

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDING

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

PER LA FORTUNA CRITICA DI LUDOVICO BREA:
UNA MONOGRAFIA INEDITA DI PIERO DE MINERBI (1911-1912)

Federica Volpera

Introduzione

Troppo vaghe sono le notizie sin ad oggi a noi giunte che riguardano la vita di Ludovico Brea, perché lungamente si tratti l'argomento [...] mi arresterò allo scopo e al compito prefissatomi: quello, per quanto modestamente mi sia dato, di maggiormente far conoscere l'opera di Ludovico Brea nel glorioso periodo dell'arte nostra¹.

Queste sono le parole che compaiono all'inizio dei primi due capitoli di un dattiloscritto finora inedito conservato nella Pinacoteca Civica di Savona e titolato, secondo l'iscrizione in lettere maiuscole che compare in una delle due targhette applicate sulla copertina cartonata, «Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea (1450? – dal 1516 al 1525)». Una seconda dicitura, manoscritta e corsiva, ci rende noti gli anni di redazione nonché il suo autore: «raccolti negli anni 1911-1912 | da | Piero de Minerbi» (fig. 1).

Prima di affrontare l'analisi di questa monografia e quindi di comprendere il suo valore di documento per la storia e per la critica d'arte, vorrei esporre brevemente le ragioni della sua presenza nel museo savonese nonché tentare di delineare l'identità del suo compilatore. Poche sono in realtà le notizie che è stato possibile raccogliere sulla figura di questo studioso. Appartenente a una nobile famiglia triestina², il conte

1 P. De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'opera di Ludovico Brea*, dattiloscritto, 1912 (Savona, Archivio Pinacoteca Civica, d'ora in poi APC). Un particolare ringraziamento a Eliana Mattiauda per la sua cortese disponibilità e a Maria Clelia Galassi per i sempre proficui confronti.

2 Il cognome Hierschel De Minerbi deriva dal matrimonio tra Leone Hierschel (1807-1881) e Clementina De Minerbi (1815-1905), entrambi triestini: dalla loro unione nacque Miriam (Maria) Ernesta (1854-1926) che sposerà il francese Louis Stern (deceduto nel 1908). La coppia avrà due figli, uno dei quali Oscar, il padre di Piero. Alto diplomatico, nominato nel 1897 ministro plenipotenziario e rappresentante del re in Messico, il conte Oscar De Minerbi acquisterà a Belgirate, sul lago Maggiore, villa Emilia, già villa Le Azalee. Oltre a Piero, egli avrà dalla moglie Eleonora Lekner altri due figli, Emma, morta giovanissima nel 1897, e Lionello, che fu parlamentare regio tra il 1909 e il 1919, nonché un grande appassionato d'arte: sappiamo infatti che nel 1902 sarà membro del comitato organizzativo della I Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino, e nel 1906 acquisterà Ca' Rezzonico a Venezia, rendendola luogo deputato a conservare la sua collezione di opere d'arte antica e moderna; infine sarà sempre lui a contattare Leonardo Bistolfi per la realizzazione della tomba mausoleo della famiglia a Belgirate. Sulla famiglia Hierschel De Minerbi si veda: E. Pozzetto, *La Famiglia Hierschel De Minerbi*, in *Prececnico: una comunità nella storia*, Udine 2012, pp. 93-113; S. Minerbi, *I Minerbi a Trieste*, in *I Minerbi: una famiglia ebraica ferrarese*, Livorno 2015, pp.

Piero Hierschel De Minerbi fu autore di due contributi incentrati su temi di pittura veneta: nel 1936 pubblicò in “Bollettino d’arte” un articolo sugli affreschi giorgioneschi del Fondaco dei Tedeschi e nel 1939 diede alle stampe un’opera sulla *Tempesta* di Giorgione e *l’Amore sacro e l’amore profano* di Tiziano³. Il suo interessamento giovanile per Ludovico Brea, e quindi per un ambito artistico distante da quello oggetto delle sue successive pubblicazioni, viene rivelato dallo stesso studioso⁴. Tra il 1938 e il 1940 il conte De Minerbi intrattenne infatti uno scambio epistolare con l’allora direttore della Pinacoteca Civica di Savona, Poggio Poggi⁵: e sono proprio queste lettere a fornirci quelle indicazioni indispensabili non solo per ricostruire le vicende che portarono alla stesura e quindi all’arrivo del dattiloscritto a Savona⁶, ma anche per recuperare contenuti e tracce di relazioni tra diverse personalità che nei primi decenni del Novecento, tra Francia e Italia, guardarono e si occuparono dell’arte di Brea. Nella prima lettera giunta fino a noi, datata 8 aprile 1938 e scritta, come le successive, nella residenza di famiglia a Stresa Borromeo, sul lago Maggiore, allora nota come villa Sant’Antonio, lo studioso rammenta infatti il periodo trascorso nella città ligure, l’incontro con l’allora direttore Vittorio Poggi, padre di Poggio, «[...] col quale ricordo d’avermi intrattenuto lungamente a discorrere del bellissimo dipinto “Gesù Crocifisso” che, già d’allora, attribuii senza dubbio al grande maestro ligure-italiano e non di Nizza francese, come dice il Labande [...]»⁷, la conoscenza dello stesso professor Labande, autore in quegli anni di un importante studio sul pittore nizzardo, che «ammiro [...], seppur si è mantenuto in un’orbita provenzale»⁸, e infine, la sua monografia (fig. 2). In merito a quest’ultima Piero De Minerbi acconsente alla probabile richiesta di Poggi di citarla non solo nella scheda della *Crocifissione* di Brea

377-392; per la tomba a Belgirate si rimanda a M. Vinardi, *La cappella Hierschel De Minerbi a Belgirate. Il Tempio della Purificazione di Leonardo Bistolfi*, in *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, a cura di M. Corra, N. D’Agati, S. Kinzel, Bern 2016, pp. 233-246.

3 P.H. De Minerbi, *Gli affreschi del Fondaco de’ Tedeschi*, “Bollettino d’Arte”, s. III, XXX, 4, 1936, pp. 170-177; Id., *La Tempesta di Giorgione e l’amore sacro e l’amore profano di Tiziano nello spirito umanista di Venezia*, Milano 1939.

4 Non possiamo escludere la possibilità che l’origine francese del nonno, Louis Stern, e la continua frequentazione della Provenza e della Costa Azzurra da parte di Ernesta, anche dopo la morte del marito, tanto che la donna morirà a Roquebrune Cap Martin, nel dipartimento delle Alpes-Maritimes, e verrà sepolta a Mentone, possa aver fornito al giovane studioso l’occasione di conoscere il territorio ligure-nizzardo e, quindi, le opere di Ludovico Brea: per la bibliografia sulla famiglia si rimanda qui alla nota 2.

5 Per la trascrizione integrale delle lettere si veda qui in *Appendice*.

6 «Come il mio lavoro del Brea poté essere utile in passato agli studiosi del gran pittore ligure – cosa di cui sono estremamente lieto – così mi permetterei (ormai vecchio) offrirlo all’Archivio o Biblioteca del Museo Civico di Savona, di cui siete esimio Direttore – affinché (!) (per quanto manoscritto) possa venir utilizzato quando se ne presentasse in avvenire l’opportunità – Comprende 169 fogli e 81 tavole d’illustrazioni. – Può interessare d’essere perciò accolto in omaggio, Dottore, per gli studiosi del Vostro Museo? nel caso mi farei premura di inviargelo a mezzo posta [...]»: APC, Lettera di Piero De Minerbi a Poggio Poggi, Stresa Borromeo 9 febbraio 1940.

7 APC, Lettera di Piero De Minerbi a Poggio Poggi, Stresa Borromeo 8 aprile 1938.

8 *Ibidem*.

per la nuova edizione del catalogo del museo, ma anche nel suo articolo per la rivista “Liguria”, entrambi andati alle stampe nel 1938, per rendere così nota la paternità dell’attribuzione della tavola, che fu avanzata per la prima volta proprio in quelle pagine ancora inedite⁹.

Nella successiva lettera, datata 26 ottobre 1939, il conte ringrazia Poggi per l’invio «dell’interessante catalogo della “Pinacoteca di Savona”», richiedendo però che, in un’eventuale successiva edizione, «se vorrete esimio Dottore mantenere il mio giudizio sul Brea», venga corretto il suo cognome, che era stato privato del ‘De’. Questa epistola risulta però tanto più interessante dal momento che riporta il nome di un altro studioso impegnato in ricerche sull’artista nizzardo, il conte di Carpegna¹⁰, che ritornerà anche nello scritto successivo nonché nell’unica risposta che si sia conservata del direttore della Pinacoteca: «[...] Ho affidato quest’anno il mio complesso lavoro ad un distintissimo giovane, il Marchese di Carpegna, che ebbe per tesi di laurea “Ludovico Brea”. Svolgendo ampiamente il tema s’intratterà sull’opera che avete a Savona e che ha studiato particolarmente, indotto da me. Lo invitai a farne pubblicazione. Mi procurerò il piacere di tenervene al corrente [...]»¹¹. E così fece in data 9 febbraio 1940: «[...] L’altro giorno il giovane Conte Nolfo di Carpegna, mi mandò in lettura la sua tesi di laurea (allievo del prof. Toesca); potete immaginare come andai, pensando a Voi, a scorrere l’interpretazione della “Crocifissione” di Savona. Non ne parla a lungo ma, riconoscendo benevolmente il “ritrovamento” mio, condivide «l’autenticità dell’o-

9 Prima che Bernard Berenson (*Italian Pictures of the Renaissance. A list of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools*, Oxford 1932, p. 112) e Léon-Honoré Labande (*Louis Bréa*, “Gazette des Beaux-Arts”, 18, 1937, pp. 71-92, 143-160, in particolare p. 160) respingessero le tradizionali e alterne attribuzioni ora a un anonimo artista del nord Europa ora a un pittore olandese, riconducendo la tavola savonese alla mano di Ludovico Brea, fu infatti Piero De Minerbi a sostenere nella scheda redatta nella sua monografia, poi rimasta inedita, una tale lettura critica, ricordata da Poggi e quindi, in modo indiretto, da Claire-Lise Schwok: «Dans un manuscrit inédit cité par Poggi en 1938 (pp. 4-6), le comte Piero De Minerbi di Stresa Borromeo, donna également le panneau au peintre niçois [...]», C.-L. Schwok, *Louis Bréa, ca. 1450-ca. 1523*, Paris 2005, p. 156, n. P.25. Si veda inoltre P. Poggi, *Attribuzione di una tavola di L. Brea nella Civica Pinacoteca di Savona*, “Liguria”, aprile 1938, pp. 20-28.

10 Nato a Roma il 6 febbraio del 1913 e discendente di una nobile famiglia del Montefeltro affermatasi ai tempi dell’imperatore Ottone I (912-973), il conte Nolfo di Carpegna lavorò come funzionario nell’amministrazione delle Belle Arti a Parma e a Venezia e ricoprì la carica di direttore della Galleria nazionale di Roma tra il 1950 e il 1960. Esperto di storia e dell’arte delle armi antiche, curò il riordino, il restauro e l’esposizione dell’Armeria dei principi Odescalchi di Roma, acquistata dallo Stato nel 1959; nel 1964 pubblicò il catalogo della Galleria nazionale di Palazzo Barberini, mentre nel 1997 uscì postumo il volume *Brescian firearms from Matchlock to Flintlock*. La biblioteca del Sacro Convento di San Francesco in Assisi conserva un fondo bibliografico a suo nome composto di circa duemila volumi, opuscoli e riviste, donate dallo storico dell’arte nel 1984, e di parte del suo archivio personale, lì confluito dopo la sua morte avvenuta nel 1996. Scorrendo l’elenco di consistenza del fondo, tra i ventitré fascicoli non classificati ne compare uno intitolato “Estratti genovesi”. *Appunti s.d.*, che potrebbero essere legati alle ricerche condotte per la sua tesi di laurea. Il restante materiale, a eccezione delle lezioni di Pietro Toesca datate 1938, è riconducibile alla sua successiva attività di funzionario nonché al periodo romano, quindi lontano dagli anni che lo videro in contatto con Piero De Minerbi. Le informazioni sono tratte dal sito SIUSA del Mibact: <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl>.

11 APC, Lettera di Piero De Minerbi a Poggio Poggi, Stresa Borromeo 26 ottobre 1939: qui Piero De Minerbi definisce erroneamente Nolfo di Carpegna marchese e non conte.

pera di Ludovico», discute sugli anni ai quali si possa assegnare, aggiungendo che «si sarebbe tentati di avvicinarla alla Crocifissione di Cimiez» mentr'io l'attribuivo agli anni 1495-1500 [...]»¹², data tra l'altro condivisa dai più recenti studi¹³.

Nell'ultimo scritto di De Minerbi, datato 12 aprile 1940, apprendiamo dell'avvenuto invio del dattiloscritto, a cui il conte allegò anche una lettera di Vittorio Poggi relativa al polittico del 1490, che vide Brea nelle vesti di collaboratore di Vincenzo Foppa (Savona, oratorio di Santa Maria di Castello). Tra queste due ultime epistole si inserisce l'unica risposta conservatasi dell'allora direttore. Dattiloscritta su carta intestata della Pinacoteca di Savona, essa presenta come oggetto il *Ringraziamento per offerta Manoscritto sul pittore Ludovico Brea* e la trascrizione del primo paragrafo costituisce la perfetta introduzione all'analisi di questo testo che si tenterà di fornire nelle pagine successive:

Egregio conte de Minerbi,

Vi sono infinitamente grato delle gentili espressioni a mio riguardo ed accetto di tutto cuore il vostro interessantissimo manoscritto che deve esservi costato lunghi anni di studi e di ricerche. Il vostro manoscritto sarà gelosamente conservato a disposizione degli studiosi che vogliano interessarsi sulle opere del gran nostro pittore [...]»¹⁴.

Il dattiloscritto: analisi per un contesto

Uno sguardo all'indice¹⁵ rivela fin da subito un approccio metodologico estremamente ampio e articolato, per altro richiesto dal taglio monografico adottato e sul cui valore

12 APC, Lettera di Piero De Minerbi a Poggio Poggi, Stresa Borromeo 9 febbraio 1940.

13 R. Aiolfi, B. Barbero, C. Varaldo, *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1975, p. 46; E. Baccheschi, S. Bottaro, C. Varaldo, *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1987, p. 38; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 156, n. P.25.

14 Nelle righe successive leggiamo: «[...] Riceverò molto volentieri la monografia del conte Nolfo di Carpegna – come tutto ciò che si riguarda opere di autori della Pinacoteca [...]»: APC, Lettera di Poggio Poggi a Piero De Minerbi, Savona s.d. (si veda qui in *Appendice*). Nulla sappiamo di questa monografia che probabilmente assunse poi le forme del saggio pubblicato nel 1943 in una miscellanea su Nizza: N. di Carpegna, *Ludovico Brea e la pittura ligure-nizzarda del Quattrocento*, in *Nizza nella Storia*, Milano 1943, pp. 409-431, dove il lavoro di De Minerbi non viene citato in bibliografia, in cui invece compare l'articolo di Poggio Poggi del 1938, ma viene ricordato il giudizio dello studioso triestino sulla *Crocifissione* di Savona nonché la sua segnalazione di un documento relativo al *Polittico dell'Annunciazione* di Taggia con una locuzione che ci dà notizia dell'avvenuta morte del conte: «[...] un documento comunicatoci da un compianto studioso, il Conte De Minerbi, e che parla di un lascito commesso da un tal Fabiano Asdente per un quadro da eseguirsi a discrezione del priore dei Domenicani [...]», Ivi, p. 419.

15 Di seguito l'indice trascritto così come si presenta: «Cap. I – Ricerche sulla vita di Ludovico Brea; Cap. II – Suddivisione dello Studio: Parte I.a – Ricerche sui presunti Maestri; Parte II.a – Influenze e conseguente suddivisione in periodi della sua attività; Parte III.a – Collaboratori; Parte IV.a – Tecnica; Parte V.a – Sua Scuola; Parte VI.a – Elenco riproduzione opere; Conclusione; Cap. III – Elenco riproduzioni opere: § 1° - dei maestri o presunti Maestri del L. Brea, § 2° di Ludovico Brea, e § 3° della Scuola di L. Brea od attribuzioni; Cap. IV – Appendice: a) riproduzioni lineari; b) bibliografia; c) indice delle illustrazioni».



storico-critico ritorneremo in seguito: l'autore intende infatti ricostruire la personalità e il catalogo di Brea, indagando le diverse fasi del suo percorso artistico, dalla formazione alla piena maturità, e la realtà della sua bottega e della sua scuola, composta da collaboratori e più tardi seguaci¹⁶, e finendo così per affrontare quegli stessi nodi critici che ritroviamo nei più recenti studi su questo pittore¹⁷; in linea con lo sviluppo ottocentesco della biografia d'artista come genere storiografico, manca inoltre qualsiasi divagazione aneddótica su Brea, il cui operato è posto al vaglio di una verifica documentaria e stilistico-formale¹⁸.

