



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO ©

BOLLETTINO D'ARTE

Estratto dal Fascicolo N. 22-23 – aprile-settembre 2014 (Serie VII)

LUCIANO RICCIARDI

IL RESTAURO VIRTUALE PER EVITARE IL RESTAURO REALE. UN'IPOTESI PER DUE OPERE DELLA GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATA NEL 1907

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

22-23

APRILE-SETTEMBRE
2014

ANNO XCIX
SERIE VII

SOMMARIO

ELENA GHISELLINI: <i>Lo "Sculutore di Boston": un artista attico ad Alessandria. Sul contributo di Atene alla formazione del linguaggio figurativo alessandrino</i>	1
SERAFINA GIANNETTI: <i>Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli. II. Le sculture di età imperiale</i>	21
MAURO MINARDI: <i>Committenza domenicana a Urbino nella vicenda di un protagonista del Trecento marchigiano: il Maestro della Croce di Mombaroccio</i>	45
LUCIANO RICCIARDI: <i>Il restauro virtuale per evitare il restauro reale. Un'ipotesi per due opere della Galleria Nazionale delle Marche</i>	89
ANTONIO CUCCIA: <i>Una proposta per Francesco di Valdambrino a Palermo: un Crocifisso e il suo tramite pisano</i>	107
LOTHAR SICKEL: <i>Una sconosciuta pala d'altare di Paris Nogari a Gallese. Occasione per una ricostruzione della sua illustre cerchia familiare: l'architetto Antonio Labacco e l'orafo Manno Sbarri</i>	117
ADRIANO AMENDOLA: <i>Paolo Giordano II Orsini collezionista di disegni. Novità su Paul Bril, Bartholomeus Breenbergh, Simon Vouet, Francesco Salviati e altri antichi maestri</i>	135
MAURO VINCENZO FONTANA: <i>Il seguito di Luca Giordano in Basilicata e ai suoi confini. Aggiunte al catalogo di Andrea Malinconico, Giuseppe Simonelli, Andrea Miglionico e Filippo Ceppaluni</i>	151
SIMONE RAMBALDI: <i>Massimo Campigli e i ritratti funerari romani</i>	165
FONDI E ARCHIVI FOTOGRAFICI STORICI: CONOSCENZE A CONFRONTO	
Presentazione di LAURA MORO	177
ELENA BERARDI: <i>L'Archivio Fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del "Fondo MPI"</i>	179
BENEDETTA CESTELLI GUIDI: <i>Assenza dell'Autore. Le raccolte fotografiche "Tuminello" e "Cugnoni" tra prassi artistica e processi di archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale</i>	207

ARCHIVIO

- ANDREA G. DE MARCHI: *Il fascino dell'esotico in un bastimento di quadri per Camillo Pamphilj junior* 237

LIBRI

- FERNANDO GILOTTA: recensione a MARCELLA PISANI, *Avvolti dalla morte. Ipotesi di ricostruzione di un rituale di incinerazione a Tebe* 247
- FRANCESCA POMARICI: recensione a SIMONETTA CASTRONOVO, *Collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Smalti di Limoges del XIII secolo* 248
- LORENZA MOCHI ONORI: recensione a VICTORIA MARKOVA, *The Pushkin State Museum of Fine Art. Italian Paintings, 14th – 18th Centuries. Catalogue* 249
- MARTINE BOITEUX: recensione a LUCIA TRIGILIA, *La festa barocca in Sicilia. Spazi e apparati tra sacro e profano* 254
- GIANGIACOMO MARTINES: recensione a FRANCESCA GANDOLFO, *Il Museo Coloniale di Roma (1904–1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino* 256

MOSTRE

- LORENZO FINOCCHI GHERSI: recensione a
Veronese. Magnificence in Renaissance Venice, Londra 2014 260
Paolo Veronese. L'illusione delle realtà, Verona 2014
Quattro Veronese venuti da lontano. Le allegorie ritrovate, Vicenza 2014

Abstracts

269

LUCIANO RICCIARDI

IL RESTAURO VIRTUALE PER EVITARE IL RESTAURO REALE. UN'IPOTESI PER DUE OPERE DELLA GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE

Premessa

I termini “restauro” e “virtuale” sono stati per la prima volta accostati da Gianfranco Fiaccadori — che qui voglio ricordare a pochi mesi dalla prematura scomparsa, anche per i preziosi suggerimenti in merito al presente lavoro — il quale nel 1997 indicò la via digitale (appunto il “restauro virtuale”) per poter intervenire su alcune mappe antiche della città di Parma conservate nel locale Archivio di Stato in modo da evitare la diretta manomissione della materia, quindi senza alcun tipo di restauro *stricto sensu*.¹⁾ Dove i vantaggi del restauro virtuale consistono nel poter lavorare sulla riproduzione fotografica di un'opera (non importa se dipinta su tavola, muro, tela, carta o se scultura) e realizzare su quella sia una previsione degli eventuali risultati di un intervento di pulitura, sia una “pre-visualizzazione” delle diverse ipotesi nel trattamento delle lacune.²⁾

Ciò premesso va aggiunto che l'uso di *softwares* di fotoritocco nel restauro non costituisce novità. Per

farne una brevissima e certo non esaustiva storia, tra le prime sperimentazioni in materia vi sono quelle compiute, verso la fine degli anni '80, dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze.³⁾ Sperimentazioni subito utilizzate anche dall'Opificio delle Pietre Dure, sebbene in una direzione diversa dall'uso proposto da Fiaccadori o da quello seguito nel presente articolo, e cioè per decidere la tonalità, l'orientamento e la grandezza delle linee di pennello da impiegare nel trattamento delle lacune della cosiddetta “astrazione cromatica”, seguendo le indicazioni della teoria estetica del restauro messa a punto tra il 1978 e il 1981 da Umberto Baldini, allora direttore dell'Opificio:⁴⁾ una nuova teoria del restauro nei fatti al traino (ma su una base estetologica assai più fragile) della *Teoria del restauro* formulata da Cesare Brandi tra il 1948 e il 1953, in seguito confermata nella sua versione definitiva nel 1963.⁵⁾

Tra i più recenti esempi di restauro virtuale va in particolare ricordata la nuova reintegrazione della *Annunciazione* di Antonello da Messina a Palazzolo



1 — URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE — MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG:
INCORONAZIONE DELLA VERGINE, FRAMMENTO DI AFFRESCO STACCATO DALLA CHIESA DI SAN DOMENICO
*Per il Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig è stata avanzata l'ipotesi, nell'articolo di Mauro Minardi in questo fascicolo,
di una identità con il Maestro della Croce di Mombaroccio.*

(foto Museo)

Acreide — l'opera su cui Brandi nel 1942 aveva per la prima volta dato concreto esempio dei suoi principi teorici sul trattamento delle lacune — reintegrazione poi eseguita (2006) dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ISCR).⁶⁾

Il lavoro sperimentale che qui si presenta, si basa su tre considerazioni d'ordine generale rispetto al restauro tradizionale che interviene direttamente sull'opera. Primo, l'inevitabile (più o meno grave) manomissione della materia autografa di un'opera quando la si restaura: da qui la fondamentale importanza di evitare i restauri tramite un'azione di prevenzione. Secondo, il pieno dato di fatto che la ragione conoscitiva di natura critico-estetica alla base dei moderni restauri decade nella gran parte dei casi perché in questi ultimi decenni molte opere d'arte, specie le più importanti, sono già state restaurate — quindi restituite a una leggibilità, appunto, critica ed estetica — così da rendere inutili, e perciò stesso conservativamente ancora più pericolosi, nuovi restauri. Terzo, la facile constatazione che la *connoisseurship* viene da sempre esercitata sulla base di confronti fotografici tra diverse opere; esemplare in tal senso è la leggendaria fototeca di Federico Zeri oggi a Bologna.

