

BC.
arte

BC Arte, marchio settoriale di BC Congressi, nasce da un'idea di Patrizia Berninone e Laura Baldi e si propone di intervenire nel settore dei beni culturali come partner in iniziative pubbliche e private. I percorsi e le esperienze di ciascuno di noi e gli oltre quindici anni di lavoro del nostro gruppo ci hanno permesso di seguire l'evoluzione di Genova, partecipare ai suoi profondi mutamenti, vivere in prima persona le grandi tappe della sua trasformazione.

Anche in questo intenso 2004 la nostra struttura ha sviluppato nuove attività. Per tutte ci piace ricordare l'apertura al pubblico di Palazzo Lomellini di Strada Nuova visitato ad oggi da oltre settantamila persone.

La partecipazione alla stampa di questo libro, realizzato grazie anche alla fattiva collaborazione della casa editrice Log srl di Genova, vuole essere un altro contributo per la scoperta e la fruizione delle ricchezze artistiche e culturali della nostra città.

Riccardo Esposto
BC Arte

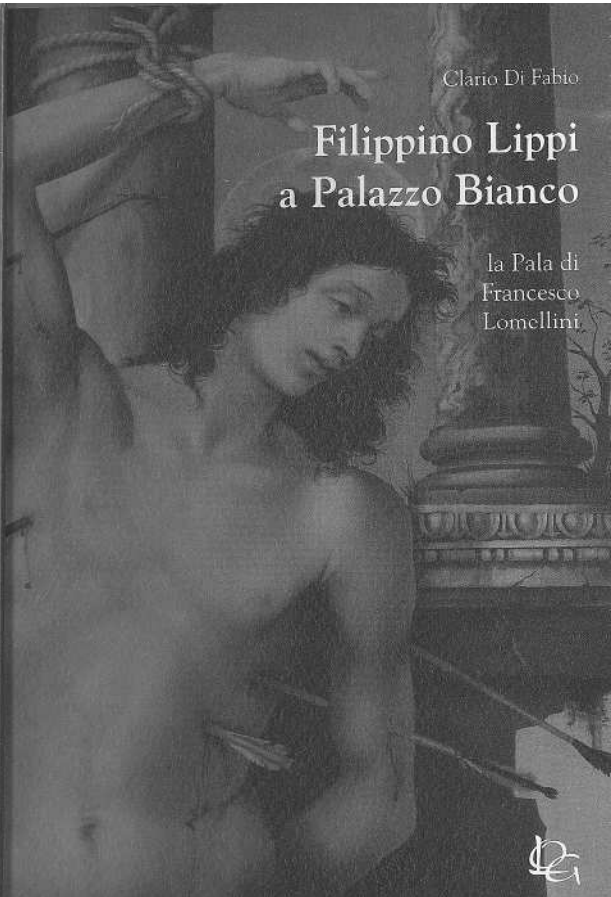


euro 8,00 (i.i.)

Clario Di Fabio

Filippino Lippi a Palazzo Bianco

la Pala di
Francesco
Lomellini



Clario Di Fabio

Filippino Lippi a Palazzo Bianco

la Pala di
Francesco
Lomellini

con una nota tecnica
di Antonio Silvestri

e una tavola botanica
di Mauro Di Vito





COMUNE DI GENOVA

Assessore alle Istituzioni Museali

Luca Borzani

Direttore Cultura, Sport e Turismo

Teresa Sardanelli

Responsabile del Settore Musei

Guido Gandino

Direttore della Galleria di Palazzo Bianco

Clario Di Fabio

Funzionario tecnico

Paola Maroni



MUSEI DI
StradaNuova
Palazzi Rosso Bianco Tursi



L'opera è stata restaurata grazie al contributo di



Praoili Oleodotti Italiani

Si ringraziano Patrizia Berninason, Piero Boccardo, Danilo Cabona, Marzia Cataldi Gallo e Tiziana Ginocchio

REFERENZE FOTOGRAFICHE:

Antonio Silvestri

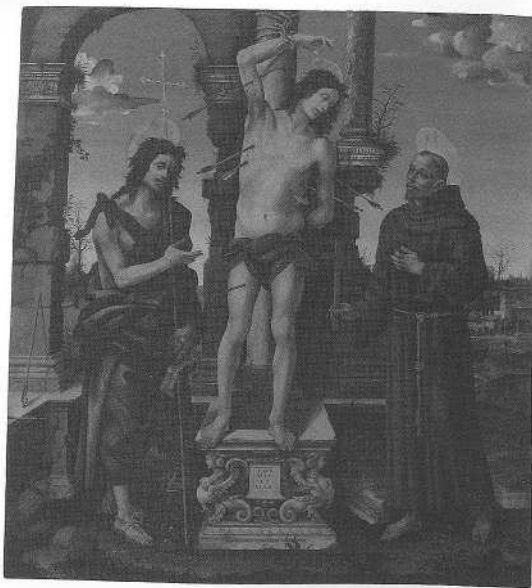
Mauro Di Vito (fig. 9)

Clario Di Fabio (fig. 2)

Archivio Fotografico del Comune di Genova (figg. 14, 15)

Palazzo Bianco è stato riaperto al pubblico il 20 maggio 2004, nell'ambito del nuovo sistema dei Musei di Strada Nuova, di cui fanno parte anche Palazzo Rosso e Palazzo Tursi. Il percorso espositivo del museo è stato ampliato e arricchito e oltre ottanta dipinti, tra cui quasi tutte le opere più significative, sono stati restaurati in quest'occasione: è stata di gran lunga la più vasta e organica campagna di restauri attuata nell'ultimo cinquantennio. Un'impresa di vasto respiro, a cui hanno contribuito le istituzioni pubbliche, varie imprese private e anche semplici cittadini che hanno "adottato" una o più opere in spirito di servizio nei confronti del patrimonio artistico di Genova. A quanti hanno contribuito, a quanti hanno facilitato i contatti e "messo in rete" le persone, facendo scattare un virtuoso e faticoso "corto circuito" di progetti, risorse e buone volontà, vada il sincero ringraziamento mio e dell'intera Civica Amministrazione, che desidero estendere alla Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Etnoantropologico della Liguria e alla dottoressa Marzia Cataldi Gallo, che, con il responsabile del museo, ha diretto tutti gli interventi. Questa bella pubblicazione, realizzata grazie alla BC Arte, vuole dar conto dei lavori che hanno portato a recuperare pienamente una delle "glorie" della Galleria di Palazzo Bianco, la Pala di Francesco Lomellini, dipinta da Filippino Lippi, uno dei grandissimi del secondo Quattrocento fiorentino, per un committente e una chiesa della nostra città. Il suo restauro, i cui costi sono stati generosamente sostenuti dalla PRAOIL Oleodotti Italiani Spa, è stato un'occasione preziosa per studiarla in modo più completo e approfondito nella sua realtà materiale e tecnica e per cercare di leggerla sotto vari punti di vista, per comprenderla meglio: le esigenze che hanno motivato il committente, la figura di quest'ultimo e il suo ruolo eminente nella Genova del tardo Quattrocento, i suoi rapporti con l'ambiente fiorentino; ma anche l'artista e il significato di questo dipinto per le sorti della pittura genovese del primo Cinquecento. La storia - infine - dei suoi spostamenti e dei suoi restauri, più o meno "avventurosi", fra Sette e Ottocento. La Pala di Francesco Lomellini merita davvero tutta l'attenzione che ha ricevuto: con essa si apre infatti il nuovo percorso espositivo di Palazzo Bianco; è infatti proprio questa l'opera che il pubblico incontra per prima, una volta salito lo scalone del museo. Il restauro ha fatto sì che l'impressione di quest'incontro resti a lungo negli occhi del visitatore: lo splendore ritrovato di questo capolavoro rinascimentale gli preannuncia tanti altri "incontri" con opere d'arte indimenticabili, che farà nella sua visita alla Galleria di Palazzo Bianco, ai Musei di Strada Nuova e a tutta la città di Genova.

Giuseppe Pericu
Sindaco di Genova



Filippino Lippi è personalità d'artista fra le più spiccate del secondo Quattrocento fiorentino. Avviato alla carriera pittorica dal padre, Filippo, fra i protagonisti della prima stagione rinascimentale, chiuse la sua carriera come una delle voci che - per estro e temperamento, per la dionisiaca passione per l'accumulo dei dettagli decorativi, per l'accentuazione patetica delle pose e la corporeità "malata" («tistica» la diagnostico, in chiave decadentista, Bernard Berenson) dei protagonisti delle sue scene, complesse nelle composizioni e costellate di citazioni archeologiche - con più evidenza testimoniarono la crisi dei presupposti di quell'assetto culturale.

