

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA



Corso di Dottorato in *Studio e valorizzazione del patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale*

Curriculum *Storia e conservazione dei Beni Culturali artistici e architettonici*

XXXII ciclo

UNA DINASTIA DI ARTISTI “DE FLORENTIA” IN LIGURIA:
RAFFAELLO, GIULIO E ORAZIO DE ROSSI (1510-1626).

I

TESTO

Dottorando

Marco Casamurata

Tutor

Prof.ssa Maria Clelia Galassi

Anno accademico
2018-2019

INDICE

Premessa	5
I De Rossi e il «Pancalino». Fortune critiche	
<i>Raffaello De Rossi pittore senza opere</i>	7
<i>Nascita ed evoluzione del «Pancalino»</i>	9
<i>Raffaello De Rossi alias «Pancalino»</i>	13
Raffaello De Rossi, «florentinus pictor». Elementi per una biografia	20
«Non c'è forse un Piero di Cosimo?». Il percorso artistico di Raffaello De Rossi da Firenze a Diano Castello	
<i>Gli esordi (1510-1520 c.)</i>	32
<i>La maturità (1520 c.-1548)</i>	43
<i>I Santi di Coronata: un problema aperto</i>	51
<i>Nella bottega</i>	54
Giulio De Rossi, erede di Raffaello	
<i>Sotto l'egida del padre. Una prolifica collaborazione (1542-1562)</i>	57
<i>Alla guida della bottega (1563-1580 c.)</i>	65
<i>La tarda attività e il debutto di Orazio (1580 c.-1591)</i>	74
Orazio De Rossi: il tramonto di una stagione	78
Raffaello De Rossi e la sua bottega, uno sguardo sul contesto	84
Catalogo	
<i>Opere documentate o certamente attribuite</i>	103
<i>Opere di bottega</i>	164
<i>Opere documentate ma perdute o mai eseguite</i>	168
<i>Opere non reperite</i>	198
<i>Opere espunte</i>	201

Regesto cronologico	211
Documenti	239
Bibliografia	283

Premessa

La scelta di riconsiderare criticamente il percorso di una dinastia di pittori protagonisti della stagione artistica della Riviera ligure ponentina per tutto il corso del XVI secolo e oltre che annovera come proprio capostipite il maestro Raffaello di Nicolò De Rossi (notizie 1510-1572), sempre appellato come «florentinus» nei documenti noti che lo riguardano, tutti di area ligure-piemontese, il di lui figlio Giulio (notizie 1551-1591), quale mediocre continuatore dell'arte del padre e, infine, il nipote Orazio (notizie dal 1581-Genova 1626), debole epigono della bottega familiare, affonda le sue radici nella volontà di gettare luce su un piccolo tassello di quel fenomeno di scambi e migrazioni di artisti tra Firenze e la Liguria nel momento immediatamente precedente allo sbarco ufficiale della cultura raffaellesca a Genova, storiograficamente coincidente con l'arrivo di Perin del Vaga nel cantiere di Fassolo allo scadere del terzo decennio del Cinquecento; fenomeno, tutt'altro che secondario, di cui è stato ad oggi delineato il profilo e che costituisce indubbiamente terreno di ricerca fertile sulla scia degli studi già avviati.

Di nessuna notizia certa disponiamo sulla giovinezza di Raffaello De Rossi, documentato per la prima volta nel Ponente ligure nel 1510: non sappiamo precisamente dove e quando sia nato, con che maestri abbia studiato né quale motivo lo abbia condotto in Liguria, ma è certo che gli anni della sua formazione coincisero con un periodo storico delicato per la città di Firenze che dopo la morte di Lorenzo il Magnifico (1492) era passata dall'esperienza repubblicana, tragicamente conclusasi con la condanna al rogo del predicatore domenicano Girolamo Savonarola (1498), attraverso la parentesi soderiniana, alla definitiva restaurazione dei Medici nel 1512. Di questa stirpe di artisti, che stabilirono la propria bottega a Diano Castello, piccolo centro della Riviera ligure occidentale, si conserva un *corpus* di circa una quarantina di opere di varia qualità sparse su un territorio esteso tra Portofino e Ventimiglia e tra la costa e l'immediato Oltregiogo, quasi tutte ancora custodite nei propri luoghi d'origine, edifici di culto spesso situati in zone isolate e morfologicamente impervie e di difficile accesso (pochissime sono le opere musealizzate); un patrimonio che per queste sue caratteristiche è stato più agilmente sondato e portato alla luce grazie all'inedefesso lavoro dei funzionari storici dell'arte della Soprintendenza e di studiosi locali. Un consistente gruppo di opere raccolto sotto il fortunato pseudonimo di «Pancalino» era già stato individuato a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso da Gian Vittorio Castelnovi, ma solo all'inizio degli anni Novanta le ricerche archivistiche condotte in area ligure, soprattutto nell'imperiese, permisero l'associazione di quell'etichetta storiografica al

nome di «Magister Raphael de Rubeis», personalità già nota alle fonti ma fino ad allora annoverata tra la folta schiera dei pittori senza opere, e ai suoi discendenti. Da quel momento ben due monografie e numerosi contributi sparsi hanno tentato di ricostruire e contestualizzare di volta in volta l'attività dei nostri artisti. Lo *stato dell'arte* sull'argomento, ripercorso ad apertura del presente elaborato, appare, tuttavia, contraddistinto da caratteri di parzialità e frammentarietà. Se da una parte, infatti, i due lavori monografici di cui si dispone sul tema, ormai comunque datati ad un trentennio fa, peccano di un taglio intrinsecamente storicistico, dall'altra i contributi più strettamente critico-artistici hanno sempre considerato il problema o all'interno di disamine di più ampio respiro, indagandone di volta in volta solo aspetti specifici, o prendendo in esame singole opere e dimostrando spesso un insufficiente grado di aggiornamento rispetto agli studi precedenti. Sulla parte d'archivio, inoltre, mancava del tutto una ricognizione in area fiorentina, imprescindibile assumendo che da lì Raffaello dovette muovere i primi passi. Si rendeva necessario, allora, riconsiderare il problema nella sua totalità, sviscerandone alcuni nodi critici, nel tentativo di restituire un profilo quanto più organico e aggiornato della fisionomia di una casata di pittori che, seppur con esiti altalenanti, detenne per decenni una sorta di "monopolio" artistico nella Riviera dei Fiori.

Allo stesso tempo punto di partenza e importante risultato del lavoro di ricerca sono, infine, i frutti della campagna fotografica, avviata con la collaborazione del professionista Paolo Airenti, che ha coinvolto ad oggi quattordici delle opere più significative del catalogo, molte delle quali collocate in condizioni di scarsa visibilità, semicoperte dall'altare maggiore e ad altezze da terra considerevoli, tanto da impedirne un'esaustiva lettura anche a una visione diretta. L'operazione ha permesso di disporre, spesso per la prima volta in maniera sistematica, di un indispensabile strumento di indagine rispetto a un patrimonio degno di essere conosciuto e correttamente studiato.

I De Rossi e il «Pancalino». Fortune critiche.

Ricostruire lo *stato dell'arte* di questo caso implica ripercorre lo svolgimento di due differenti percorsi storiografici, da una parte quello relativo alle vicende del pittore Raffaello De Rossi noto attraverso i documenti e già ricordato dalle fonti a partire dal XIX secolo e dall'altra quello del «Pancalino» (e dei suoi seguaci), ignota personalità artistica individuata da Gian Vittorio Castelnovi all'inizio degli anni Cinquanta del secolo scorso alla quale per almeno quattro decenni fu ascritto un consistente *corpus* di opere, fino al loro incrocio avvenuto solo all'alba degli anni Novanta.

Raffaello De Rossi pittore senza opere.

Già all'inizio dell'Ottocento lo storico e agronomo Agostino Bianchi nella sua *Dissertazione* dedicata alla *Storia Fisica e Naturale* del territorio dianese, pubblicata solo nel 1980¹, riferiva, su segnalazione dell'allora sindaco Giovanni Quaglia, che «nel secolo XVII una famiglia De-Rossi detta dai nostri Notari De-Rubeis anch'essa fiorentina si stabilì in Castello e vi fondò una Scuola di Pittura ch'ebbe qualche durata»². La notizia, tanto circoscritta quanto preziosa, costituisce la prima menzione di questa dinastia di artisti stanziatasi nel Ponente ligure in realtà ben prima del XVII secolo, ma rimase allora senza seguito in quanto inedita fino a tempi recenti.

Solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento il sistematico spoglio documentario intrapreso dagli eruditi fece emergere dall'oblio la dimenticata figura del pittore sedicente fiorentino Raffaello De Rossi. Nel 1864 il padre domenicano Raimondo Amedeo Vigna nel suo resoconto sulle vicende storiche della chiesa di Santa Maria di Castello a Genova³ aveva reso noto il documento del 1518 relativo alla commissione per la pala d'altare della cappella di Andrea Cichero dedicata ai Santi Giovanni Battista ed Evangelista nella chiesa domenicana⁴, ma sarà per primo Federico Alizeri un decennio dopo nel terzo volume delle sue *Notizie*⁵ a dar conto della presenza a Genova per almeno un triennio (1518-1520) di quel pittore, figlio di Nicolò, «uscito di nobilissima terra e gloriosa dell'arte quant'altra mai»⁶ e

¹ Bianchi 1980, pp. 153-195.

² Bianchi 1980, p. 188.

³ Vigna 1864, pp. 212, 492-494.

⁴ Il contratto è datato 16 dicembre 1518. In una seconda scrittura del 5 giugno 1520 il pittore dichiara di aver già ricevuto dal Cichero la somma di sedici scudi d'oro impegnandosi nuovamente alla realizzazione dell'opera, ad allora evidentemente incompiuta (Archivio dell'Ospedale di Pammatone di Genova (da ora AOPG), notaio Oberto Foglietta, docc. I e III).

⁵ Alizeri 1874, pp. 208-213, 216-217, 517, 518.

⁶ Alizeri 1874, p. 208.

iscritto al sessantottesimo posto nella matricola dei pittori di seguito al pavese Pietro Francesco Sacchi⁷. Di lui l'erudito ricordava tre lavori documentati ma perduti: la già segnalata pala per Andrea Cichero; la decorazione della cappella del Corpo di Cristo nella chiesa di Santa Maria Maddalena, comprendente di sicuro un'ancona d'altare e altre pitture («[...] ad complementum precii dicti altaris et Capelle picte») da intendere, secondo Alizeri, come affreschi murali della volta o delle pareti (1520)⁸; infine, un dipinto per la confraternita di Santa Caterina di Alassio commissionato nel maggio del 1520 ma non ancora ultimato nell'aprile dell'anno successivo quando il Nostro veniva sollecitato a recarsi personalmente nel centro rivierasco per completare l'opera entro il termine di quindici giorni⁹.

All'inizio del Novecento, sulla scorta della segnalazione di Alizeri, il nome di Raffaello De Rossi veniva citato da Gaetano Milanese nel *Commentario alla vita di Raffaelino del Garbo*¹⁰ tra i nomi dei pittori omonimi a questo e a lui coevi noti attraverso le fonti¹¹, mentre pochi anni dopo l'archivista Lorenzo Reghezza credette erroneamente di poter identificare due testimonianze della sua attività¹²: il dipinto richiesto dai disciplinanti dell'oratorio di Santa Caterina di Alassio con il quadro in cui “sopra uno sfondo raffigurante un gran porticato con ampia scalinata, è rappresentato l'incontro di Maria con Sant'Anna”¹³ e quello commissionato il 23 marzo 1523, nel documento da lui stesso scoperto e parzialmente pubblicato, dal priore del convento di San Domenico a Taggia per la cappella di San Gerolamo¹⁴ con la pala raffigurante la *Crocifissione e i Santi Domenico, Gerolamo, Pietro martire e Caterina d'Alessandria* oggi ricondotta, però, con certezza al catalogo del pittore pignasco Emanuele Macario (fig. 47). Giudicando la qualità di queste due pitture, Reghezza ridimensionava il ruolo del Nostro, tanto lodato da Alizeri sulla base del tenore delle commissioni genovesi, arrivando ad affermare che il suo «merito principale consisteva forse nel chiamarsi Raffaello come il famoso pittore da Urbino!»¹⁵.

Il nome del «fiorentino» entrò, quindi, a far parte di quella schiera di pittori cosiddetti “senza opere” e lì sostò per molti decenni.

⁷ Spotorno 1827, p. 555.

⁸ Archivio di Stato di Genova (da ora ASG), notaio Antonio Pastorino, sc. 140, f. 41, n. 147, 21 agosto 1520 (doc. IV).

⁹ ASG, notaio Antonio Pastorino, sc. 140, f. 41, n. 452, 16 maggio 1520, 22 aprile 1521 (doc. II).

¹⁰ G. Milanese in Vasari [1568] 1906, IV, p. 244.

¹¹ Semplici trasposizioni delle notizie fornite da Alizeri risultano anche le voci dedicate al Nostro pittore nei più noti dizionari biografici del secolo scorso: Colnaghi 1928, p. 236; Thieme, Becker 1935, XXIX, p. 72; Benezit 1954, VII, p. 367; *Dizionario* 1975, X, p. 40.

¹² Reghezza 1908-1912, pp. 226-227.

¹³ Reghezza 1908-1912, p. 227.

¹⁴ Archivio Comunale di Taggia (da ora ACT), notaio G. B. Ardizzoni, f. 164, s. n. (doc. V).

¹⁵ Reghezza 1908-1912, p. 226.

Nascita ed evoluzione del «Panicalino».

Lo pseudonimo «Panicalino», corretto successivamente in «Pancalino», tramandatosi in letteratura fino a tempi recenti, ben oltre l'identificazione di quell'anonimo artista con Raffaello De Rossi, fu introdotto per motivi di comodità di studio da Gian Vittorio Castelnovi. Esso deriva da una lettura errata dell'iscrizione del polittico di Deglio (1577; fig. 33) che riporta il nome Cristoforo Pantalino (e non Pancalino), diminutivo di Pantaleo, personaggio che si configura, in ogni caso, non come l'autore bensì quale il committente dell'opera¹⁶. Il soprannome fece la sua comparsa per la prima volta nel 1960 quando nella guida al Museo di Santa Maria di Castello lo studioso ascriveva due delle quattro lunette staccate dalle pareti della cappella di Santa Rosa da Lima (figg. 4i, 4l) a «quell'enigmatico pittore che, dopo la scomparsa del Brea, dovette primeggiare per molti anni nella regione ad occidente del Finale, senza però lasciare traccia del suo nome: sicché sotto quello convenzionale di “Panicalino” (not. 1525 c. - 1578) m'è toccato finora raccogliere quella trentina di opere che ne ho già identificato [...]»¹⁷. Un'anticipazione di queste ricerche era stata fornita, invero, qualche anno prima quando, recensendo la mostra organizzata a Savona nel 1951, Castelnovi aveva rifiutato categoricamente l'assegnazione tradizionale a Bernardino Fasolo della pala di San Biagio nella collegiata di Finalborgo (fig. 3), già rigettata trentacinque anni prima da Roberto Longhi a favore di un sorprendente riferimento a Piero di Cosimo¹⁸, proponendone la paternità ad un «certo pittore, finora sconosciuto, che fu per mezzo secolo, dopo la morte del Brea, il più attivo nella Liguria occidentale, e del quale ho cercato di ricostruire la personalità in uno scritto di prossima pubblicazione»¹⁹. La prima vera e propria configurazione critica dell'attività di questo ignota personalità artistica, però, venne messa a punto dallo studioso solo nel 1970²⁰. Come premesso, egli aveva individuato in un gruppo di opere la mano di un ancora anonimo maestro attivo per circa un cinquantennio (1525/30-1578), «che con molta disinvoltura sembra trapiantare in

¹⁶ Castelnovi stesso dichiarava di non essere “certo che si tratti propriamente di una firma” (Castelnovi 1970, p. 178 nota 39).

¹⁷ Castelnovi 1960, p. 32.

¹⁸ Nel 1917 un giovane Roberto Longhi recensendo la *Guida d'Italia del Touring Club Italiano* edita da Luigi Vittorio Bertarelli l'anno prima e criticandone l'eccessivo silenzio in merito alle bellezze artistiche della Riviera ligure, domandava: «A Finalborgo non c'è forse un Piero di Cosimo, fra l'altro?» (Longhi 1917, p. 364).

¹⁹ Castelnovi 1952, p. 17. Gli studi di Castelnovi erano stati preannunciati anche nel corso della terza seduta del Convegno storico-archeologico ingauno (Albenga, 15-18 dicembre 1957) da Piero Torriti il quale accennava che tra «questi pittori un poco popolareschi, ma abbastanza adulti e formati» attivi nell'Albenganese compare «quel famoso pittore di cui sta studiando la personalità il prof. Castelnovi, che noi chiamiamo “Panicalino”, di cui c'è una tavola proprio qui nel piccolo Museo della Cattedrale di Albenga (Crocefissione con due Santi)», invitando a nome della Soprintendenza tutti gli studiosi locali a una ricognizione sul territorio estesa anche alle zone d'entroterra (Torriti 1957, p. 139).

²⁰ Castelnovi 1970, pp. 156-157, 178 nota 39.

questa lontana Riviera modi cari al manierismo tosco-romano»²¹. Tra le opere «del suo primo e miglior tempo – da verso il 1530 al '40»²² segnalava la pala con *Sant'Agostino in trono tra i Santi Giovanni Battista e Antonio abate* nella chiesa di Sant'Agostino a Ventimiglia (fig. 5)²³, la *Crocifissione con Sant'Antonio abate, San Giovanni Evangelista e il vescovo Giovanni Giacomo Gambarana* già nella cattedrale di Albenga (Albenga, Museo Diocesano; fig. 8) e la già citata tavola con *San Biagio in trono e i Santi Pietro, Paolo, Caterina d'Alessandria e Cristoforo* nella collegiata di San Biagio a Finalborgo (fig. 3). Al periodo maturo assegnava il polittico di Sant'Eusebio (1538) già presso l'oratorio di Sant'Eusebio a Perti (Savona, Palazzo Vescovile; fig. 11), la pala di *San Siro tra i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista, Romolo e Dio Padre* (1548) nella cattedrale di Sanremo (fig. 9), le due menzionate lunette con i *Dottori della Chiesa* nel refettorio della chiesa di Santa Maria di Castello a Genova e i due scomparti laterali di polittico rappresentanti *San Pietro e San Paolo* nel santuario di Nostra Signora di Coronata (fig. 10), «opere - queste ultime - che documenterebbero contatti del pittore anche con l'ambiente genovese»²⁴. Infine, lo studioso evidenziava come la produzione tarda, compresa tra il 1560 e il 1578 circa, fosse caratterizzata da «una ricerca quasi esclusiva di valori decorativi»²⁵, andandosi a concentrare in una area geografica più limitata, quella delle «valli contigue di Cervo e di Diano, e quella del Maro (sopra Oneglia)» e, segnatamente, nelle seguenti località: «S. Bartolomeo del Cervo, santuario di N. S. della Rovere, Deglio, Tovo, Diano Marina, Diano Borello, Diano Calderina, Evigno, S. Vincenzo di Camporondo; Borgomaro, Aurigo, Chiusanico»²⁶. Dalla prima disamina proposta da Castelnovi la questione tornerà al centro dell'attenzione solo a partire dal decennio successivo grazie all'apporto di Franco Boggero in occasione della redazione del catalogo del Museo Diocesano di Albenga nel 1982²⁷. In generale lo studioso, soffermandosi sullo scarto qualitativo tra le opere del primo periodo e quelle della tarda attività, avanzò per primo l'ipotesi di intravedere dietro il nome del «Pancalino» un fenomeno comprendente in realtà più personalità artistiche, circoscrivendo quell'etichetta solo alla produzione più scarsa e, quindi, più tarda. Nello specifico, se da una parte

²¹ Castelnovi 1970, p. 156.

²² Castelnovi 1970, p. 157.

²³ Lo studioso si era già occupato di quest'opera in occasione della sua esposizione alla mostra di pittura antica tenutasi a Bordighera nel 1947, riferendola alla scuola ligure-nizzarda della prima metà del Cinquecento (Castelnovi 1947, p. 7).

²⁴ Castelnovi 1970, p. 178 nota 39.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.* Castelnovi segnalava, infine, il polittico di San Mauro conservato presso il castello Brown di Portofino, ma proveniente verosimilmente dalla chiesa di San Mauro di Chiappa presso San Bartolomeo al Mare, e la tavola col *San Pietro* passata sul mercato antiquariale milanese nel novembre 1964 e da allora dispersa.

²⁷ *Il museo* 1982.

espungeva erroneamente dal catalogo dell'anonimo pittore il polittico raffigurante l'*Incontro con la Veronica* di Borgomaro (fig. 6)²⁸ e il ciborio esagonale con le figure di *Cristo risorto* e *Santi* dipinte nelle formelle già presso la parrocchiale di Prelà (fig. 30)²⁹ e metteva addirittura in dubbio l'ascrizione di un'opera caposaldo quale la *Crocifissione* già nella cattedrale di San Michele³⁰, dall'altra assegnava, a ragione, rispettivamente al «Pancalino» e all'ambito di questi la pala con la *Crocifissione e i Santi Leonardo, Barnaba e il vescovo Leonardo Trucco* proveniente dalla chiesa di San Michele Arcangelo a Borello presso Diano Arentino (fig. 38)³¹ e la tavoletta raffigurante i *Confratelli in adorazione della Croce* in origine nell'oratorio della Santa Croce a Diano San Pietro (fig. 24)³², iscrivendole, quindi, nella fase tarda. Lo stesso studioso tornò ad affrontare il problema due anni dopo nell'ambito di uno studio monografico dedicato al polittico di *San Pietro* a Ceriana (fig. 7)³³, allora ricollocato nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo dopo un lungo intervento di restauro, ribadendo la necessità di distinguere all'interno del fenomeno artistico qualificato con l'appellativo di «Pancalino» e cronologicamente circoscritto tra il terzo e l'ottavo decennio del secolo almeno due o tre momenti distinti corrispondenti ad altrettante personalità. Proprio alle opere della prima fase, quindi intorno al 1530, tra le quali inseriva, questa volta a pieno titolo, anche la *Crocifissione* di Albenga, Boggero proponeva di avvicinare i tre scomparti centrali del polittico di Ceriana raffiguranti i Santi *Pietro, Paolo e Andrea* e quelli con i profeti *David e Isaia* del secondo registro, vista la presenza di una comune componente tosco-romana³⁴.

Mentre il catalogo «pancalinesco» andava via via ampliandosi, il suggerimento di Boggero

²⁸ «[...] il polittico di Borgomaro sembra in realtà rivelare una personalità più dipendente, per possibile mediazione piemontese, da una cultura lombarda e latamente nordica» (F. Boggero in *Il museo* 1982, p. 34 cat. 50).

²⁹ «Ignoto pittore della Liguria di Ponente (sec. XVI)» (F. Boggero in *Il museo* 1982, pp. 33-34 cat. 50). Il manufatto era già stato messo in relazione all'attività del «Pancalino» e, in particolare, al polittico di Borgomaro da Lauro Magnani (L. Magnani, scheda OA n. 07/00007936 (10-12-1976)).

³⁰ «[...] un comune ascendente toscano - o tosco-romano - si ritrova nelle pale di Diano Castello [...] e della cattedrale di Albenga [...] In quest'ultima, tuttavia, con un esito cromatico tanto meno ovattato, e con durezza "nordiche" di segno che al di là di un'indubbia assonanza con Filippino Lippi [...] rivelerebbero più diretti riferimenti d'oltralpe» (F. Boggero in *Il museo* 1982, p. 40 cat. 57).

³¹ E non dalla chiesa di San Nicola di Diano Castello come riportato da Boggero (F. Boggero in *Il museo* 1982, p. 50 cat. 66).

³² F. Boggero in *Il museo* 1982, p. 33 cat. 49.

³³ Boggero 1984.

³⁴ Già Castelnovi aveva rilevato la stretta relazione tra l'anonimo artefice del polittico di Ceriana, che proponeva di identificare con il pittore senza opere Giovanni Battista Margoto di San Romolo, e il «Pancalino» (Castelnovi 1970, pp. 156, 178 nota 38; e anche successivamente: Castelnovi 1987, pp. 136, 159 nota 33). Secondo Boggero gli scomparti raffiguranti l'*Annunciazione*, il *Calvario* e la predella con *Storie della vita di San Pietro* sarebbero stati da riferire ad un "secondo maestro di Ceriana" il quale "attinge dalla propria cultura spunti di varia origine (fiamminghi lombardi, provenzali) e mostra di saperli organizzare con notevole padronanza" (Boggero 1984, p. n. n.). Sull'intricata vicenda critica del polittico di Ceriana, opera di collaborazione che costituisce tutt'oggi un problema aperto, vedi la relativa scheda (cat. 8).

venne presto accolto da tutta la critica successiva. Bruno Ciliento, occupandosi del polittico di Sant'Eusebio già a Perti esposto in mostra a Savona in seguito al restauro, propose che «l'attività del “Pancalino” possa essere scissa fra un artista ed i suoi allievi, o fra due o più artisti culturalmente vicini»³⁵. In particolare, egli distingueva «il “vero Pancalino” [...] pittore piuttosto povero ed ingenuo» da riconoscere come l'artefice delle opere meno originali, tra le quali proprio il polittico di Perti, dallo «“pseudo- Pancalino” [...] un artista più dotato, forse maestro del precedente, ma aperto agli influssi della cultura pittorica romana che poteva benissimo conoscere a Genova, a Taggia ed in altri centri non lontani»³⁶. Anche Castelnovi nell'ambito della riedizione riveduta del volume *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*³⁷ ritenne opportuno distinguere «un primo considerevole artista da uno (o due?) esecutore, sui modi di quello, di macchine devozionali»³⁸. Al «primo Pancalino» assegnava, dunque, le prove di più elevato pregio artistico: le pale di Ventimiglia (1522-1523 c.), Albenga (1528 c.), Finalborgo e Sanremo (1548), i due *Dottori della Chiesa* di Santa Maria di Castello e i *Santi* di Coronata (1560), più la tavoletta con *San Gerolamo penitente* nella sacrestia della cattedrale di Albenga (fig. 13). Ad un «aiutante» riferiva, invece, la cimasa dello smembrato polittico di San Biagio (fig. 3e), il polittico di *Sant'Eusebio* di Perti (1538) e una piccola pala con *San Sebastiano tra San Rocco e un Santo vescovo* apparsa sul mercato antiquario genovese e oggi irreperibile. Lo stesso aiutante sarebbe stato, secondo lo studioso, anche «coautore di macchine tanto convenzionali quanto grandiose»³⁹, quale quelle di Borgomaro, Evigno (1552; fig. 16), San Bartolomeo al Mare (1562; fig. 20), Aurigo (1569; fig. 26), Tovo (fig. 18), Leca (fig. 25), Casanova Lerrone (fig. 17), Portofino (fig. 27), Bassanico (fig. 14), nonché del *San Pietro* passato all'asta Finarte nel novembre 1964 (fig. 21), del ciborio del Museo Diocesano di Albenga, di uno analogo a questo in collezione privata genovese, ad oggi non rintracciato, e del piccolo scomparto raffigurante *Confratelli in adorazione della Croce* sempre nel museo di Albenga. Infine, Castelnovi individuava una terza personalità artistica, ancora meno dotata, che avrebbe collaborato in alcune parti dei citati polittici caratterizzate da «forme semplificate e chiari incarnati» e che sarebbe l'autore di opere «di livello artigianale anche nelle strutture»⁴⁰ in cui la qualità scade ulteriormente: la *Crocifissione* già a Borello, il trittico smembrato con *l'Annunziata*, *l'Angelo annunziante* e *San Giovanni Evangelista* del santuario di Nostra

³⁵ B. Ciliento in *Opere* 1984, pp. 30-32.

³⁶ B. Ciliento in *Opere* 1984, p. 31.

³⁷ Castelnovi 1987, pp. 136-137, 159-160 nota 34.

³⁸ Castelnovi 1987, p. 159 nota 34.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

Signora della Rovere a San Bartolomeo al Mare (fig. 34), la lunetta con *Dio Padre e angeli* presso la sacrestia del santuario della Madonna della Costa a Sanremo (fig. 29), la trafugata pala della *Madonna tra i Misteri del Rosario* già a Diano Calderina (fig. 32), la *Madonna col Bambino e Santi* già nell'oratorio dei Santi Vincenzo e Anastasio a Camponovo (fig. 41), un frammento con la *Madonna col Bambino* segnalato in collezione privata a Genova, oggi irreperibile, il polittico della parrocchiale di Sant'Antonio abate a Vasia, già nell'oratorio di Sant'Anna (fig. 36), il trittico di *Santo Stefano* nella parrocchiale di Chiusanico (fig. 35), il polittico di *San Bernardo* nella chiesa di Deglio.

La nuova configurazione proposta da Castelnovi venne accolta per filo e per segno da Massimo Bartoletti nel profilo biografico tracciato dallo studioso nel 1988⁴¹, con le sole aggiunte al catalogo del più tardo seguace della piccola tavola con *San Giovanni Evangelista* conservata presso il museo di Arte Sacra di Lucinasco, già nell'oratorio dei Disciplinanti di Borgoratto (fig. 39)⁴², e della pala con *San Lorenzo e San Giovanni Battista in adorazione dell'Eucarestia* nella chiesa di San Lorenzo a Vallebona (fig. 22).

L'aspetto del fenomeno «Pancalino» era, così, venuto a delinearsi, non distanziandosi per nulla dal vero, con l'individuazione di tre distinte ignote personalità artistiche di talento qualitativamente decrescente dal più anziano al più giovane, alle quali andava finalmente restituito il proprio nome.

Raffaello De Rossi alias «Pancalino».

L'enigma dell'identità dell'anonimo «Pancalino» e dei suoi seguaci fu svelato grazie al consistente lavoro d'archivio condotto nel corso degli anni Ottanta in maniera autonoma da due storici locali, rispettivamente Giorgio Fedozzi e Gianni De Moro. Il vaglio minuzioso dei fondi notarili conservati soprattutto presso l'Archivio di Stato di Imperia (ma non solo) portò a galla una messe di documentazione relativa all'attività dei pittori Raffaello, Giulio e Orazio De Rossi che permise di agganciare loro in maniera incontrovertibile il *corpus* di opere fino ad allora raccolto intorno all'etichetta «Pancalino».

Già nel 1986 Fedozzi⁴³ aveva segnalato l'esistenza di un pittore di nome «Oracio Rosso» o «De Rossi» registrato nei libri dei conti della chiesa parrocchiale di Pairolo, a cui erano stati corrisposti alcuni pagamenti tra il 1608 e il 1610 per la realizzazione di un'ancona. Sebbene egli individuasse giustamente nella predella con i *Misteri del Rosario* tuttora conservata in chiesa ciò che resta dell'opera (fig. 43), non si spinse allora a mettere in relazione il nome

⁴¹ Bartoletti 1988a, p. 791.

⁴² Già segnalata col giusto riferimento al «Pancalino» in De Moro 1984, p. 120.

⁴³ Fedozzi 1986.

di Orazio con quello del più conosciuto Raffaello. Quattro anni dopo era lo stesso studioso⁴⁴ a rendere noto il documento di commissione del politico della parrocchiale di Deglio al pittore Giulio De Rossi (11 febbraio 1572)⁴⁵ individuando, quindi, in Raffaello, Giulio e Orazio, rispettivamente padre, figlio e nipote, una dinastia di artisti a cui ascrivere il gruppo di opere genericamente riferite all'anonimo «Pancalino» e ai suoi seguaci. De Moro sostenne di aver rinvenuto quello stesso documento giungendo alle medesime conclusioni già nell'estate del 1981⁴⁶, ma, al di là del primato della scoperta, ciò che più conta ai nostri fini è che il frutto di questi studi vide la luce all'inizio degli anni Novanta, quando nel giro di pochi mesi, tra la fine del 1991 e l'anno successivo, furono date alle stampe le due monografie che per la quantità di dati storici e biografici che forniscono ancora oggi costituiscono il punto di partenza degli studi sulle figure dei nostri pittori⁴⁷.

Il lavoro di Fedozzi fu integrato in brevissimo tempo da un articolo⁴⁸ con importanti precisazioni e aggiunte. Tra le altre cose, lo studioso confermava l'ipotesi che Raffaello avesse lavorato anche in area piemontese pubblicando la trascrizione della quietanza del pagamento corrispostogli il 19 marzo 1539 dalla compagnia dei Battuti Grossi di San Giovanni di Garessio (Cuneo) quale compenso per l'esecuzione di una pala purtroppo perduta⁴⁹, documento tanto più prezioso in quanto risulta tutt'oggi l'unico atto scritto e firmato direttamente di pugno del pittore e il primo in cui egli stesso si dichiara abitante a Diano Castello. Fedozzi segnalava, inoltre, alcune testimonianze figurative tuttora conservatesi nella zona: la pala con *l'Adorazione del Santissimo Sacramento* nella chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate di Bagnasco, non lontano da Garessio, che egli ascriveva al catalogo di Raffaello intorno al 1550 (fig. 23), e l'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino* nella distrutta cappella di San Bernardo a Ciglié, perduto ma noto attraverso la documentazione fotografica⁵⁰.

⁴⁴ Fedozzi 1990.

⁴⁵ Archivio di Stato di Imperia (da ora ASI), notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 85 (doc. XXIII).

⁴⁶ De Moro, Romero 1992, pp. 17-18. A questa scoperta si sarebbe riferito lo studioso quando già nel 1982 affermava: «Per nulla trascurabile si rivela anche la presenza stilistica del “Pancalino”, tanto più che ora il mistero che circondava la sua figura è stato abbondantemente svelato» (De Moro 1982, p. 392). Va rilevato che gli studi di De Moro dimostrano ignorare i contributi di Giorgio Fedozzi.

⁴⁷ Fedozzi 1991; De Moro, Romero 1992.

⁴⁸ Fedozzi 1992.

⁴⁹ Fedozzi 1992, pp. 22-23 nota 3 (v. doc. IX). Della notizia che un pittore «Derossi» avesse eseguito una «maestà» per la cappella della Confraternita dei Battuti della Misericordia di Garessio aveva dato conto già Renzo Amedeo (Amedeo 1983, p. 89) e l'identificazione di quell'artista col nostro Raffaello era già stata avanzata da De Moro (De Moro, Romero 1992, pp. 39-40).

⁵⁰ Fedozzi avvicinava dubitativamente a Raffaello anche gli affreschi della cappella della confraternita di San Giovanni Battista a Ciglié e quelli sopra l'altare della chiesa di San Cristoforo a Castellino Tanaro e gli attribuiva, invece, il politico della *Madonna col Bambino* della chiesa di San Donato a Ranzo (fig. 49). Queste tre testimonianze sono state successivamente ricondotte ad un anonimo maestro ligure-piemontese de XVI secolo denominato «Maestro di Ranzo» (Bartoletti 1999c, pp. 100-101).

Al fine di recensire la monografia di Fedozzi, interveniva allora anche Fulvio Cervini con un contributo, pubblicato però solo otto anni dopo⁵¹, atto soprattutto ad indagare più approfonditamente le matrici culturali del percorso artistico di Raffaello. In particolare, lo studioso, rammaricandosi per l'assenza di informazioni note sul periodo fiorentino del nostro pittore, evidenziava come egli avesse «privilegiato quei modelli ancora legati alla tradizione quattrocentesca caratterizzati da un robusto e legnoso vigore plastico, magari raddolcito dalla diffusione omogenea di una luce fredda e cristallina»⁵². Lo definiva «attardato divulgatore» della cultura figurativa di Filippino Lippi, sua primaria fonte di riferimento, e intravedeva punti di contatto con l'Amico Aspertini degli affreschi in San Frediano a Lucca, con Mariotto Albertinelli e, in riferimento alla nota longhiana, con «quel tanto di Piero di Cosimo per ingannare anche un occhio esercitato»⁵³. Poco o nulli sarebbero, invece, secondo Cervini, i punti di tangenza della sua opera con Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Franciabigio e Granacci e del tutto assenti con Rosso e Pontormo, indice che Raffaello, nato probabilmente intorno al 1490, avesse lasciato Firenze troppo presto per assistere all'aggiornamento della cultura figurativa in direzione manierista e non vi avesse fatto più ritorno. Il suo «è in sostanza un linguaggio lippesco ammorbidito, adattato ai tempi e ai luoghi senza stravolgimenti radicali», un linguaggio che intorno agli anni Venti del Cinquecento portò di certo nell'attardato Ponente ligure una ventata di novità, «ma che alla lunga non poteva rinnovarsi se non in termini regressivi»⁵⁴. D'altra parte, lo studioso rintracciava nella produzione dell'artista una linea di tendenza toscaneggiante «che non mancava di una sua fisionomia originale e sfaccettata»⁵⁵. Rispetto a Giulio, invece, detentore di una cultura figurativa limitata e di un'abilità esecutiva più simile ad un insieme di pratiche artigianali, «frutto di un singolare trapianto generazionale»⁵⁶, individuava nel padre il suo unico punto di riferimento sottolineando come, nonostante l'inevitabile scadimento della qualità della bottega, la mancanza di altre figure cardine sulla scena artistica locale a partire dagli anni Settanta del secolo consentì lui di divenirne l'assoluto protagonista in quanto capace, con le sue immagini semplici e tradizionali, di rispondere alle esigenze controriformistiche volte ad un linguaggio sempre più formale e didascalico e di compiacere una committenza provinciale e attardata il cui gusto era pienamente soddisfatto da questo genere di manufatti.

⁵¹ Cervini 2000.

⁵² Cervini 2000, p. 8.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cervini 2000, p. 9.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Cervini 2000, p. 10.

L'identificazione dell'ignoto «Pancalino» col pittore fino ad allora senza opere Raffaello De Rossi e i fondanti studi che ne scaturirono non determinarono, invero, un immediato impulso all'interesse della critica sulla vicenda. Solo alla fine del decennio Massimo Bartoletti tornò sull'argomento nell'ambito di un ben più ampio resoconto sui fatti figurativi del Ponente ligure nel XVI secolo⁵⁷, apportando significativi nuovi tasselli. Anzitutto lo studioso ridefiniva le matrici culturali e quindi il ruolo assunto dal Nostro al suo arrivo nel Ponente ligure poiché «la particolarità anagrafica di essere un toscano [...] non ci autorizza a considerarlo, come si è tentato di fare, il diffusore nella Riviera occidentale della “Maniera moderna” centroitaliana»; le sue opere del primo periodo quali la pala di Sant'Agostino a Ventimiglia e la *Crocifissione* di Albenga, infatti, «rivelano piuttosto una compresenza di elementi figurativi toscani di inizio secolo (Filippino Lippi, Ridolfo del Ghirlandaio, Raffaellino del Garbo) e lombardi, con particolare riguardo a Pietro Francesco Sacchi»⁵⁸. Veniva allora avvalorata la retrodatazione del polittico di San Biagio alla metà del secondo decennio del secolo, all'avvio della carriera genovese del pittore, proprio in virtù del fatto che in quest'opera è assente l'influsso lombardo e prevale un «allestimento di sapore quasi botticelliano»⁵⁹. Bartoletti indagava, poi, i rapporti del Nostro con la pittura locale rintracciando così nella sua opera l'influenza del presunto Francesco De Signorio, coautore del polittico di San Marco a Camproosso insieme a Stefano Adrechi e principale artefice del polittico di Ceriana, per «l'impianto chiaroscurale più contrastato delle pale di Albenga e di Sanremo e del polittico di Borgomaro»⁶⁰ e quella del piemontese Oddone Pascale, sia su Raffaello che su Giulio, ravvisabile in particolare nel polittico di Casanova Lerrone (1559), per il suo «cromatismo pallido e slavato»⁶¹. «Un contatto, sia pur fuggevole e superficiale, con Perino»⁶², invece, si rivelerebbe nei cangiantismi del polittico di Borgomaro, classificato come l'opera migliore del periodo maturo del Nostro nel pieno degli anni Quaranta, nel quale Bartoletti rintracciava anche vaghe reminiscenze dallo *Spasimo di Sicilia* del Sanzio (1517; fig. 6q) e più scoperte aderenze alla silografia düreriana della *Grande Passione* (fig. 6r), «abbastanza per ridimensionare la “freschezza di invenzione” di Raffaele»⁶³. Altri punti di tangenza con l'opera del Buonaccorsi sono rintracciati nella reiterata ripresa del modello della *Madonna in trono col Bambino* della pala già in San Francesco di Castelletto poi in

⁵⁷ Bartoletti 1999c. Si considerino nello stesso volume anche le schede biografiche dello stesso autore: Bartoletti 1999f, p. 391; Bartoletti 1999g, pp. 391-392; Bartoletti 1999h, p. 392.

⁵⁸ Bartoletti 1999c, p. 92.

⁵⁹ Bartoletti 1999c, p. 94.

⁶⁰ Bartoletti 1999c, p. 96.

⁶¹ Bartoletti 1999c, p. 98.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

San Giorgio a Bavari (Genova, Museo Diocesano; fig. 36a) in opere quali il polittico di Vasia di Giulio (fig. 36), la pala di Pineta di Orazio (fig. 44), nonché in altre immagini mariane affrescate intorno al 1550 o poco dopo tra monregalese e cuneese, rispettivamente nella cappella di San Bernardo a Cigliè⁶⁴, in quella di San Sebastiano a Cénova e nel santuario di Valsorda. Per questi affreschi Bartoletti apre una questione attributiva nella quale entra in gioco l'autore del polittico della chiesa di San Donato a Ranzo (fig. 49), artefice anche, secondo lo studioso, degli affreschi della cappella della confraternita di San Giovanni Battista a Ciglié e di quelli della cappella di San Cristoforo a Castellino Tanaro⁶⁵, un anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo denominato Maestro di Ranzo, il quale, oltre a condividere col De Rossi i modelli a cui attingere e le zone di influenza (anche lui risulta attivo nel Ponente ligure e nel basso Piemonte sud-occidentale), mostra anche una certa comunanza di stile con l'ultimo Raffaello. Sull'attività di Giulio, infine, Bartoletti rilevava «la facilità con la quale la bottega rispondeva senza batter ciglio alle richieste di una pittura dal requisito fondamentale dell'impersonalità stilistica»⁶⁶ con opere, quali la *Madonna del Rosario* trafugata dalla chiesa parrocchiale di Diano Calderina (fig. 32) e la *Crocifissione* di Borello (fig. 38), sostanzialmente improntate ai modelli di Raffaello di più di mezzo secolo prima.

Nel 2002 lo stesso studioso tornava sull'argomento ancora nell'ambito di una più ampia rassegna circa le presenze artistiche e gli scambi tra il Ponente ligure e l'immediato Oltregiogo tra XV e XVI secolo⁶⁷, soffermandosi sull'attività di Raffaello in Piemonte. Questa è registrata per la prima volta a Calizzano dove nel 1527 era stata allogata al fiorentino una pala, probabilmente mai realizzata, per l'altare della confraternita dello Spirito Santo nella chiesa parrocchiale di Santa Maria delle Grazie⁶⁸; una seconda, già ricordata, a Garessio nel 1539; infine, a Bagnasco, dove tuttora si conserva in parrocchiale la già citata pala con l'*Adorazione del Santissimo Sacramento*. Bartoletti interveniva con utili precisazioni rispetto alle circostanze delle commissioni evidenziando come, ad esempio, a Calizzano fosse stanziata una comunità di Predicatori presso la chiesa della Madonna del Rosario che qualche anno dopo contava tra i priori alcuni fiorentini (1533-1534)⁶⁹. Ancora, lo studioso notava come il documento di Calizzano venisse stipulato in presenza del

⁶⁴ Già ricondotta a Raffaello in Fedozzi 1992, p. 19.

⁶⁵ Già ricondotti a Raffaello in Fedozzi 1992, p. 19.

⁶⁶ Bartoletti 1999c, p. 104.

⁶⁷ Bartoletti 2002, pp. 69-70.

⁶⁸ Il documento fu segnalato per la prima volta da Furio Ciciliot (Ciciliot 1985, pp. 76-77) e pubblicato dallo stesso qualche anno dopo (Ciciliot 1997-1998, pp. 201, 207).

⁶⁹ La notizia era già stata segnalata in Ciciliot 1985, pp. 76-77.

consignore Urbano del Carretto mentre la commissione garessina giungesse nel momento in cui era consignore Pirro II del Carretto del ramo di Balestrino, suggerendo così come Raffaello godesse in generale di un certo favore al cospetto di quel marchesato. Sulla pala di Bagnasco, infine, rilevava come «il registro stilistico ormai intorno al 1560, cambia ulteriormente perché riflette un dialogo con le più recenti esperienze figurative del Piemonte sud-occidentale»⁷⁰ da Oddone Pascale al saviglianese Pietro Dolce.

A soffermarsi a più riprese sulla figura di Raffaello De Rossi è stato recentemente anche Gianluca Zanelli. Nel 2000⁷¹ lo studioso apportava due aggiunte al catalogo del pittore. Per primi, gli affreschi dell'antica volta della cappella di Santa Rosa da Lima nella chiesa di Santa Maria di Castello a Genova (fig. 4), la stessa volta da cui provengono anche le quattro lunette coi *Dottori della Chiesa* staccate e conservate nel refettorio (figg. 4i, 4l, 4m, 4o). Lo studioso non solo proponeva di riferire l'intero ciclo al momento in cui Raffaello era impegnato nello stesso edificio sacro alla commissione per Andrea Cichero (1518), ma, accogliendo l'ipotesi dell'identificazione della cappella di Santa Rosa con quella già titolata ai Santi Giovanni Battista ed Evangelista⁷², lo riconduceva pure allo stesso cantiere. Secondamente, segnalava un disperso polittico raffigurante al centro la *Madonna in trono col Bambino* avvicinabile alla pala di *Sant'Agostino* di Ventimiglia (1522 c.), poi ricomparso due anni dopo sul mercato antiquario modenese (fig. 12)⁷³.

Successivamente, lo stesso studioso in un ampio saggio sulle presenze fiorentine attive a Genova nel primo Cinquecento⁷⁴ ripercorreva le vicende legate agli inizi liguri del pittore (1514-1520), ponendo in risalto la precocità di un'opera quale la pala di Finalborgo. Proprio in merito a questo aspetto risulta di massima rilevanza il recentissimo apporto fornito da Massimiliano Caldera⁷⁵ attraverso l'attribuzione a Raffaello della pala con la *Visione di San Bernardo* datata 1510, oggi conservata al Museo statale Puškin di Mosca (fig. 2). L'opera, infatti, non solo rappresenta una preziosa aggiunta al catalogo del nostro pittore, ma va a configurarsi proprio come la prima testimonianza nota della sua attività. La ragionevole proposta di individuarne la provenienza dalla cappella dedicata al Santo nella chiesa del convento di Santa Caterina a Finalborgo, inoltre, impone di ammettere la presenza dell'artista in Riviera (e, di nuovo, in un contesto domenicano) già a quell'altezza cronologica. Questa serie di novità implica, giocoforza, una totale rilettura degli esordi di

⁷⁰ Bartoletti 2002, p. 70.

⁷¹ Zanelli 2000.

⁷² Poleggi 1973, pp. 35, 37.

⁷³ Zanelli 2003a, p. 153 nota 28.

⁷⁴ Zanelli 2013, pp. 23, 26, 27, 29.

⁷⁵ Caldera, Fiore 2018-2019.

Raffaello e, se, da una parte, abbatte alcune certezze critiche ormai consolidate nel tempo, dall'altra apre nuovi possibili scenari sulle vicende del nostro pittore ancora tutti da indagare⁷⁶.

Giunti al termine di questa ricognizione, appare evidente come la vicenda storiografica relativa ai pittori De Rossi si caratterizzi per due aspetti principali: da una parte la ricerca archivistica ha permesso di disporre di un consistente apparato di dati storico-biografici rispetto alla loro attività in Liguria, dall'altra, le indagini più strettamente storico-artistiche, per quanto del tutto significative, hanno preso in esame di volta in volta singole opere o sono state condotte nell'ambito di disamine di più vasto respiro soffermandosi solo su aspetti specifici del problema, senza considerare mai il caso nella sua totalità. Proprio alla soluzione di questa antinomia, quindi al tentativo di restituire una chiara fisionomia al profilo dei tre artisti attraverso la ricostruzione sistematica della loro storia e della loro attività, tende lo scopo del presente lavoro di ricerca.

⁷⁶ Altri recenti contributi, dedicati a singole opere, sono stati forniti, ad esempio, da Franco Boggero che ha ricostruito le vicende storiche del polittico di Borgomaro nel corso del XX secolo attraverso la documentazione dell'archivio storico della Soprintendenza (Boggero 2017) e da Alfonso Sista che ha studiato a più riprese la stessa opera, proponendone una corretta retrodatazione alla prima metà degli anni Venti, in occasione dell'ultimo restauro finanziato dalla Compagnia Intesa San Paolo (A. Sista, in *Restituzioni* 2018, pp. 190-193 cat. 52, A. Sista in *Rinascita* 2019, pp. 10-21). Va segnalata infine la tesi di laurea magistrale di Antonio Rolandi Ricci dedicata monograficamente a Raffaello De Rossi, consultabile presso la sede di Lettere della Biblioteca Umanistica dell'Università degli studi di Firenze (Rolandi Ricci 2004-2005).

Raffaello De Rossi, «*florentinus pictor*». Elementi per una biografia.

Il tentativo di ricostruire il percorso biografico di Raffaello De Rossi si scontra, soprattutto per la fase giovanile, con una serie di incognite e dubbi, a cominciare dalle sue origini, tuttora non risolti.

Attraverso le fonti documentarie di aerea genovese e ligure, le uniche conservatesi e ad oggi note, che lo riguardano si evincono il nome del padre e il luogo d'origine: in tutti gli atti ad oggi rinvenuti, infatti, il suo nome è sempre accompagnato dal patronimico, «Nicolai», e dall'aggettivo «florentinus». Le ricerche d'archivio condotte da chi scrive in questo senso hanno potuto determinare, però, che egli non nacque nell'immediato distretto cittadino, poiché non compare registrato negli elenchi del battistero di San Giovanni, unico fonte battesimale a servire l'area urbana e suburbana⁷⁷. D'altra parte, non sarebbe una colpa troppo grave se, dietro l'ostentata pretesa di “fiorentinità”, Raffaello celasse, invero, una provenienza dall'immediato contado⁷⁸. Al di là del luogo di nascita, una sua formazione in aerea fiorentina o, quantomeno, attraverso i modelli che da lì provenivano sembrerebbe, infatti, incontestabile; risulta, viepiù, curioso, dunque, che non si sia conservata traccia di lui in alcun registro relativo alle compagnie dei pittori, nel caso specifico l'Arte dei Medici e Speciali e la Compagnia di San Luca⁷⁹.

⁷⁷ La provincia ecclesiastica fiorentina, comprendente le diocesi di Firenze, Fiesole e Pistoia, impose l'obbligo alle chiese di conservare elenchi con i nomi dei battezzati nel 1517. Che in molti casi questa fosse una prassi comune già prima di quella data lo dimostra proprio il caso emblematico del Battistero di San Giovanni il cui primo registro conservatosi risale al 1450 (Corsini s. d. [ma 1974]; Fabbri 2014). La nostra ricerca ha coinvolto quattro registri dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (da ora AOSMF): AOSMF, *Registri dei battesimi*, 3 (16 dicembre 1466-18 marzo 1474), 4 (18 marzo 1474-31 dicembre 1481), 5 (1° gennaio 1482-31 marzo 1492), 6 (1° aprile 1492-31 dicembre 1501). Da un'indagine svolta nell'indice delle famiglie del catasto (Archivio di Stato di Firenze, da ora ASFI, inventario N266) è emersa la presenza in città di un certo «Stefano Niccolò Rossi» residente nel quartiere di Santo Spirito gonfalone del Nicchio nel 1427, ma nessun elemento obiettivo, al di là del nome, permette di avanzare una possibile associazione di parentela del personaggio col nostro Raffaello.

⁷⁸ La circostanza non è verificabile almeno attraverso lo strumento dei registri battesimali. Nell'ambito dell'arcidiocesi fiorentina, infatti, esistono solo tre casi, oltre a quello di San Giovanni, in cui si siano conservati elenchi dei battezzati antecedenti al 1517 e riguardano segnatamente le pievi di campagna dell'Antella, il cui primo registro risale al 1490, e quelle di Ripoli e Peretola, entrambe dotatene almeno dal 1499 (Fabbri 2014, p. 18). La verifica condotta per scrupolo sugli elenchi dell'Antella, conservati all'Archivio Arcivescovile di Firenze (da ora AAF), non ha dato risultati.

⁷⁹ I fondi consultati, tutti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, sono: ASFI, Arte dei Medici e Speciali, Codice membranaceo contenente la Matricola di Città 8 gennaio 1490 - 3 febbraio 1523, n. 10; ASFI, Accademia del Disegno prima Compagnia dei Pittori, Registro contenente Capitoli e Ordinamenti della Compagnia di S. Luca e dell'Arte dei Pittori, segue l'elenco dei Pittori iscritti a quella Compagnia, n. 1; ASFI, Accademia del Disegno prima Compagnia dei Pittori, Registro intitolato Debitori e Creditori e Ricordi, Libro Rosso, segnato A 1472 - 1520, n. 2; ASFI, Arte dei Medici e Speciali, Codice cartaceo contenente le Matricole del Contado intitolato Libro Nero 7 marzo 1470 - 11 maggio 1585, n. 22. Sul citato Libro Rosso è registrata una nota del 1503 relativa ad un «Raffaello di Nicolò da Montelupo», ricordato successivamente da Milanese, insieme al nostro Raffaello, nell'elenco dei pittori omonimi e contemporanei a Raffaellino del Garbo (G. Milanese in Vasari [1568] 1906, IV, p. 244). Si tratta di una personalità tuttora sconosciuta da non confondere con lo scultore Raffaello Sinibaldi detto da Montelupo, nato nel 1504 da Bartolomeo.

Nella totale assenza di dati certi rispetto alle sue origini e alla sua formazione, non resta che ripercorrere le tappe note della sua attività in Liguria. La prima notizia documentaria che lo ricorda si rintraccia a Genova, dove risulta iscritto come «Raphael Florentinus» al sessantottesimo posto della Matricola dell'Arte dei Pittori, preceduto dal pavese Pietro Francesco Sacchi⁸⁰: da una serie di testimonianze giurate rilasciate il 15 giugno 1532⁸¹ a Porto Maurizio dalle sorelle Mariola e Giacobina Spinola relative a questioni patrimoniali della loro famiglia si ricava che nel 1514 Raffaello lavorò insieme al pavese Bernardino Fasolo⁸² nella cappella dei fratelli Giuliano e Battista Spinola nella chiesa dell'Annunziata di Portoria annessa all'attiguo convento dei frati minori francescani, contribuendo alla decorazione, oggi perduta, dell'altare e della porta (cat. 49)⁸³. La circostanza ha lasciato ipotizzare che l'arrivo di Raffaello a Genova fosse seguito alla cospirazione antimedicea fallita nel febbraio 1513, giacché «per un giovane che avesse partecipato in qualche modo alla congiura del Capponi o semplicemente ne avesse approvato le motivazioni più profonde, magari provenendo da un casato popolare di simpatie “piagnonesche” [...] l'allontanamento volontario avrebbe potuto rappresentare una soluzione non del tutto disprezzabile e la lontana Genova, legata a logiche politiche del tutto estranee alla prospettiva fiorentina [...] avrebbe potuto costituire una meta davvero promettente anche in termini di mercato»⁸⁴. Questa teoria, non priva di per sé di una qualche ragionevolezza, è venuta a cadere col recente ingresso nel catalogo del pittore della bella pala raffigurante *l'Apparizione della Vergine a San Bernardo* oggi conservata presso il Museo statale Puškin a Mosca (fig. 2)⁸⁵: la sua provenienza dal convento di Santa Caterina a Finalborgo e la datazione precoce al 1510 dimostrano, infatti, che Raffaello fosse attivo in Liguria e, in particolare, nel Ponente già prima del 1513. Sempre a Finalborgo e nello stesso torno d'anni il pittore eseguì certamente anche lo smembrato politico della collegiata di San Biagio, di cui si conservano

⁸⁰ Spotorno 1827, p. 555. Sulla matricola: Parma 1999.

⁸¹ Archivio di Stato di Imperia (da ora ASI), notaio S. Garibbo, f. 1 (doc. VIII).

⁸² Questa non fu l'unica commissione cui Bernardino Fasolo attese all'Annunziata di Portoria in quegli stessi anni. Lo attesta l'atto del 25 settembre 1515 con cui il pittore si impegnava ad affrescare la cappella della Compagnia del Corpo di Cristo e della Beata Vergine nella chiesa del convento di San Sebastiano di Genova su modello della decorazione eseguita nella cappella di proprietà di Giovanni Battista Rotulo all'Olivella (Alizeri 1874, pp. 252-253).

⁸³ ASI, notaio S. Garibbo, f. 1, 15 giugno 1532 (doc. VIII). Proprio a Bernardino Fasolo veniva tradizionalmente ascritta la pala di San Biagio nell'omonima collegiata di Finalborgo (Alizeri 1874, pp. 255-256), indizio della possibile esistenza di un sodalizio tra i due pittori esteso ben oltre il caso di Portoria (De Moro, Romero 1992, p. 23).

⁸⁴ De Moro, Romero 1992, p. 26.

⁸⁵ Caldera, Fiore 2018-2019. L'idea che l'arrivo di Raffaello in Liguria fosse seguito al fallimento dell'esperienza repubblicana del gonfaloniere Pier Soderini e alla restaurazione medicea del 1512 è stata ancora recentissimamente sostenuta da Sista (in Rinascita 2019, p. 12), evidentemente non aggiornato sulle scoperte di Caldera.

la pala centrale, la predella e la cimasa, oggi collocate sull'altare di testata della navata laterale destra, ma probabilmente in origine ornamento dell'altare centrale (fig. 3). La sua retrodatazione intorno alla metà degli anni Dieci, già proposta dalla critica in virtù di ragioni stilistiche⁸⁶, è oggi avvalorata dalla recente scoperta che testimonia un legame tra il pittore e il centro rivierasco già avviato all'inizio del decennio e probabilmente protrattosi anche grazie al generale favore che il Nostro godeva presso la famiglia marchionale Del Carretto che proprio a Finale aveva il suo avamposto.

L'autore della *Visione di San Bernardo* (1510) dimostra di essere un artista maturo, di certo già formato, circostanza che conduce a collocare la sua nascita non troppo oltre il 1490. D'altra parte, essa non potrà essere anticipata di molto rispetto a quella data, tenendo conto che Raffaello muore tra l'estate del 1572 e la fine dell'anno successivo, quindi già ottantatreenne se, per ipotesi, ammettessimo fosse nato proprio nel 1490. Crolla, così, anche la teoria del suo collegamento con l'ambito dei "piagnoni"⁸⁷, ancora recentemente sostenuta⁸⁸, poiché l'idea che «la brutale conclusione dell'esperienza savonaroliana (1498) potrebbe aver spinto Raffaele de' Rossi a cercar fortuna lontano da Firenze»⁸⁹ mal si accorda con la presunta età del pittore, ancora bambino a quella data.

Non sappiamo se Raffaello giunse nel Ponente ligure direttamente da Firenze, magari per mediazione di una committenza connessa ad un contesto domenicano⁹⁰, o se, piuttosto, avesse già soggiornato e lavorato a Genova durante la seconda metà del primo decennio del secolo; la sua presenza nel capoluogo è, comunque, attestata tra il 1514 e il 1520, quando risulta impegnato in commissioni di grande rilievo, per famiglie potenti e in luoghi deputati della città. Dopo aver lavorato con Bernardino Fasolo per gli Spinola a Portoria, il 16 dicembre 1518⁹¹ il pittore si obbligava a operare in un'altra chiesa conventuale cittadina, questa volta domenicana, Santa Maria di Castello, nella cappella del facoltoso Andrea Cichero (cat. 50)⁹². L'incarico, già affidato senza esito due anni prima al pavese Giovan

⁸⁶ De Moro, Romero 1992, p. 32. Seguiti da: Bartoletti 1999c, pp. 92, 94; Bartoletti 1999h, p. 392; Zanelli 2000, p. 32; Bartoletti 2002, p. 69; Zanelli 2013, p. 26.

⁸⁷ «Se al momento del suo arrivo a Genova Raffaele De Rossi avesse contato una trentina d'anni, allora le cogenze cronologiche risponderrebbero perfettamente a tale quadro [...]» (De Moro, Romero 1992, p. 28).

⁸⁸ Caldera, Fiore 2018-2019, p. 36 nota 10; A. Sista in *Rinascita*, p. 12.

⁸⁹ Caldera, Fiore 2018-2019, p. 36 nota 10.

⁹⁰ All'inizio della sua carriera Raffaello si ritrova più di una volta ad operare in importanti luoghi di culto legati all'Ordine: il convento di Santa Caterina a Finalborgo (1510), la chiesa di Santa Maria di Castello a Genova (1518-1520), il convento di San Domenico a Taggia (1523). Anche il soggetto del disperso polittico di San Domenico, opera giovanile nota solo attraverso una fotografia dell'Archivio Bombelli, denuncia una probabile provenienza da un ignoto contesto domenicano.

⁹¹ AOPG, notaio Oberto Foglietta (doc. I).

⁹² Andrea Cichero (o Cicero, 1460 c. - 1520/1528 c.) apparteneva ad una famiglia di origini non nobili arricchitasi attraverso la pesca e lo smercio del corallo sulle coste dell'Africa settentrionale. Dall'ultimo decennio del XV secolo egli risulta occupato in attività di tipo mercantile e finanziario legate alle fiere di

Francesco Della Porta, pittore documentato ma al quale nessuna opera certa può essere ricondotta⁹³, prevedeva la realizzazione di «majestatem unam [...] cum duabos pulcris figuris bonis et bene picti in quibus una S. Iohannis Baptiste et altera S. Iohannis Evangelista». A Raffaello veniva indicato quale termine di paragone un modello decisamente impegnativo, la pala dell'altare maggiore della chiesa pure domenicana di San Luca d'Albaro, ragionevolmente identificata con l'*Adorazione dei Magi con i Santi Luca e Domenico* dipinta da Joos van Cleve per Oberto de Lazzari, ora a Dresda (Gemäldegalerie; fig. 4r)⁹⁴. Un pagamento registrato il 5 giugno 1520⁹⁵ col quale il Cichero sollecitava il pittore a portare a termine l'opera, congiuntamente al fatto che, come vedremo, da quell'anno egli è nuovamente richiamato in Riviera, ci fa dubitare della riuscita dell'impresa. È certo, tuttavia, che per lo stesso committente e per la stessa cappella Raffaello eseguì, probabilmente in un momento di poco precedente la commessa della pala, anche la decorazione ad affresco della volta e delle lunette, tuttora conservatasi anche se molto danneggiata e in parte strappata (figg. 4, 4g-4l)⁹⁶. Il terzo e ultimo lavoro documentato in ambito genovese sono le pitture eseguite nella cappella della confraternita del Corpo di Cristo nella chiesa di Santa Maria Maddalena per la cui realizzazione il pittore riceveva il saldo finale il 21 agosto 1520 (cat. 52)⁹⁷. Anche di quest'opera, senz'altro realizzata, che probabilmente comprendeva una pala d'altare e degli affreschi parietali, non rimane oggi alcun riscontro essendo andata evidentemente perduta nel corso dei successivi rifacimenti dell'edificio.

Intanto, Raffaello era tornato a prendere contatti con la Riviera: una quietanza di pagamento rogata in Banchi il 16 maggio 1520⁹⁸ testimonia che allora stesse attendendo alla realizzazione di un'ancona, non pervenutaci, per l'oratorio dei disciplinanti di Santa Caterina di Alassio (cat. 51). Un anno dopo l'opera non doveva essere ancora compiuta se il 22 aprile 1521⁹⁹, riscuotendo un secondo pagamento, il maestro, ancora residente a Genova,

cambio internazionali. La sua ditta, in società con Alessandro Sauli, con sede a Lione vantava un raggio d'azione molto ampio tra Italia e Francia e contava tra i propri debitori la stessa Corona francese. Dal 1500 il Cichero è costantemente presente anche nella vita pubblica cittadina, rivestendo importanti cariche istituzionali e rendendosi protagonista di delicate missioni diplomatiche. Sul personaggio: Cavanna Ciappina 1981.

⁹³ Bartoletti 1999e, p. 390.

⁹⁴ L'ipotesi, proposta da Castelnovi (Castelnovi 1987, p. 154 nota 22e), è stata unanimemente accettata dalla critica successiva fino ai più recenti contributi sulla materia (Zanelli 2003b, pp. 20-28) ad eccezione di Maria Clelia Galassi che per ragioni stilistiche postdata il dipinto intorno al 1525 (Galassi 2006, p. 102). Elena Parma segnala una copia dell'opera di più modeste dimensioni ed eseguita su tela, rintracciata in collezione privata, già escludendo la pur suggestiva ipotesi che l'autore possa riconoscersi nel giovane Raffaello De Rossi intento ad allenarsi intorno al 1518 sul modello indicatogli in una commissione tanto prestigiosa quale quella del Cichero in Santa Maria di Castello (E. Parma in Joos 2003, pp. 134-139 cat. 9).

⁹⁵ AOPG, notaio Oberto Foglietta (doc. III).

⁹⁶ Zanelli 2000, pp. 31-32.

⁹⁷ ASG, notaio Antonio Pastorino, sc. 140, f. 41, n. 147 (doc. IV).

⁹⁸ ASG, notaio Antonio Pastorino, sc. 140, f. 41, n. 452 (doc. II).

⁹⁹ Vedi nota 98.

prometteva ad Andrea Romana in persona, sottopriore della confraternita, di recarsi sul posto per ultimare il lavoro entro e non oltre il termine di quindici giorni.

Non conosciamo le cause che spinsero Raffaello a lasciare la “capitale” per trasferirsi definitivamente nel Ponente, né se la commissione di Alassio ne costituì l’occasione¹⁰⁰; sta di fatto che dall’inizio degli anni Venti e per tutto il decennio la sua presenza è registrata in numerosi centri della Riviera, dove la memoria del suo passaggio avvenuto qualche anno prima doveva essersi mantenuta viva, su un territorio relativamente esteso tra Albenga e Ventimiglia. Proprio a Ventimiglia il pittore realizzava intorno al 1522 la pala con *Sant’Agostino tra i Santi Giovanni Battista e Antonio abate* verosimilmente commissionata dagli eredi del nobile Giovanni Battista Galleani in occasione del rifacimento della cappella di famiglia nella chiesa di Sant’Agostino, dove l’opera, seppur rifilata ad ovato per adattarsi alla cornice in stucco settecentesca del nuovo altare, è tuttora conservata (fig. 5).

Il 23 marzo 1523¹⁰¹ gli veniva affidata dal priore del convento domenicano di Taggia, Pietro da Dolcedo, l’esecuzione di un’ancona raffigurante *San Gerolamo tra San Domenico e Santa Caterina d’Alessandria* destinata alla cappella che l’anno primo il fu Domenico Oddo, rappresentato al momento dell’atto dai suoi fidecommissari testamentari Gerolamo Reghezza e Edoardo Curlo, aveva stabilito si erigesse in chiesa, riservando appositamente 25 ducati alla realizzazione dell’opera (cat. 53). Anche in questo caso venivano imposti al pittore due modelli d’eccezione per il panorama locale: l’opera doveva avere le stesse dimensioni ed essere tanto ornata d’oro «sicut est illa de Sancta Cruce que est in ecclesia Sanctorum Jacobi et Philippi de Tabia», identificabile con la pala della *Crocifissione e Santi* probabilmente commissionata da Bartolomeo Ruggeri per la cappella della Santa Croce fondata in parrocchiale nel 1517¹⁰²; mentre le figure dovevano essere tanto belle «sicut Sancta Maria de Rosario Sancto Dominico et Sancta Cicilia fabricate per quondam Magistrum Lodixium Bream niciensem», ossia come quelle della pala raffigurante la *Vergine in trono col Bambino tra San Domenico e Santa Cecilia* eseguita un decennio prima per la cappella della Madonna del Rosario in San Domenico da Ludovico Brea (fig. 3n)¹⁰³, il cui

¹⁰⁰ De Moro ne ipotizza ragioni politiche: «Forse è piuttosto la crisi politica del 1522, che conduce [...] alla caduta del regime di governo legato a filo doppio al Re di Francia, a determinare una situazione tale da consigliare l’abbandono della città anche da parte del fiorentino» (De Moro, Romero 1992, p. 33).

¹⁰¹ ACT, notaio G. B. Ardizzoni, f. 164, s. n. (doc. V).

¹⁰² L’identificazione dell’opera è stata proposta per la prima volta da F. Boggero in *Restauri* 1986, p. 57 nota 6, cat. 7. Il dipinto, tradizionalmente attribuito a Leonoro dell’Aquila e successivamente accostato al nome del pittore lombardo senza opere Andrea Maiola (Cervini 1995, pp. 37-40; Bartoletti 1999c, p. 92), è stato recentemente iscritto in un *corpus* di opere ricondotto ad un ignoto pittore ligure attivo entro il terzo decennio del XVI secolo comprendente l’*Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta a Rivarolo (Genova) e il *San Nicola da Tolentino* proveniente dalla chiesa di Sant’Agostino di Triora, ma oggi conservato nel vicino oratorio di San Giovanni Battista, (Scagliola 2005-2006).

¹⁰³ Sul pittore soprattutto: De Floriani 2012; Zanelli 2012b. Sull’opera in particolare: De Floriani 2012, pp. 41-

stile rappresentò un canone estetico ineguagliabile in quelle terre ancora per molti decenni dopo la sua morte. Per cause a noi ignote, l'accordo non dovette essere onorato se l'incarico di dipingere la pala dello stesso altare fu assegnato sette anni dopo al pittore pignasco Emanuele Macario, la cui *Crocifissione* è tuttora apprezzabile sull'altare della quarta cappella della navata sinistra (fig. 47)¹⁰⁴.

In quegli stessi anni Raffaello realizzò, invece, il polittico dell'*Incontro con la Veronica* per i Santi Nazario e Celso di Borgomaro (fig. 6), oggi pieve isolata dal centro abitato ma anticamente chiesa matrice di tutta la valle del Maro. Anche in questo caso la committenza è di spicco se, come ragionevolmente proposto di recente, si può riconoscere nella figura del donatore inginocchiato accanto a San Nazario (fig. 6c) l'effigie del "Gran Bastardo" di Savoia, Renato figlio naturale del duca Filippo II, già conte di Villars e reggente della valle dal 1501 in seguito al matrimonio con la contessa di Tenda Anna Lascaris. L'anno della sua morte, sopraggiunta nel 1525 durante la battaglia di Pavia, permette di disporre di un utile termine *ante quem* per l'esecuzione dell'opera, consentendone una sicura retrodatazione, avvalorata anche da ragioni di carattere stilistico¹⁰⁵.

Nel 1526 Raffaello era a Ceriana impegnato alla realizzazione del *San Paolo* nello scomparto laterale sinistro del polittico di San Pietro (fig. 7a), collaborando a quattro mani con l'ignoto «primo maestro di Ceriana», autore delle altre due tavole del registro principale con *San Pietro e Sant'Andrea*, nonché dell'*Annunciazione* e dei *Profeti* del livello superiore¹⁰⁶.

L'11 luglio 1527¹⁰⁷ il pittore si impegnava all'esecuzione di un'ancona nei confronti di Pantaleone Pelleri, vicerettore della chiesa parrocchiale di Santa Maria a Calizzano, e di Francesco Ruba, massaro della cappella del Santo Spirito (cat. 54). L'opera, oggi non rintracciabile, potrebbe essere andata perduta o, più probabilmente, non essere mai stata

43.

¹⁰⁴ La notizia del rinvenimento del documento di commissione è fornita in Bartoletti 1999l. Sulla complessa vicenda critica dell'opera si rimanda alla relativa scheda di catalogo in questo volume (cat. 88). Sul pittore soprattutto: Scagliola, 2005 (2006).

¹⁰⁵ Sulla proposta di identificazione del donatore e la retrodatazione: A. Sista in *Restituzioni* 2018, pp. 190-193 cat. 52. Fino ad allora il polittico di Borgomaro era stato considerato opera di collaborazione tra padre e figlio e variamente datato tra la fine del quarto e gli inizi del quinto decennio (De Moro, Romero 1992, p. 44), intorno agli anni Cinquanta (Fedozzi 1991, pp. 25-27; Calvini, Soleri Calvini 1993, pp. 106, 133), oppure «nel pieno degli anni Quaranta» (Bartoletti 1999c, p. 98).

¹⁰⁶ Sulla spinosa questione del polittico di San Pietro a Ceriana, certamente opera di collaborazione che denuncia stretti punti di tangenza col polittico di San Marco a Camporosso realizzato dal nizzardo Stefano Adrechi, presumibilmente in collaborazione col genovese Francesco De Signorio, si veda soprattutto: Boggero 1984. L'intervento diretto di Raffaello nella figura di *San Paolo* era già stato riconosciuto in De Pasquale, Giacobbe 1994, p. 32 e ribadito in Bartoletti 1999c, p. 95. Non condivisibile risulta la proposta di attribuire a Raffaello anche lo scomparto laterale destro con *Sant'Andrea* (Sista 2004, pp. 90-91).

¹⁰⁷ Archivio di Stato di Savona (da ora ASS), Notai distrettuali, Francesco Alaria, registro 117, Calizzano (doc. VI).

realizzata a causa dell'epidemia di peste scoppiata nel 1528¹⁰⁸. Comunque sia, conta rilevare l'attività del pittore in un piccolo borgo dell'Alta Val Bormida, verso il quale potrebbe essere stato richiamato, com'è stato proposto, dalla presenza di alcuni frati predicatori suoi conterranei all'interno del convento dell'Annunziata annesso alla chiesa della Madonna del Rosario, dove qualche anno dopo, infatti, risulta essere priore il fiorentino Domenico Bettini¹⁰⁹. Va ricordato, inoltre, che l'atto di commissione è rogato alla presenza stessa del consignore Urbano del Carretto, circostanza che non può non richiamare alla mente il rapporto che aveva legato Raffaello a Finalborgo e, quindi, in qualche modo, alla famiglia marchionale già quasi vent'anni prima.

Sullo scorcio del decennio il De Rossi riceveva una prestigiosa commissione in ambito ecclesiastico: il donatore in abiti da prelato raffigurato in ginocchio ai piedi di Sant'Antonio nella pala della *Crocifissione* oggi al Museo Diocesano di Albenga (fig. 8), non può che identificarsi, infatti, col vescovo Giovanni Giacomo Gambarana, reggente della Diocesi dal 1518 al 1535¹¹⁰, il quale nel 1528 aveva istituito una perpetua cappellania presso l'altare dedicato al Santo eremita in cattedrale, da cui l'opera proviene.

Dove Raffaello avesse abitato fino ad allora non è dato sapere, ma allo scadere del 1528 egli risulta risiedere per la prima volta stabilmente in un centro della Riviera, nel feudo dorianò di Oneglia, dove partecipa come testimone insieme a Giovanni Antonio Arcatore di Diano, Giovanni Zuccarello di Sestri e Pietro Chocia al parlamento cittadino riunitosi il 15 dicembre¹¹¹ nell'oratorio di Santa Maria. Da lì dovette presto trasferirsi se nel settembre dell'anno dopo, pur insistendo sul suo stato di «civis florentinus», risulta «nunc habitator Sancti Romuli»¹¹². Allora il Nostro riceveva un'autorevole commissione pubblica: la decorazione ad affresco della Sala del Consiglio nel palazzo del comune di Porto Maurizio, sede del vicariato della repubblica in terra di Ponente, con un complesso ciclo profano comprendente «figuris viginti duobus historiarum Heroum atque Virtutum in ellectionem dicti Magistri Raphaelis et cum delineatione loci Portus et districti subposita imaginibus Sancti Maurittii, Sancti Ectuli et aliorum Sanctorum Martyrum Thebeorum protectorum arcis

¹⁰⁸ Barbero 1988, p. 161 nota 29.

¹⁰⁹ Ciciliot 1985, pp. 76-77.

¹¹⁰ Giovanni Giacomo dei conti di Gambarana, nobile pavese, già governatore di Roma, fu personalità strettamente legata alla corte pontificia di Leone X, al secolo Giovanni de' Medici, e da questi incaricato della reggenza della diocesi di Albenga il 9 maggio 1518 (Rossi 1870, pp. 263-264).

¹¹¹ De Moro, Romero 1992, pp. 36, 180.

¹¹² Coll. Privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 112 v., notaio N. Lamberti, 28 settembre 1529 (doc. VII). Al di là delle incursioni a Porto Maurizio (1528-1529, 1531), a Sanremo Raffaello dovette trattenersi per circa un decennio prima del trasferimento a Diano Castello, dove risulta abitare dal 1539, se si può identificare con lui quel misterioso pittore presente in città nel 1532 e nel 1538 che il prevosto e i canonici della Cattedrale segnalano al Comune, senza nominarlo, come possibile candidato per la realizzazione dell'ancona dell'altare maggiore. L'opera verrà realizzata da Raffaello solo nel 1548 (cat. 10).

nostrae cum supra arma magna dicte Communitatis et arma parva Illustrissime Dominationis Janue dextero latere» (cat. 55). La raccomandazione è che le pitture risultino di uguale qualità e bellezza degli stemmi da lui stesso dipinti sulla Torre pubblica «mensibus superioribus» in occasione della restaurazione doriana avvenuta entro l'estate dell'anno precedente («signa recuperatae Libertatis»), quindi tra la fine del 1528 e l'inizio del 1529. Nello stesso momento veniva affidata la decorazione dell'altro spazio rappresentativo del Palazzo, l'aula del Tribunale della Curia, ad Agostino da Casanova, pittore oriundo che, come Raffaello, sembra godere allora di particolare fortuna in Riviera¹¹³. Le committenze artistiche pubbliche, insieme alle imprese di rinnovo urbanistico-architettonico intraprese negli stessi anni, quali il restauro delle mura cittadine e dello stesso Palazzo vicariale (1529), testimoniano di quell'atmosfera di relativa tranquillità sopraggiunta nel centro rivierasco al termine della pestilenza del 1528 e, soprattutto, di riflesso al ristabilimento della Repubblica di Genova attraverso l'alleanza di Andrea Doria con l'imperatore Carlo V¹¹⁴.

Quando due anni dopo¹¹⁵ veniva designato arbitro insieme ai colleghi Francesco Brea, Giovanni Cambiaso e Raffaele Fasolo nella controversia incorsa tra il Comune e il pittore Agostino da Casanova per giudicare gli affreschi non portati a termine da quest'ultimo nella sala del tribunale del Palazzo vicariale di Porto Maurizio, Raffaello risulta ancora «hic commorantem» e impegnato a dipingere nel monastero dell'Annunziata (cat. 56)¹¹⁶.

Alla relativa generosità delle attestazioni connesse all'attività del maestro fino a questo punto, che restituiscono l'immagine di un artista “nomade”, affermato sull'intera Riviera dell'estremo Ponente ligure e al servizio di committenti di elevato prestigio in ambito sia pubblico che ecclesiastico, si contrappone il prolungato silenzio delle fonti documentarie nel quarto e nel quinto decennio del secolo, rotto soltanto da due testimonianze. La prima è la quietanza, scritta e siglata di proprio pugno dal pittore, rilasciata il 9 marzo 1539¹¹⁷ ai massari dei Battuti grossi di Garessio per aver ricevuto il saldo di pagamento di una perdita

¹¹³ Sul pittore si rimanda al più recente contributo: Zanelli 2017, con bibl. precedente.

¹¹⁴ De Moro 1989, p. 215. De Moro ha, inoltre, proposto di individuare il tramite umano che potrebbe aver condotto Raffaello a Porto Maurizio nel reverendo Pietro Giovanni De Fabianis, prevosto dell'antica parrocchiale di San Maurizio per oltre cinquant'anni durante la prima metà del Cinquecento, ma sanremasco d'origine, «personaggio di straordinario prestigio locale» e «promotore delle prime modifiche “rinascimentali” al duomo cittadino operate soprattutto attraverso l'ornamentazione mobile e l'impiego di artisti come i Brea e i Cambiaso» (De Moro, Romero 1992, p. 37 nota 69).

¹¹⁵ De Moro, Romero 1992 pp. 37-38, 180.

¹¹⁶ L'impresa, non meglio specificata nel documento, potrebbe identificarsi con la pala citata come modello cui riferirsi nel contratto di allogazione dell'ancona per la confraternita dei disciplinanti di San Giovanni Battista a Villatalla, commissionato a Stefano Adrechi, Raffaello e Giulio De Rossi nel 1542, in cui si prescrive che l'opera debba avere le stesse dimensioni di quella «nunc perfecta pro verberatoribus Domus Beate Marie Annunciateae Portus Mauriti» (v. nota 121). Se così fosse dovremo ammettere che la sua esecuzione si protrasse, per ragioni a noi ignote, per più di un decennio.

¹¹⁷ Fedozzi 1992, p. 22 nota 3.

ancona eseguita per l'oratorio della confraternita (cat. 57). L'atto fornisce la prima attestazione dell'attività di Raffaello in un centro d'Oltregiogo, nel Monregalese, nel momento in cui era consignore della località Pirro II Del Carretto, appartenente al ramo della famiglia dei signori di Balestrino¹¹⁸. Sebbene «la Garessio cinquecentesca risultava culturalmente ben più vicina alla costa ligure di quanto non si ponga l'attuale»¹¹⁹, l'estensione dell'area di influenza del pittore oltre i confini della Riviera è stata addotta dalla critica precedente quale giustificazione della sua apparente assenza sulla scena ligure di quegli anni, nonché dell'attenzione dimostrata a partire dal quinto decennio verso i modelli padani, giacché «come un Oddone Pascale era sceso a Finale nel 1533 con la stupenda ancona a tutti ben nota, non si vede perché un Raffaele De Rossi non potesse salire a sua volta in Val Tanaro ed oltre, qualche anno più tardi, alla ricerca di committenze più ricche e aggiornate di quelle incontrate nell'estremo Ponente»¹²⁰. Quale che sia la ragione di questa momentanea eclissi, è fondamentale rilevare che il documento del 1539 attesta per la prima volta Raffaello abitare a Diano Castello, luogo che da ora in poi diventerà la sua stabile residenza, quindi la sede della sua produttiva bottega.

La seconda testimonianza è costituita dalla promessa del 6 aprile 1542¹²¹ con la quale il pittore si impegna, anche a nome del figlio¹²², insieme al nizzardo Stefano Adrechi nei confronti di Pietro Pellegrino e Tommaso Terraneo, rispettivamente sottopriore e massaro dell'oratorio dei Disciplinanti di San Giovanni di Villatalla presso Prelà, alla realizzazione di una pala (cat. 58) che doveva avere le stesse dimensioni di quella appena portata a termine per il convento dell'Annunziata a Porto Maurizio¹²³. Il dipinto, raffigurante *San Giovanni Evangelista con i Santi Michele arcangelo, Giovanni Battista, Antonio abate e Gottardo*, andò distrutto nell'aprile 1944 in seguito agli eventi bellici che coinvolsero l'oratorio, «ma chi la vide e la ricorda con sorprendente immediatezza la descrive come un grande polittico di struttura inequivocabilmente “pancalinesca” dorata e imponente»¹²⁴.

A questi due decenni vanno, inoltre, ricondotte alcune testimonianze figurative tuttora conservatesi tra cui spicca il datato polittico di *Sant'Eusebio* (1538; fig. 11), oggi parte

¹¹⁸ Bartoletti 2002, p. 70 (cf. Manno [1895-1906] 1972). In qualità di mera suggestione, si fa notare che nell'atto del 28 settembre 1529 col quale Raffaello veniva incaricato dal Comune di Porto Maurizio della decorazione della sala del Consiglio nel Palazzo Vicariale (doc. VII) figurava tra i testimoni un certo maestro Giovanni Ceresola di Garessio.

¹¹⁹ De Moro, Romero 1992, p. 40.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Coll. Privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 114 r., notaio B. Lamberti (doc. X).

¹²² Nell'atto non è specificato il nome ma non vi è ragione di credere che non si tratti di Giulio.

¹²³ Probabilmente quella ricordata nel documento del 29 dicembre 1531 come in corso di realizzazione (vedi note 115, 116).

¹²⁴ De Moro, Romero 1992, p. 42. De Moro indica anche l'esistenza di una riproduzione fotografica dell'opera, «sebbene di qualità piuttosto scadente» (*Ibid.*, nota 78).

costitutiva delle collezioni museali del Palazzo vescovile di Savona, ma proveniente dall'omonimo oratorio di Perti, da considerarsi, però, un prodotto di bottega, come del resto anche il disperso polittico della *Madonna col Bambino* passato sul mercato antiquariale modenese nei primi anni Duemila (fig. 12) e le due tavolette entrambe rappresentanti *San Gerolamo in preghiera nel deserto*, l'una presso la sacrestia della cattedrale di San Michele ad Albenga (fig. 13) e l'altra in collezione privata. Del tutto autografa, invece, è la pala datata 1548 dipinta per la cattedrale di Sanremo raffigurante *San Siro tra i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista, Romolo e Dio Padre* che costituisce l'ultima commissione di una certa rilevanza affidata e condotta a termine dal solo Raffaello (fig. 9).

Negli anni Cinquanta la produzione della bottega è prolifica ma il suo raggio d'azione va sempre più restringendosi all'area delle Valli Dianesi e al suo entroterra; inoltre, le evidenze stilistiche dimostrano che la sua conduzione è ormai fattivamente nelle mani del figlio Giulio¹²⁵. Datati 1551, 1552 e 1559 sono rispettivamente i polittici tuttora conservati nelle chiese di San Giovanni Battista a Bassanico (fig. 14), San Bernardo a Evigno (fig. 16) e Sant'Antonio a Casanova Lerrone (fig. 17). A queste opere va probabilmente aggiunto un lavoro perduto eseguito per la parrocchiale di Diano San Pietro ai cui massari, Bartolomeo Giordano e Bernardo «Xaiguato», Raffaello rilascia quietanza il 29 dicembre 1555 per un pagamento di quarantuno lire riscosso da Domenico Pissarello, debitore della chiesa (cat. 59)¹²⁶. Allo stesso decennio e sempre alla sfera d'azione di Giulio va ascritta anche la pala con *San Lorenzo e San Giovanni Battista in adorazione dell'Eucarestia* nella chiesa di San Lorenzo a Vallebona (fig. 22).

Un problema tuttora aperto costituisce la presunta presenza di Raffaello a Genova nel 1560 presso il Santuario di Nostra Signora di Coronata, dove si conservano le due tavole di sicura autografia derossiana raffiguranti *San Pietro* e *San Paolo*, evidentemente scomparti laterali di un polittico smembrato (fig. 10). Sulla base dell'iscrizione corrente lungo il margine inferiore della tavola col *San Paolo*, che riporta la data 1560, mai veramente messa in discussione, la critica precedente ha ipotizzato che allora il pittore, ormai settantenne, si fosse recato a Genova per assolvere una nuova commissione colà ricevuta, postulando,

¹²⁵ Già nel 1551 Giulio, evidentemente maggiorenne, riceveva una prima procura da parte del padre, revocata tre anni e mezzo dopo (De Moro, Romero 1992, pp. 45-46, 181-182).

¹²⁶ De Moro, Romero 1992, pp. 47, 182. Altre attestazioni di pagamento nei confronti di Raffaello si registrano nel sesto decennio: il 14 gennaio 1550 riceve una promessa da parte di Andrea Lanteri (ASI, notaio G. B. Seassaro, n. 17, reg. 4 cc. 105 v. e 106 r., doc. XI); il 12 gennaio 1551 riscuote quindici lire da Cristoforo Rogerio (De Moro, Romero 1992, pp. 45, 181). Il 27 agosto 1551, inoltre, risulta tra i testimoni durante la stipula del contratto tra Antonio Giudice e Giacomo Rodini, procuratori della comunità di Diano Castello, da una parte, e il reverendo Paolo Araveni di Perinaldo, dall'altra, per la riparazione dell'orologio pubblico (*Ibid.*).

dunque, un suo secondo soggiorno genovese¹²⁷. Oltre al fatto che lo stile di Raffaello, ancora sostanzialmente improntato ai modelli tardo quattrocenteschi proposti quarant'anni prima, doveva apparire nella Genova di secondo Cinquecento a dir poco attardato anche agli occhi del committente meno aggiornato, circostanza ben più concreta a mettere in dubbio questa teoria è il problema dell'autenticità dell'iscrizione che, a ben vedere, non risulta in alcun modo riconducibile alla mano di Raffaello né coincidente al momento d'esecuzione del dipinto. Essa potrebbe corrispondere alla trascrizione più tarda di un'iscrizione perduta¹²⁸, magari leggibile nello scomparto centrale del polittico cui le due tavole appartenevano, e la data costituire il frutto di un errore di trascrizione o, più semplicemente, essere legata ad un evento diverso dal compimento dell'opera, per esempio al momento in cui la struttura originale venne smembrata e i due laterali ricollocati. In quest'ottica i due *Santi* apostoli potrebbero provenire da un polittico confezionato da Raffaello molto tempo prima, magari durante gli anni del suo primo soggiorno genovese, per un luogo di culto cittadino non necessariamente coincidente a quello dove sono ora custodite e solo successivamente ivi confluiti per cause a noi ignote¹²⁹.

