

Gianni Bartolomei

Daniele Piacenti

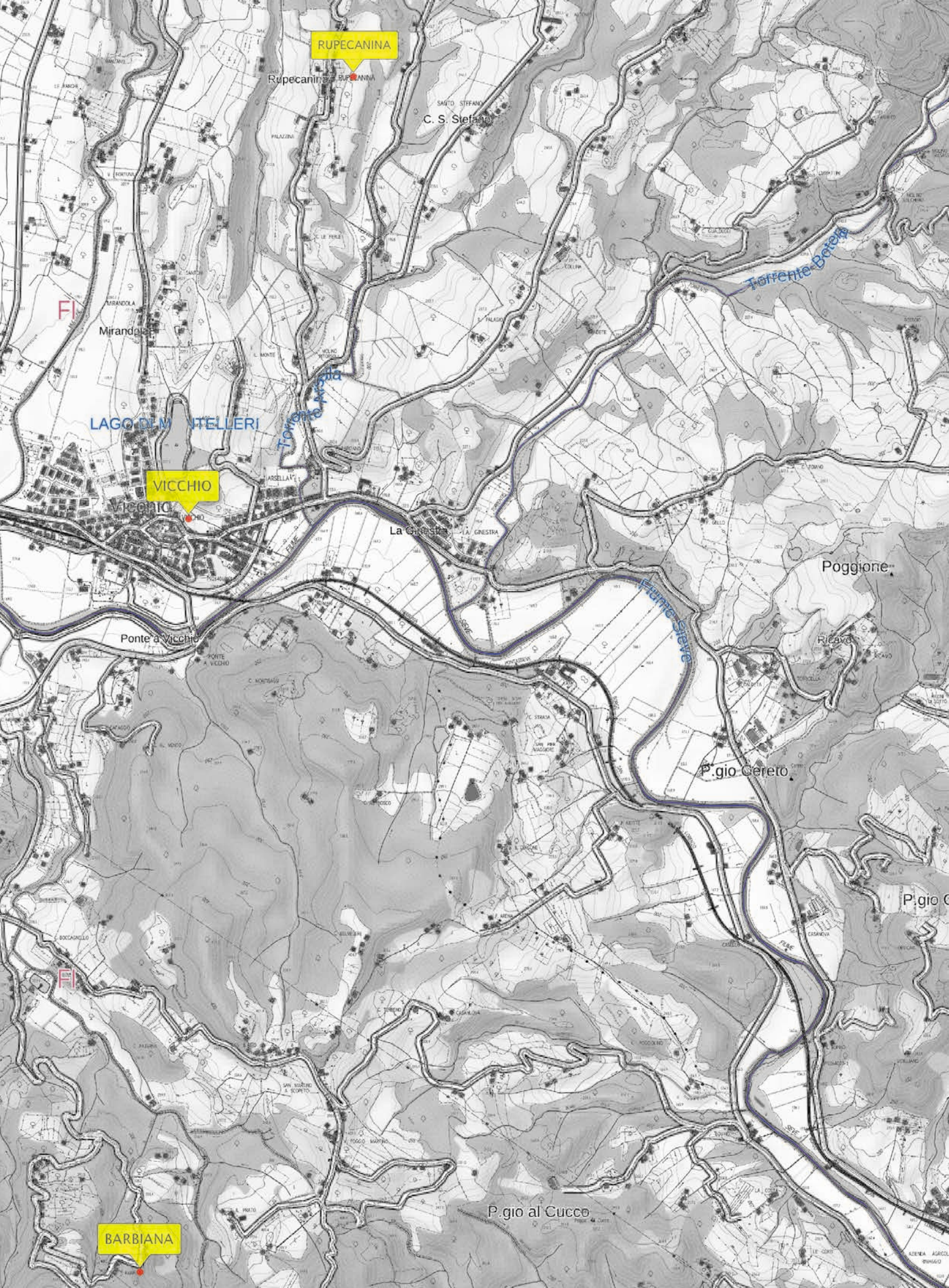
BEATO ANGELICO

IL CROCIFISSO RITROVATO



VESPIGNANO

Grazie Valentina



RUPECANINA

Rupecanina

C. S. Stefano

Torrente Betta

LAGO DI M. TELLERI

VICCHIO

Vicchio

La Ginestra

Poggione

Ponte a Vicchio

P.gio Cereto

FI

BARBIANNA

P.gio al Cucco



Questo guizzo

Un mese fa, mercoledì 13 Agosto, andammo con Patrizio e Michela a Vicchio, curiosi di respirare l'aria di quei tre atleti – un Pittore, un Frate, un Prete – che hanno corso maratone del cervello e della mente, giungendo al traguardo della leggenda.

Lo stesso giorno decidemmo di parlare di loro, prendendo spunto da un Crocifisso che ritengo dipinto dal Frate. Telefonai subito a Daniele, di professione restauratore, che fu entusiasta dell'idea di pubblicare un breve scritto sul lavoro che ci aveva impegnato per anni e sembrava da anni archiviato.

Non so quanto e se ringraziare chi mi ha spinto a fare, in un mese, questo pazzo guizzo di fine estate, assistendomi in ogni modo e collaborando, a partire dalle mie figlie Chiara e Giulia. L'amica Marcella, l'operatrice Silvia che ha sopportato il fare e disfare del menabò costruito di giorno in giorno al computer. Eros, sempre presente nelle mie iniziative. Cecilia, angelo custode di ogni bozza. Patrizio, che si è attivato anche come ricercatore d'immagini e fotografo.

Gianni della Vittoria (Gianni Bartolomei)

Numero unico, direttore responsabile Gianni Bartolomei, via della Misericordia n.1 - 52037 Sansepolcro.

Per le immagini di cui non è stato possibile rintracciare la fonte, il Direttore e l'Editore dichiarano di essere a disposizione per assolvere eventuali obblighi.

Stampa BluPrint - San Giustino (PG)

Sommario

Gianni Bartolomei	dall'attimo all'eternità: La Valle degli Applausi	7
	l'ago nel pagliaio: Un Crocifisso sommerso e immaginato	8
	La cornice culturale	11
	sull'autografia del nostro Crocifisso: Il Nimbo Crucifero	16
	1° verifica	17
	2° verifica	18
	POST SCRIPTUM	
	L'altare e il trittico	28
	Giordano Viroli	32
Daniele Piacenti	Il restauro del Crocifisso	33
	Premessa	35
	Prime osservazioni dell'opera	36
	Indagini diagnostiche	37
	Acquisizione in fluorescenza UV	42
	Acquisizione IR in falso colore	43
	La pulitura	43
	Il ritocco pittorico	45
	Relazione tecnica di sintesi sul restauro	48
	* Per chi voglia sentire più campane	50



Casa di Giotto



Lapide Angelico



Vicchio



Canonica
Don Milani

dall'attimo all'eternità: **La Valle degli Applausi**

Exegi monumentum aere perennius, così Orazio apriva le sue Odi oltre due millenni fa. Di fatto, intendeva affermare che il suo poema sarebbe stato immortale: più duraturo del bronzo e, come dirà più avanti, duraturo finché durerà Roma. Ma non potendo ignorare quanto fossero fragili sia il metallo che gl'imperi, poneva un limite terreno al bisogno ancestrale di eternità.

Allora, chi come me vive addirittura nell'attimo che la vita concede all'uomo normale, come fa a parlare di un frate che ha dipinto un'eternità, senza limiti, sui muri, sulle tavole, sono certo anche sulle tonache dei suoi confratelli?

Perché un agnostico parla di un frate nato e cresciuto in un paradiso dove ci si immagina di non divenire mai adulti poiché estranei a tutti quei compassionevoli compromessi che tale stato comporta?

In fondo, volevo solo comunicare che ho trovato – scoperto? Narciso, frena – un Crocifisso inedito di uno dei più quotati artisti pittori di ogni tempo. Sarebbero bastate due righe, dato che non avevo e non ho intenzione, non son capace d'imbarcarmi in quelle chilometriche disquisizioni esegetiche con cui vengono costruite le attribuzioni delle opere d'arte.

Per fortuna, il frate pittore di cui parlo firmava tutti i suoi Crocifissi, rendendo più semplice soddisfare i curiosi.

Ciononostante, anch'io sono caduto nella trappola comune d'imbastire discorsi che sdilembino, dilatino l'unica cosa reale che sono i fatti (p.e. un'opera d'arte) mettendomi al paro di chi commenta gli avvenimenti sportivi: ma come si può commentare, scrivere di un umano che salta due metri e mezzo? O si gareggia con lui o lo si guarda in riverente silenzio.

All'atleta sono sufficienti gli applausi, che durano quanto la sua azione. Egli però sopporta i commenti, le interpretazioni, le chiacchiere sapendo dell'impotenza e della rabbia, dell'invidia naturale di chi non può fare altro che commentare, magari scrivendo, sostenuto dagli spettatori a cui è necessaria una lunga pausa per rendersi conto se sia vero ciò che hanno appena visto e l'atleta ha mostrato in un lampo.

Congedandoci al momento dal paradiso e dall'eternità, inizierò raccontando come ho trovato il Crocifisso dipinto dal frate, anzi andremo prima nella valle del Mugello dove, insieme al suo autore, sono presenti altri atleti meritevoli di applausi. Dobbiamo respirare l'aria di questa vallata, tentando di carpirne il segreto.

Entrando da sud, quasi sul confine comunale, c'è la frazione di Barbiana, dove, ai nostri giorni, insegnò la disobbedienza il fiorentino Don Lorenzo Milani, che qui è sepolto. Su, vicinissime all'antico borgo di Vicchio, ci sono altre due frazioni, Vespignano in cui nacque, negli anni Sessanta del Duecento, Giotto di Bondone, famoso per aver cambiato la pittura "di greco in latino"; Rupecanina [Morianò?], dove più di un secolo dopo è nato Guido di Pietro, il frate pittore dai molti nomi, di cui il più conosciuto nel mondo è Beato Angelico.

l'ago nel pagliaio: **Un Crocifisso sommerso e immaginato**



Crocifisso nella condizione in cui è stato trovato.

Molti anni fa un collezionista mi chiese di accompagnarlo a visitare un antiquario. In uno stanzone, eccettuato qualche mobile, tutto il resto era occupato da ogni genere di supporto dipinto.

Tra tanti appesi alle pareti, fui attratto da una tavoletta cuspidata con una Crocifissione di piglio rinascimentale. Notai però che Il Cristo, che compariva in un contesto in apparenza antico, era un ibrido sortito dai pennelli di un sedicente pittore, in realtà un camuffatore, neanche tanto bravo come falsario.

Mi domandavo perché, dopo questa immediata impressione, mi fossi fermato di fronte a quell'immagine, l'avessi staccata dalla parete e la rigirassi tra le mani.

La cuspidata mostrava bordi segati, quindi la tavola in origine doveva essere un rettangolo. Misurata a palmi, fino alla punta, era alta circa cinquanta centimetri.

Guardando bene, il Crocifisso era dipinto in uno spazio risicato a forma di T poco più che sufficiente a contenerlo. La superficie restante era aggiunta, dipinta sempre a fondo nero, ma di un'altra sfumatura.

Sul verso si notava che il legno aggiunto era della stessa essenza. La piallatura, che scopriva una miriade di tarli, aveva quasi uniformato lo spessore a circa un centimetro. Qualcuno si era preoccupato di dare all'insieme l'aspetto veritiero di oggetto nato come appariva a prima vista. C'era qualcosa però che mi faceva pensare che esistesse un'opera sottostante. Il legno tagliato fino a sfiorare il gomito del Cristo non poteva che averne sostituito un altro, che conteneva delle immagini.

Mi sembrò ovvio vedere ai lati della croce i due dolenti. In alto, tra la targa I.N.R.I. e la punta della cuspidata, avrebbe potuto esserci la colomba che soffia i raggi dello Spirito Santo o il pellicano che si buca il petto per governare i suoi piccoli col proprio sangue. Tuttavia, costringendomi a piazzare queste immagini, constatai che, in quel punto, per il pellicano lo spazio non c'era.

Divenne evidente che stavo toccando un pezzo di uno dei tanti massacri compiuti nel tempo da commercianti di varia estrazione per far perdere le tracce di opere intoccabili o per frazionarle poiché, secondo loro, era più facile venderle e ricavarne un utile maggiore.

Ma cosa c'era nel dipinto che aveva suscitato tanto interesse e susseguenti visioni?

Ero piombato in un dormiveglia pericoloso, tra sogno e realtà.

Nella congerie di pennellate posticce sopravviveva intatto e fulgente il Nimbo sulla testa di Gesù. Era costituito da una raggiera continua sottilissima in oro zecchino su cui risaltavano in rosso vermiglione tre bracci della croce, ruotati rispetto all'asse verticale secondo l'inclinazione della testa del Cristo.

Il Nimbo era sopravvissuto intatto. Ecco cosa aveva attirato il mio sguardo e, insieme alle lettere del titolo della Croce *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*, dall'aspetto antico, convalidavano l'esistenza di un sottostante Cristo originale.

Seguendo quel filo conduttore mi parve anche di vedere che le gocce di sangue sgorgate dalle mani non cadevano, correndo invece lungo le braccia come le gocce d'acqua fanno per tensione superficiale. Questo segno mi era però meno chiaro.

Tuttavia quel Nimbo cruciforme – con l'oro e il vermiglione pressoché intatti – era una caratteristica inconfondibile del Beato Angelico.

Umanizzai questo segno, che divenne il grido di qualcuno rimasto sotto le macerie di un terremoto (scopriremo più tardi che i terremoti erano stati due, in tempi diversi, provocati da restauratori commercianti falsari: l'ultimo operatore recente lo abbiamo identificato: è fiorentino).

Il cuore accelerò e mi spinse a liberare le briglie: avevo trovato il Crocifisso che all'origine aveva a sinistra l'Adorazione del Bambino, con identico Nimbo fulgente del Cristo Crocifisso, a destra il preludio nell'orto del Getsemani ("frantoio" in aramaico) al tragico esito umano di Gesù.

Rimuginavo queste cose e "vidi" il Crocifisso che stavo immaginando tra le due tavolette del Museo di Forlì, oggetti di secolare irrisolta discussione: dittico o trittico? Roberto Longhi, nel 1934, attribuì le due tavolette all'Angelico e affermò che costituissero un dittico, opinione sostenuta a tutt'oggi dalla maggioranza degli studiosi, tranne De Simone che resta incerto.

John Pope – Hennessy sosteneva invece che le due tavolette fossero gli sportelli di un trittico; lo condivideva Giordano Viroli che vi ipotizzava al centro una Crocifissione. Sotto la coltre di pennellate false sopravviveva il niente o si era salvata almeno una traccia della genialità dell'Angelico? Mentre l'antiquario diceva che il dipinto proveniva da un'asta francese, decisi che la scommessa valeva la pena di essere accettata, e lo dissi al collezionista, che acquistò la tavoletta. Egli, poi, me la consegnò perché la studiassi e facessi quanto ritenessi necessario.

Presi subito contatto con Daniele Piacenti, l'amico restauratore con cui non sapevo da dove cominciare il discorso. Come facevo a presentargli un Cristo così poco avvenente chiedendo di rimuovere l'immagine visibile per giungere a scoprire... che cosa? Detto tutto d'un fiato: un dipinto dell'Angelico! Ne ero troppo sicuro e mi spaventava.

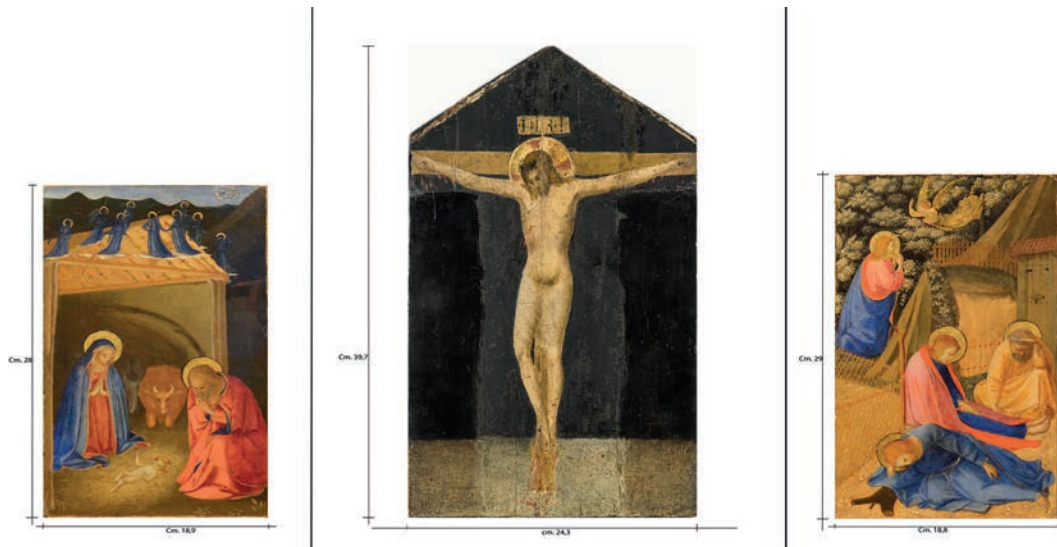
La presi alla larga, Daniele è la persona che aveva curato, tra i tanti interventi, il restauro del polittico di Giovanni da Milano del Museo Civico di Prato e non volevo rischiare di distoglierlo, inutilmente, dai suoi molteplici impegni.