Un'opera sola giunse di lui in Liguria, fra le ultime che dipinse, la pala con *San Sebastiano fra i santi Giovanni Battista e Francesco* e la *Madonna col Bambino fra due angeli*, consegnata nel 1503 al genovese Francesco Lomellini. Dal 1892 è conservata nella Galleria di Palazzo Bianco ed è proprietà del Comune di Genova dal 1920. Ha avuto una vicenda complessa, di trasporti terrestri e marittimi, di deportazioni oltralpine e di restauri tanto "miracolistici" quanto mal documentati, molto diversi da quello appena compiuto - diretto da Marzia Caraldi Gallo, Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico e Demotnoantropologico della Liguria, e da chi scrive, ed esemplarmente eseguito nel laboratorio genovese di Antonio Silvestri grazie alla Praoil Oleodotti Italiani s.p.a - che ce la restituisce in una veste stupenda, luminosa di cromie eleganti, gustosa di dettagli naturalistici, suggestiva nella resa ambientale, addirittura "romantica" nel *furor* creativo di alcuni gesti esecutivi: bella come nessuno l'ha vista da almeno tre secoli. Non è un caso che, nell'allestimento museale inaugurato il 28 maggio 2004, proprio questo capolavoro fiorentino - a breve distanza dal fiammingo "Politico della Cervura" di Gerard David, dipinto a Bruges nel 1506 per un altro genovese, Vincenzo Sauli - apra il percorso espositivo, e guidi il visitatore a sfogliare le successive pagine di quell'ideale libro di storia dell'arte in Liguria fra XV e XVIII secolo che - secondo la tradizione museologica consolidata, che il nuovo ordinamento non nega, ma arricchisce e precisa - le sale di Palazzo Bianco compongono.

Il pittore: cenni biografici

A Prato, da Filippo Lippi, frate carmelitano e cappellano del convento di Santa Margherita, e da una suora di quella comunità, Lucrezia Buti, da lui rapita, nacque verso il 1457 Filippino. Calcolò le orme del padre e verso i dieci anni era già fra gli aiuti che lo assistevano nella decorazione absidale del duomo di Spoleto. A uno di costoro, fra' Diamante - col quale poi ruppe per questioni economiche - il fanciullo fu affidato alla morte del genitore, avvenuta nella città umbra nel 1469.

Poi, l'evento nodale della sua formazione d'artista: più o meno quindicenne, entrò nella bottega fiorentina di Sandro Botticelli - che fra 1464 e 1467 era stato collaboratore di suo padre - e iniziò a pagare le quote alla corporazione dei pittori. Ancora qualche anno, e poi le prime commissioni documentate: nel 1478, una pala a Pistoia, oggi perduta; quattro anni dopo, a Firenze, una decorazione parietale "a verdura" per Filippo Strozzi e, a Lucca, la pala coi *Santi Gerolamo, Rocco, Sebastiano ed Elena* per la chiesa di Santa Maria del Cosmo, finita nel 1483 e ora in San Michele. Se non poté eseguire, al posto del Perugino, l'affresco per la Sala dei Priori del Palazzo della Signoria di Firenze, a buon fine giunse, nel 1483, la commessa di un' *Annunciazione* per il Palazzo Pubblico di San Gimignano, compiuta l'anno appresso.

Intanto, la sua fama si affermava e il suo nome compare, con altre lodi, nell'epigramma «Pittori e scultori fiorentini degni di essere paragonati agli antichi greci». L'incarico di completare le *Storie di san Pietro* affrescate da Masaccio nella cappella Brancacci al Carmine di Firenze fu un compito di grande impegno che gli venne verso il 1485, quando, oltre a una perduta *Madonna col Bambino* per Giovanni Salvati, lavorò per Piero del Pugliese (accanto a cui si effigiò in un doppio ritratto oggi nel Denver Art Museum) la *Visione di san Bernardo* ora nella Badia Fiorentina e fu pagato per la pala (ultimata il 20 febbraio 1486) dell'altare posto nella Sala del Consiglio di Palazzo Vecchio, nella misura stabilita dallo stesso Lorenzo il Magnifico, che dal 1469 governava Firenze. Acquistò per la madre una piccola casa a Prato, dove già ne possedeva un'altra. Nell'aprile dell'anno successivo si impegnò con Filippo Strozzi a compiere entro il 1° marzo 1490 gli affreschi con le *Storie dei santi Giovanni evangelista e Filippo* nella sua cappella in

Santa Maria Novella.

Dal 1488 risiedeva e lavorava in via degli Agnoli (l'attuale via degli Alfani), in due case adiacenti. Giovanni Santi, il padre di Raffaello, lo registrò allora fra i più ragguardevoli pittori in attività, e non fu dunque un caso se, su segnalazione diretta del Magnifico, proprio in quel frangente fu convocato a Roma per firmare il contratto per la decorazione della cappella del cardinale Oliviero Carafa (che in una lettera salutava in lui un «nuovo Apelle») in Santa Maria Sopra Minerva. Gli anni romani e il confronto diretto con le statue, i bassorilievi, i sarcofagi, le grottesche, i monumenti e le rovine dell'Antichità romana, di età classica e tardo-antica, ebbero per lui un valore formativo essenziale. Fu di nuovo a Firenze, fece testamento e tornò a Roma a terminare il complesso programma iconografico della cappella con soddisfazione del committente e del papa Alessandro VI, che la visitò nel marzo 1493. Riprese gli affreschi Strozzi solo alla fine del 1492, tornato più o meno stabilmente in patria, ma li chiuse solo nel 1502, mentre le vetrate - su disegno suo - furono installate nel luglio 1503.

Per l'ingresso in Firenze del re di Francia Carlo VIII apprestò nel 1494 un apparato col *Trionfo della Fede* e in quell'anno progettò anche il monumento funebre del padre nel duomo di Spoleto, realizzato forse da Ambrogio Barocci. Nel '95 gli fu commessa una pala d'altare (perduta) per la Certosa di Pavia: sollecitata da Ludovico il Moro nel 1499, rimase incompiuta e fu finita da Mariotto Albertinelli. Rifatto testamento, nel 1496 eseguì l'*Adorazione dei Magi* per San Donato a Scopeto (ora agli Uffizi); nel '97 datò l'*Incontro a Porta Aurea* ora a Copenhagen e - con Benozzo Gozzoli, il Perugino e Cosimo Rosselli - partecipò alla commissione che doveva valutare gli affreschi di Alessio Baldovinetti nella cappella Gianfigliuzzi in Santa Trinita.

Dalla moglie Maddalena ebbe, giù tardi, tre figli: il primo, Roberto, poi pittore, nacque nel 1500; il secondo, Giovanni Francesco, futuro orafo, l'anno dopo, quando Filippino eseguì il *Matrimonio mistico di santa Caterina con santi* per San Domenico di Bologna. Nel 1503 ebbe l'ultimo, Luigi Tommaso, calcolaiolo, terminò la pala ora in Palazzo Bianco e quella per la Sala dell'Udienza del Comune di Prato. Morì di «sprimanzia», cioè di angina, il 20 aprile 1504.

Quarantasei anni dopo, Giorgio Vasari, ricordando che Filippino «mandò anco

lavori a Genova», faceva della sua attività questo bilancio: «Fu dunque di tanto ingegno Filippo e di sì copiosa invenzione nella pittura e tanto bizzarro e nuovo ne' suoi ornamenti che fu il primo il quale ai moderni mostrasse il nuovo modo di variare gl'abiti, che abbellisse ornatamente con veste antiche soccinte le sue figure. Fu primo ancora a dar luce alle grottesche che somiglino l'antiche, e le mise in opera di terresta e colorite in fregi con più disegno e grazia che gli innanzi a lui fatto non avevano. Onde fu maravigliosa cosa a vedere gli strani capricci che egli esprime nella pittura: e, che è più, non lavorò mai opera alcuna nella quale delle cose antiche di Roma con gran studio non si servisse, in vasi, calzari, trofei bandiere, cimieri, ornamenti di tempj, abbigliamenti di portature da capo, strane fogge da dosso, armature, scimitarre, spade, toghe, manti et altre tante cose diverse e belle, che grandissimo e sempiterno obbligo se gli debbe, per avere egli in questa parte accresciuta bellezza et ornamenti all'arte».