D'altra parte, Raffaello risulta particolarmente attivo in Riviera tra sesto e settimo decennio. Nonostante, come in precedenza accennato, le sorti della bottega fossero già dall'inizio degli anni Cinquanta guidate dal figlio, l'ormai anziano maestro continua ad apparire quale diretto destinatario di tutti i contratti di commissione. È lui, dunque, a impegnarsi il 21 marzo del 1560¹³⁰ per la realizzazione dell'ancona ancora esistente nella chiesa parrocchiale di Sant'Antonio abate a Tovo Faraldi (fig. 18), i cui due successivi pagamenti (3 luglio 1561 e 26 gennaio 1562¹³¹), saranno riscossi, però, da Giulio in quanto procuratore del padre. Dallo stesso atto apprendiamo che il maestro aveva eseguito un'ancona per la cappella della Santa Croce nella chiesa di San Nicola di Bari di Diano Castello, indicata quale prototipo cui attenersi (cat. 60)¹³².

¹²⁷ Fedozzi 1991, p. 24; De Moro, Romero 1992, pp. 47-48. De Moro si spinge ad individuare un possibile tramite umano per la commissione di Coronata in Benedetto Pallavicini, podestà di Diano Castello nel 1559, il quale poteva trovarsi in qualche relazione di parentela con Francesco Pallavicini, il potente prelado proprietario della cappella presso cui le tavole erano custodite nella prima metà del secolo scorso, che, però, aggiungiamo noi, non corrisponde necessariamente al loro luogo di provenienza (De Moro, Romero 1992, p. 47).

¹²⁸ Questa idea, di cui appoggiamo la validità, è stata già proposta in: Rolandi Ricci 2004-2005, p. 103.

¹²⁹ In merito si rimanda al relativo paragrafo del successivo capitolo e alla rispettiva scheda di catalogo (cat. 5).

¹³⁰ ASI, notaio G. B. Seassaro, f. 8, n. 119 (doc. XIII).

¹³¹ Vedi nota 131.

¹³² De Moro (De Moro, Romero 1992, p. 45) associava a quest'opera perduta la promessa di pagamento rilasciata a Raffaello il 14 gennaio 1550 da Andrea Lanteri per la somma di ventisei lire di cui «sex pro debitis dicto Magistro Raffaelli cessionario domus verberatorum et residuum ex causa mutui habiti in pecunia numerata» (ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, reg. 4, cc. 105 v., 106 r., doc. XI). Rolandi Ricci (2004-

È ancora Giulio il 20 gennaio 1562¹³³ a riscuotere dai massari della parrocchiale di Cervo il saldo di pagamento del polittico di San Bartolomeo (fig. 20), anche se l'opera è detta «ipsius Magistri Raffaelis fabricationis»¹³⁴.

Il 19 marzo 1563¹³⁵ Raffaello firma una procura a favore del figlio, in «negocia... gerenda, tractanda, facienda et administranda, ad emendum, vendendum et alienandum et absolvendum», e solo da questo momento il nome di Giulio inizierà ad accompagnare quello del padre nei contratti. Così avviene il 20 febbraio 1564¹³⁶ nell'atto di allogagione della perduta ancona per la chiesa parrocchiale di San Matteo a Villa Guardia (già Villagatti), che risulta ancora incompiuta quattro anni dopo, l'8 giugno 1568¹³⁷, quando viene corrisposto a Raffaello un ulteriore pagamento (cat. 61); e l'8 dicembre 1567¹³⁸ nel convegno per il polittico di *San Paolo* destinato all'omonimo santuario di Aurigo (fig. 26). Allo stesso decennio appartengono il polittico di Leca oggi conservato in parrocchiale ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Bossero (fig. 25), per il quale Giulio riceve un pagamento il 18 ottobre 1563¹³⁹ mentre l'opera risulta in corso di realizzazione, congiuntamente, «per dictus Julium et Magistrum Rafaelem», e la perduta ancona realizzata da Raffaello per la chiesa di San Michele Arcangelo a Borello, messa in opera il 28 settembre 1564 (cat. 62) nello stesso momento in cui il maestro era impegnato a dipingere, probabilmente affreschi, nella casa di Agostino Mussio (cat. 63)¹⁴⁰.

L'ultimo documento che attesta Raffaello, ormai pluriottantenne, ancora vivente risale al 3 giugno 1572, mentre risulta già defunto il 12 dicembre 1573, quando suo figlio è detto «quondam Domini Rafaelis»¹⁴¹. Entro questi due estremi cronologici si dovrà, quindi, collocare la morte dell'artista, sopraggiunta di certo a Diano Castello.

2005, pp. 100-101 cat. 14) ha, inoltre, proposto di identificare lo scomparto centrale del perduto polittico di Diano Castello con la tavola passata all'asta Finarte del 18 ottobre 1994 con un riferimento al Maestro di Palazzo Abatellis. Dal confronto con lo scomparto centrale del polittico di Tovo appare evidente la corrispondenza iconografica tra le due opere.

¹³³ ASI, notaio G. B. Seassaro, f. 9, n. 58 (doc. XIV).

¹³⁴ Il dato verrà smentito, però, cinque anni dopo nell'atto di ordinazione a Raffaello e Giulio dell'ancona di San Paolo per la chiesa di Aurigo (v. nota 138) in cui si prescrive che l'opera abbia come modello «ancunne per ipsum Julium factam in ecclesia Sancti Bartholomei Ville Cervi», quindi l'ancona realizzata da Giulio (dal solo Giulio) nella chiesa di San Bartolomeo a Cervo.

¹³⁵ De Moro, Romero 1992, pp. 50, 183.

¹³⁶ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 1, n. 127 (doc. XVI).

¹³⁷ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 3, n. 13 (doc. XX).

¹³⁸ ASI, notaio N. Rodini, scat. P-1, not. 4, c. 103 (doc. XIX).

¹³⁹ ASI, notaio Niccolò Rodini, f. 1, n. 76 (doc. XV).

¹⁴⁰ ASI, notaio N. Rodini, f. 1, n. 198 (doc. XVII). Nell'atto Stefano Cavalerio di Giuliano si impegna a corrispondere il saldo di pagamento entro il giorno di Pasqua. Inserito come *postscripta* nello stesso foglio è una scrittura del 7 ottobre in cui Giulio dichiara l'errore contabile commesso dal padre, in quel momento assente da Diano, nel calcolo del saldo della pala di Borello per una differenza di venti scudi, motivo per cui Stefano Cavalerio di Giuliano rinnova l'impegno a corrispondere la cifra di quarantotto lire (anziché ventotto) entro lo stesso termine.

¹⁴¹ De Moro, Romero 1992, pp. 56, 187, 188.

«Non c'è forse un Piero di Cosimo?»¹⁴². Il percorso artistico di Raffaello De Rossi da Firenze a Diano Castello.

Gli esordi (1510-1520 c.).

All'assenza di fonti documentarie che ci tramandino notizie sulla nascita e sulla formazione di Raffaello De Rossi si somma la perdita di tutte le sue prime imprese documentate tra il 1514 e il 1531¹⁴³. A tale periodo della sua attività la critica ha ricollegato, in virtù di ragioni stilistiche, alcune testimonianze figurative, ma, se alcune di esse sono datate o risultano databili con un certo grado di approssimazione tramite la ricostruzione delle vicende legate alla presunta committenza e al luogo di provenienza, per altre appare, invece, più difficile ricostruire il contesto d'origine. È questo il caso del polittico di ubicazione sconosciuta noto unicamente attraverso una fotografia in bianco e nero dell'Archivio Bombelli¹⁴⁴, da cui faremo iniziare il nostro itinerario attraverso il percorso artistico di Raffaello (fig. 1; cat. 1). Nel registro principale, diviso in tre scomparti, è presentato al centro *San Domenico* assiso su un trono di spoglia semplicità composto da due profondi gradoni di pietra. Egli indossa l'abito tipico dell'ordine da lui fondato, costituito dalla tunica bianca e dalla cappa scura corredata da scapolare con cappuccio, e indica con l'indice della mano destra una pagina vuota del libro che tiene appoggiato in piedi sul ginocchio mentre guarda di sbieco l'osservatore con atteggiamento pietoso. Alle sue spalle una cortina di tessuto bordata d'oro funge da schienale e attraverso lo spazio lasciato libero alla vista ai suoi lati lo sguardo corre verso un paesaggio lontano di cui si scorgono montagne in lontananza. A destra un *Sant'Antonio Abate* dalla lunga barba bianca, ripreso di profilo mentre è intento a camminare appoggiandosi con tutte e due le mani al bastone dalla consueta terminazione a *tau* a cui è legata la campanella, guarda di sottinsù verso l'esterno della rappresentazione (fig. 1b). Egli indossa gli abiti da eremita, una veste chiara coperta da un pesante mantello scuro, e il copricapo a forma cilindrica simile al fez orientale, reminiscenza delle sue origini egiziane,

¹⁴² La citazione è tratta da quanto Longhi scriveva in merito alla pala di San Biagio a Finalborgo (Longhi 1917, p. 364).

¹⁴³ Rispettivamente: l'altare e la porta della cappella di Giuliano e Battista Spinola all'Annunziata di Portoria a Genova (1514), l'ancona dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista per la cappella di Andrea Cichero in Santa Maria di Castello (1518), l'altare e altre pitture nella cappella del *Corpus Domini* nella chiesa della Maddalena (1520), l'ancona per l'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria ad Alassio (1520-1521), la pala di *San Gerolamo* per la cappella di Domenico Oddo nella chiesa del convento di San Domenico a Taggia (1523), l'ancona del *Santo Spirito* per la chiesa di Santa Maria a Calizzano (1527), gli affreschi sulla torre e nella sala del consiglio del Palazzo Vicariale di Porto Maurizio (1528-1529) e un'impresa non meglio specificata per la chiesa dell'Annunziata dello stesso centro rivierasco (1531).

¹⁴⁴ Archivio Bombelli, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, C14573. L'opera fu pubblicata già nel 1991 col giusto riferimento al «Pancalino» (W. Angelelli in Angelelli, De Marchi 1991, p. 232 cat. 475), ma non è stata fino ad ora mai presa in considerazione nella letteratura sull'argomento.

a cui è sovrapposta l'aureola scorciata. Sullo sfondo a destra si intravede il cinghiale, suo tipico attributo. Dall'altra parte una *Santa Caterina d'Alessandria*, abbigliata con una veste chiara stretta in vita da una sottile cintola e con un ampio mantello ricadente dalla spalla e appuntato in corrispondenza del fianco destro, è contraddistinta dagli attributi della ruota dentata e della palma, rispettivamente strumento e simbolo del suo martirio, e della corona, applicata in oro sopra il capo. Anche le figure dei due Santi laterali si stagliano su uno sfondo paesaggistico, ma, mentre *Sant'Antonio* poggia i piedi nudi direttamente al suolo, *Santa Caterina* si erge, invece, su un basamento lastricato e non risulta quindi esservi unità di spazio tra le tre tavole. Esse sono coronate, a mo' di cimasa, da altrettanti scomparti raffiguranti le immagini a mezza figura della *Madonna col Bambino benedicente* racchiusa in una mandorla di luce, al centro, di *San Gerolamo* rivolto in preghiera verso la Vergine, a sinistra, e di *San Bernardo da Chiaravalle* con il drago incatenato e il libro, a destra. Le tavole sono racchiuse all'interno di un'intelaiatura lignea semplice decorata con motivi vegetaliformi dorati ottenuti a pastiglia su fondo probabilmente blu che richiamano molto da vicino quelli che in anni successivi saranno riproposti in maniera seriale nelle cornici di tutti i polittici prodotti dalla bottega, a cominciare da quello della chiesa dei Santi Nazario e Celso a Borgomaro (fig. 6).

Nulla sappiamo sull'origine del polittico di San Domenico, di cui nemmeno si conoscono le misure, ma il soggetto principale suggerirebbe una provenienza da un contesto domenicano. I riferimenti figurativi chiaramente rintracciabili riconducono al contesto fiorentino di fine Quattrocento, in particolare, all'ambito della cerchia dei Ghirlandaio con esiti accostabili soprattutto a quelli raggiunti da Benedetto (Firenze 1458-1497)¹⁴⁵, fratello minore del grande Domenico: si confronti la *Santa Lucia col donatore* a lui attribuita nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze databile al 1494 (fig. 1c)¹⁴⁶ con lo scomparto destro del nostro polittico, dove la Santa Caterina d'Alessandria, seppur in uno spazio più compresso, sembra eguagliarne la salda impostazione della figura dal forte risalto plastico e un *ductus* pittorico caratterizzato da una pennellata fluida, con pieghe ampie e morbide colpite da una luce diffusa e incise da profondi solchi d'ombra.

Il confronto dell'opera avanzato da Walter Angelelli¹⁴⁷ con il polittico di Francesco Brea apparso sul mercato antiquario milanese raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria*, *Santa Lucia* e *Sant'Agata* nel registro superiore e *Cristo in pietà*, *Sant'Eligio* e *Sant'Apollonia* in

¹⁴⁵ Sul pittore si vedano almeno: Chiarini 1968 (con bibl. precedente); Venturini 1992; Kecks 2007 (con bibl. precedente); Bernacchioni 2010a; Bernacchioni 2010b.

¹⁴⁶ Sull'opera vedi soprattutto le seguenti schede, corredate da bibliografia precedente: L. Venturini in *Maestri* 1992, p. 146 cat. 4.10; A. Bernacchioni in *Ghirlandaio* 2010, pp. 102-103 cat. 3.

¹⁴⁷ W. Angelelli in Angelelli, De Marchi 1991, p. 232 cat. 475.

quello superiore¹⁴⁸, il quale non fa altro che riproporre stanchi modelli della bottega familiare come quello della *Santa Devota* nella chiesa parrocchiale di Dolceacqua realizzato da Ludovico per Francesca Grimaldi intorno al 1515 (fig. 1d)¹⁴⁹, sebbene abbia il merito di introdurre la questione del rapporto tra il nostro Raffaello e il circolo dei pittori nizzardi, non risulta in questo caso stringente. Le due ancone, infatti, non mostrano a nostro avviso affinità di alcun tipo, se non la ripartizione a trittico della tavola, soluzione ampiamente superata a Firenze già alla fine del Quattrocento e, al contrario, ancora in voga a Genova e in Liguria per larga parte del Cinquecento, circostanza questa che induce a postulare una provenienza del polittico di San Domenico dal contesto rivierasco e una committenza dai gusti attardati alle cui condizioni Raffaello dovette certamente adeguarsi. Il dipinto ben si allinea alla produzione dell'artista riferibile al secondo e all'inizio del terzo decennio dal punto di vista tipologico: si confrontino, a titolo d'esempio, il San Domenico col San Bernardo della pala del Museo Puškin di Mosca (fig. 2), la figura della Santa Caterina con quella praticamente identica di uguale soggetto nel polittico di Finalborgo (fig. 3c), il volto del Sant'Antonio con quello del San Paolo nello scomparto destro del registro superiore del polittico di Borgomaro (fig. 6f) o ancora il tipo della Madonna con quello proposto nella cimasa di Finalborgo (fig. 3d); ma anche stilistico, soprattutto nel modo di panneggiare¹⁵⁰. Alcune imperfezioni, tuttavia, quali la mancata unificazione dello spazio nelle tavole del registro principale, così come la corona applicata sulla testa della Santa Caterina senza alcuna pretesa di tridimensionalità, denunciano, a nostro avviso, una precedenza cronologica dell'opera rispetto ai termini di confronto sopracitati, i quali mostrano un maggior grado di maturazione; pertanto proponiamo di individuare nel polittico di San Domenico una precoce testimonianza dell'attività del pittore ancora riconducibile alla seconda metà del primo decennio¹⁵¹.

¹⁴⁸ Finarte 1987, pp. 78-79 cat. 98.

¹⁴⁹ Castelnovi 1949.

¹⁵⁰ Walter Angelelli (in Angelelli, De Marchi 1991, p. 232 cat. 475) avvicina l'opera a due testimonianze dell'attività del pittore in verità ben più tarde: la *Crocifissione* di Albenga, databile intorno al 1528, dove è già manifesta l'assimilazione da parte del pittore di una componente nordica appresa soprattutto dal pavese Pietro Francesco Sacchi, e il polittico di Sant'Eusebio, proveniente dall'omonimo oratorio a Perti, datato 1538 e da considerare opera di bottega.

¹⁵¹ Va rilevato a questo punto che la figura di Sant'Antonio (fig. 1b) deriva in maniera del tutto inequivocabile da quella di uguale soggetto rappresentata in primo piano entro il corteo della silografia del *Trionfo di Cristo* di Tiziano (fig. 1a), fonte da cui, come vedremo, Raffaello De Rossi attingerà ancora in anni successivi. Le due figure condividono non solo la stessa posa, compreso il dettaglio del piede destro alzato sulla punta, ma pure il medesimo abbigliamento, ricalcato anche nella disposizione delle pieghe, e i medesimi accessori quali il cappello e il bastone con la campanella appesa. Questo dato, anziché aiutare a circoscrivere la datazione, ne complica l'interpretazione dal momento che il dibattito sulla cronologia dell'incisione tizianesca risulta tuttora aperto e lungi dal trovare una soluzione definitiva. Sebbene Vasari, che doveva pur aver ottenuto informazioni di prima mano, ne tramandasse quale anno di pubblicazione il 1508 (Vasari [1568] 1906, IV, p. 431), nessun esemplare di questa presunta prima edizione si è conservato e la prima tiratura superstite risulta quella stampata

Lo scarto riscontrabile, poi, tra il registro inferiore, caratterizzato da una pennellata fluida e volumi solidi, ben strutturati e quello superiore, contraddistinto, invece, da un tratto talvolta più compendiario (si noti la velocità della pennellata nel mantello del San Gerolamo) e volumetrie meno tornite, fenomeno riscontrabile anche tra la pala del polittico di San Biagio e la sua cimasa (fig. 3), non implica, nell'uno come nell'altro caso, l'ipotesi che il maestro si sia servito dell'aiuto di un collaboratore, come già sostenuto per Finalborgo¹⁵², ma è riconducibile, a nostro avviso, a una distinzione di "registri linguistici", solenne e monumentale quello del livello principale, più libero e abbreviato quello delle sezioni "secondarie", consapevolmente operata dallo stesso artefice, il nostro Raffaello appunto.

Il recentissimo ingresso nel catalogo del pittore della bella pala tradizionalmente attribuita a Boccaccio Boccaccino raffigurante *l'Apparizione della Vergine a San Bernardo*¹⁵³, attualmente nella collezione del Museo statale Puškin di Mosca ma proveniente dal convento di Santa Caterina a Finalborgo (fig. 2; cat. 2)¹⁵⁴, permette con la sua datazione al 1510¹⁵⁵ di disporre ad oggi di un utilissimo punto fermo nella produzione giovanile di Raffaello De Rossi. Il dipinto mostra all'alba del secondo decennio del secolo un artista maturo, capace di costruire una composizione del tutto compiuta condensando in essa i vari stimoli culturali appresi durante la formazione e non solo.

Entro uno spazio questa volta unificato la scena presenta in primo piano a destra San Bernardo di Chiaravalle con indosso l'abito tipico dell'ordine cistercense, composto dalla tunica chiara corredata da scapolare nero. Egli è seduto di fronte al leggio e con una mano tiene aperto un libro sulle cui pagine sono tracciate la data e iscrizioni a caratteri cufici. Il

dal forlivese Gregorio de' Gregoriis nel 1517. Allora, semplificando, la critica si è divisa nel corso del tempo tra chi, non dubitando della veridicità della notizia riportata da Vasari, ha ipotizzato che le impressioni del 1508 andarono completamente perdute (si veda soprattutto Mauroner 1943, pp. 30-33 cat. 1; Dreyer 1971, pp. 32-35 cat. 1-I; M. Muraro, D. Rosand in *Tiziano* 1976, p. 74 cat. 1), chi, invece, credendo in un errore dell'aretino, sostenne che l'opera vide la luce solo nel secondo decennio e che, quindi, quella del 1517 sia, in realtà, la prima pubblicazione (soprattutto Bury 1989), e chi, infine, ritenne che l'elaborazione del progetto seguì un *iter* complesso e duraturo iniziato nel 1508 e portato a termine solo nel 1517, tesi quest'ultima sostenuta dalla critica più recente (soprattutto Hope 1993, pp. 183-186; Lüdemann 2013). Dovendo sospendere il giudizio sulla cronologia dell'incisione tizianesca, problema spinoso che richiederebbe studi e riflessioni non affrontabili in questa sede, ma, d'altra parte, convinti che una datazione del polittico di San Domenico successiva al 1517 risulti troppo tarda entro il percorso artistico del nostro pittore, dovremo allora credere che, se pure una vera e propria edizione del *Trionfo di Cristo* del 1508 non fu mai esistita, ne circolassero già a cavallo tra il primo e il secondo decennio del secolo modelli parziali coi quali Raffaello De Rossi poté entrare in contatto a Genova o, più verosimilmente, nella stessa Firenze intorno al 1510.

¹⁵² Castelnovi 1987, p. 159 nota 34.

¹⁵³ L'attribuzione è stata proposta da Massimiliano Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019.

¹⁵⁴ L'origine dell'opera dalla chiesa di San Domenico a Savona, tradizionalmente tramandata, è stata giustamente corretta da Massimiliano Caldera (in Caldera, Fiore 2018-2019, pp. 27-28).

¹⁵⁵ La data si legge due volte: una prima sulla pagina destra del libro che San Bernardo tiene aperto con la mano sul leggio e una seconda sul libro che stanno consultando gli Evangelisti e altri Padri della Chiesa nel gruppo in basso a destra nella schiera celeste.

Santo rivolge lo sguardo davanti a sé all'apparizione della Vergine accompagnata da due angeli, mentre alle sue spalle la coppia di donatori¹⁵⁶ stanti è pure concentrata alla visione divina. La rappresentazione è immersa entro un contesto naturale dominato sullo sfondo al centro dalla traccia di un sentiero che conduce ad un ponte e ad un villaggio affacciato su un golfo profondo, profilato fino in lontananza da alte e ripide scogliere.

Raffaello De Rossi, ispirandosi liberamente all'autorevole modello fornito da Filippino Lippi entro la prima metà del nono decennio del XV secolo per la cappella di Piero del Pugliese dedicata al Santo nella chiesa del monastero della Campora a Marignolle presso Firenze e presto confluito nella chiesa cittadina della Badia in seguito alla distruzione del complesso monastico avvenuta durante l'assedio di Firenze del 1529 (fig. 2a)¹⁵⁷, elabora una personale interpretazione del tema non ignorando, a nostro avviso, un altro importante prototipo di poco successivo quale la pala commissionata nel 1504 a Fra Bartolomeo da Bernardo del Bianco per la Badia fiorentina e realizzata certamente entro il 1507 (fig. 2b)¹⁵⁸. Del tutto originale risulta la descrizione del leggio, costruito attraverso un curioso *pastiche* di plinti di colonne, frammenti di architravi e sezioni di tronchi d'albero, così come l'immagine del mostro incatenato ai piedi del Santo, tanto diverso, ad esempio, sia nelle sembianze quanto nella posa, da quello concepito da Raffaellino del Garbo nella scena della *Sacra conversazione* dipinta nel 1505 per la chiesa di Santo Spirito a Firenze (fig. 2c)¹⁵⁹, cui invece si conformava la versione raffigurata nello scomparto destro del registro superiore del disperso polittico di San Domenico (fig. 1).

La fonte primaria di Raffaello sembra ancora potersi rintracciare in casa Ghirlandaio e, in particolare, nella personalità di Ridolfo¹⁶⁰ (Firenze 1483-1561), figlio di Domenico. Nello stesso anno in cui il De Rossi realizzava la *Visione* per Finalborgo il fiorentino firmava e datava la pala con *l'Adorazione dei pastori* oggi conservata presso il Museo di Belle Arti di Budapest (fig. 2d)¹⁶¹, con la quale il nostro dipinto sembra condividere aspetti di carattere sia formale che tecnico quali ritmo compositivo, sensibilità coloristica, andamento della

¹⁵⁶ Probabilmente membri della famiglia Carenzo, proprietari dell'altare di San Bernardo almeno dalla fine del XVIII secolo, ma dei quali sono attestati diretti contatti col centro conventuale già a partire dalla seconda metà del Cinquecento (M. Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 36 nota 8).

¹⁵⁷ Sull'opera: P. Zambrano in Zambrano, Nelson 2004, 346-348 cat. 32. La dipendenza da questo modello è già stata rilevata da Massimiliano Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 29.

¹⁵⁸ Sull'opera: S. Padovani in *L'età* 1996, pp. 88-93 cat. 18.

¹⁵⁹ Sull'opera: C. Filippini in *Bernardo* 1990, pp. 152-153 cat. 28; *L'altare* 1999. Sul pittore: Carpaneto 1970; Carpaneto 1971; Waldman 2006.

¹⁶⁰ Sul pittore risulta ancora un punto di partenza imprescindibile la messa a fuoco fornita da Carlo Gamba circa un secolo fa: Gamba 1928-1929a; Gamba 1928-1929b. Tra i contributi più recenti si segnalano: Franklin 2001a, pp. 103-125, 256-257; Franklin 2001b; Venturini 2002; Geronimus, Waldman 2003, pp. 126-127, 142, 149-150; Waldman 2005; Natali 2008; Bernacchioni 2009; Bernacchioni 2010a; Capretti 2010; Franklin 2010; Pegazzano 2016.

¹⁶¹ Sull'opera: Bernacchioni 2009.

pennellata, modo di chiaroscurare fino alla somiglianza nella resa di alcuni dettagli anatomici quali le mani. E che dire, invece, se si confrontano gli angeli che accompagnano la Madonna nella pala ligure con quelli dipinti da Ridolfo nelle due tavole, scomparti laterali di un complesso smembrato, oggi conservate presso la Galleria dell'Accademia ma provenienti in origine dal convento femminile agostiniano di San Baldassare presso Firenze e databili alla seconda metà del primo decennio del secolo (figg. 2e, 2f)¹⁶²? Essi riveleranno di essere stretti parenti, accumulati da simili tratti fisiognomici, dallo stesso incarnato pallido acceso sulle gote, dalle analoghe mani dalle dita lunghe e affusolate e dalla medesima gradazione di colori delle ali dal verde al bianco al magenta.

Se, dunque, la scena principale, rappresentata nella parte inferiore della tavola, palesa riferimenti alla cultura figurativa fiorentina di primo Quattro e inizio Cinquecento, la raffigurazione della schiera celeste, impostata nella zona superiore al di sotto della centina, abitata dalle folte schiere degli Apostoli, dei Padri della Chiesa e dei Profeti raccolte intorno alla Trinità, sembra, invece, rifarsi, come già notato¹⁶³, ad alcune delle realizzazioni più ragguardevoli nel panorama della pittura locale, quale la pala di Ludovico Brea raffigurante l'*Assunzione della Vergine* oggi conservata al Musée du Petit Palais di Avignone ma riconosciuta dalla critica come scomparto di un polittico richiesto per la chiesa genovese di Sant'Agostino nel 1492 (fig. 2g)¹⁶⁴; in particolare si confrontino le teste di putti che circondano a mo' di mandorla la Trinità nella *Visione* con quelle allineate attorno alla centina nella tavola francese.

L'opera trova numerosi riscontri nella produzione di Raffaello tra secondo e terzo decennio: il volto appuntito e contrito di San Bernardo, oltre ad avvicinarsi a quelli del Cristo del polittico di Borgomaro (fig. 6b), del San Giovanni Battista della pala di Ventimiglia (fig. 5b) e del San Giovanni Evangelista della *Crocifissione* di Albenga (fig. 8)¹⁶⁵, sembra ricalcato su quello del San Domenico del polittico di ubicazione sconosciuta datato in questa sede alla seconda metà del primo decennio del secolo (fig. 1), mentre il tipo della Madonna viene ripetuto, ad esempio, nel San Celso di Borgomaro (fig. 6d) e in alcune opere più tarde realizzate per lo più dalla bottega quali i polittici di Bassanico (1551; fig. 14) e di Casanova Lerrone (1559; fig. 19a)¹⁶⁶. Anche tutti i protagonisti partecipanti alla schiera celeste trovano

¹⁶² Sulle due tavole dell'Accademia: E. Capretti in *Ghirlandaio* 2010, pp. 110-113 cat. 6 (con bibl. precedente).

¹⁶³ Caldera, Fiore 2018-2019, p. 29.

¹⁶⁴ Zanelli 2012b, pp. 67-77. Un ulteriore confronto utile in questa direzione lo fornisce un'opera, anche se più tarda, quale la pala dell'*Incoronazione della Vergine* nel Museo di Santa Maria di Castello a Genova realizzata da Ludovico Brea tra il 1512 e il 1513 (Zanelli 2012b, pp. 87-90).

¹⁶⁵ Caldera, Fiore 2018-2019, p. 28.

¹⁶⁶ *Ibid.*

precise corrispondenze con i personaggi che variamente popolano le successive pale prodotte dall'*atelier* derossiano. Il paesaggio sullo sfondo, infine, ricorda molto da vicino quello riproposto nella *Crocifissione* Gambarana (fig. 8), soprattutto per il dettaglio del ponte e del centro abitato fortificato, già identificato nel caso della *Crocifissione* con la città di Albenga¹⁶⁷, ma più probabilmente modello di città ideale ripetutamente proposto dal pittore.

Da considerare il prodotto più prossimo alla *Visione di San Bernardo* è certamente l'altra opera realizzata da Raffaello per il centro carrettesco, lo smembrato polittico della collegiata di San Biagio a Finalborgo (fig. 3; cat. 3), la cui retrodatazione alla metà degli anni Dieci, già proposta dalla critica sulla base di ragioni stilistiche e unanimemente accettata¹⁶⁸, è oggi più che mai avvalorata dal confronto con la tavola del museo russo. Di essa, oggi ricomposta sull'altare della cappella di testata della navata destra ma in origine certamente ornamento dell'altar maggiore, si conservano la pala centrale, la cimasa e la predella private dell'originale carpenteria, di cui sopravvivono soltanto alcuni elementi del coronamento quali l'architrave e i due eleganti mostri marini dorati sulle volute¹⁶⁹.

La pala centrale presenta un'immagine a spazio unificato dominata dalla struttura del trono su cui è solennemente assisa la figura del Santo titolare in atto di benedire con la mano destra, mentre con l'altra regge il libro aperto poggiato sul ginocchio (fig. 3a). Egli guarda fisso, concentrato lo spettatore ed è contraddistinto dai sontuosi abiti vescovili e dai simboli del suo potere: il ricco mantello, trattenuto al collo da un grande medaglione, con immagini di Santi a figura intera ritratti sulla larga bordatura dorata, la mitra impreziosita da gemme e il pastorale. Il monumentale trono è costituito da una base a due gradoni in pietra chiara e da uno schienale a nicchia in serpentino la cui calotta emisferica è decorata col tipico motivo rinascimentale a conchiglia. Il complesso è scenograficamente incorniciato da due colonne lisce grigie sormontate da eleganti capitelli corinzi dorati sorreggenti una trabeazione la cui prospettiva conduce l'occhio dello spettatore direttamente al penetrante sguardo del Santo. Seduti sulle estremità anteriori dell'architrave due putti in posizioni audaci e variate trattengono le due cortine del rosso tendaggio che copre l'intera struttura architettonica a mo' di sipario (fig. 3d). Assiepati attorno al trono, in uno spazio che sembra troppo

¹⁶⁷ Costa Restagno 1979, pp. 197-199 cat. 2. Il brano costituirebbe l'unica rappresentazione nota della città nel primo Cinquecento.

¹⁶⁸ De Moro, Romero 1992, pp. 32, 79-83 cat. 1.

¹⁶⁹ È stato ipotizzato che alcuni elementi della carpenteria originale del polittico di San Biagio siano stati reimpiegati nella cornice della pala sull'altare della cappella di testata della navata sinistra, dedicata al Santissimo Sacramento; in particolare, la striscia orizzontale immediatamente sottostante al dipinto presenta motivi a grottesche dorate su fondo blu del tutto simili, ad esempio, a quelli della cornice del polittico di San Domenico di ubicazione ignota (fig. 1).

compresso a contenerli, stanno due coppie di Santi su ciascun lato. A destra sono Pietro e Paolo (fig. 3b): il primo, canuto, stringe nella mano sinistra due pesanti chiavi, una dorata e l'altra bronzea, legate insieme da una sottile cordicella, mentre il secondo, dalla lunga barba, è contraddistinto dagli attributi del libro e della spada, la cui impugnatura presenta un capriccioso motivo zoomorfico costituito da tre mostri serpentiformi intrecciati. A sinistra del trono stanno invece una Santa martire e San Cristoforo (fig. 3c). Quest'ultimo, appoggiato al bastone d'ulivo col Bambino benedicente in spalle, ha il piede destro immerso in un rivolo d'acqua, come fosse colto nel momento in cui esce dalle acque dopo aver trasportato Cristo da una riva all'altra del fiume. La Santa accanto a lui, recante la palma del martirio e col capo fasciato da un leggero velo trasparente, si presta ad una duplice interpretazione. Ella infatti è accompagnata, da una parte, dall'attributo della ruota dentata, che porta ad identificarla con Santa Caterina e, dall'altra, da quello della torre, che la qualifica, invece, come una Santa Barbara. Quello che è certo è che la ruota fosse stata coperta da una ridipintura rimossa in occasione del restauro avvenuto nel corso degli anni Cinquanta¹⁷⁰, il che porterebbe a credere che la Santa, in origine una Caterina d'Alessandria, fosse stata trasformata, in un momento che non è possibile determinare e per ragioni ignote, in una Santa Barbara. Il problema, però, non si presta ad una facile soluzione dal momento che un saggio mantenuto a vista in corrispondenza della ruota sembrerebbe provare una sovrapposizione del suo strato pittorico rispetto a quello della torre¹⁷¹. In ogni caso, l'identificazione del personaggio con Caterina d'Alessandria, raffigurata peraltro pure nella cimasa, sarebbe ampiamente giustificata anche sulla base di motivazioni culturali legate al sito specifico, vista la vicina presenza alla collegiata del convento titolato alla Santa.

I riferimenti culturali cui Raffaello si ispira in quest'opera, definita come «la più straordinaria e commovente dichiarazione di provenienza che mai toscano abbia lasciato in Liguria dopo Filippino e prima del Buonaccorsi»¹⁷², tanto da indurre Roberto Longhi a proporle un'attribuzione a Piero di Cosimo¹⁷³, risultano essere, in effetti, quelli già rintracciati nelle testimonianze riferibili agli anni Dieci. Qui l'artista dimostra, però, di aver raggiunto un ulteriore grado di maturazione ravvisabile nell'accresciuta monumentalità delle

¹⁷⁰ De Moro, Romero 1992, p. 81.

¹⁷¹ Da un confronto orale avuto col restauratore Cesare Pagliero in data 3 ottobre 2018, nel corso del recentissimo restauro dell'opera, è evinto che la materia pittorica di entrambe gli elementi sembra corrispondere a quella originale, il che obbligherebbe a ritenere che Raffaello eseguì nello stesso momento, per ragioni che al momento ci sfuggono, e la ruota e la torre. Per dirimere più correttamente la questione sarebbe opportuno poter disporre della relazione stilata al termine del restauro, la cui consultazione ci è stata per il momento negata dalla Soprintendenza.

¹⁷² De Moro, Romero 1992, p. 32.

¹⁷³ Longhi 1917, p. 364.

figure, avvolte in ampie vesti rigonfie, nell'impiego di tinte brillanti, quali il verde dell'abito della Santa Caterina, e nell'introduzione di alcuni effetti di cangiamento, con esiti accostabili, con le debite cautele, a quelli raggiunti nel terzo decennio dal più stretto allievo di Ridolfo del Ghirlandaio, il giovane Michele Tosini. Si veda ad esempio la pala eseguita in collaborazione col maestro per le terziarie domenicane del convento di San Jacopo a Ripoli in via della Scala raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina e i santi Jacopo, Domenico, Tommaso d'Aquino, Giovanni evangelista e Orsola* (Firenze, Villa La Quiete) e databile intorno alla metà degli anni Venti (fig. 3h)¹⁷⁴, un'opera di cui la critica ha già evidenziato «un'impronta tradizionale e semplificatoria», imperniata «su formule neo-quattrocentesche attingendo alla tradizione dell'officina dei Ghirlandaio»¹⁷⁵. Al di là degli echi compositivi, la perfetta aderenza del tipo della Santa Caterina finalborgnese con quello della Sant'Orsola della tavola fiorentina, ascrivibile secondo la critica alla sola mano del Tosini, denuncia se non altro la provenienza dei due artisti da uno stesso sostrato culturale che potrebbe rintracciarsi proprio nella bottega del Ghirlandaio *junior*. Con la folta produzione del tardo Ridolfo in concorso con l'allievo, il nostro dipinto condivide pure quel carattere delle espressioni un po' "bamboleggiante" accentuato a Finalborgo nei personaggi a mezza figura della cimasa raffigurante la *Vergine col Bambino tra i Santi Sebastiano, Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista e Rocco* (fig. 3e).

Evidenti risultano, altresì, più puntuali rimandi alla produzione dell'ultimo Filippino Lippi, in particolare nella figura del San Cristoforo, vicina a quella del San Giovanni Battista che partecipa alla scena del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* insieme ai Santi Pietro, Paolo e Sebastiano nella pala in San Domenico a Bologna (1501; fig. 3i)¹⁷⁶ non solo per il profilo del volto dai capelli ondulati, ma anche per la posa e per il gesto della mano trattenente il mantello (lo stesso tipo si ripete nella figura di uguale soggetto della pala con *San Sebastiano con i santi Giovanni Battista e Francesco* commissionata da Francesco Lomellini come ornamento della sua cappella nella chiesa di San Teodoro a Genova e realizzata entro il 1503¹⁷⁷; fig. 3l). Altri dettagli rimandano ancora a formule tipiche della produzione tarda di Filippino, quali i calzari di corda indossati dai Santi Pietro e Paolo, uguali a quelli del Battista nella tavola genovese, e la presenza al suolo in primo piano di alcuni frammenti architettonici di matrice classica, tra cui un segmento di colonna liscia e una sezione d'architrave

¹⁷⁴ Sull'opera: L. Venturini in *Villa* 1997, pp. 194-195 cat. 64 (con bibl. precedente); E. Capretti in *Ghirlandaio* 2010, pp. 124-127 cat. 10; Pegazzano 2016, in part. pp. 49-51. Sul pittore: Privitera 1988 (con bibl. precedente); Pagnotta 2000; Franklin 2001, pp. 103-104, 117-125, 222, 256-257; Hornik 2009 (con bibl. precedente).

¹⁷⁵ E. Capretti in *Ghirlandaio* 2010, p. 127 cat. 10.

¹⁷⁶ J. K. Nelson in Zambrano, Nelson 2004, pp. 381, 409, 604-605 cat. 62.

¹⁷⁷ Sull'opera: Di Fabio 2004a.

modanato, sintomo di un gusto antiquariale, qui trasposto in forma di mera citazione, di cui la pala di Palazzo Bianco così come l'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, già nella chiesa di San Donato a Scopeto presso Firenze (1496; fig. 3m)¹⁷⁸, costituiscono esempi d'eccezione. Confrontando la pala di San Biagio con un coevo prodotto della più accreditata scuola locale quale l'ancona della *Madonna del Rosario* realizzata da Ludovico Brea per la chiesa di Nostra Signora della Misericordia a Taggia tra il 1512 e il 1513 (fig. 3n)¹⁷⁹, con cui pur condivide numerosi aspetti formali e compositivi quali il formato, la soluzione a spazio unificato della pala e la centralità del trono che presenta lo stesso motivo del catino a conchiglia, se ne coglie immediatamente lo scarto. Raffaello infatti non sembra recepire molto della cultura leonardesca filtrata attraverso i maestri lombardi attivi a Savona nel primo decennio del secolo di cui si nutre, invece, il nizzardo. Altrettanto labili risultano i punti di tangenza con i modelli della bottega fasoliana, con la quale Raffaello dovette pur confrontarsi a Genova in quegli stessi anni come testimonia la notizia per cui nel 1514 veniva pagato per aver lavorato insieme a Bernardino Fasolo presso la cappella di Giuliano e Battista Spinola nella chiesa dell'Annunziata di Portoria¹⁸⁰, prova di un sodalizio probabilmente più duraturo tra i due pittori che potrebbe giustificare anche, in qualche modo, la tradizionale attribuzione al pavese della pala di Finalborgo.

Nella predella tripartita, infine, sono raccontati quattro episodi della vita di San Biagio (fig. 3f), da sinistra a destra: *Il giudizio e San Biagio che resuscita un bambino*, il *Martirio* e la *Decapitazione* (fig. 3g). Nelle tre affollate scene Raffaello dà sfoggio della sua abilità narrativa resa efficacemente con un tono vivace e incalzante e ottenuta anche grazie all'unificazione dello spazio, manifestando una sensibilità molto simile a quella espressa da Raffaellino del Garbo ad esempio nella predella della pala raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e Santi* nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Siena (1502)¹⁸¹, dove le singole scene sono divise da candelabre del tutto simili a quelle che separano le storie di San Biagio, o in quella della già citata *Sacra Conversazione* in Santo Spirito (1505).

Il polittico di Finalborgo, dunque, va iscritto nella produzione di Raffaello entro il 1515 come dimostra la stretta coerenza con le opere degli anni Dieci e il serrato dialogo con quelle databili al terzo decennio. A questo proposito si confronti, a puro titolo d'esempio, la figura di San Biagio con quella del Sant'Agostino di Ventimiglia (fig. 5a), simile per impianto

¹⁷⁸ J. K. Nelson in Zambrano, Nelson 2004, pp. 394-396 cat. 52.

¹⁷⁹ De Floriani 2012, pp. 41-43. Si rammenti che qualche anno più tardi, il 23 marzo 1523, la stessa opera verrà indicata a Raffaello quale modello da eguagliare nell'atto di commissione della pala per la cappella del fu Domenico Oddo nel convento domenicano di Taggia (cat. 53).

¹⁸⁰ ASI, notaio S. Garibbo, f. 1, 15 giugno 1532 (doc. VIII).

¹⁸¹ Carpaneto 1970, pp. 16-19.

compositivo, tipo facciale e foggia dell'abito.

Ancora nel secondo decennio vanno collocati i lacerti di affreschi che decorano la volta quattrocentesca dell'attuale cappella di Santa Rosa da Lima in Santa Maria di Castello a Genova, alla testata della navata sinistra, attualmente celati dal controsoffitto frutto del rinnovamento dello spazio realizzato nel XVII secolo (fig. 4; cat. 4). Dei cinque spicchi ottenuti negli spazi tra i costoloni i quattro laterali, fortemente ridipinti quelli a sinistra (figg. 4a, 4b) e quasi interamente perduto quello all'estrema destra (fig. 4d), sono occupati ciascuno da una coppia di *Putti* tra racemi e mascheroni, costituendo una precoce testimonianza della diffusione dei motivi a grottesca nella Genova di primo Cinquecento¹⁸², mentre quello centrale presenta un'immagine di *Dio Padre* benedicente gravemente lacunosa in corrispondenza del volto e di tutta la parte inferiore, andata distrutta insieme alla lunetta sottostante¹⁸³ in seguito all'apertura del varco d'ingresso praticato nella muratura (fig. 4e). Nelle quattro lunette superstiti, attualmente conservate nel refettorio del convento anche se fortemente impoverite in seguito all'intervento di strappo subito, sono raffigurati quattro Dottori della Chiesa, *San Gerolamo* (fig. 4i), *Sant'Ambrogio* (fig. 4l), *Sant'Agostino* (fig. 4m) e *San Gregorio* (fig. 4o), le cui sagome sono ancora chiaramente distinguibili sulle pareti della cappella dalle quali sono state rispettivamente rimosse (figg. 4h, 4n).

Mentre i quattro *Dottori*, due dei quali già ricondotti al «Pancalino» da Castelnovi¹⁸⁴, furono presi in considerazione da tutta la critica con proposte di datazione oscillanti tra il quarto decennio¹⁸⁵ e gli anni Sessanta del secolo¹⁸⁶, la decorazione della volta venne ignorata fino a tempi recenti. Seppur il pessimo stato conservativo dell'intero ciclo non faciliti il confronto con il resto della produzione di Raffaello e della sua bottega, appare del tutto condivisibile la proposta di Gianluca Zanelli¹⁸⁷ di agganciare l'impresa all'incarico ricevuto da Raffaello nel 1518 di dipingere l'ancona per l'altare di Andrea Cichero nella stessa chiesa domenicana, ipotesi rafforzata dall'identificazione della cappella del ricco genovese, già titolata ai Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, proprio con quella attualmente dedicata a Santa Rosa¹⁸⁸. Riteniamo, allora, che il ciclo decorativo sia stato realizzato in un momento di poco

¹⁸² Per un'introduzione al problema della diffusione dei motivi a grottesca a Genova nel XVI secolo: Boccardo 1983.

¹⁸³ Gianluca Zanelli riferisce che vi fosse raffigurata un'immagine della *Madonna col Bambino* (Zanelli 2000, p. 32).

¹⁸⁴ Castelnovi 1960, p. 32.

¹⁸⁵ Castelnovi 1970, p.178 nota 39; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 24, 50, 100-101 cat. 57 (ancora convinto dell'autografia di sole due lunette).

¹⁸⁶ De Moro, Romero 1992, pp. 47, 113-115 cat. 14 (Giulio De Rossi).

¹⁸⁷ Zanelli 2000.

¹⁸⁸ Poleggi 1973, p. 223 nota 5; Zanelli 2000, pp. 33 note 11, 13.

precedente, piuttosto che posteriore, rispetto alla commessa della pala. Due aspetti conducono in questa direzione. Anzitutto non abbiamo la certezza che il dipinto, di cui oggi non resta traccia, sia stato effettivamente eseguito visto che due anni dopo dall'affidamento dell'incarico il pittore veniva ancora sollecitato alla consegna dell'opera¹⁸⁹. Se Raffaello, dunque, non portò a termine l'impegno, risulta improbabile pensare che lo stesso committente affidasse ad un pittore già inadempiente un ulteriore compito. In secondo luogo, anche se la pala fosse stata terminata entro il termine stabilito nella scrittura del 1520, quindi entro la festa di San Giovanni dell'anno successivo, si dovrà tenere presente che già a quella data il raggio d'azione del Nostro si era spostato nuovamente verso il Ponente¹⁹⁰ e che, seppure la prima attestazione della sua residenza in Riviera risalga al 1528, è da credere che egli vi fosse stanziato già dall'inizio del decennio.

Oltre al confronto proposto da Zanelli tra le «posture “scomposte” e irruenti di stampo raffaellesco»¹⁹¹ dei *Putti* della volta (si vedano, in particolare, quelli della quarta vela da sinistra, che sembra aver mantenuto più delle altre l'aspetto originale; fig. 4c) e quelle degli angioletti reggicortina di Finalborgo (fig. 3d), si noti anche come il volto dell'*Eterno* (fig. 4f), seppur in gran parte lacunoso, conservi echi derossiani nel taglio degli occhi, simile, ad esempio, a quello del Sant'Antonio Abate della pala di Ventimiglia (fig. 5c) col quale condivide anche il dettaglio della lunga barba a due punte. E ancora una volta tireremo in causa Filippino constatando la somiglianza dei tipi del *Sant'Ambrogio* (fig. 4l) e del *Sant'Agostino* (fig. 4m) delle lunette con alcuni dei Santi raffigurati negli scomparti della predella della già citata pala di San Donato, in particolare il *Sant'Agostino* conservato presso il North Carolina Museum of Art (fig. 4q) e il *Sant'Albino* rappresentato insieme a *San Bernardo* in uno scomparto di ubicazione ignota (fig. 4p).

La maturità (1520 c.-1548).

Pienamente inserito nel panorama ponentino, Raffaello continua a lavorare per tutto il corso del terzo decennio in numerosi centri rivieraschi per committenze di elevato prestigio in ambito locale.

Databile intorno al 1522 è la pala che tuttora decora l'altare della nobile famiglia Galleani¹⁹²

¹⁸⁹ AOPG, notaio Oberto Foglietta, 5 giugno 1520 (doc. III).

¹⁹⁰ Nell'agosto del 1521 Raffaello riceve il saldo di pagamento per la sua ultima impresa documentata a Genova, la decorazione della cappella del Corpo di Cristo nella chiesa di Santa Maria Maddalena, ma già l'anno precedente aveva ricevuto la commissione per l'ancona dell'oratorio di Santa Caterina ad Alassio (16 maggio 1520).

¹⁹¹ Zanelli 2000, p. 32.

¹⁹² Sulla famiglia: Rossi 1875, Bono 1924, Galleani 1940.

nella chiesa di Sant'Agostino a Ventimiglia (fig. 5; cat. 7). Come testimonia anche la lapide murata sulla parete sinistra (fig. 5e), quell'anno, infatti, la cappella fu rinnovata per volontà testamentaria dal suo fondatore, Giovanni Battista, il quale aveva stabilito che il suo erede, il fratello Secondino, provvedesse anche alla commissione di un'ancona¹⁹³. L'opera, rifilata per adattarsi alla cornice ovale realizzata in occasione del rifacimento settecentesco dell'altare, ma di certo proveniente da un più articolato complesso che doveva verosimilmente comprendere, come a Finalborgo, almeno una cimasa e una predella, raffigura al centro Agostino (fig. 5a), santo titolare dell'edificio di culto cui l'opera era sin dall'origine destinata, in una posa del tutto simile, come già rilevato, a quella del San Biagio; identici il tipo del volto con la lunga barba grigia e i grandi occhi a mandorla e l'abito, anche nella gamma cromatica. Mentre San Biagio, però, siede su un solido trono, Sant'Agostino è sospeso nell'aria come sorretto da tre amorini le cui teste spuntano dalla coltre di nubi sottostante. A destra Giovanni Battista, santo patrono del fondatore della cappella, si distingue per i lunghi capelli, il tipico abito di pelle di cammello e la croce ricavata dall'innesto di due sottili bastoncini (fig. 5b), mentre a sinistra Sant'Antonio, calvo e con la lunga barba grigia a due punte, è caratterizzato dall'ampio abito nero da eremita, dal bastone col manico a *tau* e dalla presenza del cinghiale, coricato al suolo dietro di lui, che stringe tra le fauci la campanella e la fiaccola infuocata (fig. 5c). I protagonisti si inseriscono entro un ampio sfondo paesistico dominato da alberi e cespugli, costruiti in maniera del tutto simile a quelli che popolano l'*Apparizione della Vergine a San Bernardo*, montagne rocciose e dolci declivi azzurrati, case isolate e villaggi turrati in lontananza.

Rispetto ai confronti già proposti con le testimonianze del secondo decennio, andranno colti gli stretti legami con opere coeve o di poco più tarde quali il polittico dell'*Incontro con la Veronica* e la *Crocifissione* Gambarana: il tipo del San Giovanni Evangelista è riproposto nel Battista e nella stessa figura del Cristo in croce della pala albenganese (fig. 8) come nel Cristo portacroce e nel San Nazario a Borgomaro (figg. 6b, 6c), mentre quello di Sant'Antonio si ritrova nel personaggio di uguale soggetto della *Crocifissione* (fig. 8).

Al primo lustro del terzo decennio andrà certamente ascritto anche il polittico recentemente tornato ad occupare, dopo un accurato restauro¹⁹⁴, il suo luogo di provenienza, l'abside della chiesa dei Santi Nazario e Celso a Borgomaro (fig. 6; cat. 6)¹⁹⁵. La convincente

¹⁹³ Il testamento di Giovanni Battista Galleani è interamente trascritto in: Galleani 1940, pp. 141-148.

¹⁹⁴ Il restauro è stato condotto da Riccardo Bonifacio tra il 2017 e il 2018.

¹⁹⁵ Per novant'anni l'opera è stata conservata nella chiesa parrocchiale di Sant'Antonio abate (cat. 6). Nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze è presente una foto in bianco e nero del polittico (faldone «Malerei Renaissance. Ligurien A-F», fascicolo «Borgomaro»).

identificazione del donatore raffigurato in ginocchio accanto a San Nazario nello scomparto laterale sinistro (fig. 6c) con Roberto di Savoia, detto il “Gran Bastardo”, reggente della valle del Maro dal 1501 e morto nel 1525 durante la battaglia di Pavia, ha permesso, infatti, allo stesso tempo di retrodatare il dipinto rispetto a quanto precedentemente proposto dalla critica¹⁹⁶ e di circoscriverne l’esecuzione entro la prima metà degli anni Venti¹⁹⁷.

L’opera, oltre a rappresentare una testimonianza della piena maturità artistica di Raffaello, costituisce anche il primo esempio di polittico confezionato nella bottega derossiana che abbia mantenuto ad oggi pressochè intatta la sua integrità. I quattro registri di cui si compone, comprendenti la cimasa e la predella, sono, infatti, tuttora racchiusi entro la complessa intelaiatura lignea dorata originale, di cui un interessante termine di confronto è rappresentato dal disegno del progetto per la carpenteria di un polittico che avrebbe dovuto rappresentare una *Maestà e i Santi Giovanni Battista, Sebastiano, Stefano e Tommaso* presentato il 2 agosto 1513 ai consoli dell’arte dei calzolari da Nicola da Canepa (fig. 6o), pittore senza opere attivo a Genova nel primo ventennio del Cinquecento¹⁹⁸. Si tratta di «una tipologia di cornice che avrà successo per tutto il secolo, specie nelle aree rivierasche»¹⁹⁹, come dimostra l’esempio di Borgomaro che ad eccezione di alcuni particolari, quali l’assenza della decorazione ad archetti polilobati della centina degli scomparti laterali inferiori e della conformazione a bifora con colonnina al centro di quelli superiori, vi si uniforma quasi alla lettera. Del resto, è una struttura diffusa negli stessi anni, tra il primo e il secondo decennio del secolo, anche in Piemonte come attestano, ad esempio, diverse testimonianze dell’attività dell’astigiano Gandolfino da Roreto, quali il polittico dell’*Incoronazione della Vergine e Santi* proveniente dalla chiesa di San Francesco a Bassignana (1510 c.; Alessandria, Museo civico a Palazzo Cuttica), il polittico Cacherano in San Secondo ad Asti (1515 c.) e quello della chiesa di San Dalmazzo a Quargnento (1515 c.)²⁰⁰, per le quali è stata a loro volta rilevata una dipendenza da modelli cremonesi di primo Cinquecento²⁰¹; una struttura riproposta nella sua sostanza ancora da Perino nel 1534 nel

¹⁹⁶ De Moro, Romero 1992, p. 44 (Raffaello e Giulio De Rossi, tra la fine del quarto e l’inizio del quinto decennio); Fedozzi 1991, pp. 25-27, Calvini e Soleri Calvini 1993, pp. 106, 133 (Raffaello e Giulio De Rossi, intorno agli anni Cinquanta); Bartoletti 1999c, p. 98 (Raffaello e Giulio De Rossi, nel pieno degli anni Quaranta).

¹⁹⁷ La proposta di identificazione del committente con Roberto di Savoia è stata recentemente avanzata in occasione dell’esposizione dell’opera alla mostra di Venaria Reale (A. Sista in *Restituzioni* 2018, pp. 190-193 cat. 52). Sul personaggio: Leone 1902, Colli 1938, Beltrutti 1954, pp. 193-203, Merlotti 2018 (con bibl. precedente).

¹⁹⁸ Il disegno è pubblicato in: Parma 1999, p. 14. Sul pittore: Lagomarsino 1999, pp. 400-401.

¹⁹⁹ Parma 1999, p. 14.

²⁰⁰ Per le opere di Gandolfino: Baiocco 1998a; Baiocco 1998b.

²⁰¹ Baiocco 1998a. Per una disamina sull’evoluzione delle forme della pala d’altare in Piemonte tra XIV e XVI secolo con particolare affondo sul contesto alessandrino: Piavento 2019.

progetto del polittico non realizzato per la chiesa della Madonna degli Angeli ad Apricale, il cui scarto principale rispetto ai precedenti prototipi risiede nell'unificazione dello spazio degli scomparti del registro principale, ancora fisicamente divisi, però, da sottili candelabre, che avrebbero dovuto raffigurare la Madonna in gloria circondata da una folta schiera di fedeli (fig. 6p)²⁰².

Tornando al nostro dipinto, la pala centrale mette in scena quell'episodio della Passione in cui durante la salita al Calvario una donna di nome Veronica asciugò il volto sanguinante di Gesù fissandone l'“impronta” su un panno di lino (fig. 6a). Ai lati dello scomparto principale sono raffigurati a figura intera San Celso, a sinistra, giovinetto, con la palma del martirio stretta tra le mani giunte e lo sguardo vispo rivolto allo spettatore (fig. 6d), e San Nazario, a destra, che introduce il committente della tavola, inginocchiato di profilo e rivolto in preghiera alla scena centrale (fig. 6c); egli indossa una veste di broccato con motivi vegetali stilizzati e un ampio mantello nero e poggia le ginocchia su un cuscino rosso adagiato al suolo. Negli scomparti del registro superiore sono rappresentate le immagini a mezza figura di *San Paolo* (fig. 6f) e *San Pietro* (fig. 6e) con i consueti attributi. All'interno della centina del coronamento si inscrivono, poi, la cimasa quadrangolare raffigurante l'Eterno benedicente tra angeli (fig. 6m) e le due volute ospitanti rispettivamente le effigi dell'arcangelo Gabriele e della Vergine Annunziata (fig. 6n), mentre lo spazio al di sotto dell'arco è occupato dalla colomba dello Spirito Santo in cima e da un cielo stellato. Corredano il complesso due sezioni triangolari applicate su ciascun lato della centina sulle quali sono rappresentati altrettanti angeli che suonano la tromba. Nella predella tripartita, infine, affiancata alle due estremità dallo stemma dei Lascaris di Ventimiglia, conti di Tenda, vengono narrati quattro episodi della vita dei Santi titolari, da sinistra a destra: l'*Affidamento di San Celso a San Nazario* (fig. 6g), la *Condanna* (fig. 6h) e il *Tentativo di affogamento* (fig. 6i), la *Decollazione* (fig. 6l).

Oltre all'inevitabile parallelo con la versione dello stesso tema già fornita, con un respiro decisamente più ampio, ancora una volta da Ridolfo del Ghirlandaio per la chiesa di San Gallo nei primi anni del secolo (London, National Gallery)²⁰³, è già stato evidenziato come la composizione della scena principale riveli dirette dipendenze da due fonti precise²⁰⁴: la

²⁰² Parma 1998; E. Parma in *Perino* 2001, p. 147 cat. 44. Una riproposizione letterale della carpenteria di Borgomaro, invece, è fornita dal polittico della chiesa di San Donato a Ranzo, già avvicinato alla mano di Raffaello e successivamente ascritto ad un anonimo pittore ligure-piemontese che mostra, in effetti, più di un punto di contatto con l'opera del nostro pittore (cat. 91, fig. 49).

²⁰³ De Moro, Romero 1992, p. 44 nota 80*. Sull'opera: Gamba 1928-1929a, pp. 484-488; Gould 1975, p. 100; Baker, Henry 2001, p. 256.

²⁰⁴ Bartoletti 1999c, p. 98.

tavola, ora trasportata su tela, raffigurante l'*Andata al Calvario* nota anche come *Spasimo di Sicilia* perché realizzata dal Sanzio intorno al 1517 per il monastero olivetano di Santa Maria dello Spasimo di Palermo (Madrid, Museo del Prado; fig. 6q), con la quale il nostro pittore entrò sicuramente in contatto, se non direttamente, almeno tramite riproduzioni²⁰⁵, e, quindi, la silografia con *Cristo che porta la croce* di Albrecht Dürer (fig. 6r), appartenente alla serie della *Grande Passione* pubblicata nel 1510²⁰⁶. Gli echi raffaelleschi e dureriani, tuttavia, seppur tangibili, non si configurano mai quali citazioni puntuali, bensì vengono elaborati secondo un'interpretazione che, se non può dirsi originale, risulta quantomeno del tutto personale. Al centro è il Figlio di Dio in piedi, piegato sotto il peso della croce; egli è seguito a destra da un folto corteo di sgherri dalle pose ed espressioni tutte variate²⁰⁷. In particolare, il soldato in primo piano di spalle richiama la posa della figura all'estrema destra nell'incisione della scena di *Cristo che porta la croce*, sebbene se ne distanzi nell'abbigliamento, che assomiglia maggiormente a quello dei bravi raffaelleschi, non solo nella foggia, ma anche nella resa stilistica (si notino le pieghe verticali parallele e ravvicinate della veste bianca che mostrano un modo di panneggiare non tipico della produzione derossiana e simile a quello adottato dal Sanzio nell'abito blu dello sgherro con la lancia). Un altro dettaglio che Raffaello deriva certamente dalle stampe nordiche è la resa dei capelli di Cristo a ciocche di boccoli puntualmente descritte. Dall'altra parte la Veronica in ginocchio e con sguardo pietoso diretto al dolente regge tra le mani il lenzuolo sul quale è rimasta impressa l'immagine del volto sanguinante del figlio di Dio, mentre alle sue spalle è raccolto il gruppo delle pie donne. Lo sfondo paesistico, dominato nell'immediato secondo

²⁰⁵ Giorgio Vasari nella sua seconda edizione delle *Vite* raccontava che: «Questa tavola finita del tutto, ma non condotta ancora al suo luogo, fu vicinissima a capitar male, perciocchè secondo che e' dicono, essendo ella messa in mare per essere portata in Palermo, una orribile tempesta percosse ad uno scoglio la nave che la portava, di maniera che tutta si aperse, e si perderono gli uomini e le mercanzie, eccetto questa tavola solamente, che, così incassata com'era, fu portata dal mare in quel di Genova: dove ripescata e tirata in terra, fu veduta essere cosa divina. E per questo messa in custodia, essendosi mantenuta illesa e senza macchia o difetto alcuno; perciocchè sino alla furia de' venti e l'onde del mare ebbono rispetto alla bellezza di tale opera: della quale divulgandosi poi la fama, procacciarono i monaci di riaverla [...] Rimbarcata dunque di nuovo, e condotta pure in Sicilia, la posero in Palermo» (Vasari [1568] 1906, IV, p. 358). Al di là dell'avventurosa storia narrata dal Vasari, da considerare più verosimilmente una suggestiva leggenda tramandata in funzione della glorificazione dell'opera (si vedano soprattutto: Ferino Pagden 1990, p. 172; Meyer zur Capellen 2005, pp. 150-157 cat. 59, con bibl. precedente), nessuna ulteriore evidenza proverebbe il presunto passaggio a Genova del dipinto, la cui fortuna in ambito ligure si spiega attraverso l'ampia circolazione in ambito locale nel primo Cinquecento di stampe e incisioni tratte dalle immagini di matrice raffaellesca (sull'argomento: Boggero, Simonetti 1983).

²⁰⁶ Il ciclo si compone di dodici silografie, otto delle quali realizzate tra il 1497 e il 1499 (*Cristo sul monte degli ulivi, Cattura, Flagellazione, Ecce homo, Cristo che porta la croce, Crocifissione, Compianto, Sepoltura*) e quattro nel 1510 (*Cristo deriso, Ultima cena, Discesa nel Limbo, Resurrezione*).

²⁰⁷ De Moro e Romero (1992, p. 40) ipotizzavano di poter individuare nei due personaggi che guardano verso lo spettatore l'autoritratto di Raffaello e Giulio. La retrodatazione della pala intorno al 1525, recentemente proposta dalla critica e qui accettata, porta, tuttavia, ad escludere categoricamente tale possibilità essendo Giulio allora nemmeno nato e Raffaello ancora troppo giovane per poter essere indenticato in un vecchio canuto.

piano da un albero, dal roccioso monte Golgota a sinistra e da un profondo golfo marino costellato qua e là da edifici turrati al centro in lontananza, è interrotto a destra, come nello *Spasimo*, da una parete che funge da quinta al gruppo dei soldati.

Nel 1526 Raffaello De Rossi prendeva parte alla realizzazione del polittico di San Pietro a Ceriana proveniente dalla chiesa di Santo Spirito e attualmente conservato nella nuova parrocchiale, certamente opera di collaborazione nella quale è stato riconosciuto l'intervento di almeno altre due personalità artistiche e che rappresenta un problema critico tuttora aperto (fig. 7)²⁰⁸. La mano di Raffaello si riconosce senza dubbio nella figura di *San Paolo* che occupa lo scomparto laterale sinistro del registro principale (fig. 7a; cat. 8)²⁰⁹: l'impostazione della figura, il trattamento del panneggio, il tipo del volto da confrontare soprattutto con i personaggi di uguale soggetto della pala di Finalborgo e del polittico di Borgomaro, così come alcuni elementi del paesaggio sono tutte caratteristiche che permettono di individuare nell'immagine una sicura matrice derossiana. Tuttavia, l'analisi di altri dettagli quali le mani e soprattutto i possenti piedi dall'incarnato fortemente chiaroscurato, identici a quelli del Sant'Andrea effigiato nel pannello di sinistra, denunciano la compartecipazione dell'ignoto maestro autore dei restanti scomparti del registro principale e probabile regista dell'intera impresa, intervenuto accanto a Raffaello probabilmente con l'intenzione di unificare la tavola al resto dell'opera.

Di poco più tarda è la pala raffigurante la *Crocifissione con i Santi Antonio abate e Giovanni Evangelista e donatore* oggi conservata presso il Museo Diocesano di Albenga ma proveniente dalla vicina cattedrale (fig. 8; cat. 9). Il Cristo *patiens* con la testa reclinata e gli occhi semichiusi è inchiodato alla croce liscia mentre tre angeli sostenuti in volo da candide nubi raccolgono in altrettanti calici il sangue stillante rispettivamente dalle mani e dalla ferita sul costato. Alla Passione assistono San Giovanni l'Evangelista, a destra, con lo sguardo contratto dal dolore e le braccia aperte lungo i fianchi e Sant'Antonio abate, a sinistra, accompagnato dai suoi attributi, il bastone, alla cui estremità è appesa la campanella, e il cinghiale con la fiaccola stretta tra le fauci. Il Santo eremita indica allo spettatore il

²⁰⁸ Sull'opera soprattutto: Boggero 1984; Bartoletti 1999c, p. 95. Per una ricostruzione puntuale della sfaccettata vicenda critica si rimanda alla relativa scheda (cat. 8).

²⁰⁹ L'eco «pancalinesca» presente nell'opera fu riconosciuta da Castelnovi (1970 pp. 156-157), d'accordo Boggero (1984); l'intervento diretto di Raffaello De Rossi è stato sostenuto da De pasquale, Giacobbe (1994 p. 32) e Bartoletti (1999c, p. 95). Non può essere accolta la più recente proposta di ascrivere alla mano del fiorentino anche lo scomparto laterale sinistro col Sant'Andrea (Sista 2004).

crocifisso²¹⁰, mentre con l'altra mano sfiora la nuca liscia del personaggio inginocchiato di profilo accanto a lui, evidentemente il donatore dell'opera. Questi partecipa all'episodio in concentrata preghiera indossando abiti da prelado: un ricco piviale damascato con larga bordatura dorata su cui si sovrappongono figure intere di Santi entro nicchie, un grande fermaglio gemmato a chiusura sul davanti e lo scudo sul retro. Le mani giunte sono rivestite da guanti inanellati, mentre ai piedi della croce, appoggiata sopra un libro, sta la mitra, incontrovertibile simbolo del suo potere. L'immersione dell'episodio entro un profondissimo paesaggio naturale costituisce il massimo esito raggiunto da Raffaello in questo senso. Lo spazio è dominato a destra da un monte attraversato da un sentiero tortuoso percorso da piccole figurine a cavallo o a piedi dirette ad un villaggio sulla cima. Al centro un'altra strada, anch'essa popolata da vivaci personaggi, conduce ad un ponte dal quale si accede ad una città fortificata contraddistinta da una porta d'ingresso e da edifici turrati, che ricorda quella già raffigurata sullo sfondo della *Visione di San Bernardo* nel Museo di Mosca e nella quale è stata riconosciuta l'unica rappresentazione nota della città di Albenga nel primo Cinquecento²¹¹. In lontananza si apre un ampio golfo.

L'efficace identificazione del donatore raffigurato in ginocchio ai piedi della croce con il reverendo Giovanni Giacomo Gambarana, vescovo di Albenga tra il 1518 e il 1535²¹², ha permesso di circoscrivere cronologicamente l'esecuzione del dipinto allo scadere del terzo decennio e non prima del 1528 poiché proprio quell'anno il prelado istituiva una perpetua cappellania presso l'altare di Sant'Antonio, il cui culto era particolarmente venerato in città come prova la stessa titolazione anche di una porta e di un ospedale destinato a poveri e viandanti²¹³.

Il dipinto testimonia un ulteriore avanzamento nel percorso artistico di Raffaello. Il maestro, infatti, dimostra di saper elaborare diversi riferimenti culturali ottenendo una riuscita integrazione tra la componente toscana, ancora predominante, e i più recenti stimoli della cultura figurativa lombarda assorbiti attraverso la produzione ligure degli anni Venti del pavese Pietro Francesco Sacchi²¹⁴. In particolare, la figura di San Giovanni Evangelista

²¹⁰ E non già, a nostro avviso, il centro abitato fortificato sullo sfondo, pur ragionevolmente identificato con la città di Albenga (Costa Restagno 1979, pp. 197-199 cat. 2.), «a significare [al vescovo] che quella era la città assegnatagli» (Bartoletti 2007b, p. 226). Ci sembra più plausibile, infatti, che il gesto del patrono della cappella voglia indirizzare l'attenzione alla scena centrale della Passione piuttosto che costituire un promemoria rispetto alla sede vicariale del Gambarana, la cui giurisdizione sulla Diocesi di Albenga era allora dato acquisito da almeno un decennio.

²¹¹ Costa Restagno 1979, pp. 197-199 cat. 2.

²¹² Castelnovi 1970, p. 157. Sul personaggio: Gallo 1985, p. 42.

²¹³ Costa Restagno 1979, pp. 75-76; Costa Restagno 2007, p. 93 nota 217.

²¹⁴ Sul pittore e le sue opere: Zanelli 1998; Zanelli 1999a, pp. 31-36. Della stessa opinione si è mostrato, in un primo momento, Bartoletti (1999c, p. 92). Recentemente lo studioso ha, invece, riveduto le sue posizioni ridimensionando l'apporto della lezione del Sacchi e affermando che quest'opera «è una delle migliori da cui

echeggia quella di uguale soggetto della pala con la *Deposizione* nella chiesa di Monte Oliveto a Multedo (Genova) realizzata dal Sacchi insieme alla bottega nel 1527 (fig. 8a), opera che a sua volta «mostra [...] un sostanziale anche se non del tutto riuscito accostamento da parte del pittore al linguaggio manierista tosco-romano»²¹⁵, introdotto a Genova con l'arrivo tra il 1519 e il 1520 della pala col *Martirio di Santo Stefano* di Giulio Romano per volere di Matteo Giberti, commendatario della chiesa di Santo Stefano (fig. 8b). Anche la nuova concezione del paesaggio naturale, che occupa ora la maggior parte dello spazio dipinto, e la perfetta fusione delle figure al suo interno palesa una meditazione su modelli sacchiani quali quello della stessa pala di Multedo o della poco precedente tavola con i *Santi Antonio, Paolo e Ilarione* (Genova, Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Bianco) commissionata nel luglio 1523 da Pasquale De Fornari per la chiesa di San Sebastiano.

Dalla fine del terzo decennio dovremo fare un salto di circa vent'anni per ritrovare tracce dell'attività di Raffaello De Rossi. Questa lacuna relativa alle testimonianze figurative riferibili agli anni Trenta e Quaranta coincide sostanzialmente col silenzio delle fonti documentarie sul nostro pittore già riscontrato per lo stesso arco cronologico. L'iscrizione tracciata sul frammento di architrave su cui poggia il basilisco ai piedi di San Siro nella pala oggi conservata nel vano absidale della cattedrale di Sanremo ricorda, oltre ai nomi dei committenti, il prevosto Stefano Gioffredo e i canonici Giuliano Balestrero e Girolamo Gaudo, anche la data d'esecuzione, il 1548 (fig. 9; cat. 10). L'opera, pannello centrale di un più ampio complesso smembrato che doveva decorare in origine l'altare maggiore, ha subito nel corso del tempo numerose manomissioni, quali la rifilatura dei margini lunghi, la sagomatura mistilinea del lato superiore, l'aggiunta in quello inferiore e l'inserimento all'interno di una moderna cornice lignea modanata. Al centro della rappresentazione, in posizione leggermente rialzata, è il Santo titolare dell'edificio stante, vestito dei ricchi paramenti liturgici che convengono al suo ruolo (fig. 9a). Egli regge tra le mani il Crocifisso ed è accompagnato dal basilisco, simbolo dell'eresia (fig. 9f). Alla sua destra San Pietro e San Paolo (fig. 9c), caratterizzati dai tipici attributi, rispettivamente le chiavi e il libro e la spada, rivelano di essere ricalcati sul modello della coppia di personaggi che popola il lungo

emerge la formazione dell'artista nella Firenze degli inizi del '500» (Bartoletti 2007b, p. 226). Tuttavia, gli stessi confronti proposti a suffragare tale tesi (la figura di Cristo con quella del San Filippo crocifisso affrescata da Filippino Lippi nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella tra il 1493 e il 1495 e il volto del San Giovanni Evangelista con quelli delle *Sante Maria Maddalena* e *Caterina d'Alessandria* realizzati da Fra Bartolomeo tra il 1506 e il 1507 oggi al Museo di San Marco di Firenze) non appaiono, a nostro avviso, granché stringenti.
²¹⁵ Zanelli 1999a, p. 36.

corteo nella silografia del *Trionfo di Cristo* di Tiziano (fig. 9b)²¹⁶. Dall'altra parte, invece, San Giovanni Battista indica allo spettatore il patrono della città, San Romolo, ritto al suo fianco, anch'egli ricoperto degli abiti vescovili (fig. 9d). Domina dall'alto la figura di Dio Padre tra una coltre di nubi e cherubini (fig. 9e), che sembra rievocare, per il moto discensionale e il gesto scattante, quella dipinta da Perino nel 1534 nell'ancona della *Natività e Santi* nota anche come *Pala Basadonne* dal nome della famiglia che la commissionò per la propria cappella nella chiesa genovese della Consolazione (Washington, National Gallery of Art; fig. 9h). In secondo piano si scorgono una rovina architettonica all'estrema sinistra e le fronde di un albero a destra, mentre lo sfondo è dominato da un paesaggio marino azzurrato incorniciato da promontori rocciosi.

Al di là delle già rilevate derivazioni più o meno puntuali dagli autorevoli modelli con cui Raffaello entrò in contatto direttamente o attraverso la circolazione di riproduzioni, il pittore mostra allo scadere del quinto decennio di aver mantenuto ancora pressochè intatta la cifra stilistica d'inizio secolo. Numerosi sono i punti di tangenza con le opere giovanili e della prima maturità, in particolare per la riproposizione degli stessi tipi fisiognomici: si confrontino, ad esempio, la figura di San Siro con quelle del San Biagio di Finalborgo e del Sant'Agostino di Ventimiglia o i Santi Pietro e Paolo con i corrispettivi ancora a Finalborgo; il crocifisso nelle mani del San Siro, inoltre, non è altro che la versione miniaturizzata dell'esempio proposto nella pala di Albenga²¹⁷. È già stato evidenziato dalla critica, infine, come la rigidità dell'impianto compositivo con i personaggi tutti schierati in primo piano denunci una cert'aria di Controriforma in sintonia con quella che era la linea direttiva di Stefano Gioffredo, prevosto della cattedrale dal 1531 al 1554 e diretto committente del dipinto²¹⁸.

I Santi di Coronata: un problema aperto.

Chiudono il percorso attraverso le testimonianze conservatesi dell'attività di Raffaello De Rossi i due scomparti raffiguranti rispettivamente *San Pietro* e *San Paolo* custoditi presso il santuario di Nostra Signora di Coronata a Genova Cornigliano (fig. 10; cat. 5). Pietro Apostolo è raffigurato con gli attributi che lo qualificano quale primo vescovo di Roma: la tiara papale, il piviale rosso con la consueta bordura dorata in cui sono alloggiate immagini di Santi e chiuso sul petto dal medaglione gemmato, la croce astile d'oro e le chiavi (fig.

²¹⁶ Bartoletti 1999c, p. 100. Sulla silografia tizianesca: K. Oberhuber, in *Le siècle* 1993, p. 473 cat. 130; Lüdemann 2013 (con bibl. precedente).

²¹⁷ Bartoletti 1988b, p. 15.

²¹⁸ Bartoletti 1988b, pp. 15-16.

10a). Egli, di tre quarti, volge il capo a scrutare lo spettatore di sottinsù. San Paolo, dalla posa più dinamica derivata dalla flessione della gamba sinistra poggiata su un masso, regge in una mano l'impugnatura della spada e con l'altra il libro aperto (fig. 10b). Anch'egli rivolge gli occhi corrucciati all'esterno della scena.

I due pannelli, evidentemente scomparti laterali di un polittico smembrato, furono ricomposti in un momento ancora imprecisato vicino alla bella tavola destinata per volontà testamentaria del vescovo di Aleria Francesco Pallavicini all'altare della sua cappella di Coronata nel 1547, copia dell'invenzione raffaellesca della *Sacra Famiglia sotto la quercia* (Madrid, Museo del Prado)²¹⁹, che tuttora affiancano sulla parete della quarta campata della navata laterale destra del santuario²²⁰.

Sebbene non sussistano dubbi che si tratti di «un trittico posteriormente composto», come rilevato già da Mario Bonzi, il primo a segnalare i due dipinti in letteratura²²¹, numerosi sono i nodi problematici ancora irrisolti, a cominciare dalla datazione e dalla provenienza. Sul margine inferiore della pala con *San Paolo* è apposta un'iscrizione che riporta, oltre ad alcuni nomi (Francesco Bico, Giacomo Massa, Giovanni Boero Galeoto) anche la data 1560 (fig. 10d). La critica non ha mai messo in dubbio la sua autenticità e, dunque, la validità della datazione, generalmente assunta quale termine d'esecuzione dei due dipinti. Tuttavia, la posizione “improvvisata” dell'iscrizione (le due righe corrono sul bordo inferiore da sinistra verso destra a occupare, con lunghezze leggermente diverse, circa tre quarti della larghezza

²¹⁹ Il dipinto, tradizionalmente ascrivito a Perin Del Vaga (Soprani 1674, p. 273; Soprani, Ratti 1768, I, p. 385; Alizeri 1874, pp. 373-374; Labò in Vasari 1912, p. 125; Bonzi 1932; A. Morassi in *Mostra* 1946, pp. 85-86 cat. 83; Morassi 1951, pp. 18, 57-58; Torriti 1959, p. 203; Brugnoli 1972, p. 96; e con qualche riserva anche Parma Armani 1982, p. n. n.), fu attribuito a Girolamo Siciolante da Sermoneta da Giuliana Algeri (in *Raffaello* 1983, pp. 93-99), proposta sostenuta tra gli altri da Meyer zur Capellen (2005, p. 194) ma già rigettata da Hunter (1996, p. 240).

²²⁰ Le superfetazioni applicate alle cornici originali delle due tavole, i timpani e le basi con decorazioni dorate su fondo blu di gusto evidentemente neobarocco (fig. 10c), suggerirebbero di collocare l'operazione nel XIX secolo anche se non si può escludere che i tre dipinti fossero stati già accostati in precedenza.

²²¹ Bonzi 1932, p. 2. Elena Parma sembrava credere che le due tavole fossero state appositamente eseguite nel 1560 per affiancare la *Sacra Famiglia* («[...] ancora nel 1560 si riterrà opportuno completare la pala in forma di trittico con l'aggiunta di due tavole laterali con San Pietro e San Paolo», Parma Armani 1982, p. n. n.), ipotesi che va certamente esclusa considerando che «[...] a parte le sovra e sottostrutture [...] Non soltanto i dipinti, ma [...] anche le cornici dei pannelli laterali sono cose nettamente diverse da tutto ciò che concerne la pala raffigurante la “Sacra Famiglia con S. Giovannino”» (De Moro, Romero 1992, pp. 110,112 cat. 13). Va sottolineato, inoltre, che le fonti non accennano mai alle due tavole: «Nella Chiesa di Nostra Signora Incoronata, non molto dalla città distante, è di Perino una picciola tavola della natività di Christo fatta col disegno di Raffaello, e colorita con istudio [...]» (Soprani 1674, p. 273); «Sopra Cornigliano di là da S. Pier d'Arena per la Chiesa detta di S. Maria Incoronata dipinse un'altra tavola entrovi il sacro Presepio; la quale, oltre all'essere di mano sua, anche più preziosa si può dire, per essere da lui stata eseguita con un disegno di Raffaello» (R. Soprani, C. G. Ratti, 1768, I, p. 385); «La terza è in onore quanto mai dir si possa nel Santuario di Coronato in Polcevera, e rappresenta la Santa Famiglia. Francesco Pallavicino Vescovo d'Aleria l'ebbe da principio nelle sue stanze, e disegnando di dedicare in quel tempio una sua cappella, non trovò miglior modo ad illustrarne l'altare che destinandovi il bel dipinto [...] Consentono i dotti nel riconoscere in questa tavolina alcun disegno o cartone del Sanzio, tanto ne spirai divini concetti [...]» (Alizeri 1874, pp. 373-374).

della tavola senza alcuna ricerca di centralità e simmetria) e il carattere “disordinato” della scrittura (si noti, ad esempio, l’impaccio nello scavalcare l’angolo sporgente del mantello di San Paolo, come se l’ostacolo non fosse stato preventivamente stimato) getterebbero, a nostro avviso, qualche dubbio rispetto alla sua concomitanza col momento della realizzazione dell’opera. Ciò detto appare ragionevole l’ipotesi secondo cui essa potrebbe essere una trascrizione antica (e forse parziale) di un’epigrafe originale oggi perduta²²², magari apposta sul perduto scomparto centrale dello sembrato polittico che i due *Santi* corredevano. Resta da chiedersi, allora, se la data 1560 coincida veramente con l’anno d’esecuzione o si riferisca piuttosto ad una diversa circostanza, quale, ad esempio, il momento in cui l’opera venne scomposta e le sue parti reimpiegate e ricollocate o se sia semplicemente frutto di un errore di trascrizione.

Le evidenze stilistiche, che sarebbero apprezzabili pienamente, invero, solo in seguito ad una pulitura della superficie pittorica, la quale, pur versando in un generale e apparente buono stato di conservazione, risulta, altresì, coperta da una spessa coltre di sporco, in special modo quella del San Paolo, avvicinano i nostri scomparti maggiormente alle opere degli anni Venti, piuttosto che alla pala di San Siro, l’unica conservatasi, nostro malgrado, della sua più tarda attività. Non solo i tipi dei personaggi reiterino i prototipi già proposti agli esordi della carriera (si confronti, ad esempio, il San Paolo con la figura di uguale soggetto della pala di Finalborgo, emulata nella tipologia del volto e nella posa), ma anche i passaggi chiaroscurali delle vesti ottenuti attraverso una modulazione tonale tendenzialmente fluida e graduale e caratterizzati da oscure zone d’ombra (si vedano in particolare le pieghe del piviale di San Pietro, profondi solchi neri tracciati con decisione sul rosso intenso della veste) richiamano opere quali la pala di San Biagio e il polittico di Borgomaro.

Un ulteriore prova rispetto alla retrodatazione dei due pannelli è data dalla riproposizione del modello del San Paolo nello stesso personaggio che occupa lo scomparto laterale destro del registro principale del polittico di Evigno datato 1552 (fig. 18b). Potendo escludere con assoluta certezza che la versione di Evigno, di valore qualitativo evidentemente inferiore e da attribuire alla mano di Giulio, costituisca il prototipo dell’esemplare genovese, si dovrà, piuttosto, ragionevolmente ipotizzare il contrario, venendo così a disporre di un utile termine *ante quem* riguardo l’esecuzione delle nostre pale.

Ammettere una retrodatazione dei Santi di Coronata significa, dunque, abbandonare l’idea a lungo sostenuta secondo cui nel 1560 il pittore, ormai anziano, sarebbe rientrato a Genova,

²²² Rolandi Ricci 2004-2005, p. 103.

investito di una nuova commissione²²³, circostanza, a ben vedere, del tutto improbabile considerando, inoltre, che lo stile di Raffaello, ancora improntato allora ai modelli di inizio secolo, doveva risultare nella Genova all'alba del settimo decennio quanto mai attardato anche agli occhi del committente meno aggiornato. I due scomparti, dunque, potrebbero provenire da un complesso realizzato dal maestro molto tempo prima, magari già durante il suo soggiorno genovese degli anni Dieci, per un contesto ecclesiastico cittadino per altro non necessariamente identificabile col santuario di Coronata, dal momento che nessuna traccia evidente ve ne attesta la provenienza, e presto smembrato, forse proprio nel 1560.

Nella bottega.

Dovranno, infine, essere prese in esame alcune opere che, pur denunciando un'indubbia matrice derossiana, non possono essere ricondotte alla mano del maestro e vanno piuttosto considerate prodotti della sua bottega. Datato 1538 è il polittico di Sant'Eusebio proveniente dall'omonimo oratorio di Perti presso Finale Ligure²²⁴ e, giunto, dopo varie peregrinazioni, al Museo del Palazzo vescovile di Savona all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso (fig. 11; cat. 46)²²⁵. Il registro principale, costituito da tre scomparti di formato pressochè identico²²⁶, mostra al centro il Santo titolare dell'edificio sacro cui l'opera era originalmente destinata, assiso in atto di benedire con lo sguardo fisso allo spettatore, tra i Santi Sebastiano, a sinistra, giovinetto dai lunghi capelli biondi legato ad un tronco e trafitto sul petto e sulle gambe da quattro frecce, e Bernardo di Chiaravalle, a destra, con il libro, il pastorale e il consueto abito monacale cistercense. I personaggi, fisicamente separati da semicolonne aggettanti, sono inseriti all'interno di un contesto paesaggistico unificato. Al di sopra di un alto architrave, infine, si imposta la cimasa con una ieratica immagine dell'*Eterno* benedicente a mezza figura col globo in mano, affiancata da volute entro cui si svolge la scena dell'*Annunciazione*. Inserita nel catalogo del «Pancalino» da Castelnovi già nel 1970²²⁷, da subito la critica ne ha rilevato l'evidente scarto qualitativo al confronto di opere quali il polittico di San Biagio a Finalborgo, la pala di Sant'Agostino a Ventimiglia o la *Crocifissione* di Albenga, ma anche rispetto ad un'opera più tarda come la tavola di San Siro a Sanremo, ipotizzando, quindi, al fianco del maestro l'intervento di uno o più anonimi

²²³ De Moro proponeva di rintracciare in Benedetto Pallavicini, podestà di Diano Castello nel 1559, il possibile tramite umano della presunta committenza (De Moro, Romero 1992, p. 47).

²²⁴ Lì lo videro ancora i coniugi Edward e Margaret Berry all'inizio degli anni Trenta del secolo scorso (E. e M. Berry, 1963, p. 262)

²²⁵ Sulle vicende storiche dell'opera si rimanda alla relativa scheda (cat. 46).

²²⁶ Le tre tavole sono uguali in altezza e le due laterali di pochi centimetri più strette in larghezza rispetto a quella centrale.

²²⁷ Castelnovi 1970, p. 178 nota 39.

collaboratori²²⁸. In particolare, Castelnovi²²⁹ individuava nell'artefice dell'opera lo stesso autore della cimasa e della predella del polittico di San Biagio, le quali, come già detto, sono, invece, da considerare autografe del maestro, e coautore anche dei più tardi polittici, come quelli di Evigno e San Bartolomeo al Mare, nei quali, però, ora sappiamo è da riconoscere l'intervento di Giulio. A quest'ultimo, invece, riferivano l'opera De Moro e Romero²³⁰ proponendo una nuova interpretazione dell'iscrizione con la data, 1558 anziché 1538, la quale però risulta chiara e incontrovertibile. Scartate queste ipotesi, l'autore del polittico di Sant'Eusebio va, quindi, sicuramente individuato in uno stretto seguace di Raffaello, un collaboratore mediocre da tempo operante nella sua bottega, di sicuro in grado, sotto la direzione attenta del maestro, di riproporre in maniera letterale schemi compositivi, pose e tipologie di modelli attraverso, però, un'estrema sintesi formale e stilistica. I personaggi, distanti da qualsiasi concretezza volumetrica e da ogni tentativo di indagine psicologica, si stagliano infatti, come figurine bidimensionali fisse e immobili. Si consideri la figura di Sant'Eusebio che, seppur mutuata da quelle del Sant'Agostino di Ventimiglia e, soprattutto, anche nella posa, del San Biagio di Finalborgo, mostra una tale semplificazione delle vesti e della resa del panneggio e una fissità dello sguardo da risultare del tutto piatta e inconsistente. Lo stesso discorso vale per il San Sebastiano (fig. 11a), vicino a quello della cimasa di Finalborgo, e per la figura di Dio Padre, da paragonare a quella ben più scattante della cimasa del polittico di Borgomaro. Anche l'*Annunciazione* dipinta nelle volute non è altro che una versione impoverita di quella proposta nel polittico dei Santi Nazario e Celso. Solo la figura del San Bernardo (fig. 11b), accostabile a quella di uguale soggetto del disperso polittico di San Domenico o a quella del Sant'Antonio abate nella pala di Ventimiglia, si differenzia per livello qualitativo, facendo presupporre un possibile diretto intervento di Raffaello.

Ad un'opera quale quella già a Perti va accostato il polittico di ubicazione sconosciuta transitato sul mercato antiquariale modenese nel 2002 (fig. 12; cat. 45)²³¹. Sebbene apprezzabile solo attraverso alcune riproduzioni fotografiche, due in bianco e nero conservate nella Fototeca Zeri²³² e quella a colori, ma di non eccellente qualità, pubblicata sul catalogo dell'asta, l'opera, già ricondotta alla mano di Raffaello intorno al 1525²³³, dovrà

²²⁸ Per primo: B. Ciliento in *Opere* 1984, p. 31.

²²⁹ Castelnovi 1987, p. 159 nota 34.

²³⁰ De Moro, Romero 1992, pp. 105-106 cat. 11.

