
Il disegno sottostante nella *Deposizione* di Antonio Semino.

Nuovi dati per lo studio dei sistemi produttivi delle botteghe genovesi del primo '500

Maria Clelia Galassi

*La reale natura della collaborazione fra artisti diversi nell'analisi della prima fase
di impostazione delle forme, rivelata dalla riflettografia all'infrarosso*

1. BOTTEGHE, SOCIETÀ, APPALTI E SUBAPPALTI

I risultati della ricerca archivistica, in particolare quella condotta in modo sistematico nell'Ottocento da Federico Alizeri presso il fondo notarile dell'Archivio di Stato di Genova¹, offrono allo storico dell'arte un abbondante materiale circa i sistemi produttivi messi in atto dalle botteghe genovesi di Quattro e primo Cinquecento. Da esso emerge, in modo inequivocabile, un'evidente e prolungata consuetudine, da parte dei pittori, a organizzare il loro lavoro secondo i criteri di una pratica collettiva che trovò realizzazione non solo all'interno della bottega stessa – fatto questo di per sé non eccezionale e riscontrabile negli altri centri artistici della penisola, così come nelle Fiandre² – ma spesso ne travalicò i confini, attraverso la creazione di vere e proprie *task-force* produttive che vennero a coinvolgere più maestri. I dati ricavabili dai contratti di apprendistato, dagli atti di commissione e dalle quietanze di pagamento – peraltro assolutamente coerenti se letti alla luce delle disposizioni espresse nei capitoli dell'*Ars Pictoriae et Scutariae*, la corporazione che a Genova raggruppava i pittori e i carpentieri specializzati nell'intaglio e nella doratura delle cornici dei politici³ – sono precisi segnali di una prassi operativa complessa e articolata, in cui il concetto di «autografia» venne a sfumarsi nell'ambito della

condivisione dei compiti, rendendo l'esercizio della *connoisseurship* non sufficientemente attrezzato per comprendere la sfaccettata aggregazione umana che di fatto operava alla realizzazione di una commissione.

La ricorrente formula secondo cui il maestro si impegnava a «fare o a far fare» l'opera per cui contraeva la commissione – magari avvalendosi di un altro «buon pittore», come sottoscrive Giovanni Mazone nel 1491 nell'atto di alloggiamento per il grandioso polittico, oggi perduto, destinato alla cappella di Baldassarre Lomellino nella chiesa genovese di San Teodoro⁴ – e, di converso, l'esistenza di contratti in cui il committente reclamava specificatamente l'intervento personale dell'artista firmatario⁵ sono indizio che il contratto in sé non può essere considerato come prova indiscutibile di autografia. Una larga discrezionalità consentiva infatti al maestro di avvalersi degli aiuti non solo per i compiti più semplici e ripetitivi, quali la preparazione dei supporti o la stesura dei primi strati pittorici, ma anche per delegare, a seconda delle competenze, le fasi più complesse dell'esecuzione⁶. Il permanere in Liguria, ancora in pieno Cinquecento, della struttura a polittico, organizzato entro fastose carpenterie intagliate su vari registri e con scomparti separati, veniva infatti a favorire la ripartizione del lavoro non solo secondo la consueta successione «stratigrafica» per fasi operative con-

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino

secutive, dalla stesura della preparazione alle ultime finiture, ma rendeva possibile la distribuzione stessa dei singoli pannelli tra varie mani. Molti sono i nomi di figli e fratelli, lavoranti presso padri o fratelli «maggiori», regolarmente iscritti alla matricola anche se non titolari in proprio, la cui attività risulta assolutamente oscurata nell’ambito dell’attività della bottega di famiglia. Figure in ombra, quasi mai firmatarie di commissioni ma certamente molto attive, come per esempio Battista Sacchi, fratello minore di Pietro Francesco, che nel 1510 entra nella bottega fraterna con regolare contratto di «famulo et discipolo» e nel 1517 ne diventa regolare quanto oscuro «laborante», ma evidentemente sufficientemente rinomato nell’ambiente dei pittori, tanto da assurgere alla carica di Console dell’arte nel biennio 1524-25⁷; oppure i figli di Giovanni Mazione, Antonio, forse da identificare con il Maestro di San Lorenzo, coautore con il padre nel 1488 di una perduta *Maestà* per la cappella dell’Arte dei Berrettieri nella chiesa di Sant’Agostino, e Stefano, documentato come personalità autonoma solo dopo la morte del padre, per aver portato a compimento alcune commissioni rimaste in evase in bottega⁸; oppure ancora Antonio e Pietro Brea, così scarsamente documentati in proprio, ma certo attivi collaboratori del fratello Ludovico⁹.

Diverso sembrerebbe essere invece il caso degli apprendisti; arruolati in giovane età con un contratto di «accartatio» che ne tutelava il diritto all’apprendimento per un periodo di sette anni, preliminare all’esercizio in proprio, essi costituivano evidentemente una manovalanza in fase di formazione e quindi scarsamente utilizzabile, quanto meno durante i primi anni di addestramento. È bene tuttavia osservare che, a partire dal 1516, tale categoria venne a comprendere a Genova anche i maestri stranieri che, secondo la clausola introdotta nei capitoli dell’arte a questa data, dovevano sottoporsi a otto anni di discipolato presso una bottega locale prima di poter esercitare in città¹⁰. Questa pesante regola protezionistica, evidentemente suggerita per salvaguardare gli interessi delle maestranze genovesi in un momento in cui era massiccia l’immigrazione di pittori dalla Lombardia, dal Piemonte e dalla Francia meridionale, venne di fatto a rifornire le botteghe locali di artisti spesso già formati e dotati di clientela propria che, non potendo esercitare ufficialmente, per otto anni erano costretti a lavorare «in nero» sotto il nome del maestro «ospitante». Questa situazione peraltro doveva già essere di fatto in atto anche prima della codificazione statutaria, se Pietro Rosaliba, giunto a Genova nel 1501, si vide costretto, per lavorare, ad appoggiarsi alla bottega di Leonoro

dell’Aquila, artista specializzata nella realizzazione di fregi per sale e soffitti, da cui ricevette commissioni in subappalto, tra cui una *Maestà* a sette scomparti – oggi perduta – per l’altare della Consorzia dei Forestieri nella chiesa di Santa Maria dei Servi, che il messinese si impegnava a dipingere «ad olim pulchram et decoram qualitatis et bonitatis et intelligentie secundum alias huyusmodi et simile operas jam prius factas dicto Leonoro»¹¹.