Francesco Lomellini, uomo di governo, di cultura e committente

La grande e articolata stirpe dei Lomellini fu per secoli legata alla chiesa di San Teodoro. In quest'edificio romanico, eretto presso il mare, appena fuori della porta occidentale della città, diversi rami di essa trovarono un luogo di sepoltura privilegiato, sotto la protezione di questo venerato santo, militare sotto l'imperatore Massimiano. Essi curarono, nel 1303, l'erezione, al suo interno, di una cappella dedicata a un altro santo soldato, martirizzato sotto Diocleziano e Massimiano: san Sebastiano. Questa devozione per i santi militari aveva forse un senso per almeno qualcuno dei rami della casata, ma le motivazioni precise per ora sfuggono. Nel 1470, un esponente di spicco della famiglia, Baldassarre q. Stefano, eresse la cappella dedicata alla Vergine e a san Giovanni Battista (Alizeri 1846, p. 1247), per la quale nel 1491 commise all'alexandrino Giovanni Mazono un'ancona col *Battesimo di Cristo* (Alizeri 1873, p. 62). Nel 1497, Girolamo e Battista Lomellini, padre e figlio, dotarono la cappella di Sant'Agostino - di cui erano i protettori - di una pala coi *Santi Agostino, Ambrogio e Monica*, eseguita dal novarese Luca Baudo (Alizeri 1873, p. 213), ancora conservata.

Poco prima del '92, anche il sacello di San Sebastiano era stato ammodernato,

grazie a Francesco q. Antonio Lomellini, figura tra le più in vista del mondo politico genovese fra Quattro e Cinquecento. In un frangente tormentato della vita locale, nel 1487, era stato cooptato in una magistratura dotata di amplissimi poteri subentrata nel governo a Paolo Fregoso e l'anno dopo, a seguito dei conflitti fra quest'ultimo e suo fratello Battista II, fu eletto con altri undici cittadini fra i Capitani (detti poi Riformatori) della Repubblica. Nel '96 fu incaricato di trattare con Firenze la consegna di Sarzana alla Repubblica di Genova, ovvero al Banco di San Giorgio, che agiva in suo nome; cercò di far lo stesso con Pietrasanta, ma non gli riuscì (Giustiniani 1522, p. CCLIIIr). Con altri nobili, fu delegato nel 1502 a preparare i festeggiamenti per la venuta del re Luigi XII, eletto signore di Genova, finanziati dal Magistrato di San Giorgio.

Ma la voce di Francesco suonava autorevole anche nei campi della cultura e della committenza artistica. In questi, compare spesso al suo fianco un altro personaggio notevole, Acellino Salvago, che divideva con lui gusti e scelte in materia d'arte. In qualità di "periti", gestirono non rare transazioni artistiche: il 23 maggio 1492, per fare un esempio, testimoniarono sul valore da attribuire all'ancona eseguita da Giovanni Mazono per la Cappella Sistina di Savona.

Con Antonio Sauli e Tomaso Giustiniani - anch'essi attivi nella vita politica, commerciale e militare e membri della Consortia di San Giovanni Battista (*Telletta societata* che provvedeva alla cappella e alla devozione del Precursore, patrono ufficiale dello Stato genovese) - essi condivisero - oltre alla presenza attiva nelle vicende di quei decenni - anche un merito culturale notevole: nell'ambito di una scelta di sostanziale "continuità toscana", agirono con coscienza per assecondare e sviluppare creativamente le scelte intraprese nella costruzione e nella decorazione della cappella del Battista in Cattedrale, eretta a metà del XV secolo da Domenico Gagini, lombardo di origine ma toscano e brunelleschiano di adozione, convocando per la sua magnificazione architettonica e scultorea, prima il lucchese Matteo Civitali e poi il fiorentino Andrea Sansovino (Di Fabio 2004).

Ma di Francesco Lomellino fu rilevante anche la committenza artistica privata. Il 23 marzo 1501 assegnò a Pace Gagini e Antonio della Porta detto "il Tamagnino" la decorazione della cappella di San Sebastiano, da lui ricostruita un decennio prima: vi spiccavano due ancone marmoree di forme schiettamente



2. Pace Gagini, Francesco Lomellino
(Genova, palazzo San Giorgio)

celebrato come benemerito della collettività cittadina, ebbe addirittura nel 1508, la propria effigie marmorea aggiunta alla serie statuaria dei *Benefattori civici* (gli "Uomini di San Giorgio"), per mano di quel Pace Gagini di cui era stato committente. Abitava nel 1481 in una casa medievale - che ancora esiste - della Ripa Maris (l'attuale "Sottoripa"), posta giusto di fronte alla facciata del palazzo di San Giorgio che Carlo Braccresco aveva affrescato nel 1481-82.

Francesco e Filippino

Il lusinghiero giudizio riservato da Federigo Alizeri ad Accellino Salvago - «sagace a prescegliere i migliori [artisti] in paese, e sapientissimo a trovare di fuori anche i sommi» - deve essere esteso anche a Francesco. Nel 1503, infatti, il primo di febbraio, da Firenze, Filippino Lippi inviò a Genova per via fluviale e marina l'ancona che proprio il Lomellino (Boccardo 1989) gli aveva commissionato per l'altare della più volte citata cappella di San Sebastiano, ormai compiuta. Lo testi-

rinascimentali, una col committente in *Adorazione del Bambino Gesù* e una *Resurrezione di Cristo*, tuttora conservate (Fadda 2000). Per la stessa chiesa, prima del 1513 fece dipingere un'ancona da Ludovico Brea: lo si deduce dal fatto che il 21 febbraio di quell'anno Bernardo de Franchi, affidando al Brea una pala per la chiesa dell'Annunziata Vecchia, prescriveva che dovesse risultare pari in bellezza a quella già eseguita (Alizeri 1874, p. 324).

«Uomin[i] di governo e di cultura» (Musso 1962, p. 336), il Lomellino e il Salvago erano anche esponenti di spicco della Casa di San Giorgio, in campo finanziario e artistico. Il primo,

monia l'iscrizione tracciata sul retro della tavola maggiore: «A D. / PARTI.DIFIRENZE.ADI / PRIMO.DIFEBBRAIO / M.CCCC.III.», cui si aggiunge, l'«impresa» personale del pittore, mutuata da quella di Giuliano de' Medici, il fratello di Lorenzo il Magnifico ucciso nella congiura dei Pazzi: una serie di lettere (GLO / VI / S), interpretate come un acrostico, accompagnate da disegni, due trifogli stilizzati (Schwarzenberg 1995), e da uno schizzo, forse un insetto.

Il pittore aveva avuto indicazioni iconografiche precise: raffigurò, in centro alla tavola maggiore, nel *San Sebastiano* sopravvissuto ai dardi dei suoi carnefici il titolare del sacello e un efficiente *depulsor pestilatis*; nel *San Giovanni Battista* stante alla sua destra il patrono di Genova, della cui confraternita in Cattedrale egli era - come s'è detto - membro eminente; nell'emaciato *San Francesco d'Assisi* posto sull'altro lato il suo protettore personale. Vi appose, in aeree lettere capitali, la data - A.D. M.CCCC.III. - e la firma - PHILIPPINVS.FLORENTINVS.FACIEBAT. Nella lunetta dipinse la *Madonna col Bambino fra due angeli*; nella predella, una *Pietà*. I primi due scomparti sono oggi conservati in Palazzo Bianco, il terzo fu sottratto, o distrutto, a fine Settecento.

