Maria Maugeri, Lisa Venerosi Pesciolini

Indagini e riscoperte dopo il restauro dell'*Annunciazione* di Bernardino Poccetti, devoto pittore della basilica di S. Maria del Carmine a Firenze

Riassunto – *Nel 2022 si è concluso il restauro dell'*Annunciazione *di Bernardino Poccetti, possibile grazie al contributo della Fondazione CR Firenze e al Fondo edifici di culto. Qui si ripercorre la storia del dipinto e la relazione intrattenuta dal Poccetti con il complesso conventuale del Carmine, elencando le sue opere andate perdute, qualcuna a seguito di lavori di rinnovamento della chiesa nel primo Settecento e altre bruciate nell'incendio del 1771. Un capitolo a parte è la relazione sul restauro eseguito, che ha affrontato e risolto le problematiche causate dai materiali aggressivi e libere ridipinture del restauro effettuato intorno al 1780. Molte sono le novità emerse sul modo di dipingere del Poccetti, più frescante che pittore da cavalletto, e sulle ridipinture e aggiunte settecentesche, come l'ancella alla quale il pennello pesante del restauratore aveva anatomicamente trasformato spalle e collo e dipinto in mano una colomba. Alla fine del restauro si è ristabilita la profondità spaziale, il rapporto delle figure con lo spazio e, per quanto possibile, si è recuperato il tessuto pittorico originario, le vivide tonalità cromatiche, i preziosismi delle vesti e restituito agli interpreti di questa complessa storia sacra la loro più intima espressione.*

1. La presenza di Bernardino Poccetti al Carmine e la sua pala d'altare per la Compagnia di S. Agnese

L'*Annunciazione*[1] (*fig.* 1) rappresenta il momento in cui Dio padre, assiso su di una nube circondato da angeli e amorini, consegna le istruzioni all'arcangelo Gabriele per annunciare a Maria che sarà lei a concepire il Messia. Sulla destra è san Michele Arcangelo con la sua elegante veste da guerriero e la spada sul fianco e, nello squarcio di luce divina che separa il mondo celeste da quello terrestre, è in volo la colomba dello Spirito Santo. Nella fascia inferiore la Madonna con il libro in mano, apparentemente ignara di essere la destinataria dell'annuncio dell'evento, è accompagnata da due angeli, uno dei quali è l'arcangelo Raffaele, probabilmente da riconoscere in quello che poggia la mano sulla spalliera della sedia, dove è sistemato un cesto contenente pregiate trine, sulla quale Bernardino Poccetti (1553-1612) firma e data 1601 la sua opera (*fig.* 2). A sinistra della composizione è un gruppo di ancelle, una amorevolmente abbracciata da due puttini, la successiva scattante per introdursi dentro la scena, invitando con lo sguardo lo spettatore a presiedere al sacro evento, l'ultima, nella sua umile veste, è assopita accovacciata sul pavimento con l'agnello sul grembo. Una «nuova e poetica invenzione», come la definì il Fantozzi (1847, p. 709), di cui restano il disegno preparatorio dell'arcangelo Gabriele allo Smith College Museum of Art di Northampton, Massachusetts (SC 1946.13.1), e quello con la Madonna e i due angeli in basso a destra al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (n. 8742 S). La composizione è stata messa in relazione da Douglas Dow (2018) con le sacre rappresentazioni regolarmente organizzate e allestite dalla committente dell'opera, la Compagnia di S. Maria delle Laudi detta anche di S. Agnese, sorta nel 1269 e composta da vedove devote alla reliquia della santa. La rappresentazione per eccellenza della compagnia era quella dell'Ascensione, a cui nel 1425 aveva partecipato Masolino, da cui pare dipenda la pala d'altare raffigurante l'*Ascensione di Cristo con S. Agnese e S. Elena* di Giovan Battista Naldini, posta sulla cappella sotto il patronato della stessa compagnia, nella navata sinistra. Assai rara era la rappresentazione dell'Annunciazione, rispolverata dalla tradizione in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria e riproposta, su suggerimento di Vincenzo Borghini, dalle consorelle che di recente avevano acquistato il macchinario scenico adatto dalla chiesa di S. Felice in Piazza[2].

La cappella dedicata a S. Agnese e a S. Elena, corrispondente all'attuale dove è la pala del Poccetti, era stata costruita grazie alla donazione di Elena Ottanelli, con la clausola

1. L'*Annunciazione* di Bernardo Poccetti è di proprietà del Fondo edifici di culto (FEC), amministrato dalla Direzione centrale degli affari dei culti del Ministero dell'interno.

2. Su queste sacre rappresentazioni e il loro legame con i dipinti del Poccetti e del Naldini si veda: Dow, 2018 e 2023, pp. 241-266.

Fig. 1 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, veduta d'insieme dopo il restauro (su licenza del FEC).

che le sue forme rispecchiassero quelle della cappella Botti, sull'altro lato della navata, la prima a essere ristrutturata su progetto di Giorgio Vasari nel 1561 nell'ambito dell'adeguamento della chiesa ai dettati controriformistici, che avrebbero condotto all'abbattimento dell'iconostasi e al rinnovamento di tutti gli altari. La donazione prevedeva un contributo anche per la pala d'altare, a condizione che in essa figurasse sant'Elena, commissionata a Maso da San Friano e poi trasferita al Naldini, a causa della morte del pittore incaricato.[3] Sull'esempio di questa cappella, nel 1595 fu rinnovata sotto il patronato della compagnia anche l'altra cappella posta a sinistra in controfacciata, nel 1377 dedicata alla Vergine Annunciata da Chiaro Ardinghelli e nel 1438 ceduta da Dianora Ardinghelli ai capitani di S.

3. L'opera era stata su commissionata dalla Compagnia di Sant'Agnese a fronte delle disposizioni di un lascito settecento fiorini da parte di Elena Ottinelli.

Fig. 2 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, particolare con firma e datazione (su licenza del FEC).

