

kermesquaderni

LE STORIE DI SAN GIOVANNI

AL MUSEO DI SANT'AGOSTINO IN GENOVA

CONTESTO STORICO-ARTISTICO E RESTAURO
DI UN AFFRESCO DI FINE XIII SEC.



a cura di Adelmo Taddei

NARDINI EDITORE

kermesquaderni



kermesquaderni

LE STORIE DI SAN GIOVANNI

AL MUSEO DI SANT'AGOSTINO IN GENOVA

**CONTESTO STORICO-ARTISTICO E RESTAURO
DI UN AFFRESCO DI FINE XIII SEC.**

a cura di Adelmo Taddei

NARDINI EDITORE

kermesquaderni



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



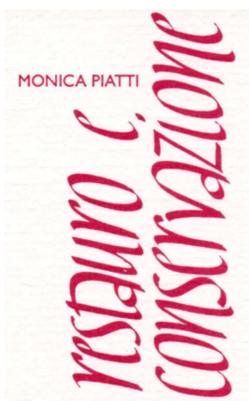
Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Scienze per l'Architettura
Scuola Politecnica



DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA,
ROMANISTICA, ANTICHIPTICA, ARTI
E SPETTACOLO



UNIMORE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA



In copertina: Museo di Sant'Agostino, Genova,
Affresco strappato da Sant'Andrea della Porta
con *Storie di san Giovanni Battista*,
dettaglio dell'*arcangelo Uriele*, foto Taddei.

LE STORIE DI SAN GIOVANNI BATTISTA
AL MUSEO DI SANT'AGOSTINO IN GENOVA.
CONTESTO STORICO-ARTISTICO E RESTAURO
DI UN AFFRESCO DI FINE XIII SEC.

a cura di Adelmo Taddei

Testi di Paolo Bensi, Annalisa Demelas, Clario Di
Fabio, Elena Parodi, Giovanni Petrillo, Monica
Piatti, Sergio Sfrecola, Adelmo Taddei, Paola
Traversone, Stefano Vassallo

Da notare: tutti gli autori devono essere considerati
come principali autori

ISSN 2036-1122
ISBN 978 88 404 0428 8

Redazione e Impaginazione
Adelmo Taddei

© 2015 per i testi e per le immagini
Museo di Sant'Agostino, Genova
www.museidigenova.it

© 2015 per l'edizione
Nardini Editore
www.nardinieditore.it

Stampa digitale
2015 Nardini Editore

Tutte le immagini pubblicate sono state fornite dagli autori. L'editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per le immagini utilizzate di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Questa pubblicazione è protetta dalle leggi sul copyright e pertanto ne è vietato qualsiasi uso improprio.

Indice [interattivo](#)

PREFAZIONE – IL RESTAURO DELLE “STORIE DI SAN GIOVANNI” AL MUSEO DI SANT’AGOSTINO IN GENOVA

Giovanni Petrillo, *Docente di Chimica Organica e Coordinatore del Corso di Laurea Magistrale in “Metodologie per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali”, UNIGE* p. 3

SEZIONE I: ANALISI STORICA E ARTISTICA

PITTURA MURALE A GENOVA FRA DUECENTO E PRIMO TRECENTO: OSSERVAZIONI E AGGIUNTE

Clario Di Fabio, *Docente di Storia dell’Arte Medievale, UNIGE, DIRAAS* “ 7

NOTE A MARGINE DI ALCUNI RECENTI INTERVENTI DI RESTAURO SU DIPINTI MURALI MEDIEVALI A GENOVA

Paola Traversone, *Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria* “ 30

LE STORIE DI SAN GIOVANNI AL MUSEO DI SANT’AGOSTINO: NOTE STILISTICHE E ICONOGRAFICHE

Adelmo Taddei, *Conservatore Museo di Sant’Agostino, Genova* “ 34

SEZIONE II: L’INTERVENTO DI RESTAURO: METODICA E METODOLOGIA

FONTI E INDAGINI SCIENTIFICHE

PER LO STUDIO DELLA PITTURA MURALE DEL XIII SECOLO

Paolo Bensi, *Docente di Storia delle Tecniche Artistiche e di Storia Sociale dell’Arte, DSA, UNIGE* “ 55

IL RESTAURO

Monica Piatti, *Restauro e Conservazione Opere d’Arte s.a.s.* “ 60

IL CONTRIBUTO DELLA DIAGNOSTICA NON INVASIVA ALL’ANALISI DEGLI AFFRESCI DI MANFREDINO DA PISTOIA E DI UN ANONIMO PITTORE DI FINE SECOLO XIII, CONSERVATI PRESSO IL MUSEO DI SANT’AGOSTINO A GENOVA

Annalisa Demelas, *Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale, UNIGE*

Elena Parodi, *Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale, UNIGE*

Giovanni Petrillo, *Docente di Chimica Organica e Coordinatore del Corso di Laurea Magistrale in “Metodologie per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali”, UNIGE* “ 68

ANALISI MICROSCOPICHE

Sergio Sfrecola, *L.A.R.A.-Laboratorio Analisi Ricerche Archeometriche* “ 77

TRE DIPINTI MURALI DEL XIV SECOLO A GENOVA, TECNICHE E MATERIALI A CONFRONTO

Stefano Vassallo, *Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria*

Pietro Baraldi, *Dipartimento di Scienze Chimiche e Geologiche, UNIMORE* “ 90

Prefazione: Il restauro delle “Storie di San Giovanni” al Museo di Sant’Agostino in Genova

Giovanni Petrillo

Il restauro di un manufatto artistico è un’operazione estremamente complessa, non già soltanto per quanto riguarda l’aspetto puramente operativo rappresentato dal “mettere le mani” su un bene culturale per riportarlo, per quanto possibile, al suo assetto originario senza snaturarlo o, addirittura, danneggiarlo ulteriormente.

In effetti, restaurare un’opera d’arte è, nell’accezione più estesa di questa espressione, restituire l’opera alla comunità in tutta la sua complessità, artistica, storica, sociale, culturale.

L’intervento di restauro è pertanto interdisciplinare, e ad esso concorrono competenze diverse, nell’impegno comune di ricostruire non solo l’oggetto in sé, bensì la sua “storia”, valorizzandone il contenuto culturale.

In questa pubblicazione, che ripercorre i momenti più interessanti della giornata di studio tenutasi il 28 maggio 2014 al Museo di Sant’Agostino in Piazza di Sarzano a Genova e dedicata al restauro di opere di Manfredino d’Alberto da Pistoia (*San Michele Arcangelo e Il convito di Betania*), e di un pittore, al momento ancora sconosciuto, che, sempre verso la fine del sec. XIII, eseguì l’affresco con le *Storie di San Giovanni*, le diverse “anime” dell’intervento sul “bene” sono magistralmente intessute attraverso una sequenza di presentazioni, tenute da esperti nei rispettivi settori, che conducono il lettore lungo un percorso artistico (Clario di Fabio e Paolo Bensi, docenti, rispettivamente, di *Storia dell’Arte* Medievale presso il DIRAAS – Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo - e di *Strumenti e Metodi per la Conoscenza e la Conservazione del Costruito* presso il DSA – Dipartimento di Scienze per l’Architettura), storico (Paola Traversone, Storico dell’Arte, funzionario della Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici della Liguria) e scientifico-analitico (Sergio Sfrecola, tecnico di ricerche archeometriche, Annalisa Demelas e Elena Parodi, assegniste su progetti di ricerca sulla diagnostica di Beni Culturali presso il DCCI - Dipartimento di Chimica e Chimica Generale dell’Università di Genova), fino alla descrizione dell’intervento di restauro e conservazione (Monica Piatti, restauratrice di affreschi, e Stefano Vassallo, restauratore della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria, con Pietro Baraldi, del Dipartimento di Scienze Chimiche e Geologiche dell’Università di Modena e Reggio Emilia): il tutto coordinato in maniera impeccabile dalla competenza e dalla passione di Adelmo Taddei, Conservatore del Museo di Sant’Agostino.

Lo sviluppo dei vari aspetti cui si è appena accennato lascia spazio a molteplici considerazioni sull’efficacia della sinergia tra le varie competenze messe in campo. Mi limiterò tuttavia, anche per ragioni di spazio, ad alcuni commenti su aspetti storico-culturali e scientifici, con particolare riferimento alle “*Storie di San Giovanni*”.

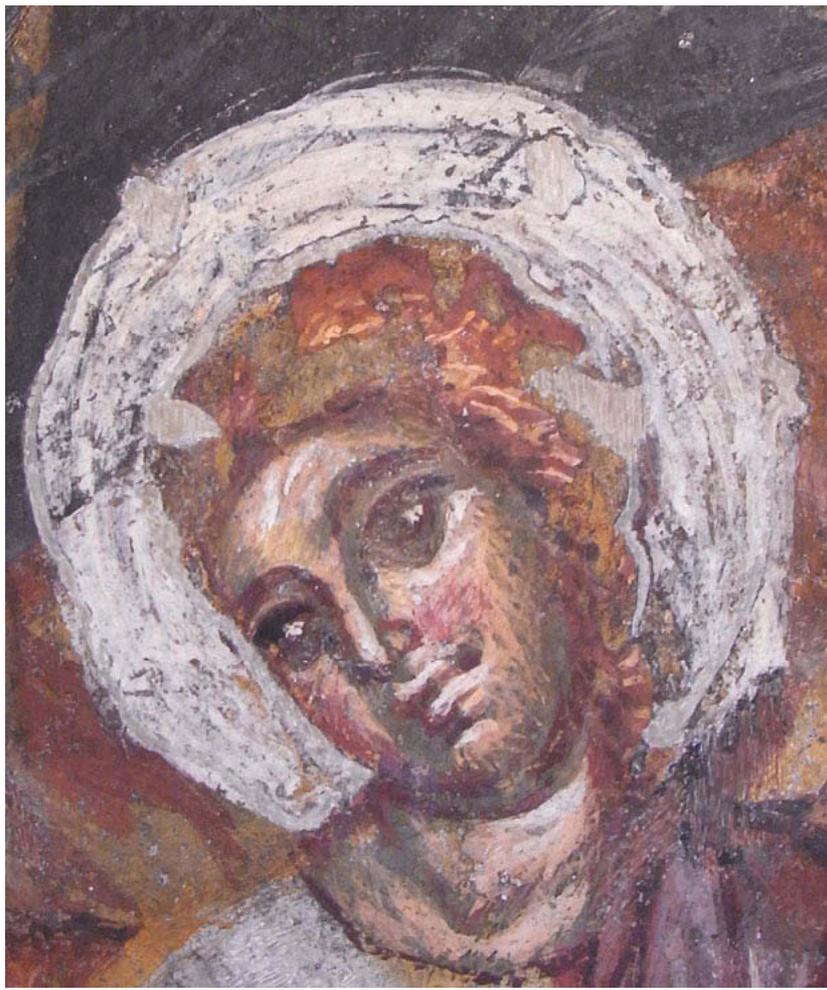
Particolarmente significativa, per gli aspetti culturali e di costume che riveste relativamente al territorio metropolitano, è la contestualizzazione storica delle vicissitudini subite dalle *Storie di San Giovanni*, con la dettagliata descrizione della sequenza temporale delle vicende del *Monastero femminile di Sant'Andrea della Porta*, con l'annessa chiesa, e del relativo *Chiostro*: complesso che rappresenta indubbiamente *uno tra i più importanti fra i molti distrutti nel corso della storia urbana della città*. Un percorso storico, quello ricordato dalla Dottoressa Traversone, che, in tempi relativamente recenti, corre parallelamente alla travagliata storia di questa città, martoriata da bombardamenti, snaturata a volte da ricostruzioni, variazioni di destinazione d'uso, logistiche, paesaggistiche ed architettoniche, magari rese necessarie dal progresso e dall'adeguamento ai tempi e ritmi della vita metropolitana moderna, ma non sempre, a mio modesto parere, culturalmente positive. In conseguenza di tutto ciò, i tentativi di proteggere o conservare la memoria culturale e storica della città: tentativi spesso efficaci, a volte maldestri (coscientemente o incoscientemente), a volte gratificati da ritrovamenti inattesi come quello proprio dell'affresco murario delle *Storie di San Giovanni*, nascosto alla vista perché ricoperto, non senza danni piuttosto pesanti, da intonaco in qualche momento tra il '500 e il '900.

A questo discorso si collega il secondo aspetto cui mi preme fare accenno in questa sede: l'opera è giunta nelle mani di chi si è occupato del restauro in condizioni particolarmente precarie, non solo per la picchettatura preparatoria all'intonacatura, ma anche per la pratica dello "strappo" utilizzata per la rimozione ed il trasporto temporaneo in luogo più sicuro, seguita da un incollaggio su tela e da stuccatura per ricoprire le inevitabili "mancanze": operazioni eseguite con materiali che, nel corso degli anni, si sono a loro volta notevolmente degradati. Va quindi riconosciuta con ammirazione, come accennato da Adelmo Taddei in sede di presentazione della "giornata", la grande pazienza, professionalità e cooperazione dei molti interventi effettuati (Soprintendenza della Liguria, Università di Genova, oltre ai singoli professionisti titolari di ditte private specializzate e, ovviamente, al Museo stesso). Ora, nonostante l'opera possa essere sicuramente fatta risalire al tardo Medioevo (fine XIII secolo, presumibilmente: le analisi diagnostiche sono in accordo con tale datazione), validando pienamente l'affermazione di Taddei, dettata anche da un ben giustificato orgoglio, che il Sant'Agostino è *il* Museo del Medio Evo della Città di Genova), tra gli studiosi di storia dell'arte non c'è accordo unanime sull'attribuzione all'artista: forse un giorno certezza verrà raggiunta su questo punto ma oggi, qualunque sia la "mano", la cosa più importante è che, grazie alla campagna di restauro, è stata recuperata in pieno la leggibilità del "bene" e quindi la sua importanza come "memoria" nel quadro della storia culturale e artistica di Genova (relativamente ad un'epoca piuttosto avara di reperti) nonché la sua piena fruizione da parte della cittadinanza. L'opera rimarrà ovviamente esposta al pubblico in tutta la ritrovata bellezza originaria (secondo i dettami moderni del restauro, che nulla di "posticcio" o non rispondente alla tecnica ed ai materiali utilizzati dall'artista deve prevedere). La "giornata" organizzata dal Museo ha la funzione insostituibile ed inderogabile di pubblicizzare il lavoro eseguito, di dividerlo con esperti, studiosi, amanti dell'arte, e di avvicinare ad aspetti culturali fondamentali per il "territorio" anche persone che hanno solo bisogno di un "catalizzatore" per apprezzarli e per rendersi conto che il bene

culturale è parte del patrimonio di ciascuno di noi, terreno dove affondano e da cui traggono linfa le nostre radici.

“Catalizzatore” è un termine prettamente scientifico che ho usato non a caso. Gli aspetti più squisitamente scientifici di analisi e diagnostica finalizzati allo studio delle varie componenti di un manufatto artistico (supporto, materiale pittorico, leganti, tecnica esecutiva) o all’individuazione di precedenti interventi di conservazione o restauro, hanno finalmente avuto, nell’ambito del complessivo intervento di recupero, il giusto spazio che all’indagine preliminare di un’opera d’arte deve essere attribuito: principio facilmente riconoscibile e, oggi, riconosciuto, ma non sempre gratificato dall’applicazione a casi di studio reali, i motivi di tale scollamento essendo diversi; prevalentemente di tipo economico piuttosto che culturale. L’indagine diagnostica deve essere possibilmente non invasiva o micro-invasiva e comunque arrecare il minimo danno possibile all’opera originale, perseguendo il compromesso ottimale tra “studiare e conoscere” (e quindi “dire e/o fare” con cognizione di causa) e “proteggere” l’integrità storico-culturale del manufatto. Nel caso specifico oggetto di questa pubblicazione, il coinvolgimento della diagnostica e l’apprezzamento per i risultati che l’indagine scientifica può fornire su diversi aspetti dal “bene”, come affiancamento e supporto indispensabile all’opera del restauratore, è dovuto alla disponibilità e sensibilità sia della Soprintendenza che del Museo stesso. Mi piace pensare che almeno in parte questo atteggiamento sia stato “catalizzato”, appunto, dalla collaborazione che da qualche tempo si è instaurata tra queste realtà del mondo dei Beni Culturali metropolitano ed il gruppo di ricerca del DCCI che il sottoscritto immeritabilmente coordina e che gravita intorno ad un Corso di Laurea Magistrale biennale (“Metodologie per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali”) e a due Assegni di Ricerca biennali finanziati dalla Regione Liguria dal titolo “Tecniche innovative per la diagnostica ed il restauro di opere policrome su supporto metallico e lapideo appartenenti al patrimonio storico-artistico e culturale della Liguria”. E’ pertanto anche con un certo orgoglio che ho accettato con estremo piacere l’invito dell’amico Adelmo Taddei a scrivere questa prefazione in quanto, pur non avendo acquisito nel corso della mia carriera universitaria e post-universitaria competenze specifiche sui Beni Culturali, né tanto meno essendo un esperto d’arte (sono un docente di Chimica Organica ed in tale ambito si svolge anche la quasi totalità della mia attività di ricerca), la funzione di coordinatore del Corso di Laurea summenzionato che da qualche anno mi vede impegnato ha “catalizzato” (rieccoci!) un sempre crescente interesse sia scientifico che più genericamente “culturale” su questi aspetti del patrimonio dell’umanità. In fondo, la Scienza stessa è una forma di Arte, e l’Arte ha bisogno della Scienza sia per il recupero e la conservazione del passato, sia per la progettazione del futuro: ma allora la collaborazione tra Arte e Scienza è essenziale e irrinunciabile!

SEZIONE I: ANALISI STORICA E ARTISTICA



Pittura murale a Genova fra Duecento e primo Trecento: osservazioni e aggiunte

Clario Di Fabio

Il quadro che gli studi tendevano a tracciare fino ad anni ancora recenti della produzione pittorica a Genova nel periodo che comprende l'ultimo quarto del Due e il primo quindicennio del Trecento era piuttosto sconfortante: in quell'ampio arco cronologico, la città - che conobbe allora momenti di crisi e poi di riassetto sul piano della storia politica ma anche una crescita rilevante sul piano economico e demografico (60.000 abitanti circa al principio del XIV secolo), e, di conserva, su quello urbanistico ed edilizio - avrebbe mostrato in quanto alla cultura figurativa, e, segnatamente, proprio nel campo della pittura, un panorama poco meno che desertico, costellato da rade presenze, collocate lungo un filo cronologico quasi sempre dedotto in base a mere impressioni di stile, talora perfino contraddicendo i dati documentari.

In una prospettiva italiana, mediterranea ed europea, un giudizio del genere confinava inevitabilmente Genova in una situazione grigia e marginale di provincia più o meno retriva. Né bastavano a riscattarla alcune presenze significative (ad esempio, quelle di Manfredino da Pistoia e del probabile Marco il Greco, il maestro costantinopolitano della Cattedrale), in quanto erano anch'esse valutate in chiave riduttiva (utilizzando abusivamente, ad esempio, la categoria di 'bizantino' come sinonimo di 'retrivo': di 'vecchio', in termini vasariani), con sforzi solo marginali di approfondimento per comprenderle, non solo in quanto meri "fenomeni", ma in termini storici concreti.

Chi non avesse voluto accettare una visione tanto disperante - corrispettivo, in buona sostanza, del trito stereotipo di una Genova tutta concentrata su commerci e accumulazione di denaro e perciò "refrattaria all'arte", che è un altro modo per dire: "avara anche in campo artistico"- aveva una sola, sconsolata alternativa: concludere che il *Devouring Time* fosse stato qui particolarmente famelico e avesse corroso e ingoiato, fra Cinque e Ottocento - vale a dire, tra l'epoca delle prescrizioni riformatrici del Concilio di Trento e la riforma urbanistica successiva all'Unità -, quasi tutte le testimonianze di quella quarantennale stagione pittorica, e non solo di quella.

Tanto pessimismo era, in effetti, poco giustificato, visto che quel che resta (o che finora si conosce, perché acquisizioni di rilievo ancora recenti fanno sospettare che altre agnizioni siano da preventivare, e già in questa pur riassuntiva sede infatti qualche nuovo brano arricchisce la rubrica) consente almeno di tracciare una "linea" di cultura figurativa, valutando la quale in termini di storia dell'arte si dovrà concludere - non per volontà di omologazione forzosa, ma per aderenza ai dati di fatto, vecchi, nuovi e nuovissimi - che in quei quattro decenni Genova non rimase ai margini di nulla, ma fu coinvolta - nell'accezione e nei limiti che le erano e le sarebbero stati più propri, quelli di centro di confine e di *relais* culturale proprio in quanto grande mercato e crocevia di scambi a dimensione euro-mediterranea non solo mercantili ma anche artistici - nelle dinamiche della cultura artistica italiana contemporanea. Profondamente, anche se non nello stesso modo di altri centri urbani e, forse, solo in parte con la medesima scala di valori.

Sono maturi, insomma, i tempi - e diversi studi recenti vanno appunto in questo senso - per articolare un più accorto, storicamente plausibile e meno pessimistico *Giudizio* sull'ultimo Due e sul primo Trecento a Genova.

MOSAICI, ARREDI DIPINTI, STANZE ISTORIE

Non fu certo un caso se la grande e antica consorte dei Doria deliberò di ampliare e ammodernare la propria *Eigenkirche*, San Matteo, proprio a partire dal 1278, vale a dire negli anni (1270-1285) in cui uno dei loro, Oberto, deteneva la carica di Capitano del Popolo insieme a Oberto Spinola, esponente dell'altra preminente schiatta gentilizia di parte ghibellina. Non solo l'edificio fu ricostruito, ma per preservare una *pulcherrima e ab antiquo depicta ymago...Christi* (le parole sono di un testimone oculare, Jacopo da Varagine) mosaicata nel catino absidale fu spostata "la cappella del coro con la volta intera" di venticinque braccia verso est per porla sulle fondamenta già preparate per la chiesa nuova. Fu una scelta onerosa sul piano economico e impegnativa su quello ingegneresco, ma la *gens de Auria* giudicò vantaggioso, evidentemente, sopportarla come efficace strumento di propaganda e segno di autoaffermazione: l'antichità di quell'immagine di Cristo (forse vecchia di più d'un secolo, poiché realizzata certo dopo il 1125, epoca di fondazione della chiesa primitiva), forse anche la sua bellezza e certo la tecnica sontuaria in cui era realizzata ne facevano un emblema parlante di dignità e di antichità della stirpe. E ne dichiaravano l'opulenza.



Fig. 1 Chiesa di San Matteo, Lunetta del portale con *San Matteo evangelista*, circa 1278, foto Di Fabio

Proprio in questa logica, nella lunetta dell'unico portale della nuova facciata (fig. 1), l'immagine del santo protettore della casata, Matteo, già publicano e poi evangelista (richiamo alla conversione del fondatore, Martino, dagli affari e dai commerci alla vita religiosa), non fu suscitata ad affresco, ma appunto nella più nobile tecnica musiva. Si curò in parallelo l'arredo interno, anch'esso dipinto e figurato, del quale miracolosamente sopravvive una trave (Museo Diocesa-

no), in origine parte del tramezzo presbiteriale, nella quale Matteo tornava, nell'ambito di un concesso apostolico (completato, agli estremi, da due figure di vescovi) imperniato sulla figura di Cristo, che, in piccolo, annunciava quella che, alzando un poco lo sguardo, si vedeva grandeggiare nel catino absidale.

Stando a ciò ch'è sopravvissuto, parrebbe che San Matteo sia stata la seconda chiesa cittadina a presentare interventi decorativi musivi, dopo la Cattedrale (1217-1225). Qui, infatti, i mosaici erano comparsi circa mezzo secolo prima, ma con ruolo ancillare rispetto alla scultura ad altorilievo, mentre in San Matteo (e forse in altri casi, attestati da immagini di diverse epoche e diverso valore) divennero protagonisti assoluti, in un manufatto cui la pervasività dell'oro (non solo nello sfondo, ma anche a decorare il manto blu e ad intridere il verde della veste) conferisce uno spiccatissimo carattere sontuario a una composizione il cui protagonista è delineato in termini di stile paralleli, ma non eguali, a certe figure (datate fra 1250 e 1270) nella terza volta dell'atrio di San Marco di Venezia delle quali Demus evidenzia gli spiccati caratteri "occidentali od occidentalizzan-

ti" uniti, per ciò che attiene alla tecnica, a un ricorso sempre più limitato a quelle bordure nere di contorno che nella lunetta genovese giungono a mancare del tutto. Scelta che contribuisce non poco a conferire al solitamente severo evangelista Matteo - scelta creativa e "moderna", che risalta proprio perché attuata nell'ambito di una tecnica "antica"- un volto pacioso e tranquillante, anti-tipologico, ben poco "bizantino", senza spigoli e punte: florido, dolce ed espressivo.

Una "modernità" molto diversa, di marca esclusivamente occidentale, o meglio "romanza", ma al tempo stesso assai meno sorvegliata sul piano compositivo, formale ed esecutivo, caratterizza la pittura di interni di luoghi anche eminenti come le stanze dei canonici della Cattedrale (Museo Diocesano). Qui, in date che si discute se siano primo- o secondo-duecentesche, un ciclo dedicato ai *Mesi* è raffigurato su un fondo bianco continuo con una tecnica più disegnativa o miniatoria che propriamente pittorica, come se fosse un *volumen* srotolato appeso al sommo della parete, una finta *tapisserie* narrativa appesa contro un fondo decorato a veementi losanghe multicolori. Quasi una "pittura di genere", che arreda con le sue moralizzate scene profane gli ambienti della vita di chierici privilegiati, in cui lo stile si confonde con la tecnica (o, forse, con la tecnica dei suoi modelli), non troppo distante, negli esiti e nelle procedure, da quella produzione pittorica destinata alla decorazione degli elementi lignei interni e delle pareti degli ambienti principali delle case signorili alla quale si è riservata attenzione specifica, con qualche rimando documentario, in altra sede.

DATI DI FATTO PER UN CICLO PITTORICO

Un'acquisizione recentissima fornisce notevole supporto a riassetare il percorso storico effettivo di questi decenni. Concerne il più antico edificio religioso di Genova ancora esistente in elevato, Sant'Agostino della Cella di Sampierdarena, i cui muri perimetrali rimontano alla fine del X secolo o, al più tardi, al primissimo XI, poiché l'edificio è documentato già nel 1027: datazione su cui perfettamente concordano lo storico dell'arte e l'archeologo dell'architettura.

La cronologia degli affreschi che ne decorano le pareti (fig. 2) va fissata all'ottavo-nono decennio del Duecento, e non prima, nel XII o nel primo XIII secolo, come si è a lungo creduto.

Lo si può affermare in quanto lo strato d'intonaco dipinto delle pareti laterali rivestiva anche le paraste in mattoni ad esse addossate per impostarvi nuove volte a crociera non costolonata in sostituzione dell'originaria capriata.

L'analisi mensiocronologica data quei mattoni al 1290 più o meno 25 anni e, visto che da una posposizione fin verso il 1330 (il termine recenziore di quella forbice), manifestamente assurda, nessuno mai è stato tentato, ne risulta in sostanza confermata la datazione circa 1280 che chi scrive aveva proposto nel 1994, suggerendo di usare per un confronto (che - date le differenze di tecnica, formato, supporto - non può essere di dettaglio ma di tono culturale complessivo) le figure della trave presbiteriale della chiesa di San Matteo, databili, come s'è detto, poco dopo il 1278.

Si liquida così uno dei luoghi comuni storiografici più volte ripetuti, in contraddittoria prospettiva, a proposito del soggetto meglio conservato e più noto di questo ciclo parietale ancora sostanzialmente non studiato dal punto di vista iconografico: che la *Cena in casa di Simone il Fariseo* (o *Cena di Betania*) (fig. 3) della chiesetta della Cella abbia qualcosa a che fare con l'analoga scena dipinta tra il marzo e il maggio 1292 da Manfredino da Pistoia in San Michele di Fassolo (fig. 11).

Ora che li si sa dell'ottavo-nono decennio del XIII secolo, posizioni come quelle su esposte appaiono frutto di un errore di metodo piuttosto frequente: confondere l'iconografia con lo stile. Le coincidenze iconografiche che proverebbero la relazione, in realtà, non sono altro che le caratteristiche *standard* di questo soggetto, le condizioni necessarie della sua riconoscibilità (la tavola imbandita, gli Apostoli schierati dietro ad essa, Cristo assiso a sinistra e la Maddalena curvata ad ungere i suoi piedi), perché lo stile è inconciliabile. Ma l'elemento che meglio "parla", in termini di cultura artistica, è quello che alla Cella manca, rispetto alla scena manfrediniana: la veduta di città

alle spalle dei personaggi seduti, uno dei dettagli che certifica l'esperienza assiate di Manfredino, il segno di quelle esperienze aggiornate di cui il pittore della *Cena* della Cella nemmeno sospettava l'esistenza. Come non la tenevano in conto gli altri due colleghi che – a dispetto delle modeste dimensioni dell'edificio - lo affiancavano nell'affrescatura.

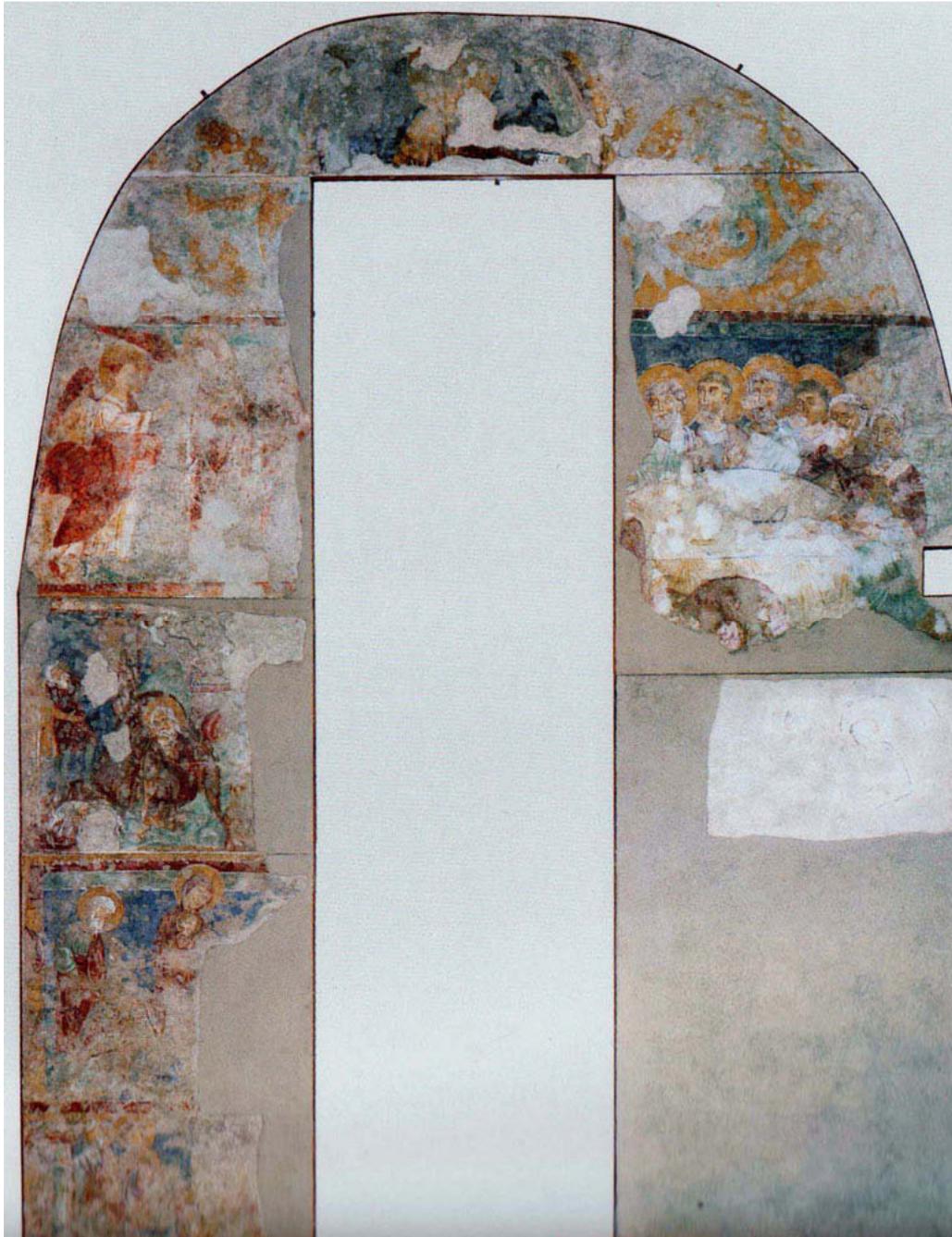


Fig. 2 Chiesa di Santa Maria della Cella, Affreschi staccati della parete nord di Sant'Agostino della Cella, circa 1280, foto Di Fabio



Fig. 3 Chiesa di Santa Maria della Cella, *Cena in casa di Simone il Fariseo*, da Sant'Agostino della Cella, circa 1280, foto Di Fabio

Forse, quello che dipinse l'abside e l'arco trionfale (ne conosciamo l'opera solo da alcuni disegni di Alfredo d'Andrade) (figg. 4-5) era il *princeps* del trio (mera induzione, quest'ultima, basata su nient'altro che la collocazione liturgicamente eminente delle parti a lui affidate). Rispetto ai pittori delle pareti, che percorrevano una via sostanzialmente estranea ai paradigmi bizantini, la sua personalità era ben diversa: ordinato, aulico, compassato, fedele alle tipologie iconografiche consolidate, radicato in pieno in una tradizione greca, che – come si dirà – nessuno, in città rubricava in quei decenni come retriva, obsoleta e passatista. Non a caso, pittore di *imagines*, lui; di *historiae*, gli altri.

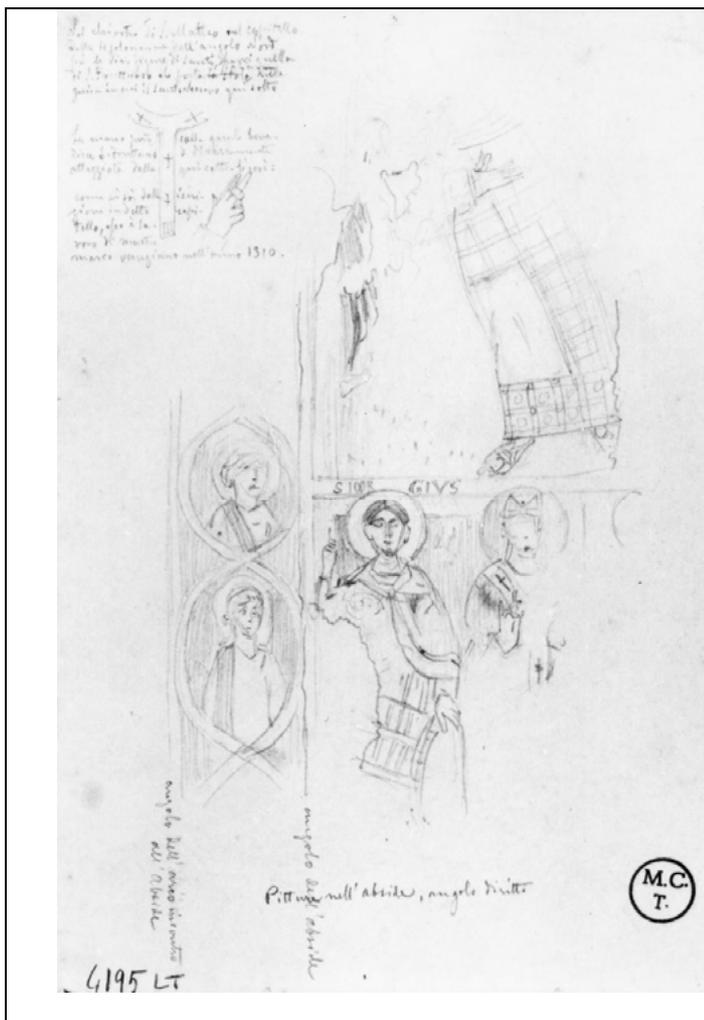


Fig. 4 Chiesa di Sant'Agostino della Cella (già in), Affreschi dell'abside, distrutti, in un disegno di Alfredo d'Andrade (Torino, Galleria d'Arte Moderna), foto GAM-Torino

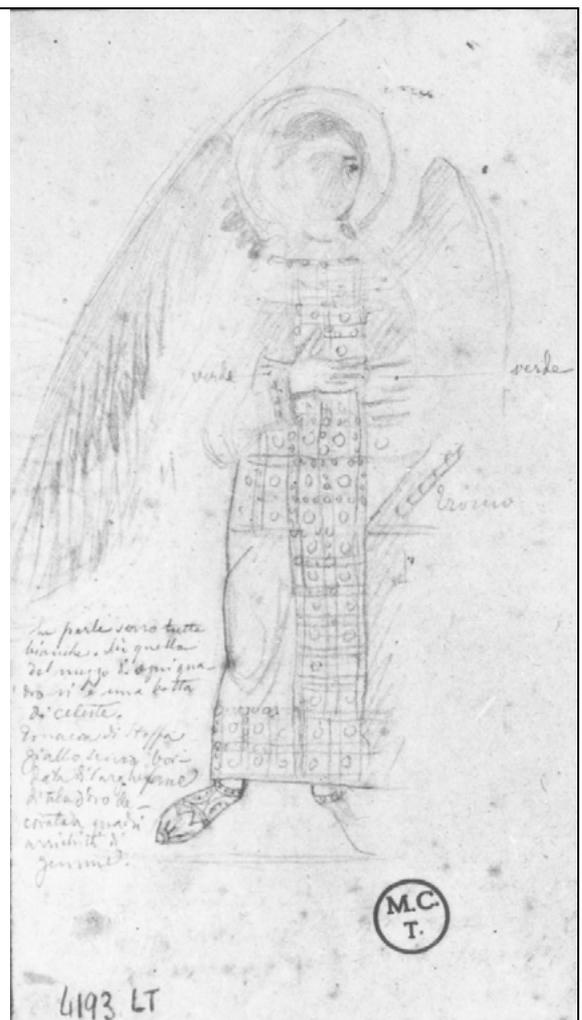


Fig. 5 Chiesa di Sant'Agostino della Cella (già in), Affreschi dell'abside, distrutti, in un disegno di Alfredo d'Andrade (Torino, Galleria d'Arte Moderna), foto GAM-Torino

NOVITÀ NELL'HOSPITALE DI SAN GIOVANNI DI PRÉ

Quella tradizione, in accezioni variegata, era infatti un serio biglietto da visita (apriva buone prospettive di lavoro) e godeva di reputazione eccellente (come fenomeno culturale). Lo testimoniano documenti figurativi sopravvissuti, sia in edifici ubicati all'interno della città murata, sia nei suburbi, sia in abitati periferici distanti dal centro anche diverse miglia romane. Della suburbana *cella* di Sant'Agostino s'è appena detto, ma almeno un cenno si deve fare ai frammenti rinvenuti (un'espressiva testa di *San Giovanni Battista* e un'arcatella decorata) in San Siro di Struppa, da non molti anni valorizzati in sede critica, con cui entra in gioco un mondo culturale, quello della Costantinopoli di età franca e dell'*Outremer* crociato di secondo Duecento, estremamente variegato e interessante.