²³¹ Nuova Adma Casa d'aste, Modena 18-19-20/10/2002, lotto n. 390.

²³² N. scheda 45407.

²³³ Zanelli 2000; Zanelli 2003a.

considerarsi, invece, per le stesse caratteristiche di “serialità”, un prodotto della bottega. Di struttura simile al polittico di Borgomaro, ma semplificata e priva di predella e cimasa, mostra nello scomparto centrale la Madonna in trono col Bambino stante sulle sue ginocchia in atto di benedire mentre due angeli dalle vesti svolazzanti si accingono a incoronarle il capo. La affiancano, da una parte, San Paolo, col libro e la spada, e, dall'altra, San Giovanni Battista col caratteristico abito corto in pelle di cammello e la croce. Occupano le due tavole del registro superiore le mezze figure di Santa Caterina d'Alessandria, di tre quarti, e di un'altra Santa martire, frontale. Anche in questo caso è palese la derivazione dai modelli delle opere di Raffaello degli anni Venti (il tipo della Madonna col Bambino riprende quello del registro superiore del polittico di San Domenico, ma soprattutto quello della cimasa di Finalborgo, il San Giovanni la figura di uguale soggetto della pala di Ventimiglia, il San Paolo quelle dei polittici di San Biagio e di Borgomaro), ma, similmente a quanto avviene nel Sant'Eusebio del Palazzo vescovile di Savona, l'esecuzione non sembra reggere il confronto con esse.

Sebbene il pessimo stato conservativo non ne consenta di fatto una chiara lettura, ancora all'ambito della bottega di Raffaello De Rossi tenderemmo ad ascrivere la tavoletta raffigurante *San Gerolamo in preghiera nel deserto* custodita presso la sacrestia della cattedrale di Albenga (fig. 13; cat. 47)²³⁴. Su uno sfondo dominato in lontananza da un paesaggio marino caratterizzato da promontori rocciosi azzurrati, il Santo penitente è inginocchiato di profilo al centro con la pietra in una mano e l'altra alzata in direzione del crocifisso. Mantello e cappello rossi sono appoggiati rispettivamente su un ramo e su un masso posato al suolo. La scena è incorniciata a destra da un bosco e a sinistra dalla caverna, sorvegliata dal leone, all'interno della quale si riconoscono la scrivania e una mensola di libri. Nell'impianto compositivo così come nel formato si legge un lontano richiamo al modello di Ridolfo del Ghirlandaio proveniente dalla chiesa di San Girolamo alla Costa (Firenze, Galleria dell'Accademia)²³⁵ mentre il tipo del protagonista ricalca la figura di uguale soggetto già proposta da Raffaello nello scomparto sinistro del registro superiore del polittico di San Domenico²³⁶.

²³⁴ Già segnalata da Castelnovi (1987, p. 159) tra le opere del «primo Pancalino», l'attribuzione a Raffaello fu sostenuta da Fedozzi (1991, p. 60) ma non da De Moro e Romero (1992, p. 170-171 cat. 40) che ne rilevavano una qualità decisamente più scadente tanto da avvicinarla alla mano di Orazio.

²³⁵ Sull'opera: Gamba 1928-1929a, p. 489.

²³⁶ Una seconda tavola di identico soggetto conservata in collezione privata è stata segnalata e pubblicata con riferimento a Raffaello De Rossi da Antonio Rolandi Ricci, su indicazione di Alessandro Jacobbe, nell'ambito della sua tesi di laurea (2004-2005, pp. 86-87, cat 10). Dalla fotografia il dipinto sembra mostrare una qualità superiore rispetto alla versione di Albenga e godere, in generale, di un miglior stato conservativo.

Giulio De Rossi, erede di Raffaello.

Sotto l'egida del padre. Una prolifica collaborazione (1542-1562).

Come per Raffaello, scarse risultano le notizie sugli anni giovanili di Giulio, anche se, considerati i suoi esiti stilistici, le orme della sua formazione andranno senza dubbio rintracciate nella bottega paterna. La prima menzione documentaria pervenutaci sulla sua attività risale al 1542. Il 6 aprile di quell'anno, infatti, i maestri Stefano Adrechi e Raffaello De Rossi «suo et filii sui nomine» si impegnavano alla realizzazione di un'ancona, oggi andata perduta, per l'oratorio dei Disciplinanti di San Giovanni di Villatalla presso Prelà (cat. 58)²³⁷. Anche se l'identità di quel figlio non viene meglio specificata nell'atto, non ci sono ragioni di credere che non si tratti di Giulio. In assenza di dati cronologici certi rispetto alla sua nascita, così come sul matrimonio di Raffaello, intercorso al più tardi nei primi anni Venti, il documento del 1542, che ritrae Giulio a quella data già giovane collaboratore a fianco del padre, ma di sicuro ancora sotto la sua potestà, aiuta, dunque, a collocarne l'avvento intorno alla seconda metà del terzo decennio. Il suo nome compare esplicitamente nelle fonti d'archivio solo quasi dieci anni dopo, nell'ottobre 1551, quando, ormai maggiorenne, veniva eletto procuratore del padre²³⁸. Nonostante l'incarico gli venisse revocato nel marzo di quattro anni dopo²³⁹, sarà lui a riscuotere i due pagamenti per l'ancona della chiesa di Sant'Antonio abate a Tovo Faraldi (3 luglio 1561, 26 gennaio 1562) commissionata a Raffaello il 21 marzo 1560²⁴⁰ e quello per il polittico di San Bartolomeo (20 gennaio 1562), realizzato, secondo la quietanza, ancora dal capobottega²⁴¹.

Andata distrutta nel corso degli eventi bellici del secondo conflitto mondiale la citata pala dell'oratorio di Villatalla (1542), la quale, oltre a costituire una preziosa testimonianza della collaborazione di Raffaello De Rossi e Stefano Adrechi, avrebbe potuto restituire un precoce esempio della partecipazione del figlio entro la bottega paterna, il percorso artistico di Giulio prenderà le mosse dal polittico conservato nella chiesa di San Giovanni Battista a Bassanico presso Casanova Lerrone datato 1551 (fig. 14; cat. 11). Lo scomparto principale è occupato dall'immagine della Vergine in trono incoronata da due angeli e recante in una mano un rametto d'ulivo. Il Bambino è semidisteso sopra un cuscino poggiato sulle sue ginocchia in atto di benedire con una mano, mentre con l'altra si aggrappa ad un lembo del mantello della madre. Affiancano la scena centrale le figure stanti di San Giovanni Battista, a sinistra, e San

²³⁷ Coll. Privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 114 r., notaio B. Lamberti (doc. X).

²³⁸ De Moro, Romero 1992, pp. 45-46, 181-182.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ ASI, notaio G. B. Seassaro, f. 8, n. 119 (doc. XIII).

²⁴¹ ASI, notaio G. B. Seassaro, f. 9, n. 58 (doc. XIV).

Pietro, a destra, chiaramente caratterizzati dai consueti attributi. I tre pannelli, già fisicamente distinti attraverso sottili colonnine, rinunciano pure all'unità spaziale dipinta: la linea d'orizzonte della scena centrale, infatti, è nettamente più alta rispetto a quella degli scomparti laterali. La cimasa, occupata da una ieratica effigie di Dio Padre benedicente a mezza figura col globo sorretto nella mano sinistra, è affiancata da quelle di Santa Margherita d'Antiochia con la palma del martirio e il drago e di Sant'Apollonia con la tenaglia, ritratte entro le volute. Corredano il complesso i due tondi con l'Arcangelo Gabriele e la Vergine Annunziata. Come già evidenziato dalla critica²⁴², nell'opera va individuata la prima prova conservatasi dell'attività autonoma di Giulio. All'essenzialità dell'intelaiatura lignea fa riscontro una sostanziale povertà d'esecuzione: il repertorio di modelli offerto è in buona sostanza quello a disposizione nella bottega del padre, ma come "disidratato", le figure si assottigliano e perdono di monumentalità e vigore, la resa stilistica si appiattisce andando incontro a un generale scadimento, mentre le tinte si fanno fredde e smaltate, gli incarnati pallidi.

Ad un'opera come quella di Bassanico andrà certamente accostata l'ancona nota attraverso una riproduzione fotografica conservata presso la Fototeca Zeri²⁴³ del tutto simile per struttura del polittico, impianto compositivo e riproposizione degli stessi modelli (fig. 15; cat. 12). Nel dipinto, passato all'inizio del secolo scorso nella galleria dell'antiquario Luigi Battistelli e oggi disperso, l'immagine centrale della Madonna è intenta ad allattare il Bambino, posto in posizione speculare rispetto alla versione di Bassanico ma adagiato sullo stesso cuscinetto, ed è affiancata negli scomparti laterali dai Santi Giuliano l'Ospitaliere e Antonio Abate, circostanza che spinge a individuarne il luogo di provenienza nella chiesa parrocchiale di Vellego presso Casanova Lerrone titolata proprio ai due Santi. Occupano le volute le immagini di Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Apollonia, mentre l'Eterno nella cimasa rivolge le braccia aperte verso il cielo.

Al 1552 è datato il polittico della chiesa di San Bernardo a Evigno presso Diano Arentino (fig. 16; cat. 16), il quale può essere considerato il primo esempio di quella proficua collaborazione tra padre e figlio che fra il sesto e il settimo decennio del secolo darà origine ad una serie di manufatti di mediocre qualità artistica, ma pienamente in grado di soddisfare il gusto di una committenza provinciale attardata e affezionata ancora ai modelli d'inizio secolo²⁴⁴. Il pannello centrale mostra il Santo titolare dell'edificio di culto assiso in trono

²⁴² De Moro, Romero 1992, pp. 46-47, 100-101 cat. 8.

²⁴³ N. scheda 45405.

²⁴⁴ Fedozzi (1991, pp. 27, 64 cat. 11) e De Moro (De Moro, Romero 1992, p. 47) attribuivano l'opera al solo Raffaello, d'accordo Bartoletti (1999c, p. 100; 1999h, p. 392), mentre Romero (De Moro, Romero 1992, p. 102 cat. 9) già la catalogava quale prodotto di collaborazione tra padre e figlio.

mentre due angeli si accingono a porgergli sul capo la mitra. Egli tiene poggiato sul ginocchio un libro aperto in direzione dello spettatore sulle cui pagine sono tracciate iscrizioni a caratteri cufici, mentre con l'altra mano regge il pastorale al quale è incatenata la figura mostruosa palmata (fig. 16c) chiaramente derivata da quella inventata da Raffaello ben quarantadue anni prima nella pala della *Visione di San Bernardo* (Mosca, Museo Puškin). Al suo fianco stanno gli Apostoli Pietro, a sinistra (fig. 16a), e Paolo, a destra (fig. 16b), la cui posa ricalca quella dello stesso personaggio raffigurato in uno degli scomparti di Coronata. Le due tavole del registro superiore sono occupate ciascuna da due coppie di Santi a mezza figura, Michele Arcangelo e Giovanni Battista, da una parte, e Stefano e Nicola, dall'altra. Correda il complesso la scena dell'Annunciazione dipinta nello spazio quadrangolare compreso tra lo scomparto principale e l'alto architrave di coronamento (fig. 16d). Sebbene l'opera condivida numerosi punti di contatto con il polittico di Bassanico, quali la mancata unificazione dello spazio negli scomparti del registro principale, un generale appiattimento dei volumi (si veda, ad esempio, il trono su cui siede San Bernardo) e la predilezione per toni brillanti ed effetti di chiaroscuro "metallici", denunciando, così, la prevalenza della mano di Giulio, allo stesso modo si dovrà constatare come alcuni passaggi, in particolare le figure dei due Santi laterali, conservino un tenore evidentemente più elevato. Si confrontino, a questo proposito, le figure di San Pietro non solo nell'espressione del volto, vuoto e imbambolato a Bassanico, vivo e presente a Evigno, ma anche nel panneggio del mantello, decisamente più raffinato nel secondo caso.

Un altro emblematico frutto di questo sodalizio familiare è l'ancona della chiesa di Sant'Antonino martire a Casanova Lerrone datata 1559 (fig. 17; cat. 17)²⁴⁵. Di struttura del tutto simile al polittico di Borgomaro, ad eccezione della soluzione del coronamento risolto in questo caso in forma di timpano triangolare, l'opera raffigura nella scena centrale la Vergine in gloria sorretta da una schiera di putti nascosti tra le pieghe dell'ampio mantello mentre due angeli, stampati sul cielo costellato da una pioggia di fiammelle dorate, simbolo della discesa dello Spirito Santo, accorrono a coronarle il capo (fig. 17a). Il Bambino in atto di benedire è ritto in piedi sulle ginocchia della madre. La parte inferiore della tavola mostra un'evidente integrazione corrispondente allo spazio vuoto che doveva originariamente ospitare un tabernacolo, secondo un uso diffuso in ambito locale nel secondo Cinquecento e reiterato in altre macchine prodotte nella stessa bottega dei De Rossi. Negli scomparti laterali sono raffigurate, in basso, le figure stanti degli Apostoli Pietro e Paolo e, nel registro

²⁴⁵ De Moro, Romero 1992, p. 47. Nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze è presente una foto in bianco e nero del polittico (faldone «Malerei Renaissance. Ligurien A-F», fascicolo «Casanova Lerrone»).

superiore, quelle a mezza figura dei Santi Giovanni Battista e Apollonia, calate entro uno spazio architettonico la cui prospettiva ricorda quella in cui sono inseriti i personaggi delle rispettive tavole nel polittico di Borgomaro. L'immagine dell'Eterno a braccia aperte tra nubi e cherubini segue il profilo del timpano, i cui spioventi sono sovrastati, come nel modello dei Santi Nazario e Celso, dai due angeli dell'Apocalisse. Nella predella tripartita, infine, sono raffigurate, da destra a sinistra, la *Guardia al sepolcro* (fig. 17b), la *Resurrezione* e la *Discesa agli Inferi* (fig. 17c). L'opera costituisce una sorta di *summa* degli esiti raggiunti da Raffaello nei decenni precedenti, derivata dalla ripresa letterale di vari spunti qui accostati ad ottenere un oggetto dal carattere sostanzialmente seriale.

Di poco successivi sono i polittici di Tovo presso Villa Faraldi²⁴⁶ e di San Bartolomeo al Mare. Il primo (fig. 18; cat. 20) veniva commissionato a Raffaello il 21 marzo 1560 da Giovanni Ardoino di Jacopo e Jacopo Ardoino di Pietro, massari dell'oratorio di Sant'Antonio, con la prescrizione che l'opera eguagliasse in dimensioni, forma, dorature e colori quella oggi perduta eseguita dal maestro per la casaccia della Santa Croce nella chiesa di San Nicola di Bari a Diano Castello²⁴⁷. I due pagamenti riscossi da Giulio rispettivamente il 3 luglio 1561 in qualità di «filius et publicus negociator dicti Magistri Raffaelis» e il 26 gennaio 1562 quale «filius et procurator dicti Magistri Raffaelis patris» testimoniano che la realizzazione dell'opera si protrasse ben oltre il termine stabilito nell'atto di allogazione, la prossima festa di San Lorenzo²⁴⁸. Di struttura anch'essa improntata sul modello di Borgomaro, il dipinto raffigura al centro la Madonna in gloria tra cherubini col Bambino benedicente e San Giovannino (fig. 18a). Due angeli sono intenti a coronarle il capo, mentre appena al di sotto della centina si staglia la colomba circondata da una coltre di nubi da cui si dipartono i raggi e le fiammelle dello Spirito Santo. Nello scomparto laterale destro la figura di Sant'Antonio abate, titolare dell'edificio di culto cui l'opera era già in origine destinata, accompagnato dal cinghiale ai suoi piedi sulla sinistra (fig. 18b), ricorda molto da vicino quella del personaggio di identico soggetto raffigurata nel disperso polittico di San Domenico nel tipo del volto e in alcuni dettagli quali il copricapo di uguale fattura, l'espedito della fiamma sprigionantesi dall'estremità del bastone e la campanella ad esso appesa. A sinistra invece, l'effigie del giovane Giovanni Evangelista, reggente nella mano il calice dorato da cui fuoriesce il serpente e accompagnato dall'attributo dell'aquila posata sul libro al suolo sulla destra (fig. 18c), ricalca quella del San Celso di Borgomaro sia nel volto

²⁴⁶ Nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze è presente una foto in bianco e nero del polittico (faldone «Malerei Renaissance. Ligurien A-F», fascicolo «Cervo (Imperia)').

²⁴⁷ ASI, notaio G. B. Seassaro, f. 8, n. 119 (doc. XIII).

²⁴⁸ Santo titolare della parrocchiale di Villa Faraldi, chiesa matrice della località da cui l'oratorio di Tovo dipendeva.

che nel pannello dell'ampio mantello rosso. Nel registro superiore sono raffigurati a mezza figura San Girolamo e San Giacomo Maggiore, a destra (fig. 18d), e Santa Chiara d'Assisi e Santa Caterina d'Alessandria a sinistra. Il coronamento, occupato dalle immagini dell'Eterno e angeli entro la cimasa quadrangolare (fig. 18e) e di Gabriele Arcangelo e della Vergine Annunziata nelle volute, ricopia sia per conformazione che per modelli compositivi quella del polittico di Borgomaro con l'aggiunta all'esterno dei due tondi con i Santi protettori della peste, Sebastiano e Rocco. A ciascuno scomparto del registro principale, infine, ne corrispondono altrettanti della predella raffiguranti ognuno un episodio della vita del personaggio sopra rappresentato: la *Natività* al centro, una *Tentazione di Sant'Antonio*, a destra, e la *Resurrezione di Drusiana* a sinistra. Anche nel polittico di Tovo a brani di buona qualità artistica nei quali si deve riconoscere un sicuro intervento di Raffaello, come nel Sant'Antonio (si noti, tra le altre cose, il mascherone intagliato all'estremità superiore del bastone) o nel San Gerolamo, si alternano passaggi di facile scadimento, ben individuabili, ad esempio, nel registro principale dove le pieghe del mantello della Vergine sono disegnate attraverso arcaiche crisografie.

Da mettere in relazione all'ancona di Tovo è la tavola raffigurante la *Madonna in gloria incoronata col Bambino e San Giovannino* oggi dispersa ma passata all'incanto presso la casa d'aste milanese Finarte il 18 ottobre 1994 con un riferimento al Maestro di Palazzo Abatellis (fig. 19; cat. 18)²⁴⁹. L'opera, inedita in letteratura²⁵⁰, mostra, infatti, di essere una versione quasi letterale dello scomparto centrale del polittico ponentino, anche se venne probabilmente rifilata in corrispondenza della centina, perdendo così il brano con la colomba dello Spirito Santo, e del lato inferiore; uno schema sostanzialmente proposto, ma con maggiori varianti, quali, ad esempio, l'assenza del San Giovannino o la diversa posa degli angeli intenti a incoronare la Vergine, anche nel pannello principale dell'ancona di Casanova Lerrone. La tavola Finarte, sebbene apprezzabile solo attraverso la foto a colori pubblicata sul catalogo dell'asta e nonostante la superficie pittorica risulti alterata in seguito alla perdita del blu del mantello della Madonna, apparentemente abraso, e del celeste del cielo, palesa una qualità sensibilmente superiore rispetto alle altre versioni. Si osservi, infatti, come gli incarnati siano più morbidamente delineati, i volumi più saldi, le espressioni più vive e presenti (le figure degli angeli incoronanti risultano strettamente accostabili a quella del Bambino nella cimasa di Finalborgo). Per fare solo un esempio, si noti quanta distanza intercorre tra l'angelo a braccia aperte ai piedi della Vergine e la stessa figura nel polittico

²⁴⁹ Casa d'aste Finarte, asta del 18 ottobre 1994, lotto n. 58.

²⁵⁰ Ma già giustamente inserita nel catalogo di Raffaello De Rossi da Antonio Rolandi Ricci nella sua tesi di laurea magistrale dedicata al pittore (Rolandi Ricci 2004, pp. 45-46, 100-101 cat. 14).

di Tovo. L'opera, dunque, sembrerebbe configurarsi quale prototipo ideato e realizzato da Raffaello, magari già in concorso con Giulio, e poi ripetuto dal figlio in anni successivi in diverse varianti. Potrebbe apparire del tutto ragionevole, allora, la proposta già avanzata²⁵¹ di riconoscere nella tavola passata sul mercato antiquario lo scomparto principale della perduta ancona realizzata da Raffaello per «illa cassatie Sancte Crucis Castri Diani posita in Ecclesia Sancti Nicolai Castri Diani» indicata quale modello cui fedelmente attenersi proprio nel contratto di commissione del polittico di Tovo (21 marzo 1560), circoscrivendone, così, l'esecuzione entro il sesto decennio²⁵².

Datato 1562 è il polittico conservato presso la parrocchiale di San Bartolomeo al Mare (fig. 20; cat. 21) per il quale il 20 gennaio dello stesso anno Giulio, in veste di procuratore del padre, riscuoteva il saldo di pagamento dai massari della chiesa, Benedetto Siccardo, Domenico Ordano, Giovanni Agostino Viale e Bartolomeo Arimondo, tutti «de loco Cervi»²⁵³. L'immagine del Santo titolare in gloria stagliata su un fondo oro e circondata da nubi occupa lo scomparto principale (fig. 20a), accompagnata, a destra, dai Santi Pietro e Paolo (fig. 20b), quest'ultimo derivato sul modello di Coronata, e, a sinistra, dal Battista e l'Evangelista (fig. 20c), mutuato dallo stesso personaggio del polittico di Tovo. Nelle tavole del registro superiore sono effigiati a mezza figura i Santi Giorgio e Sebastiano, da una parte, e Agata e Caterina d'Alessandria dall'altra. La lunetta del coronamento ospita la figura dell'Eterno in gloria tra una folta schiera di putti in preghiera, del tutto conforme al modello già proposto nella pala di San Siro della cattedrale di Sanremo (fig. 9e), ed è affiancata esternamente da due grandi tondi con l'Angelo annunziante e la Vergine annunziata. Sebbene nella quietanza del pagamento del 20 gennaio 1562 l'autore dell'opera venisse indicato ancora nel più anziano maestro, Giulio ne verrà finalmente riconosciuto quale unico artefice cinque anni dopo quando nell'atto di allogazione del polittico di Aurigo (8 dicembre 1567) veniva segnalato quale prototipo l'ancona della chiesa di San Bartolomeo a Cervo «per ipsum Julium factam»²⁵⁴. Ad un'indagine dell'opera, infatti, l'apporto di Raffaello pare sempre meno determinante ed è ravvisabile forse solo nel pannello con gli Apostoli e con tutta probabilità negli scomparti della predella raffiguranti la *Conversione di San Paolo* (fig. 20d) e il *Martirio di San Bartolomeo* (fig. 20e), i quali versano purtroppo in un cattivo stato

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² De Moro (De Moro, Romero 1992, p. 45) associava alla perduta opera di Diano Castello la promessa di pagamento rilasciata a Raffaello il 14 gennaio 1550 da Andrea Lanteri per la somma di ventisei lire di cui «sex pro debitis dicto Magistro Raffaelli cessionario domus verberatorum» (ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, reg. 4, cc. 105 v., 106 r., doc. XI).

²⁵³ ASI, notaio G. B. Seassaro, f. 9, n. 58 (doc. XIV).

²⁵⁴ ASI, notaio N. Rodini, scat. P-1, not. 4, c. 103 (doc. XIX).

di conservazione²⁵⁵. Si confronti a tal proposito la scena del *Martirio*, a destra, con quella di simile soggetto al centro della predella dello smembrato polittico della collegiata di San Biagio a Finalborgo: al di là del medesimo schema compositivo, anche se speculare, esse condividono stessa vivacità narrativa, identica impostazione delle figure dai volumi ben delineati e uguale concezione del paesaggio.

Come scomparto di un polittico smembrato frutto della collaborazione di Raffaello e il figlio Giulio andrà, infine, classificata anche la tavola comparsa sul mercato antiquario milanese nel 1964 raffigurante *San Pietro*, oggi di ubicazione sconosciuta e nota unicamente attraverso la fotografia in bianco e nero pubblicata sul catalogo dell'asta (fig. 21; cat. 13)²⁵⁶. Il modello corrisponde a quello utilizzato, anche se in controparte, nel personaggio di uguale soggetto del polittico di Bassanico e ricorda molto da vicino, soprattutto nel tipo del volto, quelli ben più energici di Evigno e San Bartolomeo al Mare, dove pure ritroviamo lo stesso modo di rendere barba e capelli attraverso folte e morbide ciocche allungate (a questo proposito si vedano soprattutto le figure di San Paolo nel polittico di San Bartolomeo e di Sant'Antonio in quello di Tovo).

Al pennello del solo Giulio, invece, andranno assegnate altre opere né documentate né datate ma ascrivibili al sesto decennio. La prima di queste è la pala raffigurante l'*Adorazione dell'Eucarestia* conservata nel vano absidale della chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Vallebona (fig. 22; cat 14), da cui non ci sono motivi di dubitare che provenga, considerando, tra le altre cose, l'assoluta centralità nella rappresentazione della figura del Santo titolare dell'edificio di culto. In primo piano inginocchiati di tre quarti si riconoscono, infatti, da una parte San Lorenzo, contraddistinto dalla palma del martirio e la graticola, strumento del suo supplizio, con lo sguardo diretto all'esterno della scena e l'indice della mano sinistra rivolto in alto all'ostensorio, simbolo dell'Eucarestia, sorretto da due angeli in volo, e dall'altra San Giovanni Battista concentrato in preghiera a mani giunte. I due Santi sono seguiti ciascuno da una schiera di adoranti disposti a semicerchio²⁵⁷, mentre il centro della tavola è interamente occupato da un profondo paesaggio marino dominato da promontori rocciosi, abitazioni e brani di vegetazione. Il complesso, inserito all'interno di un'intelaiatura semplice, è corredato da una cimasa con la figura immobile del Dio Padre e da due volute

²⁵⁵ Manca fin dall'origine lo scomparto centrale, occupato unicamente dalle figure di due angeli musicanti alle estremità laterali, il cui spazio, ora tamponato, era riservato, insieme alla zona inferiore del pannello principale, all'inserimento del tabernacolo.

²⁵⁶ Finarte. Vendita pubblica all'asta di oggetti d'antiquariato, 11, Milano 23-24-25 novembre 1964, p. 73 cat. 197. Segnalata in: Castelnovi 1970, p. 178 nota 39.

²⁵⁷ La proposta di rintracciare nei due personaggi che rivolgono lo sguardo agli spettatori gli autoritratti rispettivamente di Raffaello, il più anziano a sinistra, e Giulio, il giovane a destra, per quanto suggestiva non è suffragata da alcun dato certo (De Moro, Romero 1992, pp. 40, 94, 96 cat. 6).

con la consueta scena dell'Annunciazione. Sebbene l'intera superficie pittorica risulti annerita da una spessa patina di sporco, non sembra trovarsi traccia nell'opera della mano di Raffaello, il quale potrebbe essersi limitato in questo caso all'ideazione della composizione, delegando poi l'intera realizzazione al figlio Giulio.

Un'opera che si avvicina all'*Adorazione* di Vallebona per il soggetto iconografico e la scelta della pala a spazio unificato è l'ancona conservata nella chiesa di Sant'Antonio abate a Bagnasco (fig. 23; cat. 19), località d'Oltregiogo poco distante da Garessio, dove, come abbiamo visto, Raffaello aveva già lavorato qualche tempo prima (1539). L'impostazione della scena principale è sostanzialmente identica (fig. 23a), ma, in questo, caso i protagonisti sono, da una parte, il titolare dell'edificio di culto cui l'opera era fin in origine destinata, caratterizzato dal bastone, dalla campanella e dal piccolo cinghiale rappresentato nell'angolo in basso e intento, come il San Lorenzo di Vallebona, ad attrarre l'attenzione dello spettatore all'evento divino che si svolge nella parte superiore (fig. 23b) e, dall'altra, Santa Margherita d'Antiochia, patrona dell'antica parrocchiale tuttora situata *extra moenia* nel quartiere Piano, colta in adorazione e accompagnata dal drago. I Santi sono affiancati da due chierici, di cui quello a destra regge il turibolo e la navicella dorate, e sono accompagnati ciascuno da una folta schiera rispettivamente di devoti e di devote in preghiera alle loro spalle (fig. 23c). Rispetto alla pala di Vallebona, all'aumento del numero dei personaggi fanno riscontro la conseguente diminuzione dello spazio riservato al paesaggio e la monumentalizzazione delle dimensioni dell'ostensorio e dei due angeli crociferi, caratteristiche che denunciano un più scoperto intento didascalico dell'immagine. L'opera si completa di una raffigurazione dell'Eterno in gloria effigiato entro il timpano triangolare di coronamento e della scena dell'*Ultima cena* (fig. 23d) affiancata dalle figure dei Santi protettori della peste, *Sebastiano* e *Rocco*, a cui sono dedicate due rispettive cappelle del contado, nella predella. Il dipinto, già tradizionalmente riferito a Gaudenzio e Defendente Ferrari, poi attribuito a Oddone Pascale²⁵⁸ e, infine, inserito nel catalogo di Raffaello De Rossi²⁵⁹, costituisce, invece, il più compiuto esempio dello stile maturo di Giulio, caratterizzato da tinte fredde e smaglianti, incarnati lattei, espressioni imbambolate. La presenza di alcuni particolari che rimandano ad opere del sesto o dell'inizio del settimo decennio quali il polittico di Bassanico (1551 c.), dove ritroviamo, ad esempio, lo stesso drago ad accompagnare la Santa Margherita in una delle volute, o l'ancona di Tovo, dove compare il simile mascherone all'estremità del bastone di Sant'Antonio, spingono a confermare una datazione dell'opera intorno al 1560²⁶⁰ o poco

²⁵⁸ Tardito Amerio 1962, pp. 14-20.

²⁵⁹ Fedozzi 1992, pp. 17-18; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999h, p. 392; Bartoletti 2002, p. 70.

²⁶⁰ Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999h, p. 392.

più tardi. Un discorso a parte meriterebbe la monumentale carpenteria lignea policroma riccamente ornata, la cui grandiosità risulta purtroppo disattesa dal livello dell'oggetto artistico che vi è contenuto.

Un prodotto della mano di Giulio intorno agli anni Cinquanta è pure la tavoletta quadrangolare raffigurante i *Confratelli in adorazione della croce* oggi custodita al Museo Diocesano di Albenga, ma proveniente dall'oratorio della Santa Croce a Diano San Pietro (fig. 24; cat. 15)²⁶¹. Essa conserva la cornice originale e doveva far parte di un perduto complesso smembrato o, più verosimilmente, costituire una testata di cataletto utilizzata in occasione delle processioni funebri riservate ai defunti membri della confraternita²⁶².

Alla guida della bottega (1563-1580 c.).

Il 19 marzo 1563 Raffaello firmava una nuova procura a favore del figlio²⁶³ e se, da una parte, soltanto da allora quest'ultimo inizierà ad essere riconosciuto anche ufficialmente quale diretto collaboratore del padre, dall'altra, l'esame delle opere conservatesi dimostra, in realtà, un definitivo abbandono del pennello da parte del più anziano maestro con il progressivo carico delle sorti della bottega sulle spalle del solo Giulio. Così il 18 ottobre dello stesso anno il giovane De Rossi riceveva da Simone Carpato, uno dei sindaci di Leca presso Albenga, l'acconto di pagamento per un'ancona destinata alla chiesa locale di Santa Maria del Bossero²⁶⁴. L'opera portata a termine entro il 24 marzo 1567²⁶⁵, quando i due pittori ne ricevevano il saldo da Pietro Vaccario, un altro sindaco del luogo, si trova oggi collocata presso un altare laterale della nuova parrocchiale di Nostra Signora Assunta, incorniciata da stucchi dorati di primo Ottocento (fig. 25; cat. 22). Ancora strutturalmente improntata al modello del polittico di Borgomaro, raffigura nello scomparto principale la *Vergine* incoronata da due angeli e assunta in cielo. Lo schema compositivo è, in linea di massima, quello già impiegato nei polittici di Casanova Lerrone e Tovo, ma in questo caso la protagonista è colta stante a mani giunte senza il Bambino, mentre nella zona sottostante, disposti a semicerchio in due schiere, sono inseriti gli Apostoli inginocchiati in adorazione. Ai lati sono effigiati rispettivamente i Santi *Pietro* e *Paolo*, ricalcati con pochissime varianti

²⁶¹ Si ricorda che il 29 dicembre 1555 Raffaello rilasciava quietanza a Bartolomeo Giordano e Bernardo «Xaiguato», massari della chiesa di San Pietro, per un pagamento riscosso da Domenico Pissarello, debitore di detta chiesa (ASI, notaio G. B. Seassaro, f. 8, n. 1, doc. XII). Se accettassimo l'ipotesi, già avanzata dalla critica (De Moro, Romero 1992, p. 47), che la somma ricevuta corrispondesse al saldo per una commissione portata a termine dal maestro per la chiesa di San Pietro, si potrebbe riconoscere nella tavola di Albenga l'oggetto della trattativa.

²⁶² F. Boggero in *Il Museo* 1982, p. 33 cat. 49; Fedozzi 1991, p. 67 cat. 14.

²⁶³ De Moro, Romero 1992, p. 183.

²⁶⁴ ASI, notaio Niccolò Rodini, f. 1, n. 76 (doc. XV).

²⁶⁵ ASI, notaio Niccolò Rodini, reg. 31, pp. 42-43 (doc. XVIII).

sui modelli di Coronata, e nel registro superiore, a mezza figura, *Giovanni Battista*, da una parte, e *Antonio Abate*, dall'altra. Nella lunetta di coronamento, infine, è una rappresentazione della *Trinità* affiancata dalle figure dell'*Arcangelo Gabriele* e dell'*Annunziata* entro le volute. Il polittico risulta oggi mancante della predella, che pur doveva corredare in origine il complesso. Nonostante nel primo atto che la ricorda sia detta in corso di realizzazione «per dictus Julium et Magistrum Rafaelem»²⁶⁶, l'opera non mostra più alcuna impronta dell'anziano maestro e si impone, dunque, quale prova del solo Giulio. Un'altra impresa condotta secondo le fonti documentarie congiuntamente da padre e figlio è la perduta ancona per la quale Raffaello riscuoteva l'acconto da Stefano Causa e Giovanni Barnato, massari della chiesa di San Matteo di Villa Guardia (già Villagatti), il 20 febbraio 1564 (cat. 61)²⁶⁷. Ancora incompiuta quattro anni dopo quando il maestro riceveva un ulteriore pagamento da altri due massari della stessa chiesa, Domenico Viano e Giovanni Causa²⁶⁸, il dipinto fu comunque portato a termine se veramente riconoscibile nella pala raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria tra i Santi Giovanni Battista e Maria Maddalena* descritta nel *Sacro, e vago Giardinello*²⁶⁹ e andò distrutto con tutta probabilità in occasione del crollo dell'antica parrocchiale causato da una frana nel 1802²⁷⁰.

Ancora nel 1564 era Giulio, poi, a curare gli interessi del padre presentando a Stefano Cavalerio rettifica della somma corrisposta da questi a Raffaello pochi giorni prima per il saldo di pagamento di un'ancona oggi perduta realizzata dal maestro per la chiesa di San Michele Arcangelo a Borello e messa in opera quello stesso giorno (cat. 62)²⁷¹.

All'8 dicembre 1567 risale il primo atto di commissione di cui Giulio risulta diretto destinatario insieme al padre²⁷²: i mandanti sono i massari del santuario di San Paolo ad Aurigo, Domenico Rolando e Andrea Pellegrini, entrambi ricordati nell'iscrizione dedicatoria in distici elegiaci tracciata sulla fronte del primo gradino del trono su cui è assiso il santo titolare dell'edificio di culto nello scomparto centrale, e Giovanni Boerio, console dell'università del luogo, l'oggetto una pala d'altare per la quale si indica come prototipo cui fedelmente attenersi l'ancona di San Bartolomeo «per ipsum Julium factam», ossia

²⁶⁶ ASI, notaio Niccolò Rodini, f. 1, n. 76 (doc. XV).

²⁶⁷ ASI, notaio Niccolò Rodini, f. 1, n. 127 (doc. XVI).

²⁶⁸ ASI, notaio N. Rodini, f. 3, n. 13 (doc. XX).

²⁶⁹ Paneri 1624-1653 c., III, c. 83.

²⁷⁰ Fedozzi 1991, p. 75 cat. 22.

²⁷¹ ASI, notaio N. Rodini, f. 1, n. 198 (doc. XVII).

²⁷² ASI, notaio N. Rodini, scat. P-1, not. 4, c. 103 (doc. XIX). Fedozzi segnala che il nome di Raffaello è stato aggiunto in un secondo momento, «per rispetto», davanti a quello del figlio, il quale dunque si configura, in realtà, quale unico destinatario della commessa.

realizzata da Giulio, dal solo Giulio²⁷³. L'opera, tuttora conservata nel vano absidale della chiesa inserita entro un monumentale altare bianco riccamente decorato con stucchi dorati (fig. 26; cat. 24), frutto del rifacimento settecentesco dell'edificio, fu portata a termine due anni dopo come dimostra la data apposta rispettivamente sul libro di San Paolo e su quello di San Pietro²⁷⁴. Nel pannello centrale è rappresentato il Santo eponimo seduto su un trono decorato con tipici motivi rinascimentali quali il catino dello schienale a conchiglia e le volute con i mascheroni ai lati della seduta (fig. 26a). Egli è colto in atto di benedire ed è contraddistinto dai suoi tipici attributi: la spada e il libro aperto poggiato sul ginocchio. Alla destra è raffigurato *Sant'Andrea* (fig. 26b), titolare di un vicino santuario nella stessa località, recante la croce, strumento del suo martirio, e a sinistra *San Pietro* (fig. 26c). Le due tavole del registro superiore sono occupate ciascuna da due coppie di Santi, il *Battista e l'Evangelista*, da una parte, *Caterina d'Alessandria e Apollonia*, dall'altra. La lunetta di coronamento mostra l'immagine di Dio Padre in gloria tra putti, mentre della predella smembrata restano solo i due scomparti laterali, a lungo conservati in canonica²⁷⁵ e oggi collocati sopra la mensa dell'altare, con le scene di *Sant'Andrea che resuscita il giovane Eutico* (fig. 26d) e della *Consegna delle chiavi a San Pietro* (fig. 26e).

Altre opere non documentate ma ascrivibili alla produzione di Giulio verso la fine del settimo decennio sono il polittico conservato presso il Castello Brown di Portofino e quello dell'oratorio di Sant'Anna a Poiolo. Il primo mostra nello scomparto centrale un *Santo vescovo* assiso in gloria in atto di benedire e ai suoi lati quattro coppie di Santi: in basso, a figura intera, *Giovanni Battista e Giacomo Maggiore*, a sinistra, e *Pietro e Paolo*, a destra; in alto, rispettivamente *Lorenzo e Nicola di Bari* e *Bernardo e Antonio Abate* (fig. 27; cat. 25). Correda il complesso la lunetta di coronamento con la figura dell'*Eterno* benedicente in gloria tra angeli affiancata dai tondi con l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine Annunziata* e sovrastata dal cristogramma dipinto su un fondo blu stellato, mentre risulta mancante la predella²⁷⁶. La proposta di identificare il Santo Vescovo con San Mauro, individuando sulla base di ragioni culturali la provenienza dell'opera dall'omonima chiesa di Chiappa presso San Bartolomeo al Mare²⁷⁷, potrebbe avere un certo fondamento ma non è suffragata ad oggi da alcun dato certo. Sebbene la superficie pittorica versi in uno stato conservativo critico e

²⁷³ Come già sottolineato sopra, nella quietanza di pagamento precedentemente rilasciata da Giulio ai massari della chiesa il 20 gennaio 1562 si diceva, invece, che l'opera fosse stata eseguita da Raffaello (ASI, notaio G. B. Seassaro, f. 13, n. 58, doc. XIV).

²⁷⁴ Nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze è presente una foto in bianco e nero del polittico (faldone «Malerei Renaissance. Ligurien A – F», fascicolo «Borgomaro»).

²⁷⁵ Fedozzi 1991, p. 77, cat. 25; Calzamiglia 1994, p. 7.

²⁷⁶ La base su cui poggia la struttura del trittico sembra un'aggiunta successiva.

²⁷⁷ De Moro, Romero 1992, p. 125 cat. 19.

sia interessata da numerose ridipinture (soprattutto il pannello centrale e la lunetta), rendendone difficoltosa una corretta lettura stilistica, crediamo di poter rintracciare nel dipinto il solo intervento di Giulio sulla scia di opere quali il polittico di San Bartolomeo e quello di Aurigo, dai quali mutua, per altro, l'identica struttura della carpenteria. Lo stesso discorso è valido per il polittico di Poiolo, dove alla monumentalità della cornice, fa riscontro un ulteriore impoverimento nell'esecuzione (fig. 28; cat. 26). Al centro è ancora l'immagine della *Vergine in gloria* incoronata affiancata a sinistra da *Sant'Anna*, titolare dell'edificio di culto, e dai *Santi Giovanni Battista e Nicola di Bari* a mezza figura in alto e a destra rispettivamente da *San Bartolomeo* e dalle *Sante Apollonia e Lucia*. Lo spazio della lunetta è occupato a campo unificato dall'effigie dell'*Eterno* in gloria tra angeli mentre nei tre scomparti di predella sono narrate altrettante storie dei Santi raffigurati nei registi superiori: *San Nicola di Bari che dota le tre fanciulle*, *l'Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea* e *la Predica di San Giovanni Battista nel deserto*.

Del tutto conforme al modello impiegato nel polittico di Poiolo²⁷⁸, ma vicina anche agli esemplari proposti a San Bartolomeo e Aurigo²⁷⁹, è la figura dell'*Eterno* raffigurata nella lunetta custodita presso la sacrestia del santuario della Madonna della Costa a Sanremo (fig. 29; cat. 27), coronamento di un complesso di cui si conserva la carpenteria lignea ma che ha perduto la pala principale, successivamente sostituita con una tela seicentesca.

Nello stesso periodo la bottega dianese era intenta a confezionare anche preziosi oggetti di arredo liturgico dal carattere sostanzialmente seriale di cui costituisce testimonianza il ciborio attualmente custodito nel Museo Diocesano di Albenga, ma proveniente dalla chiesa dei Santi Giacomo e Nicola di Prelà (fig. 30; cat. 23). Il manufatto ha forma di tempietto esagonale con base e coppa incise a foglie d'acanto e reca immagini dipinte a figura intera su ciascuno dei sei lati. Sulla formella che funge da sportello, munita di cardini e fessura per l'inserimento della chiave, è raffigurato *Cristo Risorto* con la croce e la ferita sul costato stillante un rivolo di sangue entro un calice poggiato a terra, mentre sulle restanti sono effigiati tre Santi, *Nicola di Bari*, *Giovanni Battista* e *Giacomo Maggiore*, e i profeti *David* e *Isaia*. Il ciborio già a Prelà, da qualcuno datato 1575 sulla base di un'iscrizione ad oggi, però, non rintracciabile²⁸⁰, da altri avvicinato al documento del 1568 che decreta l'autonomia religiosa della frazione di Stonzo dalla chiesa matrice di Prelà, nel quale si ricorda che gli abitanti di quella località parteciparono per un terzo della spesa alla realizzazione di un

²⁷⁸ Fedozzi 1991, pp. 29, 82 cat. 30.

²⁷⁹ De Moro, Romero 1992, p. 121 cat. 17.

²⁸⁰ L'iscrizione fu letta da Emilio Ferrua Magliani. La notizia è fornita e accettata in: De Moro, Romero 1992, pp. 57 nota 120, 139-140 cat. 25.

tabernacolo allora ancora in costruzione²⁸¹, sarà da collocare, in ogni caso, entro la produzione della bottega tra il settimo e l'ottavo decennio, in un momento prossimo alla realizzazione di un oggetto del tutto simile nella struttura, il ciborio proveniente dalla chiesa della Natività di Maria Vergine a Conio presso Borgomaro, attualmente custodito nel Museo d'Arte Sacra Lazzaro Acquarone di Lucinasco e datato 1572 (cat. 29). In questo caso accompagnano la figura del *Cristo Risorto* quelle dei quattro profeti maggiori *Isaia*, *Geremia*, *Ezechiele* e *Daniele*²⁸². Al di là della ripresa dei soliti reiterati modelli della bottega, è stato rilevato²⁸³ come la figura di *David* proposta nell'esemplare di Prelà sia desunta da una fonte già nota a Raffaello, la silografia con il *Trionfo di Cristo* di Tiziano.

Al chiaro successo riscosso da Giulio nel panorama artistico locale si deve aggiungere il prestigio di cui evidentemente godeva nell'ambito della vita pubblica cittadina dal momento che nel gennaio del 1569 era stato eletto al primo posto tra i tre "Officiali di Guerra" insieme a Giovanni Viale e Gerolamo Giordano²⁸⁴. Va ricordato, inoltre, che almeno a partire dalla prima metà del settimo decennio e per tutto il corso della sua vita egli affiancò a quella di pittore un'intensa attività di prestatore di denaro, già avviata dal padre e ampiamente attestata dalle fonti documentarie²⁸⁵. I crediti venivano elargiti direttamente sotto forma di denaro contante o attraverso la fornitura di mine di grano e barili d'olio per i quali si richiedeva la restituzione del corrispettivo valore monetario, spesso a pena dell'espropriazione dei terreni di proprietà del debitore laddove questi non fosse stato in grado di saldare il dovuto entro i termini prefissati.

Intanto, al 6 dicembre 1571, quando l'ormai anziano Raffaello, già inattivo da almeno un decennio, era quasi prossimo alla morte, risale il primo contratto di allogazione in cui il destinatario risulta il solo Giulio. I committenti sono i massari della chiesa della Santissima Trinità di Rollo d'Andora, Francesco Bernerio e Madelino Tagliaferro, quest'ultimo presente in qualità di rappresentante del padre Pietro, l'oggetto un'ancona raffigurante «Christum cum Deo patre et Spiritu Sancto in latere dextro Sanctum Io Evangelistam et in latere sinistro

²⁸¹ Il documento, proveniente dal fondo dell'Archivio della parrocchiale è citato e parzialmente trascritto in: Ferrua Magliani, Mela 1982, p. 249.

²⁸² Una delle sei facce del ciborio, la quale fungeva evidentemente da appoggio al piano retrostante, non presenta alcuna figurazione.

²⁸³ Bartoletti 1999c, p. 108 nota 42.

²⁸⁴ De Moro, Romero 1992, pp. 54, 185.

²⁸⁵ A questo proposito si rimanda ai dati riportati nel Regesto cronologico in appendice al presente elaborato. Si ricorda soltanto che il primo atto che coinvolge Raffaello in veste di creditore risale al 14 gennaio 1550 (ASI, notaio Giovanni Battista Seassarò, reg. 4, cc. 105 v., 106 r., doc. XI) e che Giulio inizierà a curare gli affari del padre, in qualità di suo procuratore, a partire dalla prima metà del settimo decennio (24 maggio 1563; De Moro, Romero 1992, p. 184).

Sanctum Io Baptistam»²⁸⁶. Come dimostrano le successive quietanze di pagamento registrate nello stesso foglio, l'opera venne consegnata «in ipsorum massariorum satisfatione» il 9 dicembre 1572 e il saldo finale venne corrisposto il 24 marzo 1575. La tavola, tuttora conservata nel vano absidale della chiesa, presenta nella parte superiore la raffigurazione della *Santissima Trinità* (fig. 31; cat. 28): sopra una coltre di nubi sono seduti a destra Dio padre con una mano poggiata sul grande globo sorretto da due angeli e a sinistra il figlio Gesù Cristo; in alto al centro, entro un cerchio di luce, è la colomba dello Spirito Santo. Nella zona sottostante i *Santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista* sono inginocchiati in adorazione. Nel timpano sono raffigurate teste di putti mentre nella predella bipartita si svolgono da sinistra a destra le scene di *San Giovanni Evangelista a Patmos* e della *Predica di San Giovanni Battista*. Nell'opera all'impaginazione chiara, di immediata decifrazione, che denuncia l'intento scopertamente didascalico della rappresentazione, si affianca la "semplicità" d'esecuzione propria dello stile di Giulio.

A questi anni va ascritta anche la pala della *Madonna tra i Misteri del Rosario* trafugata dalla chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo a Calderina presso Diano Marina nella notte tra il 6 e il 7 febbraio 1962. Una riproduzione in bianco e nero di scarsa qualità, ma preziosa per la sua valenza di testimonianza storica, documenta l'aspetto originale dell'intero (fig. 32; cat. 30). Come già rilevato, l'iconografia ricalca in maniera fedele un'incisione del lorenese Nicolas Beatrixet (fig. 32c), attivo a Roma dal 1540 al 1562²⁸⁷, che sembra godere di una certa fortuna negli stessi anni anche in ambito piemontese e in particolare nella zona dell'Alessandrino²⁸⁸. La scena principale, inserita entro un ovale circondato dai quindici tondi con le scene dei Misteri del Rosario, mostra la Madonna col Bambino assisa tra una

²⁸⁶ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 3, n. 590 (doc. XXI).

²⁸⁷ Si tratta di un'incisione a bulino non datata e di cui si conosce un unico stato, la cui prima edizione è conservata presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi (Bartsch 1867, XV, p. 253 cat. 29; *The illustrated* 1982, p. 272 tav. 29; Bianchi 2003a, p. 12 cat. 22 con bibl. precedente) e per la quale è stata ipotizzata «un'origine cloviesca» (Sapori 1990 p. 46 nota 80). Confondendosi, De Moro e Romero (1992, p. 138 cat. 24), i primi a rilevare la dipendenza della pala di Calderina dall'incisione del lorenese, pubblicarono l'immagine di una diversa versione conservata alla Graphische Sammlung Albertina a Vienna e attribuita dalla maggior parte della critica ad un anonimo incisore (Bartsch 1867, XV, p. 254 cat. 29.B; *The illustrated* 1982, p. 273 tav. 29.B; Bianchi 2003, p. 12 cat. 22.E; l'autografia di questa copia è sostenuta solo in Heineken 1788, II, pp. 277-278), la quale differisce iconograficamente dalla prima nelle fattezze delle figure allegoriche in basso e nell'assenza del paesaggio dietro di loro. Inoltre, si riscontrano l'aggiunta delle parole «IESVS» e «MARIA» intorno alla croce in alto, l'inserimento di quattro distici latini sul margine inferiore e la sostituzione dell'iscrizione entro il cartiglio ai piedi della Madonna. Sull'artista soprattutto: Bianchi 1990; 2003a; 2003b; 2003c; 2004.

²⁸⁸ Natale 1985b, pp. 413-414; Natale 1985a, p. 435. La pala già a Calderina, allo stato attuale delle ricerche, pare essere l'unico caso ligure di ripresa letterale di questa iconografia (ringrazio Daniele Sanguineti per l'utile confronto intercorso su questi argomenti). Vanno segnalate, comunque, due pale, l'una conservata presso la parrocchiale di San Bartolomeo al Mare (fig. 32d) e l'altra nella chiesa di Sant'Antonio abate a Tovo presso Villa Faraldi (fig. 32e), le quali, pur non riprendendo in maniera fedele il modello, se ne ispirano chiaramente, in particolare la prima, nell'idea dell'ovale con la Madonna col Bambino in trono circondato dai tondi con i Misteri.

folta schiera di fedeli in adorazione tra cui in primo piano alcuni ecclesiastici appartenenti all'ordine domenicano. Negli angoli in basso si riconoscono le due figure allegoriche della Fede e della Carità, semidistese sullo sfondo di un paesaggio naturale, mentre in alto un gruppo di angeli, alcuni musicanti, altri intenti alla lettura, è raccolto attorno alla croce. Dopo il furto l'opera venne evidentemente ritagliata in diverse parti per agevolarne l'alienazione sul mercato artistico; nel 1965 tra Firenze e Genova furono recuperati alcuni frammenti, segnatamente il tondo con l'immagine centrale della *Madonna col Bambino* (fig. 32a), ritrovato in seguito ad un'indagine dei carabinieri di Venezia presso la galleria Bellini di Firenze, e una sezione conformata a mo' di ferro di cavallo con i *Fedeli in adorazione* (fig. 32b), riconosciuta e spontaneamente consegnata alle autorità da un'acquirente genovese²⁸⁹. I due brani furono allora trasportati presso i depositi della Soprintendenza di Venezia e solo il secondo è stato recentemente restituito a Diano Calderina²⁹⁰. Sebbene poco resti della tavola, un suo avvicinamento con le opere ascritte ai primi anni dell'ottavo decennio sembrerebbe particolarmente calzante: si confrontino ad esempio il tipo della monaca domenicana che guarda dritto verso l'osservatore nella folla di fedeli a destra con la Sant'Anna del polittico di Poiolo e si noti il modo simile di rendere i panneggi con una certa rigidità, come nei mantelli dei due fanciulli inginocchiati davanti al trono della Vergine, l'uno svolazzante come lamiera accartocciata e l'altro a pieghe verticali parallele.

All'inizio del 1572 Giulio riceve due commissioni. Il 20 gennaio si accorda con Andrea Terruzzo e Antonio Martino, massari della chiesa di San Salvatore a Riva presso Villa Faraldi, per la realizzazione di un'ancona raffigurante al centro l'immagine di Cristo (presumibilmente crocifisso) e ai lati figure (evidentemente di Santi) scelte a discrezione dell'artista (cat. 64)²⁹¹. La seconda delle quietanze di pagamento registrate nello stesso foglio, dimostra che il 7 dicembre 1573 l'opera fosse stata terminata e consegnata «in dictorum massariorum satisfactionem». Se di essa non resta più alcuna traccia, tuttora conservata è, invece, quella richiesta al pittore pochi giorni dopo, l'11 febbraio, dai massari della chiesa di San Bernardo di Deglio, Cristoforo Girimonda di Bernardo e Pantaleo Girimonda di Filippo (fig. 33; cat. 31)²⁹². Il primo pagamento, la cui quietanza è registrata in calce al contratto, fu corrisposto il 9 giugno dello stesso anno ma il dipinto fu portato a

²⁸⁹ L'estratto di un articolo pubblicato sul quotidiano «La Nazione» il 21 dicembre 1965 rintracciato presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (faldone «Malerei Renaissance. Ligurien A-F», fascicolo «Diano Calderina») ci ha permesso di ricostruire in parte le vicende di cronaca legate al recupero dei frammenti, per le quali si rimanda alla relativa scheda (cat. 30).

²⁹⁰ Romero (1983, p. 21) e Fedozzi (1991, p. 96 cat. 50) sostennero che i frammenti giunti presso la Soprintendenza di Venezia fossero le scene dei misteri e non il tondo, per loro disperso.

²⁹¹ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 31 (doc. XXII).

²⁹² ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 85 (doc. XXIII).

termine solo cinque anni dopo, come attesta la data inscritta sul libro di San Bernardo (1577), e probabilmente consegnata e messa in opera l'anno ancora successivo, visto che nell'iscrizione dedicatoria apposta lungo il margine inferiore del pannello centrale i nomi dei committenti sono seguiti dalla data 1578. Il polittico di *San Bernardo*, collocato oggi sulla parete sinistra della nuova parrocchiale settecentesca, ma in origine verosimilmente ornamento dell'altare maggiore dell'antica chiesa demolita nella prima metà del XVII secolo, è composto da sei tavole inserite all'interno di un'intelaiatura lignea dorata assai semplice. Al centro è raffigurato il santo titolare del luogo di culto accompagnato dal drago, chiaramente derivato da quello dipinto da Raffaello nella pala oggi a Mosca (1510), affiancato negli scomparti laterali da *San Lorenzo*²⁹³ e da *Sant'Andrea*. Nella cimasa è l'immagine a mezza figura della *Madonna col Bambino* mentre nelle volute si riconoscono i *Santi Giovanni Battista e Apollonia*. Sebbene l'opera costituisca un esempio del mediocre stile tardo di Giulio, essa ha assunto una valenza particolarmente rilevante all'interno della vicenda critica dei De Rossi in quanto, come già ricordato, è proprio da un'errata lettura della sua iscrizione che Castelnovi desunse lo pseudonimo «Pancalino».

Nello stesso anno in cui Giulio portava a compimento il polittico di Deglio, «Domina Laura», moglie del defunto Andrea Massone e tutrice del suo erede, il figlio Giovanni Angelo, gli commissionava una «pictura Sanctissimi Crucifixi et a latere dextro imago et seu pictura Sancte Lucie» per la cappella dedicata al Santissimo Crocifisso nella chiesa di San Nicola di Bari di Diano Castello, edificata per volontà testamentaria del marito e posta su concessione del vicario episcopale di Albenga nel luogo dove già sorgeva una cappella, allora priva di dotazione, dedicata a Santa Lucia a condizione che la donna ne facesse ornare l'altare con l'opera sopraddetta (cat. 65)²⁹⁴. La circostanza che nell'atto si faccia riferimento in un primo momento ad una generica «pictura» è l'elemento che verosimilmente ha indotto parte della critica a ritenere che si trattasse di un dipinto murale²⁹⁵ perduto forse in occasione della distruzione della chiesa causata dal terremoto del 1887²⁹⁶. In realtà, più sotto si parla specificamente di «aucunna», quindi di un'ancona che risulta comunque non pervenuta²⁹⁷.

²⁹³ Bartoletti (1999c, p. 100) rilevava la derivazione di questa figura, riproposta identica anche nel coevo polittico di Chiusanico (fig. 35a), da quella di uguale soggetto riprodotta nel corteo della silografia del *Trionfo di Cristo* di Tiziano (fig. 35b), di cui, a nostro avviso, restituisce solo un'eco, differenziandosene, tra l'altro, per la posizione della graticola e la presenza del libro.

²⁹⁴ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 395, 10 settembre 1577 (doc. XXIV).

²⁹⁵ Fedozzi 1991, pp. 29, p. 102 cat. 59; De Moro, Romero 1992, pp. 58-59.

²⁹⁶ Fedozzi 1991, pp. 29, p. 102 cat. 59. Va considerato, tuttavia, che l'edificio era stato già interamente ricostruito alla fine del XVII secolo (Paglieri, Pazzini Paglieri 1981, pp. 75-76) e che, quindi, il presunto affresco sarebbe eventualmente andato perduto già allora.

²⁹⁷ Altrettanto improbabile risulta la proposta di Bartoletti (1999c, p. 106 nota 18; 1999f, p. 391) che fornisce una diversa interpretazione del documento: secondo lo studioso Giulio De Rossi sarebbe dovuto intervenire su un'ancona già esistente nella cappella di Santa Lucia, sostituendo l'immagine centrale della *Santa* con quella

Datati 1578²⁹⁸ sono i quattro scomparti di polittico smembrati, risagomati e ricollocati entro apposite cornici in stucco ricavate sulla parete del coro del santuario di Nostra Signora della Rovere a San Bartolomeo al Mare in seguito al rifacimento settecentesco dell'edificio (fig. 34; cat. 32). La provenienza del complesso dal santuario è attestata dalla sua descrizione fornita nel corso della prima metà del XVII secolo nel *Sacro, e vago Giardinello*²⁹⁹. Il pannello principale, che attualmente occupa il centro del vano absidale, mostra la figura della *Vergine annunziata* a mani giunte, seduta di fronte ad un tavolo tondo su cui poggiano alcuni libri, che riceve dall'alto la pioggia dorata irradiata dalla colomba dello Spirito Santo stagliata su un fondo oro e circondata da una coltre di nubi grigiastre (fig. 34a). La scena si svolge in uno spazio architettonico caratterizzato da un pavimento a scacchiera e da una colonna liscia poggiata su un'alta basa ed è incorniciata a destra da un rosso tendaggio e a sinistra da un profondo scorcio di paesaggio marino. Nello scomparto di sinistra è chiaramente il messaggero divino, l'*Arcangelo Gabriele*, stante al suolo in atto di benedire e recante il ramo di giglio (fig. 34b), mentre in quello di destra è effigiato l'*Evangelista* caratterizzato dall'aquila e dal calice da cui esce il serpente (fig. 34c); entrambi i personaggi sono immersi entro un paesaggio naturale. Sovrasta la tavola centrale un tondo con la figura di *Dio Padre*. Al complesso vanno ricondotti pure i tre scomparti di predella superstiti oggi custoditi in sacrestia con altrettanti episodi della vita di Maria: *l'Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea*, la *Nascita* e la *Presentazione al tempio* (fig. 34d). In un'opera come quella del santuario della Rovere alla consueta povertà d'esecuzione assistiamo anche ad un restringimento del repertorio dei modelli: si noti come il tipo del volto dell'*Arcangelo* sia identico a quello del *San Giovanni Evangelista* e come entrambi, in buona sostanza, corrispondano pure a quello della *Vergine*.

Accostabile ai polittici di Deglio e Poiolo per stile e conformazione della struttura, quindi databile entro la fine dell'ottavo decennio, intorno al 1580, è pure l'ancona d'altare conservata presso la chiesa di Santo Stefano a Chiusanico, recentemente restaurata (fig. 35; cat. 33)³⁰⁰. L'opera mostra al centro l'immagine del santo titolare dell'edificio di culto benedicente assiso su una coltre di nubi, affiancato a sinistra da *San Lorenzo* (fig. 35a), già patrono della località³⁰¹, la cui figura è identica a quella di uguale soggetto nel polittico di

della *Crocifissione* ed effigiando la *Martire* in uno degli scomparti laterali. Bartoletti, inoltre, identifica questa pala con quella oggi conservata nella chiesa di Nostra Signora Assunta della stessa località raffigurante *Santa Lucia con i Santi Francesco, Rocco, Sebastiano e Stefano* che egli crede opera della bottega dei De Rossi intorno agli anni Trenta (cat. 89).

²⁹⁸ La data è iscritta sul piede del tavolo accanto alla Madonna.

²⁹⁹ Paneri 1624-1653 c., II, c. 621 v.

³⁰⁰ Riccardo Bonifacio, 2013-2014.

³⁰¹ Giacobbe 1992, p. 112.

Deglio, e a destra da *San Giovanni Battista*, a cui era dedicata una locale compagnia di Disciplinanti³⁰², anch'esso ripreso da vecchi modelli quali quello di Bassanico. Nel registro superiore sono raffigurate due coppie di Santi, rispettivamente *San Pietro e San Michele arcangelo* e *San Biagio e San Giacomo*. A coronare il complesso sopra l'architrave sono la scena della *Crocifissione con la Madonna, San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena* (fig. 35c), citazione del modello proposto da Perino nella cimasa del polittico della chiesa di San Michele a Celle Ligure (1535; fig. 35d)³⁰³, e le effigi di *Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Apollonia* nelle volute.

Un'altra impresa condotta da Giulio entro l'ottavo decennio sono le perdute pitture nel coro della chiesa di San Michele di Borello che il pittore stesso dichiara di aver realizzato «li anni passati» in una testimonianza rilasciata l'8 luglio 1581 su richiesta di Antonio Trucco di Giorgio, procuratore del reverendissimo Leonardo Trucco (cat. 66)³⁰⁴. Se, dunque, disponiamo di un sicuro termine *ante quem* dell'esecuzione del ciclo, un ipotetico termine *post quem* potrebbe individuarsi nel 1572, anno dell'investitura del committente a vescovo di Noli. Non va dimenticato, tuttavia, che egli fosse già rettore della chiesa di Borello e che nulla vieterebbe, quindi, di retrodatare la commessa ad un momento anche precedente rispetto alla sua elezione episcopale.

La tarda attività e il debutto di Orazio (1580 c.-1591).

Anche l'ultimo decennio di vita di Giulio si caratterizza per un'attività piuttosto intensa. Le fonti documentarie attestano che egli è ancora particolarmente richiesto nell'ambito delle Valli Dianesi, i committenti privilegiati restano i membri delle confraternite locali.

Attraverso una promessa di pagamento rilasciata il 25 aprile 1583 da Vincenzo Anfosso e Battista Arnaldo, rappresentanti dell'università di Castellaro, veniamo a conoscenza che allora il pittore avesse già realizzato e consegnato un perduto dipinto con la *Resurrezione di Nostro Signore* (cat. 67)³⁰⁵, presumibilmente richiesto per la chiesa parrocchiale già titolata ai Santi Michele e Pietro in Vincoli, il quale può essere riconosciuto nella «bella icona» ricordata nel 1586 nella relazione della visita del vescovo Nicolò Mascardi sull'altare del Corpus Domini, la cui nuova intestazione alla Resurrezione è registrata per la prima volta solo nel 1749, più di un secolo dopo la costruzione del nuovo edificio avviata nel 1619³⁰⁶.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Parma Armani 1986, pp. 305-306, cat. B.IV; E. Parma in *Perino* 2001, pp. 137-139 cat. 37.

³⁰⁴ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 9, s. n. (doc. XXV).

³⁰⁵ Archivio Comunale di Diano Castello (da ora ACDC), scat. 36, Reg. debita confessa. Obligationum 1583-1587, p. 43, 25 aprile 1583 (doc. XXVI).

³⁰⁶ Sulla chiesa cfr. Calvini 1992, pp.179-219. Per la trascrizione della relazione del 1586 in part. pp. 181-183.

Il 15 dicembre 1588 gli veniva commissionata da Bartolomeo Grolerio e Bernardo Bonifacio, rispettivamente il priore e il massaro della casaccia della Santa Croce di Diano Arentino, un'ancona raffigurante la Crocifissione tra due Santi (cat. 68)³⁰⁷. Il dipinto, ad oggi non pervenuto, fu consegnato entro i termini prestabiliti dal contratto come attesta un secondo atto del 4 maggio 1589 attraverso cui Bernardo Bonifacio cede a Giulio un credito della compagnia, riscosso poi dal figlio Orazio poco più che un anno dopo (14 maggio 1590), nel quale l'opera è definita «facta»³⁰⁸.

Trafugato intorno alla metà del secolo scorso³⁰⁹ è, invece, il trittico che decorava l'abside dell'oratorio campestre di Sant'Antonino a Diano Arentino (cat. 69)³¹⁰ per il quale il 25 maggio 1589 Battista Benengario e Nicola Mantello, massari dell'oratorio, cedevano a Giulio un credito «pro complemento ancone fabricate a dicto Domino Julio pro servitio dicti oratorii»³¹¹, poi saldato in due soluzioni entro i cinque anni successivi (2 aprile 1590; 8 aprile 1594)³¹².

Ancora, il 4 giugno dello stesso anno Giulio riceveva due commissioni rogate lo stesso giorno e sullo stesso foglio a Diano Castello presso la bottega del droghiere Giacomo Rodini³¹³: una da Battista di Ormeta, priore dell'oratorio dell'Annunciazione di Lingueglietta presso Cipressa, per un'ancona raffigurante l'Annunziata (cat. 70) e l'altra da Andrea Re, massaro della consorzia del Santissimo Rosario istituita nella chiesa della stessa località, per un'ancona con i *Misteri* da dipingere «coloribus finis et oleo» (cat. 71)³¹⁴. Sebbene di entrambe le opere non resti oggi alcuna traccia, va detto che mentre la prima fu di certo portata a termine e consegnata, anche se in ritardo, il 5 aprile di due anni dopo³¹⁵, sulla seconda non vi sono attestazioni documentarie che ne dimostrino l'effettivo compimento³¹⁶.

L'ultima impresa condotta da Giulio di cui si abbia contezza attraverso i documenti, ma

³⁰⁷ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 14, n. 440 (doc. XXVII).

³⁰⁸ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 82 (doc. XXVIII). Altri due pagamenti saranno versati ad Orazio in qualità di erede di Giulio il 10 febbraio 1592 (ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 17, n. 42; doc. XXXII), quando l'opera risulta consegnata, e il 3 dicembre 1602 (ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 14, n. 440; doc. XXVII).

³⁰⁹ G. Abbo, <http://www.comune.dianoarentino.im.it/cultura/chiesa-di-santantonino/>.

³¹⁰ L'opera è ancora ricordata in: *La Provincia* 1934, p. 189; Scialdoni s. d. [ma 1933], p. 240.

³¹¹ ASI, notaio Martino Filippi, f. 5, n. 667 (doc. XXIX).

³¹² ASI, notaio Martino Filippi, f. 6, n. 209

³¹³ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 98 (doc. XIX).

³¹⁴ Questo costituisce l'unico caso ad oggi noto entro la parabola artistica dei De Rossi in cui compaia nell'atto la prescrizione del *medium* pittorico da utilizzare.

³¹⁵ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 98 (doc. XIX).

³¹⁶ Mentre De Moro (1992, p. 63) sosteneva che il dipinto non fosse stato eseguito, interpretando il pagamento di 11 lire corrisposto il 6 luglio 1596 da Orazio ai massari della confraternita come una prova della recessione del contratto (ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 22, n. 329; doc. XXXIV), Bartoletti (1999c, p. 104; 1999f, p. 391), al contrario, riteneva che l'opera fosse stata realizzata e presto sostituita dalla pala della *Vergine del Rosario* realizzata da Giacomo Rodi di Montalto tra il 1617 e il 1618 e tuttora conservata in chiesa.

anch'essa non pervenuta, è un'ancona per la chiesa di Santa Maria della Neve in località Porcili presso Diano Castello ricordata in un atto del 14 maggio 1594³¹⁷ quando il massaro Battista Sirocco, a nome suo e del collega Bernardo Bottino, dichiarava che l'opera, principiata da Giulio («per quondam Dominum Julium de Rubeis pictorem inceptam») e portata a termine da Orazio («et perfectam per Horatium eiusdem Domini Julii filium») probabilmente a causa della morte del più anziano pittore sopraggiunta tre anni prima, era stata consegnata con loro piena soddisfazione (cat 72).

Sebbene, come appena visto, nessuno dei lavori documentati nel nono decennio sia ad oggi pervenuto, alcune testimonianze figurative tuttora conservatesi, anche se non datate, possono essere ricondotte a questo periodo sulla base di ragioni stilistiche. Una di queste è il polittico oggi custodito presso la sacrestia della chiesa parrocchiale di Vasia, ma proveniente dall'oratorio di Sant'Anna della stessa località, raffigurante al centro la *Madonna* assisa in trono col Bambino benedicente stante sulle sue ginocchia affiancata da *San Giovanni Battista*, da una parte, e *Sant'Anna*, dall'altra, *Dio Padre* nella cimasa e i *Santi Rocco e Sebastiano* nelle volute (fig. 36; cat. 34)³¹⁸. L'opera, strutturalmente vicina al polittico di Chiusanico, ma ulteriormente semplificata anche attraverso l'eliminazione degli scomparti laterali superiori, condivide con un'altra opera del decennio precedente quale l'ancona di Poiolo (fig. 28) il modello della Sant'Anna mentre quello della Madonna sembra derivare, come già rilevato dalla critica³¹⁹, dall'autorevole modello proposto da Perino nella tavola già nella chiesa di San Francesco di Castelletto a Genova, poi in San Giorgio a Bavari e oggi al Museo Diocesano (1534-1536 c.; fig. 36a)³²⁰ rintracciabile anche nella successiva pala di Pineta dipinta da Orazio (fig. 44) o nel polittico di San Donato nella parrocchiale di Ranzo di un ignoto pittore ligure-piemontese (fig. 49)³²¹.

Alla metà del decennio, poi, è stata ascritta dalla critica la pala oggi custodita nella chiesa della Santissima Trinità di Rollo, ma di incerta provenienza, raffigurante in alto la *Madonna* in gloria col Bambino tra i Santi Domenico e Caterina Da Siena in adorazione e due angeli recanti ciascuno un rosario e al di sotto due folte schiere di devoti³²² tra i quali un vescovo nel gruppo di sinistra, riconoscibile dal ricco piviale, il cui potere è simbolicamente incarnato

³¹⁷ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 17, n. 386 (doc. XXXIII).

³¹⁸ La presenza dei Santi protettori dalla peste ha fatto supporre che l'opera potesse costituire un *ex-voto* per la scampata pestilenza degli anni 1579-1583 (De Moro, Romero 1992, p. 150 cat. 30).

³¹⁹ Bartoletti 1999c, p. 100.

³²⁰ G. Rotondi Terminiello in *Raffaello* 1983, pp. 59-63 cat. 5; Parma Armani 1986, pp. 304-305 cat. B.III; E. Parma in *Perino* 2001, pp. 151-152 catt. 48, 49.

³²¹ Nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut a Firenze è presente una foto in bianco e nero del polittico (faldone «Malerei Renaissance. Ligurien A-F», fascicolo «Borghetto d'Aroschia»).

³²² De Moro e Romero (1992, p. 40 nota 73) ipotizzavano che nel personaggio che guarda verso l'osservatore tra la schiera dei devoti a destra si possa riconoscere l'autoritratto di Giulio.

dalle tre corone poggiate al suolo in primo piano (fig. 37; cat. 36). Il dipinto, oltre a rappresentare l'unica opera del catalogo dei De Rossi realizzata su tela, costituisce verosimilmente, come già suggerito³²³, uno dei primi esempi della collaborazione di Orazio insieme al padre Giulio, ravvisabile soprattutto nella parte superiore dove le figure si dilatano, le tinte si fanno sempre più "metalliche" e si assiste, in generale, ad un ulteriore progressivo scadimento qualitativo.

Allo stesso periodo può datarsi la *Crocifissione* che tuttora decora l'altare dedicato a San Barnaba nella chiesa di San Michele Arcangelo a Borello presso Diano Arentino³²⁴ richiesta con tutta ragionevolezza dal vescovo di Noli Leonardo Trucco, già committente di Giulio per i citati affreschi eseguiti nel coro della stessa parrocchiale, identificato nel personaggio inginocchiato a destra³²⁵ introdotto da San Barnaba, titolare della cappella cui l'opera era sin dall'origine destinata, e, quindi, da San Leonardo, suo santo patrono (fig. 38; cat. 35). L'opera, caratterizzata da una semplificazione estrema di composizione, forme e colori, rimanda evidentemente alla produzione dell'ultimo Giulio ben esemplificata dai polittici di Chiusanico, col quale condivide l'impostazione generale della stessa scena rappresentata nella cimasa, e di Deglio la cui figura del San Bernardo dialoga con quella di San Barnaba³²⁶. Rimasta suggestivamente incompiuta e forse per questa ragione assunta dalla critica come l'ultima impresa dell'attività di Giulio³²⁷, è la tavoletta raffigurante il *San Giovanni Evangelista a Patmos* proveniente dall'oratorio di Borgoratto dedicato al Santo ma depositata presso il Museo d'Arte Sacra Lazzaro Acquarone di Lucinasco (fig. 39; cat. 37). La morte del pittore può essere circoscritta tra il 26 giugno 1591, allorché riscuote il saldo di pagamento dell'ancona di Pornassio³²⁸, e il 10 ottobre dello stesso anno, quando Orazio riceve la cessione di alcuni terreni da parte di un debitore del padre in qualità di suo erede³²⁹.

³²³ De Moro, Romero 1992, pp. 152-153 cat. 31.

³²⁴ Alla tavola cinquecentesca è stata successivamente aggiunta a mo' di predella la tela raffigurante le *Anime purganti* dipinta dal pittore Raffaele Carrega di Porto Maurizio nel 1876.

³²⁵ Castelnovi 1970, p. 178 nota 39

³²⁶ De Moro, Romero 1992, pp. 59, 154-155 n. 32. Datazioni al decennio precedente furono proposte da Abbo (1988-1989, p. 14, 1577) e Fedozzi (Fedozzi 1991, pp. 82-83 cat. 31, 1572).

³²⁷ De Moro, Romero 1992, p. 158 cat. 34.

³²⁸ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 392 (doc. XXXI).

³²⁹ De Moro, Romero 1992, p. 193.

Orazio De Rossi: il tramonto di una stagione.

Come per il nonno Raffaello e il padre Giulio, non conosciamo la data di nascita di Orazio De Rossi. Il primo atto che lo ricorda risale all'8 aprile 1581, quando figura come testimone durante la stipula della promessa di restituzione di un debito contratto da un certo Andrea Gregorio nei confronti di tale Leonardo Rizzo³³⁰. In quell'occasione doveva avere almeno raggiunto la maggiore età, circostanza che induce a collocare la sua nascita all'alba del settimo decennio.

Al contrario del genitore, che, come abbiamo visto, era stato presto introdotto nella bottega paterna e ne aveva rapidamente assunto il controllo, Orazio non sembra essersi interessato da subito alla pratica della pittura. Che la motivazione fosse la consapevole carenza di doti artistiche o il precoce avvio ad un altro tipo di carriera o piuttosto l'una e l'altra cosa insieme legate dal nesso di causa-effetto, gli scarsissimi esiti raggiunti dal suo pennello sembrano testimoniare che non abbia mai svolto un vero e proprio alunnato né entro l'*atelier* dianese né presso quello di qualsiasi altro artista e che si sia trovato a ereditare quasi per "necessità" un mestiere che, però, di fatto non gli competeva. A suffragio di questa ipotesi è la circostanza per cui nelle fonti documentarie precedenti alla morte di Giulio non venga mai ricordato come collaboratore del padre e vi compaia, semmai, in qualità di semplice garante dei suoi interessi; in tutto il corso della sua vita, inoltre, non gli sarà mai riconosciuto da nessun notaio nemmeno l'appellativo di «pictor», già riservato a Giulio.

Che la professione di pittore non fosse l'unica occupazione di Orazio lo confermano, inoltre, numerosi atti che lo testimoniano impegnato, come il padre, in attività di tipo finanziario e commerciale (compravendita di terreni, case e censi), nonché nell'amministrazione di alcune terre tra cui un fondo tenuto in enfiteusi dalla Commenda di San Giovanni di Savona dell'Ordine di Malta almeno dal 1618³³¹.

Così il 2 aprile 1590³³² era lui a riscuotere la prima parte del credito ceduto l'anno prima al padre dai massari dell'oratorio di Sant'Antonino di Diano Arentino³³³ per la perduta ancona finita di pagare solo l'8 aprile 1594 (cat. 69)³³⁴. Ancora, il 14 maggio dello stesso anno³³⁵ incassava il credito precedentemente concesso a Giulio dai massari della casaccia della Santa

³³⁰ De Moro, Romero 1992, p. 189.

³³¹ Nel frattempo, Orazio metterà su famiglia sposando nel 1596 Paola Bottino, dalla quale nasceranno cinque figli: Geronima (1599), Maddalena (1602), Giulio (1605), Giorgia (1608) e Paolo Gerolamo (1612).

³³² De Moro, Romero 1992, p. 192.

³³³ ASI, notaio Martino Filippi, f. 5, n. 667, 25 maggio 1589 (doc. XXIX).

³³⁴ De Moro, Romero 1992, p. 194.

³³⁵ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 82 (doc. XXVIII).

Croce della stessa località³³⁶ come pagamento per la pala commissionata nel 1588 (cat.68)³³⁷. Per il saldo della stessa opera Orazio, in quanto erede del padre, riscuoteva ulteriori pagamenti il 10 febbraio 1592³³⁸ e il 3 dicembre 1602³³⁹ e, sempre in qualità di erede, il 10 ottobre 1591³⁴⁰ incamerava alcuni terreni da Nicolò Ugo a soluzione di un debito da questi contratto più di quattro anni prima.

Andate perdute la pala già consegnata ai massari dell'oratorio della Beata Maria di Porcili il 14 maggio 1594³⁴¹, iniziata da Giulio ma portata a termine da Orazio (cat. 72), e l'ancona commissionatagli il 13 aprile 1598³⁴² da Giovanni Vivaldo di Bernardo, massaro della società di Sant'Antonio istituita nella chiesa parrocchiale di San Pietro a Castellaro (cat. 73), la prima prova dell'attività di Orazio, al di là della già supposta collaborazione nella pala della *Madonna del Rosario* di Rollo databile alla seconda metà del nono decennio (fig. 37, cat. 36), andrà rintracciata nella tavola della *Madonna col Bambino in trono tra le Sante Barbara e Caterina d'Alessandria* nella chiesa di San Dalmazzo a Pornassio (fig. 40; cat. 38), oggi conservata in canonica ma, con tutta probabilità, in origine ornamento dell'altare dedicato a Santa Barbara³⁴³. Nell'opera, consegnata il 26 giugno 1591³⁴⁴, quando Giulio, ormai prossimo alla morte, ne riceveva il saldo di pagamento, il progressivo processo di sintesi formale, l'incalzante impoverimento esecutivo e le tinte sempre più fredde e brillanti dagli effetti di chiaroscuro metallizzati, così simili a quelli della veste della Madonna nella pala di Rollo, inducono a riconoscerli per lo più un prodotto del pennello di Orazio, probabilmente guidato dal padre solo nella traccia della composizione³⁴⁵.

Un'altra testimonianza ascrivibile entro l'ultimo decennio del secolo è da individuarsi nella pala oggi custodita presso la sacrestia della chiesa parrocchiale di Diano San Pietro, ma proveniente dal non lontano oratorio dei Santi Vincenzo e Anastasio in località Camporondo, raffigurante a campo unificato le immagini della *Madonna in trono col Bambino tra i Santi Vincenzo, Sebastiano, Rocco e Mauro abate* (fig. 41; cat. 39). Se da una parte i modelli mostrano di essere quelli usati e ripetuti già da decenni nella bottega, l'ulteriore scadimento qualitativo, che impone di disconoscere a questo tipo di oggetti la stessa dignità di manufatto

³³⁶ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 82, 4 maggio 1589 (doc. XXVIII).

³³⁷ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 14, n. 440, 15 dicembre 1588 (doc. XXVII).

³³⁸ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 17, n. 42 (doc. XXXII).

³³⁹ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 14, n. 440 (doc. XXVII).

³⁴⁰ De Moro, Romero 1992, p. 193.

³⁴¹ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 17, n. 386 (doc. XXXIII).

³⁴² ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 22, n. 110 (doc. XXXV).

³⁴³ L'opera è stata restaurata nel Laboratorio di Riccardo Bonifacio a Bussana nel 2008.

³⁴⁴ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 392 (doc. XXXI).

³⁴⁵ In questo giudizio ci si allinea all'opinione già espressa da Fedozzi (1991, p. 90 cat. 41), mentre De Moro e Romero (1992, pp. 61, 156-157 cat. 33), seguiti da Bartoletti (1999f, p. 391), hanno preferito un'attribuzione all'ultimo Giulio.

artistico, prova che Orazio si trovasse allora ormai ad operare in maniera autonoma³⁴⁶. Nonostante tutto, numerose sono le imprese affidategli tra il primo e il secondo decennio del secolo. Il 16 agosto 1601³⁴⁷ i massari dell'oratorio di Santa Maria Maddalena di Diano Arentino lo ricompensavano «pro sua mercede ancunnae dicti oratorii restaurate per ipsum Horatium», ossia per il restauro di un'ancona non meglio specificata, verosimilmente un prodotto, oggi perduto, uscito anni prima dalla stessa bottega dianese (cat. 74). Il 22 ottobre 1601³⁴⁸ giungeva a Diano Castello dalla località Faraldi una folta delegazione composta dal priore, dal sottopriore e dai massari della consortereria del Santissimo Rosario istituita nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Villa, accompagnati da un gruppo di rappresentanti della comunità parrocchiale, intenzionati a commissionare ad Orazio un'ancona da realizzare su tavola che avrebbe dovuto essere provvista di una cornice con colonne e timpano dorati (cat. 75). L'opera, di cui si registrano pure tre pagamenti successivi, fu consegnata due anni dopo, al momento del saldo³⁴⁹. Il 15 luglio 1604³⁵⁰ era la consortereria della Beata Maria del Rosario istituita presso la chiesa collegiata di San Nicola della sua città, a richiedere ad Orazio «iconam unam» con l'immagine di Maria e dei quindici Misteri del Rosario, su modello di quella esistente nella chiesa di San Giovanni di Ceruo (cat. 76). Il pittore avrebbe dovuto realizzare anche la carpenteria lignea con colonne e timpano dorati solo nel caso in cui il vescovo avesse deciso di spostare l'organo allora collocato sull'altare del Rosario. E se l'8 marzo 1610³⁵¹ Orazio otteneva la cessione di un credito da parte dei massari della casaccia della Concezione della Beata Vergine di Calderina per delle pitture murali eseguite sopra la porta d'ingresso dell'oratorio (cat. 77), il 1° giugno 1612³⁵² il rettore della parrocchiale di Santa Margherita di Diano Arentino insieme ai massari della chiesa e delle società e confraternite in essa istituite, gli commissionavano un «tabernaculum sive custodiam unam ligneam aureatam», un ciborio (cat. 79), da realizzare su prototipo di quello, pure perduto, allora esistente nella chiesa di San Nicola a Diano Castello, verosimilmente confezionato anch'esso nella bottega dianese (cat. 78). Non solo il manufatto sarebbe stato,

³⁴⁶ Come la pala di Pornassio, l'opera era già stata assegnata alla mano del solo Orazio con una datazione ai primi anni del Seicento in un primo momento da Fedozzi (1991, p. 91 cat. 43), mentre era stata inserita nel catalogo dell'attività tarda di Giulio intorno alla seconda metà del nono decennio da De Moro e Romero (1992, pp. 59 nota 138, 148-149 cat. 29), d'accordo Bartoletti (1999f, p. 391).

³⁴⁷ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 24, n. 266 (doc. XXXVI).

³⁴⁸ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 24, n. 288 (doc. XXXVII).

³⁴⁹ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 24, n. 288, 8 gennaio 1602, 26 agosto 1602, 1° settembre 1603 (doc. XXXVII). Non è accettabile l'idea proposta da Fedozzi (1992, p. 21) di identificare il dipinto con la pala di uguale soggetto conservata nella chiesa di Sant'Antonio della vicina Tovo, anche ipotizzando che la tavola fosse stata totalmente ridipinta in tempi successivi.

³⁵⁰ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 106 (doc. XXXVIII).

³⁵¹ ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 255, 8 marzo 1610 (doc. XXXIX).

³⁵² ASI, notaio Giovanni Battista Rodini, f. 4, n. 83 (doc. XL).

come di consueto, sottoposto, entro un mese dalla consegna, al giudizio di due periti forestieri eletti dal popolo di Villa Faraldi per verificarne l'effettiva aderenza al modello sopraindicato a pena del risarcimento della somma ricevuta, ma veniva anche imposta ad Orazio la curiosa condizione di prendersi carico dell'acquisto del piccolo tabernacolo già esistente sull'altare maggiore della chiesa al prezzo che sarebbe stato deciso dal rettore e dal reverendo. Nonostante l'opera non sia ad oggi pervenuta, un pagamento versato il 15 aprile 1613³⁵³, registrato in calce al contratto, sembra dimostrare l'effettiva riuscita dell'impresa. Infine, una nota rintracciata sul Libro dei Conti della chiesa di Sant'Antonio di Tovo per l'anno 1617 testimonia che era stata corrisposta ad Orazio una cifra di tre lire per una «croce»³⁵⁴, probabilmente un oggetto di modeste dimensioni vista l'esiguità della somma ricevuta, tale anche ammettendo si trattasse di un saldo parziale³⁵⁵.

Tra tutte queste opere documentate ma perdute, un punto fermo della sua produzione è costituito, invece, dalla pala, recentemente restaurata³⁵⁶, conservata presso l'oratorio di San Luca a San Pietro d'Andora, raffigurante la *Madonna col Bambino tra i Santi Pietro e Luca* (fig. 42) e l'*Eterno* nella cimasa (fig. 42a)³⁵⁷, vistosamente datata 1606, in numeri romani sull'alzata del gradino del trono della Vergine (cat. 40). Negli stessi anni Orazio realizzò pure l'ancona per la chiesa di Nostra Signora della Neve a Pairola di cui si registrano nei libri dei conti diversi pagamenti corrisposti al pittore tra gli anni 1608 e 1610³⁵⁸; dalla stessa fonte apprendiamo che la pala fu messa in opera nel 1608 (cat. 41). Similmente possiamo facilmente ricollegare a questa commissione un documento del 28 febbraio 1607³⁵⁹ in cui i massari della chiesa cedevano ad Orazio alcuni crediti e quello dell'8 settembre 1618³⁶⁰ che a distanza di dieci anni registra un ulteriore pagamento versato dagli stessi. Dell'opera originale, tuttora conservata sulla parete absidale della Chiesa, restano la carpenteria e la predella con i *Misteri del Rosario*, mentre la pala centrale è stata sostituita con una tavola di autore ignoto raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Bartolomeo* (fig. 43), identificabile secondo Fedozzi con quella per cui gli stessi libri dei conti registrano pagamenti nel 1646³⁶¹.

Poco più tarda è la pala raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra Santa Lucia e San*

³⁵³ ASI, notaio Giovanni Battista Rodini, f. 4, n. 83 (doc. XL).

³⁵⁴ De Moro, Romero 1992, pp. 67-68; Fedozzi 1992, p. 21.

³⁵⁵ Fedozzi 1992, p. 21.

³⁵⁶ Riccardo Bonifacio, 2006.

³⁵⁷ Secondo Fedozzi (1992, p. 20) la cimasa sarebbe un'aggiunta successiva.

³⁵⁸ Fedozzi 1991, p. 141.

³⁵⁹ Fedozzi 1991 pp. 95-96 cat. 49; De Moro, Romero 1992, pp. 66 nota 177, 198.

³⁶⁰ Fedozzi 1991, pp. 95-96 cat. 49.

³⁶¹ Fedozzi 1991, pp. 95-96 cat. 49. Lo studioso ritiene, inoltre, che la nuova pittura sia stata eseguita sopra l'originale supporto utilizzato da Orazio, coprendone l'originale strato pittorico.

Nicola di Bari commissionata il 1° gennaio³⁶² 1613 dai massari dell'oratorio di Santa Lucia in località Pineta presso Diano Marina, dove tuttora è conservata (fig. 44; cat. 42). Come già rilevato dalla critica³⁶³, il modello della *Madonna col Bambino*, di cui esisteva evidentemente un cartone all'interno della bottega dianese, ricorre in altre opere coeve quali la pala nel seminario vescovile di Albenga (fig. 46), quella a San Pietro d'Andora, anche se in controparte (fig. 42), e, ancora prima, nel polittico di Vasia di Giulio (fig. 36) per il quale si è già messa in luce la dipendenza dall'autorevole prototipo fornito da Perino nella tavola raffigurante la *Madonna in trono col Bambino e i Santi Giuseppe, Francesco e Domenico* già in San Francesco di Castelletto a Genova (Genova, Museo Diocesano; fig. 36a).