La pratica del subappalto delle commissioni, nascendo in genere da un accordo privato tra gli artisti interessati, non ha lasciato molte tracce documentarie, ma è stata spesso ipotizzata dagli studiosi, sulla base di considerazioni formali. Polittici eseguiti a più mani, da artisti appartenenti anche a botteghe diverse, i cui scomparti evidenziano linguaggi e modi pittorici anche molto distanti tra loro e che solo le complesse ebasterie intagliate riescono a riorganizzare secondo una logica unitaria, costituiscono una realtà diffusa in terra ligure, tanto da suggerire di considerare la presenza della firma come attestazione di autografia valida solo per il singolo scomparto in cui essa si trova piuttosto che per tutta l’opera. Emblematico in questo senso è il caso della grande macchina d’altare commissionata da Giuliano Della Rovere per la Cattedrale di Savona che, «essendo divisa all’uso antico in vari ripartimenti, vari furono i pittori che in essa fecero prova della loro perizia; uno de’ quali fu il Brea, che superando se stesso non che gli altri suoi concorrenti, vi dipinse un San Giovanni Evangelista»¹². In realtà, quest’immagine della «nobile gara pittorica» fornитaci dal biografo Raffaele Soprani secondo un’ottica tipicamente secentesca viene di fatto smentita dai documenti reperiti nell’Ottocento dall’Alizeri, che inequivocabilmente inducono a interpretare la collaborazione tra Foppa e Brea – entrambi firmatari di due scomparti – nei termini di un subappalto da parte del pittore bresciano, responsabile della commissione ma in forte ritardo e oberato dai lavori, a favore del nizzardo, allo scopo di consegnare il polittico in tempo, prima di incorrere nelle gravi ritorsioni di cui Foppa stesso era stato minacciato¹³. Quali siano stati i motivi o le contingenze a suggerire proprio il nome di Ludovico Brea, così estraneo per cultura artistica e vicende umane al maestro lombardo¹⁴, non sappiamo, ma certo la scelta non avvenne sulla base di affinità e appartenenze culturali, quanto piuttosto per un’opportunità logistica, dal momento che a quella data – siamo nel 1490 – il Brea appare il pittore emergente nell’ambito savonese e dunque il più affidabile a garantire, con la sua vasta bottega, il compimento di un’impresa tanto complessa.

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino

D'altra parte, al di là di più o meno dichiarati casi di subappalto, una prerogativa dei maestri liguri sembra essere stata quella di aver frequentemente costituito patti societari di medio e breve termine con altri colleghi, a dimostrazione di una visione disinvolta e forse anche un po' cinica del mestiere pittorico, favorita da una committenza che, ancora nei primi decenni del Cinquecento, appare più interessata a garantirsi una buona qualità esecutiva e materiale del prodotto, che non a ricercare la prova artistica di uno specifico pittore. Secondo una consuetudine che è già stata riscontrata anche presso i maestri lombardi¹⁵, gli artisti – molti dei quali sono in effetti di origine lombarda – vengono così a offrirsi sul mercato in binomi o trinomi spesso finalizzati alla realizzazione di una commissione oppure limitati al tempo di una stagione, per poi riproporsi in proprio o secondo nuove formule di aggregazione. Molti sono gli esempi che possono essere citati, sulla base delle informazioni ricavabili dai contratti di commissione e dagli accordi societari sottoscritti dagli artisti davanti al notaio. Così, per esempio, Francesco De Ferrari nel 1475 si accorda con Corrado di Oddone per tenere bottega comune e dividere i guadagni, mentre nel 1491 risulta socio di Nicolò Corso nell'assumere la commissione della pala d'altare e della decorazione a fresco della cappella Zoagli – opere entrambe perdute – nella chiesa genovese di Santa Maria in Passione. Lo stesso Nicolò Corso aveva iniziato la sua carriera genovese nel 1469 in società con Giovanni dell'Acqua, condividendo con questo ultimo un terzo di spese e guadagni, mentre tra il 1484 e il 1485 aveva eseguito «cer-te Maestà» per conto di Giovanni Mazzone. Il già citato Leonoro dell'Aquila, da parte sua, si associa spesso con altri artisti nel realizzare la decorazione di palazzi nobiliari: nel 1492 e nel 1500 si impegna a dipingere il soffitto e il fregio decorativo della «caminata» di Antonio Lomellini in collaborazione con Giacomo Serfoglio; nel 1497 è in società con Battista da Verona con l'incarico di decorare due soffitti del palazzo di Raffaele Fornari; nel 1505 cede in affitto un quarto della sua bottega a Giovanni de Verzate, pattuendo con lui una chiara suddivisione dei compiti: a Giovanni spetterà l'esecuzione delle opere su tela e con «verduriis» mentre nella decorazione dei solai i due artisti lavoreranno insieme.