Per la sua importanza, si deve ricordare anche il ciclo pittorico che nella chiesa inferiore di San Giovanni di Pré copre l'intera volta e i sottarchi della prima campata della nave centrale (fig. 6), la cui esecuzione s'è però anticipata troppo su dati storici malfermi. Lo si è datato infatti *ante* 1216 fondandosi sull'idea, del tutto immotivata, che la chiesa inferiore sia stata realizzata fra 1150 e

1180 (e invece i capitelli della zona absidale, con *crochets* a frutto tondo, non si spiegano in nessun modo prima del 1190/1200, a Genova come altrove), contro l'epigrafe alla base del campanile, che dice l'edificio *inchoatum* nel 1180, e sulla presunzione che un atto del 1216, rogato dentro la *ecclesia hospitalis Sancti Johannis* implichi più di quel che non dica. Fa intendere soltanto, in effetti, che la chiesa era agibile, ma la decorazione poteva esservi già stata realizzata (come nella cap-



Fig. 6 Chiesa inferiore di San Giovanni di Prè, Affreschi della volta e dei sottarchi della prima campata della navata centrale, post 1216/ante 1249, (da Genova e l'Europa Mediterranea 2006)

pella di Santa Margherita d'Antiochia, i cui affreschi risalgono effettivamente a una data precoce - appena *ante* 1200 -, ma sono molto diversi da quelli della volta), oppure no, visto che il documento definitivo, che parla dell'edificio come di una *ecclesia nova*, risale al 1249 e fa intendere che era stata terminata solo da pochi anni.

Vi è da segnalare un dato finora trascurato: nell'ambito del sistema decorativo dell'intero edificio, costituito da due chiese sovrapposte collegate ad un *hospitale*, anch'esso su due livelli, quella volta *picta* non sta a sé, ma si connette direttamente alla porzione di muro affrescato che sovrasta l'arcata di valico tra i due ambienti. Qui, su vasti fondi blu, si notano diversi brani pittorici, vivacemente policromi di giallo, rosso, bianco, verde, azzurro, alcuni con eleganti motivi ad intreccio contenuti entro larghe cornici a banda rossa marginata di bianco (fig. 8).



Fig. 8 Ospedale di San Giovanni di Prè, salone al pianterreno, Affreschi della parete orientale, particolare, ante 1249, foto Di Fabio

Vi erano anche figure di grande formato.

Di una - un giovane glabro (fig. 9) con lunghi capelli bruni, con le mani sollevate in un atto di ostensione, o di offerta, che si rivolge in alto, verso qualcosa di scomparso che poteva anche essere un Crocifisso (parrebbe di scorgere, lì accanto, un palo verticale del patibolo) – resta la testa, ben disegnata di tre quarti e ben modellata con ocre brune, che (come conferma la banda ad intreccio) è certo cosa precedente la metà del Duecento, ma diversa, e assai meno “mediterranea”, rispetto ai *Serafini* (fig. 7) che compaiono nella contigua volta, figure contornate da spesse ripassature nere dai volti suscitati sul fondo bruno per mezzo di tocchi bianchi (gli stessi dei volti dei *Santi diaconi* del sottarco) che qui invece non si riscontrano affatto.



Fig. 9 Ospedale di San Giovanni di Prè, salone al pianterreno, Affreschi della parete orientale, particolare, ante 1249, foto Di Fabio

Si doveva trattare – merita notarlo – di una composizione ambiziosa, nel suo insieme, curata nei suoi dettagli, variegata anche sotto il profilo culturale, vale a dire coerente alla forma, alla funzione e alle logiche di fruizioni di quegli spazi interconnessi.



Fig. 7 Chiesa inferiore di San Giovanni di Prè, Affreschi della volta della prima campata della navata centrale, particolare, post 1216/ante 1249, (da Genova e l'Europa Mediterranea 2006)

SUGGERZIONI DAI DOCUMENTI

Si inserisce, quella scena, a ridosso degli anni centrali del Duecento, quando iniziano ad essere in buon numero i documenti che segnalano nomi di pittori. Nel solo 1250 lavorano: Giovanni, Girardo (che l'anno dopo opererà per Raimondo d'Albisola e Lanfranco Usodimare e nel '56, affiancato dal figlio Ubertino, prenderà un collaboratore a bottega; attivo ancora nel '68, risulta morto sei anni più tardi), Manardo da Piacenza, Giovanni Alamanno (un tedesco, probabilmente), e poi Guido da Alba e uno Stefano; nel 1253 Giovanni de Bisagno (di sicura origine locale), attivo ancora nel '68. Nel 1261 - l'anno in cui fu recato trionfalmente in Cattedrale, provenendo dalla corte paleologa, il pallio con le *Storie dei Santi Lorenzo, Sisto e Ippolito* donato al Comune da Michele VIII, il *basileus* esiliato - il maestro pittore Aimerio da Como riceve come allievo, per insegnargli *artem pictoriae*, Tealdino Casaregio, figlio di Rubaldo. Prima del '68 - quando è citato - opera già Jacopo Lancia da San Siro, anch'egli di origine locale, e il 21 marzo dello stesso anno Canterio Corigia (che potrebbe essere anche il podestà in carica, il parmense Gualtieri di Corigia) paga sei lire genovine a Vivaldo Speciaro a nome di un pittore, Guico, che si dice autore degli affreschi di una cappella dedicata a San Giacomo in non si sa quale chiesa. Nel 1274 Inghetto (che sposa la vedova del già citato Girardo) e Jacopo Musa; undici anni dopo l'astigiano Filippo Feta.

Questi nomi (e altri se ne potrebbero aggiungere, ad esempio quelli degli specialisti nella decorazione delle dimore private, assai ricercati e commercialmente fortunati) derivano da spogli documentari condotti soltanto sull'edito, ma è facile presagire che i cartulari notarili del XIII e XIV secolo offrirebbero ancora notizie del genere in notevole quantità. Sono, almeno per ora, meri nomi, non ricollegabili ad alcuna opera nota e perciò privi di una consistenza storico-artistica, ma sono importanti a fare intendere quanto fosse più complesso e sfaccettato il quadro generale, già nel XIII secolo esteso anche aldilà degli orizzonti "mediterranei", bizantini o crociati, e marcato da presenze forestiere, da arrivi, da soggiorni più o meno lunghi, da congedi, intrecci e nessi anche con aree - quella piemontese, quella lombarda, quella padana, quella germanica perfino - che non trovano più riscontro nelle opere finora note.

UN SANTO SOVRANO A SAN MARCO AL MOLO

Al bizantinismo compassato dell'abside della Cella è da affiancare - ma per ragioni più culturali che cronologiche - un altro frammento pittorico finora trascurato, la figura coronata e nimbata dell'absidiola sinistra della chiesa di San Marco al Molo (fig. 10).

L'edificio è uno di quelli ricostruiti circa il 1180 dentro o appena fuori della città murata, e lo strato di intonaco riveste direttamente un paramento lapideo isodomo di tipo antelamico maturo, ottimo in sé per fattura ma poco adatto a garantire l'adesione degli strati di intonaco sovrapposti (e proprio questo tipo di pareti si deve forse considerare tra le principali cause della larga perdita delle superfici affrescate genovesi). Il frammento è davvero un brandello, tanto mal conservato che è arduo comprendere al primo impatto cosa rappresenti. Accenni ondulati, che suggeriscono capelli e barba ricciuti, fanno pensare a un *Santo sovrano*, o a un *Re d'Israele* (forse *Davide*). Quel che meglio si distingue è proprio il diadema, di una tipologia bizantina già in uso nell'XI secolo, nota, ad esempio, attraverso la *Sacra Regni Hungariae Corona* di Budapest, simile nello scafo, decorato però con perle al posto degli smalti, ovviamente impossibili a rappresentarsi e fuor posto in un'immagine realizzata in questa tecnica. Assegnarle una data è quasi un azzardo, a causa dello stato estremamente lacunoso e delle macchie che costellano la superficie, suscitando "false forme" che disturbano la percezione, ma la sottigliezza dei motivi fitomorfi della banda decorativa

superiore ha un'allure classicheggiante che si giustifica meglio nella prima che nella seconda metà del Duecento.

Si potrebbe perciò trattare dell'unico resto dell'apparato decorativo originario di un edificio nuovo di zecca, o quasi, concepito e realizzato subito in coda alla fine dei lavori architettonici. Sulla parete rettilinea della cappella absidale, la figura stante doveva essere affiancata da una serie di immagini simili, tutte accampate contro rettangoli azzurri bordati su tre lati da due bande gialle alternate a una rossa; il tutto sovrastato dalla bordura vegetale già ricordata, a sua volta orlata orizzontalmente in alto dalle tre fasce: gialla, rossa, gialla. Un insieme che doveva colpire lo spettatore per la ricchezza e la seriale ridondanza cromatica.



Fig. 10 Chiesa di San Marco al Molo, Affresco dell'abside minore sinistra con *Santo sovrano*, prima metà del secolo XIII, foto Di Fabio



Fig. 12 Museo di Sant'Agostino, Affresco staccato già in San Michele di Fassolo, *San Michele arcangelo draconoctono* di Manfredino da Pistoia, entro marzo 1292, foto Di Fabio

oggi in Sant'Agostino, da una *Battaglia degli angeli ribelli* e da almeno due *historiae* evangeliche, tra cui la conservata *Cena in casa di Simone* (fig. 11).

Si è seguito fin qui una sorta di percorso a ritroso, partendo dal 1280 circa degli "stravaganti" affreschi di Sant'Agostino della Cella. Si aprono dopo questa data decenni cruciali, ricchi tanto di presenze delle quali possiamo misurare il portato novatore, quanto di nomi di artisti che, pur senza opere, additano vettori culturali, nesi a distanza, in una città dalla vita civile e politica tumultuosa che sta conquistando a tappe forzate il primato assoluto nel Tirreno e che contende a Venezia i mercati e i mari del Levante. Sono gli anni della sconfitta di Pisa, tra la battaglia della Meloria (1284) e la distruzione di Porto Pisano (1290), e dell'egemonia ghibellina Doria-Spinola, tramontata solo nel 1318, con la *subversio* guelfa (l'ultima di una serie di tentati colpi di stato, di cui il più grave fu quello, fallito, che il 31 dicembre 1296 portò all'incendio della Cattedrale) e l'ingresso in città di Roberto d'Angiò, re di Napoli.

Giunto in città a fine estate 1291 provenendo forse da Assisi - dove nel frattempo si era sciolto (e subito diversamente riaggregato e diretto non più da un toscano, ma da un romano, il *protomagister* papale Jacopo Torriti, per procedere coi lavori della navata) il cantiere che Cimabue aveva guidato nel transetto - passando per la sua Pistoia - dove gli affreschi di San Bartolomeo in Pantano son già cimabueschi e si leggono in coerenza con quelli genovesi -, Manfredino concludeva nel maggio del '92 il ciclo decorativo absidale di San Michele, composto dal *San Michele draconoctono* (fig. 12)



Fig. 11 Museo di Sant'Agostino, Affresco staccato già in San Michele di Fassolo, *Cena in casa di Simone il fariseo* di Manfredino da Pistoia, marzo/maggio 1292, foto Di Fabio

Contemporaneamente, lavorava a Genova anche un pittore milanese, Adobato, figlio del fu Goffredo di Rodo, che il 12 gennaio 1292 riceveva da Tomasino Raimondi da Cremona una somma per poter esercitare la sua arte nel semestre successivo, a metà. Non si sa, né è dato in alcun modo ipotizzare, come operasse, questo milanese trapiantato, ma la sua presenza è la prima attestata di una serie lunga, più che secolare. Qualcosa di interessante si può dedurre da un'altra notizia d'archivio: il 9 febbraio 1303, Enrico di Negro, membro di una casata nobile e di antiche origini, commette a maestro Tura da Siena, pittore, per un prezzo complessivo di 3 lire genovine e 10 soldi, una tavola - forse destinata alla chiesa di San Bernardo di Peraldo - di palmi 6 per 4,5 con una

Santa Maria Maddalena affiancata da due storie della sua vita, sovrapposte. Non si trattava di un polittico, evidentemente, ma di un'ancona, la cui articolazione iconografica sembra richiamare – autorizza il rimando la provenienza dell'autore - opere senesi della generazione precedente Duccio, quella dei Guido da Siena, Dietisalvi di Speme, Rinaldo, e che poteva perciò essere strutturalmente simile alla tavola con *San Pietro in trono e sei storie* di Guido di Graziano (Siena, Pinacoteca Nazionale, cm 100 x 150), meno articolata ma di formato un po' maggiore (circa 112,5 x 150).

Non era certo un'opera d'avanguardia, tuttavia difficilmente sfuggì all'esame dei pittori locali, primo fra tutti Opizzino Pellerano, che proprio dal 1302 inizia a esser documentato e lo sarà fino al 1325, lasciando poi la bottega ai figli: Antonio, meno celebre, noto nel 1341, e quel Bartolomeo che, documentato dal 1339 e morto forse nel '47, è con la sua *Madonna dell'Umiltà* del 1346 (Palermo, Galleria Regionale) in qualche modo il simbolo della successiva tappa della cultura figurativa cittadina, che vede la partecipazione integrata dell'ambiente genovese alla divulgazione europea dei modi martiniano-senesi attraverso il *relais* avignonese.

Sullo sfondo di tutte queste esperienze (e di altre, che qui non vi è spazio nemmeno per ricordare) si colloca la più che ventennale presenza di Manfredino da Pistoia. La crisi politica ed economica, e i debiti contratti per il conseguente calo delle commesse, lo avevano costretto ad abbandonare la sua città, da cui risulta assente già il 3 settembre 1283. Come si è detto, ne rimase lontano forse fino al 1290-91, quando vi tornò per lavorare in San Bartolomeo in Pantano; si diresse quindi a Genova, dove – come s'è detto – dalla seconda metà del 1291 prese dimora e dove terminò nel maggio del '92 il ciclo nella chiesa di Fassolo. Fra 1290 e 1291, appunto, va collocata l'unica sua opera certa su tavola, il cosiddetto *Polittico Acton* (Firenze, Villa La Pietra, Collezione Acton), di cui è ben difficile dire se marchi il suo congedo dalla patria, o sia invece il suo promozionale biglietto da visita sul nuovo mercato genovese. Questo può essere, ma mancano dati sulla sua provenienza e l'iconografia non consente un'opzione recisa. Che il pittore, comunque, vi abbia dipinto le cinque mezze figure sotto una teoria di arcatelle a sesto acuto internamente trilobate di evidente *allure* gotica ma abbia conformato la tavola come un dossale di tradizione duecentesca con cuspidi centrali potrebbe avere (anche alla luce di quanto sopra s'è detto della tavola di Tura da Siena) un preciso significato, in questa prospettiva.

Nel novembre 1293, con un atto notarile, Manfredino affida suo figlio Obertino a un corazziario, Ton da Firenze, per otto anni, in modo che impari il mestiere; se ne deduce che non aveva alcuna intenzione di abbandonare Genova, ma programmava di restarvi almeno fino al 1301. Che proprio questo sia accaduto, lo confermano gli affreschi absidali di Nostra Signora del Carmine (fig. 13), che chi scrive gli ha di recente assegnato, in un contributo al quale per brevità si rimanda, anche per i documenti. Il loro programma iconografico fu stabilito probabilmente da quell'Opizzo Fieschi, ultimo patriarca latino di Antiochia e poi amministratore apostolico della sede episcopale genovese, che nel 1272 aveva incontrato Cimabue a Roma, quando, alla presenza del suo parente Ottobono Fieschi, cardinale e poi effimero papa, risolveva il problema della riallocazione nell'Urbe di una comunità di monache fuggite dall'Oltremare.

L'energico *concepteur* dell'impresa, però, morì (1292) prima che fosse portata a termine. La foggia degli abiti dei personaggi carmelitani raffigurati (tra cui il fondatore, *Sant'Elia profeta*) (fig. 14) rende infatti obbligatorio datare gli affreschi del Carmine dopo il 1295 (ma forse intorno al 1300 trovano una collocazione più solida), e ciò ne fa il più antico ciclo di soggetto carmelitano finora noto. Mostrano chiaramente, da un lato, il suo legame con i modelli bizantini (nel citato *Sant'Elia*), con una decisa impronta cimabuesco-assisiata (nel *San Lorenzo*, nel *San Giovanni Battista* e nel *San Bartolomeo*) (figg. 15-16) e con precisi richiami duccheschi (nella *Santa Margherita d'Antiochia*) (fig. 17) che fanno intendere come la sua sia una cultura artistica aggiornata, capace

di aprirsi anche a folgoranti “lampi ritrattistici” che testimoniano la sua sensibilità per un problema artistico “moderno”, la rappresentazione fisionomica dell’individuo, il ritratto.



Fig. 13 Chiesa di Nostra Signora del Carmine, Veduta generale della parete est dell’abside maggiore, con affreschi di Manfredino da Pistoia (e restauratore circa 1935), post 1295/ante 1305, foto Varese

Dopo questo ciclo, che non comportò purtroppo l'esecuzione di alcun soggetto narrativo, e che, anche per questo, poté essere condotto a termine piuttosto speditamente, non è noto quali altri compiti Manfredino abbia assolto a Genova prima di quella che fu verosimilmente la sua opera estrema ad affresco, la lunetta del portale di San Bartolomeo dell'Olivella, una chiesa cistercense costruita nel 1305 a un centinaio di passi da quella del Carmine. Dei due santi che vi sono rappresentati a mezza figura, *San Bartolomeo*, il titolare, ripete un tipo già sperimentato al Carmine (l'altra, di *San Bernardo*, patrono dell'Ordine, non ha modelli tanto puntualmente identificabili), mentre il gruppo centrale – pur lacunoso proprio nel volto della *Madonna* – ha un aspetto, un contenuto "affettuoso" e cadenze lineari delle pieghe del manto ormai ben distanti dalle convenzioni duecentesche.

Aver stabilito che gli anni genovesi non furono una breve parentesi nella biografia e nella vita artistica di Manfredino rende meglio comprensibile anche la formazione di quel protagonista che fu il cosiddetto Maestro di Santa Maria di Castello. E' difficile lo si possa identificare con Opizzino Pellerano (originario di Camogli e attivo a Genova), come Ferdinando Bologna ha ipotizzato, ma il fatto che fino alla metà del primo decennio del nuovo secolo operassero nel capoluogo ligure personalità come Manfredino, che avevano alle spalle appunto quelle "esperienze senesi e soprattutto assisiati pregiottesche, d'impronta cimabuesca" che componevano, secondo Bologna, l'identikit artistico di Opizzino, non pare un caso. E si capirebbe perché il figlio di costui, Bartolomeo, cresciuto su quelle radici, si sarebbe rivelato tanto aperto al nuovo, una generazione dopo, da divenirne uno dei divulgatori in ambito "mediterraneo".



Fig. 14 Chiesa di Nostra Signora del Carmine, Parete est dell'abside maggiore, particolare con *Sant'Elia profeta*, affresco di Manfredino da Pistoia (e restauratore circa 1935), post 1295/ante 1305, foto Varese



Fig. 15 Chiesa di Nostra Signora del Carmine, Parete est dell'abside maggiore, particolare con *San Giovanni Battista*, affresco di Manfredino da Pistoia, post 1295/ante 1305, foto Varese



Fig. 16 Chiesa di Nostra Signora del Carmine, Parete est dell'abside maggiore, particolare con *San Bartolomeo apostolo*, affresco di Manfredino da Pistoia, post 1295/ante 1305, foto Varese

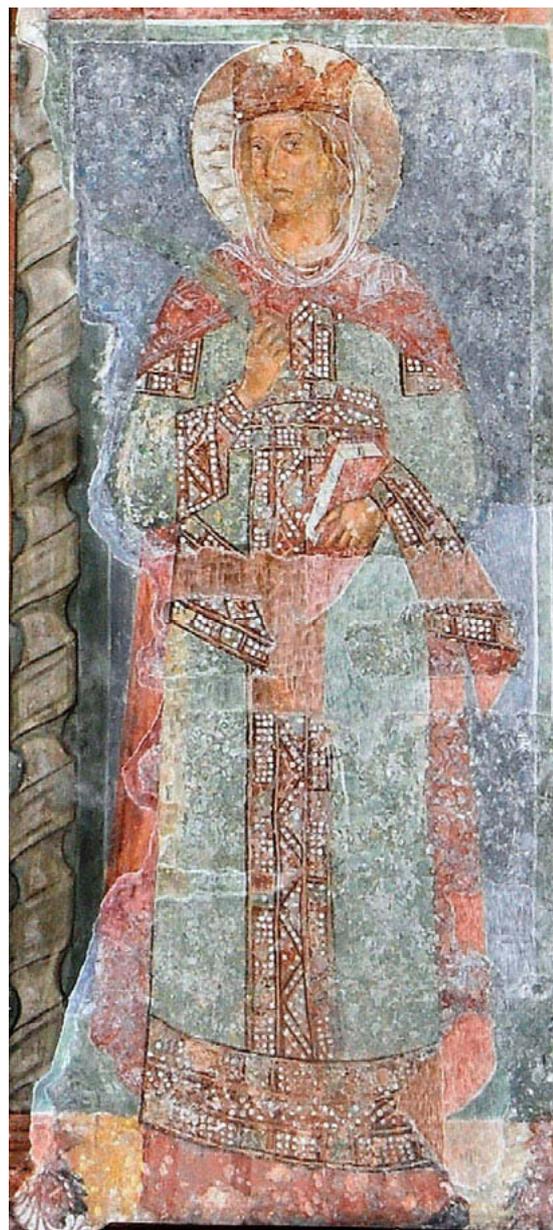


Fig. 17 Chiesa di Nostra Signora del Carmine, Parete est dell'abside maggiore, particolare con *Santa Margherita d'Antiochia*, affresco di Manfredino da Pistoia, post 1295/ante 1305, foto Varese

OMBRE PISANE E CITAZIONI CIMABUESCHE IN ANNI DI "GESTAZIONE"

Si deve spiegare come prodotto precoce (e, allo stato attuale delle conoscenze, perfino un po' eterodosso) di questo clima culturale di fine secolo, alle soglie del momento che Bellosi definiva di "gestazione del Trecento pittorico italiano", un'opera finora largamente trascurata. E' la *Madonna col Bambino fra due angeli* della lunetta del portale di Santa Maria del Prato (fig. 18), una fondazione mortariense eretta dal 1172 circa in un'area, lontana circa due miglia dalla città murata, rimasta agreste fino al principio del Novecento. I danni dovuti al tempo e all'incuria sono pesanti e il testo appare impoverito sotto il profilo pittorico e forse anche corrotto dall'accanimento restaura-



Fig. 18 Chiesa di Santa Maria del Prato, Lunetta del portale con *Madonna col Bambino fra due angeli*, pittore pisano, 1270/1275, foto Croce

tivo, pur necessario.

Corroso, specie negli incarnati, che hanno perso quasi del tutto il modellato, ma non al punto che non si possa valutare. Non era sfuggita a Toesca, che la qualificò “bizantineggiante”, e a Suida, che la assegnò a un seguace del cosiddetto Maestro della Madonna Rucellai (poi riconosciuto in



Fig. 19 Oratorio dei Santi Nazario e Celso di Sturla, *San Francesco d'Assisi tra due santi fondatori di Ordini religiosi*, circa 1292-1295, foto Di Fabio

Duccio): punti di vista che è difficile accogliere alla lettera, in quanto il primo aggettivo appare troppo vago e il secondo troppo mirato in una direzione, quella cimabuesca, di cui invece nella lunetta in esame non v'è traccia diretta. Suida ha tuttavia il merito di spingere a cercare termini di riferimento toscani del terzo quarto del XIII secolo, che (prescindendo dal nome di Duccio, ovviamente, e anche dalla pista fiorentino-senese) effettivamente servono a spiegare tanto

la scelta iconografica operata in quella lunetta quanto lo stile delle figure, che sembra di poter accreditare a un pittore di cultura pisana fra Enrico di Tedice e suo fratello Ugolino (*alias* Maestro di San Martino) attivo qui intorno al 1270-1275. Si vedano, di Enrico, La *Madonna* già in Sant'Eufrasia e Santa Barbara, l'affresco staccato del Museo di San Matteo proveniente da San Sebastiano in Banchi; di Ugolino, la celebre pala già in San Martino, anch'essa nel museo, ma soprattutto la *Madonna* di San Biagio a Cisanello. Lo dicono quegli angeli a mezza figura con le ali protese in alto e

soprattutto quelle pieghe piatte, astrattamente condotte accostando tratti scuri e chiari senza mediazioni, che formano – caratteristici automatismi - triangoli all'altezza delle spalle.



Fig. 20 Assisi, Museo della Porziuncola, *San Francesco*, Cimabue (www.assisiorm.it/foto2/9133.jpg)

Se – come si diceva – nella lunetta di Albaro un'impronta cimabuesca esiste solo sotto traccia, esso è manifesto sotto tutti i punti di vista, ovvero anche al livello di citazione specifica e letterale, in quanto resta dello strato decorativo duecentesco della parete nord dell'ex-chiesa dei Santi Nazario e Celso, antica parrocchia del borgo marinaro di Sturla, al terzo miglio ad est di Genova. Vi resta solo un frammento d'intonaco così antico, coi resti di tre figure di santi in piedi (fig. 19), probabilmente una serie paratattica di *Santi fondatori di Ordini religiosi*, ciascuno col nimbo e un libro nella mano sinistra, contenente la Regola da ognuno di essi elaborata. Tutti sono prive della testa; delle laterali non si può precisare l'identità, ma sono dipinte in una chiave formale che potrebbe di primo acchito farli datare addirittura al XII secolo. Ma le data con assoluta certezza alla fine del successivo la figura centrale – dipinta sul medesimo intonaco, con gli stessi colori e gli stessi pennelli – che rappresenta un *San Francesco d'Assisi* (col saio, il cordone, le stimmate, la ferita nel costato destro, la barba, e il libro) in tutto e per tutto ricalcato sui due esemplari cimabueschi di questo soggetto: quello che compare nella *Maestà* del transetto destro della basilica inferiore di Assisi e quello a tempera su tavola oggi al Museo della Porziuncola (fig. 20).

Per i santi "antichi", il pittore segue regole iconografiche e tecniche di stesura pittorica antiquate; per quello "moderno" si adegua agli standard più aggiornati, sia nella chiave iconografica, quanto mai ufficiale ed autorevole, sia nello stile, che diviene, appunto, manifestamente cimabuesco. Tanto che quest'ultima figura, nella ruvida concretezza del suo caratteristico abbigliamento e nelle impronte fisiche che lo rendono immagine vivente del Cristo crocifisso e partecipe della sua umana sofferenza, spicca, balza fuori dalla serie con una evidenza, un *appeal*, un quoziente empatico che sono i segni di una nuova, partecipata e coinvolgente nozione di religiosità e di devozione.

Chiunque fosse, questo pittore (e non è agevole stabilirlo, muovendo da quei santi tradizionali che certificano verosimilmente gli *standard* da cui muoveva), è chiaro che era passato per Assisi e che là direttamente davanti ai modelli cimabueschi aveva approntato disegni, rilevando e annotando con attenzione specifica tutti quegli elementi e quei dati che gli sarebbero serviti per riprodurre esattamente – all'occasione - quei prototipi in quanto all'aspetto, alla postura, agli attributi, alle proporzioni, allo stile. Inteso davvero, in questo caso, come 'forma' propria, necessaria, di quel 'contenuto'. Per valutare questi documenti pittorici in una prospettiva storico-artistica corretta e non solo in chiave fenomenologica, si deve inoltre sottolineare con forza un dato di fatto. A quanto le opere conservate manifestano, fu il *pattern* cimabuesco il canale attraverso cui giunsero e presero campo in pittura anche a Genova interessi davvero in sintonia coi tempi come quello per il ritratto inteso come rappresentazione di individui specifici.

E se nell'appena ricordato *San Francesco* di Sturla l'attrazione del soggetto e la forza performante, quasi costrittiva, del modello che esso replica ne fanno un caso particolare, l'*imago clipea*

ta a mezzo busto di un *Carmelitano* nella chiesa genovese di quest'Ordine prende evidentemente le fattezze "naturali" di qualcuno con cui Manfredino aveva dimestichezza, forse addirittura confidenza. Ed è significativo che ciò si riscontri a Genova in anni (*post* 1295-*ante* 1305) che sono gli stessi (1303-1305) in cui nella controfacciata della cappella padovana dell'Arena Giotto dipinge le "proprie figure" del committente, il cavalier Enrico Scrovegni, e di un ecclesiastico la cui identità fa ancora discutere gli studiosi, ma la cui fisionomia individuale è evocata alla perfezione.

IL CONTESTO E LE RAGIONI DELLE STORIE DEL BATTISTA

Anche il maestro di Sturla operò appena prima che nel 1291 arrivasse a Genova Manfredino. Le innovazioni di cui quest'ultimo era portatore non erano dunque ignorate, in qualche misura, nella città che si apprestava a vivere il turbolento decennio finale del Duecento, del quale il maestro pisoiense fu, in campo pittorico, un vero protagonista. Che sia morto intorno al 1305 (si ricordi che lo stesso Cimabue morì fra il 19 febbraio e il 19 marzo 1302), e quindi non si potesse più ricorrere a lui, può essere indirettamente confermato dal fatto che, quando nel 1312 terminarono i lavori di ricostruzione della Cattedrale di San Lorenzo dopo il devastante incendio provocato il 31 dicembre 1296 durante il tentato colpo di stato guelfo e si deliberò di dotare i rinnovati spazi interni di un ciclo di affreschi di stringente significato civico - in duplice valenza, politica e religiosa, legati ai fatti che non erano di storia, ma di cronaca - si sia fatto ricorso ad un altro artista (figg. 21-22), un pittore che incarnava un ideale pittorico, aulico nella misura massima, elaborato alla corte imperiale dei Paleologi solo da poco rientrati a Costantinopoli con l'aiuto determinante di Genova. E si ricordi che nel 1304 l'imperatore Andronico II Paleologo donò il terreno aldilà del Corno d'Oro su cui edificare la città di Pera-Galata ai Genovesi, che vi restarono fino al 1461; che nel 1308 suo



Fig. 21 Cattedrale di San Lorenzo, Affresco della controfacciata con *Deesis*, *Cristo fra arcangeli e Serafini*, *Angeli tubicini*, *Maddalena genuflessa*, *Dannati nel fiume infernale*, pittore costantinopolitano di San Salvatore in Chora (Marco il Greco?), 1312-1315, foto Di Fabio

figlio Teodoro Paleologo, marchese del Monferrato, marito di Argentina Spinola di Luccoli, sbarcato a Genova, fu ricevuto dai capitani con grande onore; che i documenti attestano nel 1313 l'attività genovese di un pittore venuto dalla capitale d'Oriente *Marcus Grechus de Constantinopoli* e che un altro, Demetrio di Pera, era attivo in città nel 1371, quando cioè vi operava anche Barna-

Fig. 22 Cattedrale di San Lorenzo, Afresco della lunetta interna del portale di San Gottardo con *Madonna col Bambino fra san Nicola di Bari e san Lorenzo*, pittore costantinopolitano di San Salvatore in Chora (Marco il Greco?), 1312-1315, foto Di Fabio



ba da Modena, che dalla pittura delle icone rimase sempre affascinato. Il che significa che il “paradigma greco” era organico al *pattern* culturale genovese e che nel campo delle arti figurative rimase autorevole ancora a lungo.

Un paradigma culturale che, a maggior ragione, a inizio secolo appariva il più nobile, certo il più prestigioso e potente in termini di comunicazione visiva, secondo i parametri della mentalità corrente. Adeguato a veicolare contenuti, ideologie, speranze di significato ampio, civico. Anche in questo caso, un “contenuto forte” pretendeva una “forma” altrettale.

A questo panorama, e a questo momento andrà ascritto – come voleva Toesca - anche il frammento di ciclo parietale di *Storie di san Giovanni Battista* giunto al Museo di Sant’Agostino dal distrutto monastero di Sant’Andrea della Porta (fig. 23). Un complesso, questo, insediato subito all’interno della cinta muraria urbana di metà XII secolo, che in quell’ambito ricalcava il tracciato di una più antica cinta, convenzionalmente assegnata all’epoca carolingia ma probabilmente già esistente in epoca tardoantica.

Guardato in una prospettiva di storia della storiografia, questo frammento ha un ruolo significativo: a far data al 1910, era uno dei rarissimi documenti figurativi a disposizione dei primi studiosi che si occuparono del Medioevo pittorico genovese, insieme ai brani manfrediniani di San Michele di Fassolo (strappati nel 1849) (figg. 11-12), a quelli della Cella (individuati nel 1880) (figg. 2-5), a quelli della Cattedrale di San Lorenzo (messi in luce appunto nel 1910) (figg. 21-22) e anche al mai celato (ma mai considerato fino ad anni recenti) mosaico di San Matteo (fig. 1).

Di questo brano d’intonaco figurato con tre storiette accostate, tutto, o quasi, è incerto: dalla sua originaria collocazione all’interno dell’edificio, alla forma architettonica di questo, al complesso decorativo di cui faceva parte, all’estensione di quest’ultimo. A giudicare da quel che ne resta – un *San Giovannino condotto dall’arcangelo nel deserto*; un *San Giovanni nel deserto*; una *Predica ai discepoli* – il ciclo doveva essere piuttosto ampio e comprendere tutti gli episodi canonici della storia del Precursore, dalle premesse (la *Nascita e imposizione del nome*, almeno), agli sviluppi (il *Battesimo di Cristo*, la *Visita dei discepoli in carcere*, il *Banchetto di Erode* e la *Danza di Salomè*), agli esiti (la *Decollazione* e i *Funerali*). Difficilmente poteva trovar posto se non in chiesa, in una cappella o in un’area riservata al culto giovanneo. Non, però, nelle absidi, poiché quelle romaniche non esistevano più, all’epoca della demolizione del complesso.

Circa le date, manca ovviamente qualsiasi appiglio documentario diretto. Tutti coloro che, brevemente, se ne sono occupati hanno convenuto su una cronologia all'ultimo Duecento. Chi scrive riteneva, in un primo momento, che potesse trattarsi di un pittore manfrediniano, se non dello stesso maestro pistoiese, ma l'approfondimento compiuto su quest'ultimo in seguito all'agnizione degli affreschi del Carmine ha portato ad abbandonare tale punto di vista. Forse, il punto di vista da condividere è quello di Giovanni Romano, che li legge come un fenomeno parallelo, in termini di cultura e di enfasi comunicativa, agli affreschi del Battistero di Parma: forse, l'unico brano pittorico (insieme al caso, pur diverso, degli affreschi di Sampierdarena) in cui la narrazione, pur disciplinata, prenda il carattere, e si direbbe il gusto, del racconto spicciolo.

L'intervento di questo pittore "bizantino" (termine che, in questo caso, non è affatto detto sia sinonimo di "costantinopolitano", ma sembra prendere, anzi, una più spiccata coloritura "balcanica") in Sant'Andrea della Porta potrebbe leggersi in relazione con alcune notizie documentarie, purtroppo molto indirette. Si sa, ad esempio, che nel 1294 si intervenne per ristrutturare il dormitorio e il refettorio, e questi lavori di riattamento potrebbero averne promosso anche altri a carattere decorativo. Ma, ovviamente, non vi è alcuna certezza che così sia stato e utilizzare argomenti del genere spesso fuorvia.