Ora, poiché è credibile che la pala sia stata eseguita da Filippino Lippi nel corso del 1502, visto che - come si dirà - la fase di stesura fu complessa e travagliata e che solo ai primi del 1503, andata a buon fine l'assicurazione delle vernici, si poté affidarla al trasportatore e farla partire per Genova il primo febbraio, si può pensare che quest'episodio di committenza privata, eccellente ed eterodosso, sia intervenuto (se non addirittura in anni precedenti, considerati gli impegni e i tempi di esecuzione non celeri consueti del pittore) almeno nel 1501, o al massimo ai primi del 1502, e che fosse collegato direttamente a un'altra commessa pubblica, questa volta - ad artisti fiorentini, in cui il Lomellino, per il suo ruolo nella Consortia del Battista, fu senza dubbio coinvolto: quella delle due statue - una *Madonna col Bambino* e un *San Giovanni Battista* - che Andrea Sansovino lavorò dal 1501 per completare il programma scultoreo della cappella del Battista, concepito dal Civitali, morto appunto in quell'anno senza poterle realizzare. Gli anni sono gli stessi, univoca e identica è l'affermazione di fiorentinità che risuona nelle firme apposte alle opere (Andrea vi iscrive: SANSOVINVS.FLORENTINVS / FACIEBAT), ed è credibile che i due eventi siano il prodotto di uguali moventi



3/5. Iscrizione, impressa con disegni e schizzo sul retro

dopo la sua morte -, persistevano la traccia materiale («un telaioetto parte dorato») e la memoria orale («dissono [cioè: "dicono"] de' Gienovesi») del suo rapporto con la committenza genovese.

Osservazioni sulla Pala Lomellini

La pala «de' Gienovesi» non certo fu eseguita di getto; il restauro ha rivelato infatti molti «pentimenti» nell'attuale stesura pittorica: in pratica tutti i piedi del-

culturali, di nessi e interlocutori comuni, contattati forse durante un unico viaggio a Firenze, che potrebbe essere proprio quello che nel 1494 portò quattro ambasciatori genovesi a rendere omaggio a Carlo VIII, che aveva conquistato la capitale toscana.

Uno di costoro era Luca Spinola, che fu fatto cavaliere («come si dice» 'a sproni d'oro'), ma «tutti insieme furono molto honorati et accarezzati da Fiorentini» (Giustiniani 1522, p. CCLr). Questa potrebbe essere stata una prima occasione di contatto diretto con Filippino, quell'anno in patria, e con la sua produzione. Il Lomellini, però, poté vedere di quest'artista anche gli affreschi della cappella Carafa, visto che nel febbraio 1502 abitava a Roma ed era stato incaricato di prendere in loco contatti diplomatici (Vitale 1934, p. 3). Nella bottega del Lippi, peraltro - come risulta da un inventario steso quattro giorni

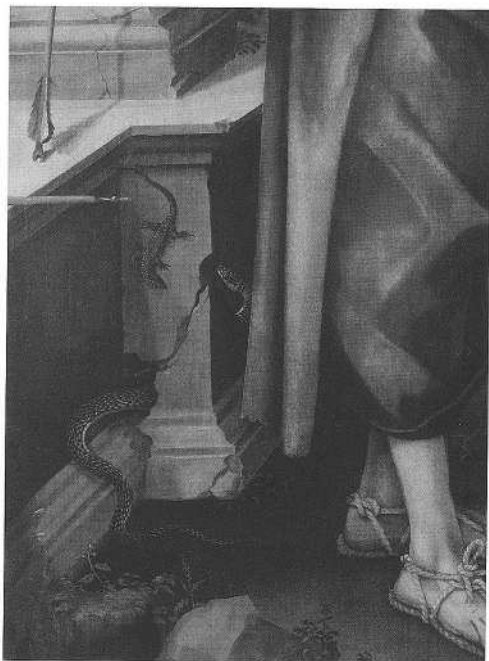


6 - 7. Firma e data

le figure vennero modificati, così come i bordi delle vesti dei due santi laterali (cfr. Galassi 2000). Ma un mutamento ancor più drastico subì la figura principale, impostata dapprima più a destra; questa stesura primitiva, giudicata insoddisfacente, fu poi erasa fino alla preparazione e modificata

per conseguire il risultato attuale. Una ricerca nervosa traspare da tutti i dettagli e sottende la tensione formale del dipinto finito, nel quale si ravvisano anche segni sorprendenti di una «romantica» inquietudine esecutiva: nelle cornici appena a destra della testa del martire e nelle nubi che popolano il cielo da quel lato si notano alcune impronte digitali stampate sul colore: in qualche caso, il pittore fuse coi polpastrelli i chiari e gli scuri ancora fluidi sulla tavola, alla ricerca del corretto tono intermedio.

Si scorgono nette anche le linee incise sulla preparazione che guidarono la definizione delle architetture. Queste ultime, tuttavia, non hanno l'obiettivo di delimitare lo spazio ma ne evocano una nozione tutta simbolica: l'edificio in rovina - sui cui resti campeggiano il Sebastiano trafitto, il Battista che lo addita a esempio e il Francesco che gli reca la croce, simbolo di martirio e di trionfo a un tempo - è arduo dal punto di vista statico, improbabile da quello tipologico, assurdo e incerto da quello prospettico. Non ha, però, la funzione di «contenere» la scena, ma di valorizzarne il senso: il nuovo mondo cristiano e la sua etica trionfano su quelli pagani, ma fioriscono sull'*humus* generato dal disfacimento dell'Antichità. Concetti cui alludono sia il conflitto fra lucertola - che gode della luce e del caldo del sole di Dio - e biscia - annidata minacciosa nelle sbre-



ciature oscure dei muri antichi -, sia il basamento della colonna a cui è legato il martire; nella base, due arpie (o sirene terrestri), presenze altrettanto diaboliche della serpe, affiancano una tabella epigrafata (IMP / DIO. / ET / MAX.) che pone l'evento al tempo di Diocleziano e Massimiano imperatori. Come il contesto,



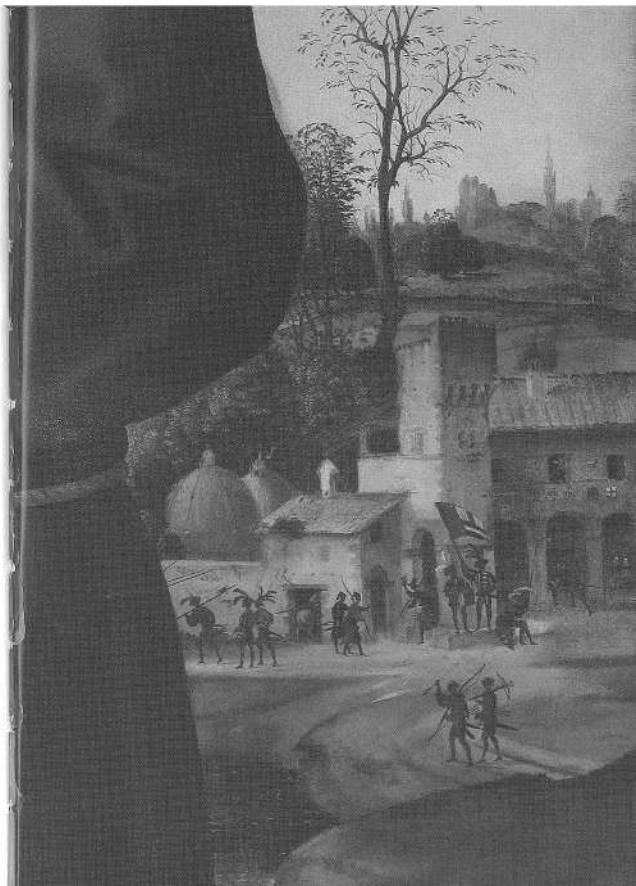
8. Particolare con la biscia (*Coluber veridiflavus*) e la lucertola (*Lacerta muralis*)
9. Tavola botanica (a cura di Mauro Di Vito): 1. *Inulphum echinorum* 2. *Brassica* 3. *Urtica dioica* 4. *Plantago major* 5. *Bellis perennis* 6. *Verbena officinalis* 7. *Saxifraga*.
Si riconoscono ancora nella pala: *Hedera helix* e *Potentilla officinalis*.

anche questo dettaglio è eterodosso per tipologia: come aveva già fatto, Filippino "reimpiega" qui per i propri fini concettuali, espressivi e decorativi, non un'ara - cioè un altare pagano, come è stato detto - ma un'urnetta cineraria: ingigantisce, cioè, un oggetto di piccole dimensioni, e di uso funerario.