All'inizio del Cinquecento, la più eclatante società artistica è però quella stabilita tra Giovanni Barbagelata, Lorenzo Fasolo e Ludovico Brea, vale a dire i più affermati «magistri» del momento, detentori delle tre più vaste botteghe operanti in città, che nel 1501 e poi ancora nel 1503 decidono di coalizzarsi, in una sorta di totale monopolio artistico, per realizzare la decora-

zione della cappella della Vergine in Cattedrale e di quella di Pietro da Persio nella chiesa di Nostra Signora del Carmine. I complessi, comprendenti pala d'altare e dipinti murali, sono andati entrambi perduti, non consentendo di valutare se, e che in che termini, si fosse realmente realizzata tale collaborazione che, quantomeno per la cappella della Vergine, vide probabilmente il Barbagelata, firmatario del contratto di allogazione, in posizione di capofila¹⁶.

E mentre nel terzo decennio del secolo l'attività di Perin del Vaga nel Palazzo del Principe veniva a proporre a Genova una nuova concezione del fare artistico, incentrata sull'eccellenza del maestro quale regista e unico responsabile di un *team* affiatato e addestrato¹⁷, le botteghe locali, ancora fino a metà Cinquecento, continuano a collaborare e ad associarsi, sulla carta o nei fatti, seguendo la tradizionale logica di «opportunismo» lavorativo e di guadagno. Vedremo più avanti, nello specifico, il caso della società tra Antonio Semino e Teramo Piaggio a metà degli anni Trenta, cui si possono aggiungere molti altri esempi. Nel 1523 il nizzardo Stefano Adrechi firma insieme ad Agostino da Casanova il polittico ancora *in loco* nella parrocchiale di Valloria presso Imperia, che gli studi più recenti tendono ad attribuire al solo Adrechi; nel 1531 è Francesco de Signorio a firmare in società con l'Adrechi la commissione per il polittico ancora *in loco* nella chiesa parrocchiale di Camporosso, presso Ventimiglia, mentre ritroviamo Agostino da Casanova nel 1556 socio di Giovanni Cambiaso nella realizzazione di un ciclo di affreschi, perduti, nella chiesa di Canneto di Molini di Prelà presso Taggia. Lo stesso Giovanni Cambiaso nel 1547 era stato socio di Francesco Brea nell'esecuzione di due complessi per la collegiata di Taggia: la *Pala con la Vergine e i santi Crispino e Crispiniano* e il *Polittico della Resurrezione*¹⁸ al cui contratto di commissione venne aggiunto un codicillo che consentiva ai due pittori di lavorare in «compagnia di Lucheto», l'allora esordiente figlio di Giovanni cui gli studiosi attribuiscono gran parte della realizzazione¹⁹.

2. LA SOCIETÀ DI ANTONIO SEMINO E TERAMO PIAGGIO

Non è certo un caso che Raffaele Soprani, nelle *Vite* degli artisti genovesi, abbia deciso di presentare le notizie relative ad Antonio Semino e Teramo Piaggio all'interno di uno stesso capitolo, scardinando la struttura della sua opera, rigorosamente ordinata per singoli medaglioni biografici. La scelta di «narrare con un sol discorso i successi delle lor vite» è giustificata infatti dal desiderio di «veder accoppiati nella penna i loro

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino

Nomi, come più volte goderono pur essi di caratterizzarli nelle proprie Tavole». Sempre secondo il biografo sarebbe stato Antonio che, troppo oberato dalle commissioni, «non potendo da se stesso soddisfare coloro che qualche saggio della sua virtute da suoi pennelli aspettavano», avrebbe deciso di dividere con il Piaggio «il grave peso delle sue fatiche e la gloria che da queste sperava, permettendogli che nelle tavole istesse ch'egli stava colorendo, potesse anche lui impiegarvi seco la sua industria, sì come più volte fece tanto nei lavori a fresco, come in quelli a olio, con soddisfazione di quei cittadini, ch'alla virtù dei due studiosi, con ragione applaudendo loro, davano in abbondanza le commissioni»²⁰. Precise informazioni circa questo sodalizio ci sono offerte dalla ricerca archivistica condotta dall'Alizeri, grazie alle quale è possibile circostanziare nel tempo e nella sostanza il carattere di tale accordo²¹.

Antonio Semino e Teramo Piaggio sono soci a partire dal 1532 e probabilmente fino al 1535. A questa data Antonio è prossimo alla cinquantina²² e può vantare al suo attivo una brillante carriera, iniziata nel 1520 con lo strategico matrimonio con la figlia di Lorenzo Fasolo che gli aveva consentito di aggregarsi alla bottega più attiva del momento. Non ci stupisce dunque che nel 1522 firmi «in solidum» con il cognato Bernardino la commissione per la decorazione della cappella di Giovanni Battista Spinola nella chiesa genovese di Santa Caterina, demolita nell'Ottocento. Console dell'Arte nel 1524-25, nel 1527 si era aggiudicato, questa volta da solo, la più prestigiosa commissione offerta dalla piazza genovese, ossia la decorazione del coro della Cattedrale (poi sostituita a metà Cinquecento dagli interventi di Galeazzo Alessi). La posizione raggiunta, in un momento in cui a Genova, dopo la pacificazione politica seguita alla riforma doria, le commissioni artistiche iniziavano a rifiorire, dovette essere fonte di attrito nei rapporti con la corporazione, come lascia intendere l'Alizeri, cui si deve la pubblicazione della deposizione resa nel 1530 ai Padri del Comune da Pietro e Agostino Calvi, testimoni delle parole ingiuriose rivolte da Antonio a una dei Consoli, durante l'assemblea dei pittori e in occasione del giuramento d'obbedienza ai Consoli stessi²³. E forse il contenzioso più aspro poté essere scatenato da un progetto assolutamente innovativo che Antonio andava accarezzando; secondo il Soprani, infatti, l'artista avrebbe voluto fondare una scuola di pittura per l'educazione dei giovani²⁴ che, se realizzata, avrebbe avuto effetti destabilizzanti sul sistema di reclutamento delle botteghe, fondato sulle «accartationes».

