

The background of the cover is a painting of a bookshelf or cabinet. The structure is made of wood and is decorated with intricate geometric patterns, including stars and diamonds, in white and black. A stack of books is visible on the shelf, with a blue book on top and a green book below it. A small white label with the text "RILEY 1711" is attached to the shelf. The painting is in a classical style, with a focus on detail and perspective.

Maria Clelia Galassi

Una disciplina e tre ambiti di ricerca

Scritti scelti di storia dell'arte (1991-2018)

Collana diretta da

Lauro Magnani
(*Università di Genova*)

Comitato scientifico

Maria Giulia Aurigemma
(*Università di Chieti*)

Arnauld Brejon de Lavergnée
(*Conservateur général du patrimoine*)

Marcello Fagiolo
(*Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma*)

Peter Lukehart
(*National Gallery of Art, CASVA Department*)

Giuseppe Pavanello
(*Università di Trieste*)

Serena Romano
(*Université de Lausanne*)

Paolo Rusconi
(*Università di Milano*)

Immaculada Socías
(*Universitat de Barcelona*)

Chen Wangheng
(*Wuhan University*)

Maria Clelia Galassi

Una disciplina e tre ambiti di ricerca

Scritti scelti di storia dell'arte (1991-2018)



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



**Università
di Genova**



© 2026 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN 978-88-3618-349-4
e-ISBN (pdf) 978-88-3618-350-0

Pubblicato a febbraio 2026

Realizzazione Editoriale
GENOVA UNIVERSITY PRESS
Via Balbi 5, 16126 Genova
Tel. 010 20951558
e-mail: gup@unige.it
<https://gup.unige.it>

Stampato da
Giuseppe Lang S.R.L., Genova
www.giuseppelang.it

INDICE

Introduzione	9
--------------	---

Parte I - Indagini storico-tecniche sulla cultura figurativa ligure

Nicolò Corso e la cultura figurativa ligure e mediterranea: note di economia dell'arte e di tecnica	13
Episodi di 'fiamminghismo' nella pittura ligure del Quattrocento. Verifiche sulla tecnica e sull' <i>underdrawing</i>	31
<i>Pittore accurato e gentile prima che ardito e potente, gaio coloritore:</i> note sulla tecnica esecutiva dell' <i>Ascensione</i> di Ludovico Brea	57
Per una verifica dell'influenza di Joos van Cleve sui pittori genovesi del primo Cinquecento: indagini sul disegno sottostante e sulla tecnica pittorica di Pier Francesco Sacchi e Antonio Semino	75
Aspetti della tecnica di Luca Cambiaso. Indagini macrofotografiche e all'infrarosso	99
«Egli aveva l'idea tutta diversa dall'usual modo di colorire». Indagini per la tecnica di Valerio Castello nelle opere su supporto mobile	113
Bibliografia parte I	129

PARTE II - Temi di storia del restauro a Genova nell'Ottocento

La <i>Visita Artistica</i> di Annibale Angelini e il dibattito genovese sul restauro a metà Ottocento	141
Gli esordi di Federigo Alizeri, <i>ghostwriter</i> di Francesco Pallavicini. <i>L'Orazione sulla conservazione ed illustrazione dei patrii monumenti</i> (Genova, 1839)	161
Interventi ottocenteschi sugli affreschi di palazzi e ville genovesi: ristori, demolizioni e stacchi	167
Tammar Luxoro (1825-1899): l'impegno nel campo della tutela e del restauro	181

All'origine delle leggi di tutela postunitarie. Tammar Luxoro e la statistica delle collezioni private genovesi (1892)	205
---	-----

Sulla rigenerazione e sulla rigenerazione «allo scopo di restauro». Venceslao Bigoni e il restauro delle pale di Rubens al Gesù di Genova (1892-94)	219
---	-----

Bibliografia parte II	239
-----------------------	-----

PARTE III - Arte fiamminga per i Genovesi (secoli XV e XVI)

Jan Van Eyck's Genoese Commissions: The Lost Triptych of Battista Lomellini	251
--	-----

Committenze fiamminghe per la famiglia Lomellini: il <i>Trittico della discesa dalla croce</i> di Funchal	271
--	-----

Il trittico dell' <i>Adorazione dei Magi</i> di Joos van Cleve per Stefano Raggio: circostanze, notizie, ipotesi per una committenza	277
---	-----

Aristocratici genovesi ad Anversa tra business, poesia e pittura: ipotesi per l'Accademia dei Gioiosi	297
--	-----

Jan Cornelisz. Vermeyen e Andrea Doria. Un'aggiunta fiamminga all'iconografia doriana	305
--	-----

Genoa in the Mid-Sixteenth Century. The Image of <i>La Superba</i> in two Flemish Cityscapes: an Anton van den Wyngaerde's Etching and a Jan Massys' Painting	321
---	-----

Bibliografia parte III	331
------------------------	-----

Introduzione

Pubblicati dal 1991 al 2018 nell'ambito di cataloghi di mostre, riviste internazionali e atti di convegni, i contributi qui raccolti riflettono gli articolati caratteri della produzione scientifica di Maria Clelia Galassi, frutto di decenni di impegno critico e di rigorosa indagine in ambito storico-artistico. Questa miscellanea non si limita ad accostare in un fertile rapporto di "buon vicinato" molti tra i principali risultati di queste ricerche; essa rappresenta una ricomposizione meditata del percorso scientifico di una studiosa di rara versatilità, utile per sottolineare la continuità del suo metodo, la coerenza delle scelte interpretative e il rigore dell'approccio praticato.

Metodo, scelte e approccio che hanno caratterizzato anche la lunga attività didattica svolta presso l'ateneo genovese. Maria Clelia Galassi ha tenuto infatti dal 1998 una pluralità di insegnamenti, fondati sulle numerose direttrici lungo le quali si sviluppava nel contempo la sua ramificata ricerca: la ricostruzione critica di personalità artistiche attraverso la lettura stilistica, la verifica documentaria e l'impiego delle indagini tecniche; l'attenzione alle dinamiche culturali e collezionistiche che regolano la produzione e la circolazione delle opere; la riflessione metodologica a partire dallo studio delle tecniche e delle problematiche conservative, con affondi innovativi condotti con l'ausilio di strumenti diagnostici.

Le indagini storico-tecniche sulla cultura figurativa ligure dal Quattrocento al Seicento, la storia del restauro a Genova nel corso dell'Ottocento e la produzione fiamminga rivolta ai genovesi in età moderna costituiscono le tre aree tematiche affrontate nei testi riuniti in questo libro.

In questo contesto, il saggio dedicato a Nicolò Corso, che apre il volume, è perfetto esempio della complessità di un approccio che muove dalla verifica delle dinamiche sociali e dall'analisi della tecnica, attraverso la riflettografia all'infrarosso, per giungere a una inedita comprensione dell'artista, della sua formazione e delle differenze di metodo progettuale rispetto a pittori comprimari.

Per la storia del restauro ottocentesco, tra diversi apporti egualmente significativi, risulta fondamentale la ricostruzione delle vicende connesse ai numerosi stacchi di affreschi e alle campagne di restauro condotte da Venceslao Bigoni, inviato in Liguria da Giovanni Battista Cavalcaselle: esemplare per il rigore archivistico, ma anche per la illuminante definizione del ruolo degli intellettuali genovesi nell'ambito del dibattito cittadino sul tema della salvaguardia del patrimonio artistico.

Infine gli studi sulla produzione fiamminga per la committenza genovese, tra Quattrocento e Seicento, costantemente ripresi fino a costituire un oggetto di ricerca mai abbandonato: in questo volume apre l'ultima sezione l'importante contributo dedicato a Jan Van Eyck e al perduto trittico Lomellini, precocemente traslato a Napoli nelle collezioni reali di Alfonso d'Aragona.

Tre sezioni, tre tematiche, tre preziose rassegne bibliografiche, che toccano – ma non esauriscono – i tanti ‘cantieri di lavoro’ di Lilla: così, con attestato di amicizia, ci piace anche in questo luogo chiamare la collega che ha concluso nell'ottobre 2024 il suo lungo, articolato e fruttuoso percorso presso il DIRAAS. I colleghi del Dipartimento, e tra questi soprattutto gli amici storici dell'arte, non solo potranno fare affidamento sui suoi fondamentali contributi, ma sanno che potranno contare su di lei ancora per tante iniziative e nuove ricerche condivise.

Duccio Tongiorgi, Laura Stagno
DIRAAS (Dipartimento di Italianistica, Romanistica,
Antichistica, Arti e Spettacolo) - Università di Genova

PARTE I

**INDAGINI STORICO-TECNICHE
SULLA CULTURA FIGURATIVA LIGURE**

Nicolò Corso e la cultura figurativa ligure e mediterranea: note di economia dell'arte e di tecnica*

Nicolò di Lombarduccio, dalla Corsica a Genova

Quando Nicolò di Lombarduccio, nato a Pieve di Vico in Corsica intorno al 1446¹, approda a Genova, negli anni Sessanta del Quattrocento, la città rappresenta un polo di forte attrazione per un giovane artista in cerca di opportunità di lavoro. A dispetto dell'instabilità politica, il capoluogo ligure sta conoscendo un momento di grande espansione edilizia, di crescita demografica e di affermazione economica in ambito internazionale. La Casa delle Compere e dei Banchi di San Giorgio, fondata nel 1407 come associazione di creditori dello stato, per poter riunificare e amministrare il debito pubblico, stava estendendo i suoi poteri nel campo dell'amministrazione pubblica, venendo di fatto a costituire uno stato nello stato – prefigurazione della futura oligarchia dorianica –, in grado di garantire stabilità nella gestione dell'economia e della politica estera. Città mercantile e portuale, emporio europeo di grano, sale, lana e tessuti, ma anche sede di rinomate manifatture per la lavorazione della carta e della seta, Genova è città internazionale in cui vivono e lavorano comunità di stranieri² e in cui già operano numerosi artisti venuti dall'estero. A metà secolo, era stato lo svizzero tedesco Jos Amman – noto a Genova come Giusto di Ravensburg o d'Alemagna – ad

* Pubblicato in *Da costa a costa. La Spezia, la Lunigiana e la Corsica*, Atti del Convegno Internazionale, La Spezia 2008, pp. 53-65.

¹ Si veda il regesto dell'artista nella scheda bio-bibliografica redatta da A. De Florian in Algeri, De Florian 1991, p. 519, a cui si rimanda anche per le altre notizie documentarie qui di seguito riferite.

² Per la situazione politico-economica genovese nel Quattrocento: Heers 1991.

aggiudicare alla sua équipe la commissione più prestigiosa del momento, ossia la decorazione del secondo chiostro del convento domenicano di Santa Maria di Castello³; negli anni Sessanta sono i lombardi Vincenzo Foppa e Cristoforo de' Mottis e l'alessandrino Giovanni Mazzone a ricevere gli incarichi per la decorazione delle cappelle del Precursore e di Ambrogio de Marini, nella cattedrale di San Lorenzo, all'epoca in fase di radicale rinnovamento⁴.

La cosmopolita vivacità del panorama artistico genovese è d'altra parte testimoniata anche dalle scelte della committenza locale, precocemente interessata a richiedere opere dalle Fiandre, dove l'attività commerciale, finanziaria e diplomatica aveva da tempo creato, per l'aristocrazia genovese, consuetudini di frequentazioni e un aggiornamento del gusto attestato su parametri culturali di caratura europei. Note sono, in questo senso, le commissioni Lomellini e Giustiniani, che avevano portato a in città, con notevole tempestività, opere di Jan Van Eyck e di Rogier van der Weyden⁵. Genova si attesta dunque come polo di attrazione e di ulteriore diffusione di una civiltà figurativa variegata e composita, in cui gli stimoli provenienti dagli esempi della produzione fiamminga e 'ponentina' vennero a intrecciarsi con gli esiti della tradizione ligure e lombarda, costituendo una tipica manifestazione di quella 'cultura mediterranea' individuata da tempo dagli studiosi, pur nella difficoltà oggettiva di una ricostruzione analitica di tale fenomeno, di fronte a tanta dispersione di notizie e di manufatti⁶.

La presenza di artisti forestieri a Genova è attestata nei documenti, più ancora che nelle opere sopravvissute. La rilevanza del fenomeno fu senza dubbio favorita da una corporazione, quella dell'*Ars Pictoriae et Scutariae*, che fino al 1481 risulta regolata da norme decisamente favorevoli all'inserimento degli stranieri entro i ranghi delle maestranze locali, addirittura riconoscendo loro, in seguito alla riforma elettorale decisa nel 1415, il diritto di elettorato attivo e passivo durante la votazione per la nomina dei Consoli. Secondo quanto stabilito dai 'capitoli vecchi' – ossia quelli precedenti alla revisione del 1481 di cui si dirà – non era necessario per il pittore che volesse iscriversi all'arte e diventare dunque *magister* aver superato un periodo di discepolato presso un maestro locale, e i pittori forestieri pote-

³ Romano 2004, con bibliografia precedente.

⁴ A. De Florian, *1460-1475: Liguri e Lombardi fra tradizione e rinnovamento*, in Algeri, De Florian 1991, pp. 227-238.

⁵ Algeri 1997.

⁶ Non potendo in questa sede dare merito dell'ampia bibliografia in proposito, rimando a *El Renacimiento Mediterráneo* 2001.

vano liberamente esercitare in città, versando alla corporazione una quota mensile di cinque soldi⁷. Una clausola inserita nel 1443 aveva reso ancora più vantaggiosi i termini di questa tassa di aggregazione, stabilendo che i maestri stranieri potessero aprire la loro ‘apotheca’ in città, previo il versamento *una tantum* di una ‘buona entrata’ di dieci lire – ossia duecento soldi, una cifra dunque ammortizzabile in poco più di tre anni di lavoro –, metà delle quali destinata all’Ufficio dei Padri del Comune, a beneficio delle opere di ampliamento del porto⁸.

Il primo documento attestante la presenza del giovane Nicolò Corso a Genova risale, come abbiamo detto, al 1469. A questa data egli, ventitreenne, diventa per un anno socio ‘di minoranza’ del pittore di cassoni Giovanni dell’Acqua – nome senza opere –, partecipando per un terzo a spese e guadagni. Il sodalizio, che verrà sciolto dopo solo un mese, rappresenta probabilmente l’esordio del pittore corso che, giunto a Genova, poté forse trovare, in una bottega già avviata – e in un campo produttivo, quello dei cofani dipinti, che lo vedrà impegnato anche negli anni a venire – le prime occasioni di lavoro, in questo clima di generale apertura nei confronti degli artisti ‘forestieri’. Dopo questo debutto, di cui non rimane traccia se non nei documenti, non abbiamo più notizie dell’artista per molti anni. Il suo nome ricompare occasionalmente nel 1478, in occasione della commissione, da parte della Casa delle Compere e dei Banchi di San Giorgio, di alcune insegne ducali e comunali – perdute – per la città di Pietrasanta, per poi sparire nuovamente per altri tre anni. È possibile che egli si fosse allontanato per qualche tempo da Genova, forse per completare la sua educazione nella Francia meridionale, come è stato ipotizzato nel tentativo di spiegare alcuni aspetti del suo linguaggio artistico; è comunque certo che in questi anni egli dovette essere stato ancora operante in città, dal momento che il suo nome compare al quindicesimo posto della Matricola dei pittori, stesa a partire dal 1481⁹. Il 1481 costituisce uno spartiacque fondamentale nella storia della pittura genovese. A questa data, infatti, la revisione dei capitoli dell’*Ars Pictoriae et Scutariae*, con l’introduzione di nuove regole, sancirà una svolta della politica della corporazione in senso fortemente protezionistico. Le nuove norme, infatti, venivano in primo luogo a fissare, quale requisito necessario

⁷ I “capitoli vecchi”, trascritti nel manoscritto settecentesco *Arte della Pittura nella città di Genova*, ms. Biblioteca Berio, m. r. I, 2, 38, cc. 7r-15r, sono stati ritrascritti in tempi moderni in Rosso Del Brenna 1976.

⁸ Alizeri 1870-1874, I, 1870, pp. 262-254. Per i lavori di ampliamento del porto, che saranno realizzati a partire dal 1460, si veda Poleggi, Cevini 1981, p. 78.

⁹ Spotorno 1827.

per i futuri pittori, un discepolato di almeno sette anni, svolto al fianco di un maestro genovese. Questo, oltre a garantire manovalanza giovanile ‘accartata’ a basso costo, veniva a tutelare la categoria dei maestri del posto, favorendo la creazione di una scuola locale e ponendo un forte argine alla concorrenza dei ‘forestieri’. Le condizioni per poter esercitare diventavano, per questi ultimi, dure e soprattutto discrezionali, dal momento che, in primo luogo, la loro ammissione all’arte doveva essere approvata dai Sindacatori – ossia dalla massima magistratura di controllo della Repubblica – cui spettava il compito di formulare il giudizio sull’effettiva capacità artistica del candidato. Una volta ammessi, essi erano tenuti a pagare una ‘buona entrata’ di quindici lire e una fideiussione di venticinque fiorini¹⁰, a garanzia della loro serietà professionale. Eccezionalmente, gli stranieri residenti a Genova con la famiglia da almeno cinque anni potevano essere ammessi all’arte con una procedura più semplice, che comportava la loro approvazione da parte dei consoli e del consiglio dell’arte stessa, e un’entrata di dieci lire¹¹.

Il fatto che Nicolò Corso compaia nel 1481 tra i maestri regolarmente iscritti ed esercitanti è dunque prova di un suo ormai avvenuto radicamento in città, anche se i termini di questo suo inserimento ci sono completamente sconosciuti, così come scarsamente documentata, e ‘sfuggente’ risulta anche la sua opera posteriore a questa data. Nella dinamica produttiva genovese, egli rappresenta un singolare esempio di artista schivo, la cui attività, protrattasi presumibilmente fino al 1513, anno della morte, conobbe emblematici episodi di subordinazione ad altri maestri, originando il sospetto di una certa difficoltà a rapportarsi con la committenza e l’ambiente artistico genovesi o, forse, di un personale disagio a mantenere una bottega in proprio. La stessa scelta di aderire, come oblati, a quell’Ordine Olivetano da cui gli pervennero le commissioni più prestigiose, ne testimonia la volontà di instaurare un rapporto esistenziale, oltre che artistico, con l’appartato ambiente monastico, presso cui l’artista trovò per alcuni anni rifugio e occasione di lavoro¹².

¹⁰ È forse utile ricordare che nel sistema della monetazione genovese del Quattrocento, il fiorino era una ‘moneta di conto’, ossia una moneta dal valore prestabilito, la cui quotazione oscillava in rapporto alla lira, ogni qualvolta il valore di questa ultima non risultava proporzionale al suo valore intrinseco in oro. In genere, è stato calcolato che il valore del fiorino oscillasse intorno ai venticinque soldi, al contrario della lira il cui cambio era fissato a venti soldi. È evidente che la richiesta di una fideiussione da pagarsi in fiorini dava alla corporazione la certezza dell’effettivo introito, al di là della variazione del potere d’acquisto delle lire. Sull’argomento: Felloni 1975, in particolare pp. 201-217.

¹¹ Alizeri 1870-1874, II, 1873, pp. 6-13; Rosso Del Brenna 1976, pp. 18-21.

¹² Si vedano in proposito: Martini 1986; Donati 2000.

Due, in particolare, sono le botteghe in cui il pittore corso risulta operante in posizione subalterna, eseguendo opere oggi perdute ma ricordate dai documenti: quella di Giovanni Mazone e quella di Francesco de Ferrari da Pavia.

È un interessante documento pubblicato da Federigo nel 1870, e poi recentemente riproposto nella trascrizione integrale da Laura Martini¹³, ad attestare, tra il 1483 e il 1485, l'attività di Nicolò all'interno della bottega di Giovanni Mazone, in quegli anni ormai all'apice di una fortunata carriera culminata nel 1476 con la commissione del *restyling* dell'altar maggiore della Cattedrale¹⁴ e probabile ispiratore della sterzata protezionistica del 1481, dal momento che proprio il suo nome compare al primo posto tra i maestri immatricolati a questa data, secondo le nuove regole.

Il lungo verbale steso in occasione di una contesa legale tra il Mazone e un certo Jacobino Mazone – probabilmente parente dell'artista – a causa della sparizione di alcune balle di cotone destinate alla realizzazione di panni di fustagno, ci offre un interessante spaccato della realtà operativa – tra arte e commerci – di questa vasta bottega, in quegli anni in parte dislocata ad Alessandria, proprio in casa di Jacobino, per eseguire polittici oggi perduti. Nella vicenda, Giovanni Mazone ha il ruolo di supervisore dei lavori e, contemporaneamente impegnato anche in altri cantieri a Savona e a Genova, non risiede stabilmente nella città piemontese, dove invece erano stati inviati, a partire dal 1483, il figlio del maestro, Antonio, e Nicolò Corso. Ai due, nel corso dei lavori, si erano poi aggiunti Galeotto Nebbia – altra figura di pittore temporaneamente «aggregato» –, l'altro figlio del Mazone, Battista, il «magister intalii lignaminum» Giovanni Pietro d'Abbate da Milano, nonché un gruppo di «magistri galici» al lavoro nei pioppeti dell'alessandrino, per tagliare gli alberi e segare le tavole da dipingere. Nel documento, la subordinazione di Nicolò Corso, lavorante «ad instantiam pro Magistero Johanne», emerge in modo esplicito, in riferimento ad alcune «Maestà» dipinte per conto e nel nome del Mazone, mentre è probabile che l'artista avesse continuato, come specifica attività in proprio, la produzione di cofani dipinti, anch'essa ricordata nell'atto, ma

¹³ Alizeri 1870-1874, II, 1873, pp. 46-47; Martini 1984, in particolare pp. 51-55.

¹⁴ L'impresa, andata perduta in seguito ai rifacimenti cinquecenteschi, dovette costituire un grosso impegno per l'artista, cui venne affidato il compito di riallestire radicalmente l'altare maggiore della cattedrale, con opere di intaglio, doratura, scultura lignea e statuario marmorea. Il documento di commissione rappresenta un'interessante testimonianza sulla versatilità della bottega di Giovanni Mazone, oltre che sul personale spirito imprenditoriale del maestro: Alizeri 1870-1874, II, 1873, pp. 25-27.

purtroppo andata completamente perduta¹⁵. La preferenza dell'artista a svolgere ruoli subalterni, piuttosto che da protagonista, è confermata nel 1491, anno in cui accetta, in qualità di «vice magister» di Francesco da Pavia, la commissione per la decorazione della perduta cappella Zoagli in Santa Maria in Passione¹⁶.

Non è certo che Nicolò portasse avanti questa collaborazione, dal momento che il suo nome non compare nel seguente documento di pagamento, versato al solo Francesco¹⁷. In ogni caso, la perdita di opere eseguite da Nicolò «in nome d'altri» ci impedisce di valutare fino a che punto, nell'ambito di una collaborazione subordinata, l'artista corso avesse potuto uniformare il suo linguaggio pittorico a quello del capofila. L'analisi della sua tecnica che qui di seguito proponiamo, condotta per mezzo della riflettografia all'infrarosso, viene a confermare una peculiarità di linguaggio talmente personale e caratterizzata, quando confrontata con quella di Giovanni Mazzone e di Francesco da Pavia, da rendere evidente che questi episodi di 'lavoro dipendente' non vennero a segnare in alcun modo l'autonomia espressiva e operativa di Nicolò¹⁸.

¹⁵ Nel documento vengono infatti ricordati «certos cassonos pitos quos pinxerat quidam Nicolaus Corpus» e lo stesso artista testimonia di aver dipinto «certas figuras super duobos coffanis».

¹⁶ Alizeri 1870-1874, II, 1873, pp. 101-103.

¹⁷ Ivi, pp. 103-105.

¹⁸ Il presente lavoro si inserisce nella Ricerca scientifica di interesse nazionale cofinanziata dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Università degli Studi di Genova intitolata *Studio del disegno soggiacente e della tecnica pittorica nei dipinti liguri e fiamminghi presenti in Liguria (secoli XV e XVI)* i cui risultati sono stati presentati nel corso del Workshop *NORD/SUD – Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Genova, 28-29 ottobre 2005, atti pubblicati a cura di C. Limen-tani Viridis, M. Bellavitis, Padova 2007. Le analisi sono state effettuate da chi scrive con la strumentazione in dotazione presso il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo dell'Università di Genova, costituita da telecamera Hamamatsu C 2400-07 con tubo vidicon Hamamatsu N 2606-26 (con risposta sino a 2,2 µm) e da fotocamera digitale Sony con sensore CCD per la fotografia IR (con risposta sino a 1,3 µm). Nei casi in cui la visibilità del disegno sottostante è risultata analoga con entrambe le strumentazioni, si è preferito pubblicare in questa sede le immagini ottenute con la fotocamera digitale (in didascalia: foto digitale IR) perché, seppure meno penetranti, risultano di migliore qualità grafica, in quanto di più alta risoluzione rispetto alle riflettografie ottenute con la telecamera a tubo vidicon (in didascalia: IRR) [nota dei curatori: le foto 1, 2, 3, 4 e 5 sono state sostituite con immagini analoghe, realizzate da Paolo Triolo con la più recente strumentazione in dotazione presso il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo dell'Università di Genova, costituita da telecamera Osiris (con risposta sino a 1,7 µm)].

Nicolò Corso e “gli altri”. Indagini tecniche sull’underdrawing

Perdute le due tavole viste da Raffaele Soprani nella chiesa di San Gerolamo e in quella dell’Assunta ad Apparizione¹⁹, come pure il polittico e la decorazione murale della cappella Zoagli in Santa Maria in Passione, commissionati come si è detto al pittore e a Francesco da Ferrari nel 1491, le sole opere di Nicolò Corso pervenuteci, tra quelle documentate, sono il ciclo di affreschi in San Gerolamo di Quarto e il polittico di *San Vincenzo Ferrer*, eseguito nel 1501 per la cappella Bonifaci nella chiesa domenicana di Taggia (ora a Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola). Le aggiunte al catalogo dell’artista sono state messe a punto sulla base dell’analisi formale e stilistica, in particolare grazie agli studi di Gian Vittorio Castelnovi, di Laura Martini, di Miklòs Boskovits e di Anna De Floriani, ritornata ancora di recente sull’artista, con un saggio che ci offre un aggiornato consuntivo delle acquisizioni critiche in proposito²⁰. Tra le opere concordemente attribuite all’artista sono le due tavole conservate presso il Museo dell’Accademia Ligustica, raffiguranti *I Santi Sebastiano, Grato, Santo Vescovo e Agnese*, scomparsi laterali di un polittico di cui il *San Gerolamo in trono*, oggi a Philadelphia, dovette probabilmente costituire la parte centrale. La plausibile ipotesi che l’opera costituisse la pala dell’altare maggiore di San Gerolamo di Quarto, consacrato nel 1492, offre un’indicazione cronologica precisa²¹, che viene a collocare il dipinto all’indomani della collaborazione con Francesco de Ferrari e qualche anno dopo l’esperienza condotta presso il Mazzone. L’analisi nell’infrarosso ha evidenziato un disegno eseguito a mano libera, a pennello e inchiostro. La tecnica dell’*underdrawing* si mostra particolarmente duttile, strettamente relazionata alla sovrastante stesura pittorica, con mutamenti di *ductus* che sono finalizzati al raggiungimento di specifici effetti pittorici di superficie. Così, per esempio, il volto perlaceo e luminoso di sant’Agnese (fig. 1) mostra un lievissimo tracciato lineare riservato ai soli contorni, appena percepibile nell’infrarosso (si noti in particolare la linea che segna il setto nasale e quella che definisce la rotondità dell’orbita oculare inferiore destra), messo in opera dell’artista con il chiaro intento di non compromettere in alcun modo il biancore di base dell’incarnato, poi modulato in superficie con trasparenti velature d’ombra. Diversa, invece, appare la tecnica

¹⁹ Soprani 1674, pp. 24-25.

²⁰ Castelnovi 1970, pp. 112-120; nota 10, p. 165; Martini 1984; Boskovits 1987; De Floriani 1991; De Floriani 2005.

²¹ De Floriani 2005, p. 193, con bibliografia precedente.



Fig. 1 – Nicolò Corso, *Santa Agnese e santo vescovo*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare del volto di sant'Agnese (IRR: P. Triolo)

adottata nel volto di san Grato (fig. 2), il cui incarnato bruno e la forte accentuazione dei tratti somatici sono perfettamente prefigurati sotto al colore, attraverso un tracciato denso e scuro, steso a larghi colpi di pennello in modo da costruire un forte monocromo sottostante, poi rifinito in superficie con il colore. Ancora,



Fig. 2 – Nicolò Corso, *San Grato e San Sebastiano*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare del volto di san Grato (IRR: P. Triolo)

il plastico e nitido corpo di san Sebastiano (fig. 3) mostra un disegno sottostante di grande complessità, attraverso cui, con pennellate longitudinali rese a mano a mano più scure dall'aumentare della quantità di *medium*, l'artista ha definito le zone d'ombra, costruendo una volumetria emergente a fior di pelle attraverso



Fig. 3 – Nicolò Corso, *Santa Agnese e Santo Vescovo*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare del corpo di san Sebastiano (IRR: P. Triolo)



Fig. 4 – Nicolò Corso, *San Grato e San Sebastiano*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare del ginocchio di san Sebastiano (IRR: P. Triolo)

gli strati pittorici. Il dettaglio della zona del ginocchio destro del santo (fig. 4) mostra la sapienza con cui, partendo da un sottile tracciato lineare, poi modulato nei passaggi chiaroscurali attraverso lo scurirsi e l'intensificarsi delle pennellate, Nicolò ha costruito la rotondità della rotula e poi la profonda zona d'ombra a lato della gamba. Alcuni lievi pentimenti, o meglio 'aggiustamenti', sono stati individuati, per esempio nella mano sinistra di san Grato, inizialmente disegnata più ampia, mentre i panneggi risultano velocemente schizzati per predisporre la collocazione delle pieghe e diagonalmente tratteggiati nelle ombre (fig. 5).



Fig. 5 – Nicolò Corso, *San Grato e San Sebastiano*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare della figura di san Grato (IRR: P. Triolo)

Le caratteristiche di questo sapiente *underdrawing*, così flessibile e attento nel suo rapportarsi con gli effetti pittorici finali, documentano di una cultura operativa che non ha corrispondenze con quei maestri cui la critica fa riferimento per tentare un inquadramento formativo dell'artista «tra Lombardi e Fiamminghi»²², e vengono a ribadire quella «indipendenza di linguaggio» recentemente ribadita da Anna De Floriani²³. Diverso appare il *modus operandi* di Carlo Braccresco, artista individuato dagli studiosi come possibile punto di riferimento e di confronto per

²² Martini 1984.

²³ De Floriani 2005, p. 183.



Fig. 6 – Maestro della Madonna Cagnola, *Madonna in trono col Bambino e angeli*, Gazzada (VR), Fondazione Cagnola, foto digitale IR, particolare del corpo del Bambino (foto IR: M.C. Galassi)

la maturazione linguistica di Nicolò, fondamentalmente basato su un disegno lineare molto sintetico, a tratti brevi e di puro contorno²⁴; lontano quello evidenziato nella *Madonna Cagnola* a Gazzada, che, se pure poté essere un modello per la *Madonna Lanz* (oggi nel museo di Maastricht) attribuita all'attività giovanile del Corso, lo fu solo a livello compositivo e di 'gusto'²⁵, rivelando un *underdrawing* chiaramente correlabile alla pratica disegnativa fiamminga, sia nella ripresa a ricalco delle figure della Vergine e del Bambino, tratte da un cartone derivato dal gruppo centrale del *Polittico di Santa Colomba* di Rogier van der Weyden (Monaco, Alte Pinakothek) (fig. 6), sia nel disegno a mano libera delle figure degli

²⁴ I rapporti con Carlo Braccesco sono stati discussi in particolare da Martini 1984, pp. 47-48. Per l'analisi dell'*underdrawing* di Carlo Braccesco, condotta sia sul *Polittico di Montegrazie*, sia sull'*Annunciazione* del Louvre: Galassi 2005 (b); Martin 2005.

²⁵ Sui debiti di Nicolò Corso nei confronti dell'ancora anonimo autore della *Madonna Cagnola*, in particolare durante gli anni della formazione testimoniati dalla *Madonna Lanz*, si veda De Florian 2005, pp. 183-188, cui si rimanda per la bibliografia precedente, nonché per una aggiornata sintesi (nota 5, p. 202) relativa all'acceso dibattito critico circa l'identificazione del Maestro della Madonna Cagnola.



Fig. 7 – Maestro della Madonna Cagnola, *Madonna in trono col Bambino e angeli*, Gazzada (VR), Fondazione Cagnola, foto digitale IR, particolare del panneggio di uno degli angeli (foto IR: M.C. Galassi)

angeli (fig. 7), il cui tratto, rapido e spezzato, documenta una precisa conoscenza dei modi riconducibili al giovane Hans Memling²⁶ che invano ricercheremmo nelle prove del nostro.

²⁶ Sull'*underdrawing* della *Madonna Cagnola*: Angelantoni Malfatti 1993; Marani 1999.

Ancora, il confronto con la tecnica dell'*underdrawing* di Giovanni Mazone, l'artista certamente più frequentato da Nicolò nel corso della carriera, mostra una sostanziale differenza di *ductus* e di finalità, rivelando come il loro sodalizio si realizzò nel rispetto e nel mantenimento di personali peculiarità operative. E sarebbe dunque davvero importante poter identificare una di quelle 'maestà' prodotte da Nicolò a nome del Mazone, per verificare il grado di adeguamento stilistico attuato dal primo sui modelli del secondo, in occasione di quella produzione subordinata di cui, come abbiamo visto, parlano i documenti.

L'indagine sul disegno sottostante di Giovanni Mazone è stata condotta su alcune delle opere più significative del maestro quali il giovanile *Polittico dell'Annunciazione* (Genova, chiesa di Santa Maria di Castello), eseguito nel corso del settimo decennio, e il posteriore *Polittico del Presepe* (Savona, Pinacoteca Civica), dell'inizio degli anni Novanta²⁷, rivelando sempre la presenza di un caratteristico disegno a sottile tratteggio diagonale, calligrafico e regolare, con cui vengono accuratamente prefigurate tutte le zone d'ombra, sia negli incarnati, sia nei panneggi. La stessa tecnica compare nella *Crocifissione* già nella chiesa di San Giuliano di Albaro (ora nella Galleria di Palazzo Bianco), che Roberto Longhi per primo attribuì a Giovanni Mazone e su cui la critica posteriore si è in vario modo pronunciata, ipotizzando possibili interventi di Nicolò Corso, di Galeotto Nebbia, di Antonio o Stefano Mazone²⁸. Proprio il dipinto di Palazzo Bianco, dunque, potrebbe testimoniare di quella realtà di lavoro in parte collettivo, che secondo i documenti caratterizzò la produzione delle botteghe del Mazone. In effetti, come ho già avuto modo di scrivere, l'*underdrawing* ne rivela una sostanziale coerenza con i modi tipici del pittore alessandrino, pur nell'evidenza di una maggiore libertà di conduzione e di minore calligrafismo, che inducono a riferire il dipinto o allo stesso Giovanni, giunto alla fine della carriera e a una conseguente, estrema padronanza degli strumenti espressivi, o a un suo diretto seguace, forse a uno dei suoi figli. Non è questa la sede per riaffrontare il problema dell'attribuzione dell'opera. Quello che qui preme sottolineare è la distanza che separa il tracciato robusto e già in buona parte pittorico evidenziato nelle due tavole di Nicolò Corso dell'Accademia dal disegno che caratterizza il dipinto mazoniano di Palazzo Bianco. Condotta con un sottile pennello, ricco di pentimenti anche di notevole entità, come nel riposizionamento del volto di san Giovanni (fig. 8), quest'ultimo è caratterizzato da una fitta elaborazione a tratteggio, evidente sia nei volti (fig. 9), sia nei panneggi (fig. 10).

²⁷ Galassi 1988, in particolare pp. 36-38.

²⁸ Sull'argomento, si veda il recente contributo di Zanelli 2002, cui si rimanda per la bibliografia precedente.



Fig. 8 – Giovanni Mazzone (attr.), *Crocifissione*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco [ora Museo di Sant'Agostino], foto digitale IR, particolare del volto di san Giovanni (foto IR: M.C. Galassi)



Fig. 9 – Giovanni Mazzone (attr.), *Crocifissione*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco [ora Museo di Sant'Agostino], foto digitale IR, particolare del volto di santo Stefano (foto IR: M.C. Galassi)



Fig. 10 – Giovanni Mazzone (attr.), *Crocifissione*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco [ora Museo di Sant'Agostino], foto digitale IR, particolare del mantello di san Giovanni (foto IR: M.C. Galassi)

Ancora più estraneo, se possibile, appare il *modus operandi* di Francesco de Ferrari, l'altro artista cui, come abbiamo detto, Nicolò si venne ad associare in posizione subalterna. L'esame all'infrarosso della *Santa Caterina d'Alessandria in trono* (già nella chiesa di Santa Maria delle Vigne e ora nel Museo Diocesano di Genova)²⁹ ha infatti evidenziato una materia pittorica di forte spessore e opacità (fig. 11), molto diversa dalle sottile e traslucida pellicola messa in opera dall'artista corso, come pure un disegno sottostante abbastanza impacciato, ridotto ai meri contorni delle forme (fig. 12).

²⁹ Per il dipinto e per la figura di Francesco De Ferrari: A. De Floriani, *1475-1490: le prime esperienze rinascimentali*, in Algeri, De Floriani 1991, pp. 301-302, cui si rimanda anche per la scheda bio-bibliografica sul pittore pubblicata nello stesso volume, p. 502.



Fig. 11 – Francesco de Ferrari, *Santa Caterina*, Genova, Museo Diocesano, foto digitale IR, particolare del volto di santa Caterina (foto IR: M.C. Galassi)



Fig. 12 – Francesco de Ferrari, *Santa Caterina*, Genova, Museo Diocesano, foto digitale IR, particolare della mano sinistra di santa Caterina (foto IR: M.C. Galassi)

Episodi di ‘fiamminghismo’ nella pittura ligure del Quattrocento. Verifiche sulla tecnica e sull’*underdrawing**

Nel dare conto del lavoro di ricerca svolto dell’Unità genovese, nell’ambito del progetto “Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna”, ho deciso di privilegiare, in questa sede, alcuni dati emersi circa la “ricezione” da parte dei pittori operanti a Genova nel corso del Quattrocento¹. Saranno presi in esame alcuni episodi la cui lettura critica rimanda a una possibile conoscenza dell’*ars nova*, allo scopo di verificare se e in che misura, a certi momenti di più o meno evidente ‘fiamminghismo’ formale e iconografico, corrispondano analogie nella tecnica dei maestri fiamminghi, nelle qualità della stesura materica, così come nelle caratteristiche del disegno sottostante².

* Pubblicato in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, a cura di C. Limentani Viridis, M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 33-46.

¹ Sugli aspetti delle ‘presenze fiamminghe’, i frutti della ricerca sono confluiti in Galassi 2006 (a); Galassi 2006 (c). Per gli aspetti della ricezione nel Cinquecento: Galassi 2003 (b) e Masi 2007.

² Nell’ambito della ricerca sono state indagate le opere fiamminghe conservate in Liguria e circa cinquanta dipinti prodotti dagli artisti locali, tra Quattrocento e primo Cinquecento, utilizzando la macrofotografia, la riflettografia IR (telecamera Hamamatsu C 2400-07 con tubo vidicon Hamamatsu N 2606-26) e la fotografia digitale IR (camera digitale Sony con sensore CCD in funzione Night Shot). In particolare, campagne sistematiche sono state condotte presso il Museo Diocesano di Genova e la Galleria di Palazzo Bianco. Il lavoro ha prodotto più di tremila documenti (tra immagini digitali e riflettogrammi) che costituiscono un archivio che sarà incrementato, anche dopo la conclusione di questo progetto [nota dei curatori: le foto 3, 4a, 4b, 5, 14 e 15 sono state sostituite con immagini analoghe, realizzate da Paolo Triolo con la più recente strumentazione in dotazione presso il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo dell’Università di Genova, costituita da telecamera Osiris (con risposta sino a 1,7 μ m)].

Ancora di recente, nell'ambito degli studi sulla fortuna e sulla diffusione della pittura primitiva fiamminga, è stato ribadito il ruolo di Genova come *gateway to the South*, nodo cruciale per la divulgazione mediterranea dell'*ars nova*³, pur nell'effettiva difficoltà di poter meglio precisare in che misura e attraverso quali canali i maestri locali si confrontarono e conobbero di prima mano gli esempi dei colleghi 'ponentini', prima dell'arrivo – a partire dagli ultimi decenni del secolo – dei grandi polittici a destinazione pubblica⁴. La perdita di una grande quantità di opere e di molte informazioni preziose, in particolare sulla mobilità degli artisti, rende le nostre conoscenze in proposito assai frammentarie; la valutazione dell'effettiva ricezione dei modi operativi di origine fiamminga risulta inoltre difficile per la presenza, in terra ligure, di una componente di cultura più specificamente franco-provenzale, acquisita da alcuni nostri pittori nel corso di un'attività di frontiera – si pensi alla bottega Brea⁵ –, che divenne veicolo, ma attraverso forme fortemente rivisitate, dei modelli provenienti dal nord Europa.

Dal punto di vista tecnico, una delle verifiche più significative, ossia quella relativa all'utilizzo del legante oleoso secondo il modo 'a velatura' approntato da Van Eyck, non sembra trovare significativi riscontri nella pittura genovese. Al presente disponiamo di pochi dati analitici in proposito, ma la sensazione è che, ancora per tutto il Quattrocento, la materia pittorica sia in larga parte legata a tempera o a tempera 'grassa', non presentando la fluidità e la trasparenza di quella oleosa fiamminga. Ma si dirà dell'eccezione costituita in questo senso da Donato de' Bardi, la cui opera rappresenta il momento di maggior tangenza con la cultura operativa del nord. In generale, possiamo osservare che ancora nei primi de-

³ Parma 2002.

⁴ Come è noto, tre sono le opere fiamminghe che sappiamo giunsero a Genova prima della metà del secolo, due delle quali, la *Donna al bagno* di Rogier van der Weyden e il minuscolo *Trittico Giustiniani* di Jan Van Eyck, dovettero avere poca risonanza pubblica, il primo perché rivolto a un selezionato *entourage* di intellettuali e amatori d'arte, il secondo perché destinato alla cerchia ristretta della devozione privata. Maggiore risonanza dovette forse avere il perduto *Trittico Lomellini* di Van Eyck di cui ignoriamo le dimensioni e la collocazione originaria, come pure il numero di anni di permanenza a Genova. Secondo la ricostruzione di Roberto Weiss esso dovette essere recato in dono ad Alfonso d'Aragona già nel 1444, in occasione della missione diplomatica di Battista Lomellini presso la corte napoletana; secondo una successiva proposta di Ferdinando Bologna, poté invece giungere nella città partenopea tra il 1452 e il 1455 negli anni in cui Alfonso risulta impegnato nell'acquisto di numerose opere fiamminghe: sulla questione Algeri 1991; Algeri 1997; Galassi 2006 (c), con bibliografia precedente.

⁵ Galassi 2006 (b).

cenni del Cinquecento troviamo a Genova, in alcuni contratti di commissione, la specifica richiesta dell'uso dell'olio, a dimostrazione che ancora a quella data tale tecnica non era affatto considerata una scelta scontata, e si riteneva di doverla richiedere esplicitamente negli accordi preliminari⁶.

D'altra parte, è chiaro che per avere una precisa conoscenza delle pratiche operative e dei materiali che caratterizzarono la tecnica fiamminga i nostri pittori avrebbero dovuto osservare i colleghi del nord nello svolgimento del loro lavoro, verificando *de visu* e in corso d'opera tutti quei procedimenti che un dipinto finito, per quanto attentamente studiato da occhi esperti, non può rivelare.

Le presenze di pittori fiamminghi – o meglio nordici – operanti a Genova nel corso del Quattrocento non sono facilmente quantificabili. I documenti risultano in questo senso assolutamente scarni e forse alcuni soggiorni di artisti nordici itineranti dovettero avvenire senza aver lasciato traccia archivistica. Città mercantile e portuale, emporio europeo di grano, sale, lana e tessuti, ma anche sede di rinomate manifatture per la lavorazione della carta e della seta, Genova nel Quattrocento è un centro internazionale in cui vivono e lavorano numerose comunità di stranieri⁷. Nel campo della pittura, prima di una sterzata rigidamente protezionistica avvenuta nel 1481, le regole corporative dell'arte favorivano l'inserimento degli stranieri che potevano liberamente aprire bottega in città senza l'obbligo di un preventivo apprendistato presso le maestranze locali, semplicemente pagando una tassa mensile, sostituita poi, nel 1443, da una semplice buona entrata da versare *una tantum* all'inizio dell'attività sulla piazza genovese. Proprio la stretta corporativa del 1481, con le misure restrittive – prima fra tutte l'introduzione dell'apprendistato obbligatorio – messe in atto allo scopo di favorire la creazione di una 'scuola' locale e porre un forte argine alla concorrenza dei 'forestieri', può essere letta come prova indiretta di un'effettiva presenza di artisti stranieri – ma non necessariamente fiamminghi –, operanti in città⁸.

⁶ Galassi 2003 (b), in particolare pp. 59-60.

⁷ Per la situazione politico-economica genovese nel Quattrocento: Heers 1991.

⁸ Le nuove norme, infatti, venivano in primo luogo a fissare, quale requisito necessario per poter essere arruolati nella matricola dei pittori, un discepolato di almeno sette anni, svolto al fianco di un maestro genovese. Questo, oltre a garantire manovalanza giovanile 'accartata' a basso costo, veniva di fatto a scoraggiare l'attività di artisti provenienti da altre città. Le condizioni per poter esercitare diventavano, per questi ultimi, dure e soprattutto discrezionali, dal momento che, in primo luogo, la loro ammissione all'arte doveva essere approvata dai Sindacatori – ossia dalla massima magistratura di controllo della Repubblica – cui spettava il compito di formulare il giudizio sull'effettiva capacità

In questo nebuloso panorama, l'unico episodio certo è quello relativo a Jos Amman von Ravensburg, noto come Giusto di Ravensburg o d'Alemagna, documentato a Genova nel 1451, anno in cui l'artista porta a compimento il ciclo decorativo nel secondo chiostro del convento domenicano di Santa Maria di Castello, comprendente la volta decorata con figure di *Profeti e sibille* e la scena parietale con l'*Annunciazione* (fig. 1), commissionato dai fratelli Emanuele e Leonello Oliva, mercanti nel campo della lana e delle spezie. È probabile che l'attività di Giusto a Genova sia stata favorita proprio nell'ambito della facoltosa cerchia dei mercanti internazionali di tessuti e in particolare dalla presenza in città, tra il 1449 e il 1466, di Ottomar Slaper, direttore della filiale genovese degli Humpiss di Ravensburg, esportatori di panni di lana verso i mercati di Costanza e Norimberga. L'artista svizzero ha bottega in città, nella zona di Campetto, come appuriamo da un documento del



Fig. 1 – Giusto di Ravensburg, *Annunciazione*, Genova, Santa Maria di Castello (foto: M. Fiorello)

artistica del candidato. Una volta ammessi, essi erano tenuti a pagare una ‘buona entrata’ di quindici lire e una fideiussione di venticinque fiorini, a garanzia della loro serietà professionale. Eccezionalmente, gli stranieri residenti a Genova con la famiglia da almeno cinque anni potevano essere ammessi all’arte con una procedura più semplice, che comportava comunque la loro approvazione a discrezione dei consoli e del consiglio dell’arte stessa, e un’entrata di dieci lire. Sull’argomento: Galassi 2008.

1451. A questa data egli offre ospitalità a un altro pittore forestiero, Giovanni di Piccardia, e compra oro in foglia da un fiammingo, il battiloro Leone di Bruges. A metà secolo, la sua bottega genovese si configura come un polo di aggregazione di altri maestri 'ponentini', chiamati a collaborare con lui nel cantiere di Santa Maria di Castello⁹. Giusto fu anche autore di dipinti su tavola e i documenti ne ricordano un imponente polittico a più ordini eseguito per il setaiolo Antonio Caffarotto, che purtroppo non ci è pervenuto¹⁰. Gli studiosi hanno da tempo evidenziato come la cultura dell'artista fu fortemente debitrice dei modelli fiamminghi¹¹, giudizio che trova conferma dai risultati delle indagini condotte sulla parete dell'*Annunciazione*. Le analisi hanno infatti rilevato l'uso di una tecnica in parte condotta 'a secco' con legante oleo-proteico, venendo così ad attestare a Genova, a metà secolo, la presenza di un testo pittorico tecnicamente allineato con la più aggiornata pittura murale di area flandro-borgognona che, come è stato dimostrato, presenta caratteristiche materiche ed esecutive del tutto riconducibili a quelli della pittura a olio su tavola¹². La tecnica a secco consente a Giusto di inserire nella tavolozza raffinati e brillanti pigmenti non compatibili con la tecnica dell'affresco, quali la biacca, la malachite, il cinabro e la lacca rossa¹³, e di impreziosire il dipinto con numerose decorazioni a foglia d'oro, applicate a missione. Non solo le materie impiegate e la profusione di dettagli ornamentali, ma anche il procedimento operativo, particolarmente accurato e minuzioso, è quello caratteristico della pittura su tavola, in accordo con i raggiungimenti della pratica fiamminga. Il fondo chiaro della preparazione è sfruttato a risparmio per il tono di base degli incarnati, poi sottilmente modulato con velature rosate per ottenere l'effetto di un morbido modellato (fig. 2).

⁹ Sulle squadre al lavoro a Santa Maria di Castello e la cronologia degli interventi: Algeri 1991, pp. 170-182; Romano 2004.

¹⁰ Per le notizie documentarie relative a Giusto, si veda la scheda bio-bibliografica a cura di G. Algeri in Algeri, De Florian 1991, p. 511.

¹¹ Algeri 1997, pp. 44-45; Parma 2001-2002, pp. 23-25; Thürlemann 2002, pp. 206-210.

¹² Per la tecnica della pittura murale in area borgognona e fiamminga si veda, dopo il pionieristico saggio di Philippot 1993, il contributo di Rollier-Hanselmann 1995. Anche i documenti attestano la pratica della pittura a olio su muro – del resto riferita ai pittori 'tedeschi' anche dal nostro Cennino –, come nel caso del pagamento a Robert Campin, nel 1428, per aver dipinto e dorato a olio alcune figure nella sala dei Giurati a Tournai: Châtelet 1993, in particolare p. 21.

¹³ Per gli esiti delle indagini tecniche condotte in occasione del restauro dell'*Annunciazione* di Giusto di Ravensburg, si veda Rotondi Terminiello 1993 e la scheda a cura della stessa Rotondi Terminiello in *Primitivi fiamminghi in Liguria* 2003, scheda 22, pp. 105-108.



Fig. 2 – Giusto di Ravensburg, *Annunciazione*, Genova, Santa Maria di Castello, particolare (foto: M. Fiorello)

Grigi *glacis* traslucidi, in parte perduti, costruiscono il complesso sistema di ombre portate, assolutamente rivoluzionario rispetto alle consuetudini rappresentative della pittura locale, mentre un tracciato rosso definisce a punta di pennello i tratti somatici e i contorni delle forme, seguendo, e a volte deviando leggermente, i suggerimenti del disegno sottostante nero, parzialmente visibile a occhio nudo¹⁴.

Dopo questo significativo episodio, non siamo in grado di attestare altre presenze nordiche a Genova. Tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento giunsero da Bruges e poi da Anversa imponenti complessi pittorici, ma nulla ci autorizza a ipotizzare che a questo intenso movimento di opere corrispose un significativo movimento di artisti. I recenti studi condotti sulle opere realizzate da Joos van Cleve per Genova, in particolare sul *Trittico di San*

¹⁴ Due campagne riflettografiche, condotte rispettivamente da Maurizio Seracini, Editech Firenze (Rotondi Terminiello 1993), e da Mario Milazzo, Istituto di Fisica Generale Applicata dell'Università di Milano, hanno permesso di meglio evidenziare la presenza di questo *underdrawing* nero, di puro contorno, con qualche lieve modifica rispetto alla fase pittorica.

Donato, hanno dimostrato che esse furono certamente eseguite nelle Fiandre e poi inviate a Genova, così come era in precedenza accaduto per il *Trittico di San Lorenzo della Costa*, opera di un maestro bruggese, e per il *Polittico della Cervara* di Gerard David¹⁵.

La nostra indagine sui pittori attivi a Genova nei primi decenni del Quattrocento, come il cosiddetto Maestro di Santa Maria delle Vigne, ha riscontrato una pratica operativa tradizionalista di matrice tardotrecentesca toscana, simile a quella a suo tempo individuata nella *Madonna col Bambino* di Taddeo di Bartolo (Savona, Pinacoteca Civica)¹⁶, caratterizzata da una pellicola corposa e da una volumetria impostata per mezzo di larghe pennellate scure che costituiscono una sorta di sottomodellato monocromo, su cui viene poi steso il colore incarnato, accostando con evidenza di tocco e scarsa fusione i diversi toni del rosato¹⁷. Eclatante, a confronto, appare l'innovazione tecnica introdotta da Donato de' Bardi, artista di origine pavese, documentato a Genova dal 1426 al 1451, anno in cui egli risulta deceduto. All'interno di un catalogo scarno e ancora dibattuto nella cronologia¹⁸, presentiamo i risultati delle indagini riflettografiche condotte sulle quattro tavole raffiguranti i *Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Caterina e Benedetto* (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica), sulla *Crocifissione* (Savona, Pinacoteca Civica) e sul *San Giovanni Battista* (Milano, Pinacoteca di Brera). I *Santi* dell'Accademia, riconducibile ai primi anni dell'attività genovese e giunti a noi alquanto malconci, presentano una tecnica assolutamente innovativa rispetto alla tradizione toscogenovese, caratterizzata dalla mancanza del sottomodellato monocromo e dalla messa in opera di un disegno sottostante di puro contorno, sottile e lineare, privo di tratteggi volumetrici e di acquerellature (fig. 3). Anche gli incarnati dei santi maschili, che nel visibile appaiono scuri e segnati da rughe lumeggiate con grafia insistita, nell'infrarosso risultano assolutamente trasparenti, venendo a testimoniare una sequenza operativa in cui gli aspetti della plasticità sono realizzati solo durante la fase del colore, aggiungendo i toni scuri sulla base chiara della preparazione, per terminare con le ultime luci superficiali.

¹⁵ Galassi 2006 (c); Algeri 2006.

¹⁶ Galassi 1998 (b), scheda 3, p. 101.

¹⁷ Dell'anonimo maestro sono stati indagati con la riflettografia IR gli scomparti con la *Trinità e i santi Antonio Abate e Lazzaro*, presso il Museo Diocesano di Genova. Per il Maestro si veda Algeri 1991, pp. 103-105.

¹⁸ Algeri 1991, pp. 126-138, 168-170; Caldera 2005; Caldera 2006.



Fig. 3 – Donato de' Bardi, *Santa Chiara*, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)

Da notare inoltre come nell'infrarosso scompaiano tutte le notazioni delle ombre, evidentemente realizzate senza l'impiego di nero di carbone (figg. 4a-4b).

La pubblicazione dei dati sulla tecnica esecutiva delle tavole dell'Accademia potrà essere utile per la futura discussione circa la loro autografia, che recentemente è stata messa in dubbio¹⁹. Personalmente, ritengo che la qualità dell'*underdrawing* riscontrato nella delineazione dei volti dei santi, la cui nitida e tersa eleganza bene si accosta a quella che caratterizza le figure del trittico del Metropolitan – opera firmata e caposaldo per la ricostruzione della personalità dell'ar-

¹⁹ Caldera 2006, pp. 87-89.



Fig. 4a – Donato de' Bardi, *San Giovanni Evangelista*, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)

Fig. 4b – Donato de' Bardi, *San Benedetto*, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)

tista²⁰ –, sia indice di un intervento autografo di Donato. Tale accuratezza non trova completo riscontro nel disegno evidenziato nelle mani e nei panneggi, dove troviamo un tratto a pennello più denso e meno preciso, con evidenti impacci grafici, pentimenti – specie nella posizione delle dita – e correzioni (fig. 5). Sembra così ipotizzabile che Donato sia intervenuto nella delineazione dei volti, lasciando a un aiuto il compito di completare il progetto, forse sulla base di modelli cartacei che probabilmente dovettero esistere nella bottega del maestro pavese se, come sembra plausibile – e anche un confronto con l'*underdrawing* qui presentato sembra confermarlo – a lui si deve il foglio con la figura di *Santo Vescovo scrivente*, conservato all'Albertina di Vienna²¹. Un intervento della bottega sembra essere anche individuabile nella fase della stesura pittorica, in cui il calligrafico lumeggiare e una certa sommarietà di conduzione sembrano indicare l'azione di una mano meno esperta rispetto a quella di Donato, così come essa

²⁰ Per la fortuna critica del dipinto: M. Caldera in *Napoleone e il Piemonte* 2005, scheda 16, pp. 174-177.

²¹ Bellosi 1985, in particolare pp. 37-40.



Fig. 5 – Donato de' Bardi, *San Giovanni Battista*, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)

ci appare nel trittico del Metropolitan. Pur nel loro esito contraddittorio, tuttavia, le quattro tavole rivelano uno scarto tecnico evidente, soprattutto nella fase dell'*underdrawing*, rispetto alla produzione contemporanea locale, senza tuttavia rimandare direttamente ai modelli fiamminghi, ma ricollegandosi piuttosto alla cultura di formazione dell'artista, avvenuta sugli esempi del gotico internazionale e innervata dalla conoscenza di miniature franco-borgognona.

Di ben altro tenore, al tempo stesso tecnico e figurativo, si mostra la *Crocifissione* di Savona (fig. 6), opera complessa, che documenta una crescita culturale in cui trovano efficace sintesi e personale rielaborazione elementi tratti dalla tradizione figurativa toscana e padovana – si veda la tipologia del paesaggio roccioso ma addirittura, come mi suggerisce Caterina Limentani Viridis, la citazione giottesca dell'angelo che si straccia la veste, tratta dall'analogica scena agli Scrovegni – come pure modelli della coeva produzione borgognona e fiamminga, affini in particolare al repertorio figurativo divulgato dagli artisti educatisi presso Robert Campin²².

²² Il riferimento alla cultura di Robert Campin, indicata da Elena Rossetti Brezzi nel 1983, è stato ribadito da Caldera 2005, pp. 10-12. Per la fortuna critica del dipinto, si veda G. Algeri in *Ambrogio da Fossano* 1998, scheda 1, p. 88.

Nella postura di alcuni degli angeli dolenti – in particolare quello in primo piano a destra, con le mani intrecciate rivolte al cielo – e nel gusto per un accorato



Fig. 6 – Donato de' Bardi, *Crocifissione*, Savona, Pinacoteca Civica

patetismo espresso attraverso le fisionomie, la tela di Donato trova riscontri nella *Crocifissione* di Berlino (Gemäldegalerie); ancora a quella cultura, in particolare alla *Sacra Conversazione* della National Gallery di Washington – da alcuni riferita a Jacques Daret –, sembrano trarre spunto l'ampia e regolare caduta delle pieghe sul terreno, la bilanciata disposizione delle figure. Senza spingermi oltre nel terreno dell'analisi degli ingredienti culturali del dipinto, in questa sede desidero soffermarmi sugli aspetti tecnici che caratterizzano l'opera, già noti da tempo ma che meritano di essere ancora discussi per l'interesse che essi ricoprono nell'ambito della storia della tecnica della pittura su tela.

La *Crocifissione* savonese, opera dalle imponenti dimensioni (238 x 165 cm), è infatti dipinta su sottile tela di lino, rimandando, come è già stato molte volte sottolineato, alla produzione dei «panni fiandreschi dipinti»²³; anche l'idea di completare l'immagine con una cornice dipinta a *trompe-l'oeil*, intorno a cui corre l'iscrizione in lettere dorate con l'invocazione al Crocifisso, si ricollega alla tipologia dei lini fiamminghi che, come ricordano gli inventari, erano spesso tensionati su telai senza ulteriore incorniciatura lignea²⁴. Indagini di laboratorio condotti in occasione del restauro del dipinto hanno appurato la presenza di una pellicola a stratigrafia complessa e l'uso del legante oleoso. Sulla preparazione costituita di gesso e colla, si trova un'imprimatura grigiastra a base di biacca; nella figura del san Giovanni, il manto rosso è realizzato con una lacca rossa legata con un'emulsione di uovo e olio, mentre la veste blu presenta la sovrapposizione di uno strato di lapislazzuli sopra una base di azzurrite. In questo caso, entrambi i pigmenti blu sono legati con olio di lino, così come il cinabro con cui risulta realizzato il mantello della Maddalena²⁵. Non sono stati prelevati campioni dal manto della Vergine che però in riflettografia all'infrarosso appare trasparente, denunciando la presenza del lapislazzuli. Proprio la penetrabilità di questo blu consente di leggere chiaramente la linea dell'*underdrawing* che, eseguito a pennello, traccia i contorni delle dita, poi in parte coperti dal manto, durante la fase pittorica. L'indagine nell'infrarosso non ha evidenziato altre modifiche significative, rivelando in generale un disegno sottostante di tipo lineare, privo di tratteggio, perfettamente coincidente con i contorni percepibili nel visibile (figg. 7a-7b; fig. 8).

²³ Galassi 1997, p. 144.

²⁴ Si veda, per esempio, negli inventari fiorentini, gli inequivocabili riferimenti a «telai entrovi panni dipinti»: Nuttal 2004, pp. 254-260.

²⁵ I risultati delle indagini sono stati resi pubblici da Franca Carboni, nel corso del convegno su «La Crocifissione di Donato de' Bardi» (Savona, 30 marzo 1998).



Figg. 7a-7b – Donato de' Bardi, *Crocifissione*, Savona, Pinacoteca Civica, Foto IR, particolari (foto IR: M.C. Galassi)

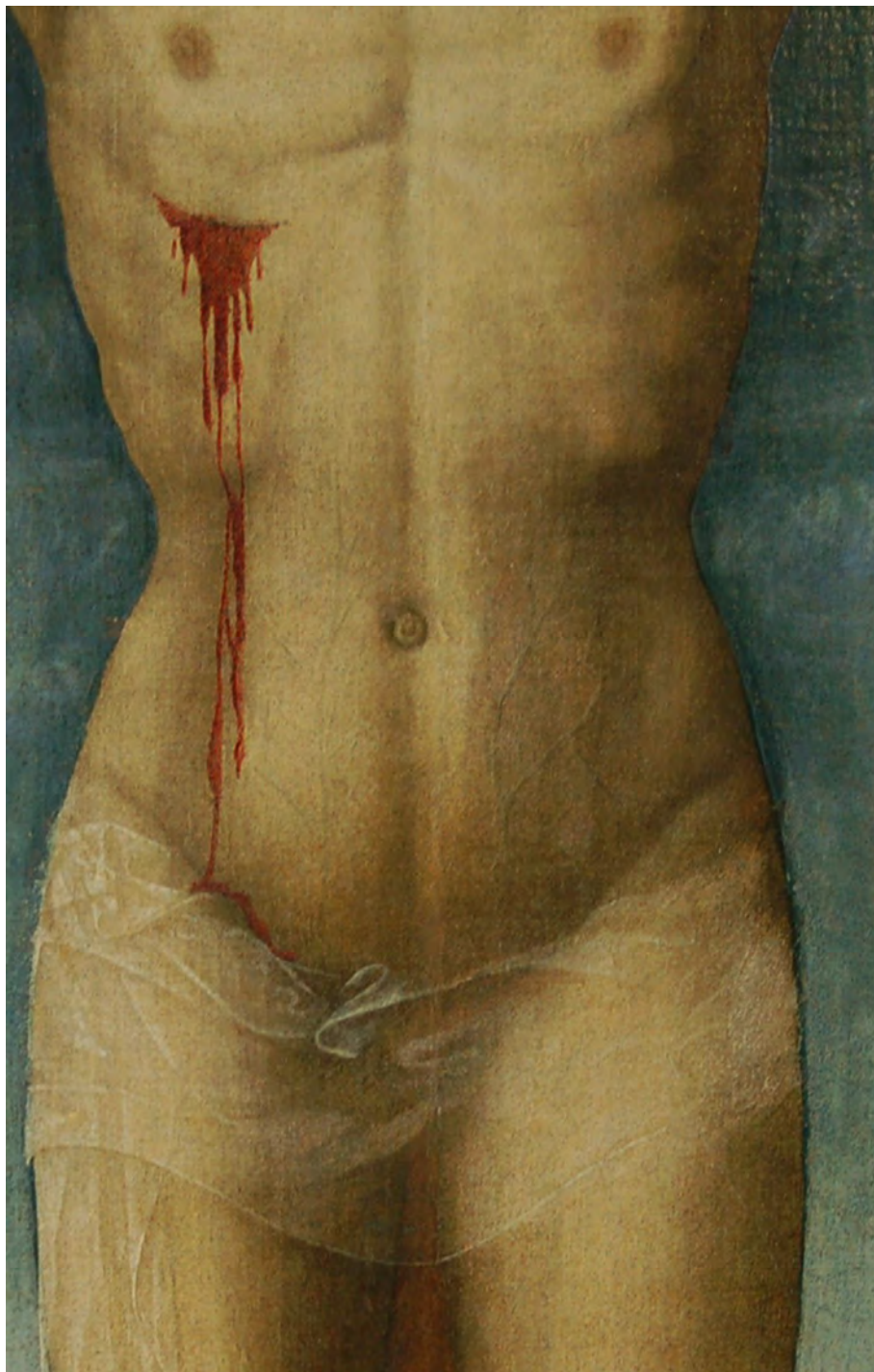


Fig. 8 – Donato de' Bardi, *Crocifissione*, Savona, Pinacoteca Civica, particolare

In questa tela, unica pervenutaci tra quelle da lui dipinte²⁶, Donato esibisce dunque una tecnica operativa che viene a confermare un preciso riferimento all'ambito artistico fiammingo, non tanto nell'*underdrawing* – meno elaborato a paragone di quello dei maestri d'oltralpe –, quanto nell'uso del legante oleoso e oleo-proteico, e nella sapiente introduzione di imprimiture a base di biacca, la cui funzione era quella di impermeabilizzare gli strati preparatori e impedire che questi ultimi assorbissero parte dell'olio presente nella pellicola soprastante²⁷.

La tecnica della pittura su tela di lino è documentata nelle Fiandre a partire dalla metà del Trecento, sia nella versione a olio²⁸, sia in quella, poi prevalente a partire dalla seconda metà del Quattrocento, a tempera di colla. La regola corporativa introdotta nel 1463 presso la Gilda di Bruges, con l'assoluto divieto per i pittori su tela – i *cleederscrivers* – di dipingere con colori a olio, è prova indiretta di come, fino a questa data, tale consuetudine fosse assolutamente diffusa. Nel 1408 Robert Campin è pagato dalla città di Tournai per aver dipinto a olio una bandiera con le insegne della città; 1434 Saladin de Scoebere, maestro di Gand, dipinge a olio su tela una *Crocifissione* con quattro figure; nuovamente Robert Campin, nel 1441, viene liquidato per aver dipinto con oro, ultramarino e olio nuove insegne, con le armi del re e della città di Tournai. La maggior parte della vasta produzione dei panni fiandreschi ci è nota solo attraverso inventari e documenti – perduto, per esempio, è il ciclo di tele con la *Vita di san Pietro* destinato alla cappella di San Pietro a Tournai, per cui nel 1438 Campin aveva fornito i cartoni²⁹ – e l'accurato censimento condotto da Diane Wolfthal nel 1989 ha reperito solo novantaquattro esemplari, collocabili in un arco temporale che va dagli anni Sessanta del Quattrocento al 1530³⁰. A documentare la produzione precedente rimane un unico pezzo, una *Madonna con Bambino e Angeli* databile verso il 1410, di scuola franco-fiamminga (Berlino, Gemäldegalerie) che, dato molto interessante per il nostro discorso, risulta costruita con colori a corpo, probabilmente legati a olio³¹. A parte questa eccezione, le tele che ci sono pervenute appartengono tutte

²⁶ Per i *tellaria* di Donato noti dai documenti: Migliorini 2001-2002.

²⁷ Per l'impiego da parte dei pittori fiamminghi di imprimiture a biacca, a volte leggermente intonate di grigio come nel caso di opere prodotte nella bottega di Robert Campin: *Methods and Materials of Northern European Painting* 1997, pp. 22-24.

²⁸ Il primo documento in proposito, siglato a Gand tra il 1344 e il 1347, si riferisce a un pagamento per uno stendardo con le insegne della città, dipinto a olio: Wolfthal 1989, pp. 2-3.

²⁹ Thürlemann 2002, p. 357.

³⁰ Wolfthal 1989, pp. 38-87.

³¹ Ivi, p. 38.

al periodo che seguì la stretta corporativa nei confronti dei *cleederscrivers* e dunque documentano, pur con qualche esempio non sempre ortodosso, il metodo della pittura a colla, in cui i colori, senza corpo, sono stesi direttamente sulla tela, a intridere le fibre del tessuto. È la tecnica dei cosiddetti *tüchlein*, certamente più sbrigativa ma anche più funzionale al commercio delle tele – arrotolabili senza subir danno – derivante da una tradizione operativa di origine inglese, come apprendiamo da Tederico, ricamatore fiammingo operante a Bologna, che nel 1410 rivela ad Alcherio le ricette delle ‘acque colorate’ – a base di coloranti organici legati con acqua gommata o colla – apprese a Londra da pittori specializzati in questa produzione³². La *Crocifissione* di Donato, dunque, costituisce un esempio estremamente interessante di una pratica pittorica poi soppianta, quella della pittura a olio su tela che i documenti attestano nelle Fiandre, prima dell’affermazione dei *tüchlein*. Il dipinto savonese mostra un *modus operandi* simile a quello che ritroviamo nella coeva pittura fiamminga su tavola, nell’alternanza di incarnati sottili e trasparenti, costruiti a velatura, e nella maggiore matericità dei panneggi, in cui la volumetria, sfruttando le caratteristiche della materia oleosa, è realizzata per sovrapposizione di strati, partendo dal colore locale a corpo, poi ombreggiato con passaggi di lacche traslucide (fig. 8). La preziosità della tavolozza, in cui abbonda il lapislazzuli (fig. 9), è accresciuta dell’ampio impiego di decorazioni a foglia d’oro applicata a missione, seconda una prassi che nuovamente rimanda alla pittura su tavola.

Anche il *San Giovanni Battista* (Milano, Galleria di Brera), opera collocabile alla fine della carriera di Donato, evidenzia «quel tanto di sapore nordico, fiammingo» notato da Federico Zeri nella *Crocifissione* di Savona, che sembra verificabile forse più a livello di conduzione pittorica che non strettamente figurativo³³. La pellicola appare stesa con una consapevole ricerca degli effetti traslucidi, in particolare nella

³² Le ricette raccolte da Alcherio furono trascritte nel 1431 da Jean Le Begue, negli *Esperimenta de coloribus* (trascritti in Merrifield 1967, I, pp. 85-89). Tra le ricette raccolte da Alcherio vi sono anche le indicazioni fornitegli a Parigi nel 1398 dal pittore Jacques Coene di Bruges, che contemplavano, tra i possibili supporti per la pittura, la tela, senza tuttavia alludere propriamente alla pittura acquosa senza corpo, ma piuttosto indicando una tecnica a colla e bianco d’uovo, in cui i colori dovevano essere stesi in più mani sovrapposte, fino a ottenere una «bene valida substantia coloris» (ivi, p. 265). Anche Cennino Cennini, scrivendo negli stessi anni, insiste sulla necessità di campeggiare «molte e molte volte, assai più che in tavola», dopo aver preparato la tela con un sottilissimo strato di gesso e colla e utilizzando pigmenti temperati «come in tavola», ossia a uovo: Cennini [fine XIV-inizi XV secolo] 1982, pp. 170-172.

³³ Per la fortuna critica del dipinto: G. Algeri in *Ambrogio da Fossano* 1998, schede 2-3, p. 90.



Fig. 9 – Donato de' Bardi, *Crocifissione*, Savona, Pinacoteca Civica, particolare

veste violacea, modellata con delicati *glacis*, completamente trasparenti all'infrarosso. La materia, lucida e scorrevole, presenta un aspetto oleoso che sembrerebbe confermare una padronanza nell'uso di questo legante, certo molto precoce nel panorama italiano. L'indagine nell'infrarosso (fig. 10) mostra un tracciato che tuttavia si discosta notevolmente dall'elaborata grafia tipica dei coevi pittori fiamminghi, sia del versante Van Eyck, sia di quello Campin-Rogier van der Weyden. Di puro



Fig. 10 – Donato de' Bardi, *San Giovanni Battista*, Milano, Pinacoteca di Brera, IRR, particolare (IRR: D. Bertani)



Fig. 11 – Maestro della Madonna Cagnola, *Madonna col Bambino e angeli musicanti*, Gazzada (Varese), Fondazione Cagnola

contorno, estremamente meticoloso, l'*underdrawing* segue scrupolosamente i contorni delle forme anatomiche, poi ripassati durante la fase pittorica, e suggerisce i principali andamenti delle pieghe con un *ductus* nervoso e sommario³⁴.

Un contributo sulle ricezioni fiamminghe in terra ligure non può esimersi dall'affrontare il problema legato alla *Madonna Cagnola* (Gazzada, Varese, Fondazione Cagnola) (fig. 11), da tempo al centro di un serrato dibattito critico, le cui ipotesi attributive vedono ancora divisi gli studiosi. Accanto alle proposte che la vorrebbero opera di Zanetto Bugatto o di Antonello, è noto come una parte della critica si sia orientata nel considerare il dipinto, e gli scomparti che a esso sono stati collegati, come un frutto della produzione ligure-provenzale o ligure-lombar-da³⁵. Un legame con la cultura ligure e franco-meridionale è stato ancora recentemente ribadito, anche sulla base di un suo possibile riflesso sulla *Madonna Lanz*, opera giovanile di Nicolò Corso³⁶. Senza voler entrare, in questa sede, nelle problematiche più squisitamente connesse alla *connoisseurship*, mi sembra utile proporre alcune riflessioni circa l'*underdrawing* che caratterizza il dipinto, confrontandone gli esiti con quelli emersi dall'indagini riflettografica condotta su Nicolò Corso.

Presentando nel 1993 i risultati della prima campagna nell'infrarosso condotta sulla *Madonna Cagnola*, Giuseppina Angelantoni Malfatti aveva correttamente evidenziato la parziale presenza di un disegno meccanico, trasferito da cartone per mezzo di un minutissimo spolvero, lungo i contorni delle due figure principali e nella veste della Vergine (fig. 12), abbinato a un tracciato a mano libera, evidenziabile nelle vesti degli angeli (figg. 13a-13b). Nel modello compositivo, la studiosa aveva inoltre suggerito una derivazione dal repertorio rogeriano e in particolare dal *Columbaaltar* oggi a Monaco (Alte Pinakothek)³⁷. Tornando sull'argomento in seguito a nuove indagini nell'infrarosso, Pietro Marani ha esteso i confronti con il disegno sottostante di opere di area vaneyckiana, come le miniature delle *Ore Milano-Torino* (Torino, Museo Civico di Arte Antica), rilevando, rispetto a tali modelli, un tracciato più incerto e irregolare³⁸. Personalmente, ritengo che la tipologia del tracciato che caratterizza le vesti degli angeli – il solo veramente

³⁴ Il dipinto è stato studiato nell'infrarosso per la prima volta da Lodi 2001, pp. 96-98, a cui si rimanda per l'immagine riflettografica completa.

³⁵ C. Travi in *La collezione Cagnola* 1998, pp. 130-135, cui si rimanda per la storia della fortuna critica del dipinto; E. Cavalieri in *Ambrogio da Fossano* 1998, schede 5-7, pp. 94-99.

³⁶ De Floriani 2005, in particolare pp. 183-187.

³⁷ Angelantoni Malfatti 1993.

³⁸ Marani 1999.



Fig. 12 – Maestro della Madonna Cagnola, *Madonna col Bambino e angeli musicanti*, Gazzada (Varese), Fondazione Cagnola, foto IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)

giudicabile in quanto non trasferito meccanicamente – non presenti affinità con la pratica grafica sviluppatasi presso i seguaci di Van Eyck, quanto piuttosto presenti tali similarità con l'*underdrawing* presente nelle opere degli allievi di Rogier van der Weyden – a partire da quelle del giovane Memling –, da far ritenere che l'autore del dipinto di Gazzada abbia esperito personalmente l'insegnamento del grande maestro fiammingo, durante la sua ultima fase di attività, all'inizio degli anni Sessanta del secolo. A precisi stilemi grafici riscontrati in riflettografia nelle opere d'esordio di Hans Memling e nel *Trittico Sforza* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts)³⁹, si accomunano infatti il tracciato eseguito per tratti angolati spesso terminanti a uncino o a forma di 'T', con andamenti che definiscono forme geometriche chiuse, e il modo di campire queste ultime con rapidi tratteggi che si

³⁹ Ainsworth 1994, in particolare pp. 78-81; Stroo, Syfer-d'Olne 1996, pp. 134-139.



Figg. 13a-13b – Maestro della Madonna Cagnola, *Madonna col Bambino e angeli musicanti*, Gazzada (Varese), Fondazione Cagnola, foto IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)

appoggiano a pettine lungo le linee-guida della disposizione delle pieghe. Riemerge così il dubbio che l'ignoto artista possa davvero essere Zanetto, l'unico pittore italiano di cui, nonostante la nebulosità della personalità artistica, conosciamo per certo un apprendistato a Bruxelles, presso la bottega di Rogier van der Weyden, e che molti studiosi identificano come uno dei possibili esecutori del *Trittico Sforza*⁴⁰.

Nessun artista genovese mostra di possedere una così profonda conoscenza dei modi del disegno sottostante fiammingo, neppure Nicolò Corso i cui esordi, come si diceva, sono letti da alcuni studiosi proprio come una personale risposta alla *Madonna Cagnola*. L'indagine su Nicolò Corso non ha potuto, purtroppo, comprendere la *Madonna Lanz* del Museo di Maastricht, ma si è incentrata sulle due tavole conservate presso il Museo dell'Accademia Ligustica, raffiguranti *I Santi Sebastiano, Grato, Santo Vescovo e Agnese*, scomparti laterali di un polittico databile agli inizi dell'ultimo decennio del secolo⁴¹. A questa data Nicolò si mostra interprete di una tecnica pittorica altamente personale, caratterizzata da una materia smaltata e priva di evidenze di pennellate, costruita attraverso leggeri trapassi luminosi, in cui emerge, ma solo fortemente mediata, una consonanza 'ponentina', forse frutto di quei viaggi in terra provenzale ipotizzati dalla critica,

⁴⁰ Per la complessa fortuna critica del trittico: Ivi, pp. 139-148.

⁴¹ Per l'attività di Nicolò Corso: De Florian 1991; De Florian 2005, con bibliografia precedente.



Fig. 14 – Nicolò Corso, *San Grato e San Sebastiano*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)

ma non documentati. L'analisi nell'infrarosso ha evidenziato un disegno eseguito a colpi di pennello di vario spessore, dominato da un pittoricismo e da una sensibilità per la volumetria (fig. 14), che manifesta un approccio alla figurazione assolutamente distante dai modi fiamminghi, così come dai modi del Maestro della Madonna Cagnola. In particolare, il plastico e nitido corpo di san Sebastiano (fig. 15) mostra un disegno sottostante di grande complessità, attraverso cui, con pennellate longitudinali rese gradatamente più scure dall'aumentare della quantità di *medium*, l'artista definisce le zone d'ombra, costruendo una volumetria emergente a fior di pelle attraverso gli strati del colore. Le caratteristiche di questo sapiente *underdrawing*, così flessibile e attento nel suo rapportarsi con gli effetti pittorici finali, documentano una cultura operativa che non ha corrispondenze con quei maestri cui la critica fa riferimento per tentare un inquadramento formativo dell'artista 'tra Lombardi e Fiamminghi'⁴², e vengono a ribadire quella 'indipendenza di linguaggio' recentemente ribadita da Anna De Floriani⁴³. Anche un confronto con l'*underdrawing* evidenziato nelle opere di Giovanni Mazzone, artista la cui attività spesso si intrecciò con quella del Corso, non permette di stabilire possibili comunanze operative dal momento che la *texture* morbida e pittorica di Nicolò nulla ha in comune con il sistematico e sottile tratteggio, affine

⁴² Insiste in particolare sulle tangenze tra Nicolò e il mondo fiammingo Martini 1984.

⁴³ De Floriani 2005, p. 183.



Fig. 15 – Nicolò Corso, *San Grato e San Sebastiano*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)

per molti aspetti agli esempi elaborati dalla cultura padovano-squarcionesca, che caratterizza i tracciati nelle opere dell'artista alessandrino⁴⁴.

⁴⁴ Per ulteriori osservazioni sull'*underdrawing* di Nicolò, e un confronto con quello di Giovanni Mazzone: Galassi 2008.

Conclusioni

Nel complesso, la nostra indagine sulle tecniche operative dei pittori attivi in Liguria non ha evidenziato precise corrispondenze con la tecnica fiamminga. Se l'arrivo di importanti opere da Bruges e poi da Anversa sicuramente educò il gusto di committenti, collezionisti e anche artisti sugli esiti dell'*ars nova*, la scarsità di presenze di artisti nordici operanti sul territorio ligure dovette impedire che i 'segreti' del dipingere di Fiandra si diffondessero localmente.

Lo stesso Joos Amman, unico pittore nordico sicuramente operante a Genova, non sembra aver prodotto un vero e proprio magistero operativo, nell'ambito di contesto artistico che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta e dunque a pochi anni dal suo rientro in patria, risulta dominato dalla personalità di Giovanni Mazzone e poi dalla presenza dai maestri lombardi, in particolare Vincenzo Foppa e Carlo Braccresco⁴⁵. Anche un artista certo attento ai modelli 'ponentini' come Nicolò Corso esibisce una solidità volumetrica, ricercata a partire dal disegno sottostante, che poco ha a che vedere con la costruzione formale 'a velatura' della pittura fiamminga ma si ricollega piuttosto a una cultura di circolazione mediterranea. La sola eccezione, in questo panorama, è costituita da Donato de' Bardi che nella sua pittura dotta e dominata da un ampio sincretismo culturale, mostra di utilizzare in modo consapevole i metodi operativi fiamminghi, in particolare nella *Crocifissione* di Savona. Non sappiamo attraverso quali canali Donato abbia potuto reperire queste nozioni. Certo è che l'artista, almeno un decennio prima che a Genova arrivasse Giusto di Ravensburg e che sulle pareti del convento di Santa Maria di Castello venissero mostrate le possibilità della pittura a olio, si mostra perfettamente aggiornato sulle conoscenze tecnologiche che caratterizzano l'*ars nova*, pur mantenendo – è bene sottolinearlo – un modo assolutamente personale nella conduzione dei tracciati sottostanti. Come si diceva, alcuni studiosi hanno ipotizzato un suo contatto con Robert Campin nel corso di un viaggio in Provenza⁴⁶, ma personalmente non scarterei la possibilità di un contatto con l'ambiente veneto-padovano all'inizio degli anni Quaranta – data che personalmente ritengo più plausibile per la tela savonese – dove Do-

⁴⁵ Per la tecnica di Foppa: Galassi 2002; per quella del Braccresco: Galassi 2005 (b).

⁴⁶ Cfr. nota 22. Il soggiorno di Robert Campin in terra provenzale, tuttavia, non è affatto certo, anzi è giudicato improbabile da molti studiosi. Condannato a compiere un pellegrinaggio a Saint Gilles il 21 marzo 1429, il maestro di Tournai vide probabilmente commutata la sua pena in ammenda, come di prassi in questi casi: Thürlemann 2002, p. 352.

nato avrebbe potuto frequentare pittori nordici e reperire precise informazioni sull'uso dell'olio su tela, tecnica che nel 1446 è utilizzata anche, pur nell'ambito di un diverso linguaggio figurativo, da Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna nel trittico con la *Madonna in trono tra i Dottori della chiesa* (Venezia, Gallerie dell'Accademia)⁴⁷. Verso l'ambiente padovano orientano anche la presenza dell'elegante cartellino posto da Donato ai piedi del San Giovanni dolente, e alcune idee che sembrerebbero tratte dalla *Crocifissione* vaneyckiana ora alla Ca' d'Oro di Venezia – ma *ab antiquo* a Padova⁴⁸ –, in particolare nella figura del Cristo e nel dettaglio, di forte impatto realistico, del sangue che, sgorgando dal costato, va a incanalarsi lungo l'orlo superiore del trasparente perizoma (fig. 15). Si diceva all'inizio della frequente difficoltà di precisare e attestare la mobilità degli artisti, che a volte sembra di dover postulare, anche in mancanza di riscontri, per dare spiegazione logica agli avvenimenti artistici. È questo il caso di Donato, la cui cultura operativa travalica i confini della Liguria e della Lombardia, diventando emblematica dei movimenti Nord/Sud. Se l'esperienza di Donato implica un avvenuto contatto con artisti del nord, da cui l'artista poté reperire informazioni tecniche e ricette, l'analisi dell'*underdrawing* della *Madonna Cagnola*, infine, porta a identificare nel suo autore un artista educatosi presso una bottega fiamminga, che a mio parere non può che essere quella di Rogier van der Weyden. Non si tratta, in questo caso, di contatti e di 'ricezione', ma di una vera e propria formazione al nord, come sappiamo avvenne per Zanetto Bugatto.

⁴⁷ G. Nepi Sciré in *Il Rinascimento a Venezia* 1999, scheda 1, pp. 172-174, con i dati relativi al legante oleoso e oleo-proteico individuato dalle analisi chimiche.

⁴⁸ Sul dipinto, si rimanda Bellavitis 2007.