In questa chiave, non è certo un caso se il minimissimo piano è popolato da piante e fiori, dipinti con straordinaria esattezza botanica: anche queste presenze vegetali, infatti, ribadiscono, contrappuntano e commentano il senso generale della scena. E non è un caso che il Battista - che nasce in quel mondo *ante Legem* e ne preannuncia il superamento - sia incornicato dall'arcata classica e stia sullo sfondo di un paesaggio generico, mentre Francesco d'Assisi, santo "moderno", provenga dal di fuori di quella dimensione spazio-temporale, da luoghi ben concreti, precisati in termini topografici e geografici. L'evento è infatti ambientato nella campagna toscana, ancora in vista di Firenze, il cui turrito profilo urbano si distingue, turchino sul cielo azzurro, nello sfondo. Poco sotto, sempre nella parte destra, due armati - quelli che hanno appena colpito l'ex-commilitone: uno reca un arco e uno la balestra, il che corrisponde alla compresenza di frecce e dardi conficcati nelle carni del martire - si dirigono verso un edificio rustico, uno xenodochio (forse una locanda "della Luna Rossa", come attesta la bianca

insegna che pende da un braccio che sporge dal muro della fronte dell'edificio). I dettagli abbondano: ha una torretta, una loggia al pianterreno e un piano sopraelevato, una stalla e due covoni di fieno, aldilà di un muro, sono tenuti in forma da corde con pesi. Un cavaliere entra a cavallo, lancia in resta, dentro la stalla; dall'interno esce un fumo che raggiunge il tetto, a sua volta in fiamme; da una finestra un soldato si affaccia; un altro, sotto, suona un tamburo e uno sventola una bandiera, mentre due figurette si dirigono verso una coppia di compagni sollevando una brocca e altre due entrano nel varco centrale della loggia, a un tavolo della quale siede un uomo vestito di rosso, mentre dall'altro lato, a un secondo tavolo sono sedute due persone, forse donne, viste le cuffie bianche. Almeno sette di queste figurine paiono lanzichenecchi, a giudicare dall'abbigliamento e dai copricapi, e sono armati d'archi, balestre, spade, picche e alabarde; altre due recano alti cappelli; un'ultima coppia, berretti. Fumo, fuoco, concitazione indicano una scena dai toni drammatici, che pare aggiungere un "colore di cronaca" alla vicenda del primo martirio di Sebastiano. Si potrebbe pensare a circostanze connesse all'entrata a Firenze di Carlo VIII, oppure - se la scelta fosse stata suggerita dal committente - a certe fosche vicende liguri del 1494, quando il borgo di Rapallo fu «crudelmente saccheggiato da svizzeri et barbari», sempre agli ordini del re francese (Giustiniani 1522, pp. CCXLIXv-CCCLIr), che uccisero cinquanta malati in un ospedale suscitando sdegno e provocando a Genova massacri di svizzeri e tumulti acquietati a fatica dal doge Giovanni Adorno. Espliciti rimandi genovesi nella pala non sono tuttavia probabili. Per quanto si possa ipotizzare che Francesco abbia donato una nuova pala al santo titolare della propria cappella come ex voto per averlo preservato dalla peste che nel 1493 aveva ucciso quattro quinti dei genovesi rimasti in città (Giustiniani 1522, c. CCXLIIv), nulla palesa in essa la committenza Lomellini, né gli scudi affissi sulla fronte della locanda (uno con croce rossa in campo bianco può rimandare alla genovese bandiera "di san Giorgio" ma anche al Popolo fiorentino, che ha identico emblema), né il vessillo agitato da un lanzicheneco, che è ben diverso dall'arma della casata, semplicemente partita di rosso e d'oro.

10. Particolare del paesaggio

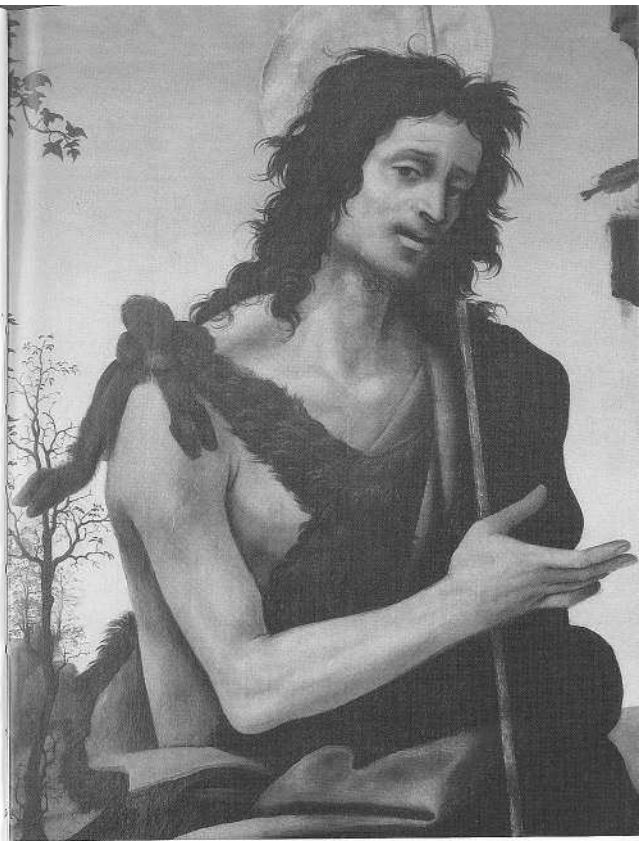


Un modello scontroso

Lo strepitoso fiamminghismo che promana da quest'immagine - nel complesso e nei dettagli - non poté non esercitare una forte impressione sul pubblico genovese, peraltro discretamente aduso ad apprezzare in città dipinti di Fiandra, presenti sia negli spazi sacri, sia in quelli privati. Ma per le sue inedite caratteristiche formali, per l'inquieto ideale di bellezza che proponeva - fragile e vulnerabile, ma non certo "risico" o decadente -, la *Pala Lomellini* era troppo distante dai parametri culturali condivisi e dalle attese visive degli artisti attivi a Genova negli anni appena dopo il 1503 per divenire subito un punto di riferimento: suggeriva un paradigma di innovazione, ma sfuggente, scontroso, che qualcuno seppe in parte utilizzare, ma i più rifugirono.

Diritto di primogenitura ha un anonimo pittore di cultura ligure-lombarda che fra 1510 e 1515 ne riprese tratti soprattutto iconografici in un *San Nicola da Tolentino fra i santi Sebastiano e Caterina* già nell'Ospedale di Santa Caterina a Rapollo (ora nel Museo di Villa Tigullio; cfr. De Floriani 1991, p. 484 n. 76; Algeri 1993, pp. 74-75). Attento a questi aspetti, ma a captare anche gli elementi compositivi (la collocazione eminente del protagonista), quelli illustrativi (le rovine) e quelli della conduzione pittorica (il chiaroscuro che modula la figura principale) fu, nel 1516-1518, Lorenzo Fasolo nel *San Sebastiano fra i santi Rocco e Pantaleo* di Nostra Signora del Monte a Genova, che fu terminato nel 1518 da suo figlio Bernardino (Zanelli 1999, pp. 29-30, 393). Il politico risale - e non è forse un caso - alla commissione di quel Lorenzo Cattaneo che nel 1502 aveva ospitato nella propria villa di Terralba Luigi XII ed era stato quindi in rapporto diretto con Francesco Lomellino, delegato della Repubblica a organizzare i festeggiamenti per il sovrano francese. Ma, forse, l'unico che si sforzò di trarre da quel modello una vera suggestione di stile fu, al principio degli anni Venti, Pier Francesco Sacchi. Nella pala coi *Santi eremiti Paolo, Antonio abate e Ilario*, dipinta per la chiesa di San Sebastiano (ora in Palazzo Bianco) su commissione di Raffaele de Fornari nel 1523, quest'artista pavese palesa un debito mar-