Nel nostro caso non si mira a produrre ipotesi di reintegrazione delle sole lacune «interpretabili in base alla speciale metalogica che l'immagine possiede e il contesto dell'immagine consente senza possibili alternative» (Brandi), come è nel corrente restauro estetico condotto nella realtà della materia, bensì a riportare in via virtuale (cioè fotografica) l'opera a una leggibilità d'intero, sia intervenendo in fase di pulitura — quando serva e comunque sempre agendo in via virtuale — sia operando una completa reintegrazione delle lacune, interpretabili e non. Ciò consente allo studioso di ragionare su una fotografia dove molto è favorita la leggibilità critica dell'opera, ma contestualmente conservando intatta l'autografia di partenza non manomessa da «restauri reali». L'opera autografa in tal modo è resa come uno speciale documento d'archivio consultabile in ogni momento.

Termini del lavoro eseguito

Il lavoro di ricerca è stato condotto su due dipinti su tavola normalmente esposti nella Galleria Nazionale delle Marche, entrambi scelti perché recano vaste lacune reintegrate in vecchi restauri con tinte neutre. La prima è un'opera tradizionalmente attribuita al Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig, un artefice attivo tra Spagna e Italia nel XIV secolo, altresì autore dell'affresco con l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 1), staccato dalla chiesa urbinata di San Domenico, di cui si discute approfonditamente in questo stesso volume nel precedente articolo di Mauro Minardi che lo identifica con il diverso nome di Maestro della Croce di Mombaroccio:⁷⁾ si tratta della *Madonna dell'Umiltà* (figg. 2, 5–11; a confronto con la *Madonna dell'Umiltà*, in collezione Kisters, fig. 3; e l'elaborazione grafica



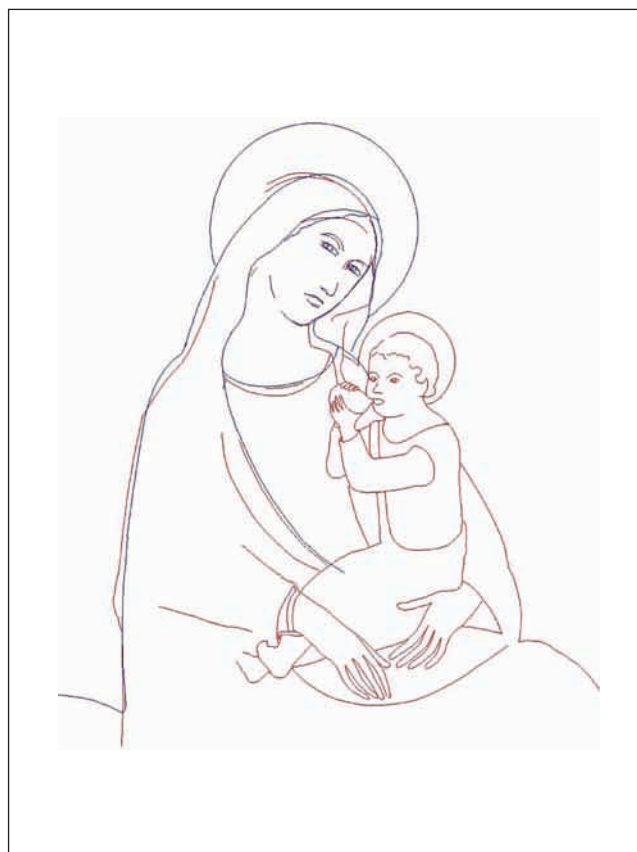
2 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE
MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG:
MADONNA DELL'UMILTÀ
(foto Museo)

delle due opere, fig. 4). L'altra è la *Annunciazione* di Olivuccio di Ceccarello, maestro originario di Camerino di cui si hanno notizie a partire dal 1390, equivocato per quasi un secolo con un mai esistito Carlo da Camerino (figg. 12–14, 16, 19–21; a confronto con la *Croce* dipinta di Macerata Feltria, figg. 15 e 17; e l'elaborazione grafica delle due opere, fig. 18).⁸⁾

Nel merito, il lavoro è proceduto studiando per prima cosa la documentazione fotografica dei restauri novecenteschi che hanno interessato le due opere (figg. 5, 6, 12 e 13), senza con ciò poterne escludere alcuni più antichi non documentati. Ragione di questa ricerca è stata quella di verificare i dipinti dopo la pulitura e prima delle reintegrazioni, così da avere certezza dei bordi delle lacune presenti nei dipinti. Interessanti sono state anche le ipotesi di reintegrazione presenti nei restauri più antichi. In ogni caso, la *Madonna dell'Umiltà*, già ridipinta nel Quattrocento (in particolare il fondo del cielo su cui si stagliano la figura della Vergine e il suo manto) è stata restaurata almeno due volte: intorno agli anni Trenta e da Andrea Rothe tra il 1967 e il 1968 (figg. 5 e 6).⁹⁾



3 – KREUZLINGEN (SVIZZERA), COLLEZIONE KISTERS
MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG:
MADONNA DELL'UMILTÀ
(foto Fondazione Federico Zeri, inv. 29436)



4 – CONFRONTO ATTRAVERSO SOVRAPPOSIZIONE DEI DISEGNI
A TRATTO LINEARE TRA LA SAGOMA DEL VOLTO E DEL MANTO
DELLA MADONNA DELL'UMILTÀ KISTERS (IN NERO)
E LA SAGOMA DELLA MADONNA DELLA GALLERIA NAZIONALE
DELLE MARCHE (IN ROSSO)
(elaborazione grafica dell'Autore)

L'Annunciazione di Olivuccio di Ceccarello ha invece subito almeno tre restauri: un primo non precisabile, ma antecedente il suo ingresso nella Galleria Nazionale della Marche (1918); il secondo, al momento dell'acquisizione dell'opera da parte dello Stato o qualche anno dopo; e l'ultimo nel 1966 (fig. 13).¹⁰⁾

Nella fase successiva della ricerca, le due opere sono state fotografate in risoluzione di 300 dpi, foto da cui si è condotto con *AutoCAD* un rilievo a tratto lineare del disegno, interrompendolo nelle lacune, ovvero, nel caso della *Madonna dell'Umiltà*, in prossimità di precedenti reintegrazioni poco coerenti col testo figurativo (in particolare nella parte destra del tratto collo-velo della Vergine).

A questa operazione è seguita l'esecuzione di numerose foto ravvicinate, quali ad esempio quelle dell'Annunciazione (fig. 21), nei fatti "macrofotografie" dei bordi delle lacune, così da rendere meglio osservabili anche i minimi frammenti della pellicola pittorica nel raccordo tra lacune, contesto originale e quanto documentato sia dalle indagini diagnostiche (Riflettografia IR, Falso colore IR, Fluorescenza indotta da radiazio-

ne UV) (figg. 7 e 8, 14), sia dalla documentazione fotografica storica (figg. 5 e 6, 12 e 13).¹¹⁾

Inoltre, si sono prese in considerazione teste, mani, manti, architetture, motivi decorativi presenti in altri dipinti di quei due artisti — quale la *Crocifissione* di Olivuccio di Ceccarello a Macerata Feltria (figg. 15 e 17) — e in opere che la critica ha attribuito a maestri affini, come obbliga la complessa vicenda attributiva delle due opere, specie quella della *Madonna dell'Umiltà* del Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig (figg. 1 e 3). Tutto questo in considerazione dell'uso comune, nella produzione artistica antica, medievale e moderna di sagome seriali, così da normalizzare le forme da raffigurare (motivi decorativi, architetture, panneggi, visi, mani), ossia forme semplificate di quei disegni esecutivi, documentati nel medioevo col nome di "patroni",¹²⁾ ma anche citate in modo esplicito nella trattatistica posteriore, come in questo passo del *De veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini (1586):

«col rivoltarlo [il disegno di partenza quando lo si vada a trasporre in un dipinto] o con mutarli un poco la testa o



5 — URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE
MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG:
MADONNA DELL'UMILTÀ

Documentazione fotografica dello stato di fatto del dipinto prima dell'intervento di Andrea Rothe (1967–1968) con le reintegrazioni nel tratto collo–testa, riconducibili probabilmente al restauro degli anni Trenta del Novecento.

(foto Museo)

alzarli un braccio, torli via un panno o giungerne in altra parte o in altro modo, o rivoltar quel disegno [...], pare che non sia più quello».¹³⁾

Su questa base si sono eseguiti i disegni delle parti del testo figurativo che in via d'ipotesi, ma con buona attendibilità, si trovavano in origine all'interno delle lacune, completando così l'iniziale rilievo a tratto lineare (figg. 4 e 18). I disegni sono stati elaborati in *Autocad* su un *layer* o livello (un foglio lucido virtuale) posto al di sopra delle foto e poi importato in *Photoshop*, fatto che ha consentito di avere il riferimento grafico delle sagome per la reintegrazione del colore nella immagine sottostante.