Datate dalla critica intorno alla seconda metà del primo decennio, ma probabilmente anche successive, sono la pala custodita nel seminario vescovile di Albenga con la *Madonna col Bambino e i Santi Michele arcangelo, Bernardo, Sebastiano e un Santo non identificato* (fig. 45; cat. 43), il cui stato conservativo risulta particolarmente compromesso da estese cadute di colore e ridipinture, e quella di incerta provenienza oggi conservata presso la canonica della chiesa della Santissima Trinità di Rollo³⁶⁴, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i Santi Pietro, Paolo, Andrea e Nicola da Tolentino* (fig. 46; cat. 44).

Raggiunta ormai l'età della vecchiaia, Orazio fu travolto dalle vicende politiche che interessarono la Liguria di Ponente alla metà degli anni Venti e la sua esistenza andò, allora, incontro ad un tragico epilogo³⁶⁵. Quando nel maggio del 1625 le truppe di Vittorio Amedeo di Savoia occuparono Oneglia conquistando le terre ponentine della Repubblica genovese, egli ottenne dall'amico Giovanni Francesco Rodini, nuovo governatore di Diano per conto del partito franco-piemontese, l'appalto del maneggio del grano e delle farine. Contemporaneamente fu prescelto, insieme a Nicolò Rodini, zio della moglie, e Antonio Maria Filippi, quale membro della delegazione incaricata di rendere omaggio e di prestare il giuramento di fedeltà a nome della comunità dianese al cospetto del nuovo sovrano, allora di stanza a Ventimiglia³⁶⁶. Quando, però, appena due mesi più tardi i Genovesi recuperarono i territori perduti i "traditori" furono costretti alla fuga: Giovanni Francesco e Orazio si imbarcarono da Oneglia verso Nizza. Dopo pochi giorni, mentre il primo riparava a Torino,

³⁶² ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 482 (doc. XLI).

³⁶³ Bartoletti 1999c, p. 100.

³⁶⁴ Fedozzi (1991, pp. 93-94 cat. 47) ne indicava l'origine da un altare laterale della stessa chiesa, mentre De Moro e Romero (1992, pp. 66, 162 cat. 369) dall'oratorio di San Giovanni Battista della stessa località, d'accordo Bartoletti (1999g, p. 392).

³⁶⁵ Le vicende relative agli ultimi mesi di vita di Orazio, riassunte di seguito nel testo, sono state chiaramente ricostruite da Fedozzi attraverso la documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Genova (Fedozzi 1991, pp. 32-35).

³⁶⁶ Il giuramento venne rifiutato dal Principe in quanto il mandato di procura loro conferito non fu ritenuto idoneo (Fedozzi 1991, p. 45 nota 44).

il Nostro fece rientro a Diano dove nel frattempo si era insediato il nuovo commissario governativo, Giacomo Spinola, e lì fu immediatamente arrestato. Momentaneamente uscito di prigione attraverso il pagamento di una cauzione, il 31 agosto rinnovò insieme ad altri concittadini il giuramento di fedeltà alla Repubblica, ma questo non gli evitò a distanza di un mese la convocazione a recarsi presso il senato per rendere conto del suo operato. Appena giunto a Genova fu rinchiuso nel carcere criminale in attesa che fosse istruito il processo: mentre la sua bottega veniva vandalizzata dalla folla insorta, venne più volte interrogato e si procedette alla raccolta delle testimonianze³⁶⁷. Nel maggio 1626, dopo nove mesi di reclusione, Orazio inviò una supplica al governo, ma il 13 maggio le sue condizioni di salute, già minate da una pericolosa febbre, si aggravarono e venne, quindi, trasferito presso l'ospedale di Pammatone dove morì verosimilmente nel giro di pochi giorni, mettendo la parola fine a un fenomeno che attraverso tre generazioni di pittori aveva animato il panorama artistico della Liguria di Ponente per oltre un secolo³⁶⁸.

³⁶⁷ Molte furono le testimonianze rilasciate a sfavore di Orazio, tra cui spicca quella del nipote Paolo Amoroso, figlio della sorella Nicoletta, già morta il 17 aprile 1618, e di Martino Amoroso (Fedozzi 1991, p. 34).

³⁶⁸ Il primo documento che attesta la morte di Orazio risale all'11 novembre dello stesso anno, quando sono i suoi eredi a versare all'ordine di Malta la quota dovuta dagli enfiteuti (De Moro, Romero 1992, p. 201). Dei suoi due figli maschi nessuno sembra aver intrapreso l'attività di pittore: quando egli muore, il più grande di loro, Giulio, poco più che ventenne, risulta coinvolto nel processo politico per delitti di lesa maestà che aveva travolto il padre l'anno prima, mentre l'ultimogenito, Paolo Gerolamo, ha solo quattordici anni.

Raffaello De Rossi e la sua bottega, uno sguardo sul contesto.

Ripercorrere la vicenda biografica di Raffaello De Rossi, ricostruirne il catalogo insieme a quello dei suoi discendenti, il figlio Giulio e il nipote Orazio, e, quindi, riabilitare una bottega di artisti da troppo tempo trascurata, significa anche, al di là del dato filologico, comprendere la portata di un fenomeno nell'ambito dello svolgimento delle vicende artistiche liguri del XVI secolo, andando ad arricchire il quadro di un contesto i cui contorni stentano ancora a profilarsi come chiari e ben delineati.

La cultura figurativa della Genova dei primi tre decenni del Cinquecento, di cui si conservano, nostro malgrado, più dati d'archivio che opere, risulta percorsa da molteplici spinte. Alle soglie del nuovo secolo, la tradizione quattrocentesca connessa ai fatti figurativi lombardi o più generalmente padani, spesso contraddistinta da caratteri dal sapore ancora tardogotico, si conferma essere la tendenza dominante. Accanto ai maestri già operanti nella seconda metà del secolo precedente e scomparsi entro il 1510 o poco oltre, quali l'alessandrino Giovanni Mazzone, il novarese Luca Baudo o gli oriundi Nicolò Corso e Giovanni Barbagelata, si affianca via via una nuova generazione di artisti che innovano quella tradizione alla luce dei raggiungimenti bergognoneschi e leonardeschi importati soprattutto da Pavia, centro da cui giungono in Riviera personalità come Lorenzo Fasolo con il figlio Bernardino e Pietro Francesco Sacchi, i quali insieme al nizzardo Ludovico Brea rappresentano i principali protagonisti della scena artistica cittadina del secondo e terzo decennio³⁶⁹.

Nel contempo, però, la committenza dirige le proprie attenzioni anche altrove con un occhio di riguardo, *in primis*, alla produzione fiamminga, secondo un indirizzo già consolidato almeno dal secondo quarto del secolo precedente e indissolubilmente connesso ai rapporti economici e commerciali che legavano la Liguria a quei territori del Nord. Così nel corso dei primi due decenni del XVI secolo il patrimonio artistico genovese si arricchisce di notevoli capolavori importati direttamente dalle Fiandre, che non lasciarono affatto indifferenti i più sensibili artisti operanti in città. Per citare solo i casi più eclatanti basti ricordare l'arrivo da Bruges del trittico col *Martirio di Sant'Andrea*, commissionato nel 1499 da Andrea Della Costa ad un ancora non identificato maestro per la decorazione del proprio altare nella chiesa di San Lorenzo della Costa presso Santa Margherita Ligure, e del polittico destinato a decorare l'altare maggiore dell'abbazia della Cervara nella stessa località

³⁶⁹ Sulla pittura in Liguria a cavallo tra XV e XVI secolo tuttora non si può prescindere dall'ampia ricognizione di Anna De Florianì (1991a). Tra i più recenti studi di contesto, con particolare riferimento ai primi decenni del Cinquecento, si segnalano: Zanelli 1999a; Zanelli 2000; Zanelli 2003; Zanelli 2013.

richiesto nel 1506 a Gerard David dal nobile Vincenzo Sauli, i cui scomparti smembrati si dividono oggi tra Genova (Galleria di Palazzo Bianco), New York (Metropolitan Museum of Art) e Parigi (Museo del Louvre); da Anversa, invece, giunsero poco più tardi alcune opere di Joos van Cleve, tutte databili tra la seconda metà del secondo decennio e il termine di quello successivo: oltre al trittico con l'*Adorazione dei Magi tra Santo Stefano e donatore e Santa Maria Maddalena* commissionato da Stefano Fieschi Raggio, tuttora conservato nella chiesa di San Donato, e al polittico col *Compianto di Cristo* richiesto da Nicolò Bellogio per la demolita chiesa francescana di Santa Maria della Pace (Parigi, Museo del Louvre), si conta anche la citata pala confezionata per Oberto de Lazzari, già in San Francesco d'Albaro e oggi a Dresda (Gemäldegalerie; fig. 4r), indicata proprio a Raffello De Rossi nel 1518 quale modello per l'ancona d'altare della cappella di Andrea Cichero nella chiesa di Santa Maria di Castello³⁷⁰.

Tradizione lombarda e gusto per i Fiamminghi, dunque, ma non solo. Anche dalla più vicina Toscana e, in particolare, da Firenze giunsero a Genova all'alba del Cinquecento nuovi stimoli che contribuirono a vivacizzare il già variegato panorama artistico locale³⁷¹. Il caso più noto è certamente lo sbarco in città nel 1503 del polittico di Filippino Lippi con *San Sebastiano tra San Giovanni Battista e San Francesco* nello scomparto centrale e la *Madonna col Bambino e due angeli* nella cimasa (Genova, Galleria di Palazzo Bianco; fig. 3l), ordinata da Francesco Lomellini nell'ambito del progetto di rinnovamento della sua cappella nella distrutta chiesa di San Teodoro, la cui decorazione scultorea era stata affidata a Pace Gagini e Antonio della Porta detto il Tamagnino nel 1501³⁷², data a cui si dovrà far risalire anche la commessa della pala. Sebbene, come già evidenziato dalla critica, l'opera, importante testimonianza della fase tarda dell'artista, morto a Firenze appena l'anno dopo, abbia rappresentato un modello «scontroso», recepito timidamente e con ritardo a livello locale³⁷³, la sua potenza innovativa non dovette passare a lungo inosservata se il 21 febbraio

³⁷⁰ Sulla pittura fiamminga in Liguria restano fondamentali gli studi a cura di Piero Boccardo e Clario di Fabio (*Pittura* 1997), in particolare, rispetto all'arco cronologico preso in esame, i contributi in quella sede di Giuliana Algeri, Clario di Fabio, Carla Cavelli Traverso e Cécile Scailliérez. Un punto della situazione è stato fornito più recentemente in: Parma 2002 e Galassi 2006, con ampia bibliografia. Per il trittico di San Lorenzo della Costa si veda anche: *Il trittico* 2006. Sul polittico della Cervara: *Il polittico* 2005. Su Joos van Cleve e Genova vanno segnalati ancora gli studi a cura di Gianluca Zanelli: *Joos* 2003; *Joos* 2016, con bibliografia precedente.

³⁷¹ Il tema delle presenze e degli influssi toscani e, in particolare, fiorentini nella pittura a Genova nel primo Cinquecento è stato affrontato nello specifico da Gianluca Zanelli (2000; 2003a; 2013).

³⁷² Fadda 2000; Extermann 2013.

³⁷³ Di Fabio 2004a, p. 18. Echi della pala di Filippino a Genova si rintracciano dapprima flebilmente, nel primo decennio del secolo, nell'ancona di Lorenzo Fasolo con i *Santi Fabiano e Sebastiano tra i Santi Giovanni Battista e Sant'Antonio abate*, già nella chiesa di Santa Maria Assunta di Carignano (collezione privata), e nell'anonima tavola del Museo di Villa Tigullio a Rapallo raffigurante *San Nicola da Tolentino tra i Santi Sebastiano e Caterina d'Alessandria*, poi più scopertamente nel polittico di *San Sebastiano tra i Santi Pantaleo*

1513 veniva indicata quale prototipo nell'atto attraverso cui Bartolomeo De Franchi commissionava a Ludovico Brea un'ancona d'altare ad ornamento della sua cappella nella chiesa dell'Annunziata di Portoria³⁷⁴, il cui scomparto centrale è stato identificato nella tavola di collezione privata raffigurante *Sant'Anna con la Vergine, il Bambino e i Santi Giuseppe e Gioacchino*³⁷⁵.

Del resto, è stato Clario Di Fabio ad individuare una linea di «sostanziale “continuità toscana”»³⁷⁶ in relazione alla committenza di Francesco Lomellini, importante uomo politico e attivo mecenate artistico. In qualità di membro della Consortia di San Giovanni Battista e, soprattutto, di quel ristretto sodalizio da essa dipendente, la cosiddetta compagnia della Fedeltà, egli, infatti, fu tra i promotori, insieme ai compagni Acellino Salvago, Antonio Sauli e Tomaso Giustiniani, della campagna di ammodernamento della cappella dedicata al Santo patrono in Cattedrale³⁷⁷, già eretta a partire dal 1455 da Domenico Gagini, lombardo d'origine ma fiorentino di formazione. L'impresa, avviata nel 1492 sotto la direzione di Giovanni d'Aria, fu affidata allo scultore lucchese Matteo Civitali e successivamente portata a termine, alla morte di questi sopraggiunta a lavoro incompiuto nel 1501, dal fiorentino Andrea Sansovino il quale realizzò entro il 1503 le due statue raffiguranti la *Madonna col Bambino* e il *Battista*, infine spedite per nave a Genova l'anno successivo³⁷⁸. Come già evidenziato da Di Fabio, la sostanziale coincidenza cronologica tra la successione del

e Rocco principiato dal vecchio Fasolo ma portato a termine, in seguito alla sua morte, dal figlio Bernardino nel 1518 (Genova, Santuario di Nostra Signora del Monte). Una più attenta meditazione sulla lezione del fiorentino, rielaborata con esiti di grande originalità, si coglie, però, soltanto negli anni Venti all'interno della produzione del pavese Pietro Francesco Sacchi e, in particolare, nella pala con *San Nicola da Tolentino tra i Santi Giovanni Battista e Antonio da Padova* di provenienza ignota (Genova, collezione privata) e in quella raffigurante la *Madonna Odigitria e i Santi Giovanni Battista, Antonino e Nicola da Tolentino* dipinta nel 1526 per l'altare della famiglia Botto in Santa Maria di Castello. Sulla ricezione dell'opera in ambito locale si confrontino soprattutto: Zanelli 2000, p. 31; Zanelli 2003a, p. 151 nota 5; Di Fabio 2004a, pp. 18-19; Zanelli 2013, pp. 15-21.

³⁷⁴ Alizeri 1873, p. 324.

³⁷⁵ De Floriani 1972.

³⁷⁶ Di Fabio 2004a, p. 9.

³⁷⁷ La diretta partecipazione del Lomellini nell'impresa è attestata anche dall'iscrizione incisa nel 1496, durante una fase intermedia dei lavori, sulla lunetta della parete sinistra del sacello che ricorda il suo nome insieme a quello di Antonio Sauli.

³⁷⁸ Sulle imprese di Matteo Civitali e Andrea Sansovino per la cappella del Battista si segnalano tra i contributi più recenti: Di Fabio 2004b; L. Pisani in *La Cattedrale* 2012, I, pp. 286-296; Fattorini 2013, pp. 63-64, 176-187 cat. 6; Zurla 2014-2015, pp. 128-137, 189-199, con ampia bibliografia. Da Genova giunse al lucchese un'altra importante commissione pubblica, connotata da una forte valenza politica, affidatagli dal Banco di San Giorgio nel 1499: la realizzazione di un gruppo statuario raffigurante *San Giorgio e il drago* a coronamento di una colonna da collocare nella piazza di Sarzana, centro passato tre anni prima sotto il diretto controllo dell'istituto genovese. Dell'opera, distrutta nel 1797, resta un disegno preparatorio autografo in un foglio conservato presso l'Archivio di Stato di Genova che accompagnava una lettera del 12 aprile 1499 inviata dall'artista da Carrara ai protettori del Banco a lavori appena avviati (F. Caglioti in *Matteo Civitali* 2004, pp. 444-445, cat. 4.21). All'attività di Matteo Civitali connessa all'ambiente genovese, inoltre, Di Fabio (2004b, p. 162) restituisce un clipeo marmoreo del Metropolitan Museum of Art di New York ritraente a bassorilievo il profilo di Acellino Salvago, già riferito ad Antonio della Porta, il Tamagnino.

Contucci nel cantiere della cappella del Battista e la commessa a Filippino della pala per San Teodoro non fu circostanza casuale ma prova di un preciso indirizzo artistico di cui le scelte del Lomellini, pur elevandosi ad emblema, non dovevano rappresentare un caso isolato.

Se, infatti, né Filippino Lippi né il Sansovino (e con tutta probabilità nemmeno Matteo Civitali) lavorarono mai direttamente a Genova e le loro opere, realizzate nelle rispettive botteghe, vi sbarcarono via mare a distanza di pochi mesi³⁷⁹, altre personalità artistiche di origine fiorentina, seppur di più modesto profilo, frequentavano nel frattempo il centro costiero. Da un documento del 20 maggio 1504 apprendiamo che «Simoni Antonii Pitriani et Rocho Bartholomei pictoribus florentinis» ottenevano dalla Repubblica un salvacondotto della durata di un anno³⁸⁰. I due artisti, «oscuri di fama e d'opere»³⁸¹, dovevano però trovarsi in città già da qualche anno visto che nel 1500 firmarono il dipinto oggi disperso, noto grazie a una riproduzione fotografica in bianco e nero, raffigurante una *Madonna col Bambino in trono e angeli musicanti*³⁸² che, come già evidenziato dalla critica, appoggiandosi ad un lessico prevalentemente toscano, denuncia altresì la conoscenza di modelli genovesi tardo quattrocenteschi quali, nel caso specifico, la tavola di analogo soggetto eseguita da Giovanni Mazzone nella chiesa di Santa Maria delle Vigne, già scomparto centrale di un polittico smembrato richiesto dalla Consorterìa dei Greci e databile intorno al 1475³⁸³.

Più riccamente documentata risulta, invece, l'esperienza genovese di due scultori toscani, Donato Benti, nato a Firenze nel 1470, e Benedetto Grazzini, detto da Rovezzano, pistoiese probabilmente formatosi all'interno del *milieu* fiorentino di Giuliano Da Sangallo, anch'egli non a caso presente in Liguria a più riprese nel corso dell'ultimo decennio del XV secolo al seguito del suo protettore Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II. La loro attività a Genova, protrattasi per circa un lustro e certamente degna di attenzione per qualità e impegno

³⁷⁹ Gabriele Fattorini si è spinto addirittura a ipotizzare una partecipazione diretta del Contucci nel trasporto a Genova della pala Lomellini (Fattorini 2013, p. 181).

³⁸⁰ Alizeri 1874, p. 221.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² L'iscrizione recita: «OPUS SIMONE PIT. ET ROCHO FI. ADI XI AP. A. D. MCCCCC». Segnalato per la prima volta da Louis Demonts con un generico riferimento alla scuola veneziana quando ancora apparteneva alla collezione di Henri Chalandon (Demonts 1936, p. 248), il dipinto fu successivamente ricondotto all'ambito della produzione ligure da Anna De Floriani. Anche senza ricollegarlo al documento già segnalato da Alizeri, la studiosa ne rilevava la dipendenza da modelli mazoniani cogliendovi anche la “modernità” di alcuni elementi ornamentali «desunti forse [...] dalla cultura figurativa toscana di fine '400» e postulandone una provenienza dalla Corsica (De Floriani 1991b, pp. 431-432), da dove ancora Demonts segnalava provenire una tavola di uguale soggetto firmata “Rocco” (Demonts 1936, p. 250), ad oggi non rintracciata. L'associazione dell'opera ai due fiorentini già citati nelle fonti si deve a Gianluca Zanelli (Zanelli 1999a, p. 27). Sul tema si confrontino anche: Zanelli 1999b, p. 407; Zanelli 1999c, p. 412; Zanelli 2000 p. 31; Zanelli 2003a, p. 144; Zanelli 2013, pp. 13-15.

³⁸³ All'opera sono stati ricondotti quali pannelli laterali il *San Giovanni Battista* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano e il *San Giacomo maggiore* della collezione Martello (Firenze). Cfr. Bartoletti 2018, pp. 36-37, con bibliografia precedente.

delle commissioni, si configura come indissolubilmente legata al mecenatismo di Lorenzo Fieschi, eminente personaggio protagonista della vita politica e religiosa del tempo, che potrebbe, dunque, aver avuto un ruolo attivo nella chiamata dei due artisti in città³⁸⁴. Essi sono attestati per la prima volta a Genova nel 1499 quando realizzarono in società la cantoria marmorea della chiesa di Santo Stefano, di cui il Fieschi era commendatore dal 1494³⁸⁵. A loro è stato recentemente ricondotto dalla critica anche l'altare di San Fruttuoso eretto entro il giugno del 1503 presso il coro della cattedrale per volere di Lorenzo in onore della memoria del padre Ibleto, morto nel 1497³⁸⁶. A Genova i due toscani furono, infine impegnati insieme ai colleghi lombardi Michele d'Aria e Girolamo Viscardi alla realizzazione del monumento funebre dei Duchi di Orléans commissionato nel 1502 dal re di Francia Luigi XII, quell'anno presente in città, per la chiesa conventuale dei Celestini a Parigi, ma traferito dal 1816 nella basilica di Saint-Denis, e terminato due anni dopo. Anche in questo caso il Fieschi, seppur non in qualità di diretto committente, sembra avere avuto un ruolo di primo piano nell'accordo in quanto vi compare quale fideiussore dei due toscani, ossia come loro garante per un ingente somma, niente meno che al cospetto del re di Francia³⁸⁷.

Come più felicemente attestato nel caso degli scambi artistici tra Genova e le Fiandre, anche rispetto all'evidente congiuntura ligure-fiorentina in essere all'inizio del Cinquecento appare più che ragionevole pensare che ne costituissero il motore principale la fitta rete di rapporti economici intessuta tra le due città. Molti, infatti, sono i nomi di importanti commercianti fiorentini che proprio a inizio secolo richiedevano al governo della Superba salvacondotti al fine di esercitare i propri affari nei territori della Repubblica. In particolare, la critica ha già evidenziato come uno di questi, Francesco del Pugliese, attestato in Riviera nel 1500 e nel

³⁸⁴ Sull'attività genovese di Donato Benti e Benedetto da Rovezzano e i loro rapporti con la committenza si vedano soprattutto: Mozzati, Zurla 2014; Zurla 2014-2015, pp. 138-165, 199-219, 275-291; Zurla 2018.

³⁸⁵ L'opera si trova ancora *in loco* anche se fortemente manomessa nel corso dei secoli e danneggiata dai bombardamenti che colpirono l'edificio nel corso del secondo conflitto mondiale. Sul monumento si veda soprattutto: Zurla 2014-2015, pp. 151-165.

³⁸⁶ Del monumento, già trasferito all'interno della cattedrale nel 1526 e, infine, smantellato verso metà Seicento, si conservano quattro pezzi erratici ricollocati nell'edificio: l'effigie di Ibleto, posta lungo la parete perimetrale sinistra in corrispondenza dell'angolo con la controfacciata, i *Santi Fruttuoso e Eulogio*, inseriti entro le nicchie laterali della cappella di San Giuseppe e la lunetta con la *Madonna col Bambino, San Giovannino e due angeli*, oggi parte dell'arredo dell'attuale cappella del Sacro Cuore, già dedicata alla Madonna del Soccorso. Le vicende storiche e critiche del monumento sono state recentemente ricostruite da Michela Zurla alla quale si deve pure l'attribuzione dell'intero complesso ai due toscani (Zurla, Mozzati 2014; Zurla 2014-2015, pp. 199-219).

³⁸⁷ L'intensa attività dei due scultori toscani nel capoluogo ligure è ulteriormente attestata da un frammento a loro riferito, ma non riconducibile a nessuno dei complessi monumentali documentati: il rilievo di una *Virtù* conservato presso il Museo di Sant'Agostino in cui è stata variamente riconosciuta dalla critica una predominanza della mano del Grazzini (Di Fabio, in *El siglo* 1999, p. 65, cat. I.8; Di Fabio 2011a, p. 110) o del Benti (Zurla 2014-2015, pp. 162-163).

1502, fosse strettamente legato a ben tre di quegli artisti fiorentini operanti negli stessi anni per o a Genova, Andrea Sansovino³⁸⁸, Filippino Lippi³⁸⁹ e Benedetto da Rovezzano³⁹⁰, tanto da far credere che proprio lui possa aver esercitato un ruolo di mediazione tra essi e i loro committenti genovesi³⁹¹.

Il secondo centro ligure a distinguersi per aggiornamento culturale, oltre che per rilevanza politica, a cavallo tra XV e XVI secolo fu Savona che, grazie all'impulso della famiglia Della Rovere, vide soprattutto nei cantieri della Cattedrale e della Cappella Sistina significativi palcoscenici all'attività artistica dei più accreditati maestri allora attivi in Liguria, da Giovanni Mazzone a Ludovico Brea a Vincenzo Foppa, richiamando all'inizio del Cinquecento anche artisti della cerchia leonardesca quali Marco d'Oggiono. Come nella capitale, però, pure nel centro ponentino si intrecciano spinte provenienti da altre direzioni e in particolare dalla Toscana. Si è già accennato al passaggio in città di Giuliano da Sangallo al quale intorno al 1492 il cardinale Giuliano Della Rovere, nipote di papa Sisto IV e anch'egli destinato ad approssimarsi al soglio pontificio da lì a pochi anni (1503), aveva affidato la direzione del progetto della sua nuova residenza. Anche in questo caso il fiorentino si trovò a collaborare con maestranze locali di origini lombarde e, in particolare, con Matteo da Bissone, principale artefice della decorazione scultorea del palazzo³⁹².

Un ulteriore testimonianza di quello che, alla luce dei fatti, doveva essere un proficuo dialogo tra gli artisti fiorentini e la committenza roveresca, rivolta tanto alle arti maggiori come a quelli minori, è fornita, inoltre, dal cosiddetto "parato di San Sisto", un prezioso piviale impiegato dal 1814 a rivestire le reliquie di San Sisto in cattedrale, ricavato dall'assemblaggio di frammenti provenienti da diversi paramenti sacri quattro e cinquecenteschi. All'interno di questo complesso palinsesto tessile, recentemente riscoperto e studiato da Magda Tassinari, la studiosa ha rintracciato entro uno dei frammenti inseriti

³⁸⁸ In più occasioni Francesco Del Pugliese prestò il proprio nome in qualità di fideiussore dello scultore nell'ambito di importanti commesse pubbliche, quali quelle per il *Battesimo di Cristo* del Battistero (1502), per il *Redentore* della sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio (1502) e per il tabernacolo del Sacramento in Santa Maria del Fiore (1504). Cfr. Fattorini 2013, pp. 65-67, 71, 188.

³⁸⁹ A Filippino Francesco Del Pugliese commissionò le due ante per la tavola del *Volto di Cristo* del Maestro della Leggenda di Sant'Orsola e una perduta *Adorazione dei Magi* (Cecchi 2011, pp. 17-19; Fattorini 2013, pp. 65-66).

³⁹⁰ Francesco Del Pugliese risulta coinvolto nelle operazioni legate all'acquisto e al trasporto dei marmi apuani destinati alla realizzazione del monumento funebre di San Giovanni Gualberto affidata a Benedetto da Rovezzano intorno al 1505 (Zurla 2014-2015, p. 135).

³⁹¹ Zurla 2014-2015, p. 135. Tra gli altri si ricordano: Bernardo Buonaccorsi (1500), Francesco Pitti (1500), Raffaello Rinaldi (1500), Pietro e Francesco Pignatori (1501), Andrea Canigiani (1502), Lorenzo e Domenico Corbinelli (1503).

³⁹² Sul palazzo: Frommel 2014, pp. 184-195, 224-228; Fiore 2017. Sul ruolo degli scultori lombardi nel cantiere: Villani 2007, pp. 40-41.

nello stolone una figura di San Giacomo che riecheggia così da vicino alcuni modelli dell'ultimo Filippino da ipotizzare che sia stata ricamata sulla base di un cartone fornito dallo stesso maestro³⁹³.

Altra personalità attiva a Savona a inizio secolo è un «Daniel Florentinus» di cui unica memoria resta negli atti che lo registrano impegnato tra il 1502 e il 1503 alla realizzazione di alcune pitture nel Palazzo del Brandale insieme al collega forse pavese Giovanni di Rezio, secondo una consuetudine che, come abbiamo visto, vedeva spesso in quegli anni lavorare in sodalizio nei cantieri liguri maestranze toscane e lombarde³⁹⁴. La decorazione ad affresco doveva ricoprire numerosi ambienti dell'edificio sia al suo interno che all'esterno, segnatamente «muros circumquaque dicte Lobie: scalas: saletam scriptorum et muros sale Gubernarie ac solarium dicte sale»³⁹⁵. Purtroppo, le attestazioni d'archivio non forniscono particolari indicazioni rispetto agli aspetti iconografici del ciclo, che comprendeva, però, almeno alcune «historie dei Romani»³⁹⁶, connotandosi, così, per la sua natura profana. Gli affreschi del Brandale, presto perduti, sembrano costituire, comunque, un precedente di quanto fu chiamato a fare Raffaello De Rossi poco meno di trent'anni dopo, tra il 1528 e il 1529, in un'altra importante sede pubblica della Riviera, il Palazzo del Vicariato di Porto Maurizio: una complessa decorazione che prevedeva alcuni stemmi dipinti sulla torre e, soprattutto, un ciclo di pitture per la sala del Consiglio. L'atto di commissione elenca solo brevemente i soggetti di cui doveva essere composto, tra i quali spiccano, oltre a rappresentazioni di territori, figure di santi e insegne, ben ventidue storie di eroi e virtù la cui definizione è demandata «in ellectionem dicti Magistri Raphaelis», ossia all'iniziativa del pittore. Viene spontaneo chiedersi se fossero intercorse ulteriori successive contrattazioni tra le due parti rispetto alla progettazione delle raffigurazioni o se il Comune abbia effettivamente dato carta bianca al pittore, probabilmente in virtù di una piena fiducia che egli si era nel frattempo guadagnato attraverso la sua lunga esperienza in quei territori, in ogni caso non si può escludere che la memoria delle pitture di storia dispiegate a inizio secolo da Daniele da Firenze e Giovanni di Rezio sulle pareti del palazzo del Brandale, che

³⁹³ Tassinari 2002, pp. 260-264; Tassinari 2006, p. 29.

³⁹⁴ La prima segnalazione della presenza dei due pittori a Savona si trova in: Torteroli 1847, pp. 98-99, 136; seguito da Alizeri 1870, pp. 330-332. Sull'argomento si veda anche: Poggi 1936, pp. 15-16, 47-48, 55-56; De Florian 1991a; Zanelli 2003a, p. 144; Bartoletti 2009b, p. 39; Zanelli 2013, pp. 21-23.

³⁹⁵ Il documento di commissione, datato 8 ottobre 1502, è parzialmente trascritto in: Alizeri 1870, p. 331. Il 28 luglio dello stesso anno il Comune elesse, inoltre, tre «officiales», Bartolomeo Fiorito, Battista del Carretto e Giulio di Castrodelfino, per dipingere le insegne di Francia sulla torre (*Ivi*, p. 332); un documento del giorno dopo, invece, registra che il lavoro eseguito da Daniele e Giovanni all'esterno del Palazzo era stato giudicato «per pictorem ecclesie Sancte Marie», personaggio identificabile con Marco d'Oggiono, allora attivo nel coro della cattedrale, e da un non meglio noto «magistrum Johanium pictorem» (Bartoletti 2009b, p. 39).

³⁹⁶ Noberasco, Scovazzi 1927, p. 424; Bartoletti 2009b, p. 39.

Raffaello avrebbe potuto ancora vedere *in loco* intorno al 1510, abbiano costituito per lui una fonte d'ispirazione.

Un'impresa che verosimilmente costituì per il De Rossi un termine di confronto in questo senso è anche la serie di *Uomini illustri* realizzata da un altro toscano, il ceramista Antonio Tamagno da San Gimignano, che decorava l'atrio del palazzo savonese di Orlando del Carretto, vescovo di Avignone e già membro di spicco dell'*entourage* della corte romana di Giulio II entro la quale aveva ricoperto il delicato ruolo di tesoriere generale nell'ambito del cantiere delle Stanze vaticane³⁹⁷. Alla commessa è stato collegato un documento del 1520 attraverso cui il plasticatore si accordava col lapicida lombardo Antonio da Gandria per l'invio di una partita di laggioni. Il fregio, purtroppo disperso nel 1857 e di cui oggi restano solo tre figure divise tra i Musei Civici di Savona (*Condottiero*), la Galleria di Palazzo Barberini (*Scipione*) e i Musei Civici d'Arte Antica di Torino (*Marcello*), doveva distinguersi per qualità e impianto compositivo dialogando con i coevi cicli affrescati di medesimo soggetto³⁹⁸.

È stato Massimo Bartoletti, poi, a proporre un legame di parentela tra il non meglio noto ceramista Antonio Tamagno e il pittore Vincenzo Tamagni, suo conterraneo attivo soprattutto a Siena e Roma rispettivamente a fianco del Sodoma e di Raffaello³⁹⁹. Per la chiesa conventuale di Santa Caterina a Finalborgo egli confezionò entro il 1521 la pala, oggi conservata presso la collegiata di San Biagio, raffigurante la *Madonna del Rosario con i Santi Domenico e Caterina da Siena*⁴⁰⁰. Alla luce delle più recenti scoperte e degli aggiornamenti proposti in questa sede rispetto alla prima attività di Raffaello De Rossi, in particolare l'acquisizione al catalogo della pala Carenzo, oggi a Mosca ma pure proveniente dal complesso domenicano di Santa Caterina (1510), e la retrodatazione del polittico di San Biagio alla prima metà del secondo decennio del Cinquecento, la tavola della *Madonna del Rosario*, già connessa alla committenza del marchese Giovanni II⁴⁰¹, si iscrive, dunque, entro una linea di tendenza che aveva visto già negli anni precedenti la committenza della cerchia carrettesca rivolgere le proprie attenzioni ai più aggiornati esiti della produzione toscana, probabilmente sulla scia delle scelte operate in campo artistico dalla famiglia della Rovere

³⁹⁷ Sul personaggio, appartenente al ramo dei Del Carretto "de Turre" (Bormida) e direttamente imparentato per via materna alla famiglia papale, si vedano: Musso 2002, pp. 9-10; Musso 2011, pp. 108-110; Frapiccini 2013, pp. 16, 125, 128-129.

³⁹⁸ Malandra 1995; Bartoletti 2004, pp. 53-54; Bartoletti 2007a; Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 30.

³⁹⁹ Bartoletti 2007a.

⁴⁰⁰ Sull'opera, di cui già Castelnovi aveva individuato i caratteri tosco-romani (Castelnovi 1982, pp. 60-61, cat. 8) e successivamente avvicinata ai modi di Vincenzo Tamagni da Federico Zeri (Natale 1985a, p. 434, cat. 2), si vedano soprattutto: Ventura 1994; Peano Cavasola 2006, pp. 121-125; Sacchi 2005, I, pp. 335-336; Castrovinci 2017, pp. 68-69.

⁴⁰¹ Sul personaggio, sposo nel 1523 a Milano di Ginevra Sforza Bentivoglio: Musso 2009, pp. 14-16.

nella vicina Savona⁴⁰². L'arrivo di opere toscane nel marchesato di Finale, inoltre, seguirà nel corso del terzo decennio coinvolgendo il Monastero di Finalpia con le due terrecotte di Giovanni della Robbia (1522-1525), il *Compianto* di Santi Buglioni e i corali miniati su richiesta del Priore Angelo di Albenga dal senese Bartolomeo Neroni detto il Riccio presso la casa madre di Monte Oliveto Maggiore (1530-1532)⁴⁰³.

Poste queste premesse, appare evidente che la presenza del nostro «Raphael florentinus» in Liguria nei primi anni del XVI secolo, lungi dal costituire un evento isolato, si inserisce, al contrario, all'interno di un fenomeno di scambi e migrazioni artistiche che coinvolse Genova e il Ponente su più livelli, ben più complesso e articolato di quanto i dati a nostra disposizione possano ad oggi testimoniare e di cui il De Rossi costituì solo uno dei tasselli fondamentali. Egli è attestato a Genova per la prima volta nel 1514. Allo stato attuale degli studi non conosciamo le ragioni che lo condussero in Liguria né di preciso quando questo avvenne, tuttavia la recente aggiunta al suo catalogo della bella pala con *l'Apparizione della Vergine a San Bernardo* eseguita per il convento di Santa Caterina a Finalborgo (Mosca, Museo Puškin) attesta quantomeno una tappa precedente nella carriera ligure dell'artista, facendo emergere con forza l'ipotesi, già avanzata dalla critica, che il suo arrivo possa essere stato mediato attraverso un diretto contatto con l'ordine domenicano, al quale, di fatto, dimostrerà di essere legato anche in anni successivi; teoria rafforzata, inoltre, dalla connessione, proposta in questa sede, del disperso polittico di San Domenico ad una committenza pure domenicana di area ligure collocabile nello stesso torno d'anni⁴⁰⁴.

Sebbene il nostro Raffaello avesse già lasciato prova del suo talento in Riviera, non solo nella tavola oggi conservata in Russia ma anche nel polittico tuttora nella collegiata di San Biagio

⁴⁰² Come già proposto dalla critica (Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 39 nota 27), il tramite umano tra il marchese Giovanni II e il pittore Vincenzo Tamagni potrebbe essere stato lo stesso Orlando Del Carretto che, come abbiamo visto, aveva avuto un ruolo chiave nella gestione amministrativa dei cantieri artistici in Vaticano per conto di Giuliano Della Rovere nello stesso momento in cui il sangimignanese vi lavorava a fianco dell'Urbinate. Lo stesso personaggio, poi, aveva commissionato la serie di maioliche con gli *Uomini illustri* della propria dimora savonese ad un ceramista verosimilmente legato da rapporti di parentela, guarda caso, proprio col Tamagni.

⁴⁰³ *Abbazia* 2010.

⁴⁰⁴ Sebbene non sia stato ancora possibile individuare un tramite umano che potrebbe aver richiamato Raffaello De Rossi in Liguria, appare utile ricordare il caso, anche se antecedente nel tempo di ben più di mezzo secolo, di un altro artista proveniente da Firenze, lo scultore Domenico Gagini (circa 1420-1492), lombardo d'origine ma formatosi e operante a lungo entro la bottega di Filippo Brunelleschi, il cui arrivo nella Superba è stato connesso da Clario Di Fabio alla mediazione di un eminente membro dell'ordine domenicano, il genovese Gerolamo Passinari, residente presso il convento di San Marco nei primi anni del quinto decennio del XV secolo con l'incarico di responsabile dello *Studium* e della biblioteca, e rientrato in patria nel 1446 in seguito alla sua elezione a priore del convento di Santa Maria di Castello. Allora, dunque, l'intellettuale riuscì con tutta probabilità a richiamare in città Domenico, che proprio nei cantieri della chiesa domenicana attivi a cavallo del secolo trovò alcune delle sue più prestigiose commissioni genovesi (Di Fabio 2011b, pp. 629-631, con bibl. relativa). Le circostanze che condussero Domenico Gagini a Genova potrebbero, dunque, suggerire un precedente di quanto verosimilmente avvenne al nostro Raffaello.

sempre a Finalborgo, retrodatabile alla prima metà del secondo decennio, risulta comunque significativo che nella sua prima impresa genovese documentata egli risulti impegnato al fianco di uno dei protagonisti della scena artistica cittadina di primo Cinquecento, Bernardino Fasolo. Purtroppo, il documento che ricorda la circostanza è avaro di informazioni: da esso apprendiamo soltanto che Raffaello De Rossi lavorò nella cappella dei fratelli Giuliano e Battista Spinola nella chiesa dell'Annunziata di Portoria, intervenendo genericamente presso l'altare e la porta, insieme al compagno Bernardino, forse artefice della decorazione ad affresco e probabile regista dell'intera impresa. La circostanza richiama subito alla mente una consuetudine particolarmente diffusa a Genova in quegli anni che vedeva gli artisti locali spesso avvalersi dell'aiuto di collaboratori forestieri al fine di assolvere alle numerose commissioni della propria bottega⁴⁰⁵. È questo il caso, ad esempio, di Battista Grasso che il 23 aprile 1520 si accorda da Milano con il Bresciano Vincenzo De Barberis e il suo collaboratore Filippo di Oleggio affinché raggiungano il centro rivierasco entro il giorno dell'Ascensione per portare a termine due pale da lui lasciate incompiute⁴⁰⁶. Il 21 dicembre di cinque anni dopo lo stesso Grasso insieme al collega Agostino Calvi, questa volta da Firenze, affidava a Domenico degli Ubaldini detto il Puligo l'esecuzione di due pale destinate a due edifici di culto cittadini, rispettivamente le chiese di San Benigno e Santa Caterina⁴⁰⁷. Avvezzo a coinvolgere artisti forestieri nei cantieri cittadini è anche, a più riprese, Leonoro dell'Aquila: il 24 aprile 1497 affida ad un certo Battista da Verona, detto «de Modena», la decorazione di due soffitti della dimora privata di Raffaele de Fornari⁴⁰⁸, mentre il 2 novembre 1501 a Pietro Resaliba, nipote di Antonello da Messina, una complessa macchina d'altare per la confraternita dei Forestieri nella chiesa di Nostra Signora dei Servi⁴⁰⁹. È pertanto possibile, dunque, ritenere che a Portoria il più affermato Bernardino Fasolo si fosse avvalso dell'aiuto di un collaboratore come il nostro Raffaello, pittore, per quanto maturo e sicuramente già noto nel marchesato di Finale, forse non ancora affermato nella capitale e comunque latore di un linguaggio non del tutto assimilato. In ogni caso, il tenore delle successive due commissioni genovesi registrate, sia a livello di prestigio della committenza che di autorevolezza dei luoghi di destinazione, testimonia di un successo e un favore presto raggiunti da Raffaello nel giro di pochi anni anche nella Superba. Nel 1518,

⁴⁰⁵ Zanelli 2013, pp. 28-29.

⁴⁰⁶ Shell 1995, pp. 233-234, doc. n. 52. Una delle due opere è stata riconosciuta nella pala con l'Assunzione della Vergine conservata presso la chiesa di Santa Maria Assunta a Genova Rivarolo (Zanelli 2008 (2011); Agosti, Stoppa, Tanzi 2010, p. 57).

⁴⁰⁷ Neri 1883. La critica è oggi incline a ritenere che le due opere non vennero eseguite (Zanelli 2013, p. 33).

⁴⁰⁸ Alizeri 1873, pp. 369-370.

⁴⁰⁹ Alizeri 1870, pp. 349-350.

infatti, il facoltoso Andrea Cichero gli commissionava la pala del proprio altare nella chiesa del complesso domenicano di Santa Maria di Castello. L'opera, che doveva rappresentare una Maestà tra i santi titolari della cappella Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, probabilmente non fu mai portata a termine, ma, come abbiamo visto, essa doveva costituire solo l'atto finale di un'impresa ben più articolata di cui il pittore si era reso protagonista comprendente anche la decorazione ad affresco dello spazio, di cui si conservano solo alcuni lacerti della volta, oggi nascosti dal controsoffitto seicentesco, e le lunette strappate conservate nel refettorio del convento.

Proprio i motivi ornamentali composti di racemi, candelabre e mascheroni dispiegati da Raffaello negli spicchi della volta della cappella Cichero, precoce testimonianza finora quasi del tutto ignorata della diffusione di questo tipo di decorazione a Genova, potrebbero aver ispirato Battista, Gerolamo e Martino Botto al momento dell'edificazione della loro cappella fondata nel 1523 nella stessa chiesa⁴¹⁰. Nei due decenni successivi, infatti, i tre fratelli affidarono ad un anonimo maestro sempre toscano la più raffinata decorazione a grottesche che ricopre le pareti esterne del sacello, lo spazio compreso entro le volute del timpano e l'intradosso della volta a botte con al centro la scattante figura dell'Eterno con due angeli. All'ignoto artefice, identificato dalla critica con un lucchese vicino ai modi di Amico Aspertini, è stato raccolto un piccolo corpus di opere genovesi che attestano un suo rapporto con la città affatto episodico, composto dalla tavola raffigurante lo *Sposalizio della Vergine* conservata nel convento della Visitazione, ma già in Santa Maria della Pace, datata 1523, e dall'*Albero di Jesse* del Santuario di Nostra Signora del Monte⁴¹¹. La scelta di un pittore toscano informato sulle vicende romane d'inizio secolo insieme a quella di intitolare la cappella a Sant'Antonino, vescovo di Firenze canonizzato nel 1522, racconta di una stretta rete di rapporti che doveva legare la famiglia Botto alla città di Firenze nonché la conoscenza di alcune esperienze figurative romane con le quali Gerolamo poteva essere entrato direttamente in contatto durante le sue frequentazioni diplomatiche della corte di Giulio II nel 1513⁴¹². D'altra parte, dopo l'arrivo del *Martirio di Santo Stefano* di Giulio Romano, richiesto dal cardinal Giberti intorno al 1520 per la chiesa del Santo martire (fig. 8b), i tempi erano ormai maturi per l'assimilazione di quel nuovo linguaggio di matrice tosco-romana anche da parte degli artisti che già operavano in città. Non è un caso, infatti, che la pala dell'altare commissionata dai Botto negli stessi anni a Pietro Francesco Sacchi, il più

⁴¹⁰ Vigna 1859, pp. 169-171; Vigna 1889, pp. 296-298.

⁴¹¹ Sul problema si vedano: Zanelli 1999a, pp. 36, 38; Zanelli 2000, p. 32; Zanelli 2003a, p. 155 nota 56; Zanelli 2012b, p. 245; Zanelli 2013, pp. 33-37, con ampia bibliografia.

⁴¹² Ciappina 1971.

talentuoso e aggiornato maestro allora attivo sulla scena artistica genovese, raffigurante la *Madonna Odigitria e i santi Giovanni Battista, Antonino e Nicola da Tolentino* (1526) si configuri all'interno del catalogo del pittore pavese come uno degli esiti più riusciti in tal senso, palesando, in particolare, un'attenta meditazione sulla pala Lomellini di Filippino Lippi⁴¹³.

Dopo l'esperienza genovese, che aveva visto Raffaello De Rossi impegnato, da ultimo, nella decorazione della cappella del Corpo di Cristo nella chiesa della Maddalena, terminata entro il 1520 ma anch'essa perduta, il pittore venne di nuovo richiamato nel Ponente dove impianterà definitivamente la sua fiorentina bottega. Nel corso del terzo decennio, che si configura, alla luce delle testimonianze oggi disponibili, come il suo periodo di maggior produttività, egli risulta attivo nei poli più culturalmente vivaci della Riviera, Albenga, Taggia e Ventimiglia, ma anche in centri emergenti come Alassio e Porto Maurizio o dell'entroterra quali Borgomaro, Ceriana e Calizzano.

Rispetto a quanto nel frattempo avveniva a Genova e Savona, la scena artistica della provincia ponentina viveva una condizione di maggior attardamento. Alle soglie del Cinquecento vi lavorano maestranze di provenienza per lo più piemontese che si innestano sulla scia dell'attività dei conterranei Giovanni Canavesio da Pinerolo e Tommaso e Matteo Biazaci, fratelli da Busca, i principali protagonisti del secondo Quattrocento, innovando solo nei migliori dei casi quel linguaggio dai connotati ancora fortemente goticeggianti alla luce degli esiti nel frattempo raggiunti nel Piemonte occidentale da personalità quali Macrino d'Alba, Defendente Ferrari e Hans Clemer⁴¹⁴. Accanto a questi maestri si distingue la figura del nizzardo Ludovico Brea, la cui cifra stilistica, aggiornata alle soglie del secolo sulle componenti leonardesche mediate dall'attività savonese di Marco d'Oggiono, detterà la linea del gusto dominante nel Ponente anche dopo la sua morte intercorsa tra il 1522 e il 1523: la sua bottega, capeggiata dal nipote Francesco, figlio del fratello di Ludovico, Antonio, anch'egli pittore, perpetrò ben oltre la metà del secolo una stanca ma fortunata riproposizione dei modelli ideati dal defunto maestro. Non è un caso, quindi, che la *Madonna del Rosario* realizzata da Ludovico per la chiesa di San Domenico a Taggia (1512-1513; fig. 3n) fosse indicata proprio al nostro Raffaello quale prototipo nella commissione ricevuta nel 1523 per una *Crocifissione* destinata allo stesso luogo e probabilmente mai compiuta, e che

⁴¹³ Sull'opera: Zanelli 1998, p. 22; Zanelli 1999a, p. 35; Zanelli 2000, p. 32; Zanelli 2013, p. 21.

⁴¹⁴ Anche se risulta spesso difficile, se non impossibile, mettere in connessione i nomi restituitici dalle fonti documentarie con le scarse testimonianze figurative ad oggi conservatesi Per una panoramica d'insieme sulla pittura del Cinquecento nel Ponente ligure un punto fermo resta in: Bartoletti 1999c.

ancora otto anni dopo un'opera ben più arcaica quale il polittico del *Battesimo di Cristo* eseguito nel 1495 per la cappella di Benedetto e Lazzaro Curlo sempre nella chiesa domenicana di Taggia venisse segnalata quale modello a Emanuele Macario per una pala commissionatagli da un esponente di quella stessa famiglia, Cristoforo, per la sua cappella nella collegiata⁴¹⁵.

Per gli artisti attivi in zona nella prima metà del secolo, quali il nizzardo Stefano Adrechi, il genovese Agostino da Casanova e il più modesto Emanuele Macario da Pigna, la cultura franco-provenzale filtrata attraverso i modelli breschi si configurava, dunque, come il principale riferimento, rispetto al quale il più moderno linguaggio di Raffaello De Rossi rappresentava, senza per altro costituirne una minaccia, soltanto una valida alternativa, altrettanto apprezzata e richiesta non solo da una committenza di spicco, si pensi alla nobile famiglia Galleani di Ventimiglia, al signore di Tenda Renato di Savoia o al vescovo di Albenga Giovanni Giacomo Gambarana, ma anche da soggetti di più modesto profilo, quali compagnie e confraternite di piccoli centri della Riviera e dell'entroterra. Né si dovrà pensare che l'impatto con la realtà locale lasciasse del tutto priva di conseguenze la produzione del fiorentino. Rispetto alla pala Galleani in Sant'Agostino a Ventimiglia (1522 c.; fig. 5), ancora del tutto toscanizzante sia nell'impianto di tavola a spazio unificato, probabilmente corredata in origine da cimasa e predella, su modello del polittico di San Biagio, sia nello stile, un minimo adeguamento di Raffaello al contesto artistico ponentino si coglie, invece, nell'ancona di Borgomaro realizzata entro il 1525 (fig. 6) dove, su probabile richiesta della committenza, l'autore, pur non rinunciando alla sua cifra stilistica, sceglie la più tradizionale formula del polittico a scomparti aggiornando la sua tavolozza con tinte fredde e squillanti.

Un'esperienza che mise Raffaello direttamente a confronto con gli esiti dei suoi colleghi operanti in zona, con ben più significative implicazioni, fu, certamente, la sua collaborazione alla realizzazione del polittico di Ceriana databile al 1526 (fig. 7), opera che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, si configura come uno degli episodi più significativi nell'ambito delle vicende artistiche di primo Cinquecento nella Liguria di Ponente⁴¹⁶. Qui De Rossi si misura, infatti, con ben due maestri forse liguri improntati ad esiti padani e lombardi: il più aggiornato autore dei due scomparti principali con *San Pietro* e *Sant'Andrea* e dei pannelli superiori con l'*Annunciazione* e i *Profeti* e il più arcaicizzante pittore responsabile della *Crocifissione* e delle scene della predella. La partecipazione di Raffaello nell'impresa,

⁴¹⁵ Bartoletti 1999l.

⁴¹⁶ Sull'opera, per la cui vicenda critica si rimanda alla scheda di catalogo n. 8 del presente volume, la più centrata analisi critica è stata fornita in: Bartoletti 1999c, p. 95.

seppur limitata allo scomparto con la figura di San Paolo (fig. 7a), eseguita, comunque, di concerto con l'ignoto primo maestro, non dovette lasciare del tutto indifferente il fiorentino che nella di poco successiva pala richiesta dal vescovo Gambarana per la cattedrale di Albenga (fig. 8) sembra aver assimilato, come abbiamo visto, alcune componenti di quel linguaggio lombardo, nel frattempo mediato anche attraverso la produzione ligure del pavese Pietro Francesco Sacchi.

Purtroppo, l'assenza di testimonianze figurative ad oggi note riconducibili all'attività di Raffaello nel corso del ventennio successivo, impedisce di ripercorrere l'evoluzione del suo stile in questi anni, tuttavia alcune fonti documentarie testimoniano di suoi ulteriori contatti diretti con le maestranze locali. Dalla fine del 1529 egli lavorava a stretto contatto con Agostino da Casanova nel cantiere del Palazzo vicariale di Porto Maurizio, dove al primo era stata affidata la decorazione della Sala del Consiglio e al secondo quella della sala del Tribunale della Curia. Un documento del 29 dicembre 1532 ci informa, inoltre, che, mentre allora l'impresa nella sala del Consiglio doveva essere già terminata, così non era per quella del Tribunale della Curia visto che il nostro Raffaello veniva designato arbitro insieme ai colleghi Francesco Brea, Giovanni Cambiaso e Raffaele Fasolo, fratello minore di Bernardino attivo a Genova e in valle Argentina, nell'ambito di una controversia intercorsa tra il comune di Porto Maurizio e il pittore Agostino da Casanova, reo di non aver portato a termine il lavoro. La perdita del ciclo dispiegato da Raffaello, così come di quello principiato dal Casanova, i cui sviluppi successivi al 1532 ci sono per altro sconosciuti, oltre a costituire una grave lacuna per la ricostruzione del percorso del pittore e, più in generale, delle vicende artistiche dell'estremo Ponente ligure, rappresenta anche un'occasione mancata per valutare gli esiti del dialogo tra due artisti di cultura e formazione tanto distanti.

Lo stesso discorso vale per un'altra opera di collaborazione purtroppo perduta, la pala dell'oratorio di San Giovanni Evangelista di Villatalla presso Prelà richiesta il 26 aprile 1542 congiuntamente a Raffaello De Rossi, coadiuvato dal figlio Giulio, e Stefano Adrechi. Non sembra superfluo ricordare, inoltre, che anche il pittore nizzardo, come Raffaello, si era trovato poco meno di dieci anni prima a cooperare nell'esecuzione del polittico eseguito per la chiesa di San Marco a Camporosso, datato 1533, con il primo maestro di Ceriana. L'intervento dell'anonimo pittore, identificato con la debita cautela da Massimo Bartoletti con il genovese Francesco de Signorio, destinatario della commissione insieme all'Adrechi nell'atto del 29 gennaio 1531, è chiaramente riscontrabile nella predella e pure nei pannelli laterali del registro principale che in origine dovevano affiancare la statua di San Marco

datata 1537⁴¹⁷. Le circostanze sopra elencate mostrano il De Rossi dialogare a più riprese con i più quotati artisti locali, scongiurando l'idea di una sua eventuale condizione di isolamento nell'ambito del *milieu* rivierasco, entro il quale risulta, invece, perfettamente inserito.

Sebbene scarse risultino le notizie sull'attività di Raffaello negli anni Trenta e Quaranta, un dato certo è che allora anch'egli fu coinvolto in quel fenomeno di migrazioni di opere e di artisti dall'entroterra alla Riviera e viceversa che interessava la Liguria di Ponente e il Piemonte meridionale. Così, se nel 1533 giungeva a Finalborgo, il centro carrettesco che, come abbiamo visto, già nel corso dei due decenni precedenti si era distinto per apertura culturale, la grande ancona di Oddone Pascale destinata a decorare l'altare di Santa Caterina nel complesso domenicano, oggi nella collegiata di San Biagio, sei anni dopo Raffaello riceveva il saldo di pagamento per aver portato a termine una pala, purtroppo non conservatasi, per l'oratorio della compagnia dei Battuti Grossi di Garessio, allora parte del marchesato di Ceva. Se l'impatto suscitato a livello locale dall'opera del fossanese è già stato in parte indagato, poco ancora si conosce sulle conseguenze delle frequentazioni piemontesi dei De Rossi, di cui il caso di Garessio non doveva costituire un episodio isolato come testimonia la presenza nella vicina Bagnasco della pala con *Sant'Antonio abate e Santa Margherita d'Antiochia in adorazione dell'Eucarestia* da attribuire al pennello di Giulio entro la prima metà del settimo decennio (fig. 23)⁴¹⁸.

D'altra parte, si è già constatato come nell'ultima opera autografa di Raffaello, la pala di Sanremo (fig. 9), come pure nei successivi grandi polittici realizzati in collaborazione col figlio Giulio negli anni Cinquanta e Sessanta, il maestro dimostri di aver mantenuto quasi del tutto intatta, a distanza di vent'anni, la cifra stilistica che contraddistingueva le opere del terzo decennio. Scarso o nullo risulta nell'ultimo Raffaello e, men che meno, nella prima attività di Giulio l'assimilazione delle novità toscano-romane importate in Riviera dai pittori attivi intorno al 1530 nel cantiere della villa genovese di Andrea Doria. Poco, ad esempio, essi ricavano dalla lezione del Buonaccorsi limitandosi, come abbiamo visto, alla ripresa di alcuni modelli tipologici quali la figura dell'Eterno della pala Basadonne (1534, Washington, National Gallery of Art, fig. 9h) nella tavola sanremasca (fig. 9e), la scena della *Crocifissione* del polittico di San Michele (1535, Celle Ligure, chiesa di San Michele, fig. 35d) ricalcata da Giulio a Chiusanico (fig. 35c) o lo schema della Madonna col Bambino della pala già in

⁴¹⁷ Sulle vicende del polittico di Camporosso la più convincente interpretazione è stata fornita in: Bartoletti 1999c, pp. 94-95. Su Stefano Adrechi: Bartoletti 1999a, p. 373.

⁴¹⁸ Per una panoramica sugli scambi artistici tra la Riviera ponentina e l'alta val Bormida tra XV e XVI secolo si veda: Bartoletti 2002.

San Francesco di Castelletto (1534-1536, Genova, Museo Diocesano; fig. 36a) ripetuto da Giulio a Vasia (1580-1585 c.; fig. 36) e più tardi anche da Orazio. Del tutto indifferenti rimangono i due artisti, poi, di fronte al michelangiolismo mediato soprattutto dal Beccafumi e dal Pordenone trapiantato in Riviera da Giovanni e Luca Cambiaso, attivi a più riprese nel Ponente, soprattutto il primo, tra la seconda metà del quinto decennio del secolo e i primi anni Sessanta⁴¹⁹. Il Cambiaso padre doveva essersi distinto sulla scena artistica rivierasca già qualche tempo prima visto che, come ricordato poco sopra, nel 1532 era stato chiamato a Porto Maurizio a giudicare le pitture lasciate incompiute dal Casanova nel Palazzo vicariale, ma nulla conosciamo di questa fase della sua attività. Nel 1547, si recò a Taggia insieme al figlio per lavorare in società con Francesco Brea alla pala della *Resurrezione* per l'altare del Corpo di Cristo nella collegiata dei Santi Giacomo e Filippo e al ciclo ad affresco con i *Profeti* e l'*Assunzione della Vergine* nel presbiterio della chiesa della Madonna del Canneto. Da solo, invece, realizzò in due tempi, tra il 1552 e il 1557, la decorazione del portico della facciata della chiesa di San Giovanni del Groppo a Molini di Prelà presso Porto Maurizio con la *Decollazione del Battista* nella lunetta del portale (1552), gli *Evangelisti* nella volta e i dodici *Profeti* nei sottarchi (1557)⁴²⁰. Ai primi anni Sessanta va riferita, ancora, la decorazione del presbiterio del Santuario di Santa Maria del Sepolcro nel bosco di Rezzo, mentre alla fine di quel decennio il gruppo di opere realizzate per Lucinasco: la decorazione della cappella Acquarone dedicata al Battista nella chiesa di Sant'Antonino, di cui si conserva la pala d'altare con la *Decollazione del Battista*, e la volta della chiesa della Maddalena con serie di *Evangelisti* e *Profeti*. Nel frattempo, anche a Luca giungevano commissioni dal Ponente: il trittico della *Resurrezione* per la chiesa parrocchiale di Nirasca presso Pieve di Teco, datato 1562, la pala di uguale soggetto realizzata l'anno dopo per l'altare del Corpo di Cristo nella parrocchiale di Montalto Ligure, i *Santi Paolo abate e Paolo eremita* per la collegiata di Taggia e la perduta *Ultima cena* per la parrocchiale di Vessalico.

Nonostante queste ventate di novità, a partire dagli anni Cinquanta la bottega De Rossi, ormai diretta da Giulio e successivamente ereditata da Orazio, non farà altro che riproporre i modelli di primo Cinquecento dell'anziano Raffaello rivolgendosi ad una committenza sempre più modesta di compagnie e confraternite concentrate per la maggior parte nel

⁴¹⁹ Per una revisione recente dell'attività di Giovanni Cambiaso in Riviera si veda: Bartoletti 2009a, con bibliografia precedente.

⁴²⁰ Altre imprese realizzate da Giovanni Cambiaso nello stesso torno d'anni ma non conservate sono un ciclo della Passione eseguito nel 1556 per la chiesa della Visitazione di Canneto e la decorazione del presbiterio della collegiata di Santa Maria a Triora condotta in sodalizio con Agostino da Casanova dopo il luglio 1548, comprendente le effigi del Padre Eterno e degli Evangelisti sulla volta.

territorio delle valli Dianesi, in una situazione di generale «involuzione stilistica»⁴²¹ che sembra coinvolgere l'intera comunità degli artisti locali nei quali si riscontra un diffuso «calo dell'attività di aggiornamento»⁴²². Così, mentre verso la fine del secolo i committenti più esigenti indirizzano le loro attenzioni altrove, in particolare verso i pittori della cerchia genovese di Giovanni Andrea Doria, ancora Luca Cambiaso⁴²³, ma anche Andrea Semino⁴²⁴ e Bernardo Castello⁴²⁵, la bottega dianese prosegue nel suo lento ma inesorabile declino, ormai del tutto relegata alle fasce più arretrate della committenza, fino alla tragica morte di Orazio che porrà definitivamente fine alla sua lunga parabola.

⁴²¹ Bartoletti 1999c, p. 101.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ Sull'attività ponentina di Luca Cambiaso si veda: Bartoletti 1999c, pp. 102, 104; Bartoletti 1999d. Ad un'attività più tarda di Luca Cambiaso nel Ponente sono state ancora riferite una perduta ancona realizzata per l'altare di San Romolo officiata dalla compagnia del Rosario nella chiesa di San Siro a Sanremo, databile ai primi anni Ottanta (Bartoletti, Pazzini Paglieri 1995, p. 109) e la tavola ridipinta attualmente conservata presso l'oratorio di San Giovanni Battista di Triora (F. Cervini in *Restauro* 1995, pp. 100-105, cat. 4).

⁴²⁴ A lui è stata restituita la *Pietà* dell'oratorio della Santa Croce a Isolabona (Bartoletti 1999c, p. 103).

⁴²⁵ A lui si devono la *Madonna del Rosario* datata 1582 nella parrocchiale di Dolceacqua e il *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Giorgio della stessa località.

CATALOGO

OPERE DOCUMENTATE O CERTAMENTE ATTRIBUITE

1. Raffaello De Rossi

***San Domenico, Sant'Antonio Abate, Santa Caterina d'Alessandria (registro inferiore),
Madonna col Bambino, San Gerolamo, San Bernardo da Chiaravalle (registro superiore)***

(fig. 1)

1505-1510 c.

Ubicazione sconosciuta

Il dipinto è noto unicamente attraverso una fotografia in bianco e nero scattata dal fotografo milanese Girolamo Bombelli (Milano 1882-1969), il cui consistente archivio di negativi è conservato dal 1971 presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma (C14573). La riproduzione venne pubblicata nel 1991 col giusto riferimento dell'opera a «Cristoforo Pancalino» (Angelelli in Angelelli, De Marchi 1991), proprio nel momento in cui la critica incrociava l'identità dell'ignota personalità artistica individuata dal Castelnovi col nome del pittore fino ad allora senza opere Raffaello De Rossi. L'opera, tuttavia, sfuggì alle ricerche di Fedozzi (1991) e di De Moro e Romero (1992), come a tutta la letteratura successiva sul tema.

Nulla si sa in merito alle origini del dipinto, il cui soggetto principale riporterebbe ad un contesto domenicano, probabilmente ligure. Altrettanto ignote sono le sue vicende storiche: quando Bombelli la riprodusse entro la prima metà del secolo scorso l'opera doveva appartenere ad una collezione privata oppure a qualche galleria o casa d'asta di area milanese o dell'Italia settentrionale prima di essere dispersa sul mercato antiquario.

Il dipinto costituisce a nostro avviso la prima testimonianza nota dell'attività del pittore collocandosi in un momento di poco precedente la pala con l'*Apparizione della Vergine a San Bernardo* (1510; cat. 2), entro la seconda metà del primo decennio del secolo.

Bibl.: Angelelli in Angelelli, De Marchi 1991, p. 232 cat. 475.

2. Raffaello De Rossi

Apparizione della Vergine a San Bernardo (fig. 2)

1510

Tempera e olio su tavola in legno di pioppo, cm 222x148

Mosca, Museo Statale di Arti Decorative A. S. Puškin

Iscrizioni: «1510» (sul libro di San Bernardo e sul libro del gruppo di Evangelisti e Dottori della Chiesa a destra nella schiera celeste)

Il dipinto, attualmente conservato a Mosca presso il Museo statale Puškin, è stato recentissimamente restituito al catalogo di Raffaello De Rossi da Massimiliano Caldera (in Caldera, Fiore 2018-2019). L'aggiunta risulta tanto più preziosa in quanto l'opera è datata, andando a configurarsi come la prima testimonianza nota dell'attività del pittore: l'iscrizione «1510» si legge due volte, rispettivamente sul margine superiore della pagina del libro aperto sul leggio di San Bernardo e su quello tra le mani del gruppo di Evangelisti e Dottori della Chiesa a destra nella schiera celeste.

La memoria della sua origine dal Ponente ligure non si perse nel corso dei secoli se già nel catalogo d'asta londinese in cui l'opera ricomparve all'alba del XIX secolo (*Catalogue* 1902) è detta provenire dalla chiesa di San Domenico a Savona. Il riferimento è stato, però, corretto da Caldera in favore di un altro vicino contesto domenicano, quello del convento di Santa Caterina a Finalborgo (sul complesso cfr. *La chiesa* 1982). Lo studioso, infatti, ha ragionevolmente proposto di identificare l'opera col «San Bernardo» che «tira allo stile del Perugino» registrato da Carlo Giuseppe Ratti (1780) presso la chiesa del convento finalborgnese e, quindi, con l'«ampia ancona eseguita da dottissimo pennello, con grandissima diligenza sempre conservata» che padre Vaira (1840) ricordava essere stata ritirata dai Careno, allora patroni dell'altare, in occasione della soppressione napoleonica (1798-1810) e poi portata a Genova per essere alienata (cfr. Murialdo 1982b, p. 44; Castelnovi 1982, p. 64). Da una pianta settecentesca della chiesa conservata nella canonica della vicina collegiata di San Biagio (Murialdo 1982b, p. 43 fig. 27) si evince che l'altare di San Bernardo, il sesto della navata sinistra, faceva parte di quelle «cappelle laterali, ricavate fra il XVI e il XVII secolo sfondando la fiancata settentrionale della chiesa» (Murialdo 1982b, p. 44); risulta, allora, del tutto verosimile che l'importante famiglia Careno, cui diretti contatti col centro conventuale sono attestati già a partire dalla seconda metà del XVI secolo, quando nel 1561 sono registrati tre lasciti disposti da Nicolò e dalla madre Mariola (M. Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 36 nota 8), si configuri come l'artefice della commissione. Caldera ipotizza che il ritiro dell'opera dall'altare della chiesa sia avvenuto per volere del Conte Cristoforo, il quale nel 1798 risultava proprietario del prestigioso edificio nei pressi della collegiata, e che la sua dispersione sia legata agli eventi del 1839, allorquando il Comune impose l'obbligo di apportare importanti trasformazioni al complesso abitativo (cfr. Ballarò, Grossi 2001, pp. 65-72) e la famiglia potrebbe aver deciso

di disfarsi del dipinto «per far fronte a queste spese» (Caldera, Fiore 2018-2019, p. 36 nota 8).

La pala prese ben presto la via dell'Inghilterra, probabilmente attraverso la mediazione di «un viaggiatore vicino all'aristocrazia britannica che abbia percorso la Liguria, passando dal Finale», un personaggio che potrebbe corrispondere, secondo Andrea Fiore, al profilo di Marguerite Power Farmer Gardiner, contessa di Blessington, un cui soggiorno in Liguria e specificamente a Finale è attestato nel 1823 (A. Fiore in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 32; cfr. Astengo, Fiaschini 1975, pp. 19, 49-52). Comunque sia, all'inizio del Novecento il dipinto faceva parte della quadreria di proprietà di Henry George Powlett, quarto duca di Cleveland, messa all'incanto nel 1902 insieme al resto della collezione custodita nella sua dimora di Battle Abbey nel Sussex (*Catalogue* 1902); una piccola etichetta sul retro del dipinto in cui si legge «BATTLE ABBEY 1426» ricorda il passaggio dell'opera in questa raccolta (Markova 2014, p. 81). La scheda del catalogo d'asta, un cui stralcio è tuttora leggibile su un cartellino anch'esso attaccato al tergo della tavola, riportava una serie di notizie errate a partire dall'identificazione del soggetto con San Domenico all'indicazione della coppia di donatori come membri della famiglia Grimaldi fino alla già discussa provenienza da Savona e, soprattutto, ad un'attribuzione a Boccaccio Boccaccino, probabilmente rinsaldata sulla scorta della nota dell'Alizeri che attestava la presenza del pittore ferrarese a Genova nel 1493 (Alizeri 1870, pp. 373-376) e il cui stile, come già notava l'abate Luigi Lanzi, «in parte conformasi con Pietro Perugino» (Lanzi, IV, 1809, p. 122). Dal catalogo manoscritto del battitore dell'asta del 1902 si evince che allora l'opera fu acquistata dal mercante d'arte Lesser Lesser al prezzo di 126 sterline (A. Fiore in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 33); la notizia della vendita fu riportata una settimana dopo anche sulla rivista "The Athenaeum" (*Sales* 1902).

Dall'Inghilterra il dipinto dovette presto espatriare dal momento che una nota fotografia degli anni Trenta lo ritrae far bella mostra di sé su una parete della dimora di Otto Lanz ad Amsterdam (la foto è pubblicata anche in Caldera, Fiore 2018-2019, fig. 32). Nel 1940 venne esposto al Rijksmuseum in una mostra dedicata alla collezione del ricco conoscitore svizzero morto cinque anni prima con un riferimento a Cola dell'Amatrice, «ohne Fra Bartolommeo nicht denkbare» (Degenhart 1941, p. 36); allora il soggetto veniva correttamente riconosciuto, ma continuava ad essere riportata l'errata provenienza. Una riproduzione dell'opera in mostra è conservata in un album fotografico oggi custodito al Museo Puškin; la fotografia è corredata da un appunto manoscritto che recita «n. 1. Cola d'Amatrice, bis 1547, Maria erscheint dem St. Bernhardin» (Markova 2014, p. 81; A. Fiore in Caldera, Fiore

2018-2019, p. 34). Pochi mesi dopo l'esposizione, in seguito all'invasione nazista dell'Olanda, l'intera collezione fu acquistata da Hans Posse, allora direttore della Gemäldegalerie di Dresda e solo alla caduta del regime, mentre alcune opere rientravano nella capitale olandese, la nostra, insieme ad altre, prese la via di Mosca giungendo al Museo Puškin nel 1946 «as the work of an early sixteenth-century Italian master» (Markova 2014, p. 81).

La pala, di cui per lungo tempo si è persa memoria, è recentemente riemersa nel catalogo dedicato ai dipinti italiani conservati presso il museo statale russo (Markova 2014). In quell'occasione veniva esclusa l'attribuzione al Filotesio («Such an attribution does not seem sufficiently convincing, in terms of either style or chronology, since 1510 is too early», p. 82) e riproposta in maniera dubitativa quella tradizionale al Boccaccino («[...] the stylistic characteristics of this painting do not preclude such an attribution», p. 82).

Bibl.: Ratti 1780, p. 15; *Catalogue* 1902, p. 5 cat. 10; *Sales* 1902, p. 346; Degenhart 1941, p. 36; Markova 2014, pp. 78-82 cat. 19; Caldera, Fiore 2018-2019.

3. Raffaello De Rossi

San Biagio in trono tra i Santi Pietro, Paolo, Caterina d'Alessandria e Cristoforo (pala centrale); Madonna col Bambino tra i Santi Sebastiano, Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista e Rocco (cimasa); Il giudizio e San Biagio che resuscita un bambino, Martirio di San Biagio, Decapitazione di San Biagio (predella) (fig. 3)

1510-1515 c.

Tempera su tavola, cm 398x240 (pala centrale)

Finalborgo presso Finale Ligure (Savona), chiesa di San Biagio

Iscrizioni: «ABSIT / A ME H / OC PEC / CATUM / IN DO / MINO / UT CE / SSEM / ORAR / E PRO / VOBIS» (sul libro di San Biagio)

Nella cappella di testata della navata laterale destra della chiesa di San Biagio a Finalborgo, oggi consacrata a San Vincenzo Ferrer, ma già titolata a Santo Stefano (Murialdo, Rossini, Scarrone 1981, p. 2), a coronamento dell'altare marmoreo commissionato da Domenico Aicardi nel 1639 per la sua cappella dedicata a San Vincenzo nella chiesa del vicino convento di Santa Caterina (Murialdo 1982, pp. 45-46) è attualmente collocato il polittico smembrato dedicato al santo vescovo titolare della collegiata, di cui si conservano la pala centrale, la cimasa e la predella. Sebbene non sussistano motivi per dubitare della provenienza *ab*

antiquo dell'opera dalla chiesa di San Biagio, quella odierna non corrisponde, evidentemente, alla sua originale collocazione. L'assetto attuale dell'edificio, infatti, è frutto dell'importante intervento di ricostruzione operato tra il 1634 e il 1659 dall'architetto finalese Andrea Storace, prima, fino al 1650, anno della sua morte, e dal suo collaboratore Antonio Sanguinetto, poi, in parte sulle fondazioni dell'antico edificio trecentesco (1372-1375) abbattuto tra il 1653 e il 1659 ad eccezione delle absidi, inglobate nelle mura, e del campanile, innalzato verosimilmente nella seconda metà del XV secolo anch'esso su una torre della cinta muraria (Murialdo, Rossini, Scarrone 1981). L'opera, che, verosimilmente, decorava in origine l'altare maggiore, venne successivamente privata dell'originale carpenteria, di cui si conservano solo alcuni elementi del coronamento, e, mentre cimasa e predella finirono in sacrestia, lo scomparto centrale fu adattato alla monumentale cornice barocca ovale sovrastante la cassa dell'organo nell'abside centrale, oggi ospitante la tela raffigurante *San Filippo in gloria* (1721) dipinta dal finalese Pier Lorenzo Spoletti (1680-1726). Questo intervento è documentato da una memoria contenuta nel registro parrocchiale dei matrimoni degli anni 1682-1717, già trascritta da Federigo Alizeri (1874, p. 256), la quale ricorda: «Dell'anno 1715 del mese di novembre li Signori Ufficiali della Compagnia del SS. Sacramento eretta in questa insigne ed antichissima Collegiata hanno modernato l'ancona di s. Biagio titolare della detta chiesa, la quale fu fatta da Bernardo Faxioli che saranno da 300 anni circa, alla quale si è levata la cornice antica e si è fatto un ovato con haverle anco aggiunto il pittore finalese Grana tutto il terreno che resta sotto il trono di S. Biagio: e sia per memoria». In seguito al restauro realizzato all'inizio degli anni Cinquanta del secolo scorso dalla Soprintendenza alle Gallerie della Liguria, l'opera fu ricomposta e sistemata nella cappella a destra del presbiterio, dove tuttora si trova, in sostituzione della pala col *Miracolo di San Vincenzo Ferrer* dipinta nel 1762 dal pittore savonese Paolo Gerolamo Brusco (1742-1820) e proveniente, come l'altare, dalla chiesa del convento di Santa Caterina (Castelnuovi 1982, p. 63).

Sulla commissione, «d'indubbia matrice collettiva», non si può escludere, secondo De Moro (1992, p. 32), una diretta partecipazione di qualche membro della famiglia marchionale Del Carretto, che proprio a Finalborgo risiedeva.

Alizeri, prestando fede alla sopracitata nota del registro matrimoniale, segnalava essere «bel vanto della Prepositura di s. Biagio in Finale aver l'effigie del titolare eseguita da Bernardino [Fasolo]» e aggiungeva, con evidente riferimento alla predella, che i «[...] rettori di quella chiesa [...] si gloriano pure d'un'altra ancona rappresentante i martirj del Santo Vescovo» (p. 255), opera «[...] d'un dipintore che in tutt'altro paese è sconosciuto o a meglio dire sepolto»

(p. 256). L'attribuzione al Fasolo fu accolta da Galileo Gentile (1949) nel primo contributo critico dedicato al dipinto, inserito in quella circostanza tra le «opere più significative del gruppo pavese a Genova e dell'influsso leonardesco in Liguria» derivato, in particolare, da Andrea Solario, e, in un primo momento, anche da Lamboglia e Silla (1951). Nel frattempo, Roberto Longhi (1917), recensendo la guida del Touring Club Italiano del Bertarelli edita l'anno prima, di cui lamentava la mancata menzione di importanti dipinti della Riviera, si era chiesto se non ci fosse a Finalborgo un Piero di Cosimo, accostamento quanto mai ambizioso (e forse in parte provocatorio) che, nondimeno, restituiva l'opera ad un più corretto ambito di appartenenza (l'attribuzione longhiana è citata da Grosso 1951). Il primo apporto verso la giusta soluzione del problema giunse dal Castelnovi nel 1952 in occasione dell'esposizione del polittico ricostituito alla mostra dedicata ai *Restauro di opere d'arte nella Diocesi di Savona* allestita nell'oratorio di Santa Maria di Castello dal 18 al 28 ottobre 1951, quando l'intervento sulla cimasa e sulla predella era terminato, mentre quello sulla tavola centrale ancora in corso. Già allora lo studioso rifiutava categoricamente le due attribuzioni fino ad allora proposte, quella a Bernardino Fasolo, da una parte, e quella a Piero di Cosimo, dall'altra, entrambe inaccettabili, annoverando l'opera tra le più importanti «di un certo pittore, finora sconosciuto, che fu per mezzo secolo, dopo la morte del Brea, il più attivo nella Liguria occidentale» (1952, p. 17), lo stesso che successivamente avrebbe indicato con lo pseudonimo «Pancalino» e all'interno della cui attività la pala di Finalborgo sarebbe stata da collocare nel «primo e miglior tempo», intorno al quarto decennio del secolo (1970, p. 157). Ancora Castelnovi, poi (1987), appoggiando l'ipotesi proposta da Boggero (in *Il Museo* 1982) di distinguere all'interno del corpus pancalinesco più personalità artistiche, cronologicamente e qualitativamente distanti, assegnava la nostra opera al «Primo Pancalino», individuando, però, nella cimasa l'intervento di un «aiutante» identificato con l'autore di altre opere pancalinesche, quali il polittico di *Sant'Eusebio* già a Perti (1538) e una pala con *San Sebastiano tra San Rocco e un Santo vescovo* passata sul mercato antiquario genovese e attualmente irreperibile, nonché collaboratore in opere più tarde; d'accordo Bartoletti (1988a; 1988b). In seguito all'identificazione dell'ignoto «Pancalino» con Raffaello De Rossi, mentre Fedozzi (1991) propose una datazione intorno all'anno 1538, vista la presenza del maestro in zona quello stesso anno, come documenta il sopracitato polittico di *Sant'Eusebio* realizzato per l'oratorio omonimo presso Perti, postulando anche l'intervento di aiuti, De Moro e Romero (1992) retrodatarono l'opera agli anni della primissima attività di Raffaello in Liguria, tra il 1514 e il 1518, classificandola come «la più straordinaria e commovente dichiarazione che mai toscano abbia lasciato in Liguria dopo

Filippino e prima del Buonaccorsi» (De Moro, Romero 1992, p. 32). D'accordo con una datazione precoce, intorno al 1515, ad eccezione, in un primo momento, di Fedozzi (Fedozzi 1999c), si mostrerà tutta la critica successiva, dapprima con qualche riserva (Bartoletti 1999c, 1999h), poi senza più incertezze (Zanelli 2000, Bartoletti 2002, Zanelli 2013, Fedozzi 2016). Solo Sista recentemente (in *Rinascita* 2019) ha proposto una datazione alla metà del terzo decennio.

Restauri: Grana, 1715; Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte della Liguria, 1951; Cesare Pagliero, 2018/2019.

Documenti: Archivio Storico Diocesano di Savona, Registro dei Matrimoni (1682-1717), Parrocchia di Finalborgo (Alizeri 1874, p. 256).

Bibl.: Alizeri 1874, pp. 255-256; Longhi 1917, p. 364 (1961, p. 396); Gentile 1949, pp. 54-55; Grosso 1951, p. 250; Lamboglia, Silla 1951, p. 42; Castelnovi 1952, pp. 14, 17-18; Castelnovi 1960, p. 32; Lamboglia, Silla 1960, p. 42; Castelnovi 1970, pp. 157, 178 nota 39; Lamboglia, Silla 1978, p. 49; Murialdo, Rossini, Scarrone 1981, pp. 21, 23-24; Castelnovi 1982, p. 63; F. Boggero in *Il Museo* 1982, p. 40 cat. 57; Boggero 1984, p. n. n.; Castelnovi 1987, pp. 137, 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Bartoletti 1988b, p. 14; Fedozzi 1991, pp. 21, 50, 61-62 cat. 9; De Moro, Romero 1992, pp. 32, 79-83 cat. 1; Bartoletti 1999c, pp. 92, 94; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Zanelli 2000, p. 32; Bartoletti 2002, p. 69; Zanelli 2013, p. 26; Fedozzi 2016, p. 217; A. Sista in *Rinascita* 2019, pp. 12, 13 nota 16.

4. Raffaello De Rossi

Grottesche, Dio Benedicente (fig. 4)

1515-1518 c.

Affreschi

Genova, chiesa di Santa Maria di Castello, cappella di Santa Rosa da Lima

San Gerolamo, Sant'Ambrogio, Sant'Agostino, San Gregorio (figg. 4i, 4l, 4m, 4o)

1515-1518 c.

Affreschi strappati trasportati su tela, cm 107x87 (ciascuna lunetta)

Genova, refettorio del convento di Santa Maria di Castello (dalla cappella di Santa Rosa da Lima)

Nella chiesa domenicana di Santa Maria di Castello a Genova, al di sopra dell'attuale soffitto della cappella dedicata a Santa Rosa da Lima, alla testata della navata laterale sinistra, si conservano ancora il catino a cinque spicchi costolonati e le corrispettive lunette dell'antica volta, «forse corrispondenti al 1483, anno in cui fu concessa al patronato di Edoardo Giustiniani» (Poleggi 1973, p. 37), successivamente coperti durante il rifacimento della cappella realizzato tra il 1592 e il 1610. L'intradosso della volta tardoquattrocentesca, oggi nascosto dal controsoffitto barocco e dal maestoso timpano di accesso, opera di Taddeo Carlone e Battista Bagutti, è tuttora fruibile attraverso un'apertura praticata nella muratura che ha comportato la distruzione parziale della vela centrale e quella totale della relativa lunetta sottostante, accessibile dal pianerottolo delle scale della torre campanaria attigua al retro della cappella. I quattro spicchi laterali della volta ospitano ciascuno una coppia di *Putti* in atteggiamenti variati tra racemi e mascheroni, di cui uno risulta molto danneggiato e altri due pesantemente ridipinti, mentre quello centrale un *Cristo benedicente* fortemente lacunoso e distrutto, come sopra accennato, nella zona inferiore. Le lunette erano occupate da quattro Dottori della Chiesa, *San Gerolamo*, *Sant'Ambrogio*, *Sant'Agostino* e *San Gregorio*, poi strappati (evidenti tracce di colore si intravedono ancora sulle pareti) e attualmente conservati, molto impoveriti, nel refettorio del convento, e da una *Madonna col Bambino* in quella centrale, completamente perduta (Zanelli 2000, p. 32). L'intradosso dell'arco d'ingresso alla cappella, infine, reca motivi ornamentali a forme vegetali dipinti a monocromo grigio su un fondo blu intenso (fig. 4g).

Questa decorazione fu segnalata per la prima volta da padre Raimondo Amedeo Vigna, che la giudicava «non tanto felice nella esecuzione, poco solida e anche deteriorata» (1864, p. 269). Quasi un secolo dopo, la costituzione del Museo di Santa Maria di Castello diede l'occasione a Enrico Castelnovi di riconsiderare almeno le quattro lunette, che nel frattempo erano state strappate e trasportate su tela dal restauratore Martino Oberto (Castelnovi 1959, p. 36) e sistemate allora nella seconda saletta del museo (De Negri 1965). Lo studioso già nel 1959 e, più approfonditamente, l'anno dopo accostava le pitture alla mano di quell'ignoto artista, da lui stesso soprannominato «Pancalino», attorno al quale aveva raccolto un *corpus* di circa trenta opere provenienti dal Ponente ligure; solo il *Sant'Ambrogio* e il *Sant'Agostino* (da lui identificato con San Gregorio), però, sarebbero stati opera del maestro, il quale si sarebbe avvalso nell'impresa di ben due collaboratori, l'autore del *San Gerolamo*, «vicino nella figura squadrata e nel limpido ma più forte colore», e quello del *San Gregorio* (per lui Sant'Agostino), «del tutto indipendente e, modesto, impacciato e greve» (Castelnovi 1960, p. 33). Quest'aggiunta al catalogo dell'anonimo pittore risultava di grande importanza

costituendo non solo l'unica testimonianza conservatasi della sua attività di frescante, ma anche la sola traccia del suo passaggio a Genova «tra il 1530 e il 1540, nel suo primo e miglior periodo» (Castelnovi 1960, p. 32); d'accordo in un primo momento anche Bartoletti (1988a, p. 791). All'inizio degli anni Novanta, in seguito all'identificazione dei «Pancalino» con la dinastia dei De Rossi, mentre Giorgio Fedozzi (1991) si allineava al parere di Castelnovi, postulando che Raffaello, dopo il trasferimento nel Ponente, fosse rientrato a Genova intorno agli anni Trenta del secolo (ancora recentissimamente lo studioso ha sostenuto l'autografia per solo due delle quattro lunette correggendo la datazione intorno alla seconda metà del sesto decennio, cfr. Fedozzi 2016), De Moro e Romero rintracciavano in tutti e quattro i *Dottori* l'intervento del solo Giulio ritardandone l'esecuzione al settimo decennio (1560-1565 circa), un momento, dunque, che «potrebbe seguire di qualche tempo il suo esordio conosciuto nel polittico di Bassanico» (De Moro, Romero 1992, p. 113) e che avrebbe coinciso per altro con la presenza del padre Raffaello nel santuario di Nostra Signora di Coronata a Genova (1560). Sebbene ancora recentemente qualcuno abbia sostenuto l'autografia di Giulio nelle lunette e una loro datazione tarda (M. Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019), Gianluca Zanelli (2000; 2013) ha nel frattempo preso in esame il problema in maniera più ampia riconsiderando l'intera decorazione e associando il ciclo alla committenza di Andrea Cichero del 1518 (cat. 50) sulla base dell'identificazione dell'attuale cappella di Santa Rosa con quella anticamente dedicata ai Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, punto sul quale vale la pena soffermare per un attimo la nostra attenzione.

Il Vigna nell'introdurre «le notizie riguardanti la erezione di quelle cappellanie, che in epoche più o meno remote fondarono nella chiesa di Castello alcuni distinti personaggi» citava «per le prime, perché più antiche, le cappellanie fondate da due piissimi Zaccaria». In particolare, pubblicava il testamento del 18 settembre 1361 nel quale Ottaviano Zaccaria esprimeva la volontà di essere sepolto nel monumento funebre che avrebbero costruito i suoi eredi presso l'altare di San Giovanni Battista nella chiesa di Santa Maria di Castello a Genova e sborsava al Comune la somma di mille lire genovesi affinché due cappellani vi celebrassero una messa giornaliera. La sua cappella, insieme a quella fatta erigere nella stessa chiesa dal fratello, sarebbe passata alla sua morte sotto il giuspatronato della figlia Angelina, consorte di Galeotto Salvago (Vigna 1859, pp. 134-135, 219-220). Ancora il Vigna qualche anno dopo identificava la cappella del fu Ottaviano Zaccaria con quella dedicata ai Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista dotata, una prima volta, da Edoardo Giustiniani *quondam* Francesco il 2 settembre 1483 attraverso l'assegnazione di tre luoghi nelle compere del banco di San Giorgio con obbligo di messa settimanale e, la seconda, nel

1514 da sua moglie Lucietta. Alla morte dei due coniugi, entrambi ivi sepolti, la cappella fu ereditata dalla figlia Mariettina, moglie di Andrea Cichero al quale fu concessa il 13 marzo 1513. Successivamente fu ereditata dalla figlia di questi, Nicoletta, maritata con Francesco Doria, e, a sua volta, dalla loro figlia, Caterina, sposa di Francesco Lomellino, la quale nel 1586 si accordava coi padri domenicani per una messa quotidiana. Nel 1592, infine, la cappella passò nelle mani della famiglia De Fornari e assunse, secondo Vigna, il titolo «mai più mutato del ss. Rosario» (Vigna 1864, p. 212). In questo modo, dunque, l'erudito veniva a identificare l'antico altare dedicato ai Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista con la quinta cappella della navata sinistra tuttora titolata al Santissimo Rosario. A suo dire, l'attuale cappella di Santa Rosa, già di proprietà della famiglia Cattaneo, era passata a Raffaele De Fornari nel 1513 e allora era stata dedicata al Rosario. Nel corso del XVI secolo, in seguito ad una controversia insorta tra i vecchi e i nuovi proprietari, Cattaneo e De Fornari, sarebbe stata sottoposta al doppio giuspatronato e nel 1592 la sua titolazione sarebbe passata definitivamente a quella che era la cappella di San Giovanni Battista.