In un primo breve capitolo dedicato alla sua vita¹⁹, di cui lascia «il più ampio studio a studiosi d'archivi, come il Bres», l'autore si limita ad argomentare le date proposte come possibili inizio e fine della sua biografia, 1450 (?)-dal 1516 al 1525, e l'origine nizzarda della famiglia, confortata anche dallo stesso Ludovico che spesso firmò le sue opere affiancando al nome l'appellativo di “Nicia”, nonché a cogliere, in un catalogo stretto tra due

16 Piero De Minerbi precisa che l'espressione «Scuola del L. Brea» viene impiegata per indicare non soltanto i pittori che collaborarono direttamente con il Maestro, ma anche coloro che, pur non avendo avuto diretto contatto con l'artista nizzardo, finirono per risentire della sua opera: De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 23-25.

17 Manca, invece, una puntuale considerazione del ruolo svolto dalla committenza, citata quasi esclusivamente come diretta responsabile dell'arcaismo di alcune opere di Brea e della reiterazione di determinati schemi iconografici che venivano ricercati per il loro valore devozionale (si veda oltre nel testo). Per quanto lo studioso valuti poi come essenziale la rete di contatti, rapporti e influenze che coinvolsero il pittore al fine di ricompone il percorso stilistico e le variazioni di linguaggio, a quelle date, ovvero gli inizi del Novecento, uno sguardo a un più ampio contesto storico-artistico, in cui inserire l'attività del maestro, non poteva che essere indebolita dallo stato degli studi sul panorama quattro-cinquecentesco ligure-nizzardo, come testimonia la bibliografia citata in chiusura (si veda qui in *Appendice*). Tra i più recenti contributi sull'artista ricordiamo: L.-H. Labande, *Les Bréa. Peintres niçois des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles en Provence et en Ligurie*, Nice 1937; G.V. Castelnovi, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1970, pp. 75-179, in particolare pp. 108-112, 162-164; Id., *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, I, pp. 73-160, in particolare pp. 105-109, 147-148; A. De Florian, *Ludovico Brea: l'attività giovanile e matura*, “Studi di Storia dell'Arte”, 1, 1990, pp. 35-72; Ead., *Verso il Rinascimento*, in G. Algeri, A. De Florian, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991, pp. 225-486, in particolare pp. 314-317, 361-365, 409-417, e scheda alle pp. 497-499; M. Bartoletti, *Ai confini della Liguria: la Riviera di Ponente dal Finale a Ventimiglia*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999, pp. 86-109, in particolare pp. 87-91; G. Zanelli, *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in Ivi, pp. 26-55, in particolare pp. 27-29, 40-41; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9); A. De Florian, *Per la fortuna critica di Ludovico Brea*, in *L'Arte dei Brea tra Francia e Italia. Conservazione e valorizzazione*, atti del convegno (Genova, 31 ottobre 2005), a cura di M.T. Orenco, Borgo San Lorenzo (Firenze) 2006, pp. 75-89; Ead., *Francia-Italia-Francia: il percorso di Ludovico Brea alla ricerca di una sintesi possibile*, in *L'Ascensione di Ludovico Brea*, a cura di G. Zanelli, Genova 2012, pp. 15-49.

18 Tutto ciò che rientrava nel topos leggendario sugli artefici confluirà a livello critico negli studi dedicati alla storia della ricezione di un artista e delle sue opere, nonché alla personalità del biografo. Su questo argomento e sul genere storiografico della monografia d'artista si rimanda, tra gli altri, a C.M. Soussloff, *The Absolute Artist: the historiography of a concept*, London 1997, in particolare il cap. IV, *The Artist in History: The Viennese School of Art History*, pp. 94-111; G. Guercio, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge 2006, con bibliografia precedente e la relativa recensione di J. Graham, *Mythologies of Artistic Biography: How the Artist Became*, “Oxford Art Journal”, XXXIII, 1, 2010, pp. 112-115; *Monographie d'artiste*, “Perspective. Actualité en histoire de l'art”, 4, 2006; M. Spagnolo, *La biografia d'artista: racconto, storia, leggenda*, in *La cultura italiana. L'arte e il visuale*, a cura di M. Wallace, Torino 2010, pp. 375-393.

19 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 2-5.



tavole datate, il *Polittico della Pietà* della chiesa francescana di Cimiez del 1475 e il *Polittico di san Giorgio* della chiesa di San Giovanni Battista di Montalto Ligure del 1516²⁰, la molteplicità delle influenze stilistiche che andarono a comporre il suo linguaggio, da quella avignonese a quella fiamminga, da quella peruginesca a quella lombarda. Segue, quindi, un secondo breve capitolo intitolato *Suddivisione dello Studio*, in cui troviamo esplicitata la struttura del dattiloscritto²¹: ricerche sui presunti maestri, influenze e conseguente suddivisione in periodi della sua attività, i collaboratori, la tecnica, la scuola, il catalogo delle opere e loro riproduzioni, a loro volta distinte tra quelle riconducibili a maestri o presunti maestri di Brea, alla mano del pittore o alla sua scuola, per terminare con un'Appendice dove la bibliografia e l'indice delle illustrazioni sono precedute da una serie di tavole contenenti riproduzioni lineari a penna e inchiostro di mano dello studioso.

Una disamina di questo testo, oltre a rendere noti i contenuti di quella che nelle intenzioni si proporrebbe come prima monografia sul pittore, non può prescindere da una più ampia riflessione sul suo valore per la storia della critica d'arte e quindi sul rapporto del suo autore con la *connoisseurship* tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Scorrendo i primi capitoli, si coglie chiaramente, anche perché in più punti ribadita, la metodologia adottata, che aderisce puntualmente alla tradizione positivista della ricerca storica e filologica tardo ottocentesca-primi novecentesca, in particolare ai modelli proposti in Italia da Adolfo Venturi (1856-1941) e Pietro Toesca (1877-1962): ritroviamo la centralità del giudizio artistico sulle opere, elaborato sulla base di un incontro diretto tra il critico e il testo figurativo, la valorizzazione del legame tra storicità e critica, ovvero la ricerca di una piena conferma di letture, isolate e assolute, solo all'interno di una dimensione seriale, e di una logica di sviluppo in rapporto all'ambiente storico-culturale, l'analisi dei contenuti formali delle opere al fine di individuare il nucleo originario della poetica dell'artista, la lettura della personalità oggetto d'indagine sullo sfondo di una concezione dell'arte italiana come realtà composita, e dalla fisionomia regionale e poli-

20 Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 130, 148-149, nn. P.1 e P.16.

21 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 5. Tale struttura si ritrova, con minime varianti, in altre opere monografiche composte in quegli anni come il testo longhiano su Piero della Francesca nella sua versione del 1927: «[...] Segue poi l'elenco cronologico delle opere più importanti. Anche qui assistiamo ad una relativa novità [...] la successione dei quadri, e, quindi, le proposte di datazione, gli accorpamenti in gruppi cronologicamente e stilisticamente solidali, sono per Longhi il concreto che lo storico mira a ricostruire [...]», F. Bernabei, *Percorsi della critica d'arte*, Padova 1995, pp. 187-188. Per alcune considerazioni critiche sul genere della monografia nei primi decenni del Novecento, che finiscono per cogliere una certa comunanza di impostazione, si rimanda alle recensioni di alcuni testi pubblicati in quel periodo: W.G.C., *Luca Signorelli, by Adolfo Venturi*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", XLII, 240, 1923, pp. 153-154, dove vengono lamentate significative mancanze relative alle misure, alla tecnica e alla storia delle opere, nonché il numero limitato delle immagini e l'assenza di un loro indice; T.B., *Paolo Veronese, by Adolfo Venturi*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LV, 321, 1929, p. 322, dove per altro viene posta in evidenza una struttura espositiva simile a quella adottata da De Minerbi, composta da una sinopsi dei materiali archivistici riguardante l'artista e quindi una discussione sulle opere, presentate in ordine cronologico; E. Carli, *Giulia Simibaldi: I Lorenzetti*, "Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia", s. II, III, 3, 1934, pp. 425-432, dove si coglie una maggiore articolazione del lavoro monografico nell'ottica di un superamento dell'arida elencazione di documenti e opere per pervenire a una più ampia contestualizzazione critica (si veda qui nota 83).

centrica, il riconoscimento dell'importanza delle fotografia e dei documenti d'archivio, la sistemazione del materiale figurativo sulla base di un'analisi formale, e l'attenzione a personalità poco note all'interno di una prospettiva di confronto mai localistica ma sempre pensata in rapporto con altre aree variamente interferenti con quella di riferimento²². Vediamo ora come questi presupposti metodologici si tradussero nel suo lavoro.

Nel definire la possibile formazione del pittore, così come nell'individuare le varie componenti stilistiche del suo linguaggio, le fonti archivistiche, che assumono un innegabile valore storico, permettendo di ancorare a date certe e a luoghi di committenza l'operato di Brea, vengono, però, sempre passate al vaglio dell'analisi tecnica che consiste in un confronto puntuale e sistematico tra i vari testi pittorici anche al fine di cogliere interventi di aiuti e collaboratori o tracce di successivi restauri e manomissioni²³. La cosciente assunzione di un tale metodo di studio si riflette nelle parole poste da De Minerbi in apertura del catalogo: «[...] Nella raccolta che faccio seguire di riproduzioni di dipinti del Ludovico Brea, ho cercato di riunire tutte quelle che per certezza di documenti e per ogni probabilità di tecnica sono interamente della mano del Maestro, ed in cui, se vi fu collaborazione, il cooperatore servì il Maestro solo nelle parti secondarie e sotto l'immediata direzione sua, conservando le opere citate completa armonia di composizione [...]»²⁴. Interessante è soffermarsi sul valore che Piero De Minerbi dà al termine «tecnica», a cui per altro dedica un intero capitolo, il quarto²⁵, e che già nel saggio di Nolfo di Carpegna,

22 F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte in Italia. Introduzione alla Storia dell'arte in Italia*, Torino 1982, p. 196; Barnabei, *Percorsi*, cit. (vedi nota 21) pp. 21, 155; G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 50-61.

23 Sulla priorità metodologica della lettura stilistica rispetto ai documenti, che affonda le proprie radici nella storiografia ottocentesca (D. Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, "Prospettiva", 26, 1981, pp. 74-87, in particolare p. 77) valgono qui due esempi. Nella scheda del *Polittico del Battesimo* di Cristo in San Domenico a Taggia (De Minerbi, *Appunti*, cit. [vedi nota 1], pp. 49-53) De Minerbi ignora la datazione al 1495 suggerita dall'iscrizione non più visibile ma che Giuseppe Bres e Lorenzo Reghezza avevano ripreso dalla cronaca seicentesca del convento redatta da Calvi (1623) per ricondurre l'opera agli anni 1484-1490 sulla base di confronti formali con altri dipinti del catalogo dell'artista (sul dibattito si veda Schwok, *Louis Brèa*, cit. [vedi nota 9], p. 159, n. P.29). Allo stesso modo si muove nell'affrontare l'analisi della *Crocifissione* già in Palazzo Bianco e ora nel Museo di Sant'Agostino (Genova): lo studioso, allineandosi sulla posizione di Labande, ignora i dati documentari presenti in Ratti e in Alizeri, che finirebbero per ricolligere l'opera al testamento di Biagio de' Gradi, in cui si commissionava un polittico per la chiesa di San Bartolomeo degli Armeni nel 1481 (Ivi, pp. 150-151, n. P.18, con bibliografia precedente) e propone una datazione molto tarda al 1511-1514, ravvisando somiglianze con il linguaggio adottato da Brea in quegli anni ovvero nella *Crocifissione* di Cimiez del 1512 e nell'*Incoronazione della Vergine* di Santa Maria di Castello a Genova del 1512-1513 (De Minerbi, *Appunti*, cit. [vedi nota 1], p. 104; sulla diversa lettura del documento che svincola l'opera dalla data di stesura si rimanda a De Floriani, *Francia-Italia-Francia*, cit. [vedi nota 17], pp. 29-31).

24 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 18. E così leggiamo qualche riga sopra in riferimento agli artisti che collaborarono con il maestro – Antonio Ronsini, pittore veneziano e legnaiolo, Francesco di Pavia, Gerolamo Genovesi, Lorenzo Fasolo, Barbagelata : «[...] per venire a parlare com'egli usasse nelle molteplici sue opere farsi coadiuvare da altri pittori, giacché sarebbe stato impossibile a lui solo il compiere le grandiose opere eseguite nelle costanti sue peregrinazioni da Nizza a Genova e viceversa [...] Ed a conferma dei possibili diversi collaboratori cito qui sotto alcuni documenti che ho potuto rintracciare e lascio poi all'esame di ogni singolo dipinto il suddividere nella tecnica, la parte collaborazione e la parte autentica [...]».

25 Ivi, pp. 18-22. Sulla metodologia adottata lo studioso ritorna più volte: «[...] riportandomi singolarmente ai vari suoi dipinti che [...] classifico per date accertate o per mezzo di documenti che

redatto qualche decennio più tardi, verrà sostituito con quello di «stile». La prima definizione che possiamo trarre pare un'implicita citazione della teorica albertiana: la sequenza "composizione, disegno e colorito" non può infatti non rammentare le tre parti in cui il trattatista quattrocentesco divise la pittura, ossia *compositione* dei piani, *circoscriptione*, da intendersi come contorno lineare, e *receptione dei lumi* per indicare la modellatura dei corpi nella luce colorata²⁶. Nelle schede di catalogo tali categorie guidano il conte De Minerbi non solo nelle letture proposte delle singole opere ma anche in una ferma definizione del linguaggio di Brea: «[...] Nella sua pittura si riscontra: un colorito caldo ed esuberante; forza e solidità di colore – sicurezza e nitidezza di contorni – perfetta armonia ed equilibrio, tanto nel disegno quanto nei colori anche più vivaci – trasparenza nelle carni, profondità nella prospettiva – intonazione sempre simpatica [...]»²⁷.

La tecnica non indica quindi le operazioni materiali di costruzione delle immagini, anche se implicitamente non può che comprenderle in quanto condizioni prime dell'esistenza dei dipinti, ma le loro tracce formali, costruttive e strutturali, finendo così per identificarsi anche con lo stile dell'artista, con la sua capacità di creare opere pittoriche atte a rispondere alle aspettative della committenza e del pubblico²⁸: le espressioni dei volti, le inclinazioni delle teste, il modo di trattare le pieghe e il panneggio, la disposizione delle mani intrecciate, l'inarcare delle dita, lo studio anatomico, la morbidezza delle tinte e degli incarnati, la reiterazione di composizioni e modelli, la decorazione delle aureole, la nitidezza e rigidità dei contorni. Qui si fa sentire la lezione di Adolfo Venturi: mentre viene ridimensionato il valore delle notizie d'archivio, raramente esplicite o scevre da ambiguità interpretative, e delle notizie erudite, spesso inutili arzigogoli, l'opera, studiata e indagata direttamente dal vero nei suoi contenuti morelliani - tipi, caratteri morfologico-anatomici, colore, rapporto figure-spazio - si propone come documento unico per inquadrare la fisionomia di una determinata scuola, e la personalità dell'artista, e per supportare quindi un'attribuzione scientifica dei testi figurativi²⁹.

comprovano la data stessa o per mezzo di studio della tecnica [...]», Ivi, p. 14; o ancora, in riferimento alla *Madonna della Misericordia* di Biot leggiamo: «[...] il Bres [...] dice che questo dipinto potrebbe facilmente attribuirsi a L. Brea se il soggetto ed una qualche analogia con altri quadri bastassero per attribuirgliene la paternità, ma crede più prudente astenersi da ogni giudizio senza prima aver trovato indizi o documenti che possano attribuirlo con certezza al pittore. A me sembra che lo studio della tecnica possa essere spesso sufficiente per attribuire un dipinto al suo pittore [...]», Ivi, p. 69.