11. San Giovanni, particolare

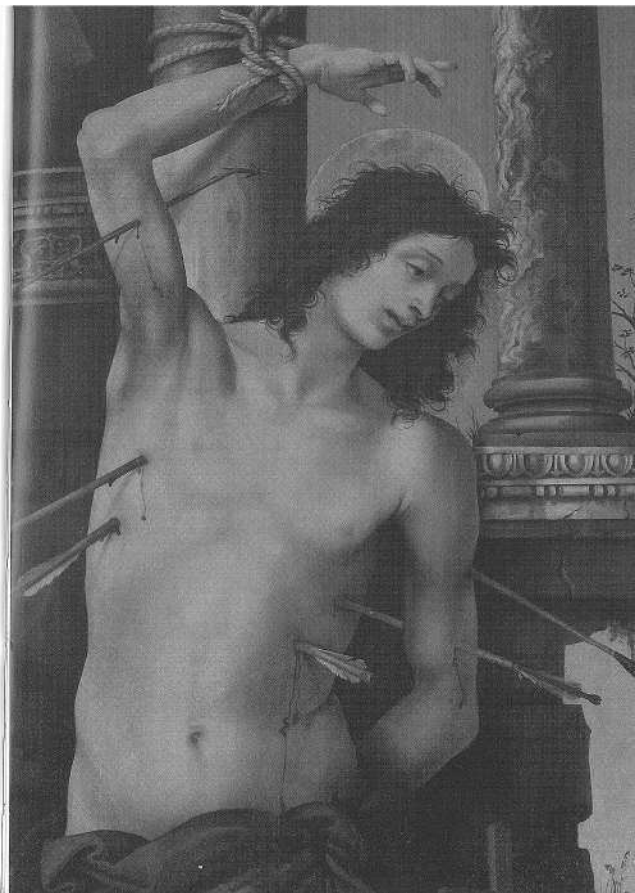


cato verso i modelli fiamminghi; nella tavola del Lippi ritrovò fulgida questa componente, soprattutto nello sforzo di integrare figure, paesaggio e dettagli di natura, e, in una tavola di ignota provenienza con *San Nicola da Tolentino fra i santi Giovanni Battista e Antonio da Padova* (collezione privata; Zanelli 2000) studiò un modo diverso di costruire pittoricamente le figure e di concepirle anche in termini di volume e chiaroscuro, e non solo di contorno e di colore, cogliendo un'altra possibili suggestioni della *Pala Lomellini*.

La Pala Lomellini fra Rivoluzione e Restaurazione

La pala conservò la fisionomia tripartita - predella, tavola maggiore, lunetta - e l'incominciatura antiche fino alla fine della Repubblica aristocratica. Nel 1780, infatti, Carlo Giuseppe Ratti (p. 336), che nella guida del 1766 non l'aveva ricordata (pp. 346-348), poteva ammirarla ancora nel sito originale e segnalare che nella sua predella si leggeva una *Pietà*. Vi scorse la firma dell'artista, inscritta «a caratteri d'oro», ma, bizzarramente, la disse di mano di Filippo Lippi. Fu forse nel 1797-1798, nel corso dei disordini sviluppatisi durante la rivoluzione giacobina, che, devastate le cappelle gentilizie in San Teodoro, fu distrutta, venduta o rubata la predella della pala, poi trasferita nella parete a destra dell'altare maggiore. Qui, nella configurazione ridotta (la registrò infatti come un *tableau en deux parties*), poté vederla Dominique-Vivant Denon, che nel 1811 la fece trasferire a Parigi, insieme ai capolavori selezionati per il *Musée Napoléon*. Qui, le due tavole furono restaurate e riconnesse con una nuova cornice di gusto classicistico, di cui esiste documentazione fotografica ma le cui tracce si sono per ora perdute. Anche Denon, che utilizzava la guida del Ratti, la acquistò come opera di Filippo Lippi e, senza mezzi termini, la giudicò *de la plus haute importance pour la rareté, la curiosité et la beauté, digne de la salle des chefs-d'œuvre du musée Napoléon* (Vazzoler 2003). Nel 1816, smembrato il museo imperiale, il dipinto tornò a Genova, con altre opere di primo piano razziate dai Francesi (il *Martirio di santo Stefano* di Giulio Romano, a esempio): Un anonimo "conoscitore" genovese, che scriveva nel

12. *San Sebastiano*, particolare



1818, la definì «la più squisita di gusto, la più finita in disegno, e la più delicata» fra le antiche opere pittoriche che si trovassero allora in città.

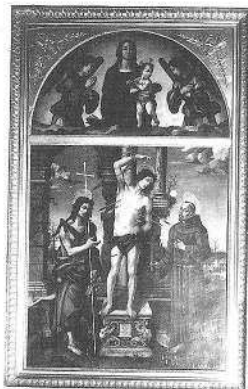
Un «dipinto moribondo» nella preistoria del restauro

Non si sa in quali condizioni le due tavole fossero tornate da Parigi. Il restauro francese era stato comunque solo di superficie e non aveva interessato il supporto ligneo, che mantenne infatti lo spessore originale; né le rudi modalità del viaggio in carro di andata e ritorno, né gli sbalzi del clima durante il tragitto tuttavia gli giovarono. Sta di fatto che un primo intervento, condotto nel 1858 (v. qui oltre) forse da un noto pittore genovese, Giuseppe Frascheri, è documentato da una scritta tracciata sul retro della tavola maggiore (PROPRIETÀ / DELLA NOB.FAMIGLIA LOMELLINI / FU NAPOLEONE / RISTORATO 1858). Sul cui recto, sempre allora, fu apposta la scritta NAPOLEONIS LOMELLINI PROPRIETAS a seguito di un accordo (notaio Giacomo Borsotto, 11 ottobre 1858) tra la Fabbriceria di San Teodoro e i marchesi Domenico e Giovanni Lomellini, tutori dei beni indivisi della famiglia, raccolti appunto nella «Fondazione Napoleone Lomellini».

Un nuovo *déplacement* forzoso del dipinto occorre nel 1870: il 23 ottobre, infatti, la chiesa di San Teodoro - nell'infuriare di miopi polemiche fra lo schietto laico e quello cattolico - fu atterrata con le mine. Sette anni dopo, inaugurata una nuova chiesa del medesimo titolo, progettata in stile neogotico dall'architetto palermitano Vittorio Garofalo e dall'ingegner Stefano Grillo, con qualche lentezza, le sculture e le pitture dell'edificio antico vi furono trasferite. Non la *Pala Lomellini*, tuttavia, che nell'aprile 1877 era ancora depositata in un convento poco lontano, quello dei RR. Signori della Missione a Fassolo. Il 9 aprile il parroco di San Teodoro notificò al Presidente dell'Accademia Ligustica che «da circa due mesi» nella tavola «si [erano] verificati scrostamenti, periziosi il 16 successivo da tre autorevoli Accademici, i pittori Raffaele Granata e Tammār Luxoro, e Giovanni Battista Villa, connoisseur e antiquario (Archivio Accademia Ligustica di Belle Arti, vol. 30).

13. San Francesco, particolare





14. La pala, con cornice napoleonica, 1892
15. I danni riscontrati nel 1934

Nel 1892, il dipinto fu trasferito in Palazzo Bianco, da poco legato alla città, per figurare nella Mostra d'Arte Antica allestita per le celebrazioni colombiane. Con l'apertura del museo vero e proprio, il 1 gennaio 1893, vi venne depositato. Qui, il 24 aprile fu esaminato ancora dal Villa e dall'architetto e pittore Maurizio Dufour: i danni avrebbero avuto origine ambientale e meccanica, determinati dai ripetuti spostamenti. Stesero una relazione in cui fecero il nome del Francheri per il precedente intervento, che ritenevano eseguito verso il 1840, e proposero di commissionarne un altro ad Antonio Ghiglione (restauratore evidentemente di qualche nome), sotto la loro direzione.

Non si sa cosa avvenne poi, ma nel 1896 il "conoscitore" danese Emil Jacobsen, nella sua rassegna dei dipinti delle collezioni pubbliche genovesi, affermava: «Il dipinto non è ben conservato. Il colorito è già in molti luoghi screpolato, si dà mostrare il fondo bianchiccio, e se il quadro non passa

presto in mani competenti di un restauratore, finirà col ruinarsi poco a poco». Solo nel 1907, a fronte della richiesta della Fondazione Lomellini di ritirare il quadro nei propri locali, la questione si palesa nelle pagine dei quotidiani: uno dei critici militanti più autorevoli di quei decenni, Paolo de Gaurifridy, denuncia nel «Caffaro» (giornale di orientamento laico-progressista) «il continuo svilup-

po di bolle nella imprimitura» e il «susseguente inevitabile sfaldamento» della superficie pittorica del dipinto, implicitamente giudicando pernicioso l'ipotesi di restituirlo.