Agnese, committenti nel 1598 dell'aggiornata pala d'altare al Poccetti, completata nel 1601, in sostituzione del polittico di Lorenzo Monaco diviso oggi in vari musei.
Il dipinto del Naldini andò perduto nel rovinoso incendio scoppiato nella notte tra il 28 e il 29 gennaio 1771, pare scaturito da un lume lasciato acceso dagli operai che stavano ultimando il nuovo soffitto ligneo, progettato da Zanobi del Rosso, con la doratura degli intagli di Pietro Pertici e l'applicazione dell'ultimo pannello dipinto. A causa delle fiamme la nuova soffittatura della chiesa crollò sulla navata distruggendo opere in muratura e affreschi, mentre si salvarono le pale d'altare temporaneamente ricoverate in sagrestia, anche se danneggiate dai fumi scaturiti dalle fiamme, e fra queste la pala del Poccetti, mentre andarono perdute o gravemente danneggiate alcune di quelle poggiate nella cappella Corsini[4].
Fra le fiamme però il ciclo di affreschi con le figure dei dodici apostoli con libro chiuso in mano, alte più del naturale, collocate entro finte nicchie in marmo dipinto e sormontate dalla raffigurazione dei loro rispettivi martiri, che scandiva il ritmo degli altari lungo la navata, eseguito su progetto del Poccetti fra il 1589 e il 1601 dallo stesso artista e da Domenico Cresti (Passignano), Giovanmaria Butteri, Aurelio Lomi e Michelangelo Cinganelli, già 'ripuliti' intorno al 1736 (Mattei, 1869 p. 23) e, nella nuova ricostruzione, sostituiti da dodici nicchie destinate ad accogliere altrettante statue degli apostoli, invece rimaste vuote. Questa commissione potrebbe essere ricondotta all'intento collettivo di tutte le confraternite che si riunivano al Carmine di legittimare, attraverso la fede riposta sugli apostoli, la loro opera fondata su carità, pietà e devozione.
Altri affreschi perduti del Poccetti erano la *Madonna nell'atto di liberare le anime del purgatorio* nell'arco d'ingresso della cappella de' Nerli, e quelli da lui eseguiti nel 1589 nella cappella della Compagnia dell'arte dei tessitori, detta 'del Chiodo', che dal 1569 custodiva il miracoloso crocifisso di sant'Andrea Corsini (anch'esso perduto fra le fiamme), accompagnato da S. Andrea Corsini raccolto in preghiera insieme alla Vergine e S. Giovanni Evangelista, sui quali vegliava dall'alto Dio padre circondato da angeli, affresco completato nello spazio sopra l'altare da una quadratura dove erano due Virtù teologali sdraiate sui capitelli. Questa stessa decorazione pittorica si ripeteva sulla sommità della cappella di S. Alberto, nella parete opposta, scialbata durante il rinnovamento operato da Gian Domenico Ferretti nel 1758. Per questo lavoro svolto a titolo gratuito, i monaci ringraziarono il Poccetti concedendogli il patronato della cappella, dove egli sarebbe stato sepolto insieme alla moglie, sepoltura ricordata da un'iscrizione già perduta al tempo del Richa (1762, p. 31). Per l'altare della sua cappella, l'artista avrebbe avviato la pala d'altare con le *Esequie di S. Alberto*, lasciata incompiuta per la sua sopravvenuta morte e completata da Bernardino Monaldi che, al suo rientro a Firenze dall'Abruzzo, aveva collaborato con lui al chiostro degli Angeli dell'omonimo convento fiorentino. La possibilità che possa trattarsi di un'idea originale del Poccetti è attestata da un suo disegno al Cabinet des dessins del Louvre (inv. 4455), analogo, seppure con qualche variante, con quello del Monaldi conservato all'Istituto per la grafica di Roma (inv. 124910), prodromico a quanto poi dipinto.
Fra le fiamme andò perduto anche il grande ciborio della cappella Maggiore inaugurato l'11 aprile 1593, commissionato da Filippo Betti a «Bernardo da san Gimignano», luogo di nascita del Poccetti come ha ben chiarito Stefania Vasetti (1994), e intagliato dal rinomato legnaiolo Domenico Atticciati. Nel gradino erano delle non ben specificate storie sacre, nel chiusino del ciborio grande era l'*Ultima Cena*, nel chiusino del ciborio basso *Cristo reggi croce*, sul retro il *Compianto su Cristo deposto* e i santi Alberto e Andrea Corsini sulle ante di collegamento fra la cappella maggiore dedicata alla Vergine Maria e la retrostante cappella del coro, già sotto il patronato dei Nerli, poi dei Serragli e, infine, dei Soderini.
Prima ancora dell'incendio, del Poccetti erano andati perduti il *S. Pietro* affrescato sulla navata destra, sopra la porta di uscita al chiostro, distrutto nel 1683-85 per l'installazione del nuovo organo nella parete soprastante, nonché l'affresco della controfacciata, sopra l'ingresso principale, con la *Madonna del Carmine fra angeli e due santi*, scialbato

4. Sui dipinti presenti in chiesa prima dell'incendio si veda Bocchi, Cinelli, 1677, pp. 159-160.

dal Ferretti nel 1758 per lasciare spazio alla sua decorazione sopra i due altari con angeli svolazzanti dipinti sormontati da due nicchie in stucco e pietra serena con i busti dei carmelitani Angelo Mazzinghi e Arcangelo Poli, mentre non sono chiare le circostanze della perdita sopra la porta della cella che era stata di S. Andrea Corsini, nel corridoio sopra la loggia del secondo chiostro, dell'affresco con *S. Andrea Corsini affiancato da due angeli che tengono in mano la mitra ed il pastorale* di cui parla il Mattei (1869, pp. 116-117).

Dopo queste importanti perdite, al Carmine del Poccetti restano solo due dipinti, l'*Annunciazione* in chiesa e, in sagrestia, il *Miracolo del beato Andrea Corsini che ad Avignone risana un cieco*, eseguita nel 1599, la cui gestazione è testimoniata da alcuni disegni preparatori nel Gabinetto nazionale delle stampe di Roma (fondo Corsini inv. 127625) e nel Cabinet des dessins del Louvre (inv. 11585, r.), opera in origine collocata sopra l'antico sepolcro in pietra serena del santo, smantellato a seguito del rinnovamento della nuova cappella fra il 1675 e 1683 nella testata sinistra del transetto e ritirato dai Corsini che l'avevano commissionato, per poi restituirlo ai monaci. È noto che durante l'esecuzione di questo dipinto il Poccetti fu vittima di un colpo apoplettico e la sua guarigione fu da lui vissuta come un miracolo del beato Andrea Corsini, motivo per cui sarebbe stato chiamato come teste nel 1603 e nel 1606 durante il processo di canonizzazione.

L'unico affresco del Poccetti rimasto al Carmine, oltre un piccolo tondo con un *Ecce Homo* eseguito nel 1603 sopra una cella in convento, si trova nell'area del fabbricato dopo la soppressione riconvertito in albergo popolare. Qui, in una lunetta del secondo chiostro, chiusa alla metà dell'Ottocento secondo il Mattei (1869, p. 111) «per salvarla da peggiore infortunio», il Poccetti aveva affrescato un brano tratto dall'Antico Testamento (Libro dei Re 18, 19-23), in cui si narra di quando Dio affida ad Elia il compito di sradicare il culto di Baal diffusosi fra gli israeliti. La scena, chiusa entro una finta architettura con due colonne laterali e un basamento, raffigura il momento in cui il profeta, inginocchiato davanti all'ara, ottiene da Dio l'accensione del fuoco, al contrario di quanto avviene per l'ara dei finti profeti che resta spenta, attestando così che Baal non è il vero Dio. Una composizione molto affollata, ora dai toni spenti ma credo in origine dalle tonalità decise, che comunque non appanna la vivacità espressiva dei personaggi e la preziosità di dettagli, come l'anfora dove è inscritta la data 1600.