Più recentemente Ennio Poleggi (1973 p. 223 nota 5) ha, invece, proposto di individuare l'altare dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, già Giustiniani (1483) e poi De Fornari (1592), proprio nella cappella di testata della navata laterale sinistra, che prima della titolazione a Santa Rosa, acquisita sotto il giuspatronato della famiglia Viviani nel 1668, lo stesso anno in cui la santa peruviana fu beatificata (Magnani 1990, p. 462, nota 270), fu dedicata per qualche tempo anche al Santo Rosario, come dimostra l'iscrizione sull'architrave della cartella della facciata («in honorem sanctissimi Rosarii Deiparae Virginis»), probabilmente, come sostenuto anche dal Vigna, a partire dall'insediamento dei De Fornari, quindi dal 1592. L'attuale cappella del Rosario, invece, passò sotto il giuspatronato di Giovanni Battista Pichenotti nel 1673 (Vigna 1864, p. 194) e verosimilmente solo allora assunse tale titolazione.

Se, dunque, è vero che l'odierna cappella di Santa Rosa da Lima può essere identificata con quella anticamente dedicata ai Santi Giovanni Battista ed Evangelista e attestato che tra il 1518 e il 1520 Raffaello si era impegnato all'esecuzione della relativa ancona, sembra più che ragionevole la proposta di Zanelli (2000), altresì fondata su ragioni di tipo stilistico, di assegnare al pittore e a quello stesso torno d'anni anche la decorazione ad affresco, seppur nei documenti relativi alla commissione della pala non si accenni ad altre pitture eseguite o da eseguire nello stesso luogo. Si ritiene, inoltre, più plausibile collocare la realizzazione del ciclo in un momento antecedente la commessa del dipinto: se l'opera non venne portata a termine, come più ragionevolmente si crede, risulta, infatti, improbabile che lo stesso

committente affidasse ad un pittore già inadempiente un ulteriore incarico, ma, quand'anche essa fosse stata consegnata entro il termine stabilito nell'atto del 1520, va ricordato che proprio in quel momento il raggio d'azione di Raffaello si stava definitivamente spostando verso la Riviera di Ponente.

Non chiara risulta la recente posizione di Sista (in *Rinascita* 2019) che, pur citando Zanelli, afferma che Raffaello in Santa Maria di Castello abbia lavorato in due cappelle distinte, quella del Cichero e quella di Santa Rosa da Lima.

Bibl.: Vigna 1864, p. 269; Castelnovi 1959, p. 25-26, 31 fig. 14, 36; Castelnovi 1960, p. 32; De Negri 1965, p.74; Castelnovi 1970, p.178 nota 39; Poleggi 1973, p. 205; *Chiesa di Santa Maria di Castello* 1975, p. 25; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 24, 50, 100-101 cat. 57; De Moro, Romero 1992, pp. 47, 113-115 cat. 14; Zanelli 2000, pp. 31-32; Bartoletti 2002, pp. 69-70; Zanelli 2013, pp. 26, 29 figg. 12-15; Fedozzi 2016, p. 219; M. Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 37, nota 16; A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 12.

5. Raffaello De Rossi

San Pietro, San Paolo (fig. 10)

1515-1520 c.

Tavole, cm 150x44 (ciascun pannello, senza cornice)

Genova, Santuario di Nostra Signora di Coronata

Iscrizioni: «CO[?MMUN?]IS SI[?N?]DICO FRANC[ESC]O BICO IACOMO / MASSA IOAN(N)I BOERO GALEOTO 1560» (lungo il margine inferiore della tavola con *San Paolo*)

Le due tavole raffiguranti i Santi *Pietro* e *Paolo* sono conservate presso il santuario di Nostra Signora di Coronata a Genova. L'edificio sorge sulla cima della collina di Cornigliano che domina la Val Polcevera laddove già esisteva una piccola chiesa di antica fondazione titolata a San Michele. La costruzione di un tempio dedicato al culto mariano risale probabilmente al XII secolo (la prima notizia è del 1157) e si lega, secondo la leggenda, al rinvenimento miracoloso in quel luogo di una statua della Vergine ritrovata dai pescatori sulla spiaggia di Sampierdarena e da questi già trasportata in San Martino. L'antica chiesa dedicata all'Arcangelo e il nuovo santuario convissero per qualche secolo passando nel 1230 ai Benedettini di Sant'Antonio di Prè, nel 1304 all'arcidiacono di San Lorenzo, nel 1343 ai

Cistercensi di Sant'Andrea di Sestri e, infine, dal 1485 ai Canonici Regolari di Sant'Agostino che promossero una serie di interventi architettonici quali la trasformazione del piccolo edificio dedicato a San Michele in sacrestia, la costruzione del convento, il rifacimento del santuario con l'innalzamento del presbiterio (1490). Nonostante le trasformazioni apportate nel corso del XVII e del XVIII secolo e i depauperamenti causati dai saccheggi perpetrati dalle truppe austriache nel 1747, prima, e da quelle francesi nel 1800, poi (il convento era stato soppresso due anni prima), l'edificio mantenne sostanzialmente il suo aspetto tardo quattrocentesco fino a quando fu ridotto in cumuli di macerie sotto i pesanti bombardamenti del Secondo Conflitto Mondiale (7 novembre 1943). La chiesa attuale è, dunque, il frutto di una ricostruzione "in stile" condotta nell'immediato dopoguerra, tra il 1951 e il 1955 (sul santuario cfr. *Santuario* 1977 con bibl. precedente; *Santuari* 1987, pp. 82, 84, 86; Meriana 1993, pp. 144-145; Meriana 1997, pp. 101-102).

I due scomparti occupano oggi la parete dell'ultima campata della navata laterale destra e affiancano, ma separate fisicamente da esso, il bel dipinto tradizionalmente e per lungo tempo attribuito a Perino (cfr. soprattutto Soprani 1674, p. 273; Soprani, Ratti 1768, I, p. 385; Alizeri 1874, pp. 373-374; Labò in Vasari 1912, p. 125; Bonzi 1932; Morassi in *Mostra* 1946, pp. 85-86 cat. 83; Morassi 1951, pp. 18, 57-58; Torriti 1959, p. 203; Brugnoli 1972, p. 96; e con qualche riserva anche Parma Armani 1982, p. n. n.), poi a Girolamo Siciolante da Sermoneta (proposta da G. Algeri in *Raffaello* 1983, pp. 93-99, sostenuta tra gli altri da Meyer zur Capellen 2005, p. 194 ma già rigettata da Hunter 1996, p. 240), destinato nel 1547 per volontà testamentaria del suo proprietario Francesco Pallavicini, vescovo di Aleria dal 1520 (cfr. Algeri in *Raffaello* 1993, pp. 96, 98 note 9, 10), a ornamento dell'altare della propria cappella-mausoleo a Coronata, la quarta a sinistra sotto il titolo della Natività e di San Giuseppe (Alizeri 1874, pp. 373-374); per l'occasione veniva pure commissionata all'intagliatore pavese Francesco Tarabosco di Giacomo la ricca cornice decorata e dorata (Alizeri 1880, pp. 39-41). L'opera è una copia con alcune varianti dell'invenzione raffaellesca della cosiddetta *Sacra Famiglia "sotto la quercia"* o "*del gatto*", dipinta dal Maestro a Roma pochi anni prima della morte, nella seconda metà del secondo decennio del XVI secolo, con un supposto intervento successivo del suo allievo Giulio Romano, poi passata nelle collezioni di Carlo II e ora al Museo del Prado di Madrid (sull'opera cfr. Ginzburg 2009, con bibl. precedente).

Le due tavole, mai citate dalle fonti, furono segnalate per la prima volta da Bonzi con riferimento ad un anonimo pittore ligure seguace di Teramo Piaggio quando già costituivano «un trittico posteriormente composto» accanto alla *Sacra Famiglia* Pallavicini (1932, p. 2).

Assegnate da Morassi ad un «mediocre pittore ligure» (1951, p. 58), furono comprese tra le opere migliori del «Pancalino» da Castelnovi già a partire dal 1960 (poi 1970 e 1987), d'accordo tutta la critica successiva (*Santuario* 1977; Bartoletti 1988a; Boggero 1988), ad eccezione di Castagna (Castagna, Masini 1929; Castagna 1970) che le riferiva ad un «ignoto pittore ligure lombardo della seconda metà del secolo XVI», fino al loro inserimento nel catalogo di Raffaello De Rossi da parte di Fedozzi (1991), con datazione agli anni Cinquanta, e di De Moro e Romero (1992), come lavoro di collaborazione con il figlio Giulio.

Molti sono gli interrogativi irrisolti rispetto la genesi e le vicende storiche dei *Santi* di Coronata, pochi e vaghi fino ad ora i tentativi di risposta. Esclusa l'ipotesi, poco praticabile, che le due tavole potessero essere state commissionate e realizzate appositamente in qualità di scomparti laterali della pala Pallavicini, come sembra suggerire Parma Armani («[...] nel 1560 si riterrà opportuno completare la pala in forma di trittico con l'aggiunta di due tavole laterali con San Pietro e San Paolo»; 1982, p. n. n.), si dovrà piuttosto ammettere che facessero parte in origine di un polittico smembrato e che furono avvicinate ad essa solo successivamente. Già Romero, infatti, notava come «[...] a parte le sovra e sottostrutture [...] non soltanto i dipinti, ma [...] anche le cornici dei pannelli laterali sono cose nettamente diverse da tutto ciò che concerne la pala raffigurante la “Sacra Famiglia con S. Giovannino”» (De Moro, Romero 1992, pp. 110,112). Non è dato sapere quando il trittico venne composto ma è certo che le citate «sovra e sottostrutture», ossia le basi e i timpani con decorazioni dorate su fondo blu di gusto evidentemente neobarocco aggiunte alle cornici originali, suggerirebbero di ricondurre l'operazione a tempi relativamente recenti, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Da mettere in discussione una volta per tutte è la convinzione che l'iscrizione apposta sul pannello di *San Paolo* e, quindi, la data 1560 coincida col momento della loro esecuzione, come sempre ritenuto. Che essa si riferisca ad un evento diverso, quale, ad esempio il ricollocamento delle tavole in seguito al loro smembramento, o sia piuttosto il frutto di un errore di trascrizione di un'epigrafe originale oggi perduta, ragioni stilistiche spingono a credere che i due scomparti appartenessero a un complesso confezionato da Raffaello ben prima di quella data, forse già durante il suo soggiorno genovese del secondo decennio del secolo, per una committenza sconosciuta e per un luogo che potrebbe non coincidere col santuario di Coronata dal momento che nessuna evidenza ne prova ad oggi la provenienza da quel luogo.

Negli anni Settanta il trittico fu smontato in occasione del restauro degli scomparti laterali e da allora mai più rimontato. All'inizio degli anni Novanta le tre tavole occupavano ciascuna

una rispettiva parete della prima cappella a sinistra (Fedozzi 1991, p. 65).

Restauri: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, 1970-1980.

Bibl.: Castagna, Masini 1929, p. 427; Bonzi 1932, p. 2; Straneo 1939, pp. 166-167; Morassi 1951, p. 58; Castelnovi 1960, p. 32; Castagna 1970, p. 569; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; *Santuario* 1977, p. 12; Parma Armani 1982, p. n. n.; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Boggero 1988, p. 26; Fedozzi 1991, pp. 24, 65 cat. 12; De Moro, Romero 1992, pp. 47-48, 110-112 cat. 13; Meriana 1993, p. 144; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p. 219.

6. Raffaello De Rossi

Incontro con la Veronica, San Nazario e Renato di Savoia, San Celso (registro inferiore); San Pietro, San Paolo (registro superiore); Dio Padre, Gabriele arcangelo, Vergine annunciata (cimasa); Affidamento di San Celso a San Nazario, Condanna di San Nazario e San Celso e tentativo di affogamento, Decollazione di San Nazario e San Celso (predella) (fig. 6)

1520-1525 c.

Tempera su tavola, cm 380,5x250

Borgomaro (Imperia), chiesa dei Santi Nazario e Celso

Iscrizioni: «FRAT / ES S / [OBJ]R / [II] / EST / OTE / ET V / IGI[L] / AT[E]» (sul libro di San Pietro)

Dopo un accurato intervento di ripristino condotto nel laboratorio di Riccardo Bonifacio (2017-2018), l'opera è stata recentemente esposta alla Reggia di Venaria in occasione della mostra dedicata agli oggetti d'arte restaurati grazie al sostegno della compagnia Intesa San Paolo (A. Sista in *Restituzioni* 2018) in seguito alla quale ha fatto finalmente ritorno nel suo luogo di provenienza, la chiesa dei Santi Nazario e Celso a Borgomaro, oggi pieve isolata a circa due chilometri dal centro abitato, ma anticamente, e fino almeno alla metà circa dell'Ottocento, chiesa matrice di tutta la valle del Maro. L'edificio, le cui prime tracce risalgono al XII secolo, fu completamente ricostruito entro il 1498 in seguito ad un incendio scoppiato otto anni prima e subì consistenti trasformazioni nel XVII secolo, quali, tra le più rilevanti, l'ampliamento della zona presbiteriale e la copertura della navata centrale con volte a vela. Nel corso del Novecento visse momenti di alterna fortuna, fino al suo completo restauro avviato nei primi anni Settanta e all'insediamento nel 2004 di una piccola comunità

monastica benedettina (sulla storia della chiesa cfr. Lamboglia 1971; Boggero, Paglieri 1988, pp. 107-108; Pazzini Paglieri, Paglieri 1990 pp. 8-9; Calvini, Soleri Calvini 1993, pp. 99-113; Bellezza 2007; pp. 103-110).

Benché il polittico non sia mai menzionato nelle relazioni delle visite pastorali (Calvini, Soleri Calvini 1993, p. 106), è verosimile ritenere che sormontasse in origine l'altare maggiore e che venisse spostato sulla parete absidale, delimitato in basso dagli stalli del coro e in alto dal finestrone barocco polilobato, probabilmente in seguito agli interventi strutturali seicenteschi. Già in quella sistemazione lo vide Pietro Agosti, ispettore onorario della Soprintendenza alle Gallerie e Musei di Piemonte e Liguria, nel 1924 durante un sopralluogo volto a verificarne le condizioni conservative, rese critiche dall'umidità e dalle continue infiltrazioni d'acqua che interessavano l'edificio e, in particolare, la zona presbiteriale. Quattro anni dopo l'opera veniva quindi trasferita per volontà del soprintendente Guglielmo Pacchioni nella chiesa di Sant'Antonio abate a Borgomaro, parrocchia autonoma dal 1842, dove stazionò per ben novant'anni, letteralmente incastrata tra le due lesene che fiancheggiano la seconda campata della parete destra. Il dipinto, d'altronde, doveva essere messo in sicurezza su più fronti se si considera che nel 1917 il parroco dei Santi Nazario e Celso, Giuseppe Trucco, determinato a ricavarne dalla vendita il denaro necessario al restauro della chiesa, aveva intrapreso una pratica illecita di alienazione del bene prontamente bloccata dall'allora soprintendente Alessandro Baudi di Vesme (per una ricostruzione puntuale delle vicende storiche dell'opera durante la prima metà del Novecento ricostruite attraverso i documenti dell'Archivio della Soprintendenza cfr. Boggero 2017).

Alle due estremità della base della macchina lignea è riprodotto lo scudo inquartato con due aquile bicipiti nere in campo dorato coronate sulle due teste, insegna dei Lascaris di Tenda, ramo della famiglia dei conti di Ventimiglia che dalla metà del XV secolo aveva assunto la proprietà della valle del Maro, generatosi nel 1261 in seguito al matrimonio tra Guglielmo Pietro ed Eudossia Lascaris, figlia dell'imperatore bizantino Teodoro II di Nicea (cfr. Beltrutti 1954, in part. pp. 55 ss. e Calvini, Soleri Calvini 1993, in part. pp. 25-36). Sista (A. Sista in *Restituzioni* 2018; A. Sista in *Rinascita* 2019) ha ragionevolmente proposto di riconoscere nel personaggio inginocchiato in primo piano nello scomparto laterale sinistro accanto a San Nazario, evidentemente il committente della pala, già erroneamente identificato col reverendo Giovanni Battista Lascaris (De Moro, Romero 1992, p. 97; d'accordo Scagliola 2005-2006, p.133), conte di Lucinasco e parroco dei Santi Nazario e Celso dal 1512 al 1530 (cfr. Calvini, Soleri Calvini 1993 p. 112), Renato di Savoia, detto il «Gran Bastardo» perché figlio illegittimo del duca Filippo II. Già conte di Villars, il 28

gennaio 1501 Renato aveva sposato Anna Lascaris (1487-1554), ultima erede della contea di Tenda, inaugurando così il nuovo ramo dei Savoia Lascaris e assicurando il passaggio di quei territori nell'orbita di casa Savoia (cfr. Leone 1902, Colli 1938, Beltrutti 1954, pp. 193-203, Merlotti 2018). Alla sua morte, sopraggiunta nel 1525 nel corso della battaglia di Pavia, le sorti della contea furono rette di fatto per più di un quarto di secolo dalla moglie Anna prima di passare nelle mani del suo legittimo erede, il primogenito Claudio (1507-1566). La presenza dello stemma Lascaris (e non di quello Savoia) sul polittico ben si comprenderà se si considera che il giorno delle nozze tra Anna e Renato, svoltesi nel Castello di Tenda, il conte Giovanni Antonio II, nominando sua erede universale l'unica figlia vivente, Anna, e i di lei legittimi discendenti, specificava, tra le altre cose, l'obbligo per questi ultimi «di assumere il cognome, l'insegna, le armi della Casa dei Conti» (Leone 1902, p. 48 nota 4).

L'opera fu segnalata per la prima volta, quando già si trovava nella parrocchiale di Sant'Antonio, dai coniugi Berry, i quali rilevavano che lo scomparto centrale «denota un'abilità di composizione quale raramente si riscontra nelle opere della scuola ligure del XVI secolo», ipotizzando quindi che «l'artista sconosciuto che dipinse queste scene espressive abbia studiato sotto qualche maestro illustre», mentre le parti laterali con i Santi «assomigliano di più agli altri lavori eseguiti nella regione all'inizio del XVI secolo e probabilmente sono state dipinte da altri» (E. e M. Berry 1963 [1931], p. 167). Improbabilmente assegnato alla «scuola del Della Robbia» da Abbo (1984b [1946]) e genericamente ad un «pittore non identificato della prima metà del secolo XVI» da Lamboglia (1963), il dipinto venne finalmente iscritto da Castelnovi dapprima (1970) nel catalogo dell'attività tarda del «Pancalino», poi (1987) tra le opere di quell'anonimo aiutante del primo e più dotato maestro, suo collaboratore nella cimasa del polittico di Finalborgo e autore, tra le altre cose, del polittico di Sant'Eusebio già a Perti (1538), intorno al quinto decennio del secolo. L'attribuzione alla cerchia del «Pancalino» fu accolta dalla critica successiva (Lamboglia 1986; Bartoletti 1988a; Bartoletti 1988b; Boggero, Paglieri 1988), ad eccezione di Ferrando (1977) che ascriveva l'opera senza esitazioni a Pietro Guido da Ranzo e, in un primo momento, di Boggero che vi intravedeva «una personalità più dipendente, per possibile mediazione piemontese, da una cultura lombarda e latamente nordica» (in *Il Museo* 1982, p. 34 cat. 50). In seguito all'identificazione dei «Pancalino» con la dinastia dei De Rossi, il polittico di Borgomaro venne lungamente considerato opera di collaborazione tra il padre Raffaello e il figlio Giulio e variamente collocato tra la fine del quarto e gli inizi del quinto decennio (De Moro, Romero 1992), intorno agli anni Cinquanta (Fedozzi 1991; Calvini, Soleri Calvini 1993; Fedozzi 1999c), oppure «ancora nel pieno degli

anni Quaranta» ma prima del 1547 vista la dipendenza del modello dell'*Annunciazione* nel piccolo polittico già nella chiesa della Madonna del Ponte della stessa località (Bartoletti 1999c; Bartoletti 2002; e ancora recentemente da M. Caldera in Caldera, Fiore 2018-2019, p. 28). Sista, infine, individuando nell'intera opera la sola mano del maestro Raffaello, ma, soprattutto, forte dell'identificazione del committente con Renato di Savoia, ha suggerito una retrodatazione a non oltre la metà degli anni Venti (1525 c.). L'anno della morte del conte di Tenda costituisce, infatti, un termine *ante quem* dell'esecuzione del polittico che si configura, dunque, come "un'ultima affermazione della supremazia di un signore sul territorio, un monito a quanti, nel caso della sua morte, avessero avanzato pretese sul feudo" (A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 19).

Restauri: Riccardo Bonifacio, 2017-2018.

Bibl.: E. e M. Berry 1963 [1931], p. 167; Lamboglia 1963, pp. 165-166; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; De Negri 1974, p. 345; Ferrando 1977, pp. 54-55; F. Boggero in *Il Museo* 1982, pp. 33-34 cat. 50, 40 cat. 57; Abbo 1984b, p. 47; Boggero 1984, p. n. n.; Bernardini 1985, p. 115; Lamboglia 1986, pp. 165-166; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Bartoletti 1988b, p. 14; Boggero, Paglieri 1988, p. 138; Fedozzi 1991, pp. 25-27, 65-66 cat. 13; De Moro, Romero 1992, pp. 40, 44, 71, 75, 76, 97-99 cat. 7; Calvini, Soleri Calvini 1993, pp. 106, 133; Fedozzi 1999c, p. 548; Bartoletti 1999c, p. 98; Bartoletti 1999h, p. 392; Bartoletti 2002, p. 70; Fedozzi 2016, p. 218 (1550 c.); Boggero 2017, pp. 21-30; A. Sista, R. Bonifacio in *Restituzioni* 2018, pp. 190-193 cat. 52 (la versione estesa della scheda è consultabile online: http://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/2018.cat_52.pdf); Caldera, Fiore 2018-2019, p. 28; A. Sista in *Rinascita* 2019, pp. 13-21; R. Bonifacio in *Rinascita* 2019, pp. 22-29.

7. Raffaello De Rossi

Sant'Agostino tra i Santi Giovanni Battista e Antonio abate (fig. 5)

1522 c.

Tempera su tavola, cm 190x138

Ventimiglia (Imperia), chiesa di Nostra Signora della Consolazione e Sant'Agostino

Presso la chiesa di Nostra Signora della Consolazione e Sant'Agostino a Ventimiglia, già annessa al convento degli agostiniani scalzi fondato nel 1487, «uno de' più belli, che habbia

la Congregazione, e superiore a molti della Religione» (Aprosio 1673, p. 45), e parrocchiale dal 1857 (sulla chiesa e il convento cfr. Aprosio 1673, pp. 45-60, Rossi 1886, pp. 337-338, Bono 1923, Peitavino 1923 pp. 437-464, Viale del Lucchese 1958, Bruzzone 1990, *Angelico Aprosio* 2010), si ammira ancora la pala raffigurante il Santo titolare assiso tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate a decorazione della cappella di testata della navata laterale sinistra, per oltre cinque secoli sottoposta al patronato della nobile e influente famiglia ventimigliese dei Galleani (sulla famiglia cfr. Rossi 1875, Bono 1924, Galleani 1940), la quale possedeva anche una cappella dedicata a San Bernardino fatta erigere da Bernardo Galleani nel 1459 nella chiesa di San Francesco dei minori conventuali (Rossi 1875, p. 35). Nel suo testamento, datato 23 giugno 1522, Giovanni Battista Galleani fu Agostino disponeva che il suo corpo venisse sepolto «[...] in monumento Capelle Sancte Crocis fundate, sub titulo parentella Gallianorum in conventu Sancte Marie Consolationis fratrum heremitarum Sancti Augustini Vintimilii [...]» e che il suo erede, il fratello Secondino, fondatore del sepolcreto, come ricorda l'iscrizione della lastra marmorea posta sul pavimento al centro della cappella («HOC SEPULCHRUM FECIT / FIERI SECUNDINUS GALLIANUS / Q.(uondam) A.(gostini) IN QUO JACET Q.(uondam) / JO.(annes) EJUS FRATER - MDIII»), provvedesse alla sua «reparationem et seu restauro in eo fiendo vel maiestate» entro un anno dalla sua morte, spendendovi almeno «[...] libras ducentas monete currentis in Vintimilio [...]» (Galleani 1940, p. 141). L'iscrizione della lapide oggi murata sulla parete sinistra («CRUCI JESU / HAEDICULAM HANC A GALLEANA FAMILIA JAMDIU POSITAM / DEIN / A MAG.CO SECUNDINO SIC LEGANTE MAG.CO JOANNE RESTAURATAM / ET DIVO AUGUSTINO ANNO MDXXII DICATAM / MAG.CI PASCHALES ET PAULUS CAETIRUQVE AGNATI / DEIPARAE BONI CONSILII / VENERABUNDI EXORNARUNT / ANNO MDCCLXXV») testimonia che la cappella venne effettivamente restaurata nel 1522 e allora dedicata a Sant'Agostino; è in quel momento, dunque, che va ragionevolmente collocata la commissione e l'esecuzione della pala d'altare, in cui Secondino volle omaggiare i santi protettori del padre, Agostino, pure titolare del complesso monastico, e del fratello, Giovanni Battista (sulle vicende della cappella vedi anche Galleani 1940, pp. 53-54, 112-116, 125).

Le dimensioni e l'assetto originali dell'opera, con tutta probabilità scomparto centrale di un più articolato complesso, sono oggi ignote a causa delle manomissioni da essa subite nel corso di un intervento di ammodernamento della cappella condotto in epoca tardo-settecentesca, probabilmente intorno al 1775 come suggerisce la seconda parte dell'iscrizione dedicatoria sopra trascritta, durante il quale venne innalzata la cupola e le

pareti furono decorate con specchiature a tinte chiare e stucchi dorati. In quell'occasione l'antico polittico dovette essere smembrato, la tavola centrale rifilata per adattarsi all'interno della cornice ovale del nuovo tabernacolo dell'altare e le altre sue parti disperse. Al di sopra della pala, a mo' di cimasa, venne inserito entro una cornice quadrangolare un dipinto della *Madonna del Buon Consiglio* «che riproduce esattamente quello di Genazzano» (Peitavino 1923, p. 443), il cui culto era particolarmente diffuso a Ventimiglia e in tutta la Liguria occidentale nel XVIII secolo (cfr. Giacobbe 2007-2010) e che, con tutta probabilità, divenne contitolare della cappella Galleani in occasione del restauro settecentesco. Vale la pena rammentare che la cappella di Sant'Agostino rappresenta l'unico ambiente della chiesa che non sia stato stravolto dai pesanti rimaneggiamenti eseguiti nel corso del XIX e del XX secolo, costituendo, così, una preziosa testimonianza della fase tardo-barocca dell'edificio. Trasferita durante il periodo bellico presso i locali del Museo Bicknell di Bordighera, l'opera fu ricollocata solo in seguito al ripristino della cappella, ampiamente danneggiata durante le devastazioni del secondo conflitto mondiale, eseguito negli anni 1957-1958 (cfr. Viale del Lucchese 1958; Lamboglia 1959).

Difficilmente può accogliersi la proposta avanzata da Castelnovi (1970) di identificare quello che doveva essere l'antico polittico di Sant'Agostino con l'opera indicata al pittore Giovanni Battista Margoto nel 1530 quale modello da superare in una pala commessagli da Giovanni Aprosio. Nel documento di allogazione, infatti, il prototipo viene localizzato nel secondo altare a sinistra della chiesa agostiniana, quando, invece, a quanto ci risulti, la cappella Galleani non occupò mai quella posizione.

Tradizionalmente attribuito al pennello di Ludovico o Francesco Brea, il dipinto venne segnalato per la prima volta da Alizeri (1873) con un riferimento a Ludovico accettato da Bres, in un primo momento (1906), e riportato per lungo tempo nella letteratura relativa alla chiesa (Bono 1923, Peitavino 1923, Galleani 1940, Viale del Lucchese 1958, Lamboglia 1959). Lo stesso Bres, tuttavia, già nel 1914 aveva, per primo, avanzato concrete riserve sulla paternità bresca dell'opera, poi decisamente rifiutata da Castelnovi il quale la ascrisse dapprima ad un ignoto maestro «che sicuramente rientra nella scuola locale della prima metà del Cinquecento» (1947), per poi inserirla nel catalogo del «Pancalino» (1960; 1970; 1987).

Restauri: P. Rubinacci 1946.

Bibl.: Alizeri 1873, p. 290; Rossi 1875, pp. 36, 44; Bres 1906, p. 27; Bres 1914, pp. 74-75; Bono 1923, p. 9; Peitavino 1923, pp. 443; Galleani 1940, p. 53-54, 141; Castelnovi 1947, p. 7; Viale del Lucchese 1958, p. 12, 24, 28; Lamboglia 1959, p. 143; Castelnovi 1960, p. 32;

Castelnovi 1970, pp. 157, 178 nota 38; Ferrando 1977, p. 297; F. Boggero in *Il Museo* 1982, p. 40 cat. 57; Boggero 1984, p. n. n.; Bernardini 1985, p. 115; *Restauri* 1986, p. 93; Castelnovi 1987, pp. 136-137, 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Bartoletti 1988b, p. 14; Bruzzone 1990, pp. 272-273; Ciliento, Pazzini Paglieri 1991, p. 123; Fedozzi 1991, pp. 19, 57-58 cat. 5; De Moro, Romero 1992, pp. 33-34, 71, 75, 84-85 cat. 2; Fedozzi 1999c, p. 547; Bartoletti 1999c, p. 92; Bartoletti 1999h, p. 392; Bartoletti 2002, p. 70 (1523 c.); *Angelico Aprosio* 2010, pp. 35, 36; Fedozzi 2016, p. 217 (1525).

8. Raffaello De Rossi e Ignoto maestro ligure-lombardo (Francesco de Signorio?)

San Paolo (fig. 7a)

1526

Tavola, cm 147x55

Ceriana (Imperia), chiesa dei Santi Pietro e Paolo

La tavola costituisce lo scomparto laterale sinistro del registro principale del polittico attualmente conservato nella tardo-settecentesca parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Ceriana, raffigurante nella zona inferiore *San Pietro in trono* tra *San Paolo*, appunto, e *Sant'Andrea*, titolare di un altro edificio di culto tuttora esistente nella stessa località, nel livello superiore la *Crocifissione con Maria e San Giovanni Evangelista*, l'*Arcangelo Gabriele*, la *Vergine annunciata*, *David e Isaia* e nella predella alcuni episodi della vita del Santo titolare (*Chiamata di Pietro e Andrea*, *Cristo placa la tempesta*, *Pesca miracolosa*, *Liberazione di San Pietro*).

L'opera proviene dall'antica chiesa collocata al di fuori del centro abitato, a valle presso il torrente Armea, già titolata ai due Santi apostoli e oggi dedicata al Santo Spirito perché sede dal XVI secolo dell'omonima confraternita. L'edificio fu costruito tra la fine del XV secolo e il 1513 sulle fondamenta di un insediamento preesistente del XII secolo e subì notevoli rimaneggiamenti nel corso dei secoli (cfr. Lamboglia 1970, pp. 39-41; Boggero 1984, p. n. n. nota 2; De Pasquale, Giacobbe 1994, pp. 27-37; Bellezza 2004, pp. 101-107; Bellezza 2007, p. 32). Una foto dell'interno della chiesa scattata nel 1940 (pubblicata in Boggero 1984) mostra il polittico, presumibilmente in origine pala dell'altare maggiore, collocato sulla parete absidale a un'altezza di circa tre metri da terra e inquadrato da una cornice in stucco, tuttora conservatasi, frutto dei rifacimenti settecenteschi dell'edificio che avevano determinato, tra le altre cose, l'ampliamento della zona presbiteriale. Nel 1946 l'opera venne trasferita per esigenze conservative nei depositi della Soprintendenza. Il restauro del registro

inferiore, eseguito nel 1966, permise ai tre scomparti principali, insieme alla relativa cornice, di tornare l'anno dopo a Ceriana, dove furono sistemati provvisoriamente, almeno nelle intenzioni di allora, sulla parete sinistra del presbiterio della nuova parrocchiale, in attesa che si completasse il definitivo recupero, intrapreso già dal 1953 (Lamboglia 1957b), della chiesa di Santo Spirito, uscita fortemente danneggiata in seguito alle vicende del secondo conflitto mondiale. Portato a termine anche il restauro del registro superiore e della predella, prolungatosi dal 1978 al 1982, il polittico fu finalmente ricomposto nel 1983 e dal febbraio dell'anno dopo è conservato nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

Certamente proprio a quest'opera si riferivano Bertolotti, quando nel suo *Viaggio nella Liguria marittima* segnalava nell'antica chiesa di San Pietro «una tavola con tre compartimenti messa in oro, e col fregio pure dipinto» (1834, I, p. 275 nota 3), e Rossi, che nella sua *Storia della città di Sanremo* ricorda nello stesso luogo «una grande ancona in legno con tre scomparti in oro» (Rossi 1867, p. 10). Maggiore attenzione vi dedicò Bres, il quale, pubblicando l'opera già nel 1914, ne denunciava il critico stato conservativo, insistendo sulla prospettiva di un tempestivo restauro o quantomeno di un suo trasferimento. L'erudito segnalava, inoltre, di aver letto nell'iscrizione sul basamento della cattedra di San Pietro, oggi quasi completamente illeggibile, «il nome di Alessandro Lupi, uno dei massari che ordinarono il quadro ed una data che parvemi il 17 giugno 1526» (p. 44). Il dipinto veniva segnalato pure dai coniugi Berry in quanto «degnò di essere notato quale esempio dell'arte ligure in questi villaggi di montagna», anche se «in uno stato piuttosto miserando» (1963 [1931], p. 113).

Il primo inquadramento artistico-critico dell'opera è stato tracciato da Castelnovi (1970), il quale, riconoscendone una delle testimonianze pittoriche più rilevanti della Liguria occidentale intorno al 1530, ne indicava quali termini di confronto il polittico di San Marco a Camporosso, datato 1533 (cfr. soprattutto Castelnovi 1987 pp. 136, 159 nota 32c; Bartoletti 1999c, pp. 94-95, 107 nota 22), e, in linea più generale, l'attività di quell'allora anonimo pittore, poi identificato con Raffaello De Rossi, che lui soprannominava «Pancalino» e attorno al quale aveva raccolto un consistente *corpus* di opere. La qualità della pittura spingeva lo studioso ad accostare il dipinto al nome di un artista senza opere, Giovanni Battista Margoto di San Romolo (oggi Sanremo), attestato nel 1512 a Ventimiglia dove si impegnava a dipingere quindici storie della *Passione* per l'oratorio della confraternita dei Battuti di San Giovanni Battista e nel 1530 quando Giovanni Aprosio di Vallecrosia gli commissionava una pala che avrebbe dovuto superare in bellezza addirittura «[...] quam videtur in picturis per totam ripariam civitatis Janue usque Monaco [...]» (le notizie

sull'artista sono fornite in Bres 1914, pp. 71-72, 84-86, 89); idea più volte ripresa anche in tempi successivi (De Negri 1974, Ferrando 1977, De Pasquale Giacobbe 1994).

Boggero (1984), in un approfondito studio monografico condotto in occasione del riassetto dell'opera dopo la lunga campagna di restauro, sviluppava gli spunti di Castelnovi sottolineando, da una parte, come il polittico di Ceriana e quello di Camporosso condividano il «forte spirito d'aggiornamento "rinascimentale"», nonché la struttura compositiva, e, dall'altra, come i tre Santi del registro principale, in particolare la figura di *San Paolo* (e pure i profeti *David* e *Isaia*) siano da avvicinare ai personaggi del «primo Pancalino», «accomunati da un'aria di famiglia che è al tempo stesso assonanza psicologica e di fisionomie». Lo stesso studioso individuava negli scomparti superiori dell'*Annunciazione* e del *Calvario* e, probabilmente, anche nella predella la mano di un secondo «maestro di Ceriana», «che attinge dalla propria cultura spunti di varia origine (fiamminghi, lombardi, provenzali) e mostra di saperli usare con notevole padronanza».

I Santi di Ceriana non ricevettero grande considerazione nelle monografie dedicate ai De Rossi edite all'inizio degli anni Novanta: Fedozzi preferì riferirli ad «un'anonima presenza stilistica toscaneggiante molto prossima al Nostro» (1991, p. 21), mentre De Moro e Romero si limitarono ad individuare nella figura del *San Paolo* un «indizio quasi sicuro [...] di un qualche rapporto con i modi di Raffaele» (1992, p. 34 nota 59).

Una nuova proposta giunse da Bartoletti (1999c; 2007) che credette di riconoscere negli scomparti con i Santi *Pietro* e *Andrea* e in quelli dell'*Annunciazione* e dei *Profeti* la stessa mano responsabile della predella del polittico di Camporosso, caratterizzata da una forte componente lombarda e più in generale padana, sicuramente diversa da quella di Stefano Adrechi, a cui si riconduce il resto della pala. Lo studioso proponeva di individuare questo anonimo artista con quel Francesco De Signorio genovese attestato il 29 gennaio 1531 insieme al nizzardo nell'atto di commissione dell'ancona di San Marco, dove entrambi gli artisti sono indicati con la doppia qualifica di pittori e scultori, ma, parimenti, rilevava che lo stesso intervento di De Signorio a Camporosso non può assumersi quale dato acquisito giacché la realizzazione finale si presenta alquanto diversa dal progetto descritto e illustrato nel documento del 1531, il che non esclude, dunque, la possibilità che fossero intercorse nel frattempo successive contrattazioni, di cui non è rimasta traccia, che prevedessero, oltre a variazioni del programma iniziale, anche il coinvolgimento di una o più personalità differenti. A Ceriana collaborarono poi, secondo Bartoletti, l'ignoto maestro, meno dotato e improntato a modelli fiamminghi e lombardi, responsabile della *Crocifissione* e delle *Storie* della predella, e, infine, il nostro Raffaello nel *San Paolo* (un suo intervento diretto era già

stato proposto in De pasquale, Giacobbe 1994 p. 32 ed è condiviso da Cervini 1999, p. 114). Più recentemente Sista (2004) ha ipotizzato una maggiore frammentazione delle mani all'interno dell'opera riconducendo a Raffaello entrambi i Santi laterali del registro principale, al De Signorio la figura di San Pietro, vicina per fisionomia e postura a quella del *Sant'Antonio abate* di Apricale attribuito all'Adrechi, e avvicinando i *Profeti* agli analoghi soggetti dipinti da Giovanni Cambiaso alla Maddalena di Lucinasco e a San Giovanni del Gruppo di Prelà.

Escludendo senza dubbio la paternità del *Sant'Andrea* a Raffaello De Rossi, così come quella del *San Pietro*, l'apporto del "fiorentino" andrà rintracciato unicamente nella figura di *San Paolo*, in particolare per la definizione del modello e l'impostazione della scena, anche se alcuni dettagli della resa pittorica costringono comunque a postulare la compartecipazione dell'ignoto maestro di cultura ligure-lombarda autore dei restanti scomparti del registro principale e presumibilmente pure della scena dell'*Annunciazione* e dei *Profeti* nel livello superiore.

Restauri: Soprintendenza alle Gallerie e Belle Arti della Liguria (Luciano Arrigoni con Armando Gerbino per le sole cornici), 1966 (restauro del registro inferiore); Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria (Luisa Müller) 1978-1983 (restauro del registro superiore e della predella)

Bibl.: Bertolotti 1834, I, p. 275 nota 3; Rossi 1867, p. 108; Bres 1914, pp. 43-44; Lamboglia 1957b, p. 89; E. e M. Berry 1963 [1931], p. 113; Castelnovi 1970, pp. 156-157, 177-178 nota 38; De Negri 1974, p. 347; Ferrando 1977, p. 76; Boggero 1984; *Restauri* 1986, pp. 61 nota 4 (Boggero), 84; Castelnovi 1987, pp. 136, 159 nota 33; Boggero 1988, p. 25; Fedozzi 1991, p. 21; De Moro, Romero 1992, pp. 34; T. Verda Scajola in *Sui sentieri* 1993, pp. 171-173; De Pasquale, Giacobbe 1994, pp. 31, 32; Bartoletti 1999c, p. 95; Cervini 1999, p. 114; Cervini 2000, p. 9; M. Bartoletti in *Mete* 2003, p. 120-121; Sista 2004, pp. 90-91; Bartoletti 2007b, p. 226.

9. Raffaello De Rossi

Crocifissione con Sant'Antonio abate, San Giovanni Evangelista e il vescovo Giovanni Giacomo Gambarana (fig. 8)

1528 c.

Tempera su tavola, cm 208x154

Albenga (Savona), Museo Diocesano d'Arte Sacra (dalla cattedrale di San Michele)

La tavola, conservata presso la Sala dell'alcova del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Albenga dall'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso (F. Boggero in *Il Museo* 1982), proviene dalla vicina cattedrale di San Michele. Alla metà degli anni Cinquanta si poteva ammirare ancora in una sala della sacrestia nella quale erano stati raccolti «i più notevoli dipinti sopravvissuti ai molti sperperi e alle devastazioni del patrimonio artistico della Chiesa Albenganese nei secoli scorsi» (Lamboglia 1957a; Lamboglia 1966). L'identificazione del personaggio a sinistra inginocchiato di profilo ai piedi della Croce, evidentemente il donatore della tavola, e non San Benedetto come credeva Lamboglia (1957a; 1966), con Giovanni Giacomo dei conti di Gambarana, vescovo di Albenga dal 1518 al 1535, proposta da Castelnovi (1970), si basa sulla notizia che il 14 maggio 1528 egli «fondò nella Chiesa Cattedrale sodetta all'Altare di sant'Antonio una perpetua Cappellania [...] a cui si assegnò per dote scuti 300 d'oro del sole [...]» (Paneri 1624-1653 c., I, c. 125). Anche se nel *Sacro, e vago Giardinello* non si trova alcun riferimento al dipinto, sembra ragionevole rintracciare nella nostra pala una committenza episcopale per la decorazione dell'altare della nuova cappella situata presso la quarta campata della navata destra, già proprietà della corporazione degli osti e dei fornai (Costa Restagno 2007, pp. 70, 93 nota 217). Questo chiarisce anche il motivo per cui nella scena il vescovo sia 'introdotto' all'evento divino proprio dal Santo eremita.

La tavola rappresentava certamente la pala di un complesso più articolato costituito almeno da «[...] subbanca et ornamentis [...]», cioè da predella e cornice, come si evince dall'atto del 31 maggio 1592 che attesta il trasferimento della cappella, e quindi della pala, dalla sede originaria, passata alla famiglia Scotto e da allora titolata alla Vergine di Loreto, alla controfacciata, in posizione attigua al campanile, sotto l'organo, dove prima era l'altare dedicato all'Annunciazione (Costa Restagno 2007, p. 79; Bartoletti 2007b, pp. 226, 244 nota 22). L'originale centina a tutto sesto, modificata per assumere un andamento mistilineo in seguito allo smembramento dell'antico complesso avvenuto verosimilmente nel corso del Settecento, fu ripristinata durante il restauro degli anni Quaranta del secolo scorso (Bartoletti 2007b).

Citata da Lamboglia nel 1957 come opera di «ignoto ligure della metà del secolo XVI» (Lamboglia 1957a; Lamboglia 1966), veniva segnalata da Torriti lo stesso anno (in *Rendiconto* 1957) durante la terza seduta del Convegno storico-archeologico ingauno (Albenga, 15-18 dicembre 1957) quale *exemplum* di quel gruppo di opere che già allora Castelnovi stava raggruppando nel *corpus* di un ignoto pittore soprannominato «Panicalino».

Lo studioso (Castelnovi 1960; Castelnovi 1970; Castelnovi 1987) annoverava il dipinto tra le prove del primo periodo dell'anonimo artista (1525-1540 c.), ponendola in stretto rapporto con le pale di Ventimiglia e di Finalborgo; d'accordo Costa Restagno (1979), Boggero, il quale, oltre alla componente tosco-romana, già rintracciava «durezze “nordiche” di segno [...] che rivelerebbero più diretti riferimenti d'oltralpe» (in *Il Museo* 1982, p. 40), e Bartoletti (1988a; 1988b). In seguito al suo inserimento all'interno del catalogo di Raffaello De Rossi (Fedozzi 1991; De Moro, Romero 1992), la critica si è interrogata sul ruolo del dipinto rispetto al grado di aggiornamento del pittore allo scadere del terzo decennio, a mezzo tra matrice fiorentina e cultura lombarda (Bartoletti 1999c; Bartoletti 2007b).

Restauri: 1940-1950 (Bartoletti 2007b, p. 226).

Bibl.: Lamboglia 1957a, p. 75; P. Torriti in *Rendiconto* 1957, p. 139; Castelnovi 1960, p. 32; Lamboglia 1966, p. 90; Castelnovi 1970, p. 157; Costa Restagno 1979, pp. 197-199 cat. 2; F. Boggero in *Il Museo* 1982, pp. 40-42 cat. 57; Boggero 1984, p. n. n.; Bernardini 1985, p. 115; Castelnovi 1987, pp. 137, 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Bartoletti 1988b, p. 14; Fedozzi 1991, pp. 19-20, 58-59 cat. 6; De Moro, Romero 1992, pp. 35-36, 75, 89-90 cat. 4; Bartoletti 1999c, pp. 92, 93; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Bartoletti 2002, p. 70; Bartoletti 2007b, p. 226; Fedozzi 2016, p. 217.

10. Raffaello De Rossi

San Siro tra i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Romolo e Dio Padre (fig. 9)

1548

Tavola, cm 323x185

Sanremo (Imperia), cattedrale di San Siro

Iscrizioni: «D(EO) O(PTIMO) M(AXIMO) / RE(VEREN)DIS [...] STEPH(AN)O IOFREDO P(RE)PO(S)ITO / IULIANO BALESTR(E)RO HIER(ONIM)O GAUDO CAN(ONICIS) / AC PANTHELEONE FABIA(N)O ET RAIMO(N)DO SA / PIA (A)NT(TONI)O P(RO)CURANTIB(US) INCONA H(A)EC / ERECTA FUIT 1548» (sul frammento di architrave ai piedi di San Siro)

«IO(ANNES) STEPHANUS [...] ALDI / IOSEPH BALESTRERI [...] MUS DEL BE / NEDETTI ANGELUS FRANC [...] URO MAS / SARI RESTITUI CURARUN [...] / 30 IU [...] 801» (sulla lapide nella sezione inferiore a destra)

Nel secondo volume manoscritto degli *Annali della Liguria occidentale*, sotto l'anno 1548,

oltre alla notizia che «era Podestà in S. Remo Giacomo Bosio», Stefano Rossi forniva la trascrizione dell'epigrafe posta sul frammento architettonico in primo piano nella pala raffigurante *San Siro tra i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista, Romolo* tuttora conservata nella cattedrale di Sanremo, nella quale sono riportate la data d'esecuzione dell'opera, il 1548 appunto, e i nomi dei suoi committenti, il prevosto della chiesa Stefano Gioffredo, i canonici Giuliano Balestrero e Girolamo Gaudò, e Pantaleone Fabiano e Raimondo Sapia. Sulla base di queste notizie, Bartoletti (1988b) ha potuto ricondurre il dipinto a due documenti scoperti tra i verbali del Consiglio Comunale da Calvini (in *Statuti* 1983). Il primo ricorda che i citati Stefano Gioffredo, Giuliano Balestrero e Girolamo Gaudò, rispettivamente prevosto e canonici della chiesa di San Siro, già il 2 agosto 1534, ben quattordici anni prima dell'esecuzione della nostra pala, si erano recati davanti all'assemblea cittadina prospettando l'opportunità di dotare di un'ancona l'altare maggiore della chiesa, impresa che si sarebbe potuta affidare ad un non meglio identificato pittore allora presente a Sanremo e dagli stessi ritenuto idoneo. Notizie della trattativa si ritrovano solo quattro anni dopo, il 9 luglio 1538, quando il Consiglio elegge quattro suoi membri, tra i quali Pantaleone Fabiano e Raimondo Sapia, ricordati dall'epigrafe, e con loro Giovanni Antonio Rosso e Nicola Siretto, da affiancare al prevosto e ai canonici durante le negoziazioni con l'ignoto pittore incaricato della commissione. L'estesa lacuna documentaria che caratterizza purtroppo il fondo delle delibere del Comune tra il 1538 e il 1553, impedisce di conoscere lo svolgersi della vicenda e le motivazioni per le quali essa si protrasse così a lungo, né tantomeno se l'anonimo pittore designato fosse già dal principio Raffaello, circostanza comunque del tutto plausibile.

La tavola, probabilmente in origine ornamento dell'altare maggiore, non si è conservata nella sua originale conformazione: facente di sicuro parte di un più articolato complesso smembrato, venne ritagliata lungo i lati, ampiamente integrata in basso e sagomata nel lato superiore ad assumere un profilo curvilineo «per consentire l'incastonamento della tela in una pesante cornice a stucchi» (Mazzoni 1976, p. 49). Le manomissioni furono apportate verosimilmente all'alba del XIX secolo: l'iscrizione incisa sulla lapide dipinta all'estrema destra della porzione aggiunta nel lato inferiore, datata primo giugno 1801, ricorda infatti, che allora i massari della chiesa «restitui curarunt» (fig. 9g). Durante i restauri eseguiti nell'immediato dopoguerra (1948) l'opera fu inserita entro la massiccia cornice modanata in legno di noce intagliata dall'artigiano sanremasco Busnelli e collocata sulla parete del profondo coro, frutto dell'ampliamento della zona presbiteriale a cui la chiesa romanica andò incontro nel corso del XVII secolo (sulla chiesa cfr. Canepa 1949; Calvini 1955; Ferrari

1965, pp. 27-49; Lamboglia 1970, pp. 34-36; Mazzoni 1976; Bellezza 1994-1995; *San Siro* 2015).

Le prime citazioni del dipinto in letteratura si rintracciano già nell'ambito delle guide artistiche della prima metà del secolo scorso: i coniugi Berry (1963[1931]), ritenendolo «il solo quadro che merita menzione particolare» all'interno della chiesa di San Siro, ne riportavano il riferimento ad un ignoto artista lombardo e un'errata datazione al 1540 poi corretta, sulla base di appunti del prof. Antonio Canepa, nella guida della provincia di Imperia edita nel 1934. L'attribuzione ad un «anonimo lombardo» fu seguita da Grosso (1951), Calvini (1955) e ancora da Ferrari (1965; qui con l'errata indicazione cronologica al 1540) e Mazzoni (1976; con un accostamento addirittura al nome di Vincenzo Foppa) nonostante Castelnovi avesse già inserito il dipinto nel corpus delle opere del «Pancalino» (Castelnovi 1960; Castelnovi 1970; Castelnovi 1987). Un'importante disanima storico-critica sull'opera è stata fornita da Bartoletti (1988b).

Restauro: restauro integrativo e conservativo nell'immediato dopoguerra (Bartoletti 1988b, p. 14); Nicola, 2005.

Documenti: Archivio di Stato di Imperia. Sezione di Sanremo, Carte Pinelli. Delibere del Consiglio Comunale, scatola 45, vol. 62 (1531-1535), c. 110 r.; *ibidem*, scatola 46, vol. 63 (1553-1562), foglio sciolto n. 1, c. 1 v. (Bartoletti 1988b, p. 16).

Fonti manoscritte: Rossi, sec. XIX, II, anno 1548.

Bibl.: *La provincia* 1934, p. 99; Grosso 1951, p. 270; Calvini 1955, p. 20; Castelnovi 1960, p. 32; E. e M. Berry 1963 [1931], p. 103; Ferrari 1965, p. 48; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Mazzoni 1976, p. 49; Ferrando 1977, p. 240; *Statuti* 1983, p. 156; Bernardini 1985, p. 115; Bernardini 1987, p. 116; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Bartoletti 1988b, pp. 13-16; Fedozzi 1991, pp. 21, 23-24, 63-64 cat. 10; De Moro, Romero 1992, pp. 37 nota 70, 44, 71, 75, 76 nota 196, 91-93 cat. 5; Besio 1994, p. 45; Bartoletti, Pazzini Paglieri 1995, p. 107; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; *San Siro* 2015, pp. 14, 16; Fedozzi 2016, p. 218.

11. Giulio De Rossi

Madonna col Bambino in trono, San Giovanni Battista, San Pietro (registro inferiore); Santa Margherita, Sant'Apollonia (registro superiore); Dio Padre (cimasa); Gabriele arcangelo, Vergine annunziata (tondi) (fig. 14)

1551

Tavola, cm 205x148

Bassanico presso Casanova Lerrone (Savona), chiesa di San Giovanni Battista

Iscrizioni: «AN(N)O 1551 24 IUNII M(AGISTR)O XPO [CRISTOFORO] BENEDITO IO(ANNIS) B(APTA) ASCHE(RIO)» (lungo il bordo inferiore del trono della Vergine) «1551» (sul libro di Santa Margherita)

La data 1551, e non 1555 come credettero di leggervi De Moro e Romero (1992, p. 100), è vergata sia nell'iscrizione sul bordo inferiore della tavola centrale, «un “*signum*” posto dai massari della chiesa ad opera conclusa» (De Moro, Romero 1992, p. 100), sia sul libro aperto tra le mani della *Santa Margherita*, nella voluta sinistra del registro superiore.

Il polittico fu segnalato per la prima volta da Castelnovi (1987) e da questi annoverato tra le opere realizzate intorno all'ottavo decennio da quell'aiutante del «Pancalino» già autore, tra le altre cose, della cimasa di Finalborgo e del polittico già a Perti. D'accordo con una datazione tarda si dimostrò in un primo momento Fedozzi (1991) che lo attribuiva, quindi, alla mano di Giulio riconoscendone l'intrinseca povertà e prospettando che vi fossero intervenuti altri collaboratori di più modeste capacità. In seguito al rinvenimento delle iscrizioni (Fedozzi 1992; De Moro, Romero 1992) e, quindi, della datazione dell'opera all'alba del sesto decennio, De Moro e Romero ne riconobbero una prova precoce «che ci restituisce i poverissimi modi del primo Giulio» (p. 100).

Restauri: 1991.

Bibl.: Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 29, 50, 84 cat. 32; Fedozzi 1992, p. 23 nota 11; De Moro, Romero 1992, pp. 46-47, 76 nota 196, 100-101 cat. 8; Fedozzi 2016, p. 219.

12. Giulio De Rossi

Madonna col Bambino in trono, San Giuliano l'ospitaliere, Sant'Antonio abate (registro inferiore); Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Apollonia (registro superiore); Dio Padre (cimasa) (fig. 15)

1551 c.

Ubicazione sconosciuta

Il dipinto è noto attraverso una fotografia in bianco e nero rintracciabile nel fascicolo «1. Genovesi vari» della busta «0471. Pittura italiana sec. XVI. Genova 1» custodita presso la

Fototeca Zeri (n. scheda 45405). La riproduzione venne realizzata dalla ditta milanese Calzolari & Ferrario, di cui si conserva il timbro, probabilmente tra gli anni 1910-1912, momento in cui il dipinto si trovava a Firenze presso l'antiquario Luigi Battistelli, titolare di una casa di vendite con sede in Borgo degli Albizi 24, ma anche a Milano in via Brera 21. L'attribuzione a «Cristoforo Pancalino», già proposta da Federico Zeri in una nota autografa registrata sul verso della foto, trova conferma dal confronto col polittico di Bassanico attribuito a Giulio e datato 1551 (cat. 11), del tutto identico nella struttura e nell'impianto compositivo.

Si propone di individuarne la provenienza dalla chiesa parrocchiale di Vellego presso Casanova Lerrone dedicata proprio ai Santi Giuliano e Antonio Abate, gli stessi raffigurati negli scomparti laterali del registro principale al fianco della *Vergine*.

Bibl.: Il Rinascimento 2018, fig. XXIX («Ambito di Raffaele De Rossi (?) [...] 1535 circa»).

13. Raffaello e Giulio De Rossi

San Pietro (fig. 21)

1551-1560 c.

Tempera su tavola, cm 98x34

Ubicazione sconosciuta

La tavoletta, certamente frammento di un polittico smembrato, passò all'incanto a Milano presso la casa d'asta Finarte nel novembre 1964 con un ragionevole riferimento alla scuola toscana del XVI secolo. Venne riconosciuta dal Castelnovi che la inserì prima nel catalogo del «Pancalino» (Castelnovi 1970) e poi in quello del suo primo seguace (Castelnovi 1987). Citato anche dalla critica successiva (Bartoletti 1988a; Fedozzi 1991; De Moro, Romero 1992), l'opera risulta ad oggi non rintracciabile.

Bibl.: Finarte 1964, p. 73 cat. 197.; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, p. 75 cat. 23; De Moro, Romero 1992, p. 175.

14. Giulio De Rossi

San Lorenzo e San Giovanni Battista in adorazione dell'Eucarestia (pala); Dio Padre, Gabriele arcangelo, Vergine annunziata (cimasa) (fig. 22)

1551-1560 c.

Tavola, cm 171x120

Vallebona (Imperia), chiesa di San Lorenzo

L'opera è conservata presso la chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Vallebona da cui non ci sono motivi di dubitare che provenga vista anche la posizione privilegiata del santo titolare all'interno della raffigurazione, ma la sua attuale disposizione nel vano absidale non corrisponde certamente all'originale collocazione. L'edificio più antico fu radicalmente trasformato e ampliato nel corso del XVIII secolo (sulla chiesa cfr. Magoni Rossi 2005); verosimilmente allora il dipinto, già pala dell'altar maggiore o della cappella a sinistra dedicata a San Giovanni Battista, protagonista della scena insieme a San Lorenzo, venne spostato e sistemato nel coro.

Non per forza si dovrà ammettere, come è stato proposto (Ciliento, Pazzini Paglieri 1991), che la tavola costituisse lo scomparto centrale di un più ampio complesso. Confrontando l'opera con l'ancona di Bagnasco (cat. 19), probabilmente di poco successiva e ben conservatasi nel suo assetto originario, si noterà, infatti, come esse condividano, pur con le debite differenze, una struttura pressochè simile che si compone di una pala centrale (centinata a Bagnasco, a terminazione rettilinea a Vallebona) e di una cimasa (timpano triangolare in un caso, scomparto quadrangolare affiancato da volute nell'altro) inserite all'interno di una carpenteria lignea (monumentale e raffinata a Bagnasco, estremamente semplificata a Vallebona). Risulta mancante solo la predella.

Il dipinto fu segnalato per la prima volta da Bartoletti (1988a) con riferimento al «tardo seguace del Pancalino» intorno agli anni Sessanta-Settanta del secolo; d'accordo Ciliento e Pazzini Paglieri (1991) che definivano l'opera «semi-invisibile», riferendosi alla spessa coltre di sporco che tuttora ricopre la superficie pittorica impedendone una corretta lettura. Se Fedozzi (1991) si limitava a inserire la pala nel catalogo derossiano rilevando come fosse poco «agevole individuare un convincente termine di confronto», De Moro e Romero (1992) ne riconoscevano «un vero e proprio cardine in un percorso formativo giuliano ancora troppo vago e indefinito» postulando un intervento ideativo di Raffaello soprattutto per l'inserimento dell'«ariosa composizione della scena in un contesto naturalistico» (p. 44) e proponendo una datazione intorno agli anni 1549-1551, condivisa successivamente anche da Bartoletti (1999h).

Bibl.: Bartoletti 1988a, p. 791; Ciliento, Pazzini Paglieri 1991, p. 123; Fedozzi 1991, pp. 29,

87 cat. 37; De Moro, Romero 1992, pp. 40, 44, 94-96 cat. 6; Bartoletti 1999h, p. 392; Magoni Rossi 2005, p. 6.

15. Giulio De Rossi

Confratelli in adorazione della Croce (fig. 24)

1551-1560 c.

Tavola, cm 37x44 (cm 44x67 con la cornice)

Albenga (Savona), Museo Diocesano d'Arte Sacra (dall'oratorio della Santa Croce di Diano San Pietro)

L'opera, oggi esposta presso il Museo Diocesano di Albenga, proviene dall'oratorio della Santa Croce di Diano San Pietro, edificio del XVI secolo, tuttora esistente, eretto nelle immediate vicinanze della chiesa di San Pietro. La trasformazione in ricreatorio parrocchiale nel 1956 determinò una serie di distruzioni e depauperamenti del suo patrimonio artistico tanto da indurre la Soprintendenza a prelevare alcune delle opere ivi conservate, tra cui la tavoletta in oggetto, successivamente restaurate e, quindi, trasferite ad Albenga (sull'oratorio cfr. Abbo 1985 pp. 41-43).

Il dipinto, variamente indicato come generico frammento di un perduto polittico, come scomparto di predella o, più plausibilmente, come testata di cataletto, fu segnalato per la prima volta da Boggero (in *Il Museo* 1982) col riferimento alla produzione tarda dell'ignoto maestro soprannominato «Pancalino», il cui profilo era stato delineato da Castelnovi, ben rappresentata dalla pala con la *Crocifissione* della chiesa di San Michele arcangelo a Borello, anch'essa allora depositata presso il Museo di Albenga. L'attribuzione fu accettata senza riserve dalla critica e, in particolare, da Castelnovi (1987) che, accogliendo le considerazioni dello stesso Boggero, comprendeva l'opera nella produzione del primo seguace del maestro. Fu, infine, inserita nel catalogo di Raffaello De Rossi da Fedozzi (1991) e piuttosto in quello di Giulio da De Moro e Romero (1992), con una datazione unanime al sesto decennio.

Restauri: L. Müller, 1978.

Bibl.: F. Boggero in *Il Museo* 1982, p. 33 cat. 49; Abbo 1985, p. 43; Bernardini 1985, p. 115; *Restauri* 1986, p. 86; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 66-67 cat. 14; De Moro, Romero 1992, p. 104 cat. 10.

16. Raffaello e Giulio De Rossi

San Bernardo da Chiaravalle in trono, San Pietro, San Paolo (registro inferiore); Annunciazione, San Michele Arcangelo e San Giovanni Battista, Santo Stefano e San Nicola (registro superiore) (fig. 16)

1552

Tempera su tavola, cm 245x200

Evigno presso Diano Arentino (Imperia), chiesa di San Bernardo

Iscrizioni: «1552» (sul libro di San Pietro)

La pala occupa la parete absidale della chiesa di San Bernardo abate situata tra le borgate Villa di Là (o Borghetta) e Villa Costa di Evigno. L'edificio di culto costituisce dal 1986 una parrocchia unica insieme alla chiesa di Santa Margherita d'Antiochia di Diano Arentino, ma entrambe furono erette in singole parrocchiali già nel 1586 attraverso la loro separazione dalla chiesa matrice di San Michele arcangelo di Borello. L'antico oratorio di San Bernardo venne ampliato attraverso l'aggiunta di una navata laterale in un momento precedente, secondo Abbo (1990-1991, p. 40), alla sua costituzione in parrocchiale, quindi prima del 1586; in questo senso lo studioso indica il 1552, la data apposta sul nostro polittico, come un utile termine per collocare l'intervento strutturale. L'edificio visse una seconda fase di rinnovamento architettonico durante il XVII secolo, terminata entro il 1642, in seguito alla quale assunse l'assetto attuale. Fu allora, probabilmente, che il polittico, oggi sprovvisto di predella, venne sistemato nel coro (sulla chiesa cfr. Abbo 1990-1991, pp. 39-45).

Nel *Sacro, e vago Giardinello* è registrata in chiesa una «ben dipinta ancona» che possiamo facilmente identificare col nostro polittico nonostante si riporti che la figura del Santo titolare è affiancata da quelle di San Martino e Sant'Andrea, anziché dai Santi Pietro e Paolo. Il dipinto, spesso citato all'interno delle guide artistiche edite a partire dal secondo quarto del secolo scorso (*La provincia* 1934; Scialdoni s. d. [ma 1933]; E. e M. Berry 1963 [1931]; Lamboglia 1963; Ferrando 1977; Lamboglia 1986), fu inserito dal Castelnovi nel catalogo del «Pancalino», prima (1970), e in quello del suo primo seguace, poi (1987). Fedozzi (1991; 1999c; 2016) e De Moro (De Moro, Romero 1992, p. 47) attribuiscono l'opera al solo Raffaello, d'accordo Bartoletti (1999c, 1999h) mentre Romero (De Moro, Romero 1992, p. 102 cat. 9) la considera già prodotto di collaborazione tra padre e figlio.

Fonti manoscritte: Paneri 1624-1653 c., II, c. 581 r.

Bibl.: *La Provincia* 1934, p. 189; Berry [1931] 1963, p. 182; Scialdoni s. d. [ma 1933], p. 240; Lamboglia 1963, p. 184; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Lamboglia 1970, p. 70;

Ferrando 1977, p. 101; Bernardini 1985, p. 115; Lamboglia 1986, p. 184; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Abbo 1990-1991, pp. 40, 42-43; Fedozzi 1991, pp. 27, 64 cat. 11; De Moro, Romero 1992, pp. 46-47, 75, 76 nota 196, 102-103 cat. 9; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p. 219.

17. Raffaello e Giulio De Rossi

Madonna incoronata col Bambino e angeli, San Paolo, San Pietro (registro inferiore); San Giovanni Battista, Sant'Apollonia (registro superiore); Dio Padre e angeli (cimasa); Discesa agli Inferi, Resurrezione, Guardia al sepolcro (predella) (fig. 17)

1559

Tempera su tavola, cm 320x210

Casanova Lerrone (Savona), chiesa di Sant'Antonino martire

Iscrizioni: «1559» (sul libro di San Pietro)

Il polittico, oggi conservato nell'abside della nuova parrocchiale di Sant'Antonino a Casanova Lerrone costruita tra il 1603 e il 1618, doveva decorare in origine l'altare maggiore dell'antica chiesa o forse una cappella laterale dedicata alla Vergine vista l'assenza dell'effigie del martire titolare (Fedozzi 1991).

Già citato nella guida di Scialdoni (s. d. [ma 1993]) tra le opere degne di nota presenti in chiesa col tradizionale riferimento «ai fratelli Brera della scuola nizzarda» e un'improbabile datazione al 1484, il dipinto fu annoverato da Castelnovi (1987) nel catalogo del primo seguace del «Pancalino», autore, secondo lo studioso, della cimasa di Finalborgo e del polittico di Perti, d'accordo Bartoletti (1988a). Se Fedozzi (1991) lo attribuiva per lo più a Raffaello, postulando interventi di Giulio solo «marginali» (p. 27) e forse anche l'aiuto di un modesto collaboratore nel timpano (p. 73), De Moro (1992), invece, rintracciò nell'opera «il primo esempio concreto degli “standards” produttivi della bottega», un «oggetto d'alto livello qualitativo in cui la collaborazione generazionale, pur nettamente avvertibile, raggiunge fecondo quanto elevato grado di amalgama» (p. 47).

L'apertura nella parte inferiore dello scomparto centrale che consentiva originariamente l'inserimento di un tabernacolo fu tamponata e integrata con un brano di paesaggio in modo da accordarsi con lo sfondo laterale. Romero (De Moro, Romero 1992, p. 107 cat. 12, sulla base di una comunicazione orale di Armando Raimondo) suggeriva di riferire l'operazione alla mano del pittore F. Bialetti, impegnato alla realizzazione degli affreschi del presbiterio nel 1926, quando intervenne, in qualche modo, anche sul polittico.

Bibl.: Scialdoni s. d. [ma 1933], p. 163; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 27, 50, 72-73 cat. 19; Fedozzi 1992, p. 23 nota 11; De Moro, Romero 1992, pp. 47, 76, 107-109 cat. 12; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p 219.

18. Raffaello e Giulio De Rossi

Madonna incoronata col Bambino, San Giovannino e angeli (fig. 19)

Ante 1560

Tempera su tavola, cm 135x66

Ubicazione sconosciuta

Questa tavola, la cui ubicazione attuale è sconosciuta, è nota perché passata sul mercato antiquariale milanese nel 1994 presso la casa d'aste Finarte col curioso riferimento al Maestro di Palazzo Abatellis proposto da Mauro Natale sulla base di un confronto con un'opera di uguale soggetto conservata presso la Galleria regionale della Sicilia (Rolandi Ricci 2004-2005, p. 101, nota 3). Rolandi Ricci per primo ha incluso il dipinto nel catalogo di Raffaello De Rossi postulando un intervento del figlio Giulio «per le tinte “fredde” e gli incarnati “lattei”» (p. 101) e proponendo di identificarlo col pannello centrale del perduto polittico eseguito per l'altare della confraternita della Santa Croce nella chiesa parrocchiale di San Nicola di Bari di Diano Castello ricordato nel documento di commissione dell'ancona di Tovo come modello cui fedelmente attenersi (cat. 20). Confrontando la tavola con lo scomparto principale del polittico di Tovo, infatti, appare subito evidente la pressochè totale corrispondenza compositiva, nonostante alla tavola Finarte sia stata probabilmente ribassata la centina, con la conseguente perdita del brano con la colomba del Santo Spirito, e forse rifilato anche il lato inferiore.

Rolandi Ricci data il lacerto alla metà del sesto decennio per affinità col polittico di Evigno (1552).

Bibl.: Casa d'aste Finarte, asta del 18 ottobre 1994, cat. 58; Rolandi Ricci 2004-2005, pp. 45-46, 100-101 cat. 14.

19. Giulio De Rossi

Sant'Antonio abate e Santa Margherita d'Antiochia in adorazione dell'Eucarestia (pala);

Dio padre (cimasa); San Sebastiano, Ultima Cena, San Rocco (predella) (fig. 23)

1560-1565 c.

Tempera su tavola, cm 265x190 (cm 119x158 solo la pala; cm 108x20 solo la predella)

Bagnasco (Cuneo), chiesa di Sant'Antonio abate

Il dipinto, oggi ben restaurato e conservato dal 1962 sulla parete della navata destra della chiesa di Sant'Antonio a Bagnasco, parrocchiale dal 1804, si trovava precedentemente nel vano absidale della stessa chiesa da cui venne rimosso in occasione del restauro dell'edificio. Visto il soggetto iconografico, la committenza si può facilmente individuare nella compagnia del Santissimo Sacramento fondata sull'altar maggiore della chiesa nel 1543 (Fedozzi 1992). Al di là di un riferimento a Gaudenzio e Defendente Ferrari proposto dal parroco Giuseppe Ponzio nel 1943 (cfr. Fedozzi 1992 p. 18) e ripreso anche in tempi molto successivi in guide della zona (Pollino 1974), il dipinto fu attribuito a Oddone Pascale da Tardito Amerio (1962) e ricondotto al catalogo di Raffaello De Rossi da Fedozzi (1992) che ne indicava una datazione circoscrivibile per motivi stilistici intorno alla metà del secolo, ma compresa certamente tra il 1543, anno di fondazione della Confraternita del Santissimo Sacramento, e il 1568, anno in cui la chiesa passò ai domenicani, evento dal quale il nostro dipinto sembra dimostrare una totale estraneità. L'opera venne ripresa in esame da Bartoletti che confermò il riferimento a Raffaello postdatandola, però, di circa un decennio, attorno al 1560 (Bartoletti 1999c; Bartoletti 1999h) e avvicinandola ai modi di Oddone Pascale e Pietro Dolce (Bartoletti 2002). Una datazione alla prima metà del sesto decennio è stata recentemente sostenuta da Fedozzi (2016) e Sista (in *Rinascita* 2019).

Bibl.: Tardito Amerio 1962, pp. 14-20; Pollino 1974, p. 54; Fedozzi 1992, pp. 17-18; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999h, p. 392; Bartoletti 2002 p. 70; Fedozzi 2016, p. 219; A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 12.

20. Raffaello e Giulio De Rossi

Madonna col Bambino in gloria, Sant'Antonio abate, San Giovanni Evangelista (registro inferiore); San Gerolamo e San Giacomo Maggiore, Santa Chiara d'Assisi e Santa Caterina d'Alessandria (registro superiore); Dio Padre, Gabriele arcangelo, Vergine annunziata (cimasa); Tentazione di Sant'Antonio, Natività e Annunciazione ai pastori, Resurrezione di Drusiana (predella) (fig. 18)

1562 c.

Tempera su tavola, cm 311x211

Tovo presso Villa Faraldi (Imperia), chiesa di Sant'Antonio abate

Il 21 marzo 1560 «Magister Raffael de Rubeis habitator Diani» prometteva a Giovanni Ardoino di Jacopo e a Jacopo Ardoino di Pietro, massari dell'oratorio di Sant'Antonio abate di Tovo, di dipingere entro la festa di San Lorenzo, titolare della chiesa parrocchiale di Villa Faraldi da cui l'edificio dipendeva, un'ancona d'altare dedicata al Santo eremita. Nell'atto si specifica che l'opera dovesse eguagliare in dimensioni, forma, dorature e colori quella eseguita dallo stesso maestro per la casaccia della Santa Croce nella chiesa di San Nicola di Bari a Diano Castello, oggi perduta (cat. 60), ma il cui scomparto centrale potrebbe essere identificato con la pala passata sul mercato antiquario milanese nel 1994 (fig. 19; cat. 18). Il compenso veniva fissato in cinquantacinque scudi d'oro di cui diciotto saldati al momento dell'atto. Due quietanze di pagamento successive sono contenute come *postscripta* sullo stesso foglio: il 3 luglio 1561 Giulio «filius et publicus negociator dicti Magistri Raffaelis» dichiara alla presenza dei testimoni Giovanni Agostino Qualia e Giulio Foresta di aver ricevuto da Jacopo Ardoino la somma di dodici scudi, mentre il 26 gennaio dell'anno dopo ancora Giulio, in qualità di «procurator» di Raffaello, ne riscuote quindici dallo stesso massaro davanti a Pietro Giovanni Martino e Giovanni Giordano.

La tavola è tuttora conservata nella chiesa di Sant'Antonio a Tovo, la cui prima notizia nota si rintraccia proprio nel citato atto di commissione. Divenuta parrocchiale autonoma rispetto alla chiesa di San Lorenzo di Villa Faraldi dal 1587, l'edificio risulta in continuo rinnovamento tra gli ultimi decenni del Cinquecento e il secolo successivo fino al suo completo rifacimento avviato nel 1709. Probabilmente ad allora risale la collocazione dell'opera, in origine ancona dell'altar maggiore, nel vano absidale (sulla chiesa cfr. Kuthy 2013 pp. 88-101).

Il polittico, già ricordato nella relazione stilata dal segretario vescovile Giovanni Ambrogio Paneri in occasione della visita pastorale condotta negli anni Trenta del XVII secolo da monsignor Pier Francesco Costa («Sopra amena Collinetta, in mezo dell'habitatione, à dilettevol prospettiva di Mare, e della circondante campagna [...] dedicono Chiesa di molte devozioni questi fedeli al Pregio dell'eremo, Antonio Abbate [...] la cui figura alla destra di Nostra Signora, con quella di S. Giovanni Evangelista alla sinistra, vagamente delineata nell'Ancona in dinota pittura accrescono ogni giorno più devotione in quei animi prontissimi [...]»), fu segnalato dai coniugi Berry (1963 [1931]) quale opera poco interessante e di scarso livello artistico, probabilmente della fine del XVI secolo e comunque molto ritoccata, e

vagamente citato nella guida della provincia di Imperia del 1934 e da Lamboglia (1963; 1986; XV secolo). Castelnovi lo incluse dapprima entro la produzione dell'ultimo periodo del «Pancalino» (Castelnovi 1970), poi nel catalogo del suo primo seguace (Castelnovi 1987). Sia Fedozzi (1991) che De Moro e Romero (1992) vi riconobbero, infine, un'opera di collaborazione tra Raffaello e Giulio, dove appare prevalente l'intervento del più giovane maestro, colui che, non a caso, ne riscuote anche i pagamenti.

Documenti: ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, f. 8, n. 119, 21 marzo 1560, 3 luglio 1561, 26 gennaio 1562 (doc. XIII).

Fonti manoscritte: Paneri 1624-1653 c., II, c. 591 r.

Bibl.: *La Provincia* 1934, p. 189; Berry 1963 [1931], p. 186; Lamboglia 1963, p. 186; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Ferrando 1977, p. 312 («Pancalino»); Lamboglia 1986, p. 186; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Bartoletti 1988b, p. 14; Fedozzi in *Cervo* s. d. [ma 1988], p. 77; Fedozzi 1990, p. 10; Fedozzi 1991, pp. 27, 68-69 cat. 16; De Moro, Romero 1992, pp. 49-50, 76, 116-118 cat. 15, 182; Bartoletti 1999f, p. 391; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p. 219.

21. Raffaello e Giulio De Rossi

San Bartolomeo in gloria, San Pietro e San Paolo, San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (registro inferiore); San Giorgio e San Sebastiano, Sant'Agata e Santa Caterina d'Alessandria (registro superiore); Dio Padre, Gabriele arcangelo, Vergine annunziata (cimasa); Conversione di San Paolo, Angeli musicanti, Martirio di San Bartolomeo (predella) (fig. 20)

1562

Tempera su tavola, 364 x 254 cm

San Bartolomeo al Mare (Imperia), chiesa di San Bartolomeo

Iscrizioni: «1562» (sul libro di San Bartolomeo)

Del polittico, datato 1562 sulle pagine del libro che San Bartolomeo tiene poggiato sul ginocchio con la mano sinistra, si conservano alcune importanti testimonianze documentarie. La prima in ordine cronologico è una quietanza di pagamento del 20 gennaio 1562 rogata a Diano Castello dal notaio Giovanni Battista Seassaro, in cui «Jiulus de Rubeis filius et procurator Dominis Raphaelis patris» dichiara di aver ricevuto dai massari della chiesa di San Bartolomeo, Benedetto Siccardo, Domenico Ordano, Giovanni Agostino Viale e

Bartolomeo Arimondo, tutti «de loco Cervi», quaranta scudi d'oro per «mercedis ipsius Magistri Raffaelis fabricationis picture seu ancone». Si ricorda, inoltre, che la commissione dell'opera è contenuta in un atto, non più rintracciabile, del notaio Nicolò Confredo. Il dipinto viene poi citato cinque anni dopo nell'atto di ordinazione a Raffaello e Giulio dell'ancona di San Paolo per la chiesa di Aurigo (cat. 24) in cui si prescrive che l'opera assuma quale modello «ancunne per ipsum Julium factam in ecclesia Sancti Bartholomei Ville Cervi», quindi l'ancona realizzata da Giulio (dal solo Giulio) nella chiesa di San Bartolomeo a Cervo.

L'opera, attualmente collocata nel vano absidale della chiesa di San Bartolomeo dell'omonimo comune, già parrocchiale dal 1505, doveva in origine adornarne l'altare maggiore. Dell'antico edificio, gravemente danneggiato durante il terremoto del 1887 e, quindi, ricostruito, si salvarono soltanto il campanile del XIV secolo e la zona absidale, frutto dei rifacimenti di primo Seicento (cfr. Fedozzi 2017).

Già registrata in un inventario dei beni della chiesa redatto il 30 luglio 1593, l'ancona fu descritta nel XVII secolo in occasione di una delle visite pastorali del vescovo Pier Francesco Costa («[...] suddetto santo, la cui Imagine in vaga pittura si dimostra depinta nel Choro, arricchito di sontuosa, e ben delineata Ancona, con la Figura del Titolare in mezzo di quelle di SS. Pietro, e Paolo Apostoli alla destra, Gio Batta e Gio Evangelista alla sinistra, con altri santi aletanti alla Divina contemplatione [...]»). Il polittico, già notato dai coniugi Berry (1963 [1931]) che ne riportavano la tradizionale attribuzione a Giovanni Cambiaso e una datazione all'inizio del XVI secolo, fu citato nella guida di Scialdoni (s. d. [ma 1933]) come «bel trittico d'autore ignoto» e pubblicato senza riferimenti nella guida della provincia di Imperia edita nel 1934. Segnalato da Grosso come «polittico di scuola genovese, forse di G. Cambiaso» (1951, p. 262), da Lamboglia (1963) come opera del XV secolo e da Ferrando (1977) con la corretta indicazione cronologica ma ascritto genericamente alla scuola ligure-nizzarda, fu finalmente annoverato dal Castelnovi, in un primo momento (1970), tra le opere dell'ultima fase del «Pancalino» e, successivamente (1987), tra quelle del suo primo seguace. Fedozzi (1991) e De Moro e Romero (1992) la classificarono, infine, come opera di collaborazione tra padre e figlio in cui prevale l'impronta di Giulio.

Lo spazio oggi tamponato da listelli di legno lasciato a vista in corrispondenza della zona inferiore del pannello principale e dello scomparto centrale della predella doveva ospitare in origine il ciborio, esattamente come avviene a Casanova Lerrone (cat. 17).

Documenti: ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, f. 13, n. 58, 20 gennaio 1562 (doc. XIV);

ASI, notaio Nicolò Rodini, scat. P-1, not. 4, c. 103, 8 dicembre 1567 (doc. XIX); ASI, notaio Paolo Giulio Arimondo, 1, n. 451, 30 luglio 1593 (Fedozzi 1991, p. 70, cat. 17).

Fonti manoscritte: Paneri 1624-1653 c., II, c. 616 v.

Bibl.: *La provincia* 1934, pp. 180, 189; Scialdoni s. d. [ma 1933], p. 194; Grosso 1951, p. 262; Capovilla 1955, p. 4; Berry [1931] 1963, pp. 183-184; Lamboglia 1963, p. 186; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Ferrando 1977, p. 225; Bernardini 1985, p. 115; Lamboglia 1986 p. 186; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi in *Cervo* s. d. [ma 1988], p. 61; Fedozzi 1990, p. 10; Fedozzi 1991, pp. 26, 27, 51, 69-71 cat. 17; De Moro, Romero 1992, pp. 50, 76, 119-120 cat. 16; Bartoletti 1999f, p. 391; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p. 219.

22. Giulio De Rossi

Madonna assunta e apostoli, San Pietro, San Paolo (registro inferiore); San Giovanni Battista, Sant'Antonio Abate (registro superiore); Trinità (cimasa); Angelo annunziante, Vergine Annunziata (volute) (fig. 25)

1563-1567

Tempera su tavola, cm 255x285

Leca presso Albenga (Savona), chiesa di Nostra Signora Assunta (dalla chiesa di Santa Maria del Bossero)

Il 18 ottobre 1563 «Julius De Rubeis filius et procurator Magistri Raphaelis pictoris de Diano» dichiara presso la casa del padre a Diano Castello di avere riscosso da Simone Capato, uno dei sindaci di Leca presso Albenga, cento lire in qualità di acconto per un'ancona già commissionata da questi e dai suoi soci a Raffaello e Giulio in atti del notaio Andrea De Marco di Albenga. A quattro anni dopo risale una seconda quietanza di pagamento che attesta che «magister Raphael de rubeis ac Iulius eiusdem magistri Raphaelis filius pictores de diano» hanno ricevuto da Pietro Vaccario, un altro dei sindaci della stessa località, cinquantasei lire come saldo delle quattrocento sessanta dovute per la realizzazione dell'ancona eseguita dai detti maestri per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Leca.

L'opera, priva di predella, occupa attualmente un altare laterale della tarda settecentesca parrocchiale di Nostra Signora Assunta, ma proviene dall'antica chiesa di Santa Maria del Bossero, a lungo ridotta in rovina e oggi in parte ricostruita (cfr. Lamboglia 1970, p. 100). Appena citato dai coniugi Berry (1963 [1931]), il polittico fu preso in considerazione da

Castelnovi (1987) tra le opere del «primo seguace del Pancalino» e successivamente inserita dalla critica, a partire da Fedozzi (1991) e De Moro e Romero (1992), nel catalogo dei De Rossi come lavoro di collaborazione tra Raffaello e Giulio.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 1, n. 76, 18 ottobre 1563 (doc. XV); ASI, notaio Nicolò Rodini, reg. 31, pp. 42-43, 24 marzo 1567 (doc. XVIII).

Bibl.: Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, p. 27, 73-74 cat. 20; Fedozzi 1992, p. 25 nota 1; De Moro, Romero 1992, pp. 52, 123-124 cat. 18, 183; Bartoletti 1999f, p. 391; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p. 219.

23. Giulio De Rossi

Ciborio esagonale con le immagini di *Cristo risorto, San Nicola di Bari, David, Isaia, San Giovanni Battista, San Giacomo Maggiore* (fig. 30)

Legno intagliato e dorato, tempera su tavola, cm 110x53 (cm 31,5x16 ciascuna formella)
1568 c.

Albenga (Savona), Museo Diocesano d'Arte Sacra (dalla chiesa dei Santi Giacomo e Nicola di Prelà)

Il manufatto, conservato dal 1978 presso il Museo Diocesano di Albenga, fu segnalato e pubblicato per la prima volta da Lamboglia (1963; 1986), quando ancora si trovava nella sacrestia della chiesa parrocchiale dei Santi Giacomo e Nicola di Prelà, col giusto riferimento cronologico alla seconda metà del XVI secolo. Boggero (in *Il Museo* 1982) lo catalogò come opera di «ignoto pittore della Liguria di Ponente» databile entro la prima metà del XVI secolo, ricordando il calzante confronto proposto nella relativa scheda ministeriale da Lauro Magnani con il polittico di Borgomaro, opera che, però, allora Boggero escludeva dal catalogo pancalinesco. Lo stesso anno De Moro lo definiva, invece, «uno dei cardini pittorici prelatensi e un importante punto di riferimento per tutti gli studi pancalineschi» (1982, p. 392), seguito da Castelnovi (1987) che lo inserì nell'elenco delle opere del primo seguace del «Pancalino» segnalandone l'analogia con un altro esemplare esistente in collezione privata genovese e ad oggi irreperibile (cat. 83).

Fedozzi (1991, 1999c, 2016) e De Moro e Romero (1992) assegnarono l'opera a Giulio, ma mentre il primo supportava una datazione al 1568 sulla base del documento che decreta l'autonomia religiosa della frazione di Stonzo dalla chiesa matrice di Prelà in cui si ricorda

che gli abitanti di quella località parteciparono per un terzo della spesa alla realizzazione del tabernacolo allora in costruzione (il documento è citato e parzialmente trascritto in Ferrua Magliani, Mela 1982, p. 249), i secondi accreditavano, invece, la datazione al 1575 letta da Ferrua Magliani ma ad oggi non rintracciabile, individuandone la vicinanza stilistica con l'esemplare già a Conio datato 1572 (cat. 29).

Restauri: G. Fiscali, 1978.

Documenti: Archivio Storico Diocesano di Albenga, Parrocchia di Prelà, notaio A. De Giorgi, 8 giugno 1568 (Ferrua Magliani, Mela 1982, p. 249).

Bibl.: Lamboglia 1963, p. 98; De Moro 1982, p. 392; Ferrua Magliani, Mela 1982, p. 249; F. Boggero in *Il Museo* 1982, pp. 33-34 cat. 50; Lamboglia 1986, p. 98; *Restauri* 1986, p. 90; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 28, 51, 103 cat. 61; De Moro, Romero 1992, pp. 57 nota 120, 58, 139-140 cat. 25; Bartoletti 1999c, p. 108 nota 42; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p. 221.

24. Giulio De Rossi

San Paolo in trono, Sant'Andrea, San Pietro (registro inferiore); San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista, Sant'Apollonia e Santa Caterina d'Alessandria (registro superiore); Dio Padre (cimasa); Sant'Andrea resuscita il giovane Eutico, Consegna delle chiavi a San Pietro (predella) (fig. 26)

1569

Tempera su tavola, cm 180x145

Aurigo (Imperia), santuario di San Paolo

Iscrizioni: «NON / [?] / HABE / MUS / HIC MA / NE(N)TEM / CIVITATE(M) / SED FUTU / RA(M) I(N)QUI / RIMUS / 1569» [Eb, 13, 14] (sulle pagine del libro di San Paolo)

«DU(M) PIA MASSARII TRACTARENT MUNERA PAULI / DOMINICUS CLARA STIRPE ROLANDUS HOMO / NEC NON ANDREAS PELEGRINA EX GE(N)TE CREATUS / ERECTA EST POPULO IURE FAVENTE SIBI» (sull'alzata del gradino inferiore del trono di San Paolo)

«1569» (sul libro di San Pietro)

Di questo polittico si è conservato il contratto di commissione stilato in casa di Raffaello l'8 dicembre 1567: «Magister Rafael et Julius de Rubeis pictores» promettono a maestro Domenico Rolando di Giovanni, massaro della chiesa di Aurigo, presente al momento

dell'atto anche a nome del suo socio Andrea Pellegrini, entrambi ricordati nell'iscrizione dedicatoria in distici elegiaci apposta sulla fronte del primo gradino del trono del Santo centrale, e a Giovanni Boerio di Pietro, console dell'università di Aurigo, di realizzare un'ancona di cui si stabiliscono le dimensioni, il soggetto iconografico, poi perfettamente rispettato, il modello di riferimento, la pala di San Bartolomeo eseguita da Giulio (cat. 21), la data di consegna, entro la festa di San Michele, infine il compenso di centodieci scudi d'oro con i relativi termini di pagamento. La data 1569, inscritta sul libro di San Paolo e su quello di San Pietro, testimonia che l'opera fu completata con ritardo rispetto alla scadenza fissata nella promessa.