A quel punto si è passati alla fase successiva, la leggibilità dell'opera, un problema che qui riguarda solo la *Madonna* urbinata del Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig. La semplice osservazione visiva e ancor di più la fluorescenza indotta da radiazione UV (fig. 8) hanno evidenziato infatti la presenza di una vernice fortemente inscuritasi. Così che, prima di procedere

re alla reintegrazione (virtuale) delle lacune, si è provveduto a eseguire (sempre per via virtuale) una pulitura dell'opera in modo da dare alla gamma tonale del dipinto una maggior attendibilità storica e critica. Ovviamente, come nelle puliture vere, con tutti i margini della soggettiva interpretazione del testo figurativo.

L'operazione è stata condotta campionando i diversi colori dalle zone in cui erano presenti porzioni anche minime di pellicola pittorica, presumibilmente non alterata dalla presenza della vernice, e rilevando i valori esadecimali in quei punti nella scala RGB (che sono assunti come valori attendibilmente realistici). A partire dai valori RGB estratti da quei frammenti, si sono considerate le zone di colore alterate dalla presenza della vernice inscurita, attribuendo a tali zone i valori cromatici esadecimali RGB precedentemente memorizzati dai frammenti non alterati, in modo da ottenere virtualmente la pulitura della pellicola pittorica (figg. 2 e 10).

L'ultima fase ha riguardato i colori attribuiti alle parti ricostruite, gli stessi prima clonati dall'opera di partenza, creando una speciale tavolozza (virtuale) cui ricorrere di volta in volta. Ed è opportuno sottolineare che un simile modo di procedere non ha tangenze con l'atto creativo dell'opera, né tantomeno vi si sovrappone, limitandosi infatti a trasferire nelle lacune parti autografe dello stesso dipinto su cui si interviene, o di dipinti della stessa mano, ciò che appare in linea con tutta la teoria critica antiquaria del restauro, a cominciare da Giovan Pietro Bellori e Carlo Maratti. E se poi un simile modo di procedere contraddice la linea storicistica della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (e Giulio Carlo Argan), va detto che, trattandosi d'un intervento puramente virtuale, questo non tocca la "materia dell'opera" (Brandi), eliminando così in partenza il problema.¹⁴⁾

Il restauro virtuale della Madonna dell'Umiltà del Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig

Il dipinto presenta numerosi ritocchi alterati. Non ha però creato difficoltà la ricostruzione del fondo azzurro del cielo con le stelle e le sfere dorate al di sopra di esso, né degli altri motivi decorativi del fondo, del manto della Vergine e della raggiera al di sopra dell'aureola (fig. 9 c–e). Queste parti — come detto, frutto di un rifacimento quattrocentesco¹⁵⁾ — sono infatti costituite da motivi seriali che possono essere ripresi dalle zone in cui sono ancora integri.

Molto più complessa si è presentata la ricostruzione delle parti mancanti nella zona sinistra del volto della Vergine e del velo che chiude quello stesso volto. La lettura del tratto volto–velo è infatti di decisiva importanza per la comprensione dell'immagine, ma viene resa molto difficoltosa dalla integrazione della lacuna eseguita con una tinta neutra scelta da Andrea Rothe nel restauro del 1967–1968, che si confonde con il colore della pellicola pittorica del collo (fig. 2).

Né aiutano le fotografie dell'opera così come si presentava prima dell'ultimo restauro (figg. 5 e 6). Esse infatti attestano una vasta reintegrazione della zona in questione, con un andamento del velo che non si ritrova in altre opere dello stesso artista, né dello stesso ambito: ad esempio, nel frammento di affresco con l'*Incoronazione della Vergine*, proveniente dalla chiesa di San Domenico in Urbino (fig. 1), o nella *Vergine dolente* del *Crocifisso* di Mombaroccio, opere in cui il velo copre, a destra, solo parte della fronte, dei capelli e del collo.¹⁶ Si è quindi ricorsi alla *Madonna dell'Umiltà* oggi nella collezione Kisters di Kreuzlingen, in Svizzera (fig. 3), opera anch'essa attribuita al Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig e in effetti pressoché identica a quella urbinata, tanto da rendere lecita l'ipotesi che per l'esecuzione delle due tavole si sia partiti da uno stesso modello o "patrono", sebbene leggermente ruotato di pochi gradi a destra (fig. 4), a ulteriore conferma della centralità del disegno nella produzione artistica.¹⁷

Sulla base del disegno del velo della *Madonna* Kisters, l'immagine fotografica della *Madonna* urbinata è stata così restituita a intero, rendendola in due diverse versioni: sia mantenendo gli adeguamenti quattrocenteschi, sia senza di essi (figg. 10 e 11). In quest'ultimo caso, si è data per certa l'esistenza in origine di un fondo oro, evidenziato dalle indagini diagnostiche condotte negli anni Sessanta dall'allora soprintendente delle Marche Pietro Torriti, basandosi inoltre (per analogia) sul dipinto Kisters e su quasi tutti i dipinti su tavola di quel periodo. Si è infatti scelto di non eseguire sezioni stratigrafiche per avere la prova definitiva della presenza dell'originale fondo oro sotto il rifacimento quattrocentesco, perché i prelievi avrebbero dovuto essere statistici (quindi numerosi e distruttivi), il che avrebbe contraddetto l'assunto teorico del lavoro qui presentato: non manomettere in alcun modo il dipinto autografo.

Il restauro virtuale della Annunciazione di Olivuccio di Ceccarello

Il dipinto ha posto il problema di come reintegrare (virtualmente) una notevole quantità di lacune che, alla luce della teoria del restauro brandiana, non sarebbero state ricostruibili perché "non interpretabili".¹⁸ Né ha aiutato la presenza di rifacimenti mimetici condotti durante il restauro eseguito intorno al 1918, prima dell'ingresso del dipinto in Galleria, aggiornato poco dopo dal restauratore aretino Gualtiero de Bacci Venuti. Interventi entrambi noti attraverso la documentazione fotografica storica (fig. 12).¹⁹ È il caso di sottolineare che, allo stato attuale, l'*Annunciazione* non presenta alcuna difficoltà di lettura: infatti chiarissimi sono sia il soggetto iconografico, sia l'inquadratura architettonica dell'edificio entro cui è raffigurata la Vergine. Cosa che invece non si può dire del volto e delle mani dell'Eterno, né di alcune parti dei panneggi della Vergine o dell'Angelo Annunciante, per i quali però l'opera stessa fornisce importanti



6 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE
MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG:
MADONNA DELL'UMILTÀ

Documentazione grafica eseguita durante il restauro di Andrea Rothe: con le frecce bianche sono indicate le parti della pellicola pittorica ritenute autentiche; le campiture a tratteggio documentano invece alcune vecchie reintegrazioni da rimuovere durante la pulitura.