Arriviamo ora all'incendio della chiesa del 1771, dal quale si salvarono, pur subendo importanti danni, la cappella Corsini e la Brancacci, sulla quale si concentrarono le cronache e i resoconti dell'epoca per le ripercussioni avute dalle alte temperature sugli affreschi di Masolino, Masaccio e Filippino Lippi. La soluzione più semplice fu quella di rinnovare la cappella, trovando tenaci oppositori, tanto che la questione giunse sul tavolo del granduca Pietro Leopoldo, che dai Medici aveva ereditato il patronato della cappella Botti, pronto a prendere in mano le redini della questione, chiedendo ad Anton Raphael Mengs, pittore di corte di Carlo III di Borbone giunto a Firenze nell'autunno del 1773, una consulenza sul metodo migliore per riparare il celebre ciclo e la sua disponibilità ad assumere la supervisione del restauro. Prima di lasciare la città, l'artista consegnò le sue istruzioni su come intervenire ai suoi fedelissimi Sante Pacini e Gesualdo Ferri, a suo parere gli unici pittori in grado di affrontare il restauro come ribadì in una missiva del 23 marzo indirizzata al direttore della Reale Galleria Giuseppe Querci. Questa lettera, dunque, lascia intuire che furono questi artisti ad occuparsi dei restauri delle opere del Carmine, probabilmente nella fase conclusiva dei lavori di ricostruzione, cominciati il 12 luglio del 1771 e conclusi per la parte muraria nel 1774, avviando subito dopo la costruzione dell'infilata delle dieci cappelle lungo le pareti della navata, mentre la parte decorativa ed ornamentale e la ricollocazione delle pale sugli altari fu del tutto completata entro il 1782, permettendo la riconsacrazione della chiesa il 15 settembre.

Seppure meno noti rispetto ad altri artisti di questa ultima propaggine del tardo barocco fiorentino, Sante Pacini (1734-1800 c.) e Gesualdo Ferri (1728-1799) godevano dei favori di Pietro Leopoldo. Ferri, a Firenze allievo di Gaetano Piattoli, era stato pensionato granducale a Roma dove frequentò lo studio di Pompeo Batoni. Rientrato a Firenze intorno al 1765, fu chiamato dalla Compagnia di S. Alberto per affrescare uno dei tre scomparti della nuova soffittatura della chiesa di S. Maria del Carmine, lavoro terminato il 26 ottobre 1769, decorazione che sarebbe stata distrutta poi dalle fiamme. La soddisfazione per quel lavoro valse al pittore la commissione da parte di Pietro Leopoldo di una tela con i SS. Pietro e Leopoldo e nel 1770 due sovrapporte con scene campestri per l'appartamento dei principini nella villa suburbana di Poggio Imperiale[5].

Di tutt'altro prestigio godeva Sante Pacini, più popolare come incisore, collezionista, copista e restauratore, sin dal 1761 sotto la protezione dell'influente pittore, mercante d'arte e collezionista Ignazio Enrico Hugford, che lo avrebbe introdotto nel salotto culturale della sua casa regolarmente frequentata da artisti e conoscitori stranieri di passaggio a Firenze[6]. Attraverso questa relazione il Pacini conobbe Mengs, giunto per la prima volta a Firenze nel giugno del 1770, con il quale instaurò un saldo rapporto di amicizia e professionale, durato fino alla morte del celebre pittore e teorico dell'arte nel 1779. Come il Ferri anche il Pacini lavorò per Pietro Leopoldo, stilando una lista di dipinti da ritirare dai conventi soppressi di Pistoia e Prato, lavorando nella villa del Poggio Imperiale ed eseguendo le copie della tavola con la *Deposizione di Cristo* di Andrea del Sarto della

5. Sul Ferri si veda Borroni Salvadori, 1979; Bellesi, 2009.
6. Sulla figura di Sante Pacini si rinvia a Ragni, 2021.

chiesa di S. Pietro a Luco a Borgo san Lorenzo, dove è rimasta al suo posto solo la cornice, e la *Madonna del latte della chiesa* di S. Michele a Cestello, allora creduta di Leonardo e poi ricondotta alla mano di Giuliano Bugiardini, entrambe opere destinate a sostituire gli originali fatti trasportare su disposizione del Granduca nella Reale Galleria nel 1783.
Pacini e Ferri, quindi, erano i restauratori più rinomati del loro tempo e, considerato il loro impegno nella cappella Brancacci sin dal 1771 e la presenza di Ferri al Carmine anche dopo la chiusura del cantiere con l'esecuzione nel 1782 dell'*Esaltazione della Vera Croce* in sostituzione di una delle due tele del Fabbroni andate distrutte nell'incendio, è ragionevole pensare che siano stati loro a occuparsi del restauro delle opere d'arte, fra cui nel 1780-82 di quello della *Madonna del Carmine* dell'altare della cappella Brancacci, attribuita al cosiddetto Maestro di S. Agata, salva dall'incendio perché non era in chiesa, ridipingendola, ridorandola e modificando la forma cuspidata per adattarla all'altare a costo di sacrificare la campitura con *Cristo benedicente fra due angeli*, riportata alla luce monca della testa della figura principale nel restauro del 1983-86.
Tenendo conto che il fondo archivistico del Carmine subì importanti perdite a causa dell'alluvione del 1966, che la documentazione superstite relativa alla ricostruzione post incendio della chiesa è stata analiticamente consultata da Procacci (1932) e Fabbri (1992), della mancanza di riferimenti nella letteratura dell'epoca e che io stessa nulla ho trovato nei documenti conservati all'Archivio di Stato di Firenze[7], sono incline a pensare che il restauro dell'*Annunciazione* del Poccetti sia opera di Sante Pacini, artista con un'ottima conoscenza delle tecniche artistiche, molto noto in questo campo nonostante soggetto a critiche per le troppe libertà che si concedeva[8]. Per altro il Pacini aveva studiato e copiato la pittura del Poccetti, certamente gli affreschi del Chiostro dei Morti della SS. Annunziata, traendone dei disegni conservati nel Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (inv. n. 1701S) e nel Cabinet des dessins del Louvre (inv. 1482-1483-1484).
È ragionevole credere che l'intervento di pulitura della pala si sia reso necessario per asportare le conseguenze del fumo dell'incendio, ma non è escluso che la vera emergenza fosse il restauro del supporto, massicciamente attaccato di insetti xilofagi. Del restauro settecentesco di parlerà oltre in relazione ai danni procurati dalle sostanze impiegate, dalle puliture aggressive che hanno comportato l'abrasione di lacerti di pittura, mentre io ricordo le integrazioni e modifiche apportate dal Pacini sul dipinto: dagli amorini aggiunti ai lati di Dio padre nella centina, certamente risagomata per adattare la pala alla nuova cornice in muratura, l'azzeramento degli scalini a favore dell'estensione del pavimento geometrico, modificando così la posa del piede della fanciulla posta accanto all'allegoria della Carità, per altro mutuata in allegoria della Pace mettendole una colomba in mano, una scelta iconografica apparentemente incomprensibile che potrebbe invece spiegarsi con la volontà dei carmelitani di cogliere l'occasione del restauro per chiedere al pittore di esaltare i tratti distintivi della regola dell'ordine.

M.M.

7. *Libro de padronati delle cappelle e sepolture della chiesa della Beatissima Vergine Maria del Carmine di Firenze (*1689). ASF, Conventi soppressi, 113, vol. 13; Chiti R. (1761-1774). *Libro di ricordanze del convento e padri di Santa Maria del Carmine di Firenze*, c. 230, ASF, Conventi soppressi, 113, vol. 30.
8. Di Pacini sono il restauro degli affreschi del Bigallo (1782) e l'infelice stacco nel 1787 dell'affresco con *Madonna e santi* sotto la loggia dell'ospedale di S. Bonifacio, unica opera superstite di Cennino Cennini.

2. Il restauro

La grande pala del Poccetti su cui, con ogni probabilità, non si è più intervenuti dopo il restauro eseguito intorno al 1780 se non con spolverature e verniciature di manutenzione ordinaria, al momento dell'attuale restauro appariva come fosse un monocromo per i depositi di nero fumo e per lo spesso strato di 'beveroni', che compromettevano la lettura dello svolgersi della complessa composizione, la percezione della profondità spaziale e tanto meno era godibile la vivacità cromatica (*fig.* 3)[9].