Qualcosa di più circostanziato si può invece dire riguardo al contesto in cui la loro commissione si dovrebbe inscrivere, e ciò comunque ha una valenza cronologica. Si sa infatti che proprio in quello scorcio di secolo la devozione giovannea, alimentata dalla presenza delle sue ceneri in Cattedrale dal 1099, conobbe un rilevante sviluppo, trasformandosi in un vero e proprio culto di Stato. Nel 1299 (giusto in coincidenza, vale a dire, col secondo centenario dell'arrivo in città delle reliquie) si costituì presso la Cattedrale la Confraternita di Devozione del Santo Precursore, finalizzata all'incremento del culto civico del Battista. Si aprì allora la fase definitiva del processo che nel 1327 portò a proclamarlo "Patrono, Protettore e Padre del Comune". Se fu l'evento del 1299 a promuovere direttamente l'esecuzione, da parte del Maestro di Giano (lo scultore principale della maestranza campionesa attiva nel restauro generale dell'edificio), di una statua stante del Precursore (nota solo da una fotografia), la realizzazione del ciclo narrativo giovanneo in Sant'Andrea – che probabilmente anticipò di qualche anno quell'evento – si può considerare come un ulteriore episodio significativo di questo "incremento" devozionale, che verrà ufficialmente sancito, già intorno al 1315, negli affreschi realizzati all'interno della Cattedrale restaurata dal già citato maestro paleologo-costantinopolitano. Evidentemente, a seguito di un *input* venuto dal committente di quel ciclo – il Comune – san Giovanni Battista vi è effigiato a scala gigantesca (nell'affresco della parete nord) e in posizione eminente nel consesso apostolico (dipinto nella controfacciata) (fig. 21) ed è identificato – secondo una concezione di cui l'arcivescovo Jacopo da Varagine fu il sostenitore strenuo – come il simbolo dell'unione civica e della necessità di recuperare la concordia fra le varie *partes* in un frangente storico-politico di grave tensione e il suo corpo fisico (vale a dire le sue ceneri, custodite in un unico reliquiario dentro l'altare della sua cappella in Cattedrale) come metafora visibile e concreta del "corpo" unito e – si sperava ardentemente – pacificato del Comune di Genova.



Fig. 23 Museo di Sant'Agostino, Affresco strappato da Sant'Andrea della Porta con *Storie di san Giovanni Battista*, pittore greco, circa 1290/1295, foto Taddei

BIBLIOGRAFIA

Ringrazio Piero Donati, che, con la solita generosità, mi ha segnalato il brano in San Marco al Molo; Riccardo Passoni, vicedirettore, e Virginia Bertone, conservatore, della Galleria d'Arte Moderna di Torino; Adelmo Taddei, conservatore del Museo di Sant'Agostino; Cristina Croce, cui devo la foto n. 18.

Per ragioni di spazio, devo limitare l'apparato bibliografico; cito quindi solo: G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova 2011; A. De Floriani, *Genova - Pittura e arti minori*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 523-524; M.T. Donati, *La pittura medievale in Liguria*, in *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 23-32; P. Torriti, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria, 1, Dalle Origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 27-44; G. Romano, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, I, Milano 1986, pp. 25-32; P. Torriti, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1971, pp. 27-47; P. Toesca, *Il Medioevo*, II, Torino 1927 (n.ed. 1965); W. Suida, *Genua*, Leipzig 1906.

Per argomentare meglio i punti di vista qui sostenuti, cfr. i miei studi più recenti: *"Antichi affreschi a San Pier d'Arena". Riflessioni e nuovi argomenti sul ciclo genovese di Sant'Agostino della Cella*, in "Intrecci d'arte", 4, 2015 (Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica, seminario di dottorato, Bologna, 10-12 giugno 2014), in c.d.s.; *Manfredino da Pistoia (Manfredino di Alberto)*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon Des Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 87, München-Leipzig 2015, in c.d.s.; *Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova - Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assistiate"*, in "Bollettino d'Arte", s. VII, XCVI, 2011, 12, pp. 83-132; *Un San Francesco desunto da Cimabue e gli esordi dell'iconografia francescana a Genova fra Due e Trecento*, in *I Francescani in Liguria. Insediamenti, committenze, iconografie*, atti del convegno (Genova, 22-24 ottobre 2009) a cura di L. Magnani e L. Stagno, Roma 2012, pp. 179-193; *Aspetti della pittura decorativa a Genova fra XII e XIV secolo: la trave del tramezzo presbiteriale di San Matteo, le stanze dei canonici della Cattedrale, il soffitto di casa de Turca*, in "Ligures. Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure", 6, 2008, pp. 13-28; *La chiesa di un Comune senza "Palazzo". Uso civico e decorazione "politica" della Cattedrale di Genova fra XII e XIV secolo*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, I convegni di Parma, 8, atti (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 302-316; *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccoardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 40-67; *La Cattedrale di Genova nel Medioevo (secoli VI-XIV)*, Cinisello Balsamo 1998; *Il mosaico di San Matteo e*

tracce per l'arte musiva a Genova nel Medioevo, in *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Bordighera, 6-10 dicembre 1995), a cura di F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, Bordighera 1996, pp. 63-80.

Per le note storiche inserite nel testo, cfr.: *Jacopo da Varagine e la sua Cronaca di Genova*, a cura di G. Monleone, II, Genova 1941, p. 330; A. Giustiniani, *Castigatissimi annali, con la loro copiosa tavola, della Eccelsa & Illustrissima Repubblica di Genoa*, Genoa 1537. Per i documenti richiamati, cfr.: S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto*, Genova 1870, *passim*; F. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, I, Genova 1870; II, Genova 1873, *passim*; G. Salvi, *L'“operarius” del porto e del molo di Genova. Architetto o amministratore?*, Genova 1934.

Sul ciclo del chiostro dei Canonici, si aggiunge: A.R. Calderoni Masetti, *La raffigurazione dei Mesi nel Chiostro dei Canonici di Genova*, in *Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, a cura di M. De Giorgi, A. Hoffmann, N. Suthor, München 2013, pp. 395-405 (con bibl. precedente); sugli affreschi della Cattedrale, le schede di M. Bacci, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, II, *Mirabilia Italiae*, 18, a cura di A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Modena 2013, pp. 253-256, 349, 357-358; E. Rentetzi, *Gli affreschi bizantini nella cattedrale di Genova: una nuova lettura iconografica*, in “Arte documento”, 28, 2012, pp. 84-111.

Sulle reliquie e il culto del Battista: A. Calcagnino, *Historia del glorioso precursore di N.S., S. Gio. Battista, protettore della città di Genova*, Genova, Farroni, 1648 (II ed. Genova, Scionico, 1697); V. Polonio, *L'arrivo delle ceneri del Precursore e il culto del Santo a Genova e nel Genovesato in età medievale*, in *San Giovanni Battista nella vicenda sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra Medioevo ed età contemporanea*, atti del convegno (Genova, 16-17 giugno 1999) a cura di C. Paolocci, Genova 2000, pp. 35-65; C. Di Fabio, *Reliquie e reliquiari dal mare a Genova e in Liguria fra la prima Crociata e il Duecento*, in “Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean”, I,1, 2014 (atti del convegno *Circulation as a factor of cultural aggregation: relics, ideas and cities in the Middle Ages*, atti del colloquio (Telč, May 7-11, 2014) a cura di K. Benešová, I. Foletti, S. Romano), pp. 76-87; A. Musarra, *Memorie di Terrasanta. Reliquie, traslazioni, culti e devozioni a Genova tra XII e XIV secolo*, in *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni e imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. Benvenuti, P. Piatti, Firenze 2014, pp. 523-576.

Il documento del 1272 è celeberrimo: J. Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Wien, 1888, pp. 158-160.

Per i rimandi pisani: L. Bellosi, “*I vivi parean vivi*”. *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006 (“Prospettiva”, 121-124, gennaio-ottobre 2006), da cui (p. 103) anche la citazione virgolettata; *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, cat. mostra (Pisa) a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Pisa 2005.

Il saggio di F. Bologna cui si fa riferimento è: *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Laclotte, études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano 1994, pp. 15-29.

Note a margine di alcuni recenti interventi di restauro su dipinti murali medievali a Genova

Paola Traversone

L'autorevole letteratura artistica che fin dal primo Novecento accompagna le *Storie di san Giovanni Battista*¹ ha contribuito senz'altro a coagulare intorno alle accuratissime operazioni di restauro un'équipe di studiosi che non ha mancato di contribuire alla migliore conoscenza dell'opera.

Nulla si sa del contesto originario cui apparteneva l'affresco, che doveva senza dubbio costituire una parte di una raffigurazione ben più ampia e articolata e la cui realizzazione risale, forse, a una fase di rinnovamento del monastero, documentata intorno al 1294².

Allorché, infatti, il Consiglio Comunale, già in procinto di procedere con la demolizione del complesso monumentale, delibera di predisporre il recupero, almeno parziale, tramite appositi stacchi, di una parte dei migliori affreschi seicenteschi che decoravano allora l'edificio, nominando a tale scopo una commissione di esperti col compito di selezionare le opere da salvare, le *Storie di san Giovanni Battista* non sono mai citate³: esse rappresentarono allora una scoperta del tutto casuale ed estemporanea, avvenuta proprio nel corso dei lavori di demolizione, com'è, d'altra parte, ben dimostrato dalla presenza delle innumerevoli martellinature subite⁴ probabilmente nel momento in cui, a seguito delle trasformazioni radicali che interessarono l'edificio medievale fin dall'inizio del XVI secolo⁵, il dipinto scomparve sotto nuovi strati d'intonaco apparecchiati ad accogliere immagini dipinte più aggiornate.

In compenso, in occasione del recente intervento di restauro e delle analisi che ne sono scaturite, ogni elemento della tettonica attuale del manufatto è stato messo in luce; e sia le componenti costitutive originarie dell'opera sia le componenti a essa estranee, applicate cioè nel corso delle diverse manomissioni avvicendatesi, sono state puntualmente individuate⁶.

L'opera, nel suo attuale stato conservativo, estremamente compromessa e impoverita nella materia pittorica, privata di molti passaggi cromatici e lacunosa (si pensi al cielo, un tempo intensamente azzurro in virtù di una campitura di azzurrite stesa a secco e oggi perduta⁷; o ai visi di quasi tutti i personaggi, eccetto l'angelo), può dirci ancora qualcosa di sé, del linguaggio pittorico dal quale essa ha avuto origine e della cultura del proprio autore.

¹ Vedi qui DI FABIO, con bibliografia.

² Vedi qui DI FABIO e TADDEI.

³ DAGNINO 1990, p. 28 e p. 54 nota 91.

⁴ Vedi qui PIATTI.

⁵ DAGNINO 1990, pp. 29-30.

⁶ Vedi qui PIATTI.

⁷ *IBIDEM*.

La sapiente sovrapposizione di colori puri e squillanti, accostati gli uni agli altri tramite pennellate rapide e giustapposte, costituisce la sostanza dell'intera raffigurazione, dal paesaggio aspro e roccioso ma acceso dal pausato distribuirsi, qua e là, di smilzi alberelli, ai personaggi, agili e guizzanti, che occupano le scene, percorse, senza soluzione di continuità, da una sapida capacità narrativa.

Sulla scorta degli esiti delle indagini effettuate nel corso dei lavori, inoltre, sembra confermata per l'ignoto autore un'identità artistica formatasi su modelli pittorici appartenenti ai territori del Mediterraneo orientale, come già suggerito da Giovanni Romano⁸ e, più recentemente, da Anna De Florian⁹.

Poiché appare importante in questo contesto richiamare l'attenzione, sia pur brevemente, sulla responsabilità rappresentata da un intervento di restauro ben condotto in relazione alla migliore conoscenza dell'opera d'arte, nonché al recupero o al ritrovamento di testi figurativi negletti o inediti, si coglie l'occasione per menzionare alcuni altri interventi recentemente attuati a Genova su brani pittorici murali cronologicamente affini al tema affrontato in questa sede. Fra essi: il restauro del dipinto murale raffigurante la *Madonna col Bambino fra i santi Bartolomeo e Bernardo di Chiaravalle*, posto nella lunetta del portale della chiesa di San Bartolomeo dell'Olivella presso la chiesa del Carmine¹⁰, per il quale si rimanda ad altri testi che hanno affrontato nello specifico l'argomento¹¹; e il restauro della *Madonna col Bambino fra gli arcangeli Michele e Gabriele* dipinta sulla lunetta della chiesa medievale di Santa Maria del Prato, un altro brano pittorico tanto celebrato dalla critica quanto frammentario e da tempo ormai difficilmente valutabile¹².

Ad ambito senese del secondo/terzo decennio del XIV secolo va ascritto, invece, l'interessantissimo dipinto murale raffigurante la *Crocifissione* (fig. 1), recentemente venuto in luce e recuperato in un ambiente secondario e misconosciuto un tempo appartenente al complesso edilizio del monastero cistercense di Sant'Agata di Bisagno¹³. Un ritrovamento inaspettato e sorprendente, del tutto inedito, che si propone quale conferma di una realtà già ben nota¹⁴ ma arricchitasi, proprio in anni recenti, di nuove importanti acquisizioni¹⁵.

⁸ ROMANO 1986, p. 26.

⁹ DE FLORIANI 2011, p. 114. Vedi inoltre qui DI FABIO.

¹⁰ Per un inquadramento storico generale relativo alla fondazione medievale di San Bartolomeo dell'Olivella si veda TONACCHERA 1998 b, pp. 181-184 (con bibliografia precedente).

¹¹ DI FABIO 2011, pp. 116 – 118. Inoltre, vedi qui DI FABIO e VASSALLO. Il restauro è stato condotto dalla Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Liguria, eseguito dal restauratore Giovanni Ziglioli e diretto da chi scrive.

¹² Vedi qui DI FABIO e VASSALLO.

¹³ Il dipinto, purtroppo, a causa del progetto di riqualificazione dell'area, è stato strappato e si trova attualmente conservato all'ingresso della casa di riposo adiacente alla chiesa. Per un inquadramento storico generale relativo alla fondazione medievale di Sant'Agata di Bisagno si veda TONACCHERA 1998 a, pp. 169 – 174 (con bibliografia precedente).

¹⁴ ALGERI 2011, pp. 133 – 153, con bibliografia precedente ivi citata.

¹⁵ *IBIDEM*. Ci si riferisce, in particolare, alla tavola raffigurante *Madonna col Bambino*, nella chiesa di N.S. del Ponte a Lavagna.



Fig. 1: Genova, Monastero di Sant'Agata di Bisagno, *Crocifissione*

Si tratta infatti di un testo pittorico che va ad affiancarsi, ad avviso di chi scrive, a opere quali il monumentale *Crocifisso* proveniente dall'edizione medievale della chiesa di S. Maria delle Vigne – oggi conservato nel Museo di Sant'Agostino –, l'analoga *Croce dipinta* oggi conservata nella Pinacoteca Civica di Savona, e, ancor meglio, le opere attribuite al cosiddetto Maestro di S. Maria di Castello, che una parte della critica tende a identificare con Opizzino Pellerano da Camogli, nonché la *Croce dipinta*, di poco posteriore, attribuita al cosiddetto Maestro della Croce di Piani d'Invrea¹⁶.

¹⁶ *IBIDEM*, ma vedi qui DI FABIO.

BIBLIOGRAFIA

ALGERI 2011: ALGERI, G., *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in ALGERI, G., DE FLORIANI, A., *La pittura in Liguria. Il Medioevo. Secoli XII – XIV*, Genova 2011, pp. 133 – 153.

DAGNINO 1990: DAGNINO, A., *Sant'Andrea della Porta*, in BOZZO DUFOUR, C. (a cura di), *Medioevo Demolito. Genova 1860 – 1940*, Genova, 1990, pp. 25-56.

DE FLORIANI 2011: DE FLORIANI, A., *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in ALGERI, G., DE FLORIANI, A., *La Pittura in Liguria. Il Medioevo. Secoli XII-XIV*, Genova, 2011, pp. 97-129.

ROMANO 1986: ROMANO, G., *Pittura del Duecento in Liguria*, in CASTELNUOVO, E. (a cura di), *La pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, I, Milano, 1986, pp. 25-32.

TONACCHERA 1998 a: TONACCHERA, R., *Sant'Agata di Bisagno*, in BOZZO DUFOUR, C., DAGNINO, A., *Monasteria Nova. Storia e Architettura dei Cistercensi in Liguria (sec. XII-XIV)*, Genova, 1998, pp. 169 – 174.

TONACCHERA 1998 b: TONACCHERA, R., *San Bartolomeo dell'Olivella*, in BOZZO DUFOUR, C., DAGNINO, A., *Monasteria Nova. Storia e Architettura dei Cistercensi in Liguria (sec. XII-XIV)*, Genova, 1998, pp. 181 – 184.

Le Storie di San Giovanni al Museo di Sant'Agostino: note stilistiche e iconografiche.

Adelmo Taddei

“Venne un uomo mandato da Dio e il suo nome era Giovanni” (GIOVANNI, 1, 6)

Come un dono d'addio, nel corso delle demolizioni che, ai primi del 1900 (i lavori si conclusero entro il 1906), distrussero l'antico convento di Sant'Andrea della Porta¹, emerse ciò che restava di un affresco databile alla fine del '200: tre scene della vita di San Giovanni Battista. Poiché tutto il complesso religioso, dopo le secolarizzazioni di fine '700, era ormai proprietà pubblica e adibito a usi non ecclesiastici, l'opera, dopo lo strappo, venne acquisita al patrimonio comunale ed esposta nel Museo di Palazzo Bianco, dal quale venne poi trasferita nel Museo di Sant'Agostino (inaugurato nel luglio 1984), dove attualmente è nuovamente esposta, dopo un attento e lungo restauro.

Dato il tema, è forse possibile ipotizzare che tali pitture decorassero l'ambiente battesimale². Ma dove si trovasse l'eventuale battistero, o anche solo il fonte battesimale, allo stato attuale delle ricerche non è dato sapere. Parimenti, non è mai stata reperita documentazione su quando esattamente avvenne il ritrovamento dell'opera.

E' invece ben documentato, attorno al 1294, un ampio intervento di ristrutturazione comandato dalla priora Petra Grillo che coinvolse molti ambienti monacali e che forse poté costituire l'occasione per la realizzazione di questi affreschi anche se, in verità, di tale lavoro specifico nei documenti consultati non si parla³.

DESCRIZIONE

Le scene rappresentate sono, da sx. a dx.:

1° scena: *L'arcangelo Uriele conduce San Giovanni Bambino nel deserto* (da fonti apocrife: nella *Natività di Maria - Papiro Bodmer*, 44, 5, nel *Protovangelo di Giacomo*, 22, 3 e nei *Codici Hereford*, 98, e *Arundel*, 102 è un angelo, ma non identificato, ad assistere Elisabetta e Giovannino che cercano scampo dalla strage degli innocenti su una montagna, prefigurazione della futura vita di Giovanni)⁴. La Aronberg dettaglia la derivazione letteraria della scena citando un testo slavo del IX secolo o di poco più tardo: *La storia della nascita di Giovanni il Precursore e dell'uccisione di suo pa-*

¹ Per tutta la vicenda del convento e chiesa di Sant'Andrea v. DAGNINO 1982, *passim*, e DAGNINO 1990, *passim*.

² Sant'Andrea è documentata come parrocchia fin dal 1222: DAGNINO 1982, p. 197, nota 38. Torriti scrive di una provenienza "... dalle antiche carceri di Sant'Andrea ...", che comunque includevano anche gli spazi della chiesa: TORRITI 1987, p. 30. Un indizio potrebbe essere nella relazione della visita del legato apostolico Mons. Bossi nel 1582, carta 97, dalla quale si evince che, nel 1582, il fonte battesimale si trovava in chiesa. RÉAU 1956, p. 451 precisa che il soggetto del *Battesimo di Cristo* figura obbligatoriamente nella decorazione dei battisteri, il che introduce un elemento ulteriore e per la successione delle scene mancanti – v. oltre – e per la ipotetica collocazione degli affreschi.

³ ASG, *Il monastero di Sant'Andrea della Porta – diritti e interessi – in Genova, 1224 – 1263*, ms. sec. XVI, n. LXX, cc. 68-71, citato in DAGNINO 1982, p. 197 n.38; si veda in particolare la. c. 68; TADDEI 2010, p. 213.

⁴ Ricevo dal Prof. Paolo Tomea dell'Università Cattolica di Milano – che ringrazio sentitamente – un ulteriore riferimento: *Passione di Giovanni Battista, Bibliotheca Hagiographica Graeca*, 831. Ne sono editi degli *Excerpta* in *Acta sanctorum*, Novembris, III, pp. 16-17.

*dre Zaccaria*⁵. Dopo la fuga di Giovannino e sua madre Elisabetta verso la montagna, per trovare scampo dalla Strage degli Innocenti, il bambino viene chiamato a incontrare Gesù presso il Tempio, dopodiché “... Gesù se ne tornò con Gabriele in Egitto, ma Giovanni andò con Uriele verso la montagna”⁶.

2^a scena: *Visione di San Giovanni Battista* (LUCA, 3, 2: “... la parola di Dio scese su Giovanni, figlio di Zaccaria, nel deserto”).

3^a scena: *San Giovanni Battista interrogato dai farisei* (GIOVANNI, 1, 19: “E questa è la testimonianza di Giovanni, quando i Giudei gli inviarono da Gerusalemme sacerdoti e leviti a interrogarlo: 'Chi sei tu?' ...”). Una seconda ipotesi è: *San Giovanni Battista indica Cristo a due discepoli* (GIOVANNI, 1, 29 – 30: “Il giorno dopo, Giovanni, vedendo Gesù venire verso di lui, disse: ‘Ecco l’Agnello di Dio, ecco Colui che toglie i peccati dal mondo!’”, reiterata in GIOVANNI, 35-36: “Il giorno seguente (al battesimo del Cristo, n.d.A.) Giovanni era ancora là con due discepoli, quando, fissato lo sguardo su Gesù che passava, gridò: ‘Ecco l’Agnello di Dio!’”).

NOTE SULLO SVILUPPO NARRATIVO E SULL’IDENTIFICAZIONE DELLA SCENA TERZA

Il ciclo narrativo non si limitava certamente alle tre scene conservate. Laddove si considerino le storie di San Giovanni Battista nel loro sviluppo canonico, è possibile pensare che le tre scene fossero precedute almeno dalla *Nascita del Battista* e seguite dalla scena cardine, il *Battesimo di Gesù*, e dalla *Decollazione del Battista*. Questo darebbe un ritmo almeno senario – e inconsueto - alla narrazione, mentre spesso gli episodi rappresentati sono di più, potendovisi aggiungere *L’annuncio a Zaccaria*, *Zaccaria che scrive il nome del neonato*, *La danza di Salomè*, senza per questo esaurire il campo delle possibilità. Rimane certo che le tre storie rimaste sono di sicuro residuali rispetto a una narrazione che, per un personaggio fondamentale nella dottrina cristiana come Giovanni Battista (“Io vi dico, tra i nati di donna non c’è nessuno più grande di Giovanni ...”, LUCA, 7, 28) non potevano mancare dell’episodio relativo alla *Nascita*, così evocativamente similare, fra le altre miracolose (una fra molte quella di Isacco), a quella di Maria, né tantomeno del fondamentale evento del *Battesimo di Gesù*, uno dei cardini della narrazione evangelica, né infine dell’episodio della *Decapitazione*, che fa del Battista il precursore anche fra i martiri cristiani, già prima della crocifissione del Cristo.

La mancanza di informazioni sulla sede del ritrovamento⁷ non permette di ipotizzare almeno quantitativamente lo sviluppo narrativo dell’intera serie, ma, oltre alla logica narrativa, anche l’evidenza rilevata nel restauro mostra tracce di una scena precedente e una susseguente⁸. E’ però possibile, in base a due esempi conservati altrove e cronologicamente precedenti, formulare alcuni ragionamenti, sia in merito a qualche pur lieve dubbio in merito alla identificazione della scena terza, ma soprattutto per rilevare nel dettaglio la presenza di narrazioni similari precedenti a questa in Sant’Andrea. In ordine cronologico, tali esempi sono la narrazione della *Vita di San Giovanni Battista* (fig. 1) negli affreschi della cupola del battistero di Parma, che la critica ritiene concordemente realizzati entro il 1270, anno della consacrazione dell’edificio, e il dossale n. 14 della Pina-

⁵ ARONBERG 1955, p. 86.

⁶ ARONBERG 1955, p. 86 e nota 10; il testo citato è nello scritto slavo, cap. VI, v. 7.

⁷ Che, quantomeno, avrebbe potuto consentire, qualora avesse presentato limiti (lesene, finestre, muri..) di ipotizzarne lo sviluppo lineare, quantificando il numero delle scene sulla base delle dimensioni di quelle residue (pari a m. 1,99 totali per m. 0,84 di altezza; le singole scene misurano, cornice esclusa, cm. 61,5 (all’incirca due palmi e mezzo genovesi); la misura della terza è meno precisa poiché meno rilevabile è il bordo della cornice.

⁸ Vedi qui PIATTI.

coteca Nazionale di Siena con *San Giovanni Battista in trono e storie della sua vita* (fig. 2), datato attorno al decennio 1270 - 1280⁹.



Fig. 1: Parma, Battistero, *L'arcangelo Uriele conduce San Giovannino nel deserto*, Pittori veneto-bizantini, entro il 1270, foto Fabbriceria della Cattedrale di Parma

Nel ciclo parmense¹⁰ le scene che si susseguono sono:

- 1) L'arcangelo Gabriele rende muto Zaccaria
- 2) Natività del Battista
- 3) L'arcangelo Uriele accompagna Giovannino nel deserto
- 4) Giovanni predica nel deserto
- 5) Giovanni battezza le folle
- 6) Giovanni indica l'Agnello di Dio
- 7) Giovanni battezza il Cristo
- 8) Giovanni innanzi a Erode Antipa
- 9) Giovanni viene portato in prigione

⁹ ARONBERG 1955, pp. 85-86; ROTUNDO BALOCCHI 1986, p. 505; nella sua ben documentata ricerca questa studiosa non cita l'articolo della Aronberg; SANTI 2012, p. 35 e note biografiche sull'artista a p. 152, a cura di M.P. Lippi Mazzieri.

¹⁰ Nel sito ufficiale della Cattedrale www.parma.cattedrale.it è possibile vedere in dettaglio gli affreschi della volta.

- 10) Gesù manda i discepoli di Giovanni a riferirgli: “CECI VIDENT, CLAUDI ANBULĀ” (MATTEO, 11,5; LUCA, 7,22)
- 11) Giovanni viene tratto dalla prigione e decapitato
- 12) Il capo di Giovanni viene portato a Erode.

Altri elementi accessori alla narrazione sono rappresentati da un riquadro sottostante la finestra ovest (fra le due scene con l'Annuncio a Zaccaria e la Nascita) che rappresenta, con buona probabilità, l'Imposizione del nome¹¹, mentre, oltre alle coppie di santi che incorniciano le tre finestre presenti nella fascia decorativa interessata dalla storie del Battista, i lati della finestra sud vennero dipinti con due figure aureolate sotto alle quali è scritto “ISTI SUNT DISCIPULI JOHNS BAT”, rappresentati fra le scene con i Miracoli di Cristo e la Decollazione del Battista.



Fig. 2: Siena, Pinacoteca Nazionale, *San Giovanni Battista in trono con storie della sua vita*, Maestro umbro, 1280 ca., foto su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo. Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo

Il dossale senese con *San Giovanni in trono e storie della sua vita* è in realtà attribuito ad un maestro (il Maestro delle Storie di San Giovanni) con forti evidenze umbre¹². Il comparto centrale è occupato dalla figura del Santo coronato in trono e ai lati si svolgono gli episodi nel seguente ordine:

- 1) Annuncio a san Zaccaria
- 2) Visitazione
- 3) Nascita di san Giovanni Battista
- 4) Madonna con Bambino, san Giovannino e sant'Elisabetta
- 5) San Giovanni Battista trasportato nel deserto dall'arcangelo Uriele
- 6) Cristo parla a san Giovanni Battista nel deserto
- 7) San Giovanni Battista indica Cristo a due discepoli
- 8) Battesimo di Cristo

¹¹ ROSSI 1999, p. 176

¹² Ampia e convincente disamina in ROTUNDO BALOCCHI 1982, pp. 498-514; SANTI 2012, cit.

- 9) Decapitazione di san Giovanni Battista
- 10) Testa di san Giovanni Battista presentata ad Erode
- 11) San Giovanni Battista al Limbo;
- 12) San Giovanni Battista davanti a Cristo e alla Madonna.

Nel caso parmense le fonti delle scene sono invece quasi completamente canoniche: il solo episodio con San Giovannino e Uriele, identificato erroneamente da LOPEZ 1864, p. 217, con Gabriele, probabilmente per 'simpatia' con la scena dell'*Annunciazione a Zaccaria*¹³, rimanda alla tradizione apocrifia, specificatamente a quella orientale, da cui, secondo la Aronberg, derivano tutte le storie relative all'infanzia di Giovanni che compaiono in Italia "... just after the middle of the thirteenth century"¹⁴. Nella stessa scena compaiono, sulla destra, "SACERDOTES ET LEVITE" (*sic*)¹⁵, in un contesto, con il Battista ancora bambino, non coerente con le narrazioni canoniche¹⁶. La corrispondenza con il racconto canonico è però così stringente che la scansione in dodici scene determinata dalla partizione architettonica della volta vide la scelta dell'episodio dei *Miracoli di Cristo*, forse considerato più importante rispetto all'*Imposizione del nome*, relegato in un riquadro minore. Un'altra variazione si nota nell'episodio dell'*Annuncio a Zaccaria*, nel quale compare anche Elisabetta, la cui presenza al nunzio non è contemplata nei Vangeli, in base ai quali è al solo Zaccaria, mentre officia nel tempio, che l'angelo annunzia la futura nascita di Giovanni (LUCA, 1, 8-11). Spicca come eccezione proprio l'episodio apocrifo del bambino con l'arcangelo, il che sembra indicare una certa 'forza esplosiva'¹⁷ per questa nuova iconografia, forse alla sua prima apparizione 'ufficiale' nell'Italia centro-settentrionale, almeno in un ambito così importante quale il battistero di una città cardine come Parma. Si consideri infatti, come sopra rilevato, che nel contesto narrativo si preferì sacrificare l'*Imposizione del nome* – scena del tutto canonica – ad un'altra scena evangelica, con il *Cristo che rimanda i discepoli a Giovanni*, mentre rimase fra le scene principali proprio l'unica di schietta derivazione apocrifia.

Diverso è il caso senese, nel quale molti degli episodi illustrati attingono alla tradizione non canonica di derivazione orientale¹⁸.

¹³ ARONBERG 1955 (nota 12, p. 86) segnala che tale errore si ripete in TESTI, L., *Le Baptistère de Parme: son histoire, son architecture, ses sculptures, ses peintures*, Florence, 1916, pp. 206ss., fig. 162.

¹⁴ ARONBERG 1955, p. 86

¹⁵ LOPEZ 1864, p. 217; ROSSI 1999, pp. 177-178 interpreta la didascalia con "Giovanni condotto dall'angelo a sacerdoti e Leviti". In realtà il testo latino mal si presta ad una simile interpretazione, poiché i termini "sacerdotes et Levite[s]", o più probabilmente "Levite", laddove la "e" sta per "ae", essendo questa parola della prima declinazione, così come nella scena della Natività sta scritto "Nativitas Seti Johis Batiste", presentano desinenze più probabilmente al nominativo che all'accusativo. I testi apposti alle varie scene sono scritti in un latino corretto (tranne nella scena 8, dove il soggetto "Johannes" è scritto "Johem") e difficilmente il verbo "mitto" può presentare, in questo caso, una costruzione con il doppio accusativo, soprattutto visto che "Levite" può essere l'abbreviazione del nominativo "Levitae". La scritta può quindi indicare la qualifica dei personaggi presenti che con i gesti delle mani indicano il percorso verso il deserto che Giovannino si appresta a compiere.

¹⁶ Aronberg cita un altro esempio nel quale la partenza di Giovannino presenta "... a group of figures watching John's departure ...". Si tratta di una parte di dossale d'argento datato 1366-1367 che per l'autrice fa riferimento al testo del Cavalca (per il quale v. qui oltre, a pag. 6), nel quale questi sono identificati come "... i parenti e' vicini ..." (ARONBERG cit., p. 89 e nota 26) laddove a Parma la scritta indica chiaramente le figure come appartenenti a quelle caste che più si opposero alla sua predicazione.

¹⁷ E autoestinguentesi, visto che nel giro di pochi decenni non se ne trovano più tracce, se non declinate in modi piuttosto differenti (con la tarda eccezione genovese – v. oltre).

¹⁸ ARONBERG, 1955, p. 86 e nota 11; ROTUNDO BALOCCHI 1986, pp. 497-498.

La scena 2) (*Visitazione di Maria ad Elisabetta*) afferisce a LUCA, 1, 39ss., ma nella susseguente *Natività*, che nella sua sostanza rimanda sempre a LUCA, 1, 57, è però la Madonna, indicata dall'aureola e dall'aspetto, in tutto simile a quella della precedente *Visitazione*, a porgere il bambino ad Elisabetta¹⁹. Questo elemento non deriva dai canonici, se non forse per il fatto implicito che, quando Elisabetta era al sesto mese di gravidanza avvenne la visitazione di Maria, che poi "... rimase con lei circa tre mesi" (LUCA, 1, 56). E' però presente con forza nelle fonti apocrife fra quelle in seguito utilizzate nel testo di Fra Domenico Cavalca (*Volgarizzamento delle vite dei SS. Padri* - "... by no means a literal translation of its sources..."²⁰), elaborato fra il 1320 e il 1342, perno dello studio di Marilyn Aronberg che lo considera una fonte primaria per il successivo sviluppo e successo della figura di San Giovannino nella cultura rinascimentale, con particolare attenzione per quella toscana. La scena 4) (*Madonna con Bambino, san Giovannino e sant'Elisabetta*) parimenti rimanda alla tradizione apocrifa²¹ mentre la 5), con *San Giovannino e Uriele* verrà analizzata in seguito. La scena 11) presenta *La discesa di Giovanni al limbo*²², della quale non v'è traccia nei testi canonici, ma che riprende il tema di Giovanni soprattutto come messaggero, ἄγγελος di Cristo, caratteristica rappresentata, nell'arte cristiana orientale, dall'iconografia di Giovanni, che spesso viene rappresentato alato appunto come un angelo²³. La scena 12), con *San Giovanni Battista davanti a Cristo e alla Madonna* si presenta come un *unicum*, a parere della Rotundo Balocchi²⁴, che la reputa la conclusione logica di un racconto volto ad esaltare la figura del Battista in rapporto a quelle della Famiglia Celeste.

In entrambi i casi²⁵, parmense e senese, l'episodio con *Giovanni che indica il Cristo ai discepoli* precede, come nel testo evangelico, la scena con il *Battesimo di Cristo* (GIOVANNI, 1, 29-31). Sarebbe quindi possibile identificare, sulla base di questi due precedenti e in considerazione della scarsa leggibilità della scena genovese, la più danneggiata delle tre, anche quest'ultima come le due sopra citate (non con GIOVANNI 1, 35-36 che costituisce una ripetizione dell'*Agnus Dei* peculiare del testo giovanneo, nel quale segue il *Battesimo*). Questo concorderebbe con il gesto di Giovanni, che sembra indicare un 'qualcosa' di non più rilevabile – ammesso che ci fosse - in alto, verso la cresta delle colline. Si può però obiettare che a Siena, nella stessa scena, i discepoli del Battista sono aureolati; a Parma non lo sono nella scena specifica (che peraltro è individuata dalla didascalia sottostante: "ECCE AGNUS DEI – ECCE QUI"), mentre lo sono i due personaggi dipinti a fian-

¹⁹ ARONBERG 1955, pp.87-88, note 21 e 22 p. 88 e nota 32 p. 90; RÉAU 1956, p. 433. Tale episodio viene ripreso anche nella notissima (ma già così nota fra 1270 e 1280? l'utilizzo di questo testo come fonte spingerebbe la datazione del dipinto più verso e/o oltre il 1280) *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, p. 454, che ROTUNDO BALOCCHI 1982, p. 497 reputa tra le fonti fondamentali per questa tavola.

²⁰ ARONBERG 1955, p. 87.

²¹ ARONBERG 1955, pp. 85-86 con note.

²² CHRISTIANSEN 1982, p. 44; l'episodio deriva dall'apocrifa tradizione degli "Atti di Pilato", incorporati nel Vangelo di Nicodemo, (*Discesa di Gesù agli inferi*), II, 2,2, una narrazione la cui materia ebbe molto successo per tutto il Medioevo: MORALDI 2007, pp. 596 e 603, per il quale il Vangelo di Nicodemo costituì: "... un testo che ebbe un "peso" enorme in tutta l'antichità e una diffusione vastissima ...". Jacopo da Varazze, che nella sua *Legenda Aurea* cita in più punti il Vangelo di Nicodemo, riprende più volte l'episodio (pp. 304, 454 e 459). Per ROTUNDO BALOCCHI 1986, pp. 493-496 e nota 108, tale episodio deriva invece da un'omelia di Eusebio di Emesa (295-359ca.), anche se è possibile oppugnare che già San Girolamo, nel suo *Chronicon, ad annum 347*, bollava tale autore come "... portabandiera della fazione ariana...".