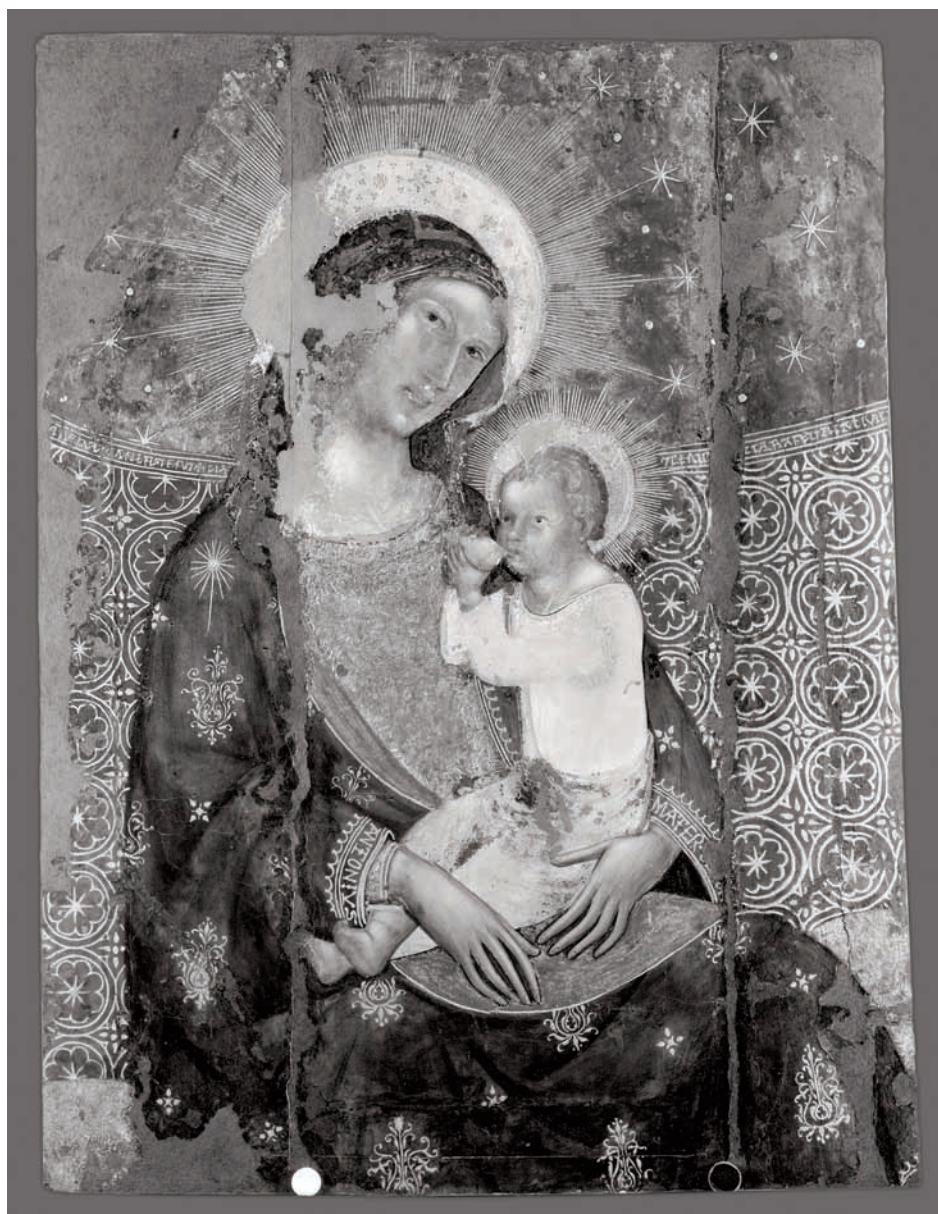
(foto Museo)

suggerimenti ai fini di una integrazione digitale.²⁰

Ciò premesso, nella parte inferiore del manto della Vergine sono visibili tracce di un disegno esecutivo rosso (con ogni probabilità la sinopia), che dimostrano come in origine il panneggio fosse molto voluminoso e ben definito nei partiti delle pieghe: è ancora ben visibile nella foto pubblicata dal Serra nel 1921, dove in parte si vede un rifacimento mimetico molto ben fatto, ma poi rimosso.²¹

Nella figura del Padreterno sono perduti per sempre il volto e le mani. In questo caso, per la loro reintegrazione si è dato per certo l'uso di patroni comuni circolanti nella bottega di Olivuccio, certezza dimostrata dalla sovrapposibilità del disegno dei volti della Vergine Annunciata e del Cristo di Macerata Feltria, l'opera che ha consentito di attribuire in via definitiva a Olivuccio di Ceccarello il catalogo dell'inesistente Carlo da Camerino (figg. 15–18).

Più in particolare, per le mani è stato invece usato il disegno di quelle della Vergine Annunciata, rimpiccioc-



7 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE – MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG: MADONNA DELL'UMILTÀ

La riflettografia infrarossa (1000 nm) ha evidenziato le pieghe del manto della Vergine, oggi celate dalle ridipinture e dalle vernici alterate. Il disegno preparatorio, realizzato a pennello, si presenta di difficile lettura ed è evidente solo in alcuni punti come nel profilo del volto, nella parte del manto in prossimità della gamba sinistra e nei contorni delle mani.

(foto Museo)

lite e ruotate *recto-verso*. Per il volto, di cui restano il solo tratto lineare del mento e della fronte, peraltro fondamentali per stabilire l'esatta inclinazione della testa, si sono lasciate aperte due ipotesi di reintegrazione: la prima, usando il volto dell'Angelo; la seconda, propendendo per il volto della Vergine (al solito ruotato *recto-verso* e rimpicciolito). Una volta ultimato il confronto, la seconda ipotesi è parsa la più credibile in termini di semplice percezione ottica (figg. 20 e 21).

Conclusioni

Il restauro virtuale — nell'accezione del lavoro qui presentato — è stato usato per la reintegrazione di tutte le numerose lacune (brandianamente interpretabili e non) oggi presenti nella *Madonna dell'Umiltà* di Urbino e nella *Annunciazione* di Olivuccio di Ceccarello. E non cambia nulla nella *ratio* del presente lavoro il fatto che siano opere su tavola perché, come già detto,



8 — URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE — MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG: MADONNA DELL'UMILTÀ

La fluorescenza indotta da radiazione UV ha consentito di rilevare la presenza di vernici alterate a base di resine terpeniche, oltre che estese integrazioni pittoriche, soprattutto lungo il perimetro e le committiture longitudinali delle tre assi, nonché sulla veste rossa della Vergine.

Si può inoltre notare un segno perimetrale a forma di ottagono dovuto al degrado della pellicola pittorica a seguito della battitura di una cornice non coerente con il dipinto.

(foto Museo)

si tratta di una tecnica sperimentale utilizzabile per qualsiasi classe di manufatto. Ne è prova, ad esempio, il recentissimo (e assai difficile) lavoro di ricomposizione in via virtuale della scultura del *San Giovannino* di Michelangelo già conservata a Úbeda (Spagna), come ha da poco felicemente dimostrato Francesco Caglioti, ridotta in frammenti da vandali durante la guerra di Spagna del 1936.²²⁾ La ricomposizione dei frammenti, cui è seguita una reintegrazione completa dell'opera

condotta sulla base della documentazione fotografica precedente la distruzione, ha rappresentato uno straordinario lavoro di restauro virtuale, da poco presentato dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.²³⁾ E proprio il restauro virtuale condotto dall'Opificio o quello sin qui illustrato per i due dipinti marchigiani consentono di riflettere una volta di più sull'equazione, coniata da Argan al Convegno dei Soprintendenti del 1938, tra restauro, scienza e filologia. Secondo lo studioso



«il restauro delle opere d'arte è oggi concordemente considerato come attività rigorosamente scientifica e precisamente come indagine filologica diretta a ritrovare e a rimettere in evidenza il testo originale dell'opera»,

dichiarazione alla quale la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi ha dato una veste estetica: dichiarazione ancora oggi alla base dei restauri che si continuano a condurre in Italia e non solo.²⁴⁾ Tuttavia, rapporto improprio quello tra restauro, scienza e filologia, visto che da Karl Lachmann in poi la filologia testuale è disciplina storica che mira alla ricostruzione dell'originale di un testo letterario per via documentaria e/o attraverso la critica interna, come già aveva continuato ad avvertire Giorgio Pasquali, scrivendo nel 1920 che «la filologia non è né scienza esatta né scienza della natura, ma, essenzialmente se non unicamente disciplina storica».²⁵⁾

Ma vorrei anche sottolineare che tra i risultati di questo tipo di ricerca vi è l'aver ribadito come non solo le reintegrazioni, ma anche le puliture, possano essere virtuali, consentendo in tal modo di evitare restauri estetici inutili, quindi più o meno dannosi, soprattutto qualora si intervenga su opere da poco

restaurate, cioè quei restauri legati alle «fluttuazioni di gusto» come evidenziava già alcuni decenni fa Giovanni Urbani.²⁶⁾ E il gusto d'oggi va verso puliture sempre più spinte e pericolose per la materia originale dell'opera, come peraltro da secoli trattatisti e artisti invano dicono: per tutti, basti quello che aveva scritto Filippo Baldinucci (1681), raccogliendo quanto correntemente si diceva nelle botteghe degli artisti toscani:

«Sotto questo termine rifiorire, intendono anche gl'ignoranti il lavare l'antiche pitture [...]; e non considerano, che [...] non solo mettono esse pitture in pericolo di mandar dietro alla lavatura, i velamenti, le mezze tinte, e ancora i ritocchi, che sono gli ultimi colpi, ove consiste gran parte di loro perfezione».²⁷⁾

9 a-n – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE
MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG:
MADONNA DELL'UMILTÀ

Sequenza delle varie fasi durante il progetto di restauro virtuale.