26 J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Milano 2000, p. 125.

27 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 22.

28 Si potrebbe qui ipotizzare una consapevole ripresa da parte dello studioso dell'uso e del significato che il termine greco *téchne* aveva nell'antichità quando quest'unica parola indicava tanto l'arte quanto la tecnica (E.H. Gombrich, *Arte e Progresso*, Roma-Bari 2002, p. 5): si rimanda alle riflessioni di G. Bonsanti, *Dalla tecnica allo stile: la lettura di un testo figurativo*, in *Masaccio e Masolino, pittori e frescantì. Dalla tecnica allo stile*, atti del convegno (Firenze, 24 maggio 2002; San Giovanni Valdarno, 25 maggio 2002), a cura di C. Frosinini, Genève-Milano 2004, pp. 23-33, in particolare pp. 23-28.

29 G.C. Sciolla, *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno 'fin de siècle'*, "Prospettiva", 33-36, 1983-1984, pp. 385-389, in particolare p. 387.

Questa attenta lettura tecnico-formale porta lo studioso a suddividere l'attività di Brea in tre maniere, ossia la Primitiva, dove si colgono con maggiore evidenza le suggestioni provenzali, la Peruginesca, e la Lombarda: la prima epoca viene fatta terminare con la *Madonna della Misericordia* della chiesa del convento di San Domenico a Taggia (1483)³⁰, la seconda con il *Polittico della Rovere* eseguito in collaborazione con Foppa (1490; Savona, oratorio di Santa Maria di Castello)³¹ e la terza con l'ultima opera datata ossia il già citato *Polittico di san Giorgio* di Montalto Ligure (1516). In questa storia dello sviluppo stilistico del pittore nizzardo si coglie, oltre al vuoto argomentativo in riferimento a quelli che poterono essere i contatti di Brea con l'arte peruginesca e quindi la ragion d'essere della forte impronta umbro-toscana individuata nel suo linguaggio³², anche la volontà di imporre con una certa rigidità questa scansione nella descrizione e quindi interpretazione e datazione dei dipinti³³, finendo così per non rilevare come cifra caratteristica dell'opera di Ludovico proprio la continua coesistenza di quella molteplici suggestioni³⁴.

Venendo al genere storiografico scelto, ovvero quello della monografia, ci troviamo di fronte all'espressione di una precisa tradizione che si identifica con la nascita stessa della moderna disciplina della storia dell'arte, proponendosi come una «delle forme più antiche e stabili di esposizione storica: è ben comprensibile che il raccogliere attorno al soggetto-artista l'insieme di notizie relative a una certa materia, sia un momento inevitabile per la determinazione di una vicenda concreta, localizzata e datata precisamente»³⁵.

30 Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 132-133, n. P.3.

31 Ivi, pp. 135-136, n. P.5.

32 «[...] Come e perché il Ludovico Brea abbia potuto nel mezzo della sua opera artistica ispirarsi al Perugino e lasciarsi opere che hanno tanto sapore della Scuola Umbra [...] non mi è dato poter rintracciare [...]», De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 8. Gli stessi dubbi vengono espressi da De Florianì in relazione al riferimento che Berenson fece al Perugino nell'elenco delle opere di Brea (Berenson, *Italian Pictures*, cit. [vedi nota 9], pp. 119-121, in particolare p. 119), che «ci si può chiedere [...] possa spiegarsi più come un generico riconoscimento della "grazia" che contraddistingue le dolci figure del pittore nizzardo che come puntuale riscontro di un contatto con l'artista umbro, molto improbabile anche tenendo conto dell'attività tardiva del Perugino per la certosa di Pavia e per Cremona», De Florianì, *Per la fortuna critica*, cit. (vedi nota 17), p. 77.

33 Questo accade, ad esempio, nella scheda dell'*Annunciazione Ascente* di San Domenico a Taggia (Imperia): «[...] Per quest'Annunciazione valga tutto ciò che ho detto riguardo al Battesimo di Gesù della Cappella Curli, non solo sotto l'aspetto peruginesco di questo dipinto, e quindi appartenente al 2° Periodo, ma per la sua tecnica. Se pure non si hanno documenti che positivamente si riferiscono ad esso, dev'essere ascritto al medesimo periodo in cui fu eseguito il Battesimo, ossia prima dell'anno 1490, anno in cui collaborando col Foppa iniziò la maniera lombarda [...]», De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 53; o ancora nella scheda della *Crocifissione* di Eze (Ivi, pp. 61-63), datata prima del 1490 sempre per un'evidente adozione di una maniera peruginesca scevra da influenze lombarde.

34 Nella scheda del *Polittico dell'Assunzione* di Savona (1495; Savona, Museo della Cattedrale) la posteriorità dell'esecuzione rispetto alla collaborazione con Foppa si traduce, ad esempio, nella sola individuazione e accentuazione del carattere lombardo, mentre vengono tralasciati sia il perdurare dei modelli provenzali della sua formazione, sia i rapporti con l'arte fiamminga: Ivi, p. 73.

35 Barnabei, *Percorsi*, cit. (vedi nota 21), p. 162. Sulla monografia come genere caratterizzante la storia dell'arte si vedano anche le considerazioni di G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* [1962], Torino 2002, pp. 104-105, di M. Roskill, *What is Art History*, New York 1976,

Al di là dell'apparente oggettività teorica, anche la biografia è il prodotto di scelte, inquadrature, sintesi³⁶. In questo caso le intenzioni dello studioso sono espresse fin dalle prime pagine e consistono nel dimostrare l'italianità dell'arte di Brea³⁷ di contro alle rivendicazioni degli storici francesi che tendevano ad accentuare il carattere provenzale del suo linguaggio, venendo così ad anticipare quel progressivo inserimento della personalità di Ludovico in un più vasto contesto mediterraneo ed europeo che sarà avviato e promosso da Adolfo Venturi a partire dal 1915: «E qui mi sia concesso l'orgoglio di poterlo annoverare quale maestro italiano, considerandolo tale [...]», e ancora

[...] vengo ad accennare sommariamente le influenze che possono avere esercitato ascendente sul progressivo sviluppo dell'opera del Brea, che divenne in seguito interamente italiana [...] Ma mi basti avere appena accennato queste influenze [tedesca, avignonese e fiamminga] per venire a delineare maggiormente il successivo e progressivo sviluppo dell'opera del Brea in cui riscontreremo spiccatamente l'influenza italiana (toscana e lombarda) scopo a cui tende in ispecial modo il mio breve studio [...]³⁸.

Per ritornare al genere della monografia d'artista, essa conobbe, verso la fine del XIX secolo, una nuova fioritura e una significativa trasformazione metodologica che mirava a lasciarsi alle spalle la tradizione storiografica ottocentesca, votata al

p. 14, e di Soussloff, *The Absolute*, cit. (vedi nota 18), p. 108, con una citazione di Paul Duro incentrata sull'attribuzionismo e quindi sulla costruzione critica dell'artista attraverso l'individuazione delle opere a lui ascrivibili come elementi costitutivi della disciplina.

36 «[...] Nel caso dell'arte più evidente è il carattere convenzionale dell'artificio individualizzante, e più necessaria la sua considerazione storica allo scopo d'intendere rettamente di quali esigenze e valutazioni la biografia sia stata interprete nei diversi momenti [...]», Barnabei, *Percorsi*, cit. (vedi nota 21), p. 163.

37 Piero De Minerbi sottolinea in diversi passaggi un'interpretazione della figura di Ludovico Brea che si pone in contrasto con quella promossa da Labande secondo una posizione critica volta a legittimare il profilo del pittore in senso ligure e italiano, e a rinnezarne l'esclusiva o quanto meno prioritaria dipendenza dalla componente provenzale legata alle sue origini nizzarde, che viene invece fortemente esaltata dallo studioso francese. Si tratta di un conflitto ideologico, che può segnare la ricostruzione di esperienze artistiche di confine, quindi ibride per loro stessa natura, ancor di più in una fase politica impegnata, più che in altri momenti, all'esaltazione dei diversi nazionalismi. Questo fenomeno troverà una sua continuazione negli anni del fascismo e nelle pubblicazioni patrociniate dal regime. A tal proposito possiamo porre a confronto le parole qui citate del conte De Minerbi con alcuni passaggi dell'articolo di Nolfo di Carpegna, edito in una miscellanea di testi dedicati alla città di Nizza e ben introdotto dalla *Prefazione* del Regio Commissario dell'Istituto di Studi Liguri, dove viene ribadita la necessità di ristabilire una verità storica contrapponendo nuovi studi a quelli realizzati in Francia a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento: «[...] la figura più notevole di tutto l'ambiente artistico ligure dei secoli XIV e XV [è] quella di Ludovico Brea [...] è quindi ben a diritto che già da tempo, nonostante le contrarie affermazioni, la nostra storiografia artistica considera Ludovico Brea come un artista prettamente italiano [...]», Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), p. 409. Anche Adolfo Venturi individuò nel linguaggio di Brea uno «schematismo formale, che trasforma un'arte, in rapporto con quella di Francia, in arte italiana assoggettata a principi d'astrazione formale» (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, *La pittura del Quattrocento*, Milano 1915, pp. 1081-1090, citazione a p. 1090); e su questo tema De Floriani, *Per la fortuna critica*, cit. (vedi nota 17), pp. 78-79. Sui limiti di un'ottica nazionalista si veda *Monographie*, cit. (vedi nota 18), p. 20.

38 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 5, 13-14; sul valore della ricostruzione delle vicende artistiche per la creazione di un senso di coscienza nazionale in Adolfo Venturi si veda Sciolla, *La critica*, cit. (vedi nota 22), pp. 54-55.

riconoscimento della predominanza del contesto sulla specificità del discorso figurativo, ossia alla trasmutazione del soggetto verso forme impersonalmente stilistiche di sviluppo, per accogliere i moderni valori di soggettivismo individuale e autenticità³⁹. In una tale prospettiva si comprende come fondamentale sia il valore che lo studioso dà all'autografia e alla cronologia delle opere, e quindi a un loro corretto inserimento nel percorso del pittore che avviene attraverso un uso sinergico di lettura formale, sussidio documentario, laddove possibile, e valorizzazione di occasioni di influenze che possono concorrere a definire e collocare storicamente alcuni scarti stilistici⁴⁰. Lo studioso giunge così a dialogare in modo consapevole con la tradizione storiografica precedente, rappresentata dai testi citati nella bibliografia, e qui riportati in *Appendice*, che crearono le premesse per una ricerca volta a riscattare il pittore da quei limiti a cui la critica, non solo francese, ma anche italiana lo aveva relegato. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento gli studi di Santo Varni (1807-1885), Tommaso Bensa, Giuseppe Bres (1842-1924) e Lorenzo Reghezza, che approfondivano il lavoro d'archivio avviato da Federico Alizeri (1817-1882), fornirono nuovi dati per la definizione storica del contesto in cui Brea operò, venendo così a comporre l'intelaiatura in cui De Minerbi poté tracciare il suo percorso; in quegli stessi anni a una diffusa esaltazione della figura del pittore nizzardo, che risaliva a Raffaele Soprani (1612-1672), e che non mancava, per altro, di riconoscere i limiti e le oscillazioni qualitative delle sue opere, si sostituì un generico deprezzamento dell'artista causato dal giudizio di Bernard Berenson (1865-1959), che lo ricondusse nell'alveo dei pittori "graziosi", secondo una linea che verrà ripresa da Roberto Longhi (1890-1970). Sul versante

39 Sulle trasformazioni che la monografia d'artista subì in questo periodo, sui suoi legami con la coeva riflessione filosofica e sulla centralità delle questioni attributive si rimanda a Guercio, *Art as Existence*, cit. (vedi nota 18), in particolare pp. 7, 15-16, 38-39, 148-149 e l'intero capitolo sesto, *Engendering Presence*, pp. 194-224, in cui si riconosce il valore della monografia *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism* (London 1895) di Bernard Berenson come momento di svolta metodologica per questo genere allo scadere dell'Ottocento.

40 L'attenzione posta da De Minerbi alle problematiche di datazione, e che trova le sue premesse nella già ricordata suddivisione dell'attività di Brea in tre periodi, Primitivo, Peruginesco e Lombardo, si coglie in ogni scheda del catalogo e non manca di ritornare in una delle lettere inviate a Poggio Poggi. Nella lettera data 9 febbraio 1940 (APC: si veda qui in *Appendice*) De Minerbi sottolinea come Nolfo di Carpegna avesse avvicinato la *Crocifissione* di Savona a quella della chiesa del monastero francescano di Cimiez, finendo così per datare la tavola savonese non al 1495-1500, come da lui proposto, bensì al 1512; si vedano qui le note 12 e 13, e Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), pp. 425-426. Sulla cronologia un confronto tra le datazioni proposte da De Minerbi e quelle sostenute dalla critica più recente evidenziano pochi scarti a conferma della sensibilità critica dello studioso. Segnalo qui di seguito le maggiori divergenze di datazione e attribuzione, da aggiungersi a quelle che si riscontrano in altre note: la *Madonna della Misericordia* dei Penitenti Neri di Nizza è considerata opera autografa a datata al 1490 mentre attualmente viene ricondotta al 1510-1515 e considerata di dubbia autografia (De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 67-69; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 179-180, n. P.I.3); l'*Annunciazione* di Lieuche, i *Santi* della chiesa di Saint-Martin-Vésubie, i *Santi* di Lérins e il *Sant'Agostino* di Ventimiglia, attribuiti dal conte triestino a seguaci di Brea, sono considerate comunemente dipinti del maestro, a eccezione del *Sant'Agostino* restituito al catalogo di Pancalino (De Minerbi, *Appunti*, cit. [vedi nota 1], pp. 126-129, 133, 156-158; Schwok, *Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], pp. 163, 173-174, 160-161, 207).

francese, negli anni intercorsi tra le due Guerre Mondiali, le ricerche storiche avevano condotto a una prima definizione d'insieme dell'ambiente in cui Brea si formò, che si tradusse nel 1912 nell'*Exposition Rétrospective d'Art Regional des XV^e et XVI^e siècle*, curata da Joseph Levrot: il limite di un'ottica localistica, priva di aperture alle coeve esperienze franco-fiamminghe e italiane, che segna la struttura dell'esposizione e che si ritroverà ancora nel primo catalogo ragionato di Brea, redatto da Léon-Honoré Labande e pubblicato nel 1937, verrà superato, come già anticipato, da Adolfo Venturi nel 1915, ma ancor prima, a rigor di date, proprio da Piero De Minerbi⁴¹. In questa prospettiva la monografia permetteva quindi di riscattare un'esperienza artistica locale da un'eccessivo isolamento per riconsegnarla a un contesto più ampio di relazioni, finendo così per meglio definire i contenuti di quello stesso ambito geografico e culturale⁴². Adolfo Venturi, nella prolusione al corso per l'anno accademico 1904-1905, in sintonia con le posizioni sostenute da Alois Riegl, suggeriva infatti come essenziale a un'estetica non più normativa ma storica un lavoro di ricerca filologico serrato, e a tappeto: «Oggi, ancora intenti a fare uso del nuovo metodo di comparazione e di analisi, gli studiosi lavorano a ordinare e classificare le forme delle manifestazioni artistiche, come i naturalisti raccolgono le pianticelle dei loro erbari; ma sopra le classificazioni industri si scriverà compiuta la storia»⁴³. È allora interessante ricordare che la stesura del testo su Brea si pone in contemporanea alla pubblicazione da parte di Pietro Toesca della *Pittura e miniatura dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* (1912), dove l'autore riscoprì il linguaggio pittorico lombardo attraverso il recupero e la ricostruzione di altre personalità artistiche allora poco note come Giovannino de' Grassi, Michelino da Besozzo e i Bembo⁴⁴. Nell'*Introduzione de Il*

41 Per la storia critica di Ludovico Brea si rimanda a De Florian, *Per la fortuna*, cit. (vedi nota 17), pp. 78-79 con bibliografia di riferimento.