***Pittore accurato e gentile prima che ardito e potente,
gaio coloritore: note sulla tecnica esecutiva
dell'Ascensione di Ludovico Brea****

L'*Ascensione* (fig. 1) eseguita da Ludovico Brea per Pietro di Fazio nel 1483 segna probabilmente l'esordio genovese del pittore Nizzardo. Si tratta, infatti, della prima opera documentata per un edificio del capoluogo ligure, la chiesa del convento agostiniano di Nostra Signora della Consolazione ad Artoria, sulle pendici dello Zerbino, che segue di otto anni la prima opera firmata e datata dall'artista in patria, il trittico della *Deposizione* per i Frati Minori di Nizza, oggi conservata a Cimiez. Non sappiamo dove e come Ludovico abbia operato tra il 1475 e il 1484, in un arco di tempo lungo e cruciale per la maturazione del suo linguaggio espressivo e tecnico, che la critica ad oggi non ha ancora colmato con l'identificazione di altri dipinti giovanili. Anna De Floriani, cui si devono gli studi fondamentali su questo tema, ha con chiarezza individuato i caratteri delle due opere, e dunque i poli entro cui venne a svilupparsi la parabola formativa dell'artista che la mancanza di opere intermedie impedisce di verificare nella sua progressione cronologica. Se la partenza manifesta una chiara adesione ai modi della pittura avignonese, mediata in particolare attraverso gli esempi di Jacques Durandi, il punto di arrivo dimostra in modo palese un ampliamento dell'orizzonte culturale e l'avvenuta riflessione su modelli della cultura fiamminga e parigina – si vedano, nell'*Ascensione*, le puntuali derivazioni delle miniature di Jean Fouquet – ma anche di quella ligure-lombarda¹. Dal punto di vista che qui

* Pubblicato in *L'Ascensione di Ludovico Brea*, a cura di G. Zanelli, Genova 2012, pp. 105-119.

¹ De Floriani 1990, in particolare pp. 35-37; De Floriani 2012.

interessa, cioè quello della messa a punto di una personale tecnica esecutiva, è già stata notata, da parte di Roberta De Beni, una netta disparità tra la pellicola sottile e trasparente che caratterizza i volti della *Deposizione* di Cimiez, con il loro grafismo accentuato dalla ripresa dei contorni a pennello, e la soda plasticità ottenuta per via di impasti materici, ricchi di biacca, che contraddistinguono gli incarnati smaltati delle opere mature, eseguite a partire dalla fine del nono decennio². Personalmente, ho in passato indagato con la macrofotografia e la riflettografia all'infrarosso opere del "gruppo Brea" a partire dagli scomparti del *Polittico della Rovere* del 1487-90, riscontrando due diversi modi operativi che spesso contraddistinguono pannelli appartenenti allo stesso complesso: da una parte una stesura pittorica "molto compatta e fusa nei trapassi luministici" a cui corrisponde un *underdrawing* estremamente sottile, limitato ai soli contorni delle forme; dall'altra una pellicola meno coprente e "meno diligentemente modellata nei passaggi chiaroscurali" a cui corrisponde un disegno più rapido e spesso, a volte anche tratteggiato. È chiaro che l'evidenziazione di tali differenti modalità esecutive comporta necessariamente l'esigenza, per lo storico dell'arte, di stabilire, di volta in volta, in che misura esse siano imputabili ad alternative tecniche attuate dallo stesso Ludovico, all'interno di un testo di totale autografia, oppure siano sintomatiche della presenza di un'altra mano accanto a quello del maestro³.

Nell'ambito di un'ampia bottega a dimensione familiare, probabilmente dislocata su vari sedi tra Genova, Savona, Taggia e Nizza, in cui Ludovico poté certamente contare sul valido apporto di collaboratori di sicuro mestiere, è più che plausibili ipotizzare che il maestro delegasse parte del lavoro ad assistenti di fiducia, riservando per sé un ruolo di regista ed eseguendo personalmente solo quelle opere, o quegli scomparti, ritenuti più importanti per collocazione, destinazione e committenza. Emblematico, in questo senso, è il contratto di allogazione di una *Maestà* commissionata nel 1504 da Silvestro Centurione, in cui fu affidata al maestro l'esecuzione degli scomparti principali, consentendo che le scene laterali delle "parabande" fossero realizzate dai suoi aiuti⁴. Un'organizzazione del lavoro basata sulla distribuzione del lavoro in senso "parallelo" piuttosto che "piramidale" sembra essere stato frequentemente adottato da Ludovico che affidò ai collaboratori non tanto singole fasi della lavorazione – secondo la logica

² De Beni 2006.

³ Galassi 2006 (b). Per un'analisi del *Polittico della Rovere*, sia per le parti eseguite da Vincevo Foppa, sia per quelle di mano del Brea, rimando anche Galassi 2002.

⁴ Varaldo 1973-75.

della 'catena di montaggio' – quanto piuttosto specifiche parti all'interno dei suoi vasti polittici, in genere i pannelli laterali e quelli dei registri superiori.

Una certa 'mutevolezza' stilistica è tuttavia propria dell'indole espressiva di Ludovico, come già osservava Federigo Alizeri⁵, comportando inevitabili variazioni nella tecnica di stesura pittorica e di *underdrawing* che non necessariamente debbono essere attribuite a mani diverse. Le indagini condotte sull'*Ascensione* offrono in questo senso un'interessante esemplificazione del variegato *modus operandi* dell'artista, nell'ambito di un'opera sulla cui totale autografia credo non possano sorgere dubbi e che, pur essendo giovanile, mostra già il pieno possesso degli strumenti linguistici del Brea maturo.

Se non è dato sapere quando e attraverso quali canali Ludovico Brea sia approdato a Genova – Soprani ne ricorda la stretta parentela con un religioso del convento di Sant'Agostino⁶ –, è tuttavia chiaro che nel 1483 egli occupa già un posto di tutto rispetto nello scenario artistico cittadino. Nello stesso anno in cui consegna l'*Ascensione* per la chiesa della Consolazione, firma e data anche la perduta *Madonna del Soccorso* per il convento di Sant'Agostino, ricordata dal Soprani⁷; in questo stesso 1483 sottoscrive, in società con Francesco da Pavia, il contratto di allogazione per il polittico della *Madonna della Misericordia* destinato all'altare maggiore della chiesa del convento di San Domenico di Taggia, una fastosa macchina d'altare commissionata a spese di Cristoforo e Francesco Pasqua, che sarà completata nel 1488⁸. Francesco da Pavia, oltre che responsabile per la parte della carpenteria intagliata e dorata, dovette forse svolgere anche la funzione di garante nei confronti del collega Nizzardo, agli esordi in terra taggiasca. Permangono dubbi sull'identità di questo Francesco, da identificare con Francesco de Ferrari o, in alternativa, con Francesco Grasso da Verzate. In entrambi i casi, si tratta di due maestri ben introdotti nel mondo artistico genovese, elencati tra i primi nella Matricola dei pittori, stesa a partire dal 1481: il de Ferrari vi compare al quarto posto, il Grasso – che era stato anche console dell'arte nel 1479 – al nono. Il Brea stesso appare immatricolato al ventiseiesimo posto, segno che, nel giro di qualche anno

⁵ Alizeri 1870-1874, II, 1873, pp. 272-331, in particolare, per questo giudizio, p. 299.

⁶ Come è noto, Ludovico Brea ebbe l'onore di essere compreso tra gli artisti 'antichi' di cui lo storiografo genovese redasse le *Vite*: Soprani 1674, pp. 12-13.

⁷ Uno stretto legame personale con gli Agostiniani spiegherebbe bene il fatto, probabilmente non casuale, che le due opere d'esordio, nel 1483, fossero state commissionate per le due sedi agostiniane di Genova.

⁸ De Floriani 1990, in particolare nota 26, p. 44.

dall'apertura della lista, egli aveva raggiunto lo *status* di maestro ufficialmente esercitante nei ranghi della corporazione⁹. Nella sua qualità di artista 'straniero', per essere ammesso all'*Arte Pictoriae et Scutariae* egli avrebbe dovuto, nel rispetto dei nuovi Statuti approvati proprio nel 1481, essere residente da almeno cinque anni in città¹⁰. Potremmo dunque ipotizzare una sua presenza a Genova, quantomeno saltuaria, a partire dal 1478, forse in qualità di 'ospite' presso la bottega di Francesco da Pavia, culminata poi con l'iscrizione all'arte e l'esordio ufficiale nel 1483.

Una precedente frequentazione degli ambienti artistici del capoluogo ligure è peraltro ipotizzabile per dare ragione della già ricordata assimilazione di alcuni tratti del linguaggio pittorico locale, in termini di quella plasticità e ferma volumetria che caratterizzano l'*Ascensione* a differenza della *Deposizione* di Cimiez. Anche un'inedita attenzione per certi modelli fiamminghi, in particolare nelle tipologie dei volti e nella resa pittorica delle fisionomie, poté forse trovare più utili riscontri in terra genovese, dove a questa data le opere 'ponentine' erano certamente più numerose che non a Nizza. Da segnalare, a questo proposito, la presenza, proprio nella chiesa di Nostra Signora della Consolazione, di una non meglio identificabile *Adorazione del Magi* «d'autor fiammingo», ricordata dal Ratti e andata perduta¹¹.

In questo senso, la nostra *Ascensione* sembra proprio essere stata 'confezionata' come biglietto di presentazione per compiacere il gusto della futura clientela: una composizione gremita di figure, ma al tempo stesso ordinata con simmetria, mediata da Jean Fouquet; la profusione degli ori cari alla tradizione ligure; il prezioso riferimento alla pittura traslucida delle arti sontuarie cortesi, nella mandorla di cherubini e serafini; l'attenta e analitica descrizione 'alla fiamminga' di tipi umani e dettagli fisiognomici.

Nel 1483, dunque, Ludovico può affrontare la committenza genovese offrendo un sapiente mix di novità e di conferme, in cui i forti rimandi a una cultura 'diversa', quella franco-provenzale, venivano stemperati e resi familiari dal recupero di modi rappresentativi più decisamente liguri e da ammiccamenti alla ben nota e apprezzata pittura fiamminga. La fortuna dell'artista – a partire da questa data la sua carriera decollerà – si fondò su uno stile molto personale e riconosci-

⁹ Per la Matricola dei pittori, stesa a partire dal 1481 e giunta a noi grazie a una trascrizione settecentesca conservata presso la Biblioteca Berio: Spotorno 1827, I, pp. 207-213; III, pp. 309-311; V, pp. 5550-5560.

¹⁰ Per le regole corporative e le tutele corporative introdotte nel 1481 nei confronti degli artisti stranieri, rimando a quanto osservato in Galassi 2008.

¹¹ Ratti 1780, I, p. 337.

bile, «unico ed originale tra opposte maniere, né troppo vago di mescolarsi alle massime altrui»¹², legato a una tecnica innovativa, in particolare nel trattamento della materia pittorica, con esiti di «colorito oltremodo vivace» che, come osserva Raffaele Soprani, garantì alle sue opere di conservarsi nei secoli «fresche a meraviglia e intatte»¹³. Più propriamente, la parafrasi di Carlo Giuseppe Ratti, nella redazione settecentesca della biografia, identifica nella «buona tempera» il motivo del permanere inalterato del «colorito molto pastoso e vivace»¹⁴, introducendo un preciso rimando di ordine tecnico, oggi confermato dalle indagini di laboratorio che hanno individuato con certezza l'uso dell'olio di lino da parte dell'artista¹⁵.

L'uso del legante oleoso è ipotizzabile anche nella nostra *Ascensione*, non solo nel brano della mandorla eseguito direttamente sulla foglia d'oro, ma anche in panneggi e negli incarnati – se non altro in combinazione con la tempera – la cui brillantezza cromatica e i cui trapassi chiaroscurali realizzati attraverso leggere velature fanno intuire l'uso di una materia più fluida e lucida rispetto a quella ottenibile con la vischiosa tempera a uovo. Federigo Alizeri, nel commentare specificamente la nostra opera che egli vide nella collezione Negrotto, spende efficaci parole per lodarne il colore «sì vivido che par temprato di fresco, e d'un lucente che somiglia agli smalti»¹⁶. Nel panorama genovese la tecnica oleosa era certamente già da tempo praticata – penso in particolare al precedente di Donato de' Bardi – e sappiamo che anche nel *Trittico dell'Annunciazione* del Louvre, di cui in questa sede non interessa discutere l'autografia ma che comunque rimanda ad una situazione ligure intorno al 1490, l'olio è presente nelle zone degli incarnati e dei cieli¹⁷. Tuttavia, come ho già avuto modo di sottolineare, questo legante non dovette essere così diffusamente impiegato dalle botteghe locali se, ancora in pieno Cinquecento, in molti contratti di commissione troviamo l'esplicita richiesta, da parte del committente, di figure dipinte «ad oleum», segno evidente che, in mancanza di tale clausola, l'artista avrebbe fatto ricorso alla più consueta tempera¹⁸.

¹² Alizeri 1870-1874, II, 1873, p. 331.

¹³ Soprani 1674, p. 13.

¹⁴ Soprani, Ratti 1768, pp. 21-23, in particolare p. 23.

¹⁵ Martin 2006.

¹⁶ Alizeri 1870-1874, II, 1873, p. 300.

¹⁷ Per l'uso dell'olio nella *Crocifissione* di Donato de' Bardi (Savona, Pinacoteca Civica): Galassi 2007. Per l'analisi del legante nel *Trittico dell'Annunciazione* (Parigi, Musée du Louvre): Martin 2005.

¹⁸ Galassi 2003 (b), in particolare pp. 59-60.



Fig. 2 – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, particolare

Prima di procedere nell'analisi della tecnica esecutiva che contraddistingue il dipinto, è bene soffermarsi brevemente sul suo attuale stato di conservazione che presenta una situazione non del tutto omogenea dal punto di vista dell'equilibrio cromatico. In particolare, si nota la parziale perdita della cromia originale del panneggio dell'apostolo inginocchiato nell'angolo inferiore sinistro, oggi di un pallidissimo rosa ma in origine certamente di colore molto più saturo e intenso specie nelle ombre, con un inevitabile sbilanciamento dei valori cromatici e plastici a confronto con i toni profondi delle altre campiture circostanti. Si tratta di un fenomeno fisiologico, legato alla presenza di una lacca scolorita per effetto della luce nel tempo, che forse poté essere aggravato nel corso di qualche drastico intervento – i «freschi restauri, splendidi a dir vero più assai che opportuni» di cui parla l'Alizeri – cui certamente la tavola fu sottoposta, in occasione dell'acquisto da parte dei Negrotto o forse anche prima. Anche i verdi del paesaggio, così come certe decorazioni delle vesti eseguite con oro a missione, sembrano aver subito gli effetti di una drastica pulitura, cui forse si deve anche attribuire – come suggerisce lo stesso Alizeri – la responsabilità della scomparsa della scritta con la firma e la data riportata dal Soprani e ancora visibile ai tempi del Ratti¹⁹. Alcune tracce di materia bianca, ancora visibili sul prato, nel margine inferiore dell'opera, potrebbero forse essere in effetti interpretate come i resti di un cartellino (fig. 2).

¹⁹ Soprani 1674, p. 12; Soprani, Ratti 1768, p. 21; Alizeri 1870-1874, II, 1873, p. 299.

Come si diceva, la tavola per Pietro de Fazio ha tutte le caratteristiche di un'opera di presentazione, in cui Ludovico profuse materie preziose e accuratezza esecutiva. Il consueto fondo oro vi appare abbinato a tecniche di lavorazione più personali ed estremamente raffinate, in particolare per creare un sapiente gioco di riflessioni luminose che emanano dalla ieratica figura del Cristo risorto. Le sottili linee incise che si irradiano a raggiera intorno al Risorto vengono ad animare la foglia d'oro di bagliori rossastri grazie al leggero emergere del bolo sottostante, oggi ancora più evidente a causa di una certa consunzione della superficie, creando un effetto il cui esito non è tanto decorativo, quanto piuttosto luministico²⁰. Questi bagliori vengono ad animare, per trasparenza, le testine dei cherubini e serafini realizzati a sottile tratto di pennello con una materia estremamente traslucida, probabilmente oleosa, a base di pigmento rosso e lapislazzuli, il prezioso azzurro oltremare che, proveniente dalle rotte del commercio veneziano in Medio Oriente, costituiva in assoluto la materia più pregiata della tavolozza dei pittori. Esso, identificato per mezzo della fotografia all'infrarosso in falso colore, risulta utilizzato anche, con generoso dispendio di denaro, per intona-



Fig. 3 – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria e Palazzo Spinola, fotografia IR in falso colore, particolare (foto IR: P. Caiffi)

²⁰ Una lavorazione di questo tipo non è stata rilevata nei fondi oro delle altre opere di Ludovico, che in genere preferisce adottare fondi lisci, oppure rilevati a pastiglia o punzonati, con risultati maggiormente finalizzati a ottenere effetti decorativi. Sull'argomento, si veda Eluère 2006.

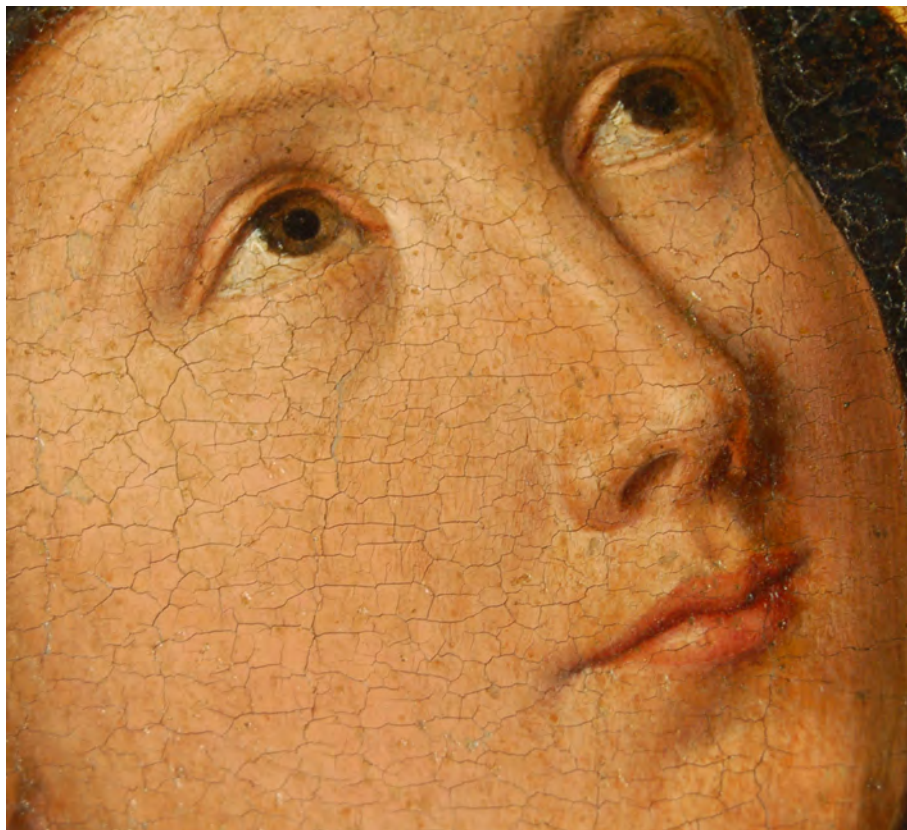


Fig. 4 – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria e Palazzo Spinola, particolare

re di celeste le sfumature grigie della veste di Cristo, e per realizzare le parti blu delle ali dei due angeli (fig. 3)²¹.

La stesura pittorica presenta diversi spessori e varietà di trattamento, a seconda delle zone e allo scopo di ottenere particolari effetti visivi. Così, nei volti abbiamo la contrapposizione tra le figure sovranaturali – Cristo, Vergine e i due angeli – e quelle del registro terrestre rappresentato dagli apostoli: nel primo caso gli incarnati risultano smaltati e fusi, con una compattezza materica solo di tanto in tanto interrotta da eleganti rialzi di biacca per le ultime luci (fig. 4);

²¹ Queste parti assumono infatti, se sottoposte a tale indagine, il classico colore rosso violaceo caratteristico della risposta cromatica del lapislazzuli. Le riprese in IR falso colore si devono a Paola Caiffi, che ringrazio per avermi fatta partecipe dei risultati della sua indagine e aver generosamente fornito l'immagine qui pubblicata.

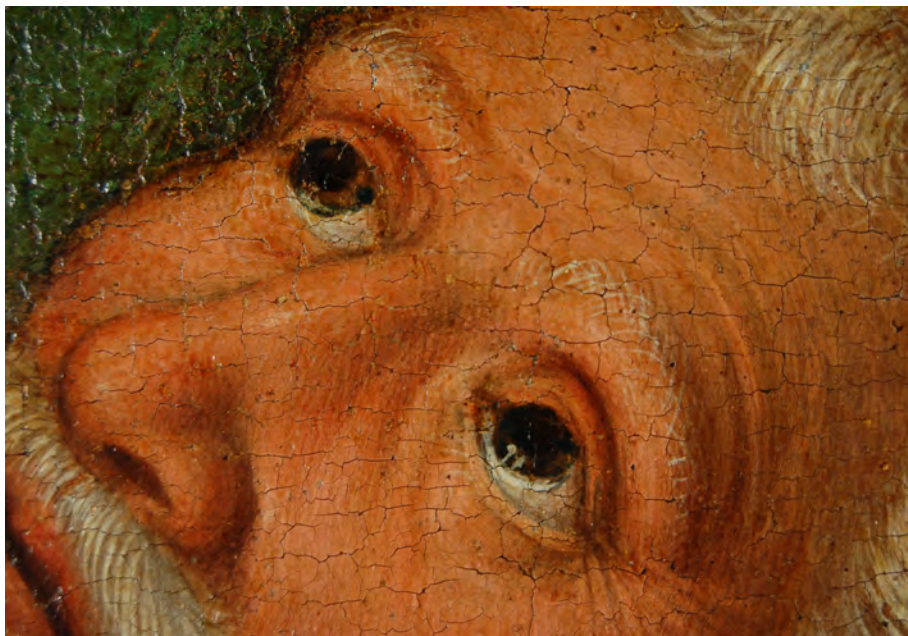


Fig. 5 – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, particolare

nel secondo caso la *texture* appare più sfilacciata e sottile, composta a colpi di finissimo pennello e percorsa da tratteggi bruni nelle ombre e da sottolineature scure nei tratti somatici (fig. 5). Tali «sottigliezze di pennello» non erano sfuggite a Federico Alizeri, che nell'opera aveva ammirato «capegli e barbe sfilate a gran cura, estremità ricercate ne' più riposti accidenti di natura, accessori studiati con pazienza di miniatore, e quel ch'è più senza indizio di stento»²² (fig. 6). La vivacità e la prontezza tecnica con cui l'artista è in grado di dar vita a un icastico e gremito teatro umano, oltre che la piacevolezza delle sue fisionomie certo desunte da modelli fiamminghi, presenti anche nella successiva *Madonna della Misericordia* del convento di San Domenico di Taggia, dovettero incontrare il favore del pubblico, tanto da diventare un carattere specifico della sua arte che culminerà nella più tarda *Incoronazione della Vergine* (Genova, Museo di Santa Maria di Castello), l'opera, credo, in assoluto più affollata di tutta la pittura ligure.

La varietà nel trattamento dei volti, e in particolare i loro diversi spessori materici, hanno ovviamente determinato risposte diversificate quando il dipinto è stato

²² Alizeri 1870-1874, II, 1873, p. 300.



Fig. 6 – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, particolare

sottoposto all'analisi nell'infrarosso²³. In generale, gli incarnati sono risultati assolutamente impenetrabili se indagati con la fotografia digitale IR, mentre la riflettografia IR è risultata più efficace, ma solo in alcuni volti degli apostoli in cui la materia pittorica presentava una maggiore trasparenza. In questi casi, l'*underdrawing* è emerso in forma di disegno lineare eseguito a mano libera, a pennello e *medium* liquido, presente lungo i contorni interni ed esterni della fisionomia, a delineare i singoli elementi del volto e gli andamenti di barbe e capelli. Tra i pochi pentimenti, o per meglio dire leggeri riposizionamenti, quello relativo all'occhio dell'apostolo di profilo all'estrema destra, poi ridisegnato in posizione più arretrata (fig. 7), e quello in corrispondenza della mano sinistra dell'apostolo davanti a lui, inizialmente collocata più a sinistra (fig. 12a). Difficile stabilire se la mancanza di correzioni significative sia da collegare a una pratica progettuale basata sulla realizzazione di modelli

²³ Le indagini sono state condotte da chi scrive con l'attrezzatura in dotazione presso il LabIR (Laboratorio per l'analisi riflettografica all'infrarosso) del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo (Università degli Studi di Genova), costituita da una telecamera Hamamatsu C2400-07 con tubo Vidicon Hamamatsu N 2606-26 (con risposta sino a 2,2 μm) per la riflettografia all'infrarosso (IRR) e da macchina fotografica digitale Sony DSC F717 Cyber-shot con sensore CCD per la fotografia all'infrarosso (foto IR) (con risposta intorno a 1 μm).

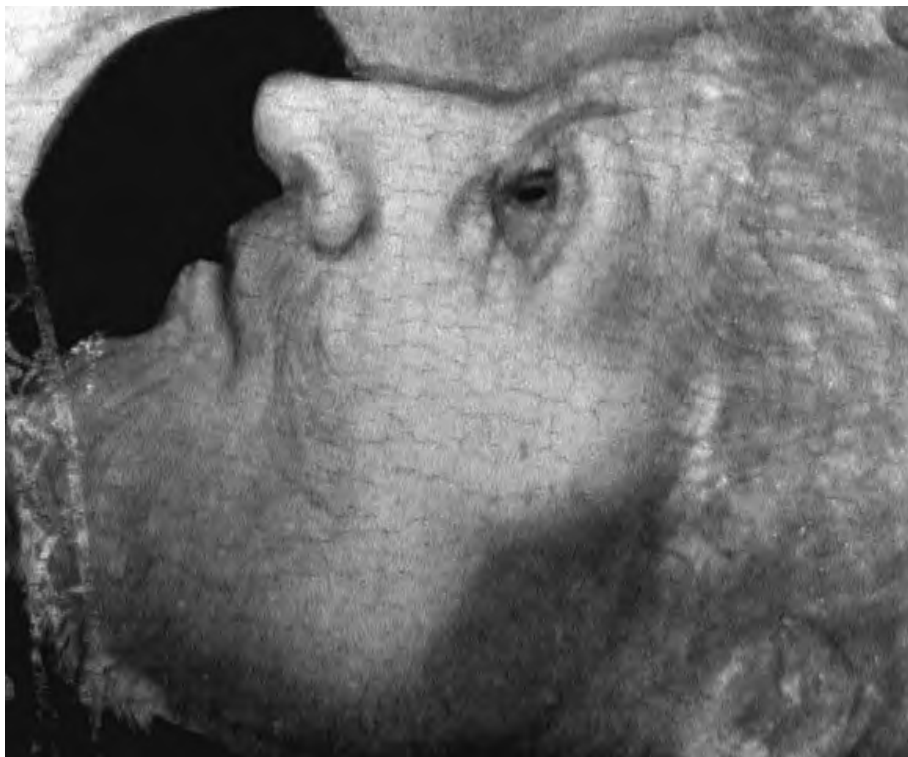


Fig. 7 – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, IRR, particolare (IRR: M.C. Galassi)

contrattuali preliminari, documentata a Genova a partire dal 1463 ma che nel caso di Brea troviamo citati negli atti di allogazione noti solo a partire dal 1492²⁴.

Anche i panneggi presentano modalità di stesura differente, a cui corrispondono differenti *modus operandi* nella tipologia e nella funzione del disegno sottostante, seguendo una strategia operativa che cambia a seconda del colore. Questo è particolarmente evidente nei panneggi rosa e rossi che hanno mostrato una buona trasparenza alle radiazioni infrarosse; al contrario, sono risultate completamente opache le vesti verdi e blu – per la presenza di pigmenti a base di rame o di sottostrati a base di nero di carbone –, come pure la tunica di Cristo, realizzata con forte spessore di colore.

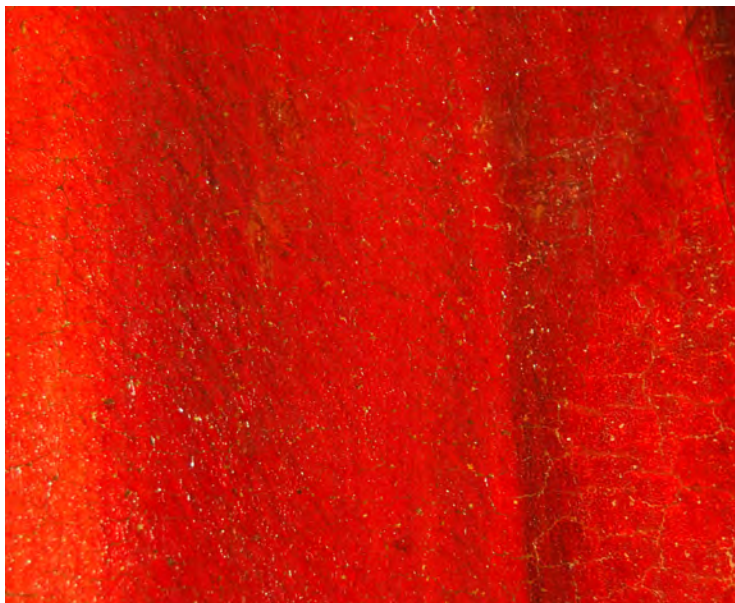
²⁴ Mi riferisco al contratto di commissione di una Maestà da eseguire «sub designo» per il convento di San Francesco di Ventimiglia (Alizeri 1870-1874, II, 1873, p. 316); nel 1513 l'artista si impegna con Bernardo de' Franchi a eseguire una tavola con *Sant'Anna* per la chiesa dell'Annunziata Vecchia (oggi a Soragna), «cum his figuris que continentur in patrono et seu designo facto per ipsum mag. Lodisum in apapirio» (ivi, p. 324). Sull'argomento dei disegni contrattuali in Liguria: Galassi 1988 (a).

Il panneggio rosso dell'apostolo inginocchiato di spalle al centro, eseguito con il cinabro che nell'infrarosso in falso colore appare di un giallo intenso, presenta un duplice tracciato grafico che definisce a mano libera l'andamento delle pieghe, il primo inciso con uno stilo direttamente sulla preparazione, il secondo condotto a pennello e inchiostro; una volta stabilita la disposizione sinuosa del tessuto, prima di procedere con il colore il pittore realizzò la volumetria per mezzo di un corto tratteggio diagonale, molto analitico e regolare, eseguito a pennello, infittito e a volte anche incrociato in coincidenza dei piani più profondi (fig. 8). In questo modo, la riflettografia IR ci restituisce un'immagine di forte volumetria, in qualche modo molto simile a quello che percepiamo nel visibile dove, attraverso la pellicola pittorica, riusciamo a scorgere in trasparenza il tratteggio scuro che affiora, creando le indicazioni del chiaroscuro (figg. 9a-9b).

Analogamente, anche il mantello dell'apostolo di sinistra risulta impostato con un doppio tracciato, inciso con lo stilo e condotto con il pennello, che lo scolorimento della pellicola sovrastante rende chiaramente evidente (fig. 10). Possiamo così notare come lo stilo sia stato usato per i primissimi tentativi formali, scalfendo la preparazione con fare rapido e nervoso, mentre la ripresa successiva



Fig. 8 – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, fotografia digitale IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)



Figg. 9a-9b – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, particolare in luce visibile (a) e all'infrarosso (b)

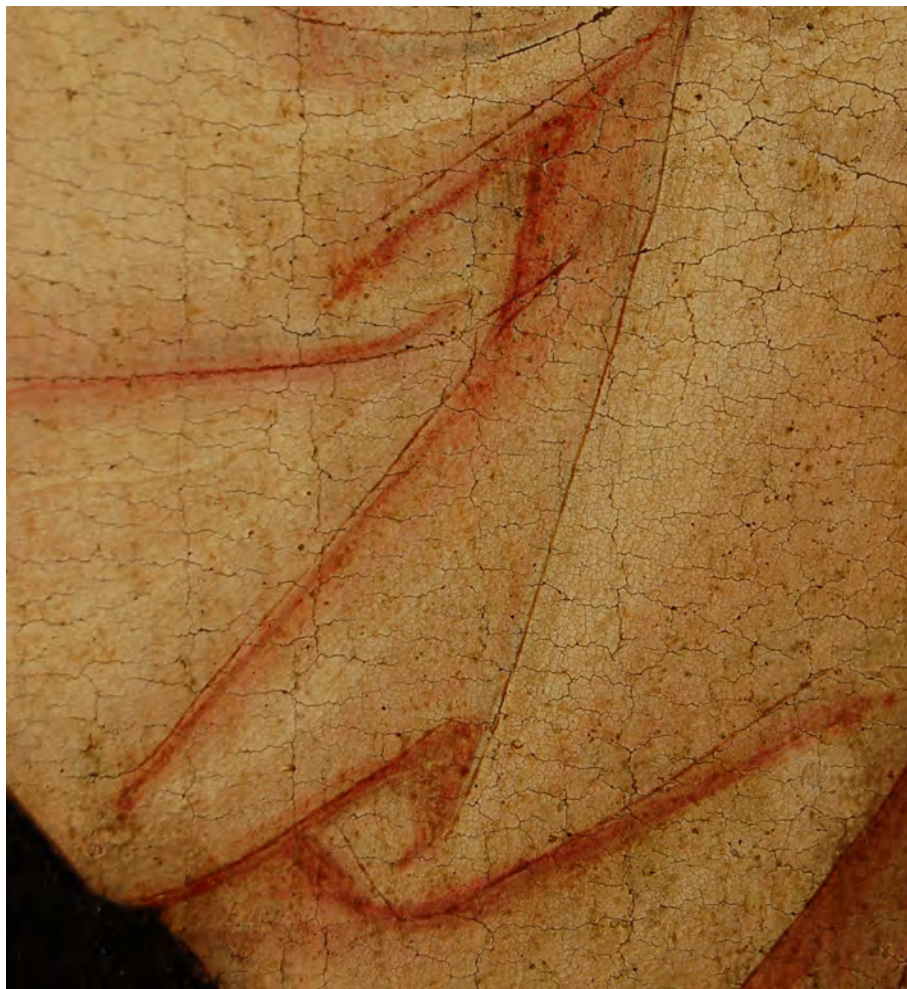
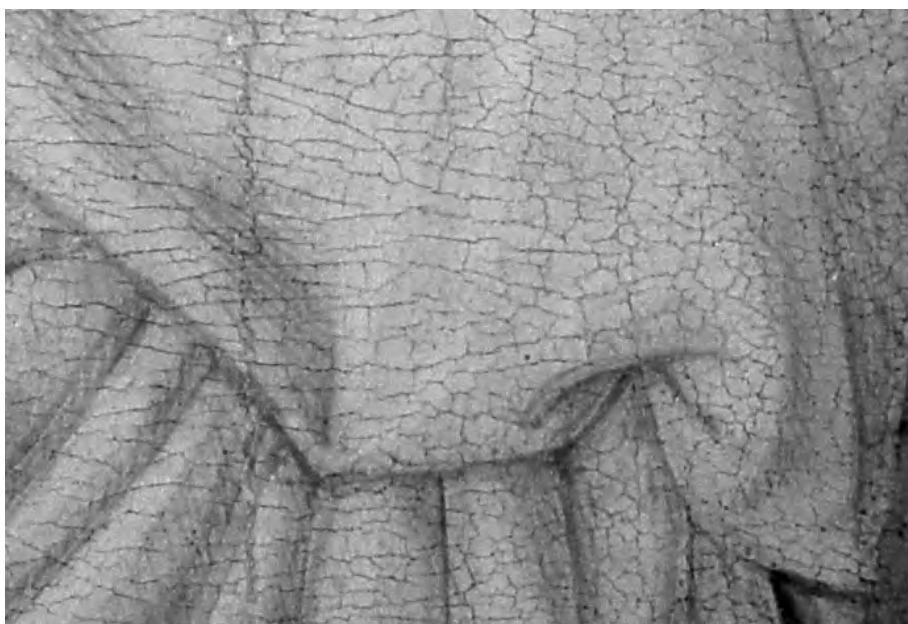


Fig. 10 – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, particolare

ripresa a pennello, spesso non completamente coincidente, si presenta più fluida ed elaborata (fig. 11a). Segue poi un completamento a tratteggio. In questo caso, tuttavia, l'immagine nell'infrarosso restituisce una situazione di volumetria meno accentuata rispetto a quella notata nel pannello rosso, dal momento che i tratti si dispongono in modo meno serrato, con un andamento 'a pettine' dai segni più lunghi e radi, non avendo lo scopo, come in precedenza, di costruire analiticamente la volumetria, ma solamente quello di definire le principali sfaccettature delle pieghe, su cui il pittore andò poi a stendere le velature a lacca, affidando a questi delicati *glacis* – oggi purtroppo in buona parte scoloriti – il compito di costruire il sistema chiaroscurale (fig. 11b). Una situazione ancora differente è stata riscontrata



Figg. 11a-11b – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, particolare in luce visibile (a) e all'infrarosso (b)

nel mantello rosso violaceo dell'apostolo all'estrema destra, in cui non risultano incisioni evidenti, e in cui il disegno sottostante costruisce un sistema di pieghe, con segno lineare morbido e abbastanza disordinato, in genere spesso disatteso

nella fase pittorica, durante la quale il pittore ha frequentemente ‘reinventato’ la disposizione del tessuto direttamente con il colore. Un lungo tratteggio diagonale attraversa le forme a destra, nella parte in cui il pannello si sviluppa sul tergo della figura, venendo a fissare in modo molto sintetico l’ampia zona che risulta in ombra, rispetto all’impianto luministico generale. Lo scopo di questa notazione grafica è dunque quello di fissare l’area in cui il colore dovrà assumere tonalità più scura perché in ombra, rispetto al tono violaceo più chiaro dell’area colpita dalla fonte luminosa, indipendentemente dall’orografia delle pieghe; quest’ultima risulta costruita per via di colore, sovrapponendo al tono di base, alternativamente, pennellate di biacca o di lacca più satura e scura (figg. 12a-12b).

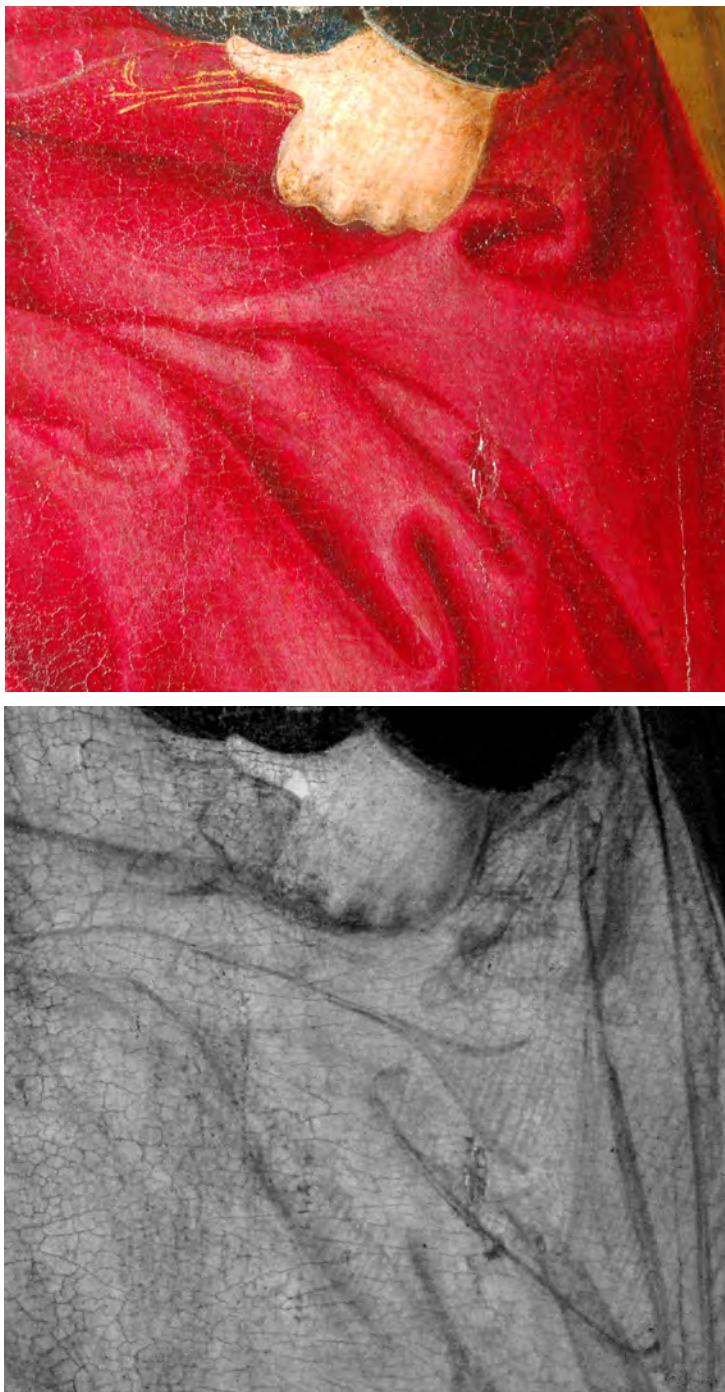
Analogie di trattamento, con l’utilizzo di tipologie di *underdrawing* che appaiono diversificate a seconda del colore, della trasparenza o, al contrario, dell’opacità della soprastante pellicola pittorica, si notano in altre opere eseguite da Brea in questi anni. L’analisi condotta da Paola Caiffi sulle opere del convento di San Domenico di Taggia ha per esempio evidenziato simili differenti trattamenti nei pannelli del *Polittico della Madonna della Misericordia* (1483-88), in particolare nel mantello rosso (probabilmente a base di cinabro) dell’Evangelista, la cui volumetria risulta plasmata da un fitto e corto tratteggio diagonale, e in quello del san Giacomo Maggiore, realizzato con una lacca viola, in cui ritroviamo un largo tratteggio ‘a pettine’ che fissa i piani d’ombra²⁵.

La ricorrenza con cui queste differenziazioni di tecnica pittorica emergono nel trattamento dei pannelli a secondo del loro colore – o, meglio, del loro pigmento – mostra caratteri di tale sistematicità che pare davvero plausibile che esse siano state ricercate dal pittore nel tentativo di ottenere particolari effetti materici, forse addirittura per cercare di rendere mimeticamente le proprietà ottiche dei diversi tessuti: la pesantezza di spessi panni rossi; la spumeggiante freschezza di lini rosati; la morbidezza avvolgente di velluti violacei. Sembra quasi trattarsi di una sorta di codice rappresentativo, che sarà adottato anche a distanza di molti anni da altri componenti del ‘gruppo Brea’, per esempio dal fratello di Ludovico, Antonio²⁶.

Senza voler escludere in modo categorico che Ludovico abbia potuto avvalersi di collaboratori per alcuni compiti marginali, secondo una prassi assolutamente

²⁵ La ricerca è stata condotta da Paola Caiffi in occasione della tesi di laurea specialistica in Storia dell’arte e valorizzazione del patrimonio artistico, Università degli Studi di Genova, 2007-2008 (relatrice Prof. M.C. Galassi), intitolata *Considerazioni sui procedimenti operativi all’interno del “gruppo Brea”: studi tecnici e comparativi*.

²⁶ Si vedano, in proposito, i risultati dell’analisi condotta da Caiffi 2010.



Figg. 12a-12b – Ludovico Brea, *Ascensione*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, particolare in luce visibile (a) e all'infrarosso (b)

diffusa all'interno della sua come di molte altre botteghe di Quattro e Cinquecento²⁷, sembra dunque che le differenze esecutive riscontrate nell'*underdrawing* dei panneggi dell'*Ascensione* trovino una loro ragione nella sperimentazione personale di Ludovico. D'altra parte, la qualità pittorica del dipinto mostra, se valutata complessivamente, una tale coerenza linguistica ed espressiva da far escludere l'intervento di altre mani. Al contrario, pare evidente che la messa in opera di disegni sottostanti diversificati in funzione delle caratteristiche materiali e ottiche dei pigmenti a essi abbinati, e allo scopo di ottenere particolari effetti illusionistici, è prova di un magistrale controllo del mezzo grafico e pittorico da parte del giovane Ludovico, e di una maturità artistica ormai pienamente avvenuta.

²⁷ Sulle collaborazioni nell'ambito delle botteghe genovesi, rimando a quanto osservato in Galassi 2005 (a).

**Per una verifica dell'influenza di Joos van Cleve
sui pittori genovesi del primo Cinquecento:
indagini sul disegno sottostante e sulla tecnica pittorica
di Pier Francesco Sacchi e Antonio Semino***

Il contratto con cui, nel 1518, Andrea Giachero commissionava a Raffaele de' Rossi una pala d'altare le cui figure principali, i SS. Giovanni Battista ed Evangelista, dovevano corrispondere *de bonitate et qualitate* a quelle dipinte nella pala all'altare maggiore della chiesa di San Luca d'Albaro, costituisce, come è stato più volte sottolineato, un importante riferimento cronologico per la datazione del dipinto di van Cleve oggi conservato a Dresda¹. Il documento presenta però anche un altro motivo di interesse perché dimostra come la committenza genovese stimolasse esplicitamente i pittori locali a seguire il modello formale ed esecutivo della pittura di van Cleve in un momento particolarmente fervido di intrecci culturali, in cui l'influsso del pittore fiammingo veniva a confrontarsi con quello esercitato da altri artisti 'stranieri', in particolare lombardi e toscani, presenti personalmente o con opere in città². Nel 1520 Raffaele de' Rossi non aveva ancora consegnato il dipinto e, se mai eseguì l'opera, è lecito chiedersi quanto davvero egli, pittore di robusta educazione fiorentina, divulgatore a Genova e in Liguria della 'maniera moderna' centro-italiana³, avesse potuto davvero adeguare il suo modo pittorico a quello del modello fiammingo impostogli.

* Pubblicato in *Indagini tecniche sulle opere di Joos van Cleve*, Atti della Giornata Internazionale di Studi a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003, pp. 57-70.

¹ Zanelli 2003 (b), in particolare pp. 20-21; E. Parma in *Joos van Cleve e Genova* 2003, scheda 9, pp. 134-139.

² Per un'analisi di questo momento artistico particolarmente complesso e stimolante, culminato con l'arrivo a Genova di Perin del Vaga: Parma 1999; Zanelli 1999 (entrambi con bibliografia precedente).

³ Zanelli 2000.

La grande dispersione di opere quattro e cinquecentesche, testimoniate purtroppo solo dai documenti, ci impedisce di valutare in che misura e con che capacità di effettiva comprensione gli artisti operanti a Genova, molti dei quali rimangono per noi dei semplici nomi privi di opere, si accostarono ai modelli di van Cleve per imitarne il linguaggio e, per quello che qui interessa, la tecnica esecutiva. Tenendo dunque sempre presente il fatto che ogni possibile valutazione storiografica può essere condotta solo sulla modesta percentuale delle opere superstiti, non sappiamo fino a che punto davvero rappresentative della loro epoca, questa indagine, effettuata per mezzo della macrofotografia e della riflettografia all'infrarosso, si è incentrata sulla tecnica pittorica di due artisti, Pier Francesco Sacchi e Antonio Semino, la cui attività coincide con gli anni di massima fortuna della pittura di van Cleve a Genova e per i quali la critica ha sempre in qualche modo individuato motivi più o meno evidenti di tangenza figurativa e stilistica con il pittore fiammingo⁴.

Organizzazione del lavoro e scelta dei materiali secondo i contratti di commissione

Prima di entrare nello specifico della tecnica dei due artisti, allo scopo di poter ricostruire un quadro generale di riferimento entro cui contestualizzare i dati che saranno presentati, penso sia utile illustrare brevemente le informazioni ricavabili dai contratti di commissione risalenti alla fine del Quattrocento e ai primi decenni del Cinquecento⁵ che, in mancanza di una trattatistica tecnica locale, offrono interessanti spunti conoscitivi per comprendere le modalità dell'organizzazione del lavoro nell'ambito delle botteghe cittadine e alcune particolari scelte operative su cui venivano a focalizzarsi con insistenza le richieste della committenza.

Una formula ricorrente nei contratti, secondo cui il pittore si impegnava a *construere, facere et depingere* l'opera pattuita, ci consente di stabilire in primo luogo che a Genova al pittore spettava il compito non solo di dipingere ma anche di progettare e far eseguire le complesse carpenterie intagliate e dorate che rappresentavano parte integrante di polittici e ancone. La stretta collaborazione tra i pittori e gli intagliatori di pale d'altare era d'altra parte rispecchiata nell'organizzazione della locale corporazione dell'*Ars Pictoriae et Scutariae* che raggruppava al suo interno entrambe le categorie. Noti sono i casi in cui l'artista stesso svolge en-

⁴ Zanelli 2003(b), in particolare pp. 66-70.

⁵ I contratti esaminati sono quelli reperiti e trascritti da Alizeri 1870-1874.

trambe le attività, oppure in cui un pittore e un intagliatore condividono la stessa bottega⁶. Il ruolo predominante del pittore è comunque dimostrato dal fatto che a lui spettava il compito di assumere per via contrattuale la commissione, così come risultano di sua competenza la progettazione della carpenteria e la scelta del legno, che spesso il committente richiede espressamente buono, ottimo e ben stagionato. Solo in un caso, in un contratto del 1531, il committente richiede esplicitamente l'impiego del legno di pioppo - *ligni albore*⁷ – che in Liguria, così come nel resto della penisola, sembra essere stata l'essenza maggiormente utilizzata, almeno a giudicare dai dati ancora non sistematici di cui al momento disponiamo; al contrario, l'uso della quercia, caratteristico della pratica fiamminga⁸, non è mai stato individuato nelle opere di produzione locale.

È inoltre interessante sottolineare, e tenere sempre presente nei nostri esercizi attributivi, che spesso il pittore assumeva la commissione secondo una formula che gli permetteva, sotto la sua responsabilità, di subappaltare ad altri il lavoro⁹, nell'ambito di una pratica di lavoro collettivo che peraltro nel Quattrocento e nel primo Cinquecento risulta largamente diffusa anche fuori Genova.

Per quanto riguarda la scelta del progetto, erano previste tre diverse formule di accordo, secondo una casistica che ritroviamo comune negli altri centri italiani e fiamminghi¹⁰: il caso più semplice contemplava l'indicazione da parte del committente di un'opera già esistente, indicata come esempio che il pittore doveva emulare nella nuova realizzazione *modo et forma*, non tanto nella scelta dell'ico-

⁶ Parma 1999.

⁷ Del legno di «arbero o vero povolare» come essenza primaria per la costruzione delle tavole per la pittura insieme al tiglio e al salice parla C. Cennini nel *Libro dell'arte*, scritto tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento. Il termine 'albero' per indicare il pioppo si ritrova anche in Veneto, mentre 'pavolare' risulta essere una volgarizzazione del latino *populus*: cfr. la nota 1 a cura di F. Brunello in Cennini [fine XIV-inizi XV secoli] 1982, p. 117.

⁸ A questo proposito si veda Klein 2003.

⁹ Tra i numerosi esempi che si potrebbero citare, ricordiamo nel 1492 il contratto tra Giovanni Mazzone e Baldassarre Lomellini in cui il pittore si impegna a eseguire una tavola per San Teodoro con figure «bene depincte et elaborate manu dicti Johanni et alterius boni pictori»: Alizeri 1870-1874, II, 1873, p. 63; nel 1497 Luca Baudo assume la commissione per il *Polittico di Sant'Agostino* ancora oggi conservato nella chiesa di San Teodoro, impegnandosi a dipingere le immagini «per dictum Lucam vel alio pro eo»: ivi, pp. 212-213.

¹⁰ Per un'analisi comparata dei contratti di commissione italiani e fiamminghi: Dunkerton *et al.* 1991, pp. 128-135.

nografia, quanto nelle caratteristiche compositive e tecniche¹¹; altre volte, invece, una dettagliata descrizione dei soggetti e della carpenteria, inserita nell'atto, costituiva la sola guida per il pittore. Il riferimento a modelli grafici su carta, *patroni seu designi* detti anche *appapirri*, diventa frequente a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento¹². Purtroppo, questo patrimonio di disegni risulta attualmente quasi completamente disperso¹³, così come tutte le altre prove grafiche su carta dell'epoca, almeno fino all'arrivo a Genova di Perin del Vaga, artista che introdusse in città non solo un nuovo modello di *iter* progettuale basato su un'intensa ricerca preliminare su carta, ma anche un inedito interesse collezionistico per le opere di disegno¹⁴. Dalla lettura dei contratti sembra tuttavia di poter ipotizzare che tali disegni contrattuali spesso riguardassero solamente la definizione delle elaborate incorniciature lignee, elemento di grande impatto decorativo su cui evidentemente si concentrava l'attenzione del committente, e che in genere al pittore fosse lasciata totale libertà nella realizzazione delle parti pittoriche, stabilite solo nei soggetti e nella collocazione per mezzo di una semplice annotazione grafica negli spazi lasciati appositamente vuoti sul foglio. Questo tipo di disegno contrattuale, che sembra caratterizzare la situazione ligure, si deduce in modo chiaro dal contratto stipulato nel 1486 tra Giovanni Mazzone e Filippo Lomellino, in cui l'artista si impegna a eseguire un'ancona per la chiesa di San Teodoro «in modo et formam prout continetur in quodam papiro depinto [...] cum suis pomis et ornamentis et non arcatum prout in papiro, [...] et cum figuris in locis vacuis dicti papirri prout scriptum est in dicto papiro»¹⁵. È interessante notare che i due soli disegni contrattuali noti risalenti al periodo qui esaminato, il primo del 1480 e il secondo del 1513, presentano entrambi questa tipologia¹⁶.

¹¹ È questo il caso, per esempio, del già citato contratto tra Andrea Giachero e Raffaele de' Rossi.

¹² Il primo contratto in cui si fa riferimento a un «designo majori» risale al 1563 e si riferisce alla perduta tavola commissionata a Giovanni Mazzone per l'altare della Cappella del Precursore nella Cattedrale di San Lorenzo: Alizeri 1870-1874, II, 1873, p. 23.

¹³ A questo proposito: Galassi 1988 (a).

¹⁴ Sull'argomento, che in questa sede può solo essere accennato, si rimanda a Parma 2001; Monbeig Goguel 2001; Galassi 2001.

¹⁵ Alizeri 1870-1874, II, 1873, pp. 52-53.

¹⁶ Si tratta del disegno contrattuale ancora allegato al contratto di commissione del Polittico di santa Caterina che Bartolomeo d'Amico si impegna a eseguire per il convento degli Agostiniani di Calvi in Corsica: Alizeri 1870-1874, I, 1870, p. 298 (l'opera non ci è nota). Il 'papiro' cui si fa riferimento nell'atto è conservato presso l'Archivio di Stato

Al pittore era anche affidato il compito della doratura delle cornici; in questo caso l'operazione richiedeva la collaborazione con una corporazione diversa, quella dei battiloro¹⁷, presso cui i pittori acquistavano le foglie di metallo che nei contratti si specifica sempre, doveva essere «d'oro fino di ducato», per evitare possibili frodi¹⁸. Per quanto riguarda specifici requisiti pittorici, il pittore, dopo aver «dealbata de jesso» la tavola¹⁹, si impegna costantemente a utilizzare colori «fini», «boni» o «ottimi»²⁰; il solo pigmento che troviamo a volte espressamente citato, oltre all'oro, è l'azzurro, da identificarsi con il blu di lapislazzuli, pigmento estremamente costoso che sappiamo essere stato utilizzato dai pittori liguri; più rari ma presenti sono pure i riferimenti all'azzurro «de Alemagna», ossia all'azzurrite, pigmento che costituiva l'alternativa meno dispendiosa all'uso del blu di lapislazzuli.

Il dato forse più interessanti che possiamo ricavare dai contratti riguarda la frequente richiesta, da parte dei committenti, dell'uso di colori a olio, richiesta che sottintende, da un lato, il particolare apprezzamento per questa tecnica, e dall'altro il fatto che evidentemente i pittori locali, ancora nei primi decenni del Cinquecento, tendevano a utilizzare, in mancanza di specifiche indicazioni, la tradizionale tecnica a tempera o a tempera grassa. Specifiche richieste di opere dipinte «in oleo» o «ad oleum» si cominciano a trovare alla fine del Quattrocento²¹

di Genova nelle filze del notaio Nicolò Raggio: Rossetti Brezzi 1983, fig. 8. Presso il medesimo archivio si conserva un disegno contrattuale eseguito nel 1513 da Nicola da Canepa per un polittico di cui ignoriamo la committenza e la destinazione: Parma 1999, p. 14, fig. 2. Entrambi descrivono con dovizia di particolari la complessa carpenteria ma non contemplano le parti di figura, i cui soggetti risultano semplicemente annotati per iscritto nei singoli spazi a loro destinati.

¹⁷ Parma 1999, p. 14.

¹⁸ La frode più frequente, ossia l'impiego dello «stagnum deauratum pro auro fino», era esplicitamente vietata dal capitolo XXIX degli Statuti corporativi del 1519: Rosso del Brenna 1976, p. 21.

¹⁹ Il termine «jesso» sembra alludere alla preparazione a base di solfato di calcio, caratteristica della tecnica pittorica italiana e alternativa a quella a base di creta bianca – carbonato di calcio –, utilizzata dai pittori fiamminghi. Sull'argomento, in relazione alla tecnica utilizzata da van Cleve nel trittico di San Donato, si veda Silvestri 2003. La citazione è tratta dal contratto sottoscritto nel 1492 da Ludovico Brea per una tavola da eseguire per il convento di San Francesco a Ventimiglia: Alizeri 1870-1874, II, 1873, p. 316.

²⁰ La clausola sulla buona qualità dei colori da utilizzare è talmente diffusa da rendere superflue specifiche citazioni.

²¹ Il primo documento genovese in cui compare la specifica richiesta dell'uso dell'olio risale al 1497, in riferimento alla già citata commissione sottoscritta da Luca Baudo per

e sono frequenti ancora a Cinquecento inoltrato. Il fatto che la tecnica a olio fosse apprezzata per il suo pregio materico piuttosto che come mero mezzo esecutivo, alla stregua dell'oro o di un pigmento prezioso, è dimostrato da un curioso contratto stipulato nel 1511 da Lorenzo Fasolo in cui il pittore si impegna a eseguire una pala per la chiesa dell'Annunziata di Sestri Levante «cum figuris Sanctorum et Sanctarum contentis in quodam designo» di cui solo le tre figure principali contenute nel disegno «fieri debeant cum oleo»²². La richiesta dell'uso dell'olio poteva essere a volte accompagnata da una clausola di garanzia di quindici anni, entro cui il pittore si impegnavano a intervenire a proprie spese nel caso in cui i colori si fossero guastati «culpa et defecto» del pittore stesso²³. Si tratta di un atteggiamento cautelativo da parte del committente, giustificato forse da una non completa fiducia nei confronti di una tecnica molto apprezzata ma al tempo stesso ancora non completamente padroneggiata da parte dei pittori locali.

Disegno sottostante e stesura pittorica in Pier Francesco Sacchi

Del pittore di origine pavese, attivo a Genova tra il 1510 e il 1528 nell'ambito di una bottega a dimensione familiare di cui ancora ci sfuggono le personalità artistiche degli altri “laboranti, in particolare del fratello Battista”²⁴, la critica ha spesso sottolineato le tangenze con la pittura di van Cleve, in particolare nello spiccato gusto

la pala di San Teodoro, che l'artista si impegna a dipingere «in oleo et deaurata»: Alizeri 1870-1874, II, 1873, pp. 212-213.

²² Ivi, pp. 266-267. L'opera non ci è pervenuta.

²³ È questo il caso, per esempio, della garanzia fornita da Francesco Cremonese per una tavola eseguita per la Parrocchiale di Begato nel 1515, realizzata con colori «de vernice»: Alizeri 1870-1873, III, 1874, pp. 206-207. Simili garanzie non sono completamente inusuali nel panorama italiano, anche se gli altri esempi noti risalgono a un periodo precedente a quello documentato in Liguria e si riferiscono ad artisti quali Piero della Francesca e Antonello da Messina, la cui sperimentazione nel campo della pittura a olio fu certamente all'avanguardia rispetto alle consuetudini della committenza: per il contratto stipulato da Piero nel 1454 per il *Polittico di sant'Agostino* (con garanzia di dieci anni): Dunkerton *et al.* 1991, p. 134; per il contratto di Antonello nel 1471 per la realizzazione di due gonfaloni per la Confraternita dello Spirito Santo di Noto (con garanzia di sei anni): Galassi 2000, in particolare p. 76.

²⁴ Per l'attività di Pier Francesco Sacchi e della sua bottega: Zanelli 1999. Si rimanda inoltre alle schede su Battista e Pier Francesco Sacchi redatte da G. Zanelli in *La pittura in Liguria* 1999, pp. 407-408, con bibliografia precedente.

per la resa materica di vesti e dettagli decorativi, nell'attenzione lenticolare per la realizzazione degli elementi del paesaggio e della vegetazione²⁵. Evidenti richiami alle composizioni fiamminghe, ma con un recupero della precedente tradizione di Rogier van der Weyden e Dirk Bouts, forse in parte mediata dagli esempi della pittura del Bergognone, sono presenti nel *Calvario* di Multedo (1527), in cui tuttavia, la citazione del *Martirio di Santo Stefano* di Giulio Romano, nella parte della visione celeste, è segno dell'attenzione anche verso altri modelli compositivi²⁶.

Del Sacchi ho analizzato per mezzo della macrofotografia e della riflettografia all'infrarosso²⁷ il *Trittico con la Madonna e il Bambino tra i Santi Lazzaro Vescovo e Lazzaro lebbroso* (Genova, Museo Diocesano d'Arte Sacra) (fig. 1), proveniente dalla distrutta chiesa di San Lazzaro e databile intorno al 1520. Del dipinto non ci è pervenuto l'atto di commissione; i cinque contratti pubblicati dall'Alizeri, riferiti a sei opere eseguite dal Sacchi tra il 1520 e il 1525²⁸, offrono una campionatura esemplare delle possibili opzioni precedentemente illustrate, segno di un metodo operativo sostanzialmente allineato con una tradizione pittorica di stampo tardoquattrocentesco: in due casi l'artista fornisce il disegno contrattuale che, almeno in un caso, dovette contemplare anche la progettazione della parte propriamente figurativa («cum figuris contentis in quodam papiro»), accanto a quella della carpenteria; in altri due occasioni, al contrario, il disegno è sostituito da una dettagliata elencazione dei soggetti; due sono i contratti in cui si fa precisa richiesta dell'uso dell'olio, uno dei quali contempla anche la garanzia dei quindici anni, entro cui il pittore sarebbe dovuto intervenire a restaurare a proprie spese il dipinto, se si fossero verificate «aliquas magagnaia seu defectus respectu ejus artis». In un caso, infine, l'artista assume la commissione riservandosi la possibilità di «facere sue fieri facere bono modo et bonis imaginibus» l'opera²⁹.

²⁵ Zanelli 1998; Zanelli 2003 (b).

²⁶ F. Frangi in *Pittura a Pavia* 1988, scheda a p. 242; Zanelli 1998.

²⁷ Le riflettografie all'infrarosso sono state eseguite con l'attrezzatura in dotazione presso il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo (telecamera Hamamatsu C 2400-07 con tubo Vidicon infrarosso Hamamatsu N 2606-26). Ringrazio Paola Martini, conservatore del Museo Diocesano, che con la consueta disponibilità ha reso possibile la mia ricerca. Un sentito ringraziamento anche a Chiara Masi, Daniele Mignanego e Marco Fiorello, studenti del Corso di Conservazione dei Beni Culturali, che mi hanno aiutato durante il lavoro.

²⁸ Alizeri 1870-1874, III, 1874, pp. 158-167.

²⁹ Si tratta della tavola con i *Santi Antonio, Paolo e Ilarione* già nella chiesa di San Sebastiano e oggi nella Galleria di Palazzo Bianco [ora nel Museo di Sant'Agostino], la cui qualità induce a escludere che l'artista si sia poi effettivamente avvalso di collaboratori. Anche la



Fig. 1 – Pier Francesco Sacchi, *Trittico con la Madonna e il Bambino tra i Santi Lazzaro Vescovo e Lazzaro lebbroso*, Genova, Museo Diocesano d'Arte Sacra



Fig. 2 – Pier Francesco Sacchi, *Trittico con la Madonna e il Bambino tra i Santi Lazzaro Vescovo e Lazzaro lebbroso*, Genova, Museo Diocesano d'Arte Sacra, IRR, particolare (IRR: M. C. Galassi)

Le indagini riflettografiche condotte sul trittico del Museo Diocesano hanno evidenziato la presenza di un disegno sottostante eseguito a mano libera con pennelli di larghezza variabile e un inchiostro scuro, probabilmente carbonioso, utilizzato con differenti gradi di diluizione. Nel complesso si nota una particolare abilità nel modulare e diversificare il tono e la conduzione del tracciato a seconda delle zone, segno di una sicura padronanza grafica da parte dell'artista la cui attività di disegnatore su carta è, per il momento, del tutto sconosciuta. Una linea sottile e sensibile, ricca di lievi riprese e autocorrezioni, definisce i volti della Vergine, del Bambino e di San Lazzaro Vescovo, in cui si nota un pentimento nella collocazione degli occhi, inizialmente indirizzati verso lo spettatore e poi invece rivolti verso lo scomparto centrale (fig. 2); sul corpo del Bambino, che appare disegnato nudo e poi ricoperto dalla sottile vestina realizzata durante la fase pittorica (figg. 3-4), un leggero tratteggio diagonale definisce i trapassi d'ombra sulle rotondità dell'anatomia. Diverso risulta invece il tracciato scuro e spesso che delinea i tratti del

qualità del disegno sottostante, da me indagato con la riflettografia all'infrarosso (aprile 2000), risulta di notevole raffinatezza e molto libera negli andamenti.



Fig. 3 – Pier Francesco Sacchi, *Trittico con la Madonna e il Bambino tra i Santi Lazzaro Vescovo e Lazzaro lebbroso*, Genova, Museo Diocesano d'Arte Sacra, IRR, particolare (IRR: M. C. Galassi)



Fig. 4 – Pier Francesco Sacchi, *Trittico con la Madonna e il Bambino tra i Santi Lazzaro Vescovo e Lazzaro lebbroso*, Genova, Museo Diocesano d'Arte Sacra, IRR, particolare (IRR: M. C. Galassi)



Fig. 5 – Pier Francesco Sacchi, *Trittico con la Madonna e il Bambino tra i Santi Lazzaro Vescovo e Lazzaro lebbroso*, Genova, Museo Diocesano d'Arte Sacra, IRR, particolare (IRR: M. C. Galassi)

volto e il busto di San Lazzaro lebbroso (fig. 5), caratterizzato da andamenti molto sintetici e precisi, in parte ripassati durante la fase pittorica, totalmente privi di pentimenti e forse frutto di un ricalco da cartone per mezzo della carta carbone, secondo una pratica largamente adottata a questa data dai pittori toscani³⁰. Un disegno lineare, arricchito da lievi ombreggiature e qualche sporadico tratteggio indicativo delle zone di massima ombra, si evidenzia nelle zone dei panneggi che, a esclusione della veste rossa della Vergine e della tunica marrone di san Lazzaro

³⁰ Galassi 1998 (b), pp. 115-117; Bambach 1999, pp. 10-22.

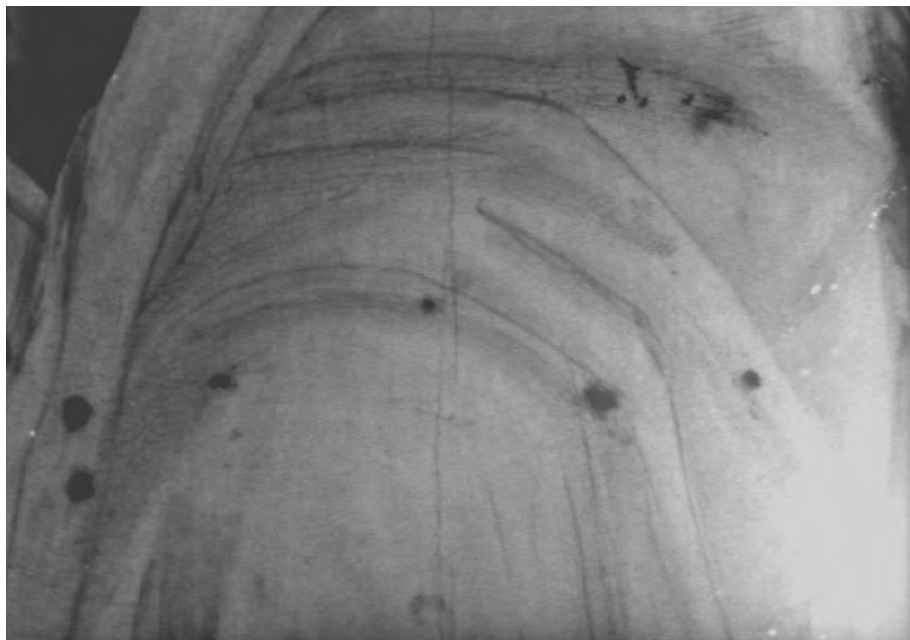


Fig. 6 – Pier Francesco Sacchi, *Trittico con la Madonna e il Bambino tra i Santi Lazzaro Vescovo e Lazzaro lebbroso*, Genova, Museo Diocesano d'Arte Sacra, IRR, particolare (IRR: M. C. Galassi)

lebbroso, risultano particolarmente trasparenti alle radiazioni infrarosse. In particolare, il complesso disegno sottostante con cui il Sacchi costruisce la disposizione delle pieghe del manto blu della Madonna rappresenta un interessante e ben caratterizzato esempio di studio di panneggio (fig. 6), segno di una confidenza con questo tema certo maturata dall'artista attraverso l'esercizio su carta. E proprio il confronto con i dati emersi dalla riflettografia potrà forse aiutare a ritrovare e riconoscere, se mai in parte ancora esistente, il *corpus* grafico dell'artista.

Nel complesso, un disegno sottostante di questo tipo, lineare, duttile e particolarmente ordinato, in cui parti a mano libera coesistono con zone probabilmente mediate da un cartone preliminare, risulta essere in linea con esempi italiani, riconducibili sia alla tradizione bergognonesca, sia a quella toscana³¹, confermando, anche a livello di prassi progettuale, quella sorta di eclettismo

³¹ Al Bergognone sembra rimandare l'uso del sottile tratteggio negli incarnati – di discendenza veneta – e della linea di contorno vibrante, ricca di leggere autocorrezioni; in sintonia con le scelte degli artisti toscani di fine Quattrocento e primo Cinquecento risultano invece la copiosità del disegno dei panneggi, oltre che l'utilizzo del sistema del ricalco da cartone. Sul disegno sottostante del Bergognone: Tordella 1988; per la situazione toscana: Galassi 1998 (b), pp. 109-117.

oscillante tra questi due poli che la critica ha spesso individuato nel linguaggio pittorico dell'artista. Il confronto con i tracciati preliminari di Joos van Cleve, impulsivi e rapidi nei loro andamenti e così copiosi nell'uso del tratteggio³², porta a escludere una qualsiasi tangenza tra i due artisti.

L'estraneità tra i loro modi si coglie anche a livello di tecnica pittorica, a cominciare dalla consistenza della pasta cromatica utilizzata. L'osservazione visiva attraverso la macrofotografia, in mancanza di specifiche indagini chimiche, fa ipotizzare che negli incarnati, caratterizzati da una materia abbastanza opaca e poco fluida, il Sacchi abbia addizionato il legante oleoso con una percentuale di *medium* proteico, secondo la diffusa pratica italiana della tempera grassa, che è stata identificata, per citare tra i tanti un esempio di area lombarda, nelle opere del Bergognone del primo decennio del secolo³³. Una tecnica mista, dunque, utilizzata per ottenere una materia molto pastosa e soffice, modellata dagli andamenti delle pennellate che si orientano, evidenti, in modo da costruire le singole forme. Un confronto con gli incarnati di Joos van Cleve, caratterizzati da una materia sottile, priva di tracce di pennellate e modulata da leggere velature brune superficiali, ben evidenzia la divergenza tra le tecniche impiegate dai due artisti.

Nelle zone delle vesti, particolarmente lucide e scorrevoli, il Sacchi sembra aver optato per un legante più fluido, in prevalenza oleoso. Nel manto violaceo di san Gregorio Vescovo, probabilmente realizzato con una lacca che appare particolarmente trasparente alle radiazioni infrarosse e ombreggiato con una leggera velatura di nero di carbone, pennellate a corpo, a base di biacca, costruiscono in superficie i rialzi di luce; nel mantello della Vergine, caratterizzato da una profusione di blu di lapislazzuli, le ombre appaiono appena percepibili nell'infrarosso, segno che l'artista non aggiunse nero alla tavolozza per ottenere gli scuri, ma modulò il chiaroscuro rinforzando il blu di base con ulteriori stesure di blu, fino alla completa saturazione del colore. Diverso è invece il caso della veste rossa della Vergine la cui notevole opacità all'infrarosso è segno di un uso consistente del nero di carbone, con cui l'artista impastò il pigmento rosso, probabilmente un cinabro. Questa tecnica di stesura a impasto, realizzata grazie alla morbida malleabilità della pellicola, è particolarmente evidente nel risvolto cangiante del mantello della Madonna, eseguito con pennellate gialle a corpo e modulato attraverso la sovrapposizione di tocchi di rosso (probabilmente a base di lacca) che

³² Sull'argomento rimandiamo a Leeftang 2003.

³³ Gallone 1999.

si fondono nello spessore della materia sottostante, secondo una tecnica di *wet-on-wet*, sicuramente ottenuta con un *medium* oleoso. Al contrario, i cangiantismi di van Cleve risultano ottenuti attraverso sottili stesure traslucide, modulate da liquidi scorrenti di colore.

Disegno sottostante e stesura pittorica in Antonio Semino

Di Antonio Semino, anch'egli operante come il Sacchi nell'ambito di una vasta bottega, aperta alle collaborazioni anche temporanee con altri colleghi³⁴, è stata indagata la *Deposizione dalla croce* proveniente dalla chiesa di San Domenico e oggi all'Accademia Ligustica (fig. 7), firmata e datata 1532³⁵. Si tratta di un'opera che dal punto di vista compositivo presenta strettissime analogie con il pannello centrale della pala di van Cleve oggi si conserva al Louvre³⁶.

Tra il 1532 e il 1535 l'artista lavora, come è noto, in società con il collega Teramo Piaggio³⁷; nel rispetto di tale sodalizio, la tavola risulta commissionata e pagata a entrambi i pittori³⁸, anche se di fatto è il solo Semino a firmarla. Sulla base della firma, la critica ha sempre riferito l'opera a quest'ultimo: in realtà, come vedremo, si tratta di un'opera eseguita con la collaborazione di un altro artista, che tuttavia non può essere identificato con Teramo Piaggio³⁹.

Dal contratto di commissione sappiamo che Antonio e Teramo, *in solidum*, si erano impegnati a *facere, depingere et fabricare* anche la ricca carpenteria intaglia-

³⁴ L. Lagomarsino, *Semino, Antonio*, in *La pittura in Liguria* 1999, pp. 410-411, con bibliografia precedente.

³⁵ E. Baccheschi in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La pinacoteca*, Genova 1983, scheda n. 9, p. 23. Le riflettografie all'infrarosso sono state eseguite nel 1998 con la telecamera CCD NIR 1010 [nota dei curatori: le foto 8, 9 e 12 sono state sostituite con immagini analoghe, realizzate da Paolo Triolo con la più recente strumentazione in dotazione presso il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo dell'Università di Genova, costituita da telecamera Osiris (con risposta sino a 1,7 µm)]. Ringrazio Edi Baccheschi, allora conservatore del Museo dell'Accademia, per aver avermi permesso di esaminare il dipinto.

³⁶ Zanelli 2003 (b).

³⁷ Algeri 1999; Lagomarsino 1999.

³⁸ Alizeri 1870-1874, III, 1874, pp. 353-355.

³⁹ I dati relativi al *Compianto* rappresentano un'anticipazione di una più complessa ricerca da me condotta sulla tecnica delle opere prodotte dal binomio Semino-Piaggio i cui risultati saranno pubblicati a breve termine [nota dei curatori: si veda Galassi 2005 (a)].



Fig. 7 – Antonio Semino, *Deposizione dalla croce*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti

ta e dorata dell'ancona, secondo un modello ligneo andato purtroppo perduto. Una dettagliata descrizione stabilisce nell'atto il numero e l'identità delle figure che dovevano essere dipinte nella pala e nella predella, figure che in entrambi i casi, specifica significativamente il documento, dovevano essere realizzate *ad oleum*. Ancora a questa data ormai inoltrata nel Cinquecento, ci troviamo di



Figg. 8-9 – Antonio Semino, *Deposizione dalla croce*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)

fronte una situazione operativa allineata sulla prassi di tradizione tardoquattrocentesca e a una committenza che sente ancora la necessità di richiedere, per contratto, accanto agli *ornamentis ligneis bene deauratis*, l'uso del legante oleoso. Legante oleoso che fu certamente utilizzato con sicura padronanza dal Semino, per macinare una tavolozza completamente rinnovata verso esiti di un equilibrio tonale smorzato e fuso di discendenza lombardo-luinesca, molto distante ormai dalla squillante giustapposizione dei campi cromatici messi in opera dal Sacchi.

La riflettografia all'infrarosso ha evidenziato, nel volto e nel corpo di Cristo (figg. 8-9), un disegno sottostante di grande qualità e ricchezza grafica, condotto a mano libera, con riprese nei contorni e l'uso insistito di un tratteggio nervoso, eseguito con un pennello piuttosto graffiante, orientato in modo da suggerire gli andamenti volumetrici dell'anatomia. La pellicola pittorica, sottile e perlacea, è modulata da leggere ombre brune superficiali che si dispongono seguendo la collocazione del tramato sottostante (fig. 10). Il riferimento alla pala di Joos van Cleve oggi al Louvre è certamente pertinente, in particolare nella resa di questa ombreggiatura velante sul biancore delle carni di Cristo, anche se la tersa luminosità entro cui prendono nitida definizione le figure del pittore fiammingo viene a tradursi, nel dipinto genovese, in una sorta di generale offuscamento atmosferico che avvolge le forme. Assolutamente 'nordica' appare inoltre la tipologia del fitto tratteggio che contraddistingue il disegno sottostante che si ritrova, analogo, anche nelle opere di Joos van Cleve⁴⁰.

⁴⁰ Rimando ancora, a questo proposito, agli esempi forniti da Leeftang 2003. Per un confronto con il disegno sottostante eseguito da Joos van Cleve nella *Madonna col Bambino* di Palazzo Bianco: Galassi 1997, in particolare pp. 138-141.



Fig. 10 – Antonio Semino, *Deposizione dalla croce*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare

La stessa tecnica pittorica, caratterizzata da un disegno preliminare abbondantemente tratteggiato e da una pellicola trasparente e fluida, attraverso cui si intuono in parte i segni grafici sottostanti, si ritrova nei volti, nelle mani e nelle vesti della pia donna, della Madonna, di Nicodemo, di Giuseppe d'Arimatea e di san Giovanni Battista, venendo a costituire, intorno alla bianca figura di Cristo, una zona chiaramente circoscrivibile e certamente riconducibile alla stessa mano.

Molto differente è invece la tecnica con cui furono realizzate le due figure laterali di san Giovanni Evangelista e della Maddalena, nonché quella di san Gerolamo sulla destra in secondo piano. In queste zone la riflettografia non ha individuato alcun disegno sottostante; le forme appaiono realizzate direttamente con il colore, in parte sovrapponendosi alle parti limitrofe già precedentemente realizzate dal 'primo pittore' – si veda in particolare la zona del braccio e della mano sinistra di san Giovanni Evangelista, realizzata sopra la veste rossa del Battista (fig. 11) –, con una esecuzione molto libera che prende forma in corso d'opera, anche attraverso prime idee poi abbandonate e modificate, come è evidente nella testa dell'Evangelista la cui posizione presenta un vistoso pentimento (fig. 12).

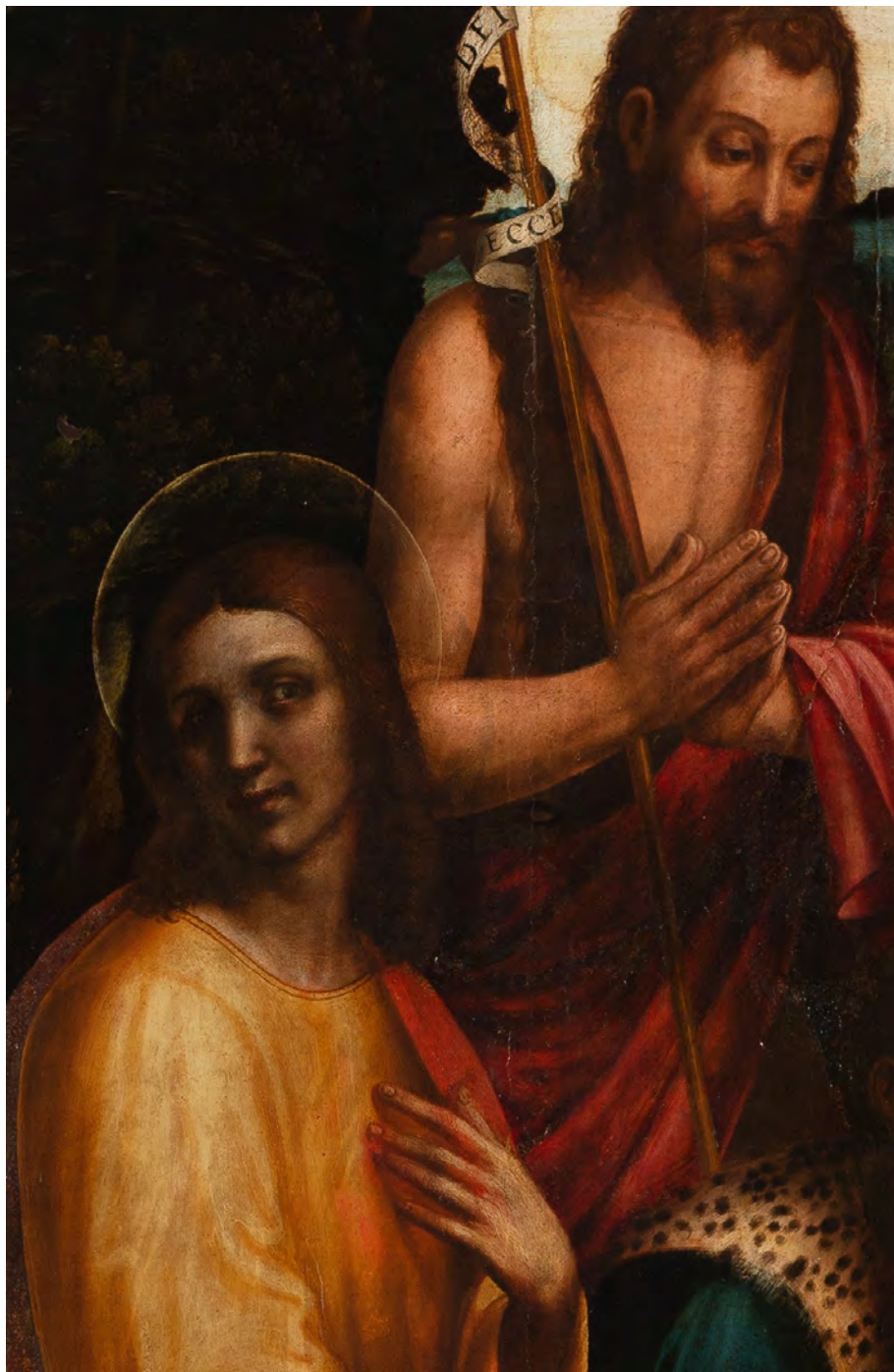


Fig. 11 – Antonio Semino, *Deposizione dalla croce*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare



Fig. 12 – Antonio Semino, *Deposizione dalla croce*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)



Fig. 13 – Antonio Semino, *Deposizione dalla croce*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, IRR, particolare (IRR: P. Triolo)

La divisione delle parti è nettamente percepibili a luce radente, in cui appare evidente una sorta di linea di confine leggermente rilevata che enuclea il gruppo delle figure centrali, eseguite dal 'primo pittore', cui sopraggiunse il 'secondo' a completare la raffigurazione, sovrapponendosi in parte a zone già dipinte dal collega, con una tecnica dal marcato pittoricismo, più liquida e sfumata⁴¹. La sopraggiunta collaborazione venne tuttavia a completare figure che erano state previste fin dall'inizio dei lavori: ne è prova il contratto di commissione che elenca tutte le figure presenti nel dipinto, come pure il fatto che i piedi dell'Evangelista furono impostati dal 'primo pittore', di cui riconosciamo il caratteristico underdrawing dall'insistito tratteggio (fig. 13).

⁴¹ La presenza di gruppi di figure giustapposte, quasi come sagome ritagliate, e una certa 'incoerenza' dovuta alla collaborazione di più mani erano d'altra parte già state notate da Verdone Rutelli 1980.

Conclusioni

La recente mostra dedicata all'età di Van Eyck e ai rapporti tra la pittura fiamminga e quella dell'area mediterranea⁴² ha ribadito come, nel panorama italiano, Genova ebbe già a partire dall'età vaneyckiana un rapporto privilegiato con le Fiandre, favorito dagli intensi rapporti finanziari e commerciali che collegarono la città ligure a Bruges e poi ad Anversa⁴³. Come è noto, la precoce presenza di opere di Van Eyck e di Rogier van der Weyden costituì un modello molto forte per i pittori locali⁴⁴, che anche tecnicamente risultano impegnati nella ricerca di soluzioni tendenti a emulare le caratteristiche della pittura 'ponentina'. In particolare, le opere di Donato de' Bardi ben testimoniano, a metà Quattrocento, questa apertura locale verso i modelli d'oltralpe, realizzata non solo nella ripresa di modelli figurativi, ma anche nello specifico della stesura pittorica⁴⁵.

Al contrario, l'esempio di Joos van Cleve non sembra aver inciso in modo altrettanto profondo sull'operare degli artisti attivi a Genova nei primi decenni del Cinquecento, in un momento particolarmente fervido di intrecci culturali di diversa provenienza. La scarsa penetrazione dei modi dell'artista fiammingo, curiosamente contrastante con la vasta fortuna goduta dalla sua pittura presso i committenti genovesi, viene a fornire una prova indiretta all'ipotesi formulata da C. Scaillièrez e G. Zanelli⁴⁶ e ribadita in sede di questo convegno sulla base di una convincente e ampia documentazione tecnico-scientifica, secondo la quale

⁴² *The Age of Van Eyck* 2002.

⁴³ Parma 2002.

⁴⁴ Algeri 1991.

⁴⁵ Dal punto di vista della tecnica, le analisi di laboratorio hanno individuato nella vasta tela con *Crocifissione* di Savona di Donato (1440 circa) aspetti innovativi che il pittore avrebbe potuto effettivamente aver mediato dallo studio di opere fiamminghe, in particolare nella scelta del supporto (una sottile tela che richiama immediatamente la tecnica dei *tüchlein*), nel sapiente e precoce uso dell'olio alternato, a seconda dei colori, con la tempera e nel ricorso a imprimiture di impermeabilizzazione a base di olio e biacca. Ringrazio Franca Carboni, che ha restaurato il dipinto, per avermi fornito queste indicazioni. Indagini sul disegno sottostante in alcune delle pochissime opere che di lui ci rimangono hanno invece evidenziato un disegno sottostante di puro contorno e l'uso di una leggera acquerellatura negli incarnati che si collega strettamente alla tradizione operativa lombarda: personalmente ho individuato queste caratteristiche nella *Crocifissione* di Savona; per un'analisi del disegno sottostante del *San Giovanni Battista* della Pinacoteca di Brera: Lodi 2001, in particolare p. 96.