²³ MARCO, 1, 2: "Ecco, io mando il mio messaggero davanti a te, egli ti preparerà la strada", citazione da MALACHIA, 3, 1. e LUCA, 1, 76; RÉAU 1956, p. 439; TRADIGO 2004, pp. 115-116 e 118. Per ROSSI 1999, p. 178, anche la scena con Giovannino ed Uriele evidenzia il medesimo ruolo di nunzio per i due personaggi.

²⁴ ROTUNDO BALOCCHI 1986, pp. 496-497.

²⁵ E in molti altri, precedenti e posteriori, che non qui non si analizzano, perché mancanti della figura di Uriele, come nei mosaici del battistero di Firenze.

co della finestra ovest, ben individuati dalla scritta alla base: "ISTI SUNT DISCIPULI JOHIS BAT" e lo sono anche tutte le altre volte che compaiono nella narrazione: nel *Battesimo di Cristo*, nella *Carcerazione del Battista*, in *Cristo che compie miracoli*. A Genova di aureola non v'è traccia: il primo personaggio verso il centro con l'indice punta il Battista con un piglio piuttosto cogente. Questo sembra confermare nella scena quanto riportato da GIOVANNI, 1, 19: "E questa è la testimonianza di Giovanni, quando i Giudei mandarono da Gerusalemme dei sacerdoti e dei leviti per domandargli: Tu chi sei?". Sembra infatti fondato affermare che sia la mancanza di aureole, sia la mancanza pressoché certa della figura del Cristo (a meno che Giovanni non indichi l'epifania del secondo riquadro, ipotesi piuttosto difficile da accettare, visto che a Parma e Siena e in generale in tutte le rappresentazioni dell'episodio il Cristo è presente) confermino l'identificazione del dipinto come *l'Interrogazione di Giovanni da parte dei farisei*.

GIOVANNINO E URIELE E ULTERIORI APPUNTI SULLE ALTRE DUE SCENE

Nella prima scena genovese colpisce immediatamente la presenza di Uriele²⁶, arcangelo che conduce per mano San Giovannino in un paesaggio deserto scosceso e roccioso, punteggiato da alberelli fioriti. Si tratta in effetti di un tema piuttosto raro e anche la figura stessa dell'arcangelo era pressoché scomparsa dall'arte occidentale. Egli, infatti, faceva parte della serie di sette – e in alcuni casi nove – arcangeli venerati nei primi secoli cristiani (TOBIA, 12,15: "Io sono Raffaele, uno dei sette angeli che sono sempre pronti ad entrare alla presenza della maestà del Signore"). In particolare proprio Uriele costituiva spesso il quarto arcangelo che veniva rappresentato assieme ai tre, detti 'canonici' perché citati per nome nei testi ammessi dalla chiesa occidentale: Gabriele (LUCA, 1,19 e 1,26), Raffaele (protagonista del LIBRO DI TOBIA) e Michele (APOCALISSE, 12, 7). In seguito però a modulazioni del culto che parevano sconfinare nella superstizione e nell'idolatria, il papa Zaccaria, nell'ambito del Sinodo Laterano del 745, decretò per Uriele una pericolosa natura commista di angelico e demoniaco, poi ribadita e confermata nel Concilio di Aquisgrana del 789²⁷, quindi la sua figura scomparve (assieme agli altri arcangeli Sealtiele, Geudiele e Barachiele) dalle immagini del mondo cristiano occidentale, laddove in Egitto ed Etiopia, tenendosi in queste parti i due testi che lo citano esplicitamente (il quarto libro di Ezra nonché il libro di Enoc etiope) come canonici, nonché in molte zone influenzate dall'arte dell'Impero d'Oriente, come l'area slava e il Mezzogiorno d'Italia, il suo culto e la sua presenza in immagine non conobbero cesure.

Uriele, infatti, continua a comparire in queste aree cristiane. In Italia viene attestato, ad esempio, dagli affreschi della cripta di Epifanio a San Vincenzo al Volturno (secondo quarto sec. IX), e dalle quattro alte committenze normanno-sicule, tutte svolte nel sec. XII, della Cappella Palatina, della chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio, la Martorana, nel grande mosaico presente nell'abside del duomo di Monreale (ultimo quarto del sec. XII) col Pantocrator attorniato, nell'imbotte, da quattro arcangeli, identificati da scritte con il loro nome, e nei mosaici del catino absidale di Cefalù. A Ro-

²⁶ Per le caratteristiche storiche, culturali, artistiche e antropologiche della figura dell'arcangelo Uriele è ancora fondamentale PERDRIZET 1928, pp. 241-276; ringrazio i bibliotecari della Biblioteca di Archeologia dell'Università di Venezia che con grande cortesia e sollecitudine mi hanno procurato una copia di questo saggio. Si veda anche RÈAU, 1956, pp. 41-43; GIORGI 2003, pp. 372-373, che riproduce proprio la scena genovese.

²⁷ Evocativa di un sospetto che veniva da lontano la frase di Sant'Agostino, che cita San Paolo (PAOLO, CORINZI, II, 11, 14), nella *Città di Dio*: "Perciò la malignità di questi demoni non riesce nel proprio inganno, a meno che, talvolta, 'non si trasformino in angeli di luce' " in AGOSTINO, *La città di Dio*, 2, 26 (CARENA 1992, p. 88). Nella *Storia della nascita del Battista*, inclusa nella *Legenda aurea*, pp. 452 - 461, tali parole vengono riecheggiate, citando la *Glossa*, da Iacopo da Varazze, (p. 452) il quale, conseguentemente, si guarda bene dal citare l'episodio di San Giovannino con Uriele. In ORSI 1773, pp. 76-80, è possibile leggere il resoconto, invero piuttosto divertente, del sinodo lateranense del 745, dal quale si evince che la natura diabolica degli arcangeli non canonici era già tenuta per certa da coloro che vi intervennero; v. in particolare pp. 78-79.

ma ci imbattiamo in una paradigmatica declinazione del tema: nella volta dell'Arco di Carlo Magno (sec. XIII), all'Abbazia delle Tre Fontane, quattro angeli si trovano nei bracci della croce iscritta nella cupola, che al centro reca il Pantocrator e negli angoli, invece, il tetramorfo²⁸. Come espediente per non citare il nome del necessario quarto arcangelo, vietato da tempo e quindi non riproducibile in un contesto, come quello romano, di stretta osservanza, è possibile forse ipotizzare che si preferì non indicare i nomi dei quattro arcangeli²⁹. Dal punto di vista di questa suggestione, è forse possibile pensare anche ad Uriele laddove, come spesso accade, troviamo quattro angeli innominati a decoro di una volta che reca al centro il Pantocrator³⁰, e forse lo stesso schema vale anche in mancanza di quest'ultimo.

Nella seconda scena San Giovanni, ormai adulto, è rappresentato nel consueto aspetto di profeta, scarmigliato e rivestito del manto di peli di cammello. Regge nella mano destra un cartiglio e nella sinistra una non consueta, lunga croce con *titulus* magnificato³¹. Nel cartiglio, in base alle lettere rimaste, si deduce che fosse scritto "*Agite poenitentiam*" (MATTEO, 3,2: "Fate penitenza, perché il regno dei cieli è vicino" e LUCA, 3,8: "Fate dunque opere degne di penitenza"). E' una scritta che compare più raramente rispetto all' "*Ecce Agnus Dei*". Nella scena, alle spalle del Battista, è rappresentato un altro elemento consueto: è la scure alla radice degli alberi (MATTEO, 3,10; LUCA, 3,9), mentre nell'angolo in alto a destra è evidente l'immagine del Signore in atteggiamento benedicente, in base a quanto si trova in LUCA, 3, 2: "La parola di Dio si manifestò a Giovanni, figlio di Zaccaria, nel deserto...".

Sulla identificazione della terza scena si è detto³². La mano sinistra del Battista stringe un *rotulo* sul quale, però, non è scritto nulla, né le attente analisi condotte nel corso dei restauri hanno mostrato segni di scrittura. Questo non sembra però costituire un ἀπαξ iconografico: nel duomo di Modena, sul pilastro della seconda campata della navata centrale un affresco mostra San Giovanni nel deserto: la sua mano sinistra regge un rotulo bianco. Così anche al New Walk Museum & Art Gallery di Leicester (GB), uno scomparto di predella di Lorenzo Monaco, datato ai primi del sec. XV, mostra san Giovannino che entra nel deserto stringendo nella sinistra un rotulo bianco³³. Infine, anche negli affreschi della cappella viscontea di Albizzate (ultimo quarto del sec. XIV) il santo nel deserto, rappresentato in tutto il ciclo pittorico giovane e sbarbato, stringe un rotulo parimenti intonso³⁴. E' da rilevare, infine, che la mano destra levata ad indicare verso l'alto sta a confermare il suo ruolo di messaggero e annunciatore della venuta del Cristo, anche se la scena non è quella dell'*Agnus Dei*.

²⁸ ROMANO 2012, p. 71 e figg. 6-7 p. 70.

²⁹ "Messi in relazione con i quattro punti cardinali, i quattro Arcangeli si prestavano a meraviglia alla decorazione dei pennacchi delle cupole dove sembrano, come i quattro Evangelisti, montare la guardia al Pantocrator", RÉAU 1956, p. 43; PERDRIZET 1929, pp. 246-248.

³⁰ "... autour du Pantocrator, quatre archanges qui lui servent des gardes du corps et de ministres! A eux quatre, ils se sont partagé l'horizon, et les cieux, et la surveillance de la terre, et les quatre points cardinaux. Rares sont les mosaïques ou les fresques byzantines où ils sont nommément désignés; mais n'en doutons pas, ces quatre archanges anonymes des coupoles sont bien les quatre grands dont le Livre d'Enoch avait pour la première fois réuni les noms, Gabriel, Michel, Raphael, Ouriel", PERDRIZET 1929, pp. 246-247.

³¹ La croce di questo tipo, detta patriarcale o arcivescovile, potrebbe ricollegarsi all'intensificarsi del culto di San Giovanni Battista nella città che dal 1099 ne conservava le reliquie (v. qui DI FABIO): la croce arcivescovile ricingerebbe sottilmente ma immediatamente il santo, poi patrono di Genova dal 1327, con la massima autorità religiosa cittadina.

³² V. *supra*, pp. 39-40.

³³ Anche se in questo caso il candore del rotulo potrebbe essere addebitato al vento che rovescia la pergamena e ne mostra allo spettatore il verso.

³⁴ KAFTAL 1985, coll. 372, B (CYCLES); 376, 9 (SCENES); 377, fig. 515. Alla col. 372, 7 (SCENES) e col. 375, fig. 514, si trova la menzione del 'nostro' Giovannino con Uriele (citato però come "... an angel"); non v'è cenno delle altre due scene, né dell'affresco come ciclo.

In conclusione, per quanto riguarda le fonti di questa narrazione malauguratamente scorciata, occorre rimarcare la provenienza apocrifa di Uriele con San Giovannino, a fianco di episodi del tutto canonici per le altre due scene, sia pure 'assemblate' in modo peculiare, come nel caso della scure che generalmente è associata alla scena con la predica di Giovanni Battista, mentre in questo ciclo compare nell'episodio con la manifestazione della voce del Signore, poco rappresentato, così come la scena terza con l'interrogazione da parte dei farisei risulta non frequentissima, venendole spesso preferita – coma abbiamo visto - quella dell'*Agnus Dei*. Il pensiero corre quindi, sia pure con il beneficio d'inventario della residualità degli episodi genovesi, all'esempio parmense, con le sue pochissime concessioni a ciò che canonico non era, con l'eccezione, forse ben significativa, in entrambe le città, dell'arcangelo che accompagna il bimbo.

Questo implica una committenza attenta alla coerenza del programma iconografico, ma anche interessata ad una rappresentazione 'sentimentale' e, in quest'ottica, non perfettamente canonica degli avvenimenti, ricorrendo appunto ad un elemento di tenerezza nella prima scena, mentre nella terza si può riscontrare una notevole tensione psicologica nel dialogo gestuale fra il Battista e i farisei. Implica anche un esecutore pronto a rispondere ai dettami del committente ricorrendo a un repertorio vasto, aggiornato e modulabile.

ANALISI STILISTICA DELL'OPERA

Tali elementi risultano anche ad un esame stilistico della rappresentazione. Certamente l'autore è un maestro di grande mestiere, avvezzo a trattare l'affresco con efficacia e velocità impressionistica. Le pennellate si dispiegano sicure sulla calce fresca, a tal punto che non è stato possibile rilevare tracce di giornate sul pur esiguo intonaco rimasto. Inoltre, è possibile rimarcare che alcune figure rimandano ad un modello che consentì una esecuzione ancora più rapida. In un breve scritto³⁵ veniva evidenziato come la testolina del San Giovannino (fig. 3) altro non è che la testa dell'anima posta sulla bilancia (fig. 4), nella scena della *Psicostasia*, datata 1292 e firmata da Manfredino da Pistoia, realizzata per la distrutta chiesa di San Michele, staccata nel momento della demolizione (circa 1849) ed esposta nello stesso Museo di Sant'Agostino poco distante dalle Scene oggetto di questo saggio. Ci sono, però, due differenze: la testa di Giovannino è dipinta in modo speculare rispetto a quello dell'*animula* ed è realizzata praticando un'incisione nell'intonaco, laddove quella realizzata da Manfredino non presenta segni di ricalco, ma è pitturata direttamente a



Fig. 3: Museo di Sant'Agostino, Affresco strappato da Sant'Andrea della Porta con *Storie di san Giovanni Battista*, fine sec. XIII, dettaglio della testa di San Giovannino, foto Taddei



Fig. 4: Museo di Sant'Agostino, Affresco staccato già in San Michele di Fassolo, *Psicostasia* di Manfredino da Pistoia, 1292, dettaglio dell'*Animula*, foto Taddei



Fig. 5: Volto dell'*Animula* sovrapposto al volto del *San Giovannino*, foto Taddei

pennello (fig. 5).

³⁵ TADDEI, 2010, pp. 212-213.

Sembra perciò trattarsi di una derivazione diretta, testimonianza dell'*imprinting* che il maestro toscano ebbe sull'ambiente artistico multiculturale operante in Genova. Anche tutte le teste aureolate delle tre scene (Uriele, la manifestazione della voce divina in alto a destra nella seconda scena e le due figure di San Giovanni) presentano i bordi incisi³⁶. In particolare nella testa del Battista l'autore ricorre – come per la testolina del Giovannino - al 'trucco' di volgerla da due lati differenti, in base alle esigenze narrative: nella scena seconda la testa è volta verso destra, nella terza, verso sinistra.

Sempre dal punto di vista dello stile, risulta impressionante la sicurezza con la quale viene rappresentato Uriele nella sua salda impostazione spaziale. Si noti come l'ala sinistra, vista di scorcio e con una bellissima resa materica, consolidi la figura dell'angelo nello spazio, aiutata dalla postura del piede destro (fig. 6).



Fig. 6: Museo di Sant'Agostino, Affresco strappato da Sant'Andrea della Porta con *Storie di san Giovanni Battista*, dettaglio dell'arcangelo Uriele, foto Taddei

³⁶ Vedi qui PIATTI.

E' questo un elemento non secondario che contrasta con un supposto grafismo dell'autore,



Fig. 7: Museo di Sant'Agostino, Affresco strappato da Sant'Andrea della Porta con *Storie di san Giovanni Battista*, dettaglio dalla scena con *La parola di Dio si rivela a Giovanni Battista nel deserto*, foto Taddei



Fig. 8: Museo di Sant'Agostino, Affresco strappato da Sant'Andrea della Porta con *Storie di san Giovanni Battista*, dettaglio del pentimento dalla scena con *La parola di Dio si rivela a Giovanni Battista nel deserto*, foto Taddei

laddove questi, invece, si dimostra in possesso di nozioni plastiche e spaziali ancora rare sullo scorcio del sec. XIII³⁷. Anche nella seconda scena, purtroppo più danneggiata, è possibile rimarcare il tentativo di collocare più saldamente una figura: si tratta del Battista, con la sua croce resa più obliqua, dopo un pentimento non coperto (fig. 7), che, ricostruita nel suo percorso in parte scomparso, va a misurare lo spazio fra la punta del piede destro e la spalla sinistra (fig. 8). Un pittore, quindi, che unisce ad un linguaggio "... scabro ed essenziale ..." e a una "... stesura ... vibrante delle pennellate e nei decisi contrasti cromatici ..." ³⁸ una sicura meditazione sullo spazio e la tridimensionalità plastica delle figure, quanto meno delle più rilevanti (e una certa resa in questo

³⁷ TORRITI 1987, p. 27, riprende e conferma un giudizio già convincentemente formulato da MARCENARO 1937, p. 117 su una "... plasticità evidente ..." di derivazione cimabuesca, ma di "... un Cimabue già saturo dell'esperienza cavalliniana ..." nelle figure di Manfredino conservate nello stesso Museo di Sant'Agostino.

³⁸ DE FLORIANI 2011, p. 114.

senso si può avvertire anche nei due farisei della terza scena), andando quindi a rappresentare una delle migliori realizzazioni commiste fra “Apporti bizantini e innovazioni toscane”, come recita il titolo del saggio citato della De Floriani e come già ben rilevato in studi precedenti³⁹. Davvero, in base a queste pur brevi considerazioni, è possibile affermare che le tre scene con San Giovanni respirano appieno dell’aria di un momento felice nell’arte pittorica in Genova, frammisto di potenti stimoli provenienti dai cantieri e dai maestri centroitaliani più aggiornati e del continuo schiumare, sulle nostre sponde, della insistente lezione bizantina⁴⁰.

La presenza di incisioni rilevata in tutte le teste aureolate, ivi compreso la figura della *vox Dei* nella seconda scena, comporta un elemento di riflessione relativo al farsi di questa serie di storie. E’ noto il dibattito tuttora in corso sull’utilizzo di “patroni” nella pittura medievale, cioè di forme in qualche modo riproducenti i contorni delle immagini che si volevano realizzare in maniera univoca e sicura. Chi scrive trova particolarmente assennata l’opinione di Serena Romano, per la quale il modo di produzione non deve “... nulla ai fantasmi di produzione anonima e corale di pii artefici di un religioso medioevo, e anzi assomiglia ai moderni sistemi di produzione quasi proto-industriale, in ogni caso ad una catena produttiva con divisione di compiti ed esigenze di efficienza ...”⁴¹. Alla nota 143, in particolare, la Romano asserisce che “... il caso di San Silvestro ai Santi Quattro, dove l’uso delle sagome sembrerebbe veramente dimostrabile, costituisce ai miei occhi un caso di tale monotonia compositiva da far pensare che quanto più debole era la capacità tecnica della bottega, tanto più intenso e scoperto poteva diventare il supporto di strumenti ripetitivi”. Nel nostro caso, invece, dove la tecnica applicata dall’artista si è rivelata estremamente valida, pur se improntata a una certa velocità dell’esecuzione, può essere l’elemento ‘tempo’ ad aver costituito il motivo per l’utilizzo di modelli. Non certo sagome complete, comunque, ma sagome che consentivano una riproduzione esatta e veloce delle teste dei personaggi più importanti.

RICERCA E EVOLUZIONE DI UN MODELLO

Nella mostra “Angeli” realizzata ad Illegio nel 2010 comparivano due opere riproducenti la scena con Uriele che accompagna San Giovannino nel deserto: l’affresco oggetto di questo scritto e una tavola proveniente dai Musei Vaticani attribuita convincentemente al Baronzio e datata fra il 1320 e il 1340⁴². Questa tavola (fig. 9) viene inserita da Keith Christiansen⁴³ nell’ambito di una pala d’altare dispersa fra molte sedi e che presenta – ancorché più tarda e nell’ipotesi dello studioso - una narrazione parimenti interessante per il nostro caso. Le scene rappresentate sono: *Annuncio a Zaccaria, Natività, Imposizione del nome e circoncisione, Uriele e San Giovannino, San Giovanni interrogato dai farisei, Battesimo del Cristo, Carcerazione del Battista e i discepoli che interpellano Cristo, Decollazione e presentazione della testa, Discesa di San Giovanni Battista nel limbo*. La successione dei vari episodi, in quest’opera, segue una logica ancora differente rispetto ai casi precedenti, ivi incluso quello genovese, mantenendo comunque, come a Parma, una assoluta prevalenza di narrazioni canoniche. Si ha l’eccezione, comune a tutti gli esempi precedenti, della presenza di Uriele, che ancora evidentemente manteneva a sua ‘carica’, sia pure già declinato a mostrare a

³⁹ GALASSI 1987, p. 40, con bibliografia critica.

⁴⁰ Un recente, fondamentale contributo per la ricostruzione di questo *milieu* in DI FABIO 2011. Alla p. 119 si citano gli affreschi del Sant’Andrea. Parimenti importante e aggiornato è ALGERI – DE FLORIANI 2011, per il quale si vedano la singole citazioni presenti in questo testo.

⁴¹ ROMANO 2012, p. 36 e nota 143 p. 48, con bibliografia riassuntiva sul tema.

⁴² DE STROBEL 2010, pp. 211-12 e fig. 34.

⁴³ CHRISTIANSEN 1982, pp. 42-45; ringrazio il Professor Christiansen e il Dott. Minardi per il gentile permesso relativo all’utilizzo dell’immagine.

un Giovannino sdoppiato, raffigurato anche nella sua futura vita eremitica, e, come a Siena, della *Discesa nel limbo*, di crescente successo per il propagarsi della “Legenda Aurea”.



Fig. 9: Ricostruzione da CHRISTIANSEN 1982 di pala d’altare con *Madonna con Bambino e Storie di San Giovanni Battista*, il pannello con *San Giovannino e Uriele* è in basso a sinistra

Un’ulteriore ricerca ha consentito di rilevare che tale episodio è riprodotto anche da Andrea di Nerio (Kunstmuseum – Berna), in una tavola datata variamente alla seconda metà del sec. XIV, e da Bartolo di Fredi (Museo Civico e Diocesano d’Arte Sacra – Montalcino, SI), datato 1383, mentre nella tavola di Giovanni di Paolo Fei (Fogg Art Museum di Cambridge - Massachusetts) degli ultimi anni del sec. XIV, angelo e bambino fanno da sfondo alla *Predicazione del Battista* (nella quale San Giovanni tiene un *rotulo* che riporta il canonico “*Ecce Agnus Dei*”). Occorre però sottolineare che nessuna di queste raffigurazioni, Baronzio compreso, presenta la scena con i soli due personaggi, come nei primi tre casi, parmense, senese e genovese, ma la declina e la inserisce in un contesto più ampio.

Al di là della relativa diffusione del tema nell’Italia centrale, e soprattutto in Toscana, nel sec. XIV⁴⁴, allo stato attuale delle ricerche – da approfondirsi in altra sede, anche concentrando lo studio sulle derivazioni iconografiche orientali e i relativi canali di diffusione in Italia – come visto precedentemente, il primo esempio noto che anticipa questo genovese nella rappresentazione di San Giovannino con l’arcangelo Uriele risulta quello che compare nella terza fascia decorata del Battistero di Parma (entro il 1270), laddove si narrano le storie di San Giovanni⁴⁵. La scena in oggetto mostra con grande puntualità la stessa disposizione delle figure del caso genovese, anche se l’ambientazione mostra un terreno piatto e non montagnoso e la scena è affiancata, nel comparto di destra, dal consesso di sacerdoti e leviti. La esatta corrispondenza fra il caso di Parma e quello di Genova lascerebbe pensare che quest’ultimo costituisca la ripresa di un’iconografia riemersa a Parma per uno dei molti canali di conoscenza dei temi, storie e immagini usuali nel mondo bizantino, soprattutto nelle sue molte “province”. In Occidente potevano essere note le versioni apocriefe che narravano l’episodio⁴⁶, mentre la circolazione di immagini, fossero queste miniature, tessuti o

⁴⁴ Attribuita da Aronberg al successo del testo del Cavalca: v. *supra*, p. 5; sempre ARONBERG 1955, nota 30, p. 90, indica “... perhaps ... a predilection in the Sienese school for the subject”.

⁴⁵ Il parallelismo con Parma è evidenziato in ROMANO 1986, p. 26 e nota 5.

⁴⁶ ARONBERG cit., pp. 86-87 e nota 13, p. 87, con la citazione delle *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo-

icone provenienti dal mondo bizantino, è ben documentata soprattutto a partire da quella “rinascenza bizantina” che caratterizzò tutto il secolo XIII⁴⁷, legata prima alla nascita dell’Impero Latino d’Oriente, poi alla forte ripresa paleologa, almeno in campo culturale. Un’icona riprodotta da Alfredo Tradigo⁴⁸, sia pure datata alla seconda metà del sec. XVI, facente parte delle collezioni del Museo di Storia e Architettura di Jaroslavl’, può rappresentare bene un altro documento della tradizione orientale nell’iconografia delle storie di Giovanni Battista e riproduce con buona esattezza, in una scenetta laterale, i termini di Parma e Genova ricordandone l’impostazione, soprattutto per quest’ultimo caso, addirittura nella disposizione dei cespugli, oltre che nelle posture del bambino e dell’arcangelo⁴⁹.

Parimenti improntato a caratteri bizantini è il citato dossale con *San Giovanni Battista in trono* di Siena. Questo importante testo del sec. XIII⁵⁰ mostra, in basso a sinistra, fra i dodici episodi della vita del Battista che affiancano la figura centrale del santo coronato in trono, l’episodio che qui interessa, ma con un’impostazione differente: teneramente, l’angelo porta il bambino sulle spalle. La provenienza umbra ipotizzata per il maestro che realizzò il dipinto amplia la geografia della scena e trova un contatto forse più deciso con quell’area laziale che reagì a proprio modo, come ipotizzato per l’Arco di Carlomagno, agli influssi iconografici provenienti dall’area greca.

Rimane considerevole, però, il fatto che l’artista umbro e l’artista parmense mostrino grande qualità nell’impostazione della scena e nelle cromie applicate, ma certamente i ‘loro’ Uriele non presentano quei singolari caratteri di spazialità così evidenti nell’opera genovese e anche così giustificabili nell’ambito di un momento artistico genovese che sta venendo alla luce denso di alti stimoli allogeni e di maestri ancora in gran parte ignoti.

APPENDICE: UN PRECEDENTE E UN EPIGONO GENOVESI⁵¹

Questa sommaria ricognizione dei temi relativi alle *Storie di San Giovannino* risulterebbe inopportuna se non venissero presi in considerazione, sia pure per sommi capi e *flash* ipotetici, due importantissimi manufatti presenti ed attestati in Genova da secoli⁵². Il primo è

Bonaventura, e del profondo debito che queste hanno con la letteratura apocrifia orientale.

⁴⁷ In ARONBERG 1955, nota 12, pp. 86-87, si cita una placca in argento, parte di un’opera perduta, che faceva parte del tesoro del Battistero di Firenze e che riproduce proprio l’episodio di Giovannino con Uriele, nell’impostazione di Parma e Genova. La placca è conservata nel Museo Cristiano del Vaticano ed è databile al dodicesimo secolo o, secondo Volbach (VOLBACH, W.F., *Venetian-Byzantine Works of Art in Rome*, in *Art Bulletin*, XXIX, 1947, pp. 86-94), al primo Trecento. E’ di importazione orientale o comunque realizzata in Italia da artisti orientali e “... gives us an insight into the possible ways in which the Eastern motif was transmitted to Italy”.

⁴⁸ TRADIGO 2004, p. 118.

⁴⁹ La datazione tardiva dell’icona può non costituire ostacolo per un’origine ben più antica della scena. In ARONBERG, cit., p. 86 e nota 10, si attesta che tale episodio – ancorché originariamente nella versione ‘senese’, col bimbo sulle spalle della creatura celeste - compare nell’arte bizantina almeno dal sec. XI. La giovanissima età di Giovanni a Siena è significata dal fatto che non può nemmeno camminare autonomamente, laddove a Parma è il rotulo retto da Giovannino che lo attesta in tenera età, recando le prime lettere dell’abecedario.

⁵⁰ L’opera viene assegnata a poco prima del 1284 in SANTI 2012, pp. 35-36

⁵¹ Ringrazio l’Ufficio Beni Culturali dell’Arcidiocesi di Genova, e in particolare la sua direttrice, Dott.ssa Maria Grazia Di Natale, per la gentile concessione delle immagini e la Dott.ssa Paola Martini, direttrice del Museo Diocesano, per la collaborazione.

⁵² Si tralascia, in questa sede, un riferimento più puntuale alla cassa lapidea delle ceneri del Battista, conservata nella cappella di San Giovanni del duomo di Genova, poiché meno vicina al tema delle ‘nostre’ storie dal punto di vista iconografico. Importantissimo avrebbe potuto invece essere il trittico citato, con bibliografia, in DI FABIO 2011, p. 107 e p. 115, con “... fatti della vita di S. Giovanni Battista ...” – citazione in DI FABIO 2011 - nota 117, p. 130 - da Tammar Luxoro che ne parla nel 1875 attribuendolo a Manfredino da Pistoia. Sia l’attribuzione, sia l’ipotesi che



Fig. 10: Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, Verso (da sinistra) della Cassa argentea "del Barbarossa", fine sec. XII, foto Taddei



Fig. 11: Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, Verso (da destra) della Cassa argentea "del Barbarossa", fine sec. XII, foto Taddei

la cosiddetta "Cassa del Barbarossa"⁵³ (figg. 10 e 11), per la quale la tradizione parla di un donativo destinato nel 1178 alla città dall'imperatore.

E' una cassa lignea rivestita in argento che presenta le seguenti scene:

- 1) Natività
- 2) Santo vescovo benedicente – Zaccaria?
- 3) San Giovanni nel deserto
- 4) Scena con volto femminile – Visitazione?
- 5) San Giovanni e
- 6) Angelo annunciante
- 7) (lato breve): Battesimo del Cristo
- 8) Erodiade e Salomè – Iscrizione: MATERFILIA
- 9) Danza di Salomè di fronte ad Erode Antipa – Iscrizione: ERODES REX – SALTATRIX
- 10) Testa di Giovanni portata ad Erode – Iscrizione: CAPUD
- 11) Decollazione – Iscrizione: SPICULATOR⁵⁴ – CAR/CER
- 12) (lato breve): sepoltura del corpo

Le scene da 1 a 6 sono disposte su tutto un lato lungo della cassa, sono incise e le figure sono dorate. La successione di questi primi episodi risulta di difficile comprensione. La completa differenza di stile e di tecnica rendono assai probabile l'ipotesi del Grosso⁵⁵ che vedeva la cassa come assemblaggio di queste scene, che egli reputa pertinenti a "...restauri posteriori.." e nelle quali rileva "...certe forme classicheggianti.." ⁵⁶. In effetti, se tutta la struttura si presenta organicamente scandita, su tutti i lati, da colonnine a sbalzo, così come con la stessa tecnica sono eseguiti il decoro a motivi vegetali degli spioventi e tutti gli episodi dal 7) al 12), quelli incisi, che vorrebbero illustrare la vita del Battista precedente il *Battesimo del Cristo*, risultano davvero di difficile interpre-

questo dipinto costituisse una possibile fonte per gli affreschi del Sant'Andrea sono inverificabili, poiché l'opera è purtroppo perduta.

⁵³ GROSSO 1924-25; MARCENARO 1969, tavv. V (con testo), VI e VII; DAGNINO - DI FABIO 1988, pp. 54 e 57; un'ottima immagine del lato principale della cassa, con le storie a sbalzo, in DI FABIO 1998, fig. 85, p. 190 e ulteriori foto in CALDERONI MASETTI – WOLF 2012, figg. 681-684, pp. 630-633. Una scheda approfondita e riassuntiva della bibliografia ultima in AMERI 2012, pp. 158-159 e pp. 395-396. Ringrazio il Prof. Di Fabio per la cortese segnalazione.

⁵⁴ Da tradursi con "carnefice".

⁵⁵ GROSSO 1924-25, pag. 422.

⁵⁶ *ibidem*

tazione, oltreché, evidentemente, del tutto differenti tecnicamente e stilisticamente. Se infatti è possibile che la prima scena rappresenti la nascita del Precursore, la figura che segue, un vescovo benedicente, non trova spiegazione, a meno che non lo si voglia interpretare come Zaccaria, abbigliato da vescovo in funzione del suo ruolo sacerdotale⁵⁷ – che benedice il figlio che, nel terzo



Fig. 12: Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, Verso della Cassa argentea “del Barbarossa”, dettaglio della scena con *Visitazione* (?), foto Taddei

scomparto, se ne va verso il deserto, ancorché già in età adulta e vestito con un mantello di pelo che per la tradizione avrebbe ricevuto soltanto nel corso del suo eremitaggio. Ancora problematica è la scena susseguente, della quale rimane soltanto un volto femminile forse aureolato (fig. 12) e lo spazio vuoto corrispondente ai bordi della placca dorata che completava la scena, che sembra essere stata asportata violentemente (i bordi sono ancora parzialmente rialzati). Lo spazio circolare a fronte di questo viso sembra indicare la presenza di un'altra similare figura: allora questa potrebbe essere una scena di *Visitazione*. Un po' tardiva, visto che Giovanni se ne è già andato – adulto – nel deserto. Segue ancora la figura di Giovanni a fianco di un'altra pianta al cui tronco egli accosta la mano: cenno al pluricitato tronco alla cui base sta già l'accetta, che peraltro non è presente? Infine, l'ultimo scomparto di questo lato 'anomalo' presenta una bella figura d'angelo (tutte le scene sono comunque incise con alta maestria). Questa coppia – divisa da una colonnina – è parimenti di difficile interpretazione: per il Grosso si tratta del “Santo nel deserto e l'Angelo”⁵⁸, ma gli episodi di questo lato si svolgono tutti entro un singolo spazio delimitato dalle colonnine a sbal-

⁵⁷ AMERI 2012, p. 396.

⁵⁸ *Ibidem*.

zo e questo sarebbe l'unico ad occuparne due. E poi: quale sarebbe il momento rappresentato? forse la Voce di Dio che si manifesta a Giovanni narrata in LUCA, 3, 2? però la presenza dell'angelo in funzione di nunzio non sembra essere attestata iconograficamente per questo episodio. Occorre poi notare che l'angelo regge entro la mano destra lo stelo di un alto fiore che sembrerebbe un giglio (fig. 13).

Questo lo identificherebbe non con Uriele né con un improbabile *ἄγγελος* nel ruolo della voce del Signore, ma con il 'canonico' Gabriele che annuncia alla Vergine il suo futuro Parto, il che getta un qualche dubbio anche sulla prima scena con – quale? - *Natività*. Se queste ipotesi venissero – con ulteriori studi – confermate, allora si capovolgerebbe l'ipotesi del Grosso: "Ma forse il disegno graffito, come le scritture e le figurazioni del lato posteriore, sono dovuti a lavori successivi"⁵⁹. Potrebbe invece essere presa in considerazione la possibilità di reputare questa serie di figure incise come provenienti da una cassa cronologicamente e culturalmente precedente quella che venne poi realizzata con le figure a sbalzo. Una cassa più antica forse danneggiata nel corso di uno dei tanti rivolgimenti violenti che conobbe la città nel corso della sua tormentata storia, ma ritenuta così sacra da essere per quanto possibile recuperata e reinserita in quella nuova, creando una storia del Battista precedente il *Battesimo del Cristo* del tutto anomala e messa insieme cercando di dare un senso logico alle placche recuperabili. Da questo senso di confusione potrebbe derivare l'esigenza di chiarezza che spinse a precisare con iscrizioni l'identità dei personaggi degli altri episodi, quantomeno di quelli che potevano ingenerare qualche dubbio nel fedele, esclusi quindi i palmari *Battesimo del Cristo* e *Sepoltura del corpo del Battista*, con la grande evidenza che dava loro la collocazione esclusiva sui lati brevi.

Se quindi questa cassa antica non rappresenta un elemento affidabile per questa ricerca su un eventuale precedente delle *Storie del Battista* dal Sant'Andrea, ben altro interesse riveste, ma come esito, la più tarda cassa eseguita fra il 1438 e il 1445 dagli orafi Teramo Danieli e Simone Caldera, con collaboratori, uno dei quali di origine nordica, che il bel Museo del Tesoro della cattedrale di Genova espone in fronte del più antico precedentemente descritto⁶⁰. Sembra di ritornare, iconograficamente, alla scansione pressoché del tutto canonica del battistero di Parma. Si vedano gli episodi raffigurati:

- 1) Annuncio a Zaccaria
- 2) Visitazione



Fig. 13: Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, Verso della Cassa argentea "del Barbarossa", dettaglio della scena con Angelo annunciante (?), foto Taddei

⁵⁹ GROSSO 1924-25, pag. 426.

⁶⁰ AMERI 2012, p. 161 e pp. 398-399. Foto in CALDERONI MASETTI – WOLF 2012, figg. 68-690, pp. 636-639.

- 3) Nascita del Battista
- 4) Imposizione del nome
- 5) (lato breve) L'arcangelo accompagna Giovannino nel deserto
- 6) Giovanni e i farisei
- 7) Battesimo del Cristo
- 8) Giovanni decollato e Giovanni in carcere parla con i discepoli
- 9) Banchetto di Erode
- 10) (lato breve) Sepoltura di Giovanni.

