

Luciano Bellosi: IL RECUPERO DI UN AUTOGRAFO DEL BOTTICELLI

Non è la prima volta che un restauro rivela le reali qualità di un'opera d'arte, che da prodotto minore si trasforma in capolavoro. Mi vengono in mente, di primo acchito, due ritratti di Raffaello: la *Dama dell'unicorno* della Galleria Borghese di Roma e il *Ritratto di Giulio II* della National Gallery di Londra. Il primo, attribuito a Ridolfo del Ghirlandaio o a Francesco Granacci, fu restaurato in seguito alle osservazioni di Roberto Longhi che solo una ridipintura parziale del quadro si poteva riferire a questi artisti, mentre il resto rivelava, secondo lui, l'altissima qualità di un ritratto di Raffaello del periodo fiorentino.<sup>1</sup> E infatti il restauro fece emergere la *Dama dell'unicorno*. Il *Ritratto di Giulio II* della National Gallery di Londra era considerato una copia di quello che il Vasari dice conservato in Santa Maria del Popolo a Roma, che molti critici identificavano con la versione oggi agli Uffizi. Ma un restauro dei primi mesi del 1970 ne rivelò le mirabili qualità di un autografo di Raffaello<sup>2</sup>, relegando definitivamente il quadro degli Uffizi a copia.

Una sorte simile è toccata a un dipinto su tavola (cm 99 x 57) di evidente sapore botticelliano (fig. 1). Si tratta di una *Madonna col Bambino* appartenuta a lungo al Museum of Fine Arts di Boston e giudicata dalla critica come opera di scuola del Botticelli, o, al meglio, della sua bottega ("shop").<sup>3</sup> Nel 1990 il Museo di Boston passò il dipinto alla casa d'aste Christie's di New York, che lo vendé il 4 aprile di quell'anno (lotto 196), quando venne acquistato dall'attuale proprietario, che lo fece sottoporre ad un'attenta pulitura da parte del restauratore Piero Puccetti, il quale, nella relazione sul suo intervento, precisa che "il dipinto in questione si presentava completamente sfigurato da una grossolana ridipintura ad olio eseguita con ogni probabilità alla fine del secolo 19mo con l'intento di celare una bruciatura di candela nella parte inferiore della tavola [...] A pulitura ultimata la superficie pittorica originale si presentava eccezionalmente ben conservata" (fig. 2). Conseguentemente, il restauratore aveva "proceduto alla stuccatura delle aree di pigmento mancanti, in primo luogo quella causata dalla bruciatura, e



1 Sandro Botticelli e restauratore (ottocentesco?), *Madonna col Bambino*. Collezione privata.



2 Sandro Botticelli, *Madonna col Bambino* (dopo la pulitura). Collezione privata.



3 Sandro Botticelli, Madonna col Bambino (stato attuale). Collezione privata.

di altre ancora di minima rilevanza soprattutto lungo il bordo esterno del dipinto". Il restauro pittorico ultimava l'intervento "con colori a vernice per le basi e velature ad olio".

Non c'è dubbio che dopo questo restauro il dipinto si sia rivelato un autografo di Sandro Botticelli (fig. 3). Esso, ancora diminuito dalla ridipintura, aveva fatto il suo ingresso in pubblico in una mostra dedicata alle "pitture con bambini biondi" ("fair children") che si tenne a Boston (Mass.) nel 1901<sup>4</sup>, quando apparteneva a Catholina Lambert di Paterson, nel New Jersey. Subito dopo, il quadro fu pubblicato come opera del Botticelli da Thomas R. Manley.<sup>5</sup> Nel 1907 il dipinto fu riprodotto con una incisione da Salomon Reinach, nel suo "Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance" con il riferimento a scuola del Botticelli e l'indicazione "autrefois à Paris chez Durand-Ruel"<sup>6</sup>, l'antiquario parigino presso il quale evidentemente il signor Lambert lo aveva acquistato. Ma questo magnate tessile del New Jersey subì un tracollo finanziario dopo il 1913 e fu costretto a vendere i suoi beni, fra cui la collezione di quadri e oggetti d'arte. Il dipinto che ci interessa passò nelle mani di Robert Dawson Evans, un facoltoso mecenate, benefattore del Museum of Fine Arts di Boston e finanziatore di un'ala di quel museo che porta tutt'ora il suo nome. La vedova di Robert Dawson Evans, nel 1917, ne fece dono allo stesso museo.