42 Sul valore della monografia come genere capace di rivelare la non autonomia della creazione artistica e quindi la necessità di assumere una prospettiva allargata per comprendere il soggetto indagato si veda Guercio, *Art as Experience*, cit. (vedi nota 18), in particolare pp. 36 e 63, dove viene riportata una citazione di Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) che nella sua opera su Van Eyck, edita nel 1822, già individuò come centrale questa metodologia di studio: «Only by the accurate study of individual greater masters and the close examination of short, important periods of times can a true art history gradually develop». A conferma delle scarse notizie note in quegli anni sul contesto in cui operò Ludovico Brea (si rimanda qui alla nota 17 e in particolare allo studio di De Florian, *Per la fortuna critica*, cit. [vedi nota 17]) si leggano queste parole di De Minerbi: «Non è nostro scopo di studiare con minuzia di particolari tutto ciò che nell'arte del L. Brea, lo circondò. Diverrebbe questo lavoro estesissimo, non fosse che per le ricerche storiche e d'archivio che ci servirebbero ad assicurare un'indiscussa sicurezza di quanto si vuole e si deve in arte asserire. Per quanto mi è stato possibile e concesso di ritrovare nei miei studi e nelle mie ricerche, ho dovuto constatare che tutte le notizie che sin ora si sono potute riunire al riguardo, son rimaste scarse e talora oscure [...]», De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 23.

43 Passo citato in M. Aldi, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e simbolismo. Dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, II, 1, 1997, pp. 145-191, in particolare p. 164.

44 P. Toesca, *Pittura e miniatura dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912. Ricordiamo che fu proprio Toesca ad affidare a Nolfo di Carpegna una tesi su Ludovico Brea: si veda qui la nota 14.

Medioevo dello stesso studioso leggiamo infine parole che puntualmente riflettono anche la metodologia e le intenzioni critiche di De Minerbi:

Il metodo per la preparazione dei materiali che servono a costruire la storia dell'arte concorda sostanzialmente con quello delle altre discipline storiche, ma ha dei procedimenti suoi propri nelle ricerche stilistiche, fra le quali hanno grande importanza quelle sugli autori delle opere di dubbia attribuzione, o anche sulle relazioni di stile e sulle influenze che intercedano tra diverse opere d'arte [...] Dagli studi stilistici è sussidio e complemento necessario l'iconografia, cioè [...] l'osservazione e descrizione delle rappresentazioni, la quale non si può distinguere del tutto e separare da quelli [...]⁴⁵.

E le questioni iconografiche non mancano nelle pagine di De Minerbi, dove, pur risultando secondarie, vengono valutate proprio nella prospettiva delineata da Toesca, ossia per il loro valore compositivo e quindi stilistico e non come semplici documenti culturali e sociali: la reiterazione degli stessi temi facilita infatti i confronti e quindi la comprensione di eventuali scarti cronologici o la presenza di aiuti e collaboratori in caso di evidenti cadute qualitative nel disegno. Se poi compaiono considerazioni sulla committenza in relazione ai soggetti richiesti, esse tendono a sottolineare come certe "regressioni" nel percorso di Brea o la tendenza a riproporre gli stessi schemi fossero in realtà il riflesso non della povertà dei mezzi espressivi del pittore quanto la risposta a specifiche esigenze di un pubblico periferico, ancorato a determinati modelli visivi ed espressivi⁴⁶ – ci riferiamo, tra l'altro, all'uso del fondo oro o al mantenimento della struttura del polittico a scomparti. Un'impostazione incentrata quindi sulla ricognizione delle opere secondo distinzioni di genere o, meglio, di soggetti, viene proposta nell'apparato grafico posto in chiusura; anche qui però lo studioso, in linea con le posizioni di Toesca⁴⁷, adotta tale metodo per una migliore definizione dell'evoluzione stilistica del pittore, colto alla prova degli stessi temi e degli stessi soggetti: «Osservando i volti della Madonna e della Santa Caterina del I° Dipinto del Brea del 1475 e da questo dipinto seguendo progressivamente le opere dell'artista si ritrovano gli stessi volti che soleva ripetere, direi, con compiacenza, come se gli stessi personaggi lo seguissero nelle sue peregrinazioni (Vedi annessi studi del disegno – appendice)»⁴⁸. Già nell'introduzione Piero De Minerbi riconosce quindi un impiego funzionale dello strumento grafico, utile per meglio comprendere la maniera del maestro, e per distinguere

45 P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927, pp. 4-5.

46 Per una lettura della complessità dei rapporti tra produzione artistica e aree periferiche, nonché tra periferie sociali e geografiche, si rimanda a E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, *Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali, I, *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 285-352, in particolare pp. 306-309, 320-328.

47 Sciolla, *La critica*, cit. (vedi nota 22), pp. 60-61.

48 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 18.

la sua mano da quella di altri artisti attraverso l'isolamento e quindi la comparazione di motivi iconografici e descrittivi specifici che non tralasciano nemmeno i repertori decorativi delle cornici e quelli impressi sulla foglia metallica:

[...] Lo studio delle aureole mi ha dato pure mezzo di studiare la tecnica del Maestro, perché pur facendone di svariate fogge, tuttavia un dato disegno di aureola, lo usava in un certo limite di tempo piuttosto che in un altro, così non solo le aureole mi hanno servito, quale altro particolare, a convincermi dell'autenticità di un'opera del Brea – ma mi hanno servito pure a datarla. E questo studio l'ho annotato nella descrizione dei suoi dipinti man mano che mi è stato opportuno il farlo rilevare [...]»⁴⁹.

Strumenti di lavoro: disegni e fotografie

La presenza di disegni accanto a un ampio apparato fotografico sembrerebbe prima di tutto dimostrare come l'opera si collochi in quella fase di transizione durante la quale gli storici dell'arte, i cui studi filologici necessitavano di documenti visivi, di fronte a riproduzioni non sempre adeguate alle esigenze di studio per la loro ancora imperfetta qualità nei dettagli oltretutto per l'assenza dei valori cromatici, continuarono a ricorrere ad appunti mnemonici grafici⁵⁰, eseguiti sulla base di una visione diretta dei dipinti e accompagnati da didascalie e notazioni più o meno ampie⁵¹. Di fronte

⁴⁹ Ivi, p. 21. Tale attenzione per la lavorazione dei fondi oro, pur molto limitato all'interno della trattazione (possiamo citare il confronto tra l'aureola della *Madonna* di Briançonnet e quella della *Madonna del Rosario* di Taggia, Ivi, p. 100), risulta però di particolare interesse per la sua modernità: per sottolinearne la precocità basterà ricordare che i primi cataloghi sistematici dei punzoni vennero pubblicati solo negli anni novanta del Novecento (E. Skaug, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology and workshop relationship in Tuscan panel painting c. 1330-1430*, Oslo 1994; M.S. Frinta, *Punched decoration on late medieval panel and miniature paintings*, Prague 1998) tanto che nel 1989 così ancora scriveva van Asperen de Boer «Very little has been done on the punch-mark idiom of the 15th-century paintings [...]» (J.R.J. van Asperen de Boer, *The technical and scientific examination of the paintings*, in *The early Sieneese Painting in Holland*, Firenze 1989, pp. 21-26, in particolare p. 24), e che per arrivare a un primo contributo sulla lavorazione dei fondi oro nelle tavole di Ludovico Brea bisognerà attendere lo studio di Christiane Eluère, *Brea e l'oro*, edito in *L'Arte dei Brea*, cit. (vedi nota 17), pp. 7-18.

⁵⁰ Per questi temi si rimanda al saggio di E. Spalletti, *Documentazione, critica, editoria (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, *Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali, II, *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 417-484 con bibliografia di riferimento.

⁵¹ Il caso più noto è quello di Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), che per i suoi studi sull'evoluzione delle scuole pittoriche italiane, a fronte di una documentazione, sia a stampa sia fotografica, del tutto inadeguata a rispondere a determinate esigenze critiche e filologiche, si affidò allo strumento grafico come supporto della sua memoria visiva e per focalizzarsi su quegli elementi che sarebbero risultati utili a sostegno della sua esposizione: *G.B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*, a cura di L. Moretti, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini; Verona, Museo di Castelvecchio, 15 luglio-2 settembre 1973), Vicenza 1973. Si vedano anche Levi, *L'officina*, cit. (vedi nota 23) ed Ead., *Da Cavalcaselle a Venturi: la documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia. Territorio veneti e limitrofi*, a cura di A.M. Spiazzi ed E. Bertaglia, Vicenza 2010, pp. 23-33.

all'impossibilità di conoscere puntualmente le varie fasi del lavoro condotto da De Minerbi per la totale assenza di notizie al riguardo, non possiamo che ricostruire il suo metodo per via indiziaria, soffermandoci su alcuni aspetti del dattiloscritto. In particolare le quattro tavole si presentano, fin dalla loro titolazione *Studio e rilievo lineare*⁵² e dalla loro organizzazione per temi, come l'esito di una fase già avanzata del lavoro dello studioso: esse raccolgono disegni realizzati a penna e inchiostro, e affiancati da brevi diciture, che forniscono indicazioni sull'opera da cui lo schizzo è stato tratto e, in alcuni casi, possibili datazioni e dubbie attribuzioni. Prima di soffermarci su alcuni dettagli, la cui lettura in parallelo con il testo scritto ci permetterà di meglio comprenderne il valore, ci preme fin da subito sottolineare come il numero di opere coinvolte sia piuttosto esiguo. De Minerbi riflette infatti graficamente solo su sette tavole di Ludovico⁵³, a cui si affiancano pochi dettagli tratti dai dipinti realizzati dal fratello Antonio nel secondo decennio del Cinquecento, per le chiese di Diano Borello (1516) e Diano Borganzo (1518): oltre ai tre polittici della chiesa conventuale di San Domenico a Taggia, ovvero il *Polittico di santa Caterina* (1488), il *Polittico dell'Annunciazione Asdente* (1494) e il *Polittico del Battesimo di Cristo* della cappella Curli (1495)⁵⁴, troviamo i più tardi complessi conservati nella cattedrale di Monaco, ossia il *Polittico di san Nicola* (1500) e il *Polittico della Pietà* detto anche Tieste (1505)⁵⁵, il *Polittico di santa Devota* della chiesa di Sant'Antonio a Dolceacqua (Imperia, 1505)⁵⁶ e il *Polittico di san Giorgio* di Montalto Ligure (1516), già ricordato come ultima opera datata nel percorso del pittore.

52 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 160-163. Per i contenuti delle tavole si veda qui in *Appendice*. Sulle perplessità relative alla natura di questi disegni, in una continua oscillazione interpretativa tra studi preliminari tratti dal vero e rielaborazione a posteriori di appunti grafici, si veda S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, I, New York 2011, pp. 3-4, 11 [«The Volume of the Walpole Society», LXXIII].

53 Nelle tavole LXXVIII e LXXXI compaiono due spazi vuoti, racchiusi da cornici e accompagnati dall'iscrizione «Camporosso»: possiamo ipotizzare che lo studioso intendesse qui riportare dettagli del *Polittico di san Sebastiano* della chiesa di San Marco, oggetto di un ampio dibattito attributivo e ora ricondotto al catalogo di Francesco Brea. Si rimanda a Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 186-187, n. P.R.8 con bibliografia precedente. La dicitura «Taggia... S. Caterina martire» presente nel quarto foglio di disegni sembra invece riferirsi a uno dei due frammenti della predella del polittico della santa senese, andati perduti: Ivi, p. 134.

54 Ivi, pp. 133-134, 158-159, nn. P.4, P.28 e P.29 con bibliografia precedente. Corretta qui la cronologia del *Polittico dell'Annunciazione*, mentre quella dei complessi Asdente e Curli, che vengono datati *ad annum* dalla critica più recente sulla base di atti notarili, sono invertite, essendo la prima riferita al 1495 e la seconda al 1494. Per comprendere il ruolo di questi disegni nel percorso critico di De Minerbi, credo che sia significativo evidenziare come nelle schede delle opere lo studioso dissenta su queste date, che ancorerebbero semplicemente i polittici a riferimenti documentari senza volgere attenzione ai loro caratteri stilistici e formali: il linguaggio porterebbe infatti ad anticiparne la datazione agli anni precedenti, il 1490, quando la collaborazione con Foppa a Savona avrebbe portato a un deciso abbandono dei modi perugineschi, ancora qui ben presenti, a favore di quelli lombardi: De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 49-57, in particolare p. 52.

55 Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 139-141, 170-171, nn. P.9 e P.40, con bibliografia precedente.

56 Ivi, p. 147, n. P.15, con bibliografia precedente.

La prima tavola⁵⁷ (fig. 3), divisa a metà in senso verticale, accoglie, a sinistra, tre versioni di *san Sebastiano* martirizzato e, a destra, cinque scene, tre raffiguranti l'*Imago Pietatis* e due il *Compianto sul Cristo morto*. I segni, abbreviati ed essenziali, traducono i profili dei corpi, la disposizione delle figure nello spazio, l'inclinazione dei visi e le direttrici degli sguardi, mentre solo in alcuni casi si registrano dettagli, come panneggi e tratti somatici, o si forniscono dati sull'ambientazione narrativa e sulle forme dei supporti. La rapidità di questi schizzi, dove nulla è possibile cogliere se non l'organizzazione generale della composizione, le perplessità attributive affidate a punti interrogativi che accompagnano le iscrizioni⁵⁸, nonché le diverse datazioni proposte rispetto a quelle sostenute nelle schede⁵⁹, sembra confermare il duplice valore di queste tavole come promemoria di prime valutazioni critiche elaborate di fronte alle opere e quindi, di appunti visivi chiamati a tradurre e verificare riflessioni su questioni stilistiche, attributive e cronologiche elaborate davanti alle fotografie in accordo con una metodologia incentrata sul confronto tipologico⁶⁰. Nella tavola successiva⁶¹, troviamo nuovamente una chiara ripartizione del foglio e due distinte serie iconografiche (fig. 4): a sinistra compaiono alcune varianti della figura di *San Giovanni Battista*, ora stante ed ora a mezzo busto, alle quali viene affiancata l'immagine detta di *Santa Teresa*, in realtà *Santa Caterina da Siena*, tratta dal *Polittico* di Dolceacqua, mentre a destra viene proposto il soggetto di *San Pietro* con le chiavi e il libro in mano. In quest'ultima serie la realizzazione a penna e inchiostro appare più curata e attenta alla traduzione del pannello, alla gestualità delle figure e alle espressioni dei visi: in particolare, l'accostamento delle versioni di Montalto e di Taggia con quella elaborata da Antonio Brea per il polittico di Diano Borello sembra voler cogliere, al di là delle innegabili analogie compositive⁶², una certa diversità nella costruzione dell'immagine

57 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 160, tav. LXXVIII.

58 L'*Imago Pietatis* del *Polittico del Battesimo di Cristo* di San Domenico a Taggia viene dubitativamente ricondotta a Ludovico per un probabile intervento di collaboratori, forse dello stesso Antonio (L. Reghezza, *Les peintres Louis, Antoine et Pierre Bréa et leurs oeuvres à Taggia et dans les environs*, "Nice historique", 15, 1912, pp. 77-87, in particolare p. 85; Schwok, *Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], p. 159), mentre incerta è la datazione al 1505 del polittico di Dolceacqua. Su quest'ultimo dobbiamo precisare che l'opera che Piero De Minerbi vide era ancora alterata da ampie ridipinture, realizzate probabilmente nel corso del XVIII secolo, che avevano, tra l'altro, occultato l'originaria figura di Santa Devota dello scomparto centrale, con un'immagine di San Martino (per la documentazione fotografica in possesso del conte triestino si veda qui in *Appendice*): il recupero dell'iconografia cinquecentesca a seguito del restauro del 1946 ha permesso di identificare questo complesso con quello commissionato da Francesca Grimaldi nel 1515. Per le vicende conservative e critiche di quest'opera si rimanda alla scheda in Ivi, p. 147, n. P.15.

59 Si rimanda qui alla nota 52.

60 Si legga ancora una volta la citazione già ricordata nel testo: «Osservando i volti della Madonna e della Santa Caterina del I° Dipinto del Brea del 1475 (tav. VII e VIII) e da questo dipinto seguendo progressivamente le opere dell'artista si ritrovano gli stessi volti che soleva ripetere, direi, con compiacenza, come se gli stessi personaggi le seguissero nelle sue peregrinazioni. (Vedi annessi studi del disegno – appendice)», De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 18.