L'ancona è tuttora conservata presso il santuario di San Paolo ad Aurigo, posto in posizione isolata e rialzata rispetto al centro abitato. La sistemazione del dipinto nel vano absidale risale certamente al XVIII secolo, quando la chiesa, le cui prime notizie risalgono all'inizio del Cinquecento nonostante il culto locale per il Santo vada rintracciato in tempi molto più antichi, subì un radicale rifacimento (sul santuario cfr. Mela 1972, p. 48; *Santuari* 1987, pp. 77-78; Meriana 1993, p. 234; Meriana 1997, pp. 41-42). Verosimilmente quella circostanza comportò lo smembramento della predella, i cui due scomparti superstiti, oggi posti sull'altare, furono a lungo conservati nella casa canonica, almeno dal 1984 (Fedozzi 1991, p. 77; Calzamiglia 1994, p. 7), e non annegati «nella calce dei gradini della mensa con discutibile funzione di supporto» (De Moro, Romero 1992 p. 127).

Già classificata nel *Sacro, e vago Giardinello* come una «non ordinaria ancona», l'opera venne pubblicata nella guida della provincia di Imperia edita nel 1934 senza alcun riferimento e citata negli stessi anni dai coniugi Berry (1963 [1931]) che, nonostante ritenessero non si trattasse di «un dipinto eccellente», la descrissero indicandone la datazione. Lamboglia la segnalò come «un'opera assai ritardataria, che continua la tradizione medioevale nel Rinascimento inoltrato» (1963; nella seconda edizione del 1986 riportava il riferimento al «Pancalino») e ne trascrisse l'iscrizione dedicatoria. Castelnovi la inserì nella produzione tarda del «Pancalino» (1970) e poi tra quelle del suo primo seguace (1987), d'accordo Bartoletti (1988a) e Boggero (in Boggero, Paglieri 1988). Fedozzi (1991) e De Moro e Romero (1992), infine, la iscrissero ragionevolmente nel catalogo del solo Giulio.

Restauro: 2000 (A. Giacobbe in *Mete* 2003, p. 222).

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, scat. P-1, not. 4, c. 103, 8 dicembre 1567 (doc. XIX).

Fonti manoscritte: Paneri 1624-1653 c., III, c. 199.

Bibl.: La provincia 1934, p. 173; Berry 1963 [1931], p. 169; Lamboglia 1963, pp. 173-174; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Mela 1972 pp. 48-49; Ferrando 1977, p. 22; De Moro 1982, p. 392; Boggero 1984, p. n. n. nota 25; Lamboglia 1986, pp. 173-174; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; *Santuari* 1987, pp. 77-78; Bartoletti 1988a, p. 791; Boggero, Paglieri 1988, p. 138; Fedozzi 1991, pp. 27, 76-77 cat. 25; De Moro, Romero 1992, pp. 54, 127-128 cat. 20, 184-185; Meriana 1993, p. 234; Calzamiglia 1994, pp. 7-9; Meriana 1997, pp. 41-42; Bartoletti 1999f, p. 391; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; A. Giacobbe in *Mete* 2003, pp. 222-226; Fedozzi 2016, p. 219.

25. Giulio De Rossi

San Mauro (?), San Giovanni Battista e San Giacomo Maggiore, San Pietro e San Paolo (registro inferiore); San Lorenzo e San Nicola di Bari, San Bernardo e Sant'Antonio Abate (registro superiore); Eterno e angeli (lunetta); Angelo annunziante, Vergine annunziata (tondi) (fig. 27)

1570 c.

Tempera su tavola

Portofino (Genova), Castello Brown (dalla chiesa di San Mauro di Chiappa presso San Bartolomeo al Mare?)

Il polittico, attualmente parte delle collezioni civiche del comune di Portofino ed esposto in una delle sale del castello Brown, fu riconosciuto da Castelnovi (1987) quale opera da includere nel *corpus* del primo seguace del «Pancalino», quindi riferita da Fedozzi (1991) al secondo periodo dell'attività di Raffaello De Rossi e iscritta da De Moro e Romero (1992) tra le opere realizzate in collaborazione col figlio Giulio nella seconda metà del settimo decennio (d'accordo Fedozzi 2016).

La proposta di provenienza dalla chiesa di San Mauro a Chiappa, frazione di San Bartolomeo al Mare, avanzata da Romero (De Moro, Romero 1992) sulla base di considerazioni di tipo culturale (a San Giacomo era titolata la vecchia parrocchiale locale, a Giovanni Battista la chiesa matrice di Cervo, a San Nicola la chiesa di Diano Castello, pieve antica di tutta la valle, e a Lorenzo, Bernardo e Antonio Abate rispettivamente le chiese delle vicine Villa Faraldi, Deglio e Tovo), è degna di qualche fondamento ma non è avvalorata da un'identificazione certa del santo vescovo assiso nello scomparto centrale.

L'ancona risulta sprovvista di predella, che doveva pur corredare in origine il complesso, oggi sostituita da una moderna base d'appoggio, mentre lo spazio già riservato

all'inserimento del tabernacolo in corrispondenza della zona inferiore dello scomparto centrale venne tamponato e integrato pittoricamente come nei già citati casi dei polittici di Casanova Lerrone e San Bartolomeo al Mare.

Le critiche condizioni conservative in cui versa il dipinto e le estese ridipinture a cui è stata soggetta la superficie pittorica rendono difficoltosa l'indagine stilistica; tuttavia, alcuni dettagli tipologici e la stessa struttura del polittico permettono di accostare l'opera alla produzione di Giulio tra settimo e ottavo decennio.

Bibl.: Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, p. 74, cat. 21; De Moro, Romero 1992, pp. 52 nota 105, 125-126 cat. 19; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 2016, p. 219.

26. Giulio De Rossi

Madonna in gloria, Sant'Anna, San Bartolomeo (registro inferiore); San Giovanni Battista e San Nicola di Bari, Sant'Apollonia e Santa Lucia (registro superiore); Dio Padre e angeli (lunetta); San Nicola di Bari dota le tre fanciulle, Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea, Predica di San Giovanni Battista nel deserto (predella) (fig. 28)

1570 c.

Tempera su tavola, cm 198x312

Poiolo presso San Bartolomeo al Mare (Imperia), oratorio di Sant'Anna

L'opera è conservata nella piccola chiesa di Poiolo, frazione di San Bartolomeo al Mare, oggi conosciuta come "oratorio di Sant'Anna" ma già dedicata all'Immacolata e alla Madonna del Soccorso (sulla chiesa cfr. Fedozzi 2010), da cui non ci sono motivi di dubitare che provenga, anche in assenza di testimonianze documentarie certe, vista la puntuale pertinenza del soggetto iconografico alle esigenze culturali del luogo: la Santa eponima in posizione privilegiata alla destra della Vergine Immacolata, il San Bartolomeo, titolare della chiesa parrocchiale, alla sua sinistra e i Santi Giovanni Battista e Nicola di Bari, rispettivamente titolari delle chiese di Cervo e di Diano Castello, matrici di quella di San Bartolomeo da cui l'oratorio di Sant'Anna dipendeva, nello scomparto sinistro del registro superiore.

Il polittico, sfuggito all'occhio attento del Castelnovi, fu segnalato per la prima volta da Fedozzi (in *Cervo* s. d. [ma 1988]) col giusto riferimento al «Pancalino». Lo stesso studioso

lo attribui successivamente a Giulio De Rossi con un accostamento alle opere del santuario di Nostra Signora della Rovere a San Bartolomeo, di Chiusanico, di Borello e di Vasia, quindi intorno alla prima metà del settimo decennio del secolo (1991; 1999a; 2016). Concordi sulla datazione furono De Moro e Romero che considerarono, però, l'ancona come uno degli ultimi prodotti della collaborazione tra padre e figlio.

Restauri: Giovanni Casale, 2003-2004 (Fedozzi 2010).

Bibl.: Fedozzi in *Cervo* s. d. [ma 1988], p. 60; Fedozzi 1990, p. 10; Fedozzi 1991, pp. 29, 81 cat. 29; De Moro, Romero 1992, pp. 129-130 cat. 21; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999a, p. 543; Fedozzi 2010; Fedozzi 2016, p. 220.

27. Giulio De Rossi

Dio Padre e angeli (fig. 29)

1570 c.

Tempera su tavola, cm 126x53

Sanremo (Imperia), sacrestia del santuario della Madonna della Costa

Presso la sacrestia del santuario della Madonna della Costa a Sanremo si custodisce la struttura di una pala tardo cinquecentesca di cui si conservano l'intelaiatura lignea dorata con tracce di policromia blu, costituita da due colonne reggenti l'architrave e la centina, e la lunetta semicircolare con la raffigurazione dell'*Eterno* tra nubi e cherubini. La tavola originale che occupava lo scomparto centrale, invece, evidentemente perduta, è stata posteriormente sostituita con un dipinto seicentesco di autore ignoto.

La provenienza dell'opera dal santuario della Costa non è accertata ed è stata messa in dubbio dalla critica (De Moro, Romero 1992); tuttavia, sebbene l'attuale edificio, collocato in posizione rialzata a dominare lo storico quartiere della Pigna, nella località anticamente fortificata denominata "Castrum Sancti Romuli", risalgia alla prima metà del XVII secolo (1630 c.), va ricordato che la prima attestazione documentaria del santuario è del 1474 e la sua fondazione si fa tradizionalmente risalire al 1361, anno della fine della dominazione dei Doria in città (sul santuario cfr. Verardo 1972; *Santuari* 1987, pp. 36, 38; Meriana 1993, pp. 176-177; Meriana 1997, pp. 8-9). Non si può escludere, dunque, che l'opera provenga dall'antico edificio non più esistente.

L'ancona venne pubblicata da Ferrari (1963), senza l'indicazione del luogo di conservazione, come «pala d'altare con lunetta del primo Cinquecento, di autore ignoto». La lunetta fu in

seguito segnalata da Castelnovi (1987) tra le opere meno pregevoli e più tarde della cerchia del «Pancalino» e, quindi, ascritta a Giulio De Rossi da tutta la critica successiva a partire da Fedozzi (1991) e De Moro e Romero (1992) con proposte di cronologia tra il 1562 e il 1567 (De Moro, Romero 1992) o verso il 1560 (Bartoletti, Pazzini Paglieri 1995).

Bibl.: Ferrari 1963, I, p. 145 fig. a; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 29, 82 cat. 30; De Moro, Romero 1992, pp. 50 nota 99, 121-122 cat. 17; Bartoletti, Pazzini Paglieri 1995, p. 107; Bartoletti 1999f, p. 391.

28. Giulio De Rossi

Santissima Trinità con San Giovanni evangelista e San Giovanni Battista; Putti (timpano); San Giovanni Evangelista a Patmos, Predica di San Giovanni Battista (predella) (fig. 31)

1572

Tempera su tavola, cm 230x154

Rollo presso Andora (Savona), chiesa della Santissima Trinità

Sulla commissione dell'opera si conserva l'atto stipulato il 6 dicembre 1571 a Diano Castello in casa di Raffaello: per la prima volta il solo «Julius De Rubeis Domini Rafaelis de Diano pictor» si accorda con i massari della chiesa della Santissima Trinità di Rollo d'Andora, Francesco Bernerio e Madelino Tagliaferro rappresentante del padre Pietro, per l'esecuzione di un'ancona di cui si stabiliscono con precisione le dimensioni, le figure da rappresentare e il compenso di cinquecento lire di moneta locale, valutato da due arbitri di cui uno scelto dai committenti e l'altro dal maestro. Si fissa inoltre che l'opera debba essere consegnata entro la prossima festa di Pentecoste, «salvo iusto impedimento». Viene rilasciato al pittore un acconto di centoventi lire e si stabiliscono i termini dei successivi pagamenti. Nello stesso foglio sono registrate anche tre successive quietanze di pagamento sottoscritte rispettivamente il 4 maggio 1572, il 9 dicembre 1572, quando risulta che l'ancona è «hodie per dictum Julium consignate in ipsorum massariorum satisfactione», e il 24 marzo 1575.

Il dipinto, tuttora conservato nel vano absidale della chiesa della Santissima Trinità di Rollo, non fu preso in considerazione da Castelnovi e venne iscritto nel catalogo di Giulio De Rossi da Fedozzi (1991) e De Moro e Romero (1992).

Restauri: Milano 1991 (Fedozzi 1991, p. 80)

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 3, n. 590, 6 dicembre 1571, 4 maggio 1572, 9 dicembre 1572, 24 marzo 1575 (doc. XXI).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 29, 79-80 cat. 27; De Moro, Romero 1992, pp. 55-56, 57, 71, 72, 131-132 cat. 22, 186, 187, 188; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 543; Fedozzi 2016, p. 220.

29. Giulio De Rossi

Ciborio esagonale con le immagini di *Cristo risorto, Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele*

Legno intagliato e dorato, tempera su tavola, altezza cm 93 (cm 15x29 ciascuna formella)
1572

Lucinasco (Imperia), Museo d'Arte Sacra Lazzaro Acquarone (dalla chiesa della Natività di Maria Vergine di Conio presso Borgomaro)

Iscrizioni: «1572» (su un cartiglio tabulare)

Il ciborio, datato 1572 e attualmente custodito presso il Museo Lazzaro Acquarone di Lucinasco, fu segnalato, per la prima volta da Fedozzi (1991), che si limitava a indicarne la provenienza dalla chiesa parrocchiale di Conio (sulla chiesa cfr. Paglieri, Pazzini Paglieri 1981, p. 78; Bellezza 2007, pp. 88-90) e il critico stato conservativo, seguito da De Moro e Romero (1992) che lo riferivano alla mano di Giulio.

Restauri: 1992 (De Moro, Romero 1992, p. 134).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 28, 104 cat. 63; De Moro, Romero 1992, pp. 56, 133-134 cat. 23; Bartoletti 1999c, p. 108 nota 42; Bartoletti 1999f, p. 391; De Moro 2004, p. 14; Fedozzi 2016, p. 221.

30. Giulio De Rossi

Madonna del Rosario col Bambino (fig. 32a)

1570-1575 c.

Tempera su tavola

Già Venezia, depositi della Soprintendenza (dalla chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo a Calderina presso Diano Marina)

Fedeli in adorazione (fig. 32b)

1570-1575 c.

Tempera su tavola

Calderina presso Diano Marina (Imperia) (dalla chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo a Calderina presso Diano Marina)

Iscrizioni: «VIRIDARIUM SACRATISSIMI ROSARII» (sull'alzata del gradino)

Nella notte tra il 6 e il 7 febbraio 1962 veniva trafugata dalla chiesa di San Giacomo Maggiore a Calderina, frazione di Diano Marina (sulla chiesa cfr. Bellezza 2007, pp. 157-159), la pala raffigurante al centro la *Madonna col Bambino e devoti tra i Misteri del Rosario*, di cui fortunatamente resta una riproduzione fotografica in bianco e nero di non eccellente qualità (fig. 32). Tre anni dopo, tra Firenze e Genova, venivano recuperati alcuni frammenti del dipinto, nel frattempo debitamente sezionato in parti facilmente alienabili sul mercato artistico. La sezione centrale con la *Madonna col Bambino*, ritagliata a tondo (fig. 32a), fu rintracciata in seguito ad un'indagine dei carabinieri di Venezia presso la galleria Bellini di Firenze dove era pervenuta dopo essere passata sotto le mani dall'antiquario fiorentino Carlo De Carlo che, a sua volta, l'aveva acquistata da tale Vanni Alberto Manfrinato, padovano. Nel frattempo, un altro frammento con i *Fedeli in adorazione* (fig. 32b) veniva riconosciuto e spontaneamente consegnato alle autorità da un'acquirente genovese del De Carlo (cfr. articolo del quotidiano «La Nazione» del 21 dicembre 1965 un cui estratto è conservato presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze nel faldone «Malerei Renaissance. Ligurien A-F», fascicolo «Diano Calderina»). I due frammenti furono da subito trasportati presso i depositi della Soprintendenza di Venezia e solo quello coi *Fedeli* è stato recentemente restituito a Diano Calderina.

Già vagamente citata da Lamboglia (1963, 1986: «Diano Calderina [...] ha nella parrocchia tre quadri su tavola di autore ignoto, dei secoli XV e XVI»), l'ancona fu pubblicata nel primo volume del *Repertorio delle opere d'arte trafugate in Italia* (1965) col riferimento a ignoto del secolo XVI e l'indicazione delle misure (cm 210x135). Fu inserita da Castelnovi tra le opere più tarde del «Pancalino» (1970) e poi tra quelle del suo ultimo seguace (1987), d'accordo Romero (1983), per poi entrare a pieno titolo nel catalogo dei De Rossi con attribuzione ad Orazio intorno al 1610 per Fedozzi (1991) e a Giulio intorno al 1572 per De Moro e Romero (1992), i quali già ne rilevavano la dipendenza iconografica dall'incisione del lorenese Nicolas Beatrizet (fig. 32c). La paternità a Giulio e il riferimento cronologico all'ottavo decennio del secolo furono accettati dalla critica successiva (Bartoletti 1999c e 1999f; Fedozzi 2016).

Bibl.: Repertorio 1965, p. 32, fig. 144; Lamboglia 1963, p. 184; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Romero 1983, p. 21; Lamboglia 1986, p. 184; Castelnovi 1987, p. 160, nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 31, 51, 96 cat. 50; De Moro, Romero 1992, pp. 135-138 cat. 24; Fedozzi 1992, pp. 23-24 nota 11; Bartoletti 1999c, pp. 103-104; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999b, p. 546 (Orazio); Fedozzi 2016, p. 220.

31. Giulio De Rossi

San Bernardo, San Lorenzo, Sant'Andrea (registro inferiore); San Giovanni Battista, Sant'Apollonia (registro superiore); Madonna col Bambino (cimasa) (fig. 33)

1577

Tempera su tavola, cm 159x123

Deglio presso Villa Faraldi (Imperia), chiesa di San Bernardo

Iscrizioni: «CRISTOFARO Q(UONDAM) B(ERNARDI) PANTALINO Q(UONDAM) F(ILIPPI) 1578» (sul margine inferiore dello scomparto centrale)

«1577» (sul libro di San Bernardo)

L'11 febbraio 1572 «Julius De Rubeis Domini Rafaelis de Diano pictor», da una parte, e i massari della chiesa di San Bernardo di Deglio, Cristoforo Girimonda di Bernardo e Pantaleo Girimonda di Filippo, giunti a Diano Castello in casa del notaio Nicolò Rodini, dall'altra, si accordano affinché il maestro realizzi un'ancona le cui figure saranno scelte in futuro dai detti massari, ma di cui si fissano le misure, la somma del compenso in duecento lire, la data di consegna entro la successiva festa di San Bernardo (20 agosto), poco più che sei mesi dopo, e una pena di venti soldi al giorno da comminare al pittore per ciascun giorno di ritardo nella consegna. I massari, a loro volta si impegnano a corrispondere al maestro la somma di cinquanta lire entro maggio. La promessa venne mantenuta ma con qualche giorno di ritardo dal momento che la quietanza del pagamento da parte del citato Cristoforo, registrata in calce al contratto, è datata 9 giugno. D'altra parte, anche gli accordi sulla consegna dell'opera non vennero soddisfatti: questa fu portata a termine solo cinque anni dopo, come attesta la data inscritta sul libro di San Bernardo, e consegnata l'anno ancora successivo, come ricordato nell'iscrizione tracciata sul margine inferiore dello scomparto centrale.

Il polittico di San Bernardo, collocato oggi sulla parete sinistra della nuova parrocchiale settecentesca, è tutto ciò che resta della chiesa precedente, di cui doveva decorare l'altare maggiore. Dell'antico edificio, demolito nella prima metà del XVII secolo per fare spazio all'attuale, poco o nulla si conosce e la prima notizia nota della sua esistenza si ricava proprio

dal documento del 1578 (sulla chiesa cfr. Kuthy 2009 (2011), pp. 126-128; Kuthy 2013, pp. 70-76).

Il polittico, che qualitativamente parlando non si distingue all'interno del mediocre percorso artistico di Giulio De Rossi, ha, invece, assunto un ruolo di primo piano nella vicenda critica dei nostri pittori dal momento che proprio da un'errata interpretazione della sua iscrizione dedicatoria Castelnovi desunse l'emblematico soprannome di «Pancalino» che, in realtà, alla luce del rinvenuto documento di commissione e sciogliendo correttamente le abbreviazioni, va letto come «Pantalino», diminutivo di Pantaleo, con riferimento al Pantaleo di Filippo massaro della chiesa di San Bernardo e committente della tavola insieme al collega Cristoforo di Bernardo, anch'esso citato nell'epigrafe.

Il dipinto fu segnalato per la prima volta da Castelnovi in occasione della sua inclusione prima tra le opere tarde del «Pancalino» (1970), poi tra quelle del suo ultimo seguace (1987), seguito da Ferrando (1977), Bartoletti (1988a) e Fedozzi (in *Cervo* s. d. [ma 1988]), e, infine, ricondotto con certezza al catalogo di Giulio De Rossi grazie alla scoperta del relativo atto di commessa (Fedozzi 1991; De Moro, Romero 1992).

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 85, 11 febbraio 1572, 9 giugno 1572 (doc. XXIII)

Bibl.: Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Ferrando 1977, p. 312-313; Castelnovi 1987, p. 160 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; G. Fedozzi in *Cervo* s. d. [ma 1988], pp. 70, 71; Fedozzi 1990, pp. 7-11; Fedozzi 1991, pp. 10, 11-12, 29, 84-85 cat. 33; Fedozzi 1992, p. 25 nota 11; De Moro, Romero 1992, pp. 57, 58, 76 nota 196, 141-142 cat. 26, 187; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 543; Kuthy 2009 (2011), p. 126; Kuthy 2013, p. 70; Fedozzi 2016, p. 220.

32. Giulio De Rossi

Vergine Annunziata; Angelo annunziante; San Giovanni Evangelista; Dio Padre; Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea, Nascita di Maria, Presentazione di Maria al tempio (predella) (fig. 34)

1578

Tempera su tavole, cm 80x198 (pannello con l'*Annunziata*), cm 51x141 (pannelli con l'*Arcangelo* e *San Giovanni*), cm 30x47 (scomparto di predella con l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea*), cm 29x34 (scomparto di predella con la *Nascita di Maria*), 28x48,5 cm (scomparto di predella con la *Presentazione di Maria al tempio*), 40 cm Ø

(tondo con *Dio Padre*)

San Bartolomeo al Mare (Imperia), santuario di Nostra Signora della Rovere

Iscrizioni: «1578» (sul piede del tavolo nello scomparto della Vergine)

Questo gruppo di sette tavole, composto da tre grandi scomparti, raffiguranti rispettivamente la *Vergine annunziata*, l'*Arcangelo Gabriele* e *San Giovanni Evangelista*, da un tondo con l'*Eterno* e da tre pannelli di predella raffiguranti altrettanti episodi della *Vita di Maria* (il pannello con la *Nascita* è stato segato e quindi ridotto sul lato destro), costituivano in origine un polittico smembrato datato 1578 che venne descritto durante la visita pastorale di monsignor Francesco Costa al Santuario di Nostra Signora della Rovere con queste parole: «[...] col Choro a levante, in mezzo di cui sopra vaghi e nuovi sedili di noce vedesi in antica e bell'Anchona il mistero dell'Annunciazione di N. Sig.ra, con le figure della Madre di Dio in mezo con l'Angelo anontiante alla destra, e s. Gio Evagelista alla sinistra, con altri santi [...]» (Paneri 1624-1653 c., II, c. 621 v.). Probabilmente in occasione dei rifacimenti che interessarono l'edificio nel corso del XVIII secolo (sul santuario cfr. Lamboglia 1958; *Santuari* 1987, p. 60; Calzamiglia 1988, pp. 124-128; Fedozzi in *Cervo* s. d. [ma 1988], pp. 54-56; Meriana 1993, pp. 178-179; Meriana 1997, p. 25) il polittico venne smembrato e i tre scomparti del registro principale insieme alla cimasa con *Dio Padre* sagomati per adattarsi alle apposite cornici in stucco bianco e dorato ricavate *ad hoc* sulla parete del vano absidale; la predella tripartita, invece, scoperta nel 1956 dal parroco don Dovizia quando fungeva da mensola di un armadio della sacrestia (Lamboglia 1958, p. 128 nota 1), è tuttora conservata in canonica.

Le tavole furono citate da Lamboglia (1958; 1963), successivamente incluse da Castelnovi nel *corpus* del «Pancalino» (1970) e poi in quello del suo tardo seguace (1987) e, infine, iscritte a diritto nel catalogo di Giulio De Rossi (Fedozzi 1991; De Moro, Romero 1992).

Restauri: 1962 (Fedozzi 1991, p. 78)

Fonti manoscritte: Paneri 1624-1653 c., II, c. 621 v.

Bibl.: Lamboglia 1958, pp. 126, 128; Lamboglia 1963, p. 186; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Ferrando 1977, p. 242; Lamboglia 1986, p. 186; Castelnovi 1987, p. 160 nota 34; *Santuari* 1987, p. 60; Bartoletti 1988a, p. 791; Calzamiglia 1988, p. 126; Fedozzi in *Cervo* s. d. [ma 1988], pp. 55, 56; Fedozzi 1990, p. 10; Fedozzi 1991, pp. 29, 77-79 cat. 26; Fedozzi 1992, pp. 24-25, nota 11; De Moro, Romero 1992, pp. 58, 76, 143-145 cat. 27; Meriana 1993, p. 179; Meriana 1997, p. 25; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 543; Fedozzi

2016, p. 220.

33. Giulio De Rossi

Santo Stefano, San Lorenzo, San Giovanni Battista (registro inferiore); San Pietro e San Michele arcangelo, San Biagio e San Giacomo (registro superiore); Crocefissione (cimasa); Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Apollonia (volute) (fig. 35)

1580 c.

Tempera su tavola, cm 205x175

Chiusanico (Imperia), chiesa di Santo Stefano

Il polittico fu notato e descritto dai coniugi Berry che lo qualificarono come «opera d'arte mediocre [...] rovinato quando fu ridipinto in un rosso troppo carico», pur elogiandone l'«elegante cornice dorata e bei disegni in bassorilievo» (1963 [1931], p. 171). Nella guida della provincia di Imperia edita nel 1934 veniva ascritto ad un ignoto artista del XV secolo. La generica attribuzione veniva ripetuta da Lamboglia (1963), il quale almeno correggeva l'indicazione cronologica alla metà del XVI secolo, pur riconoscendone il carattere «ritardatario». Il segno «pancalinesco» fu riconosciuto da Castelnovi (1970) che successivamente la annoverò tra le opere tarde ascrivibili ad un tardo seguace del maestro (1987), seguito dalla critica successiva (Ferrando 1977; Lamboglia 1986; Bartoletti 1988a; Boggero, Paglieri 1988). L'associazione dell'opera al nome dei De Rossi venne proposta nel 1991 durante il convegno di Chiusanico da Giacobbe che aveva nel frattempo messo in relazione il nome di Orazio De Rossi, riemerso dal Libro dei Conti della parrocchiale di Pairolo (Fedozzi 1986), a quello del pittore senza opere già noto alle fonti «Raffaellino De Rossi», riconoscendovi una stirpe di pittori e associando loro le opere raccolte da Castelnovi. Lo studioso (Giacobbe 1992), seguito da Fedozzi (1991) e da De Moro e Romero (1992), assegnava l'ancona «ad una fase mediana del percorso cinquecentesco della dinastia», verso la seconda metà dell'ottavo decennio del XVI secolo, per evidenti affinità con il polittico di Deglio e la pala di Diano Borello.

L'opera, oggi conservata nel vano absidale della chiesa di Santo Stefano a Chiusanico, da cui non ci sono motivi di dubitare che provenga, probabilmente ne decorava in origine l'altar maggiore (sulla chiesa cfr. Giacobbe 1992).

Restauri: Riccardo Bonifacio, 2013-2014.

Bibl.: *La Provincia* 1934, p. 189; Berry 1963 [1931], p. 171; Lamboglia 1963, p. 146;

Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Ferrando 1977, p. 86; Lamboglia 1986, p. 147; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Boggero, Paglieri 1988, p. 138; Fedozzi 1991, pp. 29, 85 cat. 34; Giacobbe 1992, pp. 112-113; De Moro, Romero 1992, pp. 59, 146-147 cat. 28; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 543; Fedozzi 2016, p. 221.

34. Giulio De Rossi

Madonna col Bambino in trono, San Giovanni Battista, Sant'Anna (registro inferiore); San Rocco, San Sebastiano (volute); Dio Padre benedicente (cimasa) (fig. 36)

1580-1585 c.

Tempera su tavola, cm 148x113

Vasia (Imperia), chiesa di Sant'Antonio abate (dall'oratorio di Sant'Anna)

Il dipinto, custodito dal 1950 nella chiesa parrocchiale di Vasia, oggi in sacrestia, proviene dal poco distante oratorio campestre di Sant'Anna, edificio tardo-quattrocentesco rimaneggiato soprattutto nel corso del XVII secolo (cfr. Gandolfo 2005, II, p. 1068), da dove fu trasferito a causa delle cattive condizioni di conservazione in cui versava.

Per primo Lamboglia segnalava e pubblicava l'opera, allora sistemata sulla parete di testata della navata destra della chiesa, come «polittico del secolo XVI, povero e ritardatario» (1963, p. 101). Il riferimento al «Pancalino» fu proposto in prima battuta da De Moro, che ne avvertiva ragionevolmente «quasi una stanchezza da epigono» (1982, p. 392), e accolto da Lamboglia (1986). Attribuito al tardo seguace del maestro da Castelnovi (1987), d'accordo Bartoletti (1988a) e Boggero (in Boggero, Paglieri 1988), fu iscritto nel catalogo di Giulio De Rossi da Fedozzi (1991) e De Moro e Romero (1992) e da questi ultimi ricondotto alla prima metà del nono decennio (1582-1583 c.), comunque in un momento posteriore all'esecuzione del polittico di Deglio (1577). Su questa posizione si allineò tutta la critica successiva

Vista la presenza dei Santi Sebastiano e Rocco, De Moro e Romero (1992) proposero che l'opera costituisse un *ex-voto* per la scampata pestilenza degli anni 1579-1583.

Restauro: 1950.

Bibl.: Lamboglia 1963, pp. 100-101; De Moro 1982, p. 392; Lamboglia 1986, pp. 100-101; *Restauro* 1986, p. 93; Castelnovi 1987, p. 160 nota 34; Boggero, Paglieri 1988, p. 138; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 29, 86 cat. 35; De Moro, Romero 1992, pp. 59,

150-151 cat. 30; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 543; Fedozzi 2016, p. 221.

35. Giulio De Rossi

Crocifissione e i Santi Leonardo, Barnaba e il vescovo Leonardo Trucco (fig. 38)

1585-1590 c.

Olio su tavola, cm 157,5x108

Borello presso Diano Arentino (Imperia), chiesa di San Michele Arcangelo

La tavola, a cui è stata successivamente accostata a mo' di predella una tela raffigurante le *Anime purganti* dipinta nel 1876 dal pittore Raffaele Carrega di Porto Maurizio, è conservata sull'altare di San Barnaba, il primo a destra, della chiesa parrocchiale di Borello, da cui proviene (sulla chiesa cfr. Abbo 1988-1989, pp. 6-19; G. Bellezza in *Cento* 1995, p. 42; Bellezza 2007, pp. 154-156). Da lì fu prelevata nel 1952 per essere sottoposta a un restauro condotto presso il laboratorio della Soprintendenza ai beni artistici e storici della Liguria, portato a termine solo nel 1978. Prima di tornare al suo luogo d'origine, il dipinto sostò per breve tempo presso il Museo Diocesano di Albenga, dove venne catalogato con un'errata provenienza dalla chiesa di San Nicola di Diano Castello (F. Boggero in *Il Museo* 1982).

Già citata nella guida della provincia di Imperia del 1934 tra le opere ascrivibili alla scuola e all'epoca di Antonio Brea, la tavola venne inserita nel catalogo del «Pancalino» da Castelnovi (1970) e successivamente dallo stesso (1987), sulla scorta di Boggero (in *Il Museo* 1982), in quello del suo tardo seguace. Fedozzi (1991) e De Moro e Romero (1992) concordarono su un'attribuzione a Giulio.

Per quanto concerne la datazione, diverse sono state le ipotesi avanzate. Castelnovi (1970) aveva ragionevolmente proposto di identificare il prelado orante ai piedi della Croce con Leonardo Trucco, vescovo di Noli dal 1572 al 1588 e già rettore della chiesa di Borello, di cui sono documentati rapporti con Giulio De Rossi nel 1581, quando il pittore su sua specifica richiesta dichiarava di aver realizzato «li anni passati» affreschi oggi perduti nel coro della stessa chiesa (cat. 66). Accogliendo la proposta, Abbo (1988-1989, p. 14) datava il dipinto al 1577, anno durante il quale secondo una nota rinvenuta in un registro parrocchiale il vescovo avrebbe promosso presso l'altare di San Barnaba la fondazione di una compagnia dedicata al Santissimo Sacramento voluta da papa Gregorio XIII. Fedozzi (1991) smentì questa ipotesi attraverso il rinvenimento dell'atto di fondazione della compagnia, datato ben quindici anni prima (13 settembre 1562) e senza che il prelado dianese

ne fosse implicato in alcun modo. Secondo lo studioso, dunque, la data d'esecuzione del dipinto coinciderebbe piuttosto con l'anno della nomina al vicariato del Trucco, concessagli dallo stesso papa Gregorio XIII nel 1572. De Moro e Romero, invece, sulla base di ragioni stilistiche fornirono una più generica indicazione cronologica alla seconda metà del nono decennio (1585-1590).

Restauri: Soprintendenza ai beni artistici e storici della Liguria, 1952-1978; Riccardo Bonifacio, 2017.

Bibl.: *La Provincia* 1934, p. 189; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Boggero 1982, p. 12; F. Boggero in *Il Museo* 1982, p. 50 cat. 66; Castelnovi 1987, pp. 159-160 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Abbo 1988-1989, pp. 14-15, p. 18 fig. 22; Fedozzi 1991, pp. 29, 82-83 cat. 31; De Moro, Romero 1992, pp. 59, 154-155 cat. 32; Bartoletti, Pazzini Paglieri 1995, p. 107 nota 29; Bartoletti 1999c, p. 103; Fedozzi 2016, p. 221 (1582-85 c.).

36. Giulio e Orazio De Rossi

Madonna del Rosario tra i Santi Domenico e Caterina Da Siena e devoti (fig. 37)

1585-1590 c.

Tela, cm 196x130

Rollo presso Andora (Savona), chiesa della Santissima Trinità

Il dipinto, che costituisce ad oggi l'unico lavoro su tela dell'intero catalogo derossiano, è collocato al centro della parete della navata laterale destra della chiesa parrocchiale di Rollo, dove si trovava già all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso (Fedozzi 1991; De Moro Romero 1992), ma risulta impossibile accertarne la provenienza.

L'opera fu ascritta al solo Orazio da Fedozzi (1999b) e, più ragionevolmente, a Giulio, forse aiutato in minima parte dal giovane figlio, da De Moro e Romero (1992). Un intervento di Orazio è stato postulato anche da Bartoletti (1999g).

Restauri: 1991 (Fedozzi 1991, p. 98).

Bibl.: Fedozzi 1991, p. 98 cat. 53; De Moro, Romero 1992 pp. 40 nota 73, 59 nota 138, 73 nota 194, 152-153 cat. 31; Bartoletti 1999g, p. 391; Fedozzi 1999b, p. 546.

37. Giulio De Rossi

San Giovanni Evangelista a Patmos (fig. 39)

1585-1590 c.

Tempera su tavola, cm 107x98

Lucinasco (Imperia), Museo d'Arte Sacra Lazzaro Acquarone (dall'oratorio di San Giovanni Evangelista di Borgoratto)

L'opera, depositata dal 1982 presso il Museo d'Arte Sacra di Lucinasco, proviene dall'oratorio di San Giovanni Evangelista della vicina frazione Borgoratto (sull'oratorio cfr. De Moro 1984, p. 52).

Il dipinto, rimasto ad uno stadio non finito (sul bordo sinistro della tavola è ancora visibile lo strato della preparazione), venne citato e pubblicato per la prima volta da De Moro col giusto riferimento al «secondo “Pancalino”» (1984), accettato da Simonetti (1985), la quale però segnalava erroneamente la presenza in museo di altre due tavole pancalinesche, e da Bartoletti (1988a). Da tutta la critica successiva (Fedozzi 1991, 1999a, 2016; De Moro, Romero 1992; Bartoletti 1999f) è stato classificato come l'ultimo prodotto del pennello di Giulio.

Restauri: 1982 (De Moro, Romero 1992, p. 158).

Bibl.: De Moro 1984, pp. 98, 120; Simonetti 1985, p. 48; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 29, 86 cat. 36; De Moro, Romero 1992, pp. 63, 158-159 cat. 34; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 543; De Moro 2004, p. 14; Fedozzi 2016, p. 221.

38. Orazio e Giulio De Rossi

Madonna col Bambino in trono e le Sante Barbara e Caterina d'Alessandria (fig. 40)

1591

Tempera su tavola, cm 140x98

Pornassio (Imperia), canonica della chiesa di San Dalmazzo

Il 26 giugno 1591, poco prima di morire, «Dominus Julius de Rubeis quondam Domini Rafaelis pictor de Diano» rilascia a Cesare Baratta, sindaco di Pornassio, quietanza del pagamento di centosette lire ricevute quale saldo della somma totale di lire centosettanta spettantegli per la realizzazione di un'ancona appena consegnata al committente, «in eius satisfactione».

Il dipinto, ora conservato presso la casa canonica, fu commissionato verosimilmente per la decorazione dell'altare dedicato a Santa Barbara esistente presso la chiesa parrocchiale

(Fedozzi 1991, p. 90; sulla chiesa cfr. Lamboglia 1970, p. 108; Pazzini Paglieri, Paglieri 1990, pp. 42-43).

L'opera fu segnalata per la prima volta da Fedozzi e da De Moro e Romero, ma mentre i secondi, facendo fede al documento, la annoverarono tra le ultime imprese del vecchio Giulio (1992), d'accordo Bartoletti (1999f), il primo già lo assegnava senza riserva al pennello di Orazio (1991; 1999b). L'opera, in realtà, va considerata quale prodotto della collaborazione tra padre e figlio.

Restauri: Riccardo Bonifacio, 2008.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 392, 26 giugno 1591 (doc. XXXI).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 29, 89-90 cat. 41; De Moro, Romero 1992, pp. 61, 156-157 cat. 33, 193; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 220.

39. Orazio De Rossi

Madonna col Bambino in trono e i Santi Vincenzo, Sebastiano, Rocco e Mauro abate (fig. 41)

1591-1600 c.

Tavola, cm 136x103

Diano San Pietro (Imperia), chiesa di San Pietro (dall'oratorio dei Santi Vincenzo e Anastasio in località Camporondo)

Il dipinto, oggi custodito nella sacrestia della parrocchiale di Diano San Pietro, proviene dalla chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio in località Camporondo (cfr. Abbo 1984a, pp. 8-9; Bellezza 2007, pp. 165-166), dove ancora si trovava, sistemato nel vano absidale, all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso prima di essere trasferito per problemi di conservazione dell'edificio.

Inserito già da Castelnovi nella produzione tarda del «Pancalino» (1970) e, successivamente, in quella del suo ultimo seguace (1987), fu definita opera «alquanto povera e ritardataria» da Fedozzi (1991, p. 91) che, in un primo momento, la ricondusse alla mano di Orazio con una datazione ai primi anni del XVII secolo (1991; 1999b) per poi inserirla, recentemente, nel catalogo di Giulio intorno al 1590 (2016), allineandosi, così, al parere già espresso da De Moro e Romero (1992) e seguito anche da Bartoletti (1999f).

Sebbene l'opera non goda di un buono stato conservativo, si rintraccia in essa il solo intervento di Orazio intorno all'ultimo decennio del XVI secolo.

Bibl.: Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Abbo 1984a, p. 8; Castelnovi 1987, p. 160 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 31, 90-91 cat. 43; De Moro, Romero 1992, pp. 59 nota 138, 148-149 cat. 29; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 221.

40. Orazio De Rossi

Madonna col Bambino tra i Santi Pietro e Luca (pala); Dio Padre (cimasa) (figg. 42, 42a)
1606

Tempera su tavola, 202x114 cm (pala), 37x40 (cimasa)

San Pietro presso Andora (Savona), oratorio di San Luca

Iscrizioni: «MDCIV» (sul gradino del trono della Vergine)

Il dipinto, corredato da una cimasa con l'*Eterno* aggiunta successivamente secondo Fedozzi (1992), è tuttora conservato entro una cornice in stucco di gusto settecentesco sulla parete di fondo dell'oratorio di San Luca nella frazione San Pietro presso Andora da dove, pur in assenza di prove documentarie, non c'è motivo di dubitare che provenga vista anche la presenza del Santo titolare in posizione privilegiata alla destra della Madonna.

L'opera, vistosamente datata 1606, fu segnalata per la prima volta da De Moro e Romero (1992) e da Fedozzi (1992) e da questi ricondotta senza remore al catalogo delle prime opere note di Orazio De Rossi, d'accordo Bartoletti (1999g).

Restauro: Riccardo Bonifacio, 2006.

Bibl.: De Moro, Romero 1992, pp. 65, 160-161 cat. 35; Fedozzi 1992, p. 20; Bartoletti 1999g, pp. 391-392.

41. Orazio De Rossi

Misteri del Rosario (fig. 43)

1608

Tavola

Pairola presso San Bartolomeo al Mare (Imperia), chiesa di Nostra Signora della Neve

In seguito ad un'indagine condotta sui libri dei conti della chiesa parrocchiale di Pairola, Fedozzi (1986; 1991) forniva notizia di alcuni pagamenti corrisposti in più soluzioni a «ms.

Orazio Rosso dipintore» o «De Rossi» tra gli anni 1608-1610 per una somma totale di novantadue lire e sedici soldi in spettanza per l'esecuzione di una pala evidentemente portata a termine entro il 1608 se quell'anno il maestro viene ricompensato «per mettere l'amcona in piede». Inoltre, un atto redatto dal notaio Giovanni Battista Rodini il 28 febbraio 1607 che attesta la cessione di crediti ad Orazio da parte dei massari della chiesa di Nostra Signora della Neve di Cervo per una somma di sessantadue lire fornisce un utile termine *ante quem* per la commissione, mentre un'ulteriore quietanza dell'8 settembre 1618 testimonia che a distanza di dieci anni dalla consegna il pagamento non fosse stato ancora saldato.

L'opera, oggi frammentaria, è conservata sulla parete absidale. Del complesso originale si conservano la carpenteria lignea dorata costituita da due colonne decorate a pastiglia per circa un terzo della loro lunghezza e scanalate nella zona superiore, corredate da capitelli corinzi sorreggenti l'architrave, e la predella con i quindici *Misteri del Rosario*. La tavola centrale è stata, invece, sostituita, per motivazioni a noi sconosciute, con la pala di autore ignoto identificabile con quella per cui i libri dei conti registrano pagamenti nel 1646 e dipinta, secondo Fedozzi (1991), sullo stesso supporto sul quale era intervenuto Orazio.

La prima notizia relativa alla chiesa di Pairola, da cui apprendiamo peraltro la sua antica dedizione all'Annunziata, risale al 1555. L'edificio venne ampiamente rimaneggiata intorno alla metà del XVII secolo (sulla chiesa cfr. Fedozzi 1986; Bellezza 2007, pp. 332-335).

Documenti: Archivio Storico Diocesano di Albenga, Libro dei Conti per la Chiesa della Nostra Signora della Neve della Pairola, 1608-1642, cc. 3, 4, 5, 8 (Fedozzi 1991, p. 141); ASI, notaio Giovanni Battista Rodini, f. 3, n. 222, 28 febbraio 1607 (Fedozzi 1991 pp. 95-96 cat. 49; De Moro, Romero 1992, pp. 66 nota 177, 198); ASI, notaio Paolo Giulio Arimondo, vol. 2, p. 12, 8 settembre 1618 (Fedozzi 1991, pp. 95-96 cat. 49).

Bibl.: Fedozzi 1986, p. 3; Fedozzi in *Cervo* s. d. [ma 1988], p. 63; Fedozzi 1990, p. 10; Fedozzi 1991, pp. 31, 95-96 cat. 49; De Moro, Romero 1992, pp. 65-66, 72, 76, 166-167 cat. 38, 198; Giacobbe 1992, p. 112; Bartoletti 1999f, p. 392; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 221.

42. Orazio De Rossi

Madonna in trono col Bambino e i Santi Lucia e Nicola di Bari (fig. 44)

1613

Tavola, cm 139x97

Località Pineta presso Diano Marina (Imperia), oratorio di Santa Lucia

Sul dipinto si conserva presso l'Archivio di Stato di Imperia, tra gli atti del notaio Nicolò Rodini, il documento di commissione: il primo gennaio 1613 «Dominus Oratius de Rubeis pictor», da una parte, e i massari dell'oratorio di Santa Lucia di Pineta, Martino Filippo e Augustino Viale, dall'altra, si accordano per la realizzazione di un'ancona «cum imagine Sancte Lucie et aliorum sanctorum» del valore di duecento lire genovesi la cui prima rata sarà versata a richiesta del pittore sotto forma di un barile d'olio vecchio. Il primo luglio Orazio riceve, poi, il saldo di pagamento attraverso la cessione di crediti che l'oratorio vanta nei confronti di alcuni abitanti del luogo (Fedozzi 1991, p. 44 nota 41).

Fedozzi (1991) notò che il dipinto, tuttora conservato nel piccolo oratorio campestre anche se in pessimo stato conservativo, presenta dimensioni ridotte rispetto a quelle indicate nel documento («altitudinis palmorum duodecim et latitudinis palmorum septem»). La circostanza potrebbe dipendere, come suggerito dallo studioso, da un «ridimensionamento dell'impresa» legato a motivi di genere economico, ma non si può escludere, tuttavia, che la pala, peraltro sfornita dell'originale cornice, provenga da un più articolato complesso oggi smembrato.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 482, 1° gennaio 1613 (doc. XLI); ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 422, 1° luglio 1613 (Fedozzi 1991, p. 44 nota 41).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 31, 49, 96-97 cat. 51; De Moro, Romero 1992, pp. 67, 168-169 cat. 39, 200; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999g, p. 392; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, pp. 221-222.

43. Orazio De Rossi

Madonna col Bambino e i Santi Michele arcangelo, Bernardo, Sebastiano e Santo non identificato (fig. 45)

1615-1625 c.

Tavola, cm 102x48

Albenga (Savona), seminario vescovile

Il dipinto fu segnalato contemporaneamente da De Moro e Romero (1992) come opera di Orazio dai tratti stilistici e iconografici fortemente affini alla pala della canonica di Rollo e quindi cronologicamente ad essa vicina e da Fedozzi che rintracciava dubitativamente

«interventi estranei» accanto alla mano di Orazio. L'attribuzione fu accettata dalla critica successiva (Bartoletti 1999g).

Il dipinto, di cui si ignora del tutto la provenienza, è oggi conservato presso il seminario diocesano di Albenga e versa tuttora in un pessimo stato conservativo di cui si evidenziano le estese lacune e le pesanti ridipinture.

Bibl.: De Moro, Romero 1992, pp. 164-165 cat. 37; Fedozzi 1992, p. 21; Bartoletti 1999g, p. 392.

44. Orazio De Rossi

Madonna col Bambino in trono e i Santi Pietro, Paolo, Andrea e Nicola da Tolentino (fig. 46)

1615-1625 c.

Tempera su tavola, cm 145x122

Rollo presso Andora (Savona), canonica della chiesa della Santissima Trinità

Il dipinto risultava del tutto inedito quando fu preso in esame da Fedozzi (1991) e da De Moro e Romero (1992) in relazione al catalogo di Orazio con un'indicazione cronologica ai primi anni del Seicento, secondo il primo, e alla seconda metà del primo decennio, per i secondi.

Sulla provenienza dell'opera, ad oggi conservata nella canonica della chiesa parrocchiale di Rollo, vi è qualche incertezza: se Fedozzi (1991) affermava fosse stata realizzata per un altare laterale della stessa chiesa, De Moro e Romero ne identificavano il luogo d'origine nell'oratorio di San Giovanni Battista, seguiti da Bartoletti (1999g).

Restauri: Riccardo Bonifacio, 2006.

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 31, 93-94 cat. 47; De Moro, Romero, pp. 66, 162-163 cat. 36; Bartoletti 1999g, p. 392; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 221.

OPERE DI BOTTEGA

45. Raffaello De Rossi, bottega di

Madonna col Bambino, San Paolo, San Giovanni Battista (registro inferiore); Santa Caterina d'Alessandria, Santa martire (registro superiore) (fig. 12)

1530-1540 c.

Tavola

Ubicazione sconosciuta

Iscrizioni: «AVE MARIA GRATIA PLENA» (sull'alzata del gradino del trono della Madonna)

Del dipinto, di cui attualmente non si conosce la localizzazione, si conservano due riproduzioni fotografiche in bianco e nero presso la Fototeca di Federico Zeri (n. scheda 45407), l'una scattata verosimilmente tra il 1900 e il 1940 circa sulla base dell'analisi tecnico-formale del materiale, l'altra tra il 1950 e il 1975 per le stesse motivazioni, entrambe contenute nel fascicolo «1. Genovesi vari» della busta «0471. Pittura italiana sec. XVI. Genova 1». L'attribuzione dell'opera a «Cristoforo Pancalino» era stata già proposta dallo storico dell'arte attraverso una nota autografa sul verso della fotografia. Dalla stessa fonte apprendiamo che nel 1975 il dipinto, in precedenza appartenuto alla collezione Del Drago (Roma), si trovava sul mercato antiquario romano.

Sulla base di una terza fotografia conservata presso un archivio privato, l'opera fu segnalata per la prima volta da Zanelli e da questi inserita nel catalogo di Raffaello De Rossi con un'indicazione cronologica vicina alla pala di Ventimiglia (1522 c.), quando «l'eloquio del pittore appare infatti qualificato da un profondo accostamento alla tradizione ligure non immune però da suggestioni, talvolta superficiali, originate dai modelli toscani sui quali inizialmente si educò». Lo stesso studioso segnalava tre anni dopo (2003) il passaggio del polittico sul mercato antiquario modenese con un improbabile riferimento a «Maestro veneto degli inizi del secolo XVI» (Nuova Adma Casa d'aste, Modena 18-19-20/10/2002, cat. 390), rilevando l'incongruenza tra le misure indicate nel catalogo di vendita (191x150 cm) e quelle da lui stesso già segnalate (158x127 cm; Zanelli 2000, p. 33 nota 16), ricavate da un appunto vergato sul verso della fotografia presso l'archivio privato.

Sebbene apprezzabile solo attraverso le testimonianze fotografiche, l'opera è da considerare un prodotto della bottega di Raffaello che potrebbe datarsi anche al quarto decennio visti i suoi punti di tangenza con un altro prodotto non autografo quale il polittico già nell'oratorio

di Sant'Eusebio a Perti datato 1538 (cat. 46).

Bibl.: Zanelli 2000, p. 32; Zanelli 2003a, p. 153 nota 28.

46. Raffaello De Rossi, bottega di

Sant'Eusebio di Vercelli in trono, San Sebastiano, San Bernardo da Chiaravalle (registro inferiore); Dio Padre, Gabriele arcangelo, Vergine annunziata (registro superiore) (fig. 11)

1538

Tavola (pioppo), cm 210x140

Savona, Palazzo vescovile (dall'oratorio di Sant'Eusebio a Perti presso Finale Ligure)

Iscrizioni: «1538» (sul margine inferiore dello scomparto centrale); «OREM(U)S / DEUS Q(UI) / BEATU(S)» (sul libro di Sant'Eusebio); «ORA PRO / NOB(IS)» (sul libro di San Bernardo)

Il polittico proviene dall'antico oratorio di Sant'Eusebio a Perti presso Finale, dove ancora lo videro i coniugi Berry (1963 [1931]). Passato successivamente nella vicina chiesa parrocchiale settecentesca, dove lo registrano Lamboglia e Silla (1978), venne da lì rimosso nel 1983 a causa dello stato di semiabbandono in cui versava allora l'edificio sacro e in quell'occasione restaurato (B. Ciliento in *Opere* 1984), passando in seguito dapprima nel Museo della cattedrale di Santa Maria Assunta a Savona e poi, a partire dagli anni Novanta, presso il Palazzo vescovile, dove stazionò per qualche tempo nei depositi (Fedozzi 1991) prima di essere esposto nella Sala del transito alla tribuna.

Inizialmente liquidato come «mediocre opera d'arte locale del principio del sec. XVI» (Lamboglia e Silla 1951; 1960; 1978) e ritenuto «non degno di particolare attenzione» (E. e M. Berry (1963 [1931]), il polittico fu riconsiderato solo nel 1970 da Castelnovi che lo annoverava tra le opere del «Pancalino», ambito di attribuzione accettato da Ciliento (in *Opere* 1984) che pur sottolineava come l'artefice di un dipinto «intrinsecamente povero, come il *S. Eusebio*» che mostra «una rappresentazione delle figure in modi assai ingenui (per non dire impacciati)» difficilmente si sarebbe potuto identificare con l'autore ben più raffinato di opere quali la pala di *San Biagio*, la *Crocifissione* di Albenga o il *Sant'Agostino* di Ventimiglia, prospettando, dunque, la partecipazione accanto ad un maestro, lo «pseudo-Pancalino», di uno o più collaboratori meno dotati, forse suoi allievi. Lo stesso Castelnovi accoglieva successivamente (1987) queste considerazioni, e quelle di Boggero (in *Il Museo*

1982), individuando nel nostro polittico la mano dello stesso collaboratore responsabile della cimasa dell'ancona di Finalborgo e di una piccola tavola con *San Sebastiano tra San Rocco e Santo vescovo* oggi irreperibile (cat. 82), nonché coautore dei polittici di Borgomaro, Evigno, San Bartolomeo al Mare, Aurigo, Tovo, Leca, Casanova Lerrone, Portofino, Bassanico, del *San Pietro* passato all'asta Finarte nel 1964, dei *Confratelli in adorazione della Croce* di Albenga e del ciborio già a Prelà.

Anche Fedozzi (1991), cogliendo lo scarto qualitativo, postulava un intervento diretto del maestro Raffaello «limitato però all'impostazione del dipinto e alla definizione di pochi particolari» e assegnava l'esecuzione ad un anonimo collaboratore che De Moro e Romero (1992) individuavano nel figlio Giulio. Per ammettere questa ipotesi i due studiosi erano però costretti a postdatare l'opera di almeno due decenni, proponendo una nuova interpretazione dell'iscrizione della data: 1558 anziché 1538. L'idea che Raffaello abbia lavorato all'opera con il figlio fu accettata nel catalogo della quadreria del Palazzo vescovile di Savona (*La quadreria* 1998) ma non la postdatazione.

L'opera va considerata quale prodotto di un mediocre collaboratore che lavora sotto il diretto controllo del maestro che non può essere identificato né con Giulio né con l'autore della cimasa dello smembrato polittico di San Biagio a Finalborgo, autografa di Raffaello.

Restauro: anni Sessanta del XX secolo (B. Ciliento in *Opere* 1984, p. 31); Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria (Gianni Tognetti e Gianni Casale), 1983.

Bibl.: Lamboglia, Silla 1951, p. 54; Lamboglia, Silla 1960, p. 54; Berry 1963 [1931], p. 262; Castelnovi 1970, p. 178 nota 39; Lamboglia, Silla 1978, p. 67; Barbero 1984, p. 3; B. Ciliento in *Opere* 1984, pp. 30-32; Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 21, 50, 60-61 cat. 8; De Moro, Romero 1992, pp. 42 nota 75, 105-106 cat. 11; *La Quadreria* 1998, p. 45; Fedozzi 1999c, p. 548; A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 13 nota 16.

47. Raffaello De Rossi, bottega di

San Gerolamo penitente (fig. 13)

1530-1540 c.

Tavola, cm 45,2x65 (cm 56x76 con la cornice)

Albenga (Savona), sacrestia della cattedrale di San Michele

Il dipinto, già conservato nella sacrestia della cattedrale di Albenga quando Castelnovi lo

segnalò per la prima volta (1987), passò temporaneamente al piano nobile del vescovado e, successivamente, dal novembre 1990, presso la Sala degli arazzi del Museo Diocesano per fare, infine, ritorno in sacrestia, dov'è tuttora custodito.

L'attribuzione avanzata da Castelnovi (1987) al «primo "Pancalino"» fu accolta da Bartoletti (1988a). Fedozzi lo riferì «al primo periodo del maestro Raffaello» (1991, p. 60), mentre De Moro e Romero sostennero che «se la tavola è uscita davvero dalla bottega dei De Rossi [...] possa essere attribuita soltanto alla mano di Orazio» (1992 p. 170).

Le piccole dimensioni dell'opera inducono a credere che si trattasse di un'immagine utilizzata a scopi di devozione privata. Più difficile pensare che si tratti dello scomparto di un polittico smembrato.

Bibl.: Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 59-60 cat. 7; De Moro, Romero 1992, pp. 170-171 cat. 40.

48. Raffaello De Rossi, bottega di

San Gerolamo in preghiera

1530-1540 c.

Tavola, cm 40x52

Collezione privata

La tavola, conservata in collezione privata e tuttora inedita in letteratura, è stata segnalata da Rolandi Ricci nell'ambito della sua tesi di laurea magistrale, su indicazione di Alessandro Giacobbe, col giusto riferimento a Raffaello De Rossi. Rolandi Ricci propone che l'opera sia uno scomparto di predella di un polittico smembrato databile tra il quarto e il quinto decennio del Cinquecento.

Restauri: 1974 (Rolandi Ricci 2004-2005, p. 86).

Bibl.: Rolandi Ricci 2004-2005, pp. 86-87 cat. 10.

OPERE DOCUMENTATE MA PERDUTE O MAI ESEGUITE

49. Raffaello De Rossi

Altare e porta

1514

Genova, chiesa della Santissima Annunziata di Portoria

Il 15 giugno 1532 Giovanni Giustiniani, podestà di Porto Maurizio, incaricato dalla magistratura genovese, interrogava per rogatoria le sorelle Mariola e Giacobina Spinola, entrambe residenti nella località ponentina sede del vicariato e ammogliate nell'ambito della potente famiglia Lercari, «ai fini d'una delicata composizione ereditaria promossa da alcuni cugini genovesi» (De Moro, Romero 1992, p. 21). Una delle testimonianze ricorda che i fratelli Giuliano e Battista Spinola avevano fatto erigere una cappella nella chiesa conventuale dell'Annunziata di Portoria a Genova, officiata dai Minori Francescani fino alla fine del quarto decennio del XVI secolo, per la cui decorazione pittorica il 15 giugno 1514 il suddetto Giuliano «medio Domini Barnabe Spinole» aveva ricompensato il pittore Bernardino Fasolo di Pavia; parimenti erano stati corrisposti «Magistro Rafaeli florentino pictori» venti scudi «pro altare» e quindici lire «in facienda porta dicte capelle», ancora esistenti al momento della registrazione della testimonianza («altare et porta adhunc sunt in dicta ecclesia ut ex inspezione ovuli potest videri»).

Non è stato possibile al momento individuare la posizione della cappella già Spinola, ma è verosimile che essa andò perduta, insieme al ciclo che la decorava, durante le mutilazioni che l'edificio subì nel 1538 in occasione della costruzione della nuova cinta muraria cittadina, quali l'abbattimento di tutta la zona presbiteriale (sulla chiesa cfr. soprattutto Marcenaro, Repetto, I, 1970, pp. 201-230; da Langosco 1975).

Questa testimonianza rappresenta, allo stato attuale delle ricerche, la prima attestazione della presenza di Raffaello De Rossi a Genova.

Documenti: ASI, notaio S. Garibbo, f. 1, 15 giugno 1532 (doc. VIII).

Bibl.: De Moro, Romero 1992, pp. 21, 172, 179; Bartoletti 1999h, p. 392; Zanelli 2013, p. 23; Fedozzi 2016, p. 217 («pala d'altare [...] (aa. 1515-16 ca.)»); Caldera, Fiore 2018-2019, pp. 29, 37 nota 15 (si riporta erroneamente che il documento è già citato da Alizeri); A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 12 («commissione di una pala d'altare e di un tabernacolo», 1515-1516).

50. Raffaello De Rossi

Maestà con i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista

1518-1520

Genova, chiesa di Santa Maria di Castello

L'8 febbraio 1516 Andrea Cichero commissionava al pittore Giovanni Francesco Della Porta una pala per la cappella dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista nella chiesa di Santa Maria di Castello a Genova, raffigurante i due titolari insieme ad altri santi (Vigna 1864 pp. 212, 490-491; Alizeri 1874, pp. 216-217). Evidentemente, il pavese, nel frattempo caduto in una controversia con i Consoli dell'Arte della Pittura (Alizeri 1874, pp. 217-220), non dovette portare a termine il lavoro se il 16 dicembre di due anni dopo lo stesso incarico veniva affidato a «Magister Raffael de Rubeis florentinus pictor quondam Nicolai», il quale si impegnava affinché l'opera eguagliasse in bellezza, pena la restituzione del denaro ricevuto, quella posta sull'altare maggiore della chiesa pure domenicana di San Luca d'Albaro, ossia niente meno che la pala con l'*Adorazione dei Magi* di Joos van Cleve (Dresda, Gemäldegalerie; fig. 4r), commissionata dal potente mercante di origine bolognese Oberto de Lazzari e databile intorno al 1518 proprio sulla base di questo documento (Castelnuovi 1987, p. 154 nota 22e; si vedano anche i più recenti contributi sulla materia: Parma in Joos 2003, pp. 134-139; Zanelli 2003b, in part. pp. 20-28). Raffaello si impegnava a consegnare il dipinto entro la festa di San Giovanni Battista, mentre, dal canto suo, il Cichero prometteva di corrispondere al pittore la somma di cinquanta scudi d'oro, di cui dieci saldati al momento dell'atto, altrettanti allorquando l'opera fosse stata «media pefecta» e il restante «quando in toto picta et perfecta restabit». Il patto è siglato a Genova, in «contrata Suxilie» presso la casa del committente.

Che Raffaello non rispettò i termini di consegna è provato dal successivo atto del 5 giugno 1520, anch'esso rogato nell'abitazione del Cichero, in cui si dichiara che la suddetta opera «non pingeret neque perficeret infra tempus» e il Nostro rinnova il suo impegno a completarla entro la festa di San Giovanni Battista, ricevendo a tale scopo altri dodici scudi d'oro (Vigna 1864, pp. 212, 493-494).

Non sappiamo se il dipinto, di cui oggi non resta traccia, sia stato effettivamente eseguito. Non è da escludere, infatti, che il richiamo di Raffaello verso la Riviera (nel 1520 il pittore, ancora residente a Genova, riceveva una commissione da Alassio; cat. 51) e il conseguente allontanamento dalla scena genovese abbiano fatto naufragare l'impresa.

Documenti: AOPG, notaio Oberto Foglietta, 16 dicembre 1518 (doc. I); AOPG, notaio Oberto Foglietta, 5 giugno 1520 (doc. III).

Bibl.: Vigna 1864, pp. 211-212, 492-493; Alizeri 1874, pp. 208-210; *Dizionario* 1975, X, p. 40; Fedozzi 1991, pp. 17-18, 49, 53 cat. 1; De Moro, Romero 1992, pp. 28-29, 172; Fedozzi 1992, p. 19; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 547; Zanelli 2000, pp. 31-32; Bartoletti 2002, pp. 69-70 («1517»); Parma, in Joos 2003, pp. 134, 136; Zanelli 2003b, p. 20; Zanelli 2013, p. 23; Fedozzi 2016, p. 217 («altri dipinti [...] (aa. 1519-20 ca.)»); Caldera, Fiore 2018-2019, pp. 29, 37 nota 16; A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 12.

51. Raffaello De Rossi

Ancona

1520-1521

Alassio, oratorio di Santa Caterina

Il 16 maggio 1520, nello stesso periodo in cui è impegnato nelle commissioni per le chiese genovesi di Santa Maria di Castello (cat. 50) e della Maddalena (cat. 52), «Raphael florentinus pictor quondam Nicolai» dichiara di aver ricevuto da Antonio di Oliva e Giovanni Andrea Romana di Alassio, rispettivamente priore e sottopriore della confraternita di Santa Caterina, rappresentati al momento dell'atto, rogato in Banchi, dal loro conterraneo Giovanni Garibbo, la somma di venti scudi d'oro «infra solutionem precii unius altaris faciendi pingendi et construendi per dictum magistrum Raphaelem» secondo accordi precedentemente intercorsi tra le due parti. Garantiva per lui il sarto Pantaleo Balbo di Ponte di Giacomo. Quasi un anno dopo, il 22 aprile 1521, «supradictus magister Rafael pictor» confessa, sempre in Banchi, presente questa volta il sottopriore Andrea Romana in persona, di aver ricevuto da questi altre trenta lire genovesi d'argento e promette di recarsi ad Alassio entro quindici giorni per portare a termine il lavoro.

L'opera, che dovette essere portata a termine se identificabile con quella segnalata e descritta nell'oratorio di Santa Caterina di Alassio, annesso alla chiesa collegiata di Sant'Ambrogio (sul complesso cfr. *La collegiata* 2008) in occasione della visita del vescovo d'Albenga Pier Francesco Costa circa un secolo dopo («[...] à fronte appare superba mole d'altare adorno di politi, e mischi marmi, con sontuosa ancona con effigie della santa titolare in atto di ricevere la palma»), risulta ad oggi perduta, né appare accettabile l'identificazione del quadro proposta da Reghezza con una tela di piccole dimensioni rappresentante *l'Incontro di Maria*

con Sant'Anna tuttora esistente sulla parete destra della cappella (Reghezza 1908-1912, pp. 226-227).

Documenti: ASG, notaio Antonio Pastorino, sc. 140, f. 41, n. 452, 16 maggio 1520, 22 aprile 1521 (doc. II).

Fonti manoscritte: Paneri 1624-1653 c., I, c. 340 v.

Bibl.: Alizeri 1874, pp. 210-211; *Dizionario* 1975, X, p. 40; Reghezza 1908-1912, pp. 226-227; Fedozzi 1991, pp. 17-18, 54-55 cat. 3; De Moro, Romero 1992, pp. 29, 31-32, 172; Bartoletti 1999c, p. 92; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 547; Cervini 2000, p. 8; Fedozzi 2016, p. 217; Caldera, Fiore 2018-2019, p. 29.

52. Raffaello De Rossi

Altare del Corpo di Cristo e altre pitture

1520

Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena

Tra gli atti già ricordati da Alizeri vi è la quietanza di pagamento del 21 agosto 1520 che testimonia di un'altra impresa perduta eseguita a Genova dal maestro Raffaello, la decorazione della cappella della confraternita del Corpo di Cristo nella Chiesa della Maddalena. Nell'atto rogato in Banchi, «Raphael florentinus pictor quondam Nicolai» dichiara di aver ricevuto da Francesco Riccio, priore della consorzia, il saldo delle centocinquanta lire genovesi spettantigli «pro precio unius altaris Corporis Domini Nostri Iesu Christi cum Capella depicta» (e più sotto ancora: «ad complementum precii dicti altaris et Capelle pictae»). Questo documento risulta della massima importanza perché rappresenta anche la prima testimonianza dell'esistenza alla Maddalena della compagnia del Corpo di Cristo (o del Santissimo Sacramento), già ricordata da Stoppiglia nelle sue notizie storiche relative al complesso al primo posto tra le congregazioni in quanto «essa nella sua sostanza è antichissima nella chiesa, anzi la più antica di tutte» (1929, pp. 164-166). Nel 1552 con bolla di papa Giulio III il giuspatronato di una capellania perpetua fondata da un certo Giacomo di Promontorio De Ferraris, figlio di Rolando, presso l'«altare corporis christi sub invocatione eiusdem corporis christi in ecclesia Beate Marie Magdalene Januem» fu ceduto ad Andrea di Promontorio De Ferraris, sollevando chiunque altro, in particolare i priori della Confraternita del Corpo di Cristo, da qualsiasi diritto sull'altare (Stoppiglia 1929, pp. 164-165 e 359-361 per la trascrizione del documento).

La cappella andò certamente distrutta durante la ricostruzione tardo cinquecentesca subita dell'edificio in seguito all'insediamento dei Padri Somaschi nel 1576 su progetto dell'architetto lombardo Andrea Ceresola detto il Vannone (1585), che prevedeva, tra le altre cose, il ribaltamento dell'asse della chiesa col posizionamento del presbiterio laddove precedentemente era la facciata d'ingresso e l'apertura di profonde cappelle laterali comunicanti separate dalla navata centrale attraverso possenti coppie di pilastri (sulla chiesa cfr. Stoppiglia 1929; Colmuto 1970, pp. 124-136; Colmuto Zanella 1976; Boggero 1979; Pazzini Paglieri, Paglieri 1992, pp. 37, 89). Della compagnia del Santissimo Sacramento si conservano ancora in chiesa solo i due sepolcri pavimentali costruiti nel 1608 nella navata centrale riservati ai confratelli defunti, rispettivamente agli uomini quello di sinistra e alle donne quello di destra (Stoppiglia 1929, pp. 99-100).

Documenti: ASG, notaio Antonio Pastorino, sc. 140, f. 41, n. 147, 21 agosto 1520 (doc. IV).
Bibl.: Alizeri 1874, p. 210; Fedozzi 1991, pp. 17, 54 cat. 2; De Moro, Romero 1992, pp. 29, 172; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 547; Zanelli 2013, p. 29; Fedozzi 2016, p. 217 («a. 1519-20»); A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 12.

53. Raffaello De Rossi

San Gerolamo tra San Domenico e Santa Caterina d'Alessandria

1523

Taggia (Imperia), chiesa di Santa Maria della Misericordia e di San Domenico

Il 21 gennaio 1522 Domenico Oddo di Taggia stabiliva per volontà testamentaria che ogni suo bene fosse destinato a una cappella dedicata a San Gerolamo da erigersi nella chiesa del convento di San Domenico. In particolare, disponeva che 25 ducati servissero alla realizzazione di una pala d'altare che avrebbe dovuto effigiare il Santo titolare affiancato dai Santi Domenico e Caterina d'Alessandria (Calvini 1982 [Calvi 1622-1623]). Così, poco più che un anno dopo, il 23 marzo 1523, padre Pietro da Dolcedo, priore del convento di San Domenico, insieme a Gerolamo Reghezza e Edoardo Curlo, fidecommissari testamentari del fu Domenico Oddo, si accordavano con «Magistro Raphaele de Rubeis pintore florentino quondam Nicolai» per l'esecuzione dell'opera. Due erano i termini di confronto imposti al pittore. Anzitutto, il dipinto avrebbe dovuto presentarsi «[...] de illa altitudine et latitudine et cum tanto auro adornata [...]» come l'ancona della *Santa Croce* nella chiesa cittadina dei Santi Giacomo e Filippo, ossia, come proposto per primo da Boggero (in *Restauri* 1986 p.

57 nota 6), come la pala con la *Crocifissione e Santi* datata 1510 probabilmente commissionata da Bartolomeo Ruggeri per la cappella della Santa Croce fondata in parrocchiale nel 1517, tradizionalmente attribuita a Leonoro dell'Aquila, successivamente accostata al nome del pittore lombardo senza opere Andrea Maiola (Cervini 1995, pp. 37-40; Bartoletti 1999c, p. 92) e recentemente ricondotta ad un *corpus* di opere comprendente l'*Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta a Genova Rivarolo e il *San Nicola da Tolentino* presso l'oratorio di San Giovanni Battista di Triora, ma proveniente dalla vicina chiesa di Sant'Agostino, ricondotto ad un ignoto pittore ligure attivo entro il terzo decennio del XVI secolo (Scagliola 2005-2006). Le figure, invece, avrebbero dovuto eguagliare «in pulchritudine» niente meno che quelle eseguite da Ludovico Brea un decennio prima (1512-1513) nella pala raffigurante la *Vergine in trono col Bambino tra San Domenico e Santa Cecilia* nella cappella della Madonna del Rosario in San Domenico (De Florianì 2012, pp. 41-43; fig. 3n). Il maestro Raffaello avrebbe dovuto portare a termine il lavoro entro i tre mesi successivi e il compenso sarebbe stato stabilito dai sopracitati fidecommissari e da un certo Francesco Vitorio di Arquata, il quale figura anche come garante del pittore, sulla base della «bonitatem et pulcritudinem» del risultato finale, entro una cifra variabile compresa tra i trentacinque e i quarantadue scudi d'oro.

L'opera, erroneamente identificata in passato (Reghezza 1908-1912) con la *Crocifissione e i Santi Domenico, Gerolamo, Pietro martire e Caterina d'Alessandria* commissionata nel 1530 al prete pittore pignasco Emanuele Macario per la stessa cappella Oddo e realizzata entro il 1532 (cat. 88), non risulta ad oggi pervenuta. Parte della critica ha ritenuto che il dipinto non fu mai realizzato (Boggero 1986; Bartoletti 1993, 1999h, 1999i, 2012). Fedozzi, in un primo momento (1991, pp. 18-19), ipotizzò che già durante la fase di elaborazione del progetto potesse essere emersa una frattura tra pittore e committenza a causa della divergenza di vedute tra le due parti, comportando, così, un'interruzione del rapporto, «forse», aggiunse Bartoletti, «perché essa [la committenza] non trovava consone ai propri gusti le cadenze toscaneggianti del suo linguaggio» (Bartoletti 1993, p. 34; 1999i, p. 34; 2012, p. 32). Non manca, tuttavia, chi crede che l'opera sia stata, invece, eseguita e che abbia costituito per il Macario un inevitabile termine di confronto (Scagliola 2005-2006).

Documenti: ACT, notaio G. B. Ardizzoni, f. 164, s. n., 23 marzo 1523 (doc. V).

Bibl.: Calvini 1982 [Calvi 1622-1623], pp. 110-111, 254-255; Reghezza 1908-1912, pp. 123-124, 133-35; F. Boggero in *Restauri* 1986, p. 55; Fedozzi 1991, pp. 18-19, 55-57 cat. 4; De Moro, Romero 1992, pp. 33-34, 172; Bartoletti 1993, p. 34; Bartoletti 1999h, p. 392;

Bartoletti 1999i, p. 34; Fedozzi 1999c, p. 547; Cervini 2000, p. 8; Bartoletti 2002, p. 70; Scagliola 2005-2006, pp. 67-68; Bartoletti 2012, p. 32; Fedozzi 2016, p. 217; A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 12.

54. Raffaello De Rossi

Ancona del Santo Spirito

1527

Calizzano (Savona), chiesa di Santa Maria

L'11 luglio 1527 «Raphael de Rubeis quondam domini Nicolai de Florentia» si impegna nei confronti del «dominus presbiter» Pantaleone Pelleri, vicerettore di Calizzano, e del «providus vir» Francesco Ruba, massaro della cappella di Santo Spirito, per l'esecuzione di un'ancona, «sive maiestatem Sancti Spiritus», del valore di trenta scudi, da realizzarsi entro la festa di San Martino prossima ventura. Si fissano poi i termini entro cui l'intera somma verrà sborsata: sei scudi vengono corrisposti subito, al momento della stipula del contratto e davanti ai testimoni, altri sei verranno versati nel momento in cui l'opera sarà pronta per la doratura, altri otto ad opera finita; dei restanti dieci, ammesso che Raffaello abbia rispettato i patti sopradetti, una metà sarà pagata entro la prossima Pasqua e l'altra metà entro la festa di San Giovanni Battista. Si stabilisce, infine, che ad opera completata i committenti possano richiederne una perizia da parte di due pittori, al cui giudizio entrambi le parti dovranno sottostare. L'atto è stipulato a Calizzano nella bottega di Bernardo Bianco di Marco alla presenza dei testimoni Agostino Bianco di Giovanni, Vincenzo Ruba e, addirittura, del «magnifico domino» Urbano del Carretto, «condomino dicti loci».

La pala, attualmente non rintracciabile, potrebbe essere andata dispersa, come suggerisce Ciciliot (1985, p. 77), oppure, e più verosimilmente, non essere mai stata realizzata a causa della peste che scoppiò nel 1528 (Barbero 1988; d'accordo Bartoletti 1999h e 2002). Al suo posto dovette essere collocata l'opera, comunque perduta, per la quale il pittore senza opere Nicola Borgogno di Finale ricevette pagamento il 4 aprile 1532 da parte di Francesco Ruba e Francesco Bianco, massari della cappella di Santo Spirito (Ciciliot 1985, p. 77; Id 1997-1998, p. 208).

Documenti: ASS, Notai distrettuali, Francesco Alaria, registro 117, Calizzano 11 luglio 1527 (doc. VI).

Bibl.: Ciciliot 1985, pp. 76-77; Barbero 1988, p. 161 nota 29; Ciciliot 1997-1998, pp. 201,

207; Bartoletti 1999h, p. 392; Bartoletti 2002, p. 69-70; A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 12 («del 1534 per il convento dell'Annunziata»).

55. Raffaello De Rossi

Decorazione ad affresco

1528-1529

Porto Maurizio (Imperia), torre e sala del consiglio del Palazzo vicariale

Il 28 settembre 1529 a Porto Maurizio, nella casa del signor Girolamo Bruno e alla presenza del maestro Giovanni Ceresola di Garessio e del reverendo padre Antonio Belesio, «Magister Raphael de Rubeis quondam Nicolai civis florentinus seu nunc habitator Sancti Romuli» prometteva al signor Filippo Malavene, priore degli Anziani, e ai signori Jacopo Arezerio e Giuliano Enrico, eletti dal Magnifico Consiglio della Comunità di Porto Maurizio in veste di delegati, di dipingere nella sala del Consiglio del Palazzo vicariale ventidue storie di eroi e virtù a sua scelta («[...] in electionem dicti Magistri Raphaelis [...]»), una rappresentazione di Porto Maurizio e dei territori ad esso sottoposti, le figure dei santi protettori della città e, infine, lo stemma della Comunità affiancato, alla destra, da quello della Repubblica. Raffaello promette, inoltre, di portare a termine la commissione entro il giorno di Natale prossimo venturo e che le pitture risultino di uguale qualità e uguale bellezza degli stemmi da lui stesso dipinti in precedenza («mensibus superioribus») sulla Torre pubblica in occasione della restaurazione doriana («signa recuperatae Libertatis»), avvenuta entro l'estate dell'anno precedente. Di contro gli Anziani si impegnano a corrispondere al maestro sessantacinque scudi d'oro di cui venti saldati subito, alla presenza dei testimoni, altri trenta entro la festa di San Gregorio e i restanti quindici ad opera conclusa.

L'atto, segnalato da De Moro nel 1989 e dallo stesso pubblicato tre anni dopo (De Moro, Romero 1992, p. 212), documenta l'intervento di Raffaello De Rossi, cittadino fiorentino ma abitante a San Romolo, presso il cosiddetto "Paraxo" (Palatium), il palazzo sede del Comune di Porto Maurizio nonché del Vicariato della Repubblica in terra di Ponente, demolito tra il 1891 e il 1892 in seguito ai danni subiti durante il terremoto del 1887, in due momenti distinti: una prima volta, collocabile tra la fine del 1528 e la prima metà dell'anno successivo, quando realizza degli stemmi sulla torre pubblica; la seconda entro il 1529 per l'esecuzione di un più complesso ciclo decorativo di carattere profano all'interno di una della sale più rappresentative del Palazzo, quella del Consiglio degli Anziani, nello stesso momento in cui un altro pittore che godeva di particolare fortuna nella Riviera di Ponente,

Agostino Casanova, eseguiva la decorazione per l'aula del Tribunale della Curia.

Documenti: Coll. Privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 112 v., notaio Nicolao Lamberti, 28 settembre 1529 (doc. VII)

Bibl.: De Moro 1989, p. 215; Fedozzi 1991, pp. 19, 99 cat. 55, 100 cat. 56; De Moro, Romero 1992, pp. 36-37, 74 nota 195, 172, 180; Bartoletti 1999c, p. 94; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, pp. 547-548; Cervini 2000, p. 8; Fedozzi 2016, p. 217.

56. Raffaello De Rossi

Ancona (?)

1531

Porto Maurizio (Imperia), chiesa dell'Annunziata

In un documento datato 29 dicembre 1532 (ma «a Natalitate Domini», quindi 1531), citato da De Moro e Romero (1992), «Raphael de Rubeis de Florentia» è nominato arbitro, insieme ai colleghi Francesco Brea, Giovanni Cambiaso e Raffaele Fasolo, nell'ambito di una controversia sorta tra il Comune di Porto Maurizio e il pittore Agostino Casanova a causa degli affreschi da questi lasciati incompiuti nella sala del Tribunale della Curia del Palazzo vicariale cittadino commissionatigli nel 1529, lo stesso anno in cui era stata affidata a Raffaello la decorazione della sala del Consiglio (cat. 55). Il documento registra un'altra informazione fondamentale: il maestro risulta «hic [a Porto Maurizio] commorantem et qui nunc pingit in seu monasterio Beatae Virginis Annunciatae». La carta non ci informa sul tipo di opera che stesse realizzando, affresco o pittura su tavola, ma un indizio potrebbe trovarsi nel contratto di allogazione dell'ancona per la confraternita dei disciplinanti di San Giovanni Battista a Villatalla commissionato a Stefano Adrechi, Raffaello e Giulio De Rossi nel 1542, in cui si prescrive che l'opera debba avere le stesse dimensioni di quella «nunc perfecta pro verberatoribus Domus Beate Marie Annunciatae Portus Mauriti» (cat. 58). Se si volesse individuare in questo riferimento proprio l'opera che Raffaello stava già conducendo nello stesso luogo nel 1531, si dovrà ammettere si trattasse di una pala e che la sua esecuzione si protrasse, per cause a noi sconosciute, per più di un decennio.

Documenti: Coll. Privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 113 r., notaio Nicolao Lamberti, 29 dicembre 1531 (De Moro, Romero 1992, p. 180); Coll. Privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 114 r., notaio Bernardo Lamberti, 6 aprile 1542 (doc. X).

Bibl.: De Moro, Romero 1992, pp. 37-38, 74 nota 195, 172, 180 («affreschi (?)»); Bartoletti 1999h, p. 392.

57. Raffaello De Rossi

Ancona

1539

Garessio (Cuneo), chiesa di San Giovanni decollato

Il 9 marzo 1539 Raffaello De Rossi fiorentino, «abitatore di Diano», confessa di aver ricevuto da Bernardino Bianco di Garessio sei scudi in oro e quattro in moneta in nome della compagnia di San Giovanni dei Battuti Grossi come saldo di pagamento per una maestà da lui eseguita.

L'opera, oggi irreperibile, doveva occupare, dunque, l'antica cappella di San Giovanni, di cui si hanno notizie già dall'VIII secolo, ubicata vicino al rio San Mauro, poco più a valle rispetto al nuovo edificio costruito entro il 1593. Intorno alla metà del XV secolo vi si insediò la confraternita di San Giovanni decollato, ufficialmente costituita nel 1416, detta anche dei «Battuti Grandi» per distinguerla da quella pure esistente in Garessio dei «Battuti Parvi» (o della Natività della Madonna), a cui, infine, venne riunita nel 1619 (sulla storia delle confraternite e della chiesa cfr. Amedeo 1983, pp. 89-93; Bertone 2002, pp. 184-185). L'opera potrebbe, quindi, essere andata perduta nel momento in cui la compagnia si trasferì nel nuovo edificio allo scadere del XVI secolo.

Della «quietanza del 9-3-1539, del pittor Derossi» per una «maestà» da lui eseguita per l'oratorio dei Battuti della Misericordia di Garessio informava già Amedeo nel 1983 (Amedeo 1983, p. 89). Nel 1992 lo studioso dichiarava con comunicazione scritta a De Moro di aver reperito la notizia dalla nota di un inventario relativo a documenti parrocchiali redatto nel 1762 («1539, 9 marzo: quittance per la fattura del Pittor Derossi d'una maestà»), essendo già andato distrutto a quella data il documento originale (De Moro, Romero 1992, p. 39 nota 72). Lo stesso anno, però, Fedozzi pubblicava la trascrizione dell'intero atto (Fedozzi 1992, p. 22 nota 3; doc. IX) e la fotografia dello stralcio con la firma del pittore, asserendo che il documento fosse «stato recuperato fortunosamente diversi anni fa da prof. Renzo Amedeo [...] quando insieme ad altre vecchie carte e ai registri della confraternita era già stato avviato al macero» (p. 17). Ad oggi non sappiamo se il documento si conservi e dove.

L'atto, oltre a testimoniare per la prima volta la presenza di Raffaello nell'Oltregiogo e ad informarci sulla sua residenza a Diano Castello, costituisce l'unica carta scritta di suo pugno

e da lui siglata.

Bibl.: Amedeo 1983, p. 89; De Moro, Romero 1992, pp. 39-40, 172, 181; Fedozzi 1992, pp. 15-17; Bartoletti 1999c, p. 100; Bartoletti 1999h, p. 392; Bartoletti 2002, p. 70; Fedozzi 2016, pp. 217-218; A. Sista in *Rinascita* 2019, p. 12.

58. Raffaello De Rossi, Stefano Adrechi, Giulio De Rossi

San Giovanni Evangelista con i Santi Michele arcangelo, Giovanni Battista, Antonio abate e Gottardo

1542

Villatalla presso Prelà (Imperia), oratorio di San Giovanni Evangelista e della Santissima Trinità

Il 6 aprile 1542, il maestro padre Stefano Adrechi nicese e il maestro «Raphael de Rubeis» a nome suo e del figlio (non ne specifica il nome ma non ci sono ragioni per credere che non si tratti di Giulio), promettono a Pietro Pellegrino e Tommaso Terraneo, rispettivamente sottopriore e massaro dell'oratorio dei Disciplinanti di San Giovanni di Villatalla (sulla storia della confraternita cfr. Ferrua Magliani 1986 pp. 47, 48, 51), nel distretto di Pietralata e sotto la giurisdizione dei Serenissimi Conti di Tenda (i Lascaris di Ventimiglia), di eseguire un'ancona «cum sua bancheta» (con predella?) delle stesse dimensioni di quella realizzata per il convento dell'Annunciata a Porto Maurizio, probabilmente quella a cui Raffaello stava già lavorando nel 1531 (cat. 56), raffigurante le immagini dei Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Michele dipinte con colori fini e indorati («coloribus finis et deauratis»). Per giudicare la bontà della pittura sarebbero stati eletti due «Magistorum Artis pictoriae». Di contro, Pietro e Tommaso promettono ai suddetti maestri di versare loro la somma di quarantadue scudi rispettando le seguenti scadenze: cinque scudi entro la festa di San Michele, quindici entro Natale, altri quindici entro la festa di San Biagio del nuovo anno e il restante alla consegna dell'opera, non in denaro bensì in tanto olio nuovo corrispondente al valore di dodici scudi. L'atto è rogato presso la torre del molo della Marina di Porto Maurizio alla presenza di Maurizio Rubaudo e Giovanni De Fossato, entrambi di quella località.

Il dipinto, che sulla base di una comunicazione orale di don Riccardo Balestra, parroco di Pietrabrugna, rappresentava «San Giovanni Evangelista, con in mano il calice dal quale usciva l'aspide, attorniato da un lato dai SS. Michele Arcangelo e Giovanni Battista e dall'altro dai

SS. Antonio Abate e Gottardo» (Ferrua Magliani 1986, p. 149 nota 118) e di cui De Moro indicava l'esistenza di una riproduzione fotografica «seppure molto scadente» (De Moro, Romero 1992, p. 42, nota 78), andò distrutto durante un incendio appiccato durante gli eventi bellici del secondo conflitto mondiale nell'aprile 1944.

Le uniche segnalazioni del polittico si devono a De Moro (1982), il quale pubblicò anche il documento di commissione (De Moro, Romero 1992), Ferrua Magliani (1986) e Fedozzi, che in un primo momento (1991) la espunse dal catalogo di Raffaello.

Documenti: Coll. Privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 114 r., notaio Bernardo Lamberti, 6 aprile 1542 (doc. X).

Bibl.: De Moro 1982, p. 392; Ferrua Magliani 1986, p. 47; Fedozzi 1991, p. 52 nota 1; De Moro, Romero 1992, pp. 42, 172, 180; Fedozzi 2016, p. 218.

59. Raffaello De Rossi

Lavoro

1555

Diano San Pietro (Imperia), Chiesa di San Pietro

Il 29 dicembre 1555 «Magister Raffael de Rubeis» fa quietanza di pagamento a Bartolomeo Giordano e Bernardo «Xaiguato», massari della chiesa di San Pietro, per una somma di quarantuno lire ricevuta in moneta contante da Domenico Pissarello, debitore di detta chiesa. De Moro ipotizza che la cifra possa corrispondere al saldo per una commissione portata a termine da Raffaello e oggi perduta per la parrocchiale di Diano San Pietro (sulla chiesa cfr. Abbo 1983; Bellezza 2007, pp. 160-164).

Documenti: ASI, notaio G. B. Seassaro di Diano Castello, f. 8, n. 1, 29 dicembre 1555 (doc. XII).

Bibl.: De Moro, Romero 1992, pp. 47, 172, 182.