Quando arrivai nel suo studio laboratorio e gli mostrai la tavoletta chiedendogli di rimuovere lo sgraziato Crocifisso, affrontando la pulitura, si trattenne dal domandarmi cosa pensassi di trovare sotto quello che si vedeva (solo qualche mese più tardi, arrivati a scoprire certi particolari decisivi, mi confessò che al primo impatto, notato il mio entusiasmo, non ebbe il coraggio di sconsigliarmi il lavoro).

Sullo svolgimento del restauro e dei problemi affrontati riferisce Daniele con la sua scheda tecnica. Beato lui che sa usare, oltre agli occhi, le mani per scoprire come stanno le cose, facendo i conti con i falsari e con l'artista.

È sufficiente anche solo seguire l'iter di un vero restauro, che esclude ogni comoda scorciatoia, per rendersi conto che si tratta di una sfida straordinaria.

**Il Crocifisso
restaurato al centro
delle tavolette di
Forlì.**





a



b



c



d



e



f



g



h



i



l



m



n

a – Reggello, Vallombrosa.
b – Firenze, San Marco.
c – Firenze, San Marco.
d – Firenze, San Marco.

e – Fiesole, San Domenico.
f – Parigi, Louvre.
g – Firenze, San Marco.
h – Firenze, San Marco.

i – Firenze, San Marco.
l – Firenze, San Marco.
m – Cambridge.
n – Firenze, San Marco.

La cornice culturale



Fiesole, Convento di San Domenico.

Aureola e Nimbo

Vengono spesso usati come sinonimi, invece vanno distinti. L'Aureola, da aureo, è un segno generico, un attributo che santifica le immagini cristiane, circondandole di raggi luminosi, specie con un cerchietto intorno alla testa. Il Nimbo è un disco pieno, di solito aureo, lavorato o meno con un punzone o inciso, sarebbe meno scorretto dire "solcato".

Retablo e Retabli

Il termine spagnolo Retablo, da tempo acquisito dai dizionari italiani nel linguaggio artistico, deve quindi prendere, quando occorre, il plurale.

La storia dell'arte si dipana di giallo in giallo, in un dialogo serrato tra antiquari e galleristi, critici e storici, archivisti. Restauratori e falsari, aggiungo. Editori e collezionisti. Il carburante che mette in moto questa macchina è la retorica e il distributore ufficiale si chiama Cultura. Il lubrificante è il Commercio.

La Biblioteca e il Museo rappresentano i depositi della certezza (sempre discussa) dell'avvenuta beatificazione e poi santificazione delle opere d'arte.

I costruttori di oggetti che circolano, tenendo in vita l'appena descritta eterogenea popolazione, sono gli artisti, di solito morti, che è il migliore passepartout per accedere al museo e alla biblioteca.

Ogni nuovo oggetto, che pretende di essere considerato opera d'arte, deve passare per l'enorme laminatoio che gli operatori della cultura tengono in moto di continuo, sfornando etichette con cui le opere degli artisti possono o meno essere ammesse al cammino della santificazione.

Tutto ciò premesso, per dare lealmente al profano un'idea dell'ambiente in cui si affaccia, parliamo di un ragazzo che da una casina sperduta nel Mugello (oggi inesistente) salì al grande convento dei domenicani a Fiesole e venne arruolato come frate, diventando più tardi soldato di Cristo. Ma in realtà, come gli atleti di oggi, che vestono una divisa per potersi dedicare alle attività in cui possono eccellere, il frate più che la tonaca indossò subito il grembiule del miniatore e del pittore.

Guido di Pietro – *Guidolino*, ricorda il *mecherino* (mingherlino?) dato dai senesi al Beccafumi – futuro Beato Angelico, nacque a Ripacanina, a due passi dal colle di Vespignano, frazioni di Vicchio, nella valle del Mugello, dove era nato oltre un secolo prima Giotto di Bondone.

Ci deve essere un'aria particolare in quei paraggi, poiché ad altri due passi, a Barbiana, maturò ai nostri giorni la propria rivoluzione Don Lorenzo Milani.

Guido di Pietro – impropriamente definito da alcuni conservatore o reazionario anziché predestinato inventore e narratore – si apprestò a diventare Beato (Papa Wojtyła lo beatificò nel 1982) indossando la tonaca bianca dei domenicani.

Contrastanti le notizie sulla data di nascita e su chi furono i suoi maestri. Vasari lo dà nato nel 1387, ma la data ormai sedimentata nelle biblioteche è il 1395; a tutt'oggi non c'è alcun documento che comprovi né l'una né l'altra.

A me piace farlo nascere nel 1401, quando a Castel San Giovanni (Valdarno) nasce Masaccio e ne capirete la ragione.

I maestri di Guidolino, attribuitigli con una certa disinvoltura, sarebbero stati Gherardo Starnina, pittore più di retabli spagnoli che di tavole nostrane, e un più plausibile Lorenzo Monaco.

L'uso di anacronismi quali l'impiego del fondo oro non fu per l'artista semplicemente un retaggio tardogotico, ma espressione di messaggi teologici legati al concetto di luce... affermato da Timothy Verdon, ci rimanda a concetti espressi da Longhi, Boskovits e da altri studiosi, che individuano nel colore – luce un debito del giovane Guido di Pietro nei confronti dello Starnina.

Riguardo al magistero di Lorenzo Monaco basti riportare, a dimostrazione dell'accreditata notizia unanimemente condivisa dagli storici, la frase di Magnolia Scudieri, riferita all'Angelico, nel Dizionario Biografico degli Italiani ...*nella formazione artistica del pittore, l'importanza del ruolo avuto da Lorenzo Monaco, ripetutamente indicato come il suo maestro.*

1 – Cascia di
Vallombrosa,
Masaccio, Trittico di
San Giovenale, 23
aprile 1422.

2 – Firenze, San
Marco, pala di
Annalena, Angelico,
fine anni Venti sec.
XV.



1



2

3 – Firenze, Galleria degli Uffizi, Adorazione dei Magi, Gentile da Fabriano 1423.



3

Al di là dei paradigmi concordati dagli addetti ai lavori, Guido, divenuto Giovanni da Fiesole, in realtà trovò la sua scuola e maturò la sua arte nella miniatura (*chi sa ben delineare in piccolo diverrà grande*) e nei codici sacri crebbe l'artista e il teologo.

Ben vengano dunque Lorenzo Monaco e il suo maestro, il camaldolese Don Silvestro, il fratello di Guido Fra Benedetto da Fiesole, la frequentazione di Battista di Biagio Sanguigni che nel 1417 presentò il giovanissimo Guidolino alla Compagnia di San Niccolò.

Come accade ai predestinati, fu la permanenza del cosiddetto allievo nelle botteghe e nei conventi, la cui struttura era quella nata per salvare, prima dell'anno Mille, il patrimonio culturale astratto e tecnico precedente, a permettere all'artista di prendere atto dei linguaggi esistenti, mentre i suoi pennelli si esprimevano già nell'esperanto cristiano, che è la lingua ufficiale del Paradiso. Impresa non facile parlare questo esperanto nell'ambiente fiorentino.

Alcune opere e avvenimenti ci danno un'idea dell'aria che si respirava a Firenze a quei tempi. Il secolo d'oro, il Quattrocento, s'inaugura con il concorso per la porta nord del Battistero (al San Giovanni della formella del vincitore, di stretta misura, Ghiberti su



Firenze, Museo di San Marco, affresco nel Chiostro, primi anni Quaranta del sec. XV, Beato Angelico.



Cortona, Museo diocesano, Annunciazione, anni Trenta del sec. XV, Beato Angelico.

Brunelleschi, Diane Cole Ahl afferma che si ispirò Guido per il santo nella Crocifissione comparsa in asta da Christie's il 6 Luglio 2023).

Il 23 Aprile 1422 Masaccio firma il trittico di San Giovenale e nel 1423 Gentile da Fabriano consegna a Palla Strozzi, che gliel'aveva commissionata, l'Adorazione dei Magi. Convivono a Firenze il realismo prorompente e la nostalgica leggiadria del gotico mitteleuropeo. In questo clima cresce Guidolino, divenuto fra Giovanni da Fiesole, dove, nel 1424 – 25, dipinge l'omonima pala. Se vogliamo battezzarla accademicamente si prenda Guido Cornini:

<< La Pala di Fiesole è una delle prime grandi affermazioni di Beato Angelico:

- unisce spiritualità domenicana e ricerca prospettica rinascimentale;
- introduce la sua cifra stilistica della "pittura di luce";
- preannuncia la sua piena maturità fiorentina (San Marco) >>.

Nel 1438, grazie al papa Eugenio IV, Cosimo il Vecchio sottrae a Ferrara il Concilio per cui nel gennaio '39 arriva a Firenze il corteo dei sapienti greci che vent'anni più tardi Benozzo illustrerà a palazzo Medici Riccardi.

E proprio nel '38 il nostro Guido comincia ad alloggiare stabilmente dove due anni prima Cosimo il Vecchio aveva inaugurato la leggendaria biblioteca, nel convento di San Marco, inaugurazione contemporanea al monumento equestre a Giovanni Acuto, affrescato in Duomo da Paolo Uccello.

Questa è la città che sta dialogando con Atene e con Roma.

La storia, che mischiati i fatti alle chiacchiere diventa leggenda, vuole che l'Angelico dipingesse in ginocchio. Di certo, il nato asceta visse inginocchiato ai piedi del Crocifisso che dipinse nel chiostro e nelle celle dei confratelli a San Marco, per ovvio devoto memento.

L'Angelico fu attento alla scienza di Filippo e di Leon Battista per riportare, nel rispetto di Euclide, il mondo dalle tre alle due dimensioni, al tempo stesso dando alla figura umana il suo aspetto reale, con scelta omologa a quella del suo compaesano Giotto e che ora si manifestava aggiornata nella cappella Brancacci di Masaccio.

Tuttavia, né la rivalità tra i due amici Donatello e Brunelleschi (*tu dipingerai i cristi e io i contadini* disse infine Donato a Filippo) né la battaglia intellettuale scatenata dallo stesso Filippo, messi i panni del filologo, contro il gotico attardato, ancora vivo nel suo rivale Ghiberti, distolsero Giovanni da Fiesole – o Guido da San Marco? – dalla propria missione di "propagandista" (Elsa Morante) dell'empireo celeste.

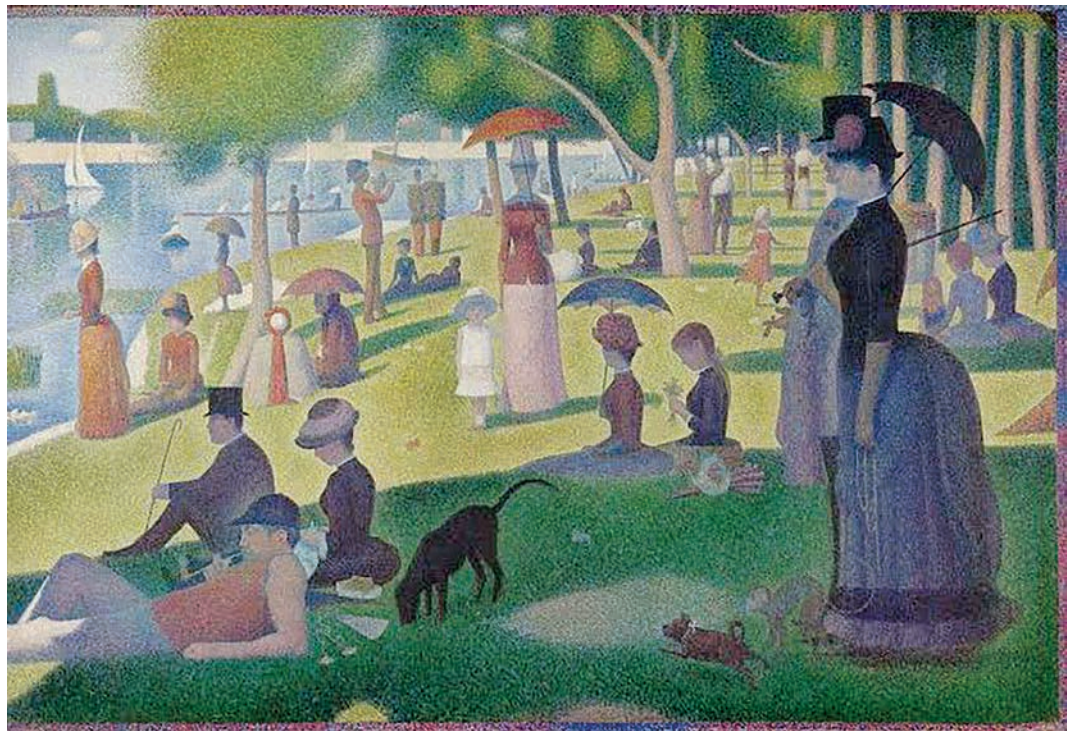
La missione dell'Angelico non ha eguali: mira a dipingere l'ultraterreno con sembianze terrene. E per contrappesare la faccia di una già nata borghesia, poco incline a comportamenti virtuosi, dipinge faccine pulite di angeli con ali enormi – *pietre preziose, mosaici bizantini, ali di smalto* con cui decolla Roberto Longhi – che ricordano le ali occhiate (i "vetri colorati" longhiani) del drago di Paolo Uccello. Quelle stesse annunciazioni Guido le inserì in architetture costruite con i canoni cari sia a Paolo che a Piero (della Francesca), il quale ci mostra con quale vezzo quegli artisti si esibivano con la loro scienza, vedi p.e. lo scorcio di quel colonnato senza fine sulla cimasa del politico di Sant'Antonio, oggi a Perugia.

Non ho detto del colore, lo strumento taumaturgico con cui Fra Guido/Giovanni da Fiesole inventa la luce del suo Paradiso. Passaggi delicati, che sfumano da una tinta all'altra per costruire la luce, che è incolore.

Passeranno oltre quattro secoli prima di incontrare uno scienziato artista, Georges Seurat, che, pur con tecnica del tutto diversa, di sua invenzione, usa come Fra Giovanni il colore luce per bloccare scene reali in un'atmosfera di eterna sognante irrealtà.