61 Ivi, p. 161, tav. LXXIX.

62 Anche la critica più recente non ha mancato di rilevare una forte dipendenza di Antonio dai modelli

che mostrerebbe Ludovico più libero nel disegno delle pieghe, spezzate e poco inclini a parallelismi meccanici e ripetitivi. Più complessa la terza tavola⁶³ dove troviamo undici figure (fig. 5): nella parte sinistra del foglio cinque santi vescovi, tra i quali il *San Martino* di Dolceacqua, prodotto di una ridipintura che, rimossa in occasione dei restauri eseguiti negli anni quaranta del Novecento, aveva occultato l'originaria immagine di *Santa Devota*⁶⁴; e nella parte destra, le due effigi di *Santa Barbara* dei complessi di Monaco e Dolceacqua e quattro figure di *San Michele arcangelo*, di cui tre stanti, colti nell'atto di trafiggere il drago con la lancia impugnata con la mano destra, e uno a mezza figura, armato di spada⁶⁵. Lo strumento grafico intende qui focalizzare l'attenzione su dettagli considerati dall'occhio dello studioso significativi, per comprendere la maniera del maestro e distinguerla da quella del fratello Antonio: i disegni si presentano così, in modo evidente, come appunti grafici realizzati a supporto di riflessioni critiche già elaborate ma bisognose di essere diversamente indagate e verificate, interpretazione che sembra trovare conferma nell'ultima delle quattro tavole⁶⁶, dove trovano posto figure⁶⁷, scene narrative⁶⁸ e alcuni dei repertori decorativi impiegati nelle aureole⁶⁹ (fig. 6).

Il ricco apparato fotografico, composto da ottantuno riproduzioni in bianco e nero appartenenti a quaranta dipinti⁷⁰, costituisce invece l'espressione dell'ormai avvenuto riconoscimento della validità di questo mezzo per gli studi storico-artistici, per la scienza dell'attribuzione e per la cultura del conoscitore che aveva trovato corso a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento: se per primo fu Berenson a coglierne l'importanza in un articolo apparso nella rivista "The Nation" nel 1893, in Italia fu Adolfo Venturi ad

del fratello nella rappresentazione delle figure, suggerendo proprio i confronti già proposti da De Minerbi, ossia quelli tra il complesso di Montalto e i politici di Diano Borello e di Diano Borganzo: Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 120.

63 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 162, tav. LXXX.

64 Si veda qui la nota 57.

65 In tutte e quattro le versioni compare la bilancia, sorretta con la mano sinistra, che traduce puntualmente il ruolo di san Michele quale giudice nel momento della psicostasia.

66 Ivi, p. 163, tav. LXXXI.

67 L'identificazione del santo vescovo del polittico di Dolceacqua, che De Minerbi propone dubitativamente di leggere come san Biagio, non è ancora stata risolta dagli studi più recenti; in Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 148, lo si definisce genericamente un santo vescovo benedictino.

68 Due riquadri quadrangolari avrebbero dovuto accogliere altrettante scene di martirio, ma ne fu realizzata solo una, ossia quella raffigurante il *Martirio di santa Caterina* di Montalto, mentre l'episodio *Santa Caterina martire* di Taggia non compare se non come didascalia (per una probabile identificazione di questo frammento si rimanda qui alle note 48 e 77); lo stesso accade, nella parte destra del foglio, con il *San Giovanni Battista* di Campososso, di cui rimane solo la cornice e che doveva completare la serie iniziata con il *San Giovanni* a mezza figura di Dolceacqua, privo di attribuzione, e con quello del *Polittico di san Nicola* di Monaco.

69 Un'aureola, semplicemente datata 1495, può essere ricondotta al *Polittico del Battesimo di Cristo*, una delle opere ricorrenti in queste tavole e corrispondente per cronologia.

70 Le foto, per lo più d'insieme e solo in pochi casi di singoli dettagli, riguardano cinque opere di maestri o presunti maestri di Brea, ventiquattro dipinti ricondotti alla mano del pittore, e tredici tavole di dubbia attribuzione, variamente riferibili alla scuola di Ludovico e al catalogo di Francesco o Antonio Brea. Si veda l'*Indice delle illustrazioni* qui in *Appendice*.

avvalersene in modo sistematico, giungendo a promuovere, in parallelo alla fondazione con Domenico Gnoli de “L’Archivio Storico dell’Arte” (1888), poi divenuto “L’Arte”, anche la creazione di una raccolta di immagini fotografiche⁷¹, di cui anche Toesca non mancò di riconoscere il valore⁷². A queste date persistevano ovviamente alcune perplessità e limiti d’uso, legati non solo al costo delle immagini e quindi alla loro reperibilità⁷³, ma a una sempre non eccelsa qualità delle stampe e all’impossibilità quindi di cogliere quei caratteri specifici dell’opera, essenziali per affrontare questioni di autografia o di autenticità. Questo implicava la necessità di basarsi sempre e comunque su una visione diretta del dipinto, necessità che appare evidente anche in alcune espressioni di De Minerbi come «particolari che anche sulla fotografia si possono seguire»⁷⁴, a indicare implicitamente il fatto che questo non risulti sempre possibile: e basterebbe scorrere le foto, alcune sfuocate e scarsamente nitide, per rendersene conto. Le differenti qualità delle stampe e della carta dimostrano inoltre che ci troviamo di fronte a del materiale fortemente eterogeneo, attinto da diverse fonti, comprese le pagine di un catalogo, e raccolto forse per dare completezza al volume, che, nella forma di una prima stesura, percorsa da numerose integrazioni e correzioni a penna, venne inviato al direttore della Pinacoteca savonese⁷⁵. Le fotografie sono comunque un vero e proprio supporto, non

71 Tra le iniziative che si registrarono in Italia nei primi anni del Novecento, possiamo ricordare la creazione, nel 1900, a Milano, nel Palazzo di Brera, di una grande fototeca, che nelle intenzioni doveva essere liberamente consultabile per motivi di studio, e, qualche anno più tardi, nel 1904 la nascita a Roma della Fototeca Nazionale, a cui fece seguito un decreto di governo che stabiliva l’obbligo per tutte le case fotografiche di cedere a questa istituzione un negativo delle immagini che avessero come oggetto opere d’arte di pubblica utilità. Su questi temi si rimanda a C. Furlan, *Giuseppe Fiocco e la fotografia*, “Saggi e memorie di Storia dell’Arte”, XXIX, 2005, pp. 291-298, in particolare pp. 291-292 e note 2, 4, e p. 298 con bibliografia precedente; oltre al già citato saggio di Spalletti, *Documentazione, critica, editoria*, cit. (vedi nota 50), si ricordi anche M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana, in Storia dell’arte italiana*, a cura di F. Zeri, parte III, *Situazioni, momenti, indagini*, II, *Grafica e immagine*, 2, *Illustrazione fotografica*, Torino 1981, pp. 425-543.

72 «Un ausiliare importantissimo agli studi artistici è la fotografia, che ha portato una vera rivoluzione della scienza dell’arte e ha dato luogo recentemente a numerose raccolte di opere d’arte anche in Italia per cura degli illustri Alinari, Anderson, Brogi e altri», R. Longhi, *Appunti di storia dell’arte tratti dalle lezioni del prof. P. Toesca da T. Celotti e R. Longhi, anno 1907-1908*, Torino 1908, pp. 141-142.

73 La presenza di fotografie tratte da pubblicazioni è una pratica adottata anche da Crowe e Cavalcaselle: si veda Levi, *L’officina*, cit. (vedi nota 23), p. 80.

74 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 63; in un altro caso il riferimento alla fotografia si presenta come supporto all’esposizione ovvero come sostituzione alla descrizione: «[...] le aureole in rilievo, con lo speciale disegno che si rileva dalla fotografia si ritrovano sovente in altre opere del Brea [...]», Ivi, p. 42.

75 Accanto a riproduzioni ottenute da archivi o centri fotografici specializzati, riconoscibili, oltre che per i timbri e i numeri di negativo visibili sul retro di alcune di esse (si veda oltre nel testo), anche per la maggiore nitidezza e per la presenza di immagini e di dettagli, possiamo, per quelle di minor qualità, ipotizzare realizzazioni di fortuna, magari appositamente richieste in occasione di sopralluoghi, e individuare ritagli da cataloghi. In quest’ultimo caso la qualità della carta, molto sottile, e la presenza di didascalie ritagliate rivelano, come le riproduzioni siano state tratte dal catalogo dell’*Exposition Rétrospective d’art régional des XVe e XVIe siècles* (Nizza 1912), realizzate dal fotografo Jean Gilletta (1856-1933): mi riferisco nello specifico alle tavole I con la *Madonna della Misericordia* di Miralheti, VII con il *Polittico della Pietà* di Cimiez, XXIII con la *Madonna della Misericordia* di Biot, XLIV con la *Madonna della Misericordia e del Rosario* di Briançonnet, LVI con il *Polittico dell’Annunciazione* di Lieuche, LVIII con il *Polittico di Sant’Onorato* di Grasse, LXII con i tre scomparti di polittico della chiesa di Saint-Barthélemy di Nizza, e LXXVII con i frammenti di *Santi* di Lérins.

solo all'esposizione descrittiva, ma anche al percorso di studio e di analisi critica: se alcune sono ancora incollate ai fogli, rendendo impossibile la visione del retro, altre, staccatesi o semplicemente fissate alla pagina mediante l'inserimento in quattro tagli angolari, hanno infatti rivelato la presenza non solo di timbri, che indicano due centri di provenienza delle stampe, ossia Genova e Roma⁷⁶, ma anche di iscrizioni a matita di mano dello stesso De Minerbi⁷⁷, come sembrerebbe suggerire un rapido confronto con la grafia delle lettere. A sintetiche diciture volte a indicare l'identità dell'opera, il numero corrispondente alla tavola all'interno dell'*Album*⁷⁸ o, in alcuni casi, il probabile riferimento al negativo da cui la riproduzione è stata tratta⁷⁹, si alternano appunti a cui lo studioso affidò le più diverse notizie e considerazioni⁸⁰ (fig. 7), dubbi sulla possibile

76 Uno dei timbri riporta la seguente iscrizione «A. NOACK – FOTOGRAFO – GENOVA | VIA CAFFARO, 5 | PAGANINI CARLO | Successore», e lo si ritrova, per quanto è stato possibile verificare, sul retro delle foto della *Madonna di Ognissanti* di Santa Maria di Castello; l'altro, «FOTOGRAFIE ARTISTICHE VIA FRATTINA 8 ROMA», identifica un centro di distribuzione attivo tra il 1900 e il 1940, e lo troviamo sul verso della riproduzione della *Natività* della Pinacoteca Civica di Savona attribuita ad Antonio Semino, e su quello dell'immagine dello scomparto superiore del polittico savonese dell'oratorio di Santa Maria di Castello.

77 In alcuni punti la grafia risulta del tutto illeggibile anche a causa del dissolvimento dei tratti a matita. In altri casi, come nel verso della riproduzione di uno degli scomparti laterali del *Polittico della Misericordia* di Taggia (tav. XI), le note, frammentarie a causa del taglio dell'immagine che dovette essere adattata alle dimensioni dei fogli dell'*Album*, vennero parzialmente ricopiate: «S. Domenico di Taggia | 1505 (?) | Particolare di destra della Madonna della Misericordia | L. Brea | S. Tommaso d'Aquino – S. Andrea di Mantova (Beatificata nel 1505)». La tradizionale interpretazione di questa santa con Osanna Andreasi di Mantova (1449-1505) è stata poi abbandonata dalla critica a favore di un generico anonimo (Schwok, *Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], p. 133): lo stesso De Minerbi nella scheda dell'opera giunge a presentare una tale lettura come un'ipotesi di Reghezza, ipotesi che andrebbe però avvalorata da confronti con altre opere raffiguranti la santa al fine di coglierne la somiglianza: De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 46, 49.

78 Sul retro della foto di un dettaglio del *Polittico della Pietà* di Cimiez (tav. VIII) leggiamo: «De Minerbi VIII | Brea | Cimiez». La riproduzione della tavola LX reca invece questa iscrizione: «S. Domenico – Taggia | La Pietà L. Brea (attribuito) | C 4032».

79 Così sul retro della foto di una tavola conservata alla Pinacoteca Civica di Savona, accanto il timbro delle Fotografie Artistiche di Roma, leggiamo «Savona – Pinacoteca | Natività attribuita ad Antonio Semino | 4009»; nel caso del *Polittico dell'Annunciazione* troviamo sul verso della tavola XV «Particolare dell'Annunciazione – L. Brea | 4035 oppure 4034», mentre su quello della tavola XVI «S. Pantaleo particolare dell'Annunciazione | L. Brea | forse l'autoritratto | 4035 oppure 4034». Il riferimento a un possibile ritratto del pittore torna sia nelle schede che nelle note a matita della *Crocifissione* di Cimiez (Ivi, pp. 102-104, tav. XLVI, retro: «Nizza, Cimella | Brea 1512 | Vedere il ritratto del pittore | che [...] Antibo») e della tavola di Antibes (Ivi, pp. 114-116, tav. LI, retro: «Brea Antibo | Ved. il ritratto | uguale a quello | di Cimella»).

80 Sul retro della tavola LXIV leggiamo: «S. Domenico | Francesco Brea (?) 1538 | predella di questo trittico è quella che tro[vasi] [...] | Sacrestia – Mancante il quadro centrale | [...] C 4025», che poi sono tra le poche notizie che troviamo nella scheda di questo frammento con santi (Ivi, pp. 137, 142), come accade anche per il dipinto attribuito a Stefano Adrechi e conservato a Camporosso (Ivi, p. 142, tav. LXVIII, «*Camporosso | Stefano Adrechi 1533 scritto | al lato destro inferiore | Allievo di Ludovico Brea per cui [...] | l'ispirazione*»). Le riproduzioni dei polittici di Antonio Brea a Diano Borganzo e Diano Borello presentano invece considerazioni che poi non furono tradotte nelle schede, che si limitano a riportare l'iconografia dell'opera: nel primo caso leggiamo «*Antonio Brea | Diano Borganzo | [...] San Michele – Vergine col Bambino | S. Rocco in alto i profeti sono | invisibili | Confrontare San Michele con altri | Firmato – datato 1518*» mentre nel secondo l'iscrizione è stata tagliata «*Diano Borello | [Antonio] Brea 1516 | [...] eseguì il quadro di Borganzo con [...] | Confrontare S. Nicolò e S. Pietro [...] | col quadro di Montalto e la [Maddalena] | con quello di Monaco | [A]postoli col quadro dei Curli a Taggia | che sono uguali | [...] S. Nicolò e S. Gio Batt. col quadro [...]*» (Ivi, p. 142, tavv. LXVI-LXVII).

presenza di collaboratori⁸¹ o proposte di confronti con altre opere, che confluiranno in parte nelle schede, come accade per i *Polittici* di San Domenico di Taggia e di Santa Devota (tavv. IV e XLIII)⁸².

Ma la documentazione fotografica ha nel nostro caso un valore aggiunto: al di là infatti dell'uso che può averne fatto De Minerbi, la distanza storica la rende una preziosa testimonianza dello stato conservativo dei dipinti agli inizi del Novecento, che non sempre corrisponde a quello attuale a causa di manomissioni o restauri, anche amatoriali, eseguiti sulle opere e di cui, per ragioni espositive e di brevità, daremo conto in *Appendice*.

In conclusione

Piero De Minerbi non pubblicò mai gli esiti di questo lavoro, nemmeno sotto forma di articolo, nonostante il suo studio su Ludovico Brea non solo rispondesse a un significativo vuoto critico su questo artista, confinato, ancora in tempi recenti, entro i limiti di una cultura locale e quindi escluso da importanti occasioni espositive⁸³, ma si presentasse anche come puntuale espressione delle tendenze della storiografia artistica a lui coeva, sia nella metodologia e negli strumenti adottati, sia nel genere e nel tema prescelto. Se correzioni e annotazioni sul testo, e il carattere disparato e alquanto eterogeneo delle immagini suggeriscono la natura di un lavoro in fieri, intrapreso in gioventù e non più completato, prova ne sarebbe la totale assenza di un aggiornamento bibliografico che avrebbe dovuto annoverare almeno gli studi di Adolfo Venturi e di Nolfo di Carpegna, i suoi contenuti sono quelli di una moderna monografia di impo-

81 Nelle tavole XXV e L leggiamo rispettivamente: «Savona L'Assunta | Ludovico Brea in cui vedesi collaborazione | dell'Antonio negli angeli e nel San Pietro», ideata mantenuta nella scheda dell'opera (Ivi, p. 73) e «[...] Domenico Taggia | Madonna del Rosario di L. Brea | forse con collaborazione | 1513», lettura poi abbandonata nella descrizione del polittico (Ivi, pp. 112-114).