⁴⁶ Scaillièrez 1997; Zanelli 2003 (b).

Joos van Cleve non lavorò mai a Genova, ma si limitò a inviare i suoi dipinti da Anversa. Ben diverso sarebbe stato, infatti, l'impatto sugli artisti locali se il pittore fiammingo avesse operato personalmente, e certo circondato da collaboratori, nella città ligure.

La raffinata tecnica di Pier Francesco Sacchi si presenta fundamentalmente analoga ai metodi operativi degli artisti di ambito italiano – con una oscillazione tra Bergognone e gli esempi della pittura fiorentina di primo Cinquecento di matrice peruginesca –, sia per quanto riguarda la scelta della ricca tavolozza profusa di blu di lapislazzulo, sia per quanto riguarda le caratteristiche pastose delle pennellate, che modellano le forme attraverso un sistema di fusione dei toni piuttosto che per sovrapposizione di strati trasparenti, come è invece tipico della tecnica fiamminga⁴⁷. Le suggestioni desunte da van Cleve, presenti soprattutto nel paesaggio e nella vegetazione, sono da interpretarsi come semplici riprese figurative, che non comportarono un'adesione più profonda ai modi operativi dell'artista fiammingo.

Il *Compianto*, eseguito da due diversi artisti, si rivela un'opera fondamentale per comprendere un passaggio molto importante nella storia della tecnica pittorica genovese, in cui vengono a coesistere un modo operativo ancora caratterizzato da un uso del disegno sottostante certamente legato a modelli nordici e il nuovo metodo di impostare le forme direttamente con il colore, in modo più libero e pittorico, che caratterizzerà la produzione ligure a partire dagli anni Quaranta.

Confronti con il disegno sottostante dell'*Adorazione dei pastori* di Savona (San Domenico), eseguita da Antonio Semino nel 1535, in cui compare un analogo tratteggio, anche se di qualità meno raffinata, fanno ritenere che il 'primo pittore' del *Compianto* sia lui. Il Semino mostra di aver certamente guardato con grande attenzione all'analogo dipinto di van Cleve, di cui elabora l'idea compositiva generale e a cui si accosta anche nel modo con cui realizza il corpo di Cristo, attraverso una stesura leggera, modulata da ombre superficiali e trasparenti; la qualità del suo graffiante e insistito tratteggio, che in qualche modo si accosta a quello del pittore di Anversa, può tuttavia essere più facilmente spiegata ipotizzando lo studio di altri modelli, in particolare di incisioni provenienti dal nord Europa che a questa data erano già molto diffuse a Genova e copiate dagli artisti locali⁴⁸.

⁴⁷ Per un'analisi comparata dei modi di stesura utilizzati dai pittori italiani e fiamminghi all'inizio del Cinquecento: Dunkerton *et al.* 1991, pp. 193-204.

⁴⁸ Il caso più noto è la citazione da parte di Teramo Piaggio nel *Matrimonio della Vergine* in Santa Maria delle Grazie a Chiavari (1539), tratta dall'analogo xilografia di Dürer: Lagomarsino 1999, pp. 62-63.

Allo stato attuale dei miei studi non mi è possibile attribuire un nome al ‘secondo’ pittore. Egli non sembrerebbe essere stato Teramo Piaggio, artista che nella *Madonna del Rosario* della chiesa savonese dei Santi Domenico e Giovanni Battista (1536) mostra un disegno di puro contorno, molto semplice ed essenziale, unito a una scarsa modellazione dei volumi⁴⁹.

⁴⁹ Devo a Clario Di Fabio il suggerimento di indagare la possibilità che questo collaboratore possa essere identificato con l'autore dell'affresco con la *Deposizione* proveniente da Santa Maria della Pace (la stessa chiesa dove era conservato l'analogo dipinto di van Cleve) e oggi nel Museo di Sant'Agostino, che la critica attualmente attribuisce ad Agostino Bombelli: Zanelli 2003 (a). Tale ipotesi di lavoro mi sembra molto convincente, sulla base di un primo confronto tra i due dipinti. La personalità artistica di Agostino Bombelli è purtroppo scarsamente documentata; attivo tra il 1510 e il 1545, egli fu cognato di Antonio Semino, avendo sposato come lui una figlia del pittore Lorenzo Fasolo, bottega del quale sono entrambi frequentatori: L. Lagomarsino in *La pittura in Liguria* 1999, p. 375.

Aspetti della tecnica di Luca Cambiaso. Indagini macrofotografiche e all'infrarosso*

Uno degli elementi più chiaramente e fortemente periodizzanti la pittura italiana del Cinquecento è quello dell'imporsi, con tempi e modi differenti a seconda delle diverse aree culturali, di una tecnica 'abbozzata', caratterizzata dalla libertà e dall'evidenza della pennellata. Si tratta di una trasformazione radicale del *modus operandi* che venne a dotare l'artista di inediti strumenti espressivi legati all'enfatizzazione di ogni tocco di pennello e al trattamento assolutamente personale della *texture* pittorica. L'esibizione della tecnica diventa totalmente coincidente con quello che noi definiamo 'stile', linguaggio espressivo peculiare dell'artista che in questo momento acquista una totale autonomia di modalità di stesura e di tempistica operativa. Il ruolo innovativo e periodizzante di Luca Cambiaso nell'ambito della scuola pittorica genovese è del resto ben chiaro già alle fonti di primo Seicento che, decretandone il ruolo di padre fondatore, ne colse immediatamente gli aspetti rivoluzionari della tecnica, ossia della 'maniera'¹.

Come ha ben sottolineato Gianni Carlo Sciolla nel suo saggio sulla fortuna critica dell'artista², la fama di Luca è strettamente legata, a partire dal giudizio-testimonianza di Giovanni Battista Armenini, alla sua 'prestezza' di pennello:

egli dipinge con tutte e due le mani, tenendo un pennello per mano pien di colore e si vede essere tanto esperto e risoluto, che fa le opere sue con incredibil prestez-

* Pubblicato in *La "Maniera" di Luca Cambiaso. Confronto, spazio decorativo, tecniche*, Atti del convegno a cura di L. Magnani, G. Rossini, Genova 2008, pp. 99-107.

¹ Così, per esempio, il bresciano Giulio Cesare Gigli, ne *La pittura trionfante* (Venezia 1615). Sull'argomento: Sciolla, 2007, in particolare pp. 141-145.

² Sciolla 2007, p.1 42.

za; e ho visto più opere di costui a fresco, che non vi sono di dieci altri insieme, e sono le sue figure condotte con mirabil forza, oltre che vi è quella facilità, quella grazia e quella fierezza, che vien di raro con molta arte e fatica scoperta da gli intendenti ne i loro maggior concetti³.

Nelle pagine dello scrittore faentino, l'ammirazione per il talentuoso pittore genovese è però di fatto in qualche modo subito ridimensionata, poiché il nome di Luca viene accostato a quello del Tintoretto che avrebbe avuto un quasi «simil fare», cioè un *modus operandi* giudicato al tempo stesso vigoroso ma inesorabilmente imperfetto, nella sua mancanza del disegno preliminare e nel suo essere fondato sulle bozze «lasciate per finite» e «tanto a fatica sgrossate, che si veggono i colpi del pennello fatti dall'impeto e dalla fierezza di lui, né perciò sono poi da essere troppo considerate a minuto»⁴. Già il Vasari, d'altra parte, scrivendo del pittore veneziano in termini non elogiativi, ne aveva stigmatizzato le bozze «lasciate per finite» e «tanto a fatica sgrossate, che si veggono i colpi de penagli fatti dal caso e dalla fierezza, più tosto che dal disegno e dal giudizio»⁵. Entrambi gli scrittori, il primo con una sorta di ammirata meraviglia, il secondo con chiara disapprovazione, interpretano la «pittura alla prima» nei termini di una pittura in qualche modo incompleta, lasciata allo stadio del sottomodello – la bozza –, e priva dell'elaborazione di fusione finale. In ambito toscano, ancora a distanza di un secolo, il Baldinucci nel suo *Vocabolario* definirà l'*abbozzare* come uno stadio intermedio – e imperfetto – dell'elaborazione pittorica, in quanto «prima fatica che fanno i pittori sopra le tele o le tavole, cominciando a colorire così alla grossa le figure, per poi tornarvi sopra con altri colori»⁶.

Come è noto, la totale riabilitazione della maniera 'pittoresca' avverrà nel Seicento a opera di Marco Boschini⁷. Già nel 1580, tuttavia, è il veronese Cristoforo Sorte nelle *Osservazioni sulla pittura* a cogliere, nella tecnica del Tintoretto, e in generale nella tecnica 'abbozzata', non tanto una manchevolezza e una scarsa diligenza, quanto piuttosto la prova evidente di un'abilità di conduzione che non necessita di una successione ordinata di stesure, ma che consente invece di realizzare una pittura 'alla prima', in cui ogni pennellata ha una sua ragione espressiva

³ Armenini [1587] 1988, p. 134.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Vasari [1568] 1906, VI, pp. 587-588.

⁶ Baldinucci 1681, p. 1.

⁷ Sohm 1991.

e concorre, in combinazione con le altre, alla resa della figurazione: «in un subito [Tintoretto] mette a suo luogo i sbattimenti, le ombre, le mezze tinte, i rilievi e le carni benissimo imitate e con così fatta gagliarda pratica, velocità e prestezza, che è una meraviglia vederlo operare»⁸.

Raffaele Soprani, primo biografo dei pittori genovesi, sembra intendere la maniera di Luca Cambiaso nei termini indicati dal Sorte a proposito del Tintoretto, ossia non come pittura «mancante» ma come pittura artificiosa, tale per cui «da vicino sono quei lumi principali, le mezze tinte con gli ultimi scuri posti di primo lancio a' suoi luoghi, senza che tra di loro gli habbia uniti il Pennello e pure se di lontano si guardano, apparisce il tutto fatto con morbidezza, disegnato con forza e colorito con arte»⁹. Una pittura, dunque, il cui funzionamento dipende strettamente dall'atto percettivo: se vista da lontano troverà quella ricomposizione formale, quell'armonia che l'artista ha saputo prevedere, grazie al suo «artificio»; se osservata da vicino svelerà la maestria del singolo tocco di pennello.

L'indagine macrofotografica e riflettografica all'infrarosso da me condotta sull'artista genovese ha avuto lo scopo di verificare due aspetti: da una parte, attraverso la macrofotografia, si è cercato di documentare al meglio, con l'osservazione ravvicinata, l'ampia casistica della sua *texture*; dall'altra parte, con l'esame nell'infrarosso, è stata verificata la presenza o meno di tracciati disegnativi eseguiti preliminarmente, prima della stesura del colore.

La ricerca si è focalizzata sulla pittura su tavola. Nell'ambito della produzione cambiasca su supporto mobile, la scelta di privilegiare le opere eseguite su legno è stata dettata dalla volontà di verificare il grado di innovazione tecnica introdotta dall'artista nell'ambito di una produzione, quella della pittura su tavola appunto, che potremmo definire 'tradizionale'. Come è noto, sarà proprio il Cambiaso, nel corso degli anni Sessanta del Cinquecento, ad accostarsi, con sempre maggiore frequenza, alla tecnica della pittura su tela, che evidentemente l'artista giunse a considerare più funzionale all'urgenza della propria sperimentazione pittorica. Tuttavia, come cercherò di mostrare, è interessante notare che quegli aspetti di libertà di stesura e di immediatezza progettuale che caratterizzano le opere su tela furono già completamente esperiti e padroneggiati nella produzione su tavola, ossia nella fase giovanile dell'artista, quando egli sembra muoversi, ma solo apparentemente e solo per quanto attiene alla mera scelta dei materiali, nell'alveo della tradizione operativa locale.

⁸ Sorte [1580] 1960.

⁹ Soprani 1674, p. 37.

Il ruolo innovativo e in un certo modo destabilizzante del fare pittorico del giovane Cambiaso è colto dal Soprani, laddove lo storiografo testimonia lo scontro del padre Giovanni di fronte a tale variazione di maniera, di cui il vecchio pittore «tutto dolente con gli amici se ne lamentava molto», e l'ostinazione di Luca che, noncurante, «seguitò a compiacere il proprio genio»¹⁰. «Maniera» che diventa dunque totale espressione della «genialità personale», vissuta con foga giovanile e in maniera dirompente, a dispetto degli insegnamenti impartiti dal padre stesso, e delle consuetudini codificate dalla tradizione. La rottura con la precedente generazione artistica locale, educatasi sugli esempi della pittura di Perin del Vaga, soda e governata dal disegno, è evidente¹¹. Come è stato più volte ribadito, l'*iter* educativo di Luca avvenne attingendo ad altri modelli, certamente agli esempi del Beccafumi, del Parmigianino, così come a quelli dei pittori veneti, rivisitati tuttavia in modo radicalmente personale e autonomo.

La casistica raccolta riguarda le opere su tavola eseguite dall'artista nel corso del sesto decennio e nei primi anni del settimo decennio, in un periodo in cui, come è stato lucidamente indicato da Lauro Magnani, l'artista matura in modo consapevole un linguaggio figurativo in cui «il colore steso in piena libertà può coincidere con un'ottima resa del naturale», trovando espressione grazie a una duttile e personale tecnica pittorica in cui «tutto è dato» e ogni manipolazione della materia pittorica è concessa, al fine di ottenere i più strabilianti effetti di *texture*¹².

In dettaglio, sono state esaminate le seguenti opere: l'*Adorazione dei magi* (Londra, The Matthiesen Gallery); la *Sacra Famiglia* (New York, collezione Gregory Callimanopulos); *I santi Rocco, Sebastiano e Antonio Abate* (collezione privata); la pala con *I santi Rocco, Erasmo e Sebastiano* (Genova, chiesa di Santa Maria della Castagna); il *Presepe* (Genova, santuario di San Francesco da Paola); la *Resurrezione* e la *Trasfigurazione* (Genova, chiesa di San Bartolomeo degli Armeni); la *Pala della Resurrezione* (Nirasca, chiesa di San Michele Arcangelo); la *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e Angeli* (Genova-Sampierdarena, chiesa di Santa Maria della Cella)¹³.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Per la tecnica di Perin del Vaga: Galassi 2001.

¹² Si vedano le penetranti osservazioni di Magnani 2007, *passim*.

¹³ Le opere sono state esaminate con la collaborazione di Daniele Mignanego nel corso della mostra dedicata a Luca Cambiaso nel 2007 presso il Palazzo Ducale di Genova. Ringrazio i proprietari dei dipinti e Giuliana Algeri, soprintendente per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico della Liguria, per avermi permesso di svolgere



Fig. 1 – Luca Cambiaso, *Presepe*, Genova, santuario di San Francesco da Paola, particolare

L'osservazione macrofotografica ha consentito di verificare in modo più analitico gli aspetti di libertà nella conduzione pittorica rimarcati dalle fonti e frequentemente osservati dagli studiosi.

Il primo rimarchevole aspetto della tecnica di Luca Cambiaso si coglie nell'assoluta libertà con cui l'artista mette in opera, accostandoli, spessori materici differenti, venendo a negare una tradizione operativa basata sull'ordinata sequenza stratigrafica della pellicola. Seguendo una logica che è quella della resa figurativa per via di solo colore, le forme sono costruite su diversi livelli: a zone in cui l'imprimatura colorata viene lasciata a vista e utilizzata a risparmio si contrappongono zone realizzate a velatura liquida e zone in cui si addensano gli impasti, spesso rinforzati lavorando la materia *wet-on-wet* (fig. 1).

le indagini. Sono grata, inoltre, a Lauro Magnani per avermi esortato a intraprendere questo studio. Un sentito grazie, infine, a Claudia Bovis e Anna Manzitti per l'aiuto prestatomi durante le riprese. Per le notizie storico-critiche e le immagini relative ai dipinti esaminati rimando alle relative schede in *Luca Cambiaso* 2007.

La conduzione pittorica è governata dal gesto, reso nell'evidenza di ogni singolo colpo di pennello: a volte le setole corrono corsive e liquide, altre volte si caricano di materia corposa e grassa per dar luogo a campiture, compatte o raggrumate, a seconda dell'esigenza figurativa; altre volte ancora filamenti di materia vengono a orlare le forme, segnandone i contorni, e leggeri scrimoli di biacca, corsivi sulle superfici, creano effetti di luce (fig. 2).

L'inclinazione del pittore a ricercare e comunicare il piacere tattile è evidente nella gioiosa e quasi sensuale manipolazione della materia, stesa con pennelli di varia misura e differente grado di morbidezza, fino ad arrivare all'uso di pennelli bagnati nell'acqua, per creare effetti di colore sgocciolato, oppure asciutti, utilizzati per 'tirare' il colore, e ancora all'impiego di stecche di legno – verosimilmente la punta del bastoncino dei pennelli – per spostare il colore fresco, creando un effetto di 'sgraffito', oppure ancora utilizzando pezzuole – e probabilmente i polpastrelli – per meglio fondere i colori freschi in soffici campiture (figg. 3-4).

Attraverso l'indagine riflettografica all'infrarosso, che ci consente di individuare l'eventuale presenza di disegni e schizzi sottostanti al colore, è stato possibile affrontare il problema relativo ai modi della progettazione dell'artista.



Fig. 2 – Luca Cambiaso, *Trasfigurazione*, Genova, chiesa di San Bartolomeo degli Armeni, particolare



Fig. 3 – Luca Cambiaso, *Presepe*, Genova, santuario di San Francesco da Paola, particolare



Fig. 4 – Luca Cambiaso, *Trasfigurazione*, Genova, chiesa di San Bartolomeo degli Armeni, particolare

Le testimonianze delle fonti, che si riferiscono sempre al Cambiaso frescante, testimoniano come l'artista operasse senza l'ausilio del cartone preparatorio, seguendo di getto la propria esplosione creativa. Si tratta, come già si diceva, della genialità che si manifesta nella risoluta «prestezza», ossia nella totale padronanza dello strumento e nella assoluta coincidenza tra volontà espressiva, ideazione e realizzazione. Solo in un caso, secondo il Soprani, l'artista avrebbe eccezionalmente preparato un cartone, in occasione della decorazione della Cappella di Adamo Centurione, nell'ambito della «nobile gara» per cui, «desiderando di superare i competitori suddetti [Andrea Semino e Lazzaro Calvi] formò contro il suo solito il cartone dell'opera, che riuscì a meraviglia bella»¹⁴.

La totale autonomia nei confronti della pratica operativa introdotta a Genova, nel cantiere di Fassolo, da Perino, basata sul sistematico utilizzo di progetti cartacei culminanti nel «diligente» cartone finale, è anche in questo caso eclatante, e Luca sembra far sue le parole attribuite dal Vasari a Gerolamo da Treviso che, contrapponendosi al pittore fiorentino, avrebbe vantato la propria abilità di pittore 'alla prima': «Che cartoni e non cartoni? Io, io ho l'arte su la punta del pennello»¹⁵.

L'esame riflettografico su un gruppo significativo di dipinti di Cambiaso ha dimostrato come l'artista abbia sistematicamente, salvo in un caso di cui dirò, abolito la fase dell'*underdrawing*. Il confronto con opere quali il *San Giovanni Battista* di Genova-Prà (oratorio di Nostra Signora Assunta) recentemente attribuito a Ottavio Semino¹⁶, in cui il disegno sottostante di collocazione dei contorni della figura e degli andamenti del panneggio è ancora regola e misura della composizione e della seguente stesura del colore (fig. 5a), ci aiuta a comprendere il potenziale di innovazione introdotto a livello tecnico da Luca. Egli, grande e prolifico disegnatore su carta¹⁷, quando dipinge imposta la sua figurazione direttamente attraverso pennellate di colore, a tratti filamentose, in altri casi più liquide (fig. 5b), con la stessa sicurezza con cui, sulla carta, egli traccia le forme con sicuri colpi della penna vergati di getto sul foglio. Ancora una volta, sono il talento innato, e una totale padronanza dei mezzi, a consentire un approccio diretto e immediato al fare pittorico. L'atteggiamento mentale del Cambiaso

¹⁴ Soprani 1674, p. 38.

¹⁵ Vasari [1568], 1906, V, p. 614. L'aneddoto, ricondotto alla presunta presenza di Gerolamo da Treviso nel cantiere di Fassolo, è ripreso da Soprani 1674, p. 274.

¹⁶ G. Zanelli in *Luca Cambiaso* 2007, scheda 14, p. 232.

¹⁷ Per Luca Cambiaso disegnatore, si rimanda al saggio di Bober 2007, con bibliografia precedente.



Fig. 5a (a sinistra) – Antonio Semino, *San Giovanni Evangelista*, Genova-Prà, oratorio di Nostra Signora Assunta, foto digitale IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)

Fig. 5b (a destra) – Luca Cambiaso, *I santi Erasmo, Rocco e Sebastiano*, Genova, chiesa di Santa Maria della Castagna, foto digitale IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)

disegnatore e del Cambiaso pittore è esattamente il medesimo, e le due forme espressive sono accomunate dalla stessa pervasività, che scaturisce dall'urgenza espressiva e che nel gesto diventa figurazione immediata, senza fasi intermedie di preparazione. Ancora una volta, pittura 'alla prima', così come disegno 'alla prima', senza fasi preliminari.

L'esame riflettografico della *Pala della Resurrezione*, datata 1562 e conservata nella chiesa di San Michele Arcangelo di Nirasca (Pieve di Teco)¹⁸, offre un interessante confronto tra la tecnica 'alla prima', priva di disegno sottostante, impiegata negli scomparti principali, autografi del Cambiaso, e il modo operativo messo in atto nella predella e nella cimasa dal modesto pittore cui spettò il compito di completare il complesso, in cui la fase del disegno sottostante, condotto con una certa esitazione e continue riprese dei contorni, risulta essere ancora il momento fondamentale della progettazione (figg. 6a-6b).

Tra le opere prese in esame, tutte di indiscussa autografia cambiasesca, la tavola con *I santi Rocco, Sabastiano e Antonio Abate* di collezione privata, ha rivelato la presenza di un ricco e ben evidente *underdrawing*, peraltro già in parte intuibile anche a occhio nudo, come segnalato da Lauro Magnani¹⁹. Il caso merita dunque, in conclusione di questo contributo, di essere discusso a parte, perché di fatto costituisce un *unicum* nella casistica, peraltro significativa, da me

¹⁸ F. Boggero in *Luca Cambiaso* 2007, scheda 25, p. 254.

¹⁹ L. Magnani, *ivi*, scheda 15, p. 234.



Fig. 6a (a sinistra) – Luca Cambiaso, *Cristo risorto*, scomparto centrale della *Pala della Resurrezione*, Nirasca, Pieve di Tecò, chiesa di San Michele Arcangelo, foto digitale IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)

Fig. 6b (a destra) – Ignoto pittore ligure-piemontese, *Madonna col bambino*, cimasa della *Pala della Resurrezione*, Nirasca, Pieve di Tecò, chiesa di San Michele Arcangelo, foto digitale IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)

esaminata. Come è noto, il dipinto si colloca in stretta relazione con la pala con *I santi Rocco, Erasmo e Sebastiano* commissionata dalla Confraternita di San Rocco di Quarto (oggi conservata presso la chiesa di Santa Maria della Castagna), che presenta un'analogia compositiva, risolta in controparte²⁰, e che alla nostra indagine non ha rilevato alcun tipo di disegno sottostante. Proprio la stretta connessione compositiva e iconografica che lega le due opere, e l'aspetto più rapido e immediato della prova in collezione privata, hanno fatto ritenere quest'ultima una sorta di 'primo modello' destinato alla committenza privata, da cui l'artista avrebbe poi elaborato il complesso destinato all'oratorio di San Rocco²¹.

L'*underdrawing*, eseguito a mano libera con un *medium* liquido e scuro, probabilmente un inchiostro carbonioso, è presente ovunque, tranne che nel paesaggio di sfondo. La presenza di numerosi pentimenti documenta come la composizione si sia evoluta, attraverso una rielaborazione che portò a modificare quasi ovunque la posizione dei personaggi. Il corpo di san Sebastiano era collocato più a sinistra e raffigurato in posizione più frontale, il piede destro più arretrato e il busto drappeggiato da un perizoma più ampio (fig. 7); il san Rocco teneva il bastone, culminante con uno svolazzante copricapo, con il braccio sinistro, presentava il volto più basso e maggiormente inclinato verso il centro della composizione e sollevava il lembo della veste, a mostrare la gamba ferita, con la mano destra

²⁰ L. Magnani, *ivi*, scheda 16, p. 236.

²¹ L. Magnani, *ivi*, scheda 15, p. 234.



Fig. 7 – Luca Cambiaso, *I santi Sebastiano, Rocco e Antonio Abate*, collezione privata, foto digitale IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)

(fig. 8); il sant'Antonio Abate aveva la testa impostata di tre quarti (fig. 9), e le mani disgiunte, quella destra appoggiata sul bastone da viandante, quella sinistra distesa lungo il corpo, a sostenere un libro chiuso. È interessante notare come, in questa prima fase di elaborazione grafica, la composizione fosse molto vicina a quella della pala della Castagna – che tra l'altro presenta dimensioni analoghe –, sia nella quasi perfetta coincidenza delle figure dei due san Rocco (fig. 5b), sia nelle analogie di postura dei due santi laterali. Le modifiche apportate sembrano tese a rendere più coesa la composizione, compattando la spazialità attraverso la disposizione più scorciata del san Sebastiano, il raccoglimento delle mani di sant'Antonio Abate e lo spostamento del bastone di san Rocco alla sinistra del riguardante, in modo da creare un dinamico asse di rotazione per l'intero gruppo dei personaggi. Si tratta di pentimenti compositivi – ma anche iconografici, per quanto attiene il sant'Antonio Abate, con l'introduzione del campanello e l'eliminazione del libro –, tutti condotti direttamente col colore, senza alcuna correzione a livello grafico, come se la progettazione fosse stata tutta completamente rivisitata attraverso una pittura 'alla prima', secondo i modi consueti del Cambiaso. I dati emersi fanno dunque ipotizzare che il dipinto rappresenti un'elaborazione derivata dalla pala della Castagna – o da progetti grafici a essa connessi –, la cui composizione fu in un primo momento ripresa abbastanza fedelmente, anche se a mano libera, con il disegno a pennello, e quindi completamente riorganizzata durante la fase della stesura cromatica. Resta da chiedersi se il compito di riportare con pennello e inchiostro, su un nuovo supporto, una composizione preesistente fosse stato affidato a un collaboratore, oppure assolto da Luca in prima persona. La sicurezza e la rapidità che contraddistinguono questo *underdrawing* presentano precise similitudini con il *ductus* caratteristico del Cambiaso disegnatore su carta. *Ductus* che, a mio parere, un allievo alle prese con un compito di trascrizione, da un modello del maestro, difficilmente avrebbe potuto imitare con tanta padronanza e franchezza. Mi sembra per tanto plausibile propendere per la seconda ipotesi²².

²² Ringrazio Franco Renzo Pesenti e Giovanni Carlo Sciolla per aver discusso con me questo problema, proponendo alla mia attenzione argomenti di utile riflessione.



Fig. 8 – Luca Cambiaso, *I santi Sebastiano, Rocco e Antonio Abate*, collezione privata, particolare riflettografico all'infrarosso



Fig. 9 – Luca Cambiaso, *I santi Sebastiano, Rocco e Antonio Abate*, collezione privata, foto digitale IR, particolare (foto IR: M.C. Galassi)

**«Egli aveva l'idea tutta diversa dall'usual modo di colorire».
Indagini per la tecnica di Valerio Castello
nelle opere su supporto mobile***

Se consideriamo in modo complessivo la produzione di Valerio Castello – e preciso subito che in questa sede non sono presi in considerazione i dipinti murali – emergono immediatamente due elementi di oggettiva evidenza quantitativa: il numero impressionante di opere realizzate nel breve arco della carriera¹ e il numero altrettanto impressionante delle opere giunte a noi in condizioni conservative fortemente compromesse dagli antichi restauri. Da questi due dati, possiamo in primo luogo dedurre che l'artista abbia messo a punto una tecnica pittorica molto rapida e, al tempo stesso, altrettanto vulnerabile – nettamente più vulnerabile di quella adottata dagli altri artisti genovesi del tempo – nei confronti degli effetti prodotti dal tempo e dalle drastiche puliture di Settecento e Ottocento.

L'esame macrofotografico, microfotografico e riflettografico all'infrarosso da me condotto su un gruppo di opere di Valerio di condivisa attribuzione² consente

* Pubblicato in *Valerio Castello. Percorsi e approfondimenti*, Atti del convegno a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2010, pp. 267-277.

¹ Per il catalogo ragionato dell'opera dell'artista: Manzitti 2004, pp. 75-228.

² Sono state esaminate le seguenti opere: il *Ritrovamento di Mosè* (collezione privata); la *Madonna col Bambino e sant'Antonio da Padova* (Novi Ligure, chiesa parrocchiale di Sant'Antonio da Padova); la *Madonna della fruttiera* (collezione privata); la *Sacra famiglia con san Giovannino* (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti); l'*An-nunciazione* (Acqui, cattedrale di Nostra Signora Assunta); la *Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova e Martino* (Genova, santuario di San Francesco da Paola); il *San Marco in trono con i santi Giorgio, Lorenzo, Giovanni Battista e Cecilia* (Recco, chiesa dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Bono); la *Danza di amorini* (collezione privata); la *Liberalità* (Genova, collezione d'arte Banca Carige); lo *Sposalizio della Vergine* (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola). È stata utilizzata la strumentazione in dotazione

di proporre una lettura delle qualità materiche della pittura dell'artista, utile a comprenderne gli aspetti di velocità, così come di fragilità. Al tempo stesso, permette di ipotizzare la plausibile 'scaletta operativa' adottata dal pittore, dalle fasi della preparazione del supporto fino alle ultime finiture pittoriche, mettendo in luce gli aspetti innovativi di un *modus operandi* che, per citare il Ratti, rispecchiava un'idea «tutta diversa dall'usual modo di colorire»³. Viceversa, i dati raccolti, poiché provengono da esami di tipo ottico, non contengono informazioni sui materiali utilizzati dell'artista che possono essere fornite solo da analisi fisico-chimiche: le mie osservazioni costituiscono dunque un punto di partenza per la comprensione della tecnica utilizzata da Valerio, che dovranno essere integrate alla luce di quanto emergerà dalle altre campagne di analisi⁴.

Una caratteristica operativa che appare costante nelle opere esaminate è la presenza di un'imprimatura dal tono bruno. Questa scelta tecnica introduce un primo aspetto di 'rapidità' esecutiva ma anche di 'fragilità' a causa del 'rimontare' degli scuri che fatalmente tendono nel tempo ad assorbire le mezze tinte e i passaggi cromatici più delicati, soprattutto quando, ai funesti effetti del naturale invecchiamento della materia, si sono aggiunti quelli dovuti a drastiche puliture di restauro. Questo tono bruno è presente già a partire dalle opere d'esordio, facilmente percepibile attraverso la crettatura del colore, e si ricollega a una tradizione operativa, quella dell'uso di imprimiture colorate a base di terre naturali, già utilizzata dai pittori genovesi di primo Seicento⁵, ma che qui appare caratterizzata da un'accentuazione cromatica più scura e satura. È possibile che Valerio abbia usato come colorante un «colore maligno» particolarmente siccativo e assorbente – a detrimento della ricchezza della pellicola pittorica soprastante –, come per esempio la terra d'ombra, i cui effetti nocivi saranno così stigmatizzati da Filippo Baldinucci:

presso il Laboratorio per l'analisi riflettografica all'infrarosso del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo: telecamera Hamamatsu C2400-07 con tubo Vidicon Hamamatsu N 2606-26 e macchina fotografica digitale Sony DSC F717, (funzione Cyber-shot) per le riprese nell'infrarosso; macchina fotografica digitale NIKON D-50 con obiettivo AF micro Nikkor 60 mm per le macrofotografie; videomicroscopio Infinty Capture (ingrandimento 50 X) per le microfotografie.

³ Soprani, Ratti 1768, p. 341.

⁴ Cfr. in questa sede i testi nei quali si presentano i risultati delle campagne di analisi fisico-chimiche condotte su alcune opere dell'artista.

⁵ Vicini *et al.* 2009.

Un colore naturale capellino scuro, che serve per dipingere, e per mettere nelle mestiche, e imprimiture delle tele e tavole. Questo però è stimato da più pratici pittori un colore maligno; à tanto in sé del dissecante, che nelle mestiche non fa un buon lavoro, e nell'olio, per altre sue tristi qualità, fa variare i colori; onde à ingannato molti, che l'hanno usato nelle tele, anche uomini di gran valore nel colorire⁶.

Col procedere degli anni, questo tono bruno sarà sfruttato sempre più intenzionalmente da Valerio che, alternando gli spessori della pellicola, spesso la utilizzerà 'a risparmio' per costruire le ombre delle figure e dello spazio. Un particolare macrofotografico della *Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova e Martino* (Genova, santuario di San Francesco da Paola; cat. 58) ci mostra come l'artista, lavorando in questo caso su tavola, abbia strategicamente sfruttato il colore scuro del legno di quercia, lasciando il supporto completamente a vista (fig. 1). A confronto con i pittori genovesi della generazione precedente, che in genere utilizzarono il colore dell'imprimitura come tono medio su cui poi intervenire equilibratamente con gli scuri e le luci, Valerio sembra aver sfruttato il colore bruno come massimo scuro, agendo su di esso con la progressione dei chiari. È evidente, dunque, che la perdita delle mezze tinte, a causa del 'rimontare' della base scura, ha spesso non solo provocato un'irrimediabile alterazione dei rapporti cromatici, ma addirittura la parziale perdita delle forme, consegnandoci una pittura dall'aspetto 'sfrangiato' e non-finito, che non sappiamo fino a che punto fosse stato previsto in origine dal pittore.

Sull'imprimitura, è probabile che fosse poi eseguito un rapido abbozzo, allo scopo di spartire in modo sommario le zone della figurazione. La riflettografia all'infrarosso consente infatti di intuire la presenza di 'zone di rispetto' entro cui si dispongono le singole forme che, dato importante, non appaiono mai sovrapposte le une alle altre⁷, ma si incastrano sapientemente (fig. 2), suggerendo appunto l'ipotesi di una preliminare progettazione grafica che tuttavia risulta scarsamente rilevabile nell'infrarosso a causa delle caratteristiche poco riflettenti

⁶Baldinucci 1681, p.167. La terra d'ombra, proveniente dai giacimenti di Cipro e Turchia, è un composto di silice colorato dal manganese e dal ferro che fu spesso impiegato nelle imprimiture dei pittori dei Seicento, per esempio in ambito napoletano: Catalano 1991.

⁷La sovrapposizione delle forme, nel corso di una ricerca compositiva che si sviluppa per 'addizione', è stata notata da chi scrive, per esempio, in Gregorio De Ferrari: Galassi 2003 (a).

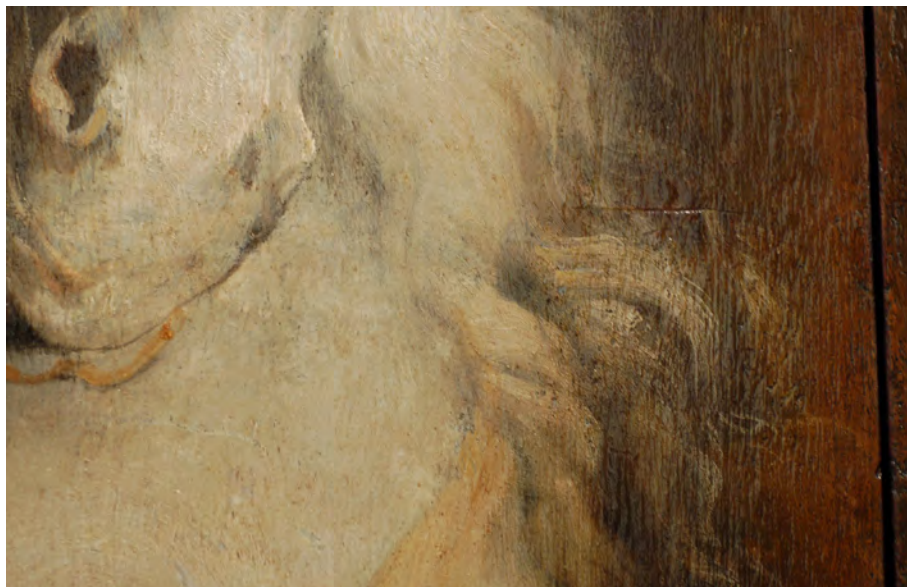


Fig. 1 – Valerio Castello, *Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova e Martino*, Genova, santuario di San Francesco da Paola, macrofotografia che mostra sulla destra il supporto ligneo lasciato a vista



Fig. 2 – Valerio Castello, *Ritrovamento di Mosè*, New York, collezione Mr. Alfred A. Taubman, fotografia digitale IR, particolare che mostra l'abbozzo preliminare che spartisce le zone occupate dalle figure (foto IR: M.C. Galassi)



Fig. 3 – Valerio Castello, *Annunciazione*, Acqui, cattedrale di Nostra Signora Assunta, fotografia digitale IR, particolare della figura della Vergine che mostra i contorni scuri giustapposti alle profilature chiare (foto IR: M.C. Galassi)

dell'imprimitura e dello scarso contrasto tra essa e il *medium* utilizzato in questa fase di sommario *underdrawing*. Si tratta probabilmente di uno schizzo eseguito con terra naturale, a volte più rossa, altre volte più bruna, il cui tracciato spesso si intreccia con le successive pennellate di colore con cui l'artista rinforza in parte o completamente i contorni, tanto che non sempre è possibile stabilire con precisione se questi ultimi appartengano a una fase disegnativa preliminare oppure a quella pittorica. È interessante notare come l'artista enfatizzi poi alcuni profili delle sue figure creando, con il correre sottile di un pennello intriso di bianco, degli 'orli di luce', giustapposti a zone di contorno scuro (fig. 3).

Questa fase di sommario *underdrawing* rappresenta solo la partenza di un *iter* progettuale che procede instancabile anche nel corso della fase pittorica, come i numerosi pentimenti – alcuni dei quali rilevabili anche a occhio nudo, ma certamente molto più numerosi nell'osservazione riflettografica – documentano. In genere si tratta di lievi modifiche, vere e proprie auto-correzioni, che riguardano la *posmisciatura* di mani o il drappeggio delle vesti; altre volte, investono l'impianto compositivo, rivelando una ricerca spaziale condotta dall'artista in corso d'opera, al fine di migliorare la prima idea progettuale in vista del risulta-



Fig. 4 – Valerio Castello, *San Marco in trono con i santi Giorgio, Lorenzo, Giovanni Battista e Cecilia*, Recco, chiesa dei santi Giovanni Battista e Giovanni Bono, fotografia digitale IR, particolare con il pentimento nella collocazione della grata di san Lorenzo (foto IR: M.C. Galassi)

to finale. Si segnala, in proposito, il pentimento individuato nella collocazione della grata di san Lorenzo, nella pala con *San Marco in trono e i santi Giorgio, Lorenzo, Giovanni Battista e Cecilia* (Recco, chiesa dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Bono; cat. 64), inizialmente impostata davanti al pilastro, e quindi, durante la fase pittorica, posizionata dietro di esso, con un maggior effetto di scorcio prospettico⁸ (fig. 4).

⁸ Su questo dipinto e su quanto emerso a seguito del suo recente restauro, si veda Cabella 2010.

L'esame riflettografico è stato inoltre condotto sullo *Sposalizio della Vergine* (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, cat. 97), opera probabilmente eseguita in collaborazione con un quadraturista, che si pensa abbia realizzato la solida architettura del tempio, fulcro compositivo da cui si sviluppa la complessa articolazione dei gruppi delle figure, sicuramente attribuibili a Valerio. Nell'infrarosso appare con maggiore evidenza quanto è possibile osservare anche a occhio nudo, e cioè che le colonne e la scalinata del tempio furono realizzate prima delle figure, in modo completo, senza tener conto della futura collocazione dei personaggi, supportando così l'idea di due diverse mani all'opera, in due momenti distinti e consecutivi (fig. 5). Già Farida Simonetti ha puntualizzato come Valerio, intervenendo sul testo pittorico, abbia saputo «contrapporre alla struttura architettonica un'architettura di corpi creata dal disporsi dei personaggi uniti da una gestualità che li compone nello spazio»⁹; la riflettografia, permettendoci di distinguere esattamente le due fasi pittoriche, consente di precisare meglio il senso di questo dialogo, distinguendo le zone in cui Valerio rispettò l'architettura preesistente, collocando le sue figure dietro la quadratura, da quelle in cui egli sopravanzò, dipingendovi sopra. E mentre le figure esterne al tempio risultano tutte dipinte sopra, all'interno dell'edificio Valerio fa leva sull'architettura preesistente per svolgere la sua composizione come una molla a espansione, partendo da Giuseppe, la cui spalla spunta da dietro alla colonna rispettandone i contorni, passando a quella del sacerdote, immerso nella profondità della scena, per finire con quella di Maria, che invece si sovrappone al colonnato di destra, creando il collegamento con i due gruppi esterni.

Venendo a esaminare la fase della stesura cromatica, emerge un dato a mio giudizio estremamente significativo, tale da giustificare, di per sé, la diversità e la peculiarità di Valerio. Attraverso la macro e la microfotografia, infatti, è possibile rendere evidente un modo di procedere che prevede la stesura di singole pennellate di cromia distinta, che non vengono mischiate tra loro *wet-on-wet*, ossia sfruttando, come normalmente accade nei pittori di primo Seicento, la relativa lentezza dei tempi di asciugatura della pellicola oleosa e dunque la sua lunga lavorabilità nel corso dell'elaborazione pittorica. In Valerio questo non sembra accadere. Gli spessori, pur mutevoli a seconda del pigmento utilizzato, sono in genere considerevoli e ogni pennellata trascina con sé un materiale corposo di colore definito, in cui è possibile percepire le striature lasciate dalle setole.

⁹ F. Simonetti, in *Valerio Castello* 2008, scheda 97, pp. 320-321, con bibliografia precedente.



Fig. 5 – Valerio Castello, *Sposalizio della Vergine*, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, fotografia digitale IR, particolare che mostra il rapporto tra le figure e l'architettura preesistente (foto IR: M.C. Galasi)

Si tratta, a mio giudizio, di una tecnica che pare trasferire su tela gli esiti della pittura murale, compresi quelli del colore 'caricato' con il grassello di calce, a creare effetti tattili sulla superficie (fig. 6). Una conferma di questa sensazione ci viene da alcuni dettagli tratti dal *Ritrovamento di Mosè* (New York, collezione

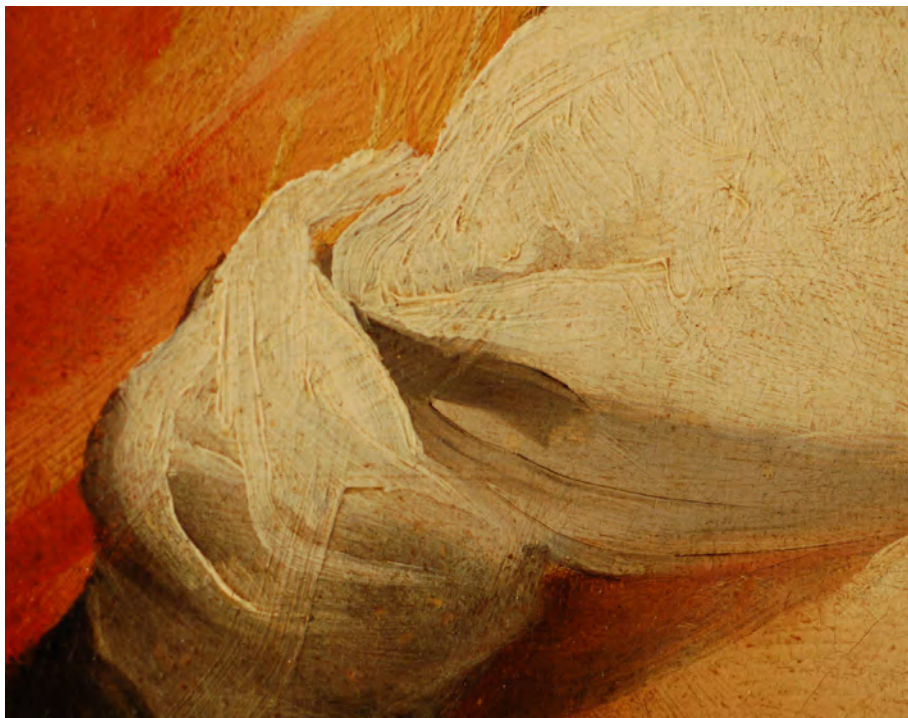


Fig. 6 – Valerio Castello, *Ritrovamento di Mosè*, New York, collezione Mr. Alfred A. Taubman, macrofotografia del risvolto bianco della manica dell'ancella di sinistra

Mr. Alfred A. Taubman; cat. 20), opera particolarmente ben conservata, che mostrano come l'artista, seguendo i modi della pittura murale, abbia realizzato le zone d'ombra tramite il tratteggio colorato, particolarmente evidente nelle zone delle gambe e del piede del Mosè bambino, la cui volumetria è realizzata per mezzo di una trama di linee parallele rosse.

Il fatto che ogni pennellata si disponga su un piano sottostante già completamente asciutto è dimostrato in macrofotografia, dalla presenza di piccole sgocciolature, che colano, libere e ben distinte, sulla superficie sottostante.

Ora, se l'ipotesi di una lavorazione per pennellate distinte e su basi asciutte è esatta, essa appare in contraddizione con il primo dato citato in apertura di intervento, ossia con la rapidità esecutiva che certamente caratterizzò il *modus* pittorico di Valerio. Dobbiamo allora ipotizzare che un elemento distintivo dell'artista risieda nel legante utilizzato, evidentemente caratterizzato da una rapida capacità siccativa. La trattatistica secentesca, e in particolare Théodore Turquet de Mayerne (1620-1646), molto insistono sulle ricette che potevano rendere l'olio di semi di lino e di noce più o meno siccativi, a seconda dell'esigenza del pittore. Tra gli espedienti consigliati per velocizzare i tempi di asciugatura,



Fig. 7 – Valerio Castello, *Annunciazione*, Acqui, cattedrale di Nostra Signora Assunta, microfotografia (50 X) dell'incarnato della mano della Vergine, che mostra una crettatura profonda, dovuta al naturale invecchiamento del dipinto, e crettature più superficiali, dovute all'essicazione precoce degli strati pittorici

quello di aggiungere all'olio dei catalizzatori in grado di accelerarne il processo ossidativo, quali la biacca, il mino e il litargirio¹⁰.

È possibile che Valerio abbia fatto uso – o forse abuso – di tali materiali, dal momento che le microfotografie mostrano un complesso sistema di crettature di profondità variabile, alcune delle quali certamente dovute a una asciugatura 'precoce' degli strati pittorici, causata da fattori acceleranti il processo (fig. 7).

La proprietà siccativa delle stesure di Valerio è evidente non solo nei colori presumibilmente realizzati con pigmenti di origine minerale, ma anche nelle lacche cui egli spesso ricorre per realizzare le campiture rosse e le ombre.

La lacca, colorante organico senza corpo, ha tempi di asciugatura più lunghi degli altri pigmenti e per questo motivo è normalmente utilizzata dai pittori per realizzare le velature finali e rinforzare le ombre, sempre in fase finale. Ora, nel corso del mio esame è apparso evidente che in Valerio, spesso, la lacca costituisce

¹⁰ Turquet de Mayerne [1620-1646], 1995, pp. 101-102, 106, 206-207, 210, 245-249. Sull'argomento: Rinaldi 1993.

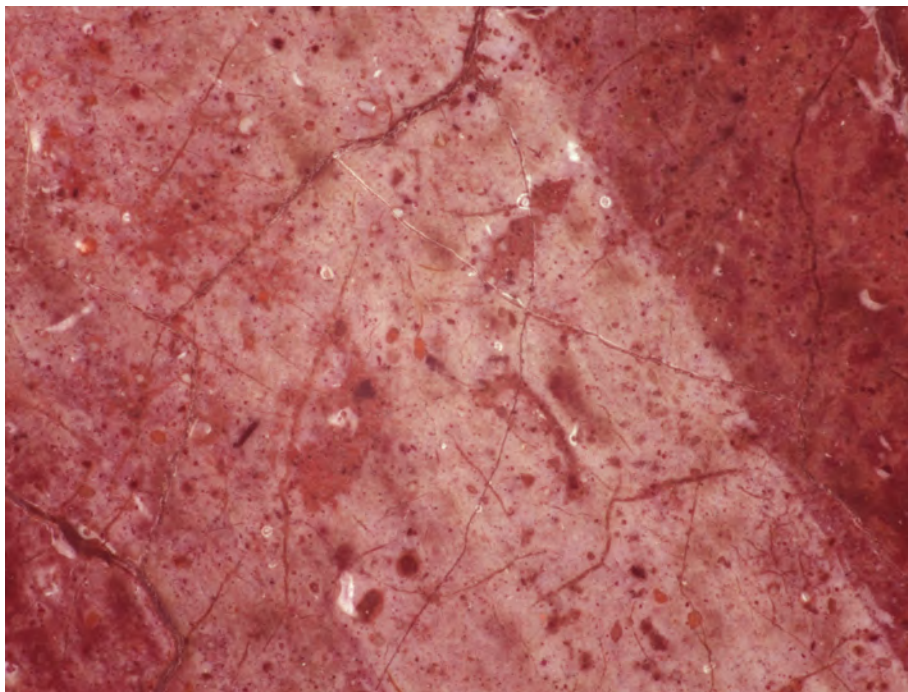


Fig. 8 – Valerio Castello, *Sacra famiglia con san Giovannino*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, microfotografia (50 X) della manica rosa della Vergine che mostra una velatura chiara sulla campitura di lacca

al contrario uno strato intermedio, su cui la finitura è eseguita con tocchi di materia corposa, oppure con una velatura a tramatura 'diafana' e garzata, ottenuta 'sgranando' il colore quasi asciutto, in modo da far emergere per trasparenza il tono sottostante¹¹ (fig. 8). Questo sovvertimento nell'utilizzo della lacca e nella sua collocazione stratigrafica non poté avvenire se non dopo aver trattato il pigmento in modo da accelerarne i tempi di consolidamento – se non proprio quelli di una vera asciugatura –, tali da consentirne una rilavorazione superficiale. L'artista fece probabilmente uso di una leggera quantità di materiale corposo e siccativo, seguendo quello che sappiamo essere stato appunto un espediente utilizzato dai pittori per far asciugare più velocemente questo pigmento. A tale

¹¹ Sulla differenza tra 'velatura diafana' (in cui la trasparenza è ottenuto dalla trama garzata) e 'velatura traslucida' (dalla trasparenza a mo' di vetro), spesso insiste nei suoi scritti F.R. Pesenti, cui si deve una lucida disanima di questi due differenti modi di stesura pittorica, con precisi chiarimenti concettuali, tecnici e terminologici. Si veda, in proposito: Pesenti 1993, in particolare p. 18.

scopo, alcune ricette raccolte da Théodore Turquet de Mayerne consigliano per esempio di aggiungere polvere di copparosa bianca, ottenuta dalla calcinazione del vetriolo¹². La conferma dell'ipotesi che Valerio abbia addizionate le sue lacche con una leggera carica inerte arriva dalle evidenze visive raccolte attraverso la microfotografia, che mostrano come queste stesure non siano mai completamente traslucide, ma appaiano sempre leggermente opacizzate e corpose.

«La franchezza e l'ardore di Valerio ad ogni incumbenza prontamente soddisfaceva. Egli maneggiava il pennello in tal guisa, che pareva per ischerzo il facesse: e pure non dava pennellata, che non contenesse particolare artificio, proprietà e finezza»¹³: resta ancora da dire, in conclusione, dei giochi di trattamento superficiale, di quella franchezza di tratto grafico e corsivo così bene colti dal Ratti, che costituiscono uno degli elementi più affascinanti della pittura dell'artista. L'esame nell'infrarosso ci permette di apprezzare, con un'evidenza superiore a quella del visibile, il sapiente movimento della mano e il suo pennelleggiare dinamico e nervoso, quasi elettrico nelle linee spezzate che si accavallano anche in tortuosi tratteggi, per suggerire l'andamento dei panneggi (fig. 9) e delle forme anatomiche. Queste delicate finiture, purtroppo così raramente conservatesi nella loro integrità, mostrano in macrofotografia e soprattutto in microfotografia (fig. 10) il segreto tecnico della loro raffinata realizzazione, ma anche la natura della loro fragilità: legate con pochissimo *medium*, esse sembrano essere eseguite a tempera, tanto il loro aspetto appare magro e asciutto, allo scopo di realizzare giochi di sapiente diafanità. Al tempo stesso, esse risultano purtroppo poco aderenti con la base più grassa del colore sottostante e per questo disarmate nei confronti di puliture realizzate con solventi poco controllabili. È chiaro che solo specifiche analisi di laboratorio potranno confermare o meno l'impressione che l'artista abbia utilizzato la tempera, o comunque un *medium* magro, per legare le sue finiture. È utile in proposito ricordare che l'impiego della tempera a uovo, per realizzare particolari finiture o in relazione a particolari pigmenti, è stato individuato in opere per altro sostanzialmente eseguite a olio, in artisti del Cinquecento come Tiziano, e in artisti del secolo seguente come Caravaggio e Van Dyck¹⁴.

¹² Turquet de Mayerne [1620-1646], 1995, p. 197. Per l'identificazione della copparosa bianca, si veda S. Rinaldi, *Introduzione*, ivi, 1995, pp. 52-53.

¹³ Soprani, Ratti 1768, p. 242.

¹⁴ Sull'argomento, si vedano in particolare: Fassina, Matteini, Moles 1990; Keith 1998, in particolare pp. 39, 45; Christensen, Palmer, Swicklik 1990.



Fig. 9 – Valerio Castello, *Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova e Martino*, Genova, santuario di San Francesco da Paola, fotografia digitale IR, particolare della tenda rossa di destra (foto IR: M.C. Galassi)

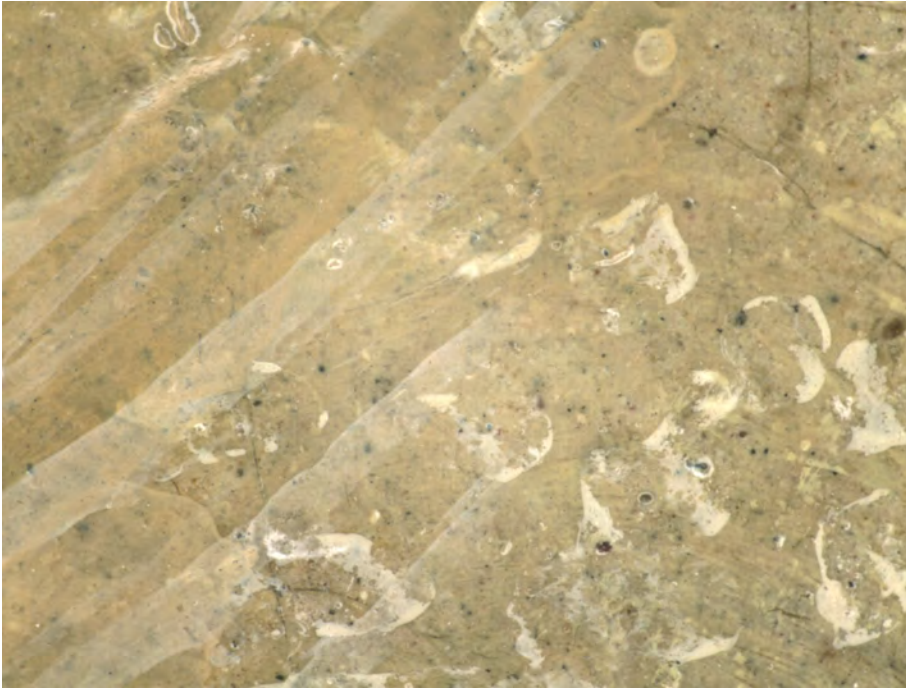


Fig. 10 – Valerio Castello, *Annunciazione*, Acqui, cattedrale di Nostra Signora Assunta, microfotografia (50 X) del ricciolo di uno dei putti in basso al centro che mostra le leggere finiture superficiali con cui sono realizzati i fili dorati dei capelli

Tante altre tavole haveva del continuo alle mani che era astretto operare le notti intiere per sadisfare coloro che bramavano parti della sua virtù, né bastava fosse velocissimo di pennello, abbondante d'invenzioni, e pronto ad operare che se avesse avuto più mani ne anco sarebbero state bastanti a compiacere li di lui ricorrenti¹⁵.

Così, a quindici anni dalla precoce morte dell'artista, Raffaele Soprani ne documenta il ritmo di lavoro frenetico, per far fronte alla sempre più pressante richiesta del mercato. La tecnica di Valerio, tuttavia, risulta in teoria inconciliabile con la rapidità esecutiva, dal momento che, come abbiamo visto, la sua idea «tutta diversa dall'usual modo di colorire», prevedeva di operare sempre su basi di colore asciutto, al fine di realizzare una cromia per stacchi di colore distinti, non fusi tra loro ma piuttosto sovrapposti e/o giustapposti. Anche ipotizzando, come è probabile, che l'artista lavorasse a più opere contemporaneamente, alternandosi ai diversi cavalletti per dare tempo ai colori di asciugare, risulta difficile credere

¹⁵ Soprani 1674, pp. 231-236, in particolare per la citazione, p. 234.

che egli non abbia messo in atto accorgimenti tecnici per velocizzare al massimo il suo lavoro. La soluzione di questa difficile sfida indusse probabilmente l'artista a sperimentare materiali particolarmente siccativi, sia a livello di imprimitura, sia a livello di legante e di lacche. È anche possibile che, per rendere più rapido il processo di asciugatura, Valerio utilizzasse un rapporto pigmento-legante sbilanciato a favore del pigmento. I restauratori che recentemente sono intervenuti su opere di Valerio, e con i quali ho discusso queste ipotesi, hanno confermato l'impressione di una materia che tende a disgregarsi, fin dall'origine poco coesa, su cui gli effetti delle sode e delle potasse ottocentesche – devastanti subito e la cui azione perdura nel tempo – sono stati tristemente efficaci e su cui si è spesso intervenuti con robuste foderature, a tutto detrimento delle vibrazioni della *texture* superficiale.

La tecnica di Valerio – rapida, di grande effetto, ma anche di enorme fragilità –, fu probabilmente messa a punto attraverso sperimentazioni personali, dettate dall'urgere delle commissioni, attingendo a ricette e informazioni sulle proprietà dei materiali che – come dimostrano le molte prescrizioni raccolte da Théodore Turquet de Mayerne – dovettero costituire un patrimonio culturale condiviso tra i pittori dell'epoca. La parallela attività di frescante, con esiti tecnici ugualmente innovativi¹⁶, costituì certamente un ulteriore stimolo per tali ricerche, anche considerando il fatto che Valerio, come si diceva, tende a trasferire sulla tela i modi di stesura adottati nella pittura murale. La sua formazione di autodidatta, se, come è giusto credere, il magistero di Domenico Fiasella fu del tutto influente sugli esiti della sua pittura, si giovò dello studio appassionato condotto su alcuni artisti. Molti sono i debiti culturali di Valerio e, come è noto, le fonti riferiscono dei viaggi a Milano e a Parma, e degli studi condotti su Perino, Procaccini, Correggio e Parmigianino. Gli studiosi hanno anche evidenziato precisi riferimenti a Paolo Veronese, soprattutto per quanto riguarda il gusto compositivo e il ricorso alle scenografiche architetture degli sfondi¹⁷. A livello di tecnica pittorica, ritengo che proprio la lezione di quest'ultimo sia stata lungamente meditata da Valerio che, pur attraverso una personale elaborazione, ne colse, per citare la lucida analisi fornita da Franco Renzo Pesenti a proposito del grande maestro veneto, gli aspetti di «trattamento grafico del colore» e di impiego di finiture «a velo» piuttosto che traslucide, giocate «sulla

¹⁶ Si veda: Parodi, Vassallo 2010.

¹⁷ Sull'argomento, rimando al contributo di Gavazza 2010.

sottigliezza intermittente dell'ultima passata della pasta pittorica»¹⁸. Valerio, al tempo della formazione, fu certamente impressionato dalla passione con cui a Genova si andavano raccogliendo le opere del Veronese ed ebbe la possibilità di studiarne direttamente le molte tele che proprio in questi anni risultano approdare nelle quadrerie della città, così come le copie che contemporaneamente cominciarono a essere prodotte localmente. Non è certo un dato casuale che proprio Gio. Batta Balbi, eminente committente di Valerio¹⁹, fu in assoluto il più appassionato collezionista del pittore veneto, tanto che nel 1644 il duca di Modena incaricherà l'abate Gian Pietro Codebò di accelerare la trattativa per l'acquisto di quattro opere del Caliari, allora di proprietà del conte Cuccina, «temendo che i quadri gli potessero sfuggire di mano e cadere in quelle del genovese Balbi»²⁰. La fortuna postuma di Paolo Veronese sembra essere stata contemporanea a quella goduta in vita da Valerio e fiorì nell'ambito dello stesso *milieu* collezionistico, tanto che è lecito immaginare che il giovane artista genovese vedesse nell'opera del grande maestro un modello da emulare, non solo dal punto di vista compositivo, ma anche negli aspetti delle raffinatezze tecniche e nei virtuosismi di tocco. E piace infine ricordare che nel 1650, anno in cui la fortuna del nostro toccava l'apice del successo, un grande collezionista come Gio. Filippo Spinola disponeva di acquistare, per una cifra esorbitante e contravvenendo ai divieti di esportazione della Repubblica veneta, la *Cena in casa di Simone il Fariseo* del Veronese, all'epoca nel refettorio del convento dei San Nazaro e Celso di Verona (Torino, Galleria Sabauda), di cui David Corte, artista coetaneo di Valerio e come lui passato per la bottega del Fiasella, eseguirà, entro il 1657, la copia conservata a Palazzo Reale²¹.

¹⁸ Pesenti 1993.

¹⁹ Per gli interventi di Valerio nel Palazzo di Gio. Batta Balbi, rimando a Leoncini 2008, con bibliografia precedente.

²⁰ Sull'episodio, e sul collezionismo di Gio. Batta Balbi: *L'età di Rubens* 2004, pp. 397-401.

²¹ Leoncini 1997; *L'età di Rubens* 2004, pp. 455-459, 472.

Bibliografia parte I

- Ainsworth M.W., *Hans Memling as a Draughtsman*, in *Hans Memling. Essays*, a cura di D. De Vos, Bruges 1994, pp. 78-87.
- Algeri A., *1440-1460: La Liguria, il mondo fiammingo e la "cultura mediterranea"*, in Algeri, De Floriani 1991, pp. 161-224.
- Algeri G., *Testimonianze e presenze fiamminghe nella pittura del Quattrocento*, in *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (MI) 1997, pp. 39-57.
- Algeri G., *La pala con l'Adorazione dei pastori di Antonio Semino e i rapporti tra Liguria e Lombardia nella pittura del primo Cinquecento*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, pp. 233-240. pp. 233-240.
- Algeri G., *Il trittico fiammingo di San Lorenzo della Costa*, Rapallo-Genova 2006.
- Algeri G., De Floriani A., *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991.
- Alizeri F., *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova 1870, I; Genova 1873, II; Genova 1874, III.
- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998.
- Angelantoni Malfatti G., *La Madonna Cagnola, Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX: Dessins sous-jacent et pratiques d'atelier*, a cura di R. Van Schoute, H. Verougstraete-Marcq, Louvain-La-Neuve, 1993, pp. 183-188.
- Armenini G.B., *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, edizione consultata a cura di M. Gorreri, Torino 1988.
- Baldinucci B., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681.
- Bambach C., *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600*, Cambridge (Mass.) 1999.
- Bellavitis M., *Le due crocifissioni posteyckiane conservate nel Veneto*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, a cura di C. Limentani Viridis, M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 47-54.
- Bellosi L., *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, in "Bollettino d'Arte", 30, 1985, pp. 1-42.
- Bober J., *I disegni di Luca Cambiaso*, in *Luca Cambiaso* 2007, pp. 63-83.
- Boskovits M., *Nicolò Corso e gli altri. Spigolature di pittura lombardo-ligure di secondo Quattrocento*, in "Arte Cristiana", 723, 1987, pp. 351-386.

- Cabella A., *La pala di Recco: indagini e restauro*, in Valerio Castello. *Percorsi e approfondimenti*, Atti del convegno a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2010, pp. 247-253.
- Caiiffi P., *Due polittici di Antonio Brea nella Valle di Diano: studi tecnici condotti mediante la fotografia all'infrarosso*, in "Communitatis Diani. Rivista periodica di Studi Storici e Artistici", XXXIII, 2010, pp. 26-30.
- Caldera M., *La pittura in Liguria nel XV secolo*, Milano 2005, pp. 8-12.
- Caldera M., *Donatus comes Bardus papienses. I*, in "Intemelion", 12, 2006, pp. 83-110.
- Castelnovi G.V., *Il Quattro e primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genova 1970, pp. 77-178.
- Catalano M.I., *Note di restauro*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra a cura di F. Bologna, Napoli 1991, pp. 345-360.
- Cennini C., *Il libro dell'arte*, edizione consultata a cura di F. Brunello, Vicenza 1982.
- Châtelet A., *L'atelier de Robert Campin*, in *Les Grands Siècles de Tournai*, Tournai-Louvain-la-Neuve 1993, pp. 13-37.
- Christensen C., Palmer M., Swicklik M., *Van Dyck's Painting Technique, His Writings, and Three Paintings in the National Gallery*, in *Anthony Van Dyck*, catalogo della mostra a cura di A.K. Wheelock, S.J. Barnes, J.S. Held, Washington 1990, pp. 45-52.
- De Beni R., *Dalla Pietà di Cimiez all'Incoronazione della Vergine di Santa Maria di Castello: analisi della tecnica pittorica in alcune opere di Ludovico Brea*, in *L'Arte dei Brea tra Francia e Italia. Conservazione e valorizzazione*, Atti del Convegno a cura di M.T. Orenco, Firenze 2006, pp. 37-49.
- De Florian A., *Per Ludovico Brea: l'attività giovanile e matura*, in "Studi di storia dell'Arte", 1, 1990, pp. 35-72.
- De Florian A., *L'ultimo decennio del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento: verso un nuovo linguaggio* in Algeri, De Florian 1991, pp. 395-409.
- De Florian A., *Nicolò Corso in Liguria e la pittura genovese in Corsica nella seconda metà del Quattrocento*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (MI) 2005, pp. 183-203.
- De Florian A., *Francia – Italia – Francia: il percorso di Ludovico Brea alla ricerca di una sintesi possibile*, in *L'Ascensione di Ludovico Brea*, a cura di G. Zanelli, Genova 2012, pp. 15-49.
- Donati P., *Gli affreschi di Nicolò Corso alla Grazie*, La Spezia 2000.
- Dunkerton J. et al., *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, London 1991.

- El Renacimiento Mediterráneo, viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo 15*, catalogo della mostra a cura di M. Natale, Madrid 2001.
- Eluère C., *Brea e l'oro*, in *L'arte dei Brea tra Francia e Italia. Conservazione e valorizzazione*, atti del convegno a cura di M.T. Orengo, Firenze 2006, pp. 7-18.
- Fassina V., Matteini M., Moles A., *A Study of the Binders in Seven Paintings by Titian in Venice, in Titian. Prince of Painters*, catalogo della mostra, Venezia 1990, pp. 388-393.
- Felloni G., *Profilo economico della moneta genovese dal 1139 al 1814*, in Pesce G., Felloni G., *Le monete genovesi. Storia, arte ed economia nelle monete di Genova dal 1139 al 1814*, Genova 1975, pp. 193-358.
- Galassi M.C., *La tecnica pittorica dei primitivi fiamminghi*, in *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (MI) 1997, pp. 127-149.
- Galassi M.C., *Appunti per la grafica genovese del Quattrocento: i disegni contrattuali e il disegno sottostante in Giovanni Mazzone. Per una rilettura della Crocifissione di Palazzo Bianco*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", X, 28-29-30, 1988, pp. 33-45.
- Galassi M.C., *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro 1998.
- Galassi M.C., *Metodi progettuali ed esecutivi di Antonello. L'indagine sugli Ecce Homo di Genova e Piacenza*, in *Ecce Homo. Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto*, a cura di F. Simonetti, Genova 2000, pp. 69-80.
- Galassi M.C., *"Piacendogli di più il disegnare che il condur l'opere": grazia, perfezione, diligenza e mestiere nel disegno sottostante di Perino del Vaga*, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di E. Parma, Milano 2001, pp. 79-86.
- Galassi M.C., *Disegno sottostante e stesura pittorica di Vincenzo Foppa e Ludovico Brea nel Polittico Della Rovere: due culture operative a confronto*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, Atti del Seminario Internazionale di Studi, Milano 2002, pp. 183-196.
- Galassi M.C., *Nobile artefice "benché di disegno non del tutto perfetto". Aspetti della tecnica di Gregorio De Ferrari nel Transito di Santa Scolastica*, in "Studi di Storia delle arti" numero speciale in onore di Ezia Gavazza, Genova 2003(a), pp. 149-154.
- Galassi M.C., *Per una verifica dell'influenza di Joos van Cleve sui pittori genovesi di primo Cinquecento: indagini sul disegno sottostante e sulla tecnica pittorica di Pier Francesco Sacchi e Antonio Semino*, in *Indagini tecniche sulle opere di Joos van Cleve*, Atti della Giornata Internazionale di Studi a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003(b), pp. 57-70.

- Galassi M.C., *Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino. Nuovi dati per lo studio dei sistemi produttivi delle botteghe genovesi del primo Cinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 87, 2005(a), pp. 21-26.
- Galassi M.C., *Il polittico: lettura in profondità*, in *Montegrazie. Un santuario del Ponente Ligure*, a cura di F. Boggero, Torino 2005(b), pp. 75-77.
- Galassi M.C., *Jan Massys and Artistic Relationships Between Antwerp and Genoa during the Sixteenth Century*, in *Making and Marketing. Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth- Century Netherlandish Workshops*, a cura di M. Farries, Turnhout (Belgium) 2006(a), pp. 179-200.
- Galassi M.C., *L'apporto delle indagini tecniche. Lo studio dell'underdrawing in alcune opere del "gruppo Brea"*, in *L'arte dei Brea tra Francia e Italia. Conservazione e valorizzazione*, atti del convegno a cura di M.T. Orenco, Firenze 2006(b), pp. 19-36.
- Galassi M.C., *Pittura fiamminga per i Genovesi (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica, Inghilterra, Fiandre, Portogallo. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (MI) 2006(c), pp. 83-110.
- Galassi M.C., *Episodi di "fiamminghismo" nella pittura ligure del Quattrocento. Verifiche sulla tecnica e sull'underdrawing*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Atti del Workshop Internazionale, a cura di C. Limentani Virdis, M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 33-46.
- Galassi M.C., *Nicolò Corso e la cultura figurativa ligure e mediterranea: note di tecnica e di economia dell'arte*, in *Da costa a costa. La Spezia, la Lunigiana e la Corsica*, Atti del Convegno Internazionale, La Spezia 2008, pp. 53-65.
- Gallone A., *L'analisi della materia pittorica in alcuni dipinti del Bergognone*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, pp. 93-97.
- Gavazza E., *La mostra di Valerio Castello. Riflessioni e proposte*, in *Valerio Castello. Percorsi e approfondimenti*, Atti del convegno a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2010, pp. 23-45.
- Heers J., *Genova nel '400: civiltà mediterranea, grande capitalismo e capitalismo popolare*, Milano 1991.
- Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La pinacoteca*, Genova 1983.
- Il Rinascimento a Venezia e la pittura del nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B.L. Brown, G. Nepi Sciré, Venezia 1999.
- Joos van Cleve e Genova. Intorno al ritratto di Stefano Raggio*, catalogo della mostra a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003.

- Keith L., *Three Paintings by Caravaggio*, in "National Gallery Technical Bulletin", 19, 1998, pp. 37-51.
- Klein P., *Dendrochronological Analyses of Panel Paintings of Joos van Cleve and Workshop*, in *Indagini tecniche sulle opere di Joos van Cleve*, Atti della Giornata Internazionale di Studi a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003, pp. 39-45.
- La collezione Cagnola. I dipinti*, a cura di M. Boskvits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998.
- Lagomarsino L., *Una collaborazione discutibile: Antonio Semino e Teramo Piaggio*, in *La pittura in Liguria* 1999, pp. 57-67.
- La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999.
- Leefflang M., *The Saint Donato-Altarpiece by Joos Van Cleve and his Workshop*, in *Indagini tecniche sulle opere di Joos van Cleve*, Atti della Giornata Internazionale di Studi a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003, pp. 25-37.
- Leoncini, L. *Una Cena in casa di Simone: l'originale di Paolo Caliari, la copia genovese di David Corte. Storia di un quadro e delle sue repliche*, in *Palazzo Reale di Genova. Studi e restauri, 1993-1994*, a cura di L. Leoncini, Genova 1997, pp. 125-146.
- Leoncini, L., *Gli affreschi di Valerio Castello nelle committenze Balbi*, in *Valerio Castello* 2008, pp. 52-64.
- L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della nostra a cura di P. Boccardo, Milano 2004.
- Lodi L., *Vincenzo Foppa, Ludovico Brea e Donato de' Bardi: considerazioni sull'underdrawing*, in *Oltre il visibile. Indagini riflettografiche*, a cura di D. Bertani, Milano 2001, pp. 69-98.
- Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Cinisello Balsamo (MI) 2007.
- Magnani L., *Luca Cambiaso: idea, pratica, ideologia*, in *Luca Cambiaso* 2007, pp. 21-61.
- Manzitti, C., *Valerio Castello*, Torino 2004.
- Marani P., *La "Madonna Cagnola": nuove indagini e nuovi problemi*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, pp. 79-83.
- Martin E., *Tecnica pittorica e lettura in profondità del polittico dell'Annunciazione del Louvre*, in *Il polittico: lettura in profondità*, in *Montegrazie. Un santuario del Ponente Ligure*, a cura di F. Boggero, Torino 2005, pp. 78-81.

- Martin E., *Contributo alla conoscenza dei processi tecnici di Ludovico Brea*, in *L'arte dei Brea tra Francia e Italia. Conservazione e valorizzazione*, atti del convegno a cura di M.T. Orenco, Firenze 2006, pp. 111-125.
- Martini L., *Ricerche sul Quattrocento ligure: Nicolò Corso tra lombardi e fiamminghi*, in "Prospettiva", 38, 1984, pp. 42-58.
- Martini L., *Nicolò Corso, un pittore per gli Olivetani*, in *Nicolò Corso un pittore per gli Olivetani. Arte in Liguria alla fine del Quattrocento*, Catalogo della mostra a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova 1986, pp. 17-24.
- Merrifield M., *Original Treatises on the Arts of Painting*, 2 voll., New York 1967.
- Masi C., *Indagini riflettografiche su opere di Pier Francesco Sacchi. Risultati e nuovi quesiti*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Atti del Workshop Internazionale, a cura di C. Limentani Virdis, M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 119-131.
- Methods and Materials of Northern European Painting*, in "National Gallery Technical Bulletin", numero a cura di L. Campbell, S. Foister, A. Roy, 18, 1997.
- Migliorini M., *Percorsi "documentari" e "attributivi". Donato de' Bardi e la pittura su tela del Quattrocento nel Palazzo del Banco di San Giorgio a Genova*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXX-XXXI, 2001-2002, pp. 61-68.
- Monbeig Goguel C., *Perino del Vaga o "la bontà di disegno"*, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di E. Parma, Milano 2001, pp. 57-78.
- Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, catalogo della mostra a cura di B. Ciliento con M. Caldera, Cuneo 2005.
- Nuttal P., *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven-London 2004.
- Parma E., *L'ars Pictoriae a Genova nella prima metà del Cinquecento*, in *La pittura in Liguria* 1999, pp. 13-25.
- Parma E., *Perino del Vaga, ingegno sottile e capriccioso*, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di E. Parma, Milano 2001 pp. 13-38.
- Parma E., *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli XV e XVI*, Genova 2001-2002.
- Parma E., *Genoa – Gateway to the South*, in *The Age of Van Eyck* 2002, pp. 95-103.
- Parodi P., Vassallo S., *Osservazioni sulle tecniche esecutive di Valerio Castello: i dipinti murali*, in *Valerio Castello. Percorsi e approfondimenti*, Atti del convegno a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2010, pp. 279-285.

- Pesenti F.R., *Sul colore di Paolo Veronese*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, 51, numero dedicato alle *Tecniche della pittura. Procedimenti, materiali, strumenti*, 1993, pp. 5-19.
- Philippot P., *Les techniques de peinture murale au Nord des Alpes aux XIVe et XVe siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques. Etat des connaissances et propositions pour la recherche*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il Contributo dell’analisi tecnica alla storia dell’arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell’Arte, vol. III a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna 1993, pp. 91-124.
- Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di Gregori M., Milano 1988.
- Poleggi E., Cevini P., *Genova*, Roma-Bari 1981.
- Primitivi fiamminghi in Liguria*, a cura di C. Cavelli Traverso, Genova 2003.
- Ratti C.G., *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, 2 voll., Genova 1780.
- Rinaldi S., *Il legante per la pittura ad olio nel trattato di Theodor Turquet de Mayerne (1620-1646)*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, 51, numero dedicato alle *Tecniche della pittura. Procedimenti, materiali, strumenti*, 1993, pp. 21-26.
- Rollier-Hanselmann J., *A propos des techniques de la peinture murale en Bourgogne au XVe siècle*, in *Florilegium, Scritti di storia dell’arte in onore di C. Bertelli*, Milano 1995, pp. 119-123.
- Romano S., *Giusto di Ravensbourg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l’Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (MI) 2004, pp. 32-47.
- Rossetti Brezzi E., *Per un’inchiesta sul Quattrocento ligure*, in “Bollettino d’Arte”, LXVIII, 17, 1983, pp. 1-28.
- Rosso Del Brenna G., *Arte della pittura nella città di Genova*, in “La Berio”, XVI, 1, 1976, pp. 5-28.
- Rotondi Terminiello G., *Analogie tecniche tra le pitture murali di Giusto di Ravensbourg e Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca ad Arezzo*, Atti del Convegno internazionale di Studi a cura di G. Centenaro, M. Moriondo Lenzi, Venezia 1993, pp. 247-250.
- Scaillièrez C., *Joos van Cleve e Genova*, in *La pittura fiamminga* 1997, pp. 110-125.
- Sciolla G.C., *Fortuna e sfortuna di Luca Cambiaso*, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 141-153.
- Silvestri N., *Indagini stratigrafiche sul Trittico di San Donato di Joos Van Cleve*, in *Indagini tecniche sulle opere di Joos van Cleve*, Atti della Giornata Internazionale di Studi a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003, pp. 71-73.

- Sohm P., *Pittoresco. Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991.
- Soprani R., *Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi e de' forestieri che in Genova operarono*, Genova 1674.
- Soprani R., Ratti C.G., *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti genovesi di Raffaele Soprani patrizio genovese. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite da Carlo Giuseppe Ratti Pittore e Socio delle Accademie Ligustica e Parmense. Tomo primo*, Genova 1768.
- Sorte C., *Osservazioni sulla pittura*, Venezia 1580, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*, Bari 1960, I, pp. 299-300.
- Spotorno G.B., *Matricola Artis Pictoriae et Scutariae*, in "Giornale Ligustico di Scienze, Lettere e Arti", 1827, I, pp. 207-213; III, pp. 309-311; V, pp. 550-560.
- Stroo C., Syfer-d'Olne P., *The Flemish Primitives, I, The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden groups*, Catalogue of the Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles 1996.
- The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-150*, a cura di T.H. Borchert, Ghent-Amsterdam 2002.
- Thürlemann F., *Robert Campin. A Monographic Study with Critical Catalogue*, Munich-Berlin-London-New York 2002.
- Tordella P.G., *Bergognone e la cultura del disegno lombardo tra Quattro e Cinquecento*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra a cura di G.C. Sciolla, Milano 1988, pp. 399-415.
- Turquet de Mayerne T., *Pittura scultura e delle arti minori 1620-1646*, ed. a cura di S. Rinaldi, Anzio 1995.
- Valerio Castello 1624-1659. Genio Moderno*, catalogo della mostra a cura di M. Cataldi Gallo, L. Leoncini, C. Manzitti, D. Sanguineti, Milano 2008.
- Varaldo C., *Ricerche per un'opera inedita a Minorca. Il polittico di Ludovico Brea a Anselmo de Fornari*, in "Rivista Ingauna ed Intemelia", XXVIII-XXX, 1973-75, pp. 46-51.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze 1568, edizione consultata a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1906.
- Verdona Rutelli A., *Note sulla collaborazione tra Antonio Semino e Teramo Piaggio*, in "Argomenti di Storia dell'Are", 1971-79, ed. 1980, pp. 103-109.
- Vicini S., Bensi P., Mairani A., Princi E., Frassoni L., *Indagine sulla tavolozza pittorica di alcuni pittori attivi a Genova nel XVII e XVIII secolo attraverso l'analisi chimica stratigrafica*, in "Arkos", 2009, pp. 25-35.
- Wolfthal D., *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge 1989.

- Zanelli G., *Cultura d'oltralpe e linguaggio toscano nell'opera di Pietro Francesco Sacchi*, in "Arte Lombarda", CXXIII, 2, 1998, pp. 18-25.
- Zanelli G., *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Liguria* 1999, pp. 27-55.
- Zanelli G., *L'eredità genovese di Filippino Lippi e gli esordi di Raffaele de' Rossi: influssi toscani nella produzione pittorica ligure del primo Cinquecento*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", XXII, 65, 2000, pp. 31-34.
- Zanelli G., *Dalla Cappella Sistina da Savona alla Crocifissione di Palazzo Bianco: osservazioni sull'ultima produzione di Giovanni Mazzone e sull'ipotetico ruolo dei figli Antonio e Stefano*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", XXIV, 70, 2002, pp. 6-16.
- Zanelli G., *Agostino Bombelli e la pittura genovese del primo Cinquecento*, in "Arte Lombarda", CXXXVII, 1, 2003(a), pp. 23-34.
- Zanelli G., *Pittura fiamminga a Genova all'inizio del XVI secolo*, in *Joos van Cleve e Genova. Intorno al ritratto di Stefano Raggio*, catalogo della mostra a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003(b), pp. 11-81.

PARTE II

TEMI DI STORIA DEL RESTAURO A GENOVA NELL'OTTOCENTO

Abbreviazioni utilizzate nella PARTE II

AALBA: Archivio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova

ACS: Archivio Centrale dello Stato, Roma

ASBAAL: Archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali della Liguria, Genova

ASBAPL: Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria, Genova

ASCGe; Archivio Storico del Comune di Genova, Genova

ASTo: Archivio di Stato di Torino

La *Visita Artistica* di Annibale Angelini e il dibattito genovese sul restauro a metà Ottocento*

Nel 1844,

l'Eccellentissimo principe Doria Pamphili dimorante in Roma con saviezza e liberalità ordinava un generale restauro degli affreschi che rendono famoso il palagio di sua proprietà [...]. Egli intese più che a riabbellire le avite sale, a custodire i mirabili frutti che radunò in esse il magnifico talento di un antenato [...]; e ne è prova la scelta ch'ei fece del restoratore in Annibale Angelini perugino, già noto a Roma per risarcimenti alle terze logge vaticane¹.

Così, nella *Guida artistica*, Federigo Alizeri presenta i restauri portati a termine di recente nelle stanze del Palazzo di Fassolo e il loro artefice, probabilmente ancora poco noto in città ma già affermato nella natia Perugia e a Roma².

Nel panorama genovese di metà Ottocento questa operazione aveva assunto immediatamente significato di eccezionalità, così come erano eccezionali e unici i dipinti di Perin del Vaga, tali da richiedere appunto un intervento che per metodologia e scelte operative aveva travalicato la prassi corrente locale. La nomina dell'Angelini da parte del Principe Doria si configura infatti come un evento di considerevole portata in un ambiente, quello genovese, ancora scarsamente sensi-

* Pubblicato in "Studi di Storia delle Arti", 8, 1995-1996, pp. 181-204.

¹ Alizeri 1846-1847, II, 2, pp. 1277-1278.

² Per l'attività dell'Angelini, il suo *iter* formativo e artistico, si rimanda a Parma 1991-1994. Il presente contributo è nato contestualmente a quello di Elena Parma e deve essere quindi letto in stretta connessione con esso. Sull'attività dell'Angelini a Fassolo si veda anche Boccardo 1982 (a).

bile alle ragioni del restauro e particolarmente sordo a quelle della tutela. L'artista perugino non solo incarnava l'eclettica figura del *peintre-restaurateur*, ma, reduce dagli interventi nella terza loggia vaticana, poteva anche vantare una specifica esperienza su affreschi di scuola raffaellesca, acquisita nei cantieri diretti da Filippo Agricola³: era dunque la persona più indicata per porre mano ai dipinti di Perino, in un momento in cui al restauratore era richiesta, più che una preparazione tecnica, una particolare conoscenza dello stile e del gusto del testo da risarcire.

Se all'atto pratico l'Angelini non seppe rinunciare, forse costretto dal committente, a numerosi rifacimenti in stile, sarebbe tuttavia ingiusto leggere l'operazione di Fassolo come un mero intervento integrativo basato su criteri emulativi: al di là delle singole scelte attuate in concreto, infatti, la pubblicazione della *Visita Artistica*, relazione e chiave interpretativa dell'intero restauro⁴, è prova di una consapevolezza critico-metodologica che non trova precedenti nell'ambiente genovese.

Nella città ligure, la totale mancanza di una legislazione nel campo della tutela⁵ e i contemporanei interessi da parte della classe dirigente verso una azione urbanistica incentrata sulle demolizioni, sull'apertura di nuovi tracciati viari e sulla ricostruzione di una *facies* urbana moderna e rappresentativa⁶ avevano totalmente inibito il dibattito sul restauro. Affidato all'iniziativa privata, fabbricerie parrocchiali e singoli proprietari, esso era interpretato come semplice manutenzione, se non addirittura rifacimento⁷.