In via cautelativa, il Ministero dell'Istruzione, seguì quest'orientamento e il 28 ottobre 1908 ingiunse al Comune di non consegnare il quadro a nessuno. Fra il 2 e il 3 novembre, un anonimo articolista del «Caffaro» (forse ancora il de Gaurifridy) asseriva: «Il quadro...non è vergine di ritocco, anzi si può accertare che il primo restauratore non intul - per il mutato e moderno criterio dell'arte di restaurare i dipinti - la malattia dell'opera. Ricoprì l'artista i vani lasciati dallo sfaldamento con una pittura che ben imita quella del maestro fiorentino, riconoscibile a prima vista per una tinta grigia che vela tutta l'opera, ma non fermò la pittura alla tavola». Che una sorta di *arabesque* velasse fin dall'origine il colore era però impressione fallace, smentita dal recente restauro. Il 17 novembre, la responsabilità di ritocchi, rifacimenti parziali e della più recente verniciatura veniva attribuita agli «inumani restauratori» francesi; ma lo scopo vero del giornalista era scongiurare la possibilità che la cura di questo «quadro moribondo» fosse affidata a un tal Guglielmo Lastrì, antiquario e pittore «modestissimo», giudicato inesperto e incapace restauratore, offertosi di lavorare gratis per autopromozione.

Tra le polemiche, il 20 aprile 1909 la Fondazione Lomellini avviò presso il Tribunale di Genova una causa legale: riteneva la Fabbrica decaduta dal possesso per aver mancato nella custodia dell'opera e accusava il Comune per la sua mancata restituzione. Ma il 30 maggio 1912 il Ministero dell'Istruzione, applicando l'articolo 4 della legge di tutela n. 364 del 20 giugno 1909, ribadì alla amministrazione civica la diffida dal consegnare il dipinto, e gli ingiunse di continuare a custodirlo in Palazzo Bianco. Col voto unanime del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, il 5 luglio, il Ministero reiterò l'ingiunzione, e il 26 settembre Baudi di Vesme, Soprintendente alle Gallerie, ai Musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte per il Piemonte e la Liguria, dichiarava, in base all'art. 7 della legge 364, di voler procedere ad «alcune riparazioni d'urgenza», che una nota del 14 ottobre prescriveva di affidare a Giovanni Quinzio, pittore e direttore della Galleria di Palazzo Bianco, che si ignora se e come abbia proceduto.

La querelle sul possesso dell'opera fu brillantemente risolta da Orlando Grosso, direttore dell'Ufficio Belle Arti del Comune, che il 6 ottobre 1920 fece ratificare dal Consiglio Comunale la deliberazione con cui la Giunta, il 19 agosto, ne aveva raccomandato l'acquisto dai proprietari - Fabbrica e Fondazione Lomellini - per ventimila lire, duemila delle quali elargite dal Ministero.

Ma le apprensioni restavano, e il 6 febbraio 1923 l'assessore Mario Labò scrisse a Oreste Silvestri, accreditato restauratore del Cenacolo di Leonardo, progettando un intervento da eseguire in due fasi. La prima («saldamento, pulitura, ritocchi indispensabili, e verniciatura») per lire 2500, da effettuare a Genova; e la seconda («rimozione dei vecchi restauri» e «ripristino radicale della tavola») da eseguire a Milano. Ventri giorni dopo, Labò raccomandava che Silvestri si preoccupasse «essenzialmente della conservazione del dipinto»; «fatto questo, vedremo se sarà il caso di praticare subito quel restauro a fondo» che il restauratore suggeriva «o se...non convenga accontentarsi di una semplice ripulitura e di qualche restauro locale». E infatti il 3 aprile la Giunta deliberò (n. 105) il semplice «restauro conservativo» per lire 3000, eseguito da Silvestri entro il 7 agosto 1925.

Nel 1934, l'urgenza si riaffacciò: il 15 febbraio furono deliberati restauri da eseguirsi «immediatamente... per impedire irrimediabili danni», forse compiuti entro il 1935 da Pompeo Rubinacci, che, dopo la riapertura postbellica di Palazzo Bianco, per altre due volte (1951 e 1953) si vide affidata la pala. Sono i lavori più recenti, sui quali, però, non si ha alcun dato.

Per tutte le notizie sul pittore e i documenti relativi, si rimanda a:
P. Zambrano, J.K. Nelson, Filippo Lippi, Milano 2004

Bibliografia citata:

G. Algeri, *Testimonianze d'arte nella Diocesi di Chiavari. Opere restaurate 1982-1992*, catalogo della mostra di Chiavari, Genova 1993; F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova e sue adiacenze*, I, Genova 1846; F. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, III, Genova 1873; IV, Genova 1874; *Descrizione della città di Genova da un Anonimo del 1818*, a cura di E. e F. Poggi, Genova 1969; P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989; Botticelli e Filippino. *L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, catalogo della mostra di Firenze, Milano 2004; A. De Fioriani, *Verso il Rinascimento*, in G. Algeri, A. De Fioriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991, pp. 225-486; C. Di Fabio, *Genova e Matteo Civitali, in Matteo Civitali e il suo tempo*, catalogo della mostra di Lucca, Cinisello Balsamo 2004, pp. 153-163; E. Fadla, *Scultori lombardi a Genova e in Francia: Tamagnino e Pasin Gagini*, in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», n.s., I, 2000, pp. 70-78; M. C. Galassi, *Filippo Lippi's Underdrawing: the contribution of Infrared Reflectography, in Dessin sous-jacent et technologie de la peinture*, atti a cura di R. van Schoute, H. Verougstraete, Louvain-La-Neuve 1997, pp. 153-159; A. Giustiniani, *Castigatissimi Annali della Eccelsa et Illustrissima Repubblica di Genova*, Genova 1522; G.G. Musso, *Politica e cultura in Genova alla metà del Quattrocento*, in *Miscellanea di storia ligure in onore di Giorgio Falco*, Milano 1962, pp. 317-343; C.G. Ratti, *Istruzione di quanto di più bello può vedersi in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Genova 1780; E. Schwarzenberg, *Gliovi, impresa di Giuliano de' Medici*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIX, 1995, I, pp. 140-165; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550; M. Vazzoler, *Le vagabondie napoletane in Europa, in Genova e la Francia. Opere, artisti, committenza, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Ph. Sénéchal, Cinisello B. 2003, pp. 255-267; V. Vitale, *Diplomatici e consoli della Repubblica di Genova*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LXIII, 1934; G. Zanelli, *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in *La prima in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parina, Genova 1999, pp. 55, 393-394; G. Zanelli, *L'eredità genovese di Filippo Lippi e gli esordi di Raffaele de' Rossi-influssi toscani nella produzione pittorica ligure del primo Cinquecento*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XX, 2000, 65, pp. 31-34.

I documenti citati nell'ultimo paragrafo si trovano nell'archivio del Settore Musei. Sul restauro dell'opera e sul simbolismo dei suoi dettagli vegetali saranno pubblicati contributi esaurienti nel «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», rispettivamente a cura di Antonio Silvestri e di Mauro Di Vito.

Scheda tecnica di restauro

ANTONIO SILVESTRI

La superficie pittorica della **pala** presentava microsollevamenti, *craquelures* con andamento longitudinale che seguivano le fibre del legno e numerosissime cadute e abrasioni di colore, di maggiore entità sui bruni, sui rossi, sugli incarnati e lungo tutto il bordo, dove era collocata la cornice. Quest'ultima grave perdita di materiale cromatico sembra essere più imputabile alla decoesione degli strati pittorici in conseguenza di accidentali dilavamenti (di cui restano tracce di gore sui supporti) e di umidità trattenuta dalla cornice, che a evidenti deformazioni del supporto. Le altre numerose perdite di colore disseminate su tutta la superficie rivelerebbero una debolezza dello strato preparatorio, particolarmente sensibile alle variazioni dimensionali del legno, in conseguenza dei traumi subiti dall'opera nel corso degli anni (dilavamenti, lunghi e accidentati trasporti, conservazione in ambienti non idonei, esposizione a forti deflagrazioni, cattivi restauri). I supporti sono infatti in buono stato di conservazione, hanno mantenuto nel tempo una regolare planarità della superficie, tanto che sono pressoché integri, fatta eccezione per l'aggiunta di una traversa non originale sul supporto della pala. Sulla **lunetta**, invece, la *craquelure* era molto più marcata e interessava tutto lo sfondo e gli incarnati. A un primo esame visivo, i danni sopra descritti parevano riguardare in modo più lieve questo settore, in cui i ritocchi sembravano meno invasivi.

Su tutta la superficie era steso uno spesso strato di vecchia vernice alterata dal tono bruno-giallastro.

Supporto

Le assi del supporto della **lunetta** non presentano significativi difetti dovuti a nodi o ad altre anomalie; hanno larghezza media e sono disposte in senso orizzontale. Il procedimento per l'assemblaggio del supporto comportò la rettifica perfetta dei lati delle tavole da unire.