(elaborazione fotografica dell'Autore)



In particolare intendo evidenziare come *ratio* del lavoro sia stata trovare un modo per manomettere il meno possibile le opere d'arte con nuovi restauri. Ciò che si può tranquillamente fare con il restauro virtuale, riportando in via fotografica qualsiasi opera a intero (magari, nei casi più complessi, formulando diverse ipotesi) e contemporaneamente rendendo, come già detto, le opere autografe al pari di speciali documenti consultabili in ogni momento dentro quegli altrettanto speciali archivi che sono i musei, le chiese e i palazzi. Un patrimonio artistico infinito e sempre più fragile.

Il presente articolo è una rielaborazione della mia tesi di laurea discussa all'Università di Urbino "Carlo Bo" nel novembre 2013, tesi nata da un'idea del prof. Bruno Zanardi, che ringrazio per la paziente attenzione con cui ha indirizzato e seguito le mie ricerche. Molto devo al prof. Gianfranco Fiaccadori, cui questo lavoro è dedicato. Ringrazio inoltre la dott.ssa Rosaria Valazzi, la dott.ssa Agnese Vastano e il dott. Gabriele Barucca della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio delle Marche, per aver gentilmente favorito l'accesso alle opere di cui si discute. Per alcuni aiuti tecnici ringrazio il prof. Flavio Vetrano, Prorettore dell'Università di

Urbino. Infine, grazie per i consigli e l'accoglienza al dott. Fabio Fraternali, alla dott.ssa Cecilia Arata, a don Graziano Cesarini e al dott. Marino Lorenzi.

1) La comparsa della formula "restauro virtuale" si deve a Gianfranco Fiaccadori che suggerì anche il bel titolo della mostra *Memento Mei. Dal restauro manuale al restauro virtuale*, Parma, Archivio di Stato, 28 febbraio – 10 maggio 1997, catalogo della mostra a cura di M. DELL'ACQUA, Parma 1997, ma che non volle il suo nome comparisse nel catalogo, a ennesima conferma del suo essere uomo schivo che preferiva il ruolo di suggeritore a quello di attore di iniziative culturali.

2) Sull'argomento si veda C. FEDERICI, *Restauro tradizionale e restauro virtuale come «divergenze parallele»*, in *Gazette du livre médiéval*, 34, 1999, pp. 49–52; D. MOSCHINI, *Restauro virtuale. La tecnica per il recupero digitale delle informazioni nascoste*, in *Kermes*, 41, 2001, pp. 45–54, in part. p. 46; C. FEDERICI, *Qualche chiosa sul restauro cosiddetto "virtuale"*, in *Kermes*, 43, 2001, pp. 9 e 10; D. BENNARDI, R. FURFERI, *Il restauro virtuale tra ideologia e metodologia*, Firenze 2007, p. 15; e G. BUZZANCA, *Si restaurano i byte? Dal restauro virtuale al restauro del virtuale*,



10 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE
MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG:
MADONNA DELL'UMILTÀ

*Restauro virtuale con gli adeguamenti quattrocenteschi.
(elaborazione fotografica dell'Autore)*



11 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE
MAESTRO DELL'INCORONAZIONE DI BELLPUIG:
MADONNA DELL'UMILTÀ

*Restauro virtuale senza gli adeguamenti quattrocenteschi.
(elaborazione fotografica dell'Autore)*

ovvero dagli 'smanettoni' all'applicazione della critica del restauro nella conservazione del digitale, in *OPD restauro*, 20, 2008, pp. 131–138. Tuttavia, già nel 1989, G. Perusini sottolineava l'importanza del computer nella catalogazione delle opere d'arte e nella documentazione sul restauro, in particolare richiamandone l'utilità per operazioni «ritenute generalmente legate alla sensibilità artistica quali la reintegrazione pittorica» (G. PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*, Udine 1989, p. 151). Infine, si veda il più recente intervento di B. ZANARDI, *Il restauro si fa col photoshop*, in *Il Giornale dell'Arte*, febbraio 2014, n. 339, p. 10.

3) Il progetto, i cui risultati furono presentati al *Salon des Musées* di Parigi nel 1990, aveva coinvolto due restauratori, Diane Kunzelman e Ezio Buzzegoli, e alcuni ricercatori informatici della Basilichini S.p.A. (cfr. D. KUNZELMAN, L. GUSMEROLI, A. KELLER, *Immaginare il restauro: l'integrità pittorica del dipinto visualizzata grazie al ritocco virtuale*, in *Le fasi finali del restauro delle opere policrome mobili*, Atti del V Congresso Internazionale sul "Colore e Conservazione, materiali e metodi nel restauro delle opere policrome mobili", a cura di Cesmar7, Trento 19–20 novembre 2010, Saonara (PD) 2011, pp. 137–144, in part. p. 138).

4) U. BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, 2 voll., Firenze 1978–1981. Un precoce esempio, se non il primo in assoluto, dell'uso in quel senso del "fotoritocco" riguardò la piccola tavola di Cosmè Tura raffigurante *San Luca*, proveniente da Casa Martelli (cfr. F. CIANI PASSERI et ALII, *San Luca di Cosmè Tura: dal restauro virtuale al restauro reale*, in *OPD restauro*, 14, 2002, pp. 165–170; KUNZELMAN, GUSMEROLI, KELLER, *Immaginare il restauro ...*, cit., p. 139; e D. KUNZELMAN, F. CIANI PASSERI, C. ROSSI SCARZANELLA, *Studio per un ausilio digitale al trattamento delle lacune nei dipinti*, in *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure*, Atti dei Convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003, Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali, Ferrara, a cura di M. CIATTI, C. FROSININI, Firenze 2004, pp. 167–174).

5) C. BRANDI, *Teoria del Restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani*, Roma 1963 (testo in parte pubblicato precedentemente sul *Bollettino dell'Istituto centrale del restauro*). E inoltre: P. PETRAROIA, *Genesis della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'Estetica*, a cura di L. RUSSO, Palermo 1986, pp. LXXVII–LXXXVI; M. CORDARO, *Introduzione*, in C. BRANDI, *Il restauro. Teoria e pratica 1939–1986*, a cura di M. CORDARO, Roma 1994, pp. XI–



12 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE
OLIVUCCIO DI CECARELLO: ANNUNCIAZIONE

*Ripresa fotografica eseguita dallo stabilimento Anderson
nel 1932 con le vecchie reintegrazioni pittoriche alterate.*

(foto Museo)

XXXVI; M. I. CATALANO, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero. Con lettere inedite del carteggio fra Cesare Brandi e Enrico Valsecchi*, Firenze 1998; e D. BORSA, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Milano 2000. Da ultimo, Joselita Raspi Serra racconta una breve, ma veridica, storia della genesi dell'edizione del 1963 della *Teoria del restauro*, per la quale cfr. B. ZANARDI, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano 2009, pp. 203–210.

6) *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*, catalogo a cura di C. BRANDI, Roma, Istituto Centrale del Restauro, novembre – dicembre 1942, Roma 1942, pp. 11 e 12; BRANDI, *Il restauro* ..., cit., pp. 81–89; IDEM, *Teoria* ..., cit., pp. 47 e 99–103. Per la reintegrazione del dipinto, si veda F. GALLETTA, F. SONDRIO, *L'Annunciazione: l'unità figurativa ritrovata come ipotesi virtuale per un restauro*, in *Antonello da Messina. Analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale*, Giornata di Studio a cura di G. BASILE, C. CARDONA, G. C. F. VILLA, Roma, Teatro dei Dioscuri, 19 maggio 2006, a cura di G. POLDI, G. C. F. VILLA, Cinisello Balsamo 2006, pp. 119–130; C. MORA, B. PROVINCIALI, A. SOAVI, *L'Annunciazione di Antonello da Messina: da un*

modello teorico alla soluzione operativa del restauro, in *L'Annunciazione di Antonello da Messina: il restauro*, a cura di G. BASILE, V. GRECO, Siracusa 2008, pp. 68–86; e G. BASILE, B. PROVINCIALI, *Il restauro dell'Annunciazione di Antonello tra storia e prospettiva: una proposta per la discussione*, ibidem, pp. 131–142.