Nonostante questo illustre passaggio di proprietà, il dipinto continuò a non godere di grande considerazione da parte della critica. Abbiamo già accennato nella nota 3 all'apprezzamento che il dipinto riceve nel "Census" di Fredericksen e Zeri.<sup>7</sup> Invece il Lightbown, nella sua monografia sul pittore del 1972, lo ritiene "a poor picture".<sup>8</sup> Carlo Bo e Gabriele Mandel, nel 1978, considerano l'opera derivante dalla *Madonna* della Galleria Colonna di Roma, dandone una descrizione.<sup>9</sup> E nel catalogo dell'asta di Christie's del 1990 compare come "scuola" del grande pittore fiorentino.<sup>10</sup>

Di fatto è stato il restauro di cui abbiamo parlato a rivelare il dipinto come un autografo del Botticelli. È questo anche il parere espresso da Everett Fahy già in una lettera al proprietario datata 2 agosto 1996. Il Fahy pensa che esso fosse stato eseguito per esser tenuto in bottega in attesa di un compratore, per la sua iconografia di evidente destinazione privata. A me sembra, tuttavia, che, data la particolarità del Bambino con i capelli biondi, rara nel Botticelli, fosse stato richiesto da un preciso committente, che avesse un figlio biondo (un "fair child", appunto) da educare cristianamente e da abituare a gusti raffinati. Più abituale per il pittore era una chioma castana, o fulva, come quella bellissima della *Madonna*, parzialmente avvolta con finta negligenza (in realtà con uno straordinario calcolo) in un leggero fisciù azzurrino da cui pende un finissimo velo trasparente che si materializza qua e là in raffinati e sottilissimi tocchi di luce. Ed è qui che si raggiunge il punto di più alta qualità di tutto il dipinto (fig. 4). Ma a sostanziare questi giochi di straordinaria leggerezza e grazia pittorica provvede il mantello blu chiaro della Vergine, che si modella in pieghe belle e spesse, come in un Ghirlandaio, eppure condotto da un elegante ritmo linearistico che il Ghirlandaio non conosce. Si tratta di una figurazione radiosa e serena, in cui la sacra protagonista, immaginata come una gentildonna d'alto rango sociale, sostiene il Bambino, sano e carnoso, con straordinaria tenerezza materna ed esprime il suo amore reclinando gentilmente la testa verso di lui in un atteggiamento signorilmente affettuoso, che allo stesso tempo asseconda la centinatura della tavola. Le sue mani (fig. 5), belle, articolate e nervose, sono assolutamente caratteristiche di Sandro Botticelli, quasi ne fossero una firma, con quelle dita che si snodano con suprema eleganza, separate tra di loro, come si vedono anche nei suoi dipinti più celebri quali la *Primavera* e la *Nascita di Venere* degli Uffizi.

Su quel tratto di davanzale che sta in basso a sinistra è appoggiato un vaso con pochi fiori bianchi, arricchiti da un fogliame fresco ed elegantissimo, che sembra messo insieme casualmente, mentre è di certo stato accomodato da un giardiniere molto esperto. L'accenno di paesaggio, con la roccia che si erge ricoperta (nella zona su cui si è potuto depositare il terriccio) dall'erba verde che sembra grondare verso il basso quasi fosse umido muschio, è un tipico brano di paesaggio "alla fiamminga", come quelli messi di moda a Firenze dal Verrocchio e che si continueranno a dipingere fino ai tempi di Raffaello giovane.<sup>11</sup>

Non credo ci sia bisogno di dire altro per indicare le qualità di questo dipinto. È invece necessario far presente che esso dovette godere di una notevole fortuna nell'ambiente fiorentino, visto che se ne conoscono parecchie derivazioni.