60. Raffaello De Rossi

Ancona

Ante 1560

Diano Castello (Imperia), chiesa di San Nicola di Bari

Nel documento di commissione dell'ancona per l'oratorio di Sant'Antonio a Tovo datato 21 marzo 1560 (cat. 20) si specifica che l'opera debba prendere a modello quella «facta est et per ipsum Magistrum Raffaelem fabricata fuit illa cassatie Sancte Crucis Castri Diani posita in Ecclesia Sancti Nicolai Castri Diani».

Queste parole costituiscono l'unica memoria di un'opera oggi perduta, segnalata per la prima volta da Romero (1986), il quale ricordava che la confraternita della Santa Croce di Diano Castello possedeva, oltre ad un proprio oratorio, anche il giuspatronato di una cappella dedicata alla Madonna degli Angeli nella chiesa parrocchiale.

De Moro (De Moro, Romero 1992, pp. 45, 181, 217) ha proposto di associare a quest'opera oggi irrintracciabile una promessa di pagamento stipulata il 14 gennaio 1550 in cui Andrea Lanteri del fu Raffaello si impegnava a corrispondere al presente «magistro Raffaelli de Rubeis pictori» entro il giorno della festa di San Giovanni Battista prossima ventura la somma di ventisei lire di cui «sex pro debitis dicto Magistro Raffaelli cessionario domus verberatorum et residuum ex causa mutui habiti in pecunia numerata» (doc. XI).

Del tutto ragionevole appare la proposta già avanzata (Rolandi Ricci 2004-2005) di identificare la tavola con la *Madonna col Bambino e angeli* passata ad un'asta Finarte nel 1994 con lo scomparto centrale del polittico di Diano (cat. 18).

Documenti: ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, f. 8, n. 119, 21 marzo 1560, 3 luglio 1561, 26 gennaio 1562 (doc. XIII)

Bibl.: Romero 1986, p. 240; Fedozzi 1991, pp. 67-68 cat. 15; De Moro, Romero 1992, pp. 172; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Rolandi Ricci 2004-2005, pp. 45-46, 100-101 cat. 14; Fedozzi 2016, p. 219.

61. Raffaello e Giulio De Rossi

Ancona

1564-1568

Villa Guardia presso Pontedassio (Imperia), chiesa di San Matteo

Di quest'opera oggi perduta rimane traccia in due documenti. Nel primo, datato 20 febbraio 1564, «Magister Rafael de Rubeis florentinus habitator Diani pictor» confessa di aver ricevuto tredici scudi d'oro da Stefano Causa di Giovanni Antonio e da Giovanni Barnato di Giovanni Battista, massari della chiesa di San Matteo di Villa Guardia (anticamente Villagatti), come acconto della somma totale di settantacinque scudi pattuita per il prezzo

dell'ancona che il maestro sta realizzando insieme al figlio Giulio per l'altare di detta chiesa. L'8 giugno di quattro anni dopo sempre «Magister Rafael de Rubeis florentinus et habitator Diani pictor» dichiara di aver riscosso da altri due massari della stessa chiesa, Domenico Viano e Giovanni Causa, ulteriori ventitré scudi dei settantacinque dovutigli per l'ancona che a quella data sembra, tuttavia, ancora in corso di lavorazione («anconne faciende per dictum Magistrum Rafaelem et Jiulim filium»). Entrambi gli atti sono rogati a Diano Castello in casa di Raffaello.

Si può credere che il dipinto sia stato portato a termine, potendolo identificare, come ragionevolmente proposto da Fedozzi (1991), con quello descritto durante una visita pastorale della prima metà del XVII secolo nei seguenti termini: «[...] il Pellegrino rivolgendo l'occhio a Ponente riunirà Ancona di rilevante figure, e cioè di s. Gio Battista alla destra, et alla sinistra della Maddalena specchio di Penitenza, in mezzo dei quali l'occhio dell'offuscato peccatore contempla quella di Maria Vergine con figlio in braccio accompagnata da una schiera d'Angioli, et in particolare da due, che l'incoronano [...]».

Fedozzi (1991) ipotizza che il dipinto possa essere andato distrutto durante il crollo dell'antica parrocchiale causato da una frana nel 1802, in seguito alla quale si salvò solo il campanile, nel luogo ove ora sorge un piccolo oratorio dedicato a San Carlo Borromeo (cfr. Gandolfo 2005, II, 776-777).

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 1, n. 127, 20 febbraio 1564 (doc. XVI); ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 3, n. 13, 8 giugno 1568 (doc. XX).

Fonti manoscritte: Paneri 1624-1653 c., III, c. 83

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 74-75 cat. 22; De Moro, Romero 1992, pp. 52, 54, 173, 183, 185; Bartoletti 1999f, p. 391; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p. 219.

62. Raffaello De Rossi

Ancona

1564

Borello presso Diano Arentino (Imperia), chiesa di San Michele Arcangelo

In un atto datato 28 settembre 1564 Stefano Cavalerio di Giuliano si costituisce debitore nei confronti di «Magistro Rafaeli de Rubeis» di una somma di ventotto lire da corrispondere entro la Pasqua prossima ventura per il saldo di pagamento di un'ancona d'altare eseguita

da detto maestro e messa in opera nella chiesa di San Michele di Borello quello stesso giorno. Nel medesimo foglio è contenuta una scrittura del 7 ottobre dello stesso anno in cui si dichiara che la cifra indicata precedentemente è stata frutto di un errore di calcolo del maestro Raffaello per una differenza di venti lire, pertanto Stefano Cavalerio si impegna nuovamente in presenza del solo Giulio a saldare entro Pasqua l'importo di quarantotto lire. Come già notato (Fedozzi 1991), il dipinto venne consegnato il giorno prima della festa del santo titolare della chiesa ma esso non doveva essere destinato all'altar maggiore, già occupato dal polittico di Antonio Brea firmato e datato 1516, tuttora esistente e sistemato nel vano absidale dell'edificio. D'altronde, la circostanza per cui Stefano Cavalerio non si presenta come massaro della chiesa o quale membro di una confraternita in essa istituita porta a credere che egli sostenesse il pagamento dell'ancona in qualità di committente privato e che, dunque, l'opera fosse destinata ad una delle cappelle laterali, oggi impossibile da identificare visto il loro completo rifacimento seicentesco (sulla chiesa cfr. Lamboglia 1970, p. 70; Abbo 1988-1989, pp. 6-19; Bellezza 2007, pp. 154-156).

Il dipinto, che non può essere riconosciuto in alcun modo, come suggerito da Fedozzi (1991), con la pala della *Crocifissione* tuttora conservata sul primo altare a destra della stessa chiesa, attribuita a Giulio e certamente successiva (cat. 35), dovrà ritenersi, quindi, ad oggi perduto.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 1, n. 198, 28 settembre 1564, 7 ottobre 1564 (doc. XVII)

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 71-72 cat. 18; De Moro, Romero 1992, pp. 52, 173, 183-184; Bartoletti 1999f, p. 391; Bartoletti 1999h, p. 392; Fedozzi 1999c, p. 548; Fedozzi 2016, p. 219.

63. Raffaello De Rossi

Affreschi

1564

Diano Castello (Imperia), residenza di Agostino Musso

L'atto del 28 settembre 1564 in cui Stefano Cavalerio promette di corrispondere a Raffaello il saldo di pagamento per la perduta ancona realizzata per la chiesa di San Michele di Borello (cat. 62) viene rogato a Diano Castello «in domo Augustini Mussii in qua nunc dictus Magister Rafael pingit». Allora Raffaello era, dunque, impegnato nella dimora privata di un suo concittadino, eseguendo probabilmente un ciclo ad affresco, genere col quale egli

dovette più volte confrontarsi, a dispetto della scarsità delle testimonianze tuttora conservatesi.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 1, n. 198, 28 settembre 1564, 7 ottobre 1564 (doc. XVII).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 27, 101 cat. 58; De Moro, Romero 1992, pp. 52 nota 105, 74 nota 195, 173, 183-184; Fedozzi 2016, p. 219.

64. Giulio De Rossi

Ancona

1572-1573

Riva presso Villa Faraldi (Imperia), chiesa di San Salvatore

Il 20 gennaio 1572 «Julius De Rubeis Domini Rafaelis de Diano pictor» conviene con Andrea Terruzzo e maestro Antonio Martino, massari della chiesa di San Salvatore di Riva Faraldi, per l'esecuzione di un'ancona «cum imagine Christi in medio et in lateribus arbitrio dicti Julii» ad un prezzo di duecentocinquanta lire di moneta locale di cui è versato subito un acconto. Si ordina che il dipinto sia consegnato il 6 agosto prossimo venturo e che, se questo non dovesse avvenire, sia applicata al maestro una penale di venti soldi per ciascun giorno di ritardo. Nello stesso foglio sono registrate le quietanze dei successivi pagamenti, la prima del 2 giugno dello stesso anno e la seconda del 7 dicembre 1573 quando i massari della chiesa di Riva dichiarano «fuit per dictum Julium facta fuisse et consignatam dictis massariis in dicta ecclesia dictam ancunnam in dictorum massariorum satisfactionem».

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 31, 20 gennaio 1572, 2 giugno 1572, 7 dicembre 1573 (doc. XXII).

Bibl.: Fedozzi 1990, p. 10; Fedozzi 1991, pp. 29, pp. 80-81 cat. 28; De Moro, Romero 1992, pp. 57, 173, 186, 187, 188; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 544; Fedozzi 2016, p. 220.

65. Giulio De Rossi

Crocifissione

1577

Diano Castello (Imperia), chiesa di San Nicola di Bari

Il 10 settembre 1577 Donna Laura, moglie del defunto Andrea Massone di Angelo, in qualità di fedecommissaria del marito e di tutrice del loro figlio Giovanni Angelo, si appresta ad esaudire le volontà testamentarie del marito il quale aveva disposto che alla sua morte fosse eretta una cappella dedicata al Crocefisso nella chiesa di San Nicola di Diano Castello. Laura aveva già chiesto e ottenuto la debita licenza dal vicario episcopale di Albenga ma a condizione che, in assenza di altro spazio a disposizione in chiesa, la nuova cappella fosse edificata laddove già esisteva un altare dedicato a Santa Lucia, allora privo di dotazione, e a patto che vi facesse dipingere un'immagine del Crocefisso con quella della Santa martire a destra, incarico che Laura affida in quella occasione a «Julius De Rubeis quondam Domini Rafaelis». Il nostro pittore si impegna a dipingere l'ancona entro un mese «bene et diligenter iuxta ordinem prefati Reverendi Domini Vicarii» e sarà pagato direttamente alla consegna con undici scudi d'oro.

Sia Fedozzi (1991) che De Moro e Romero (1992) ritennero si trattasse di un dipinto murale che il primo segnalava essere andato perduto in occasione della ricostruzione della chiesa dopo il terremoto del 1887. Va ricordato, tuttavia, che la chiesa era stata già completamente ricostruita a partire dal 1699 (cfr. Paglieri, Pazzini Paglieri 1981, pp. 75-76).

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 395, 10 settembre 1577 (doc. XXIV).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 29, 101-102 cat. 59; De Moro, Romero 1992, pp. 58-59, 173; Bartoletti 1999c, p. 106, nota 18; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 2016, p. 220.

66. Giulio De Rossi

Affreschi

Ante 1581

Borello presso Diano Arentino (Imperia), chiesa parrocchiale di San Michele

L'8 luglio 1581 «Dominus Iulius De Rubeis pictor de Diano» è chiamato a testimoniare, su istanza di Antonio Trucco di Giorgio, procuratore del Reverendissimo Leonardo Trucco vescovo di Noli, che «li anni passati fu rechiesto dal prefato Monsignor Reverendissimo che volessi depingere in la chiesa de Santo Michele di Borello [...] e così le depinsi nel choro della detta chiesa e della soa mercede fu pagato dal medemo Monsignor Reverendissimo».

Di questi affreschi eseguiti da Giulio nel coro della chiesa di San Michele di Borello non resta oggi traccia; sappiamo soltanto che furono realizzati prima del 1581 e per lo stesso

committente per cui il pittore realizzò pure la pala della *Crocefissione* per la cappella di San Barnaba della stessa chiesa (cat. 35). Se l'esecuzione dell'ancona può almeno circoscriversi entro gli anni del mandato episcopale del Trucco (1572-1588), visto l'abbigliamento da lui sfoggiato nell'immagine dipinta, nulla vieta, invece, di pensare che gli affreschi possano essere anche antecedenti al 1572, ai tempi in cui egli era semplice rettore della chiesa di Borello.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 9, s. n., 8 luglio 1581 (doc. XXV)

Bibl.: De Moro, Romero 1992, pp. 59, 74 nota 195, 173, 190; Bartoletti 1999f, p. 391.

67. Giulio De Rossi

Ancona della *Resurrezione*

1583

Castellaro (Imperia), chiesa di San Pietro in Vincoli (?)

Nel 1992 Fedozzi rese noto un documento datato 25 aprile 1583 in cui Vincenzo Anfosso di Fabiano e Battista Arnaldo di Antonio, in veste di rappresentanti dell'università di Castellaro, si costituivano debitori nei confronti di «Iulio de rubeis q domini rafaelis pictori de diano» per una somma pari a sei scudi d'oro corrispondente al saldo dei diciassette scudi dovutigli per un'ancona da lui realizzata per detta università raffigurante la *Resurrezione di Nostro Signore* e allora già consegnata in piena soddisfazione dei committenti. L'atto è rogato a Diano Castello in casa di un certo Giuseppe Alberti, dove Giulio risiede, le cui figlie, Angeletta e Teodorina, andarono spose, qualche anno più tardi, a due nipoti di Giulio, nati dal matrimonio di sua figlia Nicoletta con Martino Amoroso (Fedozzi 1991, pp. 25-26 nota 13).

Il dipinto, di cui non rimane più traccia, fu probabilmente commissionato per la chiesa parrocchiale, già titolata ai Santi Michele e Pietro in Vincoli (sulla chiesa cfr. Calvini 1992, pp.179-219). Se questo è vero, anche se non viene citato nell'inventario dei beni della chiesa ordinato dal vescovo Luigi Fieschi nel 1593 e stilato dal rettore Benedetto Giordano e dai sindaci Vincenzo Arnaldo, Giovanni Antonio Anfosso e Domenico Nuvolone e dai massari Domenico e Ambrogio Vivaldo, esso doveva già trovarsi in chiesa quando nel 1586 il vescovo Nicolò Mascardi la visitò. Nell'accurata relazione da lui stilata, tradotta e trascritta da Calvini (1992, pp. 181-183), viene segnalata la presenza di quattro dipinti: «una antica icona, sciupata sul dietro» presso l'altar maggiore, impossibile da identificarsi con quella

realizzata da Giulio solo pochi anni prima, «una bella icona» sull'altare del Corpus Domini, altre due, ciascuna delle quali definita «decente», rispettivamente sull'altare dedicato ai Santi Sebastiano e Rocco e su quello della Beata Vergine e di Sant'Antonio, e, infine, una «tollerabile» presso l'altare di San Giovanni Battista. Il nostro dipinto, allora, può essere verosimilmente individuato con quello ricordato presso l'altare del Corpus Domini, la cui nuova intestazione alla Resurrezione è registrata per la prima volta nel 1749 in occasione della visita del vescovo Costantino Serra, più di un secolo dopo la costruzione del nuovo edificio, principiata nel 1619. Oggi la cappella conserva una tela di autore ignoto del XVII secolo (Calvini 1992, p. 195, 208).

Documenti: ACDC, scat. 36, Reg. debita confessa. Obligationum 1583-1587, p. 43, 25 aprile 1583 (doc. XXVI).

Bibl.: Fedozzi 1992, pp. 20, 25-26 nota 13; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 2016, p. 220.

68. Giulio De Rossi

Crocifissione e Santi

1588-1592

Diano Arentino (Imperia), oratorio della Santa Croce

Il 15 dicembre 1588 «Dominus Julius de Rubeis pictor de Diano» si impegna nei confronti di Bartolomeo Grolerio di Battista, priore della casaccia della Santa Croce di Arentino, e di Bernardo Bonifacio di Francesco, massaro di detta casaccia, per la realizzazione di un'ancona, alta dieci palmi e larga sette, raffigurante il Crocefisso tra due Santi ancora da scegliersi. Il prezzo è stabilito in duecentocinquanta lire di moneta locale e la data di consegna entro la metà della quaresima a venire. La prima rata del pagamento viene elargita al momento dell'atto attraverso la cessione di un credito della casaccia del valore di centocinquanta lire maturato da un lascito testamentario del fu Stefano Grolerio. Come apprendiamo da un *postscripta* registrato sullo stesso foglio, il debito sarà onorato dallo stesso Bartolomeo Grolerio di Battista, priore della casaccia, solo quattordici anni dopo e a riscuoterlo è chiaramente Orazio in qualità di erede del fu Giulio. Il dipinto venne comunque consegnato entro i termini prestabiliti, o al massimo poco più tardi, se il 4 maggio 1589 in occasione della cessione da parte di Bernardo Bonifacio a Giulio, assente al momento della stipula, di un altro credito della casaccia per la cifra di ventitré lire, riscosso da Orazio poco più che un anno dopo (14 maggio 1590), questa è definita «facta». Il saldo di pagamento

viene, infine, erogato tramite denaro contante dal massaro della compagnia ad «Horatius De Rubeis quondam Domini Julii de Diano» il 10 febbraio 1592, quando l'opera è stata consegnata in soddisfazione dei confratelli.

Il dipinto è da ritenersi perduto e non è chiaramente identificabile col quadro oggi conservato nell'oratorio della Santa Croce di Diano Arentino (cfr. Abbo 1988-1989, pp. 20-21) pure rappresentante la *Crocifissione con i Santi Rocco, Carlo Borromeo, Maria Maddalena, Giovanni Evangelista, la Vergine e angeli*, di certo successiva e di autore ignoto.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 14, n. 440, 15 dicembre 1588, 3 dicembre 1602 (doc. XXVII); ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 82, 4 maggio 1589, 14 maggio 1590 (doc. XXVIII); ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 17, n. 42, 10 febbraio 1592 (doc. XXXII)

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 29, 87-88 cat. 38; De Moro, Romero 1992, pp. 60, 62, 173, 191, 192, 193, 197; Bartoletti 1999f, p. 391; Bartoletti 1999g, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 544.

69. Giulio De Rossi

Trittico

Ante 1589

Diano Arentino (Imperia), oratorio di Sant'Antonino

In un atto datato 25 maggio 1589, reso noto da De Moro e Romero (1992), Battista Benengario e Nicola Mantello, massari dell'oratorio di Sant'Antonino, cedono a Giulio De Rossi un credito di quarantasette lire a loro dovuto da Stefano Grolerio di Antonio «pro complemento ancone fabricate a dicto Domino Julio pro servitio dicti oratorii». Il debito verrà saldato in due soluzioni entro i cinque anni successivi (2 aprile 1590; 8 aprile 1594).

Il dipinto, ad oggi irreperibile, può essere identificato col trittico che occupava la parete presbiteriale dell'oratorio ricordato da Scialdoni (s. d. [ma 1933]) e da questi messo in rapporto al polittico di Evigno e pure citato nella guida della provincia di Imperia del 1934, circostanza che attesterebbe ancora la sua presenza *in loco* a quella data. L'opera sarebbe stata trafugata negli anni successivi al secondo conflitto mondiale (G. Abbo).

Documenti: ASI, notaio Martino Filippi, f. 5, n. 667, 25 maggio 1589 (doc. XXIX); ASI, notaio Martino Filippi, f. 6, n. 209, 2 aprile 1590, 8 aprile 1594 (De Moro, Romero 1992, pp. 192, 194).

Bibl.: Scialdoni s. d. [ma 1933], p. 240; *La Provincia* 1934, p. 189; De Moro, Romero 1992, pp. 60, 173; Fedozzi 1992, p. 21; Bartoletti 1999f, p. 391; G. Abbo, <http://www.comune.dianoarentino.im.it/cultura/chiesa-di-santantonino/>.

70. Giulio De Rossi

Annunciazione

1589-1591

Lingueglietta presso Cipressa (Imperia), oratorio dell'Annunciazione

Il 4 giugno 1589 «Dominus Julius de Rubeis pictor de Diano» promette a Battista di Ormeta, priore della casaccia dell'Annunziata di Lingueglietta, di realizzare un'ancona di dieci palmi d'altezza e sei di larghezza «cum figura Anuntiate», dipinta «coloribus finis et cum furnimento auri fini», del valore di venticinque scudi, ciascuno corrispondente a quattro lire di Genova, e da consegnarsi entro Natale. Da parte sua il committente si impegna a saldare il pagamento versando cento lire entro la festa di San Michele e la restante parte ad opera terminata. Le scadenze non furono rispettate e l'opera venne consegnata solo il 5 aprile di due anni dopo, pur in piena soddisfazione del priore, il quale in quell'occasione versa a Giulio un ulteriore pagamento impegnandosi a corrispondere il saldo entro la festa di San Martino. L'oratorio dell'Annunciazione, ancora esistente e ubicato non lontano dalla chiesa parrocchiale del borgo, fu ricostruito nel corso della prima metà del XVII secolo, entro il 1643 (Giacobbe 1997, pp. 128-129), momento nel quale la nostra opera potrebbe essere andata perduta.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 98, 4 giugno 1589, 5 aprile 1591 (doc. XXX).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 29, 88-89 cat. 39; De Moro, Romero 1992, pp. 61, 173, 192, 193; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 544; Fedozzi 2016, p. 220.

71. Giulio de Rossi

Misteri del Rosario

1589

Lingueglietta presso Cipressa (Imperia), chiesa della Natività di Maria Vergine

Nello stesso atto di commissione dell'ancona per l'oratorio dell'Annunziata di Lingueglietta

segue, stilato lo stesso giorno, il 4 giugno 1589, e nello stesso luogo, la bottega dianese del droghiere Giacomo Rodini, una seconda scrittura in cui Giulio si impegna nei confronti di Andrea Re di Bartolomeo, massaro della consorzia del Santissimo Rosario istituita nella chiesa parrocchiale della stessa località, per la realizzazione di un'ancona alta nove palmi e larga sette «cum misteriis Sanctissimi Rosarii», da dipingere «coloribus finis et oleo» (la specifica del *medium* pittorico ricorre solo in questa occasione), del prezzo di trenta scudi e da consegnare entro il 25 marzo prossimo venturo.

De Moro ritenne che il dipinto non fosse mai stato eseguito sulla base di un documento del 6 luglio 1596 (doc. XXXIV) nel quale, secondo la sua interpretazione, i massari «stanchi di sette anni d'attesa, rescindono finalmente il contratto» (De Moro, Romero 1992, p. 63), ma che, in verità, prova soltanto che Orazio in quella data corrispose ai detti massari la somma di undici lire. Al contrario, Bartoletti (1999f) sostenne che l'opera fu finita di pagare nel 1594 basandosi probabilmente sulla prima nota rintracciabile nel *Libro della Compagnia del Rosario dal 1594* (trascritto in Giacobbe 1997, p. 139 nota 13) che registra: «E più per riscossi dal pittore di Diano £ 34». L'appunto, tuttavia, oltre a non essere datato con precisione e a non specificare il nome dell'ignoto «pittore di Diano», sembrerebbe dimostrare che detta somma fu ricevuta piuttosto che versata dalla Compagnia. Lo stesso studioso (1999c; 1999f) propose che il nostro dipinto fosse stato sostituito tra il 1617 e il 1618, ossia quando, come prova lo stesso documento dell'Archivio Parrocchiale (Giacobbe 1997, p. 139 nota 13), il pittore Giacomo Rodi di Montalto realizzò la pala della *Vergine del Rosario con i Santi Andrea, Antonio abate, Domenico e Caterina*, tuttora conservata sull'altare a destra del presbiterio (sulla chiesa cfr. Giacobbe 1997, pp. 117-133).

Evidentemente numerosi sono i lati oscuri della vicenda a cominciare dall'identità del pittore dianese registrato come creditore nel *Libro della Compagnia* e dalle ragioni per cui nel 1596 Orazio corrispose ai massari la somma di undici lire. In ogni caso, nessuna evidenza prova che l'opera sia stata effettivamente condotta a termine anche se un'eco del passaggio di Giulio a Lingueglietta potrebbe riconoscersi nell'immagine dell'Eterno, «parte di un'ancona lignea dipinta, databile tra XVI e XVII secolo», oggi cimasa dell'altare della sacrestia, la quale «ricorda la maniera della bottega dianese dei De Rossi» (Giacobbe 1997, p. 124).

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 98, 4 giugno 1589 (doc. XXX).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 29, 89 cat. 40; De Moro, Romero 1992, pp. 61, 63, 73 nota 193*, 173, 192, 194; Bartoletti 1999c, p. 104; Bartoletti 1999f, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 544; Fedozzi 2016, p. 220.

72. Giulio e Orazio De Rossi

Ancona

1594

Porcili presso Diano Castello (Imperia), chiesa di Santa Maria della Neve

Il 14 maggio 1594 Battista Sirocco di Nicola, uno dei massari dell'oratorio della Beata Maria di Porcili, anche in rappresentanza di Bernardo Bottino, un altro dei massari di detta confraternita, dichiara che è stata consegnata, con soddisfazione dei committenti, l'ancona «per quondam Dominum Julium de Rubeis pictorem inceptam et perfectam per Horatium eiusdem Domini Julii filium». Il pagamento, per la somma totale di quaranta scudi, è effettuato in parte tramite la cessione di due crediti dell'oratorio, in parte attraverso l'obbligazione personale del massaro di versare il saldo in denaro contante.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 17, n. 386, 14 e 15 maggio 1594 (doc. XXXIII).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 29, 30, 31, 90 cat. 42; De Moro, Romero 1992, pp. 62, 173, 194; Bartoletti 1999g, p. 391; Fedozzi 1999a, p. 544; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 221.

73. Orazio De Rossi

Ancona

1598

Castellaro (Imperia), chiesa di San Pietro in Vincoli

Il dipinto viene commissionato a «Dominus Horatius de Rubeis quondam Domini Julii de Diano pictor» il 13 aprile 1598 da Giovanni Vivaldo di Bernardo, massaro della società di Sant'Antonio istituita nella chiesa parrocchiale di San Pietro a Castellaro. Dovrà essere alto dieci palmi e largo sette, rappresentare le figure che verranno indicate dal reverendo Pietro Benedetto Giordano, rettore della chiesa, ed essere dipinto «finis coloribus et cum suis guernimentis deauratis». Il prezzo è concordato in trenta scudi, ciascuno del valore di quattro lire genovesi, e la data di consegna è stabilita entro la festa di San Martino. Il massaro si impegna a corrispondere il compenso in tre soluzioni della cifra di dieci scudi l'una, la prima saldata al momento dell'atto, la seconda entro il primo giorno di agosto e l'ultima ad opera

terminata. Infine, si stabilisce che in caso di ritardo nella realizzazione dell'opera o nella consegna, Orazio rimborsi ai massari, costretti a venire a Diano a recuperare il dipinto, le spese di viaggio per un valore di due lire al giorno. Parimenti, la stessa pena spetterà ai confratelli di Sant'Antonio nel caso in cui il maestro fosse obbligato a recarsi a Castellaro per la riscossione del credito.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 22, n. 110, 13 aprile 1598 (doc. XXXV).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 31, 91-92 cat. 44; De Moro, Romero 1992, pp. 63, 173, 194; Bartoletti 1999g, p. 391; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 221.

74. Orazio De Rossi

Restauro di un'ancona

1601

Borello presso Diano Arentino (Imperia), oratorio di Santa Maria Maddalena

Si ha notizia di un lavoro di restauro eseguito da Orazio De Rossi su un'ancona esistente nell'oratorio di Santa Maria Maddalena attraverso un atto del 16 agosto 1601, quando, a lavoro compiuto, i massari Domenico e Leonardo Biga cedono al pittore un credito di novantatré lire e quattordici soldi vantato nei confronti di Fraelino Poncello.

Dell'opera, oggi perduta, si possono seguire le tracce nel *Libro di Cassa e Deliberazioni 1746/1817* della parrocchia di San Michele di Borello dove vennero registrate le spese sostenute negli anni 1786-1788 in occasione di un radicale rifacimento dell'oratorio. La prima di queste note, infatti, riguarda la somma di 0,10 lire «per trasporto dell'Ancona di S.ta M. Maddalena». Se davvero l'appunto fa riferimento alla rimozione della vecchia pala (Fedozzi 1991) e non al collocamento di un nuovo dipinto (Abbo 1988-189), esso costituisce l'unica notizia nota sull'opera.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 24, n. 266 (16 agosto 1601; 29 gennaio 1602).

Bibl.: Abbo 1988-1989, p. 24 nota 54; Fedozzi 1991, pp. 31, 92 cat. 45; De Moro, Romero 1992, pp. 63-64, 173, 196; Bartoletti 1999g, p. 391.

75. Orazio De Rossi

Pala del Rosario

1601-1603

Villa Faraldi (Imperia), chiesa di San Lorenzo

Il 21 ottobre 1601 il priore della consorterìa del Santissimo Rosario istituita nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Villa Faraldi (sulla chiesa cfr. Kuthy 2003; Bellezza 2007, pp. 422-426), Antonio Elena, si reca a Diano Castello insieme al sottopriore, Benedetto Durante, ai massari, Giovanni Bregliano di Bernardo e Bernardino Martino, e ad un gruppo di rappresentanti della comunità parrocchiale, Francesco Ardoino, Giacomo Negro, Giovanni Elena, maestro Battista Martino e Giovanni Battista Garello, per commissionare a «Horatius de Rubeis quondam Domini Julii pictor omnes de Diano» un'ancona «cum quindecim misteriis Santissimi Rosarii», di undici palmi d'altezza e sette di larghezza, corredata da colonne e timpano dorati. Si specifica che il dipinto debba realizzarsi «in lignamine et non in tella» e che vada consegnato entro il giorno di Natale dell'anno successivo. Il compenso è fissato in settanta ducati, di cui dodici corrisposti al momento della stipula dell'atto (successive quietanze di pagamento sono registrate sullo stesso foglio nei giorni 8 gennaio 1602, 26 agosto 1602 e l'ultima, al momento della consegna, il primo settembre 1603). Si stabilisce che in caso in cui l'ancona non dovesse essere completata o consegnata entro il termine previsto, Orazio sia costretto a restituire l'intera somma fino ad allora corrispostagli. Inoltre, al termine dei lavori, l'opera sarà sottoposta al giudizio di due periti, eletti ciascuno da una delle due parti, i quali valuteranno la bontà del prezzo rispetto al risultato finale. Se quest'ultimo venisse ritenuto non all'altezza da entrambi gli esperti, Orazio sarà costretto a restituire parte del denaro ricevuto, ma se i due fossero in disaccordo si dovrebbe procedere all'elezione di un terzo perito per risolvere la controversia.

Il dipinto fu consegnato il primo settembre 1603, in ritardo rispetto ai termini del contratto e senza alcuna riduzione della stima pattuita, interamente saldata in quell'occasione.

Fedozzi (1992) ipotizzò che il quadro potesse identificarsi con quello di uguale soggetto e uguale struttura conservato su un altare laterale della chiesa parrocchiale di Sant'Antonio della vicina Tovo, completamente ridipinto successivamente «o perché la sua pittura non era gradita, o perché il dipinto era stato rovinato da qualche causa sconosciuta» (fig. 32e). Lo studioso riconosceva echi della mano di Orazio soprattutto nelle figure degli angeli ai quattro angoli della tavola e nella figura dell'*Eterno* nella cimasa, immagine che egli accostava ad una tavoletta di uguale soggetto conservata presso la sacrestia della chiesa della Natività a Garlenda, qui espunta (cat. 97). L'idea non sembra accettabile considerando, inoltre, che la presenza della pala del Rosario nella chiesa di Tovo è attestato già dal 1607, quando «il vicario generale ordina di eseguire fra un anno una cornice di legno dorato per questa ancona

nel modo che si osserva nelle altre chiese» (Kuthy 2013, p. 94).

La prima notizia di un altare dedicato al Santo nome di Maria Vergine, a destra dell'altar maggiore, è fornita da un inventario del 1593 redatto dal rettore della chiesa Agostino Arasia nel 1593 da identificare verosimilmente con la «Capella S. Rosario» menzionata in due documenti successivi rispettivamente del 1609 e 1639 (Kuthy 2003, pp. 25, 31). Durante la visita pastorale del 9 novembre 1631 monsignor Pier Francesco Costa, vescovo di Albenga dal 1624 al 1653, registra che il sacro tempio è «arricchito delli santi Tesori delle Compagnie del s.mo Sacramento, Rosario, e nome di Dio» (Paneri 1624-1653 c., II, c. 584), tra i quali poteva verosimilmente ancora annoverarsi il nostro dipinto. La sua perdita potrebbe risalire al momento in cui la cappella fu soppressa in seguito alla costruzione del nuovo campanile intorno al secondo quarto del XVIII secolo (Kuthy 2003, p. 42).

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 24, n. 288, 22 ottobre 1601, 8 gennaio 1602, 26 agosto 1602, 1° settembre 1603 (doc. XXXVII).

Bibl.: Fedozzi 1990, p. 10; Fedozzi 1991, pp. 31, 92-93 cat. 46; De Moro, Romero 1992, pp. 64, 72, 173, 196, 197; Fedozzi 1992, p. 21; Bartoletti 1999g, p. 391; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 221.

76. Orazio De Rossi

Icona del Rosario

1604

Diano Castello (Imperia), chiesa di San Nicola di Bari

Un atto stilato il 15 luglio 1604 documenta una commissione da parte di Giacomo Confredo, massaro della consorterìa della Beata Maria del Rosario istituita presso la chiesa collegiata di San Nicola di Diano, a «Dominus Horatius de Rubeis eiusdem loci pictor» per la realizzazione di un'icona, e non un'ancona, come vergato in un primo momento e poi corretto (Fedozzi 1991), alta undici palmi e larga otto, dipinta «coloribus finis cum imagine dive Marie et quindecim misterii Sanctissimi Rosarii» su modello di quella esistente nella chiesa di San Giovanni a Cervo. L'opera dovrà essere consegnata entro il primo agosto dell'anno successivo e il prezzo è stabilito in duecentottanta lire di moneta genovese, di cui cento saldate al momento della stipula e il restante a opera consegnata. Se il risultato finale sarà giudicato dal committente superiore alle aspettative, egli si impegna a corrispondere al pittore il supplemento di prezzo che riterrà opportuno; se, invece, l'opera non assomiglierà

al prototipo indicato, Orazio sarà costretto a restituire l'acconto ricevuto. Inoltre, nel caso in cui il vescovo decidesse di togliere l'organo allora esistente sull'altare del Rosario, il maestro si impegna a produrre «pro ornamento dicte inconnne [...] duas columnas una pro quolibet latere illius cum sua cornitione et frontispicio secundum modernum usum aureatas auro fino» per una somma ulteriore di centoventi lire. Si raccomanda che la struttura debba essere «bene et diligenter factas et fabricatas mensure necessarie pro ut architettura exigit».

Il dipinto, oggi irreperibile, potrebbe essere andato perduto in seguito alla demolizione dell'antica chiesa avvenuta allo scadere del XVII secolo per fare posto al nuovo edificio (Fedozzi 1991), ma, allo stato attuale delle ricerche, non può nemmeno escludersi la possibilità che esso non venne mai eseguito, non essendoci pervenuto alcun documento che ne attesti la consegna o l'avvenuto saldo finale.

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 106, 15 luglio 1604 (doc. XXXVIII).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 31, 94 cat. 48; De Moro, Romero 1992, pp. 65, 72, 173-174, 198; Bartoletti 1999g, p. 391; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 221.

77. Orazio De Rossi

Pittura murale

1610

Calderina presso Diano Marina (Imperia), oratorio della Concezione

Dalla cessione di un credito di quattro lire di moneta genovese da parte di Giovanni Giacomo Novaro di Domenico e Giovanni Novaro di Pietro, massari dell'oratorio della casaccia della Concezione della Beata Vergine di Calderina, nei confronti di Orazio De Rossi (8 marzo 1610) apprendiamo che il maestro aveva dipinto sulla parete sopra la porta d'ingresso dell'oratorio («pro pictura facta in muro super hostium dicti oratorii»).

Documenti: ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 255, 8 marzo 1610 (doc. XXXIX).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 31, 102 cat. 60; De Moro, Romero 1992, pp. 66, 74 nota 195, 174, 199; Bartoletti 1999g, p. 392; Fedozzi 1999b, p. 546.

78. Orazio De Rossi (?)

Ciborio

Ante 1612

Diano Castello (Imperia), chiesa di San Nicola di Bari

Nell'atto di allogazione del perduto ciborio per la parrocchiale di Diano Arentino (cat. 79) si raccomanda che il manufatto prenda fedelmente a modello quello già esistente sopra l'altare maggiore della chiesa di San Nicola a Diano Castello, pena il risarcimento dell'acconto ricevuto. Sebbene non sia specificato nell'atto, è verosimile ritenere, come già sostenuto (Fedozzi 1991), che fosse anch'esso opera di Orazio o quanto meno un prodotto della bottega dianese.

Documenti: ASI, notaio Giovanni Battista Rodini, f. 4, n. 83, 1° giugno 1612, 15 aprile 1613 (doc. XL).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 104-105.

79. Orazio De Rossi

Ciborio

1612-1613

Diano Arentino (Imperia), chiesa di Santa Margherita

Il primo giugno 1612 Orazio De Rossi «de Diano Pictor» si impegna nei confronti del reverendo padre Giacomo Grolerio, rettore della parrocchiale di Santa Margherita di Diano Arentino (sulla chiesa cfr. Bellezza 2007, pp. 149-153), e di Bertone Grolerio di Battista, Battista Ardissoni di Giorgio, Lorenzo Ardissoni di Tommaso e Bertone Grolerio di Nicola, massari della chiesa e delle società e delle confraternite in essa istituite, per la realizzazione di un «tabernaculum sive custodiam unam ligneam aureatam» su modello di quello esistente nella chiesa di San Nicola a Diano Castello (cat. 78), da consegnarsi entro la metà della quaresima prossima ventura. Si raccomanda che l'opera sia di buona qualità tanto nella struttura quanto nella doratura («Et omnem opera dare omnemque diligentiam prebere in edifficatione dicti tabernaculi sive custodie tam in lignis quam in auro prout quemlibet bonum artificem huiusmodi decet»). Il prezzo è stabilito in ottanta scudi di cui una parte corrisposta come acconto al momento dell'atto e la restante ad opera compiuta. Il maestro accetta come condizione quella di prendersi carico dell'acquisto del piccolo tabernacolo già esistente sull'altare maggiore della chiesa di Santa Margherita al prezzo che sarà deciso dal rettore e dal reverendo padre Domenico Rizzo. Il manufatto sarà, inoltre, sottoposto, entro un mese dalla consegna, al giudizio di due periti forestieri («non tamen Diani nec

habitantibus in ipsa iurisdictione sed forenses») eletti dal popolo di Villa Faraldi che stabiliranno la sua effettiva aderenza al modello sopraindicato; solo in quel caso il compenso verrà saldato, altrimenti l'opera sarà trattenuta finchè Orazio non provvederà al risarcimento della somma già ricevuta.

Una quietanza di pagamento di settanta lire versate al pittore da Nicola Carenzio e Guglielmo Gallo, massari della chiesa di Santa Margherita, è registrata in calce al contratto poco meno di un anno dopo (15 aprile 1613), circostanza che porterebbe a credere che l'opera, oggi irreperibile, fu portata a termine e felicemente accettata dai committenti.

Documenti: ASI, notaio Giovanni Battista Rodini, f. 4, n. 83, 1° giugno 1612, 15 aprile 1613 (doc. XL).

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 28, 31, 51, 104 cat. 64; De Moro, Romero 1992, pp. 66, 174, 200; Bartoletti 1999g, p. 392; Fedozzi 1999b, p. 546; Fedozzi 2016, p. 222.

80. Orazio De Rossi

«Croce»

1617

Tovo presso Villa Faraldi (Imperia), chiesa di Sant'Antonio

Lo stesso anno, condotti da ricerche autonome, Fedozzi (1992), da una parte, e De Moro e Romero (1992), dall'altra, segnalavano una nota di spesa rintracciata sul Libro dei Conti della chiesa parrocchiale di Tovo Faraldi relativo all'anno 1617 nella quale si registra un pagamento di tre lire corrisposto ad Orazio «per una croce fatta». Fedozzi, rilevando l'esiguità della cifra erogata, anche ipotizzando si trattasse di un saldo parziale, sottolineava che dovesse trattarsi di un'opera «evidentemente minore», di piccole dimensioni.

Documenti: Archivio Storico Diocesano di Albenga, Libro dei Conti, Parrocchia di Tovo, anno 1617.

Bibl.: De Moro, Romero 1992, pp. 67-68, 200; Fedozzi 1992, p. 21; Bartoletti 1999g, p. 392.

81. Orazio De Rossi

Stemmi dei Savoia e di Francia

1625

Diano Castello (Imperia), porta cittadina e Palazzo del podestà

Tra le accuse mosse ad Orazio durante il processo istruito nel 1625 dal governo della Repubblica contro di lui e altri suoi concittadini per reato di alto tradimento si conta quella di aver dipinto sulla porta principale e sul Palazzo del podestà di Diano Castello gli stemmi dei Savoia e di Francia, i cui cartoni erano stati nel frattempo rinvenuti nella sua bottega e distrutti dalla folla nella pubblica piazza. Orazio si dichiara innocente sostenendo di aver rifiutato tale incarico affidatogli dall'amico Giovanni Francesco Rodini, governatore della città per conto del principe Vittorio Amedeo, e che i cartoni vandalizzati fossero, in verità, quelli con le insegne di Genova e della comunità dianese.

Non va dimenticato che, in seguito all'annessione delle terre della Liguria occidentale al Ducato di Savoia, egli avesse goduto di un ruolo di primo piano all'interno del nuovo assetto istituzionale cittadino filo-francese affidato al governatorato di Giovanni Francesco Rodino, detenendo l'appalto del maneggio dei grani e delle farine, tanto da essere scelto quale membro della delegazione inviata al cospetto del principe Vittorio Amedeo per suggellare il giuramento di fedeltà della comunità di Castello al nuovo sovrano. È pertanto più che plausibile ritenere che l'impresa di dipingere le insegne dei conquistatori fosse stata effettivamente condotta.

Bibl.: Fedozzi 1991, pp. 34-35; Fedozzi 2016, p. 222.

OPERE NON REPERITE

82.

San Sebastiano tra San Rocco e un Santo vescovo

Già in collezione privata

La «paletta» raffigurante *San Sebastiano tra San Rocco e un Santo vescovo* è stata segnalata da Castelnovi (1987) che ne indicava un generico passaggio sul mercato antiquario genovese e un riferimento a quel primo aiutante del «Pancalino», da lui individuato nell'autore di opere quali la cimasa di Finalborgo e il polittico di Perti. L'opera è stata successivamente citata da Bartoletti come un «trattico in collezione privata» (Bartoletti 1988a).

Bibl.: Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, p. 76 cat. 24; De Moro, Romero 1992, p. 175.

83.

Ciborio

Già in collezione privata a Genova

Il manufatto è stato segnalato da Castelnovi (1987) in collezione privata genovese come esemplare «analogo» a quello già a Prelà, che egli riferiva al primo seguace del «Pancalino», e fu citato dalla critica successiva (Bartoletti 1988a; Fedozzi 1991; De Moro, Romero 1992; Fedozzi 2016).

Bibl.: Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, pp. 28, 104 cat. 62; De Moro, Romero 1992, p. 175; Fedozzi 2016, p. 221.

84.

Madonna col Bambino

Già in collezione privata a Genova

Un «frammento» raffigurante la *Madonna col Bambino* esistente in una collezione privata genovese fu segnalato da Castelnovi tra le opere del periodo tardo della stagione pancalinesca (1987) e ricordato, sulla sua scorta, anche da Bartoletti (1988a), Fedozzi (1991)

e De Moro e Romero (1992).

Bibl.: Castelnovi 1987, p. 159 nota 34; Bartoletti 1988a, p. 791; Fedozzi 1991, p. 97 cat. 52; De Moro, Romero 1992, p. 175.

85. Giulio De Rossi

Ciborio

Già cattedrale di Noli (Savona)

Fedozzi segnalò un ciborio «fornito alla chiesa cattedrale di Noli nel tempo in cui ha retto quella diocesi il vescovo Leonardo Trucco (1572-1587) nativo di Diano Borello, coetaneo e probabilmente amico personale di Giulio» (Fedozzi 2016, p. 221).

Bibl.: Fedozzi 2016, p. 221.

86. Orazio De Rossi

Madonna del Rosario con i Santi Fabiano, Sebastiano, Rocco e Bernardo

Tempera su tavola, cm 100x150 c.

Già oratorio dei Santi Fabiano e Sebastiano in località Moltedo presso Andora (Imperia)

Il dipinto è stato segnalato da Fedozzi (1992) su indicazione di don Giancarlo Calvo. Si trovava «a lato del presbiterio» dell'oratorio dei Santi Fabiano e Sebastiano in località Moltedo presso Andora e da lì fu trafugato insieme ad altre opere nel 1981. È ricordato come opera accostabile alla *Madonna* di San Pietro d'Andora (1606), quindi ascrivibile alla mano di Orazio.

Bibl.: Fedozzi 1992, pp. 20-21.

87. Orazio De Rossi

Tabernacolo

1617-1618

San Bartolomeo al Mare (Imperia), chiesa di San Bartolomeo

Nel 2016 Fedozzi ha segnalato, probabilmente sulla base del rinvenimento di un nuovo

documento che è stato impossibile ad oggi rintracciare, un tabernacolo innalzato da Orazio «sul retro dell'altare della chiesa parrocchiale di San Bartolomeo» negli anni 1617-1618, di un'altezza pari a tre metri e mezzo e «doverosamente intarsiato e rifinito con puro oro zecchino», per la cui realizzazione egli ricevette il compenso di seicento lire, «il più alto che sia mai stato pagato ad un esponente della bottega dianese».

Bibl.: Fedozzi 2016, p. 222.

OPERE ESPUNTE

88. Emanuele Macario

Crocifissione e i Santi Domenico, Gerolamo, Pietro martire e Caterina d'Alessandria (fig. 47)

1530-1532

Tempera e olio su tavola, cm 262x157

Taggia (Imperia), chiesa di Santa Maria della Misericordia e di San Domenico

Il dipinto, proveniente dalla chiesa dedicata a Santa Maria della Misericordia annessa al convento dei padri domenicani a Taggia, fondato su iniziativa del beato Cristoforo da Milano (Milano 1410-Taggia 1484) nel 1460, trova attualmente posto sull'altare della quarta cappella della navata sinistra, quella che fino al 1575 ospitava il polittico di *Santa Caterina da Siena* commissionato nel 1488 a Ludovico Brea dai Terziari e dalle Terziarie domenicane (ora nella terza cappella a destra). Negli *Annales* del convento padre Nicolò Calvi (Calvini 1982 [Calvi 1622-1623]) registrava l'originale collocazione dell'opera presso la cappella fondata da Bartolomeo Lupi nel 1474 sotto il titolo di San Pietro martire e poi passata a Domenico Oddo almeno dal 1522, la quarta a destra (oggi ospitante il polittico con *San Domenico e Santi* di Giovanni Canavesio, già nella cappella a destra del presbiterio). Il Domenicano riferisce, inoltre, che nel 1564 la pala costituì uno dei bersagli dell'incursione dei pirati barbareschi che con le scuri «et aliis armis» ne danneggiarono le figure dei Santi, in particolare «in faciebus, pectoribus et brachiis» (p. 110).

Attualmente inserita senza più riserve nel catalogo del prete pignasco Emanuele Macario (Pigna, notizie dal 1518 al 1552; sul pittore cfr. Scagliola 2005 (2006), con bibl. precedente), l'opera è stata per lungo tempo oggetto di un intricato dibattito critico che si è intrecciato con la vicenda del nostro Raffaello, pure attivo a Taggia nel terzo decennio del secolo. Il Calvi (p. 110-111) riferiva il dipinto alla mano del «R[everendus] P[resbyter] D[ominus] Emanuel Macharius de Pigna», mettendolo in relazione al testamento di Domenico Oddo (21 gennaio 1522) nel quale, tra le altre cose, 25 scudi venivano destinati alla realizzazione dell'ancona dell'altare di una cappella da erigersi sotto il titolo di San Gerolamo nella chiesa del convento domenicano di Taggia. Giovanni Battista Spotorno accoglieva l'attribuzione del Calvi, ma cadeva in errore nel classificare il pignasco quale padre domenicano e nel crederlo allievo, insieme a Ludovico Brea, di quel Corrado d'Alemagna che lo stesso Calvi ricordava attivo in San Domenico nel 1477 come autore di affreschi nel presbiterio (Spotorno

1826, IV, pp. 199-200). Queste imprecisioni, variamente ripetute in letteratura sulla scorta dello Spotorno (Bertolotti 1834; Marchese 1854; Alizeri 1874; Rossi 1903), furono, infine, chiarite da Lorenzo Reghezza (1908-12, pp. 133, 135, 197-200), il quale, dal canto suo, basandosi sul ritrovato documento di commissione a «Magistro Raphaelae de Rubeis pintore florentino quondam Nicolai» della pala per l'altare della cappella del fu Domenico Oddo (23 marzo 1523), credette di poter assegnare il dipinto all'allora ignoto pittore fiorentino, ammettendo un intervento del Macario solo in seguito ai danni riportati dalla pala nel 1564. Ad eccezione di un'improbabile attribuzione al citato Corrado d'Alemagna, per altro malamente identificato col più noto Giusto d'Alemagna attivo a Genova alla metà del secolo precedente, pur ammettendo un successivo intervento del «poco rispettoso» Macario al quale, «si narra», spetterebbe l'aggiunta degli occhiali al San Domenico, motivo per il quale fu «per castigo, colpito da cecità, mentre si recava a Pigna sua patria» (G. Martini 1884, seguito da R. Martini 1906), la critica si divise da allora tra chi sostenne la nuova ipotesi proposta dal Reghezza (U. Martini 1937; Marocco s. d. [ma 1978]; Calvini 1982, p. 101, nota 26; Boeri 1988; Fedozzi 1991; De Moro, Romero 1992), e chi rimase fedele alla tradizionale assegnazione (Castelnovi 1970; F. Boggero in *Restauri* 1986; Bartoletti 1993; Bartoletti 1999i), infine confermata dal rinvenimento dei documenti di commissione e pagamento dell'opera rispettivamente del 19 agosto 1530 e del 1532 (Bartoletti 1999i, p. 398).

Restauri: F. Brunetti e P. Magliano, 1985.

Bibl.: Spotorno 1825, III, p. 344; Bertolotti 1834, I, p. 274 nota 2; Marchese 1854, I, pp. 330-331; Alizeri 1874, pp. 321-322; G. Martini 1884, pp. 29-30; Rossi 1903, pp. 131-132; U. Martini 1937, p. 78; R. Martini 1906, p. 48; Reghezza 1908-1912, pp. 123-124, 134-135, 198-200, 227; *La provincia* 1934, pp. 108 (Macario), 191 (De Rossi); Castelnovi 1970, p. 179 nota 42 («punto di maggior accostamento tra Macario e Casanova, tra il 1540 e il '45»); Marocco s. d. [ma 1978], p. 41; Calvini 1982 [Calvi 1622-1623], pp. 101 nota 26, 110-111; F. Boggero in *Restauri* 1986, pp. 54-58; Boeri 1988, pp. 79-81; Fedozzi 1991, pp. 18, 56; De Moro, Romero 1992, pp. 86-88 cat. 3; Bartoletti 1993, pp. 34, 52 (1540-45 c.); Bartoletti 1999i, pp. 34, 52 (1540-45 c.); Bartoletti 1999i, p. 398; Scagliola 2005 (2006), pp. 66-68; Bartoletti 2012, pp. 34, 52 (1530-32).

89. Ignoto pittore ligure

Santa Lucia, San Francesco e San Rocco, San Sebastiano e Santo Stefano (registro

principale); *Cristo in pietà* (cimasa); *Vergine annunziata, Angelo annunziante* (volute) 1531-1540 c.

Diano Castello (Imperia), chiesa di Nostra Signora Assunta

L'accostamento del registro principale del polittico di Santa Lucia conservato presso la chiesa di Nostra Signora Assunta a Diano Castello, alla bottega dei De Rossi con una datazione agli anni Trenta del secolo è stato proposto da Bartoletti (1999c), il quale riferiva, invece, gli scomparti del coronamento, cimasa e volute, ad un pittore vicino ai modi di Bernardino Fasolo. Lo stesso studioso ipotizzava che l'opera provenisse dalla cappella di Santa Lucia in parrocchiale «se identificabile con l'ancona che Giulio De Rossi si impegnava a modificare nel 1577 dipingendovi la figura del Crocifisso». Analizzando il documento del 10 settembre 1577, però, non sembra che Giulio si impegnasse allora ad intervenire su un'ancona già esistente, quanto piuttosto a realizzarne una *ex novo* (cat. 65). Recentemente l'opera è stata accostata ad «un artista ligure ancora da individuare ma sensibile alla lezione dei pittori post raffaelleschi che animarono la Liguria dalla metà del XVI secolo» (A. Sista in *Diano* 2016, pp. 181-182).

Restauro: 1948

Bibl.: G. Bellezza in *Cento* 1995, p. 43; Bartoletti 1999c, p. 106 nota 18; Bartoletti 1999f, p. 391; A. Sista in *Diano* 2016, pp. 181-182.

90. Maestro di Ranzo (anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo)

***Madonna col Bambino, Sant'Agostino, San Mauro* (registro inferiore); *San Domenico, Angelo Annunziante, Vergine Annunziata* (registro superiore) (fig. 48)**

1547

Tavole, cm 170x141

Borgomaro (Imperia), chiesa di Sant'Antonio abate (dall'oratorio della Madonna del Ponte)

Iscrizioni: «MATER DOMINI SICUT IN PRIMA FEMINA ABUNDAVIT 1547» (sul libro di Sant'Agostino)

Già sull'altare maggiore dell'oratorio campestre della Madonna del Ponte (cfr. Calvini, Soleri Calvini 1993, pp. 169-171), l'opera, datata 1547, fu trasferita nel 2014 presso la Soprintendenza a causa di un cedimento strutturale della cappella e allora sottoposta a restauro.

L'attribuzione alla scuola dei De Rossi, proposta per la prima volta da Soleri e Calvini Soleri (1993), venne accolta da Bartoletti (1999c) che vi ipotizzava l'intervento di Giulio rilevando la dipendenza del modello dell'*Annunciazione* da quello del polittico dei Santi Nazario e Celso, da lui ritenuto coevo, di poco precedente, ma in realtà realizzato dal padre più di vent'anni prima (cat. 6).

Nonostante il recente restauro, la superficie pittorica risulta ormai molto impoverita. Alcune scelte tipologiche, tuttavia, permettono di agganciare l'opera al polittico conservato presso la chiesa parrocchiale di San Donato a Ranzo, opera di un ignoto artista ligure-piemontese vicino ai modi di Raffaello De Rossi operante nell'entroterra ponentino e nell'immediato Oltregiogo intorno alla metà del secolo (cat. 91).

Restauro: Gianni Sassu 2014-2015.

Bibl.: Calvini, Soleri Calvini 1993, p. 170; Bartoletti 1999c, p. 98; Bartoletti 1999f, p. 391.

91. Maestro di Ranzo (anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo)

Madonna col Bambino in trono, San Donato, Santo Stefano (registro inferiore); Santa Caterina d'Alessandria, San Giovanni Battista (registro superiore); Dio Padre e angeli (cimasa); Natività, Angeli adoranti, Adorazione dei magi (predella) (fig. 49)

1550 c.

Tavole, cm 202x155

Ranzo (Imperia), chiesa di San Donato

L'opera, conservata nel vano absidale della chiesa parrocchiale di Ranzo, fu segnalata per la prima volta con riferimento al «Pancalino» (Bernardini 1985), ma venne ignorata, in un primo momento, dalla critica successiva (Castelnovi 1987; Bartoletti 1988a; Fedozzi 1991; De Moro, Romero 1992). Nel 1992 Fedozzi la annoverò tra le opere mature di Raffaello, postulando una sua originaria sistemazione sull'altare maggiore, visto lo spazio ricavato al centro della predella verosimilmente in funzione di accogliere il ciborio. Fu Bartoletti (1999c) a rimuoverla dal catalogo dei De Rossi per assegnarla ad un anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo, denominato in quell'occasione Maestro di Ranzo, al quale lo studioso assegnava pure due cicli di affreschi dell'immediato oltregiogo, rispettivamente quello datato 1550 sulla parete dell'altare della cappella di San Cristoforo a Castellino Tanaro raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra un Santo vescovo, San Pietro e San Sebastiano*, straordinariamente conservatosi nonostante i cambi di destinazione d'uso

subiti dall'edificio nel corso del secolo scorso da deposito di legna a rifugio dei partigiani in tempo di guerra, e quello fortemente lacunoso nella cappella della confraternita di San Giovanni Battista a Cigliè. Già pubblicati e giustamente messi in relazione tra loro (Raineri 1979, pp. 17, 46), fu Fedozzi (1992, p. 19) a rilevare per primo in questi due cicli «qualche analogia» con l'opera di Raffaello, non sufficiente comunque da spingere a postulare un intervento diretto del maestro. L'idea fu ripresa da Bartoletti (1999c), il quale notava che l'ignoto pittore «sembra guardare con interesse all'ultima produzione di Raffaello De Rossi», tanto che la «comunanza di repertorio e le affinità di linguaggio pittorico» tra i due artisti condusse lo studioso ad aprire un problema attributivo rispetto a tre cicli di affreschi sparsi tra l'entroterra imperiese e il Piemonte sud-occidentale: a Cenova (Rezzo, Imperia) nella cappella di San Sebastiano (cat. 94), a Cigliè (Cuneo) nella cappella di San Bernardo (oggi distrutto; cat. 95) e a Valsorda (Garessio, Cuneo) nel santuario della Beata Vergine (cat. 96).

Bibl.: Bernardini 1985, p. 115; Fedozzi 1992, pp. 19-20; Bartoletti 1999c, pp. 100-101.

92. Maestro di Ranzo (anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo)

Madonna col Bambino in trono, Santa Margherita d'Antiochia (?), San Giovanni Battista (registro inferiore); San Nicola di Bari, Santo (?) (volute); Dio Padre (cimasa); Cristo in pietà con Battuti Bianchi, Angelo annunziante, Vergine annunziata (predella) (fig. 50)

1550 c.

Tavole, cm 210x190

Ubicazione sconosciuta

Il dipinto è noto attraverso una fotografia in bianco e nero rintracciabile nel fascicolo «1. Genovesi vari» della busta «0471. Pittura italiana sec. XVI. Genova 1» custodita presso la Fototeca Zeri (n. scheda 45410), scattata verosimilmente tra il 1870 e il 1920. L'attribuzione a «Cristoforo Pancalino» fu proposta da Federico Zeri nel febbraio 1980. Sebbene la fotografia non risulti di altissima qualità, alcuni dettagli formali spingerebbero, tuttavia, ad avvicinare l'opera piuttosto al polittico di San Donato a Ranzo, già pure riferito all'ambito dei De Rossi ma, infine, attribuito da Bartoletti ad un ignoto pittore ligure-piemontese da lui denominato, appunto, Maestro di Ranzo (Bartoletti 1999c, pp. 100-101; cat. 91). Si confrontino ad esempio le figure del San Nicola e della Santa Margherita del disperso polittico rispettivamente con quelle di San Donato e di Santa Caterina d'Alessandria a

Ranzo. Il dipinto palesa inoltre altre precise corrispondenze con altre due opere attribuite in questa sede allo stesso maestro: il polittico già nella chiesa della Madonna del Ponte a Borgomaro (cat. 90) e un altro pure disperso noto ancora attraverso una fotografia della Fototeca Zeri (cat. 93).

La precisa corrispondenza della struttura della carpenteria con quella del polittico di Bassanico attribuito a Giulio (1551), provenienti entrambe certamente dalla stessa officina, spingerebbe a configurare il legame tra l'ignoto Maestro di Ranzo e la bottega dei De Rossi nei termini di un ufficiale rapporto di collaborazione.

Bibl.: Il Rinascimento 2018, fig. XXXI («Ambito di Raffaele De Rossi (?) [...] 1535 circa»).

93. Maestro di Ranzo (anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo)

Madonna col Bambino in trono, San Gerolamo, San Giovanni Battista (registro inferiore); San Nicola di Bari, San Gregorio Magno (registro superiore) (fig. 51)

1550 c.

Tavole, dimensioni sconosciute

Ubicazione sconosciuta

Il dipinto è noto attraverso una fotografia in bianco e nero scattata intorno al 1960 rintracciabile nel fascicolo «1. Genovesi vari» della busta «0471. Pittura italiana sec. XVI. Genova 1» custodita presso la Fototeca Zeri (n. scheda 45406). Il riferimento a «Cristoforo Pancalino» fu proposto da Federico Zeri in una nota autografa apposta sul verso della fotografia dove è registrata anche un'attribuzione a Macrino d'Alba avanzata da Giusto Matzeu in seguito ad una perizia eseguita in data 1° novembre 1965.

Le tavole sono state inserite entro un telaio moderno di sapore neogotico costituito da colonnine tortili e archi polilobati a sua volta contenuto entro una cornice quadrangolare scura decorata con motivi che simulano le venature del marmo. I due scomparti del registro superiore, inoltre, risultano ritoccati nello sfondo, risolto con un motivo puntinato, e la stessa figura del *San Gregorio*, di profilo, potrebbe essere stata aggiunta o ridipinta.

Anche in questo caso il dipinto sembrerebbe mostrare punti di tangenza con l'opera del Maestro di Ranzo. In particolare, si confrontino l'immagine della Madonna col Bambino con quelle del polittico di San Donato a Ranzo e della pala già alla Madonna del Ponte a Borgomaro e il San Nicola col San Donato di Ranzo.

Bibl.: inedito

94. Maestro di Ranzo (anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo)?

Madonna col Bambino in trono tra San Sebastiano e un Santo Vescovo (Martino?), Dio Padre e due angeli musicanti

1550 c.

Affresco

Cenova presso Rezzo (Imperia), cappella di San Sebastiano

Sulla parete presbiteriale dell'oratorio di San Sebastiano a Cenova si conservano i frammenti di un ciclo di affreschi a lungo tempo rimasto celato dietro al grande polittico della *Vergine col Bambino e Santi* proveniente dall'antica parrocchiale di Nostra Signora Assunta nella stessa località, di cui decorava verosimilmente l'altare maggiore, poi trasferito nella cappella di San Sebastiano con tutta probabilità in occasione del rifacimento settecentesco della chiesa (sulla chiesa cfr. Giacobbe 1993, pp. 175-180; sull'opera Giacobbe 1993, pp. 181-182).

L'affresco, ulteriormente deturpato da una chiave metallica inserita orizzontalmente sulla parete ad un'altezza appena sottostante le spalle dei personaggi, fu riscoperto agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso e allora segnalato da Giacobbe (1993) che già rilevava la dipendenza del gruppo della *Madonna col Bambino* dal modello perinesco proveniente dalla chiesa genovese di San Francesco di Castelletto, poi trasferito in San Giorgio a Bavari e oggi al Museo Diocesano (fig. 36a), con riferimento ad un ignoto pittore debitore della cultura toscano-romana esportata nel Ponente da Giovanni e Luca Cambiaso, attivi nella zona tra il quinto e il sesto decennio del secolo soprattutto a Taggia ma anche nel santuario di Santa Maria del Sepolcro della vicina Rezzo, intervento recentemente datato agli inizi del settimo decennio (Bartoletti 2009a, pp. 230-232). Bartoletti (1999c) riconsiderò il problema attributivo del ciclo di Cenova e, congiuntamente, di quelli già nella cappella di San Bernardo a Cigliè (cat. 95) e nel santuario di Valsorda (cat. 96) con una proposta aperta tra Raffaello De Rossi e l'ignoto autore del polittico della parrocchiale di San Donato a Ranzo, al quale sembra, a nostro avviso, più pertinente avvicinarli.

Bibl.: Giacobbe 1993, pp. 237, 255-256; Bartoletti 1999c, pp. 100-101.

95. Maestro di Ranzo (anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo)

Madonna col Bambino (fig. 52)

1550 c.

Affresco

Già cappella di San Bernardo a Cigliè (Cuneo)

Una riproduzione fotografica in bianco e nero dell'affresco raffigurante la *Vergine col Bambino* che decorava la cappella di San Bernardo a Cigliè, andato distrutto a causa dell'abbandono dell'edificio e alla sua conseguente demolizione intorno alla metà del secolo scorso, fu pubblicata da Raineri (1979) con una datazione alla prima metà del XVI secolo. L'attribuzione a Raffaello De Rossi proposta da Fedozzi (1992) e accolta da Sacchetto (1999) venne messa in discussione, ma non esclusa, da Bartoletti (1999c) che introduceva nel dibattito la figura dell'ignoto Maestro di Ranzo, alla cui opera ci sembra più coerente accostare l'immagine. Essa deriva dal modello proposto da Perino nella pala oggi al Museo Diocesano di Genova ma proveniente dalla chiesa di San Francesco di Castelletto, tanto caro intorno alla metà del secolo e oltre tanto alla bottega di Raffaello De Rossi quanto all'anonimo pittore sicuramente attivo a Ranzo.

Bibl.: Raineri 1979, p. 23; Fedozzi 1992, p. 19; Bartoletti 1999c, p. 100, 101; Sacchetto 1999, p. 81 nota 4.

96. Maestro di Ranzo (anonimo pittore ligure-piemontese del XVI secolo)

Madonna col Bambino e angeli (fig. 53)

1550 c.

Affresco staccato

Valsorda presso Garessio (Cuneo), santuario della Beata Vergine delle Grazie

Inserito all'interno dell'edicola che sovrasta l'altare maggiore del nuovo santuario dedicato alla Madonna delle Grazie a Valsorda presso Garessio, costruito a partire dal 1897 e inaugurato nel 1915, si conserva un frammento di affresco raffigurante la *Madonna col Bambino incoronata da due angeli*. La venerata immagine decorava in origine, affiancata dalle figure di *San Marco*, alla sua destra, e di *Santa Caterina da Siena*, alla sua sinistra, a mo' di trittico, la parete di fondo dell'antica cappella dedicata alla Beatissima Vergine di Valsorda. In seguito ad un evento miracoloso avvenuto secondo la tradizione nel 1653 (con queste parole registrate dal reverendo Giovanni Francesco Melino, terzo rettore del

santuario, comincia il primo libro dei conti: «Lì 13 luglio 1653 in dominica la Madonna Santissima delle Gracie in Valsorda a liberato una donna mutta, dove a havuto principio la grande devocione»; Amedeo 1962b, p. 7), il piccolo oratorio fu trasformato e ingrandito nel rispetto del muro perimetrale di fondo per garantire la sopravvivenza della sacra effigie, e sorse così il primo santuario, tuttora esistente a monte dell'abitato.

L'immagine della Madonna venne staccata dal suo luogo d'origine nel 1914 per essere collocata nel nuovo edificio in via di costruzione, mentre in quella stessa occasione andarono perdute le figure dei *Santi* laterali, invero estremamente danneggiate perché coperte da pannelli di legno già dal 1665 (un reperto fotografico testimonia lo stato della parete prima dello stacco; sul santuario cfr. Amedeo 1962a; Amedeo 1962b; *Santuario* 1971; Amedeo 1983, pp. 94-110; Sacchetto 1999, pp. 78-81 con bibl. precedente; Bertone 2002, pp. 270-272).

Amedeo, nell'ambito del resoconto sulle origini del santuario da lui tracciato in occasione delle celebrazioni del terzo centenario, individuava nella *Madonna* un'immagine «attribuita al classico 500 toscano» ma già dipinta «sopra altra più antica “alla gotica”», cioè coeva alle figure dei Santi laterali «a carattere “quattrocentesco”» e comunque rintonacata e completamente rifatta nel 1665, come attestato in una nota del libro dei conti in cui si registra il pagamento effettuato ad un non identificato pittore (Amedeo 1962a; Amedeo 1962b). Gli affreschi, secondo lo studioso, avrebbero conosciuto, dunque, tre fasi: una di inizio Quattrocento, quando furono concepiti e realizzati; una di secondo Cinquecento, quando fu rifatta l'immagine della *Madonna* secondo modi toscaneggianti; infine, una seicentesca durante la quale la stessa immagine venne ridipinta, ma nel rispetto del prototipo del XVI secolo, e i Santi laterali coperti, con la loro conseguente perdita.

Il dibattito critico sul dipinto si aprì (e si esaurì) nel 1999: Bartoletti avanzò il problema attributivo con una proposta tra l'ambito dei De Rossi e il Maestro di Ranzo (1999c), mentre Quasimodo (1999) lo avvicinò all'ambito dell'ignoto autore del ciclo di affreschi cinquecenteschi col *Giudizio Universale* e scene della *Passione di Cristo* del Santuario della Madonna dei Boschi di Boves, vicini a quelli della cappella di San Dalmazzo di Cigliè (su entrambi i cicli cfr. Galante Garrone 1985, p. 86 con bibl. precedente), d'accordo Sacchetto (1999, p. 81 nota 4).

Sebbene l'immagine sia stata ridipinta più volte nel corso dei secoli rendendone difficoltoso il giudizio critico, sembrerebbe più stringente un confronto con i modelli proposti dal Maestro di Ranzo piuttosto che con quelli di Raffaello e Giulio De Rossi, che pure operavano allora in quelle stesse zone (il primo a Garessio nel 1939 per la Compagnia di San Giovanni

e il secondo nella parrocchiale della vicina Bagnasco intorno al 1560).

Restauro: Piovano di Piavetta, 1914 (stacco).

Bibl.: Amedeo 1962a, pp. 33, 35-36, 40; Amedeo 1962b, pp. 5, 7, 11-12; *Santuario* 1971; Amedeo 1983, pp.100-101, 107-108; Bartoletti 1999c, pp. 100-101; Quasimodo 1999, pp. 56, 57; Sacchetto 1999, pp. 79, 81 nota 4.

97. Ignoto pittore ligure

Eterno (fig. 54)

Tavola, cm 63x48,5

Garlenda (Savona), sacrestia della chiesa della Natività di Maria Santissima

Fedozzi (1992) segnalò questa piccola tavola, verosimilmente in origine cimasa di una pala d'altare, pur ammettendo che «per le soluzioni formali adottate suscita non poche perplessità». Lo studioso accostava ragionevolmente l'immagine a quella di uguale soggetto sovrastante la pala della *Madonna del Rosario* conservata nella chiesa parrocchiale di Tovo (fig. 32e), ma non risulta ammissibile l'ipotesi di identificare quest'opera con quella commissionata ad Orazio per la chiesa di San Lorenzo a Villa Faraldi nel 1601 (cat. 75).

Bibl.: Fedozzi 1992, p. 21.

REGESTO CRONOLOGICO

1490 c.

Nascita di Raffaello De Rossi.

1505-1510 c.

Raffaello esegue il polittico di *San Domenico* (ubicazione sconosciuta).

1510

Raffaello realizza la pala dell'*Apparizione della Vergine a San Bernardo* per il convento di Santa Caterina a Finalborgo (Mosca, Museo Puškin).

1510-1515 c.

Raffaello esegue il polittico di *San Biagio* per la collegiata di Finalborgo.

1514

Raffaello riceve un pagamento per aver lavorato alla porta e all'altare della cappella dei fratelli Giuliano e Battista Spinola nella chiesa dell'Annunziata di Portoria a Genova. (De Moro, Romero 1992, pp. 213-215; doc. VIII)

1515-1518 c.

Raffaello esegue gli affreschi sulla volta e sulle lunette dell'antico soffitto dell'attuale cappella di Santa Rosa da Lima nella chiesa di Santa Maria di Castello a Genova.

1515-1520 c.

Raffaello realizza i due scomparti laterali di polittico superstiti conservati presso il Santuario di Coronata a Genova.

1518

16 dicembre Raffaello si impegna a realizzare la pala d'altare della cappella di Andrea Cichero titolata ai Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista in Santa Maria di Castello a Genova. (Vigna 1864, pp. 492-493; Alizeri 1874, pp. 208-209; Fedozzi 1991, pp. 109-110; De Moro, Romero 1992, p. 205; doc. I)

1520

16 maggio Raffaello riceve un pagamento per una pala in corso di realizzazione per

l'oratorio dei disciplinanti di Santa Caterina di Alassio. (Alizeri 1874, pp. 211-212; Fedozzi 1991, pp. 112-113; De Moro, Romero 1992, p. 207; doc. II)

5 giugno Raffaello rinnova l'impegno di portare a compimento la pala per l'altare di Andrea Cichero in Santa Maria di Castello a Genova e riceve un ulteriore pagamento. (Vigna 1864, pp. 493-494; Fedozzi 1991, pp. 110-111; De Moro, Romero 1992, p. 206; doc. III)

21 agosto Raffaello riceve il saldo di pagamento per la decorazione della cappella della confraternita del Corpo di Cristo nella Chiesa di Santa Maria Maddalena a Genova. (Alizeri 1874, pp. 210-211; Fedozzi 1991, pp. 111-112; De Moro, Romero 1992, p. 209, doc. IV)

1520-1525 c.

Raffaello esegue il polittico dell'*Incontro con la Veronica* per la chiesa dei Santi Nazario e Celso a Borgomaro.

1521

22 aprile Raffaello riceve un ulteriore pagamento dai disciplinanti di Santa Caterina di Alassio e promette di recarsi nel centro rivierasco per ultimare il lavoro entro il termine di quindici giorni. (Alizeri 1874, pp. 212-213; Fedozzi 1991, pp. 113-114; De Moro, Romero 1992, p. 208; doc. II)

1522 c.

Raffaello esegue la pala di *Sant'Agostino* per la cappella della famiglia Galleani nella chiesa dell'ordine a Ventimiglia.

1523

23 marzo Raffaello si impegna alla realizzazione di una tavola per l'altare della cappella di San Gerolamo del fu Domenico Oddo nella chiesa domenicana di Taggia. (Reghezza 1908-1912, pp. 123, 135; Fedozzi 1991, p. 114; De Moro, Romero 1992, pp. 210-211; doc. V)

1525-1530 c.

Nascita di Giulio De Rossi.

1526

Raffaello collabora insieme al «primo Maestro di Ceriana» alla realizzazione dello scomparto laterale sinistro del polittico di *San Pietro* conservato nella parrocchiale di Ceriana.

1527

11 luglio Raffaello si impegna all'esecuzione di un'ancona per la cappella del Santo Spirito nella chiesa di Santa Maria a Calizzano. (Ciciliot 1997-1998, p. 207; doc. VI)

1528

15 dicembre Raffaello assiste come testimone al parlamento cittadino di Oneglia, ove risiede. (De Moro, Romero 1992, p. 180)

1528 c.

Raffaello esegue la pala della *Crocifissione* per l'altare di Sant'Antonio abate istituito dal Vescovo Giovanni Giacomo Gambarana nella cattedrale di Albenga.

1529

28 settembre Raffaello, abitante di Sanremo, promette agli Anziani di Porto Maurizio di decorare la sala del consiglio nel Palazzo del Vicariato, dove aveva dipinto qualche mese prima alcuni stemmi sulla torre. (De Moro, Romero 1992, p. 212; doc. VII)

1531

29 dicembre Raffaello è nominato arbitro insieme a Francesco Brea, Giovanni Cambiaso e Raffaele Fasolo per giudicare gli affreschi lasciati incompiuti da Agostino da Casanova nel Palazzo vicariale di Porto Maurizio. Allora risulta abitante in città e impegnato in un'impresa non meglio specificata nella chiesa del Monastero dell'Annunziata. (De Moro, Romero 1992, p. 180)

1538

La bottega di Raffaello realizza il polittico di *Sant'Eusebio* per l'omonimo oratorio a Perti (Savona, Palazzo vescovile).

1539

19 marzo Raffaello, abitante a Diano Castello, riceve il saldo di pagamento dai massari della

confraternita di San Giovanni decollato di Garessio per una «maestà» da lui dipinta. (Fedozzi 1992, pp. 22-23 nota 3; doc. IX)

1542

6 aprile Raffaello si impegna, anche a nome del figlio, insieme a Stefano Adrechi alla realizzazione di una pala per l'oratorio dei disciplinanti di Villatalla. (De Moro, Romero 1992 p. 216; doc. X)

1548

Raffaello esegue la pala di *San Siro* per la cattedrale di Sanremo.

1550

14 gennaio Andrea Lanteri promette a Raffaello che salderà alcuni debiti entro la prossima festa di San Giovanni. (Fedozzi, 1991, p. 42 nota 18; De Moro, Romero 1992, p. 217; doc. XI)

1551

12 gennaio Raffaello riceve un pagamento da Cristoforo Rogerio per un legato istituito dalla defunta moglie Luchinetta in atti del notaio Agostino Filippi. (De Moro, Romero 1992, p. 181)

27 agosto Raffaello è testimone della stipula del contratto tra Antonio Giudice e Giacomo Rodini, procuratori della comunità di Diano Castello, da una parte, e il reverendo Paolo Araveni di Perinaldo, dall'altra, per la riparazione dell'orologio pubblico. (De Moro, Romero 1992, p. 181)

19 ottobre Raffaello rilascia una procura al figlio Giulio. (De Moro, Romero 1992, pp. 181-182)

Giulio realizza l'ancona per la chiesa di San Giovanni Battista a Bassanico.

1551 c.

Giulio esegue il polittico della *Madonna col Bambino in trono tra San Giuliano l'ospitaliere e Sant'Antonio* (ubicazione sconosciuta).

1551-1560 c.

Giulio realizza la pala con *San Lorenzo e San Giovanni Battista in adorazione dell'Eucarestia* per la chiesa di San Lorenzo a Vallebona, la tavoletta coi *Confratelli in adorazione della Croce* già nell'oratorio della Santa Croce di Diano San Pietro (Albenga, Museo Diocesano d'Arte Sacra) e lo scomparto di polittico con *San Pietro* passato sul mercato antiquario nel 1964 (ubicazione ignota).

1552

Raffaello e Giulio realizzano il polittico di *San Bernardo* per la chiesa parrocchiale di Evigno.

1555

19 marzo Raffaello revoca la procura concessa a Giulio il 19 ottobre 1551. (De Moro, Romero 1992, p. 182)

29 dicembre Raffaello rilascia quietanza di pagamento ai massari della chiesa di San Pietro di Diano Castello per un pagamento riscosso da Domenico Pissarello, debitore di detta chiesa. (De Moro, Romero 1992, p. 218; doc. XII)

1559

Raffaello e Giulio realizzano il polittico per la chiesa di Sant'Antonino martire a Casanova Lerrone.

Ante 1560

Raffello realizza una perduta ancona per la cappella della Santa Croce nella chiesa di San Nicola di Bari di Diano Castello che viene indicata come modello cui attenersi nell'atto di commissione del polittico per la chiesa di Sant'Antonio abate di Tovo (21 marzo 1560).

1560

21 marzo Raffaello si impegna alla realizzazione dell'ancona per la chiesa di Sant'Antonio abate di Tovo. (Fedozzi 1991, p. 115; De Moro, Romero 1992, p. 219; doc. XIII)

Data apposta sulla tavola con *San Paolo* nel santuario di Nostra Signora di Coronata a

Genova.

1560 c.

Giulio realizza la pala con l'*Adorazione del Santissimo Sacramento* per la chiesa di Sant'Antonio abate a Bagnasco.

1561

3 luglio Giulio riscuote, a nome del padre, un pagamento per la pala di Tovo. (Fedozzi 1991, p. 115; De Moro, Romero 1992, p. 219; doc. XIII)

1562

20 gennaio Giulio riscuote, a nome del padre, un pagamento per l'ancona della chiesa di San Bartolomeo al Mare. (Fedozzi 1991, p. 116; De Moro, Romero 1992, p. 221; doc. XIV)

26 gennaio Giulio riceve, a nome del padre, un pagamento per l'ancona di Tovo. (Fedozzi 1991, p. 116; De Moro, Romero 1992, p. 220; doc. XIII)

Data apposta sul polittico di San Bartolomeo al Mare.

1563

19 marzo Raffaello firma una procura a favore del figlio Giulio. (De Moro, Romero 1992, p. 183)

24 maggio Bernardo Novaro si costituisce debitore nei confronti di Raffaello, rappresentato al momento della stipula dell'atto dal figlio Giulio, suo procuratore. (De Moro, Romero 1992, p. 183)

18 ottobre Giulio, procuratore di Raffaello, riscuote un pagamento per l'ancona della chiesa di Nostra Signora Assunta di Leca allora in corso di realizzazione congiuntamente da parte di Raffello e Giulio. (Fedozzi 1991, p. 117; De Moro, Romero 1992, p. 222; doc. XV)

1564

20 febbraio Raffaello riceve un pagamento per l'ancona che sta realizzando con Giulio per la chiesa di San Matteo a Villa Guardia. (Fedozzi 1991, p. 118; De Moro, Romero 1992, p.

223; doc. XVI)

28 settembre Stefano Cavalerio di Giuliano promette a Raffaello di saldare il pagamento per l'ancona realizzata dal maestro e messa in opera quello stesso giorno nella parrocchiale di Borello. (Fedozzi 1991, p. 119; De Moro, Romero 1992, p. 224; doc. XVII)

7 ottobre Giulio dichiara l'errore contabile commesso dal padre, allora assente da Diano, nel calcolo del saldo della pala di Borello. Stefano Cavalerio di Giuliano rinnova l'impegno a corrispondere la differenza entro lo stesso termine. (Fedozzi 1991, p. 120; De Moro, Romero 1992, p. 224; doc. XVII)

18 dicembre Antonio Carenzo si dichiara debitore nei confronti di Giulio, figlio e procuratore di Raffaello, per una somma corrispondente al prezzo di una mina di grano ricevuta. (De Moro, Romero 1992, p. 184)

1566

12 gennaio Giulio dichiara estinto il debito vantato nei confronti di Antonio Carenzo. (De Moro, Romero 1992, p. 184)

1567

24 marzo Raffaello e Giulio De Rossi rilasciano a Pietro Vaccario, sindaco di Leca d'Albenga, quietanza di pagamento per il saldo dell'ancona commissionata quattro anni prima. (Fedozzi 1991, pp. 117-118; doc. XVIII)

29 marzo Giovanni Ardissoni si dichiara debitore nei confronti di Giulio e si impegna a restituire la somma dovuta in tanto olio nuovo. (De Moro, Romero 1992, p. 184)

22 settembre Antonio Pissarello si dichiara debitore nei confronti di Giulio e si impegna a restituire la somma dovuta in tanto olio nuovo. (De Moro, Romero 1992, p. 184)

29 settembre Pietro Giovanni Giordano di Evigno si dichiara debitore nei confronti di Giulio e si impegna a restituire la somma dovuta in tanto olio nuovo. (De Moro, Romero 1992, p. 184)

13 ottobre Giovanni Giordano si dichiara debitore nei confronti di Giulio e si impegna a restituire la somma dovuta in tanto olio nuovo. (De Moro, Romero 1992, p. 184)

8 dicembre Raffaello e Giulio si impegnano alla realizzazione del polittico per il santuario di San Paolo ad Aurigo. (Fedozzi 1991, pp. 120-121; De Moro, Romero 1992, pp. 225-226; doc. XIX)

1568

8 giugno Raffaello riceve un pagamento per l'ancona della chiesa di San Matteo a Villa Guardia, allora non ancora ultimata. (Fedozzi 1991, p. 119; De Moro, Romero 1992, p. 227; doc. XX)

30 dicembre Giulio, cessionario di Agostino Conte, riscuote un credito da Agostino Muratore. (De Moro, Romero 1992, p. 185)

1569

gennaio Nel "Rollo degl'huomini del Castello per l'anno 1569" Giulio compare al primo posto tra i tre "Officiali di Guerra" insieme a Giovanni Viale e Gerolamo Giordano. (De Moro, Romero 1992, p. 185)

13 giugno Laura, moglie e procuratrice del fu Andrea Massone, dichiara di aver ricevuto da Giulio la pensione annua dovutagli per una casa da lui acquistata dal marito. (De Moro, Romero 1992, p. 185)

autunno Giulio riceve tre mine e uno staro di grano giunte alla Marina di Diano con la barca di Giovanni Guiraldo. (De Moro, Romero 1992, p. 185)

Data apposta sul polittico di San Paolo ad Aurigo.

1570

9 gennaio Giulio, cessionario di Agostino Conte, riscuote un credito da Agostino Muratore. (De Moro, Romero 1992, p. 186)

6 aprile Giulio assiste come testimone ad un atto di soluzione di dote tra le famiglie Roggero

e Glorio. (De Moro, Romero 1992, p. 186)

20 giugno Giulio versa a Laura Massone la pensione annua dovuta. (De Moro, Romero 1992, p. 186)

15 agosto Pietro Roggero si dichiara debitore nei confronti di Giulio, procuratore di Raffaello. (De Moro, Romero 1992, p. 186)

23 ottobre Giulio istituisce suo procuratore il rev. Giovanni Antonio Rodini affinché recuperi un credito dal rev. G. B. Girona di Pieve abitante a Genova. (De Moro, Romero 1992, p. 186)

1570 c.

Giulio realizza il polittico oggi conservato presso il Castello Brown di Portofino, l'ancona dell'oratorio di Sant'Anna a Poiolo, la lunetta con *Dio Padre e angeli* custodita nella sacrestia del santuario della Madonna della Costa a Sanremo.

1570-1575 c.

Giulio realizza la pala della *Madonna del Rosario* trafugata dalla chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo a Calderina.

1571

11 ottobre Giulio versa a Laura Massone la pensione annua dovuta. (De Moro, Romero 1992, p. 186)

6 dicembre Il solo Giulio si impegna a realizzare la pala della *Santissima Trinità* per la chiesa parrocchiale di Rollo. (Fedozzi 1991, pp. 121-122; De Moro, Romero 1992, p. 228; doc. XXI)

1572

20 gennaio Giulio si impegna alla realizzazione di un'ancona per la chiesa di San Salvatore a Riva Faraldi. (Fedozzi 1991, p. 124; De Moro, Romero 1992, p. 231; doc. XXII)

11 febbraio Giulio si impegna a dipingere l'ancona per la chiesa di San Bernardo a Deglio.

(Fedozzi 1991, pp. 125-126; De Moro, Romero 1992, p. 233; doc. XXIII)

19 marzo Stefano Mussio cede a Giulio, in qualità di procuratore di Raffaello, i crediti vantati nei confronti di Giovanni Cavalerio e del defunto padre di questi, Domenico, per il saldo di un debito della somma corrispondente a tre barili d'olio contratto il 23 febbraio 1570. (De Moro, Romero 1992, p. 187)

19 marzo A garanzia del debito suddetto Stefano Mussio cede a Raffaello nella persona di Giulio alcune terre di sua proprietà che prende in affitto con l'impegno di riscattarle attraverso il saldo del debito entro due anni. (De Moro, Romero 1992, p. 187)

4 maggio Giulio riscuote un pagamento per la pala della *Santissima Trinità* che sta eseguendo per la parrocchiale di Rollo. (Fedozzi 1991, p. 122, De Moro, Romero 1992, pp. 228-229; doc. XXI)

2 giugno Giulio riscuote un pagamento per la pala in corso di realizzazione per la chiesa di San Salvatore a Riva Faraldi. (Fedozzi 1991, p. 125; De Moro, Romero 1992, p. 232; doc. XXII)

3 giugno Giulio versa a Laura Massone e a Stefano Spinola la pensione annua dovuta. (De Moro, Romero 1992, p. 187)

9 giugno Giulio riscuote un pagamento per l'ancona in corso di realizzazione per la chiesa di San Bernardo a Deglio. (Fedozzi 1991, p. 126; De Moro, Romero 1992, pp. 233-234; doc. XXIII)

11 giugno Giulio testimonia sull'arrivo di una nave carica di grano maremmano a Diano Marina. (De Moro, Romero 1992, p. 188).

9 dicembre Giulio riscuote un pagamento per la pala della *Santissima Trinità*, allora consegnata alla chiesa parrocchiale di Rollo. (Fedozzi 1991, p. 123; De Moro, Romero 1992, p. 229; doc. XXI)

1573

7 dicembre Giulio riceve l'ultimo pagamento per la pala di Riva Faraldi, che risulta allora terminata. (Fedozzi 1991, p. 125; De Moro, Romero 1992, p. 232; doc. XXII)

12 dicembre Giulio istituisce suo procuratore il rev. Agostino Conte dianese ma abitante a Genova per riscuotere crediti presso il rev. G. B. Gironda. (De Moro, Romero 1992, p. 188)

3 giugno 1572 - 12 dicembre 1573

Morte di Raffaello De Rossi.

1574

24 luglio Giovanni Antonio Giudice e Giulio, massari della compagnia del Santissimo Corpo di Cristo della parrocchiale di Diano Castello, ricevono una somma di denaro da Laura Massone in virtù di un legato lasciato dal defunto marito. (De Moro, Romero 1992, p. 188)

1575

24 marzo Giulio riceve il saldo di pagamento per la pala della *Santissima Trinità* realizzata per la chiesa parrocchiale di Rollo. (Fedozzi 1991, p. 123; De Moro, Romero 1992, pp. 229-230; doc. XXI)

6 settembre Stefano Mussio salda un debito contratto con Giulio ottenendo la riconsegna delle terre cedutegli in garanzia. (De Moro, Romero 1992, pp. 188-189)

26 novembre Cristoforo Rolla vende a Giulio un casale. (De Moro, Romero 1992, p. 189)

1577

10 settembre Giulio si impegna ad eseguire una *Crocifissione* nella cappella del fu Andrea Massone nella chiesa di San Nicola di Diano Castello. (Fedozzi 1991, pp. 126-127; De Moro, Romero 1992, p. 235; doc. XXIV)

Data apposta sul polittico di *San Bernardo* a Deglio.