82 Nel primo caso leggiamo: «S. Domenico di Taggia (4 | De Minerbi IV | C-4026 | v. i molti raffr. col polit. di Genova [...] | nota: la mano sollevata del S. Dom. (...) la stessa espressione | sorridente del Bambino - la forma del trono - La collana | del bamb. identica a Genova e Torino (usato anche da ...)»; in una delle due riproduzioni del *Polittico* di Santa Devota compare invece questa iscrizione «Confrontare la Pietà con quella di Monaco | il Santo destro con quello di Savona | S. Giov. Battista cogli altri del Brea | S. Barbara colla piccola figura nel quadro di Monaco | S. Martino con dei S. Nicolò del Brea, con Monaco ecc.», che, se pur tagliata è stata possibile completare grazie a un foglietto, rimasto tra le pagine dell'*Album*, in cui furono trascritte a macchina le stesse note (Ivi, pp. 96-98).

83 Se già la mostra del 1952, *Les Primitifs méditerranéens, XIV^e et XV^e siècle*, non diede spazio, se non in modo superficiale, a Ludovico Brea (si veda a tal proposito F. Zeri, *An Exhibition of Mediterranean Primitives*, "The Burlington Magazine", XCIV, 596, 1952, pp. 320-323, in particolare p. 321), il pittore venne escluso sia dalla rassegna sul *Renacimiento Mediterráneo* del 2001 sia da un'esposizione sui *Primitifs français* del 2004 (*El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra [Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 30 gennaio-6 maggio 2001; València, Museu de Belles Arts, 18 maggio-2 settembre 2001], a cura di M. Natale, Madrid 2001; D. Thiébaud, P. Lorentz, F.R. Martin, *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra [Parigi, Museo del Louvre, 27 febbraio-17 maggio 2004], Paris 2004).

stazione storico-filologica⁸⁴, incentrata sull'analisi formale delle opere, che vengono considerate come documento primario, se non unico, per la ricomposizione del catalogo del pittore, e come espressione e riflesso di un percorso di trasformazione stilistica sempre letto in rapporto all'ambiente storico-artistico di appartenenza, gravitante tra il nizzardo, la Liguria di Ponente, e Genova. Possiamo, però, a conclusione di questo contributo, cogliere quali aspetti della sua ricerca finirono per essere accolti e riproposti da Nolfo di Carpegna nel suo articolo su Brea pubblicato una trentina di anni più tardi, visto che i due studiosi si confrontarono su questo tema sotto l'egida di Toesca⁸⁵.

Disconosciuto il Miralheti come colui da cui Ludovico apprese l'arte⁸⁶, non solo per ragioni documentarie, dal momento che il presunto maestro risulterebbe già morto nel 1457, ma anche per la profonda distanza stilistica tra i due artisti, l'assenza di un nome certo a cui ancorare gli esordi di Brea è colmata con il comune riferimento all'influenza fiamminga, determinante per interpretare i modi del pittore nizzardo ai suoi esordi e per nulla in contrasto con la rivendicazione dell'italianità del suo linguaggio, apertamente investita negli anni quaranta di istanze politiche. Nolfo di Carpegna fa sua anche l'idea che l'evolversi dei modi di Ludovico verso l'arte toscana e umbra, e quindi lombarda, sia avvenuta mediante la conoscenza di opere presenti nella regione in cui l'artista operò e non a seguito di movimentate e non documentate peregrinazioni per la penisola. Pressoché identica inoltre la definizione che viene data del linguaggio di Brea, che viene descritto dal conte di Carpegna con parole che riecheggiano con puntualità quelle di De Minerbi: «sicuro senso della forma, contornare fermo e sobrio [...] innato gusto del colore vivo e brillante, nessuna concessione al gotico [...] noteremo infine quella serenità e dolcezza tutta particolare delle espressioni [...]»⁸⁷.

La data che segnerebbe un decisivo scarto nei modi del pittore è da entrambi collocata nell'ultimo decennio del Quattrocento, quindi in concomitanza con la collaborazione con Foppa, ma quell'esperienza viene letta in maniera differente dai due studiosi: per De Minerbi quell'incontro comporterà un'immediata variazione linguistica, tanto che l'anno 1490 diventerà un elemento discriminante per la datazione di molte opere, mentre per Nolfo di Carpegna Brea mostrerebbe nel politico savonese ancora la sua piena fisionomia e solo in seguito giungerà «ad una imitazione sempre più evi-

84 Sui successivi sviluppi del genere, che implicò il superamento del modello monografico idealistico-purovisibilista basato sulla mera catalogazione, e l'apertura alle problematiche storico-politiche e filosofiche, si veda A. Galansino, *Oltre la monografia, "Prospettiva"*, 149-150 (*Giovanni Previtali. Storico dell'arte militante*), 2013, pp. 66-75, con bibliografia di riferimento.

85 Per l'unico riferimento esplicito a De Minerbi presente nell'articolo di Nolfo Di Carpegna si rimanda qui alla nota 14.

86 Nolfo di Carpegna non esclude invece la possibilità che l'opera di Iacopo Durandi abbia ispirato in qualche modo Brea, cogliendo una certa affinità esecutiva, negata decisamente dal conte triestino: Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), pp. 412-413.

87 Ivi, p. 415. Per il brano corrispondente si vedano qui la nota 27 e la relativa trascrizione.

dente dei Lombardi»⁸⁸. Un accordo nella periodizzazione viene di nuovo raggiunto sul deciso scarto che l'artista compì nel 1512, anno di realizzazione della *Crocifissione* di Cimiez: «Tutti i colori si susseguono nella più simpatica armonia, i colori vivaci sono fusi in maniera da non urtare menomamente l'occhio. Il paesaggio chiaro, trasparente dà rilievo alla scena principale su sfondo finissimo. In questo dipinto le espressioni dei volti spiccano tutte per profondità di sentimento e di vitalità»⁸⁹; considerazioni simili leggiamo nell'articolo di Nolfo di Carpegna, che, al pari del conte triestino, individua le motivazioni nell'assimilazione dell'arte lombarda, a seguito del soggiorno e dell'attività genovese⁹⁰.

Comuni infine le ragioni che spinsero i due studiosi a riconsiderare l'operato del pittore e non certo riconducibili a «quell'emozione turistica cagionata nelle giovani coppie anglo-americane dalla scoperta rivierasca di Ludovico Brea», polemicamente tratteggiata da Roberto Longhi⁹¹. Al di là della rivendicazione politico-culturale della sua italianità⁹², esisteva la necessità di colmare le lacune dei precedenti contributi francesi sull'artista, segnati da un approccio documentario e meramente descrittivo: mancava quindi una disanima della sua personalità, capace di restituirlo a un contesto culturale più vasto, e di coglierne così la peculiarità proprio nella capacità di modulare, senza eccessivi stridori, le due diverse tendenze artistiche operanti in quell'ambiente, ovvero quella fiamminga, e quella rinascimentale italiana. Il lavoro di De Minerbi, a una data di poco anteriore al 1915, anno in cui Adolfo Venturi avviò una più articolata definizione dell'operato dell'artista nizzardo, che verrà poi ripresa e ampliata da Nolfo di Carpegna⁹³, andava a rispondere proprio a questa mancanza.

88 Ivi, p. 420.

89 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 104.

90 Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), pp. 425-426. Guardando alle opere, identici i caratteri rilevati nella descrizione del *Polittico del Battesimo di Cristo* di Taggia, ovvero il colorito variato, vivo e brillante, la qualità del panneggio, l'assoluta padronanza del disegno, lo studio delle figure; così come certe cadute di qualità nella *Pietà* della cattedrale di Monaco, spinge entrambi a ipotizzare un ampio intervento di aiuti. Discordanti, invece, sia la datazione della *Crocifissione* di Palazzo Bianco, che De Minerbi colloca agli esordi del secondo decennio del Cinquecento, cogliendovi profondi scarti linguistici rispetto alle opere giovanili, mentre il conte di Carpegna la data, su basi stilistiche, al 1481, anno della morte di Raffaele de Gradi, committente della cappella dove fu collocato il dipinto, secondo una linea che è risultata prevalente all'interno però di un dibattito che ha visto le più diverse proposte, sia la cronologia della *Madonna della Misericordia* dei Penitenti Neri di Nizza, che, in accordo con la critica più recente, Nolfo di Carpegna pone nel primo decennio del Cinquecento, e non intorno al 1490 (Ivi, pp. 424-425).

91 R. Longhi, *Carlo Braccesco*, Milano 1942, p. 8.

92 Si rimanda qui alla nota 37.

93 De Floriani, *Per la fortuna critica*, cit. (vedi nota 17), pp. 78-79.

APPENDICE⁹⁴

I. Riproduzioni lineari⁹⁵

Tav. LXXVIII

- Ludovico Brea, *Polittico dell'Annunciazione*, particolare, *San Sebastiano*, 1494, Taggia, chiesa di San Domenico
- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Sebastiano*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *San Sebastiano*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea (attr.), *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *Imago Pietatis*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *Imago Pietatis*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *Imago Pietatis*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico della Pietà o Tieste*, particolare, *Compianto su Cristo morto*, 1505, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *Compianto su Cristo morto*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio

Tav. LXXIX

- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Antonio Brea, *Polittico di Diano Borello*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1516, Diano Borello, chiesa di San Michele
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli

⁹⁴ Le didascalie delle tavole, la bibliografia e le lettere sono state trascritte conformemente alle versioni originali dattiloscritte e manoscritte: le uniche variazioni sono state introdotte o per correggere semplici errori di battitura o per uniformare le citazioni bibliografiche, integrando i dati laddove mancanti.

⁹⁵ La descrizione delle tavole procede per temi iconografici, da sinistra a destra, dall'alto verso il basso; laddove l'identificazione dei soggetti non corrisponda più a quella proposta dalla critica più recente, le nuove letture seguono, tra parentesi quadre, quelle di De Minerbi.

Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *Santa Teresa* [*Santa Caterina da Siena*], 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Pietro*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *San Pietro*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
Antonio Brea, *Polittico di Diano Borello*, particolare, *San Pietro*, 1516, Diano Borello, chiesa di San Michele

Tav. LXXX

Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Nicola*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
Ludovico Brea, *Polittico dell'Annunciazione*, particolare, *Sant'Eoliano* [*San Fabiano*], 1494, Taggia, chiesa di San Domenico
Antonio Brea, *Polittico di Diano Borello*, particolare, *San Nicola da Bari*, 1516, Diano Borello, chiesa di San Michele
Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *San Nicolò*, 1500, Monaco, cattedrale
Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *Santa Martino* [*Santa Devota*], 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *Santa Barbara*, 1500, Monaco, cattedrale
Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *Santa Barbara*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *San Michele arcangelo*, 1500, Monaco, cattedrale
Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Michele arcangelo*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
Antonio Brea, *Polittico di Diano Borganzo*, particolare, *San Michele arcangelo*, 1518, Diano Borganzo, chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio
Ludovico Brea, *Polittico di Santa Caterina*, particolare, *San Michele arcangelo*, 1488, Taggia, chiesa di San Domenico

Tav. LXXXI

Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *Santa Caterina da Siena*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *Santa Caterina da Siena*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli

- Ludovico Brea, *Polittico della Pietà o Tieste*, particolare, *San Biagio*, 1505, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *San Biagio*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *Santa Maria Maddalena*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea, *Polittico della Pietà o Tieste*, particolare, *Santa Maria Maddalena*, 1505, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *Martirio di Santa Caterina*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *Santa Brigida*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *Santa Brigida*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *San Francesco*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *San Francesco*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea, *Aureole*, da: *Polittico del Battesimo di Cristo*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli; *Polittico dell'Annunciazione*, 1494, Taggia, chiesa di San Domenico; *Polittico di San Giorgio*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio; *Polittico di Santa Devota*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio

II. Bibliografia

- M.F. Brun, *Jean Miralbeti et les trois Bréa. Etude sur les peintres Niçois de la Renaissance*, in "Annales de la Société des Lettres, Science et Arts des Alpes Maritimes", 12, 1890, pp. 77-110
- L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 6 voll., Bassano 1792-96
- F. Baldinucci, *Delle notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728
- R. Soprani, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi, e de' Forestieri che in Genova operarono*, Genova 1674
- E. Schaeffer, *Giovanni Miralietti e Ludovico Brea, pittori celebri nizzardi*, Nice 1880
- F. Alizeri
Descrizione di Genova e del Genovesato, 3 voll., Genova 1846
Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI, 3 voll., Genova 1870-80

- G. Rossi, *Storia del Marchesato di Dolceacqua e dei Comuni di Pigna e di Castelfranco*, Oneglia 1862
- N. Calvi, *La cronaca del Convento di Taggia*, s.l., 1622-23
- G. Bres, *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi*, Nizza 1906
- T. Bensa, *La peinture en Basse Provence, à Nice et en Ligurie depuis le commencement du Quatorzième siècle jusqu'au milieu du Seizième*, Cannes 1908
- L.H. Labande, *Les tableaux de la cathédrale de Monaco peints par Louis Brea*, in "Nice Histoire", 2, 1912, pp. 47-62
- L. Reghezza, *Les peintres Louis, Antoine et Pierre Brea et leurs œuvres à Taggia et dans les environs*, in "Nice Histoire", 2, 1912, pp. 77-87
- A. Barety, *Les primitifs de Lucéram appartenant au musée de Nice et le peintre Jacques Durandi*, in "Nice Histoire", 2, 1912, pp. 172-179
- L. Reghezza, *Appunti per la storia dell'Arte pubblicati per la cura delle Camere di Taggia*, Sanremo 1908
- J. Levrot, *Catalogue de l'exposition rétrospective d'art régional des XV^e et XVI^e siècles*, (Nice, maggio-aprile 1912), Nice 1912
- G. Bres
Questioni d'arte regionale. Studio critico. Altre notizie inedite sui pittori nicesi, Nizza 1911
- Notizie intorno ai pittori Nicesi Giovanni Mirallieti, Ludovico Brea e Bartolomeo Bensa in relazione all'opera di F. Alizeri*, Genova 1903
- C. Jolivot, *La Renaissance à la cour de Monaco – Deux peintres génois du XVI^e Siècle*, in "Annuaire de la Principauté de Monaco", 1882, pp. 112-156
- O. Grosso, *Catalogo descrittivo e illustrato dei quadri antichi e moderni delle Gallerie di Palazzo Bianco e Rosso*, Genova 1909
- F. Malaguzzi Valeri, *Il Foppa in una recente pubblicazione*, in "Rassegna d'Arte", 5, 9, maggio 1909, pp. 84-88

III. Indice delle tavole

1. Maestri o presunti Maestri del Brea

- Tav. I. Jean Miralheti, *Polittico della Madonna della Misericordia* (Nizza, Museo Masséna, già cappella dei penitenti Neri)
- Tav. II. Jacques Durandi, *Polittico di San Giovanni Battista* (Nizza, Musée des Beaux-Arts)
- Tav. III. Jacques Durandi, *Polittico di Santa Margherita* (Fréjus, Cattedrale)
- Tav. IV. Giovanni Canavesio, *Polittico di San Domenico* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)
- Tavv. V-VI. Vincenzo Foppa, *Pala Fornari*, intero e particolare (Savona, Pinacoteca Civica)