7) Sul Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig, Ferrer Bassa e il Maestro della Croce di Mombaroccio, cfr. M. MEISS, *The Madonna of Humility*, in *The Art Bulletin*, 18, 1936, pp. 435–464, in part. p. 438; IDEM, *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop*, in *The Journal of the Walters Art Gallery*, VI, 1941, pp. 45–87. Lo storico dell'arte statunitense accostava il dipinto ad un gruppo di importanti tavole di Ferrer Bassa (1290–1348), tra cui una *Incoronazione della Vergine* nella chiesa catalana di Bellpuig distrutta durante la guerra civile (per le foto, cfr. il menzionato articolo di Minardi). Tali opere avrebbero documentato una fase dell'attività produttiva del pittore catalano «con caratteri strettamente italianizzanti» desunti probabilmente in seguito ad un viaggio compiuto a Siena. Tuttavia, il rinvenimento dei resti di un ciclo di affreschi nella chiesa di San Domenico in Urbino intorno al 1930 (fig. 1) consentì di riconoscere le affinità stilistiche tra



13 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE – OLIVUCCIO DI CECCARELLO: ANNUNCIAZIONE

*Ripresa fotografica durante il restauro di Andrea Rothe (1966)
dopo le fasi di pulitura della pellicola pittorica e la stuccatura delle lacune.
(foto Museo)*

queste pitture (poi staccate e conservate nel Palazzo Ducale urbinato, dove ancora oggi si trovano) e quel gruppo di dipinti su tavola con forti richiami all'arte italiana della metà del Trecento, che Meiss attribuiva a Ferrer Bassa. A partire dal 1960, diverse sono state le proposte di attribuzione relative al suddetto gruppo di opere. Tra queste vanno ricordate almeno quelle di F. BOLOGNA, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e «Antonius Magister»*, in *Arte antica e moderna*, IV, 1961, 13–16, pp. 27–48, che data la *Madonna dell'Umiltà* di Urbino tra il 1370 e il 1375, mettendola in relazione agli affreschi di San

Domenico; e M. BOSKOVITS, *Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana del Trecento*, in *Arte illustrata*, II, 1969, 17–18, pp. 4–19, in part. p. 4, che ebbe modo di vedere il dipinto esaminato da Bologna, subito dopo il restauro (realizzato tra il 1967 e il 1968), e ne condivideva l'attribuzione pur mettendo in dubbio il nome di "Antonius Magister" e la lettura di tali parole riportate sulle maniche della Vergine, in quanto il termine "mater" non poteva in alcun modo costituire l'abbreviazione di "magister". A togliere ogni dubbio sulla fondatezza di quella attribuzione fu il restauro degli anni Ses-



14 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE – OLIVUCCIO DI CECCARELLO: ANNUNCIAZIONE

La Riflettografia IR (1000 nm) — pur evidenziando l'andamento del disegno, alcuni pentimenti (soprattutto nella struttura architettonica dello studiolo) e le reintegrazioni pittoriche nel manto della Vergine e dell'Angelo Annunciante — non ha consentito di rilevare ulteriori informazioni o la presenza di disegni preparatori in prossimità delle macrolacune rese a "neutro".

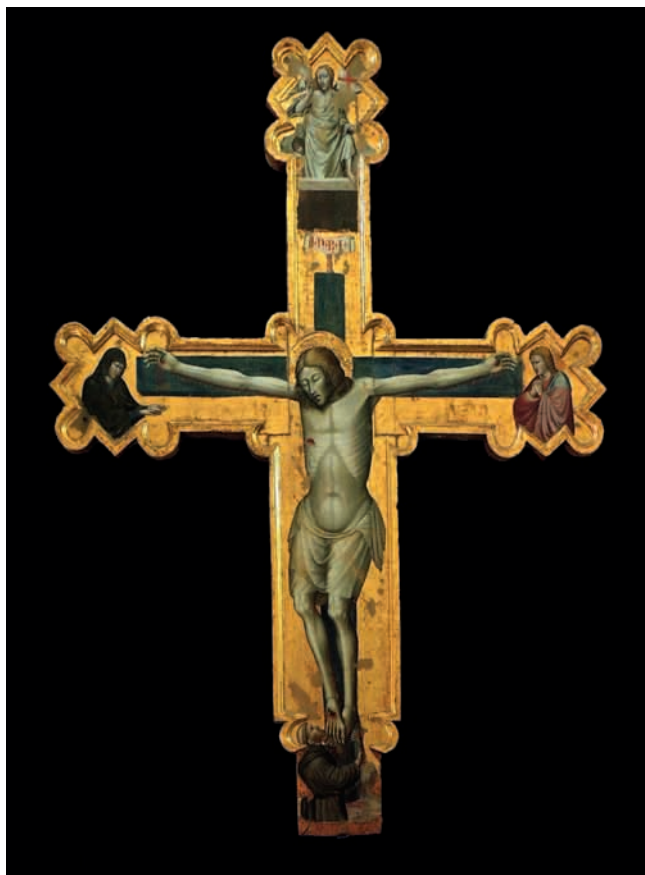
(foto Museo)

santa che evidenziò come la scritta sulle maniche, insieme ad altri motivi decorativi della tavola, fossero in realtà frutto di un rifacimento probabilmente quattrocentesco (G. MARCHINI, *Madonna col figlio*, in *Mostra di opere d'arte restaurate: XIII Settimana dei musei*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 1970, Urbino 1970, pp. 16–22). Secondo Boskovits l'opera rimandava, a sua volta, ad una tavola della collezione Kisters a Kreuzlingen (Svizzera), in passato attribuita a Lippo Memmi (fig. 3). Entrambe le tavole si rifacevano infatti ad un prototipo di Simone Martini, ovve-

ro all'idea di «controbilanciare la figura seduta del Bambino inclinando indietro il busto della Madonna che si trova in una posizione quasi diagonale rispetto alla superficie del quadro benché di impostazione ducessa [...] sviluppata con cadenze tardogotiche da Simone e da alcuni suoi contemporanei, soprattutto dal Maestro del Codice di San Giorgio» (BOSKOVITS, *Il problema ...*, cit., p. 7).

8) Al momento dell'acquisizione dell'*Annunciazione* da parte della Galleria Nazionale delle Marche nel 1918 non se ne conosceva ancora la paternità. L. SERRA, *Nuovi acquisti della Galleria Nazionale di Urbino*, in *Bollettino d'Arte*, s. II,

a. I, 1921, n. 1, pp. 273–281, in part. p. 276, fig. 3, dopo aver descritto lo stato conservativo e il restauro del dipinto condotto da Gualtiero De Bacci Venuti, lo attribuiva alla maniera di Lorenzo Monaco. Spetta a Federico Zeri, nel 1948, un primo attento studio dell'opera, avendo notato l'esigua bibliografia sul dipinto: «una citazione frettolosa e occasionale del Serra, e un accenno ancor più svagato nel babelico volume ottavo del “Development” di Raimond Van Marle; ecco esaurita la bibliografia di questo dipinto» (F. ZERI, *Me pinxit. Carlo da Camerino*, in *Proporzioni*, II, 1948, pp. 162–164, in part. p. 162). Lo storico dell'arte ricordava come un gruppo di importanti dipinti su tavola della scuola marchigiana del tardo Trecento e del primo Quattrocento fossero già stati identificati come opere di una singola personalità artistica (anonima) da diversi studiosi, tra cui Bernard Berenson, Roberto Longhi e Osvald Sirén, nessuno dei quali aveva però pubblicato i risultati delle proprie ricerche, fatta eccezione per Sirén che lo aveva battezzato “Maestro di Ancona” (M. POLVERARI, *Carlo da Camerino tardogotico*, in *Carlo da Camerino*, catalogo della mostra a cura di M. POLVERARI, Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti, 24 giugno – 29 ottobre 1989, Ancona 1989, pp. 20–51, in part. p. 26). Zeri notò come un'Annunciazione del Palazzo Ducale di Urbino, facente parte del gruppo delle opere attribuite al “Maestro di Ancona”, potesse ascriversi allo stesso artista che