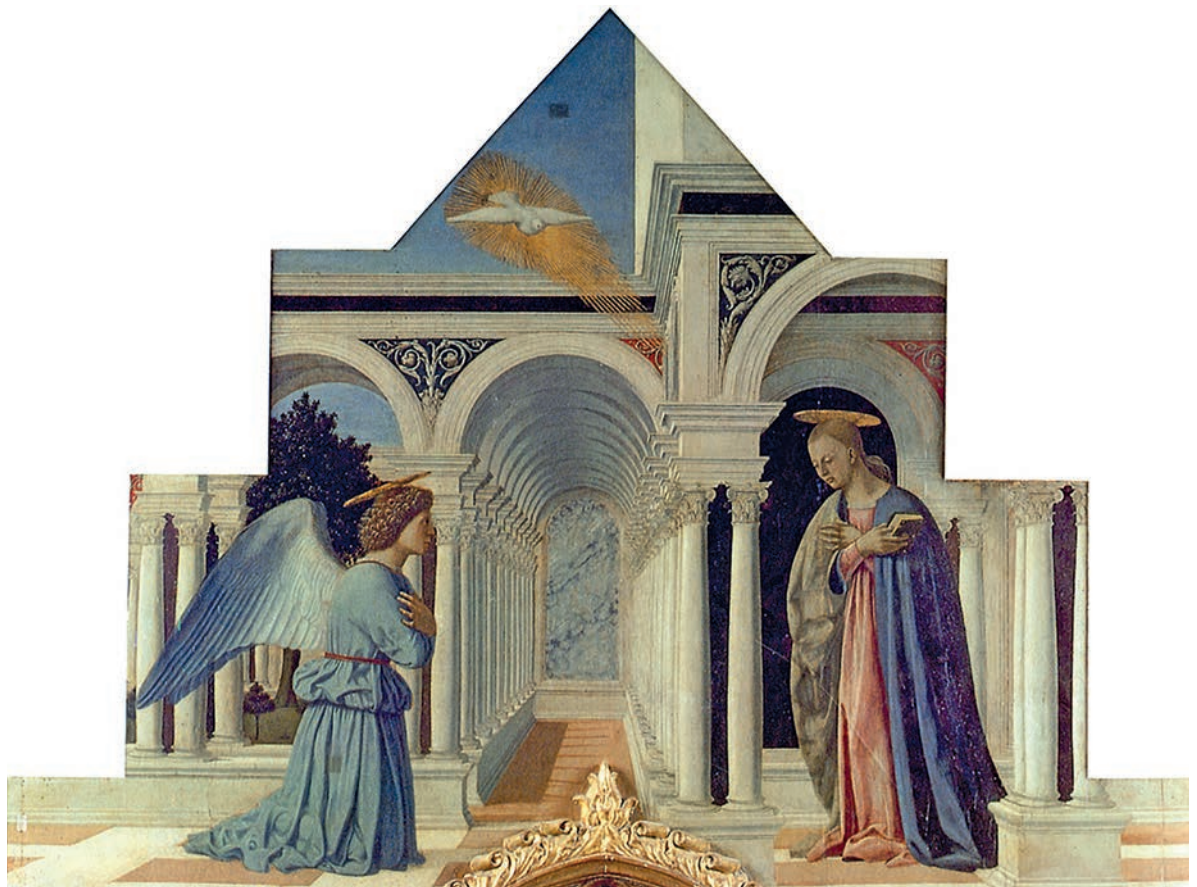
4 – Chicago, Art Institute, la Grande Jatte, 1884 – 1886, Georges Seurat.

5 – Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Cimasa del Polittico di Sant'Antonio, 1466, Piero della Francesca.



4

*Luce e
prospettiva
grimaldello
del Genio*



5

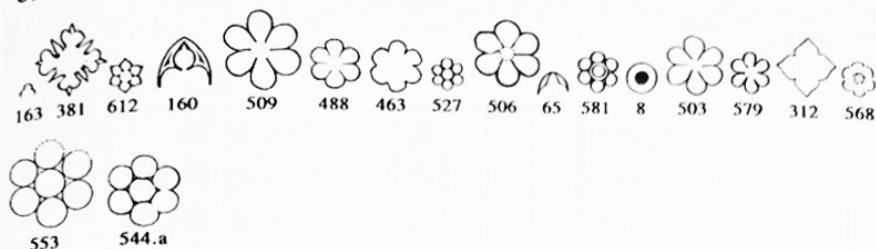
Erling Sigvard Skaug:

<< Punch Marks
from Giotto to Fra
Angelico: Attribution,
Chronology,
and Workshop
Relationships
in Tuscan
Panel Painting;
with Particular
Consideration to
Florence, c. 1330–
1430 >> (Volume 1 e
Volume 2).
Oslo, 1994.

sull'autografia del nostro Crocifisso: **Il Nimbo Crucifero**

Per verificare l'ipotesi iniziale che ho fatto al momento di acquistare la nostra tavoletta ho seguito due strade: lo studio del Nimbo crucifero posto sulla testa del Crocifisso; la collocazione del Crocifisso nella catena cronologica di questa icona e il confronto tra il nostro e gli altri del Quattrocento.

8.13. Lorenzo Monaco



	163	381	612	160	509	488	463	527	506	65	581	8	503	579	312	568	553	544.a	Eisenberg 1989
LONDON, Courtauld, Coron.	•	•	•																II
F., Acc. (#8604-05), Six.	•	•																	I
F., Acc. (#438), Agony				•	•														I
BOLOGNA			•		•														I
F., Mus. Home						•													II
ASSISI								•											II
F., Berenson					•			•											I
F., Acc. (#467), Pietà 1404						•													I
EMPOLI (#2), trip. 1404					•														I
F., Berenson 1405					•	•													I
NEW YORK, Mad. Hum.					•														I
AVIGNON, trip. 14(07)					•														II
F., Acc. (#470) 1408					•														I
NEW YORK, Old Test Figs								•											I
ALTENBURG, Cruc.						•													I
F., Acc. (#8454), trip. 1409?					•														I
F., Acc. (#468), trip. 1410					•				•										I
PRATO (#7), trip.														•	•	•	•		I
F., S. Jacopo in C.C. 1413																			I
WASHINGTON 1413									•										I
F., Uff. (#885), Coron. S. 1414					•						•								I
F., Gall. Mag. (#7)					•						•								I
NEW HAVEN, Cruc.									•										I
PASADENA					○														I
F., Uff. (#466), Adoration											•	•							I
LUGANO					•	•													I
FIESOLE, Cruc.													•	•					I
AMSTERDAM, St. Francis														•					I
AMSTERDAM, St. Jerome									•										I

Contemporary sharing(?):

Master of St. Ives	•																		
Lorenzo di Niccolò															•	•			
Unknown source																	•	•	

NIMBO INCISO E/O PUNZONATO

Skaug non rileva, ad esempio, la tipica raggiera del Nimbo crucifero dell'Angelico poiché è incisa e non punzonata.

10.4. Masolino

Lorenzo di Niccolò


366


368


38


108


231


301


3

F., Uff., "Bonacossi" Madonna	●	●					
NAPLES, Capodimonte			●	●	●	●	
LONDON, Nat.Gall.							○

10.5. Fra Angelico


368


374


*


*


*


130

FIESOLE, S.Domenico	●	●				
F., Mus.S.Marco 1428/29	●	●				
FRANKFORT, Städel			●			
F., Mus.S.Marco 1433				○	○	
BERNE						●

1° verifica

Rispetto agli altri pittori l'Angelico è quello che, quasi alla pari con Masolino, ha meno variabili decorative dei punzoni nel Nimbo. In quello in capo a Gesù incide, nel disco d'oro zecchino, una raggiera su cui aggiunge dipinti tre bracci della croce in color rosso vermiglione. E questa tipologia di Nimbo egli la pone sempre, invariata, sulla testa di Gesù in qualsiasi fase della sua vita, dalla nascita al suo esito da Crocifisso all'altro successivo da risorto, perfino nella rappresentazione del Cristo deriso.

In questa fase della verifica, dopo aver eseguito un'attenta ricognizione su tutte le opere dell'Angelico, ho consultato, doverosamente, il lavoro che Erling Sigvard Skaug (Oslo

La costante del Nimbo crucifero sul capo di Gesù



Natività



Cristo deriso



Le Marie al sepolcro

1938 – 2022) ha svolto sui punzoni dei pittori, specie fiorentini, dal 1330 al 1430 “Da Giotto all’Angelico” (Sarà che ho passato la vita a rilevare e classificare gli elementi costitutivi del linguaggio della maiolica, sarà per questo che appena sfogliato le sue pagine mi sono sentito a casa).

Skaug pubblica, per ogni pittore incluso nel suo lavoro, i segni usati da quell’artista, indicando i rilievi dal vero con un cerchietto e quelli da fotografia con un dischetto nero. In proposito tenga presente, chi voglia controllare i punzoni, che al rilievo delle minuscole decorazioni, occorre allenamento, la vista buona e tanta pazienza poiché l’usura del tempo, gl’innumerevoli “restauri” o la sporcizia non rimossa, con le peripezie che le opere hanno conosciuto, porta la lettura ai limiti dell’interpretazione.

Dalle tavole di Skaug, che ho preso come esempi, si evincono le differenze quantitative dei punzoni usati dai tre pittori: Lorenzo Monaco ne usa il doppio di Masolino e dell’Angelico.

Va anche ripetuto che il Nimbo tipico del Nostro, costituito come base dalla raggiera incisa, su cui compaiono dipinti i tre bracci della croce in vermiglione, non rientra nei rilievi di Skaug poiché lui si occupa solo dei segni punzonati.

Giovanni da Fiesole adotta fin dall’inizio un numero ristretto di segni punzonati, per il Nimbo della popolazione santa, mentre a Gesù riserva la raggiera incisa su cui dipinge in vermiglione tre bracci della croce.

Possiamo notare che il Nimbo cruciforme, di nascita bizantina, nella cui cultura ortodossa sopravvive, nell’iconografia cattolica comincia a perdere assoluta rilevanza già con Giotto, che lo conserva, per rispetto liturgico, punzonando i bracci della croce oro su oro o citandoli con piccoli segni che ne indicano la posizione.

Sul finire del Trecento vedremo la sopravvivenza dei tre bracci, talvolta in vermiglione, nelle Crocifissioni di Lorenzo Monaco che compaiono nella sua bottega discontinuamente e su punzoni di vario contenuto decorativo nel Nimbo del Cristo.

Va ribadito che invece l’Angelico adotta il suo inconfondibile Nimbo d’oro con la sola raggiera incisa a cui sovrappone dipinti tre bracci della croce in vermiglione come segno distintivo di Gesù, in qualsiasi fase della sua rappresentazione, alla stregua di un Nimbo generato in automatico ogni volta che l’artista dipinge il figlio di Dio. Non troverete questa pratica costante in altri pittori.

2° verifica

Stabilito che l’Angelico firma sempre con il suo Nimbo la figura di Gesù, ripercorriamo, scolasticamente, l’iter iconografico della Crocifissione, per osservare le fattezze che vengono date all’immagine e le loro trasformazioni, oltre all’inserimento o meno del Nimbo con le sue caratteristiche.

Considerando che questa conversazione ha come più interessati protagonisti i non addetti ai lavori, l’esercizio di lettura che propongo serve ad avvicinarsi all’iconografia del Crocifisso e infine facilita la comprensione di quanto ho detto e dico sul nostro.

Un corso accelerato di storia dell’arte? Uno specifico e sintetico ripasso.

Qualcuno ha detto, forse lo stesso titolare, che chi non è in grado di spiegare la teoria della relatività alla nonna vuol dire che non l’ha capita. Figuratevi noi che parliamo di cose infinitamente meno astratte: se non riuscissimo a capirci, Babele non ci lascerebbe più alcuno scampo.

Ecco perché, una volta indicata la caratteristica che individua l’autore del nostro Croci-



**Roma, Formella
in legno, con la
crocifissione, del
portale della basilica
di Santa Sabina
all'Aventino, secolo
V d.c.**

fisso, sembra opportuno, per i motivi sopra esposti, eseguire una lettura meno asettica o più descrittiva, pubblicando qualche pagina di Crocifissi, dall'origine dell'iconografia cristiana. Da quando, subito dopo la caduta dell'Impero Romano, il Cristo è visto in croce vivo, come già risorto e trionfatore.

Con l'inizio del secondo millennio il Cristo è ancora trionfante, guarda dritto negli occhi chi lo guarda e appoggia la testa sul Nimbo cruciforme: sono tre croci, quella di legno, il Cristo esattamente sovrapposto con le braccia aperte, il Nimbo con i bracci della croce: è la Trinità. È l'iconografia bizantina che durerà indipendente, per secoli, nella cultura ortodossa e in quella popolare.

Nel terzo secolo del secondo millennio, il Cristo da trionfante diventa realisticamente paziente.

Cimabue, ancora "bizantino", gli appoggia la testa sulla grande Aureola – Nimbo non più cruciforme.

Giotto, pur abbandonando decisamente la maniera bizantina, fa comparire sul Nimbo del Crocifisso, per rispetto liturgico, bracci oro su oro o più semplicemente cita i bracci della croce con tre piccoli segni, tre crocette.

I giotteschi, che operano un po' dappertutto, a Siena e a Firenze, nelle Marche e nella riviera romagnola, giocano con Aureole e con Nimbi senza una regola precisa.

Gli artisti di cultura gotica o goticeggiante, che costituiscono la cerniera fra Tre e Quattrocento, sono il canto del cigno di questo pio segno dedicato a Gesù.

Campione tra questi è proprio quel Lorenzo Monaco che, dato per maestro del nostro Guidolino, sembra consegnare il Nimbo cruciforme all'allievo.

E Guido di Pietro, mentre scompare dal bagaglio degli artisti quattrocenteschi l'importantissimo segno eucaristico, lo adotta invece come attributo di ogni raffigurazione di Gesù, diventando di fatto la firma del Beato Angelico.

Dopo aver allenato l'osservazione iconografica fino al Trecento, prendiamo gli artisti dell'Umanesimo (Umanismo, ben lontano dall'incombente maniera rinascimentale) toscoflorentino, che hanno lavorato tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento scegliendo tra coloro che, appartenendo alle belle arti (architettura, scultura, pittura) avevano la capacità e il talento per dipingere un Crocifisso come il nostro, sulla cui eleganza formale, a dispetto della non buona conservazione, penso che siamo tutti d'accordo.

Prendiamo sette artisti famosi di area fiorentina, che lavorano nella prima metà del Quattrocento. Li rappresentiamo con tre sculture e quattro dipinti: Filippo Brunelleschi, Donatello, Michelozzo, Masaccio, Masolino, Paolo Uccello, Andrea del Castagno. Credo che questi nomi bastino. Tutti artisti che, con la loro formazione umanistica e con il loro talento naturale erano in grado di realizzare un Crocifisso in modo originale e ammirevole, diciamo pure di alto livello.

Devo dire che, dopo essermi concentrato sul Nimbo dell'Angelico, nella prima fase di pulitura del dipinto, liberata la gamba destra del Cristo, che ha trasformato la figura ghiozza falsa in una longilinea elegantissima, sono andato a parare sui territori del Brunelleschi: ci rivedevo lo slancio e la purezza lineare che lo distinguono. Poi sono passato a Michelozzo, che rivitalizza con canone greco il realismo umanistico.

Passando dal linguaggio plastico di questi aristocratici intellettuali ai pittori constatiamo che, tranne per Masaccio, in loro permangono rispetto e amore del passato: per Paolo Uccello è una scelta e una convinzione, per altri incidono fattori di tipo genetico irrinunciabili.

Fatte queste due chiacchiere sul gruppetto di grossi calibri, cerchiamo di inserire il nostro Cristo tra quelli raffigurati da loro.

Constateremo che l'autore del nostro Crocifisso, pur servendosi del linguaggio dei mi-

Secoli XII – XIII

6 – Sansepolcro,
Duomo, Volto
Santo, VIII – IX
Secolo.

7 – Rosano
(Rignano sull'Arno),
Monastero di Santa
Maria, Maestro di
Rosano, 1120 -1130.

8 – Sarzana,
Cattedrale di Santa
Maria Assunta,
Mastro Guglielmo,
1138.

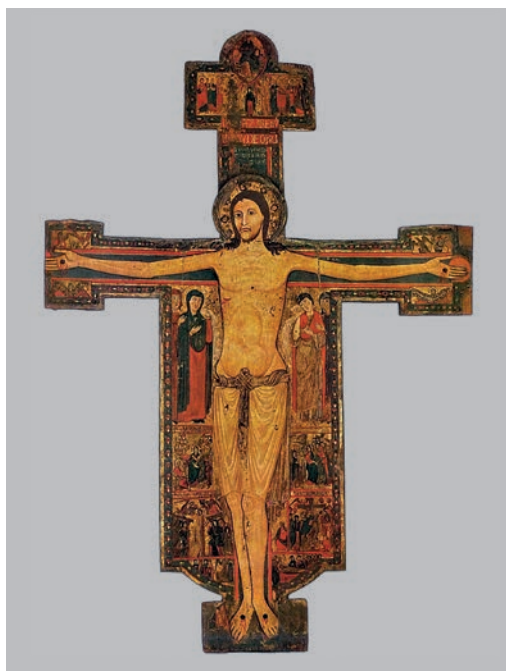
9 – Spoleto,
Cattedrale di Santa
Maria Assunta,
Alberto Sozio, 1187.