2.1 *La tecnica esecutiva*

Dalle molteplici e numerose tracce di abbozzi scoperte al di sotto della pittura visibile, si può affermare che il pittore per lo più dipingesse a memoria modificando in corso d'opera il suo testo pittorico. Lo strato preparatorio alla pittura è piuttosto sottile e non riesce a mascherare i numerosi segni della lavorazione del tavolato né le venature del legno chiaramente distinguibili a luce radente. Le analisi chimiche hanno rilevato che la composizione della preparazione è costituita dalla presenza di più strati soprammessi contenenti biacca unita a terre o a lacca rossa e, in alcuni casi, è possibile riscontrare in miscela anche il minio. Non avendo eseguito analisi di gascromatografia-spettrometria di massa (GC/MS), non siamo in grado di caratterizzare il legante di questi strati preparatori alla pittura, ma non si riscontra in essi lo zolfo né una consistenza di calcio tale da far pensare alla presenza di solfato o carbonato di calcio e quindi di una preparazione a gesso-colla. Al di sopra dell'imprimitura colorata il pittore delinea i campi pittorici con fondi cromatici differenti che al di sotto dei carnati hanno una

9. Al restauro hanno contribuito Roberto Buda, per il supporto, Sabrina Cassi e Claudia Esposito per il ritocco pittorico. La diagnostica per immagini è stata eseguita da Tebaldo Pasquali e le analisi microchimiche dal laboratorio ADARTE. Le foto sono di Angelo Latronico.

Fig. 3 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, insieme prima del restauro (su licenza del FEC).

colorazione molto fredda e scura, probabilmente ottenuta miscelando le terre a un pigmento nero o blu, e nella sua tavolozza dominano la lacca rossa, la biacca, il giallo, il lapislazzulo, e le terre per la preparazione del fondo cromatico. Nelle campiture ancora ben conservate si comprende come Poccetti realizzi il disegno delle figure direttamente con il colore, per poi costruire la plasticità delle volumetrie con la stesura di due o tre passaggi di velature, sfruttando il fondo cromatico per le ombre, per i mezzi toni e per i profili dei carnati, utilizzando poi tocchi materici vibranti per la descrizione delle trine, di alcuni riccioli delle capigliature, dei gioielli, dei broccati damascati.

Al termine del lavoro Bernardino appose sul fronte della pittura la data con il suo nome sulla spalliera della sedia sulla destra della composizione e, nell'esatta corrispondenza sul retro, sul supporto disegnò con il pennello in un sol fiato il suo autoritratto di profilo a cui aggiunse l'impronta in tinta bianca della sua mano destra, come a volere ribadire l'autografia attraverso il suo volto (*fig.* 4): una bizzarria mai riscontrata prima, spiegabile con il carattere dell'artista, descritto dal Baldinucci (1846, p. 145) come «uomo di molta estimazione nell'arte per la vivezza e per lo vigore del suo colorito a fresco, per la copia delle invenzioni, e per la velocità della sua mano».

Fig. 4 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, retro, particolare con l'autoritratto e l'impronta della mano dell'artista (su licenza del FEC).

Fig. 5 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, retro, insieme del supporto prima del restauro dove si evidenzia l'irregolarità delle assi (su licenza del FEC).

2.2 *La costruzione del supporto, il suo stato di conservazione e i conseguenti 'accidenti' sugli strati pittorici*

Il supporto dell'opera, a pianta centinata, è composto dall'unione di sei assi e di un listello, in legno di pioppo, uniti a faccia piana, disposti in senso verticale, sostenuti da quattro traverse a coda di rondine rastremate alternativamente in senso opposto. Per raggiungere l'altezza totale del tavolato che in centina misura 4,55 m, ciascun'asse è stata giuntata con un'altra tramite un incastro a mezzo legno, incollato e rinforzato con chiodi forgiati. Le giunzioni sono disposte in maniera alternata in modo da compensare i movimenti del tavolato che in effetti si è mantenuto planare anche grazie all'attenta selezione delle assi dello spessore di 3,8 cm che sono marchiate con un punzone spiraliforme impresso al momento della loro scelta presso il fornitore del legname (*fig.* 5). L'irregolarità della conformazione di una delle assi è la ragione per cui la sede di scorrimento delle traverse risulta a tratti insufficiente a trattenere la traversa lungo tutta la sua corsa, fatto questo che non pare abbia costituito difetti di conservazione se si esclude la sostituzione nel Settecento della traversa di sostegno superiore originariamente in abete rosso con una in pioppo.

Nel tempo si sono succedute infestazioni di insetti xilofagi che hanno indebolito il supporto, particolarmente fragile lungo i margini di ciascun asse, consolidato dall'antico restauro con stuccature debordanti. In particolare, la parte superiore della terza asse da destra e lo spicchio che chiude la centina in corrispondenza della sua imposta destra, sono stati attaccati dall'*Hesperophanes cinereus* che ha scavato gallerie del diametro di circa un centimetro compromettendo

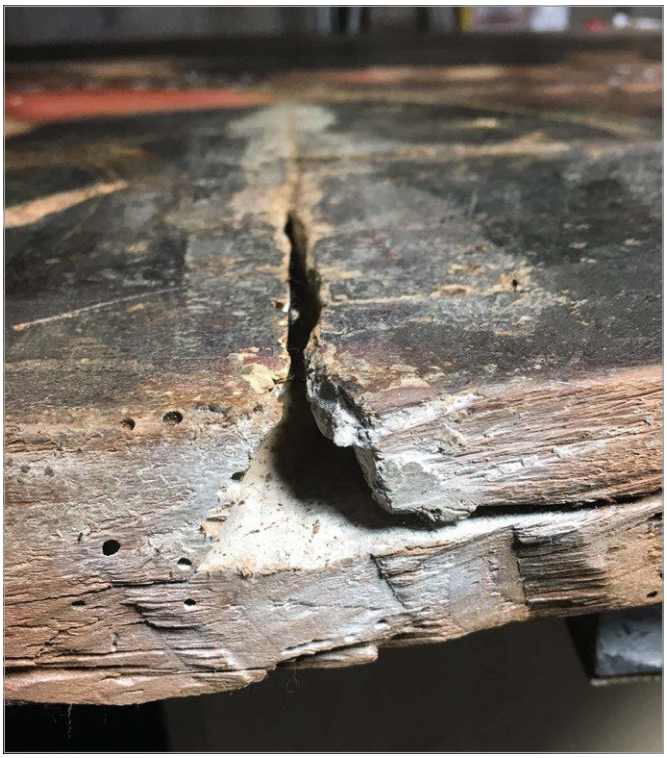

Fig. 6 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, particolare delle fratture nella porzione della centina attaccata da *hesperophanes cinereus* (su licenza del FEC).