2. Ludovico Brea

- Tavv. VII-VIII. *Polittico della Pietà*, intero e particolare (Nizza, Cimiez, chiesa del monastero francescano)
- Tav. IX. *La Pietà* (Nizza, chiesa di S. Agostino)
- Tavv. X-XII. *Polittico della Madonna della Misericordia*, intero e particolari (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)
- Tav. XIII. *Polittico del Battesimo di Cristo* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico, cappella dei Curli)
- Tav. XIV-XVI. *Polittico dell'Annunciazione*, intero e particolari (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico, cappella Asdente)
- Tav. XVII. *Polittico di Santa Caterina* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)
- Tav. XVIII. *Crocifissione* (Eze, chiesa dei Penitenti Bianchi)
- Tavv. XIX-XXI. *Polittico della Rovere*, intero e particolari (Savona, oratorio di S. M. di Castello)
- Tav. XXII. *Madonna della Misericordia* (Nizza, cappella dei Penitenti Neri)
- Tavv. XXIII-XXIV. *Polittico della Vergine del Rosario*, intero e particolare (Biot, chiesa di S. Maria Maddalena)
- Tav. XXV. *Polittico dell'Assunzione* (Savona, Museo della Cattedrale)
- Tav. XXVI. *Crocifissione* (Savona, Pinacoteca Civica)
- Tavv. XXVII-XXXIII. *Polittico di San Nicola*, intero e particolari (Monaco, cattedrale)
- Tav. XXXIV. *Polittico della Vergine col Bambino* (Six-Fours, collegiata di Saint-Pierre)
- Tavv. XXXV-XLII. *Polittico della Pietà, detto Teste*, intero e particolari (Monaco, cattedrale)
- Tav. XLIII. *Polittico di Santa Devota* (Dolceacqua, chiesa di S. Antonio)
- Tav. XLIV. *Polittico della Madonna del Rosario* (Briançonnet, chiesa di Notre-Dame-de-l'Assomption)
- Tav. XLV. *Polittico della Deposizione* (Nizza, Cimiez, chiesa del monastero francescano)
- Tav. XLVI. *Polittico della Crocifissione* (Nizza, Cimiez, chiesa del monastero francescano)
- Tav. XLVII. *La Crocifissione* (Genova, Museo di Palazzo Bianco)
- Tavv. XLVIII-XLIX. *Polittico dell'Incoronazione della Vergine*, intero e particolare (Genova, Museo di S. Maria di Castello)
- Tav. L. *Madonna del Rosario* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)
- Tav. LI. *Polittico della Madonna del Rosario* (Antibes, cattedrale)
- Tavv. LII-LV. *Polittico di San Giorgio*, intero e particolari (Montalto Ligure, chiesa di S. Giovanni Battista)

3. Scuola del Ludovico Brea od attribuzioni

- Tav. LVI. Ludovico Brea, *Polittico dell'Annunciazione* (Lieuche, chiesa della Natività)

- Tav. LVII. Ludovico Brea, *San Pietro e San Martino; San Giovanni Evangelista e Santa Petronilla*, due pannelli di polittico (Saint-Martine-Vésubie, chiesa di Saint-Martin)
- Tav. LVIII. Scuola di Ludovico Brea (Antonio Brea?), *Polittico di Sant'Onorato* (Grasse, cattedrale di Notre-Dame-de-Puy)
- Tav. LIX. Francesco Brea, *Polittico della Pietà* (Monaco, cattedrale)
- Tav. LX. Ludovico Brea, *La Pietà* (Taggia, Museo del convento di S. Domenico)
- Tav. LXI. Scuola di Ludovico Brea (Pancalino attr.), *Sant'Agostino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio abate*, detta *pala Galleani* (Ventimiglia, chiesa di S. Agostino)
- Tav. LXII. Francesco Brea, *Madonna in trono e santi* (Nizza, chiesa di S. Bartolomeo)
- Tav. LXIII. Francesco Brea, *Polittico della Madonna della Misericordia* (Saint-Martin-Entrau-nes, chiesa parrocchiale)
- Tav. LXIV-LXV. Francesco Brea, *Polittico di San Tommaso d'Aquino*, pannelli laterali e predella (Taggia, chiesa di S. Domenico)
- Tav. LXVI. Antonio Brea, *Polittico* (Diano Borganzo, chiesa parrocchiale)
- Tav. LXVII. Antonio Brea, *Polittico di San Michele arcangelo* (Diano Borello, chiesa parrocchiale)
- Tav. LXVIII. Stefano Adrechi, *Polittico* (Camporosso, chiesa di San Marco)
- Tav. LXIX. Antonio Semino (attr.), *Natività* (Savona, Pinacoteca Civica)
- Tav. LXX. Ludovico Brea (ambito di), *Assunta* (Antibes, cappella del faro della Garoupe)
- Tav. LXXI. Donato de' Bardi, *Crocifissione* (Savona, Pinacoteca Civica)
- Tav. LXXII/ LXXIII/ LXXIV. Frammenti non identificabili a causa dell'assenza delle immagini e della perdita della pagina 147 del dattiloscritto che ne conteneva la descrizione
- Tav. LXXV. Agostino da Casanova (attr.), *Madonna del libro* (Camporosso, chiesa di San Marco)
- Tav. LXXVI. Nicolò Corso, *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, frammenti (Taggia, chiesa del convento di San Domenico)
- Tav. LXXVII. Ludovico Brea, *San Giovanni Battista, San Pietro, San Benedetto* (Lérins, Ile Saint-Honorat, musée de l'abbaye)

IV. Le foto come documenti: stato conservativo e restauri

Di seguito gli elementi più significati emersi da un confronto tra le riproduzioni fotografiche presenti nel dattiloscritto, di cui si riporta la numerazione, e lo stato attuale delle opere.

Tav. VII. *Polittico della Pietà* (Nizza, Cimiez, chiesa del monastero francescano)

Nell'immagine l'opera mostra lo stato precedente il restauro del 1938, che rimosse diverse ridipinture, in particolare quella del fondo oro che era stato occultato da un cielo percorso da nubi⁹⁶.

⁹⁶ Nella sua monografia su Brea, Schwok sottolinea come anche lo stato attuale costituisca una variante rispetto a quella che doveva essere la *facies* originaria del polittico, non solo per l'evidente ritaglio

Tav. IX. *La Pietà* (Nizza, chiesa di S. Agostino)

Nella foto l'opera appare in una fase antecedente il restauro del 1951, eseguito dall'atelier Malesset, che si trovò a risanare una situazione alquanto compromessa⁹⁷: la superficie pittorica appare ancora segnata da numerose cadute di colore, in particolare in corrispondenza del manto della Vergine e nella porzione superiore della tavola. Un confronto tra la riproduzione primo novecentesca e quella attuale mostra altresì la sostituzione della cornice: le esili colonnine tortili che sostengono un arco a tutto sesto polilobato hanno infatti preso il posto di una fascia con festoni a rilievo, non originaria, che, al di là dell'incongruenza stilistica, occultava porzioni ancora apprezzabili della superficie pittorica - si notino in particolare la testa e i piedi di Cristo, nonché le maniche, rispettivamente destra e sinistra, delle vesti di san Giovanni e della Maddalena.

Tav. X. *Polittico della Madonna della Misericordia* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)

Il *polittico* risulta ancora smembrato. Nella tavola corrispondente al pannello centrale si può notare la presenza di una cornice sommitale aggiunta in un momento non precisabile e poi rimossa in occasione del restauro del 1937, quando l'unità del complesso venne ripristinata nella sua pur parziale integrità⁹⁸. Nella scheda dell'opera De Minerbi non mancò di rilevare lo scarto stilistico e tecnico tra lo scomparto principale e quelli laterali che «trovansi nel coro della chiesa», venendo a ipotizzare due differenti tempi di realizzazione da parte del pittore, e partecipando così a un ampio dibattito critico avviato da Bres e da Reghezza e non ancora risolto⁹⁹.

Tav. XIII. *Polittico del Battesimo di Cristo* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico, cappella dei Curli)

Nella foto del *polittico*, che sappiamo essere stato restaurato tra il 1961 e il 1962, possiamo cogliere l'assoluta illeggibilità dei cieli stellati nei pannelli laterali con i santi Pietro e Paolo, già per altro privi della cornice aggettante che doveva riproporre le forme di quella che racchiude l'episodio centrale del Battesimo, e la presenza di una cornice alla base della predella che conteneva tracce di un'iscrizione giallo bianca su fondo rosso: «*fieri [...] nobiles [...] benedictus [...] et de [...] Curl [is]*». La posizione di questo elemento viene registrata anche

dei pannelli a scapito dell'integrità del disegno, ma anche per la sovrapposizione del cielo trapuntato di stelle a un fondo oro punzonato: Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 130, n. P.1.

⁹⁷ Ivi, p. 165, n. P.35.

⁹⁸ Si può ipotizzare che questa cornice fosse stata posta a coronamento del pannello con la *Madonna di Misericordia* a seguito dello smembramento del complesso e della conseguente rimozione della tavola centrale dell'ordine sommitale, probabilmente raffigurante la *Crocifissione*, andata perduta.

⁹⁹ De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 44-49, in particolare p. 46, dove viene ripresa la lettura già avanzata in G. Bres, *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi*, Nizza 1906, p. 18; L. Reghezza, *Appunti e notizie ricavate da documenti inediti dell'Archivio di Taggia*, San Remo 1912, pp. 151-152; G. Bres, *Questioni d'arte regionale. Studio critico. Altre notizie inedite sui pittori nicesi*, Nizza 1911, p. 59. Sulla storia critica del polittico si rimanda a Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 132-133, n. P.3, con bibliografia precedente.

in un disegno a penna inserito da De Minerbi tra le righe della sua scheda dell'opera, dove lo studioso esprime dubbi e perplessità circa l'attendibilità della trascrizione proposta da Calvi nella sua *Cronaca del convento di Taggia* (1622-1623)¹⁰⁰.

Tavv. XIV-XVI. *Polittico dell'Annunciazione* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico, cappella Asdente)

Le tavole documentano lo stato assai problematico in cui versava l'opera prima degli interventi conservativi del 1912, a cui ne sarebbero seguiti altri due nel 1954 e nel 1956-57 sotto la direzione rispettivamente di Brizi e Rotondi¹⁰¹. Le fotografie a disposizione dello studioso triestino furono quindi eseguite prima del restauro primo novecentesco: la loro pessima qualità in rapporto alle attente osservazioni che De Minerbi presenta sulle iscrizioni, in particolare su quella, poi decifrata da Reghezza, che recita «*Missus est ad Mariam Virginem S. Matheo*»¹⁰², suggerisce una visione diretta del dipinto da parte dello studioso.

Tav. XVII. *Polittico di Santa Caterina* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)

La foto mostra evidenti sollevamenti e cadute della pellicola pittorica, soprattutto nei due scomparti laterali del primo ordine e lungo l'asse mediano del tavolato centrale, percorso per tutta la sua altezza da un'ampia fessura: la situazione fu risanata dal restauro eseguito nel 1979¹⁰³.

Tav. XVIII. *Crocefissione* (Eze, chiesa dei Penitenti Bianchi)

Nell'immagine si notano non solo le ampie lacune, poi reintegrate, particolarmente evidenti nel paesaggio, nel manto e nel volto di san Giovanni, ma anche l'assenza della cornice lignea, che venne successivamente ripristinata¹⁰⁴.

Tav. XXII. *Madonna della Misericordia* (Nizza, cappella dei Penitenti Neri)

La foto rivela le ampie reintegrazioni pittoriche e il ripristino di elementi decorativi a foglia d'oro¹⁰⁵ effettuati nel 1874 da un certo David, restauratore del Louvre: l'arbitrarietà di questi interventi è lamentata dallo stesso De Minerbi, che li considera da ostacolo per una puntuale valutazione dell'opera e della sua tecnica al fine di verificarne l'autografia e di proporre una

100 Si veda qui nota 23. De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 51; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 159, n. P.29, con bibliografia precedente.

101 Ivi, p. 158, n. P.28.

102 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 53-57, in particolare p. 55, dove l'iscrizione viene così trascritta: «MI...SVS...ON...ED...»; L. Reghezza, *Les peintres Louis, Antoine et Pierre Brea et leurs œuvres à Taggia et dans les environs*, "Nice Histoire", 2, 1912, pp. 77-87, in particolare pp. 83-84; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 158, n. P.28.

103 Ivi, pp. 133-134, n. P.4.

104 Ivi, pp. 171-172, n. P.41.

105 Tra gli elementi di maggiore evidenza emergono le stelle applicate sul manto della Madonna, e l'intero rifacimento del disegno della veste, nonché delle aureole della Vergine e del Bambino, poi decorate con motivi di chiaro gusto ottocentesco.

collocazione all'interno del percorso dell'artista. Lo stato attuale, fortemente impoverito, è invece l'esito delle scelte operate da Malasset nel 1953 e nel 1960: adeguandosi a una tendenza che potremmo definire "purista", in aperto contrasto con i principi del restauro tardo ottocentesco, egli eliminò ogni ridipintura a favore di un recupero del tessuto pittorico originario per quanto frammentario¹⁰⁶.

Tav. XXIII. *Polittico della Vergine del Rosario* (Biot, chiesa di S. Maria Maddalena; fig. 8)

La foto mostra uno stato fortemente compromesso dai restauri integrativi effettuati nel corso del XIX secolo: se la figura della Maddalena risulta totalmente ridipinta, il santo militare impugna ancora con la mano sinistra un drappo repubblicano, che aveva sostituito l'originaria croce¹⁰⁷.

Tav. XXV. *Polittico dell'Assunzione* (Savona, Museo della Cattedrale)

L'immagine del *polittico*, che venne restaurato per la prima volta a Parigi nel 1813 in occasione dell'esposizione sulle Scuole primitive, permette di notare sia quelle ampie ridipinture denunciate da Piero De Minerbi e Nolfo di Carpegna come concreti impedimenti a un puntuale apprezzamento dei panneggi¹⁰⁸ sia l'incorniciatura che aveva ripristinato l'unità di un complesso privo ormai della carpenteria originaria¹⁰⁹.

Tav. XXXIV. *Polittico della Vergine col Bambino* (Six-Fours, collegiata di Saint-Pierre)

Nella foto ritroviamo memoria dell'inquadratura lignea seicentesca, che fu rimossa probabilmente in occasione degli interventi conservativi realizzati nel 1937¹¹⁰.

Tav. XLIII. *Polittico di Santa Devota* (Dolceacqua, chiesa di S. Antonio)

Nell'antica immagine la figura di san Martino vescovo, riconducibile a una manomissione settecentesca, occupa ancora lo scomparto centrale del *polittico*, prima che la presenza della santa eponima fosse svelata da una radiografia effettuato nel 1946 e quindi dalla successiva pulitura¹¹¹.

106 Per le vicissitudini conservative si veda De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 67-69, che conferma l'autografia del maestro per la qualità del viso della Vergine, proponendo una datazione alla fine del Quattrocento, e Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 179-180, n. P.I.3, che inserisce il dipinto tra le opere di dubbia attribuzione, posticipandone la realizzazione al 1510-1515 circa.

107 Ivi, pp. 163-164, n. P.33.

108 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 73; Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), p. 421.

109 Lo stato attuale è l'esito di un intervento del 1980: Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 137-138, n. P.7.

110 Ivi, pp. 166-167, n. P.36.

111 Ivi, pp. 147-148, n. P.15. Disattesa fu invece la speranza di Piero De Minerbi, che avrebbe voluto un ben più deciso intervento di rimozione delle ridipinture della *Madonna della Misericordia* di Briançonnet (tav. XLIV): databili al XVII secolo, esse interessavano il gruppo dei devoti e in parte sono state mantenute. Secondo quanto suggerito da François Enaud (*Le peintre niçois Louis Bréa et le thème de la Vierge de Miséricordie*, "Les Monuments historiques de France", 4, 1966, pp. 253-285, in particolare p. 265 nota

Tavv. L e LVII. *Madonna del Rosario* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico; *San Pietro e San Martino*; *San Giovanni Evangelista e Santa Petronilla*, due pannelli di polittico (Saint-Martine-Vésudie, chiesa di Saint-Martin)

In entrambi i casi le foto mostrano superfici ancora interessate da ripassature e rifacimenti, che i successivi interventi conservativi hanno rimosso¹¹², permettendo una maggiore leggibilità di quei dettagli del disegno e dei panneggi generalmente occultati da applicazioni omogenee e per nulla attente al mantenimento o al ripristino delle forme volute dall'artista.

Tav. LVIII. *Polittico di Sant'Onorato* (Grasse, cattedrale di Notre-Dame-de-Puy).

Oltre ad alcune variazioni visibili nel manto di *Sant'Onorato*, e in alcuni dettagli del paesaggio, gli elementi più evidenti che emergono confrontando la tavola dell'*Album* con lo stato attuale del polittico sono l'assenza della figura del donatore e della cornice lignea ad archi a sesto acuto trilobati sorretti da colonne tortili¹¹³.

V. *Carteggio Piero De Minerbi-Poggio Poggi: trascrizione delle lettere conservate presso la Pinacoteca Civica di Savona*
Anni 1938-1940

I.