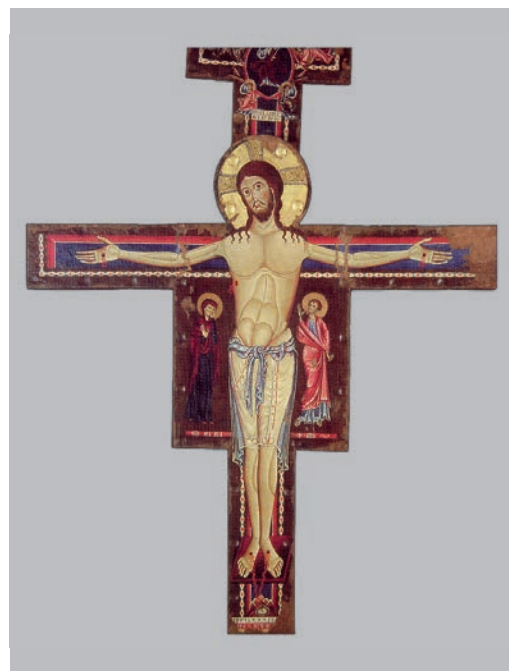
6



7



8



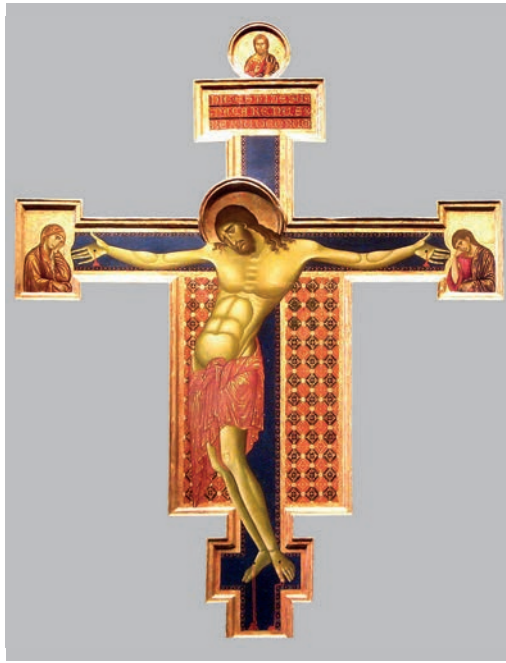
9

glieri, si distingue sia per molti particolari, che avrebbe subito rilevato Giovanni Morrelli (oggi snobbato dai neo idealisti che tuttavia nelle attribuzioni si servono del suo metodo) sia attraverso un esame con il canone proporzionale. Su, ragazzi, al lavoro. Va segnalato quanto segue: in una fase dell'analisi vedevo le braccia del nostro Crocifisso, in particolare all'attaccatura della spalla, troppo massicce. Quindi ho deciso di servirmi di maschere di livello, rendendo così trasparente il nostro e, costruita una gabbia grafica standard, vi ho via via inserito i Crocifissi toscani tra la fine del Trecento

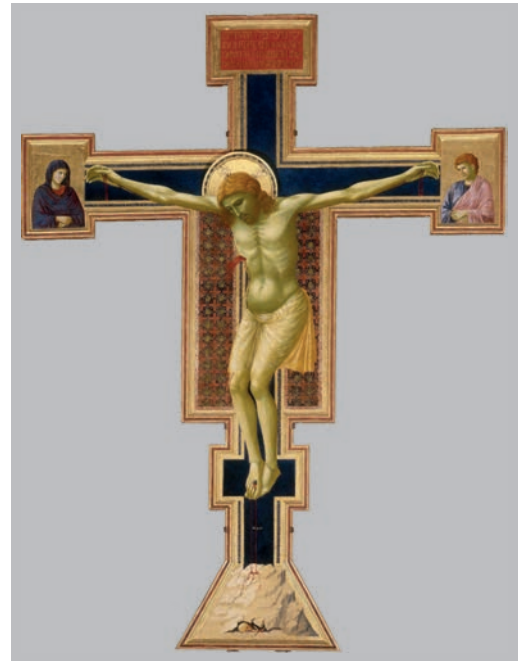
10 – Arezzo, Chiesa di san Domenico, Cimabue 1178 – 1182 ca.

11 – Firenze, Santa Maria Novella, Giotto ca. 1290 – 1295.

12 – Firenze, Galleria degli Uffizi, Bonaventura di Berlinghiero, 1270 ca.



10



11

e il 1460, ai quali l'ho sovrapposto. Risultato: le braccia del nostro hanno combaciato con quelle del Crocifisso della Trinità di Masaccio.

Alla paternità dell'Angelico si arriva, non solo per il suo timbro / firma, ma anche per esclusione, dal momento che, tolti, per verificate caratteristiche diverse, quei tre o quattro "atleti" suoi contemporanei, è l'unico ad avere le risorse artistiche per eseguire un Cristo di così alto livello: la cui aristocratica eleganza è sopravvissuta a dispetto di ogni angheria.



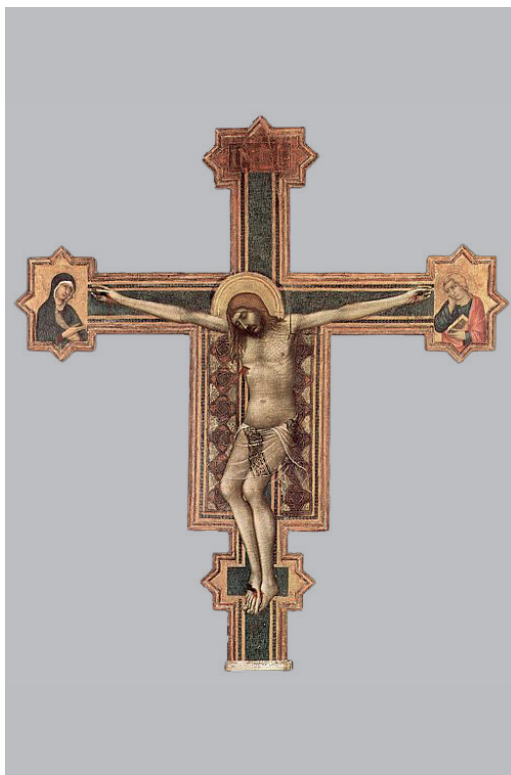
12

Secolo XIV

13 – San Casciano in Val di Pesa, Chiesa della Misericordia, Simone Martini e aiuti, 1321 ca.

14 – Siena, Pinacoteca Nazionale, Pietro Lorenzetti, 1330 (?) ca.

15 – Firenze, Galleria dell'Accademia (dagli Uffizi) dopo il 1330 ca., Pacino di Bonaguida.



13



14



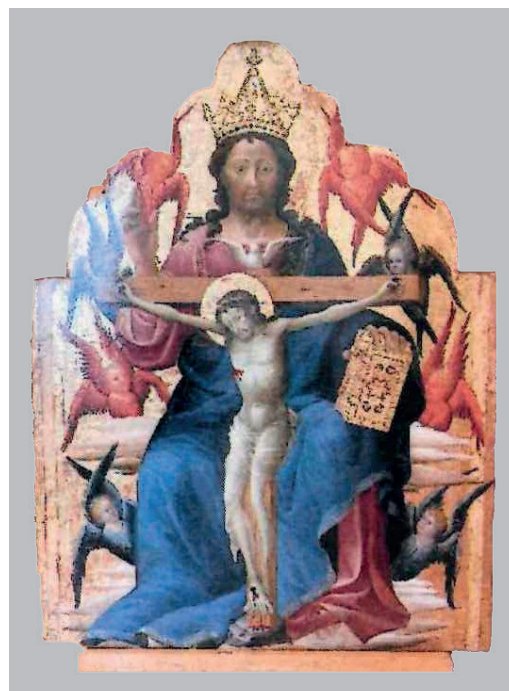
15

16 – Bologna,
Basilica di Santo
Stefano, Simone dei
Crocefissi, 1380 ca.



16

17 – Palermo –
Palazzo Abatellis,
Gherardo Starnina,
1400 ca.

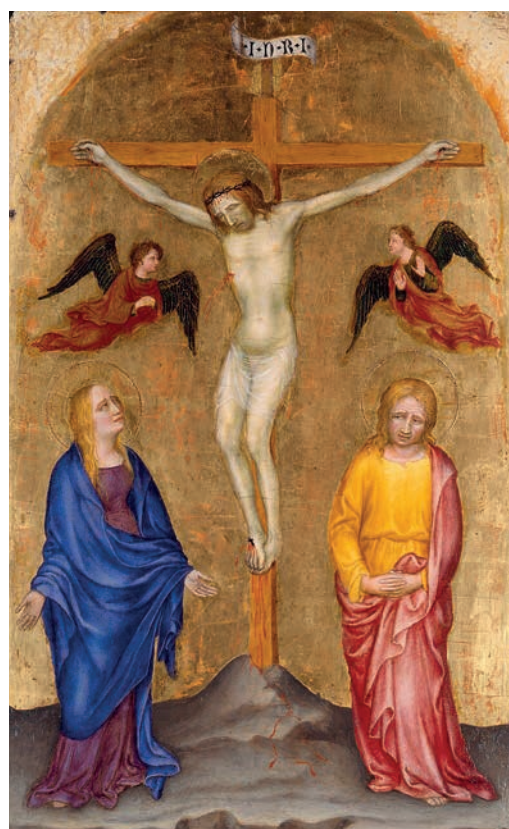


17

18 – Firenze
– Galleria
dell'Accademia,
Lorenzo Monaco,
primi anni sec. XV.



18



19

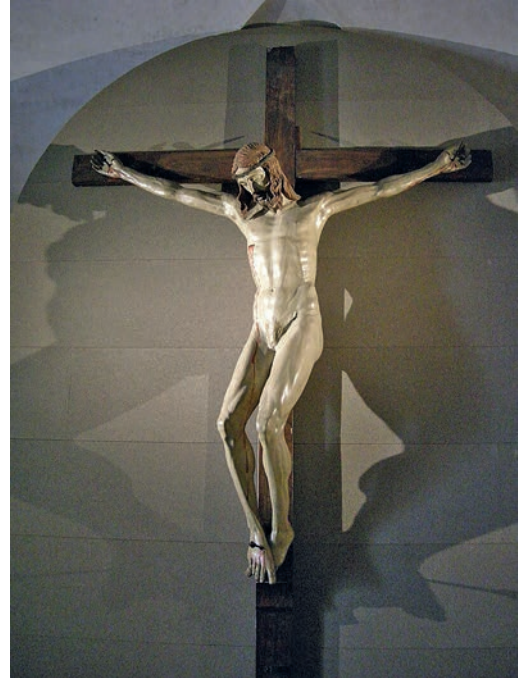
IL QUATTROCENTO: Umanesimo e Umanismo

20 – Firenze, Santa Croce, Donatello, 1407 ca.



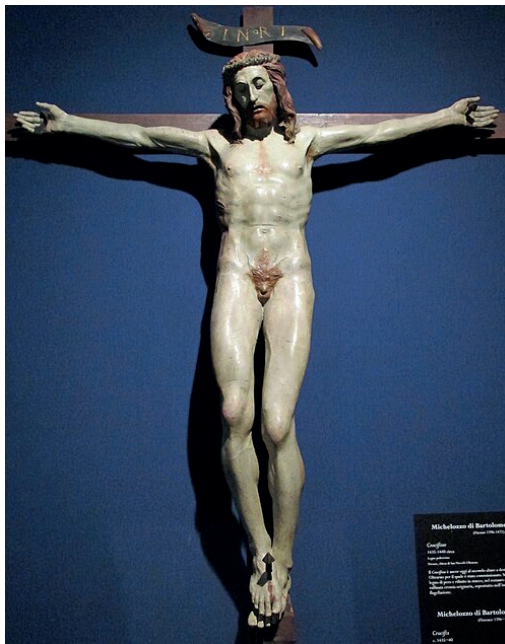
20

21 – Firenze, Santa Maria Novella, Filippo Brunelleschi, 1410 ca.



21

22 – Firenze, San Niccolò Oltrarno, Michelozzo, terza decade sec. XV.



22

23 – Firenze, Santa Maria Novella, Masaccio fine anni 20 sec. XV.



23

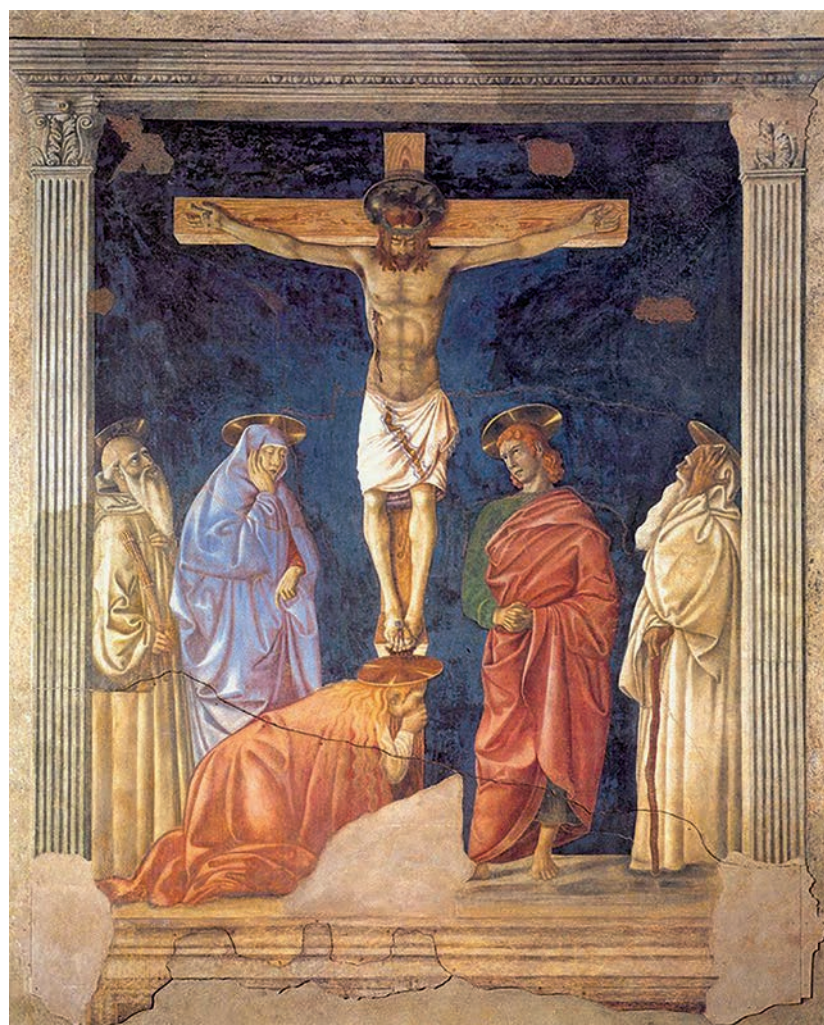
24 – Madrid,
Museo Thyssen –
Bornemisza, Paolo
Uccello, 1457 ca.

25 – Firenze, Santa
Maria Nuova (da
Sant'Apollonia),
Andrea del
Castagno, 1455 ca.

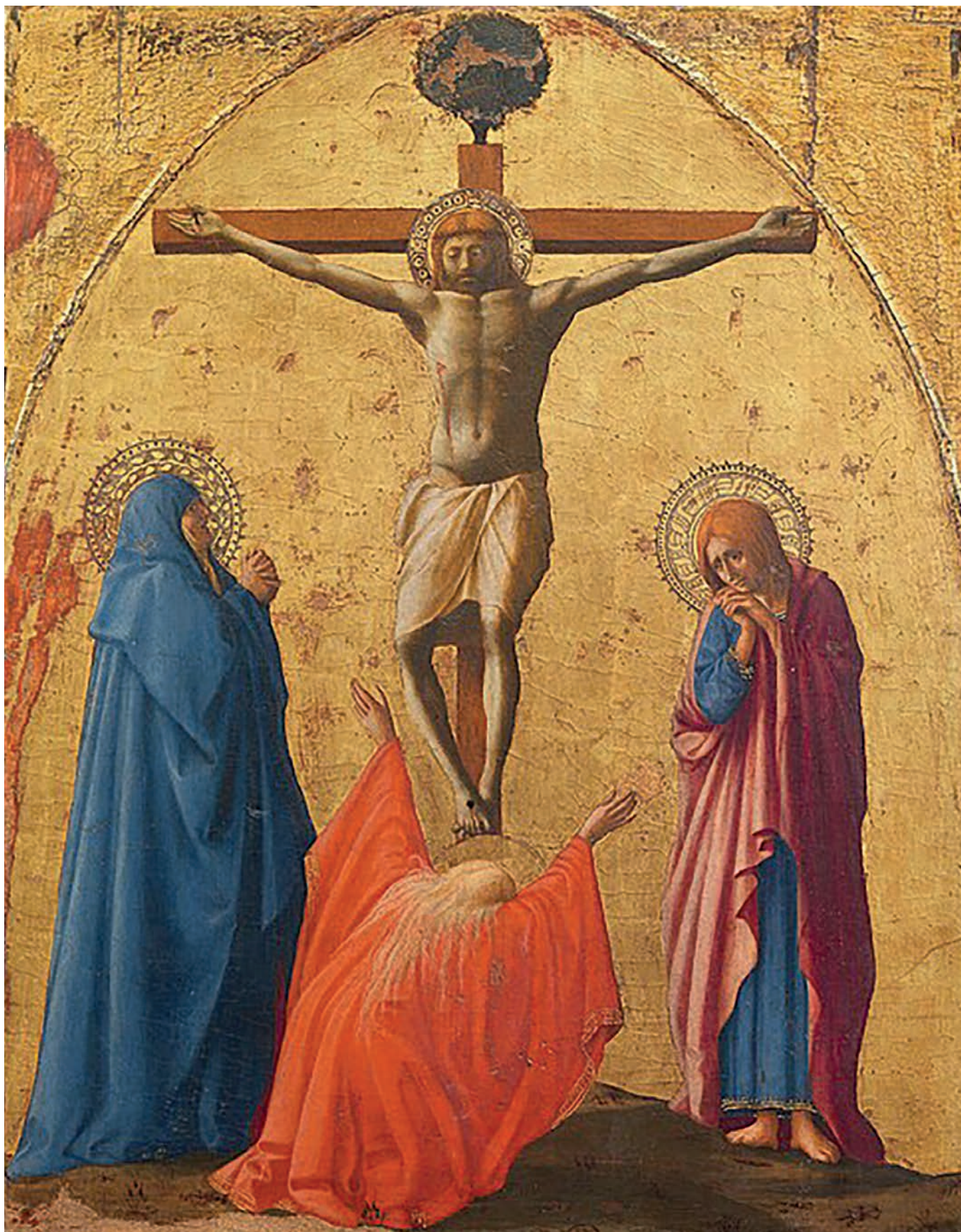


24

*Le croci viste
in “dolce
prospettiva”*



25



Napoli, Museo di Capodimonte, Masaccio, 1426.