Emblematico di una città che stentava a trovare la consapevolezza della propria storia di fronte all'incalzare delle esigenze di ammodernamento e a elaborare un progetto di salvaguardia, persino nei confronti di conclamati capolavori, è l'episodio della perdita degli affreschi di Domenico Piola e di Bernardo Strozzi, in seguito dell'abbattimento della chiesa di San Domenico tra il 1820 e il 1824:

³ Agricola 1842.

⁴ Angelini 1847.

⁵ Per i primi interventi legislativi dobbiamo infatti aspettare il 1858, anno in cui per decreto del Ministero dell'Interno venne costituita una Commissione con il compito di stendere gli elenchi degli edifici notevoli; analogo compito, meramente inventariale e privo di risvolti esecutivi, ebbe la Commissione Consultiva per la Conservazione dei Monumenti Storici e di Belle Arti, istituita nel 1866. Finalmente, nel 1885, la Regia Delegazione per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria, organismo in cui venne a operare il d'Andrade, consentì la nascita di una politica conservativa nei confronti del patrimonio storico-artistico. A questo proposito di veda Di Fabio 1988.

⁶ Per le demolizioni ottocentesche, si veda *Medioevo demolito* 1990.

⁷ Di Fabio 1988, pp. 88-90.

di fronte al malcontento di «non pochi cittadini» da parte dei quali «si desiderava ne venisse almeno conservata la memoria», l'Amministrazione Civica, invece di orientarsi verso una campagna di stacchi e di trasporti, promosse l'esecuzione di copie accademiche che documentassero le perdite. Idea che tradiva una sostanziale indifferenza nei confronti del concetto di originalità e che sarà stigmatizzata da Marcello Durazzo, segretario dell'Accademia Ligustica, il quale, a proposito degli affreschi eseguiti nel coro dello Strozzi, farà notare «la difficoltà di ottener da una mano che quella del maestro non fosse, una copia degna del merito di quel dipinto, che tutto basa sull'impasto del colorito e sull'ardimento dell'esecuzione»⁸. A triste ricordo della demolizione, restano presso l'Accademia alcuni frammenti degli affreschi di Domenico Piola per la cappella De Marini e quello, con la testa del Battista, opera del Cappuccino, le cui vicende di salvataggio non sono ben documentate ma furono certamente legate all'iniziativa personale degli operatori all'interno del cantiere di demolizione – complice forse qualche Accademico –, piuttosto che a un progetto promosso dalle istituzioni⁹.

I verbali del Consiglio d'Ornato¹⁰, l'organismo municipale creato con Regie Patenti nel 1826 allo scopo di controllare e regolamentare il piano di ampliamento della città, sono la prova più evidente della sordità da parte dell'Amministrazione Civica nei confronti della salvaguardia del patrimonio storico-artistico. Presieduto da Antonio Brignole Sale e costituito da alcuni esponenti del mondo artistico e accademico cittadino, tra cui il pittore-scenografo – nonché restauratore – Michele Canzio, il pittore Carlo Baratta e gli architetti Carlo Barabino e Ippolito Cremona, il Consiglio si sforza soprattutto di indirizzare l'iniziativa privata verso il moderno decoro della città; in termini concreti questo comportò diffusi rifacimenti dei prospetti, a seguito del riassetto degli edifici rispetto alla nuova disposizione viaria, con la conseguente perdita, nella zona del centro storico, di importanti facciate dipinte e di portali scolpiti¹¹.

⁸ Staglieno 1862, p. 116. In quell'occasione lo stesso Durazzo aveva offerto al Comune il bozzetto dell'affresco, di sua proprietà, poi donato all'Accademia Ligustica, in seguito al rifiuto da parte dell'Amministrazione Civica: Botto 1983 (a). Una copia parziale degli affreschi di Domenico Piola per la cappella De Marini fu tratta da Giacomo da Passano: Labò 1921.

⁹ A proposito del frammento dello Strozzi, sappiamo solo, da una nota ottocentesca non datata, che esso fu salvato dalla demolizione del dipinto in San Domenico, nel catino della chiesa: AALBA, filza 518/1; Botto 1983 (b). Per i frammenti di Domenico Piola: Gavazza 1983.

¹⁰ ASCGe, *Consiglio d'Ornato*, Amministrazione Decurionale, nn. 682, 683.

¹¹ A questo proposito di veda Boccardo 1982 (b).

Significativa, in questo senso, è la vicenda relativa al rinnovo dei prospetti del palazzo dei Marchesi Cambiaso in piazza Fontane Marose: approvato nel 1829 il progetto di rifacimento della facciata verso la piazza, l'anno seguente la Commissione riterrà di non accogliere la domanda del proprietario desideroso di conservare «dalla parte della strada di Luccoli la cornice antica dello stipite delle finestre con fasce a romanetti e le pitture esistenti nei fondi eseguite dall'egregio pittore Luca Cambiaso». Considerato il cattivo stato di conservazione della decorazione cinquecentesca a stucco e degli affreschi, i Commissari, piuttosto che pronunciarsi a favore di un intervento conservativo, preferirono imporre un generale rifacimento, dichiarando che, benché

penetrati dalla importanza di conservare le opere che ancora restano del primo pittore della scuola genovese, con sommo loro rincrescimento ebbero luogo a convincersi che i pochi lineamenti che ancora sussistono sono tanto indecisi e poco apparenti che le pitture di cui si tratta possono considerarsi come affatto perdute ed è per questo che le medesime non devono essere di ostacolo a che venga continuato il sistema della nuova facciata anche in quella parte¹².

In altri casi sono gli stessi proprietari ad attuare abbattimenti che il Consiglio, di fronte al fatto compiuto, condanna a parole ma di fatto sancisce. Così, per esempio, verranno cancellati gli ornati nel palazzo di Raffaele De Ferrari in piazza Banchi¹³, verrà demolito un antico portale di pietra di promontorio nel rinnovato palazzo Serra in piazza Pinelli¹⁴ e verranno abbattuti gli affreschi definiti genericamente «del Semino» in «una casa posta nella strada che dal Fossatello mette al Ponte Legna»¹⁵.

La mancanza di documentazione circa gli interventi promossi dai privati all'interno dei palazzi non consente di verificare fino a che punto il desiderio di ammodernare i parati decorativi abbia comportato la distruzione di preesistenti pitture murali; emblematico è comunque il caso dei lavori ordinati proprio a Fasolo dal Presidente del Magistrato dell'Interno Maglioni e dal Ministro di Francia Saliceti, in vista del soggiorno genovese di Napoleone, nel 1805. Requisito il

¹² ASCGe, *Consiglio d'Ornato 1827-1838*, Amministrazione Decurionale, n. 682, seduta del 3 marzo 1830, ff. 154-155.

¹³ ASCGe, *ivi*, seduta del 18 novembre 1830, f. 189.

¹⁴ ASCGe, *ivi*, seduta dell'11 giugno 1830, ff. 171-172.

¹⁵ ASCGe, seduta del 17 marzo 1834, f. 278.

palazzo, verranno ordinati «acconci e ristori necessarissimi» che, per la parte delle pitture, saranno affidati a Giuseppe Paganelli, allora direttore della classe di Pittura dell'Accademia Ligustica¹⁶. Gli interventi, dettati dal desiderio di rinnovare gli ambienti secondo il gusto neoclassico, comportarono estese ridipinture nei salotti «dipinti e ritoccati quasi tutti» e la sostituzione delle originarie dorature con il bianco e il verdesino; analogo intervento subì la galleria «alla cui soffitta vi hanno dato il bianco e il colore verdesino, che prima la medesima era dorata tutta».

Che d'altra parte la committenza genovese, dovendo intervenire sulle antiche decorazioni interne dei palazzi, privilegiasse le operazioni di totale rifacimento dei parati pittorici, piuttosto che il loro restauro, è dimostrato dalle scelte espresse all'inizio degli anni Quaranta quando, in previsione dell'Ottavo Congresso degli Scienziati, svoltosi a Genova nel 1846, molte residenze nobiliari furono riallestite e ridecorate, seguendo un desiderio di aggiornamento certamente poco rispettoso delle testimonianze del passato. Nella panoramica che ci viene fornita dalla *Descrizione di Genova e del Genovesato*, opera pubblicata proprio in occasione del Congresso¹⁷, e dalla già citata *Guida* dell'Alizeri, non è sempre agevole distinguere le operazioni condotte *ex novo* da quelle che comportarono distruzioni o occultamenti di opere precedenti; in entrambi i casi l'artista più operoso del momento fu Michele Canzio, che interpretò, con la sua poliedrica attività, le irrisolte contraddizioni ideologiche e metodologiche di questo momento genovese¹⁸. A lui si devono «i ristori» pagati negli anni '45 e '46 da Antonio Brignole Sale, che occultarono le precedenti decorazioni parietali delle sale di Palazzo Rosso poi rimesse in luce dopo gli interventi condotti a partire dal 1953¹⁹, e al suo nome è legata «la calamità de' restauri, o a dir meglio di nuovi e mal consigliati ornamenti»²⁰ che, a metà secolo, cancellarono l'originale *facies* interna della chiesa di San Donato, a favore di una ricostruzione fantastica, secondo gli stereotipi del *revival* medievista ottocentesco²¹.

¹⁶ Parma 1991-1994, pp. 141-142; il nome del Paganelli, non citato nella relazione dei lavori, si ricava dalla testimonianza di Federigo Alizeri il quale attribuisce al pittore la totale ridipintura degli affreschi del portico che, «non impastati sull'imitazione di Perino, ma coll'imitazione di se stesso, sì rea vista facevano» (Alizeri 1846-1847, p. 1280).

¹⁷ Cevasco 1846.

¹⁸ Per Michele Canzio si vedano: Di Fabio 1986; Candia 1986.

¹⁹ Marcenaro s.d. (1965), pp. 23-26, 64.

²⁰ Alizeri 1875, p. 50.

²¹ Per gli interventi di Michele Canzio in San Donato si veda Di Fabio 1984 (b).

Le poche voci di denuncia verso questo sostanziale disinteresse nei confronti del patrimonio storico-artistico provengono da una ristretta cerchia di intellettuali in cui, come è già stato osservato, emerge il ruolo svolto da Federico Alizeri²². È però l'intervento di Francesco Pallavicini, in occasione della solenne distribuzione dei premi dell'Accademia Ligustica nel 1839, ad aprire il dibattito sulla necessità di «conservare ed illustrare le opere delle arti e i monumenti che la patria possiede [...], per mantenere intatta la più bella eredità a noi lasciata»²³. La contemporaneità tra questa proposta e quella di Carlo Cattaneo, che proprio in questo stesso anno pubblica il primo dei suoi interventi sulla necessità di una politica di conservazione del patrimonio artistico²⁴, induce a ipotizzare un contatto tra i due intellettuali che trova conferma nella partecipazione dello stesso Cattaneo all'Ottavo Congresso degli Scienziati, manifestazione di cui il Pallavicini sarà presidente. Scopo dell'*Orazione* del '39 è quello di sensibilizzare la classe colta circa il valore dei documenti storici e artistici del passato e di promuovere una 'Società degli Amici dell'Arte' che, in mancanza di una legislazione in proposito,

raccogliendo lo zelo dei buoni diverrebbe come la direttrice delle arti, e acquisterebbe efficace autorità a persuadere i non savi del ricco loro possesso, e metterebbe in essi se non l'amore del Bello, sollecitudine almeno di non disperdere quei preclari lavori, che cagionarono ai loro avi larghi dispendi²⁵.

Specifici riferimenti al problema degli interventi di restauro, che in mancanza di una teorizzazione e di una normativa venivano a essere spesso più perniciosi dell'incuria denunciata dal Pallavicini, e il riconoscimento del conflitto di interessi tra proprietà privata e patrimonio di pubblico interesse si trovano qualche anno più tardi in un intervento di Domenico Roisecco sulle pagine de "L'Espresso", a proposito dei lavori in corso d'opera nella chiesa della SS. Annunziata del Guastato, che in quel momento stavano interessando gli affreschi delle navate. Palese è il timore che i Padri Francescani, proprietari dell'edificio e quindi unici responsabili delle scelte operative, non fossero all'altezza del compito, da cui l'e-

²² Di Fabio 1988, *passim*.

²³ Pallavicini 1839. Sull'orazione si vedano: Tagliaferro 1988; Di Fabio 1988, pp. 93-94 [nota dei curatori: si veda inoltre il prossimo saggio in questa sede].

²⁴ Cattaneo 1839.

²⁵ Pallavicini 1839, p. 35.

sortazione ad andare «nel ritocco dei rari dipinti parchissimi [...] imperciocché troppo lieve è il passo dal mutare in mediocre un capolavoro»²⁶.

È soprattutto negli scritti di Federigo Alizeri, tuttavia, che ritroviamo una costante attenzione a questi problemi e l'impegno ad attuare, alla luce delle esperienze di altri centri, una sprovincializzazione della cultura locale. Che l'Alizeri si muova entro un orizzonte di respiro culturale extracittadino è provato non solo dall'immediata adesione ai principi espressi dall'Angelini, cui la *Guida* del '46 costituirà una cassa di risonanza incisiva ed entusiasta, ma è confermato anche dalla recensione al *Ragionamento sopra alcuni monumenti di Belle Arti restaurati* di Michele Ridolfi, pubblicata su "L'Espero" nel 1843, che rappresenta un importante tentativo di introdurre a Genova i termini del più aggiornato dibattito su questo tema²⁷. L'allusione ai metodi adottati dal Ridolfi, «al gran numero di precetti, e di trovati, e d'industrie, che mal si porrebbero in pratica senza lunga e cauta esperienza di simili fatiche», dà modo allo scrittore di rimarcare l'esigenza di una professionalità specifica e di una competenza tecnica completamente sconosciute nell'ambiente genovese, «dove l'arte di ristorare le cose antiche si lascia a mani di gente inesperta, con frequente disgusto degl'intelligenti, e disonor della terra»; la figura incarnata del restauratore lucchese diventa modello non solo per la capacità dimostrata nei singoli interventi, ma soprattutto per la metodologia seguita, che prevede una ricerca preliminare sulla storia del manufatto, al fine di comprenderne lo stile originario che dovrà essere rispettato durante il restauro²⁸, e la documentazione finale dei lavori eseguiti, attraverso la pubblicazione di una relazione per dar conto anche dei metodi e dei criteri adottati²⁹.

²⁶ Roiseco 1843.

²⁷ Alizeri 1843. L'importanza di questa recensione per la promozione a Genova di un dibattito sul restauro è già stata sottolineata da Di Fabio 1988, p. 92. Su questo stesso giornale, l'anno seguente comparirà un altro articolo sull'attività del Ridolfi nel campo della pittura a encausto, a firma dello scultore Giovanni Battista Cevasco; in calce allo scritto, una nota dal tono elogiativo ricordava le principali imprese del Lucchese nel campo del trattamento degli affreschi con il metodo dell'encausto e la sua fama di accurato e coscienzioso restauratore, che gli aveva meritato il titolo di 'Fenice de' restauratori': Cevasco 1844.

²⁸ «Di che verrà persuasione a' lettori del Ridolfi, riguardo al modo ch'ei tien e ragionando de' ristorati monumenti lucchesi, de' quali innanzi tutto espone il principio, da quale età provenissero, da quali artisti, da qual gusto prendessero forma»: Alizeri 1843, p. 149.

²⁹ «Questo ragionamento dà seguito a parecchi altri già dettati del benemerito Professore, quasi a render ragione degli importanti restauri affidatigli dalla sua Patria, la quale,

L'attività dell'Angelini a Fassolo diventa per l'Alizeri esempio concreto di questa moderna concezione di restauro, non solo per le scelte operative, ma soprattutto per la pubblicazione della *Visita Artistica*, lodata dallo scrittore proprio in quanto «rendiconto delle fatiche e de' rimedi portati alle antiche piaghe di questi dipinti; giustificazione che si vorrebbe da chiunque restaura le cose ottime, poiché troppo spesso i rimedi sono peggiori del male»³⁰. E proprio «sulla scorta di quelle pagine» l'Alizeri procederà nell'illustrare le sale del Palazzo del Principe parafrasando lo scritto dell'Angelini, strumento ormai indispensabile per la lettura degli affreschi dopo il restauro e frutto, pur nei limiti dettati dall'epoca, di un'azione che in qualche modo possiamo già definire «critica e conoscitiva».

La stesura della relazione finale si inserisce in una tradizione operativa ormai consolidata a Roma da tempo, almeno a partire dagli interventi del Maratta³¹, che nell'Ottocento, con l'attività di Vincenzo Camuccini e di Filippo Agricola, aveva spesso travalicato i limiti della documentazione a uso interno, per diventare un genere letterario apprezzato e diffuso; in particolare, gli interventi sugli affreschi delle Stanze e delle Logge vaticane avevano offerto la possibilità di osservare con rinnovata attenzione i dipinti, consentendo la descrizione della tecnica esecutiva, il riconoscimento delle diverse autografie, l'individuazione delle cause di degrado³². Al confronto, la relazione dell'Angelini è indubbiamente più attenta alla discussione dei criteri metodologici adottati e alla formulazione di principi teorici. Con questo testo il pittore si presenta all'opinione pubblica genovese e se, come sembra provare una lettera del Doria³³, la scelta del Perugino aveva provocato una reazione da parte degli artisti locali, la pubblicazione veniva ad avere anche valore di autodifesa, nei confronti di una parte dell'opinione pubblica. Assume allora un

con invidiabile esempio, ancora domanda, che in tal fatta di lavori si ragioni e si studi»: *ibidem*. Per l'attività del Ridolfi si veda Ferretti 1979.

³⁰ Alizeri 1846-1847, II, 2, 1847, p. 1278.

³¹ Si veda a questo proposito Conti 1988, pp. 107-115. Per il fatto di essere promossi e controllati dalle istituzioni statali, i restauri condotti sulle pubbliche pitture a Roma, come pure nei territori della Repubblica di Venezia, furono sempre documentati da relazioni, alcune delle quali furono anche date alle stampe.

³² Agricola 1839; Agricola 1842; per la campagna di restauri promossa a Roma nel corso del primo Ottocento: Conti 1988, pp. 228-255.

³³ Parma 1991-1994, appendice n. 7, pp. 147-48. Nella lettera, indirizzata a Eugenio di Savoia, il Doria dichiara di aver scelto l'Angelini «non per disprezzo degli artisti locali, ma per aver tutto uno stile nelle pitture che il committente desiderava si uniformassero sull'andamento delle antiche».

preciso significato il fatto che «la descrizione delle antiche pitture e dell'attuale restauro» sia preceduta da un'introduzione di forte connotazione teorica, per meglio dar conto delle scelte operative adottate. Ed è questo che trasformerà l'episodio di Fassolo in un esempio programmatico per i futuri restauratori locali.

Gli affreschi di Perino, seppure collocati all'interno di un palazzo privato, sono considerati dal maestro perugino come un patrimonio di pubblico interesse, in particolare per gli «Artisti Genovesi», al cui giudizio egli sottopone «il sistema adottato per tale restauro, nonché gli effetti del metodo pratico»³⁴. È proprio questo dato di partenza che rende il lavoro dell'Angelini concettualmente molto distante da qualunque altro intervento attuato in questo periodo a Genova, in cui le iniziative dei restauri-rifacimenti erano sempre decise e gestite secondo interessi prettamente privatistici, e dunque legate unicamente alla sensibilità e all'eventuale consapevolezza dei singoli proprietari³⁵.

Al momento dell'intervento i dipinti murali di Palazzo Doria presentavano innanzi tutto problemi relativi ai già citati rifacimenti del 1805, che avevano in gran parte snaturato il complesso decorativo messo in opera da Perino. Nella preliminare *Relazione intorno ai deperimenti*³⁶, il restauratore evidenzia, stanza per stanza, l'entità di tali ridipinture, segnalando le parti ormai perdute e quelle restaurabili, sulla scorta degli antichi tracciati ancora leggibili; specifiche cause di degrado – salsedine, umidità di infiltrazione, calore di una stufa – emergeranno durante i lavori, senza peraltro costituire un particolare pericolo per la buona tenuta degli intonaci e delle strutture murarie.

Gli sforzi dell'Angelini sono dunque prevalentemente indirizzati sul duplice fronte del restauro pittorico: la pulitura – spesso non agevole e a volte impossibile, per la presenza di ridipinture a olio oppure di tenaci scialbi che 'strappavano' il colore sottostante – e il trattamento delle estese lacune. A quest'ultimo problema il restauratore dedica ampio spazio nell'introduzione della *Visita Artistica*, al fine di fornire giustificazione teorica alle scelte compiute; proprio la consapevolezza del valore 'pubblico' degli affreschi di Perino e della loro unicità consiglia la scelta

³⁴ Per questa e per le altre citazioni tratte dalla *Visita Artistica*: Angelini 1847, *passim*.

³⁵ Come si diceva, in mancanza di legge di tutela, anche gli interventi di manutenzione e di riallestimento delle chiese erano gestiti in forma privatistica dalle singole Fabbricerie. Solo la Cattedrale, di proprietà municipale, godeva di finanziamenti pubblici e, di conseguenza, era sottoposta al controllo della Civica Amministrazione, nel caso di lavori di manutenzione: Di Fabio 1884 (c); Di Fabio 1988, pp. 88-89.

³⁶ Parma 1991-1994, appendice n. 4, pp. 143-145.

di un criterio estremamente cauto, «adottando la massima di fare il men possibile, cosa la più difficile a rinvenirsi generalmente nei restauratori, col proposito di ammirare bensì, ma non toccare quanto per avventura rimaneva ancora di quelle celebrate pitture».

Le ragioni di un restauro di mera conservazione sono dunque prese in considerazione, ma poi scartate, e l'Angelini opterà alla fine per un rifacimento delle parti mancanti, al fine di privilegiare l'armonia dell'insieme, fatta salva «l'attenzione di non porre pennello nelle figure, rifacendo di nuovo soltanto quelle, o le parti, che più non esistevano». Una scelta, dunque, meno radicale e certo più compiacente nei confronti dei probabili desideri del Principe Doria, ma comunque maturata all'interno di un ragionamento coerente e motivato. Ne è testimone uno dei passaggi più interessanti della *Visita Artistica* in cui la discussione sull'opportunità o meno di adottare il sistema della tinta neutra a compimento delle lacune appare di grande interesse, perché propone, in sede genovese, i termini di un dibattito estremamente aggiornato, che poi vedrà impegnati, su una linea di cosciente rigore metodologico, Guglielmo Botti e Giovanni Battista Cavalcaselle³⁷. Postosi il problema, l'Angelini propenderà per il rifacimento in stile, dopo aver considerato la destinazione delle sale, non solo palestra per lo studio «degli Artisti», ma anche sede di abitazione privata e luogo di rappresentanza, in modo che i visitatori «se semplici ammiratori, non avessero a scorgere troppo le evidenti differenze, dell'unione dell'antico col nuovo; se colti ed Artisti potessero a colpo d'occhio vedere e ammirare quelle del Perino senz'essere dalle altre distratte».

Questa mediazione tra esigenza di decoro e rispetto del testo originario sarà espressa dall'Angelini anche nei confronti di affreschi certamente meno noti e leggendari di quanto non fossero quelli di Perino, e dunque, per la mentalità del tempo, meno meritevoli di essere conservati: è il caso, per esempio, del calibrato lavoro di ricucitura condotto a Roma nel Palazzo del Quirinale sui soffitti delle due anticamere dell'appartamento di Paolo V, affrescati da Bernardo Castello, in cui, all'interno di una struttura prospettica e decorativa completamente rinnovata, è ancora possibile ritrovare le figure dell'artista genovese, solo in minima parte snaturate dal restauro ottocentesco³⁸.

³⁷ A questo proposito si veda Conti 1988, pp. 280-297.

³⁸ Proprio la delicatezza e la sensibilità di questo restauro hanno consentito a Mary Newcome di riconoscere, al di là degli interventi ottocenteschi, le parti assegnabili a Bernardo Castello, mettendo così in luce un'importante commissione assolta dal pittore genovese per la corte in pontificia: Newcome 1984.

A supportare gli interventi integrativi interviene, durante i lavori a Fassolo, una minuziosa indagine filologica, condotta in varie direzioni; si tratta di un impegno verso la comprensione approfondita del frammento e della storia complessiva del manufatto che induce l'Angelini a compiere una ricerca preliminare presso l'archivio di casa Doria – per recuperare eventuali notizie circa precedenti restauri –, a rispettare tutte le tracce delle sinopie e a utilizzare, quando possibile, incisioni e cartoni tratti da figure di Perino, su cui esemplare i rifacimenti. Nelle zone completamente perdute e prive di documentazione, il criterio informatore degli interventi è quello dell'invenzione da parte del colto e sagace imitatore³⁹, in grado di riproporre lo spirito e le caratteristiche dello stile di Perino, alla luce delle esperienze 'neo-raffaellesche' maturate all'interno dei cantieri dell'Agricola.

Pressoché inesistenti sono invece, nella relazione, le notizie circa il metodo pratico adottato per il restauro, sia in fase di pulitura, sia in fase di integrazione; solo l'accento a un procedimento vicino a quello dell'affresco, rispetto specialmente al colore, alla lucentezza e alla trasparenza, induce a ipotizzare che anche l'Angelini, come il Ridolfi e il Botti, abbia adottato una tecnica a encausto: ipotesi che sembrerebbe trovare conferma dalle tracce di materiale ceroso indeterminate nel corso dei recenti restauri condotti sugli affreschi della Loggia degli Eroi⁴⁰.

L'ampio spazio dedicato ai restauri dell'Angelini nella *Guida artistica* dell'Alizeri e la contemporanea proposta di Giuseppe Banchero per l'istituzione di una Società Ligure per la Conservazione delle Belle Arti e Monumenti Patrii⁴¹ sono segni evidenti di come la più aggiornata cerchia intellettuale genovese avesse immediatamente recepito e intendesse divulgare le ragioni ideologiche espresse dal testo dell'Angelini. Due sono in particolare le questioni emerse dall'intera vicenda: da un lato l'esigenza di riconoscere l'esistenza di un patrimonio artistico di pubblico interesse, che comprendesse anche opere di proprietà privata; dall'altro la necessità di codificare in qualche modo la metodologia del restauro conservativo, da applicarsi a questo patrimonio. Significativamente, su questo duplice fronte, vertono i discorsi pronunciati in occasione della distribuzione dei premi annuali dell'Accademia Ligustica negli anni 1845 e 1846 dall'allora presidente Lorenzo Pareto, insigne figura di geologo ma al tempo stesso impegnato nella rivalutazione del patrimonio artistico cittadino. Nella prima delle due orazioni, incentrata sulla storia della grande decorazione a fresco dai Semino ai Carlone,

³⁹ Alizeri 1846-1847, II, t. 2, p. 1295.

⁴⁰ Brambilla Barcilon 1982.

⁴¹ Banchero 1945; a questo proposito si veda anche Di Fabio 1988, pp. 94-95.

con particolare riferimento ai cicli di soggetto storico e celebrativo conservati nei palazzi privati, è evidente l'intento di riscattare dall'incuria uno degli episodi più significativi – ma sicuramente più a rischio – della cultura figurativa locale, facendo leva su sentimenti patriottici di facile condivisione: «I frescanti nostri si debbono in special modo apprezzare perché nel ritrarre fatti attinenti alla storia patria hanno ben meritato da chi desidera che le onorate imprese degli avi non vadano cancellate dalla memoria dei posteri»⁴². L'anno seguente, in concomitanza con l'Ottavo Congresso degli Scienziati, il discorso affronterà temi più squisitamente tecnici, vertendo in particolare sulle «intime correlazioni tra le belle arti e le scienze e sul soccorso che le prime da queste ricevono»⁴³.

Nonostante il permanere del vuoto legislativo nel campo della tutela, proprio a partire dal 1846 si registrano precisi segnali nella direzione di una presa di coscienza della valenza pubblica delle opere d'arte da parte della Civica Amministrazione. Testimonianze in questo senso ci sono fornite da due delibere rispettivamente del Consiglio d'Ornato e della Commissione Edilizia del Comune; nel 1846, in relazione a un progetto presentato dal Principe Doria circa la sistemazione della piazza recentemente aperta a lato della strada di San Benedetto, verrà posta la condizione di «conservare, e trasportare, sempre, e quando sia possibile in luogo veduto dal pubblico, la decorazione in marmo della porta esistente attualmente sul lembo della strada di San Benedetto, lavoro che si riferisce ai tempi del risorgimento delle Belle Arti»⁴⁴; nel 1853 verrà bocciato il progetto presentato dai Vivaldi Pasqua in relazione al riassetto della facciata del palazzo verso piazza San Luca, perché esso avrebbe comportato la demolizione del portale che, «per essere un monumento pregevole d'arte, recava lustro e decoro a quella piazza»; la soluzione finale sarà quella della «traslocazione della porta antica, purché sia stabilita nel portico in luogo conveniente ed in vista della pubblica strada»⁴⁵.

In questi stessi anni, comincia a prendere campo in città la pratica del trasporto e dello stacco degli affreschi, grazie all'attività, spesso condotta su basi sperimentali e con risultati non del tutto soddisfacenti, di alcuni pittori di se-

⁴² Pareto 1846.

⁴³ *Accademia Ligustica* 1846. Purtroppo, non è stato possibile reperire il testo integrale del discorso, neppure tra la documentazione d'archivio dell'Accademia Ligustica.

⁴⁴ ASCGe, *Consiglio d'Ornato*, Deliberazioni 1838-48, Amministrazione Decurionale, n. 683, c. 170, 6 giugno 1846.

⁴⁵ ASCGe, *Commissione Edilizia*, Rapporti 1852-59, Amministrazione Decurionale, n. 688, c. 54, 9 novembre 1853.

condo piano, nella nuova veste di ‘restauratori estrattisti’. Se il primo di questi episodi, relativo al trasporto degli affreschi di Manfredino da Pistoia collocati nella diruenda chiesa di San Michele di Fassolo, è legato alla cosciente iniziativa di un artista colto e impegnato quale Tammar Luxoro, nel nome del pubblico interesse⁴⁶, altri esempi dimostrano invece come lo stacco dei dipinti murali fosse il frutto dell’iniziativa privata, che in questi salvataggi aveva visto la possibilità di realizzare guadagni supplementari, prima di procedere alle demolizioni o alle ristrutturazioni.

Gli affreschi, separati dalla struttura architettonica e ridotti in stato frammentario, applicati su tela e incorniciati, diventavano infatti appetibili oggetti per il mercato antiquario e per i collezionisti, specie stranieri. Il solo problema era poter garantire all’acquirente una provenienza e un’attribuzione di prestigio: si spiega così la richiesta da parte di tal Antonio Costa affinché una commissione nominata dall’Accademia procedesse ad autenticare i frammenti trasportati su tela e incorniciati, riconoscendoli parte della decorazione cambiasca già nella Villa Grimaldi Sauli e apponendo loro un sigillo di garanzia (appendice documentaria, n. 1); operazione che dovrà essere ripetuta a distanza di otto anni, perché nel frattempo, a causa della mancata adesione della tela di trasporto, era stato necessario sostituire il supporto⁴⁷.

In tema di stacchi, interessante è la vicenda relativa al trasporto degli affreschi di Lazzaro Tavarone dal palazzo già appartenuto ai Grimaldi, in salita San Bartolomeo, per il dibattito pubblico che ne scaturì, dal momento che l’operazione venne finanziata dall’Amministrazione Civica. Come apprendiamo dai *Verbali* del Consiglio Comunale del 1851, un certo Villa, all’epoca proprietario dell’edificio, facendolo «ridurre a diversi appartamenti e dovendo perciò distruggere

⁴⁶ Il Luxoro, assiduo frequentatore della chiesa di San Michele, di cui aveva eseguito anche numerosi rilievi, avendo notato sotto lo scialbo l’emergere degli affreschi e approfittando dello stato di abbandono dell’edificio, ormai di proprietà demaniale, aveva organizzato e diretto, nel 1849, le operazioni di pulitura e di trasporto di due brani della decorazione, che poi aveva fatto depositare presso l’Accademia Ligustica. I lavori erano stati eseguiti dai pittori Cristoforo e Lorenzo Gandolfi: Luxoro 1875; Marcenaro 1990. Gli affreschi sono attualmente conservati presso il Museo di Sant’Agostino: Botto s.d. (1984), pp. 85-86. Il recente restauro (ivi, pp. 219-20) ha evidenziato la tecnica abbastanza primitiva dei lavori eseguiti dai Gandolfo, che avevano trasportato gli affreschi a massello, con il mantenimento di ampi brani della malta del muro di supporto.

⁴⁷ Dei trentasette frammenti rimangono oggi solo undici pezzi, che erano stati depositati presso Palazzo Bianco nel 1900 e attualmente si trovano nel Museo di Sant’Agostino: Botto s.d. (1984), pp. 171-173.

alcuni affreschi di valore, ne aveva fatta offerta al Comune per tenue corresponsione»⁴⁸. A seguito della perizia di Giuseppe Frascheri, che aveva riconosciuto i dipinti «non solo fra i bei lavori di Lazzaro, ma eziandio fra i monumenti che interessano la storia e i costumi patrii»⁴⁹, il Consiglio si troverà unanime nell'accettare quella che nel frattempo il Villa aveva deciso di trasformare in donazione, e a stanziare 2430 lire per le spese del trasporto. La scelta del restauratore cui affidare l'operazione avvenne sulla base dei preventivi presentati da Angelo Borgo e da Angelo Giacinto Banchero e privilegiò quest'ultimo, non solo perché meno caro, ma anche perché «pittore ristoratore e riuscito di già in altre e più difficili imprese»⁵⁰. In realtà, anche questa impresa risulterà estremamente complessa, soprattutto perché avendo deciso di ricollocare gli affreschi sulla volta del salone del Palazzo Municipale, ci si rese conto che i pesanti masselli staccati dal Banchero avrebbero compromesso la statica dell'edificio, tanto che «il Canzio parve temere della vita dei Consiglieri pensando alla mole da appiccarsi al soffitto». Così, nonostante la dichiarazione di orgoglio municipalistico espressa dal consigliere Ageno – «In altre città si fecero queste applicazioni di affreschi con tutta facilità e senza compromettere la vita di alcuno: Genova a nessuna seconda, avrà mezzi per fare quello che altrove fu fatto» –, di fronte a insormontabili problemi di ordine tecnico, che i pittori-restauratori locali non erano evidentemente preparati a risolvere, il progetto dovette essere accantonato tra le polemiche e gli affreschi del Tavarone restarono giacenti nel cortile del Palazzo per molti anni⁵¹.

Probabilmente memori di questo episodio, nel 1857, in un'analoga situazione, i Consiglieri valuteranno con molta attenzione a chi affidare i lavori di traspor-

⁴⁸ ASCGe, *Processi Verbalì del Consiglio Comunale di Genova 1851*, Genova, Tipografia dei Fratelli Ferrando, seduta dell'11 settembre 1851, pp. 195-198, a cui rimando anche per le ulteriori citazioni.

⁴⁹ Gli affreschi raffigurano infatti i fatti più gloriosi della vita di Giacomo Grimaldi durante il biennio del dogato, dal 1573 al 1575.

⁵⁰ La scelta di un «pittore ristoratore» per un'operazione che a questa data era normalmente affidata ai cosiddetti 'estrattisti', meno quotati professionalmente in quanto attivi entro i confini di una manualità meramente tecnica, è indice di un'attenzione particolare per il problema: sulla distinzione ideologica e sociale tra 'pittore-restauratore' e le altre figure di operatori, cui erano affidate le operazioni di stacco e di trattamento dei supporti si veda Giannini 1992, pp. 39-45.

⁵¹ Gli affreschi sono attualmente conservati presso il Museo di Sant'Agostino.

to⁵², e si rivolgeranno al parere dello scultore Giovanni Battista Cervasco, che proporrà il nome di Pietro Lagomarsino, «inventore e possessore unico di un nuovo metodo, mercé cui qualunque pittura, sia a olio, sia sul fresco, viene staccata dalla tela, dalla tavola o dal muro e riportata a piacimento su di un tessuto e sulla parete, senza che ne succeda la minima alterazione» (appendice documentaria, n. 2). La vicenda è legata all'offerta presentata da un certo maestro Spinetta, proprietario di un Palazzo già Boccanegra, in cui erano conservati, a suo dire, affreschi del Tavarone con *Scene della Vita di Cristoforo Colombo*, destinati a essere distrutti, in seguito alla ristrutturazione dell'edificio. Lo Spinetta, che le carte e i *Verbali* del Consiglio dipingono come modello di amor civico, «animato da quei sentimenti patrii che a volte mancano agli abbienti», aveva declinato, pare, una cospicua offerta da parte di tal Apollonio, procuratore a Genova della famiglia Rothschild, e si dichiarava disposto a cedere gli affreschi, per modico prezzo, al Comune. Consapevoli che non si dovesse «lasciar perdere o portar via dalla città un'opera la quale ai pregi dell'arte unisce le ricordanze delle gloria patrie»⁵³, il Consiglio delibererà l'acquisto, ma anche in questo caso dovette verificarsi qualche grave problema durante le operazioni di stacco, perché di fatto gli affreschi non ci sono pervenuti e i documenti tacciono sulla loro storia successiva.

Negli anni seguenti, mentre la Relazione sui *Monumenti più meritevoli di cura in Genova e nella Provincia* presentata dall'Alizeri nel 1858, a conclusione dei lavori della Commissione istituita dal Ministero degli Interni, segnalava i molti monumenti in degrado e «l'infinita quantità di dipinti che per ogni chiesa e per ogni stanza fan decoro alla patria, e che vediamo spesso o distruggersi per un capriccio o seppellirsi per innovare in peggio»⁵⁴, le vicende relative ai restauri promossi all'interno della cattedrale ci forniscono alcune testimonianze

⁵² Proprio il consigliere Ageno, riferendosi alla precedente esperienza, suggerì che si prendessero le necessarie precauzioni per non veder rinnovare ciò che era accaduto agli affreschi che ora sono nel portico del palazzo Civico i quali, quando si trattava di vederli distrurre, gli artisti dichiararono che sarebbe stato un vero vandalismo se il Municipio non avesse atto le spese necessarie per conservarli; quando poi le spese furono fatte, un vero quando vandalismo si trattava se il Municipio non avesse fatto le spese necessarie per conservarli; quando poi le spese furono fatte dissero che il meglio era distrurli

in ASCGe, *Processi verbali del Consiglio Comunale di Genova 1857*, Genova, Tipografia dei Fratelli Ferrando, seduta del 27 novembre 1857, pp. 134-135.

⁵³ Ivi, p. 134.

⁵⁴ Alizeri 1859, p. 20. Sulla Commissione governativa, istituita il 21 settembre 1858, più per valutare la consistenza patrimoniale del territorio genovese, piuttosto che ai fini di una politica conservativa cfr. quanto detto alla nota 5.

sul successivo dibattito. Se infatti risulta difficile identificare con chiarezza gli interventi che interessarono gli edifici privati, nel caso della chiesa di San Lorenzo, edificio di proprietà comunale, una precisa documentazione ci permette di ripercorrere le tappe dei lavori intrapresi. In questa sede risulta particolarmente significativa la vicenda relativa ai restauri degli affreschi della volta del coro, condotti da Giuseppe Isola⁵⁵. Una relazione stesa il 2 maggio 1860 da parte dell'architetto di città Giovanni Battista Resasco aveva segnalato lo stato di grave degrado delle tarsie marmoree e degli stucchi dorati lungo le pareti del coro, nonché i danni nella «gran medaglia insigne dipinto del Tavarone che risultava guasta nel mezzo da una gran macchia d'umidità»⁵⁶. Il restauro dell'affresco impegnerà l'Isola fino al maggio del 1861; a compimento dei lavori, una lettera indirizzata al Sindaco dà ampio rendiconto delle cause di degrado e delle condizioni del dipinto prima dell'intervento, dei criteri seguiti durante i lavori e delle specifiche soluzioni tecniche adottate (appendice documentaria, n. 3), fornendoci anche utili indicazioni per identificare le parti non autografe del Tavarone. Dopo la relazione dell'Angelini, questo scritto costituisce la prima dettagliata documentazione di un restauro di pittura condotto a Genova nell'Ottocento, e per le precise informazioni di ordine tecnico che denotano l'acquisizione di una specifica professionalità, e per la chiara esposizione dei criteri seguiti che si pongono significativamente in linea con la metodologia espressa negli interventi nella Villa del Principe. Per prima cosa verrà risanato il tetto, per sospendere l'infiltrazione d'umidità da tempo in atto, con conseguenti fenomeni, così ben compresi dall'Isola, di efflorescenza di nitrati. Identificate poi le precedenti ridipinture, compiute da un pittore piollesco su un intonaco più granuloso – e dunque più assorbente – dell'originale, che ne aveva provocato col tempo un aumento del tono e il conseguente sconcerto nell'armonia dell'insieme, Giuseppe Isola procede con la stuccatura delle parti perdute e il ripristino dell'unità figurativa attraverso un sistema che doveva garantire, almeno nelle intenzioni, una buona stabilità nel tempo:

⁵⁵ Per un rapido profilo biografico di G. Isola, pittore e restauratore, nonché professore della Ligustica e conservatore delle Gallerie Brignole Sale, si veda Baccheschi 1983.

⁵⁶ ASCGe, *Metropolitana ed episcopio, Riparazione degli affreschi del coro (1859-61)*, 1179, 15, *Relazione Intorno ai ristori da farsi al volto del coro della chiesa metropolitana di San Lorenzo*, 2 maggio 1860. Nello stesso fascicolo sono anche documentate le fasi dei restauri dei marmi, degli stucchi e delle dorature, che videro all'opera squadre di restauratori diretti da Angelo Borgo e Girolamo Centenaro.

a ben riparare tutti questi guasti mi diedi prima d'ogni cosa a stuccare la su descritta fenditura e le altre parti ove l'intonaco era caduto, poscia sono andato rimettendo il colore ove mancava, limitandomi scrupolosamente a ricuoprire le parti corrose dall'umidità rispettando religiosamente tutto quanto l'originale.

La buona riuscita dell'operazione è attestata da Santo Varni che, incaricato dal sindaco di verificare la validità dei lavori, aveva constatato come l'affresco del Tavarone fosse «esattamente rimesso, non iscorgendosi più traccia alcuna degli antichi danni e presentandosi pienamente intatto e nel suo primo splendore»⁵⁷.

Appendice documentaria

1. AALBA, 830.3

Rapporto della Commissione Artistica incaricata di constatare la identità degli affreschi fatti staccare dalle stanze del Palazzo Sauli presso Porta Romana dell'Avv. Costa Antonio, 10 maggio 1854

I sottoscritti componenti la Commissione formata nel seno del corpo accademico a seguito della domanda fattane dal Sig. Avv.to Antonio Costa perché fosse constatata la identità degli affreschi che egli fece staccare dalle stanze del Palazzo Sauli presso Porta Romana ora trasformato in caseggiato dai nuovi proprietari, hanno l'onore di rilevare: Che essendosi portati nell'abitazione del prelodato Sig. Avv. Costa sita in piazza delle Mele, hanno osservato ed esaminato n. 34 pezzi di intonaco dipinti dai loro autori Cambiaso e Semino, ed ora ridotti in altrettanti quadri sopra tela, portanti ciascuno un'etichetta indicante il soggetto rappresentato ed il nome del rispettivo autore. E con sicurezza di non ingannarsi, stante i caratteri evidenti di detti pezzi da loro conosciuti prima che fossero staccati dal muro, hanno potuto accertarsi essere questi effettivamente gli affreschi che esistevano in tre diverse stanze del detto Palazzo Sauli ivi eseguiti dai nostri capiscuola Cambiaso e Semino.

Hanno pure verificato che le etichette appostevi con numero progressivo indicano con esattezza il soggetto rappresentato e l'autore dell'opera.

Questo è quanto ad onore del vero i sottoscritti hanno l'onore di riferire ne mentre si pregiano di rassegnarsi coi sensi della più alta stima e considerazione

Della S.V. Ill.ma

Devotissimi servitori

⁵⁷ ASCGe, *Metropolitana ed Episcopio, Lettera di Santo Varni al Sindaco*, 15 giugno 1861.

I Commissionati

Santo Varni

G. Tubino

Gius. Frascheri

G. Isola

Genova, li 10 maggio 1854

2. ASCGe, 1296, fascicolo 983

Progetto d'acquisto d'alcuni affreschi del Tavarone esistenti in una casa che si sta per riformare nell'interno del suo scompartimento.

Lettera di Giovanni Battista Cevasco al Sindaco, 30 novembre 1857.

Illustrissimo Signor Sindaco,

Chiamato a Torino da pressante ordine del Sig. Ministro della Casa di Sua Maestà per la collocazione della statua del Re Carlo Alberto, non mi è concesso di trovarmi presente alla seduta di questa sera del Consiglio Comunale per darle oralmente ragguaglio dell'esito della trattativa riguardante il traslocamento degli affreschi del Tavarone esistenti in una sala dell'antico palazzo Boccanegra. Mi fo pertanto una doverosa premura di sopperire con questa mia, che la brevità del tempo mi costringe a scrivere frettolosamente.

Il sig. Pietro Pastorino, inventore e possessore unico di un nuovo metodo, mercé cui qualunque pittura, sia a olio o sul fregio, viene staccata dalla tela, dalla tavola e dal muro e riportata a piacimento su di un tessuto o sulla parete senza che ne succeda la minima alterazione, è quegli che s'interesserebbe dell'operazione cui trattasi e di cui garantirebbe il buon esito mediante sottomissione fatta colle debite forme. Tale operazione esigendo tre mesi di tempo, un paziente lavoro e spese non lievi, il sig. Lagomarsino chiede un corrispettivo L. 1.500, ivi compresa ogni spesa, meno però l'impalcatura, sia per istaccare le pitture, sia per rimetterle. Egli mi lasciò altro sperare che avrebbe aderito a qualche diminuzione.

Testimone io istesso di alcune operazioni dell'ingegnoso sig. Lagomarsino riuscite felicemente, nutro fiducia che anche l'accennato sia per riuscir tale, ove il Consiglio Comunale giudichi conveniente di approvare la proposta.

Quanto ai dubbi sorti in qualche consigliere sull'autenticità del pennello del Tavarone nelle pitture in discorso, prego la S.V. Ill.ma di volerli sciogliere valendosi, se crede che basti, della mia debole testimonianza, altrimenti di volersi procurare quelle più autorevoli degli esimi professori Varni e Frascheri i quali furono ripetutamente ad osservare quei capolavori di un dei primi frescantì della scuola genovese quale è Lazzaro Tavarone.

Penetrato delle deplorevoli condizioni delle civiche finanze non avrei il coraggio di consigliare una nuova spesa necessaria, se non che l'amore dell'arte e di tutto ciò che ha attinenza alle avite glorie, nonché ragione di patrio decoro mi strapperebbero forse un voto favorevole se fossi presente alla deliberazione che sta per prendere il Consiglio Comunale; tanto più che udii parlare di una proposta di uno storno sull'assegno annuale della civica Biblioteca per cui il Bilancio comunale non verrebbe gravato che parzialmente.

Accolga intanto, la prego, i sensi di rispettosa stima, co' quali pregiomi di riprotestarmi riverentemente

Della S.V. Ill.ma

Devot.mo Obbligat.mo Servitore

Giovanni Battista Cevasco

Genova, 30 novembre 1857

3. ASCGe, 1179, 15

Metropolitana ed Episcopio. Riparazioni degli affreschi del coro (1859-1861)

Lettera di Giuseppe Isola al sindaco, 3 maggio 1861

Illustrissimo Signor Sindaco,

Partecipando alla S.V. Ill.ma l'adempimento da parte mia dell'onorevole incarico ricevuto da codesta Illustre Giunta Municipale del restauro del grande affresco rappresentante il martirio di S. Lorenzo del Coro della Cattedrale, credo conveniente di esporle esattamente lo stato in cui trovavasi il detto dipinto quando posi mano al lavoro: questa stupenda opera che il nostro valente Lazzaro Tavarone eseguiva nel 1622 sopra un apparecchio d'intonaco quasi levigato, era stata in progresso di tempo danneggiata dall'umidità che penetrando dalla copertura del tetto, forse mal eseguita o trascurata nei danni che le intemperie le apprestarono, penetrava nella volta e giungendo fino alla inferiore superficie rompeva lo smalto del dipinto, veniva ad intaccare il colore, e coadiuvata dal nitro tratto seco nel filtrare tra la calce ne compieva la distruzione in diversi punti più o meno estesi.

Questo danno fu avvertito verso la fine del secolo stesso decimo settimo, epoca in cui fioriva il nostro celebre Domenico Piola a cui non è fuor di ragione il credere venisse affidato l'incarico di ripararlo, se si arguisce da tre pezzi ridipinti di uno stile evidentemente piolesco. E questi pezzi comprendono due interi angeli tranne le estremità inferiori, uno grande squarcio di nuvola nella parte superiore a destra del riguardante, ed un pezzo del padiglione intorno al tribunale ove siede l'imperatore, nonché la testa di questo personaggio istesso.

Tali restauri si scorgevano facilmente da vicino per essere stati dipinti sopra un intonaco granuloso, il quale essendo perciò assorbente più del liscio, quelli hanno col tempo aumentato di tono; ciò che produsse uno sconcerto nell'armonia dell'insieme, che io ho cercato di migliorare.

È chiaro che dopo queste riparazioni non avendosi avuta la precauzione di assicurarsi per l'avvenire con un restauro radicale del tetto, tali danni si rinnovarono e fecero grande guasto nelle figure sottostanti al seggio dell'Imperatore compreso le gambe dello stesso e la clamide turchina che ei porta sull'omero. Una di quelle figure quella cioè con berretto grigio in capo e che accenna il santo martire aveva il braccio destro tutto corroso, e la veste affatto scolorita. In egual modo era danneggiata la figura vestita con zimarra grigio-cileste e tutte le figure della massa scura compreso il manigoldo che soffia ne' carboni, e il fanciullo che sta dietro tenendo due aste.

Molte altre parti corrose in simil guisa erano sparse in tutto il dipinto e specialmente nelle parti scure di tutte le figure dei primi piani e degli angeli della gloria.

Oltre di questo una fenditura che partiva dalla cornice in istucco che rinserra il dipinto, traversava la figura del giovine che sostiene le vesti del santo, le gambe del manigoldo voltato di schiena, e la testa e il corpo di quello chinato a prendere una cesta di carboni. A ben riparare tutti questi guasti mi diedi prima di ogni cosa a stuccare la su descritta fenditura e le altre parti ove l'intonaco era caduto, poscia sono andato rimettendo il colore ove mancava, limitandomi scrupolosamente a ricuoprire le parti corrose dall'umidità rispettando religiosamente tutto quanto l'originale. Ed affinché i ritocchi riuscissero inalterabili, usai il metodo il più semplice e quindi il più sicuro a raggiungere il doppio scopo, quello cioè di imitare con giustezza i toni dell'affresco e assicurarsi della loro durata, onde per le parti scure mescolai nelle tinte una tempera di sostanza omogenea all'intonaco al fine di ben trattenerla e conservarla succosa, e nelle chiare usai acqua pura e calce. Conseguentemente ho la coscienza d'aver fatto quanto era in me onde corrispondere alla fiducia di cui mi onorava cotesta Illustre Giunta affidandomi tale incarico.

Di questo lungo e non facile lavoro io non oso avanzare pretese tassando io stesso l'opera mia, solo mi permetto di raccomandarla alla saviezza della S.V. Ill.ma e degli Illustrissimi Signori Assessori dichiarandomi fin d'ora pago di quanto piacerà loro deliberare a mio riguardo.

Pregando la S.V. Ill.ma a voler comunicare questo scritto alla Ill.ma Giunta, mi pregio di rassegnarmi coi sensi del dovuto rispetto
della S.V. Ill.ma Ubbidientissimo servo

G. Isola

Genova, li 3 maggio 1861

**Gli esordi di Federigo Alizeri, *ghostwriter*
di Francesco Pallavicini. *L'Orazione sulla conservazione
ed illustrazione dei patrii monumenti* (Genova, 1839)***

L'11 aprile 1839, il marchese Francesco Pallavicini, Principe dell'Accademia Ligustica, pronunciava l'*Orazione sulla conservazione ed illustrazione dei patrii monumenti*, in occasione della consegna dei primi annuali agli allievi della scuola. Questo discorso costituisce, in ambito genovese, la prima compiuta esortazione a promuovere un'azione collettiva tesa alla conservazione e alla tutela dei monumenti e dei manufatti storico-artistici. L'appello, rivolto al «civico consesso» dei privati cittadini, mirava a suscitare una mobilitazione delle coscienze, in assenza di un controllo istituzionale e in presenza di un intenso fervore edilizio che stava mettendo a rischio la sopravvivenza di molti edifici storici. Sottolineando «la novità del soggetto» affrontato, il nobile genovese veniva ad affermare la necessità di «conservare ed illustrare le opere delle arti e i monumenti che la patria possiede» per motivi etici – «l'obbligo di mantenere nella loro integrità le opere degli antichi maestri che tanto dispendio e tanto studio costarono ai nostri padri» –, storici – la necessità di «mantenere intatta la più bella delle eredità a noi lasciata» –, patriottici e di civiltà – l'esigenza di coltivare le «care e gloriose memorie» come stimolo ad amare maggiormente «la onestà delle vita civile veggendola immortale nei monumenti». A tale scopo proponeva la creazione di una 'Società degli Amici dell'arte' atta a diventare «la direttrice delle arti» e a risvegliare negli animi «un sincero e sacro affetto agli antichi monumenti», vigilando e trattenendo «la mano sacrilega di coloro che senza amore e scienza delle cose patrie» andavano profanando «l'inviolabile santità delle arti»¹.

* Pubblicato in *L'arte di studiare l'arte: scritti degli amici di Regina Poso*, 2 voll., Galatina 2014, II, pp. 361-363.

¹ Pallavicini 1839, pp. 31-40.

La precocità delle posizioni espresse nell'*Orazione* ha indotto a vedere nel Pallavicini l'interprete più acuto e aggiornato delle ragioni della nascente politica di riscoperta e salvaguardia del patrimonio storico-artistico². Erede di una delle più illustri casate dell'aristocrazia genovese, senatore del Regno, Francesco fu intellettuale impegnato. Membro della Società Scientifica e della Società economica di manifatture e commercio, fece parte di quell'ala moderata dell'aristocrazia genovese aperta al dialogo con il governo sardo, aderendo nel 1857 al Comitato dell'Ordine che propugnava l'unità d'Italia sotto i Savoia³. Nel 1846 sarà segretario generale dell'Ottavo Congresso degli Scienziati e parteciperà alla stesura della *Descrizione di Genova e del Genovesato*, pubblicata in quell'occasione come guida per i congressisti⁴. In quanto ritenuto autore del testo dell'*Orazione*, egli è stato visto come una sorta di ispiratore del giovane Alizeri, che ne avrebbe recepito ed elaborato negli anni seguenti gli insegnamenti. Così per esempio Laura Tagliaferro, che considera il Pallavicini «il precedente più immediato dell'Alizeri nell'azione di sensibilizzazione dell'ambiente genovese verso la tutela del superstito patrimonio storico-artistico»⁵ e Clario Di Fabio, che, nel notare strette analogie di argomentazione tra l'*Orazione* e le recensioni all'opera di Michele Ridolfi, *Sopra alcuni monumenti di Belle Arti restaurati*, pubblicata da Alizeri nel 1843⁶, immagina che il giovane abbia non solo ascoltato il discorso dell'illustre oratore, ma ne abbia anche discusso con lui più di un aspetto⁷.

In realtà, un documento reperito da chi scrive presso l'Archivio dell'Accademia Ligustica consente di ricostruire gli eventi in modo diverso. Si tratta di una lista dove vennero negli anni registrati i titoli delle orazioni pronunciate in occasione della premiazione annuale degli allievi che reca, accanto al titolo di quella pronunciata dal Pallavicini nel 1839, l'annotazione «dalla sottoscrizione si riconosce che ne è autore Federico Alizeri»⁸. L'informazione, che il compilatore probabilmente desume da una firma o da un'annotazione presente nel manoscritto, oggi non

² Di Fabio 1988; Tagliaferro 1988.

³ Grati 2000, in particolare pp. 91-93; Quaini 2003, in particolare pp. 253-257.

⁴ Pallavicini 1846; *Descrizione di Genova e del Genovesato* 1846. Si devono al Pallavicini le descrizioni dell'acquedotto e delle fontane presenti nel territorio cittadino (t. III, pp. 220-227) e di alcune chiese (t. III, *passim*).

⁵ Tagliaferro 1988, p. 41.

⁶ Alizeri 1843.

⁷ Di Fabio 1988, pp. 92-93.

⁸ AALBA, *Premiazioni 1803-1934*, 191, 4/4.

più reperibile, merita qualche riflessione perché, svelando il ruolo di *ghostwriter* svolto dal giovane Alizeri, ne individua un'attenzione alle problematiche della tutela molto più precoce e più precocemente matura di quanto fino a oggi ritenuto⁹. D'altra parte, alla luce di questa notizia, trova logica spiegazione il fatto che il testo dell'*Orazione* sia stato pubblicato a conclusione di uno scritto dello stesso Alizeri, la *Memoria sopra i lavori d'arte esposti nell'Accademia Ligustica di Belle Arti l'aprile de MDCCCXXXIX*, una recensione all'annuale esposizione artistica che costituisce il debutto 'ufficiale' dello storiografo¹⁰, segno che il giovane, consapevole dell'importanza dei contenuti del discorso, volle conservarne memoria scritta, legandolo in qualche modo, seppure in modo criptico, al suo nome.

Nato nel 1817, a questa data il giovane Federigo aveva ottenuto da qualche anno il diploma di magistero in filosofia presso l'ateneo genovese ma non si era subito iscritto all'Università – cosa che poi farà nel 1840, alla facoltà di Giurisprudenza –, preferendo frequentare i corsi della Ligustica¹¹. Di questa sua esperienza accademica, attestata dalle biografie ufficiali, non rimane traccia nei registri della scuola¹². Dovette dunque trattarsi di una frequentazione non formalizzata, nell'ambito della quale venne a saldarsi quel rapporto di stima e vicinanza intellettuale con il Pallavicini, che fu alla base dell'incarico della stesura dell'*Orazione*. Resta tuttavia da verificare se i contenuti del discorso furono suggeriti dal Pallavicini o se, e in quale misura, il ruolo del giovane Alizeri fu propositivo e autonomo. Da un confronto con le idee e le riflessioni che emergono nella prima produzione letteraria di quest'ultimo, in cui affiorano chiaramente spunti e concetti che ritroviamo nell'*Orazione*, credo sia possibile sostenere una personale responsabilità del giovane nell'ideazione oltre che nella stesura del testo.

Come si diceva, gli esordi letterari di Federigo Alizeri datano al 1839, anno in cui, appena ventiduenne, pubblica *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria*¹³ oltre alla già ricordata *Memoria sopra i lavori d'arte esposti nell'Accademia Ligustica*¹⁴. Analizzando *I migliori monumenti sepolcrali*, Maria Rosa Montiani ne ha giustamente individuato l'appartenenza a un filone letterario ampiamente diffu-

⁹ In proposito, si veda anche Galassi 2005, con alcune osservazioni che costituiscono la premessa per il presente contributo.

¹⁰ Alizeri 1839 (b).

¹¹ Cirone 1960.

¹² Giubilei 1988, p. 125.

¹³ Alizeri 1839 (a).

¹⁴ Sulla produzione giovanile di Federigo Alizeri si veda Migliorini 1988.

so in Italia all'inizio dell'Ottocento, in cui la riscoperta della valenza artistica del monumento funerario medievale si legò a una poetica dominata dall'individuazione del sepolcro come luogo della memoria e della riflessione morale e civile¹⁵. Quello che qui preme sottolineare è che, esattamente come nell'*Orazione*, anche in questo caso «pietà», «amor patrio» e riconoscimento del «valore artistico» sono i tre sentimenti su cui si fonda il testo, il cui intento ultimo è quello di perorare la causa della conservazione e della tutela di un patrimonio che, già messo a dura prova dai vandalismi seguiti alla caduta della Repubblica aristocratica nel 1797, risultava ora vittima del «barbarismo» e della «negligenza», distrutto e sotterrato a causa di «malvezzo e ignoranza»¹⁶. La fiducia che fosse ormai giunto il momento della riappropriazione delle memorie, e dunque di un consapevole recupero del patrimonio storico-artistico del passato, è ben espresso dall'autore a conclusione della *Ragione dell'opera*: «I monumenti, che ora la cieca ignoranza disperde e seppellisce nell'oblio, sorgeranno a nuova luce in un secolo, che più li apprezzi, ridestando ne' cuori una scintilla di quell'amore tra noi moribondo», perché, calzante più che mai a questo punto la citazione tacitiana, «quidquid sub terra est, in apicium proferet aetas»¹⁷. D'altra parte, anche la *Memoria sopra i lavori d'arte esposti nell'Accademia Ligustica di Belle Arti è a sua volta spunto per un'esortazione finale rivolta agli artisti contemporanei, affinché possano comprendere la funzione nobilitante da sempre esercitata dall'arte «presso i popoli più colti e sapienti», e non dimentichino «siccome i barbari fanno», l'amore per le glorie del passato*¹⁸. La foga sdegnosa con cui l'Alizeri si scaglia, in questi primi scritti, contro barbarie e ignoranza è la stessa che ritroviamo nell'*Orazione*. Essa sembra echeggiare i toni declamatori usati da Victor Hugo nella *Guerre aux démolisseurs*, testo scritto nel 1825 ma pubblicato nel 1836, in cui lo scrittore francese auspica una sorveglianza attiva sull'integrità dei monumenti antichi perché

Quels que soient les droits de la propriété, la destruction d'un édifice historique et monumental ne doit être permise à cette ignobles spéculateurs, [...] misérables hommes et si imbéciles, qui ils ne comprennent même pas qu'ils sont des barbares¹⁹.

¹⁵ Montiani 1988.

¹⁶ F. Alizeri, *Ragioni dell'opera*, in Alizeri 1839 (a), pp. I-XXVII, in particolare p. XXVII.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 27.

¹⁹ Hugo 1836, pp. 599-601.

Sicuramente attribuibile all'Alizeri è poi, nell'*Orazione*, la parte relativa all'illustrazione di una casistica delle «tante empietà verso le arti» causate dalla trascuratezza dei proprietari, da restauri avventati o dalla cecità dell'amministrazione, dal momento che molti di questi esempi ricorrono in altri suoi scritti, come una sorta di dolente *leitmotiv*. A questa data il giovane stava già lavorando a una meticolosa ricognizione urbana, oltre che alla raccolta di notizie documentarie, in vista della stesura della *Guida artistica*²⁰, e dunque era la persona più idonea a selezionare gli episodi maggiormente emblematici. Tra questi, il caso della demolizione dell'antica chiesa di San Vittore in piazza dello Scalo, in seguito all'apertura della nuova carrettiera Carlo Alberto, e il mancato stacco degli affreschi di «scuola giottesca» che la decoravano²¹; il «misero abbandono» della Grotta Lercari, «tempio villesco cui tanto ammirò e celebrò il Vasari celebrandone insieme alla bellezza architettonica il prodigioso aggregato del disegno e del mosaico sceltissimo lavoro», ora trasformato in «covile di strame»²²; la perdita di alcune facciate dipinte, in par-

²⁰ Alizeri 1846-1847. Nell'introduzione dell'opera (*L'autore a chi legge*, p. XXIII) Alizeri parla di un lavoro di «oltre sei anni».

²¹ Il lamento per la perdita della chiesa di San Vittore e dei relativi affreschi ritorna in un articolo dedicato alla Nuova Strada Carlo Alberto, apparso su «L'Espero» nel marzo 1841 (Alizeri 1841), così come in Alizeri 1846-1847, I, p. LXXX; II, 1, p. 213 e in Alizeri 1846, p. 23. Particolarmente interessante appare l'intervento su «L'Espero», il giornale di recente fondazione diretto dallo stesso Federico, in cui il compiacimento per la realizzazione dell'importante opera pubblica non riesce a celare il disdegno per la perdita dei monumenti antichi che si venivano a trovare lungo il tracciato della via:

penso che di queste debbasi curar l'incremento, delle vecchie tener buon conto, e di quelle che sgraziatamente periscono aver memoria, o procurarla da chi tutto può quel che vuole. Primo argomento a future opere è la tutela delle antiche, e non può aversi a bramosi di fatti a venire colui che i passati dispregia; che grave dispregio è il silenzio nel patrimonio delle arti e delle memorie municipali.

Sulle vicende che portarono alla demolizione della chiesa di San Vittore: Frondoni 1990.

²² Si veda anche Alizeri 1846-1847, II, 2, pp. 1310-1312, in cui si documenta l'avvenuto restauro del giardino circostante, ma il permanere di una situazione di degrado della grotta stessa, usata dai contadini come deposito per paglia e legname. Sulla Fonte Doria, definita dal Vasari «fonte del Capitan Lercaro: Magnani 1984, pp. 9-15.

ticolare le *Gesta degli Eroi* in piazza Embriaci di Andrea Semino²³, le *Avventure dell'Iliade di Cambiaso e le mitologie perinesche in Fossatello*²⁴.

Sembra invece riconducibile a Francesco Pallavicini, che proprio in questi anni insieme al fratello Camillo stava mettendo a fuoco l'idea della creazione delle Società Scientifiche (ufficialmente fondate nel 1845), la proposta di istituire, analogamente, la 'Società degli amici dell'arte' con compiti di sensibilizzazione, di controllo, ma anche, se necessario, di acquisto dei pezzi a rischio di esportazione, per evitare il depauperamento del patrimonio cittadino. È un'idea che ritroviamo anche in scritti francesi coevi²⁵ e che sarà ripresa nel 1845 da Giuseppe Banchemo, propugnatore di una 'Società Ligure per la conservazione delle Belle Arti e Monumenti Patrii'. Elitaria e utopica nel suo essere completamente avulsa dalla concezione burocratica della 'commissione governativa', che invece prenderà campo negli anni a venire, e orgogliosamente estranea alle logiche del potere, essa poggiava sulla fiducia nei valori condiviso del 'civico consesso' e sulla certezza di poter spronare la pubblica opinione verso una sorta di auto regolamentazione attraverso l'educazione e la conoscenza.

²³ Si tratta del palazzo di Giulio Sale, ricordato anche nella *Guida artistica*, ormai semidistrutto «dall'inesorabile pennello de' muratori»: Alizeri 1846-1847, I, pp. 391-392.

²⁴ Nella *Guida artistica*, lo storiografo lamenta il fatto che la piazza del Fossatello ha perduto la bellezza a causa di una congiura tra speculazione e ignoranza:

quivi su una facciata d'una casa a sinistra furono imbiancati parecchi affreschi del Cambiaso, più rari perché della sua gioventù, e quasi saggio de' primi suoi sforzi a raggiungere la forza michelangiolesca. Non minor danno fu il restauro (non dirò la sconcertatura) del palazzo che le è di fronte, almeno quanto al prospetto [...]. Grande sventura, che i migliori monumenti si debban disperdere, sia che i padroni li lascino nell'incuria, sia che attendano a rinnovarli!» (ivi, pp. 319-320).

²⁵ Penso per esempio a Charles de Montalembert, che nel 1833, nella famosa lettera a Victor Hugo, auspica la creazione a Parigi di

Une association centrale pour la défense de nos monument historiques, association qui offrira un point de ralliement à tous les efforts individuels, un foyer d'unité pour toutes les recherches et toutes les dénonciations, qui sont en ce moment nos seules armes contre les dévastations des administrations et des propriétaires. Complètement indépendants du pouvoir, nous espérons peu à peu venir à bout d'engager tout ce qui est jeune, intelligent et patriotique dans une sorte de croisade contre le honteux servage du vandalisme, et purifier, par la force de la réprobation publique, notre sol antique de cette souillure trop long-temps endurée (Montalembert 1833, p. 522).

Interventi ottocenteschi sugli affreschi di palazzi e ville genovesi: restauri, demolizioni e stacchi*

Grande sventura, che i migliori monumenti si debban disperdere, sia che i padroni li lascino nell'incuria, sia che attendano a rinnovarli!
(Alizeri, 1846-1847, I, p. 519)

Tra 'decoro' e incuria: restauri e distruzioni nei palazzi urbani

Un'indagine volta a ricostruire la mappa degli interventi compiuti nel corso dell'Ottocento sul sistema decorativo dei palazzi nobiliari genovesi si scontra con l'oggettiva difficoltà rappresentata dalla carenza di fonti documentarie in proposito. Infatti, solamente i lavori che vennero a interessare i prospetti esterni prospicienti il suolo pubblico hanno lasciato notizia di sé presso il fondo degli Atti del Comune, in particolare nei Verbali del Consiglio d'Ornato, organismo che doveva approvarne i progetti. Ricadendo in una dimensione strettamente privata, i restauri, gli ammodernamenti o le sostituzioni delle decorazioni interne possono essere dedotti solamente sulla base dell'esistente e su quanto testimoniato dalle fonti, in particolare dalle guide dell'epoca. Nel caso di rifacimenti totali, è spesso difficile stabilire se e in che misura tali interventi vennero a cancellare precedenti decorazioni, degradate al punto da essere ritenute irreparabili, oppure fossero motivati da un mero desiderio di ammodernamento. Più agevolmente individuabili sono invece quelle operazioni di ristoro parziale che, volte a restituire una situazione di decoro generale, non giunsero alla cancellazione totale del preesistente, ma proposero piuttosto rifacimenti e reintegrazioni 'in stile', più o meno fedeli.

La testimonianza delle guide è certamente la fonte più ricca di informazioni in proposito. Nel caso di Genova, possiamo contare sulla *Guida artistica* e sulla *Guida illustrativa* di Federigo Alizeri, rispettivamente del 1846-47 e del 1875¹, nonché sulla *Descrizione di Genova e del Genovesato*, compilata da più autori in

* Pubblicato in «Arte Lombarda», LIII, 1, 2005, pp. 35-38.

¹ Alizeri 1846-1847; Alizeri 1875.

occasione dell'Ottavo Congresso degli Scienziati, tenutosi a Genova nel 1846². Proprio la funzione rappresentativa di quest'ultima, destinata agli illustri congressisti, ne determinò il carattere dichiaratamente propagandistico, volto a dar conto del rinnovamento della città. La descrizione di ben quarantaquattro palazzi privati, dodici dei quali restaurati di recente proprio in occasione del Congresso, vi trova ampio spazio, non solo in riferimento alle quadrerie la cui visita era evidentemente offerta agli illustri convenuti, ma anche, nello specifico, dei nuovi partiti decorativi, raccontati al lettore con toni entusiastici e profusione di superlativi. Non è certo un caso che la sezione dedicata ai palazzi fosse stata curata da tre artisti che in questo momento risultano essere tra gli artefici più richiesti nelle operazioni di ristoro e ammodernamento e che erano stati in prima persona autori di alcune delle decorazioni elogiate nella *Descrizione* stessa: lo scultore Giovanni Battista Cevasco e i pittori Giuseppe Isola e Francesco Gandolfi³.

Ben diversa è la prospettiva entro cui si muove Federico Alizeri, le cui *Guide* sono occasione non solo per descrivere l'esistente ma anche per documentare le perdite subite dalla città a causa dell'incuria o per denunciare gli scempi che privati e pubblica amministrazione andavano compiendo in nome della modernizzazione urbana⁴. Un forte impegno civile spinge infatti l'autore a travalicare i limiti della guida «perché non contento d'accennare quello che esiste», egli va «consigliando quel soprappiù che si desidera». Un libro «dettato da patria carità», infatti, non può esimersi «non solo da suggerire il meglio, ma eziandio da lamentare le cose perdute: ufficio doloroso ma non sempre inutile»⁵. L'impegno civile è lo stesso dimostrato nella *Relazione sui monumenti più meritevoli di cura in Genova e nella provincia*, stesa a conclusione dei lavori della Commissione istituita dal governo di cui Alizeri era stato il segretario, in cui, all'interno di un'analisi che per principio non aveva interessato i palazzi di proprietà privata, egli decise di «recare un'eccezione all'assunto», per denunciare le gravi manomissioni subite dal

² *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova 1846. Scarsamente interessato alla descrizione delle decorazioni interne dei palazzi è invece l'anonimo compilatore della guida del 1818, che dunque non fornisce notizie particolarmente utili per questa ricerca: *Descrizione della città di Genova* [1818] 1969.

³ Per Giovanni Battista Cevasco: F. Sborgi, scheda bio-bibliografica in *La scultura a Genova e in Liguria* 1988, p. 476; per Giuseppe Isola: F. Sborgi, scheda bio-bibliografica in *La pittura a Genova e in Liguria* 1987, p. 420; per Francesco Gandolfi: F. Sborgi, scheda bio-bibliografica, ivi, p. 423.

⁴ Poleggi 1988.

⁵ Alizeri 1846-1847, II, 2, p. 863.

palazzo Deformari in via Luccoli «travisato a furia di tramezzature e d'aggiunte», nonché «le distruzioni e gli infausti rinnovamenti del palazzo Sauli in contrada di Porta Romana», un gravissimo episodio su cui ritorneremo più avanti⁶. D'altra parte, un'inedita annotazione reperita tra le carte dell'archivio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti permette ora di attribuire allo stesso Alizeri, all'epoca appena ventiduenne e agli esordi della carriera di scrittore, la stesura del testo dell'orazione pronunciata nel 1839 dal presidente della Ligustica, Francesco Pallavicini, in occasione della consueta premiazione annuale⁷. L'orazione, dedicata alla *Conservazione ed illustrazione dei patrii monumenti*⁸ e fino ad oggi ritenuta opera del Pallavicini stesso, è stata da tempo individuata come il più consapevole e intenso appello lanciato dagli intellettuali genovesi di primo Ottocento a favore della tutela e della salvaguardia del patrimonio storico-artistico cittadino⁹, nell'ambito di un dibattito pubblico che, a questa data, si presenta per la verità scarsamente interessato ai problemi conservativi. In assenza di un controllo istituzionale e in presenza di un intenso fervore edilizio, l'Alizeri, per bocca del Pallavicini, propone una vera e propria mobilitazione delle coscienze dei «Civili», dei privati cittadini cui corre l'obbligo morale di «mantenere intatta la più bella eredità a noi lasciata nelle tante opere d'arti», dal momento che «è vergognoso il sentire e il conoscere chiaramente, come non solo insensitivo stiasi il cittadino dinanzi al venerabile aspetto delle opere antiche delle arti», ma come anche «alcuni dei felici possessori ignorano il prezioso loro tesoro e lo permettono all'impunito strazio del tempo distruggitore»¹⁰.

La necessità di intervenire sugli antichi parati decorativi, con operazioni di toelettatura, di reintegrazioni in stile o di più radicali abbattimenti e conseguenti rifacimenti, è esigenza comune per nuovi e antichi proprietari, in presenza di dipinti murali che nel tempo cominciavano a presentare problemi di conservazione – distacchi dell'intonaco, perdita delle finiture a secco, mancanza di leggibilità

⁶ Alizeri 1859, p. 18.

⁷ Così infatti risulta dall'elenco dei testi della *Premiazioni* rinvenuto presso l'Archivio dell'Accademia Ligustica di Genova, che accanto all'intervento del Pallavicini annota «Dalla sottoscrizione si riconosce che ne è autore Fed.co Alizeri»: AALBA, *Premiazioni 1803-1934*, 191, 4/4.

⁸ Pallavicini 1839.

⁹ Di Fabio 1988, pp. 87-14, in particolare p. 93, con l'ipotesi che l'Alizeri avesse discusso gli aspetti dell'*Orazione* con il Pallavicini.

¹⁰ Pallavicini 1839, pp. 33-34.

a causa di efflorescenze e danni dovuta all'umidità –, oppure venivano giudicati fuori moda o, ancora, venivano a perdere la loro ragion d'essere, in conseguenza a modifiche nella distribuzione degli spazi interni e delle bucature.

Così, la meticolosa *Relazione intorno ai deperimenti* stesa da Annibale Angelini nel 1842 prima di intraprendere i restauri sugli affreschi di Perin del Vaga nel Palazzo del Principe di Fassolo¹¹ viene a elencare l'intera casistica dei danni che le pitture avevano inevitabilmente subito nel corso di tre secoli, tra parti rovinate, parti perdute e parti restaurabili. Come è noto, l'intervento dell'Angelini, formatosi a Roma presso i cantieri di restauro di Filippo Agricola, in particolare nel corso della campagna di lavori condotti sulla terza loggia vaticana, costituì un fatto eccezionale nel panorama genovese, per la consapevolezza metodologica che ne aveva guidato le scelte¹² e che l'Angelini stesso aveva voluto rendere nota e discutere, pubblicando a lavori conclusi una interessantissima relazione¹³, lodata dall'Alizeri quale «rendiconto delle fatiche e de' rimedi portati alle antiche piaghe di questi dipinti; giustificazione che si vorrebbe da chiunque restaura le cose ottime, poiché troppo spesso i rimedi sono peggiori del male»¹⁴. In realtà, è altrettanto noto che, nonostante la dichiarazione programmatica di «non porre pennello nelle figure, rifacendo di nuovo soltanto quelle o le parti, che più non esistevano», adottando la massima «di fare il men possibile» e di «non toccare quanto per avventura rimaneva ancora di quelle celebri pitture»¹⁵, l'Angelini non si fece scrupolo di ridipingere parti esistenti, come i recenti restauri hanno dimostrato¹⁶. È d'altra parte il restauratore stesso che, in modo implicito, viene a giustificare tale pratica poiché, considerando la destinazione delle sale, non solo palestra per lo studio «degli Artisti», ma anche sede di abitazione privata e luogo di rappresentanza, egli aveva fatto in modo che i visitatori «non avessero a scorgere troppo le evidenti differenze, dell'unione dell'antico col nuovo»¹⁷.

¹¹ Roma, Archivio Doria Pamphilj, (76/57/9)-78.78.8 a, *Relazione intorno ai deperimenti delle pitture del secolo XV (sic) esistenti nel Palazzo di Sua Eccellenza il Signor Principe Doria Pamphilj in Genova*, trascritto in Parma 1991-1994, pp. 143-145.

¹² Galassi 1995-1996, pp. 181-201.

¹³ Angelini 1847.

¹⁴ Alizeri 1846-1847, II, 2, p. 1278.

¹⁵ Angelini, 1847, p. 9.

¹⁶ Stagno 2000.

¹⁷ Angelini 1847, p. 9.

La necessità di garantire il ‘decoro’, anche a costo di intervenire pesantemente sulle testimonianze artistiche del passato, è d’altra parte un’esigenza sentita non solamente dai proprietari, ma dalla stessa amministrazione pubblica, tesa nello sforzo di ridisegnare in modo coerente e moderno la *facies* di una città che si stava rinnovando, con l’apertura di nuovi assi viari, la costruzione di nuovi edifici di rappresentanza e di nuove aree residenziali, la demolizione o il riassetto di edifici preesistenti. Così, per esempio, le richieste presentate nel 1829 dal marchese Cambiaso in occasione del rifacimento della facciata del proprio palazzo affacciato su piazza Fontane Marose, allo scopo di conservare sul retro dell’edificio «le pitture esistenti eseguite dall’egregio pittore Luca Cambiaso», venne respinta dai membri del Consiglio d’Ornato che

«benché penetrati dalla importanza di conservare le opere che ancora restano del primo pittore della scuola genovese, con sommo loro rincrescimento ebbero a convincersi che i pochi lineamenti che ancora sussistono sono tanto indecisi e poco apparenti che le pitture di cui si tratta possono considerarsi come affatto perdute ed è per questo che le medesime non devono essere di ostacolo a che venga continuato il sistema della nuova facciata anche in quella parte»¹⁸.

È pure sintomatico il fatto che l’Ufficio d’arte, costituito nel 1851 in sede municipale «col mandato di sorvegliare alla conservazione dei monumenti», fosse di fatto costituito da tre ingegneri, due architetti e due misuratori impegnati a «formare i progetti, le perizie, le condizioni e i capitoli d’appalto» dei lavori che il Comune andava realizzando¹⁹.

Il desiderio di ammodernamento fu certamente il motivo dei «rappezzi alle pareti» del secondo piano nobile di Palazzo Rosso, ordinati da Antonio Brignole tra il 1845 e il 1846 alla vigilia dell’apertura del già citato Ottavo Congresso degli Scienziati, di cui il nobile genovese fu presidente e che ebbe luogo proprio nel suo palazzo di Strada Nuova²⁰. Per l’occasione, le pareti del salone e delle sale delle *Stagioni*, delle *Arti Liberali*, della *Gioventù in cimento* e della *Vita dell’uomo*

¹⁸ ASCGe, *Consiglio d’Ornato 1827-1838*, Amministrazione decurionale, 682, seduta del 3 marzo 1830, ff.154-155.

¹⁹ *Processi verbali del Consiglio Comunale di Genova*, Genova 1851, pp. 114, 140-144.

²⁰ Marcenaro s.d. (1965), pp. 23-24; sull’Ottavo Congresso degli Scienziati, cui parteciparono, tra gli altri, Carlo Cattaneo, Arcisse de Caumont e Richard Neave: Di Fabio 1988, pp. 95-99.

erano state ridipinte dal «magico pennello del Professor Michele Canzio», come recita la *Descrizione*²¹, con nuovi motivi a quadratura, funzionali alla disposizione della quadreria, andando a occultare precedenti affreschi di Nicolò Viviano, di Bartolomeo Guidobono, di Antonio Haffner, di Antonio Tavella e di Domenico Parodi, poi in parte recuperati nel corso del restauro degli anni Cinquanta del Novecento²². L'intervento del Canzio, che dal libro dei conti della famiglia Brignole sappiamo fu affiancato da Andrea Isola²³, non risulta altrettanto apprezzato dall'Alizeri, secondo il quale il pittore «non poté tanto che aggiungesse quel libero stile, e quanto libero altrettanto magnifico, che informa le scuole addietro, nate fatte a decorar le stanze dei principi»²⁴.

La lettura comparata della *Descrizione* e della *Guida* dell'Alizeri ci offre un quadro che, seppure non completo, registra in modo acuto tutte le contraddizioni di questo momento. Così, per esempio, le «sale sfarzosamente addobbate» ricordate nella *Descrizione* nel Palazzo della Meridiana²⁵, edificato nel 1541-44 da Gerolamo Grimaldi e a metà Ottocento di proprietà di Stefano Odero, committente dei moderni «ristori», sono fermamente stigmatizzate dall'Alizeri, che ricorda la perdita degli affreschi eseguiti dal Bergamasco e dal Cambiaso: il soffitto del salone, egli scrive,

è l'unico che rimanga, dacché nei ristori recenti, essendo già guaste dal tempo due medaglie del Calvi e una terza di Luca, diè loro l'ultimo colpo Candido Leonardini, dipingendovi sopra l'ornato. Né la sala scampò al tutto a questa mania del moderno, perché se dura in alto lo stupendo affresco del Cambiaso, biancheggiano al disotto le pareti di trofei e decorazioni condotte sullo stile che attualmente si predilige, contrarie però al gusto della parte antica, e in linea delle moderne non degne d'assai lode²⁶.

²¹ *Descrizione di Genova e del Genovesato* 1846, p. 286. Per Michele Canzio: F. Sborgi, scheda bio-bibliografica in *La pittura a Genova e in Liguria* 1987, p. 422.

²² Marcenaro s.d. (1965), pp. 24-25; Boccardo 1977.

²³ ASCGe, Fondo Brignole, *Libro Spese (1858 in 1848)*, c. 238. Il documento di pagamento è trascritto in Marcenaro s.d. (1965), p. 34.

²⁴ Alizeri 1875, p. 163.

²⁵ *Descrizione di Genova e del Genovesato* 1846, p. 319.

²⁶ Alizeri 1846-1847, II, 1, p. 370. Per le vicende costruttive e decorative del palazzo: E. Parma, *Palazzo di Geronimo Grimaldi «della Meridiana»*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento* 1999, pp. 220-225, con bibliografia precedente. Per gli affreschi di Cambiaso e Bergamasco: Magnani 1995, pp. 167-177.

E a proposito della parziale demolizione di Palazzo Fieschi Ravaschieri Negrone, nell'Ottocento di proprietà Elena, a causa dell'apertura di via Carlo Alberto, con la conseguente parziale perdita del soffitto con *L'Aurora* di Domenico Piola²⁷, la *Descrizione* si sofferma compiaciuta nella descrizione dell'intervento di Giuseppe Isola che, copiata la medaglia centrale prima dell'abbattimento, l'aveva ridipinta nuovamente «in forma ovale invece di rotonda come era in origine; tre quarti del fregio è tuttavia originale avendo lo stesso Isola rifatto per la stessa ragione la quarta parte di questo»²⁸. Diverso il punto di vista dell'Alizeri che, oltre a ricordare la parziale distruzione dell'affresco piolesco, denuncia con toni indignati lo stravolgimento del disegno della facciata del palazzo, opera dello Scamozzi, e l'inserimento di «meschine botteghe» ricavate dalle grandiose proporzioni del pianterreno «il quale di robusto ed elegante, divenne un miscuglio di grandezza e meschinità»²⁹.

Solo in due occasioni i compilatori della *Descrizione* e l'Alizeri si trovano concordi, nel lodare gli interventi di «restauro-rifacimento» compiuti nel Palazzo di Agostino Adorno e in quello di Stefano Ludovico Pallavicino. Nel primo caso, si era trattato di un vero e proprio rifacimento in stile, condotto nella volta del porticato del palazzo da Giuseppe Isola, sulle tracce di quanto ancor rimaneva della medaglia affrescata da Lazzaro Tavarone con *Imprese militari della famiglia Adorno*. Mentre all'inizio dell'Ottocento Pasquale Adorno aveva intrapreso un'azione di ammodernamento del palazzo che aveva portato alla distruzione della cappella, il figlio Agostino a metà secolo si era mostrato più attento a conservare il parato pittorico che Giovanni Battista Adorno nel 1624 aveva ordinato al Tavarone, facendo rimuovere alcune scialbature e salvando la medaglia del portico «che avrebbe distrutta l'ignoranza dei manovali in occasione di mutamenti fatti quivi, se non fosse stato l'accorgimento dell'egregio possessore, uomo così amante delle belle arti, come sollecito di custodirle e d'accrescerle nel suo patrimonio»³⁰. Alizeri è perfettamente

²⁷ Per l'affresco di Domenico Piola, raffigurante *Aurora e Cefalo*: Gavazza 1989, pp. 153-154, 286-287; Boccardo 2002. Un frammento dell'affresco, con la figura di *Zefiro porta fiaccola* fu staccato e depositato presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti, dove nel 1866 fu esposto all'Esposizione Artistico Archeologico Industriale: Stagno 2002.