Stresa Borromeo 8. 4. 38 – XVI¹⁴

Chiarissimo Dottore,

La sua lettera mi ha fatto ben piacere, perché mi ha ringiovanito nei sentimenti, riandando agli anni 1910 e 1912 in cui la mia passione allo studio dell'arte s'era dedicata intieramente a Ludovico Brea; ed a Savona, in quel tempo, ebbi la fortunata occasione di conoscere l'illustre e rimpianto di Lei Padre, col quale ricordo d'avvermi intrattenuto lungamente a discorrere del bellissimo dipinto "Gesù Crocifisso" che, già d'allora, attribuii senza dubbio al grande maestro ligure – italiano e non di Nizza francese, come dice il Labande.

179), riportato da Schwok (*Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], pp. 176-177, n. P.47), il restauro effettuato nel 1951 decise per il mantenimento delle figure di un domenicano e della sua controparte femminile, collocate ai lati della Madonna e di evidente fattura settecentesca.

112 Ivi, pp. 137-138, n. P.7. Ivi, pp. 144-146, n. P.13, pp. 173-174, n. P.44.

113 De Minerbi (*Appunti*, cit. [vedi nota 1], p. 131) riferisce la tavola alla scuola di Ludovico; Schwok (*Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], p. 184, n. P.R.3) la attribuisce al fratello Antonio con una datazione al 1530 circa.

114 Sotto la data compare il numero «31» tracciato a matita blu; similmente sulle prime pagine delle altre lettere di De Minerbi troviamo in sequenza i numeri «176», «204» e «205» in rosso, mentre di nuovo in blu è il «216» presente sulla lettera dattiloscritta di Poggi. Si tratta con buona probabilità dei segni di un intervento di riordino e inventariazione delle carte d'archivio della Pinacoteca savonese.

Non ho nulla in contrario, egregio Dottore, ch'Ella citi quello che crede più opportuno del mio inv. sul Brea, sopra una monografia interessante dell'anzidetto dipinto, alla di Lei bella Pinacoteca. Per delicatezza solo la prego di porsi d'accordo col Dott. Viale¹¹⁵, a cui affidai il mio lavoro.

Conobbi molto il Prof. Labande, circa 27 anni or sono, quando iniziava l'amore su L. Brea di Monaco.

Ammiro il suo studio, seppur si è mantenuto in un'orbita provenzale.

Ella è molto gentile nel formulare voti per la pubblicazione della mia monografia ma non so quale ente voglia e possa intraprenderla; mi rimane lo stesso il conforto di aver lavorato per mio amore d'arte.

Vorrei avere il piacere di venire a Savona; riammirare le bellezze della Pinacoteca ed avere l'alto piacere di conoscere Lei personalmente, ma ... gli anni mi cominciano a pesare nei viaggi.

A mia volta sarò lieto se venendo Ella nei miei paraggi, volesse venirmi a trovare nella solitudine dello studio, che seguo nel mio Eremo.

Con deferenti saluti.

Piero de Minerbi

II.

Stresa Bor. 26.10.39 – XVII

Villa Sant'Antonio

Gentile e Chiarissimo Dottore,

L'invio dell'interessante catalogo della "Pinacoteca di Savona" mi è giunto tanto più gradito quanto più espressione di delicatissimo Vostro pensiero; ed ha rianimato i tempi della gioventù in cui più volte ammirai e studiai bellissime cose che oggi si mantengono sotto la coltissima guida del Vostro amore all'arte. Vivissimo grazie, ottimo Dottore.

L'editore al n° 21 del Brea – eliminò il De al mio nome, confondendolo in tal guisa a quello che non mi appartiene. Con voti di molta affluenza alla Pinacoteca, ad una prossima edizione del Catalogo – se vorrete esimio Dottore mantenere il mio giudizio sul Brea – vi sarò sempre grato se vorrete altresì far correggere il nome. -

Ho affidato quest'anno il mio complesso lavoro ad un distintissimo giovane, il Marchese di Carpegna, che ebbe per tesi di laurea "Ludovico Brea". Svolgendo ampiamente il tema, s'intratterà sull'opera che avete a Savona e che ha studiato particolarmente, indotto da me. Lo invitai a farne pubblicazione. Mi procurerò il piacere di tenervene al corrente.

Con rinnovato animo grato accogliete i migliori miei saluti.

Piero de Minerbi

¹¹⁵ Non è stato possibile reperire alcuna notizia riguardante il dottor Viale e i suoi rapporti con De Minerbi durante il suo soggiorno a Savona.

III.

Stresa Bor.o 9.2.1940 – XVIII

Villa Sant'Antonio

Chiarissimo Dottore,

Or sono, tra breve, due anni da quando voleste, con simpatia, corrispondere nei riguardi di Ludovico Brea “nostro comune amico”; e particolarmente Vostro, in omaggio alla Pinacoteca di Savona che sapientemente organizzate.

L'altro giorno il giovane Conte Nolfo di Carpegna, mi mandò in lettura la sua tesi di laurea (allievo del Prof. Toesca); potete immaginare come andai, pensando a Voi, a scorrere l'interpretazione della “Crocefissione” di Savona.

Non ne parla a lungo ma, riconoscendo benevolmente il “ritrovamento” mio, condivide «l'autenticità dell'opera di Ludovico», discute sugli anni ai quali si possa assegnare, aggiungendo che «si sarebbe tentati di avvicinarla alla ... Crocefissione di Cimiez» mentr'io l'attribuivo agli anni 1495-1500.

Vi segnalo ciò, immaginando farvi piacere, ma non “ufficialmente”; mentre fra giorni, rimandando al Carpagna la tesi di laurea, gli chiederò mandarvi copia autentica di quanto vien detto al riguardo.

Come il mio lavoro sul Brea poté essere utile in passato agli studiosi del gran pittore ligure – cosa di cui sono estremamente lieto – così mi permetterei (ormai vecchio) offrirlo all'Archivio o Biblioteca del Civico Museo di Savona, di cui siete esimio Direttore – affinché (!) (per quanto manoscritto) possa venir utilizzato quando se ne presentasse in avvenire l'opportunità. – Comprende 169 fogli ed 81 tavole d'illustrazioni. – Può interessare ed essere perciò accolto in omaggio, Dottore, per gli studiosi del Vostro Museo? nel caso mi farei premura inviarvelo a mezzo posta.

-Sempre fortunato quando l'Arte mi avvicina a persone, come Voi, di spirito e di cultura elevata e mi è gradito porgervi l'espressione della mia devota cordialità.

Co. Piero de Minerbi

IV.

[Dattiloscritto e su carta intestata della Pinacoteca Civica di Savona]

Oggetto – Ringraziamento per offerta Manoscritto sul pittore Ludovico Brea

Egregio conte de Minerbi

Vi sono infinitamente grato delle gentili espressioni a mio riguardo ed accetto di tutto cuore il vostro interessantissimo manoscritto che deve esservi costato lunghi anni di studi e di ricerche. il vostro manoscritto sarà gelosamente conservato a disposizione degli studiosi che vogliano interessarsi sulle opere del gran nostro pittore.

Riceverò molto volentieri la monografia del conte Nolfo di Carpegna –come tutto ciò che si riguarda opere di autori della Pinacoteca di Savona.

Vi spedisco a parte un mio articolo su una casetta abitata da Colombo da me ricercata e individuata. Un articolo più dettagliato comparirà quanto prima sull'Emporium.

Vi spedisco anche a parte la continuazione della cronotassi di Savona iniziata dal compianto mio padre e continuata da me. Vedrete accennata la tavola del Brea in data 1495 esistente nella Cattedrale.

E nella primavera potrei sperare in una vostra graditissima visita alla Pinacoteca di Savona?

Io lo spero ancora. Vedreste Savona completamente rinnovata.

Coi più cordiali saluti.

V.

Stresa Bor.o 12.2.40 – XVIII

Gentilissimo Dottore,

Stamane Lunedì appena spedito in pacco postale lo studio sul Brea – la posta mi portò, col pensiero Vostro gentile, la pubblicazione interessante e “simpaticissima” – appartenendo a due generazioni “Poggi”. Scorrendola subito, fra i due Brea che la cronotassi menziona – quello del 1490 in collaborazione col Foppa – l'ho voluto a Voi ricordare iersera quando chiusi il pacco da spedirvi – essendovi una lettera dell'illustre Vostro compianto Padre, che particolarmente se ne interessò per caro sussidio a me rivolto!

Coincidenza fortunata!

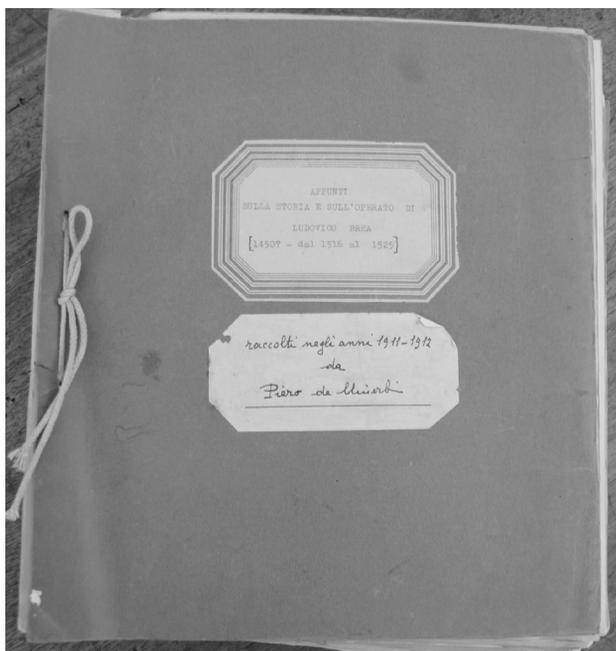
Vivissime grazie, ottimo Dottore, non meno che per avermi fatto conoscere il prezioso Vostro ritrovamento sull'abitazione in Savona di Cristoforo Colombo.

Quanto più modesta la casupola, tanto maggior valore alla memoria!

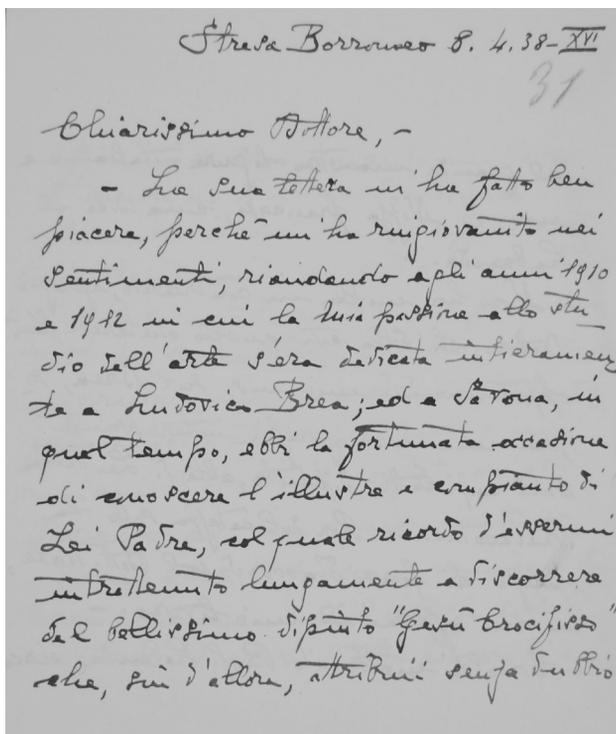
Riconosco in Voi delicatissimo pensiero ed inesauribile amore allo studio dell'Arte. Ammiro.

A Voi l'espressione di grato animo dal vostro

Piero de Minerbi



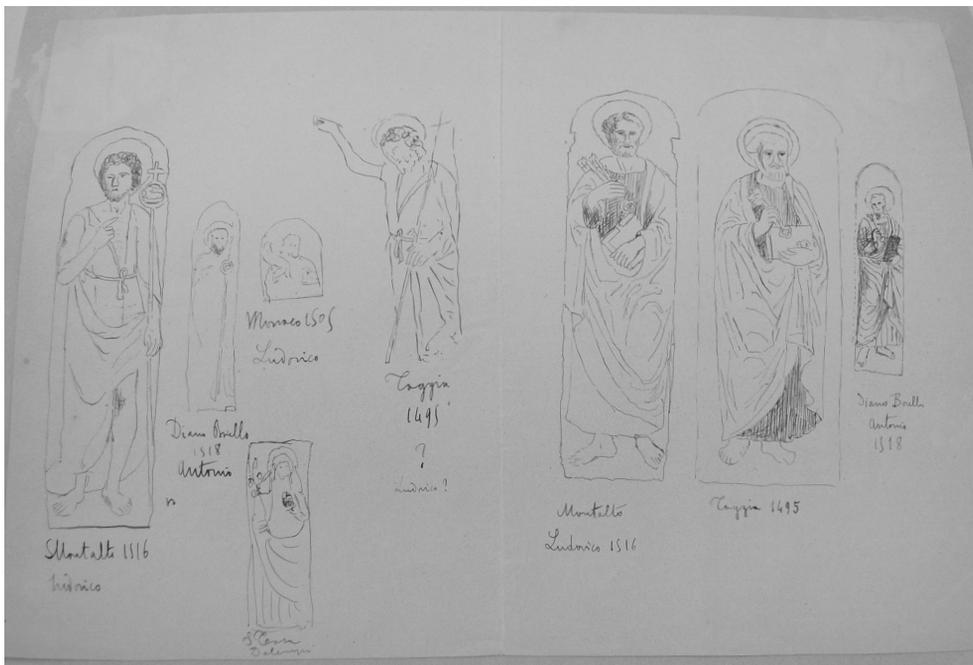
1. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, copertina cartonata, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica



2. Piero De Minerbi, *Lettera autografa*, 1938, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica



3. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXXXVIII



4. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXXIX



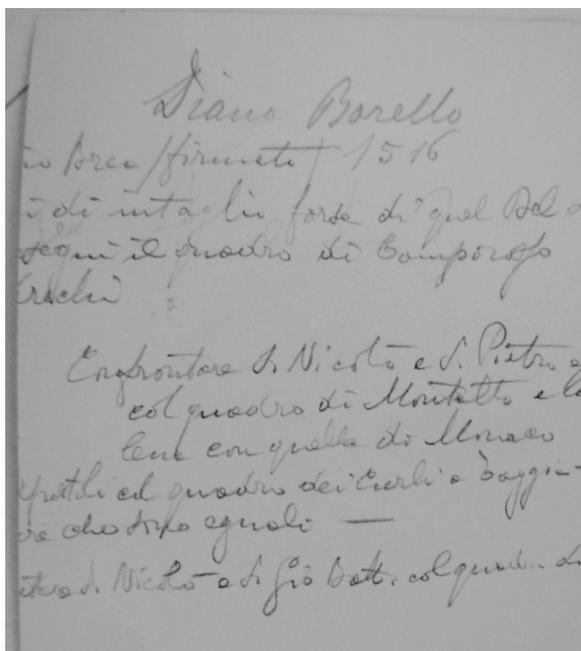
5. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXXX



6. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXXXI

7. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXVII verso

8. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. XXIII



PER LA FORTUNA CRITICA DI LUDOVICO BREA: UNA MONOGRAFIA INEDITA DI
PIERO DE MINERBI (1911-1912)

*For the critical history of Ludovico Brea: an unpublished monograph by Piero de
Minerbi (1911-1912)*

Federica Volpera

The archive of the Pinacoteca Civica in Savona preserved an unpublished typescript about the painter Ludovico Brea (Nice, 1450 c.-1516/1525): this work was written between 1911 and 1912 by the art historian Piero Hierschel De Minerbi, who belonged to a noble family from Trieste. The study of the text, illustrated by seventy-seven black and white photos, and four tables featuring sketches by the author, enables not only to add a new element to the critical history of Ludovico Brea but also to reflect on the state of the history of art criticism in Italy at the beginning of the Twentieth century. Particularly research tools used by the scholar belong to Historical and Philological method of the connoisseurship as was formulated by Adolfo Venturi (1856-1941) and Pietro Toesca (1877-1962): beyond the choice of a specific genre as the artist's monograph, and of a research topic focused on an artist who belonged to a peripheral area of Fifteenth- and Sixteenth-century Italian Art, De Minerbi's method is characterized by the enhancement of the link between history and criticism, a deep attention to the formal and technical aspects of the paintings in order to identify Brea's style and to reconstruct his catalogue, distinguishing his hands from those of his followers, and the use of research instruments as archival documents, photography and ink sketches of compositional and iconographic details. Finally, some unpublished letters written by Piero De Minerbi and the director of the Pinacoteca Civica in Savona, Poggio Poggi, between 1938 and 1940, enable to reconstruct the history of this typescripts and the reason of its presence in the archive of the museum.