POST SCRIPTUM



La bozza di Altarolo / Trittico molto casalinga costruita in cartone rigido, quando ancora eravamo solo ai saggi per la pulitura del dipinto. Difatti si vede inserito il crocifisso inventato dall'ultimo restauratore falsario. Scelsi i Dolenti e i due elementi dell'Annunciazione, scontornati da Eros, solo per dare un'idea di ciò che stavo "vedendo".

Ora è progettato, con studio meticoloso di ogni particolare, un facsimile dell'Altarolo in legno, con base d'appoggio (presente o assente) scalettata e dorata, eventuale fondo oro per l'Annunciazione e il verso degli sportelli (forse) marmorizzato.

La realizzazione di questo lavoro è condizionata dalle verifiche indispensabili da eseguire sulle due tavolette conservate al Museo di San Domenico a Forlì.

L'altaro e il trittico

Metto questa ipotesi in un poscritto poiché, come le tantissime immagini che alcuni vedono ma non è concesso di toccare, rappresentano il meglio di noi stessi, ne siamo gelosi e non le mischiamo a niente altro.

Tuttavia, sono convinto che prima o poi la mia ipotesi perderà il suo fascino provocatorio, poiché sarà verificata. Da qualche parte salterà fuori un angelo annunziante, un dolente, una colombina che soffia i raggi santi o un altro segno riconducibile a questo trittico: la caccia è aperta.

La congettura è cresciuta e si è fortificata nei tre colloqui che ebbi con Il Professor Giordano Viroli a cui devo molto e al quale dedico questo piccolo lavoro sul Beato Angelico.

Sono stato incerto se pubblicare il racconto dei nostri incontri onde evitare le possibili insinuazioni di usare l'autorevole avallo di una persona scomparsa, ma è talmente costante la sua presenza nel mio discorso che non posso e non voglio rinunciarvi.

Come un temerario visionario, avevo visto il mio Cristo tra le due tavolette di Forlì (erano da tempo la mia ossessione) già al momento dell'acquisto del dipinto e, a breve, avevo montato con cartone rigido e con misure approssimative, un trittico con immagini prese da opere dell'Angelico appiccate negli spazi che la mia ipotesi prevedeva. Mentre montavo questo baldacchino, cominciai a cercare la giustificazione di ciò che stavo facendo. Non possedevo prove, ma "certezze oculari" che mi perseguitavano.

Le prime due cose da contrastare: che le due tavolette fossero nate come dittico e fossero opera del giovane Guido di Pietro, tesi sostenute dal mitico conoscitore Roberto Longhi e tutt'oggi riprese da studiosi sulla cresta dell'onda.

*(Inversione di lettura
delle immagini)*



**Campagna
fotografica Alinari
1890-1900.**



Prato, Museo dell'Opera del Duomo, attribuito a Botticelli.

È un esempio di sopravvivenza del Nimbo angelichiano. Si possono sempre trovare (a mo' di citazione) certe iconografie, ma ciò non dimostra affatto che questa tipologia l'abbiano usata come firma, specie dopo la metà del Quattrocento, altri pittori come ha fatto il Beato Angelico.

Ho sempre ritenuto che la tesi del dittico, basata sul fatto che sulle tavolette forlivesi non esiste traccia di cerniere, sia priva di fondamento. Le due tavolette hanno, sui quattro lati, una parte non dipinta, di legno grezzo, dove forse stava all'origine una robusta cornice, in cui era possibile alloggiassero le cerniere. Oppure, come è più probabile, le due tavolette nacquero separate, come era prassi comune dell'epoca, in seguito incorniciate e inserite in un contesto narrativo più ampio.

Fotografie Alinari, scattate a Forlì tra il 1890 e il 1900, ci mostrano le due tavolette con una grossa cornice dorata, forse esistente già ai primi dell'Ottocento, quando l'abate Melchiorre Missirini (1773 – 1849) le acquistò durante il suo soggiorno a Firenze, più tardi lasciandole alla sua città natale. E questo sembra provare che chi mise queste cornici ebbe conoscenza del trittico originale che doveva avere tre cornici, una che conteneva la tavola centrale del Crocifisso e altre due, di uguale altezza, che incorniciavano i laterali, che noi oggi, con gusto diverso, pensiamo come due sportelli.

Per capirci meglio prendiamo quello chiamato trittico Corsini, conservato a Roma nella Galleria Nazionale situata nell'omonimo palazzo. È dello stesso periodo e di struttura simile a quello che ipotizzo, al centro del quale sta il nostro Crocifisso.

Il Corsini è costituito da tre tavole rettangolari di pari altezza (cm. 55), la centrale larga cm. 38,5, le altre due cm. 18 e 18,5. Volendo, le misure delle parti minori consentirebbero anche il collegamento e conseguente possibilità di chiusura dell'altaro. Fermo restando però che le tre tavole Corsini sono documentate indipendenti e mai incernierate.

Oggi le tavolette Missirini si vedono esposte senza cornici, come è giusto, essendo soltanto la traccia dello smembramento di un'opera conclusa e dei danni prodotti dal commercio.

Quanto al collocare le tavolette nell'attività giovanile di Guidolino non mi torna affatto e ho scoperto di recente che Mario Salmi le dava dipinte negli anni Cinquanta, datazione che si avvicina alla mia che le porta al Cinquantaquattro – Cinquantacinque, ritenendole l'opera ultima dell'Angelico. Forse interrotta dalla morte dell'artista, come suggerisce l'analisi di Daniele Piacenti, che ritiene la vernice nera di fondo del nostro Crocifisso, molto povera, come fosse preparatoria.

Ora passiamo a quei controlli fisici importanti, che purtroppo fanno rima con mancanti. Volevamo naturalmente eseguirli anni fa. Daniele Piacenti si rivolse al museo più volte, sia per sapere quali indagini fossero state già fatte sulle tavolette, sia per poterle osservare dal vero. Ma non ebbe mai alcuna risposta.

Non disponendo dei dovuti controlli sulle tavolette Missirini (spessore delle tavole, essenza del legno, rilievo spettrofotometrico diretto ecc.), ho solo potuto fare del mio meglio, osservandole in vetrina, ma ciò non mi soddisfa.

Passiamo ora alla cronaca di come montai, poco dopo l'acquisto del nostro Crocifisso, il trittico simulato, preoccupandomi, con gusto attuale, di incernierare le parti rendendolo un perfetto altaro portatile, dispiegabile per ogni occasione.

Partendo dal Crocifisso, osservai che la tavola era segata ricavandovi una cuspide. Presi la punta della cuspide come altezza (probabile) del rettangolo di questa parte centrale che è di cm. 39,7.

La larghezza che in origine doveva avere la tavola – elemento chiave sotto molti aspetti – si ricava partendo dalla constatazione che le dita del nostro Crocifisso sono mozzate all'altezza della prima falange.

Mediamente la traversa orizzontale della croce, dei Crocifissi dipinti dal Beato Angelico su tavola, termina con uno spazio vuoto di misura all'incirca uguale alla lunghezza delle



Firenze, Museo di San Marco, particolare della Crocifissione della pala di San Marco.

dità. Quindi, nel nostro caso, dobbiamo completare la parte mancante delle stesse e sommarvi uno spazio uguale alla loro lunghezza.

Il risultato è una menomazione di cm. 8 che, considerando le due braccia, diventa circa cm. 16.

Le dita sono state mozzate quando hanno tagliato la tavola verticalmente, per asportare i due Dolenti San Giovanni e Maria.

Oggi, la traversa della croce, che determina la larghezza dell'intera tavola, misura cm. 24,3. Se a tale misura aggiungiamo i cm. 16 mancanti arriviamo a cm. 40,3.

La misura delle tavolette di Forlì (ipotetici sportelli dell'altare) è di cm. 28 x 18,9. Sommando la larghezza dei due sportelli abbiamo cm. 37,8.

Queste probabili misure consentono agli sportelli (sovrastati da altri due più piccoli) di richiudersi sulla tavola centrale e conferiscono una logica alla costruzione dell'altare di cui abbiamo discusso più volte con Daniele.

Ribadisco che dai rilievi di Daniele emerge, ben visibile sulla radiografia, sopra la cartella *titulus crucis*, una massa di biacca ed evidenti tracce di lapislazzulo. Questo fa pensare che ci fosse forse qualcosa come la colomba dello Spirito Santo o le mani del Padreterno. Per il pellicano che si buca il petto per nutrire col sangue i piccoli, a meno che la tavola segata non fosse leggermente più alta, non c'è posto.

Devo confessarvi di più: vedo questo trittico – i cui sportelli forlivesi Roberto Longhi considerava un dittico dandolo al periodo giovanile di Guidolino, benché affermasse di non avere visto niente di più masaccesco fuori di Masaccio – maturato invece in quei sei mesi conclusivi del loro viaggio terreno in cui si frequentarono a Roma il profondo studioso del Dio dei cristiani, a capo della chiesa cattolica Tommaso Parentucelli, papa



Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini, "Trittico Corsini", Beato Angelico, dopo il 1550.



**Ritratto dell'Angelico
negli affreschi
del Signorelli nel
Duomo di Orvieto,
1501.**



**Ritratto dell'Angelico
dalle "Vite" del
Vasari, 1568.**

Niccolò V, e lo studioso poeta artista Beato Angelico, costruttore d'immagini della mitologia cristiana.

I due grandi teologi vollero suggellare il loro incontro, nel 1454/55 – moriranno entrambi a distanza di un mese – con la sintesi del mito tramandato dai vangeli.

Annunciazione, nascita, orazione nell'orto, Crocifissione: un'equazione perfetta. E quando l'equazione è bella è anche vera.

La sintesi narrativa, che viene illustrata su questo altare, permette a Guido di Pietro, a Guidolino e a Giovanni da Fiesole, all'Angelico di rendere giustizia formale a Masaccio, di illuminare le ali enormi dell'arcangelo Gabriele tanto care a Paolo Uccello, di ricordare con affetto i volti dolcissimi che gli sorridono dalle opere di Gentile da Fabriano e di Filippo Lippi.

Al centro, a contrasto con i colori luce vita luminosissimi, un fondo nero, assenza totale di colori, assente anche la materia poiché è morte, da cui sboccia, si erge longilineo il Cristo Crocifisso: che sembra voler tornare a casa, nell'amata pala di San Marco.

Infine mi servirò di una frase con cui concludono il trebbio i rimatori in ottava: «Ora dite la Vostra ch'io ho detto la mia».

Sono gli ingranaggi, la coppia conica della macchina culturale. Improprio è l'impiego che se ne fa, lasciando che invece di servire alla dinamica della conoscenza si privilegino iniziative di "Art Rental", fatte di baratti, scambi, prestiti e altro tipo di operazioni.

Lo spostamento dei polittici medievali fondo oro (vedi p.e. quello di Pietro Lorenzetti della Pieve di Arezzo, che dopo un restauro protrattosi per quattro anni è stato spedito a New York ed è tornato nel febbraio scorso) non giova di certo alla loro delicatissima salute e impedisce l'esecuzione di certi controlli diretti a chi sta iniziando o completando una ricerca: costretto a rinviarla, magari dovrà rinunciarvi.

Sembra che le opere d'arte siano di proprietà di chi è preposto alla loro conservazione, poiché gli "esterni", per poterle studiare, trovano sbarramenti burocratici che non dipendono affatto dalle doverose precauzioni per renderle accessibili.

L'uso di questa macchina solleva l'irrisolto problema di doverne giustificare socialmente l'esistenza, in primis garantendo la disponibilità e il diritto di usarla a chiunque intenda viaggiarci, che già di per sé sarebbe una prima risposta soddisfacente.

Al cittadino comune il patrimonio artistico appare presentato nella biblioteca come un variopinto Luna Park, in cui l'unica moneta spendibile è l'equivoco. E qui torniamo agli attori, che sono gli Atleti o Artisti, e agli spettatori, mediati da coloro che commentano e scrivono in modo sacerdotale o sciamanico, per quel piccolo potere che ne possono ricavare.

In un mondo diviso tra coloro che sono in guerra e gli altri che sono sull'orlo della guerra i nemici di base sono la falsità e la tartuferia.

Bisogna avere il coraggio di decidere con chi dialogare, se a cuore aperto con gli Artisti, se con i mediatori, se con i guerrafondai.

Giordano Viroli

Mentre Daniele iniziava il lavoro sulla tavoletta, eseguendo microscopici saggi, alle nostre discussioni si assommarono nella mia testa tutti i dubbi che non avevo avuto al momento in cui l'avevo fatta acquistare.

Avvertii prepotente il bisogno di parlare con un vero conoscitore super partes che mi confortasse nella scelta di proseguire il lavoro o mi fermasse. E chi meglio di Giordano Viroli, che aveva ipotizzato il trittico e vi poneva al centro un Crocifisso?

Lo conoscevo soltanto di nome e chiesi informazioni su come trovarlo. Mi dissero che era morto. Non mi arresi e riuscii a sapere da un amico di Forlì che Viroli aveva un principio di Parkinson e alloggiava in una casa di riposo nella sua città.

Dopo precise spiegazioni alla Direttrice della casa, mi accompagnarono fino a una grande sala piena di luce, prospiciente un giardino interno. Mi fu indicata la sola persona presente, che era intenta a leggere.

Mi presentai e dissi che m'interessavo d'arte. Mi rispose che lui non se ne occupava più, però avevo notato la copertina della biografia di De Pisis che al mio arrivo aveva chiuso trattenendo il dito sulla pagina.

Allora aggiunsi che ero venuto apposta da Sansepolcro per mostrargli una cosa che avevo in macchina. Lui, un po' contrariato, mi fece un cenno di andare a prenderla.

Aprii la valigia e gli porsi la tavoletta con quel brutto dipinto ancora da pulire, spiegando perché aveva destato il mio interesse.

La sua mano destra aveva un modesto ma continuo tremore, che neutralizzò con la sinistra. Dopo una lunga osservazione, finalmente parlò, anche se a bassissima voce «m'ha detto che è di Sansepolcro, perché non ci conosciamo?». Studio la ceramica antica risposi. Mi sembra che lei non si occupi solo di quella.

Alla mia domanda conclusiva rispose che meritava affrontare la pulitura e, salutandomi, mi dette il numero del cellulare.

Tornai molti mesi dopo, quando era stata rimossa la prima delle due falsificazioni e poi scoperto il perizoma autentico.

Questa volta, dopo un'attenta analisi, addirittura sorrise pronunciando parole molto positive per il lavoro svolto e per la direzione che prendeva. Lasciandoci ebbe ad esclamare «**non glielo perdoneranno**» e capii quale fosse la mia condizione di outsider entrato in un orticello non suo.

Ci fu una terza volta, l'ultima. La rimozione dei due dipinti falsi era terminata. Ebbi anche l'ardire di portare con me il trittico di cartone che avevo costruito inizialmente, tanto che vi compariva il vecchio Crocifisso poi rimosso.