Personaggio che i documenti lasciano immagi-

nare intraprendente e insofferente al ristretto panorama locale – tanto da mandare i propri figli Andrea e Ottavio a studiare pittura a Roma, sugli esempi dell'antico e di Raffaello –, detentore di numerose «apotheche» che affitta anche per brevi periodi, Antonio nel 1537 accetterà l'offerta di Don Alvaro de Bazan, ammiraglio di Carlo V, e si recherà a Granada per decorarne i palazzi, primo tra i pittori genovesi a inaugurare, grazie al patto di alleanza recentemente stretto tra la repubblica e la corona spagnola, una tradizione di migrazione artistica verso la penisola iberica, che sarà poi seguita, come è noto, da Giovanni Castello il Bergamasco, dal Granello, dal Cambiaso e dal Tavarone²⁵. L'avventura spagnola, di cui ignoriamo la durata ma certamente conclusa entro il 1543, fu dunque immediatamente successiva e forse concluse definitivamente il periodo di sodalizio con Teramo Piaggio.

Al contrario di Antonio, Teramo, di cui ignoriamo la data di nascita, nel 1532 non ha ancora lasciato traccia di sé nei documenti²⁶. La tavola con il *Martirio di Sant'Andrea*, firmata «Antonius Seminus e Theramo de Zoilio socii fecerunt MDXXXII» (Genova, Museo Diocesano, proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea), oltre a costituire il primo documento del sodalizio con Antonio, rappresenta anche la prima opera nota del pittore, al di là di qualsiasi considerazione circa l'effettiva responsabilità da parte dei due artisti nella concreta esecuzione pittorica. La società tra i due continuerà con la pala della *Natività* (Savona, chiesa di San Domenico), parzialmente saldata ai due «pictores et ad invicem socii» nel 1533, per terminare con la *Deposizione* (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica, proveniente dalla cappella Cattaneo Lazagna, nella distrutta chiesa di San Domenico), per cui i due firmano «in solidum» il contratto di allogazione nel 1532 e le quietanze di pagamento nel 1535. A dispetto dei documenti, entrambe le pale recano la firma del solo Antonio, cui la critica, sulla base della lettura formale, è concorde nell'attribuire la totale responsabilità esecutiva²⁷.

Ci troviamo di fronte dunque al caso apparentemente incomprensibile di un artista famoso che, messosi in società con un collega meno riconosciuto, accetta di suddividere i guadagni con lui, ma che poi, come attestano due firme su tre, tende a eseguire in proprio. A meno che, come è stato suggerito, fossero opera di Teramo la predella della *Deposizione* e la cimasa della *Natività*, andate entrambe perdute²⁸. Come possiamo anticipare, in realtà la situazione risulta ancora più intricata, almeno a giudicare dai risultati dell'analisi riflettografica all'infrarosso condotta sulla pala della *Deposizione* che, a dispetto delle firme apposte sui documenti e sulla tavola stessa, ha

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino



1. A. Semino e collaboratore (Giampietrino?), *Deposizione*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti.

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino



2. A. Semino, *Deposizione*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all'infrarosso).

chiaramente mostrato l'intervento di un terzo, ignoto pittore. Tutte queste considerazioni fanno sorgere il dubbio che in certi casi la creazione di una società tra due maestri regolarmente iscritti alla matricola potesse essere in realtà un vero e proprio *escamotage* architettato per allargare i confini delle botteghe e sfuggire in qualche modo ai controlli corporativi, consentendo di impiegare un numero di lavoranti superiore a quello regolamentato e di poter assumere un maggior numero di commissioni, senza incorrere nel rischio di veder ridistribuito «de imperio» dai Consoli dell'arte il proprio lavoro, a vantaggio delle botteghe meno richieste.

3. IL CASO DELLA DEPOSIZIONE DI ANTONIO SEMINO

Come è stato ben argomentato in occasione di recenti contributi di carattere metodologico²⁹, gli studi tecnici, per molto tempo mortificati nei limiti di un'utilizzazione meramente funzionale alle questioni conservative e di restauro dei singoli manufatti, hanno assunto negli ultimi decenni un ruolo determinante nella discussione storico-artistica, alimentando il dibattito critico con dati conoscitivi inediti e nuove prospettive di ricerca³⁰. In particolare, lo studio del disegno sottostante attraverso la riflettografia all'infrarosso³¹ ha permesso di ridiscutere, sulla base di



3. A. Semino, *Deposizione*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all'infrarosso).

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino

4. A. Semino, *Deposizione*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all'infrarosso).



nuove evidenze, problemi relativi all'organizzazione del lavoro e alla distribuzione dei compiti esecutivi nell'ambito delle botteghe di pittura, alla produzione di opere seriali, all'utilizzo e alla diffusione di modelli grafici³². Un preciso *screening* volto a identificare il metodo progettuale utilizzato in un'opera per impostare la composizione, gli strumenti usati per tracciare il disegno preliminare, la presenza o meno di pentimenti, la specificità del *ductus* rilevabile nei tracciati e la funzione di questi ultimi nella definizione o meno del sistema volumetrico delle forme, attraverso l'uso di tratteggi o acquerellature, fornisce notizie di estremo interesse che, venendo a identi-

ficare precisi metodi di lavoro e specifiche scelte operative, possono spesso essere fondamentali per dirimere problemi relativi all'individuazione di possibili collaborazioni artistiche³³. L'indagine sul disegno sottostante della *Deposizione* firmata da Antonio Semino (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica; fig. 1) ne offre, a nostro parere, un interessante esempio. Il rogito con cui nel 1532 Semino e Piaggio concordano con Giovanni Battista e Bartolomeo Cattaneo Lazagna la commissione della pala appare particolarmente dettagliato; gli artisti si impegnano a «facere dipingere et fabbricare», entro il termine di otto mesi, un'ancona che, oltre al quadro centrale,