Sono tutti episodi canonici con uniche due eccezioni: la presenza della Vergine al parto di Elisabetta⁶¹ e l'arcangelo Uriele che accompagna Giovannino nel deserto, scena cui è assegnato tutto



Fig. 14: Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, *Arca processionale di San Giovanni Battista*, dettaglio con *L'arcangelo Uriele conduce San Giovannino nel deserto*, Maestro franco-fiammingo, entro il 1445, foto Taddei



Fig. 15: Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, la stessa scena durante il restauro dell'Arca, foto Ufficio Beni Culturali – Arcidiocesi di Genova

un lato breve dell'arca (figg. 14 e 15), ottenendo quindi una spiccata evidenza, e la cui impostazione riprende, sia pure con materiali del tutto differenti, quella dell'affresco del Sant'Andrea. E' un caso, indice di un repertorio che continuava a circolare⁶² – ma non più ripreso così puntualmente già dai primi decenni del XIV secolo, come si è visto precedentemente – o si tratta in qualche modo di una derivazione dal ciclo esposto nel Museo di Sant'Agostino⁶³? Si noti anche che non è rap-

⁶¹ V. pagg. 38-39 e nota 19, pag. 39.

⁶² E' da verificarsi la presenza e sopravvivenza di questa iconografia in ambito nordico, non considerato in questa ricerca, se non per alcuni siti che peraltro hanno dato esito negativo, come il portale di Saint Jean della Cattedrale di Sens. Si tenga presente che DI FABIO 1991 e 2007, poi ripreso da AMERI 2012, p. 399, assegna la realizzazione dell'episodio a " ... maestro franco-fiammingo ... ".

⁶³ Per la narrazione dell'arca GROSSO 1924-25, p. 432, affermava che "... le storie del Battista derivano con evidenza da uno schema pittorico, disegno o miniatura ... ".

presentato, anche in questo caso, il più comune *Ecce Agnus*, ma, come al Sant'Andrea, *Giovanni con i farisei*. Materia abbondante per proseguire le ricerche.

Peccato, davvero peccato che gran parte di questo ciclo affrescato così interessante sia andato perduto fra le vicende architettoniche e decorative del complesso monastico e i sussulti di rinnovamento urbanistico che Genova conobbe negli ultimi due secoli...

BIBLIOGRAFIA

Le citazioni e i riferimenti dai Vangeli canonici sono tratti da:

CEI (Conferenza Episcopale Italiana), *Il Vangelo con gli Atti degli Apostoli e i Salmi*, Cinisello Balsamo (MI), 1996

Le citazioni e i riferimenti dai testi apocrifi sono tratti da:

MORALDI, L., *Tutti gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, Casale Monferrato (AL), 2007⁶

Manoscritti:

ASG, *Il monastero di Sant'Andrea della Porta – diritti e interessi – in Genova, 1224 – 1263*, ms. sec. XVI, n. LXX

BOSSI, F., *Liber visitationum decretorum, ILL.mi et REV.mi D. Francisci Bossij, Visitatoris Apostolici Civitatis et Diocesis Genuae anni 1582*, sec. XVI, Archivio di Stato Genova, ms. n. 547

Testi a stampa:

ALGERI, DE FLORIANI 2011: ALGERI, G., DE FLORIANI, A., *La Pittura in Liguria. Il Medioevo. Secoli XII-XIV*, Genova, 2011.

AMERI 2012: AMERI, G., *Il Tesoro di San Lorenzo nel Medioevo*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, II (Saggi), Modena, 2012, pp. 157-166

ARONBERG 1955: ARONBERG LAVIN, M., *Giovannino Battista. A study in Renaissance Religious Symbolism*, in *The Art Bulletin*, 1955, 37, pp. 85-101

CALDERONI MASETTI, WOLF 2012: CALDERONI MASETTI, A. R., WOLF, G., (a cura di), *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, II (Saggi), Modena, 2012

CARENA 1992: CARENA, C., (a cura di), *SANT'AGOSTINO, La città di Dio*, Lonrai (FR), 1992

CHRISTIANSEN 1982: CHRISTIANSEN, K., *Fourteenth-Century Italian Altarpieces*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1982, XL, 1

DAGNINO 1982: DAGNINO, A., *Ricerche di architettura romanica a Genova. Il monastero di Sant'Andrea della Porta*, in *Storia monastica ligure e pavese: studi e documenti, Italia Benedettina*, V, Cesena, 1982, pp. 173-257

DAGNINO – DI FABIO 1988: DAGNINO, A., DI FABIO, C., (a cura di), *San Lorenzo e il Museo del Tesoro*, Genova, 1988

DAGNINO 1990: DAGNINO, A., *Sant'Andrea della Porta*, in BOZZO-DUFOUR, C. (a cura di), *Medioevo demolito*, Genova, 1990, pp. 25-56

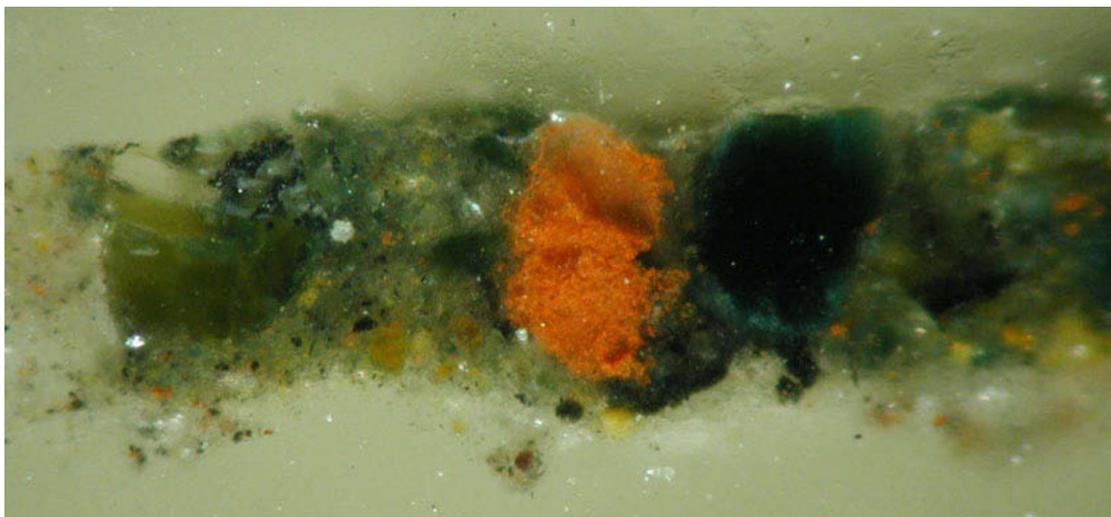
DE FLORIANI 2011: DE FLORIANI, A., *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in ALGERI, G., DE FLORIANI, A., *La Pittura in Liguria. Il Medioevo. Secoli XII-XIV*, Genova, 2011, pp. 97-129

DE STROBEL 2010: DE STROBEL A.M., scheda n. 34, in CASTRI, S. (a cura di), *Angeli. Volti dell'invisibile*, catalogo della mostra, Illegio, 24 aprile – 3 ottobre 2010, Torino, 2010, pp. 211-212 e fig. 34

DI FABIO 1991: DI FABIO, C., *Oreficerie e smalti in Liguria fra XIV e XV secolo*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, III, XXI, 1, pp. 233-274

- DI FABIO 1998: DI FABIO, C., *'Ornamentum', 'ministerium' e valenza civica. Il Tesoro della Cattedrale fra XII e XIII secolo*, in DI FABIO, C. (a cura di), *La Cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo (MI), 1998, pp. 188-191
- DI FABIO 2007: DI FABIO, C., *Mercato suntuario e committenza artistica tra Genova, Francia, Lombardia, Borgogna e Inghilterra nell'autunno del Medioevo. "Spie" e tipologie*. In *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques dans la région alpine*, Atti del colloquio, Losanna – Ginevra 2002, a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Roma, pp. 11-40.
- DI FABIO 2011: DI FABIO, C., *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assistiate"*, in *Bollettino d'arte*, 12, ottobre-dicembre 2011 (serie VII), pp. 83-132
- GALASSI 1987: GALASSI, M.C., Schede critico-bibliografiche a TORRITI, P., *Interventi e suggestioni toscane tra Duecento e Trecento*, in AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 38-44
- GANDOLFO 1982: GANDOLFO, F., *Gli affreschi del battistero di Parma*, in BELTING, H. (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte – Bologna, 10-18 settembre 1979, Bologna, 1982, pp. 193-201
- GIORGI 2003: GIORGI, R., *Angeli e demoni*, Milano, 2003
- GIORGI 2003²: GIORGI, R., *Santi*, Milano, 2003²
- GROSSO 1924-25: GROSSO, O., *Il tesoro della Cattedrale di Genova, I, Le arche di San Giovanni Battista e il piatto di Salomè*, in *Dedalo*, V, 1924-25, II, pp. 414-442
- KAFTAL, G., *Saints in Italian Art – Iconography of the Saints in the paintings of North West Italy*, Firenze, 1985
- IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino, 1995
- LOPEZ 1864: LOPEZ, M., *Il Battistero di Parma*, Parma, 1864 (ristampa anastatica: Parma, 1990)
- MARCENARO 1937: MARCENARO, C., *Manfredino d'Alberto*, in *L'Arte*, 1937, XL, II, pp. 110-130
- MARCENARO 1969: MARCENARO, C., *Il Museo del Tesoro della Cattedrale di Genova*, Cinisello Balsamo, 1969
- ORSI 1773: ORSI, G.A., *Istoria Ecclesiastica*, IV, Roma, 1773
- RÉAU 1956: RÉAU, L., *Iconographie de l'Art chrétien*, 2, I, Paris, 1956
- ROMANO 1986: ROMANO, G., *Pittura del Duecento in Liguria*, in CASTELNUOVO, E. (a cura di), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Milano, 1986, pp. 25-32
- ROMANO 2012: ROMANO, S. (a cura di), *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 - Corpus*, V, Milano, 2012
- ROSSI 1999: ROSSI, M., *Analisi iconografica degli affreschi duecenteschi*, in SCHIANCHI, G. (a cura di), *Il Battistero di Parma: iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milano, 1999, pp. 169-199
- ROTUNDO BALOCCHI 1986: ROTUNDO BALOCCHI, F., *Il paliotto di San Giovanni Battista nella Pinacoteca di Siena*, in *Bollettino Senese di Storia Patria*, 1986, pp. 465-514
- SANTI 2012: SANTI, M., *I precursori*, in CATENI, L., LIPPI MAZZIERI, M.P., *Duccio, Simone, Pietro, Ambrogio e la grande stagione della pittura senese*, Siena, 2012, p. 35 e note biografiche sull'autore a p. 152 (nb: la citazioni sono tratte dall'ebook)
- TADDEI 2010: TADDEI, A., scheda n. 35, in CASTRI, S. (a cura di), *Angeli. Volti dell'invisibile*, catalogo della mostra, Illegio, 24 aprile – 3 ottobre 2010, Torino, 2010, pp. 212-213 e fig. 35
- TORRITI, P., *Interventi e suggestioni toscane tra Duecento e Trecento*, in AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 27-38
- TRADIGO, A., *Icone e Santi d'Oriente*, Milano, 2004

SEZIONE II: L'INTERVENTO DI RESTAURO: METODICA E METODOLOGIA



Fonti e indagini scientifiche per lo studio della pittura murale del XIII secolo

Paolo Bensi

Lo studio delle tecniche pittoriche murali del Duecento è reso difficile dalla scarsità e dall'incompletezza delle fonti anteriori al *Libro dell'arte* di Cennino Cennini. Diversi tentativi di utilizzare questo testo fondamentale per comprendere i procedimenti delle opere duecentesche si sono scontrati con i dati delle indagini materiche, ad indicare che il corretto ruolo del trattato è quello di illuminarci sulla situazione della pittura italiana, o per meglio dire tosco-padovana, della fine del Trecento e degli inizi del Quattrocento ed ogni estensione al di fuori di questo ambito cronologico va presa con cautela.

Nella miscellanea di scritti nota con il nome di *Manoscritto di Lucca*, che dovrebbe risalire all'VIII secolo, i leganti della pittura vengono specificati concisamente: "*in parietibus simplice, in ligno cerae commixtis coloribus in pellibus ictiocollon commixtu*", dove risultano consigliati la cera per la pittura su tavola e la colla di pesce per la pergamena, mentre su muro si dovrà procedere *simplice*, che i Mora e Philippot interpretano, direi giustamente, come un procedimento senza legante, salvo l'acqua, e quindi come affresco. Più articolate sono le indicazioni *De Diversis Artibus* di Teofilo, molto probabilmente da identificare con Rogerus di Helmershausen (XII secolo), a cui si può accostare il *Compendium artis picturae* (manoscritto conservato a Bruxelles), del XII-XIII secolo.

Nell'opera di Teofilo abbiamo la descrizione della pittura murale, almeno per quanto riguarda la zona tedesca in cui l'autore operava, divisa in due parti: nella prima viene descritto l'uso di terre di vario tipo, senza specificare il legante, nella seconda è spiegato, con maggiore precisione di dettagli, una tecnica a calce, da utilizzare su muro asciutto, sostituita per alcuni colori da tempere di colla e di uovo. Anche in questo caso la mancata menzione esplicita del legante, contrapposta alle tecniche su intonaco asciutto, fa ritenere a Mora e Philippot che il primo procedimento, basato sull'uso di ocre, sia da identificare con la tecnica ad affresco: oltretutto parlando della terra verde il testo fa notare quanto sia utile "*in recenti muro*". Il *Compendium* riporta indicazioni simili.

Nel manoscritto di Pierre de Saint-Audemar, francese della fine del XII secolo, sono consigliati su muro l'olio per colori come la biacca e il verderame e la gomma per il minio; l'olio, su lastre di pietra, compare anche in un altro testo di origine francese del XIII secolo, del cosiddetto pseudo-Eraclio, che indica anche l'uso di tempera d'uovo.

Come si vede abbiamo a che fare con trattati nella maggioranza non italiani, bensì del Nord Europa, dove convivono procedimenti tecnici diversi, dal probabile affresco alla pittura su calce su intonaci asciutti, all'olio, alle tempere proteiche e vegetali.

In Italia gli artisti partivano da un substrato di conoscenze che affonda le sue radici nella pittura parietale antica, greca e romana, che aveva già stabilito tutte le fasi tecniche che compongono la vera pittura ad affresco – gli strati plurimi di intonaco, la sinopia, il procedere per giornate, l'applicazione dei colori su intonaci con calce fresca, come è dimostrato dai segni di dita e strumenti rimasti impressi da secoli sullo strato più esterno.

Per comprendere la situazione italiana, in assenza di testi specifici, conviene quindi lasciare parlare le opere, attraverso i risultati delle indagini scientifiche, che hanno però riguardato prevalentemente l'Italia centro-meridionale, soprattutto grazie agli studi dell'ISCR, mentre le opere del XIII

secolo al Nord risultano un po' meno esplorate, e la Liguria latita quasi completamente: per questo gli esiti della presente giornata di studio aiuteranno a colmare una lacuna. In effetti la produzione pittorica medievale su muro nella nostra regione non ha avuto sinora uno studio accurato paragonabile a quello effettuato da Federica Volpera sui dipinti su tavola.

Possiamo anticipare che le ricerche pittoriche duecentesche nel nostro paese si presentano come un crogiuolo di sperimentazioni, dove i tentativi di ritornare alle tradizioni romane si intrecciano con pratiche più semplificate di pitture a secco, che permettevano d'altra parte di usare una tavolozza di colori più ricca di quella dell'affresco, limitata dalla aggressività della calce verso colori molto cari agli artisti dell'epoca, come la biacca, il minio, il cinabro, l'orpimento, l'indaco, le lacche.

Ai procedimenti illustrati e in qualche modo resi paradigmatici da Cennino – stesura dell'arriccio, delineatura della sinopia, esecuzione ad affresco per giornate, completamento con parti eseguita a secco prevalentemente a colla e ad uovo – si è giunti gradualmente, con ricerche che si sono prolungate per tutto il Duecento e buona parte del Trecento.

Vediamo per sommi capi alcuni aspetti delle tecniche emersi dagli esiti dei cantieri di restauro degli ultimi decenni, iniziando dagli intonaci. Si è notato che in diversi casi essi hanno una composizione diversa da quella descritta da Cennini, con la presenza di paglia, che serviva a trattenere più a lungo l'umidità del muro e favorire la carbonatazione della calce: si è ritenuto in passato che questa fosse una caratteristica esclusiva delle zone di influenza bizantina ma in realtà tale aggiunta si è riscontrata in decorazioni murali in varie parti d'Italia. È emersa in alcuni casi un'unica stesura, al posto della classica successione arriccio, intonaco, eventuale intonachino; non c'è infatti un vero e proprio arriccio nell'aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati a Roma; nella cripta di Anagni, nella parte spettante al cosiddetto Secondo Maestro (inizi del Duecento); nel ciclo delle pitture scoperte sotto il Duomo di Siena, presumibilmente degli anni Settanta-Ottanta, e nella Cappella di San Pasquale in Santa Maria in Aracoeli a Roma, della fine del secolo.

Se poniamo dei confronti con le opere genovesi indagate da Baraldi e Vassallo (al cui contributo rimando) si nota come nella lunetta di Santa Maria del Prato non esiste arriccio, che invece è stato rilevato nella lunetta di San Bartolomeo all'Olivella e nel ciclo del presbiterio della Nostra Signora del Carmine.

La stesura degli intonaci avviene inizialmente a pontate, per larghe porzioni, un prassi ereditata dal Basso Impero e dall'Alto Medioevo, ma si comincia a notare il ricorso ad estensioni di intonaco più ridotte, per eseguire alcune scene, già nel cantiere della fine del XII secolo di Santa Maria in Valle a Ferentillo, e notate anche in alcune parti delle decorazioni della Basilica di Saint Savin in Francia (XII secolo). Secondo alcuni studiosi, opinione non condivisa da Sigeru Tsuji, nella *Crocifissione* di San Domenico di Pistoia, della metà del Duecento, attribuita a Coppo di Marcovaldo, vi sarebbe una vera e propria suddivisione in porzioni più piccole, ottenendo in pratica delle giornate. Comunque è assodato che nella Basilica di San Francesco ad Assisi, straordinario laboratorio tecnico della pittura parietale del XIII secolo, dove interagiscono maestranze di provenienze diverse, anche non italiane, si passa dalle pontate tradizionali alle cosiddette 'pontate ondulanti' (TSUJI 1983), che seguono in parte l'andamento delle figure e delle scene (*Storie del Vecchio testamento*, Basilica Superiore), sino all'affermazione, o meglio alla riconquista, delle giornate nella *Cattura di Cristo*.

Questo aspetto tecnico fondamentale, strettamente legato al 'buon fresco', permette di raggiungere, per la maggiore tranquillità e concentrazione che consente all'operare dei maestri, effetti di resa spaziale, plastica e chiaroscurale delle figure impensabili con le pontate: troverà la sua piena affermazione nelle storie francescane di Giotto (non intendo entrare in questa sede nel merito delle discussioni sulla attribuzione del ciclo) e nella cappella Scrovegni. Nel ciclo del presbiterio del Carmine l'intonaco finale è ancora applicato a pontate.

Per quanto riguarda la sinopia, disegno preliminare ad ocra bruna o rossa eseguito sull'arriccio come traccia per la stesura dell'intonaco finale, non sempre si hanno certezze sulla sua presenza, se non nei casi di dipinti strappati o nei casi in cui si può usufruire della caduta di porzioni di intonaco.

Nel ciclo del Duomo di Siena non sembra essere presente, se non per sporadici segni sul muro, così come è stato notato nei dipinti dell'Aula gotica dei Santi Quattro Coronati (nel vicino Oratorio arriccio e sinopia sono invece presenti) e nella lunetta di Santa Maria del Prato. In altri casi, anche per la mancanza dell'arriccio, risulta eseguita direttamente sul paramento murario, come avviene nelle *Storie di Isacco* e nelle *Storie della Passione* della Basilica Superiore di Assisi, nella controfacciata di Santa Cecilia in Trastevere (opera di Cavallini) e nella chiesa dell'Aracoeli.

Una dettagliata sinopia eseguita sull'arriccio, come sarà più avanti prescritto da Cennini, è stata rilevata nella *Crocifissione* di Pistoia e in altre opere della fine del Duecento e degli inizi del Trecento, tra cui la lunetta dell'Olivella.

Come alternativa o complemento alla sinopia gli artisti hanno fatto uso di disegni tracciati a pennello in nero o con ocre di vari tipo sull'intonaco finale, procedimento non descritto da Cennini. Questo è avvenuto ad esempio nell'Aula gotica dei Santi Quattro Coronati – dove si nota anche una quadrettatura disegnata sull'intonaco, altro accorgimento assente in Cennini – nelle pitture del *Sancta Santorum* a Roma e nel ciclo di Siena; a livello genovese il procedimento è stato riscontrato nella lunetta di Santa Maria del Prato.

Le tecniche di stesura degli strati pittorici nella pittura murale italiana del Duecento formano un insieme complesso, anche all'interno delle singole opere. Troviamo stesure a 'buon fresco', a calce su intonaco umido e su intonaco secco – non descritte da Cennini –, rifiniture a tempera, il cui esatto legante non è spesso più determinabile, a causa delle alterazioni che hanno subito i materiali organici originali, dei danni dovuti ai restauri e dell'intromissione di sostanze utilizzate nel corso dei consolidamenti, fissaggi e ritocchi posteriori.

Nel ciclo degli ambienti sotterranei del duomo di Siena, riscoperti nel 2001 dopo seicento anni di interrimento, grazie anche alle buone condizioni di conservazione della pellicola pittorica, che mostra ancora effetti di velature e intensità dei toni azzurri scomparsi da tempo in altri dipinti, si è potuto studiare con cura il raffinato alternarsi di tecniche ad affresco, a calce e a tempera.

Essenzialmente a tempera risultano condotti il ciclo del 'Maestro di San Francesco' della Basilica Inferiore di Assisi (1260 circa) e la decorazione della cupola del Battistero di Parma, opera di maestranze bizantine; non dimentichiamo che lo stesso Giotto eseguirà nei primi decenni del Trecento la cappella Peruzzi in gran parte a secco. Larghi interventi con pigmenti incompatibili con l'affresco, come la biacca, il minio, l'azzurrite e le lacche rosse sono stati rilevati in numerosi cicli pittorici: particolarmente evidenti nelle opere di Cimabue e di altri maestri nella Basilica Superiore di Assisi, mostrano evidenti fenomeni di inscurimento e di alterazione delle tinte. Biacca e minio sono stati rilevati in cicli pittorici del Lazio del XII-XIII secolo e nelle pitture duecentesche dell'abbazia di Santa Maria di Ferrara nei pressi di Capua.

Non sono state sinora individuate opere eseguite prevalentemente ad olio (un aspetto tecnico ignoto ai Romani), se non negli interventi dei 'Maestri oltremontani', francesi o inglesi, nella Basilica Superiore di Assisi, condotti su una preparazione di biacca e minio. Dipinti con leganti oleosi sono stati individuati sia in alcune chiese inglesi e spagnole che nella cattedrale di Angers, dove una preparazione di biacca è posta su lastre di pietra incastrate nel muro, utilizzando una di quelle che chiamo 'tecniche mediate', in cui la pittura murale non è posta a diretto contatto con gli intonaci, ben prima delle realizzazioni cinquecentesche di Sebastiano del Piombo su supporti lapidei (e come previsto dallo pseudo-Eraclio, citato in precedenza). L'olio è stato tuttavia utilizzato anche in alcune parti della cappella Scrovegni.

Due brevi osservazioni finali a proposito della policromia dei dipinti conservati al Museo di Sant'Agostino presentati in questa giornata di studio. Appare interessante la presenza, rilevata sia dalle analisi XRF di Annalisa Demelas ed Elena Parodi e dalle indagini microstratigrafiche di Sergio Sfrecola, di pigmenti a base di rame assieme (o sovrastanti) ad una stesura di terra verde e nero nel fogliame delle *Storie di San Giovanni Battista*: Cennini per rendere le foglie non consiglia di applicare malachite su terra verde, ma solo su uno strato nero, tuttavia alla fine del Duecento Giusto de'Menabuoi nel battistero di Padova applica nella vegetazione pigmenti di rame su un fondo di terra verde o li mescola ad essa.

Nella decorazione della veste di San Michele Arcangelo Manfredino da Pistoia aveva previsto l'inserimento in appositi alveoli, ora vuoti, di finte gemme. Tecniche simili polimateriche e illusionistiche sono state rilevate nel cantiere della cripta del duomo di Anagni ed in opere dei secoli precedenti.

Leggendo le fonti medievali ed analizzando i resti delle stesure e delle rifiniture con leganti organici sopravvissuti possiamo solo ricostruire mentalmente, o virtualmente, come è stato fatto per le storie francescane di Assisi, lo splendore dell'aspetto originale, quel "fondo rutilante d'oro", le "delicatissime velature", quegli "eccezionali effetti cangianti" che Basile immaginava negli *Evangelisti* di Cimabue ad Assisi.

BIBLIOGRAFIA

Per non appesantire il testo riporto qui di seguito alcune indicazioni bibliografiche relative alle opere citate nel testo.

L.Mora, P.Mora, P.Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977, in particolare pp.126-151

S.Tsuji, *The origins of "buon fresco"*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVI, 1983, pp.215-222

L. e D.Giantomassi, *S.Cecilia in Trastevere. Relazione di restauro*, in "quaderni di Palazzo Venezia", 4, 1987, pp.9-37

P.Bensi, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*, a cura di C.Danti, M.Matteini, A.Moles, Firenze 1990, pp.73-102

Battistero di Parma, a cura di G.Duby, C.Frugoni, G.Romano, Parma 1992

M.Subes-Picot, *Peinture sur pierre: note sur la technique des peintures du XIII^e siècle découvertes à la cathédrale d'Angers*, in "Revue de l'Art", 97, 1992, pp.85-92

H.Howard, *Techniques of the Romanesque and Gothic Wall Paintings in the Holy Sepulchre Chapel, Winchester Cathedral*, in *Historical Painting Techniques, materials, and studio practice*, atti del convegno, Leiden 1005, a cura di A.Wallert, E.Hermens, M.Peck, Malibu 1995, pp.91-104

Sancta Sanctorum, Milano 1995

Eraclio, *I colori e le arti dei Romani*, a cura di C.Garzya Romano, Napoli 1996

G.Basile, *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore: materiali, tecniche, procedimenti*, in *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, a cura di G.Basile, P.Magro, Assisi 2001, pp.3-14; C.D'Angelo, S.Fusetti, C.Giantomassi, *Rilevamento dei dati tecnici della decorazione murale della Basilica Superiore*, *ibid.*, pp.15-22

M.Stefanaggi, *Les techniques de la peinture murale*, in *La matière picturale: fresque et peinture murale*, a cura di S.Colinart, M.Menu, Bari 2001, pp.29-45

Il restauro della cripta di Anagni, a cura di A.Bianchi, Roma 2003, pp.41-48

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F.Frezzato, Vicenza 2003,

G.Tamanti, *Gli affreschi di San Pietro in Valle: aspetti tecnici e novità*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo. Le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, a cura di G.Tamanti, Napoli 2003, pp.11-41

T.Strinati, *Aracoeli. Gli affreschi ritrovati*, Ginevra-Milano 2004

Giotto nella Cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica. Studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il Restauro, in "Bollettino d'Arte", volume speciale, 2005, a cura di G.Basile

P.Baraldi, P.Bensi, F.Di Sano, *I dipinti duecenteschi dell'edicola funeraria di Malgerio Sorello nella Abbazia di Santa Maria di Ferrara (Caserta): vicende storiche, tecniche esecutive, conservazione*, in "Progetto Restauro", 39, 2006, pp.29-36

F.Matera, *Osservazioni sul supporto murario e sul suo stato di conservazione*, in A.Draghi, *Gli affreschi dell'aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati, una storia ritrovata*, Milano 2006, pp.363-390

S.Mugnaini, A.Bagnoli, P.Bensi et al., *Thirteenth century wall paintings under the Siena Cathedral (Italy). Mineralogical and petrographic study of materials, painting techniques and state of conservation*, in "Journal of Cultural Heritage", 7, 2006, pp.171-185

P.Bensi, *Materiali e tecniche dei dipinti murali nelle fonti quattrocentesche*, in *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento, Atti del convegno internazionale*, Roma, 20-22 febbraio 2002, a cura di B.Fabian, M.Cardinali, M.B.De Ruggiero, Roma 2010, pp.77-91

I colori di Giotto. La Basilica di Assisi: restauro e restituzione virtuale, catalogo della mostra, Assisi 2010, a cura di G.Basile, Cinisello Balsamo 2010

V.Fassina, S.Ridolfi, I.Carocci, *Indagini non invasive in fluorescenza ultravioletta e spettrofotometria in fluorescenza X sugli affreschi del tamburo e della cupola di Giusto de'Menabuoi nel Battistero del duomo di Padova*, in *Da Guariento a Giusto de'Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, atti della giornata di studi, Padova 2011, a cura di V.Fassina, Crocetta del Montello (Treviso) 2012, pp.117-139

P.Bensi, *Studio e conservazione delle decorazioni murali. Lo stato dell'arte*, in S.F.Musso, *Tecniche di restauro. Aggiornamento*, Torino 2013, pp.145-194

Il restauro

Monica Piatti

Il dipinto, databile alla fine del XIII secolo, proveniente dal convento di S. Andrea alla Porta, ora demolito, è stato strappato e ricollocato su tela all'inizio del '900. Lo strappo di un affresco consiste nell'asportazione della sola pellicola pittorica su cui sono state preventivamente applicate due tele, una più fine e l'altra più spessa, con un collante. Tale operazione, seppur obbligatoria in casi analoghi, è estremamente dannosa perché parte dei pigmenti spesso rimane sull'intonaco e, altrettanto sovente, altro colore e alcune finiture, in particolare quelle date a secco, restano sulla tela messa per lo strappo. Nel caso dell'opera raffigurante le storie di San Giovanni Battista, lo stato conservativo era aggravato dalla fitta picchettatura subita per la probabile sovrapposizione – in epoca imprecisata – di un nuovo intonaco (fig. 1).



Fig. 1 prima del restauro

Almeno due sono gli interventi di restauro identificabili: nel primo, in occasione dello strappo, venne effettuata una reintegrazione più ricostruttiva cui va addebitato, ad esempio, il rifacimento della parte inferiore delle gambe di S. Giovanni nella seconda scena (fig.2); nel secondo, presumibilmente fra gli anni '70 e '80, è stata sostituita la tela che costituiva il supporto (tela di rinfodero), interponendo un velatino con filato più spesso, ed effettuata la stuccatura delle lacune con gesso e colla organica chiusa cromaticamente con colori la cui lucentezza denunciava la presenza di una resina a base vinilica, come poi confermato dalle analisi chimiche fatte sul prelievo di una stuccatura da Parodi e Demelas (fig.3 e si v. analisi chimiche).



Figg. 2 e 3 particolari prima del restauro

Lo stato di degrado e gli interventi subiti costituivano un ostacolo per la corretta lettura del dipinto e già nelle fasi iniziali di osservazione si sono presentati molti quesiti sulla tecnica di esecuzione e sui materiali originali. Considerata l'esiguità e la discontinuità dello strato pittorico sono state eseguite indagini non invasive grazie alla collaborazione di Elena Parodi e Annalisa Demelas del Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale dell'Università di Genova utilizzando fotografie con illuminazione UV che hanno messo in evidenza le stuccature e la sovrapposizione di ridipinture e fissativi e la fluorescenza dei raggi (XRF portatile) per la definizione della tavolozza dei colori originali.

Confermate le ipotesi formulate in base all'analisi visiva, sono state avviate le prime operazioni di pulitura.

L'immagine, quindi, era molto compromessa e offuscata soprattutto dalle numerosissime lacune stuccate grossolanamente, non perfettamente aderenti ai margini e altrettanto grossolanamente reintegrate, con un film sovrapposto di resina vinilica forse dato per ovviare ai fenomeni di sollevamento e formazione di rotture (fig. 4). Un'altra difficoltà era costituita dalla presenza di residui di colla organica degradata utilizzata sia per lo strappo che per l'applicazione, dal retro, del velatino (garza sottile) di supporto. Tale colla, annerita, occludeva tutte le piccole lacune non stuccate e alterava la cromia del dipinto (fig. 5).



Fig. 4 degrado vecchie stuccature

Ulteriori fenomeni di disturbo erano le due grandi ridipinture con uno sgradevole effetto di lucentezza nel cielo della seconda e terza scena e i più piccoli, ma frequenti ritocchi riscontrabili su tutta la superficie (fig. 6).



Fig. 5 particolare prima della pulitura



Fig. 6 particolare durante l'asportazione della ridipintura

La pulitura della pellicola pittorica e la rimozione delle stucature, dalle quali è stata eliminata preventivamente la reintegrazione pittorica per evidenziare i margini della lacuna, sono state effettuate meccanicamente con bisturi e specillo sotto lente di ingrandimento, ammorbidendo con moderazione i materiali non congruenti con acqua deionizzata e tensioattivo. L'operazione è stata eseguita per fasi successive in modo da non interferire con lo strato pittorico originale per la cui adesione alla garza di supporto era stata usata la medesima colla, legante delle stucature, che era necessario eliminare. Contestualmente sono stati consolidati i sollevamenti della pellicola pittorica, sfruttando la fase di ammorbidimento della colletta.

Al di sotto delle stucature è riapparso, nella maggioranza dei casi, il velatino su cui è stato fatto aderire lo strappo, ma, soprattutto nelle zone di forte degrado, dove la pellicola pittorica era più rarefatta, lacunosa e assottigliata, è stato trovato uno strato colorato, di granulometria maggiore, verde nella zona di vegetazione del secondo riquadro e in alcune lacune del cielo, rosso nella parte inferiore della prima scena, giallastro nella mancanza del viso di S. Giovanni bambino. In alcuni casi era presente, fra questo strato e quello dipinto, sicuramente originale, un sottile intonachino (fig.7 e 8).



Fig. 7 particolare durante la rimozione delle vecchie stucature



Fig. 8 rimozione delle stucature e sottostante "mestica"

Questa scoperta ha posto ulteriori interrogativi sull'originalità dei materiali costitutivi e sulla tecnica esecutiva tanto da indurre Paola Traversone, direttrice dei lavori, ad autorizzare dei micro prelevi per effettuare delle analisi stratigrafiche. I risultati, più completamente esposti da Sergio Sfrecola nella sua relazione, hanno permesso di formulare l'ipotesi che questo strato sottostante sia stato messo durante l'applicazione della tela nel primo intervento di restauro come "sostegno" per le zone più degradate della pellicola pittorica. Ulteriore conferma è venuta dal "Manuale di restauro" di Secco Suardo del 1866 che auspica la stesura di una "mestica" di supporto per la pellicola pittorica quando resa più sottile dall'operazione di strappo.

La rimozione delle vecchie stuccature ha fornito un'altra interessante informazione: nel margine inferiore sinistro del primo riquadro è riemerso un frammento di pigmento nero, probabile residuo di un'altra fascia verticale di delimitazione e quindi testimonianza dell'esistenza di una o più scene precedenti, come induceva a pensare l'esame iconografico del dipinto. L'ipotesi che quella pervenuta sia solo parte di una narrazione ben più estesa è ribadita dalle misurazioni dei tre riquadri, di cui l'ultimo appariva percettibilmente più lungo (69 cm contro i 61,5 dei due precedenti): la scoperta su di esso, dopo la pulitura, delle righe gialle e rosse del disegno preparatorio di un'altra striscia nera di demarcazione, ne ha conformato le dimensioni ai precedenti e avvalorato l'idea del proseguimento delle scene. La pulitura del margine superiore nero ha riportato alla luce alcune tracce di righe rosse e gialle, ipotizzabili come disegno preparatorio di definizione dell'altezza del



Fig. 9 asportazione della ridipintura sulla lacuna del cielo

dipinto corrispondente a quella a noi pervenuta.

Le due grandi ridipinture situate nel cielo, asportate entrambe a solvente poiché realizzate con colori a base vinilica, come le stuccature precedentemente citate, mascheravano invece situazioni conservative molto differenti: la prima è stata data direttamente sulla pellicola pittorica, molto la-

cunosa, e, dove questa assente, sulla tela (fig. 6), la seconda su una stuccatura fatta probabilmente dal retro al momento dell'applicazione del primo velatino che costituiva il supporto. L'ipotesi è avvalorata dalle evidenti tracce della trama e della cimasa della garza messa sul verso durante l'operazione di strappo, rimossa solo quando gli interventi sul retro furono conclusi (fig. 9). Sono stati anche individuati piccoli frammenti di pellicola pittorica originale, rilevabili solo con una lente di ingrandimento.

Sono invece stati mantenuti gli importanti rifacimenti che si fanno risalire al primo restauro, ovvero nei primi anni del '900: le gambe San Giovanni nella seconda scena, la vegetazione fra la seconda e la terza e la parte inferiore della pelliccia di San Giovanni nella terza scena. Da queste zone sono stati eliminati solo i residui di colletta sulla superficie che rendevano ancora più scuro il colore, con un tono bruno dato dall'ossidazione del materiale organico. La Direzione dei lavori ha ritenuto infatti che l'antico intervento fosse ormai storicizzato e che la sua rimozione avrebbe presupposto delle grandi reintegrazioni a tono neutro, eccessivamente invasive esteticamente.