²⁸ *Descrizione di Genova e del Genovesato* 1846, p. 328. È interessante notare che la descrizione del palazzo risulta compilata dallo stesso Giuseppe Isola.

²⁹ Alizeri, 1846-1847, I, pp. 75-76.

³⁰ Ivi, II, 1, pp. 423-424; *Descrizione di Genova e del Genovesato* 1846, p. 294. Per le vicende costruttive e decorative del palazzo: E. Parma, *Palazzo Cattaneo Adorno (già di Giacomo e Lazzaro Spinola)*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento* 1999, pp. 292-299, con bibliografia precedente.

consapevole che in realtà il restauro di Giuseppe Isola aveva comportato un sostanzioso rifacimento, che però questa volta viene a giustificare in nome del «decoro» e in considerazione del cattivo stato di conservazione della medaglia:

Ho dato biasimo alla mania dei restauri, è più volte ne ho mosso le lagnanze nel corso del libro, [...] ma gli fa scusa la necessità e il decoro delle opere. [...] Non sarebbe decente che un dipinto consunto a metà per non so quali ingiurie, si offrisse sui primi sguardi a chi visita un palazzo riguardevole al apri di ogni altro per copia, e sceltezza, e degna comparsa di cose insigni³¹.

Nel caso di Palazzo di Stefano Ludovico Pallavicini - già Interiano Centurione -, gli elogi della *Descrizione* circa i rifacimenti di «invenzione» compiuti da Federico Peschiera³² nel portico e nello scalone, dall'Angelini e dal Canzio - per le parti decorative - nelle sale del secondo piano nobile, a sostituzione degli affreschi eseguiti negli anni ottanta del Cinquecento dalla bottega di Pantaleo Calvi³³, trovano riscontro nelle parole di lode dell'Alizeri, entusiasta nell'apprezzare la magnificenza del palazzo che «per cura e dispendio della nobile Genitrice del Possessore [Maria Teresa Corsi], brilla per tali restori che non diresti agevolmente se in essi prevalga o la ricchezza o l'arte»³⁴. Difficile dire se un giudizio tanto elogiativo, e certamente eccezionale nell'economia generale degli scritti alizeriani, sia stato ispirato dall'amicizia con i proprietari e con l'Angelini, uno degli artisti coinvolti nell'operazione, o piuttosto dalla scarsa considerazione che lo scrittore mostra per le abilità artistiche dei Calvi «meccanici in pittura, e, diresti, costretti in lega fraterna per tenersi saldi nella mediocrità chiudendo gli occhi ad ogni nobile esempio»³⁵. Fatto è che, abbandonando il consueto rigore, Alizeri viene a lodare «quel gentile pennello di Michele Canzio secondato da valorosi allievi che compose in tutti i vòlti l'ornato ad onestare i vecchi dipinti, e a miglior comparsa de' nuovi»; come pure il «fervido intelletto» di Federico Peschiera subentrato ai Calvi, la cui opera «per lor ventura» si era spersa e dileguata cogli anni; nonché «gli addobbi e le molte forme che varian il tutto» di Annibale Angelini «maestro

³¹ Alizeri 1846-1847, II, 1, pp. 425-426.

³² Per Federico Peschiera: F. Sborgi, scheda bio-bibliografica in *La pittura a Genova e in Liguria* 1987, pp. 422-423.

³³ *Descrizione di Genova e del Genovesato* 1846, pp. 310-311.

³⁴ Alizeri 1846-1847, II, 1, p. 513.

³⁵ Ivi, pp. 511-512.

dell'arte nella romana accademia». Pur senza tuttavia esimersi dal notare che «se il rifare e correggere i guasti è parte di signoril provvidenza, non è minor segno di modesto consiglio il riserbo a disfare l'antico»³⁶.

Nella sua puntuale esplorazione del centro cittadino, Federigo Alizeri non trascurava inoltre di intrufolarsi nelle stanze di quei palazzi che, in seguito ai passaggi di proprietà e a indebite destinazioni d'uso, costituivano un patrimonio a rischio, spesso ormai irrimediabilmente compromesso dall'incuria e dal disuso. Le annotazioni delle *Guide* sono per questo di estremo interesse, venendo a documentare gli albori di un processo, quello dell'abbandono del centro storico da parte dell'aristocrazia e della borghesia medio-alta a vantaggio dei nuovi quartieri residenziali di Castelletto e Carignano, che determinò il rapido degrado della città *intra moenia*.

Così, il palazzo appartenuto a Domenico Grillo in piazza delle Vigne e ora di tali De Amicis, a questa data già privato degli affreschi di Luca Cambiaso con le *Storie di Enea* e, danneggiato «dal tempo che tutto ingoia e dal succedersi dei proprietari, bramosi d'accrescere le rendite», conserva solo due piccole medaglie eseguite dal Bergamasco nel primo appartamento, mentre una bottega installata nel portico tramezzato «è continua accusa o d'ignoranza o d'avarizia»³⁷; il palazzo Grimaldi in via San Luca ha ormai le sale «ridotte ad uso di magazzino o di laboratorio e gli affreschi degni di galleria principesca, in parte nascosti, in parte offuscati da lunga negligenza»³⁸; al portico del palazzo Pallavicini in piazza San Pancrazio, ora di proprietà di tal Giacomo Barabino, «s'è dato aspetto di bottega», mentre le sale e la cappella, che l'Alizeri vede introducendosi furtivamente attraverso un pertugio, riboccano «di granaglie fino a buona parte del muro, ne v'è tratto solo di pavimento che dia luogo a vedere i dipinti senza trascinarsi con passi incerti su quello strato sdruciolevole di biade»³⁹.

³⁶ Ivi, pp. 514-515; Alizeri 1875, pp. 219-220, per gli interventi dell'Angelini. Per le vicende costruttive e decorative del palazzo: E. Parma, *Palazzo di Ludovico, Paolo, Battista e Nicolò Interiano (Pallavicino)*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento* 1999, pp. 272-280, con bibliografia precedente.

³⁷ Alizeri 1846-1847, II, 1, p. 352. Per le vicende costruttive e decorative del palazzo: E. Parma, *Palazzo di Domenico Grillo*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento* 1999, pp. 203-206, con bibliografia precedente.

³⁸ Alizeri, 1846-1847, I, p. 462. Gli affreschi, eseguiti da Lazzaro Tavarone nel 1615, sono andati distrutti durante l'ultima guerra: Gavazza 1974, p. 349.

³⁹ Alizeri, 1846-1847, I, pp. 510-511. Gli affreschi, con il *Concilio degli dèi*, *I Niobidi* e *Il trionfo di Bacco*, opera di Giovanni Carlone, sono andati distrutti durante l'ultima guerra, come pure le *Storie della Vergine* della cappella, anch'essi del Carlone, di cui restano

Demolizioni e riassetti urbanistici: interventi su ville e palazzi suburbani

Nel 1825, il piano di ampliamento messo a punto dall'architetto di città Carlo Barabino veniva a definire le modalità di espansione di Genova, con la creazione di nuovi assi viari e di quartieri residenziali fuori le mura⁴⁰. La nuova dimensione urbana, oltre a favorire il movimento della popolazione verso la collina, provocando l'abbandono del centro storico, comportò di necessità demolizioni e riassetti che interessarono sia le ville suburbane, sia i palazzi edificati a ridosso delle antiche mura. Gli sporadici tentativi di un'opinione pubblica incapace di mobilitarsi in modo efficace, gli appelli degli Accademici della Ligustica e le denunce della Commissione per la Conservazione de' Monumenti Storici e di Belle Arti, istituita nel 1866 con compiti puramente consultivi, vennero a infrangersi contro le decisioni dell'amministrazione che, attraverso l'azione della Commissione edilizia e del Consiglio d'ornato, si mostra determinata nel portare a termine i nuovi progetti di ampliamento, in nome della pubblica utilità⁴¹. L'espansione residenziale fuori le mura, in zone tradizionalmente occupate da insediamenti monastici e da ville, si veniva a organizzare sulla linea di nuovi assi viari, con la creazione della spianata dell'Acquasola, della circonvallazione a monte e a mare e dell'urbanizzazione di Castelletto, della collina di Carignano, della piana del Bisagno, della zona della Pace e di San Vincenzo.

Di fronte alle demolizioni, anche il saggio partito di salvare gli affreschi più importanti attraverso campagne di stacchi venne a scontrarsi con l'indifferente impotenza dell'amministrazione civica, restia a stanziare i fondi necessari e comunque impossibilitata a intervenire sugli immobili di proprietà privata, cui si aggiunse l'oggettivo problema della carenza di spazi adeguati dove eventualmente poter ricoverare voluminosi e pesanti masselli, in assenza di un museo civico, istituito a Genova solo nel 1892⁴². Emblematico, in questo senso, è l'episodio dello stacco degli affreschi di Bernardo Castello - all'epoca ritenuti di Lazzaro Tavarone -, dal palazzo già Grimaldi in salita San Bartolomeo, ora ridotto in

alcuni frammenti presso la Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici e Demoetnoantropologici della Liguria: Gavazza 1974, pp. 166, 189, 337.

⁴⁰ Poleggi, Cevini 1981, pp. 163-231.

⁴¹ Giubilei 1984.

⁴² Tagliaferro, 1986; per i frammenti depositati nel corso dell'Ottocento presso l'Accademia Ligustica: Sommaria 2002.

appartamenti, che il Comune, aderendo all'offerta del nuovo proprietario, aveva fatto estrarre a sue spese con l'idea di ricollocare i masselli sulla volta del salone del palazzo municipale, ma che, verificata l'impossibilità del progetto per motivi di statica, «tanto che il Canzio parve temere della vita dei Consiglieri pensando alla mole da appiccarsi al soffitto», restarono a ingombrare il portico del palazzo⁴³. Esperienza da non ripetersi, ricorderà in seguito il consigliere Ageno, perché «quando si trattava di vederli distrurre, gli artisti dichiararono che sarebbe stato un vero vandalismo se il Municipio non avesse fatto le spese necessarie per conservarli; quando poi le spese furono fatte, dissero che il meglio era distrurli»⁴⁴. E questa in genere sembra infatti essere stata la linea seguita dall'amministrazione, che nel 1875 non concluderà la trattativa con tal maestro Spinetta, proprietario di un palazzo già Boccanegra in fase di ristrutturazione, per l'acquisto di affreschi con Scene della vita di Colombo attribuiti al Tavarone, di cui si sono porse le tracce e che forse finirono sul mercato antiquario se, come aveva dichiarato il proprietario, offerte di acquisto gli erano pervenute anche da casa Rothschild⁴⁵.

A proposito del mancato salvataggio degli affreschi, due sono certamente gli episodi più rilevanti che meritano di essere segnalati, a conclusione di questo intervento.

Il primo è relativo alle sfortunate vicende della villa edificata a metà Cinquecento su progetto di Galeazzo Alessi per Giovanni Battista Grimaldi. Passata alla famiglia Sauli nel 1780 e adibita a manifattura di veli, a metà Ottocento essa si veniva a trovare in avanzato stato di degrado, utilizzata come magazzino di balle di cotone e soffocata dall'incalzante processo di urbanizzazione della zona di via San Vincenzo conseguente al piano di ampliamento di Carlo Barabino, che pure aveva previsto il mantenimento di un'ampia zona di rispetto, come ricorda la *Descrizione*, sempre pronta a cogliere gli aspetti positivi della modernizzazione:

stupendo palazzo fatto oggigiorno argomento di stizza, veggendolo mutilato e condannato a ingiusto abbandono [...]. Ma ci conforti almeno il ricordare come

⁴³ *Processi Verbali del Consiglio Comunale di Genova*, 11/07/1851, Genova 1851, pp. 195-198; per l'intera vicenda: Galassi 1995-96, p. 191. Gli ampi frammenti sono oggi conservati presso il Museo di Sant'Agostino: G. Zanelli in *El siglo de los Genoveses* 1999, scheda IV.2, pp. 139-141.

⁴⁴ *Processi Verbali del Consiglio Comunale di Genova*, 27/11/1857, Genova 1857, pp. 134-135.

⁴⁵ ASCGe, *Progetto d'acquisto d'alcuni Affreschi del Tavarone esistenti in una casa che si sta per riformare nell'interno suo scompartimento*, 1296, fascicolo 983; *Processi Verbali del Consiglio Comunale di Genova*, 27/11/1857, Genova 1857, p. 134; per l'intera vicenda: Galassi 1995-96, pp. 191-192, 198 (con la trascrizione di alcuni documenti).

nella disposizione per le case che devono fiancheggiare la nuova strada Colombo aperta lì presso, lasciavasi uno spazio nudo per non togliere la vista del minor prospetto dell'antico edificio verso mezzodì⁴⁶.

«Non aggraviamo le nostre colpe colla menzogna», tuona invece l'Alizeri nella *Guida Artistica*,

ché schietta menzogna è l'accagionare il tempo del triste aspetto de' danni che incolsero a questo palazzo, sformato assai prima dell'attuale secolo, ed orbato di molte bellezze, ma sempre per mano dell'uomo e per talento d'avarizia⁴⁷.

E nel 1875, quando ormai l'edificio era stato completamente stravolto, sopraelevato e ridotto a condominio, l'atto d'accusa è ancora più fermo ed esplicito:

Il lamento di molti libri, il consiglio di cento artisti, il biasimo di ogni buon cittadino, seguivano di passo in passo gli indegni strazi del monumento [...]. Ma di salvarlo, e più ancora di risanarlo, impaurirono i privati, il Comune non prese cura. Ben fu presta a valersene industria di costruttori che di un palagio di principi fecero stanza a ben molti inquilini⁴⁸.

Degli affreschi ricordati dal Ratti, le stanze dipinte a fresco da Luca Cambiaso, il gabinetto con alcune *Deità* leggiadrissime, e una stanza con *Fatti dell'Eneide* dipinta da Orazio Semino⁴⁹, rimasero trentaquattro frammenti che l'avvocato Antonio Costa aveva fatto staccare e applicare su tela a mo' di quadretti. La notizia ci è nota perché nel maggio del 1854 il Costa aveva chiesto ai professori dell'Accademia Ligustica una dichiarazione circa l'autenticità dei frammenti che erano stati per l'occasione numerati e dotati di sigillo di garanzia; nel 1861 è documentata la richiesta di un nuovo expertise perché, a causa della mancata

⁴⁶ *Descrizione di Genova e del Genovesato* 1846, p. 330.

⁴⁷ Alizeri, 1846-1845, II, 2, p. 897.

⁴⁸ Alizeri 1875, 469.

⁴⁹ Ratti 1780, I, pp. 340-341. Per le vicende che portarono alla costruzione e alla trasformazione della villa: G. Robba, *Villa Grimaldi, Cibo, Sauli*, in *Le ville del Genovesato* 1985, pp. 301-306; Magnani, 1987, pp. 64-68.

adesione al supporto, i frammenti erano stati applicati su nuova tela⁵⁰. Donati nel 1900 alla Galleria di Palazzo Bianco, essi andarono in parte perduti nel corso della Seconda guerra mondiale⁵¹.

Il secondo episodio riguarda il palazzo che Antonio Doria aveva fatto costruire negli anni quaranta del Cinquecento tra il bastione di San Giovanni Battista e quello dell'Acquasola e che era stato rinnovato all'inizio del Seicento dai nuovi proprietari, gli Spinola di San Luca, con la costruzione, tra l'altro, di una galleria affrescata da Giovanni Andrea Ansaldi con le *Gesta di Federico e Ambrogio Spinola*, lodata dalle fonti come uno dei capolavori del pittore⁵², ma che diventerà uno spiacevole intralcio all'apertura, nel 1877, di via Roma e della definitiva sistemazione di piazza Corvetto⁵³. Nella *Guida* del 1875, quando ormai sta per avvenirne la demolizione, l'Alizeri lancia un ultimo disperato appello:

Inebriamoci di queste delizie e salutiamole con mesto affetto prima che la gentil galleria cada tutta in frantume. Buon sarà se i novelli Spinoli strappino almeno dalle picche distruttrici le rare medaglie, e le serbino ai posteri in alcun luogo del loro palazzo. È grave pensare allo strazio imminente⁵⁴.

Le «rare medaglie» non saranno staccate, né dagli Spinola, né dal Comune che nel 1876 esproprierà il palazzo, prima di procedere gli abbattimenti necessari. Oltre alla galleria verrà tagliato lo spigolo nord del palazzo, con la riduzione in forma triangolare del salotto decorato da Lazzaro Calvi con *L'apoteosi di Antonio Doria*. L'iscrizione, fatta apporre nell'occasione intorno alla medaglia troncata di sbieco, sembra riassumere, con il suo italiano contorto, tutte le contraddizio-

⁵⁰ AALBA, *Rapporto della Commissione Artistica incaricata di constatare la identità degli affreschi fatti staccare dalle stanze del Palazzo Sauli presso Porta Romana dall'Avv. Costa Antonio, 10 maggio 1854*, 830.3, trascritto in Galassi 1995-1996, p. 198, cui si rimanda per l'intera vicenda.

⁵¹ Per gli interventi del Cambiaso nella villa: Magnani 1995, pp. 230-234. Per i frammenti che ancora rimangono, conservati presso il Museo di Sant'Agostino: Botto s.d. (1984), pp. 171-173.

⁵² Gavazza 1974, p. 53.

⁵³ Per le vicende costruttive e decorative del palazzo: E. Parma, *Palazzo di Antonio Doria (Spinola)*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento* 1999, pp. 195-202, con bibliografia precedente.

⁵⁴ Alizeri 1875, 244.

ni, non risolte, della nuova Genova: «Per aprire a via Roma un varco rettilineo nell'anno 1877 troncato l'angolo del palazzo, questa sala e la sua decorazione pittorica ebbero deformato il loro originario aspetto».

Tammar Luxoro (1825-1899): l'impegno nel campo della tutela e del restauro*

Un sistema di ordinato restauro assicura la conservazione
di ciò che è tesoro per l'arte, onore e patrimonio del Paese
(T. Luxoro, 1871)

Gli esordi e l'affermazione nel campo della *connoisseurship* e della tutela

Pittore paesaggista e professore della scuola di paesaggio dal vero presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, Tammar Luxoro (Genova, 1825-1899) è stato protagonista indiscusso nel campo della tutela e della conservazione del patrimonio artistico genovese, nonché animatore del dibattito cittadino, durante la seconda metà del XIX secolo¹. Formatosi presso l'Accademia genovese, egli ne diventa membro 'di merito' nel 1864 e direttore delle 'sale libere di studio' nel 1871, portavoce delle istanze di rinnovamento della didattica – in particolare a favore delle arti industriali e della pittura *en plein air* – in contrapposizione allo schieramento più conservatore rappresentato da Federigo Alizeri e Giuseppe Isola.

All'intensa attività di docente e di pittore – con i più giovani Ernesto Rayper e Alfredo d'Andrade darà origine alla Scuola Grigia di Carcare² –, si affiancarono presto incarichi di carattere amministrativo e istituzionale, sia all'interno della Ligustica stessa – di cui è nominato segretario nel 1851 e ragioniere nel 1863, ricoprendo entrambe le cariche fino alla morte –, sia nell'ambito degli organismi locali di tutela. L'attenzione per la salvaguardia delle testimonianze storico-artistiche dovette farsi strada già negli anni giovanili durante i quali, perlustrando palmo a palmo l'area genovese e ligure in cerca di soggetti per le sue vedute *en plein air*, Tammar acquisisce una profonda conoscenza del territorio e delle sue

* Pubblicato in "Annali di critica d'arte", IX, 2013, tomo II, pp. 117-150.

¹ Sull'impegno di Tammar Luxoro nel campo della tutela, si veda Bartoletti 1981.

² Su Tammar Luxoro pittore: Franco 2007, a cui rimando per la bibliografia precedente.

emergenze monumentali. Risale al 1849 la sua scoperta degli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di San Michele di Fassolo, all'epoca ormai in stato di totale abbandono, come egli stesso ricorderà a distanza di anni, nel corso di una lettura tenuta nel 1874 presso la Società Ligure di Storia Patria:

Molti anni addietro frequentando di sovente gli avanzi del tempio di Fassolo, ne tolsi i disegni d'ogni lato; ed accadutomi un giorno di osservare sulle pareti interne delle absidi, sotto una imbiancatura forse provvidenziale, dei contorni di figure, credetti perciò fosse il caso di esplorazione. Tosto ne tenni parola al ch. Cristoforo Gandolfi ed egli, buon'anima, e Francesco suo figlio, si accinsero con ogni cura e diligenza a scoprire. Il risultato si fu, che vennero fuori pitture di artista fino allora ignoto, il cui nome si legge sotto l'affresco di mezzo³.

Di fatto, il ruolo da protagonista del giovane Luxoro, orgogliosamente rivendicato dall'interessato, non figura negli atti; le successive operazioni di stacco saranno infatti dirette da una commissione municipale composta dallo stesso Cristoforo Gandolfi, da Santo Varni, Federigo Alizeri e dal consigliere comunale Giovanni Ansaldo. Non senza rocambolesche avventure, durante i tumultuosi giorni dei moti di Genova, si riuscì a mettere in salvo solo due porzioni d'intonaco – il *San Michele* e la *Cena in casa di Simone a Betania*, oggi nel Museo di Sant'Agostino⁴ –, mentre una terza scena, prelevata dall'abside centrale, «andò in minuzzoli» in corso d'opera⁵.

Le tracce ufficiali dell'operato di Tammar si reperiscono nei documenti solo a partire dagli anni Cinquanta quando egli diventa segretario della Ligustica e soprattutto nel decennio seguente quando ne diventa accademico di merito e poi ragioniere. In questa veste si trova a istruire e firmare numerose pratiche relative allo spostamento e alla ricollocazione – spesso, in mancanza di un museo civico, all'interno dell'Accademia stessa – di dipinti provenienti da edifici demoliti o abbandonati, e dal 1866 anche da quelli soppressi. È però significativo che nel 1858 egli non entrasse a far parte della «Commissione coll'incarico di designare i monumenti patrii meritevoli più specialmente della vigilanza governativa» istituita dal ministero e presieduta da Federigo Alizeri, segno che a questa data egli era ancora di fatto escluso dal gruppo delle «persone distinte in fatto di cose patrie» indicate

³ Luxoro 1875, pp. 7-8.

⁴ De Florian 2011 (a), in particolare pp. 110-112.

⁵ Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 54-55. Per l'intera vicenda: Marcenaro 1990.

dal sindaco al governo, forse proprio per un veto dello stesso Alizeri con il quale Tammar si trovava in aperta polemica già da qualche anno⁶.

La posizione di spicco raggiunta nell'ambito della Ligustica porterà comunque Luxoro ad assumere un ruolo sempre più visibile in città, soprattutto in seno ad alcune importanti commissioni formatesi per esprimere giudizi su specifiche questioni per cui era stata richiesta la consulenza dell'Accademia. Nel 1865 Tammar, insieme ad altri professori – Giuseppe Isola, Francesco Gandolfi, Raffaele Granara, Edoardo Chiossone e Girolamo Tubino – è convocato dal principe Odone di Savoia per periziare due dipinti conservati in palazzo Reale, una *Deposizione* attribuita a Rembrandt e una *Maddalena* attribuita a Tiziano, che la commissione, non senza opinioni inizialmente divergenti, giudicherà alla fine opere di scuola⁷. Si tratta del primo riconoscimento ufficiale della sua competenza nel

⁶ Sulla Commissione si veda Di Fabio 1988, in part. pp. 101-106. Ancora a distanza di anni, nel 1873, Alizeri e Luxoro si troveranno su posizioni contrapposte, questa volta in seno alla Commissione Consultiva per la Conservazione dei Monumento storici e di Belle Arti, cui Luxoro – all'epoca non ancora membro – aveva fatto giungere la proposta di istituire un Museo di Antichità e Belle Arti presso l'Accademia, in modo da garantire adeguato allestimento ai tanti dipinti, agli affreschi staccati e alle sculture che nel corso degli anni erano stati ammassati nei locali della Ligustica. Progetto che solo formalmente Alizeri giudicherà interessante ma che di fatto cesserà nel corso della discussione, ritenendolo non convincente causa l'eterogeneità degli oggetti proposti per l'esposizione, ma soprattutto per l'idea, giudicata inopportuna, di affidarne la gestione a un'istituzione privata come l'Accademia «che fin dai suoi primordi si regge a privati sussidi», dovendo piuttosto un museo civico «amministrarsi con pubblici ordini e sotto la pubblica vigilanza»: AALBA, 72, Archivio Varni, *Verbali della Commissione Consultiva Conservatrice Monumenti (1872-1882)*, adunanza del 31 luglio 1873; sulla vicenda si veda anche Tagliaferro 1988, in part. p. 49. Non so dire se, solo per coincidenza, l'ingresso di Tammar nella Commissione Consultiva – di lì a poco rinominata Commissione Conservatrice dei monumenti e delle opere d'arte – avvenne il primo giugno 1875, proprio nel momento in cui Fedrigo Alizeri decaddo per motivi di anzianità: Genova, AALBA, 833, *Commissione Consultiva per la Conservazione dei Monumento storici e di Belle Arti*, seduta del primo giugno 1875.

⁷ La relazione finale, firmata all'unanimità, riconobbe nella *Deposizione* un'opera di scuola di Rembrandt e nella *Maddalena* «una delle molte ripetizione uscite dallo studio di Tiziano». In realtà, presso l'archivio dell'Accademia si conservano alcune minute da cui emerge che inizialmente la commissione si era spaccata e che Isola e Tubino erano convinti dell'autografia rembrandtiana della *Deposizione*: AALBA, 830, 14 dicembre 1865. Non sappiamo se le opere fossero già di proprietà di Odone, o se fossero in predicato per l'acquisto, forse su segnalazione di Santo Varni, consulente del principe per la collezione di pittura antica. Esse non sono riconoscibili con sicurezza nell'inventario steso nel 1866

campo della *connoisseurship* – il principe si era già rivolto all'Accademia per un *expertise* nel 1863, ma Tammar all'epoca non compare ancora tra i 'conoscitori' coinvolti⁸ –, poi ribadito in occasione dell'organizzazione della Mostra Artistica Archeologico Industriale, inaugurata nel 1868, che lo vide membro della sotto-commissione incaricata di organizzare la sezione di pittura⁹.

In quello stesso anno Tammar fa parte di una commissione chiamata a dare un parere sull'opportunità di ridecorare la volta centrale della chiesa di Santa Maria Assunta di Sestri Ponente, a scapito degli affreschi secenteschi presenti. È il parroco, a nome della fabbrica, che chiede indicazioni all'Accademia circa i lavori da fare nella volta, se cioè «abbiasi sì o no a torre di mezzo e scancellare la medaglia nel volto della chiesa parrocchiale rappresentante Nostra Signora Assunta maestrevolmente dipinta dal Giulio Benso». L'ipotesi di un rinnovamento decorativo non viene scartata dagli Accademici, che però proporranno il mantenimento del medaglione centrale del Benso, in quanto «meritevolissimo di essere conservato» e del resto facilmente armonizzabile con affreschi moderni che andassero a completare la volta, in modo da venire incontro al desiderio della popolazione e alle «esigenze di una conveniente decorazione»¹⁰. Si fa strada, in questa deliberazione alquanto pacata e attenta alla salvaguardia del passato ma al tempo stesso sensibile alle ragioni del decoro della moderna città, un'idea di tutela del patrimonio che troviamo spesso espressa in altre occasioni da Tammar che, da artista militante, sarà costantemente propugnatore di un'armonizzazione tra arti antiche e moderne, sia nel campo delle arti figurative e industriali, sia in quello dell'architettura. D'altra parte, è certamente significativo che tra i componenti della commissione figurassero Maurizio Dufour, che proprio in quegli anni stava mostrando le possibilità di un restauro architettonico e decorativo giocato in par-

alla morte di Odone, stilato senza alcuna precisazione attributiva. Potrebbero trattarsi della «Deposizione dalla croce su tela» – anche se in realtà la relazione degli Accademici riferisce di un dipinto su tavola – elencata al numero XXXVIII e della «Maddalena su tela» elencata al numero LXXV: ASTo, *Casa di S.M., Inventari beni mobili*, n.136; sull'argomento: Leoncini 1996, in particolare pp. 64-65.

⁸ La commissione del 1863, chiamata a periziare un dipinto proposto al principe da Santo Varni, era infatti composta da Isola, Gandolfi, Granara, Tubino e Varni: Boccardo, Di Fabio 1996, in part. pp. 174-175. Purtroppo, gli studiosi non precisano di che opera si trattasse e non riportano la fonte archivistica da cui desumono tale notizia.

⁹ *Catalogo dell'Esposizione artistico archeologico industriale* 1868, p. XI.

¹⁰ AALBA, 830.3, P.A. 762 e 769, 5 aprile e 10 giugno 1868.

ticolare sul raccordo tra parti antiche ed eleganti *revival*¹¹, e Alfredo d'Andrade, all'epoca impegnato nello studio degli stili del passato, in visto del loro 'ripistino artistico' su basi analogiche¹². È questo il primo episodio nel campo della tutela che vede il giovane portoghese accanto a Luxoro, di cui era stato allievo presso la Ligustica tra il 1854 e il 1864. L'anno seguente, nel 1869, d'Andrade diventerà a sua volta professore dell'Accademia, docente di disegno ornamentale applicato all'industria, diventando il più convinto alleato di Tammar nella lotta per la riforma dell'insegnamento accademico che nel 1874 approderà all'istituzione del corso della pittura di paesaggio dal vero.

L'attività di Luxoro in seno alle commissioni accademiche che, in mancanza di un'efficace normativa e di organismi realmente incisivi sul territorio, si crearono *ad hoc* per fornire consulenza a privati cittadini, a parroci, agli amministratori locali, risulta particolarmente interessante per individuarne, seppure in modo frammentario, competenze tecniche e orientamenti metodologici nel campo del restauro. Nel 1877 egli è membro di una commissione incaricata di esaminare la *Pala di san Sebastiano* di Filippino Lippi, il cui stato di fatiscenza viene denunciato nel 1877 dal parroco della chiesa di San Teodoro in un appello al presidente dell'Accademia, affinché si costituisca un gruppo «di persone d'arte le quali possano scoprire le cause che occasionarono tanto male, e nel tempo stesso avvisare i mezzi per arrestare un tanto danno». Visionato il dipinto, la commissione formata da Tammar Luxoro, Raffaele Granara e Giovanni Battista Villa stenderà una dettagliata e competente relazione tecnica su cause e stato di degrado della tavola i cui strati preparatori e pittorici avevano perso coesione a causa dell'umidità, che aveva provocato «enfature» e cadute della sottilissima superficie. L'urgenza di un intervento atto a ripristinare «l'aderenza del colore», affidato a un restauratore esperto e sotto «la sorveglianza di artisti intelligenti e coscienziosi», è sottolineata in modo perentorio a conclusione del documento¹³. Ugualmente significativa risulta la vicenda relativa al ciclo di affreschi del XII-XIII secolo emerso sotto lo scialbo nella cappella di Sant'Agostino presso la chiesa di Santa Maria della Cella,

¹¹ Olcese Spingardi 1992, con bibliografia precedente.

¹² Cerri 1981; Refice 1993.

¹³ AALBA, 830.3, P.A. 186 e P.A.190; AALBA, 695, *Copialettere* 1874-1878, c. 128, n. 158. L'auspicato intervento sarà invece più volte rimandato e solo dopo innumerevoli traversie e un progressivo peggioramento dei sollevamenti e delle cadute della pellicola pittorica, sarà finalmente realizzato nel 1925, per opera di Oreste Silvestri: Di Fabio 2004, pp. 22-26.

nel 1881¹⁴, come informa una lettera del sindaco di Sampierdarena al presidente dell'Accademia. Nella commissione formatasi per esaminare i dipinti e stendere un piano di restauro, erano presenti Tammar Luxoro, Santo Varni, Nicolò Barabino e Alfredo d'Andrade che firmerà la relazione finale, data alle stampe nel 1884¹⁵. Vale la pena di riportare i passaggi salienti della relazione in cui, accanto alle disposizioni per attuare con circospezione la rimozione dello scialbo e il consolidamento dagli intonaci, si affermava la necessità di trattare le lacune a tinta neutra, secondo un'ideologia prontamente allineata sulle disposizioni ministeriali emanate da G.B. Cavalcaselle con la circolare del 1877¹⁶. La commissione raccomandò dunque di

continuare con grande circospezione il lavoro di scrostatura della volta, affermare, sia con chiodi in rame, sia con cemento, le parti d'intonaco dipinto che minaccia distaccarsi dal muro e restaurare le pitture, limitandosi a riempire diligentemente con malta i buchi su di esse fatti col martello per poscia colorire i nuovi pezzi in maniera che l'aspetto di dette pitture non riesca integrato; inoltre [...] di arricciare qua e là i pezzi scrostati coprendoli di un tono neutro non compromettente l'armonia dell'insieme.

La scelta del non reintegro e del trattamento con la tinta neutra sarà nuovamente suggerita in una perizia del 1885 circa lo stato di conservazione degli affreschi cinquecenteschi in San Matteo, richiesta personalmente a Tammar dall'abate della chiesa gentilizia della famiglia Doria, in cui egli ribadisce la necessità di non intervenire con un restauro pittorico:

Le pitture sono non poco pregiudicate da umidità, ed in parte annerite, conviene perciò tentare una ripulitura, ma in certe parti ove manca il colore, in altre ove cadde l'intonaco, conviene ripararvi collo spianamento della superficie e con una tinta omogenea senza punto simulare a mezzo della sostituzione, l'opera dell'autore¹⁷.

¹⁴ De Floriani 2011(b).

¹⁵ D'Andrade 1884.

¹⁶ Curzi 1998.

¹⁷ AALBA, 834, 14 giugno 1885.

La collaborazione con Alfredo d'Andrade e la direzione dei restauri ministeriali in Liguria

Nel 1886, con la creazione della 'Delegazione per la conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria', titolare Alfredo d'Andrade, inizia una collaborazione estremamente operativa e fruttuosa con l'architetto portoghese, che troverà conferma nel 1891 in seno all'Ufficio Regionale diretto a Torino – come è noto la Liguria era stata a questo punto accorpata al Piemonte – dallo stesso d'Andrade. L'abrogazione, nel 1889, della Commissione Conservatrice dei monumenti e delle opere d'arte, di cui Luxoro è membro dal 1875, non decretò, di fatto, la fine dell'attività di questo organismo, che continuò a riunirsi ancora fino al 1896¹⁸ e a fornire pareri al ministero tramite il prefetto. In questi anni, e fino alla scomparsa avvenuta nel 1899, Tammar è la persona di riferimento a Genova sia dell'ufficio torinese di d'Andrade, sia del prefetto, prima in quanto membro della Commissione Conservatrice, poi, dopo il 1896, in veste ufficiale di 'Regio Ispettore degli scavi e monumenti per il circondario di Genova'. All'interno della Commissione Conservatrice egli ha una posizione di sicuro rilievo e stabilisce un rapporto personale e privilegiato con il prefetto che la presiede, anche a discapito di altri autorevoli membri, quali per esempio Luigi Tommaso Belgrano, segretario della Società Ligure di Storia Patria nonché bibliotecario della Civica Biblioteca Berio. È a Tammar che il prefetto trasmette direttamente le richieste di sopralluoghi e di consulenza da parte del ministero, e a lui che d'Andrade si affida per il controllo dei preventivi, la direzione e il collaudo dei restauri governativi condotti nella zona di Genova. Luxoro svolge questi incarichi con una solerzia e un entusiasmo che trapelano nelle sue relazioni, al di là dello stile burocratico, così come tangibile vi appare una forte motivazione etica nei confronti del dovere di educare la cittadinanza verso la conoscenza e la salvaguardia delle testimonianze del passato. Molto interessante a questo proposito è la minuta di una lettera inviata in modo assolutamente confidenziale al prefetto – «mi permetto di prendere la parola fuori dall'adunanza non potendo fare altrimenti in grazia della presenza del Cav. Belgrano che dove fosse lui presente si troverebbe forse imbarazzato» – per denunciare la scarsa visibilità della Commissione e del suo operato, e la necessità invece di evitare il rischio di «ri-

¹⁸ L'ultima seduta di cui ho trovato documentazione è quella del 7 aprile 1896, in cui Tammar pronunciò l'orazione funebre in memoria di Luigi Tommaso Belgrano: AALBA, 834.7. Bencivenni, Dalla Negra, Griffoni 1987, pp. 342-346.

manere sepolti nell'incartamento dell'ufficio», promuovendo invece un'efficace informazione attraverso la stampa, «per famigliarizzare il popolo sui monumenti che riguardano la sua storia»¹⁹.

Com'è noto, il restauratore ministeriale attivo in Liguria e Piemonte è il modenese Venceslao Bigoni, giunto a Genova nel febbraio 1892, poco dopo aver frequentato il contrastato corso sul metodo Pettenkofer tenuto a Venezia da Giuseppe Uberto Valentini²⁰. Tammar assumerà la direzione di tutti i restauri genovesi di Bigoni, diventandone un convinto sostenitore – tra l'altro anche presso i collezionisti privati²¹ –, come dimostrano le parole di convinto apprezzamento mai lesinate nelle sue relazioni in cui, non senza una dose di 'arcaismo nostalgico' e di fede accademica, continuerà a definire il modenese «artista restauratore» invece che «riparatore di dipinti», secondo la nuova terminologia cavalcaselliana. Gli archivi consultati conservano una fitta documentazione del rapporto tra i due: approvazioni di preventivi e di note spesa, scambi epistolari durante lo svolgimento dei lavori, relazioni e collaudi finali che Tammar trasmette al ministero. Ne emerge una fitta attività che riguardò interventi anche molto difficoltosi, a volte addirittura sperimentali, su tele, tavole e affreschi, a partire dal 1892. Ricordo solo *en passant*, avendoli già in altra occasione illustrati, i restauri delle pale di Rubens della chiesa del Gesù (1892-94), in cui venne messo in opera il metodo Pettenkofer della rigenerazione alcolica (1890-94), e poi, sempre al Gesù quello dell'*Assunta* di Guido Reni (1898), per cui si rese necessario un complesso trasporto su nuova tela, particolarmente problematico a causa delle ingenti dimensioni dell'opera e della totale disgregazione dello strato di preparazione²². Tra gli altri restauri condotti da Bigoni sotto la direzione di Luxoro sono certamente da menzionare quello eseguito tra il 1893-94 sul *Trittico dell'Adorazione dei Magi* di Joos van Cleve nella chiesa di San Donato, le cui tavole molto sconnesse, e in alcune parti del tutto scollate, avevano causato preoccupanti sollevamenti e

¹⁹ AALBA, 833/6, 20 giugno 1890.

²⁰ Per un sintetico profilo del restauratore, si veda Giovannini Luca 2008, con bibliografia precedente.

²¹ L'attività di Bigoni per la committenza privata genovese non è facilmente ricostruibile, ma dovette certamente essere intensa. Nel 1896 Tammar, parlando di lui con il prefetto, riferisce che il restauratore era all'epoca spesso occupato a Genova, sotto la sua «vigilanza», in «ordinazioni» governative ma anche private: AALBA, 834, 12 maggio 1896.

²² Galassi 2002.

perdite di colore²³; quello nel 1897 sul *Martirio di sant'Andrea* di Andrea Semino e Teramo Piaggio, all'epoca nella chiesa del Gesù (attualmente conservato presso il Museo Diocesano di Genova), con un difficile inserimento di innesti lignei sul supporto semidivorato dai tarli, la realizzazione di una parchettatura a struttura scorrevole e la rimozione di larghe zone di ridipintura²⁴; quello sull'*Annunciazione* di Giusto di Ravensburg in Santa Maria di Castello che, portato a termine nel 1899, costituì l'ultima fatica di Luxoro prima della sua scomparsa²⁵.

Da Torino, d'Andrade ripone piena fiducia nell'operato dell'amico Luxoro, confrontandosi con lui su questioni specifiche e chiedendo consigli sui restauratori da impiegare. Le lettere che si conservano presso l'Archivio dell'Accademia Ligustica documentano di un rapporto affettuoso e privo di formalità burocratiche, persino scherzoso come nel caso di uno scambio di opinioni sul restauratore genovese Oldoino Multedo: «Alla tua lettera scrittami in modo confidenziale, rispondo in modo confidenzialissimo con poche parole. Se si trattasse di affidare al Multedo il restauro di un'opera di molto rilievo ci penserei due volte...»: così il Luxoro al d'Andrade, in una lettera del 1885²⁶. Molto interessante, in proposito, seguire, nel carteggio tra i due, le ripercussioni locali delle polemiche sorte al ministero nel 1892-93 circa i restauri condotti da Filippo Fiscali a Fano, Bologna, Mantova e Montefalco, che vide i due restauratori contrapposti, dopo che Bigoni aveva riferito ad Adolfo Venturi sullo stato della cappella Nolfi nel duomo di Fano, rimproverando il collega di aver ritoccato i dipinti con colori a olio²⁷. Appare chiaro che le accuse rivolte a Fiscali avevano posto automaticamente sotto osservazione anche l'operato dell'accusatore, tanto che il ministero aveva incari-

²³ AALBA, 830-3, 16 novembre 1893, 14 dicembre 1893, 22 marzo 1894, 24 maggio 1894. La segnalazione del cattivo stato in cui versava il dipinto era giunta dal ministero al prefetto genovese già nell'ottobre 1889, e in sede di Commissione Conservatrice era stato incaricato Giovanni Battista Villa di «vigilare il trittico». Una relazione di quest'ultimo, evidentemente stesa in modo alquanto frettoloso e senza aver esaminato bene l'opera, riferiva della presenza di una sola fessura centrale, peraltro poco evidente, tanto da suggerire il non intervento, «onde ovviare al pericolo di danneggiarla ristorandola». Di ben altro parere sarà invece il Bigoni, dopo aver esaminato il trittico nel novembre 1893, e averne constatato il generale dissesto del supporto: ACS, MPI, AABBA, II vers., II serie, fascicolo 1611, *Trittico di San Donato*. Sul restauro di Bigoni: Rotondi Terminiello 2003 (b), in part. pp. 50-51.

²⁴ ASBAPL, Ge-Molo, Mon.1 bis; ACS, MPI, AABBA, III vers., II parte, busta 268.

²⁵ ASBAPL, Ge-Molo, 4 bis. Sul restauro di Bigoni: Rotondi Terminiello 2003 (a), p. 107.

²⁶ AALBA, 833/6.

²⁷ Rinaldi 1998, pp. 81-82, 268-269.

cato d'Andrade di svolgere un'inchiesta per sapere se il Bigoni conoscesse «tutti i segreti del restauro» e quali fossero i suoi metodi di lavoro. Nella lettera del 5 maggio 1894, Tammar, non senza mancare di rimarcare la natura 'artistica' – e non meramente 'tecnica' – dell'operato del restauratore, gli risponde:

Mi hai chiesto informazioni sulla capacità artistica del Sig. Venceslao Bigoni per quanto riflette il restauro di quadri. D'incarico di S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione e nella mia qualità di membro della Commissione Conservatrice dei Monumenti ho assistito al restauro del dipinto di P.P. Rubens esistente all'altar maggiore della nostra chiesa di Sant'Ambrogio ed al restauro del dipinto di Jost Van Cleve esistente nell'altra nostra chiesa di San Donato. Per incarico qui dell'Accademia Ligustica ho pure assistito al restauro della stupenda copia di R. Mengs della Madonna *della Seggiola* di Raffaello ed ho suggerito questo Artista al Municipio pel restauro della *Madonna* di Pellegrino Piola esistente in via Orifici. A giorni il Sig. Bigoni, sempre per incarico di S.E. e sotto la mia assistenza, deve por mano alle occorrenti riparazioni dell'altro dipinto di P.P. Rubens, rappresentante un Miracolo di Sant'Ignazio ed esistente nella suddetta chiesa di Sant'Ambrogio. Ciò premesso, perché tu conosca i miei rapporti coll'Artista di cui è caso, mi piace dirti che nel Sig. Bigoni ho riscontrato l'uomo onesto e competente e fornito di tutta la prudenza e lo scrupolo nell'esercizio delle sue funzioni²⁸.

La risposta, che forse volutamente elude argomenti di ordine tecnico, non soddisfa d'Andrade, che pochi giorni dopo ribatte:

Quando stavo per spedire al Ministero la tua lettera intorno al Bigoni, rileggendola, trovai che essa non corrisponde a quanto io desiderava. Te la rimando perciò, pregandoti a scrivermene un'altra in cui tu mi descriva con abbastanza particolari le operazioni che il Bigoni fece al quadro del Rubens e come vi è riuscito: perché quello che interessa al Ministero è di sapere se il Bigoni conosce tutti i segreti del restauro ed in quale modo vi riesce. Tu ed io non possiamo dire ciò che non abbiamo visto o fare, ma ciò che abbiamo visto lo possiamo dire. Tu hai visto o fissare o fermare sulla tela la tinta che se ne voleva distaccare e hai visto in che modo ciò è stato ottenuto; hai visto togliere ed in quale modo, vecchi restauri; hai visto fare nuovi restauri e sai se sieno stati fatti all'acquarello o all'olio, È questo

²⁸ AALBA, 830-3, 5 maggio 1894.

che parmi che tu debba dire nella tua lettera che ti prego di scrivermi. Fa dunque così. In quest'attesa ti saluto e mi dico tuo vecchio amico, Alfredo d'Andrade²⁹.

Leggermente sostenuta è la risposta di Tammar, che preferisce non alimentare le polemiche:

non so meglio rispondere alle tue dimande sulla competenza del Sig. Venceslao Bigoni come restauratore, se non trascrivendo la relazione che feci in data 23 maggio 1892 al Sig. Prefetto, relativa al quadro del Rubens rappresentante la Circoncisione, che trovasi nella chiesa di Sant'Ambrogio in Genova [...]. Aggiungo che dopo questo quadro fu dal Sig. Bigoni restaurata sotto la mia assistenza quella, che ben conosci, del Jost Van Cleve, rappresentante i Re Magi nella chiesa di San Donato in Genova. In esso oltre i restauri di pennello eseguiti con la massima coscienza, riuscì a ricongiungere benissimo le tavole su cui è dipinto e ad assicurarle con un giudizioso intreccio di tavole. Di questo lavoro ne feci pure rapporto al sig. Prefetto in data 22 marzo scorso e credo che lo stesso, come quello di sopra trascritto, sicuro a tempo debito sieno stati trasmessi al Ministro della Pubblica Istruzione³⁰.

L'informativa trasmessa da d'Andrade al ministero dovette essere in ogni caso convincente, visto che, come è noto, Adolfo Venturi a partire da questa data darà piena fiducia al Bigoni, decretando al tempo stesso l'allontanamento di Fiscali dagli incarichi più prestigiosi. Nel 1896, proponendo al sindaco di Ferrara di affidare le cure dei dipinti della pinacoteca civica al restauratore modenese, lo definirà «un esperto riparatore di dipinti, che in ogni occasione ha dato buona prova di sé, ora a Genova, presso il prof. Luxoro dell'Accademia Ligustica»³¹. Dal canto suo, anche Tammar parteciperà, non so dire quanto involontariamente, ad alimentare lo scontro tra i due restauratori, quando nel 1898, saputo che Fiscali aveva fatto pervenire al ministero un preventivo per il restauro dell'*Assunta* di Guido Reni, ne bloccherà il tentativo, ribadendo con Ottavio Germano, collaboratore di d'Andrade, la necessità di confermare l'incarico a Bigoni:

²⁹ AALBA, 830-3, 22 maggio 1894.

³⁰ AALBA, 830-3, s.n., 23 maggio 1894.

³¹ Rinaldi 1998, p. 279.

Caro Germano, chi è questo Sig. Fiscali riparatore che ha avvisato le 1500 lire per il restauro del Guido Reni? Per me cado dalle nuvole, ma frattanto è bene che Ella sappia come i Marchesi Durazzo, i quali in sostanza sono i padroni del quadro, non intenderanno certamente subire un Fiscali, mentre hanno tutta la fiducia in un Bigoni; fiducia che è riconosciuta dal Governo³².

Il sodalizio tra Luxoro e d'Andrade sembra intensificarsi agli inizi degli anni Novanta e dunque non sembra aver più di tanto risentito dell'acceso dibattito sorto tra artisti, intellettuali e amministratori negli anni 1889-94 a proposito dei restauri da eseguire all'interno della cattedrale, che vide i due su posizioni contrapposte. Tammar si occupa dei lavori in quanto membro della Commissione Conservatrice che, chiamata in causa dal sindaco – la cattedrale genovese è giuridicamente di proprietà civica –, aveva suggerito di affiancare agli interventi di manutenzione straordinaria proposti dall'ingegnere civico una serie di lavori «nell'interesse della conservazione del monumento d'arte»³³. Di fronte allo stato di preoccupante deperimento dell'edificio, «da far onta ad un paese civile», e per poter portare a termine un restauro completo che consentisse di dimostrare «che Genova tiene conto della sua Cattedrale come della loro lo tengono le altre città d'Italia e le straniere» – siamo prossimi alle celebrazioni colombiane del '92 e la

³² ASBAPL, Ge-Molo, Mon.1 bis, lettera del 19 marzo 1898. Dai documenti non è possibile stabilire se il Fiscali in questione fosse Filippo o il figlio Domenico. E' però poco probabile che si trattasse di Domenico, all'epoca impegnato intensamente nella provincia senese, mentre appare plausibile che ci fosse stato un tentativo di impiegare Filippo, che nel 1898 il Venturi riteneva ancora utilizzabile nei restauri ministeriali per «lavori di rintelatura, lavori in cui ha sempre dimostrata abilità singolare e sicura esperienza»: Rinaldi 1998, p. 46.

³³ AALBA, 834.7, 10 marzo 1889. Luxoro era già intervenuto sui restauri della cattedrale una prima volta a proposito del rifacimento dei vetri del coro e del rosone, per opera della manifattura Bertini, finanziati nel 1869 dalla marchesa Luigia Negrone Durazzo, auspicando che l'episodio non restasse un fatto isolato: «che questo atto di omaggio allo storico monumentale edificio possa toccare il cuore del Municipio, che lascia crudelmente deperire la ricca e bella facciata a ritroso di quanto la gente civile e patriottica si costuma per tutta Italia e fuori, ove un sistema di ordinato restauro assicura la conservazione di ciò che è tesoro per l'arte, onore e patrimonio del paese»: Luxoro 1871, in part. p. 10. In seguito, si era fatto sostenitore della demolizione della Cappella Fieschi nella navata sinistra (che secondo il progetto originario avrebbe dovuto essere ricostruita in altra posizione), trovandosi assolutamente concorde con d'Andrade sulla necessità di ritrovare la coerenza dell'edificio medievale, liberandolo dalle «profanazioni artistiche» operate «in tempi disgraziati da uomini nefasti»: Luxoro 1897 (a); Luxoro 1897(b).

città si stava preparando a richiamare i turisti –, egli propone tra l'altro di realizzare un Museo del Tesoro, aperto al pubblico a pagamento, i cui introiti avrebbero potuto finanziare in parte i lavori³⁴. La questione che vide d'Andrade e Luxoro su posizioni contrapposte riguardò il trattamento dei parati murari: d'Andrade, ritenendo «predominante l'intervento alessiano e postalesiano», avrebbe voluto continuare le decorazioni 'in stile' presenti nell'abside, estendendole alle volte e alle pareti delle navate, per conferire una generale unità estetica all'edificio; Luxoro, intuendo le possibilità di un ripristino della *facies* medievale nella zona delle navate, si era fatto paladino di un intervento che, pur senza demolire gli affreschi di cinque e Seicento, mirasse a recuperare sotto le varie superfetazioni, laddove possibile, la vista della pietra viva³⁵. In una lettera del 1893 al marchese Gerolamo Gavotti, designato dal Comune a far parte della Commissione Arcivescovile che avrebbe dovuto presiedere al restauro, egli chiede esplicitamente di non essere chiamato ad assumere incarichi ufficiali all'interno di questo organismo, per non dover «compartecipare a qualcuna delle idee relative al restauro suddetto, emessa dall'amico d'Andrade», per cui egli si dichiara «ben lungi dall'assumere anche indirettamente una parte di responsabilità». Nella missiva, molto confidenziale, vengono esposti i motivi del contrasto:

Il d'Andrade opina che il Duomo per decoro di Genova sia concluso nello spazio che manca di decorazione, desiderando togliere di mezzo tutte le parti imbiancate per arricchirle invece di pitture ed ornamenti. In massima sono in perfetto accordo con lui e passi per la crociera ai lati della cupola ove l'Alessi ha introdotto la linea architettonica propria della sua epoca, ma se parve fare lo stesso nella navata di mezzo, mi parve non si debba secondare con una decorazione barocca conforme a quella del Sancta Sanctorum e del coro. La crociera, il Sancta Sanctorum ed il coro non hanno più traccia medievale, ma la navata di mezzo è a colonne

³⁴ AALBA, 834.7, 17 febbraio 1890. L'idea di Luxoro, che prevedeva l'allestimento di vetrine poste nella loggia sopra ai portali, verrà realizzata nel 1892 ma in un locale della sacrestia, per consentire un più facile accesso al pubblico: AALBA, 834, 7, 25 febbraio 1892.

³⁵ Di Fabio 1984 (c), in particolare pp. 208-219; Marcenaro 1998. Entrambi gli studiosi tendono a presentare la vicenda in termini non esattamente coerenti con quanto emerge dai documenti, tendendo a contrapporre un Luxoro ostinatamente arroccato su una vocazione medievistica a un d'Andrade paladino della linea del rispetto dell'esistente. Di fatto – si veda quanto trascritto più avanti – la posizione di Tammar appare nettamente più equilibrata e rispettosa, rispetto all'ipotesi di decorazione neobarocca proposta dall'architetto portoghese.

cosiddette gotiche, con arcate a sesto acuto e con sovrapposte altre colonne, pilastri ed archi di stile consimile: per le quali cose il decorare le pareti soprastanti e la volta alla stregua del XVII secolo sarebbe una disarmonia da paragonare ad un corpo secentesco sorretto da gambe medievali.

La lettera prosegue, poi, commentando la proposta di decorare in stile neobarocco anche le pareti delle navate laterali:

Confesso che non capisco come il d'Andrade non istimi di procedere allo scrostamento dei muri stessi, temendo dell'effetto melanconico della pietra viva e come non accetti l'idea di rimettere le finestre nel loro prisitino stato ed in rapporto con quanto si riscontra nella parete esterna³⁶.

Come è noto, la proposta di Luxoro, poi formalizzata in seno alla Commissione Conservatrice, con una dettagliata relazione inviata al prefetto³⁷, verrà accolta dalla Commissione Arcivescovile che darà il via «all'esplorazione della Cattedrale per conoscere quanto vi fosse di antico e prima di por mano ai restauri e alle decorazioni»³⁸. Alla fine, prevalse dunque l'idea di intervenire seguendo le tracce archeologiche, in modo da restituire la *facies* medievale, senza dar spazio a interpretazioni di fantasia. Gli 'scrostamenti', condotti sotto la direzione di Marc'Aurelio Crotta, porteranno alla luce le strutture medievali preesistenti, consentendone il loro pieno recupero, mentre sarà affidata a Ludovico Pogliaghi, ma solo nel braccio sinistro del transetto, la realizzazione di nuovi affreschi di gusto tardocinquecentesco, secondo l'idea di d'Andrade – che nel frattempo era stata anche sostenuta da Camillo Boito³⁹ – di intervenire con decorazioni pittoriche *ex novo* all'interno dell'edificio, ispirandosi ai cicli della zona absidale.

³⁶ AALBA, 834.7, 12 dicembre 1893.

³⁷ AALBA, 834.7, 27 ottobre 1894.

³⁸ AALBA, 834, 7, 14 marzo 1896, così Luxoro nella minuta di una lettera indirizzata all'Arcivescovo Tommaso Reggio.

³⁹ Boito 1910, pp. 5-7.

La difesa del patrimonio a rischio demolizione e a rischio esportazione

L'impegno e il fervore profusi da Luxoro in occasione di alcuni specifici episodi, nel tentativo di evitare la perdita di importanti monumenti cittadini destinati altrimenti a essere demoliti, trovarono pari dedizione nella costante attenzione rivolta alla causa della salvaguardia dei manufatti artistici del passato, fossero essi conclamati capolavori o anonimi prodotti delle arti applicate. I documenti ci restituiscono la passione civile nel voler conservare le testimonianze della propria storia come scelta etica e patriottica, la fiducia incrollabile nell'azione educatrice delle varie forme d'arte, l'amore per la propria città, un'intelligente attenzione nel cercare soluzioni per ottemperare l'esigenza di rispettare il passato senza reprimere le necessità di modernizzazione e di espansione urbanistica. In una Genova che andava realizzando il piano di ampliamento messo a punto nel 1825 da Carlo Barabino, con la creazione di nuovi assi viari e di quartieri residenziali fuori le mura, la contrapposizione tra le sfaccettate ragioni della pubblica utilità e gli interessi privati, tra l'ansia di rinnovamento e la volontà di rispettare il passato, si catalizzò su alcuni episodi emblematici, che videro fronteggiati il partito dei demolitori e quello dei conservatori⁴⁰. In particolare, Luxoro si mobiliterà nel perorare il salvataggio dell'avancorpo del palazzo delle Compere di San Giorgio, a rischio demolizione per consentire di rendere più ampia la carrettabile Carlo Alberto, della Porta di Sant'Andrea – la cosiddetta Porta Soprana –, appartenente alla cinta del XII secolo, e di Porta Pila, appartenente alle Nuove Mura del 1626. Nel primo caso si trattò di una battaglia tesa a conservare nella sua integrità un edificio di forte significato storico che con l'atterramento dell'avancorpo avrebbe perduto il nucleo più antico, risalente alla metà del XIII secolo; nel caso delle porte di città, invece, la battaglia fu condotta per la difesa dei singoli monumenti che, abbattuto quanto restava della cinta muraria, si volle comunque conservare per la loro pregnanza evocativa e scenografica.

È del 1882 la creazione della Commissione per il ripristino della Porta di Sant'Andrea, di cui Luxoro è membro e segretario⁴¹. Le vicende che portarono al

⁴⁰ Sull'argomento: Giubilei 1984. Sulle ripercussioni che il nuovo assetto urbano genovese ebbe nel campo della conservazione di palazzi storici e dei loro cicli decorativi: Galassi 2005.

⁴¹ I risultati del lavoro della commissione furono pubblicati nella *Relazione* 1882 (copia consultata presso l'AALBA).

salvataggio e poi al restauro del monumento per opera di d'Andrade sono state estesamente ricostruite da Colette Dufour Bozzo, al cui contributo rimando⁴², come pure sono già stati sottolineati i successivi sforzi di Luxoro che si prodigherà presso il ministero per salvare, con lo stacco, una parte delle decorazioni murali presente nell'adiacente convento di Sant'Andrea:

nel caso si dovesse addivenire a demolizioni in forza dello slargamento di via XX Settembre, si abbia serio pensiero per la conservazione dei belli affreschi di scuola genovese che ancora in bello stato si ammirano nella volta della chiesa ed anche di tutto ciò che vi è in vista di cose medievali e di quanto, demolendo, si potrà certamente ritrovare⁴³.

Ugualmente ben note sono le vicende relative alla mobilitazione di un gruppo di intellettuali che portò a bloccare l'amministrazione civica nella sua volontà di demolire l'avancorpo del palazzo delle Compere di San Giorgio, e fece in modo che nel 1888 la Giunta Superiore di Belle Arti opponesse il veto al taglio dell'edificio, dando il via al progetto di restauro che d'Andrade porterà a compimento nel 1892⁴⁴. L'atteggiamento di Luxoro, in seno alla Commissione Conservatrice, fu come sempre battagliero e la sua azione certamente efficace nel coinvolgere il ministero nella tutela dell'edificio. A distanza di alcuni anni, dovendo fronteggiare un nuovo salvataggio, quello di Porta Pila, egli rievocherà con toni accesi e argomenti che riecheggiano gli scritti di Cattaneo e Cavalcaselle⁴⁵, lo scontro di allora, tra i 'conservatori' e i loro avversari, «una schiera di gente chiassosa, calunniatrice, che non trova posto nella scienza, nelle lettere, nelle arti e tanto meno nel campo della civiltà e del progresso», distinguendo tuttavia, accanto ai «dilettanti di vandalismo» e alla larga compagine degli affaristi, anche il partito dei 'modernisti onesti' che, nel nome del rinnovamento e delle aspirazioni della crescita cittadina non aveva tenuto nel dovuto conto «tutto quanto appartiene al dominio della Storia, dell'Archeologia e delle Arti Belle». Persone in buona fede, che per mancanza di un'adeguata educazione non avevano compreso quanto l'o-

⁴² Dufour Bozzo 1989, pp. 378-387.

⁴³ AALBA, 834.7, 29 ottobre 1895; Dagnino 1990, in particolare pp. 39-40.

⁴⁴ Sulle vicende del salvataggio e sul restauro del palazzo: Di Dio Rapallo 1981; Bartolotti 1990.

⁴⁵ Mi riferisco in particolare a Cattaneo 1839; Cavalcaselle 1863, in particolare p. 4. Sull'argomento si veda Levi 1988, pp. 321-322.

nore nazionale dipendesse dal rispetto di questo patrimonio, e non erano stati in grado di seguire l'esempio dei paesi civili, «i quali professano il culto più sacro a tutto quanto è gloria e ricchezza, che loro appartengono»⁴⁶.

L'impegno con cui Luxoro prese parte alla discussione circa il salvataggio di Porta Pila non fu da meno. Nel 1891, con l'abbattimento delle cosiddette 'fronti basse' delle mura secentesche verso la val Bisagno, la porta si trovò a rischio demolizione. Tammar, in seno a una commissione creata *ad hoc*, si batterà per ottenerne la ricollocazione, proponendo in tal senso un interessante progetto che avrebbe isolato il monumento come un arco di trionfo, garantendone una scenografica godibilità, decorosa per la città moderna e non ingombrante per il traffico, a conclusione del rettilineo della Via Giulia, l'attuale via XX Settembre. Ingegnosa è poi la soluzione immaginata per ovviare al fatto che isolando la porta essa avrebbe mostrato il suo verso grezzo – in origine essa, infatti, si trovava addossata ai bastioni –: escludendo una moderna decorazione pittorica, Tammar proporrà di applicarvi sul retro il fronte dell'analogha porta di santa Stefano, facendo così di due monumenti un unico *pastiche*, che avrebbe garantito la sopravvivenza di entrambi:

Il dorso di Porta Pila prospiciente il prolungamento di via Giulia, sull'asse o no della stessa, resterebbe sempre allo scoperto e presenterebbe un aspetto assolutamente inaccettabile. Di qui appunto la necessità di decorare la parte interna della Porta stessa, e non certo col pennello, il che riuscirebbe ad una stonatura con la parte esterna del monumento, tutta in pietra ed a spiccati rilievi. Volendo creare invece apposita decorazione, sarebbe come andare incontro a difficoltà non facili a superarsi per causa della natura dell'edificio e difficilmente si accontenterebbe il gusto di una sufficiente maggioranza per mettere in silenzio la critica. In questo stato di cose parmi non si possa escogitare miglior partito se non quello appunto del proposto congiungimento, perché con esso, non solo rimane provveduto nel miglior modo alla decorazione interna di Porta Pila, ma si ottiene l'altro scopo di non minor conto, quello cioè di salvare la condannata Porta S. Stefano, che per maestosità e bellezza vale, se non supera, l'altra e nello stile si mostrano entrambe di evidente omogeneità⁴⁷.

⁴⁶ AALBA, 834, 14 novembre 1891. Il testo è trascritto in Appendice.

⁴⁷ AALBA, 835.8, *Appendice sulla relazione di Porta Pila* (minuta), 14 novembre 1890. Di fatto, tale progetto non sarà attuato: la porta di Santo Stefano sarà rimontata a ridosso delle mura cinquecentesche delle Cappuccine; la porta Pila, inserita nel Bastione

Ugualmente appassionato, anche se raramente vincente in mancanza di strumenti legislativi adeguati, fu l'operato di Tammar nella difesa del patrimonio artistico mobile che la Liguria, regione di frontiera, vedeva transitare verso la Francia. Nella sua veste di segretario della Ligustica egli viene infatti nominato Delegato Statale all'esportazione dei Capi d'arte – circolare ministeriale del 12 giugno 1882, n. 440 –, con l'incarico di recarsi a Ventimiglia per ispezionare gli oggetti di interesse artistico che stavano lasciando l'Italia e informare il ministero sulla loro reale consistenza e sul loro pregio. Il Delegato non ha l'autorità di rilasciare il nulla osta all'esportazione, né tantomeno di apporre vincoli, ma assolve comunque il delicato compito di «testimoniare la qualità e l'importanza degli oggetti», in una provincia in cui non esiste «legge che proibisca l'esportazione d'oggetti d'arte»⁴⁸. Molte sono le pratiche significative, che ci mostrano un Luxoro scrupoloso nel segnalare al ministero oggetti d'interesse e nel tentativo di scongiurare nulla osta avventati, a volte addirittura abile nello smascherare tentativi di esportazione illegale, oppure interessato a proporre all'amministrazione pubblica l'acquisto di opere altrimenti destinate alla dispersione. È questo il caso, per esempio, di una serie di marmi di cui egli ferma temporaneamente l'esportazione perché probabilmente provenienti dagli scavi della città romana di Nervi e il cui acquisto egli propone al comune di Ventimiglia, città che ha già iniziato «una raccolta di preziosi cimeli della stessa provenienza».

Mi permetto di rilevare – egli aggiunge nella lettera indirizzata a tal proposito al sindaco – come oggetti di tal genere in mano di un negoziante di antichità possono bensì avere un apprezzamento relativo, ma così sul luogo hanno invece un pregio assoluto, ogni oggetto stesso si può dire una pagina di storia, e non sarà certo la degna Amministrazione Comunale di cotesta nobile città che vorrà consegnarla al vento⁴⁹.

Montesano, negli anni Quaranta del Novecento sarà nuovamente spostata e murata in posizione alquanto infelice, nel muraglione alle spalle della stazione Brignole.

⁴⁸ Così si esprime Marcello Staglieno, in una lettera indirizzata al ministro a nome del presidente dell'Accademia, non senza rimarcare come spettasse all'autorità politica il compito di concedere il nulla osta, e come dal canto suo l'amministrazione dell'Accademia fosse sempre stata «sollecita in secondare il R. Governo onde conservare all'Italia i preziosi oggetti d'arte, di cui tanto è doviziosa»: AALBA, 704, *Copialettere* 1885-89, c. 125, n. 350, 25 maggio 1888.

⁴⁹ AALBA, 714, *Copialettere* 1895-99, n. 11, c. 218, 13 gennaio 1899.

Il suo essere collezionista di arti decorative, di libri e di antichità⁵⁰, nonché la ferma convinzione che il progresso delle arti industriali moderne dovesse trovare giovamento dallo studio degli esempi del passato, lo portano ad avere un occhio di riguardo anche per manufatti non appartenenti alle categorie artistiche 'maggiori', ma ugualmente interessanti per la storia ligure e particolarmente appetiti dal mercato internazionale. Tra gli oggetti segnalati al ministero come meritevoli di considerazione, degli arazzi fiamminghi del XVII secolo di «abbastanza pregio artistico», di «disegno non molto corretto, ma di ricca composizione, bel colore e buona tessitura», venduti dal marchese Ambrogio Negrone⁵¹; «un'antica invetriata dipinta» che, non dichiarata dal proprietario, era stata occultata in una cassa insieme a piatti di ceramica privi di valore⁵²; un bassorilievo che, dichiarato opera moderna, era risultato invece «d'autore antico»⁵³. Due episodi riguardano poi il tentativo, fallito, di convincere il ministero a impedire la vendita all'estero di dipinti importanti, nello specifico due ritratti genovesi di Antoon Van Dyck. Il primo è un *Ritratto di nobildonna* che si dice provenire da Palazzo Gentile, per il quale il presidente dell'Accademia Marcello Staglieno chiede al ministro il divieto dell'esportazione a Strasburgo, dopo che un «professore accademico [Luxoro] ha sospeso il permesso d'esportazione»⁵⁴. La mobilitazione accademica non ebbe però i suoi effetti: il dipinto, da identificare con il *Ritratto di Luigia (?) Cattaneo Gentile* (Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. 200), approderà proprio in quell'anno al museo della città alsaziana, venduta da Elena Remedi – che l'aveva ereditato dalla collezione di Filippo Gentile – per trentamila lire al borgomastro⁵⁵. La vicenda del secondo Van Dyck si ricollega invece all'esportazione della

⁵⁰ La figura di Tammar collezionista non è al momento sicuramente delineabile, a differenza di quella dei cugini, Pietro, Giuseppe e Matteo, le cui raccolte hanno dato origine al Museo Luxoro di Genova-Nervi (Galassi 2001). È tuttavia significativo che egli esponga propri pezzi all'Esposizione artistica archeologica industriale del 1868, tra cui maioliche e terrecotte, medaglie, ma soprattutto carte geografiche e il rarissimo portolano del XV secolo, noto come 'Atlante Luxoro', che sarà poi donato alla Civica Biblioteca Berio: *Catalogo dell'Esposizione artistica archeologica industriale 1868*, nn. 40, 54, 58, 86, 87, 102-103, 116.

⁵¹ AALBA, 704, *Copialettere* 1885-89, c. 124, n. 364, 14 giugno 1888.

⁵² AALBA, 704, *Copialettere* 1885-89, c. 102, n. 293, 2 dicembre 1887.

⁵³ AALBA, 709, *Copialettere* 1890-94, cc. 32-33, n. 108, 27 febbraio 1891.

⁵⁴ AALBA, 709, *Copialettere* 1890-94, c. 19, n. 58, 3 luglio 1890.

⁵⁵ Boccardo 1994, in particolare pp. 84-85. Boccardo in *Van Dyck. Grande pittura e collezionismo a Genova* 1997, scheda n. 35, pp. 226-228.

collezione del barone Adolf Thiem, il grande collezionista che alla fine dell'Ottocento aveva radunato, nella sua villa neogotica di Sanremo, un'ingente collezione di dipinti⁵⁶. In questa circostanza, che provocò l'uscita dall'Italia di eccezionali capolavori veneti e fiamminghi, tra cui il *Trittico della Crocifissione* di Joos van Cleve, oggi al Metropolitan Museum di New York, Tammar tentò di bloccare, almeno, il ritratto di Van Dyck. In una lettera del 1897, egli fa presente al barone, intenzionato a traslocare in Germania i suoi beni senza alcuna formalità, che era invece necessario seguire la trafila prevista per le esportazioni e informare il ministero dell'uscita dall'Italia del dipinto, «trattandosi di un'opera di autore di molto credito»⁵⁷. Alla replica seccata di Thiem, Luxoro incalza:

Quest'ufficio non si oppone certo all'esportazione di un'opera ragguardevole come si ritiene quella di Van Dyck, ma non posso e non deve esimersi per parte sua dalle formalità che prescrive il Governo. [...] Si accerti, Signore, che non si fa questione di diffidenza [...], ma si ottempera soltanto a quanto è di dovere verso ciò che prescrive il Ministero della Pubblica Istruzione⁵⁸.

Anche in questo caso il tentativo non avrà alcun esito. Il dipinto è infatti da identificare con il *Ritratto di nobildonna genovese* (Berlino, Staatliche Gemäldegalerie, inv. 787 A), venduto da Thiem al museo berlinese nel 1904, al prezzo di duemila sterline⁵⁹.

A conclusione dell'esperienza maturata come delegato all'esportazione, in un breve scritto pubblicato nel 1899 sulla "Rassegna Nazionale", Luxoro interviene con grande lucidità nel dibattito in corso, contro il partito che avrebbe voluto rendere ancor meno severe le leggi che regolavano i permessi di esportazione. Fatte salve le ragioni dei «propugnatori del principio di libertà commerciale e del diritto di proprietà», egli individua con profonda convinzione le ragioni di «un diritto comune superiore al privato, onde il primo all'altro deve necessariamente prevalere» e questo non solo per ragioni di carattere storico, ma, e desidero sottolineare questo aspetto, per una «questione d'onore», per un obbligo morale ineludibile:

⁵⁶ Duretto, Migliorini, Verde Scajola 1986, p. 95.

⁵⁷ AALBA, 714, *Copialettere* 1895-99, c. 131, n. 127, 15 novembre 1897.

⁵⁸ AALBA, 714, *Copialettere* 1895-99, c. 132, n. 129, 19 novembre 1897.

⁵⁹ *Auction sale price* 1904, p. 218. Ringrazio Piero Boccardo per l'aiuto nell'identificare il dipinto.

Ogni opera di alto pregio che si trascura o si vende è un'offesa alla memoria di chi l'ha creata e legata ai posteri; è uno sprecare il ricco e glorioso patrimonio ereditato da chi ordinò per effetto di splendidezza e da chi eseguì per effetto di genio. [...]. Se vi è chi queste cose non capisce ed inconsciamente disprezza, non si deve a cotale riguardo di sorta da parte di chi è invece ben convinto della religione dell'arte, come sono obbligati ad esserlo i sommi capi che amministrano dalle sfere ufficiali⁶⁰.

Contro gli interessi di antiquari senza scrupoli, di proprietari avidi o inconsiderati, di parroci ignoranti, l'arma vincente non è tuttavia solo quella dell'inasprimento delle norme giuridiche, ma piuttosto quella della diffusione di una «educazione artistica» estesa a tutti i cittadini:

Quando l'educazione artistica sarà entrata per obbligo a far parte della cultura generale, quando il popolo alto e basso, ma soprattutto il primo, avrà imparato a conoscere che coll'arte antica è in possesso di un tesoro nel senso morale e materiale, allora le leggi, i provvedimenti riusciranno superflui⁶¹.

Le proposte, tra utopia e pragmatismo

Tammar Luxoro fece sentire la sua voce non solo sulle questioni locali, ma affrontò temi di più ampio respiro come l'intervento sul problema dell'esportazione delle opere ben testimonia. Le sue battaglie per la difesa di singoli monumenti sono in qualche modo gli episodi più appariscenti di un costante impegno per far sì che la modernizzazione del nuovo Stato italiano si potesse realizzare nel rispetto e con il giovamento del 'tesoro nel senso morale e materiale' costituito dal patrimonio storico-artistico del passato. È una necessità etica che ispira il suo impegno, dettata come abbiamo visto dall'obbligo morale nei confronti di artisti e di mecenati, ma anche la constatazione di quanta parte della ricchezza patria – in termini patrimoniali, oltre che per le ricadute economiche legate al turismo – dipendesse dall'eredità ricevuta dal passato. E da artista militante egli non dimentica inoltre di ribadire, in più occasioni, quanto il 'bello' e la capacità

⁶⁰ Luxoro 1899, p. 124.

⁶¹ *Iidem*.

di saperne beneficiare abbiano effetti vantaggiosi sulla vita sociale, sulla civiltà di un popolo e sul suo progresso. Il suo è un pensiero carico di slanci ideali, ma che non perde mai il senso della realtà e la concretezza delle proposte, costantemente in bilico tra fiduciosa utopia e pragmatismo.

Due interventi nel dibattito sulla tutela del patrocinio storico-artistico, entrambi nel 1894, proiettano l'impegno di Tammar in una prospettiva più ampia, svincolata dalle problematiche meramente municipalistiche. Il primo episodio si riferisce al problema della conservazione dell'arte religiosa, affrontato dal Luxoro in una lunga lettera indirizzata all'arcivescovo Tommaso Reggio, la cui minuta si conserva nell'archivio dell'Accademia. La constatazione che il patrimonio di arredi sacri, tessuti, argenti, suppellettili si trova a forte rischio di dispersione a causa dell'ignoranza del clero e delle pressioni del mercato antiquario – tra gli esempi citati «un calice già appartenuto ad un pontefice, posto sopra un tavolo in un salotto, con entro i sigari di Avana» –, induce Tammar a proporre la nomina di una Commissione di persone competenti presieduta dal vescovo, dalla quale abbiano a dipendere tutti gli amministratori delle chiese dell'Arcidiocesi, sia per nuovi edifici, sia per restauri, in cose architettoniche, e così per ciò che riguarda la pittura, la scultura, la decorazione e gli arredi sacri – e la creazione – di una scuola artistica e archeologica nei seminari colla quale gli studenti possano apprendere nei dovuti limiti la storia delle Belle Arti e più particolarmente in ciò che riflette la religione cristiana, nonché il valore e l'importanza del materiale artistico che serve al culto della medesima⁶².

Il secondo episodio si riferisce a un appello lanciato al ministro della Pubblica Istruzione, Baccelli, circa il nuovo assetto degli organismi di tutela realizzato l'anno precedente dal ministro Martini, con la creazione della Giunta superiore di Belle Arti, che il Luxoro giudica non sufficientemente radicale ed efficace⁶³. Lo scritto è molto interessante soprattutto perché rivela un'indubbia competenza maturata dal Luxoro attraverso decenni di lavoro sul campo, e anche un'incrollabile fiducia nel valore di una gestione decentrata in un momento in cui la Liguria aveva perso la sua identità territoriale nel 1891 sotto il dicastero Villari, dopo l'accorpamento del commissariato regionale ligure a quello piemontese⁶⁴. Egli propone pertanto di mantenere un duplice sistema, «d'azione espansiva per un lato – il decentramento – e sintetica per l'altro», in cui accanto alla giunta siano operanti delle sottogiunte regionali, sulla base di un preciso programma finalizzato

⁶² AALBA 830, 5 febbraio 1894.

⁶³ Luxoro 1894.

⁶⁴ Si veda in proposito Bencivenni, Dalla Negra, Griffoni 1992, pp. 268-278.

alla conservazione, al restauro dei monumenti, al progresso, al vantaggio morale e materiale dell'arte contemporanea, al pubblico insegnamento, a tutto ciò insomma che si credesse conveniente pel bene comune.

Compito primo delle sottogiunte la creazione di un inventario «scrupolosissimo» per ogni regione, il solo strumento per evitare «danni, dispersioni, esportazioni finora più deplorate che impediti, a cagione di ignoranza, d'indifferenza e d'avarizia». L'interesse della proposta risiede in particolare proprio nella forza con cui si è sollecitata l'azione di capillare inventariazione, immaginando un catalogo che potesse essere strumento di controllo ma anche di conoscenza, dotato di riproduzioni fotografiche – a Genova questi sono gli anni dell'intensa attività di Alfredo Noack –, disegni, grafici e ogni sorta di documentazione necessaria. Uomo accademico e pittore, certamente legato a un orizzonte culturale i cui modelli di riferimento sono quelli del secolo che si andava chiudendo, in particolare quelli proposti da Pietro Selvatico⁶⁵, egli si schiera dunque decisamente nella difesa del ruolo di una Accademia che, opportunamente riformata, potesse diventare luogo deputato non solo dell'insegnamento del sapere e del fare artistico, ma anche – e questo in aperto contrasto con la linea di Giovanni Battista Cavalcaselle – della tutela e del restauro. Critico nei confronti dell'operato delle Commissioni Conservatrici – eterogenee, meramente consultive e dunque poco incisive –, è allo stesso modo fortemente critico nei confronti del supposto efficientismo dei tecnici ministeriali operanti negli Uffici Regionali, le cui nomine egli reputa spesso affidate a persone poco competenti delle realtà culturali su cui andavano a operare. La sua proposta è allora quella di ridare massima centralità alle accademie locali, nel cui seno il ministro avrebbe dovuto scegliere i membri delle sottogiunte regionali, individuando «le persone più competenti, capaci di giovare allo scopo della istituzione». Le sottogiunte si configurano dunque, nel progetto Luxoro, come espressione della comunità degli artisti locali, una trasformazione delle vecchie Commissioni Conservatrici, dotate ora di pieni poteri decisionali e operativi – avendo la Giunta centrale un mero compito di controllo –, e sostitutive degli Uffici Regionali, secondo la logica che è preferibile «utilizzare quanto più possibile gli enti morali che esistono già, prima di crearne dei nuovi [il riferimento è agli Uffici Regionali], sopra un terreno della stessa natura».

⁶⁵ Si veda Selvatico 1867. Selvatico è in rapporto con i professori della Ligustica, in particolare con Maurizio Dufour a cui scrive nel 1875 a proposito dell'attivazione del corso di disegno geometrico: AALBA, 693, *Lettere protocollate, 1871-1880, s.n. 1875*.

Uno scritto del 1896 ribadirà la centralità dei compiti dell'accademia, non solo come scuola per i futuri artisti ma anche come luogo deputato alla diffusione della «cultura artistica» nella società, mirante alla

cognizione dell'Arte nella sua sostanza e nei suoi rapporti con la vita civile, nella sua importanza storica, nella sua utilità pratica; e ciò soprattutto in una nazione come l'Italia, ove le discipline del Bello sono un elemento di vita, una connaturazione di essa, ed il Genio loro ha irremovibile dimora⁶⁶.

Solo la conoscenza di quelle «Arti che si trovano connaturate colla vita pratica del mondo civile», potrà infatti impedire, più che qualsiasi legge o decreto, la distruzione, la deturpazione e la svendita del patrimonio storico-artistico, messo a rischio da ignoranza, cupidigia, inconsapevolezza.

⁶⁶ Luxoro 1896.

**All'origine delle leggi di tutela postunitarie.
Tammar Luxoro e la statistica
delle collezioni private genovesi (1892)***

Assunto il dicastero della Pubblica Istruzione il 9 febbraio 1891, Pasquale Villari si mise subito all'opera per rilanciare alcuni progetti cui gli uffici della Direzione generale di Antichità e Belle Arti stavano lavorando da tempo, focalizzando la sua attenzione in particolare sulla stesura di una legge per la conservazione dei monumenti basata sulla definizione di un catalogo degli oggetti d'arte d'interesse nazionale. Si trattava di provvedimenti connessi all'esigenza di giungere alla regolamentazione delle pratiche di esportazione delle opere di proprietà privata cui già precedenti ministri, in particolare Cesare Correnti e Michele Coppino, avevano lavorato con scarso successo, a causa dell'opposizione incontrata in Parlamento e di un generale quanto profondo dissenso presso una larga parte dell'opinione pubblica. L'Italia unita si trovava nella necessità di varare un piano di tutela basato su alcuni principi che erano estranei alla giurisprudenza di molti degli Stati preunitari, in particolare nei confronti dei diritti della proprietà privata. E se nello Stato pontificio, con la promulgazione dell'editto del Cardinale Pacca (1820), era stato da tempo affermato il concetto che fosse lecito vincolare le antichità e gli oggetti d'arte di sommo pregio, impedendone l'esportazione, qualsiasi violazione dei diritti della proprietà privata e del libero commercio era invece ritenuta assolutamente inaccettabile negli altri territori del Regno¹.

L'azione del ministro Villari si concretizzò a partire dal novembre 1891, con la creazione di una rete di informatori che avrebbero dovuto collaborare alla compilazione di una «statistica delle collezioni private». Come spiega Giulio Cantala-

* Pubblicato in *Superba ognor di belle Imprese andrai. Scritti per Farida Simonetti*, a cura di A. Guerrini, G. Zanelli, Genova 2020, pp. 254-264.

¹ Sull'argomento si veda Papi 2008, con bibliografia precedente.

messa in una lettera a Domenico Gnoli, «l'elenco delle opere di somma importanza possedute dai privati e sparse in tutto il regno» avrebbe dovuto essere allegato al disegno di legge per la conservazione delle opere d'arte che il ministro intendeva presentare al Parlamento². Proprio Cantalamessa fu il primo a ricevere, il 17 novembre 1891, la lettera in cui Villari gli chiedeva di collaborare al progetto per la zona di Ascoli Piceno. Tra il 20 e il 27 novembre le lettere di incarico raggiunsero più di trenta personalità – membri delle Commissioni Conservatrici, studiosi ed eruditi locali – a coprire l'intero territorio nazionale. L'elenco dei collaboratori coinvolti in questa prima campagna, conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, ricorda per la zona di Torino Baudi di Vesme e Alfredo d'Andrade, mentre la zona di Genova non venne inizialmente presa in considerazione³.

Le collezioni della provincia ligure furono oggetto d'attenzione nel corso di una seconda fase organizzativa, promossa qualche mese più tardi. Essa ebbe come protagonista e corrispondente del ministro Tammar Luxoro (1825-899), come documenta un inedito fascicolo, conservato proprio presso l'archivio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, che viene ad aggiungere un interessante tassello alla vicenda in sé ma anche all'attività di questo interessante personaggio, artista e intellettuale, da tempo impegnato nel campo della tutela e del restauro⁴. Tammar, in qualità di Segretario dell'Accademia, fu raggiunto da due lettere di Villari il 27 gennaio 1892. Nella prima il ministro gli comunicava lo scopo della statistica e lo pregava di volervi contribuire, segnalando oggetti «degni di figurare per la loro importanza nell'elenco». Nella seconda, veniva trasmessa una lista di otto opere. Da Roma si chiede esplicitamente di riferire se esse «appartengono alla classe di opere di assoluta proprietà privata, se sono ancora esistenti presso le famiglie e nelle case designate, se sono di tale importanza e in tale stato di conservazione da essere iscritte nel catalogo degli oggetti d'arte privati»⁵. Nell'elenco figuravano il *Ritratto di Margherita, moglie dell'Imperatore Enrico VII*, segnalato nella villa Brignole Sale di Genova Voltri; l'*Ecce homo* di Antonello da Messina nel Palazzo di Giacomo Spinola delle Pelliccerie; un altro *Ecce homo* di Antonello in casa di

² La sofferta vicenda relativa alla creazione del catalogo nazionale delle opere «di sommo pregio» di proprietà privata è stata ricostruita da Papi, Borsellino 2013.

³ Ivi, p. 51, nota 25.

⁴ AALBA, 830-3, *Statistica collezioni private*. Il fascicolo contiene alcune lettere inviate dal ministro al Luxoro e la brutta copia delle risposte di quest'ultimo. Sul ruolo svolto da Tammar Luxoro nel campo della conservazione del patrimonio artistico ligure: Galassi 2013.

⁵ AALBA, 830-3. Lettere del ministro Villari a Tammar Luxoro, 27 gennaio 1892, prot. 1245.

Francesco Spinola; un *Ritratto* di Antonello nella collezione Molfino; una *Madonna col Bambino* di Vittore Crivelli nella collezione di Federico Mylius; un *Ritratto* a penna e bistro di Fra' Bartolomeo sempre in casa Mylius; una *Madonna col bambino in un paese*, anch'essa di proprietà Mylius; La *Vergine col Bambino e Santi* di Tiziano, nel Palazzo Balbi; un *Ritratto* del Moretto da Brescia in Palazzo Brignole.