5. A. Semino, *Deposizione*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all'infrarosso).



Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino

doveva comprendere la predella – perduta – con i *Misteri della Passione* e una ricchissima incorniciatura di legno intagliato e dorato – anch’essa perduta – comprendente colonne, ornamenti, cornucopie e architrave. Secondo la prassi locale, sono infatti i due pittori ad assumere l’incarico di progettare e far eseguire ai colleghi intagliatori, sotto la loro responsabilità e a loro spese, le carpenterie, di cui forniscono ai committenti un modello contrattuale, anch’esso abituale a Genova a partire dagli anni sessanta del Quattrocento³⁴. Per quanto riguarda la parte pittorica, essi si impegnano espressamente a dipingere «ad oleum» – dimostrando come a questa data,

a Genova, il legante oleoso non fosse ancora entrato nella pratica comune e costituisse un elemento di pregio che doveva essere richiesto espressamente –, seguendo l’iconografia dettagliatamente descritta nel contratto, con l’elenziazione delle otto figure che dovevano essere rappresentate intorno al Cristo deposto, comprendenti i santi Giovanni Battista e Gerolamo protettori dei committenti³⁵. L’ultima quietanza di pagamento, sottoscritta dai due pittori nel 1535, dimostra che in realtà i lavori si prolungarono ben oltre il previsto³⁶, mentre la firma apposta sulla tavola centrale «Antonius de Semino pinxit» rappresenta chiaramente un’assunzione di



6. A. Semino, *Deposizione*, Genova, Museo dell’Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all’infrarosso).



7. A. Semino, *Deposizione*, Genova, Museo dell’Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all’infrarosso).

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino

8. A. Semino, *Deposizione*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (riflettografia all'infrarosso).



responsabilità da parte di uno solo dei due soci, a dispetto dei pagamenti incassati in comune. Come si diceva, la critica è concorde nell'assegnare al solo Semino la tavola, ipotizzando un intervento di Teramo nella perduta predella.

La *Deposizione* è stata analizzata con la riflettografia all'infrarosso e con la fotografia digitale all'infrarosso nel dicembre 2002 e nel marzo 2004³⁷. La pellicola pittorica è risultata in genere molto trasparente negli incarnati e nei panneggi – ad esclusione di quelli grigi e neri – consentendo di leggere il disegno sottostante in modo nitido con entrambe le strumentazioni, mentre le zone del paesaggio, costruite con velature probabilmente a base di azzurrite e verde di rame, lasciano intravedere il tracciato solo per mezzo della riflettografia, più penetrante attraverso questi pigmenti.

Condotto a mano libera, con alcune lievi riprese dei contorni intervenute in corso d'opera, il disegno sottostante appare eseguito con un inchiostro scuro, probabilmente carbonioso; molto rapido e di sicura qualità, esso rivela una completa dimestichezza con il mezzo grafico. I contorni delle figure e i dettagli anatomici sono realizzati con un pennello piuttosto morbido, che abbozza le forme in modo libero, evitando la precisione calligrafica; con un pennello molto sottile e quasi graffiante risulta invece eseguito il tramatto a tratteggio che, nervoso e fitto, libero

nell'orientamento a seguire i piani di luce più che la prefigurazione dei volumi, costituisce l'aspetto più interessante del disegno. Tale *ductus* si evidenzia in modo chiarissimo nel volto e nel corpo del Cristo (figg. 2, 3, 4), nei volti, nelle mani e nelle vesti della pia donna, della Madonna, di Nicodemo (fig. 5), di Giuseppe di Arimatea (fig. 6) e di san Giovanni Battista (fig. 7), venendo a costituire, intorno alla figura del deposto, una zona chiaramente riconducibile a un'unica mano. Anche nel paesaggio retrostante è visibile la presenza di un tracciato grafico a pennello, che schizza rapidamente e tratteggia la cubatura delle architetture e l'ingombro arrotondato della vegetazione (fig. 8).

Assolutamente differente è invece la tecnica con cui appaiono impostate le due figure laterali della Maddalena (fig. 9), di san Giovanni Evangelista (fig. 10), nonché quella di San Gerolamo sulla destra in secondo piano che, prive di disegno sottostante, si mostrano eseguite direttamente «alla prima» per mezzo del colore, con una conduzione molto libera che prende forma in corso d'opera, anche attraverso prime idee poi abbandonate e modificate, com'è evidente nella testa dell'Evangelista che in riflettografia presenta un vistoso pentimento. La divisione delle parti è nettamente percepibile anche a livello di stesura pittorica che, osservata a luce radente, mostra una sorta di linea di confine leggermente ri-

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino



9. Collaboratore di A. Semino (Giampietrino ?), Deposizione, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all'infrarosso).



10. Collaboratore di A. Semino (Giampietrino ?), Deposizione, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (riflettografia all'infrarosso).

levata che enuclea il gruppo delle figure centrali, eseguite dal «primo pittore» con una tersa sovrapposizione di strati semiopachi e velature, da quelle completate dal «secondo pittore», che in parte si sovrappose alle zone già dipinte dal collega (fig. 11), utilizzando un tecnica di marcato pittoricismo, quasi liquida nell'impasto oleoso e più sfumata. La sopraggiunta collaborazione venne a completare figure che erano state previste fin dall'inizio dei lavori, in sede di contratto di commissione, e risulta curioso notare come il «primo pittore» avesse iniziato a impostare con il suo tipico tratteggio i piedi dell'Evangelista (fig. 12), prima di cedere il campo al «secondo

pittore» che, come abbiamo visto, completò la figura.