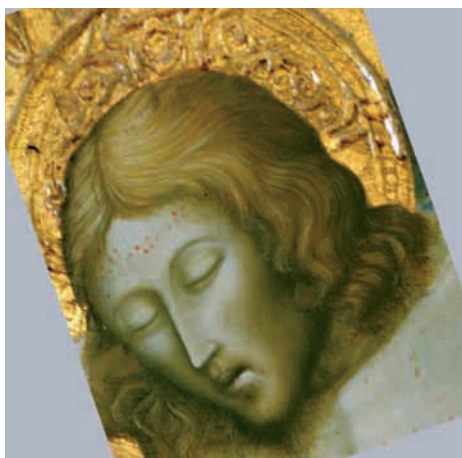
15 – MACERATA FELTRIA (PESARO URBINO), CHIESA DI SAN MICHELE ARCANDELO (IN DEPOSITO TEMPORANEO DALLA CHIESA DI SAN FRANCESCO) – OLIVUCCIO DI CICCARELLO: CROCE DIPINTA
(foto Archivio Bruno Zanardi)



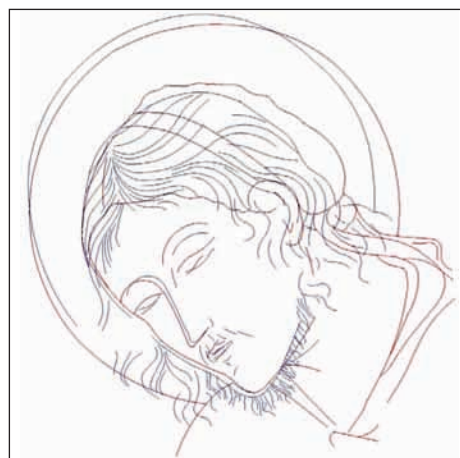
16 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE
OLIVUCCIO DI CICCARELLO: ANNUNCIAZIONE
PARTICOLARE DEL VOLTO DELLA VERGINE ANNUNCIATA
(foto Museo)

aveva dipinto il *Crocifisso* di Macerata Feltria. Nel 1935, durante il restauro eseguito in occasione della mostra sul Trecento riminese curata da Cesare Brandi, proprio sulla croce furono rinvenute sia la data (1396) che una firma, interpretata con quella di un inesistente pittore chiamato Carlo da Camerino (*Mostra della Pittura Riminese del Trecento*, catalogo a cura di C. BRANDI, Rimini, 20 giugno – 30 settembre 1935, Rimini 1935, p. 136). Da qui l'attribuzione dell'Annunciazione all'artista camerte, il cui percorso artistico fu ricostruito da F. ZERI, *Carlo da Camerino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma 1977, pp. 269 e 270; e da M. BOSKOVITS, *Osservazioni sulla pittura tardogotica nelle Marche*, in *Rapporti artistici tra le Marche e l'Umbria*, Atti del Convegno, Fabriano e Gubbio, 8–9 giugno 1974, Città di Castello 1977, pp. 29–47, sebbene lo studioso avesse inquadrato le due opere in un'attività cronologicamente più tarda rispetto a quella suggerita da Zeri. Tuttavia nel 2002, in occasione della mostra sul Quattrocento marchigiano, Alessandro Marchi, dopo aver esaminato attentamente la discussa firma, ne fornì una nuova interpretazione, attribuendo la *Croce* a Olivuccio di Ciccarello da Camerino (pittore già noto dai documenti — anche come Aliguggio o Alivuccio — ma di cui non si conosceva alcuna opera), raccogliendo qualche perplessità emersa già nel 1989 (in seguito ad un primo tentativo di rilettura dell'epigrafe dipinta sul *Crocifisso*), e ricostruendo insieme la figura e il catalogo del pittore (F. V. LOMBARDI, *La trecentesca croce dipinta di Carlo da Camerino a Macerata Feltria*, in *Studi montefeltrani*, XV, 1988, pp. 5–37; *Carlo da Camerino*, cit.; C. B. STREHLKE, *Carlo da Camerino*, in *The Burlington Magazine*, CXXXI, 1989, 1040, pp. 799 e 800; A. MARCHI, *Olivuccio di Ciccarello*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. DE MARCHI, Milano 2002, pp. 102–157; M. MAZZALUPI, *Olivuccio anno 1440*, in *L'Appennino camerte*, n. 31, 3 agosto 2002, p. 2; IDEM, *Carlo da Camerino, il pittore inesistente*, in *L'Appennino camerte*, n. 20, 18 maggio 2002, p. 5; e infine, F. FRATERALI, *Olivuccio di Ciccarello a Macerata Feltria*, Fermignano (PU) 2010.

9) In merito ai restauri subiti dall'opera, oltre alla documentazione fotografica storica qui annessa, cfr. P. TORRITI,



17 – MACERATA FELTRIA, CHIESA DI SAN MICHELE ARCANGELO
OLIVUCCIO DI CECCARELLO: CROCE DIPINTA
PARTICOLARE DEL VOLTO DI CRISTO RUOTATO DI 19° A SINISTRA
(elaborazione fotografica dell'Autore)



18 – CONFRONTO DEI VOLTI TRAMITE SOVRAPPOSIZIONE DEI
DISEGNI A TRATTO LINEARE DELLA SAGOMA DELLE TESTE
DELLA VERGINE ANNUNCIATA (IN ROSSO)
E DEL CRISTO CROCFISSO (IN NERO)
(elaborazione grafica dell'Autore)

Madonna con figlio. Scheda di restauro, in *Mostra di opere d'arte ...*, cit., p. 20. Durante l'ultimo restauro della *Madonna dell'Umiltà* condotto da Andrea Rothe, le indagini diagnostiche (sezione stratigrafica) avevano evidenziato, nei punti di prelievo, la presenza della foglia d'oro al di sotto del fondo blu. In particolare, quest'ultimo e il manto della Vergine erano stati completamente ridipinti, probabilmente tra XV e XVI secolo, con l'aggiunta di nuovi elementi decorativi eseguiti in oro a pastiglia "rosso lacca" ma in maniera piuttosto grossolana.

10) B. DONATI, *Pietro Gualtiero De Bacci Venuti*, in *Restauratori e restauro nelle Marche dal 1900 al 1924*, a cura di B. DONATI, C. Z. LASKARIS, Macerata 2007, pp. 11-27, 40 e 92. Gualtiero de Bacci Venuti restaurò il dipinto probabilmente tra il 1918 ed il 1921, riprendendo, ove possibile, le vecchie reintegrazioni mimetiche del testo figurativo, frutto di un precedente intervento. Durante il restauro condotto da Andrea Rothe, si rimossero le vernici e le reintegrazioni alterate, trattando poi a neutro le lacune più estese: «il restauro pittorico, particolarmente impegnativo, ha ristabilito un gradevole accordo nei toni con la campitura delle vaste lacune mediante toni neutri», conferendo al dipinto l'aspetto con cui oggi si presenta (A. ROSSI, *Carlo da Camerino, Annunciazione. Scheda di restauro* a cura di A. ROTHE, in *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra a cura di P. TORRITI, Urbino, Palazzo Ducale, 2-9 aprile 1967, Urbino 1967, pp. 21 e 22). Le stuccature delle lacune più estese furono probabilmente colorate "in pasta", cioè unendo all'impasto, a base di gesso e colla, "polvere" (segatura setacciata fine) di legno, e con ogni probabilità pigmenti.