La pulitura e la rimozione delle materie incoerenti hanno permesso una migliore definizione della tecnica di esecuzione e dei materiali originali.

E' stato possibile analizzare l'intonaco, presente ancora come supporto della pellicola pittorica in alcune zone, che è risultato essere a base di calce e sabbia. Non sono state trovate tracce di giornate.

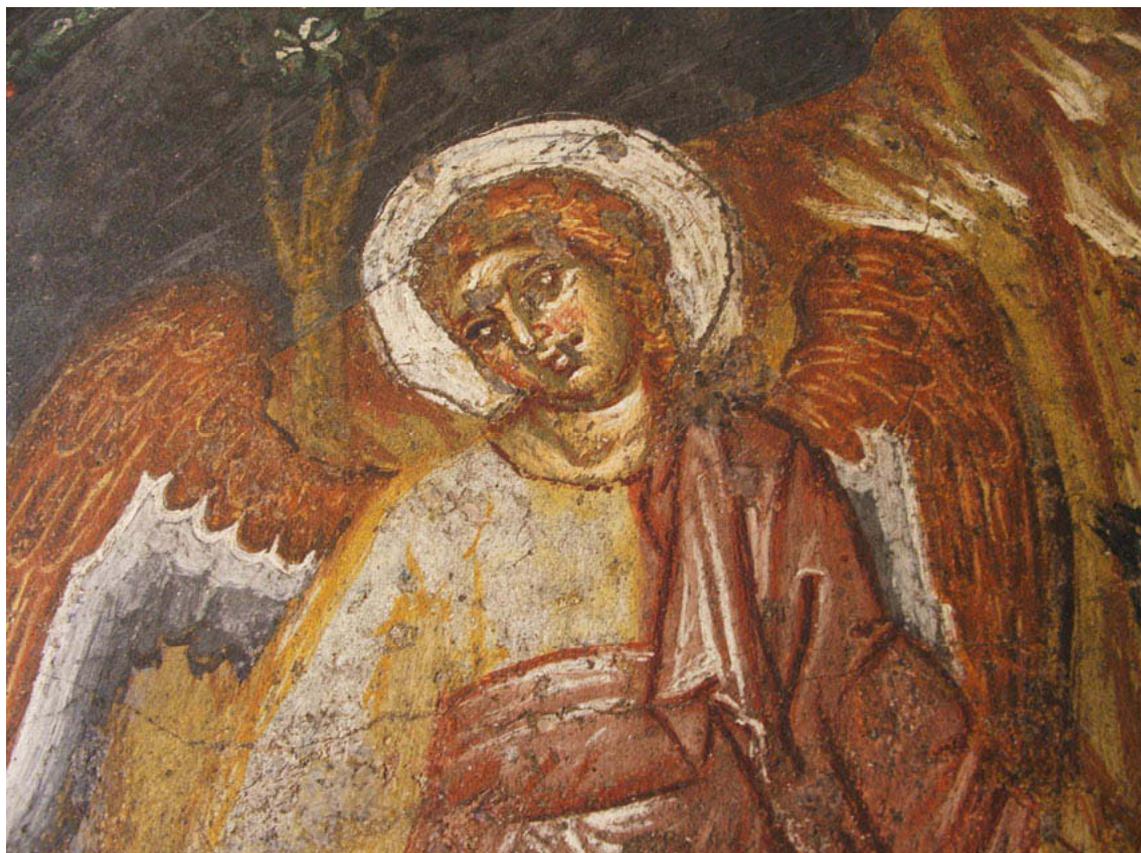


Fig. 10 disegno preparatorio sulla veste dell'angelo

E' invece ben identificabile, 'grazie' alla lacunosità della pellicola pittorica, il disegno preparatorio fatto con ocra gialla, rossa e arancio, con un tratto libero a pennello sull'intonaco fresco; evi-

denti sono le tracce sulla veste sotto al mantello dell'angelo (fig. 10), sul braccio e sul volto di San Giovanni Battista nella seconda scena e sulla veste del fariseo nella terza.



Fig.11 (a,b,c,d,e) incisioni dei volti e delle aureole

Come già accennato, sono state trovate delle linee di definizione delle fasce nere che hanno permesso di ipotizzare parzialmente l'originale scansione delle storie. Incise sono invece le sagome dei volti e delle aureole di San Giovanni bambino e dell'angelo, della visione divina e di San Giovanni nel secondo e terzo riquadro, quest'ultime sovrapponibili specularmente, come confermato da un lucido ricalcato dalla superficie (fig. 11a,b,c,d,e).

Non è stato possibile definire il tipo di incisione, se diretta, e quindi con bordi irregolari, o attraverso cartone, con bordi arrotondati, poiché i margini si sono sicuramente allargati e slabbrati durante l'operazione di strappo essendo punti vulnerabili dello strato pittorico.

Sempre in virtù della perdita di colore, si è resa manifesta la stratificazione cromatica sugli incarnati; sopra al disegno preparatorio si trova, in successione, una velatura di ocre gialla, un verdaccio, miscuglio di verde, nero e terra d'ombra usato "a risparmio" (ovvero senza altra sovrapposizione di pigmenti) per le ombreggiature, lo strato finale per la definizione dei tratti fisiognomici con un tratteggio per le mezze ombre (v. volto dell'angelo) e spessi tocchi di bianco a base di calce per le luci, pigmento utilizzato anche per le aureole.

Lo spessore del film pittorico, dove in buono stato di conservazione, è considerevole, fatto salvo per il nero del cielo, dove è risultato più sottile; è probabile quindi che questa stesura fosse solo la base per un azzurro dato a secco, forse azzurrite, andato perduto durante le molteplici vicissitudini occorse al nostro frammento. Il nero è stato dato senza soluzione di continuità anche per definire la scansione dei riquadri e poi successivamente scontornato durante l'esecuzione delle singole scene, come testimonia la stratificazione della pellicola pittorica.

Per sovrapposizione successiva sono state dipinte anche le foglie degli alberi, di cui, nella maggior parte dei casi, rimane la traccia priva di colore. L'analisi XRF ha rilevato tracce di rame che inducono a ipotizzare l'uso di malachite; la tavolozza dei colori corrisponde comunque all'uso tradizionale sui dipinti murali, con preponderanza di terre (v. analisi Parodi, Demelas e Sfrecola e saggio di Bensi).

La grande quantità di lacune, ormai private delle vecchie stuccature e dei residui di colletta, ha posto il problema della scelta di un materiale sostitutivo al gesso e colla, idoneo a garantire una maggiore stabilità rispetto ai cambiamenti termo-igrometrici dell'ambiente in cui sarà ricollocato. Si è perciò optato per uno stucco a base di carbonato di calcio miscelato con resina acrilica in bassa percentuale applicato su tutte le lacune facendolo aderire perfettamente ai margini in modo da fermare gli eventuali movimenti dello strato originale. Sottolivello sono state stuccate le incisioni dei volti con aureole al fine di evidenziare questa traccia della tecnica di esecuzione, come, del resto, è stato lasciato a vista l'intonaco su cui è il disegno preparatorio (fig.12).

Non è stata sovrapposta alcuna stuccatura sulle due grandi lacune del cielo poiché non vi era uno spessore tale da consentirla e si sarebbero persi i pur minimi residui di pigmentazione originale.

La reintegrazione ha cercato di restituire, compatibilmente all'avanzato stato di degrado, la massima unità di lettura, sempre nel pieno rispetto della materia originale; in questa ottica, tutte le piccole lacune e le abrasioni sono state chiuse con colori ad acquerello e sulle nuove stuccature è stata effettuata la reintegrazione a tratteggio in modo da 'ricucire' il più possibile il tessuto pittorico, ma tale da essere identificabile ad una visione ravvicinata. Sulla maggior parte di esse è stato possibile effettuare una reintegrazione mimetica poiché non si ponevano interrogativi di interpretazione ad eccezione dell'intreccio delle mani dell'angelo e del bambino, della parte inferiore della manica della veste dell'angelo e del volto di uno dei due farisei dove è stato mantenuto un livello di minore definizione (figg. 13 e 14).



Fig. 12 dopo la stuccatura, durante la reintegrazione



Fig. 13 particolare durante la reintegrazione



Fig. 14 particolare durante la reintegrazione

Le due grandi lacune del cielo sono state chiuse a spuntinato in modo da risparmiare gli esigui frammenti di pigmenti originali ancora presenti.

La Direzione dei lavori ha optato per una reintegrazione di tono neutro, sempre eseguita a tratteggio, sulle stuccature dei margini laterali tale da evidenziare la condizione di " frammento " del dipinto a noi pervenuto; ugualmente con un colore neutro sono state abbassate di tono le stuccature sottolivello delle incisioni dei volti per permetterne l'individuazione senza l'eccessivo risalto dato dal bianco dello stucco (fig. 15).



Fig. 15 dopo il restauro

Il contributo della diagnostica non invasiva all'analisi degli affreschi di Manfredino da Pistoia e di un anonimo pittore di fine secolo XIII, conservati presso il Museo di Sant'Agostino a Genova.

Annalisa Demelas, Elena Parodi, Giovanni Petrillo

LE TECNICHE

Set up sperimentale XRF: lo strumento impiegato per svolgere le analisi è uno spettrofotometro a raggi X (X-Ray Fluorescence) Delta Standard 2000 Innov-X System portatile. Le modalità selezionabili per l'utilizzo sono sia quella *alloy* (utile soprattutto per analisi di elementi metallici), sia quella *soil* (più indicata per le indagini su pigmenti). Nella modalità *alloy* vengono usati due fasci di raggi X con intensità diverse, mentre la modalità *soil* prevede tre fasci. Al momento dell'attivazione, lo strumento viene calibrato attraverso un cal check sia per la modalità *soil* (standard di riferimento: biossido di silicio), sia per la modalità *alloy* (standard di riferimento: acciaio inossidabile 316) e ogni analisi viene immediatamente visualizzata sullo schermo integrato. Nel nostro caso le analisi sono state condotte unicamente in modalità *soil* e i dati ottenuti sono stati successivamente visionati su pc e rielaborati tramite software.

Set up sperimentale Lampada di Wood: per l'illuminazione con la Lampada di Wood, utilizzata allo scopo di osservare i diversi fenomeni di fluorescenza della pellicola pittorica e individuare gli eventuali punti di restauro, è stato impiegato un tubo con bulbo al mercurio.

LE OPERE

- 1) San Michele Arcangelo, affresco staccato a massello (Manfredino D'Alberto da Pistoia, 1292).
- 2) Il convito di Betania, affresco staccato a massello (Manfredino D'Alberto da Pistoia, 1292).
- 3) Storie di San Giovanni Battista, affresco strappato e riportato su tela (Pittore attivo a Genova, 1294 ca).

Le analisi condotte sulle tre opere hanno avuto come scopo principale la caratterizzazione elementale dei punti di misura scelti. Le aree individuate come più significative e contrassegnate in fotografia (Figg. 1, 2 e 3), corrispondono alle diverse campiture cromatiche indagate¹.

Per quanto riguarda il terzo affresco studiato (Storie di San Giovanni Battista), la comparazione con le due opere di Manfredino da Pistoia ha permesso, tramite il confronto dei risultati ottenuti dall'indagine XRF, di comprendere le diverse composizioni chimiche dei pigmenti utilizzati, permettendo di ipotizzare la tavolozza pittorica dei due autori. Nel caso di questo affresco, strappato e riportato su tela, è stata effettuata anche una campagna fotografica con illuminazione UV, utile soprattutto per circoscrivere le zone sottoposte a ritocchi pittorici, stucature, restauri.

ANALISI CON LA FLUORESCENZA A RAGGI X

¹ P. Moioli, C. Seccaroni, pp. 48-52.

San Michele Arcangelo



Fig. 1- Segnalazione dei punti di misura selezionati per l'indagine XRF.

Il convito di Betania



Fig. 2- Segnalazione dei punti di misura selezionati per l'indagine XRF.

La tecnica XRF ha permesso di determinare buona parte della tavolozza pittorica utilizzata da Manfredino da Pistoia nei due affreschi staccati a massello a lui attribuiti, come risulta evidente da un paragone tra le due tabelle, non ci sono significative differenze tra i pigmenti impiegati².

La componente del calcio (Ca), presente in ogni punto di misura indagato, è da attribuire alla natura dell'opera così come il ferro (Fe) e le impurezze di stronzio (Sr), zinco (Zn) e piombo (Pb), elementi spesso collegati alla malta e ai minerali presenti nel muro.

I verdi e i blu sono risultati quasi tutti a base di rame, un solo punto (#2 nel dipinto *Il Convito di Betania*) non ha evidenziato la presenza di questo elemento: per avere la certezza della sua assenza e confermare quindi l'uso di una terra verde potrebbe essere utile eseguire un micro prelievo e di osservare il campione in microscopia (ottica ed elettronica). Probabilmente azzurrite e malachite sono stati stesi a secco, data l'incompatibilità di questi pigmenti con la tecnica ad affresco.

²

Z. Szökefalvi-Nagy, I. Demeter, A. Kocsonya, I. Kovács, pp. 53-59.

Nelle campiture rosse, rosa, gialle e arancioni non è stata rilevata la presenza né di piombo (Pb) né di mercurio (Hg), rispettivamente elementi spia di Minio, Giallo di Pb³ e Cinabro. Tutti e tre i pigmenti, il cui uso è poco indicato nella tecnica ad affresco, potrebbero essere stati sostituiti da terre a base di ferro (Fe) o da lacche stese a secco. Per conoscere l'esatta composizione dei punti di misura occorre eseguire un micro campionamento e osservare il materiale in microscopia (ottica ed elettronica). In suddette campiture è anche spesso presente una notevole quantità di bario (Ba), che potrebbe dipendere dal tipo di supporto presente: il bario (Ba), infatti, è uno degli elementi che naturalmente compongono le murature.

I neri hanno probabilmente un'origine organica, il carbonio (C) ha infatti peso atomico troppo leggero per essere rilevato tramite XRF (Z<11) e l'assenza di altri elementi chimici compatibili con la tonalità di queste campiture fa pensare proprio all'uso di un nero di carbone.

I bianchi sono invece a base di calcio (Ca), verosimilmente bianco di San Giovanni (carbonato di calcio) o idrossido di calcio, lo dimostrano il picco del calcio (Ca) più elevato rispetto ad altre aree pittoriche e l'assenza di ulteriori elementi chimici.

STORIE DI SAN GIOVANNI BATTISTA

Per quanto riguarda l'affresco strappato e riportato su tela oggetto di studio, sono di seguito riportati i risultati dettagliati delle analisi XRF e delle fotografie con illuminazione UV effettuate sull'opera.



Fig. 3- Segnalazione dei punti di misura selezionati per l'indagine XRF.

³ D. Hradil, T. Grygar, J. Hradilová, P. Bezdiča, V. Grúnwaldová, I. Fogaš, C. Miliani, pp. 377-386

Numero punto di misura	Colore	Elementi rilevati	Interpretazione risultati
<p>La componente del calcio (Ca), presente in ogni punto di misura indagato è da attribuire alla natura dell'opera così come il ferro (Fe) e le eventuali impurezze di stronzio (Sr), zinco (Zn) e piombo (Pb), elementi spesso collegati alla malta e ai minerali presenti nel muro.</p>			
#1	Bianco	Ca, Fe	In questo caso la colorazione bianca della campitura e la più alta concentrazione di calcio (Ca) rispetto alle altre aree di analisi, fanno pensare all'uso di bianco di San Giovanni (carbonato di calcio) o di idrossido di calcio come pigmento.
#2	Verde chiaro	Ca, Fe, Zn	La presenza di ferro (Fe) può essere legata anche all'uso di una terra verde per conferire la pigmentazione alla campitura.
#3 e #4	Nero (veste bambino e fascione)	Ca, Fe, Zn	L'assenza di altri elementi chimici fa supporre l'uso di un colore organico per realizzare la scritta, probabilmente un nero di carbone, non rilevabile con l'XRF.
#5 e #6	Arancio e Rosso	Ca, Fe, Zn, Pb	La presenza di ferro (Fe) può essere legata anche all'uso di una terra per realizzare il colore aranciato e rossastro alle campiture.
#7	Incarcato	Ca, Fe, Pb	La presenza di ferro (Fe) può essere legato anche all'uso di una terra per conferire la sfumatura rosata all'incarnato.
#8	Giallo	Ca, Fe, Pb	La presenza di ferro (Fe) è giustificabile anche sulla base del colore della campitura pittorica, compatibile con l'uso di ocre (ossidi di Fe).
#9	Rosa	Ca, Fe, Pb	Il ferro (Fe) può essere legato anche all'uso di una terra per conferire la pigmentazione rossastra alla campitura.
#10	Stuccatura - ritocco	Ca, Ti, Fe, Zn, Sr	Il titanio (Ti), ma anche il (Fe) e lo zinco (Zn) sono riconducibili anche alla composizione di un ritocco ascrivibile al XX secolo (Fig. 4)
#11	Verde scuro	Ca, Fe, Cu	E' stato eseguito un ulteriore punto di analisi sul fogliame verde scuro per verificare l'eventuale presenza di rame (Cu). Ne è stata rilevata una piccola %: in questo caso un micro prelievo di materiale pittorico e la sua successiva osservazione in microscopia ottica ed elettronica potrebbero essere utili per verificarne con precisione la presenza (Fig. 5)

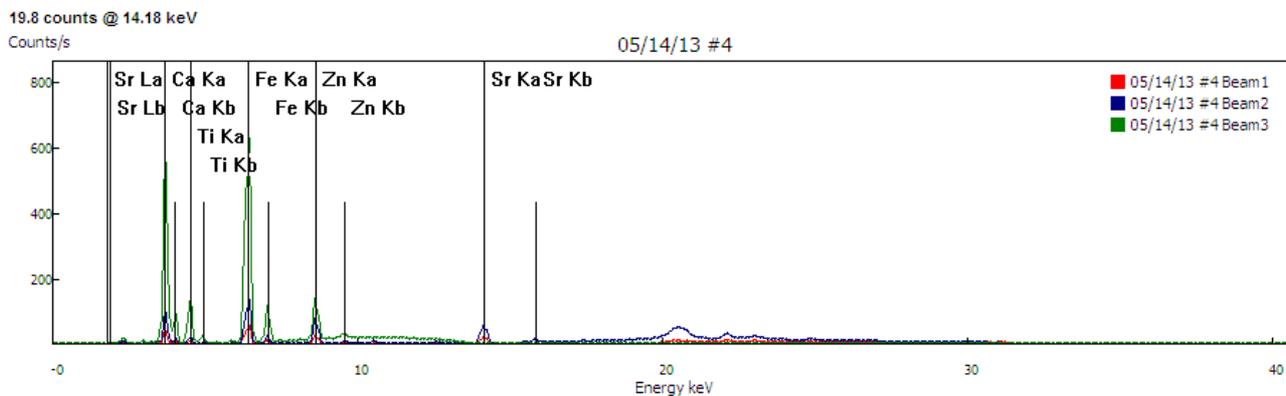


Fig. 4 Spettro corrispondente al punto della stuccatura - ritocco

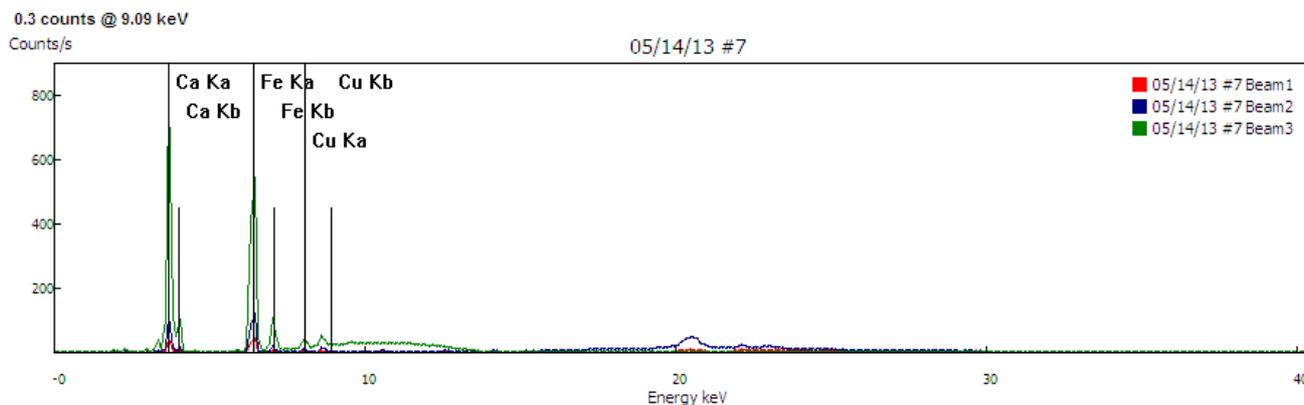


Fig. 5 Spettro corrispondente al punto del verde scuro.

ANALISI CON LA LAMPADA DI WOOD

Nelle seguenti immagini (Figg. 6, 7 e 8), riprese con lampada UV, sono distinguibili diverse zone con fluorescenza differente⁴:

- Diffusa fluorescenza azzurrina su tutta l'opera, dovuta alla natura intrinseca dell'affresco.
- Punti con fluorescenza aranciata: possibile presenza di gommalacca e colla sintetica o di integrazioni a base di bianco di zinco.

⁴ M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, pp. 112-119.

- Punti con fluorescenza verdastra, colorazione compatibile con aree di ritocco.
- Aree circolari chiare, distinguibili anche a luce naturale, corrispondenti alle semplici stucature nelle zone di picchiettatura.
- Aree circolari nere, distinguibili anche a luce naturale, corrispondenti alle stucature poi dipinte nelle zone di picchiettatura.



Fig. 6- Osservazione con illuminazione UV.

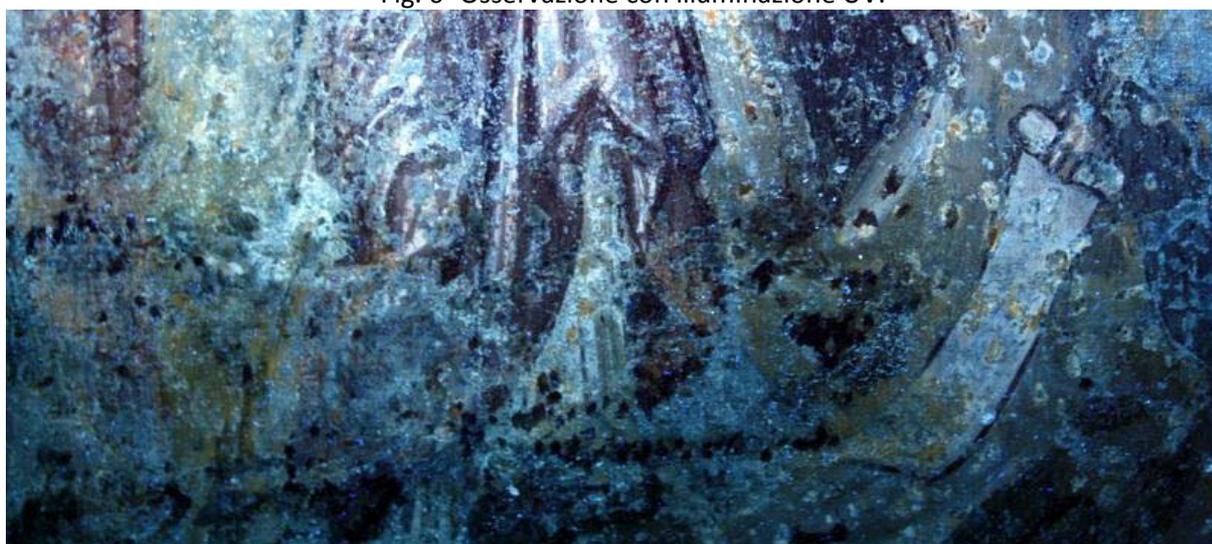


Fig. 7- Osservazione con illuminazione UV.



Fig. 8- Osservazione con illuminazione UV.

CONCLUSIONI

Nell'affresco strappato e riportato su tela, *Storie di San Giovanni Battista*, le campiture analizzate hanno mostrato concentrazioni elementali molto simili a quelle presenti nelle altre due opere indagate, di Manfredino da Pistoia⁵. Rispetto a queste ultime, le uniche sostanziali differenze rilevate nelle *Storie di San Giovanni Battista* sono (a) la completa assenza di bario (Ba) e (b) la scarsa presenza di rame (Cu).

Per quanto riguarda il bario (Ba), la motivazione di questa diversità potrebbe proprio risiedere nel tipo di supporto presente: il bario (Ba), infatti, è uno degli elementi che naturalmente compongono le murature e la sua individuazione solo nei due stacchi a massello è compatibile con questa interpretazione.

Per quanto riguarda il rame (Cu), la bassa concentrazione di questo elemento nell'affresco *Storie di San Giovanni Battista*, è stata attribuita alla perdita di materia pittorica durante lo strappo e il riporto su tela. Per verificare l'effettiva assenza di rame dai punti di misura eseguiti, sono state effettuate non solo analisi sulle foglie verde chiaro, ma anche su quelle verde scuro, dove la concentrazione di rame (Cu), nel caso fosse stato usato un pigmento a base rameica (es. malachite), avrebbe dovuto essere maggiore. Effettivamente nelle aree più scure una piccola percentuale di rame è stata rilevata: sarebbero pertanto consigliabili un microcampionamento e l'esecuzione di ulteriori analisi di laboratorio al fine di verificarne la presenza.

Nelle aree di ritocco dell'opera strappata e riportata su tela, individuate chiaramente tramite lampada di Wood, è stata evidenziata la presenza di titanio (Ti), elemento di recente diffusione (1916-19), mentre per quanto riguarda la componente organica l'illuminazione UV ha mostrato diversi punti con una fluorescenza aranciata, tipica della gommalacca e delle colle (a tal proposito è stato eseguito un microcampionamento in una delle aree di colorazione aranciata e il materiale

⁵ L. Bonizzoni, A. Galli, G. Poldi, M. Milazzo, pp. 55-62.

prelevato è stato esaminato con spettrofotometria FT-IR: le analisi confermando l'utilizzo di una colla vinilica in fase di stuccatura). Tale fluorescenza giallo limone potrebbe essere associata anche all'utilizzo di prodotti a base di bianco di zinco usati in fase di stuccatura. Le picchiettature di colore violaceo, invece, mostrano la colorazione tipica della semplice presenza di calce. La colorazione azzurrina uniforme presentata dall'opera sotto illuminazione ultravioletta è da riferirsi, poiché caratteristica, alla natura stessa dell'affresco.

Le ipotesi formulate con l'analisi alla luce UV possono essere confermate attraverso ulteriori indagini micro-invasive di laboratorio.

BIBLIOGRAFIA

Testi generali di riferimento per l'interpretazione dei dati rilevati dalle analisi XRF:

C. Seccaroni, P. Moioli, *Fluorescenza X- Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*, Firenze, Nardini, 2002.

N. Bevilacqua, L. Borgioli, I.A. Gracia, *I pigmenti nell'arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale*, Padova, Il Prato, 2010.

L. Campanella, A. Casoli, M.P. Colombini, R. Marini Bettolo, M. Matteini, L. Migneco, A. Montenegro, L. Nodari, C. Piccioli, M. Plossi Zappalà, G. Portalone, U. Russo, M.P. Sammartino, *Chimica per l'arte*, Bologna, Zanichelli, 2007.

M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, Palombi, 2002, pp. 112-119.

D. Hradil, T. Grygar, J.Hradilová, P. Bezdiča, V. Grúnwaldová, I. Fogaš, C. Miliani, *Microanalytical identification of Pb- Sb- Sn yellow pigment in historical European paintings and its differentiation from lead tin and Naples yellow*, in "Journal of Cultural Heritage", 8/4, Elsevier, 2007, pp. 377-386.

P. Moioli, C. Seccaroni, *Analysis of art objects using portable x-ray fluorescence Spectrometer*, in "X-Ray Spectrom.", 29/1, Wiley, 2000, pp. 48-52.

Z. Szökefalvi-Nagy, I. Demeter, A. Kocsonya, I. Kovács, *Non-destructive XRF analysis of paintings*, in "Nucl. Instrum. Meth. B", 226/1-2, Elsevier, 2004, pp. 53-59.

L. Bonizzoni, A. Galli, G. Poldi, M. Milazzo, *In situ non-invasive EDXRF analysis to reconstruct stratigraphy and thickness of renaissance pictorial multilayers*, in "X-Ray Spectrom.", 36, Wiley, 2007, pp. 55-62.

Analisi microscopiche

Sergio Sfrecola

PREMESSA

Le indagini di laboratorio condotte sui resti dell'affresco raffigurante la vita di S. Giovanni Battista, strappato e ricollocato su tela tra il XIX e il XX secolo durante la demolizione del monastero di Sant'Andrea della Porta, sono state mirate a chiarire soprattutto alcuni aspetti problematici rilevati durante le fasi iniziali del restauro, in particolar modo la presenza in ampie zone di una ulteriore coloritura, per lo più di tonalità verde scura, posta tra la tela e lo strato bianco di supporto al dipinto (Fig. 1). Tuttavia lo studio, seppur circoscritto all'intervento conservativo, ha consentito di trarre anche alcune considerazioni sui materiali e sulla tecnica pittorica impiegata.

Le analisi scientifiche sono state condotte in microscopia ottica (Leitz Laborlux 12 POL S) ed elettronica (TESCAN Vega 3 LMU) su sei microcampioni opportunamente preparati in sezioni lucide e sottili, trasversali alla superficie. In sezione lucida (cross-section) l'osservazione al microscopio ottico in luce riflessa (OMRL), integrata da test microchimici per l'identificazione dei pigmenti e per verificare l'eventuale presenza di sostanze organiche, ha consentito il riconoscimento della sequenza stratigrafica, il loro spessore, i singoli pigmenti impiegati negli strati pittorici e la loro morfologia; inoltre ha fornito indicazioni utili sul degrado. In sezione sottile al microscopio ottico in luce trasmessa polarizzata (OMPL) è stato possibile approfondire le caratteristiche mineralogiche degli strati di supporto al colore tramite lo studio della matrice legante e la natura e morfologia dei clasti, la loro distribuzione (uniformità, addensamento, ecc.).

A completare il quadro delle conoscenze sono state effettuate analisi chimiche elementari e morfologiche al microscopio elettronico (SEM)¹, operante in alto vuoto, pressione variabile e condizioni ambientali, associato a microanalisi EDS (Energy Dispersive X-ray Spectrometer), con software TEAM di EDAX.

¹ Le indagini al microscopio elettronico sono state condotte presso il DISTAV dell'Università di Genova per gentile concessione del prof. Giovanni Petrillo.



Fig. 1: “verde di sottofondo”

RISULTATI ANALITICI

Le analisi hanno consentito di rilevare per i sei microcampioni prelevati la seguente stratigrafia:

Rosso

Il campione prelevato dalla veste (Fig. 2) presenta un residuo di intonaco bianco spesso 350 μm , caratterizzato da pochi clasti arrotondati calcarei (dimensioni medie 800 μm) immersi in una matrice legante di calce magnesiaca a tessitura uniforme e struttura micritica (Fig. 3).

In superficie è presente uno strato spesso 100 μm di abbondante ocre rossa e calce magnesiaca (Fig. 4). Si rileva inoltre la presenza di microfessurazioni verticali contenenti depositi inquinanti e legante organico di natura proteica, che penetrano in profondità. Le analisi chimiche elementari in EDS rilevano inoltre la presenza in tracce dello zolfo.



Fig. 2: "veste rossa" prelievo campione



Fig. 3: "veste rossa" - microfotografia sezione sottile al microscopio in luce trasmessa polarizzata a nicols incrociati (100x)



Fig. 4: "veste rossa" - microfotografia sezione lucida al microscopio in luce riflessa (200x)

Verde chiaro

Il campione prelevato dalla vegetazione (Fig. 1) rivela un residuo di intonaco bianco spesso 200 μm , su cui è presente uno strato spesso 120 μm di calce bianca magnesiaca e poca terra verde e ocre gialla (Fig. 5, 6, 7). Anche in questo campione si rileva la presenza di composti a base zolfo e microfessurazioni verticali.

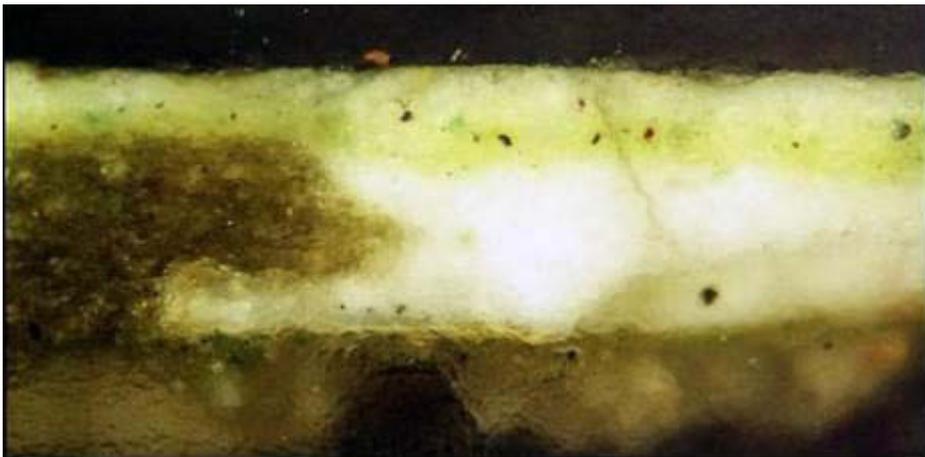


Fig. 5: "verde vegetazione" - microfotografia sezione lucida al microscopio in luce riflessa (200x)

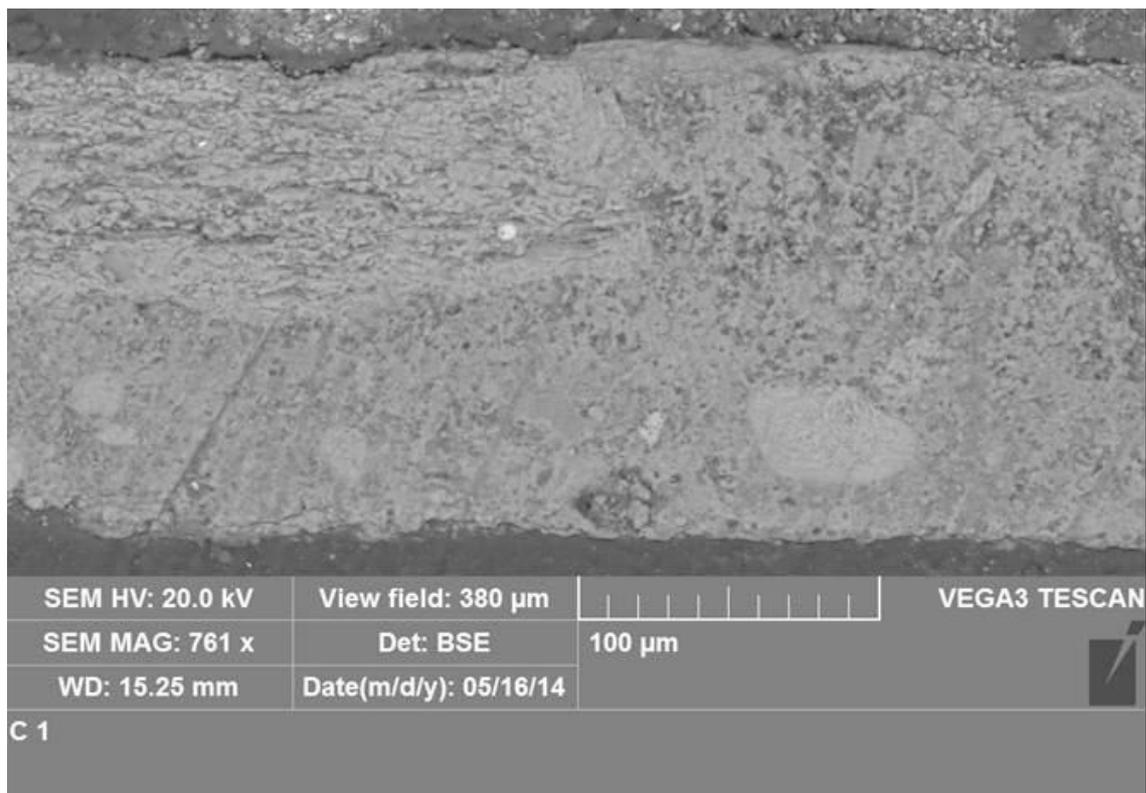


Fig. 6: “verde vegetazione” - microfotografia al SEM

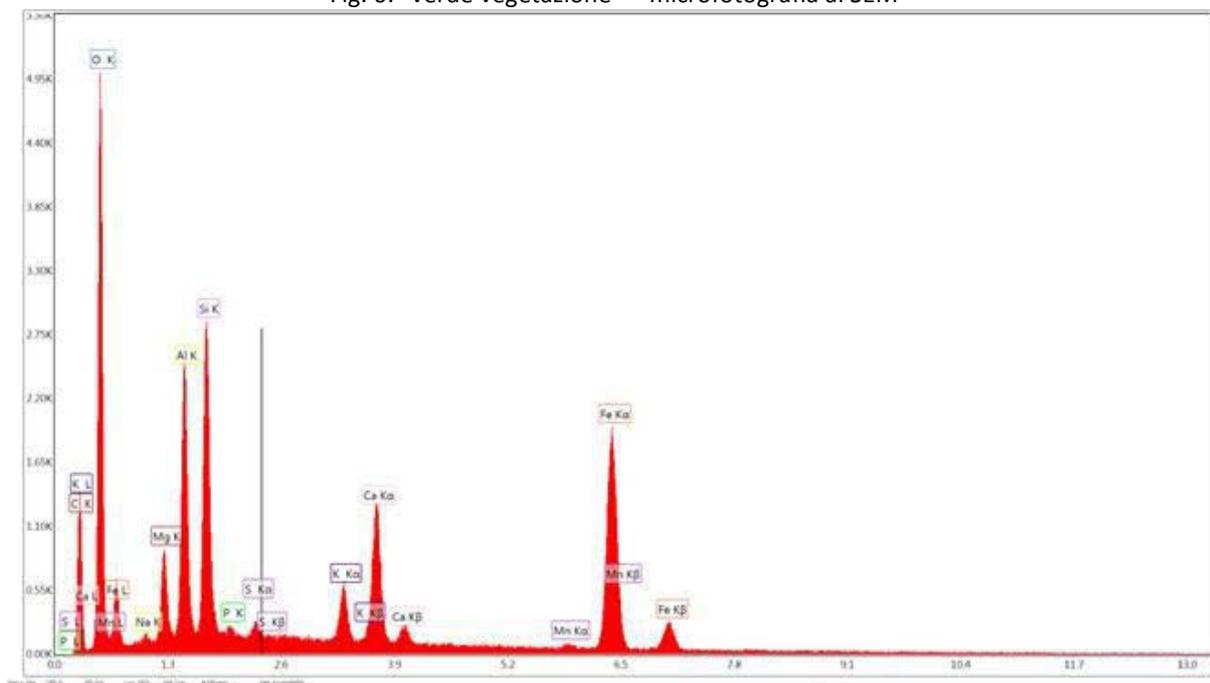


Fig. 7: “verde vegetazione” - spettro EDS

Nero

Asportato dal cielo presenta dall'interno alla superficie (Fig. 8) tracce di uno strato verde scuro, lo strato d'intonaco residuo spesso 100 µm e in superficie lo strato nero spesso 40 µm caratterizzato da particelle di nero carbone e calce magnesiaca.