gravemente stabilità e integrità degli strati pittorici (*fig.* 6). Stuccature debordanti sulla pittura originale interessano tutte le aree di maggiore fragilità della centina, 'rinforzate' e 'protette' da ridipinture a olio sopra le quali è stato campito nuovamente il cielo della centina, rimodellato il profilo della testa e della spalla di Dio Padre, aggiungendo due teste di cherubino in alto a sinistra, il cielo giallo-rosa su cui vola la colomba dello Spirito Santo e la colomba in mano alla figura femminile in primo piano a sinistra.
Il margine inferiore della pala è molto irregolare a causa di una decurtazione avvenuta prima della ricollocazione nell'attuale altare, porzione del dipinto già in sofferenza per un grave degrado del legno dovuto a un eccesso di umidità, come dimostrano le gore di acqua visibili sul retro. A queste problematiche è plausibile pensare si debba il rifacimento della pittura del pavimento, tracciato a scacchiera in tre colori stesi in maniera andante e monotona quali: terra d'ombra bruciata, terra di Siena bruciata e terra d'ombra con biacca. Al danno per il forte assorbimento di umidità sono riferibili anche le alterazioni del lapislazzulo del manto della Madonna che si manifestano nelle patine biancastre insolubili presenti nella parte sinistra della figura (*fig.* 7). Le analisi FTIR eseguite su microprelievi selettivi di queste patine indicano «la netta presenza di picchi che caratterizzano l'ossalato di calcio, confermando l'ipotesi della formazione sulla superficie dell'opera di patine cristalline di

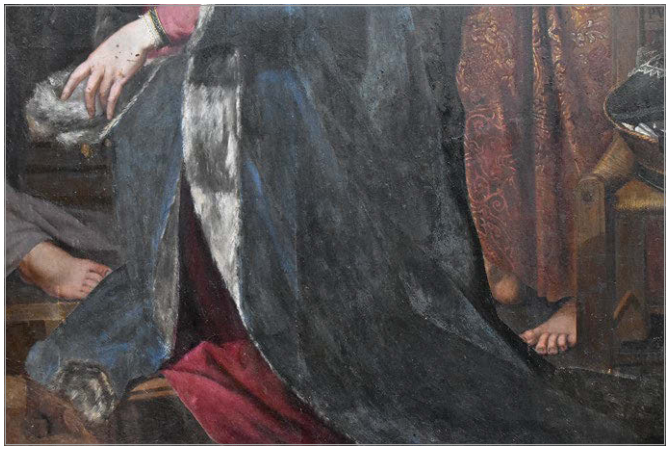

Fig. 7 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, particolare del manto della Madonna dove si evidenziano gli sbiancamenti dovuti a ossalati (su licenza del FEC).

questo prodotto di degrado, originatosi per ossidazione del materiale organico presente»[10].

2.3 *Intervento di restauro sul supporto*

L'intervento eseguito da Roberto Buda ha avuto come obiettivo quello di ricostituire la solidità strutturale e l'unità elastica del tavolato, per mantenere in equilibrio la sua interazione con il microclima dell'ambiente, a garanzia della migliore conservazione nel tempo dell'opera. Dopo aver ripulito la superficie lignea dagli strati di polvere, sono state consolidate le zone fragili con infiltrazioni di resina acrilica sino a ottenere un buon grado di consistenza e sono state risanate le fenditure con tasselli in legno di pioppo invecchiato con sezione triangolare, incollati con adesivo vinilico previo allineamento dei margini in corrispondenza del film pittorico. La materia lignea mancante è stata ricostruita con piccoli tasselli di pioppo invecchiato disposti a *parquet* come, ad esempio, nell'angolo inferiore sinistro e, previa velinatura, nella porzione superiore destra della centina la cui erosione aveva causato il distacco degli strati pittorici corrispondenti (*fig.* 8). Le traverse di sostegno originali, sfilate dalle loro sedi, sono state sottoposte a manutenzione e, al momento del loro riposizionamento, le superfici di scorrimento sono state trattate con paraffina per ridurre l'attrito tra le parti; nei tratti in cui il collegamento con il tavolato non era regolare, le traverse sono state affiancate da staffe metalliche a L con asola che si agganciano, con interposizione di molle coniche a tasselli con vite incollati al supporto, tali da garantire il corretto controllo dei movimenti del legno. La traversa

10. *Risultati delle analisi chimico-fisiche eseguite su microcampioni prelevati dal dipinto su tavola di Bernardino Poccetti, raffigurante l'Annunciazione nella Cappella Rinuccini della Basilica di Santa Maria del Carmine a Firenze,* Laboratorio AD ARTE, Firenze, relazione del marzo 2022.

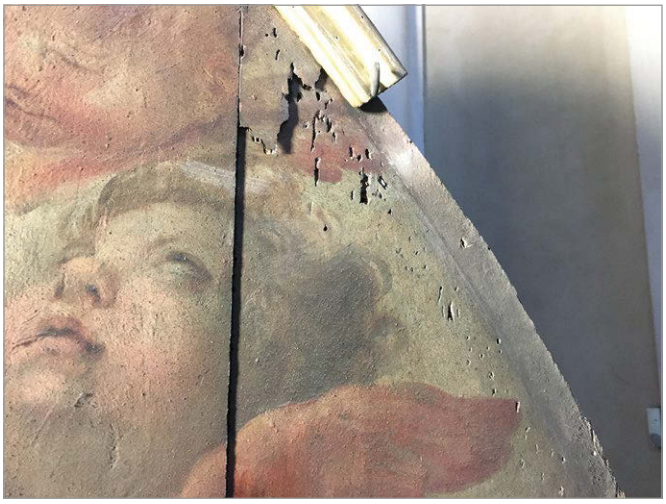

Fig. 8 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, erosione con distacco degli strati pittorici nella porzione superiore destra della centina (su licenza del FEC).

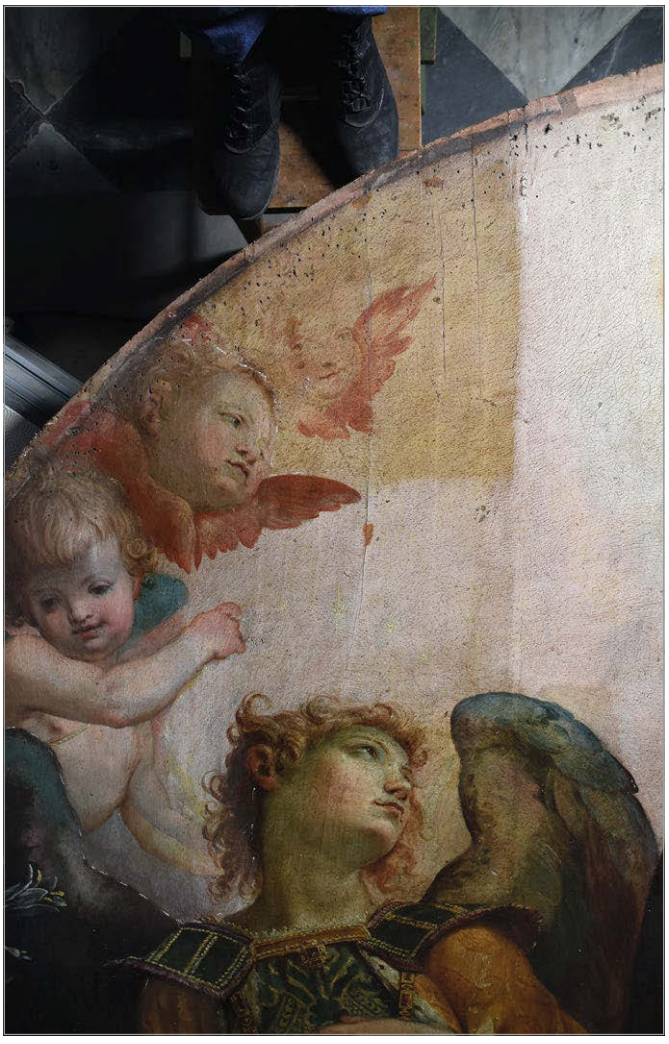

Fig. 9 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, particolare del cielo in centina durante il restauro, con i passaggi della prima e seconda pulitura (su licenza del FEC).