La più illustre è quella della Galleria Colonna di Roma (fig. 6), di dimensioni assai ridotte (cm 47 x 29), pubblicata da Carlo Gamba nella sua monografia sul pittore fiorentino.<sup>12</sup> È un dipinto di indubbia qualità e di grande finezza, tanto che il Gamba stesso riteneva che "sotto i notevoli guasti e ritocchi si possa nascondere un'opera propria del maestro".

Una seconda e importante derivazione, più fedele all'originale, è quella appartenuta al compianto Piero Corsini, a Montecarlo (fig. 7), un po' appesantita nel chiaroscuro e variata in molti particolari, ma probabilmente eseguita sotto il controllo del Botticelli, nella sua stessa bottega, come pensa il Christiansen nella sua recensione alla mostra di New York nella galleria Corsini.<sup>13</sup> Essa mostra notevolissime modifiche, che non possono essere frutto di un seguace qualunque.

Di qualità più modesta è la *Madonna col Bambino* già appartenuta al prof. Luigi Grassi di Firenze e più tardi (1998) in possesso dell'antiquario Sarti a Parigi (fig. 8). Presenta anch'essa diverse varianti, come il pilastro sulla destra e la veduta cittadina sulla sinistra, ugualmente ispirata ai paesaggi fiamminghi. Ma la vicinanza al Botticelli è ancora molto forte.





4 Sandro Botticelli, *Madonna col Bambino* (particolare). Collezione privata.



5 Sandro Botticelli, *Madonna col Bambino* (particolare). Collezione privata.

Di un plasticismo un po' greve è la versione che stava nel Museo Bandini di Fiesole (fig. 9), di cui forse, con un po' di pazienza, si potrebbe riuscire a individuare l'esecutore tra i piccoli maestri fiorentini di secondo Quattrocento. È certo impoverita qualitativamente rispetto al dipinto qui pubblicato e l'origine botticelliana è molto meno evidente.

Di genere diverso, per l'intento di accentuare la venustà dei volti e il pallore degli incarnati, è la versione passata da Thomas Agnew a Londra (fig. 10), in cui la Madonna e il Bambino sono collocati in un interno, contro un fondo architettonico decorato da rilievi con testine di cherubini. Ma la qualità è tutt'altro che eccelsa.

Vi sono poi tre derivazioni adattate a dei tondi. Innanzitutto, quella con un paesaggio in cui compaiono, a sinistra, alcuni cavalieri che il Bambino sembra voler benedire, forse allusivi al viaggio dei Magi (fig. 11); anche l'angolo di un edificio in rovina dietro le due figure sacre sembra ispirato al Botticelli, ma la qualità del dipinto lascia assai a desiderare; appartiene alla sede di Chaalis del Musée Jacquemart-André. Un secondo tondo, a cui è aggiunto un san Giovannino sulla sinistra, è quello di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia (fig. 12); ma si tratta di un dipinto davvero modesto. Diverso, ma anch'esso di scarsa qualità, è il terzo tondo di proprietà del Denver Art Museum, Colorado (fig. 13), ormai molto lontano dal modello, benché lo ricalchi quasi alla lettera, ma senza riproporre niente dell'eleganza e della bellezza che caratterizzavano l'originale.

Se, dopo il recente restauro, mi pare ci siano pochi dubbi sull'attribuzione al Botticelli in persona del dipinto qui presentato, più difficile è stabilirne una cronologia precisa. Certo, non si tratta di un'opera giovanile, quando il chiaroscuro era ben più accusato. D'altra parte non sembra di cogliervi nessun accento savonaroliano, come accade in generale nelle opere tarde del Botticelli. Dovremmo essere nella prima metà degli anni ottanta, tra il *Sant'Agostino nello studio* per la chiesa di Ognissanti (collocabile verso il 1480, dal momento che il *San Girolamo* del Ghirlandaio che gli fa da *pendant* reca quella data) e gli affreschi della Cappella Sistina, finiti da Sandro nel 1482. Sono proprio le mani della Madonna, atteggiate un po' come quelle del *Sant'Agostino*, e le pieghe "ghirlandaiesche" del suo mantello a suggerire una cronologia simile.