La risposta di Tammar Luxoro, conservata in brutta copia presso l'archivio dell'Accademia, è datata 30 gennaio 1892 (*Appendice*, doc. 1). In essa il segretario, prima di entrare nel merito delle opere di cui gli si chiedeva conto, esprime la sua perplessità circa il compito assegnatogli che, a suo parere, sarebbe stato meglio affidare «ad un corpo costituito» – egli suggerisce in particolare la Commissione Conservatrice – piuttosto che a un singolo individuo. È evidente il disagio che trapela dalla missiva, provocato da un lato dalla delicatezza della missione, trattandosi di una statistica «delle collezioni private» cui l'incaricato non poteva avere accesso se non in virtù di eventuali amicizie personali, e dall'altro dalla consapevolezza della gravosità del compito, vista l'ingente quantità di opere custodite nelle ricchissime pinacoteche, che avrebbe richiesto un «lungo ed accurato lavoro da farsi collettivamente per mezzo di un ente costituito, provveduto di apposito autorevole mandato»⁶. Sono perplessità espresse peraltro anche da altri che, come il conte Emilio Visconti Venosta e Giulio Cantalamessa, che avevano chiesto al ministro «istruzioni e chiarimenti» circa un'operazione giudicata troppo frettolosa e soprattutto poco efficace perché priva di una sicura metodologia⁷. Secondo Villari, infatti, data l'evidente impossibilità di poter effettuare ispezioni sistematiche all'interno delle case private, nella statistica avrebbero dovuto comparire solo quelle opere «di sommo pregio e valore» di cui gli incaricati avevano notizia in virtù della loro «vasta erudizione della materia e i libri a loro disposizione»⁸.

Probabilmente consapevole delle reali difficoltà a portare a termine in modo efficace e rapido un incarico di questo tipo, la seconda lettera rivolta a Luxoro aveva stabilito una prima precisa perimetrazione di sole otto opere «di sommo pregio e valore». È interessante notare che in questo esiguo elenco non compaiono artisti di interesse locale che evidentemente, a questa data, non suscitavano alcun interesse sul mercato artistico internazionale e dunque non erano giudicati a rischio di esportazione. A esclusione della *Margherita di Brabante*, l'elenco individua infatti

⁶ AALBA, 830-3. Minuta della lettera di Tammar Luxoro al ministro Villari, 30 gennaio 1892.

⁷ Papi, Borsellino 2013, p. 51.

⁸ Ivi, p. 52.

dipinti di età rinascimentale i cui autori erano particolarmente richiesti dai collezionisti stranieri, in particolare inglesi e americani. La scelta di queste opere fa ritenere che le indicazioni giungessero da Giovanni Battista Cavalcaselle, all'epoca ancora attivo negli uffici centrali del ministero, in qualità di ispettore generale per la pittura e scultura. Lo studioso infatti, nel corso del suo viaggio in Liguria, avvenuto prima del 1871⁹, aveva avuto modo di vedere l'*Ecce homo* di Spinola¹⁰ e il *Ritratto* di Antonello, da lui particolarmente apprezzata in casa Molino¹¹, di cui aveva anche tratto disegni¹², così come la *Sacra Conversazione* (*Madonna col Bambino e Santi Caterina e Domenico con donatore*) di Tiziano, dettagliatamente descritta nella monografia dedicata all'artista¹³, e il *Ritratto* del Moretto¹⁴.

La regia di Cavalcaselle è anche evidente nell'indicazione di ben tre dipinti appartenuti alla collezione di Federico Mylius, con cui il conoscitore aveva avuto stretti e prolungati rapporti, come testimoniano alcune lettere¹⁵ e i frequenti riferimenti nel taccuino genovese¹⁶. Industriale di origine inglese ma trapiantato a Genova, Federico Mylius, da non confondere con l'omonimo cugino milanese, nella sua magnifica villa fatta edificare ai piedi della collina di Carignano aveva raccolto, com'è noto, una cospicua collezione di dipinti, sculture, opere di pittura antica e moderna, poi andata completamente dispersa in conseguenza a dissesti finanziari del proprietario che costrinsero a mettere all'asta i tanti tesori artistici una prima volta nel 1879 e poi *post mortem* nel 1897¹⁷. Anche Tammar dimostra di essere in buona confidenza con il collezionista. Nelle note allegate alla lettera del 30 gennaio, egli riferisce di aver interpellato direttamente Mylius in merito alle tre opere indicate da Roma come di sua proprietà, avendone ricevuto interessanti informazioni. La *Madonna* di Bartolomeo Montagna non aveva mai fatto

⁹ Su questo argomento si veda Kaiser 1998.

¹⁰ Crowe, Cavalcaselle 1871, II, p. 95.

¹¹ Ivi, pp. 89-90.

¹² I due dipinti furono disegnati e annotati su due fogli sciolti conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia, Cod. It. IV, 2032 (= 12273), fascicolo XIV, cc. 7r e 30v: Villa 2006, pp. 184-185.

¹³ Crowe, Cavalcaselle 1877, II, p. 414.

¹⁴ Crowe, Cavalcaselle 1871, II, p. 411.

¹⁵ Levi 1988, pp. 266-267, 302.

¹⁶ Gesino 1991-1994.

¹⁷ Per la figura e l'attività di questo interessante collezionista: Olcese Spingardi 1991-1994. Per le due vendite della collezione: Besta 2001, pp. 309-311.

parte della collezione, mentre le altre due opere erano state vendute da tempo ed acquistate dall'antiquario «Basilino» [sic] di Milano, nome storpiato che evidentemente si riferisce a Giuseppe Baslini, il «principe» degli antiquari milanesi, proprietario di un negozio-magazzino in via Montenapoleone e fornitore e figura chiave del collezionismo dei grandi musei europei¹⁸. Il *Ritratto* di Fra' Bartolomeo era stato acquistato dal mercante in occasione dell'asta nel 1879¹⁹, mentre il dipinto di Vittore Crivelli gli era stato ceduto insieme ad altri oggetti e a una «forte somma di denaro», in cambio «di un'antica statua in bronzo». La notizia è interessante perché viene a colmare una lacuna nella storia di provenienza del dipinto del Crivelli che, secondo quanto riferito da Crowe e Cavalcaselle, nel 1871 si trovava nella collezione bolognese di Michelangelo Gualandi²⁰ e che nella seconda edizione della *History of Painting in Northern Italy* a cura di Borenius era indicato come già appartenuto a Mylius, e da questi venduto nell'asta del 1879²¹. Da quanto apprendiamo dalle note del Luxoro, invece, il dipinto, da identificare presumibilmente con quello oggi a Budapest (Szépművészeti Múzeum, lascito Pálffy, 1912), non fu presentato all'asta – nel cui catalogo infatti non compare –, ma acquistato direttamente dall'antiquario milanese in cambio dell'antica scultura in bronzo. Nel documento non si dice di quale statua si fosse trattato ma, data l'importanza dell'acquisto, è probabile che essa debba essere identificata con uno dei bronzi cinquecenteschi più pregiati della collezione Mylius, entrambi andati all'asta nel 1879: quella «Grande et belle figure grandeur nature» raffigurante *Mercurio*, proveniente da Palazzo Farnese e finita poi alla National Gallery di Washington²², oppure il *San Sebastiano* di Alessandro Vittoria oggi conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York²³.

¹⁸ Zanni 2000.

¹⁹ Il disegno compare infatti nel catalogo d'asta tra di dipinti antichi, lotto n. 41: *Catalogue d'objets d'art* 1879, p. 10.

²⁰ Crowe, Cavalcaselle, 1871, I, p. 97, n. 2.

²¹ Crowe, Cavalcaselle 1871, ed. 1912, I, p. 97, n. 2.

²² *Catalogue d'objets d'art* 1879, lotto n. 179, p. 39; Per la storia di provenienza dell'opera, si veda la scheda del catalogo online della National Gallery of Washington: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45884.html>

²³ *Catalogue d'objets d'art* 1879, lotto n. 181, p. 40. Per la storia di provenienza dell'opera, si veda la scheda del catalogo online del Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198643?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Mylius&offset=0&rpp=20&pos=11>

Se il controllo ministeriale circa le opere «di sommo pregio» di proprietà Mylius giungeva dunque troppo tardi, Tammar poteva invece tranquillizzare il ministro per quanto riguardava la statua frammentaria di *Margherita di Brabante* di Giovanni Pisano che, donata da Maria Brignole Sale De Ferrari duchessa di Galliera all'Accademia Ligustica, si trovava a quella data ancora lì «gelosamente» conservata²⁴, così come per il *Ritratto* del Moretto, diventato di proprietà comunale insieme al Palazzo Rosso e a tutte le collezioni in esso custodite in seguito alla donazione disposta nel 1874 dalla stessa duchessa di Galliera²⁵. Anche la *Sacra Conversazione* di Tiziano si trovava all'epoca ancora in mostra nella «ricca e bella pinacoteca» del marchese Guido Balbi Senarega²⁶.

Dolorosa risulta invece la risposta circa il *Ritratto* di Antonello da Messina che, come ricorda Luxoro, nel frattempo [per l'esattezza nel 1883] era stato venduto dall'avvocato [Giorgio] Ambrogio Molfino alla National Gallery di Londra, tramite il console inglese a Genova. Dalla nota veniamo a sapere che il prezzo pattuito era stato di ventisettemila lire. Lo stesso Ambrogio Molfino, continua Tammar, negli ultimi anni della sua vita aveva venduto la preziosa biblioteca di famiglia, in buona parte acquisita dall'Università e dal Comune di Genova²⁷. Il ritratto era appartenuto nel Seicento a Roberto Canonici di Ferrara ed era poi passato nella collezione di Francesco Maria Spinola, nel cui palazzo era stato inventariato nel 1727. Come è stato recentemente ricostruito, è probabile che fosse poi stato acquisito intorno al 1775 dall'avvocato Matteo Molfino, padre di Giorgio Ambrogio, come parziale pagamento per le sue prestazioni professionali in difesa dei duchi Spinola di San Pietro e quindi custodito nella

²⁴ Il gruppo frammentario, oggi conservato presso il Museo di Sant'Agostino e in origine parte del monumento funerario realizzato da Giovanni Pisano per la chiesa di San Francesco di Castelletto, era stato preso in custodia dall'Accademia Ligustica «a vantaggio del futuro Museo», come si legge nel catalogo della mostra colombiana tenutasi a Palazzo Bianco nel 1892: *Catalogo degli oggetti componenti la mostra d'arte antica* 1892, n. 479, pp. 11-12.

²⁵ Il dipinto del Moretto, raffigurante il *Ritratto di Pietro Andrea Mattioli*, è tuttora conservato presso il Museo di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Rosso, inv. PR 46.

²⁶ Come è noto, l'opera, appartenuta nel Seicento alla collezione di Francesco Maria Balbi, è stata acquistata nel 1952 da Luigi Magnani e si trova ora nella Fondazione Magnani Rocca di Mamiano (Parma).

²⁷ Questa testimonianza circa il ruolo di Giorgio Ambrogio nella vendita sia del dipinto di Antonello, sia della biblioteca familiare, conferma un'ipotesi che fino a oggi non aveva trovato conferma documentaria: Santamaria 2012, p. 545.

villa di famiglia a Rapallo dove, come già ricordato, era stato visto e disegnato da Giovanni Battista Cavalcaselle²⁸.

Fortunatamente, invece, l'*Ecce homo* di Antonello, che Tammar chiarisce essere uno solo, si trovava ancora nella «ricca pinacoteca del marchese Francesco (e non Giacomo) Spinola» nel palazzo di piazza Pellicceria. Il giudizio espresso su questo dipinto non risulta particolarmente lusinghiero, tanto che il Luxoro arriva a sconsigliare il ministro «di ritenerlo meritevole di speciale considerazione», sia perché di incerta autografia, sia perché «in stato di deperimento con l'aggiunta di cattivi restauri». Tammar fa suo il giudizio poco lusinghiero che a questa data veniva tributato al dipinto. Come ha puntualizzato Farida Simonetti, infatti, già a metà Ottocento l'opera di Antonello si trovava in cattivo stato di conservazione e penalizzata da un'incorniciatura dorata che ne occultava il cartellino, tanto da giustificare un certo scetticismo circa la sua autografia, a cominciare dalla testimonianza di Federigo Alizeri che ne riferisce come opera «attribuita» al maestro siciliano²⁹. D'altra parte, anche il Cavalcaselle, pur accettando il nome di Antonello, ne aveva deplorato lo stato abraso e ritoccato³⁰, nonché le pessime condizioni del supporto di legno «grosso – tarlato»³¹, dando l'avvio a una deriva critica che sarà definitivamente invertita solo con il ritrovamento del cartellino, durante il restauro del 1946³². Che tuttavia l'opera fosse di Antonello, e che dunque potesse allettare la richiesta del mercato internazionale, tanto da giustificarne l'inclusione nell'elenco spedito dal ministro, era fatto certo e ben noto al Cavalcaselle che, come abbiamo ipotizzato, agiva al fianco di Villari. Sappiamo infatti che egli aveva preso parte alla trattativa tra il marchese Spinola e Federico Mylius, interessato ad acquistare il dipinto, poi sfumata per l'eccessiva richiesta del proprietario che, come lo avvisa Mylius in una lettera datata 3 marzo 1869, aveva poi «completamente perso la tramontana», avendo inizialmente chiesto quindicimila lire e poi avendo rilanciato a cinquantamila³³.

Conclusa questa prima, circoscritta indagine, il 15 marzo 1892 un'altra lettera ministeriale raggiunse il Luxoro, comunicandogli come fosse necessario completare

²⁸ La ricostruzione della complessa storia di provenienza del dipinto si deve a Santamaria 2012.

²⁹ Alizeri 1846, I, p. 472; Alizeri 1875, p. 134. Per la fortuna critica del dipinto: Simonetti 2000.

³⁰ Crowe, Cavalcaselle 1871, II, p. 95.

³¹ Così annota nel disegno conservato nella Biblioteca Marciana (cfr. nota 12).

³² Simonetti 2000, pp. 36-37.

³³ Levi 1988, p. 302, nota 146.

urgentemente il catalogo con le informazioni che si presumeva fossero state nel frattempo «diligentemente raccolte»³⁴. Villari, che il 25 febbraio aveva presentato alla Camera dei deputati il progetto di legge sulla conservazione privo del previsto elenco delle opere «di sommo pregio», aveva però pianificato che questo venisse realizzato nei due anni a venire, e dunque sollecitava i suoi collaboratori a lavorare al progetto³⁵. Messo alle strette, Tammar si vide costretto a declinare definitivamente l'incarico (*Appendice*, doc. 2), certo spaventato dall'impegno che esso avrebbe comportato, ma sicuramente anche in ragione dell'estrema delicatezza del compito, che nei suoi aspetti di indagine 'poliziesca' rischiava di assumere i caratteri della delazione, seppure giustificata da nobili scopi. Egli ancora una volta insiste sulla necessità di affidare la statistica alla Commissione Conservatrice dei monumenti, per poter agire «collettivamente e con sicuro criterio», suggerendo inoltre di avvalersi delle Guide esistenti, particolarmente a quella «ben nota dell'Alizeri», e del recente catalogo dell'Esposizione artistica archeologico industriale che sia era tenuta a Genova nel 1868³⁶.

Villari che nel maggio lascerà l'incarico ministeriale, vide affossare la sua proposta di legge, che il Parlamento decise di non portare in discussione³⁷. La catalogazione delle opere di proprietà privata i cui spostamenti o alienazioni dovevano essere notificati al ministero giunse tuttavia a una prima compilazione nel 1902, inserita all'articolo 23 della legge di tutela n. 185 presentata dal ministro Nunzio Nasi e approvata da entrambe le Camere nel 1903³⁸. L'elenco genovese comprendeva, oltre alla *Sacra Conversazione* Balbi e alla *Maddalena* Durazzo³⁹ di Tiziano, opere di Van Dyck e di Rubens, identificate sulla base delle recenti monografie di Mario Menotti⁴⁰ e di Max Rooses⁴¹. Per Rubens venivano indicati due quadri mitologici, l'*Ercole* e la *Deianira* nel palazzo di Carolina Durazzo Adorno, che nel frattempo erano stati venduti a Florio De Angeli di Milano e che, acquistati con prelazione dallo stato nel 1985, oggi si trovano nella Galleria Sabauda di Torino⁴².

³⁴ AALBA, 830-3. Lettera del ministro Villari a Tammar Luxoro, 15 marzo 1892, prot. 3740.

³⁵ Papi, Borsellino 2013, pp. 52-53.

³⁶ AALBA, 830-3. Minuta della lettera di Tammar Luxoro al ministro Villari, 16 marzo 1892.

³⁷ Per l'operato di Pasquale Villari durante l'attività ministeriale: Serio 1993.

³⁸ Papi, Borsellino 2013, p. 53.

³⁹ Il dipinto si trova tuttora nella collezione Durazzo Pallavicini di Genova.

⁴⁰ Menotti 1897.

⁴¹ Rooses 1890.

⁴² Boccardo, Orlando 2004, p. 39, cat. II.16-17.

Per Van Dyck, invece, si era infranto uno dei principi più radicati all'interno del dibattito che contestava la liceità di intervenire sulla proprietà delle opere private, secondo cui lo Stato non sarebbe potuto intervenire sui ritratti di famiglia, considerati oggetti assolutamente personali, e quindi in nessun modo vincolabili. Sei erano i ritratti che venivano notificati: nel Palazzo Durazzo Pallavicini di via Balbi erano segnalati il *Ritratto di Caterina Durazzo e dei due figli*, il *Ritratto di giovinetto* e il *Putto bianco*, tuttora presenti nella loro collocazione storica; nella collezione del marchese Franco Spinola, il *Ritratto di putto della famiglia Spinola*, anch'esso ancora *in loco* nel palazzo di Pellicceria; presso la villa dell'Albero d'Oro del marchese Cesare Imperiale dei principi di Sant'Angelo il *Ritratto di Vincenzo Imperiale*; nel palazzo di marchese Ambrogio Doria, il *Ritratto di Polissena Spinola Guzmán de Laganez*⁴³. La notifica del ritratto imperiale arrivava troppo tardi, quando ormai il dipinto aveva varcato l'oceano, veduto nel giugno 1902 alla galleria Knoedler & Co. di New York⁴⁴, mentre quello di Polissena Spinola lascerà Genova per Roma nel 1928, acquistato da Alessandro Contini Bonacossi, per approdare poi a New York nel 1932, acquistato dalla Samuel H. Kress Foundation⁴⁵.

Il progetto di Pasquale Villari verrà definitivamente affossato con la legge del 1909, che abolì il catalogo come strumento preventivo per l'individuazione degli oggetti da tutelare e lo sostituì con la creazione degli Uffici Esportazione dislocati sul territorio, dotati della facoltà di notificare, di volta in volta, eventuali opere «d'importante interesse»⁴⁶. Nel frattempo, nel febbraio 1907, si diffondeva la notizia della vendita, per la stratosferica somma di due milioni e cinquecentomila lire, di sette ritratti di famiglia da parte degli eredi del marchese Giuseppe Cattaneo, tramite i mercanti Colnaghi di Londra e Knoedler di New York. La vicenda, che fu al centro di un acceso *battage* giornalistico, veniva a mostrare con tutta evidenza i limiti della legge di tutela del 1902 e la mancanza di seri strumenti di controllo da parte del ministero della Pubblica Istruzione⁴⁷.

⁴³ Papi, Borsellino 2013, pp. 81-83.

⁴⁴ Il dipinto è stato donato alla National Gallery di Washington nel 1942. Si veda la storia della sua provenienza nel catalogo online del museo: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1228.html#provenance>

⁴⁵ Il dipinto è stato donato nel 1957 alla National Gallery di Washington. Si veda la storia della sua provenienza nel catalogo online del museo: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43720.html#provenance>

⁴⁶ Papi, Borsellino 2013, pp. 56-57.

⁴⁷ Sulla vicenda si veda Gennari Santori 2001.

Appendice

AALBA, 830-3. Minuta della lettera di Tammar Luxoro al ministro Villari, 30 gennaio 1892.

Mi pregio rispondere alle due lettere di V. Ecc. Ill. sulla trasmissione delle notizie delle pere d'arte specificate nella seconda delle lettere stesse. Spero avere corrisposto all'onorevole incarico ma qualora occorressero altre informazioni, per quanto mi è dato, sono pronto a fornirle. Ciò premesso, mi permetto osservare alla S.V. che trattandosi della compilazione di una statistica delle collezioni private e così pure di oggetti degni di in essa figurarvi, a noi particolarmente noti, è cosa che meglio di me individuo può essere affidata ad un corpo costituito, come ad esempio la Commissione Conservatrice dei monumenti della quale io stesso faccio parte. In Liguria esistono molte opere d'arte di grande pregio degne di essere comprese nella statistica di cui è caso; i quadri Ecce homo dell'Antonello, la Vergine col Bambino e Santi del Tiziano, ed il Ritratto del Moretto, come è accennato nella detta mia notizia, fanno parte di ricchissime pinacoteche, le cui opere per la massima parte meritano di essere annotate per l'indicato scopo e ciò appunto non può aver luogo che con lungo ed accurato lavoro da farsi collettivamente per mezzo di un ente costituito, provveduto di apposito autorevole mandato. Del resto, l'E.V. che con tanto amore ed intelligenza si interessa della cosa d'arte in questa nostra Italia, che sua è la Ragione, sa come proteggerne il decoro ed assicurarne la conservazione

Col massimo ossequio, T. Luxoro
Genova, 30 gennaio 1892

1°. Giovanni Pisano – *Ritratto di Margherita, moglie dell'Imperatore Enrico VII*

Si tratta degli avanzi del monumento sepolcrale di Margherita di Brabante morta in Genova, ove era di passaggio l'11 di ottobre 1311, e sepolta nella chiesa dei Minimi conventuali di S.Francesco, la quale esisteva sul declivio a levante dell'altura di Castelletto, andata poi demolita sul principio di questo secolo. Le opere d'arte che la chiesa conservava andarono disperse, ad eccezione della statua, putti e bassorilievi in bronzo che ornavano la cappella Grimaldi e che ora si trovano nell'aula maggiore del R. Ateneo. Da alcuni anni l'Accademia conobbe come i suddetti avanzi del monumento di Margherita giacevano affatto trascurati e

quasi sepolti nella Villa Brignole Sale in Voltri. Chiestili in dono alla figlia erede, Duchessa di Galliera, furono concessi, ed ora appunto si trovano in questa Accademia Ligustica. Essi consistono nella figura fino a tutto il torso di Margherita, in grandezza alquanto vicina a vero, in atto di essere deposta nella tomba da due frati, in più piccola proporzione, uno dei quali, staccato, manca del capo e delle mani, e l'altro mancante pure del capo e di una mano, coll'altra sorregge la Donna e fa parte dello stesso blocco di marmo. Margherita ha gli occhi aperti e guarda mestamente, guasto è il naso e in capo un cerchio con gemme in guisa di corona. Nei sopradetti avanzi si scorge l'arte semplice e nobile della scuola pisana e l'Accademia gelosamente li conserva.

2°. Antonello da Messina. *Ecce homo*

Questo dipinto in tavola, in proporzioni a metà circa del naturale, fa parte della ricca pinacoteca del Marchese Francesco Spinola (non Giacomo) esistente nel suo palazzo in Piazza Pellicceria. L'opera pare non abbia caratteri sufficienti per affermarla di Antonello, infatti nella Guida di Genova dell'Alizeri si dice 'attribuito', ma qualora fosse di quell'autore, evidentemente si trova in stato di deperimento con l'aggiunta di cattivi restauri, per cui non sarebbe più il caso di ritenerlo meritevole di speciale considerazione.

3°. Antonello da Messina. *Ritratto*

Questo dipinto su tavola consta della testa d'uomo con poco busto. È in buono stato ed il suo carattere e la sua bellezza non permettono alcun dubbio sull'autenticità del suo autore. Apparteneva al fu Avvocato Ambrogio Molino, già deputato al Parlamento, il quale negli ultimi anni di sua vita ha venduto la sua preziosa biblioteca, che in buona parte acquistò il Municipio e la R. Università. L'Antonello fu acquistato dal Museo Nazionale britannico, a mezzo del console inglese a Genova, per la somma di 27 mila lire. È da osservare che il dipinto portava in origine, al basso della tavola, la scritta originale col nome dell'autore e la data, ma un antenato dell'Avvocato tagliò quella parte di legno perché il ritratto entrasse in una cornice barocca. Il quadro figurò alla prima esposizione europea d'arte antica che si è fatta in Genova nel 1868 in occasione delle nozze del Principe Ereditario.

4°. Vittorio Crivelli – *Madonna con la firma dell'autore*

Questo quadro già in proprietà del Sig. Cav. Federico Mylius, fu con altri oggetti e con aggiunta di forte somma di denaro, ceduto all'antiquario fu Basilino di Milano in contraccambio di un'antica statua in bronzo.

5°. Fra Bartolomeo – *Ritratto a penna e bistro*

Quest'opera fu prima proprietà del suddetto Cav. Mylius, ma venne acquistata parimenti dal Basilino all'asta pubblica fatta dal Mylius stesso parecchi anni or sono.

6°. Bartolomeo Montagna – *Madonna col Bambino in un paese*

Il sig. Cav. Mylius, interpellato, dice non ricordarsi di aver mai posseduto questa opera.

7°. Tiziano – *La Vergine con Bambino e Santi*

Questo quadro, su tela, figura al naturale e ben conservato, oltre la Vergine, il Bambino ed i S.S. Domenico e Caterina, sia pure il ritratto del committente. Appartiene al Marchese Guido Balbi Senarega e fa parte della ricca e bella pinacoteca del suo palazzo in via Balbi.

8°. Moretta da Brescia – *Ritratto su tela al naturale di Scienziato in abito nero a foggia veneziana*

È collocato a sopraporta in altra delle sale del Palazzo Rosso ove ammirasi la ben nota pinacoteca Brignole Sale passata in proprietà del Municipio per elargizione degli eredi.

AALBA, 830-3. Minuta della lettera di Tammar Luxoro al ministro Villari, 16 marzo 1892.

A Sua Eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione, Roma

A pronto riscontro dell'urgentissimo foglio di V. E. del 15 corrente == protocollo 3740 == mi è forza rammentare come con mia lettera del 30 gennaio scorso, mentre fornivo la più precisa notizia degli otto capi d'arte specificatimi, esposi la difficoltà di poter compilare una statistica delle collezioni private che trovansi in Genova e provincia e suggerivo venisse ciò affidato alla Commissione Conservatrice dei monumenti, alla quale io stesso appartengo, per poter collettivamente e con sicuro criterio, come si conviene in cosa di tanto rilievo, corrispondere ai legittimi desideri di V.E., rendendo in pari tempo un importantissimo servizio all'arte ed al paese. S.E. avrà avuto di certo la migliori ragioni per fare a meno del mezzo indicato, ma al presente come innanzi, io mi trovo, mio malgrado, costretto ad arrendermi dinanzi l'impossibilità di compiere un lavoro, che coscienziosamente corrisponda ai lodevoli intendimenti di che lo desidera. D'altra parte, si sa che grandissimo numero di oggetti d'arte, di cosa antiche in proprietà privata, aventi segnalato pregio, si trovano indicati nelle guide di Genova e Liguria, particolarmente quella ben nota dell'Alizeri e in altre opere consimili. Eccellenza, nel 1868, per festeggiare le auguste nozze di S.A.R. il Principe Umberto con S.A.R. la Principessa Margherita, sulla mia proposta l'Accademia Ligustica fece una Esposizione artistica-archeologica e industriale, che è stata la prima di tal natura e certo quella che iniziò il periodo di tutte le altre succedutesi in Italia e in Europa, Per questa mostra, riuscita oltre modo bella e ricca, fu stampato un accuratissimo catalogo, che è opera dei Sig. Marchese Staglieno e Cav. Uff. Belgrano, ed in esso trovansi registrati un gran numero di oggetti, che sono appunto di proprietà privata e che in parte non figurano nella guida predetta, V.E. potrà scorgere ciò che merita di venire inserito nel catalogo nazionale. Questo è quanto io posso offrire coll'inviare quel documento del 1868 a V.E. in testimonianza della mia buona volontà e pronta obbedienza.

Col più profondo ossequio

T. Luxoro

**Sulla rigenerazione e sulla rigenerazione
«allo scopo di restauro». Venceslao Bigoni
e il restauro delle pale di Rubens
al Gesù di Genova (1892-94)***

Il 20 dicembre 1891, dopo aver seguito per quindici giorni il corso teorico e pratico sul metodo Pettenkofer¹ tenuto a Venezia da Giuseppe Uberto Valentinis, tre dei cinque allievi inviati dal ministero, Sindonio Centenari, Venceslao Bigoni e Secondo Grandi, «cessarono le lezioni e ritornarono alle loro case, col consenso del Conte Valentinis che li riconobbe sufficientemente istruiti»². Si allontanavano così dalla scena i soli protagonisti non veneziani della vicenda, lasciando in qualche modo il Valentinis ostaggio dell'ambiente dei restauratori locali – rappresentato da Giovanni Spoldi e Giovanni Zennaro – e della Commissione di vigilanza sulle riparazioni ai quadri che aveva fatto formale richiesta di poter assistere alle lezioni³. La partenza avveniva in un clima apparentemente sereno

* Pubblicato in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 105-124.

¹ Sui principi di base del metodo Pettenkofer: Schmitt 1990, pp. 81-84.

² ACS, *II versamento*, I serie, busta 322, lettera del 20/12/1891 in cui il direttore dell'Ufficio Regionale dei Monumenti del Veneto, Federico Berchet, riferisce al ministro di questa partenza, per altro già prevista. I tre riparatori, provenienti da Parma (Centenari) e da Modena (Bigoni e Grandi), si trovavano a Venezia per incarico ministeriale ma senza un finanziamento; per questo motivo, fin dalla prima seduta del corso, era stato precisato che «i tre Signori venuti da Modena a loro spese meritano che le lezioni siano loro impartite col minor disturbo e nel più breve tempo possibile»: ACS, *II versamento*, I serie, busta 322, Verbale d'apertura del corso, 4/12/1891. Dopo la loro partenza resteranno i due soli allievi veneziani, Giovanni Spoldi e Giovanni Zennaro.

³ *Ibidem*.

e collaborativo⁴, non ancora esplicitamente avvelenato da quelle polemiche che esploderanno violente alla ripresa delle lezioni dopo le vacanze natalizie, e che, il 24 febbraio 1892, indurranno come è noto il ministro Villari a decretare la sospensione ufficiale del corso⁵.

Nel frattempo, il 5 dicembre, il ministero aveva incaricato Venceslao Bigoni di recarsi a Genova, per «metter mano all'intelatura» della vasta tela di Rubens raffigurante la *Circoncisione* nella chiesa del Gesù e per «formulare una perizia della spesa occorrente, determinando il modo con cui procedere nel lavoro»⁶. La documentazione su questo intervento, che segna l'inizio di un'intensa stagione di lavori condotti in terra ligure⁷, così come quella relativa al successivo restauro condotto dal modenese sul *Miracolo di Sant'Ignazio* di Rubens, sempre al Gesù, costituisce un'importante testimonianza sulle scelte operative attuate dal Bigoni

⁴ Lo stesso Valentini in alcune lettere indirizzate alla moglie riferisce degli ottimi rapporti instaurati con i suoi allievi: «Le operazioni procedono con regolarità ed ottimo risultato, ciò che tiene animati maestri e discenti» (8/12/1891); «La mia scuola procede bene, ho alcuni bravissimi ed intelligenti discepoli ai quali tornerò giovevole ed essi alla loro volta a me» (10/12/1891); «I miei scolari sono entusiasti» (12/12/1891): Comelli 1991, p.112.

⁵ Conti 1988, pp. 299-301; Rinaldi 1998, pp. 72-73.

⁶ ACS, *II versamento*, II serie, busta 138, fascicolo 1610, lettera del ministro al prefetto di Genova, 5/12/1891.

⁷ L'attività di Venceslao Bigoni in Liguria è attualmente oggetto di studio da parte di chi scrive, nell'ambito di una ricerca sul restauro di pittura a Genova nell'Ottocento e nel primo Novecento. Il Bigoni risulta ripetutamente attivo a Genova, ma anche a Savona, a Varazze, Levanto e Sarzana, in un arco di tempo compreso tra il 1892 e il 1908, impegnato ad assolvere incarichi ministeriali e commissioni ricevute a livello municipale. Tra i restauri più importanti, oltre a quelli analizzati in questa sede, segnaliamo quelli all'*Adorazione dei Magi* di Joos van Cleve nella chiesa di San Donato (1893), al *Martirio di Sant'Andrea* di Antonio Semino e Teramo Piaggio nella chiesa del Gesù (1897), all'*An-nunciazione* di Giusto di Ravensburg nel convento di Santa Maria di Castello (1897-99), al polittico di Barnaba da Modena in San Bartolomeo del Fossato (1908); tra il 1896 e il 1897 egli è inoltre impegnato in una vasta campagna di restauri presso la Pinacoteca di Savona, mentre nel 1901 stende una relazione sullo stato di conservazione di un gruppo di dipinti conservato presso la Galleria di Palazzo Rosso, in seguito restaurati da Orfeo Orfei (1902-04). Sull'argomento si veda: Rotondi Terminiello 1978; Di Fabio 1984 (a); Imarisio 1985, pp. 143-144; Rotondi Terminiello 1993, p. 249. Per l'attività del Bigoni in altre sedi italiane, in particolare a Gradara, Urbino, Fano, Mantova, Ferrara, Parma e Ravenna: Conti 1988, pp. 300, 306, 314; Cordaro 1992, p. 237; Zanardi 1992, pp. 220-221; Rinaldi 1998, pp. 73, 82, 126-127, 155. Per una scheda biografica complessiva: Torresi 1999, *ad vocem*.

«fresco di studi» dopo la breve ma intensa esperienza veneziana, fornendo altresì la prova di come, nella prassi italiana, anche presso un restauratore formato direttamente alla scuola del Valentini, il metodo Pettenkofer poté essere utilizzato in modo non ortodosso, abbinato a pratiche desunte da precedenti tradizioni operative e fondamentalmente contraddetto nei principi e negli scopi.

I restauri di Venceslao Bigoni ai Rubens del Gesù

Giungendo nella città ligure il Bigoni si era trovato di fronte a un restauro di notevole impegno, sia per le dimensioni della tela (cm. 492 x 277), sia per lo stato di degrado in cui essa si trovava da tempo. L'urgenza di intervenire sulla pala, a causa di gravi sollevamenti del colore, era stata segnalata dal prefetto al ministro già nell'autunno del 1890⁸ ma una serie di disguidi, accompagnati da alcune lentezze burocratiche dovute al conflitto di competenze tra la locale Commissione Conservatrice e il potere centrale rappresentato dal Commissariato per le Antichità e Belle Arti⁹, avevano impedito un rapido intervento. Due differenti pratiche erano pervenute al tavolo del ministro, fornendo informazioni discordanti. Tammar Luxoro, in seno alla Commissione Conservatrice, sulla base di un primo incarico ottenuto dal prefetto, aveva per primo visionato l'opera e aveva redatto una minuziosa relazione sul suo «grave stato di deperimento» dovuto principalmente alle «screpolature» evidenti sopra l'intera superficie e alle numerose cadute di colore, denunciando l'urgente necessità di una foderatura da eseguirsi, «per maggior garanzia», sotto la «sorveglianza» della locale Accademia Ligustica, di cui

⁸ ACS, *II versamento*, II serie, busta 138, fascicolo 1610, lettera del Ministro al Prefetto, 17/10/1890.

⁹ Proprio l'anno precedente, il ministro Boselli aveva eliminato le Commissioni Conservatrici, sostituendo ad esse dodici Commissariati di Belle Arti – commissario per la Liguria è Gaetano Poggi –, il cui ruolo intermediario tra autorità locali e ministero non trovò chiara esplicitazione in sede legislativa. Di fatto, le Commissioni Conservatrici continuarono comunque a riunirsi e a rapportarsi ufficialmente con il prefetto, seppure in termini puramente consultivi. La situazione risulta ancora più complessa, ed equivoca, con la creazione, nel 1891, degli Uffici regionali per la Conservazione dei Monumenti, che in un primo momento vennero a coesistere, in un intreccio di competenze non chiaramente definite, con i Commissariati; finalmente, nel 1894, con l'istituzione della Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, si posero le basi per una ristrutturazione complessiva dell'apparato amministrativo, sia in sede locale, sia a livello centrale: Emiliani 1974, pp. 88-90; Sicoli 1978.

egli stesso era all'epoca segretario¹⁰. Ricevuta copia della relazione presentata dal Luxoro nel corso della seduta della Commissione Conservatrice del 4 novembre 1890, il ministero, esautorando di fatto le competenze locali, si era quindi rivolto a Gaetano Poggi, Commissario per le Antichità e Belle Arti per le Liguria, il quale aveva delegato Nicolò Barabino di occuparsi della vicenda e di segnalare il nome di un restauratore cui affidare il lavoro¹¹. Il pittore, all'epoca residente a Firenze, nel corso di un soggiorno genovese si era recato al Gesù, formulando in proposito ben diversa diagnosi: a suo parere, così relaziona al ministro il 18 gennaio 1891, era sconsigliabile un intervento immediato sulla tela di Rubens che non presentava «pericoli urgenti»; «occorre andare molto cauti» – aggiungeva – «prima che siano messi sopra i ferri caldi per spianarla e impiegate colle e vernici capaci di attenuarne nel breve tempo i colori: nelle Gallerie di Firenze si ricorre al rintelamento dei quadri soltanto nei casi disperati»¹². Nella copia della lettera inviata contemporaneamente a Gaetano Poggi, una nota a margine segnala i nomi di possibili restauratori cui eventualmente rivolgersi «se si vorrà dar luogo subito ai restauri»: escludendo le forze locali, sarà bene piuttosto «contattare i due migliori restauratori di Firenze, il Prof. Mazzanti e Oreste Cambi»¹³. In realtà, come veniamo a sapere da una serie di documenti risalenti all'autunno seguente, il Barabino aveva visionato il quadro sbagliato, ossia l'altra pala rubensiana conservata al Gesù, raffigurante il *Miracolo di Sant'Ignazio*; accortosi dell'errore, era tornato a esaminare la *Circoncisione*, trovandosi finalmente d'accordo con la perizia Luxoro; la repentina morte lo aveva però colto prima di poter informare dell'equivoco il ministero che solo nel febbraio 1892 darà finalmente avvio al restauro¹⁴. La scelta di affidare il lavoro a uno dei 'riparatori' statali, Venceslao

¹⁰ ACS, *II versamento*, II serie, busta 138, fascicolo 1610, lettera di Tammar Luxoro al Prefetto, 22/10/1890; Ivi, verbale della seduta della Commissione Conservatrice dei Monumenti, 4/11/1890.

¹¹ ACS, *II versamento*, II serie, busta 138, fascicolo 1610, lettera del ministro al Commissario per le Antichità e Belle Arti, 27/11/1890.

¹² ACS, *II versamento*, II serie, busta 138, fascicolo 1610, lettera di N. Barabino al ministro, 18/1/1891.

¹³ ASBAAL, *Archivio D'Andrade*, Ge-Molo, Mon. 1 bis, lettera di N. Barabino a V. Poggi, 18/1/1891. Per Alessandro Mazzanti e Oreste Cambi, tra i «restauratori più deputati» nella Firenze degli ultimi decenni del secolo: Torresi 1996, *ad vocem*.

¹⁴ L'errore commesso dal Barabino nel periziare lo stato di conservazione del *Miracolo di Sant'Ignazio* e non della *Circoncisione*, emerge nei documenti conservati presso l'ACS (*II versamento*, II serie, busta 138, fascicolo 1610, lettera del prefetto al ministro,

Bigoni, viene a esplicitare la precisa volontà di sottrarre le operazioni al controllo locale, in particolare a quello dei professori della Ligustica, molti dei quali avevano al loro attivo un'intensa attività come *peintre-restaurateur*.

L'arrivo del Bigoni apre dunque un capitolo nuovo nella storia del restauro a Genova, quello legato all'attività dei «reparatori», con una specifica competenza nel campo di quella che si andava profilando come una vera e propria professione autonoma.

Sgombrato il campo dagli equivoci sulle competenze e ribadito dunque il ruolo propositivo e direttivo del ministero, viene dato comunque incarico al prefetto di delegare localmente un membro della Commissione Conservatrice «il quale sarà incaricato di sorvegliare le operazioni e dovrà collaudarle»: la scelta cadde nuovamente su Tammar, che finì così per rientrare in gioco, seppure, questa volta, in virtù di una investitura ufficiale voluta da Roma¹⁵. Pittore paesaggista, professore dell'Accademia, intellettuale fortemente impegnato nel dibattito culturale cittadino e nazionale e da tempo ormai referente locale del ministero, in quanto membro della Commissione Consultiva, il Luxoro è una figura chiave nella nostra vicenda perché, di fatto, spettò a lui il compito di dirigere i restauri del Bigoni, dimostrando, come vedremo, grande scrupolo e anche notevole equilibrio. Socio fondatore nel 1849 della Società Promotrice di Belle Arti, egli è l'esponente di punta dell'ala progressista dell'Accademia Ligustica, di cui fonda e dirige, dal 1872, le sale libere di studio e poi, dal 1874, il corso di pittura di paesaggio dal vero¹⁶. Proprio nell'ambito accademico era entrato in contatto con Alfredo d'Andrade, di cui era stato professore nel 1875, e di cui sarà, in veste di

11/12/1891), e anche in una precedente lettera inviata da Tammar Luxoro al prefetto, conservata presso l'AALBA, 830-3, 28/10/1891.

¹⁵ ACS, *II versamento*, II serie, busta 138, fascicolo 1610, lettera del 4/2/1892 in cui il ministro informa Alfredo d'Andrade, direttore dell'Ufficio regionale, di aver incaricato Bigoni che «dovrà eseguire soltanto le operazioni di assoluta necessità» sotto la direzione di un membro della Commissione Conservatrice di Genova; poco dopo il prefetto scrive a Luxoro comunicandogli l'incarico: AALBA, 830-3, lettera del prefetto a Tammar Luxoro, 12/2/1892. Il ruolo di Luxoro quale direttore dei lavori sarà ufficialmente comunicato dal ministero a D'Andrade il 26/7/1892: ASBAAL, *Archivio D'Andrade*, Ge-Molo, Mon. 1 bis.

¹⁶ Per un sintetico profilo della figura del Luxoro: M. Bartoletti, *Tammar Luxoro*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 345-347.

Regio Ispettore agli Scavi e monumenti per il Circondario di Genova¹⁷, stretto collaboratore per il territorio genovese quando il d'Andrade, nel 1891, verrà chiamato a ricoprire il ruolo di Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Piemonte e Liguria.

Investito della responsabilità dei lavori il 12 febbraio 1892, a partire da questa data il Luxoro è al centro di una fitta corrispondenza, solo in parte ufficiale, con il prefetto, d'Andrade e lo stesso Bigoni, che ci permette di ricostruire puntualmente tutte le tappe del restauro. Fatta calare la pala in un angolo della chiesa protetto da apposito steccato, il restauratore procede a un esame accurato dell'opera: la tela non ha bisogno di essere foderata poiché risulta essere già stata rintelata nel corso di un precedente intervento e non necessita di ulteriori rinforzi, dal momento che «si trova tuttora abbastanza in tensione» e la tela della foderatura risulta aderire alla prima in ogni punto; la pellicola invece, oltre a numerose ridipinture ad olio, presenta gravi sollevamenti e una vernice «dura spessa e gialla», in mezzo in più punti coperta da nebbia: si tratta dunque di «fermare il dipinto, levare la vernice e far sparire la nebbia»¹⁸.

Le operazioni si concluderanno in modo celere. Il 23 marzo dello stesso anno Tammar scrive al prefetto per relazionarlo in modo dettagliato sul restauro ormai ultimato, che egli non esita a giudicare «meritevole di approvazione». Lo scritto risulta molto interessante (allegato 1) perché contiene precise informazioni tecniche circa i metodi adottati dal Bigoni; la fermatura del colore era avvenuta per infiltrazione di mestica con conseguente sopressatura a ferro calcolatamente riscaldato. Coll'evaporazione dell'alcool venne poi abbastanza ridotto lo spessore della vernice, ed appunto con ciò si scoprirono anche meglio le parti ritoccate della pittura, arrestando però l'operazione al punto in cui nell'insieme le stesse non disarmonizzassero colla intonazione generale del dipinto, giacché non si credeva niente affatto opportuno togliere i vecchi restauri per sostituirvene troppo incertamente dei nuovi. Le piccole e rare parti, ove era caduto il colore, furono eguagliate collo stucco coperto di tinta omogenea all'acquarello. La vernice rimasta per conseguenza dell'evaporazione anzi detta dell'alcool, fu sufficiente per

¹⁷ A partire dal 1875 il Luxoro figura tra i membri della Commissione Conservatrice; nel 1889 egli è nominato Regio Ispettore, come apprendiamo dal curriculum steso di suo pugno, conservato presso l'AALBA, 833/6, 1894. Con questo titolo, peraltro meramente onorifico, si firma in alcune lettere degli anni novanta.

¹⁸ AALBA, 830-3, lettera di V. Bigoni a T. Luxoro, 20 febbraio 1892.

ravvivare i colori di tutta la tela, e fece scomparire la nebbia che principalmente al centro si era manifestata¹⁹.

Riservandoci di commentare in sede conclusiva la prassi esecutiva utilizzata dal Bigoni durante questo intervento, ci limitiamo per il momento a segnalarne gli aspetti più significativi. Innanzi tutto, egli non parla di 'rigenerazione' quanto piuttosto di 'evaporazione', alludendo in questo modo a un procedimento di restauro, più che al processo fisico di ristabilimento materico individuato dal Pettenkofer. La distinzione terminologica appare assolutamente corretta, dal momento che l'esposizione ai vapori alcolici, contravvenendo ai principi del metodo, era stata anche utilizzata come mezzo per 'ridurre lo spessore' degli strati di vernice in eccesso, dunque se ben interpretiamo per togliere una parte di essa, mentre la vera e propria 'rigenerazione' aveva interessato solo il sottile strato di vernice rimasto sulla superficie del dipinto, dopo questo primo trattamento. Le due differenti operazioni sembrano sottintendere la presenza di due diversi strati di vernice: la prima gialla, dura e densa, probabilmente oleosa, che venne rimossa; la seconda, annebbiata, probabilmente resinosa, che venne rigenerata. È inoltre da notare come in questo restauro Bigoni non abbia impiegato il balsamo copaibe, materia ritenuta indispensabile nell'attuazione della rigenerazione della pellicola, e abbia fatto ricorso, per consolidare il colore, a infiltrazione di colletta a caldo, seguendo un metodo tradizionale, esplicitamente sconsigliato, come vedremo, dal Valentini.

Al di là di queste contraddizioni metodologiche, che rispecchiano un'appropriazione indebita del metodo Pettenkofer, questo restauro introdusse certamente a Genova una nuova prassi operativa, quella dei riparatori²⁰: si era infatti tratta-

¹⁹ AALBA, 830-3, relazione di T. Luxoro al prefetto, 23/3/1892.

²⁰ È utile in proposito tratteggiare brevemente la situazione genovese di questo secondo Ottocento, che, con la stagione inaugurata dai restauri-rifacimenti di Annibale Angelini sugli affreschi di Perin del Vaga in Palazzo Doria (1846), continuava a vedere protagonisti indiscussi nel campo del restauro i pittori-restaurati provenienti dall'Accademia Ligustica come Giuseppe Isola, pittore e professore accademico, rappresentante dell'ala più conservatrice dell'accademismo genovese, nonché consulente artistico dei Duchi di Galliera e poi primo direttore delle Gallerie di Palazzo Rosso e di Palazzo Bianco, all'indomani dei legati a favore del Comune di Genova da parte della stessa Duchessa di Galliera (rispettivamente nel 1874 e nel 1894). A lui si deve il restauro, nel 1861, degli affreschi del Tavarone nella cattedrale di San Lorenzo e la vasta operazione di stacchi e strappi condotta, nel 1876, sulle pitture murali della chiesa di san Sebastiano, in fase di demolizione. In qualità di conservatore delle due Gallerie egli mette mano a moltissime opere, attuando 'racconci' documentati nei libri contabili dell'Amministrazione Civica, ma non meglio precisati nella loro reale entità. Alla sua morte, avvenuta nell'aprile 1893,

to, in primo luogo, di un intervento di consolidamento, attento nell'analisi delle condizioni del supporto, cauto nel mantenere le vecchie ridipinture e nel riempire le lacune con stuccature tinte all'acquerello, in cui l'impiego dell'evaporazione alcolica aveva consentito l'alleggerimento degli strati delle vecchie vernici deteriorate, senza il ricorso a ulteriori, pericolose operazioni di pulitura.

Nel maggio dello stesso anno 1892 una lettera del prefetto informa Tammar Luxoro che il ministero ha approvato la sua proposta di restaurare l'altra tela di Rubens nella chiesa del Gesù, il *Miracolo di Sant'Ignazio*²¹. Anche in questo caso il restauratore designato sarà il Bigoni, sotto la direzione di Tammar che si autocandiderà esplicitamente presso il prefetto per poter ricevere «l'onorevole incarico di soprintendere al restauro»²²; i lavori cominceranno in realtà solo due anni dopo²³, quando ormai, secondo quanto riferisce il Bigoni stesso al Luxoro, «il malanno era cresciuto sensibilmente». Il colore era caduto o presentava gravi sollevamenti e la tela della precedente foderatura risultava addirittura «marcia»; il restauratore ne invia un «bocconcino» a Tammar, levato apposta perché egli possa giudicare²⁴. Dopo lo spostamento della vasta tela (442 x 287 cm) in Palazzo Ducale, al fine di poter usufruire di uno spazio più agevole per compiere le operazioni di rifoderatura, Bigoni invia a Tammar la sua perizia (allegato 2): la tela originale sembra poter reggere una nuova rintelatura, mentre maggiori problemi pone la pellicola pittorica:

il dipinto è molto arido, in qualunque punto si comprima, il colore scoppietta: vi sono zone di colore sollevate e qualche pezzetto è già caduto. Quindi necessita nutrire il dipinto, fermare le zone sollevate, levare la rintelatura presente [...] e, rintelato di nuovo, pulirlo dal fumo e dalla polvere che in abbondanza si è addensata²⁵.

gli succederà il suo allievo Giovanni Quinzio, altro pittore accademico, docente della cattedra di Pittura, che continuerà a battersi per difendere il suo ruolo di «conservatore e restauratore», unico responsabile e gestore del patrimonio artistico lasciato dalla Duchessa, insofferente a qualunque tentativo di ingerenza o di controllo da parte non solo governativa, ma anche municipale. Sulla situazione genovese: Galassi 1995-1996.

²¹ AALBA, 830-3, lettera del 9/5/1892.

²² «qualora io avessi, come per l'altra tela del Rubens, l'onorevole incarico di soprintendere al restauro, suggerirei, a suo tempo, i mezzi migliori per preservarlo da ulteriori danni»: AALBA, 830-3, lettera di T. Luxoro al prefetto, 11/5/1892.

²³ AALBA, 830-3, lettera del prefetto a T. Luxoro, 14/2/1894.

²⁴ AALBA, 830-3, lettera di V. Bigoni a T. Luxoro, 8/1/1894.

²⁵ AALBA, 830-3, lettera di V. Bigoni a T. Luxoro, 12/3/1894.

Di fronte all'aridità dello strato pittorico, il Bigoni, ricorrerà alla cosiddetta 'imbalsamazione', come deduciamo dalla relazione inviata dal Bigoni a Tammar nel luglio seguente (allegato 3), a restauro concluso, in cui si fa esplicito riferimento infatti al «balsamo del coppaibo» usato per dar nutrimento alla pellicola inaridita; più generico è il riferimento all'operazione della pulitura, che comunque comportò certamente la rimozione e non la rigenerazione di quella vernice «gialla e dura», quasi certamente oleosa, che velava il colore. In questo caso Bigoni non accenna all'uso dei vapori alcolici; nella lista dei conti finali troviamo elencati, accanto al balsamo, sia lo spirito di vino sia l'acquaragia, ma questo dato tuttavia non consente di stabilire in che modo e misura i due materiali furono utilizzati per rimuovere il sudiciume, la vernice, oltre che le molte ridipinture che il restauratore dichiara di aver eliminato, «ritoccando solo nelle parti mancanti con colore a tempera»²⁶. D'altro canto, l'acquaragia e lo spirito di vino compaiono anche nella lista dei conti del restauro della *Circoncisione* in cui, come abbiamo visto, il Bigoni dichiara di aver usato l'evaporazione alcolica proprio per 'alleggerire' la vernice e non è neppure da escludere che l'olio di trementina fosse impiegato per una prima rimozione delle vernici, prima di utilizzare i vapori.

L'abbandono del sistema dell'evaporazione alcolica, o forse, meglio, l'omissione di un esplicito riferimento a un suo uso nelle relazioni inviate al Luxoro, può forse spiegarsi alla luce di alcuni documenti da cui deduciamo come, poco tempo prima, nel maggio 1894, i modi operativi del Bigoni erano stati al centro di un'indagine, discreta ma precisa, condotta da Alfredo d'Andrade su incarico del ministero, in linea con la serie di controlli intrapresi da Adolfo Venturi, ormai subentrato al Cavalcaselle, sui restauratori utilizzati dal suo predecessore. Il Sovrintendente si rivolge a Tammar «per conoscere la capacità artistica del Sig. Venceslao Bigoni per quanto riflette il restauro dei quadri» e a una prima, generica risposta da parte dell'amico, circa «la competenza, la prudenza e lo scrupolo» esercitati dal restauratore²⁷, incalza:

Quando stavo per spedire al Ministero la tua lettera intorno al Bigoni, rilegendola, trovai che essa non corrisponde a quanto io desiderava. Te la rimando perciò, pregandoti a scrivermene un'altra in cui tu mi descriva con abbastanza

²⁶ AALBA, 830-3, lettera di V. Bigoni a T. Luxoro, 26/7/1894.

²⁷ AALBA, 830-30, lettera di T. Luxoro a A. d'Andrade, 5/5/1894; copia della lettera è trasmessa dal D'andrade al ministero in data 27/5/1894: ACS, *II versamento*, II serie, busta 138, fascicolo 1610.

particolari le operazioni che il Bigoni fece al quadro del Rubens [la *Circoncisione*] come vi è riuscito: perché quello che interessa al Ministero è di sapere se il Bigoni conosce tutti i segreti del restauro ed in quale modo vi riesce. Tu ed io non possiamo dire ciò che non abbiamo visto a fare, ma ciò che abbiamo visto lo possiamo dire. Tu hai visto o fissare o fermare sulla tela la tinta che se ne voleva distaccare e hai visto in che modo ciò è stato ottenuto; hai visto togliere ed in quale modo, vecchi restauri; hai visto fare nuovi restauri e sai se siano stati fatti all'acquarello o all'olio. È questo che parmi che tu debba dire nella tua lettera che ti prego di scrivermi. Fa dunque così. In quest'attesa ti saluto e mi dico tuo vecchio amico, Alfredo d'Andrade²⁸.

Quasi venisse messa in dubbio la parola stessa del Luxoro, la risposta di quest'ultimo appare leggermente piccata: «non so meglio rispondere alle tue dimande sulla competenza del Sig. V. Bigoni come restauratore, se non trascrivendo la relazione che feci al Sig. Prefetto, relativa al quadro del Rubens rappresentante la Circoncisione»²⁹.

A partire da questa data, nei successivi restauri condotti dal Bigoni a Genova su dipinti a olio, non troviamo più alcun riferimento all'evaporazione alcolica o alla nutrizione per mezzo del balsamo copaibe, come se il restauratore modenese avesse abbandonato completamente tale pratica o forse ritenesse più prudente, negli atti ufficiali, evitare precisi riferimenti a essa. Così avvenne, probabilmente, in occasione dell'intervento sulla pala dell'*Assunta* di Guido Reni, condotto nel 1998 ancora una volta sotto la direzione del Luxoro che già nell'ormai lontano 1890 ne aveva segnalato al ministero il cattivo stato di conservazione³⁰; in questo caso, purtroppo, la documentazione rinvenuta non è completa, dal momento che, dopo un'intensa trattativa con lo Stato, la famiglia Durazzo, patrona della cappella e dunque anche del dipinto, si assunse l'onere dei lavori, avviando con il restauratore una trattativa del tutto privata³¹, di cui non resta traccia negli archivi

²⁸ AALBA, 830-3, lettera di A. d'Andrade a T. Luxoro, 22/5/1894.

²⁹ AALBA, 830-3, lettera di T. Luxoro a A. d'Andrade, 23/5/1894.

³⁰ AALBA, 830-3, lettera di T. Luxoro al prefetto, 22/10/1890.

³¹ A questo proposito risultano interessanti alcuni documenti del 1898 da cui emerge la volontà da parte ministeriale di dirigere comunque i lavori e di scegliere il restauratore nella persona del Fiscali [Filippo?], che nel frattempo aveva presentato un preventivo. La reazione della famiglia Durazzo, per voce di Tammar Luxoro, era stata assolutamente ferma nel ribadire la propria autonomia d'azione, insistendo presso il ministero affinché

pubblici. Nel primo preventivo presentato dal Bigoni al Luxoro e da questi inviati al ministero (allegato 4) tra il luglio 1894 e il gennaio 1896, quando ancora si pensava di intervenire a spese del governo, l'attenzione del restauratore è tuttavia rivolta soprattutto ai gravi problemi in cui versava il supporto che, foderato in precedenza con colla troppo forte e poi protetto da tergo con un assito che aveva creato un ristagno di umidità, era in uno stato di totale deterioramento, tanto da rendere inevitabile il trasporto della pellicola. Solo pochi cenni sono dedicati alle fasi del restauro pittorico – «Il dipinto vuol ripulita e levata via la vernice gialla» –, senza tuttavia entrare nel merito dei sistemi operativi da utilizzare³². Il recente intervento sulla pala reniana ha permesso tuttavia di meglio chiarire la consistenza degli interventi attuati dal Bigoni³³ che in realtà realizzò un trasporto parziale della pellicola, mantenendo la tela originale nelle parti in cui essa risultava meglio conservata³⁴, e che, in fase di pulitura, si limitò ancora una volta ad 'alleggerire' gli strati più superficiali della vernice, probabilmente di natura oleosa, preservando uno strato sottile e molto omogeneo di film resinoso, cui l'azione dei vapori alcolici poté forse restituire quella coesione apparsa ancora evidente nel corso dell'ultimo restauro³⁵.

l'incarico fosse affidato al Bigoni, che nel frattempo era diventato anche il restauratore di fiducia della famiglia. Così sbotta il Luxoro con Germano Abbarra, collaboratore di d'Andrade presso l'Ufficio regionale:

Caro Germano, chi è questo Sig. Fiscali riparatore che ha avvisato le 1500 lire per il restauro del Guido Reni? Per me cado dalle nuvole, ma frattanto è bene che Ella sappia come i Marchesi Durazzo, i quali in sostanza sono i padroni del quadro, non intenderanno certamente subire un Fiscali, mentre hanno tutta la fiducia in un Bigoni; fiducia che è riconosciuta dal Governo (ASBAAL, Ge-Molo, Mon.1 bis, lettera del 19 marzo 1898).

³² AALBA, 830-3, lettera di V. Bigoni a T. Luxoro, 28/7/1894.

³³ Rotondi Terminiello 1994.

³⁴ Con scrupolo documentario veramente encomiabile, Tammar conserverà un campione della tela originale rimossa durante le operazioni di trasporto. Il campione, conservato presso l'Accademia Ligustica, è montato su *passe-partout* sui cui lo stesso Tammar, annota di suo pugno la storia del dipinto e le fasi del restauro condotto all'inizio del 1898 dal Bigoni, che aveva salvato l'opera dal «pericolo di completa rovina».

³⁵ Desidero ringraziare la restauratrice Franca Carboni, cui si deve il recente restauro, per avermi fornito queste informazioni.

La rigenerazione «allo scopo del restauro»

Da quanto abbiamo esposto, appare evidente che Venceslao Bigoni, nel restaurare la *Circoncisione* di Rubens, utilizzò l'evaporazione alcolica in un primo momento come mezzo di pulitura, per rimuovere parzialmente gli strati delle vecchie vernici, poi come mezzo rigenerante sul rimanente strato di vernice. Nel corso di questo intervento non è documentato l'uso del balsamo, mentre è esplicito il riferimento a fermature a colletta, attraverso l'impiego di quei ferri caldi così esplicitamente condannati dal Valentinis³⁶. Appare dunque evidente che il restauratore mise in atto una serie di pratiche in parte desunte dalla tradizione del restauro 'empirico', che trovano riscontro nel testo di Ulisse Forni, cui era ben noto l'utilizzo dell'evaporazione come mezzo per «poter torre via la vernice rinfrescata con facilità, e senza danno del dipinto sottoposto»³⁷. Per quanto riguarda il restauro della seconda pala di Rubens, le operazioni che qui ci interessano riguardano l'uso dichiarato del balsamo, impiegato per restituire elasticità e coesione alla pellicola, e la rimozione di una strato di vernice ingiallita, per cui è lecito ipotizzare l'impiego dei vapori alcolici.

Risulta molto interessante che, almeno nel caso della *Circoncisione*, il restauratore dichiarò di aver utilizzato l'evaporazione alcolica nella duplice funzione di mezzo sverniciante e mezzo rigenerante della vernice, solo parzialmente rimossa probabilmente in virtù della presenza di una stratificazione di differenti strati oleosi e resinosi che venivano a reagire in modo differente rispetto all'azione dei vapori. Il sistema è dunque costituito da un intervento integrato in cui, oltre alla ben nota sverniciatura tramite evaporazione, si procedeva poi alla vera e propria rigenerazione, attuata secondo il metodo Pettenkofer. Resta dunque da valutare, a conclusione di questo contributo, se il Bigoni, in questi primi restauri condotti all'indomani del corso veneziano, avesse utilizzato una metodologia esecutiva personale o se, piuttosto, avesse messo in pratica quanto appreso dallo stesso Valentinis. In ultima analisi, dunque, si pone il problema di stabilire se il

³⁶ Come è noto, il Valentinis aveva individuato nella nutrizione per mezzo del balsamo di copaive il sistema per consolidare e fermare la pellicola, «rendendo superflue le colle e collette» e dichiarando al bando «i ferri da stirare»: Valentinis 1891, pp. 46-49.

³⁷ Forni 1866, Appendice II, pp. 429-34. Sull'argomento: Ferrucci 1999; Rinaldi 2000. La rigenerazione delle vernici attraverso l'evaporazione alcolica ma senza l'utilizzo del balsamo era stata sperimentata nel 1875-76 da Guglielmo Botti nei corsi di una serie di interventi su dipinti delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e della Pinacoteca di Parma: Rinaldi 2000.

conte friulano, nell'ambito dei suoi insegnamenti pratici, avesse contaminato il metodo della rigenerazione con pratiche desunte dal restauro 'empirico'. Anche se non è possibile ricostruire in modo puntuale i contenuti dell'insegnamento impartito da quest'ultimo durante le 'lezioni di rigenerazione', ci sembra lecito avanzare l'ipotesi che, accanto alla rigorosa e appassionata divulgazione del metodo Pettenkofer affidata alle stampe, nella pratica operativa egli avesse avallato un'utilizzazione meno rigida del sistema, tentando una sorta di compromesso tra il principio del rispetto assoluto per l'intangibilità del dipinto che era alla base del metodo della rigenerazione, e le tecniche di pulitura del restauro tradizionale.

La prima prova a sostegno di questa ipotesi ci giunge dalla relazione finale in cui, nel 1876, la Commissione veneziana voluta da Cavalcaselle esprimeva la propria valutazione circa il metodo Pettenkofer, sulla base delle prime dimostrazioni pratiche condotte dal Valentinis. Oltre al giudizio positivo espresso sull'effettiva efficacia dell'esposizione dei dipinti ai vapori alcolici ai fini del ripristino della trasparenza delle vernici alterate³⁸, il documento riconobbe esplicitamente un altro possibile – e fundamentalmente utile – impiego della rigenerazione, «allo scopo di restauro». Concettualmente, insomma, il testo è strutturato in modo da prendere in esame due ben distinti ordini di intervento: da una parte un'azione volta a ristabilire la struttura originaria delle vernici senza il ricorso a «strofinamenti o lavacri» ma solo in virtù dei fenomeni fisici individuati dal Pettenkofer; dall'altra un'azione *di restauro*, in cui l'evaporazione alcolica diventa un mezzo utile alla rimozione di una parte degli strati superficiali. Dal documento sembra dunque di poter dedurre che gli esperimenti effettuati dal Valentinis di fronte alla Commissione veneziana avessero anche interessato azioni di pulitura con la parziale rimozione di eccessi di vecchie vernici, di strati di sporco e di patine: lo stesso verbale fa esplicito riferimento al fatto che

qualora della rigenerazione si volesse servirsi allo scopo di restauro, quale sarebbe quello di togliere una sovrabbondante e viziata vernice, la Commissione apprese [evidentemente dal Valentinis] che i vapori alcolici, soli, non bastano a renderla sufficientemente molle. Quando però si unisca il balsamo ai vapori, allora sia

³⁸ Il giudizio positivo era tuttavia accompagnato dall'auspicio che il Ministero volesse istituire corsi per l'insegnamento del metodo, ritenuto comunque complesso, tale da dover essere affidato solo a persone esperte: cfr. ACS, *I versamento*, busta 385, fascicolo 22-5, Relazione della Commissione Ministeriale sul metodo Pettenkofer per il restauro dei dipinti (1876); il documento è stato pubblicato da Curzi 1996, pp. 194-195.

facile asportarla, e sia anche facile asportare oltrech  la vernice, qualunque giallume dipendente dal tempo e da patine applicate in precedenti restauri, per le quali, gli azzurri diventano verdi e le carni perdono ogni splendore argentino.

Questa importante testimonianza trova per altro argomenti di sostegno nel testo che il Valentinis aveva pubblicato due anni prima, in cui, pur in modo a volte confuso e non senza qualche contraddizione, egli si era soffermato sull'utilit  «togliere in misura conveniente le vernici abbondanti» prima di eseguire la rigenerazione³⁹, richiamandosi a quanto consigliato dal Pettenkofer, ma anche offrendo personali suggerimenti. Di particolare interesse risulta la sua distinzione tra vernici resinose, spesse e alterate, e stratificazioni alternata di vernice resinose e vernici oleose: nel primo caso, attenendosi fedelmente a quanto consigliato dal Pettenkofer, egli consiglia l'uso del balsamo di copaive o dell'olio di trementina, ma meglio ancora, sempre seguendo la fonte tedesca, una parziale rimozione eseguita a secco, attraverso strofinamento del polpastrello intinto in polvere di resina; nel secondo caso, invece, il consiglio   quello di «usarsi lo stesso processo di far succedere l'azione dell'aria alcolizzata a quella del copaive, servendosi per  sempre con parsimonia»⁴⁰.   questo il punto che qui interessa, e cio  la teorizzazione, da parte del Valentinis, e probabilmente anche la dimostrazione durante il primo corso veneziano, dei «vantaggi che offre la Rigenerazione per togliere facilmente la vernice»⁴¹, in particolare,   utile sottolinearlo, in presenza di stratificazioni di vernici eterogenee e patine oleose, ossia in una condizione simile a quella che probabilmente aveva afflitto le pale della chiesa del Ges  su cui era intervenuto a Genova il Bigoni.

Come si diceva, non   possibile dimostrare che il Valentinis avesse esplicitamente raccomandato questa pratica durante il secondo corso veneziano. I documenti in proposito sono abbastanza reticenti e, anche se sappiamo che poco prima dell'inizio delle lezioni pratiche, nell'agosto del 1891, a proposito della tela di Pietro Bellotti raffigurante la *Presa e demolizione del castello di Margherita d'Albania* il conte aveva dichiarato: «sarebbe necessario di togliere in alcune parti la vernice esuberante, poi correggerla tutta mediante la nutrizione col balsamo e

³⁹ Valentinis 1874, p. 28.

⁴⁰ Ivi, pp. 25-26.

⁴¹ Ivi, p. 29.

l'aria alcolizzata, bene inteso dopo aver accomodato le parti lacerate»⁴², il documento non riferisce a quali mezzi il conte pensava di affidare questo «alleggerimento» della vernice.

Sull'argomento tuttavia, in modo esplicito, il Valentinis ritorna nel suo secondo volume sul metodo Pettenkofer, pubblicato proprio in quello stesso 1891. Nel testo viene presentato, con maggiore consapevolezza rispetto al primo scritto, il problema costituito dalla presenza di vernici oleose sulla superficie del dipinto, un tema su cui lo stesso Pettenkofer era intervenuto nel corso di una conferenza nel 1887⁴³ e che rappresentava un forte impedimento alla buona riuscita della rigenerazione, concepita in realtà per il trattamento di vernici resinose. Per lo scioglimento degli oli induriti, indispensabile per operare successivamente la rigenerazione dello strato più interno della vernice, il consiglio è quello di utilizzare una miscela costituita da balsamo di copaive e ammoniaca caustica oppure da balsamo e alcool⁴⁴. Ugualmente problematico risultava il caso in cui lo strato di vernice oleosa si fosse trovato sotto a quello resinoso: operata una prima azione di rigenerazione, il colore veniva a risultare 'offuscato' dalla presenza dello strato oleoso e quindi necessitava di una sverniciatura totale, che doveva necessariamente interessare sia lo strato resinoso esterno, sia quello oleoso interno. Risulta molto interessante, per il nostro discorso, seguire con attenzione le parole in proposito: la vernice resinosa «sovrapposta», che «si voleva togliere», era resa «duttile» con il balsamo e con l'esposizione ai vapori alcolici; quindi

lasciata così la cassetina pel tempo utile a sciogliere la vernice resinosa, con la mano diritta si toglie la cassetina e contemporaneamente con la sinistra si fa colare sulla vernice sciolta, da una pipetta di vetro, del balsamo di copaive... Siccome

⁴² ACS, *Il versamento*, I serie, b. 322, f. 5521, subf. 7; ringrazio Simona Rinaldi che mi ha fornito questa segnalazione. Al concetto di 'alleggerimento' si fa anche riferimento nei documenti relativi al noto intervento sulla *Venere di Urbino* di Tiziano, condotto nello stesso anno 1891 a Firenze da Alessandro Mazzanti sotto la direzione del Valentinis; in questo caso, tuttavia, attraverso l'applicazione del balsamo di copaive furono «alleggerite molte macchie gialle sparse qua e là», intendendo probabilmente l'ottenimento di un risultato ottico, piuttosto che una rimozione di materia: cfr. Incerpi 2002, che ringrazio per aver discusso con me il problema.

⁴³ Valentinis 1891, p. 57.

⁴⁴ Ivi, pp. 57-58; la miscela a base di balsamo e ammoniaca, in forma di sapone, era stata sperimentata dal Pettenkofer, mentre il Valentinis aveva ritenuto più prudente consigliare una miscela di balsamo e alcool. Sull'argomento Rinaldi 2000.

il balsamo è lento ad asciugarsi, così si avrà con tale operazione ottenuto il tempo necessario per esportare con una pezzuola la vernice... Torna utile avvertire che, quando con questo procedimento si voglia togliere da un dipinto una vernice resinosa, prudenza suggerisce di non lasciar posarvi sopra la cassetina alcoolizzata, fino a che l'intero strato di vernice sia rammollito, ma deve preferire di esportarla gradatamente ripetendo il procedimento... Liberato infine il dipinto dalla vernice resinosa, si toglierà la oleosa come in precedenza abbiamo insegnato⁴⁵.

Resta da sottolineare che a questo punto veniva ancora attuato un passaggio ai vapori alcolici che poteva agire su possibili ulteriori strati di resina ancora presenti al di sotto del film oleoso rimosso, oppure solo sul balsamo di copaive, utilizzato nuovamente come solidificante e protettore della pellicola pittorica.

Siamo qui di fronte a un vero e proprio 'metodo Valentinis', in cui gli elementi del 'metodo Pettenkofer' – evaporazione e balsamo – vengono utilizzati in funzione sverniciante: «codesto metodo di mescolare il balsamo insieme alla vernice rammollita dall'aria alcoolizzata fu trovato dallo scrivente il quale si affrettò a comunicarlo al chiarissimo dott. Pettenkofer»⁴⁶. I commenti di quest'ultimo in proposito, noti grazie a una lettera risalente al 1875, erano stati certamente lusinghieri e incoraggianti: «Io trovo il metodo da lei indicatomi per allontanare vecchie e alterate vernici buono e razionale. Il procedimento mio è suscettibile di grande ampliamento, per cui Ella, ne sono sicuro, avrà campo di trovare molti miglioramenti ad allargare le applicazioni...»⁴⁷. Probabilmente, proprio questi «miglioramenti», finalizzati ad altre «applicazioni» che venivano a saldarsi con la tradizione del restauro italiano, furono i messaggi più facilmente recepibili da parte di operatori come Venceslao Bigoni, che negli interventi attuati al Gesù di Genova sembra davvero muoversi in consonanza con la 'variante Valentinis' del metodo Pettenkofer, certo fortemente antitetica rispetto agli assunti originari, ma funzionale alla rimozione degli strati oleosi, incompatibili con il processo della rigenerazione.

⁴⁵ Valentinis 1891, pp. 60-62.

⁴⁶ Ivi, p. 61, nota 1.

⁴⁷ La lettera del Pettenkofer è parzialmente pubblicata dallo stesso Valentinis 1891, pp. 61-62, nota 1.

Appendice documentaria

AALBA, 830-3, Relazione di restauro della *Circoncisione* di P.P. Rubens, minuta di lettera di Tammar Luxoro al Prefetto di Genova, 23 marzo 1892

Nel più minuto esame del quadro, che si è potuto fare dopo la sua rimozione dall'altare, si riconobbe che i non pochi restauri di pennello subiti appartengono a due tempi, uno meno e l'altro più recente, al quale ultimo appartiene forse la rintelatura. Tali restauri di pennello sono ad olio, e si scorgono per effetto di annerimento più o meno sensibile e per il nessun pensiero avutosi di contraffare la fattura originale dell'autore. Fu osservato ancora che in molte parti, ispecie in una faccia femminile e nel gruppo di angeli sovrastante nella composizione, appaiono linee incise nello spessore della tinta, il che si suppone sia occorso nell'operare la rintelatura suddetta, non essendosi abbastanza avvertito alla regolarità del piano, su cui fu collocato il quadro. Si osservò infine come i guasti maggiori e relativi restauri di pennello siano per circa 50 cm. intorno al dipinto e nelle parti scure del medesimo. Quanto ai rimanenti guasti, non ho che a confermare ciò che dissi nella precitata mia lettera del 20 febbraio.

Primo lavoro di restauro fu quello di assicurare alla tela il colore screpolato e minacciante di cadere e ciò – previa apposizione di un velo – per infiltramento di mestica e con conseguente soppressatura a ferro calcolatamente riscaldato. Con l'evaporazione dell'alcool venne poi abbastanza ridotto lo spessore della vernice, ed appunto con ciò si scoprirono anche meglio le parti ritoccate della pittura, arrestando però l'operazione al punto in cui nell'insieme le stesse non disarmonizzassero colla intonazione generale del dipinto, giacché non si credeva niente affatto opportuno togliere i vecchi restauri per sostituirvene troppo incertamente dei nuovi. Le piccole e rare parti, ove era caduto il colore, furono eguagliate collo stucco coperto di tinta omogenea all'acquarello. La vernice rimasta per conseguenza dell'evaporazione anzi detta dell'alcool, fu sufficiente per ravvivare i colori di tutta la tela, e fece scomparire la nebbia che principalmente al centro si era manifestata. Infine furono rinforzate le estremità della tela sullo spessore del telaio perché troppo sdrucita, e vennero apposte le chiavi al medesimo per tenere la tela colla debita tensione.

Per tutto quanto sopra io ritengo meritevole di approvazione l'opera del restauratore Sig. Venceslao Bigoni, convinto che con la stessa il dipinto, rispetto alle condizioni in cui trovavasi ridotto, sia assicurato per l'avvenire. Questo quadro del Rubens fu ieri rimesso sull'altare, e produce da quel posto il migliore effetto.

Roma, ACS, II versamento, II serie, busta 138, fascicolo 1610, Preventivo per il restauro del *Miracolo di Sant'Ignazio* di P.P. Rubens inviato di Venceslao Bigoni al prefetto di Genova, 12 marzo 1894

Preg.mo Sig.r Prefetto,

Dietro l'invito della S.V. oggi ho fatto calare a terra il grande quadro del Rubens rappresentante il *Miracolo di Sant'Ignazio* esistente nella chiesa di Sant'Amrogio di questa città, onde poterla bene esaminare e vedere se la tela originale di questo dipinto aveva sofferto come si aveva ragione di credere da quanto si era presentato nella mia precedente visita.

Dopo accurato esame, ecco quanto possa dire:

La tela originale dall'alto sino a più della metà è in buonissima condizione, il resto della tela, discendendo, va peggiorando; in alto le tela conserva il suo colore greggio mentre nella parte supposta va gradatamente oscurandosi. Quantunque alla base sia molto fragile, tuttavia, è in condizione da poter tenere la nuova rintelatura.

Il dipinto è molto arido, in qualunque punto si comprima, il colore scoppietta: vi sono varie zone di colore sollevato e qualche pezzetto è già caduto.

Quindi necessita: nutrire il dipinto, fermare le zone sollevate, levare la rintelatura presente perché non bene aderente alla tela originale e rintelarla di nuovo, pulirla dal fumo e dalla polvere che in abbondanza vi è addossata.

per fare questi lavori occorre un mese di tempo e abbisogna per quattro o cinque giorni l'aiuto di tre uomini per muovere il quadro e necessita un tavolone grande come il dipinto onde adagiarvelo sopra.

Spesa

Giorni 30 di lavoro: L.300

Tavolone, levata e rimessa a posto del quadro e giornate di tre uomini in mio aiuto per 4 giorni: L.160

Materiale e tela e venuta a Genova: L.97

Totale: L.557

La cifra qui indicata può subire qualche variante, avendo visto che gli operai qui a Genova si fanno pagare molto bene.

Colgo l'occasione per riverirla e dichiararmi nella massima stima e rispetto della S.V.

Dev.mo Bigoni Venceslao

Genova, 12 marzo 1894

AALBA, 830-3, Relazione di restauro del *Miracolo di Sant'Ignazio* di P.P. Rubens, lettera di Venceslao Bigoni a Tammar Luxoro, Genova, 26 luglio 1894

Le riparazioni eseguite al quadro del Rubens, rappresentante il miracolo di S. Ignazio, esistente nella chiesa di Sant'Ambrogio in Genova sono le seguenti:

Il quadro era rintelato ma la tela rimessa era in più parti staccata dalla tela originale e al contorno era sdrucito da tener male l'inchiodatura al telaio, per queste ragioni la necessità della nuova rintelatura che ho eseguito.

Questo dipinto quando fu rintelato la prima volta portava 36 buchi di diverse grandezze: lo sfondare la tela originale riusciva facile perché di filo molto fino e reso fragile dal tempo e dalla colla dell'imprimitura della tela.

La pittura aveva zone di colore sollevate che ho fermato prima della rintelatura.

Con colore ad olio era stata coperta una parte di colonna e di parete su cui campeggiano i due angeli, come era coperta una parte delle pianete dei Santi; coperto era pure il collo e parte della faccia del giovinetto al basso del quadro, nonché tutti i buchi che portava la pittura restaurati collo stesso colore ad olio; tutto ho levato ritoccando solo nelle parti mancanti con colore a tempera.

Sino a metà il quadro portava una quantità di schizzature e gocciolature di cera, la quale con ogni diligenza fu tolta.

È stata ripulita tutta la pittura e levata la vernice gialla e dura che la velava.

Siccome il dipinto era arido l'ho nutrito facendogli assorbire il balsamo del coppaibe [...].

ASBAAL, Archivio D'Andrade, Ge-Molo, Mon. 1 bis, Preventivo di restauro dell'*Assunta* di Guido Reni, lettera del ministro della Pubblica Istruzione Castelli a Alfredo d'Andrade, direttore dell'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria, 14 gennaio 1896

Il Prof. Cav. Tammar Luxoro, componente la Commissione Conservatrice della Provincia di Genova, avvisa questo Ministero che nella chiesa di Sant'Ambrogio in quella città e precisamente nella cappella di fronte a quella dove è conservato il celebre dipinto del Rubens "Il miracolo di Sant'Ignazio", esiste un quadro del celebre Guido Reni, rappresentante l'Assunzione di Maria Vergine; e sullo stato di conservazione di quella insigne opera, riferisce quanto segue:

“Il quadro fu prima d’ora rintelato, e la tela aggiunta, come quella dipinta, sono marce. Nel rintelare il quadro fu fatto nuovo il telaio e nei quattro spazi risultanti da una crociera furono apposte delle tavole, per cui le tele rimaste senz’aria, subirono il danno accennato.

Concorre ancora a ciò la qualità della colla, troppo forte, usata per la rintelatura. I lembi della rintelatura, poiché non privi d’aria, sono intatti, e ciò a prova di quanto è accaduto dello spazio coperto. Sul quadro si riscontrano in maggiore evidenza tre tagli: uno di 18, uno di 20 ed uno di 30 centimetri. Il dipinto è molto sporco e coperto di una vernice ingiallita.

A riparare quest’opera del grande maestro bolognese è necessario il trasporto della pittura su tela nuova, pulirla dal sudiciume e togliere la vernice ingiallita che la copre. Sono in grado di fornire tutti questi particolari perché in presenza del Signor V. Bigoni ho fatto calare il quadro dall’altare a dopo un minuto esame si poté constatare quanto sopra”.

Queste cose significo alla S.V. perché ne prenda notizia e mi proponga quel che converrà fare a tutela del dipinto, prendendo pure gli opportuni accordi cogli enti interessati alla conservazione di esso, per l’assegnazione della spesa.

Il Ministro
Baccelli

Bibliografia parte II

- Accademia Ligustica, Cerimonia della distribuzione dei premi*, in “Gazzetta di Genova”, 15-9-1846, p. 2
- Agricola F., *Alcune osservazioni artistiche fatte dal Cavalier Filippo Agricola in occasione di aver tolto via l'ingombro di polvere che offuscava i famosi dipinti di Raffaello nelle Camere Vaticane*, Roma 1839.
- Agricola F., *Relazione dei restauri eseguiti nelle Terze Logge del Pontificio Palazzo Vaticano sopra quelle dipinte dalla scuola di Raffaello*, Roma 1842.
- Alizeri F., *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria illustrati da Federigo Alizeri*, Genova 1839(a).
- Alizeri F., *Memoria sopra i lavori d'arte esposti nella Accademia Ligustica di Belle Arti l'aprile del MDCCCXXXIX*, Genova 1839(b).
- Alizeri F., *Lavori pubblici. Nuova strada Carlo Alberto*, in “L'Espero”, I, 15, 1841, pp. 58-59.
- Alizeri F., *Sopra alcuni monumenti di Belle Arti restaurati; Ragionamento del Prof. Michele Ridolfi accademico di San Luca, socio ordinario della R. Accademia Lucchese*, in “L'Espero”, III, 37, 12 agosto 1843, pp. 149-150.
- Alizeri F., *Cenni sulle Belle Arti, in Descrizione di Genova e del Genovesato*, a cura di L. Pareto *et al.*, Genova 1846, pp. 23-90.
- Alizeri F., *Guida artistica per la città di Genova*, vol. I, Genova 1846; vol. II, tomo 1, Genova 1846; vol. II, tomo 2, Genova 1847.
- Alizeri F., *Relazione sui Monumenti più meritevoli di cura in Genova e nella Provincia*, Genova 1859.
- Alizeri F., *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-1880.
- Alizeri F., *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875.
- Angelini A., *Una visita artistica delle celebri Pitture ad affresco di Pierino Bonaccorsi fiorentino detto del Vaga nel Palazzo di S.L. il Sig. Principe D'Oria Pamphili in Genova restaurate e descritte da Annibale Angelini Perugino*, Genova 1847.
- Auction sale price*, suppl. a “The Connoisseur”, 5-6, 1904.
- Baccheschi E., *Giuseppe Isola*, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova 1983, p. 68.
- Banchero C., *Dell'utile di una società per la conservazione delle Belle Arti e Monumenti Patrii*, in “Rivista Ligure”, III, 1945, I, pp. 199-205.

- Bartoletti M., *Tammar Luxoro*, in *Alfredo d'Andrade tutela e restauro*, catalogo della mostra a cura di M.G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello, Torino 1981, pp. 345-347.
- Bartoletti M., *Carrettabile Carlo Alberto in Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 209-218.
- Bencivenni M., Dalla Negra R., Griffoni P., *Monumenti e istituzioni. Parte prima. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia (1860-1880)*, Firenze 1987.
- Bencivenni M., Dalla Negra R., Griffoni P., *Monumenti e istituzioni. Parte seconda. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, Firenze 1992.
- Besta R., *Materiali per la storia del collezionismo e dell'attività antiquariale tra Otto e Novecento: vendite e dispersioni*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa*, a cura di A. Orlando, Torino 2001, pp. 302-320.
- Boccardo P., *Palazzo Rosso dai Brignole-Sale a Caterina Marcenaro: luci e ombre di un caposaldo della museologia italiana*, in *Abitare la storia*, atti del convegno a cura di L. Leoncini, F. Simonetti, Torino 1977, pp. 103-114.
- Boccardo P., *Relazione di restauro. Interventi precedenti*, in *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, catalogo della mostra, Genova 1982(a), p. 55.
- Boccardo P., *Testimonianze per le facciate perdute*, in *Genua Picta, proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, catalogo della mostra, Genova 1982(b), pp. 46-56.
- Boccardo P., *Ritratti genovesi di Rubens e di Van Dyck: Contesto ed identificazioni*, in *Van Dyck 350*, Symposium Paper XXVI a cura di S.J. Barnes, A.K. Wheelock, Washington 1994, pp. 79-102.
- Boccardo P., *Nuovi documenti grafici per due perdute volte di Domenico Piola. Nuove identificazioni e nuove proposte*, in *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2002, pp. 21-23.
- Boccardo P., Di Fabio C., *Mercato, collezionismo e connoisseurship a Genova fra Restaurazione e Unità d'Italia, e le raccolte d'arte di Odone*, in *Odone di Savoia 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*, catalogo della mostra, Genova-Milano 1996, pp. 171-179.
- Boccardo P., Orlando A., *Dipinti di Rubens a Genova e per Genova*, in *L'età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, con la collaborazione di C. Di Fabio, A. Orlando, F. Simonetti, Milano 2004.
- Boito C., *Il Duomo di Genova e nuovi lavori*, Milano 1910.