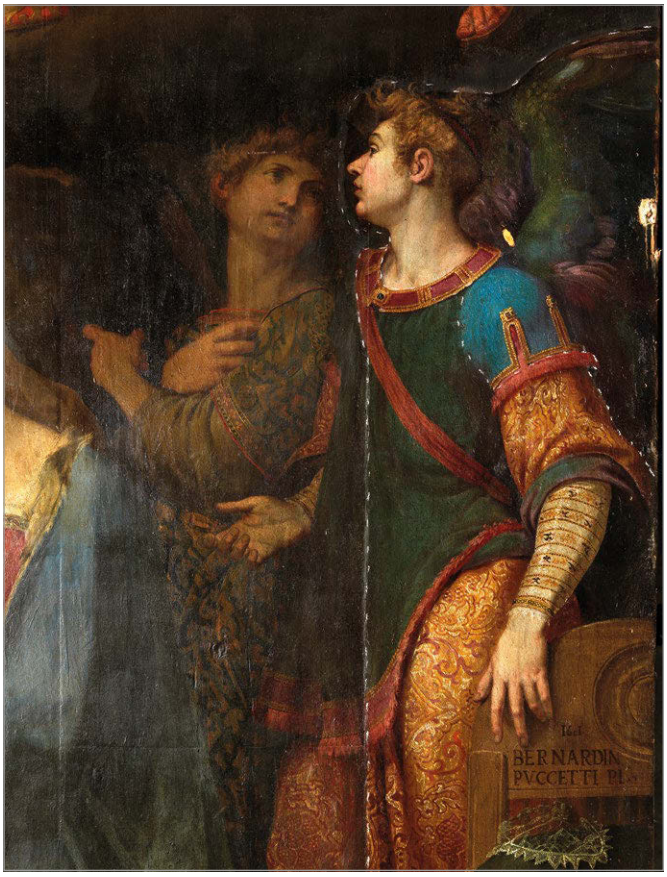

Fig. 10 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, particolare degli angeli in basso a destra durante il restauro, con i passaggi in successione della seconda pulitura (su licenza del FEC).

superiore sostituita nel Settecento è stata ricollegata al supporto con staffe 'a sciarpa' che si agganciano anch'esse a tasselli incollati sul tavolato che garantiscono la funzione di controllo e sostegno della traversa stessa. Al termine dell'intervento di risanamento, verificata l'assenza di un'infestazione da insetti, la superficie lignea è stata impregnata con permetrina stesa a pennello che agisce a titolo preventivo per un lasso temporale stimato tra i tre e i cinque anni.

2.4 *La superficie pittorica*

L'antico e incauto restauro ha 'lavato' la superficie pittorica con i mezzi aggressivi in uso al tempo, lisciviando la pittura e portando alla luce i 'pentimenti' del Poccetti, poi ricoperti con estese ridipinture. Per accordare la pittura originale ai nuovi rifacimenti, il pittore-restauratore ha 'ripassato' la pittura originale rimarcando le ombre e i caratteri somatici delle figure, conferendo loro una colorazione più accesa e greve che nascondeva la delicatezza e la trasparenza dei passaggi cromatici caratteristici della pittura del Poccetti e, infine, allo scopo di mascherare le disomogeneità pittoriche create dal restauro, ha steso sulla superficie dipinta dei

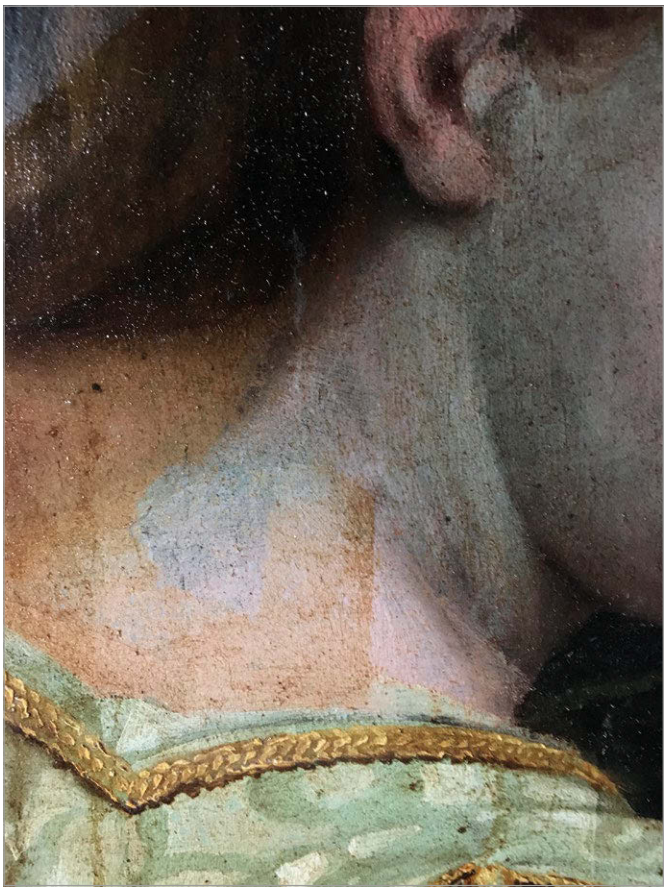

Fig. 11 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, particolare del collo della figura femminile, indicata come la Pace, durante la rimozione della ridipintura alterata (su licenza del FEC).

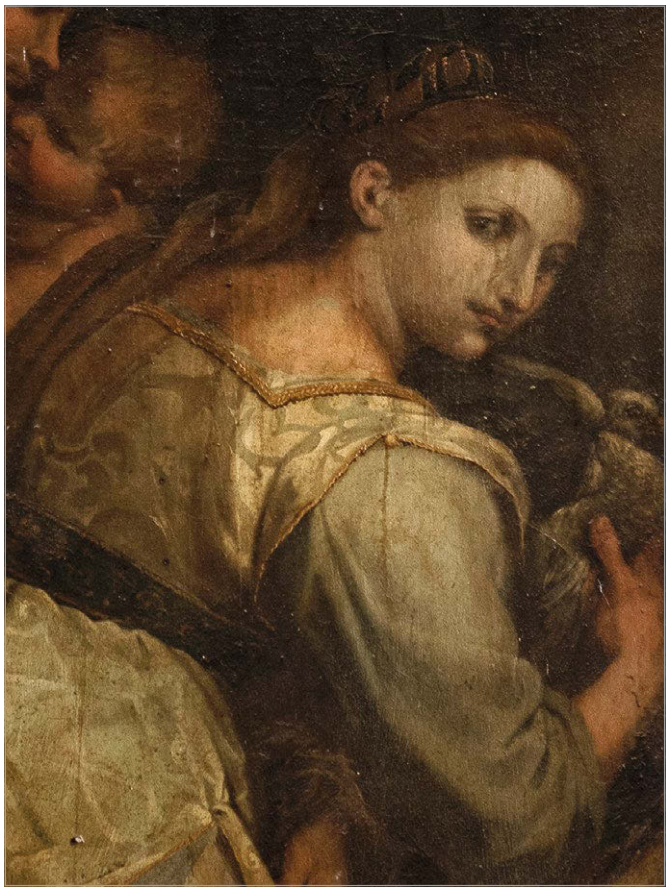

Fig. 12 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, particolare della figura femminile, indicata come la Pace, con la colomba in mano aggiunta nel restauro settecentesco (su licenza del FEC).

beveroni composti dalla miscela di gomme, colle e resine pigmentate e bituminose.