Che il «primo pittore» possa essere identificato con Antonio Semino è fuor di dubbio, dal momento che lo stesso identico tratteggio si riscontra nella firmata *Natività* (Savona, chiesa di San Domenico; fig. 13) e in alcune zone della *Crocifissione di Sant'Andrea* (Genova, Museo Diocesano; fig. 14), opera che, come abbiamo visto, reca la firma di entrambi i soci³⁸. D'altra parte, che Teramo non possa essere identificato né con il «primo», né con il «secondo pittore» è dimostrato dai risultati dell'indagine riflettografica condotta sulla *Madonna del Rosario* (Savona,

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino

Chiesa di San Domenico), opera commissionata gli nel 1536 subito dopo lo scioglimento del sodalizio con il Semino³⁹, che evidenzia un disegno sottostante di puro contorno, poco elegante e a tratti incerto, abbinato a una stesura pittorica piuttosto piatta, dalla struttura semplice e priva di modulazioni (figg. 15, 16).

Dobbiamo dunque immaginare che Antonio, presosi carico personalmente dell'esecuzione della *Deposizione*, abbia comunque delegato a un collaboratore il completamento del dipinto, forse per riuscire a evadere la commissione, che lo vedeva per altro in forte ritardo rispetto ai tempi

stabiliti dal contratto. È interessante notare che, al momento del passaggio di mano, le figure da completare, pur previste fin dall'inizio dei lavori, non erano state ancora disegnate dal maestro, tanto che il collaboratore poté impostare le parti mancanti seguendo i procedimenti del proprio *modus operandi*, che non prevedevano la fase del disegno sottostante. Ciò dimostra che Antonio non aveva iniziato il suo lavoro disegnando l'intera composizione sulla tavola, ma aveva piuttosto lavorato per figure o gruppi di figure distinti, con un metodo di elaborazione settoriale, in cui le sagome venivano a giustapporsi le une al-

11. A. Semino e collaboratore (Giampietrino?), *Deposizione*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all'infrarosso).



12. A. Semino, *Deposizione*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, particolare (fotografia digitale all'infrarosso).



Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino



13. A. Semino, Natività, Savona, Chiesa di San Domenico, particolare (riflettografia all'infrarosso).

14. A. Semino, T. Piaggio, Crocifissione di Sant'Andrea, Genova, Museo Diocesano, particolare (fotografia digitale all'infrarosso).

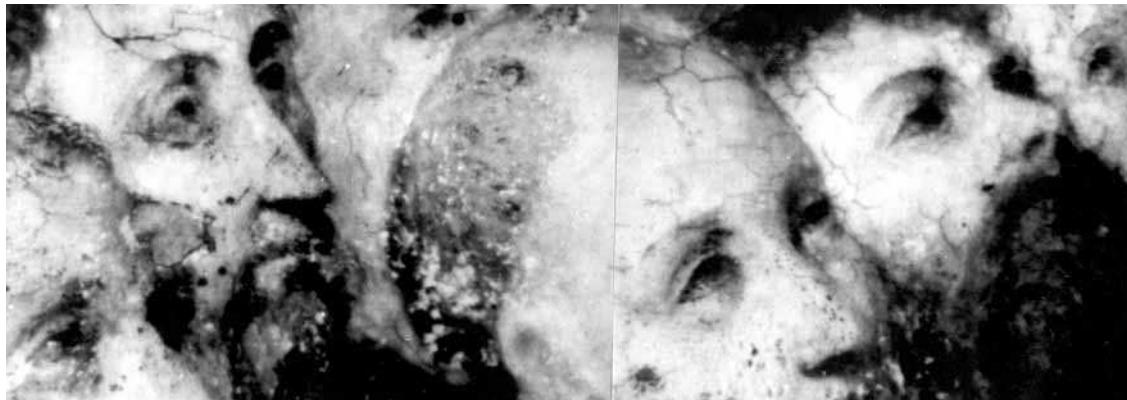


le altre, forse sulla traccia di un preesistente studio preparatorio su carta. Ed è prova, al tempo stesso, della totale fiducia riposta nelle capacità del collaboratore, cui Antonio veniva a delegare anche la fase più delicata del lavoro pittorico, quella dell'impostazione delle figure.

Non è evidentemente facile trovare il nome di questo «secondo pittore», che manifesta chiaramente una cultura radicalmente diversa da quella del maestro, un linguaggio assolutamente non genovese e un modo operativo che, sia per l'eliminazione del disegno sottostante, sia per l'uso sapiente e particolare della tecnica oleosa, risulta allineato con la pittura lombarda di discendenza leonardesca. Un pittore forestiero dunque che, possiamo immaginare, venne a operare in incognito e già maturo nella bottega Semino-Piaggio in ottemperanza alle regole corporative che ne impedivano l'attività in proprio. I documenti ci forniscono un nome, quello del Giampietrino a cui, per il momento a livello ipotetico e in attesa di ulteriori riscontri, proponiamo di attribuire il completamento della *Deposizione*. Ai suoi modelli pittorici rimandano infatti puntualmente i volti rotondi e carnosì dell'Evangelista – nelle due redazioni – e della Maddalena, così vicini alla caratteristica tipologia delle sue teste femminili – si vedano per esempio la *Cleopatra* del Louvre e la *Salomé* della National Gallery di Londra –, come pure il robusto eppure morbido modellato del corpo di San Gerolamo, prossimo a tante figure di Cristo in passione, soggetto frequentemente replicato dall'artista lombarda.