- Botto I.M., B. Strozzi. *Il Paradiso*, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova 1983(a), p. 32.
- Botto I.M., B. Strozzi. *Testa del Battista*, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova 1983(b), pp. 32-33.
- Botto I.M., *Museo di Sant'Agostino*, Genova s.d. (1984).
- Brambilla Barcilon P., *Relazione di restauro, Affreschi*, in *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, catalogo della mostra, Genova 1982, pp. 157-158.
- Candia M., Canzio, M., in *Il teatro Carlo Felice di Genova, storia e progetti*, catalogo della mostra, Genova 1986, p. 147.
- Catalogo degli oggetti componenti la mostra d'arte antica aperta nelle sale del Palazzo Bianco destinato a sede del nuovo museo civico*, Genova 1892.
- Catalogo dell'Esposizione artistico archeologico industriale*, a cura di M. Staglieno, L.T. Belgrano, Genova 1868.
- Catalogue d'objets d'art et de curiosité formant la Galerie de M.r Mylius de Gênes*, Roma 1879.
- Cattaneo C., *Del restauro dei monumenti e della loro conservazione*, in "Il Politecnico", I, 1, 1839, pp. 56-66 (ripubblicato in *Scritti sulla Lombardia*, Milano 1971, II, pp. 685-696).
- Cavalcaselle G.B., *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Rivista dei Comuni d'Italia", Roma 1863.
- Cerri M.G., *Alfredo d'Andrade: dottrina e prassi nella disciplina del restauro*, in *Alfredo d'Andrade tutela e restauro*, catalogo della mostra a cura di M.G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarelli, Torino 1981, pp. 11-18.
- Cevasco G.B., *Di un dipinto ad encausto eseguito dal prof. Michele Ridolfi nella chiesa di San Frediano in Lucca*, in "L'Espero", IV, 48, 1844, pp. 189-190.
- Cevasco C.B., *Monumenti privati*, in *Descrizione di Genova e del Genovesato*, III, Genova 1846, pp. 281-323.
- Cirone A., *Alizeri, Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. II, 1960, *ad vocem*.
- Comelli G., *Giuseppe Uberto Valentinis restauratore a Venezia e Firenze, dal suo epistolario*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine", LXXXIII, 1991, pp. 83-120.
- Conti A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.
- Cordaro M., *Vicende conservative dei dipinti murali*, in *Mantegna. La Camera degli Sposi*, a cura di M. Cordaro, Milano 1992.

- Crowe J.A., Cavalcaselle, G.B., *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll., Londra 1871.
- Crowe J.A., Cavalcaselle G.B., *Titian, His Life and Times*, 2 voll., Londra 1877.
- Curzi V., *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in "Bollettino d'Arte", 96-97, 1996, pp. 189-198.
- Curzi V., *Giovanni Battista Cavalcaselle 'servitore dello stato'. La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 53-63.
- Dagnino A., *Sant'Andrea della Porta*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 25-56.
- D'Andrade A., *Relazione della commissione nominata dall'Accademia Ligustica di Belle Arti dietro invito della Giunta Municipale di San Pier d'Arena per riferire sulle pitture scoperte nella cappella di S. Agostino attigua alla Parrocchia di detta città pubblicata per la cura della giunta medesima*, San Pier d'Arena 1884.
- De Floriani A., *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova 2011(a), pp. 97-129.
- De Floriani A., *Secolo XII, Dipinti murali e miniature nel Ponente e a Genova*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova 2011(b), pp. 39-42.
- Descrizione della città di Genova da un Anonimo del 1818*, a cura di E. Poleggi, Genova 1969.
- Descrizione di Genova e del Genovesato*, a cura di L. Pareto *et al.*, Genova 1846.
- Di Dio Rapallo M., *Palazzo San Giorgio*, in *Alfredo d'Andrade tutela e restauro*, catalogo della mostra a cura di M.G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello, Torino 1981, pp. 415-424.
- Di Fabio C., *San Bartolomeo del Fossato*, in *Medioevo restaurato, Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984(a), pp. 102-103.
- Di Fabio C., *San Donato*, in *Medioevo restaurato, Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984(b), pp. 115-148.
- Di Fabio C., *San Lorenzo*, in *Medioevo restaurato, Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984(c), pp. 193-248.
- Di Fabio C., *Michele Canzio scenografo del Carlo Felice e il Medioevo come spettacolo a Genova 1828-1850*, in *Il teatro Carlo Felice di Genova, storia e progetti*, catalogo della mostra, Genova 1986, pp. 107-118.
- Di Fabio C., *Tutela e restauro a Genova prima di D'Andrade. Il dibattito culturale, le istituzioni e il ruolo di Federigo Alizeri*, in *Federigo Alizeri*

- (Genova 1817-1882). *Un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Atti del convegno, a cura di M. Dalai Emiliani, Genova 1988, pp. 87-113.
- Di Fabio C., *Filippino Lippi a Palazzo Bianco. La pala di Francesco Lomellini*, Genova 2004.
- Dufour Bozzo C., *La porta urbana nel Medioevo. Porta Soprana di sant'Andrea in Genova, immagine di una città*, Roma 1989.
- Duretto E., Migliorini M., Verde Scajola M.T., *Sanremo tra due secoli. Arte e architettura di una "ville de Saison" tra '800 e '900*, Genova 1986.
- El siglo de los Genoveses*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano 1999.
- Emiliani A., *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974.
- Ferretti M., *Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Lucca*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 8, 1979, pp. 73-98.
- Ferrucci F., *Il metodo della rigenerazione dei dipinti e la sua diffusione in Italia. Valentini, Secco Suardo e Forni*, in "Kermes", 36, 1999, pp. 11-19.
- Forni U., *Manuale del Pittore Restauratore*, Firenze 1866.
- Franco F., *Luxoro, Tammar*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVI, Roma 2007, *ad vocem*.
- Frondoni A., *San Vittore, in Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 143-174.
- Galassi M.C., *La "Visita artistica" di Annibale Angelini e il dibattito genovese sul restauro a metà Ottocento*, in "Studi di Storia delle Arti", 8, 1995-1996, pp. 181-204.
- Galassi, M.C., *Nascita e sviluppo del collezionismo borghese: i Luxoro, in Genova e il collezionismo del Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa*, a cura di A. Orlando, Torino 2001, pp. 59-70.
- Galassi M.C., *Sulla rigenerazione e sulla rigenerazione "allo scopo di restauro". Venceslao Bigoni e il restauro della pala di Rubens al Gesù di Genova (1892-94)*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer*, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 105-124.
- Galassi M.C., *Interventi ottocenteschi sugli affreschi di palazzi e ville genovesi: ristori, demolizioni e stacchi*, in "Arte lombarda", LIII, 1, 2005, pp. 35-38.
- Galassi M.C., *Tammar Luxoro (1825-1899): l'impegno nel campo della tutela e del restauro*, in "Annali di critica d'arte", IX, 2013, tomo II, pp. 117-150.
- Gavazza E., *Frammenti di affreschi*, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova 1983, pp. 50-51.

- Gavazza E., *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova 1989.
- Gennari Santori F., "Questo è il paese dei miliardi!". *La vendita dei Van Dyck Cattaneo (1907-1909)*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 73, 2001, pp. 37-47.
- Gesino, A., *Giovanni Battista Cavalcaselle in Liguria: il Taccuino di viaggio inedito della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, in "Studi di storia delle arti", 1991-1994, pp. 225-250.
- Giannini G., *Lessico del restauro. Storia, tecnica, strumenti*, Firenze 1992.
- Giovannini Luca A., *Bigoni Venceslao*, scheda R 4/2/7, in Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani (ASRI-RESI), 2008, <http://resi.ribesinformatica.it/>.
- Giubilei M.F., *Restauro e demolizioni a Genova nell'ottica dei pubblici amministratori, dei giornalisti, dei cittadini*, in *Medio Evo restaurato. Genova 1860-1940*, Genova 1984, pp. 405-425.
- Giubilei M.F., *Federigo Alizeri critico militante e la promozione delle arti figurative in Liguria: il ruolo delle istituzioni accademiche e culturali cittadine (1839-1869)*, in *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882). Un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Atti del convegno, a cura di M. Dalai Emiliani, Genova 1988, pp. 123-143.
- Grati A., *Le Società economiche in Liguria tra Sette e Ottocento: continuità e trasformazione*, in *Associazionismo economico e diffusione dell'economia politica nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di M.M. Augello, M. Guidi, Milano 2000, pp. 85-106.
- Hugo V., *Guerre aux démolisseurs*, in *Œuvres*, vol. I, *Littérature et Philosophie mêlées*, Parigi 1836, pp. 599-601.
- Imarisio E., *Genova 1903: la deturpazione dell'arte. Il caso Orfei nelle cronache di C. Roccatagliata Ceccardi*, Genova 1985.
- Incerpi G., *Da Forni a Valentinis. Il metodo Pettenkofer nelle Regie Gallerie di Firenze*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento*, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 125-161.
- Kaiser L., *Ricognizioni di Giovanni Battista Cavalcaselle a Genova. Note di viaggio di un conoscitore fra collezionismo e mercato*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 97-105.
- Labò M., *La chiesa di San Domenico*, in "La Gazzetta di Genova", 12, 1921, p. 10.
- La pittura a Genova e in Liguria dal Settecento al primo Novecento*, Genova, 1987.
- La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999.
- La scultura a Genova e in Liguria dal Settecento al Novecento*, Genova 1988.
- Leoncini L., *L'inventario del 1866*, in *Odono di Savoia 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*, catalogo della mostra, Genova-Milano 1996, pp. 60-74.

- Levi D., *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione in Italia*, Torino 1988.
- Le ville del Genovesato. Il centro*, Genova 1985.
- Luxoro T., *Dei nuovi vetri colorati nella cattedrale di Genova*, in “Arte in Italia”, III, 1, 1871, pp. 10-11.
- Luxoro T., *Di alcune antichità a Laigueglia e nella valle di Andora*, in “Giornale Ligustico”, 11, 1875, pp. 7-8.
- Luxoro T., *La giunta superiore di Belle Arti in Roma*, Ufficio della Rassegna Nazionale, Firenze 1894.
- Luxoro T., *La premiazione nelle Belle Arti e l'educazione artistica nella cultura generale*, Ufficio della Rassegna Nazionale, Firenze 1896.
- Luxoro T., *I restauri della Metropolitana e i vandalismi di certi tonserati*, in “Il Caffaro”, 22-23 settembre 1897(a).
- Luxoro T., *La questione del restauro di San Lorenzo*, in “Il Caffaro”, 5-6 giugno 1897(b).
- Luxoro, T., *L'esportazione dei capi d'arte dallo Stato*, in “Rassegna Nazionale”, XXXI, CIX, 1899, pp. 119-121.
- Magnani L., *Tra magia, scienza e “meraviglia”. Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, Genova 1984.
- Magnani L., *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova 1987.
- Magnani L., *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova 1995.
- Marcenaro C., *Gli affreschi di Palazzo Rosso di Genova*, Genova s.d. (1965).
- Marcenaro M., *San Michele di Fassolo*, in *Medioevo demolito, Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 81-120.
- Marcenaro M., *Recupero e ripristino della cattedrale medievale: restauri fra Otto e Novecento*, in *La cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, a cura di C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (MI) 1998, pp. 332-355.
- Medioevo demolito, Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990.
- Menotti M., *Van Dyck a Genova*, in “Archivio Storico dell'arte”, III, 1897, pp. 281-398, 360-397, 432-470.
- Migliorini M., *Scritti inediti o poco noti di Federigo Alizeri, tra civismo e storia delle arti*, in *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882). Un “conoscitore” in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Atti del convegno, a cura di M. Dalai Emiliani, Genova 1988, pp. 163-191.
- Montalembert, C., *Du vandalisme en France et du Catholicisme dans l'art, Lettre à M. Victor Hugo*, in “Revue des Deux Mondes”, I, 1833, pp. 477-524.

- Montiani M.R., *“I migliori monumenti sepolcrali della Liguria illustrati da Federico Alizeri” (1839) e il gusto neogotico a Genova*, in *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882). Un “conoscitore” in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Atti del convegno, a cura di M. Dalai Emiliani, Genova 1988, pp. 87-113.
- Newcome M., *Unknown frescoes by Bernardo Castello in Rome*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Federico Zeri*, Roma 1984, II, pp. 524-534.
- Olcese Spingardi C., *Fonti e materiali per la storia del collezionismo dell’Ottocento a Genova: Federico Mylius*, in “Studi di storia delle arti”, 1991-1994, pp. 203-221.
- Olcese Spingardi, C., *Dufour, Maurizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLI, 1992, *ad vocem*.
- Pallavicini F., *Sulla conservazione ed illustrazione dei patrii monumenti, Orazione detta dal marchese Francesco Pallavicini principe dell’Accademia Ligustica nella solenne distribuzione dei premi*, in Alizeri 1839, pp. 29-40.
- Pallavicini F., *Relazione del Marchese F.P. segretario generale*, in *Atti dell’Ottava Riunione degli Scienziati Italiani tenuta in Genova dal XIV al XXIX settembre 1846*, Genova 1846, pp. 83-91.
- Papi F., *Cultura e Tutela nell’Italia Unita 1865-1902*, Todì 2008.
- Papi F., Borsellino E., *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d’arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei ‘beni culturali’ privati in Italia agli inizi del Novecento*, in “Annali di critica d’arte”, IX, 2013, tomo II, pp. 45-102.
- Pareto L., *Discorso detto dal marchese Lorenzo Pareto in occasione della distribuzione de’ premi nell’Accademia Ligustica di Belle Arti il 15 agosto 1845*, in “Rivista Ligure. Giornale di Lettere, scienze ed arti”, V, 1846, pp. 46-47.
- Parma E., *Annibale Angelini (1812-1884 e il restauro della decorazione del palazzo del Principe Doria a Genova-Fassolo (184-1845)*, in “Studi di Storia delle Arti”, 7, 1991-1994, pp. 121-153.
- Poleggi E., *La «Guida artistica per la città di Genova» (1846) e la «Guida illustrativa del cittadino e il forestiero per la città di Genova e sue adiacenze» (1875): due modelli di conoscenza urbana*, in *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882). Un “conoscitore” in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, atti del convegno, Genova 1988, pp. 17-38.
- Poleggi E., Cevini C., *Le città nella storia d’Italia*, Genova, Bari 1981.
- Quaini M., *La Geografia. Una disciplina all’incrocio delle scienze naturali e umane*, in *Tra i palazzi di via Balbi. Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Genova*, a cura di G. Assereto, “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, n.s., XLII, II, 2003, pp. 229-335.

- Ratti G.C., *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, 2 voll., Genova 1780.
- Refice P., *Più medievale di prima. Appunto su Alfredo d'Andrade e il "ripristino artistico" tra Otto e Novecento*, in "Kermes", VI, 17, 1993, pp. 55-65.
- Relazione di Porta Soprana di sant'Andrea*, Genova 1882.
- Rinaldi S., *I Fiscali riparatori di dipinti. Vicende e concezione del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998.
- Rinaldi S., *Il metodo Pettenkofer in Italia (1865-1892): cause ed effetti della rigenerazione delle vernici*, in "Bollettino d'Arte", 85, 2000, pp. 117-125.
- Roiseco D., *Ristori nella chiesa della Ss. Annunziata del Vastato*, in "L'Espero", 111, 32, 1843, p. 132.
- Rooses M., *L'oeuvre di P. P. Rubens*, Anversa 1890.
- Rotondi Terminiello G., *Joos Van Cleve, l'Adorazione dei Magi*, in *Restauri in Liguria*, Genova 1978, scheda 16, pp. 254-255.
- Rotondi Terminiello G., *Analogie tecniche tra le pitture murali di Giusto di Ravensburg e Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca ad Arezzo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo 1990, ed. Milano 1993, pp. 247-250.
- Rotondi Terminiello G., *Il restauro dell'"Assunta" di Guido Reni della chiesa del Gesù a Genova*, in "OPD Restauro", 6, 1994, pp. 128-133.
- Rotondi Terminiello G., *Justus de Allemagna, Annunciazione*, in *Primitivi fiamminghi in Liguria*, a cura di C. Cavelli Traverso, Recco (GE) 2003(a), scheda 22, pp. 105-108.
- Rotondi Terminiello G., *La conoscenza del trittico di San Donato attraverso gli esiti del restauro*, in *Indagini tecniche sulle opere genovesi di Joos van Cleve*, Atti della giornata internazionale di studi a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003(b), pp. 47-55.
- Santamaria R., *The provenance of Antonello da Messina's 'Portrait of a man in a red cap' in the National Gallery*, in "The Burlington Magazine", CLIV, 1313, 2012, pp. 544-547.
- Schmitt S., *Examination of Paintings Treated by Pettenkofer's Process*, in "Preprints of ICOM Congress", Bruxelles 1990.
- Selvatico P., *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Nuova Antologia", V, 1867, pp. 504-512.
- Serio M., *Le scelte di Pasquale Villari come ministro della Pubblica Istruzione nel settore delle antichità e belle arti*, in *Incontri Venturiani*, IV, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1993.
- Sicoli S., *La formazione dello Stato unitario e il problema della conservazione (1859-1922)*, in *Verso una gestione dei Beni Culturali come servizio pubblico*, a cura di A. Rossari, R. Togni, Milano 1978, pp. 23-68.

- Simonetti F., *Fortuna critica dell'Ecce Homo di Palazzo Spinola*, in *Ecce Homo, Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto*, a cura di F. Simonetti, Genova 2000, pp. 33-39.
- Sommariva G., *Frammenti e memorie nell'atrio dell'Accademia*, in *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2002, pp. 9-12.
- Staglieno M., *Memorie e documenti sull'Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova 1862.
- Stagno L., *Cinque anni di restauri a Palazzo del Principe*, in "Quaderni di Palazzo Tè", 8, 2000, pp. 95-101.
- Stagno L., *Affreschi per la sala di Aurora e Cefalo nel palazzo Fieschi Ravaschieri Neurone*, in *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2002, pp. 51-55.
- Tagliaferro L., *1888-1892: riferimenti alla Galleria di Palazzo Bianco*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", VIII, 22-23-24, 1986, pp. 49-88.
- Tagliaferro L., *Federigo Alizeri nella preistoria della museologia genovese*, in *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882). Un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Atti del convegno, a cura di M. Dalai Emiliani, Genova 1988, pp. 39-54.
- Torresi P., *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana*, Dizionario bibliografico, Ferrara 1996.
- Torresi P., *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999.
- Valentinis G.U., *Il restauro e la rigenerazione dei dipinti ad olio di Massimiliano de Pettenkofer*, Udine 1874.
- Valentinis G.U., *La riparazione ai dipinti secondo il metodo Pettenkofer*, Udine 1891.
- Van Dyck. *Grande pittura e collezionismo a Genova*, Catalogo della mostra a cura di S.J. Barnes et al., Milano 1997.
- Villa G.C.F., *La penna, il cappuccio, il mantello e i gambali. Cavalcaselle alla ricerca di Antonello*, in *Antonello da Messina, analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale*, a cura di G. Poldi, G.C.F. Villa, Milano 2006, pp. 169-189.
- Zanardi B., *Relazione di restauro dei dipinti murali del Battistero di Parma e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori*, in *Battistero di Parma. La decorazione pittorica*, Milano 1992, pp. 249-268.
- Zanni A., *Dedicato a Giuseppe Baslini (1817-1887)*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 270-275.

PARTE III

ARTE FIAMMINGA PER I GENOVESI (SECOLI XV E XVI)

Jan Van Eyck's Genoese Commissions: The Lost Triptych of Battista Lomellini*

Introduction

The excellent relationship between the Genoese community in Bruges and the Duke of Burgundy was established during the 1340's when Philip the Bold conferred on the Genoese group the status of 'Nation', accompanied by a series of favourable economic privileges including reduced taxation¹. This position was further strengthened by privileges granted in 1414 during the dukedom of John the Fearless and in 1421 during the dukedom of Philip the Good². The volume of Genoese trade with Bruges increased significantly during Van Eyck's lifetime, as did the presence of the Genoese in the city. According to economists, no less than thirty-three Genoese ships were docked at the port of Bruges in 1427, more than double the number recorded in 1414³. Trading was accompanied by naval brokering and banking⁴, and we know the names of 150 Genoese bankers or traders in Bruges during the fifteenth century whose activity and occupancy is recorded in archival documentation⁵. After 1422, Genoese moneylenders became supporters of the court and it is known that in 1425 members of the Genoese Nation

* Pubblicato in *Van Eyck Studies*, a cura C. Currie, B. Fransen, V. Henderiks, C. Stroo, D. Vanwijnsberghe, Paris-Leuven-Bristol 2017, pp. 481-494.

¹ Finot 1906, pp. 47-57.

² De Simoni, Belgrano 1867, pp. 399-406.

³ Petti Balbi 1996, p. 38.

⁴ Heers 1971, pp. 308-321.

⁵ Petti Balbi 1996, pp. 81-83.

financed Philip the Good in the war against the Kingdom of Aragon⁶, among them a Giustiniani and a Lomellini, both scions of families connected with Van Eyck's commissions. It is therefore possible that Genoese patrons enjoyed privileged treatment in ordering Van Eyck's paintings as a result of the excellent relationship they had established with the court of Philip the Good⁷. The number of Genoese businessmen living in Bruges between 1431 and 1440 was the largest of the century – an aspect of relevance to this paper given that this period includes the dates of the Giustiniani and Lomellini commissions. It is not surprising, therefore, that the Genoese Nation decided to enlarge the loggia of the consulate in 1441, the Saaihalle in the Vlamingstraat, adding a private wing to the house of the consul⁸.

The Donor of the Giustiniani Triptych

Apart from the two paintings depicting St. Francis receiving the stigmata that Anselm Adornes bequeathed to his two daughters, which he most likely inherited from his father (Pieter) and uncle (Jacob) respectively⁹, we know of two commissions to Van Eyck that arose within the milieu of the wealthy and cultivated Genoese Nation. The first is the small *Virgin and Child. with Saints Catherine and Michael and a Donor* that is now housed in the Gemäldegalerie Alte Meister of Dresden, often referred to simply as *Dresden Triptych* (fig.1). The second is a triptych depicting the *Annunciation, Saint John the Baptist and Saint Jerome* that was made for Battista Lomellini; the work itself is lost but it is described in detail in Bartolomeo Facio's *Viris illustribus* (1456)¹⁰.

The coat of arms painted onto the upper left corner of the left wing frame of the *Dresden Triptych*, now definitively recognized as original, suggests that this

⁶ Finot 1906, pp. 94-95.

⁷ On Genoese commissions to Van Eyck, see: Algeri 1991; Parma 1999; Parma 2002; Galassi 2006 (b) with previous bibliography.

⁸ Petti Balbi 2005, pp. 185-190.

⁹ Geirnaert 1999. To be probably identified with the small, devotional paintings in the Galleria Sabauda of Turin and in the Museum of Art of Philadelphia.

¹⁰ Baxandall 1964, pp. 102-103. We don't know when the triptych was lost. Weiss (1956, p. 12) hypothesized it was brought to France in 1501 by Frederick of Aragon and was destroyed in Tours in 1504 during the fire of Frederick's palace.

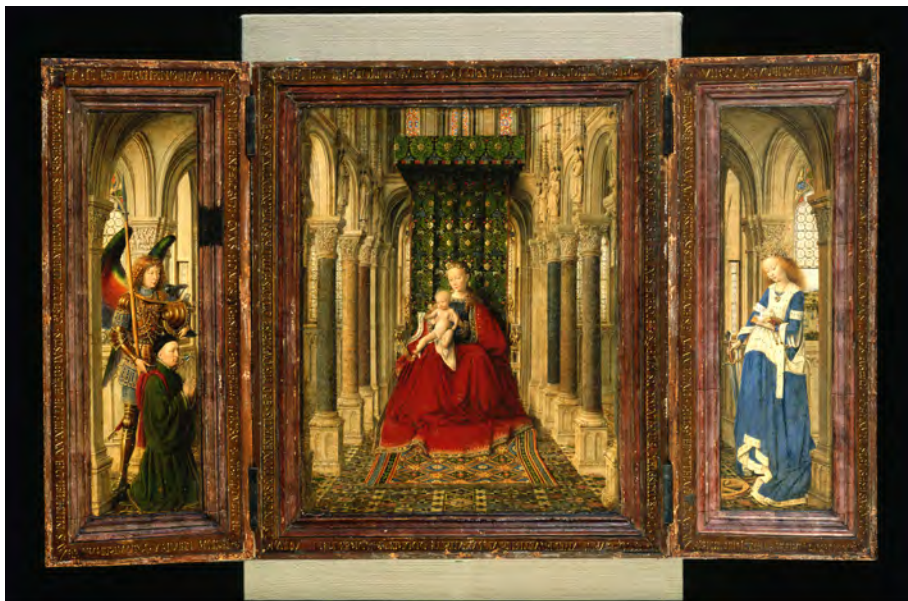


Fig. 1 – Jan van Eyck, *Virgin and Child with Saints Catherine and Michael and a Donor (the Dresden Giustiniani Triptych)*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

small travelling altarpiece (33 x 27.5 cm when closed), signed and dated on the central frame by Van Eyck in 1437, was commissioned by a member of the prominent Giustiniani ('Justiniani') family¹¹. Many members of the family conducted business in Flanders during the fifteenth century – not only in Bruges but also in Middelburg and Antwerp – particularly in trading alum from the Greek island of Chios¹². The presence of the Archangel Michael behind the modish kneeling donor (fig. 2) suggests that the latter's name could have been Michele, although many doubts arise when seeking to identify him. As usual, when we deal with Genoese aristocratic families, specific people are difficult to identify due to the large number of individuals sharing the same name and doing the same things at the same time. For example, during the early decades of the fifteenth century, there were five different people with the name of Francesco Spinola active as merchants and bankers in Bruges. They included Francesco di Pietro, who lived in the city from 1420 to 1426 during his early to mid-twenties, and whose ledger provides reliable documentation of the business networks of this branch of the Spinola family¹³.

¹¹ Neidhardt, Schölzel 2000; Neidhardt, Schölzel 2005.

¹² Doehaerd, Kerremans 1952, *ad indicem*, under Justinianus.

¹³ Petti Balbi 1997.



Fig. 2 – Jan van Eyck, *Virgin and Child with Saints Catherine and Michael and a Donor* (the Dresden Giustiniani Triptych), left wing, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, detail

The elegant portrait of the donor of the *Giustiniani (Dresden) Triptych* suggests that he, like Francesco Spinola, must have been a young and successful businessman. And like the Spinolas, the Giustinianis were a large clan comprised of many branches with several individuals sharing the same name, as in this case of Michele. In the past, he has been identified by Weiss as Michele son of Marco, who in 1430 lived outside Genoa and who signed a petition to the Genoese government requesting permission to live within the city¹⁴. This document is dated seven years before the completion of the triptych, however, so we must assume that either Michele stayed longer in Bruges, or that he occasionally returned to Bruges, or that one of his relatives acted as an intermediary in commissioning the painting for him. The verisimilitude of the portrait is proof of some sort of personal contact, at some point, between the painter and the donor. On the other hand, in his recent monograph on Van Eyck, Albert Châtelet suggested that the young man could be 'Michele of Antonio', another Michele who is found in the Giustiniani genealogical tree during the second quarter of the fifteenth century¹⁵. The hypothesis is acceptable, although not very compelling, since as yet we have no evidence of his connection to Flanders. In a 2011 article, Noëlle Streeton discussed the possibility that the presence of the Archangel Michael standing behind the donor might be a reference not to his name, but a more general reference to the devotion of the Greek Orthodox Church, connected to the Giustiniani's trading society in Chios¹⁶. Following this hypothesis, Streeton's intention was to identify the donor – or at least the intermediary between the actual donor and the painter – as the merchant Raffaele Giustiniani, whose name is recorded several times in the 1438 ledger of the Milanese bank Filippo Borromei and Co. in Bruges¹⁷. This fascinating document has recently been transcribed by James Bolton and Francesco Guidi Bruscoli at Queen Mary, University of London, and offers a rich insight into the financial milieu of the Flemish town in this period¹⁸. Although Raffaele is not the only Giustiniani recorded in the bank's transactions – the 1438 ledger lists the other eight members of the family – he was the only one to have held an account with this bank, and he seems to have been the only

¹⁴ Weiss 1956, pp. 1-2.

¹⁵ Châtelet 2011, pp. 147, 271.

¹⁶ Streeton 2011.

¹⁷ The ledger is held in the Borromeo-Arese family archive at the Palazzo Borromeo on Isola Bella, *Libri mastri* 7 and 8.

¹⁸ <http://www.queenmaryhistoricalresearch.org/roundhouse/default.aspx>

one who certainly resided in Flanders in a stable way, as confirmed by a reference to him as 'Raffaello Giustiniani di Bruges'. In reality, from other documentary sources, we know of other Giustinianis who sporadically lived in Bruges during the 1430s such as the Domenico who is recorded as being in Bruges in 1434-1435¹⁹. However, Raffaele, who is still recorded in Bruges in 1439 and in 1441 as 'merchant jenevois [sic] resident en la ville de Bruges'²⁰, appears to have been the most prominent Giustiniani in Flanders during Van Eyck's lifetime. Therefore, it seems likely that he had an important role in the commissioning of the triptych, as the donor or, even better, as the local intermediary with Van Eyck. As we will see, most intriguingly, Raffaele had close business relations in Bruges with the Lomellini family, particularly with Gerolamo Lomellini, son of Battista, the latter being the donor of the lost *Lomellini Triptych*.

The Lomellini Triptych: circumstances of the commission

Thanks to Bartolomeo Facio's very precise description of the painting, we know that the donor of the triptych was Battista Lomellini, whose portrait was depicted on the reverse of one wing, together with his wife, who was symmetrically depicted on the reverse of the other wing²¹. The Lomellini family was comfortably settled in Flanders, active in trading alum, banking, brokering and insurance²². About twenty members of the family resided for long periods of time in Bruges²³, such as Barnaba, consul to the Genoese Nation in 1431²⁴, and Egidio 'Giles', his eight sons and three daughters, whose attainment of bourgeois status was listed in the Bruges *Poortenboek* in 1463²⁵. Battista is a name that commonly occurs in the Lomellini genealogy and from documentation we know that two different men named Battista conducted business in Bruges during Van Eyck's lifetime, Battista

¹⁹ De Simoni, Belgrano 1867, pp. 407-408, 410; Remo 1923, p. 233.

²⁰ De Simoni, Belgrano 1867, p. 415; Gilliodts-Van Severen 1904, pp. 639-640; Remo 1923, p. 283.

²¹ Baxandall 1964, pp. 102-103.

²² See the many documents collected by Doehaerd, Kerremans 1952, *ad indicem*.

²³ Petti Balbi 1996, pp. 84, 91-94.

²⁴ De Simoni, Belgrano 1867, p. 395.

²⁵ Bruges, Stadsarchief, *Poorterboeken*, p. 317.

son of Battista, and Battista son of Giorgio²⁶. In his landmark study on Van Eyck and Italy, Weiss convincingly indicated Battista di Giorgio as the possible donor, considering the close and friendly relations between him and Bartolomeo Facio before the latter moved to Naples in 1444²⁷. As early as 1428, Battista di Giorgio began intense activities as a naval insurer of merchant ships on the routes from Genoa, Cadiz or Chios to Bruges-Middelburg-Southampton²⁸. This kind of business does not necessarily require a residence in Bruges, but it is likely that he lived there from time to time. At any rate, we must assume that any contact with Van Eyck to settle the commission and above all to have a preliminary portrait produced, probably on paper, must have occurred during an unrecorded period while Battista was in Bruges. On the other hand, the portrait of his wife was probably produced based on oral descriptions, since her presence in Bruges seems unlikely.

In his recent study, Albert Châtelet suggested that the triptych might have been jointly commissioned by Battista of Giorgio and his brother Gerolamo as a family piece, since Saint Jerome was depicted in one of the internal wings, symmetrically juxtaposed with Saint John the Baptist on the other one²⁹. Châtelet's hypothesis also states that Facio's description was incomplete, and that the triptych had portraits of two couples: Battista with his second wife Caterina Lomellini on one external wing and Gerolamo with his wife Orietta Lomellini on the other. Caterina and Orietta were sisters, and according to Châtelet this double family relationship makes the hypothesis of a family commission more plausible. Personally, I do not think that Facio would have omitted such an important detail when describing a painting that he could have seen with his own eyes in Genoa, and later in Naples. It is also probable that at the date of the commission, Battista was still married to his first wife, Giacobina Gentile³⁰.

Nevertheless, Gerolamo probably played an important role in his brother's commission, probably as an intermediary with the painter while the triptych was being executed, given that he is recorded as being based in Bruges from March

²⁶ See the Lomellini genealogical tree in Battilana 1833, vol. III, in particular tables 6-7, 12-13, 31, 34.

²⁷ Weiss 1956, p. 3.

²⁸ On his activity, see the many documents collected by Doehaerd, Kerremans 1952, *ad indicem*.

²⁹ Châtelet 2011, pp. 147, 271-272.

³⁰ Battilana 1833, vol. III, table 6.

1437³¹. That year is also the date of the completion of the Giustiniani Triptych, and it seems likely that the two commissions arose more or less at the same time – perhaps the Lomellini commission immediately after the Giustiniani's – as a form of mutual emulation.

It seems likely that this type of portable 'traveling altarpiece' became a fashionable status symbol in the milieu of young and wealthy international businessmen. In 1437, Battista Lomellini was a brilliant young merchant exactly like the donor of the *Giustiniani (Dresden) Triptych*. He may well have seen the Giustiniani traveling altarpiece in Genoa or when it was still in Bruges and decided to order a similar piece from Van Eyck. His brother Gerolamo, who was based more regularly in Bruges at that time, was charged with monitoring the painter's progress, and it is perhaps for this reason that he suggested his patron saint be depicted on one of the wings. It is worth noting that Gerolamo Lomellini was an account holder at the Borromei Bank, as was Raffaele Giustiniani, the supposed donor of the *Giustiniani (Dresden) Triptych*. Moreover, the bank ledger records show that in July 1438, Raffaele and Gerolamo opened an account together and maintained this joint account for the entire year, with a turnover of an additional one hundred Flemish pounds³².

Although these comments do not fall under the topic of this paper, it is also interesting to add that one of Girolamo's sons, Gregorio, documented in Bruges in 1456³³, married a Vivaldi namely Maddalena³⁴. The possibility that Gregorio and Maddalena were the donors depicted by Petrus Christus with the respective coat of arms – Lomellini for the man, Vivaldi for the woman – in the triptych that is now dismembered between Washington (National Gallery of Art, lateral wings) and Frankfurt (Städel Museum, *Virgin and Child Enthroned with Saints Francis and Jerome*, supposed to be the central panel, dated 1457)³⁵ seems to be very plausible, despite requiring some further clarification. If this hypothesis

³¹ In a letter dated 23 March 1437, the Signoria of Genoa recommends Girolamo Lomellini to the Duke of Burgundy. In the letter Girolamo is said to be about to leave for Flanders to do business (*che va in Fiandra per interessi*): De Simoni, Belgrano 1867, p. 413; Remo 1923, p. 282.

³² Streeton 2011, p. 5.

³³ Petti Balbi 1996, p. 93.

³⁴ Battilana 1833, vol. III, table 6.

³⁵ For the triptych's hypothetical reconstruction: Lane 1970; *Petrus Christus* 1994, entries 12-13, pp. 131-14.

could be confirmed, this second commission would be confirmation of the apparent predilection for Flemish painting by this branch of the Lomellini family.

Returning to Van Eyck's *Lomellini Triptych*, if my assumption is correct that a commission followed immediately after the completion of the *Giustiniani (Dresden) Triptych*, the painting would have arrived in Genoa between 1437 and 1438. That makes Nicole Reynaud's idea that Barthélemy d'Eyck could have seen the Lomellini Triptych in Genoa during his stopover while travelling to Naples with René d'Anjou between April and May 1438 extremely plausible. The later 1443-1445 *Triptych of the Annunciation* in Aix-en-Provence (central panel still in Aix-en-Provence, Church of the Madeleine; lateral right wings in Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts and lateral left wing in Rotterdam, Boymans-Van Beuningen Museum and Amsterdam, Rijksmuseum) would therefore represent Barthélemy's answer to Van Eyck's model, and could be regarded as possible visual evidence for the lost *Lomellini Triptych*.

The Lomellini Triptych: circumstances of the transfer to Naples

At present, how long the *Lomellini Triptych* remained in Genoa, and when it entered Alfonso's collection in Naples has not been established. When Bartolomeo Facio wrote his *De Viris Illustribus* in 1456 the painting was already in Naples and this date represents our terminus *ante quem*.

In his 1956 article, Weiss speculated that the painting was taken to Naples and gifted to Alfonso in 1444 during a diplomatic mission from Genoa in which both Facio and Battista Lomellini participated³⁶. Weiss's hypothesis is still considered to be the most plausible³⁷, and is often quoted as a confirmed event. According to this reconstruction, therefore, Van Eyck's painting remained in Genoa for a very short period, for less than a decade. I intend to demonstrate that a different scenario is more plausible and in order to do so, I will shortly outline the political context that characterizes the tense years when Alfonso of Aragon tried to become the King of Naples.

³⁶ Weiss 1956, p. 9.

³⁷ See for example Cornudella's assumption: "Es muy probable que esta ocasión propiciase la venta o el regalo del Tríptico Lomellini al rey" (2009-10, p.48). I am grateful to Bart Fransen for bringing this article to my attention.

The 1444 mission to Naples represented a crucial moment in the perpetually stormy relationship between the Republic of Genoa and the dynasty of Aragon. Some years before, in 1435, it was a Genoese fleet, captained by Biagio Assereto, which stopped Alfonso's first attempt to conquer the Kingdom of Naples. During the naval battle near the island of Ponza, the royal galley was captured, and Alfonso and his family were taken captive. The King was transferred to Savona and later to Milan – where the Duke Filippo Maria Visconti negotiated his release unbeknownst to the Genoese – while his father Juan was detained in Genoa. The intervention of the Duke of Milan in favour of Alfonso initiated a strong Genoese rebellion against the Duke himself, after which Genoa always supported King René of Anjou during the war against Alfonso³⁸. It was only after Alfonso was firmly established as King of Naples in 1442 that the Genoese were forced to recognize his governance. In fact, the goal of the 1444 mission was to establish a diplomatic relationship between the Republic of Genoa and the Aragon Kingdom of Naples, after many years of conflict and following the failure of a previous diplomatic mission of the Neapolitan Caraffello Caraffa and Giovanni Tedesco to Genoa in 1443. The tense atmosphere of the negotiations is described by Bartolomeo Facio, secretary of the Genoese delegation, in his *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*. The Genoese delegates – Battista Lomellini and the jurist Battista Guano – had to face 'many immoderate requests' and refused to sign the treaty without prior approval of the Genoese Senate³⁹. The mission came close to failing again, and only after lengthy debates did the Genoese Senate decide to accept Alfonso's conditions⁴⁰. According to the diplomatic agreements set out in the peace treaty, Genoa was required to present an annual tribute to the King in the form of a huge gold basin. This basin was the official gift, and it seems very unlikely that in this tense situation Battista Lomellini would have added, as a personal gift, a painting that he had ordered only a few years before and that was meant for his own private devotion.

Visual evidence also indicates that the triptych remained in Genoa for a longer period. In fact, there are two paintings (one produced in Genoa, the other connected to Genoa), both dated 1451, which seem to be a clear reflection of an Eyckian model. Whilst I am not the first scholar to observe this⁴¹, I would

³⁸ Balbi 1962.

³⁹ Pietrangella 2004, p. 368.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 369.

⁴¹ See Parma 2002.



Fig. 3 – Justus of Ravensburg, *Annunciation*, Genoa, Santa Maria di Castello

nevertheless like to emphasize the point again, since it is sometimes neglected in critical debate. The two paintings that I am referring to are an *Annunciation* by Justus of Ravensburg, which is a wall painting in the Genoese cloister of Santa Maria di Castello (fig. 3), and *St. Jerome in his Study* by Antonio da Fabriano in the Walters Art Gallery of Baltimore (fig. 4).

Jos Amman of Ravensburg, known in Genoa as ‘Justus de la Magna’ is recorded to have been in Genoa from March to September 1451. Three documents state that he had a workshop in the city, where two other foreign artists – Jaen de Tournai and the guildler Leon de Bruges – also worked. His recorded altarpiece for the silk merchant Antonio Caffarotto has been lost and the impressive cycle in Santa Maria di Castello – in addition to the *Annunciation* at the centre of the wall, he also painted the entire vault with figures of Prophets and Sybils – is the only work of his that survives. He is recorded again in Ravensburg in 1452, but his German activity is completely obscure⁴². In a recent essay, Serena Romano lengthily debated the problem of Justus’s artistic training and his cultural debts in relation to Van Eyck and Petrus Christus. Romano tends to minimize the

⁴² Algeri 1991, pp. 170-178.



Fig. 4 – Antonio da Fabriano, *Saint Jerome in his Studio*, Baltimore, The Walters Art Gallery

hypothesis of any direct contact with the Flemish painting, and her conclusions suggest that Justus could have been aware of it thanks to the diffusion of Flemish models through Provence and Rhine painters⁴³.

Nevertheless, it is interesting to note that the Annunciation seems to reflect, although in a very naive way, solutions and details carefully selected from Van Eyck's repertory, in particular in the Virgin's pose (similar to that in the *Ghent Altarpiece*), the three-light window in the background (similar to that in the *Virgin and Child with Chancellor Rolin*) and the household objects in the niche (similar to those in the *Lucca Madonna*). Scholars have already highlighted the presence of these iconographic quotations, but, in my opinion, the way in which Justus tried to imitate Van Eyck in his method of rendering, through using a mural technique, the effects of natural light and the visual quality of different materials, are more relevant⁴⁴. It seems that the painter tried to emulate a Van Eyck painting that was directly under his observation, and that he was able to study it very carefully in that moment. In other words, Justus's knowledge of Van Eyck's painting seems to have been direct and recent, through first-hand experience of a Van Eyck painting while he was working in Santa Maria di Castello. We cannot find any other examples at this time in Genoa where the still life is so realistic (fig. 5) and where the transparency, light reflections and refractions (figs. 6-7), as well as cast shadows, are depicted so convincingly. It is interesting to note that in his *Annunciation* Justus emphasized the aspects that Bartolomeo Facio celebrated in the *Lomellini Triptych*: a figure of the Virgin Mary 'notable for its grace and modesty'; an Angel Gabriel 'of exceptional beauty and with hair surpassing reality'; 'a library done with rare art'; the light seeming to be 'real sun-light'⁴⁵. If we accept the hypothesis that Van Eyck's triptych was still in Genoa in 1451, we can establish that Justus was given access to study it at Battista Lomellini's house. Justus's donors, the brothers Emanuele and Lionello Oliva, were in fact spice and wool merchants plying their trade from Genoa and the Mid-Orient to Northern Europe, and belonged to the same social milieu as Battista Lomellini. The Oliva family business of providing insurance services to merchant ships travelling the Atlantic route is also well documented and in some cases they were partners with Battista Lomellini himself⁴⁶.

⁴³ Romano 2006.

⁴⁴ On Justus's technique : Galassi 2007.

⁴⁵ I quoted the translation by Baxandall 1964, p. 102.

⁴⁶ Doehaerd, Kerremans 1952, pp. 409, 423-424, 428-429.



Fig. 5 – Justus of Ravensburg, *Annunciation*, Genoa, Santa Maria di Castello, detail



Fig. 6 – Justus of Ravensburg, *Annunciation*, Genoa, Santa Maria di Castello, detail



Fig. 7 – Justus of Ravensburg, *Annunciation*, Genoa, Santa Maria di Castello

Also Antonio da Fabriano's *Saint Jerome* in his *Study*, now in the Walters Art Gallery in Baltimore, (fig. 4), could not have been conceived without an Eyckian model, since it exhibits a very early reflection of Flemish painting that at this date (1451), Antonio would not been able to find in other paintings in Genoa or central Italy. The painter produced the painting when he had already returned to his hometown, Fabriano. But we know from documents that he was active in Genoa



Fig. 8 – Antonio da Fabriano, *Saint Jerome in his Studio*, Baltimore, The Walters Art Gallery, detail of the original frame

from at least 1447 to 1448, and probably longer⁴⁷. During that time it is likely that he had the opportunity to see the *Lomellini Triptych*⁴⁸. With its figure of St. Jerome it must have been an attractive model, but the *trompe-l'oeil* bookshelf, so carefully described and highly appreciated by Bartolomeo Facio, must have been its most alluring feature. Antonio's capacity to deeply understand Van Eyck's innovation is less convincing if we compare it to Justus's results, since Antonio's painting always maintains a rough realism that is typical of his central Italian education, and a thick consistency to the paint that is particular to his egg-tempera technique. Nevertheless, what is remarkable is Antonio's attention to the different sources of natural light that come into the studio frontally and through lateral windows, and his confidence in rendering cast shadows. On the original frame, the presence of an elegant inscription with the painter's signature clearly refers to Eyckian models, such inscriptions being very unusual in Italy at this time (fig. 8).

Thus, we have evidence that the *Lomellini Triptych* was still in Genoa in 1451. In 1977 Ferdinando Bologna suggested that the painting could have been purchased by Alfonso of Aragon between 1452 and 1455⁴⁹, when the King bought other Flemish pieces of art through his agent Andreu Pol, namely a series of

⁴⁷ On Antonio da Fabriano, see Caporaletti 2011, with previous bibliography.

⁴⁸ On the connection between the *Lomellini Triptych* and Antonio da Fabriano's *Saint Jerome*: Challéat 2012, pp. 56-61.

⁴⁹ Bologna 1977, pp. 82-86.

tapestries and ‘in linteis picturae’ by Rogier van der Weyden⁵⁰. This chronology coincides perfectly with the various factors that have already been considered, and it can be slightly delayed, if we consider the political relationships between Genoa and the Naples Kingdom during the 1450s. In fact, in the mid-1450s, the pacifier role played by the ambassador Jacopo Bracelli, and the consistent business connection between King Alfonso and the Genoese Eliano Spinola – the holder, *inter alia*, of the monopoly of the coral trade – also encouraged artistic connections. We know that in 1456, the Genoese goldsmith and silversmith Simone Caldera went to Naples to offer the King an exceptionally large diamond on behalf of Eliano Spinola, and that in the same year the sculptor Domenico Gagini, after a long tenure in the cathedral of Genoa, also moved to Naples to work at the Castel Nuovo⁵¹. Within this framework, we can assume that the *Lomellini Triptych* also found its way to Naples, perhaps in 1456, exactly at the time that is described by Facio in Alfonso’s collection. At present, I have no evidence to explain why Battista Lomellini decided to sell – or to gift – his precious triptych to Alfonso. However, if we accept that the triptych exhibited the portrait of his first wife, it is possible that the decision was a consequence of his second marriage, which rendered the painting obsolete. Further research may reveal the date of this second marriage and perhaps provide clues for answering this question.

Conclusion

My research on the lost *Lomellini Triptych* allows us to state certain points and to propose some hypotheses.

The commission of the *Lomellini Triptych*, probably a fashionable “travelling altarpiece”, arose within the milieu of the young Genoese aristocratic men conducting business in Bruges, and who were looking for voguish status symbols. The donor, Battista, probably used his brother Gerolamo as an intermediary with the painter. Gerolamo, who resided in Bruges at least in 1437 and 1438, was the business partner of Raffaele Giustiniani, who was recently proposed by Streeton to have been the donor, or at least the intermediary, of the *Giustiniani (Dresden) Triptych*. It seems likely that the commission for the *Lomellini Triptych* occurred

⁵⁰ For Alfonso’s collection of Flemish paintings and tapestries: Cornudella 2009-10; Challéat 2012, pp. 22-23.

⁵¹ Di Fabio 2011.

immediately after the *Giustiniani (Dresden) Triptych*, between 1437 and 1438. Thus, my reconstruction is consistent with Streeton's, and our two proposals corroborate and complement each other.

Visual evidence suggests that the triptych was still in Genoa in 1451, when Justus of Ravensbourg saw and studied it whilst he was painting the *Annunciation* in the cloister of Santa Maria di Castello. Political events suggest it was sold – or gifted – to Alfonso of Aragon around 1455-56, so immediately before Bartolomeo Facio had seen it in the King's collection.

Finally, if we accept the hypothesis that Justus of Ravensburg's *Annunciation* was inspired by the central panel of the *Lomellini Triptych*, it can provide a useful visual tool for reconstructing the lost Van Eyck painting. We can deduce that its composition was similar to the *Ghent Altarpiece*, taking place in a house interior rather than a church, as in the *Annunciation* now at the National Gallery, Washington, with a three-light window opened to the landscape in the background. Perhaps the interior was seen through the columns of a porch, with figures of Prophets carved on the capitals. Since Barthélemy d'Eyck also depicted this type of carved column in his *Annunciation* in quite an identical manner, both artists could have taken this detail from the *Lomellini Triptych*.

Committenze fiamminghe per la famiglia Lomellini: il *Trittico della discesa dalla croce* di Funchal*

Businessmen intraprendenti, i Lomellini espansero le loro attività commerciali lungo la rotta mercantile dell'Atlantico, radicandosi, oltre che nelle Fiandre, anche in Portogallo¹. I buoni rapporti con la corona portoghese consentirono ai fratelli Marco e Daniele di ottenere per parecchi anni, a partire dal 1456, il monopolio per la commercializzazione del sughero in Italia e nel nordeuropa²; nel 1466, due loro lontani nipoti, Battista e Urbano, si trasferiscono a Vila de Santa Cruz, nell'arcipelago di Madeira, di recente colonizzazione portoghese, impiantandovi coltivazioni di canna da zucchero e dando l'avvio, in società con Lodisio Centurione, a quel fiorente 'ciclo dello zucchero' che li vedrà incontrastati *traders* del prezioso alimento nelle Fiandre, nella penisola iberica, a Genova e a Venezia; nel 1471 Battista acquisisce lo *status* di cittadino portoghese, mentre il fratello Urbano risulta proprietario di ampi possedimenti a Santa Cruz e a Santana, nonché di uno zuccherificio a Porto do Seixo³. È in questo contesto familiare che si colloca la commissione del *Trittico della discesa dalla croce*, opera voluta da Urbano ma che, come vedremo, sarà realizzata dopo la sua morte, per interessamento del figlio di Battista, Giorgio, esecutore testamentario dello zio.

Il dipinto, di rilevanti dimensioni – l'opera aperta misura 204 x 125 cm –, prende il nome dalla scena dello scomparto centrale; in quello di destra è raffigurato il donatore con san Bernardino e in quello di sinistra la donatrice con san Giacomo

* Pubblicato in *Uno sguardo verso Nord: scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*, a cura di M. Pietrogiovanna, Padova 2019, pp. 177-181.

¹ Morais Do Rósario 1977, pp. 302-306.

² D'Aurienzo 2003, pp. 578-579.

³ Ferreira Pita 1955, in particolare pp. 46-48; Dalmira de Camargo Andrade 2004, p. 21.



Fig. 1 – Seguace di Gerard David, *Trittico della Discesa della croce*, Funchal, Museu de Arte Sacra

Maggiore (fig. 1). Le *grisailles*, alquanto rovinate, rappresentano i santi Giacomo Minore e Lucia (fig. 2). Acquistato nel 1954 sul mercato antiquario internazionale dallo Stato portoghese, è stato esposto al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona⁴ e quindi destinato al Museu de Arte Sacra di Funchal. La sua complessa storia di provenienza è stata ricostruita da Luiza Clode e Fernando Pereira⁵ che, alla luce delle precisazioni di Padre Manuel Ferreira Pita⁶, hanno potuto definitivamente respingere l'ipotesi di Manuel Cayola Zagallo⁷ – più recentemente ripresa da Jorge Valdemar Guerra⁸ –, secondo cui il trittico sarebbe stato commissionato dal fiorentino Simone Acciaiuolo per il convento di São Francisco di Funchal, riba-

⁴ *Obras Escolhidas do Museu Nacional de Arte Antiga* 1955, pp. 12-13.

⁵ Clode, Pereira 1997, pp. 44-49.

⁶ Ferreira Pita 1955.

⁷ Almeida Cayola Zagallo 1943, pp. 25-28.

⁸ Valdemar Guerra 1997, pp. 125-156. Il complesso fu gravemente danneggiato dal terremoto del 1748, e poi soppresso nel 1834.



Fig. 2 – Seguace di Gerard David, *Trittico della Discesa della croce*, scomparti esterni, Funchal, Museu de Arte Sacra

dendone invece la provenienza dal convento di Nossa Senhora da Piedade di Santa Cruz e la committenza Lomellini. L'opera si deve infatti alla volontà di Urbano che, nel testamento del 1518, disponeva un lascito per la fondazione del Convento francescano di Santa Cruz e di un oratorio annesso, sul cui altare avrebbe dovuto essere collocato «hum retabulo grande que tome de parede a parede a qual terá no meio a imagen de Nossa Senhora da Piedade e de hum cabo São João Baptista e do outro Santo António e das bandas de fora terá de huma parte São Francisco e da outra São Bernardino»⁹. Il testamento di Urbano è un documento prezioso: da esso infatti apprendiamo che il nobile genovese, oltre al trittico destinato all'oratorio ed effettivamente giunto a noi, aveva previsto, per la chiesa conventuale, l'acquisto di un grande crocifisso – presumibilmente ligneo –, di paramenti di damasco e velluto, e di oggetti liturgici in argento e di altri due retabli, uno dedicato a san Rocco e l'altro ai santi Cosma e Damiano, che, se mai furono davvero commissionati ed eseguiti, risultano oggi dispersi. Come si diceva, sarà il nipote Giorgio che metterà in atto le ultime volontà dello zio, morto senza eredi diretti, portando a compimento la costruzione del complesso conventuale di Santa Cruz, nella cui chiesa sarà sepolto nel 1548. Concedendosi una certa dose di libertà, o forse venendo incontro alle richieste dei Francescani, egli apporterà sostanziali modifiche alle disposizioni date dallo zio a proposito del retablo dell'oratorio, inserendo l'immagine della *Vergine della Pietà* nella più complessa rappresentazione della *Discesa dalla croce*, secondo una consuetudine iconografica che si riscontra anche in altre dipinti portoghesi dell'epoca. Anche i santi degli scomparti, ad eccezione di Bernardino, subirono sostituzioni, a favore di Giacomo Minore, che nel 1521 era stato proclamato patrono di Funchal, di Giacomo Maggiore e di Lucia. Ugualmente innovativa è l'introduzione dei ritratti dei donatori – Giorgio Lomellini e la moglie Maria Adão –, al posto delle semplici armi gentilizie previste nel testamento.

Non è dato sapere se già Urbano intendesse far realizzare i suoi retabli nelle Fiandre piuttosto che in Italia o in Portogallo, ma è assai probabile che così fosse, nonostante egli mantenesse stretti rapporti commerciali non solo con Genova – dove per altro vivevano le sue sorelle e i suoi cognati¹⁰ –, ma anche con Lisbona e con Venezia. La rotta mercantile dell'Atlantico, peraltro, aveva da tempo favorito

⁹ La trascrizione del documento è in Valdemar Guerra 1997, pp. 147-152.

¹⁰ Le relazioni ancora molto strette con la madre patria sono ribadite nel testamento in cui, oltre al regolamento di alcuni conti restati in sospeso con i cognati, vengono disposti lasciti per l'istituzione di una cappellania nel convento di Santa Maria delle Grazie dove erano sepolti i genitori di Urbano e vivevano monache alcune sue sorelle: *ivi*, p. 149.

la diffusione della pittura fiamminga in Portogallo¹¹ e da parte sua Urbano apparteneva a un ramo della famiglia Lomellini che da alcune generazioni manteneva forti interessi mercantili e finanziari a Bruges e che aveva già dato prova, in passato, di un notevole apprezzamento nei confronti della cultura artistica 'ponentina'. Un'attenta analisi della complessa genealogia dei Lomellini consente infatti di rettificare quanto affermato da Perreira Pita, che ritiene Urbano figlio di Battista di Napoleone¹², riconoscendolo invece figlio di Cosmo di Bartolomeo, appartenente pertanto allo stesso ceppo del Battista committente di Van Eyck, e del Gregorio, probabile committente di Petrus Christus¹³. Non sono noti soggiorni di Urbano nelle Fiandre, ma è probabile che egli si fosse saltuariamente imbarcato su una delle sue navi che, lo sappiamo dal testamento, esportavano a Bruges casse di zucchero e barili di miele, in società con Leonardo Spinola, uomo di spicco della comunità genovese nelle Fiandre¹⁴. Certa è invece la presenza di Giorgio nelle Fiandre almeno nel 1502, anno in cui è presente ad Anversa un certo «Jorys Lomelyn Portoghese», da identificare senza alcun dubbio con il Nostro¹⁵. Ed è anche probabile che le sue frequentazioni proseguissero fino ai tempi della commissione del trittico, dal momento che il suo ritratto vi appare decisamente caratterizzato, a differenza di quello della moglie, molto più convenzionale e stereotipato.

A partire da Max Friedländer, il trittico è stato concordemente ricondotto all'ambito di Gerard David, inizialmente assegnato al maestro in persona, poi più giustamente riferita a un seguace, e datata immediatamente a ridosso del 1527, anno di consacrazione dell'oratorio di Nossa Senhora da Piedade¹⁶. È interessante notare, a conclusione di questo breve intervento, che a questa data Gior-

¹¹ Porfírio 2002; Martens 2010.

¹² Ferreira Pita 1955, p. 46.

¹³ Mi riferisco al famoso trittico commissionato a Van Eyck, poi posseduto da Alfonso d'Aragona e andato precocemente disperso, e al trittico di Petrus Christus, ora smembrato tra Washington (National Gallery of Art, scomparti laterali con i donatori) e Francoforte (Städel Museum, *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Gerolamo*, probabile scomparto centrale, datato 1457), che reca le armi Lomellini e Vivaldi: Lane 1970; Gallassi 2017, con la bibliografia precedente. Per l'albero genealogico di questo ramo Lomellini: Battilana 1833, III, tavole 4-6.

¹⁴ Leonardo Spinola è il Console della *Nazione* genovese nel momento del suo trasferimento ad Anversa nel 1522: De Simoni, Belgrano 1867, p. 470.

¹⁵ Doehaerd 1963, II, p. 158.

¹⁶ Clode, Pereira 1997, a cui rimando per la bibliografia precedente; Van Miegroet 1989, cat. 73, p. 322.

gio Lomellino si mostra ancora fedele alla tradizione pittorica di Bruges nella sua forma più composta e misurata. Obbediente forse alle indicazioni ricevute dallo zio in vita, egli non cede al richiamo delle capricciose stravaganze della Maniera d'Anversa, e al tempo stesso sembra ignorare l'addolcita piacevolezza della pittura di Joos van Cleve, artista che nel frattempo si stava affermando non solo in patria ma anche presso una ricca committenza internazionale, in particolare proprio a Genova, a Madeira e nelle Canarie¹⁷.

¹⁷ Galassi, Zanelli 2011; A. Taatgen, in *Joos Van Cleve* 2011, scheda 2, p. 158 (per il *Trittico con i santi Pietro, Paolo e Andrea*, oggi al Museo di Funchal); Hand 2004, pp. 139-142 (per il *Trittico con la Madonna in trono, e i santi Antonio e Francesco* nella chiesa di Nuestra Señora de las Neves di Agaete, commissionato da un altro genovese protagonista del 'ciclo dello zucchero', Antonio Celesia, conosciuto a Gran Canaria con il nome spagnolizzato di Antón Cerezo).

**Il trittico dell'*Adorazione dei Magi*
di Joos van Cleve per Stefano Raggio:
circostanze, notizie, ipotesi
per una committenza***

Un pittore di Anversa per i Genovesi: premessa

Nel 1511 Joos van der Beke, poi affermatosi come Joos van Cleve dal nome della sua città natale nella Bassa Renania, inizia la sua carriera di pittore ad Anversa, iscritto per la prima volta come maestro autonomo, poco più che ventenne, nella matricola della Gilda di san Luca. Nella città sulla Schelda, in questi anni diventata ormai la capitale artistica delle Fiandre oltre che uno dei centri commerciali più vivaci d'Europa, la sua bottega divenne ben presto un punto di riferimento per una committenza internazionale, principalmente composta da mercanti lì residenti per motivi d'affari, primi fra tutti quelli appartenenti alla ricca comunità della Nazione genovese. Nel corso di un decennio, indicativamente tra il 1515 e il 1525, ossia negli anni della sua piena affermazione, egli eseguì come minimo tre importanti pale d'altare espressamente ordinate da Genovesi e destinate a Genova: l'*Adorazione dei magi* per la chiesa di San Luca d'Albaro, commissionata da Oberto de Lazzari (ora a Dresda, Gemäldegalerie); il trittico raffigurante anch'esso l'*Adorazione dei magi tra i Santi Stefano e Maddalena* per la chiesa di San Donato, commissionata da Stefano Raggio (tuttora *in loco*, fig. 1); la *Deposizione* per la chiesa di Santa Maria della Pace, commissionata da Niccolò Bellogio (Parigi, Musée du Louvre). A questi tre complessi è probabilmente da aggiungere il trittico con la *Crocifissione tra i santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria, Antonio da Padova e Nicola da Tolentino* (New York, The Metropolitan Museum of Art) che, documentato a

* Pubblicato in *Joos van Cleve. Il trittico di San Donato*, a cura di G. Zanelli, Genova 2016, pp. 8-21.



Fig. 1 – Joos van Cleve, *Adorazione dei Magi tra santo Stefano con il donatore Stefano Raggio e Santa Maria Maddalena*, Genova, chiesa di Santo Stefano

Genova nel 1889 nella collezione Del Vecchio, era probabilmente presente *ab antiquo* nel territorio genovese, forse nella chiesa della Santissima Annunziata della Costa di Sestri Ponente¹.

Il ritratto del donatore è presente in tutte queste opere e in passato ciò ha indotto gli studiosi a ipotizzare uno o più soggiorni del pittore nella città italiana. Tuttavia, il progredire degli studi nel campo della storia economica e le parallele ricerche condotte presso gli archivi di Genova, Bruges, Lille e Anversa hanno dimostrato, in modo sempre più convincente, l'esistenza di una numerosa e influente comunità genovese che in modo anche continuativo visse e operò in terra fiamminga, rendendo così inutile l'ipotesi di un'attività genovese del pittore. Il privilegiato rapporto con la committenza genovese – che portò sicuramente anche all'acquisto di dipinti eseguiti per il mercato aperto, ma che assume rilevanza proprio per il numero e l'importanza delle opere eseguite su

¹ Scailliérez 1991; Scailliérez 1997; Hand 2004, cat. 40, 69, 73, 74; Leeftang 2007, pp. 117-131; Galassi, Zanelli 2011; Leeftang 2015, pp. 134-142.

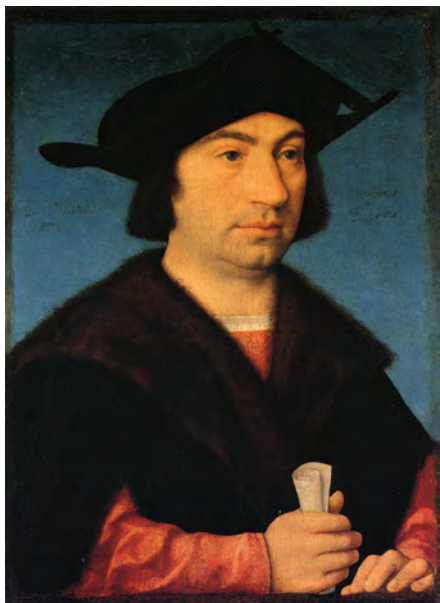


Fig. 2 – Joos van Cleve, *Ritratto di Stefano Raggio*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria
Fig. 3 – Adrien Isenbrant, *Ritratto di Paolo Di Negro*, Bruges, Groeningen Museum

commissione – è stato oggetto di un'accurata indagine da parte di Cécilie Scailliérez. Oltre a fornire preziose indicazioni circa l'identità dei donatori, la studiosa francese ha contestualizzato questo fenomeno nell'ambito della ricca comunità di *businessmen* provenienti dalla città ligure, attivi ad Anversa principalmente come mercanti, *broker* navali e assicurativi, finanzieri e banchieri. Più recentemente, ulteriori precisazioni circa il *milieu* di parenti, amici e soci che tra i genovesi di Anversa furono interessati alla pittura di Joos van Cleve hanno contribuito a meglio contestualizzare il successo riscosso dall'artista proprio nel breve giro degli anni a cavallo tra secondo e terzo decennio del secolo, in un periodo che per molti motivi risulta assolutamente cruciale nella vita politica ed economica della Repubblica genovese². Dal punto di vista politico, sono anni di forti tensioni che precedettero la pacificazione interna introdotta con la riforma istituzionale sostenuta da Andrea Doria nel 1528 e la rottura della secolare alleanza con la corona francese, a vantaggio dei nuovi accordi stipulati con Carlo V. A livello economico, è un momento che prelude al «siglo de los Genoveses» – per citare Ruiz Martín –, quello della piena affermazione dei banchieri genovesi nell'ambito dell'alta finanza europea, che avverrà solo in seguito all'alleanza con l'impero asburgico.

² Galassi, Zanelli 2011.

Il ‘decennio van Cleve’ è dunque, per i Genovesi, un periodo di transizione, che corrisponde a un’età certamente florida ma non ancora di travolgente *boom* economico³. Sono anche gli anni che vedono il definitivo declino di Bruges, dopo la momentanea ripresa sopraggiunta nel 1493 al termine di un decennio di sanguinose rivolte contro l’Arciduca Massimiliano, e il progressivo spostamento del commercio internazionale – a partire da quello dell’allume che interessava particolarmente i liguri – sulla piazza di Anversa⁴. I Genovesi furono precocemente attivi sulla Schelda – tra il 1488 e il 1514 sono ben 70 i mercanti genovesi che compaiono nei *Certificatieboeken* che documentano le transazioni commerciali ufficialmente registrate presso l’amministrazione della città⁵ –, anche se ufficialmente la Nazione manterrà la sua sede a Bruges fino al 1522, ultima comunità di stranieri ad abbandonare la città ormai in avanzato declino⁶. Come vedremo, sarà proprio Stefano Raggio uno dei tre Anziani incaricati di perorare davanti al doge la richiesta presentata dai mercanti genovesi residenti nelle Fiandre affinché la Nazione lasciasse la storica loggia di Bruges per stabilirsi ad Anversa.

I Raggio (e i De Fornari) nelle Fiandre

È nel gruppo di questi *businessmen*, ormai attivi sulla piazza di Anversa ma ancora appartenenti alla Nazione di Bruges, e in parte forse ancora residenti in questa città per tradizione familiare, motivi affettivi e permanenza di interessi economici, che dobbiamo collocare Stefano Raggio, committente del trittico dell’*Adorazione dei Magi* della chiesa di San Donato e di uno splendido ritratto autonomo (Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola) (fig. 3) che ne attesta il rapporto personale con Joos van Cleve, probabilmente protrattosi nel tempo. Iniziato alla pratica della mercatura a partire dal 1500 a fianco dello zio paterno Lorenzo⁷, Stefano trascorse probabilmente parecchio tempo nelle Fiandre coinvolto nelle attività commerciali di quest’ultimo – presente ad

³ Goris 1925; Beck 1982; Beck 1983.

⁴ Blockmans 1998.

⁵ Beck 1982, pp. 64-765. È da tenere presente che nei *Certificatieboeken* compaiono solo i nomi dei mercanti appartenenti alla Nazione, cioè ascritti in patria alla classe nobiliare, per cui di fatto il numero dei genovesi presenti in città dovette essere molto superiore.

⁶ Goris 1925, pp. 75-76; Petti Balbi 1996, p. 53.

⁷ Se ne veda il profilo biografico in Repetto 2016.

Anversa e a Bruges con continuità tra il 1506 e il 1513⁸ –, anche se al momento l'unico suo soggiorno documentato sulle carte risale al 1507. Le ricerche condotte da Jules Finot all'inizio del Novecento presso gli archivi della *Chambre des Comptes* di Lille, hanno infatti individuato un documento di estremo interesse per il nostro discorso, da cui risulta che Stefano e Lorenzo, residenti a Bruges, a questa data furono raggiunti da una minaccia di scomunica da parte del rappresentante della Camera Apostolica nei Paesi Bassi, Jean de Harnie, insieme ad altri mercanti genovesi. Motivo dell'anatema, il commercio dell'allume 'infetto' proveniente dalle miniere dell'impero degli Infedeli, che era stato proibito da una bolla emessa da papa Giulio II⁹. È evidente, in questa vicenda, la contrapposizione tra gli interessi dello Stato pontificio, detentore delle miniere della Tolfa, le cui estrazione e vendita erano in questi anni nelle mani del banchiere senese Agostino Chigi, e quelli dei mercanti Genovesi che, nonostante l'embargo decretato dal pontefice per garantire il proprio monopolio, continuavano a commerciare l'allume proveniente dalle miniere dell'isola di Chio. Tra i soci nel commercio dell'allume orientale – una ventina in tutto – troviamo due personaggi che, come Stefano, ebbero documentati interessi per l'arte fiamminga. Il primo è Nicolò Doria, che nel 1511, ancora residente a Bruges, verrà incaricato dalla Repubblica di Genova di procurare gli arazzi per allestire l'aula del Senato¹⁰; il secondo è Paolo Di Negro, brillante *businessman* documentato poi ad Anversa insieme al fratello Pasquale tra il 1524 e il 1533¹¹, di cui ci è pervenuto il ritratto, eseguito a Bruges nel 1518 (Bruges, Groeningen Museum) (fig. 3). Luogo e anno sono documentati nell'iscrizione dorata che corre lungo il margine superiore della tavoletta, che probabilmente faceva parte di un dittico andato smembrato, contenente nell'altra valva un'immagine sacra, forse una Madonna col Bambino, come sembrerebbe suggerire l'atteggiamento dell'uomo, le mani giunte in atto di preghiera¹². L'opera, attribuita ad Adrien Isenbrant, documenta come, a questa

⁸ Doehaerd 1963, II, pp. 222, 279, 295; III, pp. 94, 189. Gli studi di Doehaerd, condotti sistematicamente sui fondi archivistici dei *Certificatieboeken* e delle *Schepenbrieven* di Anversa, coprono un periodo che va dal 1488 al 1514, quindi precedente agli anni in cui avvennero le commissioni genovesi a Joos van Cleve.

⁹ Finot 1906, pp. 246-248.

¹⁰ Per l'intenso collezionismo delle tappezzerie fiamminghe da parte dei genovesi: Boccardo 2006, in particolare p. 111.

¹¹ Beck 1982, pp. 783; Veratelli 2013, p. 380.

¹² T.H. Borchert in *Bruges et la Renaissance* 1998, II, scheda 36, pp. 62-63.

data, mentre ormai Anversa si stava affermando come capitale artistica incontrastata, parte della committenza genovese, quella forse più tradizionalista, fosse ancora interessata alla contemporanea produzione dei maestri di Bruges, come peraltro dimostra anche l'imponente trittico ancora presente nella chiesa genovese di San Pancrazio, anch'esso eseguito nella bottega di Isenbrant per uno o più committenti ancora non individuati, ma da ricercarsi tra i membri delle famiglie Calvi, Pallavicino, Ricci e Falamonica che all'inizio del Cinquecento vantavano il patronato sulla chiesa¹³.

Il fatto di aver stabilito una presenza di Stefano Raggio a Bruges nel 1507 non è strettamente utile per datare le sue commissioni artistiche, che infatti, come vedremo, sono posteriori di alcuni anni. Pur non avendo trovato altre precise tracce di Stefano nelle Fiandre dopo questa data, vi sono alcune circostanze che lo legano a queste terre, tanto da far ritenere probabili suoi frequenti soggiorni, sia a Bruges sia ad Anversa, in occasione dei quali poté ammirare la pittura di Joos van Cleve e diventarne committente. Si tratta in particolare di legami familiari con personaggi che, a Bruges prima e ad Anversa poi, vissero e operarono con continuità, tanto da ricoprire cariche ufficiali in seno alla Nazione. Da tempo gli studiosi hanno evidenziato i rapporti con lo zio Lorenzo che, privo di discendenza maschile, dovette prendere sotto la propria ala Stefano, unico figlio maschio del fratello Raffaele, inserendolo nell'azienda familiare di cui era il titolare. È interessante, tuttavia, aggiungere che Lorenzo e Raffaele avevano sposato entrambi due ragazze De Fornari¹⁴, venendo dunque a imparentarsi con una delle famiglie genovesi più internazionali e più radicate nelle Fiandre nel corso della prima metà del Cinquecento¹⁵. Banchieri al servizio di Carlo V a partire dal 1519 e attivi anche sui mercati francesi in particolare a Lione, mercanti e *broker* navali, i De Fornari ricoprirono anche importanti ruoli pubblici e diplomatici. In particolare, Baliano De Fornari, cugino primo di Stefano in quanto figlio dello zio materno Taddeo e a lui particolarmente legato tanto da essere poi nominato suo

¹³ C. Cavelli Traverso in *Primitivi fiamminghi in Liguria* 2003, scheda 21, pp. 100-104, con bibliografia precedente; Zanelli 2003, pp. 18-19, che avanza l'ipotesi di una committenza da parte dei Falamonica.

¹⁴ L'albero genealogico dei De Fornari è in Buonarroti ms. 1750, vol. I, cc. 404, 430.

¹⁵ Ho consultato l'albero genealogico dei Raggio presso l'archivio privato di Camilla Salvago Raggi, che ringrazio per la cortese disponibilità.

esecutore testamentario¹⁶, risulta consigliere della Nazione genovese nel 1522¹⁷ ed è registrato tra i mercanti di Anversa nel 1524¹⁸. L'altro zio materno di Stefano, Gerolamo De Fornari, è invece particolarmente attivo nei traffici commerciali con Chio – di cui è Podestà tra il 1513 e il 1515 – e dunque è uomo di riferimento per il commercio di quell'allume d'oriente per cui i Raggio avevano rischiato la scomunica nel 1507¹⁹. Allargando la nostra indagine ai cugini De Fornari di rami collaterali troviamo poi Bartolomeo, console della Nazione a Bruges nel 1516²⁰, e Agostino, brillante uomo d'affari attivo nel secondo e terzo decennio del secolo tra Genova, Lione e Anversa. Finanziatore dell'elezione di Carlo V alla corona imperiale, quest'ultimo fu un intellettuale raffinato, interessato alle scienze occulte e alla cabala, amico, corrispondente epistolare e protettore del poeta e filosofo Henri Corneille Agrippa, che gli dedicherà l'opera *De l'Incertitude*²¹.

Nel 1522 Agostino, insieme al già citato Baliano, è consigliere della Nazione genovese di Bruges, retta a questa data dal console Leonardo Spinola. Sono proprio questi tre personaggi, insieme a un gruppo di quattordici mercanti – tra cui nuovamente Paolo di Negro – ancora formalmente appartenenti alla Nazione di Bruges ma che ormai avevano spostato i loro affari ad Anversa, a presentare una supplica al doge di Genova, Antoniotto Adorno, e al Consiglio degli Anziani, affinché venisse modificato lo statuto della Nazione, e la comunità potesse ufficialmente trasferirsi nella città sulla Schelda²². La pratica, discussa a Genova, verrà approvata il 20 ottobre 1523²³. Durante il dibattito, al cospetto del doge, sono tre gli Anziani che prendono la parola per perorare la causa dei loro connazionali.

¹⁶ Galassi, Zanelli 2011.

¹⁷ Cavanna Ciappina 1988.

¹⁸ Veratelli 2013, p. 379.

¹⁹ Nuti 1988.

²⁰ Cavanna Ciappina 1988.

²¹ Beck 1985.

²² De Simoni, Belgrano 1867, pp. 471-473; Denucé 1934, pp. 107-108. È utile sottolineare che la Nazione genovese rappresentava una sorta di Stato nello Stato. Ne facevano parte tutti i nobili Genovesi residenti nelle Fiandre da almeno un anno. Era governata da un console eletto annualmente, che era coadiuvato da due consiglieri. Oltre a compiti diplomatici, di rappresentanza e di tutela dei connazionali, al console spettavano l'amministrazione della giustizia e la gestione della *Masseria*, ossia del patrimonio della Nazione proveniente dalla tassazione dei membri, una percentuale della quale doveva essere versato annualmente nelle casse della madrepatria: Petti Balbi 2005, pp. 175-190.

²³ De Simoni, Belgrano 1867, pp. 474-475.

zionali ad Anversa: Battista Spinola, Raffaele De Fornari – padre di Agostino – e il nostro Stefano Raggio. Il coinvolgimento del Raggio in questa vicenda è prova evidente di come a questa data egli fosse ancora personalmente coinvolto nelle vicende che interessavano le prospettive di sviluppo della comunità genovese ad Anversa. È probabile, tuttavia, che nel 1523 avesse ormai smesso di viaggiare e risiedesse stabilmente in patria, dove aveva cominciato a ricoprire cariche pubbliche²⁴. Nel 1521 aveva nel frattempo contratto il suo secondo matrimonio con Chiara Adorno, appartenente a uno dei casati più antichi e illustri della città, un ramo del quale si era radicato saldamente a Bruges già a partire dal XIV secolo. Dai suoi testamenti apprendiamo infatti che nel 1521 egli era entrato in possesso della dote della moglie, consistente nell'esorbitante cifra di 8.500 lire, depositate presso la banca privata degli Adorno²⁵. Precedentemente, egli aveva sposato Maria Giustiniani, anch'ella appartenente a una delle famiglie di più alto lignaggio dell'oligarchia genovese, la cui ricchezza era in primo luogo legata allo sfruttamento delle miniere di allume di Chio. Sulle vicende matrimoniali di Stefano è bene soffermarsi, perché come vedremo risultano essenziali per la datazione del trittico e di conseguenza anche del ritratto.

Il trittico dell'Adorazione dei magi: nuova proposta cronologica

Per spiegare la presenza, nello scomparto di destra del trittico, della Maddalena (fig. 4), Giovanna Rotondi Terminiello ha in passato ipotizzato che tale santa fosse stata scelta in quanto protettrice di «Maria [Maddalena] Giustiniani, andata sposa a Stefano nel 1517»²⁶. La data del matrimonio, che la studiosa recupera presso l'archivio privato della famiglia Raggio, è stata così proposta come primo termine *post quem* per la realizzazione del trittico. Sempre su questa via, è stata inoltre giustificata l'assenza della donatrice immaginando che il dipinto fosse stato in realtà portato a compimento subito dopo la sua morte, avvenuta precocemente poco dopo il matrimonio, a una data che al momento non ci è nota, che costituirebbe dunque un secondo e più preciso termine *post quem*. La data del secondo matrimonio di Stefano con Chiara Adorno – che ora sappiamo essere avvenuto nel 1521 – costituirebbe a sua volta la possibile data *ante quem* per

²⁴ Per le vicende biografiche di Stefano Raggio: Repetto 2016.

²⁵ Galassi, Zanelli 2011; Repetto 2016.

²⁶ G. Rotondi Terminiello in *Restauri in Liguria* 1978, scheda 16, pp. 251-257.



Fig. 4 – Joos van Cleve, *Adorazione dei Magi tra santo Stefano con il donatore Stefano Raggio e Santa Maria Maddalena*, Genova, chiesa di Santo Stefano, particolare dello scomparto di destra

la commissione dell'opera. Questa affascinante ricostruzione, basata sull'ipotesi che la prima moglie di Stefano si chiamasse Maria [Maddalena] – e si badi bene che Giovanna Rotondi Terminiello aveva volutamente utilizzato la parentesi quadra per suggerire che il completamento del nome era da parte sua puramente ipotetico – è stata per molto tempo accettata in modo pressoché unanime dagli studiosi a seguire che hanno dunque sempre considerato il trittico come un'opera

databile tra il 1517-18 e gli inizi del terzo decennio²⁷. In realtà, dai controlli da me effettuati in occasione della mostra sul pittore tenutasi ad Aquisgrana nel 2011 emerge con chiarezza che la Giustiniani moglie di Stefano si chiamava Maria *tout court*, facendo dunque cadere un possibile collegamento tra lei e la santa raffigurata nell'anta del trittico²⁸. Sgombrato il campo da questo equivoco, è da ritenere che la presenza della Maddalena fosse stata dettata da Stefano sulla base di una sua personale devozione alla santa, considerando anche che non mancano altri esempi di trittici, primo fra tutti quello eseguito da Van Eyck per Michele Giustiniani, oggi a Dresda, nel cui scomparto di destra è raffigurata una santa da sola, contrapposta, nello scomparto di sinistra, al donatore presentato dal santo patrono. Caduto dunque il riferimento alla prima moglie di Stefano, cade anche il riferimento alla data del matrimonio come termine *post quem*. Il 1517 viene anzi ad assumere valenza di termine *ante quem* per il trittico che potrebbe essere stata realizzato in un momento in cui Stefano, ancora single, dovette risiedere più frequentemente ad Anversa. Anche l'analisi dendrocronologica condotta sulle tavole che costituiscono il complesso suggerisce una plausibile data di esecuzione a partire dal 1514, permettendo dunque di anticipare di qualche anno la cronologia rispetto alla datazione accettata in passato²⁹.

Esiste poi una prova visiva ricavabile dal trittico stesso che viene ad avvalorare questa proposta di datazione anticipata. Come è stato da sempre osservato, nel paesaggio alle spalle della Maddalena ritroviamo una veduta del porto di Marsiglia dove, secondo la leggenda ribadita poi dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, sarebbe approdata la peccatrice evangelica e la collina della Sainte-Baume dove la donna, in una grotta posta in cima al pendio, avrebbe trascorso gli ultimi anni della vita nella totale penitenza. Mentre la veduta di Marsiglia appare decisamente fantasiosa, quella della Sainte-Baume si mostra più fedele, con la raffigurazione del cammino montuoso che conduce alla chiesa e poi alla cappella del Saint Pilon, in cima alla montagna (fig. 4). Proprio questa relativa fedeltà suggerisce di rimarcare la mancanza di quegli aggiornamenti che un pittore

²⁷ Per le precedenti proposte di datazione si veda: Scaillièrez 1997; Zanelli 2003, pp. 31-42, con bibliografia precedente; G. Zanelli in *Joos van Cleve a Genova* 2003, scheda 2, pp. 106-109; pp. 25-37; Hand 2004, pp. 58-60, 156-158.

²⁸ Galassi, Zanelli 2011, p. 69. Il controllo è avvenuto sia sul dettagliato albero genealogico che ho potuto consultare presso la Marchesa Camilla Salvago Raggi, sia su Buonarroti ms. 1750, vol. III, tomo I, c.132.

²⁹ Klein 2003.



Fig. 5 – Joos van Cleve, *Adorazione dei Magi tra santo Stefano con il donatore Stefano Raggio e Santa Maria Maddalena*, Genova, chiesa di Santo Stefano, particolare dello scomparto di destra

informato e attento come Joos van Cleve avrebbe introdotto, se il dipinto fosse stato eseguito dopo il 1516. A questa data, infatti, l'arcivescovo di Arles aveva fatto costruire le sette edicole, decorate a rilievo con le *Storie della Maddalena*, che accompagnavano il cammino dei pellegrini lungo la salita. La nuova sistemazione del complesso aveva trovato immediata eco presso i pittori di Anversa: probabilmente già proprio nel 1516 il cosiddetto Maestro del 1518 raffigura il cammino della Sainte-Baume, con le sue nuove cappelle, nel monumentale *Trittico della Maddalena* per l'Abbazia di Dieleghem, a nord di Bruxelles sulla strada per Anversa (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts) (fig. 5), opera che avrebbe costituito un sicuro modello, proprio per la sua precisione topografica, se Joos avesse eseguito la sua veduta dopo di essa; l'anno seguente, la raffigurazione della Sainte-Baume appare infatti ormai codificata nelle sue nuove emergenze monumentali, come dimostra la miniatura eseguita da Godefroy le Batave, a illustrazione del manoscritto *La vie de la belle et clère Magdalene* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 24955, 1517), steso dall'abate francescano François Du Moulin de Rochefort per commemorare il pellegrinaggio di Luisa di Savoia e del figlio Francesco I di Francia³⁰.

Per tutti questi motivi, come anche per ragioni di natura stilistica che qui non affronto³¹, la commissione di Stefano Raggio avvenne dunque poco prima del 1516-17. Con la sua struttura ad ante mobili pienamente in linea con la tradizione fiamminga, il trittico fu probabilmente la prima pala di Joos van Cleve a raggiungere Genova, precedendo l'altra *Adorazione dei Magi* – un'ancona ad ante unica secondo il modello italiano – ordinata entro il 1518 da Oberto de Lazzari per la chiesa di San Luca di Albaro (oggi a Dresda, Gemäldegalerie).

Stefano Raggio e Joos van Cleve: ipotesi per uno o più incontri

Il *Ritratto di Stefano Raggio*, rientrato a Genova nel 2001 grazie a un illuminato acquisto da parte dello Stato, costituisce per quanto sappiamo il primo esempio di ritratto autonomo commissionato da un genovese, precedendo sia quello già citato di Paolo Di Negro ad opera di Isenbrant, sia quello di Andrea Doria, ad opera di Sebastiano del Piombo (Genova, Palazzo del Principe). Sommato al documento

³⁰ Sulla veduta della Sainte-Baume e in particolare sul trittico del Maestro del 1518: Born 2010, I, pp. 207-208.

³¹ Per questo si veda Zanelli 2016.



Fig. 6 – Maestro del 1516, *Trittico della Maddalena*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, scomparto di destra

del 1507, esso offre evidenza circa la protratta presenza di Stefano Raggio nelle Fiandre, a una data che deve per forza cadere dopo il 1511, anno in cui Joos van Cleve apre la sua bottega ad Anversa. Datato in passato dalla critica intorno al 1515³², il dipinto deve essere anticipato se accettiamo di anticipare il trittico verso il 1516, considerando che il volto di Stefano vi appare più giovanile. Una data intorno al 1512-13, plausibile per questo motivo, colloca Stefano Raggio tra i primissimi clienti dell'artista, che in questi esordi di carriera esegue almeno altri due ritratti di giovani mercanti, oggi conservati rispettivamente a Firenze (Galleria degli Uffizi) e a Vienna (Collezione Principe del Liechtenstein), i primi di un'ampia galleria di personaggi effigiati a mezzo busto contro un fondo verde o azzurro cielo, comprendenti alti borghesi e sovrani, da Francesco I a Enrico VIII, da Massimiliano I a Eleonora d'Austria³³. Il ritratto di Stefano risponde a un modello che diventerà consueto nella ritrattistica di Joos: il giovane uomo è mostrato di tre quarti, il volto assorto e la veste elegante, arricchita dall'ampio collo di pelliccia³⁴. Non ostenta anelli o sacchetti di monete d'oro, come altri personaggi ritratti dal pittore, ma solo un rotolo di carte, impegnato nella mano destra, attributo della sua professione di *mercator* nel cui ruolo era stato ascrivito nel 1511³⁵.