11) Le riprese fotografiche dei particolari nel visibile, a luce diffusa e a luce radente, sono state effettuate da chi scrive con fotocamera Nikon Coolpix P510, 42x, 16.1 Megapixel, Diaframma/tempi/sensibilità: f/5.3, 1/1.6", ISO 100. Per le indagini diagnostiche è stata invece incaricata l'Associazione Restauro Marcuccio Marziali di Bergamo. Per la Fluorescenza indotta da radiazione Ultravioletta si è impie-

gata fotocamera Nikon D700 (diaframma/tempi/sensibilità: f/8, 6", ISO 200; modello obiettivo: Nikon 50 mm f/ 1.8 D; lunghezza focale: 50 mm; risoluzione: 12,1 Mpixel; filtro ottico: UV passalto Heliopan) illuminando l'opera con luce di Wood ai vapori di Hg (170W+170W). Per la Riflettografia IR è stata invece usata una Nikon D700 S modificata (diaframma/tempi/sensibilità: f/8, 2", ISO 200; modello obiettivo: Nikon 50 mm f/ 1.8 D; lunghezza focale: 80 mm; risoluzione: 6 Mpixel; filtro ottico: 1000 nm) con illuminazione alogena al tungsteno (250W+250W). Il Falso colore Infra-rosso è stato effettuato con fotocamera Sony Cyber-shot DSC-F828 (diaframma/tempi/sensibilità: f/8, 2", ISO 200; modello obiettivo: Nikon 50 mm f/ 1.8 D; lunghezza focale: 80 mm; risoluzione: 6 Mpixel; filtro ottico: 1000 nm) con sorgente di illuminazione alogena al tungsteno (250W+250W).

12) Il tema del disegno nella produzione artistica è ampiamente documentato nella trattatistica storica: C. CENNINI, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, a cura di F. FREZZATO, Vicenza 2009, pp. 79 e 80; G. D. DE FURNÀ, *Ermeneutica della pittura (Hermeneia)*, a cura di G. D. GRASSO, Napoli 1971, pp. 13 e 14; e M. NIMMO, C. OLIVETTI, *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Architettura e Storia dell'Arte*, s. III, VIII-IX, 1985-1986, pp. 399-411. Sulle differenze tra i vari disegni propedeutici alla esecuzione dei manufatti artistici (disegni di progetto, sinopia, patroni, disegni esecutivi, ecc.) e, più in generale, sulla questione, si veda infine B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002, pp. 54-79.

13) G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. GORRERI, Torino 1988, pp. 87-96, in part. p. 95.

14) B. ZANARDI, *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi. Intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina*, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti*, a. CDIV, 2007, 2, pp. 205-285.



19 – URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE – OLIVUCCIO DI CECCARELLO: ANNUNCIAZIONE

Durante le prime fasi del progetto di restauro virtuale sono state reintegrate le lacune più facilmente interpretabili:
 a) il fondo a foglia d'oro, costituito da moduli seriali punzonati; b) la struttura architettonica dello studiolo entro cui siede la Vergine con il lato destro speculare rispetto a quello sinistro; c) le ali dell'Angelo annunciante, le cui piume si riducono progressivamente in lunghezza fino al dorso, come confermato dalle incisioni con cui è stata riportata la sagoma sulla tavola, rilevabili oltre che dalla diagnostica per immagini, anche da riprese fotografiche a luce radente.
 (elaborazione fotografica dell'Autore)

15) Cfr. *supra* la nota 9.

16) MEISS, *The Madonna of Humility*, cit., p. 438; BOLOGNA, *Di alcuni rapporti ...*, cit., p. 40; MARCHINI, *Madonna col figlio ...*, cit., pp. 16–22; M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, 2 voll., London 1967, I, p. 24, II, pp. 388–392; e BOSKOVITS, *Il problema ...*, cit., pp. 8, 10, 18 e nota 16. Per tali ragioni, tra le proposte di reintegrazione

virtuale avanzate, è parso quindi lecito scartare quelle suggerite dalla reintegrazione compiuta durante il restauro degli anni Trenta del Novecento, poi rimossa dal Rothe (figg. 5 e 6). Infine, per la *Vergine dolente* della Croce di Mombaroccio, si veda il precedente articolo di Mauro Minardi (fig. 38).

17) I disegni delle sagome e il loro raffronto sono eseguiti con *AutoCAD 2007*.



20 — URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE — OLIVUCCIO DI CECCARELLO: ANNUNCIAZIONE

Proposta di restauro virtuale del dipinto: l'andamento dei panneggi è stato ottenuto dallo studio delle tracce di pellicola pittorica nelle due grandi lacune laterali. Altre indicazioni sono state fornite dall'interpretazione di queste zone avanzate nei restauri precedenti. Le mani e il capo del Padre Eterno sono invece stati ripresi dalla Vergine, rimpicciolendoli del 25% circa e ruotandoli nel senso recto-verso. Tutto ciò ipotizzando (e giustificando) la presenza di un modello figurativo unico che accomuni le sagome dell'Annunciazione e del Crocifisso di Macerata Feltria come evidenziato, ad esempio, nel raffronto fotografico e grafico proposto alle figg. 16–18.

(elaborazione fotografica dell'Autore)

18) «Le integrazioni ipotetiche [...] nei testi lacunosi, saranno ammissibili per quei nessi ricostruibili in base alla speciale *metalogica* che l'immagine possiede e il contesto dell'immagine consente senza possibili alternative.» (BRANDI, *Teoria del restauro*, cit., p. 102). Il brano è tratto dalla *Comunicazione al XX Congresso di Storia dell'Arte*, tenutosi a New York, nel settembre 1961, dal titolo *Postilla teorica al trattamento delle lacune* (ivi, pp. 99–103).

19) ROSSI, *Carlo da Camerino, Annunciazione*, cit.; e DONATI, *Pietro Gualtiero De Bacci Venuti*, cit., pp. 11–27.

20) Nel dipinto sono presenti due diversi modelli di volto: il primo per la Vergine, l'altro per l'Angelo. Con ogni probabilità per il volto dell'Eterno fu usato lo stesso disegno (forse su carta lucida ottenuta attraverso l'imbibizione con cera, olio o anche colla) del modello mariano, rovesciandolo



21 – GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE – OLIVUCCIO DI CECARELLO: ANNUNCIAZIONE
Studio delle lacune attraverso alcune riprese fotografiche ravvicinate (macrofoto).
(elaborazione grafica dell'Autore)

nel senso *recto-verso*, secondo una pratica di bottega e di cantiere del tutto corrente e ampiamente documentata (CENNINI, *Il libro dell'arte* ..., cit., pp. 79 e 80; e ARMENINI, *De' veri precetti* ..., cit., pp. 87–96). Lo stesso procedimento è stato usato per le mani, ruotate e rimpicciolite, forse dal modello della Vergine.

21) SERRA, *Nuovi acquisti* ..., cit., p. 276, fig. 3.

22) F. CAGLIOTI, *Il 'San Giovannino' mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, in *Prospettiva*, 145, 2012, pp. 2–81.

23) *Il San Giovannino di Úbeda restituito*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, Opificio delle Pietre Dure, 24–25 giugno 2013, a cura di M. C. IMPROTA, Firenze 2014.

24) G. C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in *Le Arti*, I, 1938, n. 2, pp. 133–137, ripubblicato in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. CAZZATO, 2 voll., Roma 2001, I, pp. 264–270, in part. p. 264.

L'intervento era stato presentato a *Il Convegno dei Soprintendenti*, Roma, 4–6 luglio 1938, per il quale cfr. nello stesso volume del 2001 le pagine a cura di Mario Serio (I, pp. 215–321).

25) G. FIACCADORI, *Introduzione: Antelami, Parma, il restauro*, in *Antelami «imago lateritia Beate Marie»*. *Per la fortuna e la storia del cantiere antelamico del Battistero di Parma*, a cura di G. FIACCADORI, Parma 1991, pp. VII–XLIX, in part. p. XIX; e G. PASQUALI, *Filologia e storia*, Firenze, 1998, p. 50.

26) G. URBANI, *Il restauro e la storia dell'arte*, in G. URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di B. ZANARDI, Milano 2000, pp. 15–18, in part. p. 16. La relazione (inedita) era stata letta al *Colloquio internazionale Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) sulle responsabilità dello storico nella conservazione e nel restauro dei monumenti e delle opere d'arte*, tenutosi a Venezia nel 1967.

27) F. BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, ristampa anastatica con nota critica di S. PARODI, Firenze 1975, p. 135.