Per un approfondimento del verde di sottofondo è stato prelevato un ulteriore campione, sem-

pre nella zona del cielo (Fig. 9), ma privo degli strati superficiali, soprattutto le analisi al SEM-EDS rilevano grossolane particelle verdi arrotondate di celadonite e glauconite (Figg. 10, 11), miscela di due silico-alluminati di ferro (+II), magnesio e potassio, caratteristici della terra verde², abbondante solfato di Bario (Barite, Fig. 12) e ocra gialla e rossa secondaria.



Fig. 8: "nero del cielo" - microfotografia sezione lucida al microscopio in luce riflessa (200x)

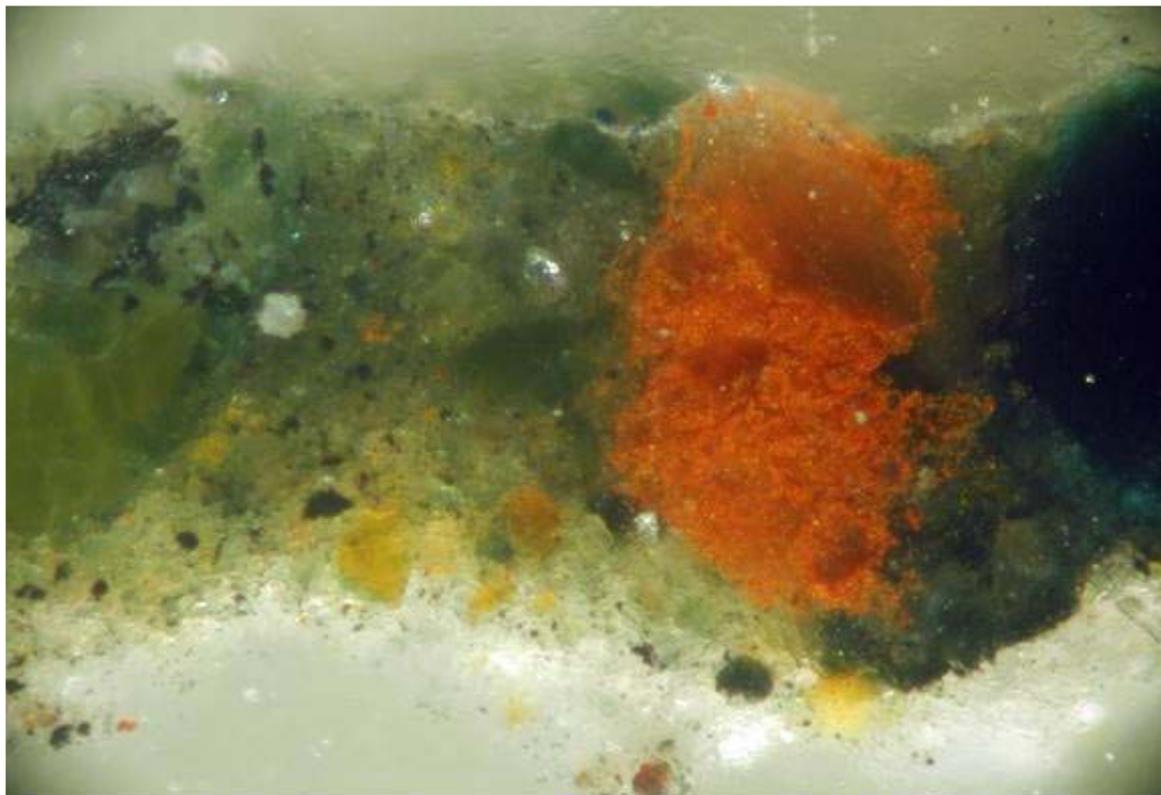


Fig. 9: "verde scuro sottofondo" sezione lucida al microscopio in luce riflessa (200x)

² Foster M. D. *Studies of Celadonite and Glauconite*. U.S. Geol. Survey Bull. pp. 614-F. Washington : 1969; Grissom, C. A. *Green earth*. In *Artists' Pigments*. Ed. R. L. Feller. Vol. 1. Washington: National Gallery of Art, 1986. pp. 141-167

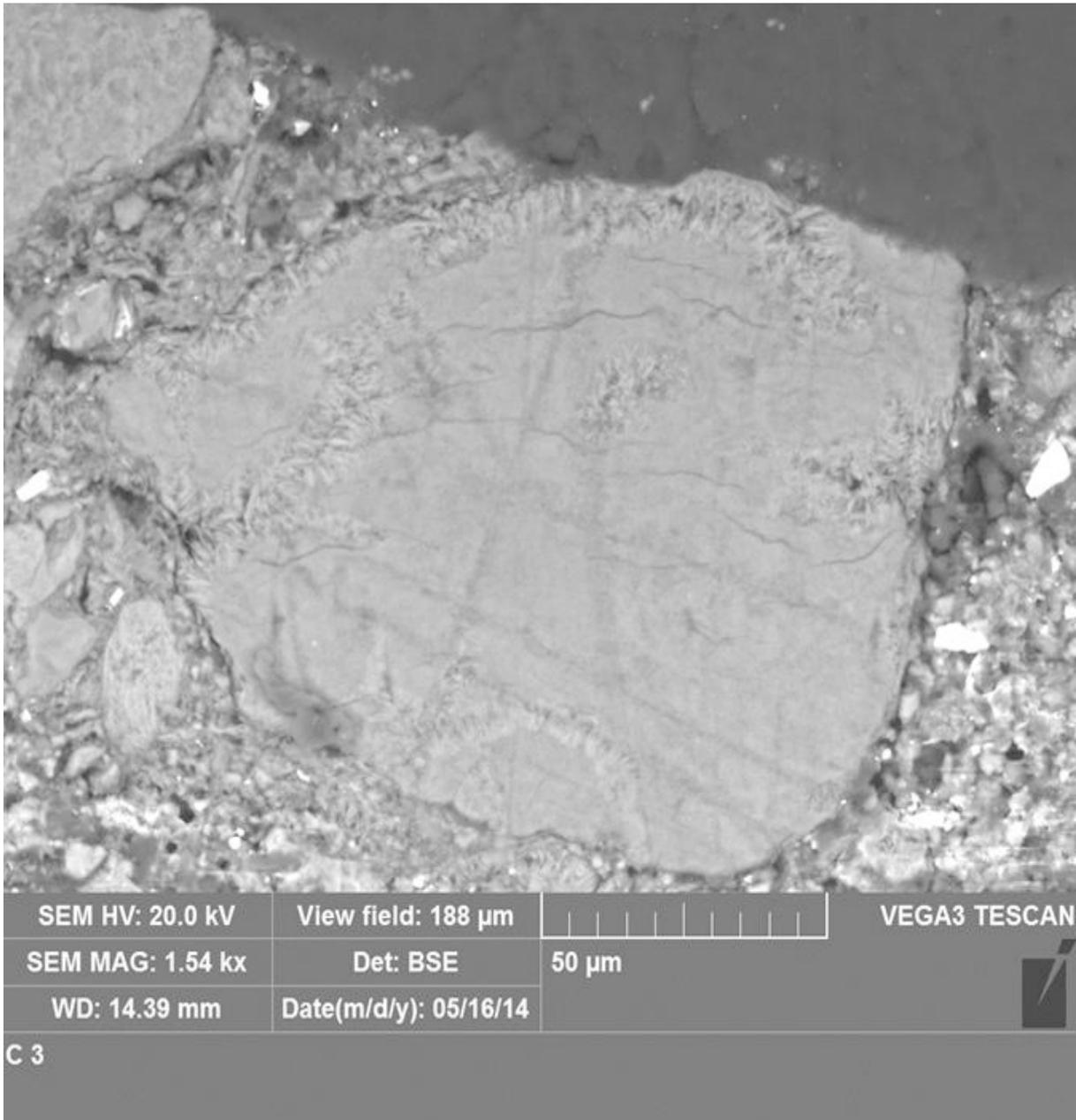


Fig. 10: "verde scuro sottofondo" - Microfotografia al SEM

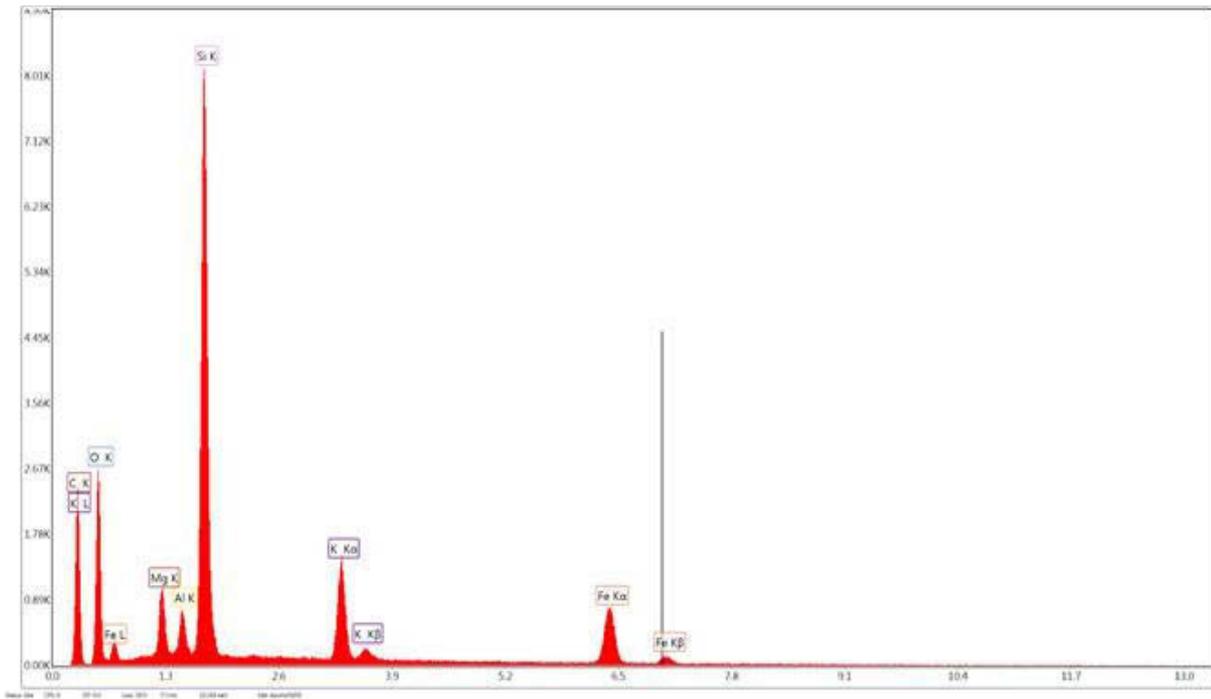


Fig. 11: “verde scuro sottofondo” - Spettro EDS cristallo di celadonite

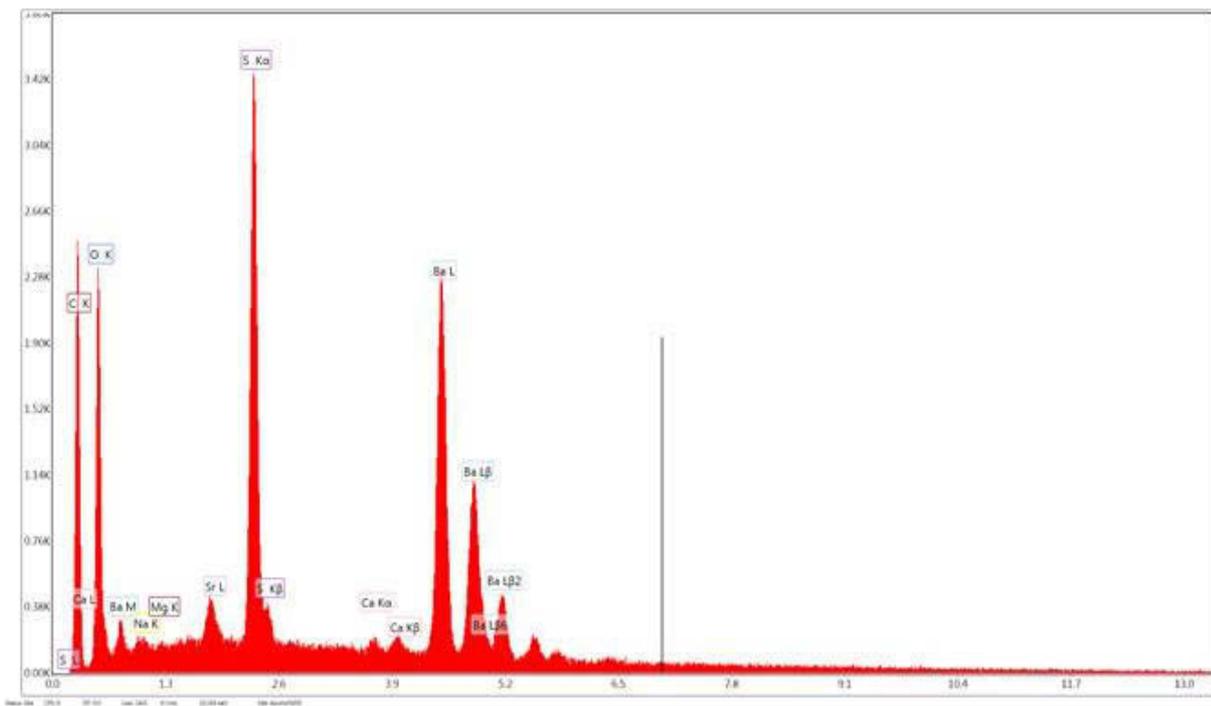


Fig. 12: “verde scuro sottofondo” - Spettro EDS con presenza di Barite

Verde scuro

Prelevato dalla foglia dell'albero (due microcampioni) presenta (Fig. 13). un residuo di intonaco bianco spesso 380 μm . In superficie rivela uno strato spesso 90 μm costituito prevalentemente da terra verde e particelle di nero carbone, con poca calce bianca magnesiaca, confermate anche dalle analisi al SEM-EDS (Figg. 14, 15), che individuano anche tracce di particelle di rame (Fig. 16). Al di sopra si rileva talora la lumeggiatura bianca di calce (Fig. 17). Anche in questo campione si rileva la presenza di zolfo e di microfessurazioni verticali contenenti depositi inquinanti e legante organico di natura proteica, che penetrano in profondità.

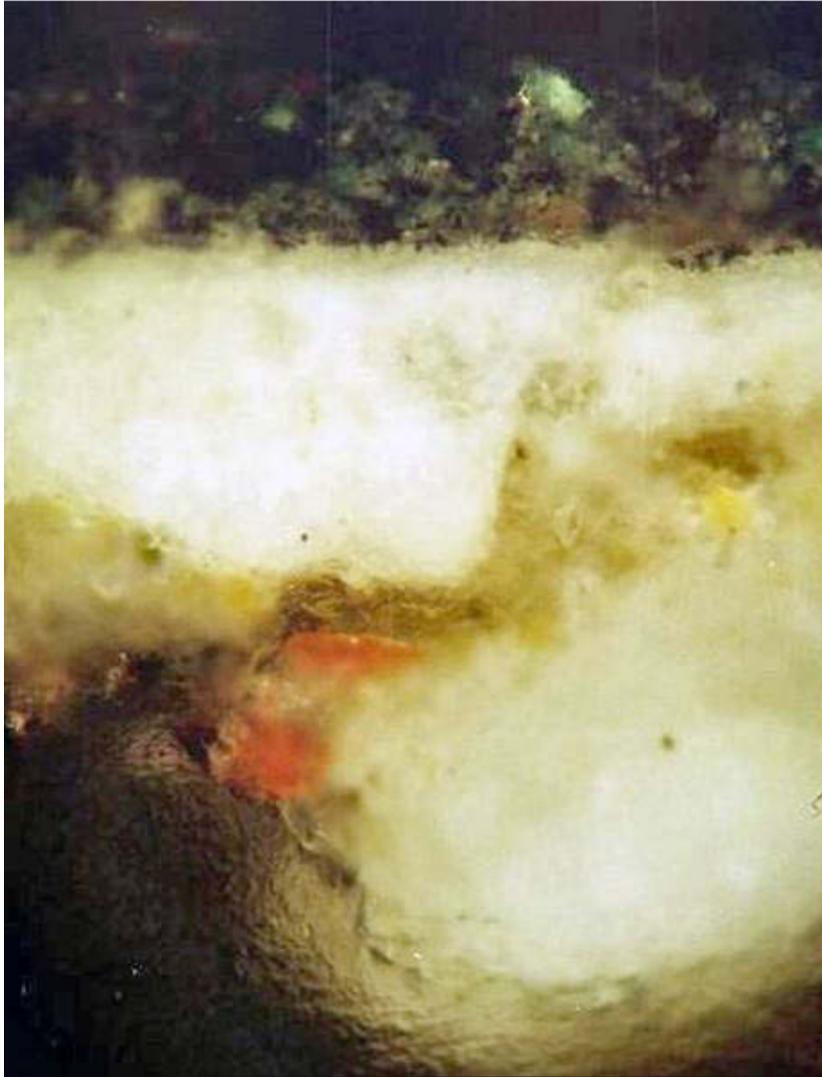


Fig. 13: "foglia verde scura" - microfotografia sezione lucida al microscopio in luce riflessa (200x)

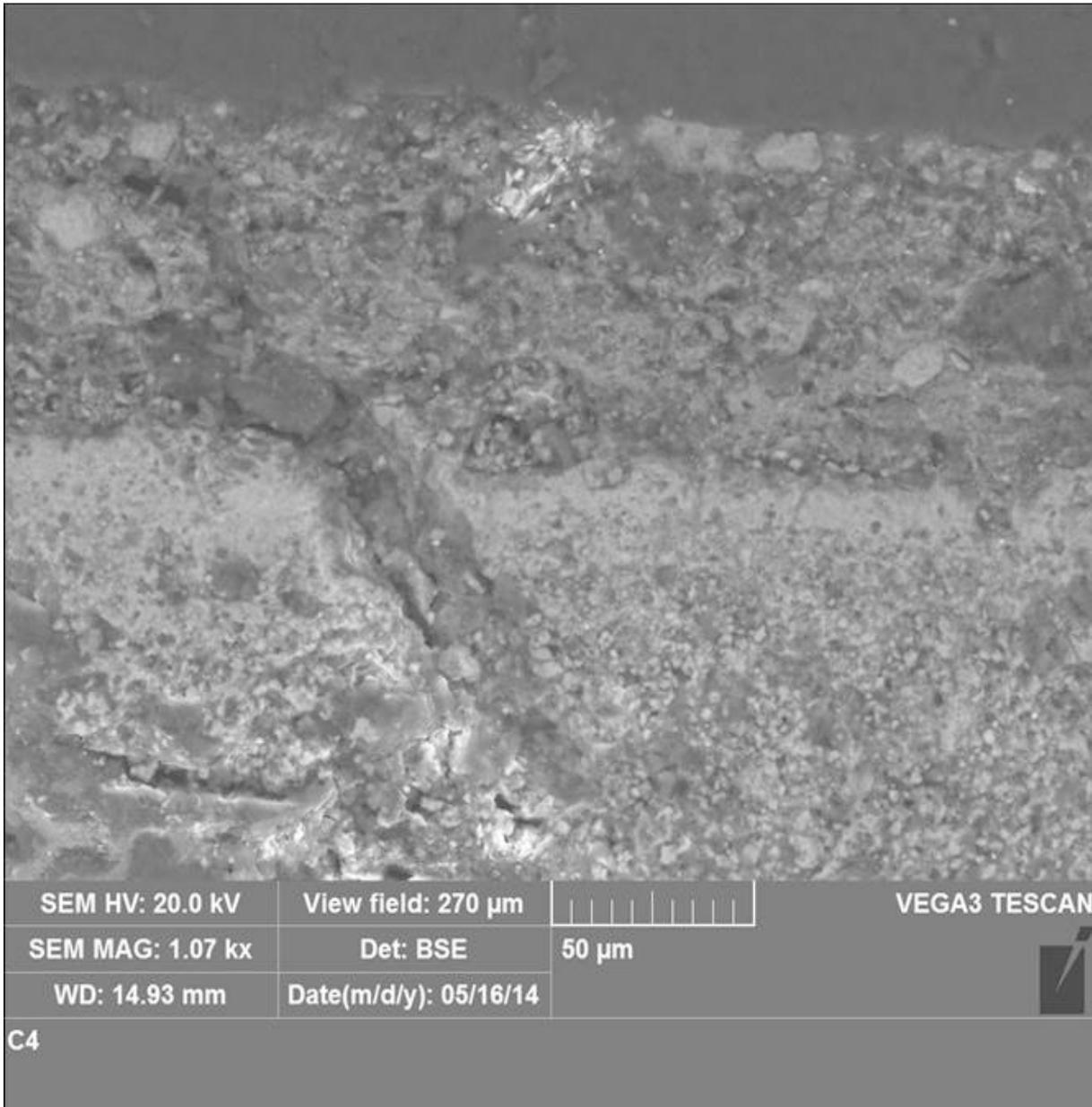


Fig. 14: "foglia verde scura" - microfotografia al SEM

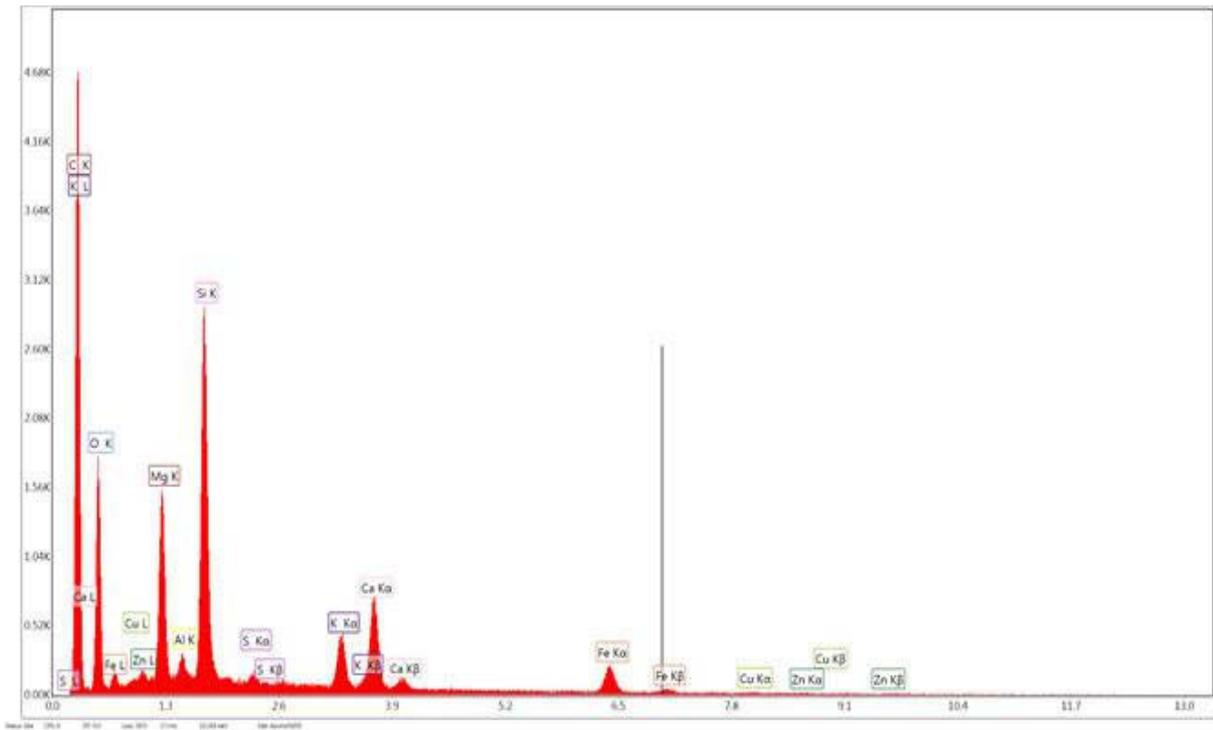


Fig. 15: "foglia verde scura" - Spettro EDS

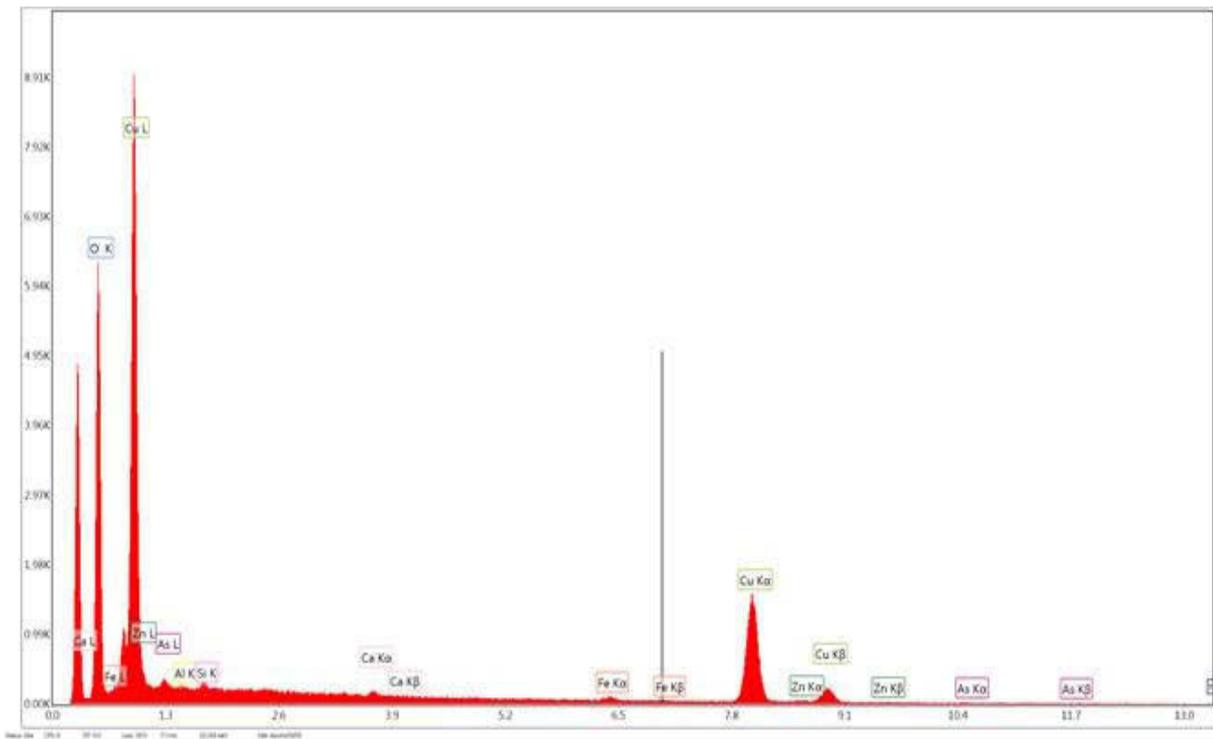


Fig. 16: "foglia verde scura" - Spettro EDS particella di rame



Fig. 17: "foglia verde scura con lumeggiatura bianca" - microfotografia sezione lucida al microscopio in luce riflessa (200x)

CONCLUSIONI

Lo strappo di un affresco comporta in genere la sola asportazione dello strato pittorico carbonatato dall'intonaco sul quale è steso, privandolo cioè di tutti gli eventuali strati di preparazione impiegati per la sua realizzazione. Dai risultati emersi e dalle osservazioni macroscopiche l'affresco è stato realizzato su un intonaco grasso, atto a ricevere il colore stemperato in acqua quando ancora non è carbonatato, costituito da calce bianca magnesiaca e da una frazione sabbiosa naturale, arenaceo grossolana, di forma arrotondata, tipica di una elaborazione marina. Il legante è stato ottenuto dalla cottura di calcari dolomitici, presenti a Genova nella zona Sestri-Voltaggio (Unità di M.te Gazzo-Isoverde), ampiamente utilizzata dal XII secolo in poi. Antiche fornaci sono attestate soprattutto a Monte Gazzo (Genova Sestri Ponente) e in misura minore a Isoverde³. Le calce magnesiache, ottenute con il metodo tradizionale, offrono buone caratteristiche meccaniche alle malte e buona durabilità in ambiente marino, in quanto il processo di indurimento è differente rispetto a quelle di carbonato di calcio e iniziano a far presa anche in condizioni di bassa concentrazione di anidride carbonica, possedendo un comportamento simile a quello dei leganti idraulici⁴. Per quanto riguarda la frazione sabbiosa, indispensabile per limitare il ritiro degli intonaci durante l'essiccamento, è impossibile, per la scarsa quantità di materiale, fornire precise indicazioni sulla zona di provenienza, ma è compatibile con la sabbia dell'arenile genovese posto tra la villa del Principe e il Capo della Lanterna, utilizzata tra il XII e il XIV secolo, caratterizzata da abbondanti calcari marnosi di apporto locale, con quarzo e rocce verdi secondari provenienti da ponente, dalle mareggiate di libeccio⁵. L'impiego di tale sabbia è stata inoltre identificata anche in altri intonaci affrescati genovesi del XIII-XIV secolo, come quelli attribuiti a Manfredino da Pistoia (1297) nella Chiesa di N. S. del Carmine⁶

In superficie gli strati pittorici risultano privi di strati preparatori (intonachino), o di imprimitura a calce⁷ e sono stesi direttamente sull'intonaco liscio, caratterizzati da calce magnesiaca carbona-

³ Vecchiattini R. *La civiltà della calce. Storia scienza e restauro*, De Ferrari, Genova. 2009, pp. ; Mannoni T. *Tra archeologia, empiria e scienza: una proposta per la classificazione delle resistenze delle malte*, ARKOS, Periodico trimestrale, Nuova serie - N. 22 Gennaio/Marzo 2010, pp. 63-67.

⁴ Pecchioni E., Fratini F. Cantisani E., 2008. *Le malte antiche e moderne tra tradizione ed innovazione*. Patron Editore, Bologna, pp. 41-44

⁵ Mannoni T. *Analisi di intonaci e malte genovesi. Formule, materiali e cause di degrado*. In: *Facciate dipinte: conservazione e restauro*, Atti del convegno di studi, Genova 15-17 aprile 1982, a cura di G. Rotondi Terminiello e F. Simonetti, Genova 1982, 141-149.

⁶ Longhi L., *La riscoperta e il restauro degli affreschi*. in: *Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella Chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova*. Bollettino d'Arte n° 12 ottobre dicembre 2011. Genova 2012, pp. 65-82.

⁷ Sfrecola S., Vassallo S., Parodi P. *Genoese "intonachino" plasters between the 12th and the 18th century: archaeometric analyses*. Periodico di Mineralogia, 82, 3. Roma 2013, pp. 543-555.

tata e pigmenti a base di nero carbone, terra verde e ocre, talora miscelati tra loro, come ad esempio la foglia verde scuro, caratterizzata da uno strato di terra verde, nero carbone e calce magnesica. Interessante per questo campione, prelevato in prossimità del cielo, l'analisi al SEM-EDS che ha consentito di rilevare in tracce la presenza di particelle di rame, confermata anche dalle analisi chimiche condotte in fluorescenza dei raggi X⁸, a testimonianza di una probabile finitura a secco di azzurrite, oramai del tutto scomparsa nel corso dei precedenti interventi di disialbatura e strappo⁹. L'impiego di questo minerale su fondi grigi/neri è stato rilevato anche su altri affreschi genovesi del XIV secolo¹⁰.

In alcune aree al di sotto della pellicola pittorica superficiale e dei residui d'intonaco, sono presenti ulteriori coloriture, prevalentemente di tonalità verde, costituiti da terra verde, ocre rossa e gialla e abbondante solfato di Bario (Bianco Fisso)¹¹, pigmento bianco poco coprente, introdotto sul mercato dalla fine del XVIII secolo. Si tratterebbe dunque di una mistura colorata impartita dopo lo strappo, per coprire le parti distaccate troppo sottili e trasparenti¹².

Per quanto concerne il degrado dell'opera si rileva nei campioni la presenza significativa dello zolfo e microfessurazioni verticali, contenenti depositi inquinanti e legante organico di natura proteica (colla) impiegata molto probabilmente durante l'operazione di "strappo".

⁸ Vedere contributo Demelas A., Parodi, E. Petrillo G., *Il contributo della diagnostica non invasiva all'analisi e all'attribuzione degli affreschi di Manfredino da Pistoia conservati presso il Museo di Sant'Agostino a Genova*.

⁹ Vedere contributo Piatti M. *Il Restauro*.

¹⁰ Vedere contributo di Vassallo S, Baraldi P. *Tre dipinti murali del XIV secolo a Genova, tecniche e materiali a confronto*.

¹¹ Feller R. L. *Barium sulfate – Natural and Synthetic*. In *Artists' Pigments*. Ed. R. L. Feller. Vol. 1. Washington: National Gallery of Art, 1986. pp. 47-64.

¹² Piva G. *L'arte del restauro – Il restauro dei dipinti. Nel sistema antico e moderno. Secondo le opere di Secco Suardo e del Prof. R. Mancina*. III edizione. Hoepli (MI) 1984, p. 103 (Giovanni Secco Suardo (1798-1873) consiglia, prima di applicare la tela di supporto, l'impiego di un mastice colorato, con uno dei colori dominanti la pittura «...nel caso che nello staccare certi affreschi questi risultassero molto sottili e quasi trasparenti, allo scopo di dare ad essi un corpo sufficienti affinché non risultino visibili i fili della tela...»).

Tre dipinti murali del XVI secolo a Genova, tecniche e materiali a confronto.

Stefano Vassallo e Pietro Baraldi

La giornata di studi tenutasi a Genova nel Museo di Sant'Agostino il giorno 28 maggio 2014, incentrata sullo studio di alcuni dipinti staccati ivi conservati, attribuiti al pittore toscano Manfredino da Pistoia, è stata una preziosa occasione per verificare lo stato dell'arte sulla conoscenza della pittura murale medievale a Genova anteriore al XV secolo.

In tale occasione sono stati illustrati i risultati di alcune ricerche diagnostiche realizzate nel corso di recenti restauri effettuati su pitture murali genovesi del XIV secolo¹, che ci hanno consentito di effettuare approfondimenti sulle tecniche esecutive e sui materiali costitutivi delle opere. Illustriamo pertanto il risultato di questa ricerca senza però approfondire la descrizione di questi restauri e le problematiche conservative in essi risolte, peraltro in parte già presenti in altre pubblicazioni².

I dipinti analizzati sono la lunetta del portale della chiesa di Santa Maria del Prato, la lunetta del portale della ex chiesa di San Bartolomeo dell'Olivella, e il ciclo di dipinti murali del presbiterio della chiesa dei Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese. Esempi databili alla prima metà del XIV secolo (fig. 1).

La lunetta del portale della facciata della chiesa genovese di Santa Maria del Prato³ presenta un unico intonaco composto da una miscela di sabbia locale⁴ e calce bianca magnesiaca⁵; esso è molto sottile e misura circa 3 - 4 millimetri; sono assenti arriccio e sinopia.