Con un fiuto di cui è giusto rendergli merito, Lorenzo individua nel giovane pittore il più talentuoso ritrattista del momento e il fatto che a distanza di qualche anno si rivolga nuovamente a lui per la commissione del trittico dell'*Adorazione dei Magi* suggerisce che tra i due si fosse instaurato un rapporto di stima reciproca, forse anche d'amicizia.

La realizzazione del ritratto dovette evidentemente comportare un tempo di posa da parte di Stefano, che probabilmente fu abbreviato al massimo, ricorrendo alla realizzazione di un primo ritratto disegnato su carta, poi utilizzato dal pittore per riprodurre l'effigie del cliente sulla tavola, con i tempi lunghi e le sofisticate procedure esecutive richieste dalla tecnica a olio. L'analisi riflettografica all'infrarosso, che consente di individuare la presenza del disegno preparatorio sotto lo strato del colore, non ha evidenziato, in questo come in tutti gli altri ritratti autonomi di Joos, alcun tracciato disegnato, confermando una pratica che

³² Zanelli 2001; Zanelli 2003, scheda 1, pp. 102-104.

³³ Per la ritrattistica di Joos van Cleve, si veda il contributo di Scaillièrez 2011, con bibliografia precedente.

³⁴ Cataldi Gallo 2003.

³⁵ Repetto 2016.

non richiedeva la definizione di un *underdrawing* preliminare, dal momento che l'artista poteva contare sulla guida di un dettagliato ritratto eseguito su carta³⁶.

Questo ritratto su carta, opportunamente invecchiato nelle sembianze, potrebbe essere poi stato riutilizzato dall'artista per eseguire il ritratto di Stefano nel trittico che, pur mutando le dimensioni, presenta la stessa impostazione spaziale e gli stessi dettagli di veste e copricapo. Lo stratagemma avrebbe reso inutile un secondo incontro tra Joos e Stefano, come suggerisce Micha Leeftang, immaginando una commissione a distanza, gestita ad Anversa da un intermediario. La studiosa olandese basa la sua ipotesi sull'osservazione dello stemma dei Raggio raffigurato sul fianco dell'inginocchiato di Stefano, caratterizzato da un marchiano errore nell'orientamento della banda di rosso che non sarebbe sfuggito a Stefano se egli avesse potuto seguire personalmente le fasi di lavorazione dell'opera³⁷. In realtà, l'esame con la riflettografia all'infrarosso mostra come lo stemma attuale sia frutto di un'evidente ridipintura che, costituita da una materia opaca e spessa, si sovrappone in modo abbastanza goffo al disegno originale dell'emblema (fig. 7). Tale evidenza tecnica viene dunque a supportare l'ipotesi che in questa sede avanza Gianluca Zanelli, circa un rifacimento tardo, da parte di qualcuno poco esperto di araldica, dello stemma originario, probabilmente abraso nel 1650 in segno di *damnatio memoriae* dopo l'arresto per tradimento Stefano Raggio, omonimo discendente del Nostro³⁸. È dunque possibile che la commissione del trittico sia stata gestita dal genovese in prima persona, nel corso di altri incontri con il pittore. Esaminato nell'infrarosso, il volto di Stefano presenta un *underdrawing* chiaramente visibile, anche se molto sottile e sintetico, le cui caratteristiche sono quelle che si riscontrano in altri volti eseguiti da Joos a mano libera probabilmente dal vero, come per esempio nel caso del volto di Oberto de Lazzari nella pala ora a Dresda³⁹. La forma e la posizione della testa sono definite da poche linee che segnano l'ovale del volto molto più piccolo rispetto a quello poi realizzato pittoricamente; una sottilissima linea segna l'andamento dal setto nasale – anche qui con variazioni dimensionali – e la linea delle labbra; un rado tratteggio ad andamento orizzontale corre sotto l'occhio sinistro, a indicare il piano d'ombra (fig. 8). Il fatto che l'*underdrawing* non presenti tracce di trasferimento – in genere Joos utilizza il sistema dello spolvero –,

³⁶ Leeftang 2015, pp. 68-69, 137.

³⁷ Ivi, p. 137.

³⁸ Zanelli 2016.

³⁹ Leeftang 2015, fig. 2.10, p. 38.



Fig. 7 – Joos van Cleve, *Adorazione dei Magi tra santo Stefano con il donatore Stefano Raggio e Santa Maria Maddalena*, Genova, chiesa di Santo Stefano, particolare dello stemma nello scomparto di sinistra, riflettografia all'infrarosso (IRR: M.C. Galassi)

e che dunque non derivi meccanicamente da un modello cartaceo, lascia aperta la possibilità che Stefano abbia posato una seconda volta per il pittore ma non ci offre certezze in questo senso, dal momento che non possiamo escludere che quest'ultimo, pur disegnando a mano libera, abbia comunque lavorato sulla base di un modello cartaceo preesistente, andato perduto.

Ancora esistente è invece un disegno e penna e inchiostro conservato ad Amsterdam (Rijksmuseum) (fig. 9) che raffigura la scena dell'*Adorazione dei Magi* così come essa appare nel pannello centrale del nostro trittico. Attribuito in passato a Jacob Cornelisz van Oostsanen, è stato giustamente ricondotto a Joos van Cleve da Cécile Scailliérez e giudicato antecedente all'opera pittorica e dunque



Fig. 8 – Joos van Cleve, *Adorazione dei Magi tra santo Stefano con il donatore Stefano Raggio e Santa Maria Maddalena*, Genova, chiesa di santo Stefano, particolare del ritratto di Stefano Raggio nello scomparto di sinistra, riflettografia all'infrarosso (IRR: M.C. Galassi).

preparatorio per essa, dal momento che risulta mancante di alcuni significativi dettagli che non sarebbero sfuggiti a un disegnatore *d'après*⁴⁰. La funzione di una prova grafica di tal genere potrebbe essere stata quella di aver fornito un dettagliato modello preliminare al committente, corroborando quindi l'ipotesi

⁴⁰ Scaillièrez 1991.



Fig. 9 – Bottega di Joos van Cleve, *Adorazione dei Magi*, Amsterdam, Rijksmuseum

di una commissione a distanza, concordata attraverso intermediari. Come ha tuttavia dimostrato più recentemente Micha Leeftang, cui si deve un attento confronto tra il disegno e l'*underdrawing* del trittico, i dettagli mancanti nel primo – per esempio le vistose catene d'oro al collo dei Magi – mancano anche nel secondo, risultando frutto di un'elaborazione condotta direttamente durante la fase pittorica. Si apre dunque la possibilità che il disegno sia la trascrizione del dipinto eseguita quando esso si trovava in fase di elaborazione, allo stadio dell'*underdrawing*. Cade dunque uno dei puntelli dell'ipotesi di una commissio-

ne a distanza, poiché il foglio non sarebbe servito come *vidimus* spedito al committente, quanto piuttosto per scopi utilitaristici di bottega, per preservare in casa il modello di un'opera che, destinata all'esportazione, non sarebbe altrimenti più stata alla portata dell'artista e dei suoi collaboratori per possibili repliche. La pratica del riutilizzo delle composizioni sembra sia stata consueta presso Joos, e in particolare ben si prestavano a essere replicate quelle opere che, realizzate per committenti stranieri, non erano note alla clientela locale. È quello che accadde per esempio alla pala con il *Compianto di Cristo*, eseguita per il genovese Niccolò Bellogio e destinata alla chiesa di Santa Maria della Pace (oggi a Parigi, Museo del Louvre), da cui venne tratta una replica tarda recentemente passata sul mercato, relativa alle sole figure centrali⁴¹. Indagini riflettografiche condotte in occasione della vendita hanno dimostrato che le varianti introdotte in questa seconda versione per aggiornare i volti e gli abiti dei personaggi non sono in realtà presenti nell'*underdrawing*, che invece replica in modo fedele quello della pala genovese, facendo ritenere che anche in questo caso il pittore avesse serbato in bottega un modello grafico tratto da essa, per futuri riutilizzi⁴².

⁴¹ Christie's London, *Old Master & British Paintings Evening*, sale 10391, 8/12/2015, lotto 6.

⁴² Si veda in proposito il dettagliato report pubblicato online dalla Christie's: <http://www.christies.com/features/Discovery-The-secret-of-a-masters-lost-painting-6850-1.aspx>

Aristocratici genovesi ad Anversa tra business, poesia e pittura: ipotesi per l'Accademia dei Gioiosi*

Nel 1559 e nel 1561 Jan Massys (Anversa, c. 1510-1573) firma e data due dipinti molto simili tra loro, entrambi raffiguranti una donna seminuda, reclinata in un giardino, alle cui spalle si apre l'ampia veduta di una città. Nel primo dipinto, oggi alla Kunsthalle di Amburgo, è facile riconoscere la città di Anversa, osservata dalla riva opposta della Schelda (fig. 1)¹; nel secondo, conservato presso il Nationalmuseum di Stoccolma, scorgiamo Genova, o meglio la costa genovese fino al promontorio di Portofino, raffigurata dalla collina a ponente delle mura cittadine (fig. 2)². La donna, la cui posa riprende il modello della ninfa dormiente, viene tradizionalmente identificata in un caso come Flora e nell'altro come Venere, sulla base di considerazioni legate alla simbologia dei fiori presenti. Non è mia intenzione, in questo breve intervento, entrare nel merito di questa differente lettura iconografica. Quello che qui importa sottolineare è che in entrambi i casi questa raffinata e sensuale figura femminile, che invece di essere assopita rivolge lo sguardo acceso e complice verso il riguardante, viene a evocare una promessa d'amore, esplicitata dall'offerta del mazzolino di garofani. È dunque evidente che entrambi i dipinti furono concepiti per rispondere a un preciso desiderio del loro committente, facendo riferimento a una poetica condivisa in cui il tema erotico veniva a intrecciarsi con quello della cultura del paesaggio umanizzato, della città fulcro del benessere civile e del giardino extraurbano come luogo paradisiaco, meritevole di essere abitato da delle dee.

* Pubblicato in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti, A. Di Benedetto, R. Lattuada, O. Scognamiglio, Todi 2021, pp. 81-86.

¹ Buijnsters-Smets 1995, pp. 191-193.

² Ivi, pp. 193-194.



Fig. 1 – Jan Massys, *Flora con veduta di Anversa*, Amburgo, Kunsthalle (foto Scala)

L'identificazione del committente del dipinto di Stoccolma, nella persona di Ambrogio Di Negro³, getta nuova luce sul ruolo svolto dalla comunità dei nobili mercanti genovesi nell'ambito della vita artistica e culturale di Anversa nel corso degli anni Cinquanta del Cinquecento, fornendo elementi utili per meglio ricostruire quel cenacolo intellettuale che con buona probabilità prese forma nell'Accademia dei Gioiosi. Lo scopo di questo mio breve intervento è quello di aggiungere qualche tassello alla ricostruzione del gruppo dei Gioiosi, sia per quanto riguarda i personaggi coinvolti, sia per quanto riguarda i loro interessi culturali che, come documentano i due dipinti di Massys, vennero a riguardare anche la produzione della coeva pittura fiamminga.

³ Galassi 2006 (a); Galassi 2014.



Fig. 2 – Jan Massys, *Venere con veduta di Genova*, Stoccolma, Nationalmuseum (foto del Museo)

L'interesse per la letteratura classica e umanistica, la musica e la poesia da parte dei *businessmen* della Nazione genovese di Anversa è stato da tempo studiato da Colette Beck e da Karel Bostoen⁴ sulla base della fondamentale testimonianza dell'umanista-imprenditore ligure Stefano Ambrogio Schiappalaria, residente stabilmente nella città fiamminga dal 1547, che nel 1578, nella *Vita di C. Iulio Cesare*, fornisce utili informazioni circa le due accademie italiane fiorite in riva alla Schelda: quella dei Gioiosi, che egli ricorda attiva «negli anni passati», e quella dei Confusi «al presente principiata»⁵. Non abbiamo una cronologia precisa per le due Accademie, ma è probabile dunque che quella dei Confusi, fondata e frequentata prevalentemente dai Genovesi, sui cui membri e sulla cui attività abbiamo buone informazioni, prendesse ufficialmente vita nel corso degli anni Settanta. Al contrario, quella dei Gioiosi, più antica, risulta meno documentata, forse perché organizzata in forma privata nell'ambito di una selezionata cerchia di amici, pa-

⁴ Beck 1985; Bostoen 1995.

⁵ Schiappalaria 1578, p. 468. Per un suo profilo biografico, si veda Chiaria 2018.

renti e soci d'affari, e dunque volutamente improntata a quel *low-profile*, per dirla con Karel Bostoen, che ne ha impedito una chiara ricostruzione. Non è tuttavia da dubitare circa la testimonianza di prima mano dello Schiappalaria che, come vedremo, fece quasi sicuramente parte dei Gioiosi, prima di diventare uno dei fondatori dell'Accademia dei Confusi. Verosimilmente, il gruppo dei Gioiosi deve essere identificato con quel cenacolo descritto dall'umanista veneziano Giovanni Michele Bruto che, approdato ad Anversa nel 1554-55 per sfuggire in patria all'accusa di eresia, in una lettera a Giovanni Battista Minutolo riferisce di essere stato accolto con grande amicizia e generosità da un gruppo di gentiluomini amanti degli studi letterari. Il Bruto fornisce i nomi di questi *nobiles homines*. Oltre ai fratelli Balbani, appartenenti all'aristocrazia mercantile lucchese⁶, si tratta di genovesi: «Sylvestrum Cataneum, Lazarum Grimaldum Pauli filium, Cevam, Augustinum et Stephanem frater Gentiles», ossia Silvestro Cattaneo, Lazzaro Grimaldi Cebà e i fratelli Agostino e Stefano Gentile⁷. Questi ultimi sono ben documentati ad Anversa come banchieri e mercanti di allume negli anni Cinquanta⁸. Dei due, è Stefano quello che sembra abbia avuto spiccati interessi in campo letterario e musicale, e che probabilmente ricoprì un ruolo di primo piano tra i Gioiosi. Protettore di poeti e musicisti, a lui, proprio nel 1555, il celebre compositore Orlando di Lasso dedica il *Primo libro dei Madrigali*⁹; nel 1564 l'umanista di origine ungherese Johannes Sambucus gli dedica uno dei suoi *Emblemata*¹⁰; a lui e a Giovanni Grimaldi il poeta Guillaume de Poetou dedica nel 1565 la raccolta *La grande liesse*¹¹. Non è altrimenti documentata, invece, la presenza ad Anversa di Lazzaro Grimaldi Cebà, che il Bruto dice figlio di Paolo ma che invece, secondo la genealogia accreditata, era figlio di Domenico e Chiara Calvi. Paolo è il fratello di suo padre ed è probabile che, come spesso accade per i rampolli della nobiltà genovese, Lazzaro fosse stato mandato ad Anversa al seguito dello zio, ingenerando così

⁶ Per i Balbani setaioli: Tognetti 2007, in particolare p. 160.

⁷ Bruto 1561, pp. 316-317. Colette Beck e Karel Boesten hanno in parte mal interpretato il testo, cogliendo solo parzialmente la rilevanza di questo gruppo. La Beck (1985, p. 216), seguita da Boesten (1995, p. 196), parla infatti di Lazzaro Grimaldi e dei fratelli Agostino e Stefano Ceva [sic]; Boesten dal canto suo ritiene inoltre che questi ultimi siano milanesi.

⁸ Goris 1925, pp. 249-250, 410-411.

⁹ Lassus 1555.

¹⁰ Sambucus 1564, pp. 98-99.

¹¹ De Poetou 1565.

l'equivoco¹². Appartenente a una famiglia delle nobiltà vecchia, concluderà una brillante carriera nel 1597, eletto trentaseiesimo doge biennale della Repubblica genovese. Il quarto genovese citato dal Bruto è Silvestro Cattaneo, che risiede ad Anversa per oltre vent'anni a partire dal 1540, mercante e finanziere, particolarmente attivo nel campo delle assicurazioni marittime, tra i massimi finanziatori di Carlo V, insieme ai sopracitati fratelli Agostino e Stefano Gentile¹³. È il Cattaneo che aveva introdotto Giovanni Michele Bruto nella cerchia degli eruditi della città e proprio a sua figlia Marietta il veneziano dedica nel 1555 il trattato pedagogico, *La istituzione di una fanciulla nata nobilmente*¹⁴. Come ho anticipato, tra i Gioiosi dobbiamo probabilmente conteggiare anche Stefano Ambrogio Schiappalaria, in seguito fondatore dell'Accademia dei Confusi. Autore del programma iconografico per l'arco eretto dalla Nazione genovese nel 1549 in occasione dell'ingresso del principe Filippo ad Anversa, egli inizia infatti a pubblicare le sue composizioni poetiche proprio negli anni Cinquanta, a partire dalle *Stanze per Pellina D'Oria Lomellina*, composte nel 1556¹⁵.

Nella ricostruzione dell'ipotetico gruppo dei Gioiosi, pare lecito inserire anche Giacomo Di Negro, ambasciatore della Repubblica genovese presso Carlo V e attivo tra Bruxelles e Anversa fino al 1559¹⁶, in considerazione degli stretti rapporti di collaborazione e amicizia con Silvestro Cattaneo e Stefano Ambrogio Schiappalaria: il primo ne fu segretario personale, nonché informatore e prezioso consigliere¹⁷; il secondo aveva dedicato proprio lui, testimoniandone gli interessi letterari, le *Stanze per Pellina D'Oria Lomellina*¹⁸. Parente diretto di Giacomo, e presente anch'egli ad Anversa tra il 1558 e il maggio 1559, è infine Ambrogio Di Negro che, come ho anticipato in apertura, risulta essere stato il committente della *Venere con la veduta di Genova* di Jan Massys. Ambrogio è personaggio di notevole spessore. Appartenente a un'antica famiglia di nobiltà cittadina, egli è banchiere e mercante ma, a partire dall'età matura, non trascurerà l'impegno ci-

¹² Per la genealogia dei Cebà, diventati alla fine del Quattrocento Grimaldi Cebà, si veda: Bologna 2000, p. 612.

¹³ Cavanna Ciappina 1979.

¹⁴ Cattaneo 1555. Sul Cattaneo letterato e pedagogo: Cagnolati 2001.

¹⁵ Schiappalaria 1556.

¹⁶ Cavanna Ciappina 1991.

¹⁷ Beck 1985, pp. 215-216.

¹⁸ Schiappalaria 1556.

vile e politico, assumendo cariche sempre più rilevanti, fino al dogato nel 1585¹⁹. Grande collezionista di pittura e statuaria antica²⁰, fu anche poeta, autore di versi in italiano e in latino²¹, e nel 1587 tra i fondatori dell'Accademia genovese degli Addormentati. Non abbiamo notizie precise circa la sua partecipazione all'attività dell'Accademia dei Gioiosi durante i molti mesi trascorsi ad Anversa, ma la cosa appare altamente probabile, considerata la familiarità con Giacomo Di Negro – dunque anche con Silvestro Cattaneo e con lo Schiappalaria –, nonché i suoi spiccati interessi in campo letterario. L'idea di commissionare a Jan Massys un dipinto quale la *Venere con veduta di Genova* dovette trovare ispirazione e stimolo proprio nell'ambito di questo *milieu* culturale, venendo a dare figura pittorica a temi che qui venivano frequentemente evocati e dibattuti. L'opera, che reca la data 1561 e che probabilmente fu ordinata personalmente all'artista quando Ambrogio si trovava ad Anversa, prende a modello la *Flora con veduta di Anversa* datata 1559, di cui al momento non conosciamo il committente ma che ritengo debba essere anch'esso ricercato nell'ambito degli accademici genovesi. La raffigurazione della divinità femminile ambientata nel giardino di una villa extraurbana, concepita come ideale prosecuzione della città monumentale, è un soggetto estraneo a questa data alla tradizione figurativa fiamminga, ma trova invece interessanti precedenti nella coeva pittura genovese. Mi riferisco in particolare all'intervento di Ottavio Semino nella volta della villa di Adam Centurione a Genova-Pegli, intorno al 1550, con la realizzazione dei tre riquadri con le figure di *Venere*, *Minerva* ed *Euterpe* immerse in un armonioso paesaggio di natura e architettura, che propongono soluzioni analoghe a quelle poi realizzate da Massys (fig. 3)²². Questo soggetto, che viene a concretizzare, in un'immagine altamente sensuale, il tema del piacere scaturito dal perfetto accordo tra bellezza muliebre, amenità naturale e magnificenza del costruito, è infatti, come hanno dimostrato gli studi di Lauro Magnani, uno degli argomenti dominanti della cultura umanistica genovese²³. Significativamente, esso trova riscontro non solo nei due dipinti

¹⁹ Savelli 1991.

²⁰ Per la collezione di Ambrogio Di Negro, poi incrementata dal figlio Orazio, si veda Santamaria 2018.

²¹ di lui rimane un codice manoscritto curato da Girolamo Ampeglio (*Rime composte* 1650 circa) in cui sono stati raccolti versi composti in vari periodi, che testimoniano un impegno letterario durato per molti anni.

²² Pessa Montagni 1986; Pesenti 2002.

²³ Magnani 1987.



Fig. 3 – Ottavio Semino, *Euterpe*, Genova-Pegli, Villa Centurione Doria (foto M. Serando)

di Massys, ma anche nei versi dei nostri accademici di stanza ad Anversa che evidentemente con il pittore dovettero avere buona dimestichezza. Una dea, la cui immagine era stata creata attingendo alla bellezza del firmamento, è evocata in riva alla Schelda, con una sorprendente analogia con il dipinto di Amburgo, in uno dei sonetti di Gerolamo Conestagio De Franchi, altro mercante letterato genovese presente ad Anversa dal 1552 al 1576, amico dello Schiappalaria e probabile frequentatore dell'Accademia dei Gioiosi, prima di diventare uno dei membri più attivi di quella dei Confusi²⁴; una Venere affascinata dalla bellezza della Liguria, al punto tale da decidere di abbandonare le sue stanze per trasferirsi in questa terra così «gioconda e amena»²⁵ è cantata da Ambrogio Di Negro, in una rima che a sua volta trova preciso rispecchiamento nel quadro di Stoccolma.

²⁴ Per l'interessante figura di Gerolamo Conestagio De Franchi, si veda Cavanna Ciappina 1982. Il sonetto in questione si trova all'inizio delle *Rime* 1619, p. 6. La raccolta, pubblicata postuma a cura del cognato Nicolas Pieters, raccoglie una produzione purtroppo priva di riferimenti cronologici, ma che interessa un ampio arco temporale.

²⁵ *Rime composte* 1650 circa, c. 12.

Jan Cornelisz. Vermeyen e Andrea Doria. Un'aggiunta fiamminga all'iconografia doriana*

Abbandonati gli agi della corte asburgica dove si era affermato come ritrattista servendo prima Margherita d'Austria e poi Maria d'Ungheria, nel giugno 1535 Jan Cornelisz. Vermeyen (1500-1559) si era imbarcato per partecipare alla conquista di Tunisi. Carlo V lo aveva voluto con sé come artista di guerra, per documentare le fasi di questa impresa, che si prevedeva epica. Dai numerosi disegni eseguiti per documentare la breve, vittoriosa campagna bellica, probabilmente raccolti in un taccuino andato purtroppo disperso, l'artista trarrà in seguito alcune incisioni e dodici cartoni per una serie di arazzi destinati all'imperatore, che gli furono commissionati nel 1546 dalla sorella di quest'ultimo, Maria d'Ungheria, allo scopo di celebrare le fasi salienti della conquista¹. L'azione militare si era svolta in gran parte in mare, dove la flotta della coalizione imperiale, capitanata dall'ammiraglio genovese Andrea Doria (1466-1560), aveva fronteggiato quella ottomana capitanata da Khayr al Din detto Barbarossa (1478-1546), espugnando prima la fortezza di La Goletta e poi la città di Tunisi, che si era arresa dopo alcuni giorni di as-

* Pubblicato in *Al di là del testo e fra i margini. Studi di storia dell'arte in memoria di Anna De Floriani*, a cura di G. Ameri, Genova 2021, pp. 164-173.

¹ La serie della *Conquista di Tunisi* rappresenta il set di arazzi più grande, ricco e meglio documentato tra quelli prodotti per Carlo V. Fu realizzato tra il 1548 e il 1555 nella bottega del celebre arazziere di Bruxelles Willem de Pannemaker (1512-1581), sotto la diretta supervisione di Maria d'Ungheria, e destinato al Palazzo Reale di Madrid (Madrid, Patrimonio Nacional). Dieci dei cartoni preparatori, eseguiti da Vermeyen con la probabile collaborazione di Pieter Coecke van Aelst, sono giunti a noi e sono oggi conservati presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna: Horn 1989; Seipel 2000; *Kaiser Karl V. eroberet Tunis* 2013; Buchanan 2014.

sedio². Come ho ricordato, l'impresa era iniziata nella tarda primavera del 1535, quando Andrea Doria si era recato con le sue galere a Barcellona per imbarcare Carlo V e il suo seguito, composto, come attesta il biografo del Doria Lorenzo Capelloni, da «infiniti Signori e Cavalieri, che avidi di gloria volentieri andavano a così honorata impresa, navigando con prospero tempo»³. Insieme al pittore, sono documentati al seguito dell'imperatore i poeti Garcilaso de la Vega e Johannes Secundus, il musicista e astrologo Jean Taisnier, gli storiografi Guillaume van Male e Jean Vandenesse⁴. In questa circostanza Vermeyen ebbe certamente occasione di incontrare Andrea Doria, che egli ritrasse a bordo della galera ammiraglia, nel cartone per l'arazzo raffigurante *Lo sbarco al largo del Capo di Cartagine* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) (fig. 1), il terzo della serie dedicata alla *Conquista di Tunisi*⁵. Nel cartone, e nell'arazzo corrispondente (Madrid, Patrimonio Nacional), l'ammiraglio genovese ha la fisionomia di un uomo barbuto, anziano ma ancora vigoroso. Nel complesso si tratta di un ritratto alquanto generico, ma che comunque risulta coerente con l'età e l'aspetto del personaggio.

L'esistenza di un *Ritratto di un cavaliere dell'ordine del Toson d'oro* attribuibile alla produzione di Jan Cornelisz. Vermeyen (fig. 2), che, come mostrerò, deve essere sicuramente identificato con un *Ritratto di Andrea Doria* e probabilmente datato intorno al 1539, viene ora a dimostrare che il rapporto tra l'ammiraglio e il pittore fiammingo continuò almeno per alcuni anni a seguire⁶. Tale identificazione aggiunge un importante tassello alla serie di ritratti noti di Andrea Doria e offre nuovi elementi per valutare il rapporto di consuetudine che questi ebbe con la corte asburgica, potendo contare sull'opera di uno degli artisti più stimati e introdotti nella personale cerchia di Carlo V.

Il ritratto a mezzo busto, appartenuto alla collezione Weldon di New York, è entrato a far parte della collezione della Phoebus Foundation di Anversa nel 2015⁷. Eseguito su una tavolina di quercia (44,2 x 34,3 cm), esso rappresenta un uomo anziano di tre quarti, con capelli e barba bianca. La tavolozza è limitata

² Pacini 1999, pp. 349-355.

³ Capelloni 1565, p. 59.

⁴ Horn 1989, II, pp. 13-15.

⁵ Horn 1989, II, p. 191.

⁶ Sono grata alla Phoebus Foundation che mi ha permesso di studiare il dipinto e a Sven Van Dorst che mi ha fornito un aiuto prezioso durante la mia ricerca. Un sentito ringraziamento anche a Sergio Ascani, Laura Stagno, Manuela Serando, George e Noemi Gorse.

⁷ *The Weldon Collection*, Sale Sotheby's New York, 22 aprile 2015, lotto 51.



Fig. 1 – Jan Cornelisz. Vermeyen, *Lo sbarco al largo del Capo di Cartagine*, cartone, Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolare

e la forma scura del personaggio si staglia contro lo sfondo grigio. L'uomo, che veste un austero abito nero su cui spicca il collare dell'Ordine del Toson d'Oro, la testa coperta con una berretta da marinaio calata sulla fronte, tiene con la mano destra una lettera. Precisi caratteri della fisionomia ne sconsentono l'identificazione con Andrea Doria, che nel 1531 aveva ricevuto il Tosone da Carlo V. Il confronto con alcuni ritratti che certamente lo ritraggono non lascia infatti spazio a dubbi di sorta⁸. Tra questi, il più antico e probabilmente più famoso è quello eseguito da Sebastiano del Piombo (Genova, Palazzo del Principe) nel 1526 a Roma su commissione di papa Clemente VII, quando il Doria era diventato comandante supremo della flotta pontificia. Tipico esempio dello *state-portrait*, esso combina una raffigurazione realistica dell'uomo di potere accanto alla sua celebrazione apologetica attraverso l'illusivo fregio marmoreo 'all'antica' dipinto sotto alla figura, su cui compaiono sei trofei marini, simbolo del suo valore di

⁸ Per l'iconografia di Andrea Doria: Boccardo 1989, pp. 105-118; Stagno 2005, pp. 67-71; Gorse 2016.



Fig. 2 – Jan Cornelisz. Vermeyen e bottega, *Ritratto di Andrea Doria*, Anversa, The Phoebus Foundation

ammiraglio⁹. Sebbene il personaggio ritratto appaia nettamente più giovane di quello raffigurato nel dipinto *Phoebus* che, come vedremo, deve datarsi almeno

⁹ Boccardo 1989, pp. 106-197; Leoncini 1993; Costamagna 2003; Gorse 2005; Stagno 2005, pp. 67-69; Gorse 2016, pp. 3-6.

dieci anni dopo, possiamo riconoscere alcuni tratti essenziali che caratterizzano la fisionomia di entrambi i volti: il lungo naso aquilino, la piega che percorre la guancia, lo sguardo accigliato, il labbro inferiore carnoso. Queste caratteristiche si ritrovano, anche se molto idealizzate, nel *Ritratto di Andrea Doria come dio del mare* di Agnolo Bronzino (Milano, Pinacoteca di Brera), eseguito per la collezione dei ritratti di uomini illustri radunata da Paolo Giovio nella sua villa sul lago di Como¹⁰. A dispetto dell'accentuato aspetto vigoroso ed eroico, evidentemente enfattizzato dal pittore perché si potesse accordare con il corpo nudo, muscoloso e statuario, allusivo a una divinità marina, troviamo precise analogie negli occhi corruciati, nelle pieghe del volto, nella forma di bocca, naso e orecchio. La datazione di questo ritratto, di cui esiste una seconda versione anch'essa riconducibile alla bottega del Bronzino (Genova, Palazzo del Principe), non è certa, ma dovrebbe collocarsi tra il 1533 e l'inizio degli anni Quaranta, sull'onda dei successi militari conseguiti dal Doria che ne aveva definitivamente consacrato l'immagine di signore dei mari¹¹.

Analogie somatiche legano il *Ritratto Phoebus* anche all'incisione, probabilmente derivante da una medaglia, raffigurante *Andrea Doria di profilo*, a mezzo busto entro un tondo, ancora senza le insegne del Toson d'Oro e dunque risalente agli anni Venti. L'immagine ci è nota grazie a due esemplari rispettivamente alla Biblioteca Marucelliana di Firenze e al British Museum di Londra (fig. 3), e da un disegno ricavato da Rembrandt (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett)¹², interessante perché testimonia, a distanza di più di un secolo, l'intramontabile fortuna dell'iconografia doriana, anche nel nord Europa. È però con la medaglia che Leone Leoni esegue nel 1541 (Genova, Musei di Strada Nuova) (fig. 4), in un momento cronologico più vicino a quello del nostro ritratto, che la corrispondenza fisiognomica diventa assolutamente stringente. Anche se il volto nella medaglia è raffigurato di profilo, vi possiamo riconoscere le stesse pieghe sulla guancia, sempre più accentuate con l'avanzare dell'età, lo stesso naso aquilino, la stessa forma di occhio e sopracciglio¹³. E poi ancora strette analogie sono individuabili nella forma dell'orecchio, sempre più allungato con il sopraggiungere della vecchiaia, e del collo diventato adiposo e leggermente

¹⁰ Boccardo 1989, pp. 108-109; Costamagna 2003; Stagno 2005, p. 69; Gorse 2016, pp. 21-23.

¹¹ Per la datazione del ritratto: Polleross 2001; Brock 2003.

¹² Slive 2009, p. 144.

¹³ Per la medaglia di Leone Leoni: Boccardo 1989, p. 110-111; Gorse 2016, pp. 23-26.



Fig. 3 – *Ritratto di Andrea Doria*, ante 1531, incisione, Londra, British Museum

Fig. 4 – Leone Leoni, *Ritratto di Andrea Doria*, medaglia, Genova, Musei di Strada Nuova

ingobbito. Si tratta degli elementi fisiognomici che ritroviamo, ma ulteriormente invecchiati, nel ritratto di profilo dell'ammiraglio in abito e berretta nera, recante sul petto il Toson d'Oro, affrescato da Ottavio Semino nella galleria della villa di Adam Centurione, stretto alleato e consuocero del Doria, databile entro il 1552, anno in cui si conclusero i lavori di decorazione dell'edificio (fig. 5)¹⁴. Prossimi al ritratto del Semino, forse addirittura basati su un suo disegno, sono infine i due ritratti incisi inseriti dal Capelloni nella sua biografia, entro fastose cornici allegoriche, raffiguranti rispettivamente il Doria in vesti civili con la berretta da ammiraglio (fig. 6) e con l'armatura da antico condottiero¹⁵, in cui possiamo ritrovare nuovamente precise corrispondenze con il ritratto di Vermeyen. In base a questi confronti, ci sembra di poter datare il *Ritratto Phoebus* verso le fine degli anni Trenta, quando ormai il Doria aveva superato la settantina, in un momento prossimo alla medaglia di Leone Leoni e prima dell'affresco di Ottavio Semino.

La tavola della Phoebus Foundation (fig. 2) è stata ricondotta a Jan Cornelisz. Vermeyen da Hendrik Horn che, conoscendola solo attraverso una fotografia, l'ha giudicata «a superior shop work»¹⁶. Tra gli elementi che la accomunano agli altri ritratti riferiti a Vermeyen sono l'impostazione della figura nello spazio, l'approccio scultoreo con cui vengono costruiti i volumi e l'enfaticizzazione della

¹⁴ Per gli affreschi nella villa di Adamo Centurione, a opera di Nicolosio Granello e Ottavio Semino: *La pittura in Liguria. Il Cinquecento* 1999, p. 304; Pesenti 2002.

¹⁵ Stagno 2013.

¹⁶ Horn 1989, I, p. 106, nota 483; II, fig. A141.



Fig. 5 – Ottavio Semino, *Ritratto di Andrea Doria*, affresco, Genova, Villa Centurione Doria

gestualità delle mani. Colpiscono tuttavia, nel *Ritratto Phoebus*, una morbidezza nei passaggi chiaroscurali e una qualità di luce diffusa che non si riscontrano in ritratti noti di Vermeyen come per esempio nel *Ritratto di Erard de la Marck* (Amsterdam, Rijksmuseum) (fig. 7), caratterizzato da forti contrasti di luce e ombra per definire le pieghe del volto e far maggiormente risaltare la gestualità delle mani¹⁷. Sono proprio queste differenze che inducono, condividendo il giudizio di Hendrick Horn, a ipotizzare che l'artista sia stato affiancato da un assistente di bottega. L'indagine con la riflettografia all'infrarosso (fig. 8) ha messo in evidenza un finissimo *underdrawig* eseguito a mano libera con uno strumento

¹⁷ Sul *Ritratto del cardinale Erard de la Marck* di Vermeyen: *Prayers and Portraits* 2006, scheda n. 35, pp. 236-239, 299-300, 323-324; Bagley-Young 2008. Sulla tecnica di Vermeyen si vedano anche Ainsworth, Vandivere 2014; Faries, Ubl 2017.



Fig. 6 – Ritratto di Andrea Doria “VT CIVIS PATRIAE PATER ET LIBERTATIS RESTITVTOR”, 1565, incisione (in L. CAPELLONI, *Vita del Principe Andrea Doria discritta da m. Lorenzo Capelloni con un compendio della medesima vita, e con due tauole; l'una delle cose più generali, & l'altra delle cose più notabili*, Venezia, Gabriele Giolito De Ferrari, 1565)



Fig. 7 – Jan Cornelisz. Vermeyen, *Il ritratto di Erard de la Marck*, Amsterdam, Rijksmuseum

secco, probabilmente una pietra nera, con cui furono delineate le fattezze di Andrea, alcuni tratti a indicare l'andamento di barba e baffi, il profilo del suo volto, della camicia e del cappello. È probabile che questa fase progettuale abbia visto la partecipazione personale di Vermeyen che, dopo aver impostato graficamente il ritratto, e forse averne impostato gli strati pittorici, poté affidarlo a un collaboratore per l'esecuzione delle ultime stesure.

Resta da capire dove e quando Andrea Doria ebbe modo di posare per l'artista fiammingo. È possibile che il ritratto sia stato eseguito sulla base di un disegno su carta realizzato da Vermeyen durante l'impresa di Tunisi, quando certamente



Fig.8 – Jan Cornelisz. Vermeyen e bottega, *Ritratto di Andrea Doria*, Anversa, The Phoebus Foundation, IRR, particolare (IRR: Antwerp, The Phoebus Foundation)

egli ebbe modo di frequentare personalmente l'ammiraglio, o durante qualche spostamento al seguito di Carlo V che, come sappiamo, nei suoi viaggi via mare utilizzò prevalentemente la magnifica nave ammiraglia capitanata dal Doria. Come dimostrerò, tuttavia, è verosimile che tra il 1535 e la fine del 1539, prima del suo definitivo rientro a Bruxelles, l'artista sia stato personalmente a Genova, ospitato nello splendido palazzo di Andrea. Questi quattro anni, passati al seguito di Carlo V, rappresentano una parentesi molto particolare per il pittore, purtroppo non ben documentata. Sappiamo che egli risiedette sicuramente a Toledo nel 1539, che frequentò la corte di Granada, che spesso seguì Carlo V nei suoi spostamenti tra Italia, Spagna e Francia¹⁸. Non sappiamo se si mosse

¹⁸ Horn 1989, I, pp. 25-31.

anche da solo, decidendo di compiere, come ipotizza Nicole Dacos¹⁹, un viaggio di studio a Roma, oppure se rimase sempre al seguito dell'imperatore, alla cui corte egli, artista colto e raffinato, occupò certamente un posto di favore²⁰. Negli anni che ci interessano, Carlo V fu ospitato due volte a Genova nel palazzo di Andrea Doria, nell'agosto del 1536, a conclusione del fallimentare tentativo di conquistare la Provenza²¹, e nel luglio del 1538, dopo la firma del trattato di Nizza che aveva sancito una tregua decennale tra Francia e Impero asburgico²². Nella lussuosa residenza di Andrea, Carlo era stato accolto entrambe le volte con gran dispendio di mezzi e «con tanta magnificenza e larga liberalità di tutto quello che apparteneva al viver di lui e della sua casa», come già era accaduto nel 1533²³. Se, come è stato ipotizzato, Vermeyen accompagnò l'imperatore nella sua fallimentare campagna di Provenza, seguendolo poi in Spagna²⁴, fece probabilmente anch'egli tappa a Genova nell'agosto del 1536. È anche ipotizzabile, tuttavia, che egli avesse seguito Carlo V in occasione della successiva missione diplomatica a Aigues-Mortes che aveva portato alla firma del trattato di tregua di Nizza, e che pertanto avesse goduto della magnifica ospitalità del Doria anche nel luglio del 1538. Abbiamo peraltro un importante prova visiva, passata inspiegabilmente inosservata agli studiosi, che viene a documentare una conoscenza personale della città di Genova da parte dell'artista fiammingo. Nel primo arazzo della serie dedicata alla *Conquista di Tunisi*, il cui cartone non si è purtroppo conservato, raffigurante *La veduta del Mediterraneo* con la flotta di Carlo V in partenza per l'impresa, tra i vari porti italiani e francesi raffigurati a volo d'uccello è presente, nella parte inferiore sinistra della composizione, quello di Genova, da cui era partita la flotta capitanata da Andrea Doria. La veduta, nonostante la schematicità tipica dell'arazzo, risulta nel complesso attendibile nella sua topografia (fig. 9). La città è raffigurata da nord, da un punto di vista da terra, circondata dalle mura e sviluppata intorno al bacino del porto, in cui si riconoscono agevolmente il complesso dell'arsenale, l'area di attracco del Mandraccio e il molo. È però uno l'edi-

¹⁹ Dacos 1995, pp. 72-74.

²⁰ Horn 1989, I, p. 16.

²¹ Capelloni 1565, p. 71.

²² Ivi, p. 85.

²³ Ivi, p. 71. Carlo V fu ospitato varie volte nel palazzo di Andrea Doria, nel 1533, 1536, 1538, 1541, 1543. Sull'argomento: Gorse 1990, pp. 189-256, in particolare p. 228; Stagno 2002.

²⁴ Horn 1989, II, p. 25.



Fig. 9 – *La veduta del bacino del Mediterraneo*, c. 1548-1555, arazzo da un perduto cartone di Jan Cornelisz. Vermeyen, Madrid, Patrimonio Nacional, particolare con in basso al centro il Palazzo del Principe

ficio cui Vermeyen dedica un particolare interesse, in termini di enfattizzazione delle dimensioni e accuratezza nei dettagli: collocato fuori dalle mura della città, a ovest del fossato e del bastione di San Michele, si erge con tutta la sua maestosità il palazzo di Andrea Doria, con il suo giardino terrazzato, che si concludeva con un colonnato affacciato sul mare. Sappiamo che Vermeyen realizzò i cartoni tra il 1546 e il 1550 – l'*editio princeps* degli arazzi sarà realizzata tra il 1548 e il 1555 – sulla base della ricca documentazione grafica precedentemente raccolta, presumibilmente entro la fine del 1539, prima del definitivo rientro a Bruxelles²⁵. A questa data, non conosciamo fonti visive a cui egli avrebbe potuto attingere per raffigurare in modo così preciso il palazzo di Andrea Doria, la cui realizzazione era stata completata solo pochissimi anni prima, nel 1533. Dopo di lui, con uno scarto di pochi ma significativi anni, saranno altri due artisti fiamminghi

²⁵ Si veda quanto scritto alla nota 1.

a consacrare in modo definitivo l'immagine di Genova con il palazzo Doria al di là delle mura cittadine, così come quest'ultimo appariva ai tempi di Andrea, prima degli ingrandimenti voluti dal suo erede Giovanni Andrea Doria: il primo è Anton van den Wyngaerde (1525-1571), autore nel 1553 di una grandiosa incisione giunta a noi in un solo esemplare, in cui Genova è raffigurata con il punto di vista dal mare (Stoccolma, Kungliga Biblioteket); il secondo è Jan Massys (c. 1510-1573) che nel 1561 inserisce la veduta della città nello sfondo della *Venus Cytherea* (Stoccolma, National Museum), col punto di vista da nord-ovest, quello goduto dal giardino di Ambrogio Di Negro, committente del dipinto²⁶.

È dunque plausibile ritenere che Vermeyen sia venuto almeno una volta, se non due, a Genova al seguito di Carlo V, nel 1536 e/o nel 1538, avendo avuto quindi la possibilità di mettere a punto la veduta della città sulla base di disegni eseguiti personalmente, tributando un evidente omaggio alla splendida residenza del grande ammiraglio imperiale. Durante il soggiorno o i soggiorni genovesi, Vermeyen poté eseguire anche il ritratto di Andrea, probabilmente un disegno su carta da cui trarre, una volta rientrato a Bruxelles, il ritratto su tavola. Presumibilmente, ciò poté avvenire nel corso della visita imperiale del luglio 1538, in un momento in cui la carriera dell'ammiraglio genovese aveva toccato il suo apice. Pochi mesi prima infatti, nel febbraio 1538, egli era stato nominato Capitano Generale della flotta della Santa Alleanza promossa da papa Paolo III fra il regno di Spagna, la Repubblica di Genova, la Repubblica di Venezia e i Cavalieri di Malta, per contrastare l'attività aggressiva nel Mediterraneo delle forze navali ottomane al comando del corsaro Barbarossa²⁷. La lettera che nel ritratto il Doria stringe con la mano destra potrebbe proprio alludere a questo evento e la decisione di far eseguire il ritratto potrebbe essere stata presa dallo stesso imperatore, per celebrare convenientemente l'ottenimento di questa carica così prestigiosa, da parte del fedele alleato e sincero amico.

L'identificazione del *Ritratto Phoebus* rappresenta un'importante acquisizione per quanto riguarda la raffigurazione di Andrea Doria, che viene così arricchita di un ritratto di grande verità umana, in cui sobrietà e antiretorica si uniscono all'espressione di sicura forza d'animo e determinazione. Escluso dall'iconografia di Andrea Doria il *Ritratto di anziano gentiluomo*, già attribuito erroneamente

²⁶ Galassi 2014.

²⁷ Capelloni 1565, p. 83.

a Jan Massys (Genova, Musei di Strada Nuova) (fig. 10)²⁸, e rigettata l'attribuzione a Willem Key per quanto riguarda il *Ritratto di Andrea Doria con un gatto* (Genova, Palazzo del Principe)²⁹, il *Ritratto Phoebus* è l'unico ritratto di Andrea Doria sicuramente attribuibile a un pittore fiammingo. La scelta di un artista come Vermeyen, autore di ritratti della famiglia imperiale asburgica così come di alti funzionari di corte, ci restituisce in tutta evidenza la misura dell'importanza che Andrea Doria ricoprì all'interno dei ranghi imperiali. Questo ritratto, infatti, forse voluto proprio da Carlo che sappiamo fu legato al più anziano Andrea da un affetto quasi filiale, va ad arricchire la galleria dei personaggi dello stretto *entourage* dell'imperatore che trovarono in Vermeyen il loro ritrattista: il già citato Erard de la Marck, principe-vescovo di Liegi, influente alleato e finanziatore di Carlo V (Amsterdam, Rijksmuseum); Felipe de Guevara, storiografo e collezionista spagnolo, membro della corte degli Asburgo a Bruxelles (Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute); Francisco de los Cobos (Ubicazione ignota) e Alfonso de Valdes (Londra, National Gallery), entrambi segretari personali dell'imperatore³⁰.

²⁸ Il ritratto non solo non può essere attribuito a Jan Massys per ragioni stilistiche, ma non raffigura neppure Andrea Doria. Le caratteristiche fisionomiche del personaggio, che peraltro non esibisce il collare dell'Ordine del Toson d'Oro come doveroso per un cavaliere insignito, ricordano infatti solo latamente quelle dell'ammiraglio. Sull'argomento: Galassi 2006 (a).

²⁹ De Marchi 2016, pp. 422-423 con una generica attribuzione ad anonimo pittore del terzo quarto del XVI secolo. Per la precedente attribuzione a Willem Key: Aliverti 2004.

³⁰ Horn 1989, I, pp. 11-12.



Fig. 10 – Ignoto pittore italiano, *Ritratto di anziano gentiluomo*, Genova, Musei di Strada Nuova

Genoa in the Mid-Sixteenth Century. The Image of *La Superba* in two Flemish Cityscapes: an Anton van den Wyngaerde's Etching and a Jan Massys' Painting*

The two most remarkable sixteenth-century depictions of the city of Genoa are found in two Flemish works of art: in an etching by the draftsman and engraver Anton van den Wyngaerde (fig. 1) and in a painting by Jan Massys (fig. 2). In both works, the precise realism of the topography is related to the desire to demonstrate the beauty and harmony of Genoa, and to celebrate the power of the Genoese aristocracy by mirroring the city's 'buon governo'. Therefore, both cityscapes must be considered not only as realistic sources of knowledge about the evolution of the Genoese urban context, but also as political and civic messages.

The depiction of Genoa by Anton van den Wyngaerde (1553)

In 1553, the painter and engraver Anton van den Wyngaerde executed this huge etching with a view of Genoa and its surroundings. Its extraordinary length (444 x 1663 mm) was obtained by pasting together five sheets of paper (fig. 1). The etching is known in a unique impression, housed in the Royal Library of Stockholm. In 1572, one year after Wyngaerde died, his etching was copied by Franz Hogenberg in a smaller format (160 x 480 mm) and was included in the *Civitates orbis terrarum*.

Wyngaerde's activity as a draughtsman of topographical views is well known, while his work as a painter of cityscapes remains obscure, as none of his painted views have survived. As a free master in Antwerp in 1510, he was often in the ser-

* Testo della relazione presentata al "61st Annual Meeting of the Renaissance Society of America (RSA)", Berlino, 26-28 marzo 2015. Sull'argomento si veda anche: Galassi 2006 (a); Galassi 2014; Galassi 2024, pp. 87-92, 187-192, cui si rimanda per la bibliografia.



Fig. 1 – Anton van den Wyngaerde, *View of Genoa*, etching, Stockholm, Kungliga Biblioteche



Fig. 2 – Jan Massys, *Venus with the view of Genoa*, Stockholm, Nationalmuseum

vice of Charles V, and in 1557 he entered the service of Philip II as pintor de camera at the Madrid court. The 1553 etching of Genoa is the earliest known signed and dated work by Wyngaerde. As the inscription indicates, the Flemish artist personally printed the work in Genoa. Using a working method that became his



Fig. 3 – Anton van den Wyngaerde, *View of Genoa*, etching, Stockholm, Kungliga Bibliotek, detail

norm, Wyngaerde drew from an elevated point of view, but not as high as a bird's eye view. The overall view is clearly a montage of several studies, sketched from nature and skilfully assembled to magnify the monumentality of the city, especially the topography of the main streets and the most famous buildings. Wyngaerde's etching is a very important source for the history of the city, since it documents the numerous changes that took place in the city after 1528, linked to the political age of Andrea Doria. For instance, the western lighthouse – the so-called *Lanterna* – already shows the improvements ordered by the doge Andrea Centurione in 1543 (fig. 3). The Cathedral of San Lorenzo shows the changes to its tower, a tambour and a small dome on top which, according to Galeazzo Alessi's architectural pro-



Figg. 4, 5, 6, 7 – Anton van den Wyngaerde, *View of Genoa*, etching, Stockholm, Kungliga Biblioteket, detail

gram, were made around 1550 (fig. 4). The comparison with a 1481 view copied by Cristoforo de Grassi in 1597 shows reinforced medieval city walls, with new ramparts and fortified gates built during the period 1536 to 1551 (fig. 5).

Two details in the etching are particularly significant in commemorating Doria's role as "pater patriae" and "artifex" of the Genoese pride: the "Castelletto" (fig. 6) and the hill of Carignano (fig. 7). The first, a fortress dominating the city, built by the French marshal Boucicaut in 1402, was regarded as a symbol of the foreign oppression and for that reason was partially destroyed after 1528. Wyngaerde's view carefully documents its appearance after the bastions were destroyed and the main building of the "Castelletto" torn down following Andrea Doria's orders. Similarly, the top of the Carignano hill, with the piazza of Santa Maria in Via Lata, was the symbol of the Dorian triumph. In fact, the piazza was the quarter of the noble Fieschi family, staunch rivals of Andrea Doria, and instigators of an unsuccessful conspiracy against the Doria family in 1547, only five years before our cityscape was executed. After this episode, the Fieschi were banished, and their magnificent palace was set on fire and completely destroyed. Wyngaerde's view is the only visual document that we have that shows the piazza with the ruins of the Fieschi palace still *in situ*.

Given the outstanding size of the etching, it was most likely commissioned. Andrea Doria himself, or one of his entourage, may have ordered it from Wyngaerde, as a form of ‘self-celebration’, or perhaps as a gift for the Emperor Charles V, one year before his abdication. However, the etching might have been commissioned by a cultivated collector interested in promoting the image of Genoa – *the Superba* – within humanistic circles at the Antwerp academies, such as the Accademia dei Giocosi, attended by Genoese traders working there. The connections with the humanistic circle are confirmed by the literary qualities of the epigraph contained in the mannerist frame (fig. 3). The epigraph, written in Italian, is a laud to Genoa; its elegant style suggests that Wyngaerde must have received help from a highly educated, Italian individual, probably from Genoa.

Fra tutti i piaceri che la dilettevole e artificiosa pittura ha in sé non ce n'è nessuna che più io stimi: che la descrizione di luoghi: conciosia che la non debba solamente cognoscere la proporzione humana, anzi de cognoscere la prospettiva, scultura, e architettura, per saper rilevare le altezze delli monti, la dipressione delli valloni, l'umbraggi di grotte, la fertilità delli campi e l'onde delle fiumare torrenti e della marina. Come si può vedere in quella descrizione della città di Genova, e tanto più si viderebbe si quella mane dell'autore che la fece e stampò vi fosse adoperata, per illustrarla di colore. Perché allora si mostrerebbe il disegno tanto vivido nelle rocce, pietre, boschi, grotte, mare, fiumi, campi, vigne, giardini, cascine e palazzi e si vedrebbero così perfettamente il porto, il molo e li baluardi che si direbbe certamente che Giano non elesse questa stanza di tanta nobile città per sé solo, anzi la ricerchò di accomodarla a Giove, a Plutone, a Nettuno, a Marte e Pane e gli altri dei. Antonius Vanden Wyngaerde faciebat et excudebat, IANUEA MDLIII.

After discussing the pleasures that the painter can derive from painting landscapes, the inscription evokes the beauty of Genoa: The gifts from nature – rocks and stones, forests and country, sea and rivers – and the results of human activity – gardens and vineyards, villas and palaces, the port, the docks, and the ramparts. The inscription concludes by describing Genoa as ‘a new Olympus’, whose beauties are so seductive that the gods decided to settle there. As we shall see, this *topos* is also evoked in Jan Massys’ painting.

Venus living in a Genoese Villa: the painting of Jan Massys for Ambrogio Di Negro (1561)

In 1561, one year after the death of Andrea Doria, Jan Massys signed and dated the *Venus with the View of Genoa* (Stockholm, Nationalmuseum) (fig. 2). The landscape surrounding the goddess of love is divided into three levels: the foreground with its marble terrace, where Venus reclines; the middle ground with villas and gardens extending to the city walls; and the background with its view of Genoa, and, in the far distance, the Portofino promontory.

In my 2006 essay, I came to the conclusion that the painter deliberately placed Venus in the garden of the villa owned at that time by Ambrogio Di Negro, who, therefore, was the original owner of the painting, before it entered the collection of Rudolf the Second in Prague. Josephum Furttenbach, who visited Genoa in 1627, described the Di Negro ‘garden of delight’ as we see it in Massys’ painting: a place of wonder with trees, pavilions, fountains, sculptures, and a famous grotto. From the top of the hill, Furttenbach was amazed by the beautiful view of the whole city, the port, and the coast, up to a distance – he emphasised – of ‘thirty miles’.

Descended from an old aristocratic family, Ambrogio De Negro devoted himself to his banking and political career, which culminated in 1585 when he became Doge. He was also a poet of Petrarchesque sonnets. One of his sonnets is so similar to Massys’s painting that it is plausible that it was inspired by it. In the poem, the coast and gardens of the Genoese landscape are described as being even more beautiful, in the morning light, even more so than Cintho, the mythological mountain in the Delos Island where Apollo and Artemis were born. It was for this reason that Venus was persuaded to leave her own country and move to Genoa:

Il nuovo sol che te felice inraggia / e che fa Cintho sì d’invidia piena / rende Liguria mia gioconda e amena, / qual parte è in te più strana e più selvaggia / rende sì cara la tua vaga spiaggia, / che con disedegno dei suoi regni e pena, / Venere bella desiosa mena, / di cangiar propria stanza per selvaggia.

Ambrogio Di Negro was active in Brussels and Antwerp following his business. He is recorded in the Netherlands from 1558 to September 1559. During the same period, Massys painted the *Flora with the View of Antwerp* (Hamburg, Kunsthalle, dated 1559), which is the prototype for our *Venus* (fig. 8). Therefore, it is entirely plausible that Ambrogio saw the *Flora* in Massys’ workshop, and discussed the subject with the painter, before requiring the artist’s services for painting his *Venus*.



Fig. 8 – Jan Massys, *Flora with the view of Antwerp*, Hamburg, Kunsthalle

The depiction of an actual city as the background to a mythological scene, transforming a real place into an ideal Olympus, seems to have taken its cue from literary sources, probably disseminated in the milieu of the humanistic academies in Antwerp.

At present, there is only circumstantial evidence that Di Negro attended meetings of the *Accademia dei Giocosi* during his stay in Antwerp. He was certainly in contact with members of these institutions, for example with the Genoese merchant Silvestro Cattaneo, one of the most important members of the *Giocosi*. Recorded in Antwerp from 1535 to 1564, Silvestro was the secretary of Giacomo Di Negro, Ambrogio's uncle and Ambassador of the Genoese Republic to Brussels and Antwerp.



Fig. 9 – Jan Massys, *Venus with the view of Genoa*, Stockholm, Nationalmuseum, detail

The Genoese view in Massys' painting: a problem of collaboration

As mentioned above, the view that appears in the background of the *Venus* is an exact representation of the magnificent panorama from the top of the Di Negro garden, as a double celebration of the beauty of the *Superba* and of Villa Di Negro itself. Although today urbanization has changed the hillside look, we can easily locate the garden at the top of the hill, then and for centuries thereafter owned by the Di Negro family, on the western side of the Doria properties. Like Wyngaerde's view, it depicts architectural and topographic details of the *Superba*, such as the new city walls, and the recently renovated Lanterna. A detail that can be precisely dated to 1560-61 is the presence of the church of Santa Maria Assunta on the Carignano hill at that time under construction. Therefore, we have to assume that Massys didn't use an already-made drawing, but a real time view.

The author of such a detailed view was not only able to reproduce each monument correctly, but also the general character of the *Superba*: a pale city of marble and gray stone, set in verdant surroundings, stretched out along the sea, and reaching skyward with its many towers and high buildings. Moreover, he was able to depict water and atmospheric effects, such as the reflection of the porches on the sea, the chiaroscuro of the façades animated by the many windows and

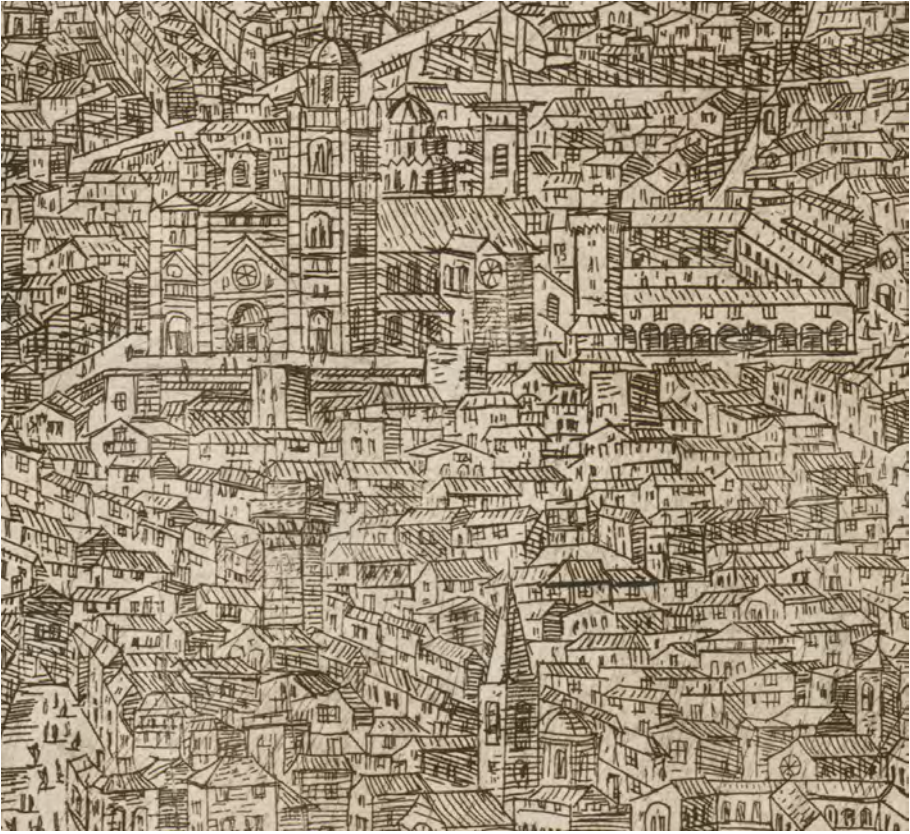


Fig.10 – Anton van den Wyngaerde, *View of Barcelona*, drawing, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek

arcades, and the veil of fog partially hiding the vista the vista of the Portofino promontory in the distance (fig. 9). Technically speaking, the view was painted with a very compact texture of brushstrokes, and a large number of white highlights throwing each view element into high relief.

No other Massys' painting shows this particular technique in depicting a cityscape in the background. Based on infrared reflectography results, I have previously speculated that Massys asked a specialist to paint the cityscape, and I would like to conclude by suggesting that Wyngaerde might have been the author of the view of Genoa in Massys' *Venus* (*Venus corsivo*), assuming that Wyngaerde came to Genoa for the preparatory drawing and back to Antwerp collaborated with Massys on the painting itself.

The *Venus* is dated 1561. By this date Wyngaerde could have returned to Genoa. Indeed, he worked in the Netherlands in 1558, and in England in 1561, before moving to Spain in 1562. A stay in Genoa could be set in 1560 or some-

time in 1561. Unfortunately, we cannot compare any of Wyngaerde's other paintings to assign the view of Genoa, since none have survived. Nonetheless, comparisons with some highly finished drawings executed in Spain, such as the views of Cuenca, Granada, and Barcelona (all in Vienna, National-Bibliothek) (fig.10), reveal similarities in the rendering of the compact urban texture, and in the way cities are integrated and unified with the foreground. Also notable similarities are found in the perspective, with multiple high vantage points, and rich details in a complex image.

So far, I am not able to confirm with any certainty that Wyngaerde had a second stay in Genoa, neither that he collaborated with Jan Massys. Hopefully, further investigation on Wyngaerde's *oeuvre* and, above all, on Massys' workshop will reveal additional clues to support my hypothesis.

Bibliografia parte III

Manoscritti

Rime composte dall'Ill.mo Signor Ambrogio Di Negro, Genova, Biblioteca civica Berio, sezione Conservazione, ms. II.1.22.

Buonarroti A.M., *Alberi genealogici di diverse famiglie nobili*, 1750, Genova, Biblioteca Civica Berio, sezione Conservazione, m.r. VIII, 2.28-32.

Testi a stampa

Ainsworth M., Vandivere A., *Judith with the Head of Holofernes: Jan Cornelisz. Vermeyen's Earliest Signed Painting*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art", 6-2, 2014, <https://jhna.org/articles/judith-with-the-head-of-holofernes-jan-cornelisz-vermeyenearliest-signed-painting/>

Algeri G., *1440-1460: la Liguria, il mondo fiammingo e la "cultura mediterranea"*, in *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, a cura di G. Algeri, A. De Floriani, Genova 1991, pp. 161-226.

Aliverti M.I., *L'ammiraglio, il gatto e l'orologio. La casa di Andrea Doria come teatro cerimoniale al tempo della visita di Filippo d'Asburgo (1548)*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 82-83, 2004, pp. 117-152.

Almeida Cayola Zagallo M. de, *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*, Lisbona 1943.

Bagley-Young A., *Jan Cornelisz. Vermeyen's Cardinal Erard de la Marck and The Holy Family: A Diptych Reunited?*, in "The Burlington Magazine", 150, 2008, pp. 76-82.

Balbi G., *Uomini d'arme e cultura nel Quattrocento genovese: Biagio Assereto*, in "Atti della Società ligure di storia patria", II, 1962, 1, pp. 99-147.

Battilana N., *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, 3 voll., Genova 1833.

Baxandall M., *Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVIII, 1964, pp. 90-109.

Beck C., *Éléments sociaux et économiques de la vie des marchands génois à Anvers entre 1528 et 1555*, in "Revue du Nord", LXIV, 1982, pp. 759-784.

Beck C., *La nation génoise à Anvers dans la première moitié du 16e siècle*, in *Rapporti Genova-Mediterraneo-Atlantico nell'età moderna*, in *Atti del*

- Congresso internazionale di studi storici: rapporti Genova-Mediterraneo-Atlantico nell'età moderna*, a cura di R. Belvederi, vol. I, Genova 1983, pp. 447-476.
- Beck C., *Hommes et culture au sein de l'Accademia dei Confusi à Anversa u XVIe siècle*, in *Atti del II Congresso internazionale di studi storici: rapporti Genova-Mediterraneo-Atlantico nell'età moderna*, a cura di R. Belvederi, Genova 1985, pp. 213-223.
- Blockmans W., *'Fondans en melencolie de povreté'. Living and Working in Bruges 1481-1584*, in *Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus*, catalogo della mostra a cura di M.P.J. Martens, vol. I, Bruges 1998, pp. 26-32.
- Boccardo P., *Andrea Doria e le arti. Committenza e Mecenatismo a Genova*, Roma 1989.
- Boccardo P., *Le "tapezzerie finissime di Fiandra" a Genova nel Cinquecento*, in *Genova e l'Europa atlantica. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (MI) 2006, pp. 111-131.
- Bologna F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.
- Bologna M., *L'archivio della famiglia Sauli di Genova*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", Nuova Serie, XL (CXIV), II, 2000.
- Buchanan I., *The Conquest of Tunis*, in *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, catalogo della mostra a cura di E. Cleland, New Haven-Londra 2014, pp. 320-331.
- Bostoen K., *Italian Academies in Antwerp: Schiappalaria and Vander Noor as "Inventors" for the Genoese Community*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, a cura di D.S. Chambers, F. Quiviger, The Warburg Institute University of London, Londra 1995, pp. 195-203.
- Born A., *Essai d'analyse critique du maniérisme anversois de Max Jacob Friedländer suivi d'une révision du groupe des oeuvres du Maître de 1518*, tesi di dottorato, Universiteit Gent 2010.
- Brock M., *Le portrait d'Andrea Doria en Neptune*, in *Les portraits du pouvoir. Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 3, a cura di O. Bonfait, B. Marin, Parigi 2003, pp. 49-55.
- Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, catalogo della mostra a cura di M.P.J. Martens, 2 voll., Bruges 1998.
- Bruto G.M., *Epistolae clarorum virorum. Quibus veterum autorum complures explicantur, tribus libris [...] comprehensæ: atque nunc primum in lucem editæ*, presso eredi di Sébastien Gryphe, Lione 1561.

- Buijnsters-Smets L., *Jan Massy seen Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*, Waanders Uitgevers, Zwolle 1995.
- Cagnolati A., *Giovanni Michele Bruto e l'educazione femminile: la Institutione di una fanciulla nata nobilmente (1555)*, in "Annali dell'Università di Ferrara", Nuova Serie, Filosofia, Discussion Papers, 64, 2001.
- Caporaletti S., *Accenti fiamminghi in Santonio da Fabriano: riscontri documentari e ipotesi*, in "Notizie da Palazzo Abani", 39, 2011, pp. 41-56.
- Capelloni L., *Vita del prencipe Andrea Doria descritta da m. Lorenzo Capelloni con un compendio della medesima vita, e con due tauole; l'una delle cose più generali, & l'altra delle cose più notabili*, Venezia 1565.
- Cataldi Galli M., *Il costume di Stefano Raggio nel trittico di San Donato*, in *Joos van Cleve e Genova. Intorno al Ritratto di Stefano Raggio*, catalogo della mostra a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003, pp. 93-99.
- Cattaneo S., *La istituzione di una fanciulla nata nobilmente*, per Christophe Plantin, Anversa 1555.
- Cavanna Ciappina M., *Cattaneo, Silvestro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, *ad vocem*.
- Cavanna Ciappina M., *Conestagio de Franchi, Gerolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma 1982, *ad vocem*.
- Cavanna Ciappina M., *De Fornari, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI, Roma 1988, *ad vocem*.
- Cavanna Ciappina M., *Di Negro, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XL, Roma 1991, *ad vocem*.
- Châtelet A., *Hubert et Jan van Eyck : créateurs de l'Agneau mystique*, Dijon 2011.
- Chiarra M., *Schiappalaria, Stefano Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma 2018, *ad vocem*.
- Clode L., Pereira F.A.B., *Arte Flamenga. Museu de Arte Sacra do Funchal*, Lisboa 1997.
- Cornudella R., *Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón*, in "Locus Amoenus", 10, 2009-2010, pp. 39-62.
- Costamagna P., *Entre Raphaël, Titien et Michel-Ange: les portraits d'Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino*, in *Les portraits du pouvoir. Collection d'histoire de l'art de l'Academie de France à Rome*, 3, a cura di O. Bonfait, B. Marin, Parigi 2003, pp. 25-33.
- Dacos N., *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995.
- Dalmira de Camargo Andrade M., *Paesaggi ed architetture di tradizione genovese nell'insediamento delle prime fondazioni atlantiche in Brasile tra XVI e XVII Secolo*, Genova 2004.

- D'Aurienzo L., *La presenza degli italiani in Portogallo al tempo di Colombo*, Roma 2003.
- De Marchi A.G., *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo (MI) 2016.
- Denucé, J., *Italiaansche koopmansgeslachten te Antwerpen in de XVIe-XVIIIe eeuwen*, Mechelen-Amsterdam 1934.
- De Poetou G., *La grande liesse*, per Guillaume Silvius, Anversa 1565.
- Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, catalogo della mostra a cura di W. Seipel, Milano-Vienna 2000.
- De Simoni C., Belgrano L.T., *Documenti ed estratti inediti o poco noti riguardanti la storia del commercio e della marineria ligure. Brabante, Fiandra e Borgogna*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", V, 1, 1867, pp. 359-547.
- Di Fabio C., *Nascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento. Opizzino, Giacomo Spinola di Lucoli e la parte di Domenico Gagini*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno Internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 623-641.
- Doehaerd, R., *Etudes Anversoires. Documents sur le commerce international à Anvers 1488-1514*, 3 voll, Parigi 1963.
- Doehaert R., Kerremans C., *Les relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'Outremont d'après les archives notariales génoises. 1400-1440*, Bruxelles-Roma 1952.
- Faries M., Ubl M., *A New Attribution to Jan van Scorel: The 'Portrait of Joost Aemsz van der Burch' and the Artist's Portrayals of Great Lords of the Netherlands*, in "Rijksmuseum Bulletin", 65, 2017, pp. 355-371.
- Ferreira Pita M., *Notas para a história da freguesia de Santa Cruz*, in "Das Artes e da História da Madeira", 19-20, 1955, pp. 46-57.
- Finot J., *Etude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et la république de Gênes au moyen âge*, Parigi 1906.
- Galassi M.C., *Jan Massys and Artistic Relationships between Antwerp and Genoa during the XVI Century*, in *Sixteenth-Century Workshop Practice in the Netherland*, a cura di M. Faries, Brepols, Turnhout (Belgium) 2006(a), pp. 179-200.
- Galassi M.C., *Pittura fiamminga per i Genovesi (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica. Opere, artisti, committenti e collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano 2006(b).
- Galassi M.C., *Episodi di "fiamminghismo" nella pittura ligure del Quattrocento. Verifiche sulla tecnica e sull'underdrawing*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, a cura di C. Limentani Viridis, M. Bellavitis, Padova 2007, pp. 33-46.

- Galassi M.C., *Topography and mythological transfiguration in two 16th century Flemish cityscapes of Genoa: a painting by Jan Massys and an etching by Anton van den Wyngaerde*, in *Portraits of the City: Representing Urban Space in Later Medieval and early Modern Europe*, a cura di K. Lichtert, J. Dumolyn, M. Martens, Turnhout (Belgium) 2014, pp. 131-142.
- Galassi M.C., *Jan van Eyck's Genoese Commissions: the Lost Triptych of Battista Lomellini*, in *Van Eyck Studies*, a cura C. Currie, B. Fransen, V. Henderiks, C. Stroo, D. Vanwijnsberghe, Parigi-Leuven-Bristol 2017, pp. 481-494.
- Galassi M.C., *Jan Massys. Renaissance Painter of Flemish Female Beauty*, Turnhout (Belgium) 2024.
- Galassi M.C., Zanelli G., *Joos Van Cleve und Genua*, in *Joos Van Cleve. Leonardo des Nordens*, catalogo della mostra a cura di P. Van Den Brink, Aachen-Stuttgart 2011, pp. 64-85.
- Geirnaert N., *Anselm Adornes and His Daughters. Owners of Two Paintings of Saint Francis by Jan van Eyck?* in *Proceedings of the Jan van Eyck Symposium*, Turnhout (Belgium) 1999, pp. 165-170.
- Gilliodts-Van Severen L., *Cartulaire de l'Ancienne Estaple de Bruges*, V, 1, Bruges 1904.
- Goris J.A., *Etudes sur les colonies marchandes méridionales (portugais, espagnols, italiens) à Anvers de 1488 à 1567*, Louvain 1925.
- Gorse G.L., *Between Republic and Empire: Triumphal Entries in Genoa during the Sixteenth Century*, in *All the world's a stage...: Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, a cura di B. Wisch, S. Munshower, University Park (Pennsylvania) 1990.
- Gorse G.L., *Augustan Mediterranean Iconography and Renaissance Hieroglyphics at the Court of Clemente VII: Sebastiano del Piombo's Portrait of Andrea Doria*, in *The Pontificate of Clemente VII. History, Politics, Culture*, a cura di K. Gouwens, Aldershot 2005, pp. 313-337.
- Gorse G.L., *Body Politics and Mithic Figures: Andrea Doria in the Mediterranean World*, in "California Italian Studies", 6, 1, 2016, pp. 1-28.
- Hand J.O., *Joos Van Cleve*, New Haven-Londra 2004.
- Heers J., *Gênes au XVe siècle*, Paris 1971.
- Horn H.J., *Jan Cornelisz. Vermeyen, painter of Charles V and his conquest of Tunis*, Doornspijk 1989, 2 voll.
- Joos Van Cleve. Leonardo des Nordens*, catalogo della mostra a cura di P. Van Den Brink, Aachen-Stuttgart 2011.
- Kaiser Karl V. erobert Tunis. Dokumentation eines Kriegszuges in Kartons und Tapiserien*, catalogo della mostra a cura di S. Haag, K. Schmitz-Von Ledebur, Vienna 2013.

- Klein P., *Dendrochronological Analyses of Panel Paintings of Joos van Cleve and Workshop*, in *Indagini tecniche sulle opere di Joos van Cleve, Atti della Giornata Internazionale di Studi*, a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003, pp. 39-45.
- Lane B.G., *Petrus Christus: A Reconstructed Triptych with an Italian motif*, in "Art Bulletin", 52, 1970, pp. 390-393.
- La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999.
- Lassus O. di, *il Primo Libro di Madrigali a cinque voci, novamente dato in luce*, presso Antonio Gardano. Venezia 1555.
- Leefflang M., "Uytmemende Schilder van Antwerpen". *Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode*, Groninga 2007.
- Leefflang M., *Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop*, Turnhout (Belgium) 2015.
- Leoncini L., *Deduzioni iconografiche, linguaggio geroglifico e uso dell'antico: il caso del Ritratto Doria*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2, Atti del Convegno* a cura di A. Gentili, Ph. Morel, C. Cieri Via, Roma 1993, pp. 249-261.
- Magnani L., *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova 1987.
- Martens D., *Peinture Flamand et gout ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruxelles 2010.
- Morais Do Rósario R.F., *Genoveses na história de Portugal*, Lisbona 1977.
- Neidhardt U., Schölzel C., *Jan van Eyck's Dresden Triptych*, in *Investigating Jan van Eyck*, a cura di S. Foister, S. Jones, D. Cool, Turnhout (Belgium) 2000, pp. 25-39.
- Neidhardt U., Schölzel C., *Jan van Eycks Dresdener Marien Triptychon. Entstehung und Funktion*, in *Das Geheimnis des Jan van Eyck: die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden*, a cura di T. Ketelsen, U. Neidhardt, Dresda 2005, pp. 14-21.
- Nuti G., *De Fornari, Gerolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI, Roma 1988, *ad vocem*.
- Obras Escolhidas do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisbona 1955.
- Pacini A., *La Genova di Andrea Doria nell'Impero di Carlo V*, Firenze 1999.
- Parma E., *Italy and the Low Countries. Artistic relations, the fifteenth century*, in *Proceedings of the symposium held at Museum Catharijneconvent*, Firenze 1999, pp. 79-96.
- Parma E., *Genoa – Gateway to the South*, in *The Age of Van Eyck 1430-1530, The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra a cura di T.-H. Borchert, Bruges 2002, pp. 94-107.

- Pesenti F.R., *Ottavio Semino e Nicolosio Granello nella villa Centurione-Doria a Pegli*, in “Trasparenze”, 16, 2002, pp. 3-19.
- Pessa Montagni L., *Gli affreschi della villa Doria di Pegli: un unicum del Cinquecento genovese*, in “Paragone”, XXXVII, 437, 1986, pp. 3-24.
- Petrus Christus Renaissance Master of Bruges*, catalogo della mostra a cura di M. Ainsworth, New York 1994.
- Petti Balbi G., *Mercanti e Nationes nelle Fiandre: i Genovesi in età bassomedievale*, Pisa 1996.
- Petti Balbi G., *Le strategie mercantili di una grande casata genovese: Francesco Spinola tra Bruges e Malaga (1420-1456)*, in “Serta Antiqua et Mediaevalia”, I, 1997, pp. 379-393.
- Petti Balbi G., *Negoziare fuori patria. Nazioni e Genovesi in età medievale*, Bologna 2005.
- Pietrangella D., *Bartolomeo Facio, Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Alessandria 2001.
- Polleross F., *Rector Marium or Pater Patriae? The portrait d'Andrea Doria as Neptune*, in *Wege zum Mythos*, a cura di L. Freedman, G. Huber, Berlino 2001, pp. 107-121.
- Porfirio J.L., *Portugal and the North*, in *The Age of Van Eyck 1430-1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra a cura di T.-H. Borchert, Ghent-Amsterdam 2002, pp. 157-165.
- Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, catalogo della mostra a cura di J.O. Hand, C.A. Metzger, R. Spronk, New Haven 2006.
- Primitivi fiamminghi in Liguria*, a cura di C. Cavelli Traverso, Recco (GE) 2003.
- Remo (Norbertijn van Tongerlo), *Middeleeuwsche Handelsbetrekkingen tusschen Vlaanderen e Genua (Ligurie)*, in “Biekorf”, XXIX, 1923, pp. 145-166, 178-186, 227-234.
- Repetto M.L., *Appunti per una biografia di Stefano Raggio: da mercator a nobilis*, in *Joos van Cleve. Il trittico di San Donato*, a cura di G. Zanelli, Genova 2016, pp. 62-69.
- Restauro in Liguria*, Catalogo della mostra, Genova 1978.
- Rime del S.r Ieronimo Conestaggio Gentiluomo genovese*, per Giacomo di Pietro, Amsterdam 1619.
- Romano, S., *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio Milano 2004, pp. 32-47.
- Reynaud, N., *Barthélemy d'Eyck avant 1450*, in “Revue de l'art”, 84, 1989, pp. 22-43.

- Sambucus J., *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*, per Christophe Plantin, Anversa 1564.
- Santamaria R., *Venere a Genova. La collezione di Orazio Di Negro nella villa dello Scoglietto: dipinti, statue "et altre galanterie"*, in *La Sacra Famiglia di Van Dyck e le collezioni Di Negro e Doria a Genova*, a cura di A. Orlando, Genova 2018, pp. 52-65.
- Savelli R., *Di Negro, Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, *ad vocem*.
- Scaillièrez C., *Joos van Cleve au Louvre*, catalogo della mostra, Parigi 1991.
- Scaillièrez C., *Joos van Cleve e Genova*, in *Pittura fiamminga in Liguria secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova 1997, pp. 110-125.
- Scaillièrez C., *Die Porträtkunst Joos van Cleves*, in *Joos Van Cleve. Leonardo des Nordens*, catalogo della mostra a cura di P. Van Den Brink, Aachen-Stoccarda 2011, pp. 87-111.
- Schiappalaria S.A., *Le stanze di m. Stephano Ambrosio Schiappalaria per la signora Pellina D'Oria Lomellina*, per Hans Laet, Anversa 1556.
- Schiappalaria S.A., *La vita di C. Iulio Cesare, nella quale si può vedere (oltre molti, e varii particolari di cose si moderne, come antiche), quanto, e come siano profittevoli in una patria libera i cittadini potenti; e di quanto pericolo gli troppo denarosi, e parimente gli troppo duri in su l'ostinatione loro*, per Andrea Bax, Anversa 1578.
- Seipel, W., *Der Kriegezug Kaiser Karl V. gegen Tunis: Kartons und Tapiserien*, Kunsthistorisches Museum, Vienna 2000.
- Slive S., *Rembrandt Drawings*, Los Angeles 2009.
- Stagno L., *Sovrani spagnoli a Genova: entrate trionfali e "hospitaggi" in casa Doria*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 73-87.
- Stagno L., *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*, Genova 2005.
- Stagno L., *Lorenzo Capelloni, la corte di Andrea Doria e l'immagine del Principe*, in *Umanisti in Oltregiogo. Lettere e arti fra XVI e XIX secolo*, a cura di G. Ameri, Novi Ligure (AL) 2013, pp. 67-96.
- Streeton, N., *Jan van Eyck's Dresden Triptych: new evidence for the Giustiniani of Genoa in the Borromei ledger for Bruges, 1438*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art", 31, 1, 2011, <https://jhna.org/articles/jan-van-eycks-dresden-triptych-new-evidence-giustiniani-of-genoa-borromei-ledger-bruges/>
- Tognetti S., *I drappi di seta*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Commercio e cultura mercantile*, Fondazione Cassamarca, Vicenza 2007, pp. 86-170.
- Valdemar Guerra J., *O Convento de N.ª S.ª da Piedade de Santa Cruz. Subsídios para a sua história*, in "Islenha", 20, 1997, pp. 125-156.

- Van Miegroet H.J., *Gerard David*, Bruxelles 1989.
- Veratelli F., *A la mode italienne. Commerce du luxe et diplomatie dans les Pays-Bas méridionaux, 1477-1530*, Lille 2013.
- Weiss R., *Van Eyck and the Italians*, in "Italian Studies", 11, 1956, pp. 1-15.
- Zanelli G., *Joos van Cleve e Genova: il Ritratto di Stefano Raggio*, in "Bollettino d'Arte", 117, luglio-settembre 2001, pp. 79-84.
- Zanelli G., *Pittura fiamminga a Genova all'inizio del XVI secolo: il "caso Joos van Cleve"*, in *Joos van Cleve e Genova. Intorno al Ritratto di Stefano Raggio*, catalogo della mostra (Genova), a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003, pp. 11-81.
- Zanelli G., *Un'immagine "che vive, che muove, che prega". L'Adorazione dei Magi di Joos van Cleve in San Donato*, in *Joos van Cleve. Il trittico di San Donato*, a cura di G. Zanelli, Genova 2016, pp. 22-61.

Collana Arti visive e patrimonio culturale

1. *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture. Raising awareness of academic heritage a focus on art and architectures*, a cura di Lauro Magnani, Laura Stagno, 2016; ISBN 978-88-97752-75-2.
2. Valentina Borniotto, *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, 2016; ISBN 978-88-97752-73-8.
3. Gianni Carlo Sciolla, *Jan Bialostocki: un metodo iconologico*, 2017; ISBN 978-88-97752-79-0.
4. *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di Gianluca Ameri, 2017; ISBN 978-88-97752-70-7.
5. Gianluca Ameri, *Lo specchio del Principe. I beni preziosi e il collezionismo di Leonello d'Este*, 2017; ISBN 978-88-97752-81-3.
6. *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, a cura di Lauro Magnani, Daniele Sanguineti, 2017; ISBN 978-88-97752-87-5.
7. Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, 2018; ISBN 978-88-94943-03-0, e-ISBN (pdf) 978-88-94943-04-7.
8. Lauro Magnani, *Immagini del sacro. Produzione artistica e rappresentazioni di soggetto religioso a Genova tra XVI e XVIII secolo. Vol. I*, 2019; ISBN 978-88-94943-84-9, e-ISBN (pdf) 978-88-94943-85-6.
9. Simone Ferrari, *Dürer e Leonardo. Il Paragone della Arti a Nord e a Sud delle Alpi*, 2020; ISBN 978-88-3618-049-3, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-050-9.
10. *Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione*, a cura di Elisa Bricco, 2021; ISBN 978-88-3618-080-6, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-081-3.
11. *A Mediterranean Other. Images of Turks in Southern Europe and Beyond (15th – 18th Centuries)*, a cura di Borja Franco Llopis, Laura Stagno, 2021; ISBN 978-88-3618-088-2, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-089-9.
12. *Genova barocca. Opere, artisti, territorio*, a cura di Giacomo Montanari, 2022; ISBN 978-88-3618-153-7, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-154-4.
13. *Grotte artificiali di giardino. Genova nel panorama europeo*, a cura di Sabine Frommel, Lauro Magnani, 2024; ISBN 978-88-3618-285-5, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-286-2.
14. Maria Clelia Galassi, *Una disciplina e tre ambiti di ricerca. Scritti scelti di storia dell'arte (1991-2018)*, 2026; ISBN 978-88-3618-349-4, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-350-0.

Maria Clelia Galassi è stata professoressa ordinaria di storia dell'arte all'Università di Genova. Visiting professor presso le università di Bruxelles e di Ghent, ha ottenuto fellowships presso il CASVA di Washington e il Flemish Academic Center di Bruxelles. È presente in campo nazionale e internazionale con studi sulle relazioni artistiche tra Italia e Fiandre e su temi di storia sociale e tecnica dell'arte.

Maria Clelia Galassi was a full professor of art history at the University of Genoa. A visiting professor at the universities of Brussels and Ghent, she has been awarded fellowships at CASVA in Washington and the Flemish Academic Center in Brussels. She is active nationally and internationally with studies on artistic relations between Italy and Flanders and on topics of social history and art technique.

Un volume che intende festeggiare la conclusione dell'attività accademica di Maria Clelia Galassi, raccogliendo una serie di suoi scritti che ripercorrono i temi più cari della sua ricerca, nell'ambito della storia della cultura figurativa ligure tra Quattro e Seicento, della storia del restauro in Liguria tra Otto e Novecento e della storia delle relazioni tra Fiandre e Genova nel Quattro e Cinquecento.

This volume brings together a series of articles and essays by Maria Clelia Galassi to celebrate the end of her academic career. The selected essays trace the most important themes of her research, in the field of the history of Ligurian painting (from the XVth to the XVIIth centuries), the history of conservation in the XIXth century and the history of relations between Flanders and Genoa in the XVth and XVIth centuries.

ISBN: 978-88-3618-349-4

In copertina:
Justus of Ravensburg, *Annunciation*
Genova, Santa Maria di Castello, dettaglio