Il supporto della **pala**, di forma rettangolare, ha cm 3 di spessore - piuttosto contenuto in rapporto alle dimensioni - e si compone di tre assi di pino poste in senso verticale e unite con inserti in legno che penetrano all'interno delle giunture di testa (intervento eseguito nell'ultimo restauro); le traverse, invece, sono state inserite orizzontalmente, in alto e in basso, alla distanza di circa cm 40 dal bordo, entro una traccia, ricavata in un terzo dello spessore del supporto, di sezione trapezoidale ("a coda di rondine"). Svolgevano ancora la funzione di tenuta e di buon scorrimento per le assi, per cui si è deciso di non sostituirle.

Indagini preliminari

L'osservazione a luce radente ha consentito di indagare l'andamento delle singole assi, l'imbarcamento delle stesse e le ripercussioni delle tensioni interne sugli strati preparatori, causa dei sollevamenti della materia pittorica.



16. La lunetta prima del restauro

17. La lunetta durante la pulitura

La **riflettografia a infrarosso** ha messo in evidenza il disegno eseguito a pennello in modo piuttosto dettagliato. Sono emersi inoltre alcuni pentimenti in corrispondenza dei piedi di san Sebastiano. Inoltre, si leggono chiaramente alcune linee che impostano lo spazio in cui si collocano gli elementi architettonici.

La **fluorescenza ultravioletta** ha rivelato la presenza di uno spesso strato di vernici pigmentate dal tono giallastro e di ritocchi eseguiti in momenti diversi. La stessa indagine, svolta dopo l'intervento di pulitura, rilevava la presenza di estese abrasioni e colature di colore, causate da una precedente pulitura e assorbite in profondità, non visibili pertanto a luce normale.

L'osservazione al microscopio ha fornito varie conferme. Nella *lunetta*, i danni sullo sfondo lungo tutto il perimetro, sulla veste della Madonna (i cui pigmenti risultano slegati in particelle sparse e presenti anche nelle fessure della *crackelure*), sui capelli di quest'ultima, del Bambino e degli angeli. Nella *pala*, i danni gravi riguardano soprattutto una larga fascia del bordo inferiore; la veste e il viso del Bartista, l'incarnato di san Sebastiano; nella figura di san Francesco, invece, l'architettura, il cielo e il paesaggio presentano cadute di colore molto diffuse, ma di minor entità.

Si distingueva sulle cromie del cielo un ulteriore strato di sporco più antico, di tonalità grigio scura (cfr. la relazione storica). Si leggono inoltre numerose impronte digitali in corrispondenza del cielo, della vegetazione nella zona in basso e sul contorno dei capelli del martire. Alla luce di queste osservazioni, si è ritenuta indispensabile un'indagine chimica della materia per eseguire una pulitura più mirata.

Le analisi chimiche dei pigmenti hanno permesso di distinguere i vari strati pittorici presenti nei campioni e definire la loro qualità: nel manto della Madonna è stato utilizzato il lapislazzulo, nel risvolto il verde malachite e nel manto rosso il cinabro (relazione del prof. Enrico Pedemonte, Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale, Università di Genova). Le indagini hanno confermato l'instabilità dei pigmenti del manto, legati debolmente da una resina, forse aggiunta dopo un restauro.

I saggi di pulitura aperti sulle diverse campiture della superficie pittorica hanno contribuito a chiarire lo stato conservativo del dipinto; hanno messo in luce una situazione assai compromessa ed intricata, evidenziando la presenza di estese stuccature, di ritocchi e vecchie vernici e sporco presenti su diversi livelli, riconducibili ai precedenti restauri.

Operazioni di restauro

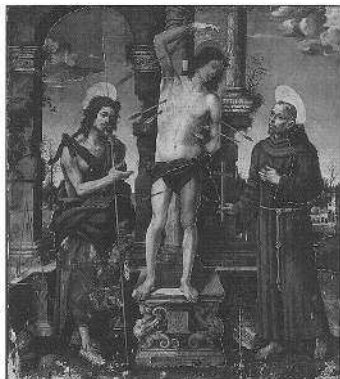
Chiusa la fase diagnostica, si è passati alla **revisione del supporto**, il quale, dopo un periodo di climatizzazione, si è assestato e ha recuperato in parte la planarità. In modo progressivo e alternato, si sono quindi sfilate le traverse, che sono state poi rissinate, stendendo infine sul retro della tavola uno strato di cera, resina e paraffina per di ridurre lo scambio termometrico con l'ambiente.

La **fermata del colore** con colla di coniglio è stata eseguita prima della pulitura superficiale e solo dopo aver eliminato lo spesso strato di vernice alterata si è rifinito il consolidamento del colore e della preparazione con colla di storione.

La **pulitura della superficie pittorica della lunetta**, condotta per gradi, ha riguardato la rimozione con solvente Metiletilchetone della vernice e dei ritocchi e ha rivelato uno strato sottostante dalla superficie maculata, molto disomogenea, in cui ridipinture più vecchie, ma non particolarmente ossidate, di origine temperosa, sono risultate di facile rimozione con miscela 20% Dimetilsolfossido in 80% Etile Acetato, risciacquato con Etile Acetato. Alla fine di questa fase restavano comunque accumuli di vecchia vernice e sporco sparsi su tutta la superficie, in gran parte



18. La tavola maggiore prima del restauro



19. La tavola maggiore durante la pulitura

rimossi con solvent gel (100 ml Dimetilsolfossido+20 ml. Ethomeneen C.25+2 g Carbopoli+12 ml H₂O) steso a pennello, poi tolto a secco e risciacquato con Etil Acetato in White Spirit 1:1, fatta eccezione per il manto della Madonna, su cui si è deciso di mantenere un leggero strato di vecchia vernice, tenendo conto delle risultanze delle analisi preliminari. Per ultimi rimanevano accumuli di sporco resistenti e cera (utilizzata in precedenti consolidamenti), localizzati soprattutto lungo tutto il bordo e sulla veste dell'angelo sinistro, sui quali si è intervenuti con solvent gel (2 g Carbopoli+20ml Ethomeneen C. 12+80 ml Xilolo+12 ml. H₂O), rimosso a secco e risciacquato con White Spirit in Alcool Isopropilico 1:1. Gli ultimi residui di cera e vecchia vernice sono stati rimossi meccanicamente a bisturi.

La pulitura della superficie pittorica della pala, condotta per gradi (che ha escluso la scritta in basso sulla base della colonna, eseguita dopo i ritocchi più recenti), ha previsto la rimozione delle vernici e dei ritocchi più recenti con solvent gel (100 ml Dimetilsolfossido+ 20 ml Ethomeneen C.25+2 g Carbopoli+12 ml H₂O) steso a pennello, tolto a secco e risciacquato con Etil Acetato in White Spirit 1:1. Rimanevano ritocchi e sporco vecchi più ostinati sulla veste del Battista, sull'incarnato di san Sebastiano e, in modo uniforme, sul cielo. Esso, grazie a uno strato omogeneo di sporco antico, non rimosso dai precedenti restauri, appariva risparmiato dai danni causati dalle puliture poco ortodosse condotte negli ultimi restauri. Sulla campitura del cielo è stata eseguita una ulteriore stesura di solvent gel (100 ml Dimetilsolfossido+ 20 ml. Ethomeneen C.25+2 g Carbopoli+12 ml H₂O) con applicazioni prolungate, rimosse a secco e risciacquate con Etil Acetato in White Spirit 1:1. I residui di accumuli di sporco, vernici e cera, e le resistenti stuccature che si estendevano abbondantemente sull'originale (presenti soprattutto sull'incarnato di san Sebastiano e sulle vesti degli altri due santi), sono state rimosse a bisturi. In seguito la superficie pittorica è stata protetta con vernice mastice.

La stuccatura, con colla animale e gesso di Bologna, e la reintegrazione pittorica con il metodo della selezione cromatica hanno richiesto le numerosissime lacune meno estese, restituendo la leggibilità e la corretta percezione dell'opera; sulle stuccature maggiori, soprattutto lungo il bordo inferiore della *pala*, è stata eseguita invece una campitura intonata, in questo caso con una contaminazione tra l'astriazione e la selezione, che consente la vibrazione e il collegamento con i colori del dipinto riducendo il disturbo visivo.

La verniciatura con mastice stesa per nebulizzazione ha concluso l'intervento.