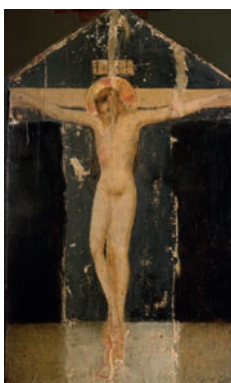
Prima mostrai al Professore il Crocifisso, finalmente liberato dalle angherie dei falsari, poi la simulazione del trittico.

Sulla paternità del Cristo, Viroli non ebbe dubbi. Alla mia domanda se valesse la pena proseguire per verificare l'ipotesi del trittico ebbe uno scatto e alzò il timbro della voce: «**È d'obbligo**».

Dopo poco tempo incappammo nell'epidemia Covid e il tempo si annullò. Appresi dalla rete della morte di Giordano Viroli, insegnante, critico e storico dell'arte, pittore, avvenuta nel 2020. Era nato nel 1943.



Il Restauro del Crocifisso



Premessa

Quando si intraprende un intervento di restauro su di un dipinto antico ci si appresta ad un viaggio che va indietro nel tempo. Laddove il dipinto è conosciuto, studiato e documentato e si conoscono le sue vicissitudini: manomissioni, modifiche, acconciature e restauri, se ne può predisporre un progetto di intervento che lascia poco al dubbio, come un percorso tracciato. Se invece, come nel nostro caso, si ha solo l'oggetto tra le mani, ci si può affidare soltanto alle informazioni che ci vengono fornite dai materiali costituenti, dalle tracce lasciate dal tempo e dall'uomo, la lettura delle quali avviene in maniera progressiva via via che ci si addentra nell'osservazione sempre più approfondita, dotandoci di ulteriori strumenti che ci aprano dei varchi temporali o dimensionali (spettrali), siano essi di tipo ottico e fotografico, sia indagini diagnostiche e scientifiche di laboratorio.

**1 – Crocifisso prima
del nostro restauro.**



1

2 e 2 bis –
Particolari
dell'Aureola, del
braccio di croce e
del sangue prima del
restauro.

3 – Particolare della
testa del Cristo
prima del restauro.

4 – Part. delle
gambe e del
perizoma del Cristo
prima del restauro.

Prime osservazioni dell'opera

Alla prima osservazione la nostra tavoletta mi è parsa un falso del secolo scorso, tanto era densa di particolari tipici dei falsari toscani di ultima generazione, per intenderci la generazione fiorentina successiva a quella del celebre Icilio Federico Joni in terra di Siena. Anche osservandola attentamente a luce radente la superficie dipinta non mostrava segni o tracce che potevano ricondurci ad un dipinto antico. La pittura pareva unitaria e integra ma solo in pochi punti questa vibrava di autentica materia: nel Nimbo dorato con razze dipinte in vermiglione, in parte della croce e della tabella inscritta e in qualche piccola goccia di sangue.



2

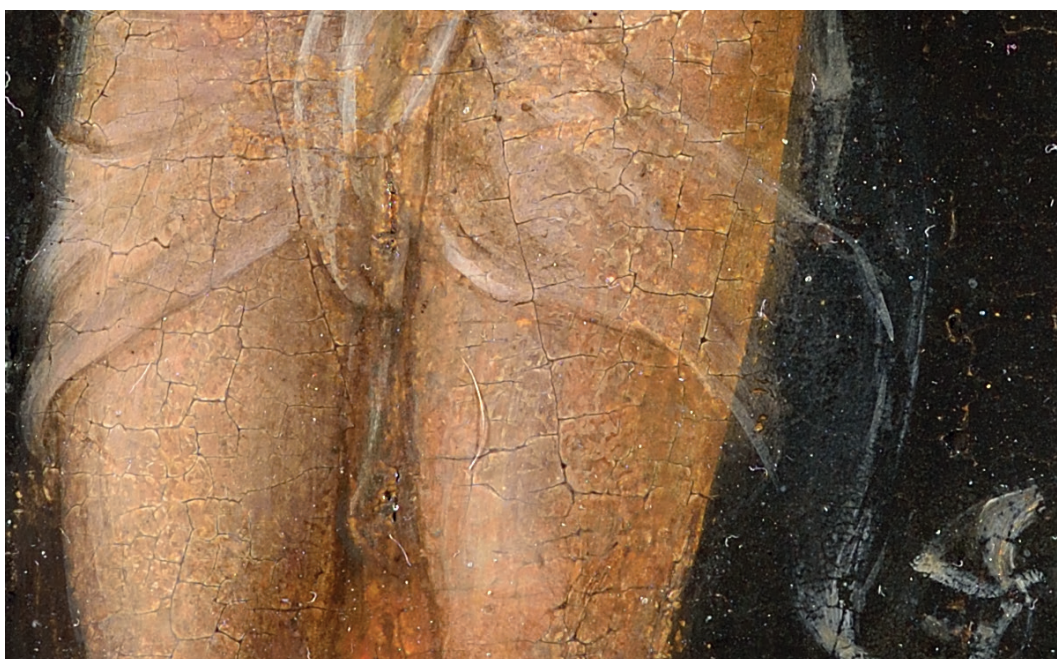


2 bis



3

Il resto era sì unitario e pareva antico ma non lo era: la superficie pittorica era ottusa, lumacosa, per niente limpida, si sarebbe pensato che il tempo avesse intorbidato vernici e ritocchi di vecchi restauri ma non vi era materia veramente antica in tutto il carnato del Cristo, perfino le evidenti macro-crettature del film pittorico parevano antiche ma non lo erano del tutto, molte erano false e non vi erano micro-crettature.



4

Il perizoma pareva antico a prima vista ma osservandolo meglio si doveva ammettere che era completamente inventato, tanto che nello svolazzo si riscontravano impronte di polpastrelli con effetto di consunzione.

In quei momenti ti prende lo sgomento, come dirlo al committente? Nei casi analoghi in cui mi sono trovato nel corso della mia carriera di restauratore, lunga per l'appunto cinquant'anni, mezzo secolo, grazie alla mia franchezza ho perduto il cliente, l'amico ed il lavoro! Credo di non aver dormito quella notte poi è arrivato il confronto con Gianni Bartolomei. Dalla approfondita discussione che è venuta fuori, proprio dalla certezza sull'originalità del Nimbo e dalla tabella è partito il nostro intervento come fosse un viaggio a ritroso nel tempo, seguendo le tracce impresse nei materiali del dipinto.

Indagini diagnostiche

Le indagini eseguite in luce visibile e radente al microscopio stereoscopico, con ingrandimenti di 15 e 45 X, ci hanno confermato che la superficie pittorica è di recente costituzione, non presenta alcuna craquelure ma si sovrappone ad un sottostrato antico, con micro-cretture diffuse anche se intasate di colore e vernici. L'oro e le razze in vermiglione del Nimbo mostrano invece una superficie integra, limpida e micro-crettata, la craquelure appunto che si riscontra sulla pelle di ogni film pittorico antico.

Durante questa fase di approccio all'opera ed al suo restauro mi sono ritrovato tra le mani un'immagine stampata del Crocifisso in una versione antecedente allo stato attuale. Doveva provenire dal catalogo dell'asta francese, come mi suggerisce Gianni. Dal confronto tra l'immagine dell'asta francese e l'opera allo stato attuale, prima del restauro, si possono trarre alcune utili indicazioni (cfr. foto 5 e 6):

- l'ultima acconciatura è molto recente ed è stata fatta forse per presentarla alla clientela italiana, osservando le modalità tecniche esecutive mi sembra di riconoscerne la mano.
- Il Nimbo, il braccio di croce e la tabella, sono originali e non hanno subito variazioni.
- La parte bassa delle gambe ed il perizoma, appartengono alla versione che si vede nell'immagine dell'asta francese e non hanno subito variazioni.
- L'intervento di ulteriore falsificazione (qualcuno in ambito commerciale continua a definirlo "restauro") si è concentrato in modo pesante sulla testa e sul costato, in misura più leggera sulle braccia.
- Il suppedaneo è stato modificato ed il Golgota è stato aggiunto di sana pianta. Anche le gore di sangue sulla croce entro le gambe sono aggiunti nell'ultimo intervento.

Questo confronto ci è utile per conoscere un po' la storia pregressa del Crocifisso, in modo particolare ci fornisce degli elementi che ci saranno di grande aiuto nella fase esecutiva, la mappatura delle zone dove è presente la seconda versione ci indica e distingue la doppia ridipintura. Avremo zone ove la materia da asportare sarà più tenera essendo di recente applicazione e facile da rimuovere, a differenza delle altre dove la materia è vecchia di almeno un secolo e più dura e difficile da rimuovere.

Si procede per gradi alla ricerca della materia originale.

5 – Un'immagine della Crocifissione precedente, catalogo d'asta.

6 – Intero prima del nostro restauro.

7 – Particolare di saggi sul torace e sui capelli.

8 – Particolare dei saggi sul fondo nero ai lati del Cristo e sul perizoma.

9 – Particolare coi saggi sul sangue e sul carnato del braccio.

10 – Particolare dei saggi al di sopra della tabella, sul fondo nero.

11 – Intero con acquisizione nel visibile della lastra radiografica.

12 – Per confronto: intero prima del nostro restauro.



¹ I Raggi X hanno una lunghezza d'onda dello spettro elettromagnetico compresa approssimativamente tra 10 nanometri (nm) e 10 picometri (pm). A piccole lunghezze d'onda hanno un potere di penetrazione elevatissimo: per avere un'idea grossolana solo spessori di centimetri di piombo

o decimetri di calcestruzzo possono fermarli. Nell'esame RX e, particolarmente nel caso della nostra tavoletta, viene posta una lastra di tipo fotografico, sensibile ai raggi X, sulla superficie dipinta della tavoletta e attraverso il cono radiografico (che emette appunto RX) da tergo, vengono impressi sulla lastra tutti i gradienti in toni di grigio, similmente ad una pellicola analogica in bianco e nero ma con altri valori e rapporti. Tutto si svolge in un equilibrio di forze dato: da una parte dalla potenza impostata nello strumento e dal tempo di esposizione e, dall'altra dai gradienti di radio opacità dei materiali presenti, dal loro spessore e dalla loro consistenza, che sarebbero in grado in qualche misura di ostacolare la penetrazione/passaggio dei Raggi X. Lo sbarramento completo alla penetrazione dei Raggi X viene impressa sulla lastra nel massimo chiaro (grigio quasi bianco), il completo passaggio viene ignorato dalla lastra che mostra il massimo grigio (quasi nero). I metalli, come i chiodi in ferro della nostra tavoletta, essendo difficilmente attraversabili dai RX, appaiono molto chiari, quasi bianchi. Ma anche i massicci strati di gesso che intasano i fori e le gallerie dei tarli appaiono della stessa intensità. Quindi tutto si svolge

Si sono fatti i primi saggi a bisturi, sempre sotto il controllo continuo del microscopio stereoscopico, circoscritti a pochi millimetri quadrati mediante asportazione progressiva di strati di materia chiaramente recente alla ricerca di superfici antiche. Le zone di esecuzione dei saggi sono state determinate attraverso una valutazione generale dell'opera e più in particolare sui profili del modellato del Cristo per stabilire la presenza o meno di materia pittorica antica, lo stato di conservazione e la conferma o meno delle forme della figura. Ho eseguito i saggi sul costato ferito, sull'avambraccio destro, sulla coscia e sulla gamba sinistra, sul perizoma e sui piedi, sul terreno nei pressi del Golgota e sui capelli, dovunque ho riscontrato cromie antiche di gran pregio, anche se consunte. Sopra la tabella con la scritta I.N.R.I. i saggi mostrano strati di biacca e tracce di azzurro, corrispondente alla zona radio-opaca che si vede in RX. Una sola zona mostra la mancanza di strati originali di coloriture e preparazione: sul fondo nero subito sotto i gomiti del Cristo.



11



12

L'esame di una lastra radiografica¹ eseguita sulla tavoletta prima dell'inizio dei lavori mi consente appunto di valutare il rapporto tra materiali più o meno radio-opachi, e già mi fornisce un'altra versione della figura del Cristo Crocifisso che collima coi saggi appena eseguiti: le gambe più allungate e meno muscolose, la destra lievemente piegata a mezzo-profilo e l'altra più allungata, il torace meno espanso e le braccia più alte e lineari, coi muscoli rilassati, la testa più scarna e lievemente più inclinata ed in alto, nella cuspide, vi è una vasta zona più radio-opaca a base di biacca di piombo. Il Nimbo si staglia netto in scuro, a riprova che è originale in tutto il suo sviluppo, in quanto eseguita prima del resto della pittura.

in un preciso rapporto di forze nel quale le tarature/regolazione dello strumento ne dettano le regole. Le tarature vengono eseguite mediante il posizionamento di sonde sensibili e poi tolte prima dello "scatto" definitivo, sulla base media delle forze in campo, proprio come un'esposizione nella fotografia analogica di un tempo, per poter cogliere soprattutto le sottili differenze dei materiali più radio trasparenti. I metalli, dicevamo, sono i più radio-opachi proprio per la loro alta densità. Il ferro dei chiodi ha un'alta densità (7.87 g/cm³), il piombo della biacca (Carbonato basico di piombo, il piombo ha una densità di 11.34 g/cm³) ancor di più, l'oro ancora di più (19.3 g/cm³) ma, la sottigliezza dei fogli d'oro e la presenza del bolo rosso (argilla) usati per la doratura dell'Aureola per esempio, fa sì che nel rapporto delle forze appaiano quasi trasparenti, allo stesso livello di grigio del legno antico.

13 – Recto, in evidenza le parti prima tagliate e poi integrate.

14 – Verso, in evidenza le parti tagliate e poi integrate con legno vecchio.

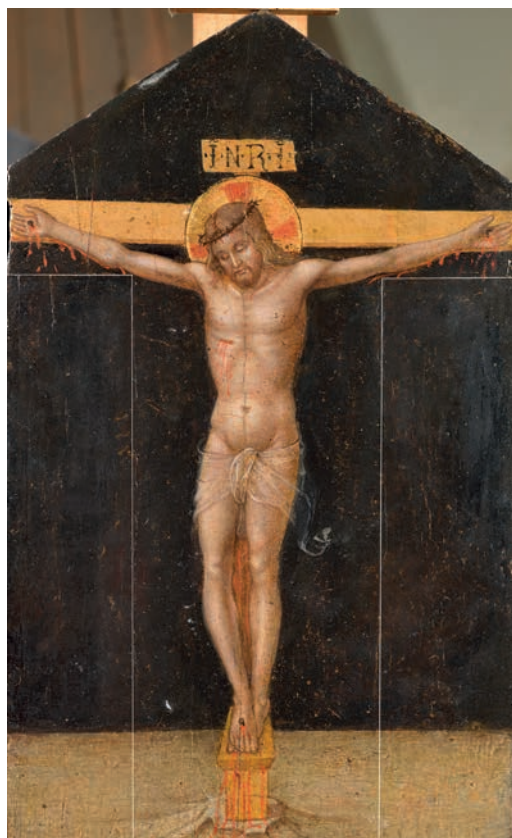
Il braccio di croce sinistro, a destra guardando la foto, e così il braccio del Cristo, è spostato un po' più in basso, questo per una rottura della tavoletta in corrispondenza del gomito che poi è stata risarcita malamente.

Il perizoma ed il Gologota non si riscontrano, il suppedaneo appare in prospettiva inclinato lievemente verso sinistra, la linea del terreno invece è presente solo al centro, per circa metà dell'intera larghezza della tavoletta e non prosegue ai lati, dove la pittura appare meno radio-opaca e priva di coloriture della stessa natura (antiche).

Esaminando il legno in RX, le sue fibre e la tipologia dei tarli, si possono raccogliere alcune importanti certezze: la tavoletta è costituita in origine da un'asse più grande, a sinistra nella foto e una più piccola aggiunta, nella parte alta si possono verificare le differenti cronologie degli anelli e la sottile linea di giunzione. La parte laterale destra guardando la foto, fino all'altezza del gomito del Cristo, presenta una diversa condizione di degrado, tarli ed una diversa cronologia di anelli del legno e mostra di essere stata incollata con molto stucco tra le parti di adesione a compensare l'irregolarità dei tagli. La parte speculare, a sinistra guardando la foto, sembra della stessa natura e tipologia di degrado delle parti originali della tavoletta, ma arriva fino al gomito del Cristo, dove si innesta e presenta lo stesso tipo di incollaggio.

Una fenditura lungo le fibre percorre la tavoletta al centro in tutta la sua lunghezza, in alto presenta una stuccatura di riempimento di correzione delle parti di adesione.

Si evidenziano in orizzontale due tassellature delle cavità originali delle traverse, in basso lungo la base e in alto, in scuro, lungo il braccio di croce.