Giampietrino è ricordato a Savona nel 1537 per un'una perizia da lui eseguita su un tabernacolo ligneo. Ancora nel 1539 egli compare come testimone in un altro documento savonese⁴⁰. Come è stato osservato⁴¹, il fatto che nel 1537 ci si rivolgesse all'artista in qualità di perito fa ipotizzare che egli fosse ben noto in città e a Genova, dove probabilmente aveva già lavorato come pittore. A questo va aggiunto il fatto che negli anni che ci interessano, cioè quelli intorno al 1535, egli appare scarsamente attivo in patria, dove è documentato solo per la commissione, nel 1533, di sei cartoni per arazzi, che eseguirà con molta lentezza, come attesta l'ultimo pagamento, risalente al 1537. Opere provenienti da Genova, databili alla metà del quarto decennio e dunque utili a supportare questa sua attività in terra ligure sono il *Politico con la Madonna in trono e santi* (Milano, Museo Bagatti Valsecchi) e due tele, entrambe conservate in stato frammentario, raffiguranti la *Natività* (due frammenti in collezione privata) e *L'entrata di Cristo a Gerusalemme* (due frammenti in collezione privata)⁴². Abbiamo visto come l'attività degli artisti stranieri fosse a Genova strenuamente ostacolata dalla re-

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino



15. T. Piaggio, *Madonna del Rosario*, Savona, Chiesa di San Domenico, particolare (riflettografia all'infrarosso).

16. T. Piaggio, *Madonna del Rosario*, Savona, Chiesa di San Domenico, particolare (riflettografia all'infrarosso).



gola corporativa introdotta nel 1518; non deve dunque stupirci il fatto che i documenti relativi a Giampietrino in Liguria riguardino aspetti marginali della sua esistenza e non facciano mai riferimento a una sua attività artistica. L'ipotesi, su cui occorrerà lavorare ancora, ma che al momento ci sembra ragionevole proporre, è che questa attività abbia trovato il supporto logistico, in cambio di qualche saltuaria collaborazione, proprio nelle botteghe Semino-Piaggio.

NOTE

1. F. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, I, Genova, 1870; II, Genova, 1873; III, Genova, 1874.

2. Sull'argomento si veda *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano, 1988; J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny, *Giotto to Dürer*, London, 1991, pp. 136-151; J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, 1995.

3. La più antica redazione nota dei capitoli dell'*Ars Pictoriae et Scutariae*, approvata nel 1481, è stata trascritta da G. Rosso del Brenna, *Arte della pittura nella città di Genova*, in «La Berio», XVI, 1, 1976, pp. 12-21.

4. Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit., 1873, pp. 62-64.

5. Nel 1503 Ludovico Brea si impegna a eseguire di propria mano e a olio una *Maestà* per Silvestro Centurione, genovese residente a Maiorca; solo le «parabande» laterali con i *Misteri del Rosario* potranno essere affidate a collaboratori: C. Varaldo, *Ricerche per un'opera inedita a Minorca. Il polittico di Ludovico Brea e Anselmo De Fornari*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XXVIII-XXX, 1973-75 (1978), pp. 46-51.

6. Sulla suddivisione del lavoro nella bottega: N. Penny, *Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento*, in *Pittori in bottega*, cit., pp. 31-54.

7. E. Parma (a cura di) *La pittura in Liguria. Il Cinque-*

Maria Clelia Galassi
Dipartimento di Italianistica, Romanistica,
Arte e Spettacolo,
Università di Genova