¹ Lavori eseguiti sotto l'alta sorveglianza del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo (M.I.B.A.C.T.) attraverso i suoi uffici periferici competenti di zona ossia la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria (S.B.A.P.L.) e la Soprintendenza per i beni Artistici Storici ed Etnoantropologici della Liguria (S.B.A.S.E.L.).

² Longhi 2011. Vassallo et al. 2011.

³ Restauro effettuato tra il mese di giugno e novembre 2010. Restauratori: Paola Parodi e Stefano Vassallo. Direttore dei Lavori e funzionario di zona S.B.A.P.L. Ing. Rita Pizzone. Alta sorveglianza S.B.A.S.E.L. dott.ssa Paola Traversone. Proprietà Suore della Immacolata. Diagnostica: fotografia in formato digitale, video microscopia digitale effettuata in sito, osservazione al microscopio di sezioni stratigrafiche, analisi in spettrometria FTIR ATR (Laboratorio S.B.A.P.L.); analisi SEM EDS sulle sezioni stratigrafiche (Dip.Te. Ris. dell'Università di Genova dal tecnico di laboratorio Laura Negretti); fluorescenza X con strumentazione portatile su frammenti di strato pittorico (Laboratorio Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale della Università di Genova, Prof Enrico Franceschi, Dott. Dion Nole); microscopia Raman su sezioni stratigrafiche (Dipartimento di Chimica Università di Modena Prof. Pietro Baraldi).

⁴ Per realizzare l'intonaco sono state utilizzate le sabbie alluvionali dello Sturla e/o del Bisagno; queste sono principalmente composte da calcari che hanno la medesima composizione delle rocce della "formazione dell'Antola" da cui si dipartono i relativi bacini alluvionali. Si tratta principalmente di calcari marnosi.

⁵ A Genova quando si identifica l'uso di calce magnesiaca si testimonia l'utilizzo di materiale ricavato dalla cottura di dolomia e calcari dolomitici proveniente da affioramenti sulle alture del ponente genovese. Capponi et al. 2008.



Fig. 1 - In alto a sinistra la lunetta di San Bartolomeo dell'Olivella, in basso a sinistra la lunetta di Santa Maria del Prato, a destra un dettaglio dei dipinti della chiesa di Nostra Signora Carmine e Sant'Agnese. (Foto S. Vassallo archivio SBAPL).

Sul dipinto non sono state trovate tracce di giornate: infatti, è stato realizzato in un'unica soluzione applicando ad affresco il disegno preparatorio a pennello con ocre rossa⁶, e le stesure di fondo, con gli abbozzi del chiaroscuro, utilizzando ocre/terre, bianco di calce⁷ e un nero carbonioso⁸, completando e rifinando a tempera la stesura pittorica.

Gli incarnati erano stati preparati con un'uniforme stesura d'ocra gialla, piuttosto intensa e compatta, sulla quale erano stati ribaditi i primi scuri con velature di terra verde⁹ e di terra d'ombra¹⁰ e il disegno dei tratti somatici; i completamenti pittorici a tempera¹¹ oggi solo in minima parte sono sopravvissuti.

Piuttosto elaborata è la cromia delle ali degli angeli, risolta già nella fase primaria ad affresco, con la definizione dei piani scalari delle penne, ognuno con una diversa tonalità di ocre/terre gialle

⁶ Ematite ossido ferrico Fe_2O_3 . Perego 2005 s.v.

⁷ Usato sotto forma di sospensione di particelle di idrossido di calcio $Ca(OH)_2$ in acqua. A causa della completa trasformazione in carbonato di calcio è pressoché impossibile determinare la eventuale presenza in origine del cosiddetto Bianco Sangiovanni $CaCO_3$. Cennini 1971 p. 60.

⁸ Inseriamo nel testo questa generica indicazione quando non è stato possibile definire la natura del materiale organico sottoposto a combustione per la preparazione del colore, esattamente come manteniamo la generica dicitura ocre/terre, anche se in alcuni casi è stato possibile identificare la matrice inorganica della terra colorata dagli ossidi/idrossidi di ferro.

⁹ Celadonite e/o glauconite miscela di due silico-alluminati di $Fe(+2)$, Mg e K . Perego 2005 s.v.

¹⁰ Terra d'ombra ossidi ferrici e pirolusite, biossido di manganese MnO_2 . Matteini Moles 1989 p.48.

¹¹ La analisi FTIR ATR sui dipinti analizzati in questo ha sempre rivelato la presenza di ossalati derivati dalla mineralizzazione dei leganti organici, solo in alcuni casi è stata rilevata una residua presenza di proteine. Non abbiamo però determinato la natura del legante proteico, lo stesso dicasi per la eventuale presenza di oli siccativi di cui in nessun dei casi trattati è stata trovata traccia.

rosse e arancioni, a loro volta miscelate con il bianco di calce per ottenere diverse sfumature rosa. Il cielo tra le figure era stato dipinto con azzurrite¹² in legante organico, su una base affrescata, a volte con ocre gialla chiara e sottile, a volte grigia; questa azzurrite si è in buona parte alterata in cloruro di rame e ossalato di rame¹³. Le parti dipinte con rosso minio¹⁴, e forse anche biacca¹⁵, nell'arcangelo a destra si sono profondamente alterate in ossido di piombo scuro¹⁶ provocando la quasi totale perdita della scansione chiaroscurale del pannello rosso. Pertanto la tavolozza è così riassumibile: ocre/terre gialle rosse e brune, bianco di calce, nero carbonioso, minio, azzurrite, e forse anche biacca.

La lunetta del portale nella facciata della chiesa genovese di San Bartolomeo dell'Olivella¹⁷, presenta un arriccio composto di calce e sabbia¹⁸ sui cui era dipinta la sinopia con ocre rossa, il successivo intonachino ha una composizione piuttosto complessa, contenente poche cariche silicee e calcaree in una miscela di gesso (30% - 40%) e calce magnesiaca carbonatata (70% - 60%) oltre a ossalato di calcio¹⁹ e magnesio²⁰ prodotti dall'alterazione del legante organico e dalla sua interazione con il legante della malta. Considerato il tipo di intonachino, si presume che la tecnica sia integralmente "a secco", ossia con legante organico e grassello usato come colore bianco e legante.

Il fondo azzurro tra i personaggi è costituito da una base grigia su cui è una stesura di azzurrite, anche in questo caso completamente alterata in idrossicloruro di rame (atacamite²¹) e ossalato di rame²². La base pittorica per gli incarnati è costituita da una coloritura ocre su cui si sovrappongono le successive stesure e completamenti pittorici.

La tavolozza riconosciuta è pertanto la seguente: ocre/terre gialle rosse e brune (ematite, goethite²³ magnetite²⁴) talora argillose, nero carbone, bianco di calce, biacca, terra verde, azzurrite.

Dopo le due piccole lunette, passiamo ora alla tecnica di un complesso ciclo di dipinti murali nella chiesa genovese di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese²⁵. L'intonachino è costituito da una miscela di calce magnesiaca e sabbia, contenente prevalentemente aggregati calcarei, applicato sull'arriccio con la tecnica "a pontate"²⁶.

La tecnica è mista, vi sono parti realizzate ad affresco, altre in cui il grassello è abbondantemente presente sia in funzione legante sia come pigmento, e altre zone che sono state dipinte sicura-

¹² Carbonato basico di rame $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$. Perego 2005 s.v..

¹³ Fenomeno consueto di alterazione di questo pigmento applicato con medium organico in ambiente esterno e in zone vicine al mare. S. Vassallo 2007. Bianchetti Santopadre 2004.

¹⁴ Minio Pb_3O_4 . Perego 2005 s.v..

¹⁵ Biacca $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$. Perego 2005 s.v..

¹⁶ Biossido di piombo PbO_2 . Perego 2005 s.v..

¹⁷ Restauro realizzato da Gianni Ziglioli della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici ed Etnoantropologici della Liguria sotto la direzione della dott.ssa Paola Traversone, alta sorveglianza Arch. Giuliano Peirano. Restauro anno 2011. Diagnostica: fotografia macro digitale, video microscopia portatile, sezioni stratigrafiche, spettrometria FTIR ATR. spettrometria UV VIS (Laboratorio S.B.A.P.L.); microscopia Raman su sezioni stratigrafiche (Dipartimento di Chimica Università di Modena). Importanti le indicazioni fornitemi dal restauratore.

¹⁸ Non è stato possibile esaminare meglio l'impasto per la esiguità del campione.

¹⁹ Ossalato di calcio biidrato weddellite $\text{CaC}_2\text{O}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$. Vassallo 2007.p. 154.

²⁰ Ossalato di magnesio biidrato glushinskite $\text{MgC}_2\text{O}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ Vassallo 2007 p 154.

²¹ Cloruro basico di rame $\text{Cu}_2\text{Cl}(\text{OH})_3$.

²² Moolooite, $\text{Cu}^{2+}\text{C}_2\text{O}_4 \cdot n(\text{H}_2\text{O})$.

²³ Ossiidrossido di ferro $\text{Fe}^{3+}\text{O}(\text{OH})$. Perego 2005 s.v.

²⁴ Ossido ferroso ferrico $\text{Fe}^{3+}_2\text{Fe}^{2+}\text{O}_4$. Perego 2005 s.v.

²⁵ Restauro effettuato nel 2009 dalla ditta Tecnica Mista di Genova, direttore dei lavori arch. Giovanni Battista Varese, sponsor Compagnia San Paolo, alta sorveglianza Arch. Gianni Bozzo (S.B.A.P.L.) e dott.ssa Paola Traversone (S.B.A.S.E.L.). Diagnostica: sezioni stratigrafie, spettrometria UV VIS, microscopia ottica, spettrometria FTIR ATR (Laboratorio SBAPL); indagini sulle malte dott. Roberto Ricci; microscopia Raman su sezioni stratigrafiche (Dipartimento di Chimica Università di Modena).

²⁶ Per le indicazioni tecniche L. Longhi 2011 pp. 67-76.

mente con un legante organico. Non è stato possibile individuare con certezza un disegno preparatorio a colore con pennello, mentre in diversi punti si riconoscono incisioni guida praticate sull'intonaco fresco. Le aureole sono, infatti, delimitate da incisioni e, sull'intonaco fresco, sono state impresse delle concavità in senso radiale, le attuali dorature delle aureole sono di rifacimento novecentesco, ma probabilmente ripropongono dorature più antiche andate perdute.

Nella figura di san Paolo la spada era stata realizzata con lamina metallica applicata, probabilmente stagno dorato o argentato, ora completamente perduta.

Il dipinto presenta ampie zone dipinte con azzurrite a tempera su una preparazione grigio scura o nera. La preparazione dell'incarnato era costituita principalmente da una coloritura color ocra ad affresco (miscela di terra gialla e rossa argillosa, nero carbonioso) che in alcuni punti virava verso il verde, per una maggior presenza di nero nella miscela del colore.

La tavolozza riconosciuta è la seguente: diversi tipi di ocre/terre gialle rosse e brune talora di natura argillosa, azzurrite, nero carbonioso, bianco di calce, terra verde. Quindi una gamma di colori piuttosto limitata, ma ben orchestrata con efficaci contrasti cromatici. Il colore è steso sovente a corpo con numerosi passaggi e sovrapposizioni di masse cromatiche, la tecnica a velatura acquerellata è invece apprezzabile principalmente sugli incarnati ove completa il chiaroscuro, lueggiando a tratti incrociati le precedenti corpose stesure di colore.

CONSIDERAZIONI FINALI

Ovviamente prendendo in considerazione queste tre opere non è possibile fare un completo excursus sulle tecniche pittoriche della pittura murale genovese nel basso Medioevo, si possono comunque fare alcune considerazioni che possono costituire altrettanti spunti di confronto con le altre opere coeve nel territorio genovese.

L'azzurrite è l'unico blu riconosciuto ed è applicato a tempera su basi preparatorie grigie,²⁷ (Fig.2) preferite alle preparazioni rossicce in altri casi documentate nei dipinti murali italiani della stessa epoca. Sono molto utilizzati i leganti organici, anche su dipinti collocati all'esterno dove, invece, sarebbe teoricamente preferibile la tecnica dell'affresco, notoriamente più tenace alle intemperie. Nonostante ciò il dipinto dell'Olivella ha conservato molta materia pittorica, probabilmente perché in passato protetto da una tettoia, a differenza della lunetta di Santa Maria del Prato che ha il colore molto più depauperato. Nel dipinto dell'Olivella si segnala anche l'utilizzo della biacca.

²⁷ Prescritto anche da Teofilo che lo chiama veneda. Bensi 2007 p.83. Tosatti 2006 p.319.

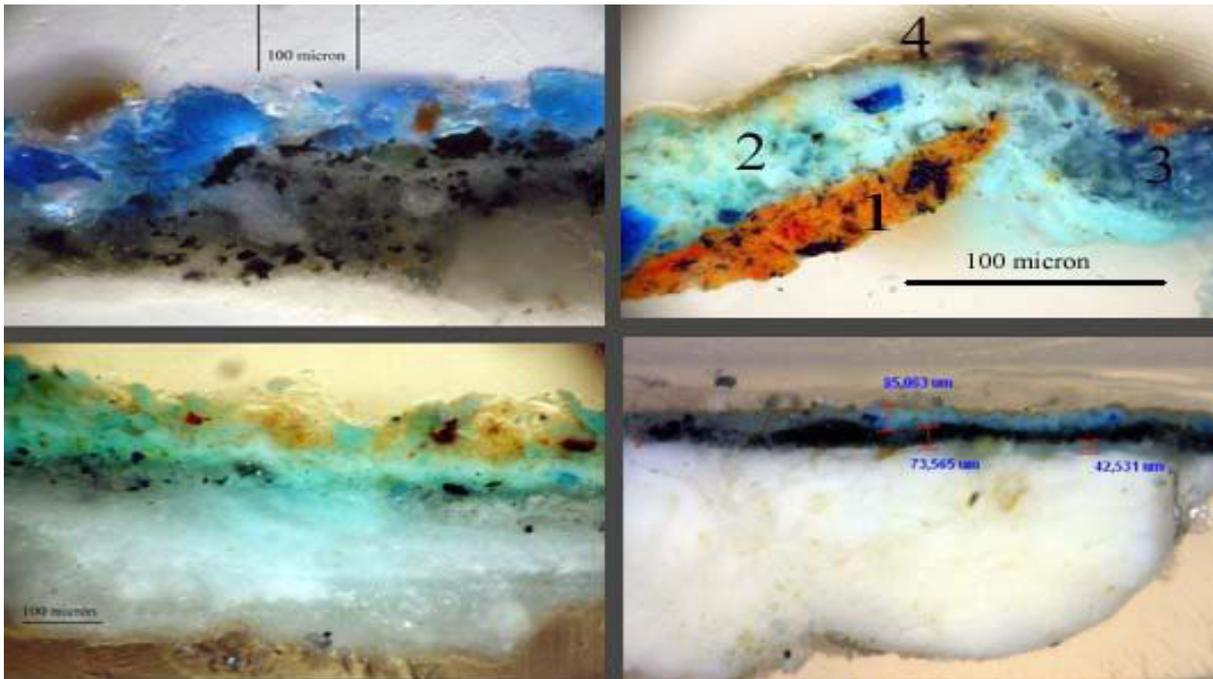


Fig. 2 - Immagini al microscopio ottico in diversi ingrandimenti di campioni di colore azzurro

In alto a sinistra : chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, preparazione grigia e stesura a tempera di azzurrite in buone condizioni di conservazione. A: sinistra in basso lunetta di Santa Maria del Prato, preparazione grigio chiaro e successiva coloritura a base di azzurrite alterata in ossalato e cloruro di rame. In alto a destra lunetta della chiesa san Bartolomeo dell'Olivella, zona di sovrapposizione di cromie originali, stesura oca rossa (1) e azzurrite alterata in cloruro e ossalato di rame (2), ridipintura tardo cinquecentesca con blu di smalto (3), patina di fissativi e sporco (4). In basso a destra: lunetta della chiesa san Bartolomeo dell'Olivella, stratigrafia di una zona non alterata, sull'intonachino bianco si riconosce una preparazione nera e la coloritura con azzurrite a tempera. (Foto S. Vassallo archivio SBAPL).

Nei tre esempi gli incarnati (Fig 3) vedono l'applicazione di una base pittorica di oca gialla, al Carmine in diverse figure progressivamente miscelata con un nero carbonioso per ottenere un verde spento nelle zone in cui il pittore desiderava avere un base più smorta e scura²⁸.

²⁸ In questo caso si può anche parlare del Verdaccio dal Cennini descritto come miscela di "negro una parte, d'ocria le due parti", Cennini 1971 p 77.

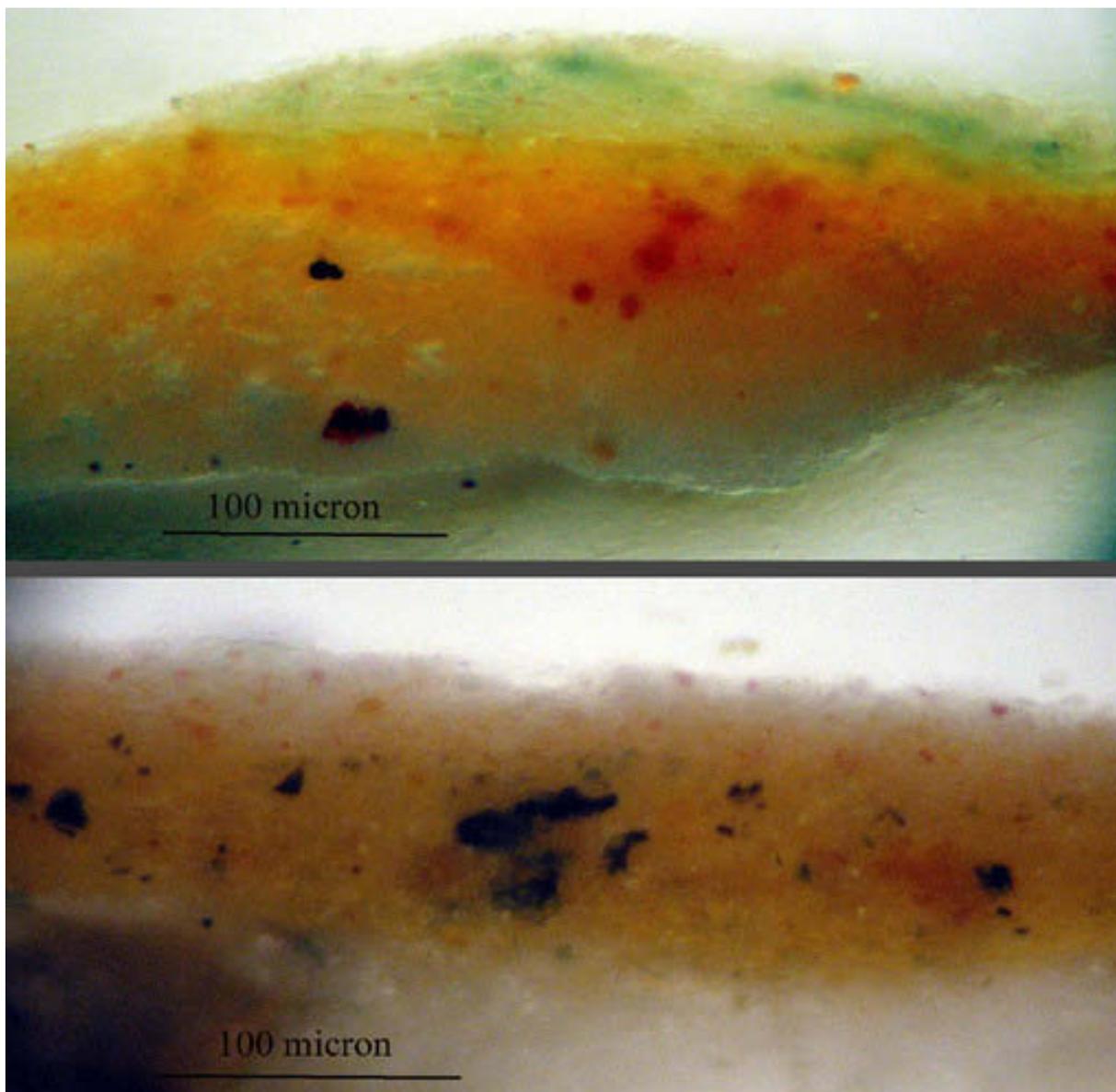


Fig.

3 - Immagini al microscopio ottico a 200 ingrandimenti. Sopra: incarnato dal volto della Vergine nella lunetta di Santa Maria del Prato, si nota la base cromatica oca e una velatura del chiaroscuro con terra verde. Sotto: incarnato di una delle figure del presbiterio della chiesa del Carmine, base cromatica costituita da un colore oca con la aggiunta di particelle di un nero carbonioso, sono assenti nella stratigrafia i successivi passaggi cromatici in quanto il prelievo è stato effettuato in una zona con il colore depauperato. (Foto S. Vassallo archivio SBAPL)

Mentre al Carmine e a Santa Maria del Prato troviamo i consueti intonaci composti da calce e sabbia, all'Olivella troviamo, come prima accennato, un intonachino di insolita composizione, simile a quelli documentati in zone con influssi tecnico/artistici di area greco/bizantina²⁹, impasto che ha consentito anche di effettuare una sorta di modellazione a stucco per la realizzazione delle aureole rialzate a rilievo rispetto al piano di fondo.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio i colleghi delle soprintendenze liguri, e i professionisti privati, che hanno seguito e realizzato i restauri. Segnalo il prezioso lavoro fatto da analisti e ricercatori delle università di Genova e

²⁹ A. Cagnana et al. 2003 pp.83-85 riportano un approfondimento sulla tecnica.

di Modena che ci hanno consentito di raggiungere un sufficiente livello di approfondimento nella analisi delle opere considerate in questo lavoro.

BIBLIOGRAFIA

C. Cennini *Il libro dell'arte* commentato e annotato da F. Brunello. Arzignano 1971.

T. Mannoni *Metodi di datazione dell'edilizia storica*. In *Archeologia Medievale*, XI. 1984, pp. 396-403.

M. Matteini, A. Moles *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*. Firenze 1989.

C. Danti, M. Matteini, A. Moles (a cura di), *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*. Firenze 1990, pp. 73-102.

A. Cagnana, A. Zucchiatti, S. Roascio, P. Prati, A. D'Alessandro *Indagini archeometriche sui materiali da costruzione del "tempietto" di Santa Maria in Valle di Cividale del Friuli. I parte: gli affreschi alto medievali*. In *Archeologia dell'architettura VIII*. Firenze 2003, pp. 69-87.

P. Bianchetti, P. Santopadre *Un'alterazione dei pigmenti nei dipinti murali: la trasformazione dell'azzurrite in paratacamite* Bollettino ICR 8-9. Roma 2004. Pp 76-86.

F. Perego, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris 2005.

S. B. Tosatti, *Le tecniche della pittura medievale*, in *L'arte medievale nel contesto: 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche* a cura di A. Cadei P. Piva. Milano 2006, pp.295-320.

P. Bensi, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia materiali e tecniche esecutive dall'alto medioevo al XIX secolo* in C. Danti (a cura di) *Le antologie di OPD Restauro n° 4: Le Pitture Murali: il restauro e la tecnica*. Firenze 2007, pp. 81-128.

S. Vassallo *Analisi FTIR di ossalati sulla superficie di manufatti artistici deteriorati* In *Atti del IV Congresso Nazionale di Archeometria* Pisa 1-3 febbraio 2006, a cura di C. D'Amico. Bologna 2007, Pp. 151-159

Capponi G., Giglia G., Giammarino S., Crispini L. and Piazza M. *Carta geologica della Liguria 1:200000*. Firenze 2008.

L. Longhi, *La riscoperta e il restauro degli affreschi* in *Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di nostra Signora del Carmine a Genova*, *Bollettino d'Arte*, 12, ottobre dicembre 2011. Genova 2011, pp. 65-82.

Rita Pizzone, Stefano Vassallo, Paola Parodi, Paola Traversone, Enrico Franceschi, Dion Nole, Pietro Baraldi, *The XIV century painting in the lunette of Santa Maria del Prato in Genoa. Investigation on pigments and degradation products*. in *6th International Congress on the application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology*, Parma, 5 – 8 ottobre 2011, Book of Abstracts, p.191.

S. Sfrecola, S. Vassallo, P. Parodi, *Genoese “intonachino” plasters between the 12th and the 18th century: archaeometric analyses*, in *Periodico di Mineralogia*, 82, 3. Roma 2013, pp. 543-555.

CONSERVAZIONE E RESTAURO

NARDINI EDITORE® Alcuni titoli nelle librerie e presso la casa editrice. Ordini e informazioni: info@nardinieditore.it; www.nardinieditore.it

PERIODICI

KERMES. LA RIVISTA DEL RESTAURO - trimestrale

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO-ICR - semestrale

KERMESQUADERNI – Tecniche e sistemi laser per il restauro dei beni culturali, a cura di Roberto Pini, Renzo Salimbeni

I restauri di Assisi. La realtà dell'utopia (con CD), a cura di Giuseppe Basile

Conservazione preventiva delle raccolte museali, a cura di Cristina Menegazzi, Iolanda Silvestri

The Painting Technique of Pietro Vannucci, Called il Perugino, a cura di Brunetto G. Brunetti, Claudio Seccaroni, Antonio Sgamellotti

Villa Rey. Un cantiere di restauro, contributi per la conoscenza, a cura di Antonio Rava

Le patine. Genesi, significato, conservazione, a cura di Piero Tiano, Carla Pardini

Monitoraggio del patrimonio monumentale e conservazione programmata, a cura di Paola Croveri, Oscar Chiantore

Impatto ambientale. Monitoraggio sulle Porte bronzee del Battistero di Firenze,

a cura di Piero Tiano, Carla Pardini

Raphael's Painting Technique: Working Pratique before Rome, edit by Ashok Roy, Marika Spring

Pulitura laser di bronzi dorati e argenti, a cura di Salvatore Siano

Il Laser. Pulitura su materiali di interesse artistico, a cura di Annamaria Giovagnoli

Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, a cura di Santiago Arroyo Esteban, Bruno Marocchini, Claudio Seccaroni

Basic Environmental Mechanisms Affecting Cultural Heritage. Understanding Deterioration Mechanisms for Conservation Purposes, edited by Dario Camuffo, Vasco Fassina, John Havermans

Giambattista Tiepolo. Il restauro della pala di Rovetta. Storia conservativa, diagnostica e studi sulla tecnica pittorica, a cura di Amalia Pacia

Indoor Environment and Preservation. Climate Control in Museums and Historic Buildings, edit by Davide Del Curto (testi in inglese ed italiano)

Roberta Roani, Per la storia della basilica di Santa Croce a Firenze. La "Restaurazione generale del tempio" 1815-1824

Adele Cecchini, Le tombe dipinte di Tarquinia. Vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione

Science and Conservation for Museum Collections, edited by Bruno Fabbri (e-book)

Caravaggio's Painting Technique, edited by Marco Ciatti, Brunetto G. Brunetti

Santa Maria Nuova a Viterbo. Nuove chiavi di lettura della chiesa alla luce del restauro della copertura, a cura di Manuela Romagnoli e Marco Togni

Dopo Giovanni Urbani. Quale cultura per la durabilità del patrimonio dei territori storici?, a cura di Ruggero Boschi, Carlo Minelli, Pietro Segala (e-book)

Esrac 2014. 6th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation, edited by Oana Adriana Cuzman, Rachele Manganelli Del Fà, Piero Tiano

Atlante delle malte antiche / Atlas of the ancient mortars, Elena Pecchioni, Fabio Fratini, Emma Cantisani

QUADERNI DEL BOLLETTINO ICR – Restauri a Berlino. Le decorazioni rinascimentali lapidee nell'Ambasciata d'Italia, a cura di Giuseppe Basile (testi in italiano, tedesco, inglese)

ARCHITETTURA E RESTAURO / ARCHITECTURE AND RESTORATION – direzione scientifica dal 2014: Valentina Russo

Dalla Reversibilità alla Compatibilità // Il recupero del centro storico di Genova // Il Minimo Intervento nel Restauro // La fruizione sostenibile del bene culturale // Il Quartiere del ghetto di Genova

Landscape as architecture. Identity and conservation of Crapolla cultural site, edited by Valentina Russo

QUADERNI DI ARCHITETTURA – diretti da Nicola Santopoli e Alessandro Curuni
Federica Maietti, Dalla grammatica del paesaggio alla grammatica del costruito. Territorio e tessuto storico dell'insediamento urbano di Stellata
Il rilievo per la conservazione. Dall'indagine alla valorizzazione dell'altare della Beata Vergine del Rosario nella chiesa di San Domenico a Ravenna, a cura di Nicola Santopoli

CON L'ASSOCIAZIONE GIOVANNI SECCO SUARDO-QUADERNI DELL'ARCHIVIO STORICO NAZIONALE E BANCA DATI DEI RESTAUROTORI ITALIANI – diretti da Giuseppe Basile e Lanfranco Secco Suardo
Restauratori e restauri in archivio - Vol. I. secc. XVII-XX / **Vol. II.** secc. XIX-XX, a cura di Giuseppe Basile
ARTE E RESTAURO – diretta da Andrea Galeazzi
Umberto Baldini, Teoria del restauro e unità di metodologia Voll. I-II
Ornella Casazza, Il restauro pittorico nell'unità di metodologia

Mauro Matteini, Arcangelo Moles, La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica
Giovanna C. Scicolone, Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative
Bruno Fabbri, Carmen Ravanelli Guidotti, Il restauro della ceramica

Vishwa Raj Mehra, Foderatura a freddo
Francesco Perategato, Il restauro degli arazzi
Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez, María del Mar Rotaeché, Il mobile. Conservazione e restauro
Cristina Giannini, Roberta Roani, Giancarlo Lanterna, Marcello Piccolo, Deodato Tapete, Dizionario del restauro. Tecniche Diagnostica Conservazione

Claudio Seccaroni, Pietro Moioli, Fluorescenza X. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome

Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del valore di tensionamento, a cura di Giorgio Capriotti e Antonio Iaccarino Idelson, con contributo di Giorgio Accardo e Mauro Torre, ICR e intervista a Roberto Cantà

Monumenti in bronzo all'aperto. Esperienze di conservazione a confronto (con CD allegato), a cura di Paola Letardi, Ilva Trentin, Giuseppe Cutugno

Manufatti archeologici - CD, a cura di Salvatore Siano
Cesare Brandi, Theory of Restoration, a cura di Giuseppe Basile con testi di G. Basile, P. Philpott, G.C. Argan, C. Brandi (ed. inglese // ed. russa)

La biologia vegetale per i Beni Culturali. Vol. I Biodeterioramento e Conservazione, a cura di Giulia Caneva, Maria Pia Nugari, Ornella Salvadori // **Vol. II** Conoscenza e Valorizzazione, a cura di Giulia Caneva
Lo Stato dell'Arte 3 // 4 // 5 // 6 // 7 // 8 // 9 // 10 // 11, Congressi Nazionali IGILC

Codici per la conservazione del Patrimonio storico. Cento anni di riflessioni, "grida" e carte, a cura di Ruggero Boschi e Pietro Segala

La protezione e la valorizzazione dei beni culturali, a cura di Giancarlo Magnaghi

L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento, a cura di Daniela Lamberini

La diagnostica e la conservazione dei manufatti lignei (CD)
Strumenti musicali antichi. La spinetta ovale di Bartolomeo Cristofori, a cura di Gabriele Rossi Rognoni (in italiano e in inglese)

Metete e Metalli. Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto. Dal Perseo all'arte contemporanea, a cura di Antonella Salvi
Marco Ermentini, Restauro Timido. Architettura Affetto Gioco

Leonardo. L'Ultima Cena. Indagini, ricerche, restauro, a cura di Giuseppe Basile e Maurizio Marabelli

Dendrocronologia per i Beni Culturali e l'Ambiente. a cura di Manuela Romagnoli

Valentina Russo, Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza

Marco Ermentini, Architettura timida. Piccola enciclopedia del dubbio

Consigli. Ovvero l'arte di arrangiarsi in cantiere e in bottega, // **Tips.** Finding your Way Around Sites and Workshops a cura di Alberto Felici e Daniela Murphy Corella

I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri, a cura di Stella Casiello

Archeometria e restauro. L'innovazione tecnologica, a cura di Salvatore Siano

ARTE E RESTAURO/PITTURE MURALI – direzione scientifica OPD: Cristina Danti, Cecilia Frosinini
Alberto Felici, Le impalcature nell'arte per l'arte. Palchi, ponteggi, trabiccoli e armature per la realizzazione e il restauro delle pitture murali

Il colore negato e il colore ritrovato. Storie e procedimenti di occultamento e descalbo delle pitture murali, a cura di Cristina Danti e Alberto Felici

ARTE E RESTAURO/FONTI – diretta da Claudio Seccaroni

Ulisse Forni, Il manuale del pittore restauratore - e-book, introduzione e note a cura di Vanni Tiozzo
Ricette vetrarie muranesi. Gasparo Brunoro e il

manoscritto di Danzica, a cura di Cesare Moretti, Carlo S. Salerno, Sabina Tommasi Ferroni

Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento, a cura di Paola Pogliani, Claudio Seccaroni

Susanne A. Meyer e Chiara Piva, L'arte di ben restaurare. La raccolta d'antiche statue (1768-1772) di B. Cavaceppi

Salvatore Vacanti, Il piccolo trattato di tecnica pittorica di Giorgio de Chirico. Teoria e prassi del "ritorno al mestiere" (1919-1928)

ARTE E RESTAURO/STRUMENTI – Vincenzo Massa, Giovanna C. Scicolone, **Le vernici per il restauro**

Maurizio Copedè, La carta e il suo degrado
Francesco Perategato, I tessili. Degrado e restauro
Gustav A. Berger, La foderatura

Dipinti su tela. Metodologie d'indagine per i supporti cellululosi, a cura di Giovanna C. Scicolone

Chiara Lumia, Kalkbrennen. Produzione tradizionale della calce al Ballenberg/ Traditionelle Kalkherstellung auf dem Ballenberg (con DVD)

Anna Gambetta, Funghi e insetti nel legno. Diagnosi, prevenzione, controllo
Dario F. Marletto, Foderatura a colla di pasta fredda. Manuale

ARTE E RESTAURO/E-BOOK – Federica Dal Forno, **La ceroplastica anatomica e il suo restauro.** Un nuovo uso della TAC, una possibile attribuzione a G.G. Zumbo

Luigi Orata, Tagli e strappi nei dipinti su tela. Metodologie di intervento

Mirna Esposito, Museo Stibbert. Il recupero di una casa-museo con il parco, gli edifici e le opere delle collezioni

Maria Bianco, Colore. Colorimetria: il sistema di colore Carlieri-Bianco

Non solo "ri-restauri" per la durabilità dell'arte, a cura di D. Benadetti, R. Boschi, S. Bossi, C. Coccoli, R. Giangualano, C. Minelli, S. Salvadori, P. Segala

Cecilia Sodano Cavinato, Un percorso per la valorizzazione e la conservazione del patrimonio culturale. Il museo Civico di Bracciano

Encausto. Storia, tecniche e ricerche, a cura di Sergio Omarini (in italiano e in inglese)

Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali, a cura di Barbara Cattaneo (anche stampato on-demand)

Fotografie, finitura e montaggio, a cura di Donatella Matè, Maria Carla Sclocchi (anche stampato on-demand)

Valeria Di Tullio, Risonanza magnetica (NMR) portatile. Mappatura e monitoraggio dell'umidità nei dipinti murali

Nadia Francaviglia, Intervento in situ e manutenzione programmata. Il gonfalone processionale di Palazzo Abatellis

Giuliana Labud, Il restauro delle opere multimediali

Pietro Librici, Il restauro delle diapositive di Amundsen. Le esplorazioni polari tra storia e conferenze pubbliche

Claudia Daffara, Pietro Moioli, Ornella Salvadori, Claudio Seccaroni - con la partecipazione di Ester Bandiziol, Attilio Tognacci, **Le storie di Ester di Paolo Veronese in San Sebastiano.** Studio dei processi esecutivi attraverso la diagnostica per immagini

CON L'OPD "CONSERVATION NOTEBOOKS"

La carta. Applicazioni laser, Pogetto TemArt, a cura di Mattia Patti, Salvatore Siano

I dipinti murali. Applicazioni di nanotecnologie e laser, Pogetto TemArt, a cura di Mattia Patti, Salvatore Siano

CON IL CCR "LA VENARIA REALE" – collane dirette da Carla Enrica Spantigati

ARCHIVIO – Restauri per gli altari della Chiesa di Sant'Uberto alla Venaria Reale, a cura di Carla E. Spantigati // **Delle cacce ti dono il sommo impero.**

Restauri per la Sala di Diana alla Venaria Reale (con DVD interattivo), a cura di Carla E. Spantigati

CRONACHE – Restaurare l'Oriente. Sculture lignee giapponesi per il MAO di Torino, a cura di Pinin Brambilla Barcilon ed Emilio Mello

Kongo Rikishi. Studio, restauro e musealizzazione della statua giapponese - Atti della giornata internazionale di studi
Il restauro degli arredi lignei - L'ebanisteria piemontese, a cura di Carla E. Spantigati, Stefania De Blasi