6 Bottega del Botticelli, Madonna col Bambino. Roma, Galleria Colonna.

7 Bottega del Botticelli, Madonna col Bambino. Già Piero Corsini, Montecarlo.





8 Bottega del Botticelli, Madonna col Bambino. Giovanni Sarti, Parigi.



10 Pittore botticelliano, Madonna col Bambino. Già Thomas Agnew, Londra.



9 Pittore fiorentino di fine Quattrocento, Madonna col Bambino. Già Fiesole, Museo Bandini.



11 Pittore botticelliano, Madonna col Bambino. Chaalis, Musée Jacquemart-André.





12 Pittore fiorentino (?) della fine del Quattrocento, Madonna col Bambino e san Giovannino. Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas.



13 Pittore fiorentino della fine del Quattrocento, Madonna col Bambino. Denver (Colorado), Denver Art Museum.

#### NOTE

- <sup>1</sup> *Roberto Longhi*, Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese, in: *Vita artistica*, I, 1926 (pp. 65-72, 89-91, 105-108, 123-126, 142-143) e II, 1927 (pp. 13-15, 28-35, 85-91, 168-173); ripubblicato in *idem*, *Saggi e ricerche*. 1925-1928, Firenze 1967, pp. 320-328.
- <sup>2</sup> Si vedano *Cecil Gould*, Raphael's portrait of Pope Julius II: the re-emergence of the original, Londra 1970; *Konrad Oberhuber*, Raphael and the State portrait – I: The portrait of Julius II, in: *Burl. Mag.*, CXXIII, 1971, pp. 124-132.
- <sup>3</sup> *Burton B. Fredericksen/Federico Zeri*, Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections, Cambridge (Mass.) 1972, p. 33, Museo di Boston, inv. 17.3225.
- <sup>4</sup> Exhibition of a loan collection of pictures of fair children, cat. della mostra, Boston 1901, no. 13.
- <sup>5</sup> *T.R. Manley*, The Lambert masterpieces. A private art gallery open to the public, in: *Outlook*, XL, 14, 5.4.1902.
- <sup>6</sup> Se ne veda la ristampa, *Nendeln* 1978, II, pag. 143.
- <sup>7</sup> *Fredericksen/Zeri* (n. 3).
- <sup>8</sup> *Ronald Lightbown*, Sandro Botticelli, Londra 1978, II, p. 156, no. C 76.
- <sup>9</sup> *Carlo Bo/Gabriele Mandel*, L'opera completa del Botticelli, Milano 1978, p. 100, no. 97.
- <sup>10</sup> Old master paintings, Christie's, New York, 4 aprile 1990, no. 196 (School of Sandro Botticelli).
- <sup>11</sup> Si veda *Luciano Bellosi*, Un omaggio di Raffaello al Verrocchio, in: *Studi su Raffaello*, atti del congresso (Urbino/Firenze 1984) a cura di *Michaela Sambucco Hamoud/Maria Letizia Strocchi*, Urbino 1987, pp. 401-417; *idem*, The landscape "alla fiamminga", in: *Italy and the Low Countries – artistic relations. The fifteenth century*, atti del convegno (Utrecht 1994) a cura di *Victor M. Schmidt/Gert Jan van der Sman et al.*, Firenze 1999, pp. 97-108.
- <sup>12</sup> *Carlo Gamba*, Botticelli, Milano 1936, p. 165, fig. 143 bis.
- <sup>13</sup> *Keith Christiansen*, New York: old master paintings, recensione della mostra, in: *Burl. Mag.*, CXXIX, 1987, p. 211, afferma decisamente che il dipinto Corsini è di gran lunga quello di qualità più alta rispetto alle altre derivazioni. Bisogna tuttavia precisare che a quell'epoca il Christiansen non conosceva il dipinto qui pubblicato dopo il restauro poiché esso apparteneva ancora al Museo di Boston.

Provenienza delle fotografie:

*Proprietario del dipinto: figg. 1-5. – Galleria Colonna, Roma: fig. 6. – Witt Library, Londra: figg. 7-13.*