13



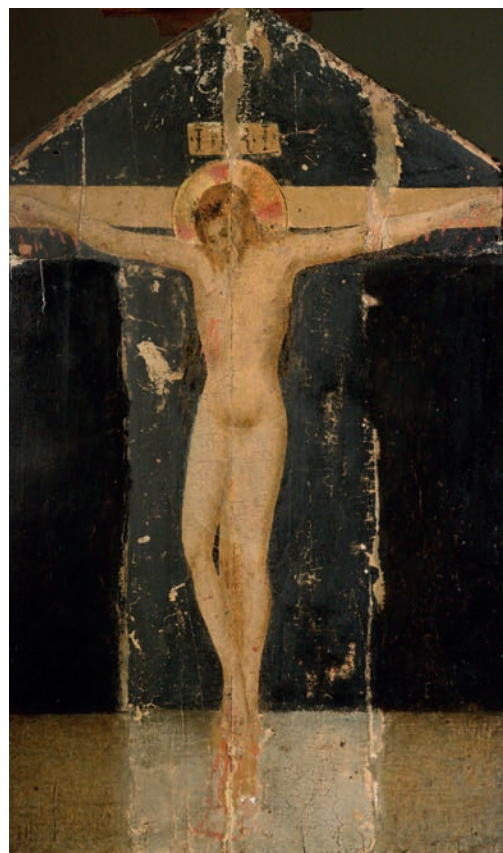
14

15 – Intero dopo la pulitura, acquisizione digitale IR riflesso >900 nm.

16 – Intero, acquisizione digitale in luce visibile dopo la pulitura.



15



16

² L'acquisizione digitale in infrarosso riflesso è un'indagine non distruttiva, di tipo fotografico, che permette di vedere la pittura un poco sotto la superficie dipinta. La superficie dipinta viene esposta ad una sorgente di luce infrarossa. I raggi infrarossi penetrano gli strati di pittura e vengono riflessi diversamente in base ai materiali sottostanti. La camera di ripresa deve avere un sensore molto sensibile ai raggi infrarossi, viene collocato un filtro davanti all'obiettivo che lasci passare solo gli IR al di sopra

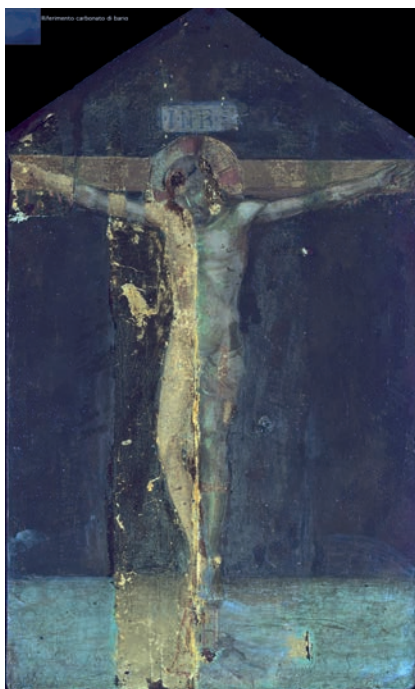
I lunghi e sottili chiodi che si evidenziano sui tre lati sono di recente apposizione per il solo scopo di tenere in situ i tre listellini per la centratura in una recente cornicetta. Sul terreno e sul fondo scuro ai lati del Cristo si riscontrano, anche coi saggi, due vaste zone quadrangolari prive di materia pittorica antica ed il legno, seppure antico, non è coevo col resto della tavoletta dipinta. Queste due parti, strette e lunghe, sono state aggiunte a integrazione di due parti tagliate con metodica precisione.

Le due parti asportate e integrate con legno di eguale essenza e simile età, tanto che a tergo non si notano differenze di materia, misurano circa 26 centimetri per 6: partendo dalla base del dipinto arrivano fino a lambire i gomiti del Cristo Crocifisso e sono contrapposte esattamente ai lati.

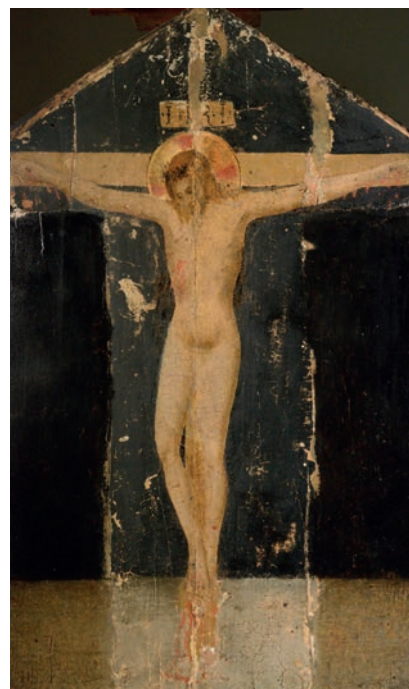
Osservando il verso della tavoletta ed esaminandone macroscopicamente l'essenza, questa risulta costituita da legno di pioppo bianco (*Populus Alba*). Misura cm. 39,7 x 24,3 x 1,1. È ritagliata su tutti i lati, di quanto non si può sapere, il verso è piallato di recente e lo spessore originale non si conosce. È risarcito nel senso della fibra con cunei in pioppo nuovo e sono riempite le tracce cave orizzontali ove in antico stavano due traverse, alla maniera dei restauri degli anni 80 del secolo scorso.

La ripresa IR² ci mostra una figura coerente ed equilibrata nel modellato e nel chiaroscuro, si conferma lo spostamento più in basso del braccio destro riscontrato in RX.

di 900 nm e sbarri completamente la banda del visibile. L'immagine in bianco e nero esprime, con variazione di luminosità e toni di grigio, i materiali utilizzati. Si utilizza questo tipo di indagine per osservare soprattutto la tecnica esecutiva e, dato che in questo caso non ci interessano le sovrappinture che si individuano con altre indagini, tale indagine si esegue quando il dipinto è già stato privato degli strati incongrui mediante la pulitura.



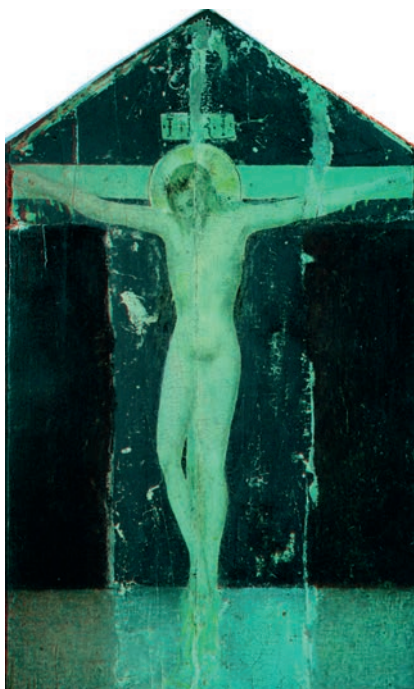
17



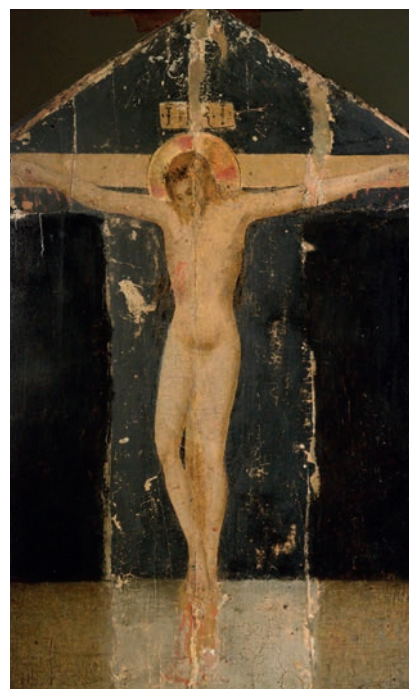
18

Acquisizione in fluorescenza UV³

Sul dipinto, in fase avanzata di pulitura, la fluorescenza ultravioletta evidenzia le parti di pittura originale riscoperta da quelle ancora nascoste. Le parti originali mostrano una fluorescenza omogenea ed una superficie di straordinaria fattura, anche se in parte degradata da interventi e trascorsi precedenti.



19



18 bis

**17 – Intero,
acquisizione in
fluorescenza UV.**

**18 e 18 bis – Intero
acquisizione digitale
in luce visibile dopo
la pulitura.**

**19 – Intero,
acquisizione digitale
nel visibile di IR⁴ in
falso colore.**

20 – Intero, durante la pulitura con mappatura dei punti dell'indagine XRF.

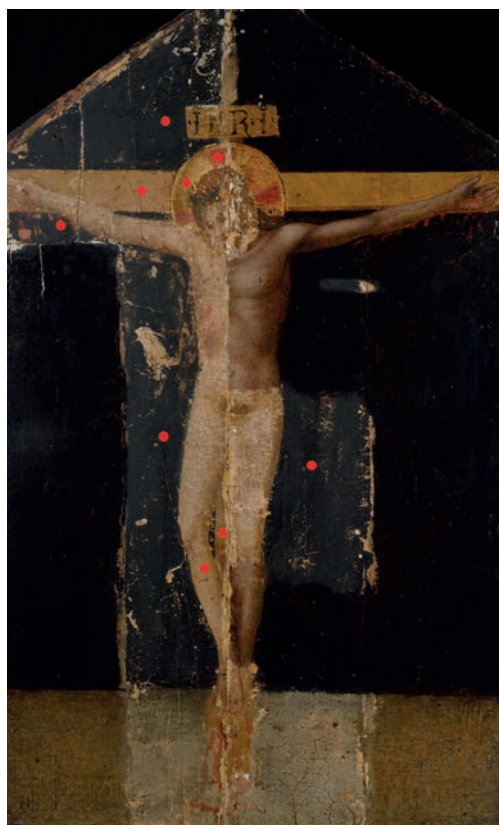
21 – Spettro del rosso sul Nimbo del Cristo.

³ La fluorescenza ultravioletta è un'indagine non distruttiva, di tipo fotografico, che permette di vedere, nella banda cromatica del visibile, la fluorescenza emessa dalla superficie dipinta con tutte le caratteristiche proprie di ogni materiale. La superficie viene esposta ad una sorgente di luce di 365 nanometri dello spettro solare, la camera di ripresa viene dotata di filtri sull'obiettivo che bloccano la radiazione UV, mentre lasciano passare il visibile. Si aggiunge inoltre un filtro arancio per compensare la dominante violetta indesiderata propria delle lampade di emissione UV (lampade di Wood).

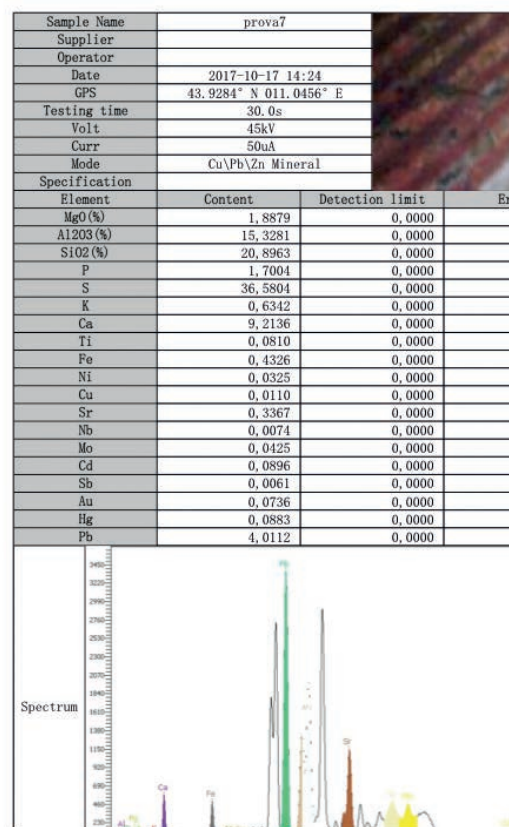
⁴ L'indagine IR in falso colore è un'immagine acquisita nel visibile, frutto della elaborazione di un'immagine RGB nella quale, attraverso la divisione dei canali, si sottrae il Blu e si sostituisce con un immagine IR di pari dimensioni. L'immagine, totalmente artefatta,

Acquisizione IR in falso colore

Pur con tutte le limitazioni della tavolozza impiegata dall'autore, l'immagine ci offre un'indicazione di massima nel riconoscimento di alcuni pigmenti utilizzati nella pittura: in particolare con il colore giallo verdastro ci appare il rosso vermiglione⁵, i piccoli puntini della trina del perizoma che nel visibile sono celesti, permangono nello stesso colore, si esclude quindi in linea di massima la presenza di lapislazzuli o di azzurrite.



20



21

L'analisi XRF (Spettroscopia di fluorescenza a Raggi X) è una delle tecniche diagnostiche non distruttive che rileva la composizione elementare di un'opera d'arte, permettendo di identificare i materiali di cui è composta. Si riscontrano la presenza del Vermiglione del Nimbo e nelle gocce di sangue, l'oro nel Nimbo e tutti i materiali che sono presenti nella pittura antica su tavola, tra i quali il gesso ed il bolo.

La pulitura

Forte di questi risultati ma con tutti i dubbi sullo stato effettivo di conservazione della pittura, proseguo nella riscoperta della originale Crocifissione che eseguo, con molta pazienza, mediante applicazioni ripetute di Solvent Gel di Tea, Carbopol e acqua con aggiunta di gocce di dimetilsolfossido, lavaggio con etil acetato e finitura a bisturi sotto il controllo costante del microscopio.

Si delinea sempre di più una figura di straordinaria fattura, elegante e raffinata. Emergono le battiture di canna sulle gambe, le dolci ombreggiature che delineano il modellato ed una splendida e sottilissima linea rosso cinabro (vermiglione) segue e marca

può essere utile per indicare la natura di qualche colore. Nel nostro caso non ci offre risposte utili, non vi sono colori azzurri, ma utile averla come supporto ulteriore nel corso del restauro.

⁵ Il rosso vermiglione è un pigmento costituito principalmente da solfuro di mercurio (HgS), che può derivare sia dal minerale naturale cinabro sia da una produzione artificiale attraverso la combinazione di mercurio e zolfo.

22 – Particolare durante la pulitura, la gamba destra del Cristo ci appare quasi integra, si può cogliere il sottile rigo rosso a contornare il profilo sul ginocchio, sullo stinco, sull'interno della coscia e sul polpaccio. Si vedono altresì due serie di punti celesti a delimitare la trina ed una velatura, residui del perizoma originale.

col riflesso quasi luminescente l'ombra delle membra. La massima sorpresa si riscontra nell'emergere lieve del perizoma celestino, quasi trasparente che si nota con difficoltà se non fosse per la trina fatta di piccolissimi punti di colore accostati a marcare i bordi in alto, dove il panno si lega in vita.

Questi puntini vengono da tergo e si stagliano eterei sul fondo nero, girano ed accentuano la prospettiva sui fianchi e sul pube coperto a metà, alla stessa maniera in basso attraversano la coscia destra e scendono fino all'altro ginocchio, curvano sul fondo nero e poi risalgono tra le gambe, e la croce, a marcare la profondità e la piegatura delle gambe. Le superfici originali riscoperte sono in gran parte consunte, soprattutto sul costato, dove si evidenzia la craquelure marcata da erosioni dovute a puliture aggressive. Una lacuna verticale segue la spaccatura del legno in tutta la lunghezza delle fibre che è particolarmente evidente sul volto del Cristo, una vasta lacuna coinvolge il braccio sinistro ed una più sottile l'avambraccio destro (queste sono dovute sicuramente a rotture del legno durante la resezione delle parti laterali poi asportate e integrate), le dita delle mani risultano spuntate in seguito a piccole cadute di colore per la rifilatura con sega dei lati della tavoletta e le mani sono molto consunte.

Il fondo presenta lacune e consunzioni, talvolta marcando gli strati sottostanti, proprio attraverso alcune di esse si può esaminare la stesura bianca della parte alta, sopra la tabella iscritta, che mostra pochi granelli di lapislazzuli insieme allo strato uniforme di biacca di piombo.

Nella fase finale della pulitura riemerge il contorno nero dell'Aureola del Cristo sovrapposto al braccio di croce destro.



23 – Particolare durante la pulitura, si coglie appena in color celestino l'originale perizoma semitrasparente, oltre alla limpidezza del carnato originale anche se molto degradato.



23

Il ritocco pittorico

Date le condizioni generali molto degradate abbiamo dovuto fare una scelta che desse importanza alle parti di colore ben conservato, senza che il nostro intervento venisse a competere con l'autore.