L'obiettivo del nostro intervento è stato quello di recuperare quanto più possibile il testo pittorico originario, pur nella difficoltà di destreggiarsi tra rifacimenti da conservare, risolutivi per le campiture irrimediabilmente compromesse, e quelli da rimuovere per liberare la pittura originale ancora conservata.

Dopo avere asportato le concrezioni pulverulente e il nero fumo coeso alla superficie, si è palesata una geografia di disomogeneità data dall'alternanza di colature e addensamenti neri dei componenti bituminosi dei beveroni e aree di colore grigiastro o bruno delle miscele resinose ossidate (*fig.* 9). Queste ottundenti patinature sono state assottigliate alternando, in passaggi ripetuti, l'azione di miscele solventi addensate in gel a quella di emulsioni a differenti valori di pH, portando alla luce gradualmente sia le campiture originali ancora conservate, sia le ridipinture alterate che interessavano estese aree pittoriche, senza tuttavia riuscire a rimuovere le concrezioni bituminose che insistevano nelle aree di pittura maggiormente impoverite, per cui è stato necessario un intervento puntuale con il bisturi sotto lenti stereoscopiche (*fig.* 10).

Al termine di questa fase operativa è stato condotto uno studio dei disegni del Poccetti conservati al Gabinetto disegni e stampe delle Gallerie degli Uffizi, degli affreschi della chiesa di S. Lorenzo della Certosa del Galluzzo e quelli della Sala di Bona nella Galleria Palatina, tutti eseguiti in un tempo prossimo alla realizzazione del nostro dipinto. Tale approfondimento si è rivelato utile per meglio comprendere forme e atteggiamenti impressi dal pittore e poter procedere nel restauro delle campiture impoverite o in parte 'mascherate' dalle ridipinture antiche. In particolare, ad esempio, è stata rimossa la pesante ridipintura che trasformava le spalle ed il collo della figura femminile in primo piano, identificata con 'La Pace' (*fig.* 11*),* mantenendo la colomba aggiunta nella sua mano nel restauro settecentesco, perché ormai storicizzata (*fig.* 12), così come, grazie alla pulitura, il volto di san Michele Arcangelo ha recuperato quell'intimo moto di intensa e commossa partecipazione (*fig.* 13) e l'espressione severa e corrucciata di Dio Padre impressa nel disegno ha lasciato il posto ad una più paterna (*fig.* 14).

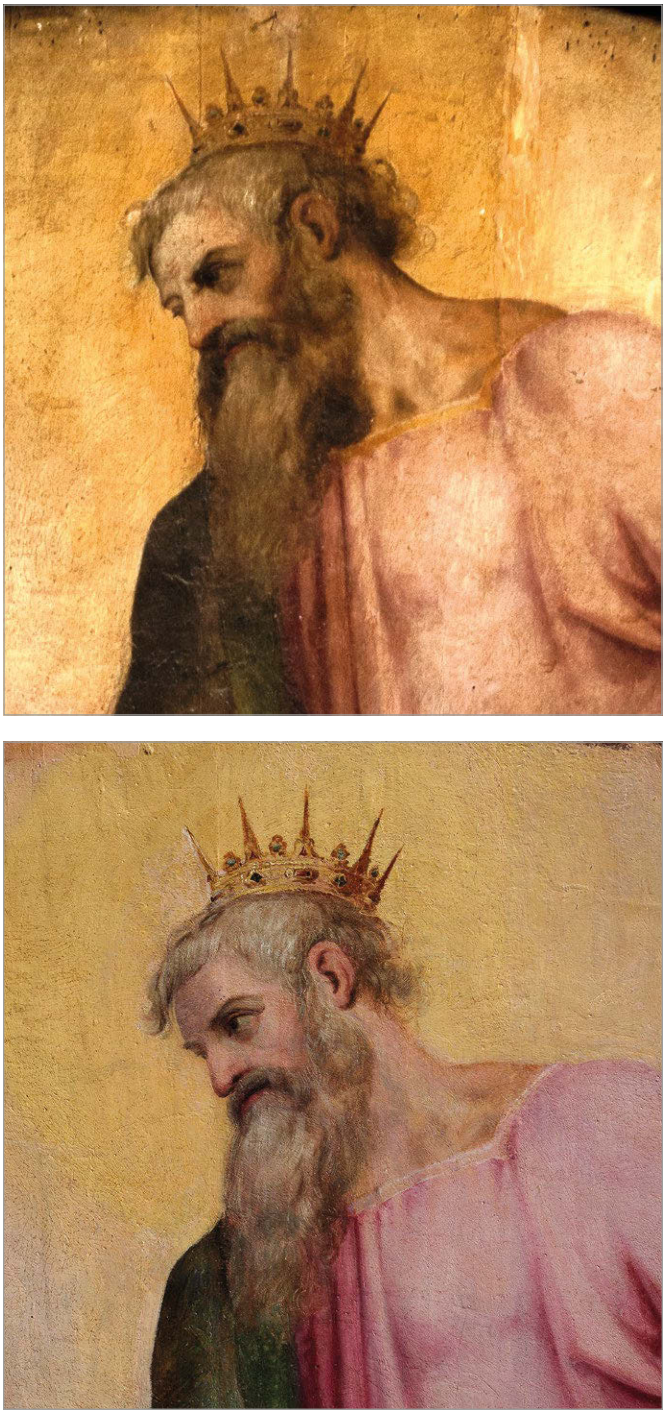

Fig. 13 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, figura di Dio Padre prima e dopo il restauro (su licenza del FEC).