Il disegno sottostante nella Deposizione di Antonio Semino

- cento, Genova, 1999, p. 407 (scheda bio-bibliografica a cura di G. Zanelli).
8. G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1991, pp. 514-516 (schede bio-bibliografiche a cura di A. De Floriani).
 9. *Ibidem*, pp. 497-499 (schede bio-bibliografiche a cura di A. De Floriani).
 10. E. Parma, *L'«Ars Pictoriae» a Genova nella prima metà del Cinquecento*, in Parma, a cura di, cit., pp. 13-25.
 11. Alizeri, *Notizie dei Professori* cit., 1870, pp. 349-350.
 12. R. Soprani, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono*, Genova, 1674, pp. 12-13.
 13. Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit., 1870, pp. 364-365.
 14. M.C. Galassi, *Disegno sottostante e stesura pittorica di Vincenzo Foppa e Ludovico Brea nel Polittico della Rovere: due culture operative a confronto*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, Atti del Seminario Internazionale di Studi, a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano, 2002, pp. 183-196.
 15. Shell, op. cit., pp. 78-99.
 16. Si vedano per gli artisti citati, le schede a cura di A. De Floriani in Algeri, De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, cit., p. 491 (*Giovanni Barbagelata*); pp. 497-499 (*Ludovico Brea*); p. 500 (*Corrado di Oddone*); p. 502 (*Francesco De Ferrari*); p. 504 (*Giovanni Dell'Acqua*); p. 505 (*Giovanni de Verzate*); pp. 506-507 (*Lorenzo Fasolo*); pp. 513-514 (*Leonoro dell'Aquila*); pp. 515-516 (*Giovanni Mazzone*); p. 519 (*Nicolò Corso*); p. 522 (*Giacomo Serfoglio*).
 17. E. Parma, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova, 1986, in particolare pp. 73-152; M.C. Galassi, «Piacendogli più il disegnare che il condur l'opere»: grazia, perfezione, diligenza e mestiere nel disegno sottostante di Perino del Vaga, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di E. Parma, Milano, 2001, pp. 79-86.
 18. Si vedano per gli artisti citati, le schede a cura di M. Bartoletti in Parma (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, cit., p. 373 (*Stefano Adrechi*); pp. 373-374 (*Agostino da Casanova*); pp. 380-381 (*Giovanni Cambiaso*); p. 392 (*Francesco de Signorio*).
 19. L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova, 1995, pp. 19, 43.
 20. Soprani, *Le vite de' pittori*, cit., p. 22.
 21. Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit., 1874, pp. 343-356.
 22. Per un profilo complessivo sull'artista si veda la scheda di L. Lagomarsino, in Parma (a cura di) *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, cit., pp. 410-411.
 23. Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit., 1874, pp. 341-342.
 24. Soprani, *Le vite de' pittori*, cit., p. 23.
 25. R. López Torrijos, *La pittura genovese in Spagna*, in Parma (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, cit., pp. 145-167.
 26. Si veda la scheda a cura di L. Lagomarsino in Parma (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, cit., pp. 405-406.
 27. Per una discussione sui possibili ruoli assunti dai due pittori all'interno della società, con una sostanziale concordia nel ritenere il *Martirio di sant'Andrea* opera di collaborazione e nell'assegnare al solo Semino l'esecuzione della *Deposizione* e della *Natività*: G. Algeri, *La pala con l'Adorazione dei pastori di Antonio Semino e i rapporti tra Liguria e Lombardia nella pittura del primo Cinquecento*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano, 1999, pp. 233-240; L. Lagomarsino, *Una collaborazione discutibile: Antonio Semino e Teramo Piaggio*, in Parma, a cura di, op. cit., pp. 57-67.
 28. M. Bartoletti, *Semino, Antonio*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano, 1988, pp. 836-837.
 29. M. Faries, *Reshaping the Field: The Contribution of Technical Studies, in Early Netherlandish Painting at the Crossroad. A critical Look at Current Methodologies*, a cura di M. Ainsworth, The Metropolitan Museum of Art Symposia, New York, 2001, pp. 70-105; M. Faries, *Technical Studies of Early Netherlandish Painting: A Critical Overview of Recent Developments*, in *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting. Methodology, Application & Perspectives*, a cura di M. Faries, R. Spronk, Harvard University Art Museum, Cambridge, 2003, pp. 1-37.
 30. Si veda, per esempio, l'importante contributo recentemente apportato alla discussione critica su Masaccio e Masolino dagli studi tecnici resi possibili dalla sistematica campagna di indagini condotte sulle tavole dei due artisti: *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio. The Role of Technique*, a cura di C.B. Strehlke, C. Frosinini, Milano, 2002.
 31. Sui principi e metodi della riflettografia all'infrarosso, nonché per il suo campo d'applicazione nello studio dell'*underdrawing*, ossia dei tracciati sottostanti gli strati pittorici, si veda M.C. Galassi, *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro, 1988; *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Paintings*, a cura di D. Bomford, National Gallery, Londra, 2002, con ampia bibliografia precedente.
 32. Faries, *Reshaping the Field*, cit., con bibliografia.
 33. M. Ainsworth, *What's in a Name? The Question of Attribution in Early Netherlandish Painting*, in *Recent Developments*, cit., pp. 135-147.
 34. M.C. Galassi, *Appunti per la grafica genovese del Quattrocento: i disegni contrattuali e il disegno sottostante in Giovanni Mazzone*, in «*Bollettino dei Musei Civici Genovesi*», X, 28/30, pp. 33-52; Ead., *Per una verifica dell'influenza di Joos van Cleve sui pittori genovesi di primo Cinquecento: indagini sul disegno sottostante e sulla tecnica pittorica di Pier Francesco Sacchi e Antonio Semino*, in *Indagini tecniche sulle opere di Joos van Cleve*, Giornata Internazionale di Studi, Genova, 2003, pp. 57-99, in particolare pp. 57-60.
 35. Il documento è integralmente trascritto in Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit., 1874, pp. 353-355.
 36. *Ibidem*, pp. 356-357.
 37. Le indagini sono state eseguite da chi scrive con le seguenti strumentazioni di proprietà dell'Università di Genova: 1) telecamera Hamamatsu 2400-07 con tubo Vidicon infrarosso Hamamatsu N 2606-26 (con risposta sino a 2.200 micron), obiettivo Nikkor al 55 mm f/2.8, filtro infrarosso Heliopan RG 780, scheda di acquisizione digitale Link-AV LV.V1000; 2) fotocamera digitale Sony Cyber-shot DSC-F717 con obiettivo Zeiss Vario Sonar 38-190 mm f/2.0-2.4 (con risposta sino a 1.100 micron), filtro infrarosso Kodak Wratten 87 A. Nei casi in cui la visibilità del disegno sottostante è risultata analoga con entrambe le strumentazioni, si è preferito pubblicare le immagini ottenute con la fotocamera, perché, seppure meno penetranti, risultano di migliore qualità grafica. I risultati della prima campagna di indagini sono stati parzialmente discussi in Galassi, *Per una verifica*, cit., pp. 63-66.
 38. Il dipinto si trova attualmente in attesa di restauro. La presenza di ampie ridipinture, nonché di zone velinate, ha impedito di eseguire un'indagine complessiva di tutta la superficie, non consentendo dunque di individuare con precisione tutte le parti delineate per mezzo del disegno tratteggiato, che tuttavia appare evidente in molte aree.
 39. Algeri, *La pala con l'Adorazione*, cit., p. 239.
 40. Si veda la scheda bio-bibliografica a cura di G. Zanelli, in Parma (a cura di) *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, cit., p. 407.
 41. G. Zanelli, *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in Parma (a cura di) *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, cit., p. 48.
 42. Per l'attività del Giampietrino in Liguria: P.C. Marani, *Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino*, in *I Leonardi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, 1998, p. 291; Zanelli, op. cit., pp. 46-48. Per la tecnica di Giampietrino: L. Keith, A. Roy, *Gianpietrino, Boltraffio and the Influence of Leonardo*, in «*National Gallery Technical Bulletin*», 17, 1996, pp. 4-19.