Abbiamo deciso di integrare ad acquerello le sole lacune e consunzioni del film pittorico con una leggera ringranatura di colori puri accostati, come nel principio della selezione cromatica ma con minore evidenza.

Le due parti del fondo integrate nel legno e nel colore, si sono lasciate per adesso inalterate, sarebbe stato un impatto visivo troppo evidente se le avessimo asportate e trattate a legno nudo.

La superficie originale si lascia magra così per ora, senza vernici protettive di saturazione, per poter procedere con ulteriori indagini di tipo ottico e quant'altro si renda necessario per gli studi in itinere.

24 – Intero dopo la pulitura, si lasciano inalterate le parti rettangolari aggiunte ai lati del Cristo perché prive di colori originali. Per coerenza sarebbe preferibile asportare tutti gli strati di colore e preparazione dai due riquadri, in quanto non originali, ma anche il legno non è originale, quindi preferiamo mantenerli così come sono.



24

25 – Intero dopo
l'integrazione
pittorica, peraltro
molto limitata, ad
acquerello.



25

Relazione tecnica di sintesi sul restauro

Opera: Crocifissione – tavoletta lignea dipinta

Tecnica: tempera a uovo

Supporto: legno di pioppo bianco (Populus Alba)

Dimensioni: cm 39,7 × 24,3 × 1,1

1. Osservazioni preliminari

All'osservazione macroscopica e al microscopio stereoscopico (15–45x) la superficie pittorica si è presentata in larga parte ricoperta da ridipinture moderne, prive della craquelure autentica tipica dei dipinti antichi. In alcuni punti, tuttavia, si sono riconosciute tracce di materia originaria, caratterizzata da craquelure fine e diffusa.

Piccoli saggi di pulitura condotti in aree selezionate (costato, arti, capelli, terreno) hanno confermato la presenza di cromie originali di pregio.

2. Indagini diagnostiche

Radiografia RX

- Ha consentito di visualizzare la struttura del supporto e gli strati pittorici sottostanti.
- Risultati principali:
 - Figura originaria del Cristo con proporzioni anatomiche differenti da quelle false.
 - Nimbo dorato autentico, lasciato inalterato dalle ridipinture.
 - Presenza di giunzioni lignee, fenditure e parti aggiunte.
 - Due ampie zone laterali prive di pittura originaria, probabilmente dovute all'asportazione di figure secondarie.

Infrarosso riflettografia (IR)

- Ha permesso di osservare il modellato e il chiaroscuro sottostante.
- Ha confermato la coerenza del disegno originario e lo spostamento del braccio destro già emerso in RX.

Fluorescenza ultravioletta (UV)

- Ha evidenziato con chiarezza le aree originali rispetto alle ridipinture.
- Le parti autentiche mostrano fluorescenza omogenea, mentre le sovrapposizioni recenti appaiono disomogenee.

IR in falso colore

- Tecnica di supporto, utile in genere all'individuazione dei pigmenti azzurri.
- In questo caso non ha fornito dati significativi ma è stata conservata come documentazione integrativa.

Spettroscopia XRF

- Ha rilevato la composizione elementare dei pigmenti.
- Sono state confermate la presenza di Vermiglione e Biacca di piombo, a testimonianza della qualità dei materiali originali.

Osservazione in luce radente

- Utilissima nel verificare la presenza di segni, incisioni e rilievi che si evidenziano dal piano pittorico anche quando questo è ridipinto.
- Nel nostro caso non ci sono stati rilevamenti degni di nota se non le condizioni di grande degrado della pittura originale.

3. Intervento di restauro

Pulitura

- Rimozione progressiva delle ridipinture moderne mediante solventi specifici (Tea, Carbopol, acqua con aggiunta di gocce di dimetilsolfossido), seguita da lavaggi con etil acetato e White Spirit.
- Smacchiatura a bisturi sotto costante controllo del microscopico.

Risultati della pulitura

- Riappare la raffinatezza pittorica originaria:
 - Modellato delicato e ombreggiature di grande finezza.
 - Vermiglione luminescente a sottolineare i contorni.
 - Perizoma celestino con trina di minuscoli punti di colore, quasi trasparente.
- Persistono alcune lacune, in particolare lungo le fenditure del supporto e nelle mani del Cristo.

Supporto ligneo

- La tavoletta presenta giunzioni e integrazioni antiche e moderne.
- Le aggiunte laterali, prive di pittura originale, sono state mantenute inalterate per coerenza conservativa.

4. Conclusioni

L'insieme delle indagini diagnostiche ha permesso di distinguere con chiarezza la materia originale dalle ridipinture moderne. L'intervento di pulitura mirata ha restituito leggibilità e qualità estetica all'opera, mettendo in evidenza la raffinatezza del dipinto originario e il valore storico-artistico del manufatto. Con il ritocco pittorico ad acquerello si restituisce unità estetica al dipinto.

Per chi voglia sentire più campane

1) Fonti pre - vasariane (testimonianze e raccolte fino al 1549)

Cennino Cennini, il libro dell'Arte, Neri Pozza 2009, testo fondamentale sui segreti della pittura, segna il passaggio dalla tecnica medievale a quella quattrocentesca.

Libro di Antonio Billi (ms., ca. 1516–1530) — Prima silloge fiorentina di biografie artistiche: registra opere e nomi e costituisce una base primaria per la tradizione su Fra Giovanni da Fiesole.

Anonimo Gaddiano / Magliabechiano (ms., ca. 1540) — Repertorio biografico pre-vasariano con voce su Fra Giovanni; utile per verificare fama e opere note prima delle Vite.

Documenti conventuali su Guido di Piero (1417–1418) — Registri e atti che identificano il pittore (poi Fra Giovanni). Base documentaria per i primi anni e per l'identificazione del nome secolare.

Domenico da Corella, De Vita et Obitu B. Mariae (XV sec. avanz.) — Tradizione erudita che menziona 'Angelicus pictor Johannes'; spesso citata come lode antica dell'artista, da usare con cautela filologica.

Leandro Alberti, De viris illustribus Ordinis Praedicatorum (1517) — Prima 'vita' domenicana a stampa di Fra Giovanni; anello intermedio tra memorie d'Ordine e narrazioni moderne.

2) Da Vasari ai nostri giorni (storiografia, monografie, cataloghi, restauri)

2a. Vasari e la nascita della storiografia

Giorgio Vasari, Le Vite... (1550; 1568) — Vita di Fra Giovanni Angelico: narrazione canonica, imprescindibile punto di confronto con i dati documentari moderni.

Giovan Pietro Bellori «Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni» A cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali.

Luigi Lanzi, Storia pittorica dell'Italia (1789–1796) — Inquadra l'Angelico nella tradizione toscana, segnando il passaggio a una storia dell'arte 'nazionale'.

Vincenzo Marchese O.P., S. Marco... con la vita del B. Giovanni Angelico (Firenze, 1853) — Prima grande sintesi 'sanmarchiana': molte notizie d'archivio e lettura devozionale dell'opera.

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, A New History of Painting in Italy (1864–1866) — Valutazioni storico-stilistiche di lungo periodo; repertorio ottocentesco ancora utile per la storia della fortuna critica.

Jacob Burckhardt, Der Cicerone (1867) — Guida storico-artistica moderna con osservazioni sull'Angelico e il primo Rinascimento.

Catherine Mary Phillimore, Fra Angelico (1892) — Una delle prime biografie illustrate in inglese dedicate interamente all'Angelico.

Bernard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance (1896; 3a ed. riv. 1909) — Classico che ha plasmato a lungo il canone fiorentino; decisivo per la percezione moderna dell'Angelico.

I. B. Supino, Fra Angelico (1898) — Monografia pionieristica con repertorio di opere e tavole.

b.1900 – 1951 (cataloghi critici, attribuzioni, contesti)

Langton Douglas, Fra Angelico (1900/1902) — Ampia monografia interlocutoria, ponte tra erudizione ottocentesca e critica novecentesca.

Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana (1907–1931) — Quadro di riferimento generale con sezioni e giudizi sull'Angelico.

Raimond van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting (1923–1937) — Schedatura sistematica con proposte attributive d'epoca.

Richard Offner, A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting (dal 1930) — Base del catalogo critico fiorentino; utile per quadro di bottega e cerchia.

Roberto Longhi, Sulla Tebaide alla galleria degli Uffizi (1940) ora a San Marco

Roberto Longhi, «Fatti di Masolino e di Masaccio» (Firenze, Sansoni, 1941) — Saggio cardinale per il Quattrocento fiorentino (ed. princeps); imprescindibile contesto per Angelico nel nodo Masaccio/Masolino.

Roberto Longhi, Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento (Firenze, Sansoni, 1975) — Raccolta nelle 'Opere complete' (a c. di M. Boskovits) che ripubblica il saggio del 1941 con apparati; comodo per consultazione.

Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death (1951) — Studio di contesto devozionale e teologico fondamentale per le immagini del primo Quattrocento.

2c. 1952 – oggi (monografie, cataloghi, restauri, studi iconografici)

John Pope-Hennessy, Fra Angelico (Phaidon, 1952; 2ª ed. 1974) — Standard monografico del secondo Novecento: cronologia e catalogo di riferimento per decenni.

Umberto Baldini (a c.), ANGELICO, con introduzione di Elsa Morante (Milano, Rizzoli, 1970) — Volume iconico a larga diffusione; la presentazione della Morante è diventata un classico della fortuna letteraria dell'Angelico.

Giordano Viroli, La Pinacoteca di Forlì, C.R.F. 1980, con scheda sul Beato Angelico.

William Hood, Fra Angelico at San Marco (New Haven-London, Yale UP, 1993) — Studio cardine sulle pitture di San Marco: iconografia, teologia domenicana, spazio conventuale.

John Spike, Angelico — Rizzoli 1996, Notevole introduzione storica e vasto repertorio di immagini.

- Erling Sigvard Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Paintings; with Particular Consideration to Florence, c. 1330–1430* (2 Volumi). Oslo, 1994** — testo fondamentale sui punzoni usati nei dipinti a fondo oro, rilevati nella produzione toscana, specie fiorentina, da Giotto all'Angelico.
- Giorgio Bonsanti, *Beato Angelico. Catalogo completo* (Firenze, Octavo, 1998)** — Repertorio illustrato 'a tappeto' del corpus, utile come mappa rapida e aggiornata al finire degli anni '90.
- Carl Brandon Strehike, *ANGELICO*** — Jaka Book 1998.
- Guido Cornini, *Beato Angelico*** — Giunti, Art e Dossier, 2000.
- Francesco Buranelli (a c.), *Il Beato Angelico e la Cappella Niccolina. Storia e restauro* (Città del Vaticano–Novara, Musei Vaticani/De Agostini, 2001)** — Dati tecnici, storia e restauro del ciclo romano in Vaticano; punto fermo per la fase romana.
- Laurence B. Kanter & Pia Palladino (a c.), *Fra Angelico* (New York, The Metropolitan Museum of Art/Yale, 2005)** — Grande mostra del Met; catalogo scientifico con bibliografia ragionata e nuove proposte attributive (PDF open access).
- Diane Cole Ahl, *Fra Angelico* (Phaidon, 2008)** — Monografia aggiornata che integra fonti, contesti, spiritualità e sondaggi tecnico-stilistici.
- Alessandro Zuccari – Gianfranco Morello – Gerardo De Simone (a c.), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento* (Roma, Skira, 2009)** — Catalogo nazionale con saggi specialistici e aggiornamenti attributivi, diagnostici e cronologici.
- Cyril Gerbron, *Fra Angelico. Liturgie et mémoire* (Turnhout, Brepols, 2016)** — Lettura liturgico-antropologica (altari, Armadio degli Argenti): come funzionano le immagini nel rito e nella memoria.
- Gerardo De Simone, *Il Beato Angelico a Roma 1445–1455* (Firenze, Olschki, 2017)** — Prima monografia dedicata in modo sistematico al decennio romano e al contesto umanistico albertiano.
- Timothy Verdon, *Beato Angelico* (Milano, 24 Ore Cultura, 2015)** — Grande monografia illustrata; edizione italiana di ampio respiro e aggiornamento iconografico.
- Timothy Verdon, *Fra Angelico: Painter, Friar, Mystic* (Berlin–Turnhout, Brepols, 2021)** — Edizione multilingue (inglese/italiano/francese) che riformula la sintesi per il pubblico internazionale.
- Cecilia Frosinini (a c.), *La Pala di San Marco del Beato Angelico: restauro e ricerche* (Firenze, EDIFIR/OPD, 2021)** — Esito del progetto OPD: dati materiali, diagnostica e ricostruzioni aggiornate sulla Pala di San Marco.
- Nadia Righi, Angelo Tartuferi (a cura di) *Angelico, anta dell'Armadio degli Argenti sull'infanzia di Cristo*, 2023.**

3) Tesi universitarie (cronologiche; con indicazioni d'accesso ove disponibili)

- Diane Elyse Cole (Ahl), *Fra Angelico: His Role in Quattrocento Painting and Problems of Chronology* (PhD, University of Virginia, 1977)** — Tesi cardine su cronologia e primi anni; ampiamente citata in letteratura (record bibliografici istituzionali).
- S. E. Lombardi, *The Virgin Annunciate, Human and Divine* (PhD, University of Glasgow, 2000)** — Studio sulla tipologia dell'Annunciazione con sezioni su Angelico; disponibile in repository d'ateneo.
- Carissa M. DiCindio, *Fra Angelico's Tempio Lamentation* (MA, University of Georgia, 2004)** — Studio di caso con full-text open access (openscholar/UGA).
- Gerardo De Simone, *Fra Angelico e l'iconografia della Vita Christi nei cicli a fresco quattrocenteschi* (Dottorato, Univ. Pisa, 2006)** — Ricerca dottorale sul contesto iconografico; rielaborata nel volume Olschki 2017.
- Cyril Gerbron, *Liturgie et mémoire dans l'œuvre de Fra Angelico* (PhD, Université Paris 1, 2012)** — Versione accademica alla base del volume Brepols 2016; accessibile tramite portali di tesi francesi.
- Alison V. Clarke, *The Rediscovery of Fra Angelico in Nineteenth-Century Britain* (MA, University of London/WI, 2014)** — Ricezione ottocentesca nel mondo anglosassone; PDF open access (SAS-Space).
- Chiara Naldi, *Fotografie ottocentesche delle pitture di San Marco* (PhD, Università di Udine, 2017)** — Fonti fotografiche storiche per la conoscenza e la conservazione delle pitture di San Marco; full-text in AIR-UniUd.
- Saskia C. Quené, *Goldgrund und Perspektive. Fra Angelico im Glanz des Quattrocento* (PhD, 2022/23)** — Indagine sulla spazialità del fondo oro e sulla ricezione, poi in volume.

4) Fonti letterarie pre-Angelico che ispirano l'iconografia

- Vulgata (Vangeli canonici: Luca 1–2; Matteo 1–2; Giovanni 20)** — Fondamento scritturistico delle scene dell'Infanzia, dell'Annunciazione, della Presentazione e della Resurrezione.
- Apocrifi del Nuovo Testamento: Protoevangelium Iacobi; Evangelium Pseudo-Matthaei; Transitus Mariae** — Dettagli narrativi e mariani (nascita/infanzia di Maria, Dormitio/Assunzione) che entrano stabilmente nella tradizione figurativa.
- Speculum Humanae Salvationis (inizi XIV sec.)** — Manuale tipologico (AT/NT) alla base di molte strutture parallelistiche in pale e predelle.
- Biblia Pauperum (XIV–XV sec., anche a blocchi)** — Strumento catechetico illustrato usato da predicatori; fornisce schemi visivi e nessi profetici.
- Meditationes Vitae Christi (Pseudo-Bonaventura, XIII sec.)** — Testo devozionale che codifica gesti, atteggiamenti e luci (es. Natività) recepiti nell'arte quattrocentesca.
- Tradizione domenicana: Jordanus de Saxonia, Libellus; Gerardus de Fracheto, Vitae fratrum; De modo orandi Sancti Dominici** — Fonti d'Ordine determinanti per le pose e l'ethos nelle celle di San Marco e nei soggetti domenicani.
- Jacopo da Varazze, Legenda Aurea (ca. 1260)** — Repertorio agiografico principe: cicli di santi (Domenico, Caterina, Cosma e Damiano).
- Pseudo-Dionigi, De coelesti hierarchia; Bernardo di Chiaravalle, Sermones in Missus est; Agostino, De civitate Dei** — Quadri dottrinali e omiletici per gerarchie angeliche, Annunciazione e visioni escatologiche.



euro 10.00

Edizioni del Capricorno

ISBN 979-12-243-0777-8



9 791224 307778

IVA assolta