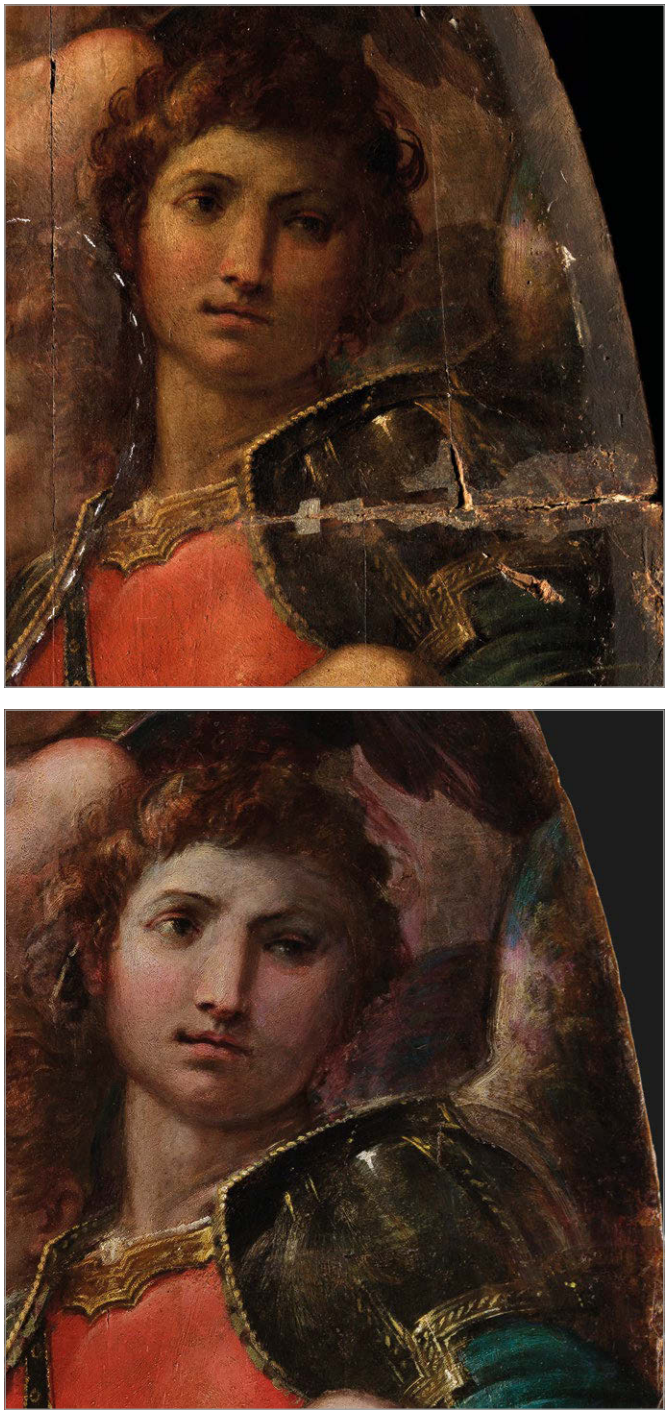

Fig. 14 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, figura di san Michele arcangelo, prima e dopo il restauro (su licenza del FEC).

Durante la pulitura si è dovuto affrontare anche il problema delle aree scure e piatte, di natura incomprensibile, che coinvolgevano la vasta zona occupata dalla nuvola su cui è seduto Dio Padre, che fa da quinta alla schiera degli angeli e al puttino che chiosa il passaggio tra cielo terreno e cielo divino. La riflettografia IR CCD (1100 nm) ha rivelato che gli arcangeli e la figura di Dio Padre erano disposti più in basso di circa 5 cm rispetto alla realizzazione attuale (*fig.* 15) e che la figura dell'arcangelo Gabriele era stata originariamente impostata di fronte alla Vergine secondo la tradizionale iconografia, come si può comprendere anche dagli spessi *ductus* di abbozzo visibili a luce radente e non corrispondenti a quanto effettivamente dipinto.

Scure e amorfe erano anche le nubi su cui poggiano i piedi dell'arcangelo Gabriele a sinistra e dell'arcangelo Michele a destra che, nell'idea originaria del pittore, suggerivano la sponda della via calcata in discesa dal Messaggero celeste, che dalla terra si apre in ascesa all'immensità abitata da Dio. Invenzione compositiva questa oggi solo intuibile dal momento che la volumetria e la consistenza originaria delle nubi è irrimediabilmente perduta e quel cielo investito di luce divina, ancora godibile negli affreschi della Certosa del Galluzzo, è stato ricoperto dalla ridipintura che coinvolge tutta l'area pittorica della centina. Anche quest'area è stata sottoposta a indagini diagnostiche e a numerosi saggi di pulitura, rivelatrici della presenza della pittura originale sottostante molto consunta e frammentaria, dissuadendoci perciò dall'ipotesi del suo recupero, mentre abbiamo proceduto con la riduzione delle ripassature nerastre.

Diversamente è stato per la zona inferiore del dipinto dove l'indagine riflettografica ha rilevato che in origine sul bordo del pavimento vi erano dei gradini, che, riportati alla luce con lavoro a bisturi a lenti stereoscopiche, hanno ridato un senso all'anomala posizione del piede destro della figura della Pace e del lembo inferiore della veste di S. Agnese, riportati alla luce a bisturi, guidati da lenti stereoscopiche.

Il restauro pittorico, di compendio all'intervento di pulitura e in sinergia con esso, ha consentito per quanto possibile il recupero del testo pittorico originario compromesso dal restauro settecentesco, ricucendo lacune e abrasioni con il supporto degli esiti delle indagini diagnostiche e dello studio comparato del nutrito *corpus* dei disegni reperiti, riconsegnando alla chiesa di S. Maria del Carmine uno dei più preziosi dipinti di Bernardino Poccetti.

L.V.P.

Fig. 15 – Firenze, chiesa di S. Maria del Carmine. Bernardino Poccetti, *Annunciazione*, Riflettografia IR CCD (1100 nm) che rivela come nell'idea originale gli arcangeli e la figura di Dio Padre erano disposti più in basso rispetto a quanto poi dipinto (su licenza del FEC).

Riferimenti bibliografici

Baldinucci F. (1681-1728). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. 6 voll. Firenze: F. Ranalli, 1770, III.

Bellesi S. (2009). *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e del '700.* Firenze: Polistampa, p. 142.

Bocchi F., Cinelli G. (1677). *Le bellezze della città di Firenze.* Firenze: Gio. Gugliantini, pp. 159-160.

Borroni Salvadori F. (1985). Per un approccio a Santi Pacini incisore. *Antichità viva* XXIV, 5-6, pp. 50-57.

Dow D.N. (2018). Tradition and Reform in Sixteenth-Century Florentine Painting: Altarpieces by Naldini and Poccetti for the Company of Sant'Agnese in Santa Maria del Carmine. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 60, 2, pp. 254-277.

Dow, D.N. (2023), *Bernardino Poccetti and the art of religious painting at the end of the Florentine Renaissance.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Fabbri M.C. (1992). Le opere in chiesa. In: Berti L., a cura di, *La chiesa di S. Maria del Carmine a Firenze.* Firenze: Giunti, pp. 89-142.

Fantozzi F. (1847), *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*. Firenze: Gius. e fratelli Ducci.

Borroni Salvadori F. (1979). Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo leopoldino. 1765-1790. *Annali della Scuola normale superiore di Pisa* IX, pp. 1189-1291.

Lepri N. (2014). Bartolomeo Traballesi, Santi di Tito, Carlo Portelli e le influenze pittoriche di una sacra rappresentazione (1566). *Arte Cristiana* CII, pp. 141-152.

Mattei S. (1869). *Ragionamento intorno all'antica chiesa del Carmine di Firenze.* Firenze: Giuntini.

Procacci U. (1932). L'incendio della chiesa del Carmine del 1771. La sagra di Masaccio; gli affreschi della cappella di San Giovanni. *Rivista d'Arte* XIV, pp. 141-232.

Ragni S. (2021). *Santi Pacini: pittore, incisore, accademico, collezionista, o, della cultura illuminata nella Firenze del grande riformatore Pietro Leopoldo.* Firenze: Altralinea.

Richa G. (1762). *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*. Firenze: Viviani, 1754-1762, vol. X.

Vasetti S. (1986). Bernardino Poccetti. In: *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III.* Firenze: Cantini, III, pp. 149-151.

Vasetti S. (1994). La "guccia" di Bernardino Poccetti da San Gimignano. *Paragone. Arte* 45, pp. 54-159.