1578

8 novembre Giulio versa a Gerolamo Ubaldo, procuratore di Laura Massone, la pensione annua dovuta. (De Moro, Romero 1992, p. 189)

Data apposta nell'iscrizione dedicatoria del polittico di *San Bernardo* di Deglio e sulla tavola centrale dello smembrato polittico dell'*Annunciazione* nel santuario di Nostra Signora della Rovere a San Bartolomeo al Mare.

1579

15 aprile Giulio istituisce suoi procuratori la moglie Maddalenetta e Giovanni Agostino Quaglia per il recupero di una somma di denaro. (De Moro, Romero 1992, p. 189)

10 giugno Giulio dichiara di aver ricevuto da Rolando Musso la dovuta quantità d'olio. (De Moro, Romero 1992, p. 189)

1580

17 agosto Giulio compare nell'elenco degli enfiteuti della Commenda di San Giovanni Battista di Savona dell'Ordine di Malta. (Fedozzi 1991, p. 44 nota 42)

8 dicembre Giulio assegna la dote alla figlia Nicoletta che ha sposato Martino Amoroso di Diano Castello. (De Moro, Romero 1992, p. 189)

1580 c.

Giulio realizza il polittico di *Santo Stefano* a Chiusanico.

1581

8 aprile Orazio assiste come testimone alla promessa di restituzione del debito di Andrea Gregorio nei confronti di Leonardo Riso. (De Moro, Romero 1992, p. 189)

2 maggio Gerolamo Aschero si impegna nei confronti di Giulio alla restituzione di un debito entro Natale. (De Moro, Romero 1992, p. 190)

2 maggio Giovanni Virgilio si impegna a restituire a Giulio entro Natale un debito per una mina di grano ricevuta. (De Moro, Romero 1992, p. 190)

17 maggio Bernardino Cavalleri riceve da Giulio un prestito che si impegna a restituire entro la prossima festa di San Martino. (De Moro, Romero 1992, p. 190)

17 maggio Tommaso Cavalleri riceve da Giulio un prestito che si impegna a restituire entro la prossima festa di San Martino. (De Moro, Romero 1992, p. 190)

24 maggio Lodisio Giordano si dichiara debitore di Giulio per una somma ricevuta sotto forma di denaro contante e di una mina di grano. (De Moro, Romero 1992, p. 190)

12 giugno Pietro Lantero e Tommaso Lantero, rispettivamente debitore e fideiussore, si impegnano a restituire il debito ricevuto da Giulio entro Natale. (De Moro, Romero 1992, p. 190)

8 luglio Giulio testimonia di aver realizzato qualche anno prima alcune pitture nel coro della chiesa di San Michele a Borello per conto del Vescovo di Noli Leonardo Trucco. (De Moro, Romero 1992, p. 236; doc. XXV)

1582

6 gennaio Giulio contribuisce con una somma di 10 soldi per lavori nella parrocchiale di San Nicola a Diano Castello. (De Moro, Romero 1992, pp. 190-191)

13 marzo Gerolamo Biga nell'impossibilità di saldare un debito dovuto a Giulio cede a questi un territorio di sua proprietà che prende in affitto e che resterà a Giulio se il debito non sarà saldato entro due anni. (De Moro, Romero 1992, p. 191)

14 agosto Battista Martino si dichiara debitore di Giulio per una somma pari al prezzo dei sette barili d'olio fornitigli. (De Moro, Romero 1992, p. 191)

1583

25 aprile I rappresentanti dell'Università di Castellaro si costituiscono debitori di Giulio per una pala con la *Resurrezione* consegnata al momento dell'atto. (Fedozzi 1992, pp. 20, 25-26 nota 13; doc. XXVI)

1584

5 novembre Giulio riceve un pagamento da Andrea Roggero per il saldo di un debito. (De Moro, Romero 1992, p. 191)

1585

3 settembre Giulio effettua un pagamento nei confronti di Argentina, moglie di Francesco Rodini. (De Moro, Romero 1992, p. 191)

1585 c.

Giulio realizza l'ancona di Vasia e, insieme ad Orazio, la pala della *Madonna del Rosario* di Rollo.

1587

7 marzo Giulio cede a Francesco Viale, procuratore di Laura Massone, i crediti che vanta su Angelo Virgilio in funzione dell'estinzione del debito. (De Moro, Romero 1992, p. 191)

1588

21 aprile Giulio e Giovanni Bartolomeo Rodino, deputati della comunità di Diano, si accordano col reverendo D. Compiano per la costruzione del convento francescano. (De Moro, Romero 1992, p. 191)

15 dicembre Giulio si impegna a realizzare un'ancona per l'oratorio della Santa Croce a Diano Arentino. (Fedozzi 1991, pp. 127-128; De Moro, Romero 1992, p. 237; doc. XXVII)

1589

2 marzo Giacomo Giordano cede a Giulio alcuni suoi crediti a ragione del debito contratto dal nipote Geronimo, di cui è fideiussore. (De Moro, Romero 1992, p. 192)

12 marzo Lodisio Giordano promette a Giulio, rappresentato dal figlio Orazio, la restituzione di una somma di denaro sotto forma di tanto olio nuovo entro Natale. (De Moro, Romero 1992, p. 192)

4 maggio Bernardo Bonifacio, massaro della casaccia della Santa Croce di Diano Arentino, cede a Giulio un credito di cui vanta la compagnia quale compenso per la pala, allora terminata, commissionatagli il 15 dicembre 1588. (Fedozzi 1991, pp. 129-130; De Moro, Romero 1992, p. 239; doc. XXVIII)

25 maggio i massari dell'oratorio di Sant'Antonino di Diano Arentino cedono a Giulio un credito vantato su Stefano Grolerio quale compenso per la pala d'altare realizzata. (De Moro, Romero 1992, p. 241; doc. XXIX)

4 giugno Giulio si impegna a realizzare per la località di Lingueglietta una pala per l'oratorio dell'Annunciazione e una per la consorzia del Santissimo Rosario istituita in chiesa. (Fedozzi 1991, pp. 131-132; De Moro, Romero 1992, p. 242; doc. XXX)

1590

20 febbraio Giulio riscuote dal figlio di Gerolamo Biga il pagamento di alcuni arretrati dell'affitto del terreno già di proprietà del Biga e ceduto a Giulio il 13 marzo 1582 per il saldo di un debito. (De Moro, Romero 1992, p. 192)

2 aprile Orazio riscuote da Stefano Grolerio, a nome del padre, la prima parte del credito cedutogli il 25 maggio 1589 dai massari dell'oratorio di Sant'Antonino a Diano Arentino quale compenso per la realizzazione dell'ancona. (De Moro, Romero 1992, p. 192)

14 maggio Orazio riscuote a nome del padre da Giorgio Grolerio il credito cedutogli il 4 maggio 1589 dal massaro della casaccia della Santa Croce di Diano Arentino quale compenso per la realizzazione dell'ancona, allora non ancora terminata. (Fedozzi 1991, p. 130; De Moro, Romero 1992, pp. 239-240; doc. XXVIII)

1585-1590 c.

Giulio realizza la pala della *Crocifissione* a Borello e il *San Giovanni Evangelista a Patmos* non finito già nell'oratorio di Borgoratto (Lucinasco, Museo d'Arte Sacra Lazzaro Acquarone).

1591

5 aprile Giulio riscuote il saldo di pagamento della pala dell'oratorio dell'Annunciazione a Lingueglietta. (Fedozzi 1991, p. 132; De Moro, Romero 1992, pp. 242-243; doc. XXX)

26 giugno Giulio riceve il saldo di pagamento per l'ancona di Pornassio. (Fedozzi 1991, pp. 132-133; De Moro, Romero 1992, p. 244; doc. XXXI)

26 giugno - 10 ottobre Morte di Giulio De Rossi.

10 ottobre Nicolò Ugo cede ad Orazio, in qualità di erede di Giulio, alcuni terreni a ragione di un debito contratto il 24 febbraio 1587. (De Moro, Romero 1992, p. 193)

1591-1600 c.

Orazio realizza l'ancona già nell'oratorio dei Santi Vincenzo e Anastasio in località Camporondo presso Diano San Pietro, oggi in parrocchiale.

1592

10 febbraio Orazio riscuote un pagamento da un massaro dell'oratorio della Santa Croce a Diano Arentino per l'ancona realizzata da Giulio e allora consegnata. (Fedozzi 1991, p. 130; De Moro, Romero 1992, p. 245; doc. XXXII)

15 dicembre Ursilia, figlia di Giulio e sorella di Orazio, sposa Lucio Cotta di Pieve di Teco. (De Moro, Romero 1992, p. 193)

1594

8 aprile Orazio riscuote la seconda e ultima parte del credito vantato su Stefano Grolerio per il saldo della pala realizzata dal padre per l'oratorio di Sant'Antonino a Diano Arentino. (De Moro, Romero 1992, p. 194)

14 maggio Battista Sirocco di Nicola, uno dei massari dell'oratorio della Beata Maria di Porcili, dichiara che è stata consegnata con piena soddisfazione l'ancona principiata da Giulio e finita da Orazio. (Fedozzi 1991, p. 133; De Moro, Romero 1992, p. 246; doc. XXXIII)

15 maggio Bernardo Bottino, un altro massaro dell'oratorio della Beata Maria di Porcili, sottoscrive quanto stipulato il giorno prima. (Fedozzi 1991, pp. 133-134; De Moro, Romero 1992, p. 246; doc. XXXIII)

1595

23 marzo I massari della consorzia del Santissimo Rosario di Lingueglietta si dichiarano creditori di Orazio per una somma di undici lire. (De Moro, Romero 1992, p. 248; doc.

XXXIV)

1596

29 gennaio Orazio nomina suo procuratore il cognato Martino Amoroso. (De Moro, Romero 1992, p. 194)

14 febbraio Orazio sposa Paola Bottino. (De Moro, Romero 1992, p. 194)

10 giugno Orazio nomina suo procuratore Lucio Cotta di Pieve di Teco per recuperare crediti vantati su Damiano Grana di Stellanello. (De Moro, Romero 1992, p. 194)

6 luglio I massari della consorzia del Santissimo Rosario di Lingueglietta dichiarano di aver ricevuto da Orazio la somma dovuta di undici lire. (De Moro, Romero 1992, p. 247; doc. XXXIV)

1598

13 aprile Orazio si impegna alla realizzazione di un'ancona nei confronti del massaro della società di Sant'Antonio istituita nella chiesa parrocchiale di San Pietro a Castellaro. (Fedozzi 1991, pp. 134-135; De Moro, Romero 1992, pp. 249-250; doc. XXXV)

24 luglio Orazio cede a Gerolamo Mangiapane una casa di sua proprietà a Diano Castello in cambio di un terreno subito rivendutogli. Pagamenti corrisposti ad Orazio, cessionario del Mangiapane nei confronti di Giovanni Gerolamo Bosio, si registrano il 22 gennaio 1601, il 14 aprile dello stesso anno e il 20 gennaio 1604. (De Moro, Romero 1992, pp. 194-195)

1599

16 gennaio Orazio chiede l'arresto di Giacomo Ardoino, debitore suo e di sua moglie, il quale dopo la liberazione cede loro due terreni che otterrà indietro se salderà il debito entro Natale. (Fedozzi 1991, p. 32; De Moro, Romero 1992, p. 195)

1° ottobre nasce a Diano Castello Geronima, figlia di Orazio e Paola Bottino. (De Moro, Romero 1992, p. 195)

1600

20 giugno Orazio versa un pagamento a Francesco Mangiapane, massaro dell'oratorio di San Bernardino di Diano Castello, per conto della moglie Paola, a titolo di un legato testamentario della defunta madre Giorgia. (De Moro, Romero 1992, p. 195)

1601

7 giugno Orazio affitta quattro terreni a Giacomo Ardoino il cui primo pagamento sarà versato il 18 ottobre 1601 dal reverendo Geronimo Ardoino, fratello del sopraddetto. (De Moro, Romero 1992, pp. 195-196)

16 agosto I massari dell'oratorio della Maddalena di Borello cedono ad Orazio i crediti vantati su Fraelino Poncello per un lavoro di restauro eseguito su un'ancona già esistente nell'oratorio. (Fedozzi 1991, pp. 135-136; De Moro, Romero 1992, pp. 251; doc. XXXVI)

22 ottobre Orazio si impegna a realizzare un'ancona per la chiesa di San Lorenzo a Villa Faraldi. (Fedozzi 1991, pp. 136-138; De Moro, Romero 1992, pp. 252-253; doc. XXXVII)

1602

8 gennaio Orazio riscuote un pagamento per l'ancona della chiesa di San Lorenzo a Villa Faraldi. (Fedozzi 1991, p. 138; De Moro, Romero 1992, p. 254, doc. XXXVII)

29 gennaio Il notaio Domenico Musso notifica a Fraelino Poncello la cessione di un credito vantato nei suoi confronti dai Massari dell'oratorio della Maddalena di Borello ad Orazio avvenuta il 16 agosto 1601. (Fedozzi 1991, p. 136; De Moro, Romero 1992, pp. 196, 251; doc. XXXVI)

4 marzo Orazio, a nome della moglie Paola Bottino, riceve un pagamento dal reverendo Bartolomeo Noario per frutti annui di un censo. (De Moro, Romero 1992, p. 196)

15 aprile Orazio, cessionario di Gerolamo Mangiapane, riscuote un pagamento da Giovanni Gerolamo Bosio. (De Moro, Romero 1992, p. 196)

18 aprile Orazio riceve un pagamento da Pietro Ardoino per la vendita di un terreno. (De Moro, Romero 1992, p. 196)

22 aprile Orazio riscuote un pagamento da Pietro Ardoino per la vendita di un terreno. Il saldo finale viene corrisposto il 12 maggio 1603. (De Moro, Romero 1992, pp. 196-197)

15 luglio nasce a Diano Castello Maddalena, figlia di Orazio e Paola Bottino (De Moro, Romero 1992, p. 197)

5 agosto Orazio affitta un terreno a Giovanni Ardissoni di Borganzo. (De Moro, Romero 1992, p. 197)

26 agosto Orazio incassa un pagamento per l'ancona della chiesa di San Lorenzo a Villa Faraldi. (Fedozzi 1991, p. 138; De Moro, Romero 1992, p. 254; doc. XXXVII)

3 dicembre Orazio riceve il saldo per l'ancona dell'oratorio della Santa Croce di Diano Arentino.
(Fedozzi 1991, pp. 128-129; De Moro, Romero 1992, p. 238; doc. XXVII)

1603

6 marzo Il figlio di Bernardino Garello si obbliga nei confronti di Orazio a saldare il debito contratto dal padre in seguito all'acquisto di un terreno, poi risarcito il 24 marzo 1604. (De Moro, Romero 1992, p. 197)

12 maggio Orazio affitta a Nicola Ugo alcuni terreni che aveva acquistato dallo stesso qualche anno prima. (De Moro, Romero 1992, p. 197)

1° settembre Orazio riceve l'ultimo pagamento per la pala della chiesa di San Lorenzo a Villa Faraldi, allora consegnata. (Fedozzi 1991, pp. 138-139; De Moro, Romero 1992, pp. 254-255; doc. XXXVII)

4 ottobre Giovanni Maria Giordano cede ad Orazio un terreno di sua proprietà a garanzia del saldo di un debito che sarà risarcito il 2 agosto 1612 con conseguente restituzione della terra (De Moro, Romero 1992, pp. 197-198)

1604

15 luglio Orazio si impegna a realizzare un'icona della *Madonna del Rosario* per la

consorteria della Beata Maria del Rosario istituita presso la chiesa parrocchiale di Diano Castello. (Fedozzi 1991, pp. 139-140; De Moro, Romero 1992, pp. 256-257; doc. XXXVIII)

1605

9 maggio nasce a Diano Castello Giulio, primogenito di Orazio e Paola Bottino. (De Moro, Romero 1992, p. 198)

20 luglio Il rev. Gerolamo Ardoino riscatta in contanti i crediti dovuti ad Orazio da parte degli eredi di Antonio Ardoino a fronte dell'acquisto di un suo terreno. (De Moro, Romero 1992, p. 198)

10 ottobre Orazio, a nome della moglie Paola, a sua volta figlia ed erede del fu Paolo Gerolamo Bottino, riceve da Bertone Vergilio il pagamento per annuo censo venduto al padre dalla defunta moglie del Bottino, Giorgia, in atti del notaio Nicolò Rodini del 28 agosto 1593. (De Moro, Romero 1992, p. 198)

1606

Data apposta sulla pala dell'oratorio di San Luca a San Pietro d'Andora.

1607

28 febbraio I massari della chiesa di Nostra Signora della Neve di Cervo cedono ad Orazio un credito vantato nei confronti di Lodisio Albavera di San Bartolomeo. (Fedozzi 1991 pp. 95-96 cat. 49; De Moro, Romero 1992, pp. 66 nota 177, 198)

1608

25 aprile nasce a Diano Castello Giorgia, figlia di Orazio e Paola Bottino. (De Moro, Romero 1992, p. 198)

25 giugno Alessandro Ramella e Francesco Muratorio si impegnano a effettuare un pagamento ad Orazio, allora assente da Diano. (De Moro, Romero 1992, pp. 198-199)

27 giugno Orazio, cessionario di Gerolamo Mangiapane, riscuote un pagamento da Battista Bosio. (De Moro, Romero 1992, p. 199)

5 agosto Francesco Muratorio, Bastiano Muratorio e Alessandro Ramella si dichiarano debitori di Orazio, allora assente da Diano. (De Moro, Romero 1992, p. 199)

16 agosto Bernardo Novaro di Calderina si costituisce debitore di Orazio. (De Moro, Romero 1992, p. 199)

1609

16 settembre Orazio è presente al battesimo della figlia di Giovanni Francesco Rodini, Olimpia, quale procuratore del padrino assente Marco Grimaldo. (Fedozzi 1991, p. 44 nota 43)

1608-1610

Sul *Libro de Conti per la Chiesa della nostra Signora della Neve della Pairola* per gli anni 1608-1642 si registrano diversi pagamenti versati ad Orazio per l'esecuzione di un'ancona. (Fedozzi 1991, p. 141)

1610

8 marzo I massari della casaccia della Concezione della Beata Vergine di Calderina cedono un credito ad Orazio per una pittura eseguita sulla parete sopra la porta d'ingresso dell'oratorio. (Fedozzi 1991, pp. 142-143; De Moro, Romero 1992, p. 258; doc. XXXIX)

14 settembre Orazio e Francesco Rubeo stipulano accordi d'affari. (De Moro, Romero 1992, p. 199)

7 ottobre maestro Pietro Riccio cede ad Orazio i suoi crediti nei confronti di Bernardo Bottino in pagamento di una mina di grano ricevuta. (De Moro, Romero 1992, p. 199)

1610 c.

Orazio esegue l'ancona oggi conservata nella canonica della chiesa della Santissima Trinità di Rollo d'Andora e quella nel seminario vescovile di Albenga.

1611

4 giugno Orazio e la moglie Paola Bottino ricevono un pagamento da Pietro Antonio Novaro per l'estinzione del censo vendutogli da Giorgia, defunta madre di Paola. Un successivo

pagamento è registrato in data 25 giugno 1612. (De Moro, Romero 1992, p. 199)

24 ottobre Sebastiano Ardissonne si dichiara debitore di Orazio per una somma restituita il 14 aprile 1614. (De Moro, Romero 1992, pp. 199-200)

17 novembre Orazio riscuote un pagamento da Alessandro Gandolfo di Cervo come pattuito in atti del notaio C. Terruzzo. (De Moro, Romero 1992, p. 200)

1612

1° giugno Orazio promette di realizzare un tabernacolo per la chiesa di Santa Margherita a Diano Arentino. (Fedozzi 1991, pp. 143-145; De Moro, Romero 1992, pp. 259-260; doc. XL)

3 luglio Nasce a Diano Castello Paolo Gerolamo, figlio di Orazio e Paola Bottino. (De Moro, Romero 1992, p. 200)

1613

15 aprile Orazio riceve un pagamento per il tabernacolo della chiesa di Santa Margherita a Diano Arentino commissionatogli il 1° giugno 1612. (Fedozzi 1991, p. 145; De Moro, Romero 1992, pp. 260-261; doc. XL)

1° gennaio Orazio si impegna a realizzare l'ancona per l'oratorio di Santa Lucia in località Pineta presso Diano Marina (Fedozzi 1991, pp. 141-142; De Moro, Romero 1992, pp. 262-263; doc. XLI)

1° luglio I massari dell'oratorio di Santa Lucia a Pineta cedono ad Orazio alcuni crediti. (Fedozzi 1991, p. 44 nota 41)

Orazio è uno dei testimoni al matrimonio della figlia di Nicolò Rodini, Laura, che va sposa a Giovanni Augusto Foresta. (Fedozzi 1991, p. 44 nota 43)

1617

Orazio riceve tre lire in compenso di una "croce fatta" per la chiesa di Sant'Antonio a Tovo. (De Moro, Romero 1992, pp. 67-68, 200; Fedozzi 1992, p. 21)

1618

20 gennaio Un documento del 27 settembre 1638 ricorda che il defunto Orazio, cessionario dei massari della parrocchiale di Diano Castello, alienò a questa data i suoi diritti con atto del fu notaio Nicolò Rodini. (De Moro, Romero 1992, p. 201)

17 aprile muore a Diano Castello Nicoletta, figlia di Giulio, sorella di Orazio e moglie di Martino Amoroso. (De Moro, Romero 1992, p. 200)

8 settembre Orazio riceve un pagamento dai massari della chiesa di Nostra Signora della Neve di Pairola. (Fedozzi 1991, pp. 95-96 cat. 49)

4 ottobre Orazio versa alla Commenda di San Giovanni di Savona la dovuta quota per un fondo che ha in enfiteusi. (Fedozzi 1991, p. 44 nota 42)

1619

21 marzo Orazio e il cognato Martino Amoroso vengono delegati dal Magistrato di Terraferma ad arbitrare una causa. (De Moro, Romero 1992, p. 200)

1620

20 giugno Orazio si impegna a versare la dote di matrimonio per la figlia Geronima in più rate. (Fedozzi 1991, p. 31)

5 agosto Orazio, procuratore della figlia Geronima e del futuro genero Agostino Giudice, richiede al vicario episcopale di Albenga dispensa affinché i due giovani possano unirsi in matrimonio nonostante il legame di consanguineità di terzo grado. (Fedozzi 1991, p. 43, nota 36)

3 agosto Orazio cede a Carlo Rodini i crediti vantati nei confronti di Andrea Biga per la stessa cifra di cui gli è debitore, come in atti del notaio Francesco Giordano e Nicolò Rodini dell'8 giugno 1611. (De Moro, Romero 1992, pp. 200-201)

21 settembre Orazio cede in qualità di corredo ad Agostino Giudice, marito della figlia Geronima, una serie di oggetti tra cui pochi preziosi. (De Moro, Romero 1992, p. 201)

4 novembre Orazio versa alla Commenda di San Giovanni di Savona la dovuta quota per un fondo che ha in enfiteusi. (Fedozzi 1991, p. 44 nota 42)

1622

5 agosto Orazio, incapace di far fronte al saldo della seconda rata della dote della figlia Geronima, cede al genero Agostino Giudice una casa di sua proprietà. (Fedozzi 1991, pp. 31-32)

21 agosto Orazio rientra in possesso della casa ceduta pochi giorni prima al genero Agostino Giudice ottenendo la dilazione del debito in quattro anni. (Fedozzi 1991, p. 32)

11 novembre Orazio versa alla Commenda di San Giovanni di Savona la dovuta quota per un fondo che ha in enfiteusi. (Fedozzi 1991, p. 44 nota 42)

1624

11 novembre Orazio figura nell'elenco dei ventitré enfiteuti della Commenda di San Giovanni Battista di Savona dell'Ordine di Malta. (De Moro, Romero 1992, p. 201)

1625

Maggio-giugno Orazio viene nominato da Giovanni Francesco Rodini, governatore di Diano durante l'occupazione sabauda, tra gli ufficiali di guerra col compito dell'appalto del maneggio del grano e delle farine. (Fedozzi 1991, pp. 33-34)

Maggio-giugno Orazio insieme a Nicolò Rodino, zio della moglie, e Antonio Maria Filippi, accompagnati da Nicolò Novaro, sono inviati a Ventimiglia in qualità di delegati della comunità di Diano Castello per rendere omaggio e prestare il giuramento di fedeltà a Vittorio Amedeo di Savoia. (Fedozzi 1991, pp. 44-45 nota 44)

31 agosto Orazio insieme ad altri abitanti di Diano rinnova il giuramento alla Repubblica genovese. (Fedozzi 1991, p. 33)

1° ottobre Orazio è convocato a Genova per rendere conto della sua posizione rispetto agli eventi politici dei mesi precedenti al cospetto del senato della Repubblica. Al figlio Giulio

viene imposto il pagamento di una fideiussione a garanzia del rispetto dell'imposizione di comparizione. Sottoscrivono la fideiussione Carlo Rodino e Agostino Giudice, genero di Orazio. (Fedozzi 1991, pp. 33, 45 nota 47)

10 ottobre Orazio, interrogato dal carcere criminale di Genova, tenta di discolarsi dalle accuse di collaborazione a favore degli invasori sabaudi mossegli incolpando Giovanni Francesco Rodino di intimidazione e adducendo alla paura per l'incolumità della sua famiglia. (Fedozzi 1991, p. 34)

1626

Maggio Dal carcere genovese Orazio invia una supplica al governo per chiedere la liberazione (Fedozzi 1991, p. 35)

13 maggio Orazio viene trasferito dal carcere all'ospedale di Pammatone. (Fedozzi 1991, p. 35)

14 maggio Il notaio dianese Costantino Terruzzo della Marina testimonia contro Orazio dichiarando le sue evidenti simpatie manifestate a favore dei Savoia. (Fedozzi 1991, p. 34)

11 novembre I rappresentanti della Commenda di San Giovanni di Savona rilasciano quietanza per il pagamento della quota del fondo che il fu Orazio aveva in enfiteusi versata dagli eredi. (De Moro, Romero 1992, p. 201)

maggio - 11 novembre Morte di Orazio De Rossi.

1628

11 maggio I rappresentanti della Commenda di San Giovanni di Savona rilasciano quietanza per il pagamento della quota del fondo che il fu Orazio aveva in enfiteusi. (Fedozzi 1991, p. 44, nota 42)

16 giugno Da un atto relativo a questioni ereditarie dei fratelli Rodini risulta che la loro casa di Diano Castello confinava a nord con quella degli eredi di Orazio. (De Moro, Romero 1992, p. 201)

1642

In un documento relativo ai fondi enfiteutici amministrati dalla Commenda di San Giovanni di Savona il fu Orazio viene ancora indicato quale proprietario di una terra, probabilmente mantenuta dagli eredi. (Fedozzi 1991, p. 44 nota 42)

1662

11 luglio Il rev. Pietro Giovanni Ravasio nomina suo procuratore Paolo Gerolamo De Rossi, figlio del fu Orazio, abitante a Genova, per il recupero di “luoghi” in San Giorgio. (De Moro, Romero 1992, p. 201)

DOCUMENTI

I.

In nomine Domini Amen. Magister Raffael de Rubeis florentinus pictor quondam Nicolai sponte promisit et solemniter se obligavit egregio D. Andree Cicero presenti pingere pro quadam Capella ipsius Andree posita in Ecclesia Beate Marie de Castello majestatem unam longitudinis et latitudinis secundum inter eos restaverunt de acordio cum duabus pulcris figuris bonis et bene pictis in quibus una S. Iohannis Baptiste et altera S. Iohannis Evangeliste de bonitate et qualitate sicut sunt figure pictae in altare majori Ecclesie S. Luce de Albario et quam Majestatem bene pictam et perfectam cum dictis duabus figuris predictus magister Raffael dare et consignare debeat dicto Andree intra festum S. Iohannis Baptiste proximum venturum ut possit poni in dicta Capella absque contradictione etc.

Ex adverso dictus D. Andreas acceptans omnia et singula suprascripta dare et solvere promisit dicto magistro Raffaeli presenti et acceptanti pro ejus mercede scuta quinquaginta auri Solis in hunc modum videlicet nunc scuta decem que jam ipse magister Raffael habuisse a dicto Andrea in presentia mei Notarii et testium infrascriptorum fatetur alia totidem scuta decem quando ipsa Majestas erit media perfecta et restum usque in dictis scutis quinquaginta quando in toto picta et perfecta restabit omni exceptione et contradictione remota. Declarato tamen pacto et promissione quod si dicta Majestas et figure suprascripte ut supra pingende non erunt bonitatis illarum pictarum in dicto majori altari Ecclesie S. Luce de Albario possit dictus Andreas eam recusare absque contradictione et dictus magister Raffael teneatur et obligatus sit illam acceptare et solvere seu restituere ipsi Andree quascumque pecunias quas pro ea pingenda recepisset omni exceptione et contradictione remota.

Renuntians etc. Que omnia etc. Sub pena dupli etc. Ratis etc. Et proinde etc.

Actum Ianue in contrata Suxilie videlicet in caminata domus ipsius Andree in qua ad presens habitat. Anno Dominicae Nativitatis millesimo quingentesimo decimo octavo Indicione sexta secundum Ianue cursum die Iovis XVI Decembris in Vesperis, presentibus Simone de Mulazana calzeterio et Petro Ziliardo testibus ad premissa vocatis et rogatis.

[AOPG, notaio Oberto Foglietta, 16 dicembre 1518]

(Vigna 1864, pp. 492-493; Alizeri 1874, pp. 208-209; Fedozzi 1991, pp. 109-110; De Moro, Romero 1992, p. 205)

II.

In nomine Domini Amen. Raphael florentinus pictor quondam Nicolai sponte et eius certa scientia confessus fuit et confitetur habuisse et recepisse ab Antonio de Oliva et Iohanne

Andrea Romana de Alaxio Priore et Subpriore Domus Disciplinatorum Sante Catherine de dicto loco Alaxii absentibus etc. scuta viginti auri Solis in presentia mei Notarii et testium infrascriptorum per manum Iohannis Garibi de dicto loco presentis nomine dictorum Prioris et Subprioris dicte Domus Disciplinatorum et seu Cazacie infra solutionem precii unius altaris faciendi pingendi et construendi per dictum magistrum Raphaellem juxta formam et tenorem unius appodixie confecte inter ipsum ex una et dictos Priorem et Subpriorem dicte Domus Disciplinatorum ex alia in dicto loco Alaxii sub modis et formis conditionibus et declarationibus contentis in dicta appodixia et in omnibus et per omnia prout in ea continetur ad quam appodixiam pro veritate relatio habeatur

Renunciens etc. Que Omnia etc. Sub pena dupli etc. Et cum restitutione etc. Ratis etc. Et pro inde etc.

Insuper pro dicto magistro Raphaelle et ejus precibus intercessit et fidejussit Pantaleo Balbus de Ponte sartor quondam Iacobi quantum scilicet pro dictis scutis viginti auri Solis tantum Quod de predictis etc. Sub etc. Renuntians iure de principalli etc.

Acto quodque dictus Magister Rafael uti principalis et dictus Pantaleus eius procurator possint pro predictis omnibus et singulis conveniri ubique etc. et coram quocumque iudice etc. respondentibusne et capitulo etc. fore etc. e quibuscumque contrariis etc. salvis conductibus etc. quibus etc.

Actum Ianue in Bancis videlicet ad bancum mei Notarii infrascripti, Anno Dominice Nativitatis MDvigesimo Indictione septima secundum Ianue cursum die Mercurii decima sexta Maij in vespere, presentibus Augustino de Clavario censario et Nicolao Pasturino Notario civibus Ianue testibus ad premissa vocatis et rogatis.

In nomine Domini Amen. Supradictus magister Rafael pictor sponte etc. confessus fuit et confitetur habuisse et recepisse a dicto Iohanne Andrea de Romana presente libras triginta januinorum in moneta argentea in presentia mei Notarii et testium infrascriptorum infra solutionem precii dicti altaris faciendi et perficiendi per dictum magistrum Rafaellem in dicto loco Alaxii ut in infrascripto instrumento continetur ad quem locum ad ipsum altarem perficiendum promissit et promittit ire et accedere dictus magister Rafael intra dies quindecim proxime venturos omni postposita contradictione et in quantum dictus magister Rafael non accederet ad ipsum locum Alaxii ad penitus perficiendum dictum altarem intra dictum terminum dictorum dierum quindecim proxime venturorum ut supra eo casu dictus magister Rafael dare et solvere promissit dicto Iohanni Andree presenti et acceptanti nomine et vice hominum seu universitatis hominum dicte Domus Disciplinatorum seu Casatie et ad

cautellam michi Notario infrascripto stipulanti et recipienti nomine et vice hominum diete Domus Disciplinatorum penam seu penas contentas in quadam appodixia inter eos confecta anno et die in ea contentis subscripta manu dicti Rafaelis presentis et sic fatentis eam subscripsisse libere et absque ulla contradictione cum sic actum et conventum fuerit concorditer inter eos.

Renuncians etc. Et pro dicto magistro Rafaele et eius precibus et mandatis intercessit et fideiussit iterum et de novo prenominate Pantaleo Balbus de Ponte sartor quod de predictis etc. sub etc. renuncians iura de principalli etc.

Actum Ianue suprascripto loco. Anno Dominicae Nativitatis MD vigesimo primo Indictione octava secundum Ianue cursum die Lune vigesima secunda Aprilis in Vesperis: presentibus Lazaro de Petra berreterio quondam Petri et Nicholao Pasturino Notario civibus Ianue testibus ad premissa vocatis et rogatis.

[ASG, notaio Antonio Pastorino, sc. 140, f. 41, n. 452, 16 maggio 1520, 22 aprile 1521]

(Alizeri 1874, pp. 211-213; Fedozzi 1991, pp. 112-114; De Moro, Romero 1992, pp. 207-208)

III.

In nomine domini amen. cum sit quod magister raffael de rubeis florentinus pictor qm. nicolai promiserit anno de gratia XVIII die XVI decembris magnifico andree cicero pingere pro quondam ipsius andree capella posita in ecclesia beate marie de castello maiestatem unam cum duabus figuris pulchris sanctorum iohannis baptiste et iohannis euangeliste de bonitate latitudine et longitudine ac pro mensibus et infra tempus in omnibus et per omnia sicut latius continetur in instrumento scripto per me notarium infrascriptum dictis anno et die et ad quod pro ueritate semper relatio habetur etc. Cum sit etiam quod dictam maiestatem non pingeret neque perficeret infra tempus contentum in dicto instrumento. insuper quod dictus magister raffael sponte etc. promisit et se obligauit dicto domino andree presenti acceptanti etc. dictam maiestatem pingere et perficere de bonitate et per omnia pro ut in dicto instrumento continetur intra festum sancti iohannis baptiste proximum uenturum absque etc. Et hoc sub pena scutorum solis quinque auri solis soluendorum per dictum magistrum raffaelem dicto domino andree pro eius inferto damno. absque omni contradictione taxata etc. Insuper dictus magister raffael infra solutionem sue mercedis confessus est habuisse et recepisse in presentia mei notarii et testium infrascriptorum a dicto domino andrea scuta duodecim auri solis que faciunt complementum scutorum triginta auri solis iam habitorum

et receptorum pro ut a dicto domino andrea in presentia testium fatetur infra solutionem ut supra.

Que omnia etc. Sub etc. Ratis etc. Et proinde etc.

Actum ianue in contrata suxilie uidelicet in caminata domus dicti domini andree in qua ad presens habitat. anno dominice natiuitatis millesimo quingentesimo uigesimo. indictione septima secundum ianue cursum. die martis v iunii. in uesperis. presentibus francisco de poliasca qm. bartholomei et iacobo de clapis formaiario qm petri. duobus testibus ad premissa uocatis et rogatis.

[AOPG, notaio Oberto Foglietta, 5 giugno 1520]

(Vigna 1864, pp. 493-494; Fedozzi 1991, pp. 110-111; De Moro, Romero 1992, p. 206)

IV.

In nomine Domini Amen. Raphael florentinus pictor quondam Nicolai sponte et ejus certa scientia confessus fuit et confitetur habuisse et recepisse a Francisco Ricio fabro quodam Nicolai presente etc. Priore Consortie Corporis Domini Nostri Ihesu Christi Ecclesie Sancte Marie Magdalene libras sex et solidos decem et octo januinarum in presentia mei Notarii et testium infrascriptorum ad complementum librarum centum quinquaginta januinarum pro precio unius altaris Corporis Domini Nostri Iesu Christi cum Capella depicta per ipsum Raphaellem ac pro eo omni et toto quod et quantum per dictum Raphaellem peti seu requiri possit a dicto Francisco Priore dicte Consortie sive ab hominibus ipsius Consortie virtute et vigore instrumenti scripti manu Nicolai de Poliasca Notarii anno proxime preterito sive de presenti ut asseritur, et propterea dictus Raphael attenda premissa solutione sibi facta de predictis libris sex et solidis decem et octo ad complementum precii dicti altaris et Capelle picte ut supra et omnium contentorum in dicto instrumento quittavit liberavit et absoluit quittatque liberat et absoluit dictum Franciscum Priorem dicte Consortie presentem et stipulantem et homines dicte Consortie absentes ut supra a predictis libris centum quinquaginta contentis in dicto instrumento et ab omnibus et singullis in eo contentis per Aquilianam stipulationem.

Faciens etc. et promittens etc. Renuntians etc. Que omnia etc. Sub pena dupli etc. Et cum restitutione etc. Ratis etc. et pro inde etc.

Actum lanue in Bancis uidelicet ad bancum mei Notarii infrascripti. Anno Dominice Natiuitatis M D vigesimo Indictione septima secundum Ianue cursum die Martis vigesima prima Augusti in Vesperis, presentibus Petro Francisco Griffio quondam Iohannis et Marco

Pasturino Antonii civibus Ianue testibus ad premissa vocatis et rogatis.

[ASG, notaio Antonio Pastorino, sc. 140, f. 41, n. 147, 21 agosto 1520]

(Alizeri 1874, pp. 210-211; Fedozzi 1991, pp. 111-112; De Moro, Romero 1992, p. 209).

V.

Pro capela Sancti Jheronimi

In nomine Domini amen. Venerabilis Dominus frater Petrus de Dulcedo prior Conventus Tabiae Jheronimus Regetia et Edoardus Curlus tamquam fidecomissarii testamentarii quondam Dominici Oddi de Tabia venerunt ad infrascripta pacta et cumpositiones cum Magistro Raphaele de Rubeis pintore florentino quondam Nicolai, videlicet quod dictus Magister Raphael tenetur et obligatus sit facere et pingere anconam unam cum sua banca de illa altitudine et latitudine et cum tanto auro adornata et de illa fatione sicut est illa de Sancta Cruce que est in ecclesia Sanctorum Jacobi et Philipi de Tabia cum tribus figuris videlicet Sancte Jheronime, Sancte Dominice et Sancte Catarine martire et quod dicte figure seu Sancti sint equali in pulchritudine sicut Sancta Maria de Rosario Sancto Dominico et Sancta Cicilia frabricate per quondam Magistrum Lodixium Bream niciensem et quod dicta ancona sit frabricata per dictum Magistrum Raphaelem in mensis tribus proxime venientibus. Renuntians

Et hoc pro pretio et nomine pretii scutorum triginta quinque auri solis usque in scutos quatragesima duo in electione dicti Jheronimi Regitie Edoardi Curli et Francisci Vasoris de Arquata secundum bonitatem et pulchritudinem dicte ancone quod pretium dictus Magister Raphael confessus fuit habuisse et recepisse a supra dictis fidecomissariis scutos sex auri solis et residuum dicti fidecomissarii fuerunt confesi dare et solvere debere semper et quandocumque dictam anconam fuit furnitam.

Que omnia Et pro eo intercesit et fideiusit Francisco Vaso de Arquata Renuntians. Iure de principale. Sub pena dupli. Cum refectione. Ratus. Et sub ypoteca. De quibus .Ad laudem. Actum in Conventus Tabie in ecclesia anno Dominice nativitatis MDXXIII indictione XI die martis XXIII marcij presentibus testibus fratre Laurentio Lanterio de Briga et Tercij Ordinis Sancti Dominici et Thome Fornaira quondam Bernardi de Tabia vocatis et rogatis.

[ACT, notaio G. B. Ardizzoni, f. 164, s. n., 23 marzo 1523]

(Reghezza, 1908-1912, pp. 123, 135; Fedozzi 1991, p. 114; De Moro, Romero 1992, pp. 210-211)

VI.

In nomine Domini amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo quingentesimo vigesimo septimo, indictione XV, die undecimo mensis Iulii.

Convenerunt venerabilis dominus presbiter Pantaleo de Pelerinis, vicerector in Calizano, et providus vir Franceschinus Ruba de Calizano massarius capelle Sancti Spiritus discti loci, ex una, et nobilis vir dominus Raphael de Rubeis quondam domini Nicolai de Florentia, ex alia,

videlicet quod infrascriptus dominus Raphael sponte accepit ad construendum, laborandum, pingendum et debite et condecenter finiendum anchonam unam sive maiestatem Sancti Spiritus valoris scutorum triginta quam costruisse et finisse promissit infra festum Sancti Martini proxime venturum sufficientem ad dicti valoris ut supra.

Predicti vero dominus presbiter et Franceschinus Ruba dicti procuratorio et massario nomine promisserunt predicto domino Raphaelli predictos scutos triginta sibi solvere et realiter exbursare terminis infrascriptis: videlicet nunc et de presente scutos sex, et sic exbursarunt ipsos scutos sex in presentia mei notari et testium infrascriptorum; alios sex sibi exbursare semper quod ipse dominus Raphael erit paratus ipsam anchonam deaurare, et finita ipsa anchona sibi complere usque in viginti scutis, videlicet semper quod ipsam eis apportaverit seu apportari fecerit ut supra, restantes scutos decem pro dimidia ad festum Pasche proxime secutura et alia dimidia illinc ad festum Sancti Johannis Baptiste tunc secuturum in pecunia numerata...

Hoc pacto inter ipsas partes solemne stipulatione vallato quod, anchona finita, revederi possit et debeat si eisdem procuratori et massario placuit et extimari per duos pictores, quorum iudicio ipse ambe partes stare debeant...

Acta fuerunt hec in burgo Calizani, in appoteca domus Bernardi Bianchi quondam Marci, presentibus ibidem magnifico domino Urbano de Carreto, condomino dicti loci, Augustino Blanco quondam Iohannis et Vincentio Ruba de ipso loco, testibus.

[ASS, Notai distrettuali, Francesco Alaria, registro 117, Calizzano 11 luglio 1527]

(Ciciliot 1997-1998, p. 207)

VII.

In nomine Domini Amen. Anno a natalitate eiusdem MDXXVIII, indictione III, die vero vigesima octava mensis septembris.

Magister Raphael de Rubeis quondam Nicolai civis florentinus seu nunc habitator Sancti Romuli hic praesens et sponte promittit Domino Philipo Malavene Priori Antianorum et Dominis Jacobo Arezerio et Iuliano Henrico duobus ex Antianis predictis a Magnifico Consilio Comunitatis Portus Maurittii delegatis, pingere caminatam magnam seu sallam Palatii ubi dictum Consilium solet congregari cum figuris viginti duobus historiarum Heroum atque Virtutum in ellectionem dicti Magistri Raphaelis et cum delineatione loci Portus et districti subposita imaginibus Sancti Maurittii, Sancti Ectuli et oliorum Sanctorum Martyrum Thebeorum protectorum arcis nostrae cum supra arma magna dicte Communitatis et arma parva Illustrissimae Dominationis Januae dextero latere.

Et dictas imagines seu picturas dictus Magister Raphael promittit componere et perficere intra festum Natalitatis Domini proxime venture, de qualitate vero et pulchritudine sicut restant signa recuperatae Libertatis ab eodem in turrem Palatii mensibus superioribus picta. Versa vice dictus Dominus Philipus Prior Antianorum suo atque predictorum Dominorum Antianorum nomine promittit solvere seu solvi facere a Massario de Grosso suprascripte Communitatis dicto Magistro Raphaeli scuta sexaginta quinque de auro in auro videlicet nunc scuta viginti que ipse Raphael confitetur habere et recipere a dicto Massario in presentia testium infrascriptorum, alia scuta triginta intra festum Sancti Gregorii, et reliqua scuta quindecim vero ad perfectionem operis omni exceptione et contradicione remota.

Renunciantes. De quibus.

Actum in Portu Maurittio in domo Domini Hieronimi Bruni presentibus testibus Magistro Johanne Cerexola de Garexio et Reverendo Patre Antonio Belexio ad hoc vocatis et rogatis

[Coll. privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 112 v., notaio Nicolao Lamberti, 28 settembre 1529]

(De Moro, Romero 1992, p. 212)

VIII.

tituli:

Supradictus Acelinus dicto nomine constitutus in iure et in presentia prefatorum Dominorum Dellegatorum

Dicit etc.

Qui ad cautellam facit titulos infrascriptos super quibus requirit recipi testes tam hic quam in loco Buzalle et Montis Sori, Portus Maurittii, Diani, et Alasii pro quibus petit sibi fieri litteras in iuris subsidium pro ipsis testibus examinandis in fora.

1. Primo probare intendit quod domus quae erat quondam Julliani et Bapte fratrum de Spinolis sitta in burgo Buzale fuerat in totum combusta ab armigeris ibi pernotantibus anno de MDXXI et quam redificari fecit ipse quondam Julianus de suis peccuniis et in qua redificatione et refectione expendit ducatos quadringentos auri et ita dicta domus pluris valet ducatis quadringentis quam valeret si esset combusta et supra his etiam petit deputari magistros antelami et lignorum qui habeant dicta melioramenta videre et referre.

Et plus et minus etc.

2. Item probare intendit qualiter a mense octobris anni de MDXXVIII citra ipse Antonius Spinula habitat domum comunem inter ipsum et quondam Julianum sittam in contracta Luculi et pro qua fuit conventum inter ipsum Antonium et ipsum Acelinum ut solveret mentionem ad rationem librarum centum triginta in anno et ita ipse Antonius sepe est confessus.

Et plus et minus etc.

3. Item quod quondam Julianus Spinula prestitit omnia necessaria et victum quondam Elianete Spinule matri ipsius Antonii pro mensibus trigintatribus cum dimidio in anno de MDXII, MDXIII, MDXIII et computata condicione dicte quondam Elianete debentur libre centum in anno et predictis alimentis et ita in ipsa alimenta verisimiliter plus expendidisset.

Et plus et minus etc.

4. Item quod ipse quondam Julianus Spinula prestitit dicto Antonio Spinule alimenta in anno de MDXII, MDXIII et MDXIII pro annis duobus et mensibus novem cum dimidio et pro quibus attenda condicione et qualitate dicti Antonii et quia habebat unum servitorem secum debentur libre centum viginti quolibet anno.

Et plus et minus etc.

5. Item quod ipse quondam Julianus Spinula anno de MDXXVIII tempore pestis tunc vigentis prestitit alimenta dicte quondam Elianete matri dicti Antonii et ipsi Antonio et cuidam eius sclave per menses sex et ultro et pro quibus considerata qualitate personarum et calamitate tunc temporis habere debet libras centum quinquaginta et multo plus ipse Antonius cum sua familia expendidisset.

Et plus et minus etc.

6. Item quod inter ipsos quondam Julianum et Baptam eius fratrem tempore quo fecerunt societatem in simul pervenit convenctum ut in divisione societatis quam faceret ipse Julianum habere ante parte ducatos duomille et sic ipse quondam Bapta sepe fuit confessus coram testibus fidedignis.

Et plus et minus etc.

7. Item quod ipsi quondam Jullianus et Bapta Spinule ceperunt fabricari facere quandam capellam in ecclesia Anuntiate Janue et quam edificari fecerunt et pro ea depingenda ipse quondam Julianus solvit Bernardino de Faxolo de Papia pictori partitas quingentas in apapiro que incipiunt:

1514 die 15 iunii quam producit et quae testibus ostendi requirit et que est de propria literatura et manu dicti Bernardini de Faxolo et qui Bernardinus exinde habuit complementum sue mercedis a dicto quondam Juliano medio Domini Barnabe Spinule sicut constat per partitam scriptam in manuale dicti Domini Barnabe quod exhibet et que est de literatura dicti Magistri Bernardini et quae testibus ostendi requirit ante quam deponatur.

Et plus et minus etc.

8. Item quod pro eadem capella pro altare ipsius solvit dictus quondam Julianus scuta viginti Magistro Rafaeli florentino pictori e libras quindecim in facienda porta dicte capelle et quod altare et porta adhuc sunt in dicta ecclesia ut ex inspecione oculi potest videri.

Et plus et minus etc.

9. Item quod de predictis omnibus est publica vox et fama.

Requirens partem adversam citare ad videndum iurare est et faciendum sua interrogatoria et ad videndum concedi litteras in iuris subsidium in forma.

Et predicta etc. Salvo etc. Non se etc. Proptestans etc.

MDXXXII die sabbati DV iunii in vespere in porticu domus solite habitacionis instantis Domini Simonis Spinule unius ex predictis Dominis Dellegatis.

Deposita in iure in presentia prefatorum Dominorum Dellegatorum predictum Acelinum dicto nomine dicentem etc.

Ego Antonius Lomelinus de Facio Notarius.

[ASI, notaio Stefano Garibbo, f. 1, 15 giugno 1532]

(De Moro, Romero 1992, pp. 213-215)

IX.

Io maestro rafaello derossi pittor fiorentino abitatore di diano confesso avere riceputo da mesere Bernardino bianco di garsei schudi sei in oro e quatro in moneta a nome della chonpagnia di san giovanni cioe li batuti grossi di garesei infra pagamento di maggior soma e sono per una maesta che io ho fatto in detta chasetta e per fede di questa [...] e ischritta la presente polisa di mano mia propria adi 19 marsi 1539 diano presente el ditto mesere bernardino bianco e nicolò iudice e dagniano iudice testimonio.

Idem [sic] maestro rafael derossi pittor fiorentino mano propria.

Ego Bernardinus blanchus testis predicta afirmo.

Ego nicolaus iudex testis predita [sic] afirmo.

Ego dagnano iudex testis ut supra.

[localizzazione non rintracciata, 19 marzo 1539]

(Fedozzi 1992, pp. 22-23 nota 3)

X.

In nomine Domini Amen. Anno natalitatis eiusdem MDXXXII, indictione XV, die VI aprilis.

Magister Pater Stephanus de Adrechius niciensis et magister Raphael de Rubris suo et filii sui nomine promittunt Petro Pelegrino Subpriori et Thome Terraneo Massario Domus Disciplinatorum Sancii Iohannis de Villa Talae in districto Petrelatae et in iurisdictione Serenissimi Comitis Tende procuratoribus dicte cazatie ut constat in actis Domini Jeronimi Agnesii notarii, facere et perficere sicut ad finem ducere capellam sive ancunnam unam cum sua bancheta de latitudine et largitudine illius ancunae nunc perfecta pro verberatoribus Domus Beate Marie Annunciatae Portus Maurittii cum tribus figuris magnis pictis coloribus finis et deauratis sive imaginibus Sancti Iohannis, Sancti Io Baptae et Sancti Michaelis pulchris et bene delineatis ad iudicium duorum Magistrorum Artis pictoriae eligendorum Ex converso dicti Petrus et Thomas promittunt dictis Stephano et Raffaeli nomine filii solvere pro eorum mercede scuta quadraginta duo in quatuor pagas sive primam scutorum quinque intra festum Sancti Michaelis, secundam scutorum quindecim intra festum natalitatis Domini, tertiam vero scutorum quindecim intra festum Sancti Blasii anni proximi ineuntis, quartam deinde ad consignationem dicte ancune in tanto oleo novo pro valuta scutorum duodecim ad pretium quo valebit intra mercatores Portus sed ad mensuram dicti loci Petrelatae.

Sine aliqua contradicione. Que omnia et singula. Sub pena dupli. Cum reficione. Ratis. Et sub ipoteca. De quibus.

Actum Maritimae Portus Maurittii prope turrem moduli, presentibus Mauritio Rubaudo et Io de Fossato utroque dicti loci Portus ad praemissa vocatis et rogatis

[Coll. privata, App. Storici Raineri Donaudi, c. 114 r., notaio Bernardo Lamberti, 6 aprile 1542]

(De Moro, Romero 1992, p. 216)

XI.

Pro Magistro Raffaello de Rubeis cum Andrea Lanterio

In nomine Domini Amen. Andrea Lanterius quondam Raffaelis hic presens sponte dare et solvere effectu promissit et promittit magistro Raffaeli de Rubeis pictori presente libras viginti sex monete longe currentes in festo Sancti Jo Baptae proxime venturo que sunt videlicet sex pro debitis dicto Magistro Raffaelli cessionario domus verberatorum et residuum ex causa mutui habiti in pecunia numerata renuntians etc. promittens etc. et possit eum pignorari et detineri facere etc. que omnia etc. sub etc. et cum reffecione etc. iurans etc. sub etc. de quibus etc.

Actum Diani in scribania mei infrascripti notarii anno domini MDL indictione VIII die XIII Ianuarii. Presentibus testibus Francisco Iudice quondam Bartholomei et Bapta Camilia quondam Alloisius Bapte vocatis

[ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, reg. 4, cc. 105 v., 106 r., 14 gennaio 1550]

(Fedozzi 1991, p. 42 nota 18; De Moro, Romero 1992, p. 217)

XII.

In nomine Domini amen. Magister Raffael de Rubeis presens fecit finem et quitacionem Bartholomeo Jordano et Bernardo Xaiguato Massariis Ecclesie Sancti Petri praesentibus de libris quadraginta una habitis in pecunia numerata a Dominico Pissarello debitore dicte Ecclesie que sunt pro eo quod dicti massarii tenebantur de iure instrumenti ut dicitur Augustini Firpi notarii quod instrumentum ipse Magister Raffael cassum fore mandavit Renuntians etc. quare etc. de quibus etc.

Actum Diani in scribania mei infrascripti notarii anno domini MDLVI indictione XIII die XXVIII decembris, praesentibus testibus Petro Ferro et Petro Cavatia vocatis.

[ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, f. 8, n. 1, 29 dicembre 1555]

(De Moro, Romero 1992, p. 218)

XIII.

MDLX indictione III die XXI marcii in scribania mei infrascripti notarii. In nomine Domini amen. Magister Raffael de Rubeis habitator Diani hic praesens sponte etc. et omni modo etc.

promissit et solemniter convenit Iohanni Ardoino quondam Iacobi et Iacobo Ardoino quondam Petri massariis oratorii Sancti Antonii fondati in Tuvis Ardoinorum praesentibus et acceptantibus fabricare et pingere altarem seu anconam unam intitulatam Sancto Antonio latitudine largitudine et sub illa forma et intertagliationibus auro et coloribus finis et condecensibus prout facta est et per ipsum Magistrum Raffaelem fabricata fuit illa cassatie Sancte Crucis Castri Diani posita in Ecclesia Sancti Nicolai Castri Diani et potius melioris status quam minoris, quam completam et positam dare teneatur intra festum Sancti Laurentii proxime venturum.

Et hoc pro mercede et pretio scutorum quinquaginta quinque auri Italiae ex qua mercede ipse Magister Raffael a dictis massariis praesentibus habuit et recepit scuta decemocto in pecunia sive scuti XVIII reliqua vero teneantur et ita promisserunt ipsi Iohannes et Iacobus propriis nominibus completa opera.

Renunciantes etc. que omnia etc. sub etc. et cum refectione etc. ratis etc. et pro inde etc. de quibus etc.

testes Dominus Iacobus Qualia et Petrus Ardoinus vocati

MDLXI die tercio iulii in scribania mei

Iullius Rubeus filius et publicus negociator dicti Magistri Raffaelis praesens confessus fuit et confitetur habuisse a Iacobo Ardoino quondam Petri praesente scuta duodecim auri Italiae numerata in mei notarii et testium infrascriptorum praesentia in solutionem summe de qua in prefato instrumento

de his etc. promittens etc. de quibus etc.

testes Io Augustinus Qualia et Iullius Foresta vocati.

MDLXII die XXVI ianuarii in scribania mei infrascripti notarii

Iullius Rubeus filius et procurator dicti Magistri Raffaelis patris praesens fuit confessus et confitetur habuisse et recepisse a Iacobo Ardoino quondam Petri praesente scuta quindecim auri in auro quae sunt in diminutione mercedis dicti Magistri Raffaelis pro ancona fabricata de qua in presente instrumento quod instrumentum ipse Iullius, producta summa scutorum quindecim, voluit fore cassum etc. salvo iure pro residuo

promittens etc. de quibus etc.

testes Petrus Jo Martinus et Iohannes Jordanus vocati.

[ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, f. 8, n. 119, 21 marzo 1560, 3 luglio 1561, 26

gennaio 1562]

(Fedozzi 1991, pp. 115-116; De Moro, Romero 1992, pp. 219-220)

XIV.

MDLXII indictione V die XX ianuarii in platea Sancti Sebastiani.

In nomine Domini amen. Julius de Rubeis filius et procurator Domini Raphaelis patris praesens etc. sponte etc. fuit confessus et confitetur se Jullium dictis nominibus habuisse videlicet cepisse a Benedicto Sicardo, Dominico Ordano, Jo Augustino Viali et Bartholomeo Arimondo de loco Cervi presentibus et acceptantibus scuta quatraginta auri in auro et libras quatuor et solidos quatuor monete longe currentis in pecunia numerata in mei notarii et infrascriptorum testium presentia que sunt infra solutionem maioris summe debite per ipsos Benedictum, Dominicum, Jo Augustinum et Bartholomeum dicto Magistro Raffaeli occasione mercedis ipsius Magistri Raffaelis fabricationis picture seu ancone de qua sit mentio in instrumentum dicti debiti scripto manu Nicolai Confredi Notarii quod instrumentum ipse Jullius dicto nomine voluit pro dicta summa fore cassum et cancellatum salvo iure pro residuo.

promittens etc. que ommia etc. sub etc. et cum refectione etc. ratis etc. et pro inde etc. de quibus etc.

per me Baptam Seassarium notarium, testes Petrus Pissarellus quondam Nicolai et magister Nicolaus Guiraldus de Diano vocati

[ASI, notaio Giovanni Battista Seassaro, f. 9, n. 58, 20 gennaio 1562]

(Fedozzi 1991, p. 116; De Moro, Romero 1992, p. 221)

XV.

In nomine Domini Amen.

Julius de Rubeis filius et procurator Magistri Rafaelis pictoris de Diano hic praesens sponte confessus fuit habuisse et recepisse a Simone Capato de Leca villa Albinganae uno ex sindicis dictae ville praesenti et acceptanti tam suo quam nomine aliorum sociorum suorum libras centum in peccunia numerata monete longe infra solutionem debiti maioris summe in quo ipse Simon et socii dictis nominibus tenentur dicto Julio dictis nominibus pictori vigore publici instrumenti scripti manu Andree de Marco notarii Albingane occasione cuiusdam altaris seu ancunne faciende per dictos Julium et Magistrum Rafaelem pictores ut latius in dicto instrumento continetur.

De quibusquidem libris centum eidem Simoni dictis nominibus praesenti et acceptanti finem et quittance fecit cum pacto de ulterius non petendo etc.

Renuntians etc. Promittens quod etc. sub etc. De quibus etc.

Actum in castro Diani in domo dicti Magistri Rafaelis Anno a natalitate Domini MDLXIII indictione sexta die XVIII octobris. Praesentibus testibus Jeronimo Grillo et Petro Muratore de Diano vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 1, n. 76, 18 ottobre 1563]

(Fedozzi 1991, p. 117; De Moro, Romero 1992, p. 222)

XVI.

In nomine Domini Amen.

Magister Rafael de Rubeis florentinus habitator Diani pictor confessus fuit se habuisse et recepisse sibi que data tradita et numerata fuisse in mei notarii testiumque infrascriptorum praesentia scuta tresdecim auri a Stefano Causa quondam Jo Antonii et Jo Barnato quondam Jo Baptae de Villagatorum Iurisdictionis Uneliae Massariis Ecclesie Sancti Mathei dicte ville presentibus et acceptantibus pro arris et nomine arrarum ac infra solutionem scutorum septuaginta quinque auri pro pretio cuiusdam altaris seu ancunne faciende per dictum Magistrum Rafaellem et Julium filium pictores in dicta ecclesia Sancti Mathei dicte ville.

De quibusquidem scutis tresdecim dictus Magister Rafael eisdem massariis antedictis praesentibus et acceptantibus finem et quittance fecit

Renuncians etc. Promittens etc. sub etc. De quibus etc.

Actum in castro Diani in domo dicti Magistri Rafaelis anno a natalitate Domini MDLXIII. Indictione septima die XX februarii. Praesentibus testibus Magistro Nicolao Conte et Magistro Jo Massono de Diano vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 1, n. 127, 20 febbraio 1564]

(Fedozzi 1991, p. 118; De Moro, Romero 1992, p. 223)

XVII.

In nomine Domini Amen.

Stefanus Cavalerius quondam Juliani hic praesens suo proprio nomine se debitorem constituit ac solvere et numerare promissit Magistro Rafaeli de Rubeis pictori praesenti et acceptanti libras viginti octo monete longe hinc ad festum Paschatis proxime venturum et

sunt pro resto et ad complementum pretii cuiusdam altaris per dictum Magistrum Rafelem facti et hodie portati ac positi in Ecclesia Sancti Michaelis Burelli volens in deffectu solutionis non facte posse pignorari vel detineri etc.

Renuncians etc. sub etc. iurans insuper etc. sub etc. De quibus etc.

Actum in castro Diani in domo Augustini Mussii in qua nunc dictus Magister Rafael pingit anno a natalitate Domini MDLXIII indictione septima die XXVIII septembris. Presentibus testibus Joanne Rubeo et Andrea Bonfante de Diano vocatis.

MDLXIII die VII octobris in scribania mei notarii.

Cum diebus preteritis in presente instrumento obligationis facto per dictum Stefanum Cavalerium dicto Magistro Rafaeli pictori factus fuerit error de libris viginti monete longe in damnum dicti Magistri Rafaelis facto carculo inter eos ut idem Stefanus fatetur

Ideo ipse Stefanus hic presens sponte etc. se debitorem constituit ac solvere promissit dicto Magistro Rafaeli absentis et pro eo Julio filio suo presenti et acceptanti libras quatuordecim octo dicte monete pro causa antedicta in dicto instrumento hinc ad dictum festum Paschatis proxime venturum.

Volens in deffectu solutionis non facte posse pignorari vel detineri

Renuncians etc. Promittens etc. sub etc. De quibus etc.

Presentibus testibus Magistro Jo Guinaldo et Nicolao Massono de Diano vocatis

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 1, n. 198, 28 settembre 1564, 7 ottobre 1564]

(Fedozzi 1991, pp. 119-120; De Moro, Romero 1992, p. 224)

XVIII.

In nomine Domini Amen.

Magister Raphael de Rubeis ac Iulius eiusdem magistri Raphaelis filius pictores de Diano hic presentes sponte etc. confessi fuerunt habuisse et recepisse a Petro Vacario uno ex sindicis ville Leuce Albingane presente et acceptante suo et nomine aliorum sindicorum eiusdem universitatis libras quinquaginta sex monete longe in peccunia numerata coram me notario et testibus infrascriptis pro resto et complemento librarum quatuorcentarum sexaginta in quibus ipsi syndici dicte ville Leuce tenebantur et obligati erant pro pretio unius ancunne facte per dictos magistrum Rafelem et Iulium ad altare magnum ecclesie Sancte Marie dicte ville Leuce ut de ipsa obligatione constare asserunt per publicum instrumentum fieri rogatum per Andream De Marco notarium Albingane. De quibusquidem libris quinquaginta sex ad

complementum predictarum librarum quatricentarum sexaginta ut supra dicti magister Rafael et Iulius supradicto Petro dicto nomine presenti et acceptanti nomine dictorum aliorum sindicorum finem et quitacionem fecerunt mandantes dictum instrumentum pro predictis libris quatricentis sexaginta sex fore cassum. Ex quibusquidem libris quinquaginta sex dictus Petrus asseruit esse libre undecim ex peccuniis propriis ipsius Petri. Renunciantes dicti magister Rafael et Iulius etc. Promittentes etc. sub etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani in domo dicti magistri Raphaelis anno a nativitate Domini MDLXVII indictione X die XXIII marcii. Presentibus testibus Augustino et Petro de Contis de Diano vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, reg. 31, pp. 42-43, 24 marzo 1567]

(Fedozzi 1991, pp. 117-118)

XIX.

MDLXVII die VIII decembris in domo Magistri Raphaelis de Rubeis

Magister Rafael et Julius de Rubeis pictores ex parte una et Magistrum Dominicum Rolandum quondam Jo tamquam massarium ecclexiarum loci Aurighi suo et nomine Magistri Andree Pellegrini Bapte alterius massarii dictarum ecclexiarum pro quo etc. nec non Joannem Boerium quondam Petri tamquam consulum universitatis dicti loci parte ex altera pervenerunt ad infrascriptam transationem compositionem et accordium.

Videlicet quod dicti magister Rafael et Julius promisserunt ac se obligaverunt dictis magistro Dominico et Joanni facere et construere anconnam unam altitudinis parmorum quindecim et latitudinis parmorum undecim pictam coloribus finis et auro fino iudicio duorum magistrorum dicte artis cum picturis et imaginis infrascriptis videlicet in medio cum immagine Sancti Pauli, in latere dextero cum immagine Sancti Andree, in latere sinistro cum immagine Sancti Petri, supra vero in medio cum immagine Dei patris cum angelis in latere dextero cum immagine Sancti Jo Evangeliste et Sancti Jo Bapte in olio vero latere sinistro cum immagine Sancte Polonie et Sancte Catherine iuxta formam et modellum ancunne per ipsum Julium factam in ecclesia Sancti Bartholomei Ville Cervi exclusa custodia et potius pulcriorem que aliter, consignandam infra festum Sancti Michaelis proxime et ante si possibile erit.

Et versa vice supradicti magister Dominicus et Joannes tam dictis nominibus quam nominibus propriis pro pretio dicte ancunne promisserunt ac se obligaverunt dictis magistro Rafaeli et Julio presentibus et acceptantibus solvere scuta centum decem auri in auro Italiae

per pagas et solutiones infrascriptas videlicet ex nunc scuta duodecim pro arra et infra solutionem dicti pretii que dicti Magister Rafael et Julius habuerunt et receperunt a predictis magistro Dominico et magistro Andree in pecunia numerata coram me notario et testibus infrascriptis infra festum Paschatis proxime venturum scuta triginta octo infra festum beate Marie Magdalene proxime scuta viginti in consignatione dicte aucunne scuta decem. A festo vero Sancti Michaelis proxime venturo illinc ad menses decem et octo scuta triginta que faciunt summam predictorum scutorum centum decem.

Renuntiantes etc. sub obligatione bonorum omnium dictarum ecclesiarum et bonorum quoque ipsorum priorum. De quibus etc.

Presentibus testibus magistro Petto Tancredo et Petto Ravaxio de Diano vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, scat. P-1, not. 4, c. 103, 8 dicembre 1567]

(Fedozzi 1991, pp. 120-121; De Moro, Romero 1992, pp. 225-226)

XX.

In nomine Domini Amen.

Magister Rafael de Rubeis florentinus et habitator Diani pictor sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse prout habuit et recepit a Dominico Viano et Joanne Causa de Villagatorum iurisdictionis Uneliae tamquam Massariis Ecclesie Sancti Mathei dictae Ville presentibus et solventibus scuta viginti tria auri Italie scilicet partem in auro et partem in moneta numerata coram me notario et testibus infrascriptis infra solutionem scutorum septuaginta quinque auri occasione pretii cuiusdam anconne faciende per dictum Magistrum Rafaellem et Julium filium in dicta Ecclesia Sancti Mathei.

De quibusquidem scutis viginti tribus infra solutionem ut supra dictus Magister Rafael eisdem massariis presentibus et acceptantibus quitationem fecit

Renuntians etc. promittens etc. sub etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani in domo dicti Magistri Rafaelis anno a natalitate Domini MDLXVIII indictione XI die VIII iunii. Presentibus testibus Jeronimo Grillo et Petro Fenongio de Diano vocatis

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 3, n. 13, 8 giugno 1568]

(Fedozzi 1991, p. 119; De Moro, Romero 1992, p. 227)

XXI.

MDLXXI die VI decembris in castro Diani in domo Domini Rafaelis de Rubeis

Julius de Rubeis Domini Rafaelis de Diano pictor ex parte una et Franciscus Bernerius quondam Jo Baptae et Madelinus Tagliaferrus nomine Petri eius patris tamquam Massarii Ecclesie Sanctissime Trinitatis ville Rolli Andorie ex parte altera pervenerunt ad infrascriptam transactionem et accordium videlicet quod dictus Julius promissit ac se obligavit predictis massariis dicte ecclesie stipulantibus etc. facere anconnam unam latitudinis parmorum sex et altitudinis parmorum novem pictam coloribus finis et ornatum auro fino cum figuris infrascriptis videlicet in medio Christum cum Deo patre et Spiritu Sancto in latere dextro Sanctum Io Evangelistam et in latere sinistro Sanctum Io Baptistam et cum aliis figuris que dicto Julio videbuntur pretii librarum quingentarum monete longe per pagas infrascriptas, iudicio duorum magistrorum dicte artis unius videlicet elligendi per dictum Julium et alterius elligendi per dictos massarios. Et dictam anconnam eisdem massariis consignare infra festa Pentecostes proxime ventura salvo iusto impedimento. Et versavice dicti massarii tam nomine hominum dicte Ville Rolli quam nominibus ipsorum propriis et quolibet dictorum nominum in solidum solvere promisserunt supradicto Julio stipulanti etc. dictas libras quingentas pro pretio dicte anconne per pagas infrascriptas videlicet in presentiarum libras centum viginti monete predictae quas solverunt eidem Julio in pecunia numerata coram me notario et testibus. Et infra diem carnisprivii proxime venturi libras centum triginta et infra festam Paschatis resurrectionis Domini libras centum triginta. Residuum vero que sunt libras centum viginti infra annum post factam consignationem dicte anconne.

Que omnia etc. sub hipoteca etc. Renuntiantes etc. de quibus etc.

per me Nicolaum Rodinum notarium. Presentibus testibus Petro Patrigo quondam Francisci et Petro Bapta Gandulfo quondam Telami de Diano vocatis

MDLXXII die quarta maii Diani in domo Domini Rafaelis de Rubeis

Julius de Rubeis pictor Domini Rafaelis de Diano presens etc. sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a Francisco Bernerio et Amadeo Tagliaferro de Andoria massariis ecclesie Trinitatis ville Rolli Andorie presentibus et acceptantibus libras nonaginta quatuor et solidos quatuor monete longe in pecunia numerata coram me notario et testibus infra solutionem anconne faciende per dictum Julium in dicta ecclesia Sancte Trinitatis de quibusquidem libris nonaginta quatuor et solidos quatuor ipse Julius eisdem massariis stipulantibus etc. quitationem fecit

Renuntians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Benedicto Noario quondam Jo et Petro Fenongio vocatis.

MDLXXII die VIII decembris in scribania mei notarii

Suprascriptus Julius de Rubeis sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a dictis Francisco Bernerio et Amadeo Tagliaferro massariis dicte ecclesie ville Rolli Andorie presentibus et acceptantibus libras centum et solidos sexdecim monete longe in pecunia numerata ad complementum librarum quatricentarum computatis solutionibus iam factis infra solutionem dictarum librarum quingentarum pro pretio dicte anconne ipsis massariis hodie per dictum Julium consignate in ipsorum massariorum satisfactione de quibusquidem libris quatricentis computatis quitationibus iam factis dictus Julius eisdem massariis stipulantibus quitationem fecit salvis sibi iuribus pro reliquis libris centum de quibus etc.

Presentibus testibus Jo Augustino Seassaro quondam Simonis et Francisco Viali quondam Domini Augustini vocatis

MDLXXV die XXIII marci in castro Diani in scribania mei notarii

Suprascriptus Julius de Rubeis pictor presens etc. sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a Joanne Perato quondam Damiani de villa Rolli Andorie tamquam uno ex massariis ecclesie dicte ville Rolli presente et acceptante libras centum monete longe pro resto et complemento librarum quingentarum in quibus massarii dicte ecclesie tenebantur ipsi Julio pro pretio anconne facte per dictum Julium in dicta ecclesia de quibusquidem libris quingentis dictus Julius se contentum et satisfactum vocavit et vocat computatis quitationibus et apodixiis per ipsum Julium iam eisdem massariis factis et de eis supradictis massariis scilicet dicto Jo presenti et acceptanti et mihi notario stipulanti nomine aliorum massariorum absentium et obligatorum in superiori instrumento finem et quitationem fecit Renuntians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Bartholomeo de Clausis et Jo Antonio Cavacia Bertoni de Diano vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 3, n. 590, 6 dicembre 1571, 4 maggio 1572, 9 dicembre 1572, 24 marzo 1575]

(Fedozzi 1991, pp. 121-123; De Moro, Romero 1992, pp. 228-230)

XXII.

In nomine Domini Amen.

Julius de Rubeis Domini Rafaelis de Diano pictor ex parte una et Andreas Terrutius quondam Guiraldi ac Magister Antonius Martinus quondam Jo tamquam massarii ecclesie Sancti Salvatoris Ripe Faraldorum ex parte altera sponte etc. constituti coram me notario et testibus infrascriptis pervenerunt ac pervenisse confessi fuerunt ad infrascriptam compositionem et accordium videlicet quod dictus Julius promissit ac se obligavit dictis massariis presentibus et acceptantibus facere ancunnam unam latitudinis parmorum sex et altitudinis parmorum octo pictam coloribus finis et auro fino cum imagine Christi in medio et in lateribus arbitrio dicti Julii pretii librarum ducentarum quinquaginta monete longe iudicio duorum magistrorum dicte artis unius videlicet elligendi per dictum Julium et alterius per dictos massarios ipsamque anconnam consignare dictis Massariis et ponere in dicta ecclesia infra diem sextam mensis augusti proxime venturi salvo iusto impedimento sub pena solidorum viginti Janue pro singulo die quo distulerit dictam consignationem de quoquidem pretio dictus Julius habuit et recepit ab eisdem massariis libras octuaginta tres solidos sex et denarios quatuor in peccunia numerata coram me notario et testibus infrascriptis et de eis eisdem massariis stipulantibus etc. quitationem fecit.

Residuum vero ipsi massarii suprascripto Julio stipulanti promisserunt eidem solvere per duas eguales pagas videlicet infra mensem maii proxime venturum libras octuaginta tres solidos sex et denarios quatuor et reliquas libras octuaginta tres solidos sex et denarios quatuor in consignatione dicte anconne

Que omnia et singula etc. sub pena dupli etc. Qua pena etc. cum refectione etc. sub hipoteca etc. Renuntiantes etc. de quibus etc.

per me Nicolaum Rodinum notarium. Actum in Jurisdictione Diani in platea Sancti Sebastiani anno a natalitate Domini MDLXXII die XX Januarii. Presentibus testibus Jeronimo Jordano Baptae et Juliano Martino quondam Antonii vocatis.

MDLXXII die II Junii, in scribania mei notarii

Suprascriptus Julius de Rubeis confessus fuit habuisse a dicto Magistro Antonio Martino uno ex dictis Massariis presente et acceptante libras octuaginta tres et solidos octo monete longe infra solutionem pretii dicte anconne de quibusquidem libris octuagintatribus et solidis octo ipse Julius eidem magistro Antonio dicto nomine stipulanti etc. quitationem fecit

Renuncians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Joanne Sciendano et Augusto Alberto quondam Bapte vocatis

MDLXXIII die VII decembris, in scribania mei notarii

Suprascriptus Julius confessus fuit habuisse a dicto Magistro Antonio Martino uno ex dictis massariis presente et acceptante libras octuaginta tres et solidos octo pro complemento pretii dicte ancunne de quo pretio eidem massario stipulanti etc. quitationem fecit

Renuncians etc.

Et versa vice dictus Magister Antonius massarius confessus fuit per dictum Julium factam fuisse et consignatam dictis massariis in dicta ecclesia dictam ancunnam in dictorum massariorum satisfactionem

de quibus etc.

Presentibus testibus Andrea Ugo quondam Antonii et magistro Bernardo Iordano vocatis

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 31, 20 gennaio 1572, 2 giugno 1572, 7 dicembre 1573]

(Fedozzi 1991, pp. 124-125; De Moro, Romero 1992, pp. 231-232)

XXIII.

In nomine Domini Amen.

Julius De Rubeis Domini Rafaelis de Diano pictor ex parte una et Cristofarus Girimonda quondam Bernardi et Pantaleo Girimonda Filippi Massarii Sancti Bernardi ville Delii ex parte altera pervenerunt ad infrascriptam compositionem et accordium videlicet quod dictus Julius presens etc. sponte etc. promissit ac se obligavit dictis massariis presentibus et acceptantibus facere ancunnam unam latitudinis parmorum quinque et altitudinis parmorum septem pictam coloribus finis et auro fino cum imaginibus que videbuntur dictis massariis pretii librarum ducentarum monete longe iudicio duorum magistrorum dictae artis unius videlicet elligendi per dictum Julium et alterius elligendi per dictos massarios dictamque ancunnam eisdem massariis consignare et ponere in dicta ecclesia infra festum Sancti Bernardi proxime venturum volens in deffectu predictae ancunne non perfecte et consignate ut supra ellapso termino teneri et obligatum esse in solidis viginti Janue singulo die. Et versavice dicti massarii promisserunt ac se obligaverunt dicto Julio stipulanti dictas libras ducentas solvere per terminos et pagas infrascriptas videlicet libras quinquaginta ad omnem dicti Julii simplicem requisitionem et infra mensem maii proxime venturum libras quinquaginta illinc ad duos menses secuturos constituentes se ipsi massarii primos et principales debitores

Renunciantes iure de principalli etc. sub hipoteca etc. que omnia etc. sub etc. Renuntiantes etc. sub etc. de quibus etc.

per me Nicolaum Rodinum notarium. Actum in castro Diani in scribania mei notarii anno a

natalitate Domini MDLXXII Indictione XV die XI februarii. Presentibus testibus Jeronimo Jordano Baptae et Augustino Alberto quondam Baptae vocatis.

MDLXXII die VIII iunii

Supradictus Julius confessus fuit habuisse a dicto Cristoforo Girimonda uno ex dictis massariis dicte ecclesie libras quinquaginta monete longe in peccunia numerata infra solutionem pretii dicte anconne de quibus eidem Cristoforo dicto nomine stipulanti etc. quitationem fecit.

Renuntians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Bapta Ellena quondam Bartholomei et Venturino Martino vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 85, 11 febbraio 1572, 9 giugno 1572]

(Fedozzi 1991, pp. 125-126; De Moro, Romero 1992, pp. 233-234)

XXIV.

In nomine Domini Amen.

Cum verum sit quod quondam Dominus Andreas Massonus quondam Domini Angeli in suo ultimo testamento ordinaverit quod secuta eius morte deberet fabricari sive edificari capella sub titulo Crucifixi in ecclesia Sancti Nicolai Castri Diani et Domina Laura uxor dicti quondam Domini Andree tamquam fideicommissaria sive tutrix et pro tempore curatrix Jo Angeli filii et heredis dicti quondam Andree ac bonorum et hereditatis eiusdem volens ordinationem et mentem dicti quondam Domini Andree exequi licentiam obtinnerit a Reverendo Domino Vicario Episcopali Albingane dictam capellam reponi et fabricari sub dicto titulo Sanctissimi Crucifixi super capellania Sancte Lucie attento quod ipsa capellania Sancte Lucie non est dotata et attento quod in dicta ecclesia Sancti Nicolai non existit locus capax in quo possit commode edificari etc. cum declaratione quod in medio dicte capellanie depingi debeat imago seu pictura Sanctissimi Crucifixi et a latere dextro imago et seu pictura Sancte Lucie et prout latius in dicta licentia ad quam etc. Hinc est quod dicta Domina Laura dicto nomine ex una et Julius de Rubeis quondam Domini Rafaelis ex parte altera constituti coram me notario et testibus infrascriptis sponte etc. pervenerunt ac pervenisse confessi fuerunt ad infrascriptam conventionem pactum et accordium.

Videlicet quod dictus Julius pictor promissit ac se obligavit dicte Domine Laure dicto nomine stipulanti infra mensem unum proxime venturum depingere super aucunna dicte capelle Sancte Lucie videlicet in medio ipsius aucunne imaginem Sanctissimi Crucifixi et in

latere dextro imaginem Sancte Lucie bene et dilligenter iuxta ordinem prefati Reverendi Domini Vicarii.

Et versavice dicta Domina Laura pro mercede dicti Julii promissit ac se obligavit eidem Julio stipulanti solvere scuta undecim auri in auro ad ommen dicti Julii simplicem requisitionem finito dicto opere.

sub etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani apud ecclesiam Sancti Nicolai. Anno a natalitate Domini MDLXXVII indictione quinta die X septembris. Presentibus testibus Nobile domino Bernardo Rodino et Jeronimo Parrissola vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 5, n. 395, 10 settembre 1577]

(Fedozzi 1991, pp. 126-127; De Moro, Romero 1992, p. 235)

XXV.

MDLXXXI die VIII iulii in scribania mei notarii.

Dominus Iulius de Rubeis pictor de Diano testis summarie productus citatus et examinatus ad eternam rei memoriam ad instantiam Domini Antonii Truchi quondam Georgii tamquam procuratoris Reverendissimi Domini Leonardi Truchi episcopi Naulensis supra infrascriptis dellato prius sibi iuramento de veritate dicenda.

Suo iuramento testificando dixit qualmente li anni passati fu rechiesto dal prefato Monsignor Reverendissimo che volessi depingere in la chiesa de Santo Michele de Borello della presente giurisdictione de Diano doe Alme del prefato Reverendissimo Monsignor Leonardo Vescovo, e così le depinse nel choro della detta chiesa e della soa mercede fu pagato dal medemo Monsignor Reverendissimo.

de quibus etc.

testes Io Antonius Cavacia quondam Bertoni et Michael Confredus Iacobi.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 9, s. n., 8 luglio 1581]

(De Moro, Romero 1992, p. 236)

XXVI.

MDLXXXIII die XXV aprilis in domo domini Ioseph alberti residentie domini Iulii de rubeis in castro diani.

Vincentius Anfossius q. fabiani et baptista Arnaldus q. Antonii de loco Castellarii nomine

universitatis dicti loci suoque proprio nomine et quolibet ipsorum nominum in solidum sponte etc. se se debitores constituerunt et uterque ipsorum in solidum Iulio de rubeis q. domini rafaelis pictori de diano presenti et acceptanti etc. in scutis sex auri in auro que sunt pro resto et complemento scutorum decem septem in quibus dicta universitas dicti loci castellarii tenebatur dicto Iulio pro pretio ancunne facte per dictum Iulium cum pictura resurrectionis domini ipsis vincentio et baptiste dicto nomine consignate in eorum satisfactionem ut fatentur ad presentiam mei notarii et testium confitens dictus Iulius habuisse a dictis vincentio et baptista scuta undecim infra solutionem dictorum scutorum decem septem Quequidem scuta sex solvere promisserunt dicto Iulio sive legitime persone pro eo ad eius simplicem requisitionem. sub etc.

Acto pacto quod si contingeret dicto Iulio ire seu mittere ad dictum locum pro dicto debito exigendo teneantur dicto Iulio solvere scutum medium quolibet die pro expensis per tantum tempus quantum steterit in dicto loco occasione dicte exactionis. sub etc. Renunciantes etc. Iurantes etc. de quibus etc. Presentibus testibus domino Petro ardoino q. damiani et Io Antonio rodino domini lodisii de diano vocatis.

[ACDC, scat. 36, Reg. debita confessa. Obligationum 1583-1587, p. 43, 25 aprile 1583]
(Fedozzi 1992, p. 25 nota 13)

XXVII.

In nomine Domini Amen.

Dominus Julius de Rubeis pictor de Diano ex parte una et Bartholomeus Grolerius quondam Baptae prior casatie Sanctae Crucis casatie Arentini ac Bernardus Bonifacius quondam Francisci massarius dictae casatie ex parte altera sponte pervenerunt ac pervenisse confessi fuerunt ad infrascriptam conventionem et accordium.

Videlicet quia dictus dominus Julius promissit ac se obligavit prefatis Bartholomeo et Bernardo facere et depingere anconnam unam altitudinis palmorum decem et latitudinis palmorum septem cum picturis infrascriptis videlicet cum Crucifixo in medio et duobus Sanctis exclarandis per dictos priorem et massarium uno a dextris et altero a sinistris bene et dilligenter pretii et valoris librarum ducentarum quinquaginta monete longe iudicio duorum magistrorum peritorum in arte et dictum opus perficere infra dimidiam quadragesime proxime venture. Et e converso predicti Bartholomeus et Bernardus prior et massarius ex nunc infra solutionem dictarum librarum ducentarum quinquaginta cesserunt et avalaverunt dicto domino Iulio presenti et acceptanti omnia et singula iura, rationes et actiones que dicta

casatia habet et sibi competunt contra et adversus heredes Stefani Grolerii quantum sit pro libris centum quinquaginta legatis per dictum olim Stefanum dicte Casatie in suo ultimo testamento

constituentes etc. ita ut de dictis iuribus etc. Promittentes etc. dicta iura vera et locupleta facere etc.

et nulli alii cessisse etc.

Reliquas vero libras centum dictus Bartholomeus prior et Bernardus massarius dictis respective nominibus solvere promisserunt dicto domino Julio ad consignationem dicte aucunne in pacem et sine aliqua contradictione. Acto pacto quod si dictus dominus Julius infra terminum predictum non consignaverit predictis agentibus pro dicta casatia seu aliis qui pro tempore fuerint dictum opus perfectum dicta cessio et obligatio sint per non factis quia sic etc.

Que omnia etc. sub etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani in domo mei notarii. Anno a natalitate Domini MDLXXXVIII indictione prima die XV decembris. Presentibus testibus Bernardo et Lazarino de Carcheriis iurisdictionis Cervi vocatis et rogatis.

MDCII die III decembris in castro Diani in domo mei notarii.

Horatius de Rubeis, tamquam heres quondam domini Julii eius patris cessionarii et habentis iura aquisita a Massariis dicte casatie Sancte Crucis loci Arentini vigore instrumenti predicti, confessus fuit habuisse et recepisse a Bartholomeo Grolerio quondam Baptae uno ex heredibus dicti quondam Stefani Grolerii presente et acceptante dictas libras centum quinquaginta cessas dicto quondam Domino Julio per dictos massarios contra dictos heredes pro legato facto per dictum quondam Stefanum dicte Casatie habitas in pluribus partitis de propriis peccuniis dicti Bartholomei ut asserit de quibus libris centum quinquaginta pro dicto legato ipse Horatius dicto nomine supradicto Bartholomeo suo et dicto nomine stipulanti etc. quitationem fecit ac facit

Renuncians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Petro Antonio Noario quondam Baldassaris et Petro Mutio quondam Nicolai vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 14, n. 440, 15 dicembre 1588, 3 dicembre 1602]

(Fedozzi 1991, pp. 127-129; De Moro, Romero 1992, pp. 237-238)

XXVIII.

In nomine Domini Amen.

Bernardus Bonifacius quondam Francisci tamquam Massarius Casatie Sancte Crucis Ville Arentini presens etc. sponte etc. titulo et ex causa cessionis dedit cessit transtulit atque avalavit Domino Julio De Rubeis quondam Domini Rafaelis videlicet absenti et pro eo me notario stipulante omnia et singula iura rationes et actiones que et quas dicta Casatia habet sibi que competunt contra et adversus Nicolaum et Georgium fratres de Groleriis quondam Andree presentes et acceptantes quantum sit pro libris viginti tribus monete longe videlicet contra dictum Nicolaum pro libris sexdecim et contra dictum Georgium pro libris septem dicte monete solvendis ad requisitionem dicti Domini Julii. Que sunt pro legato facto per quondam Laurentium fratrem dictorum de Groleriis suprascripte Casatie. Et sic ipsi Nicolaus et Georgius de ordine dicti Bernardi ad maiorem cautellam se respective debitores constituerunt dicto Domino Julio absenti et pro eo me Notario stipulante de predictis summis respective ut supra quas solvere promisserunt eidem Domino Julio ad eius simplicem requisitionem videlicet dictus Nicolaus libras sexdecim et dictus Georgius libras septem sub etc.

Et predictam cessionem dictus Bernardus dicto nomine fecit infra solutionem pretii ancunne facte per dictum Dominum Julium in dicta casatia et de quo pretio dictus massarius et confratres dictae Casatie dicto Domino Julio tenentur et apparent obligati ex instrumento rogato per me notarium

Que omnia etc. sub etc. Renuntiantes etc. iurantes etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani in scribania mei notarii Anno a natalitate Domini MDLXXXVIII indictione II die quarta maii. Presentibus testibus Arone Foresta et Leonardino Rubeo vocatis.

MDLXXX die XIII maii in scribania mei notarii Horatius de Rubeis nomine dicti Domini Julii eius patris sponte etc. confessus fuit habuisse a dicto Georgio Grolerio presente et solvente libras septem monete longe in peccunia numerata etc. de quibus libris septem eidem Georgio stipulanti etc. quitationem fecit.

Renuncians etc.

Testes Franciscus Ardissonus quondam Augustini et Jo Bapta Rollus.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 82, 4 maggio 1589, 14 maggio 1590]

(Fedozzi 1991, pp. 129-130; De Moro, Romero 1992, pp. 239-240)

XXIX.

In nomine Domini Amen.

Bapta Benengerius et Nicolaus Mantellus Massarii oratorii Sancti Antonini hic presentes sponte etc. et omni meliori modo. Cesserunt et cessionem fecerunt Domino Julio de Rubeis presenti et acceptanti etc. omnia et singula iura que et quas habent eisdemque competunt seu competere possunt contra et adversus Stephanum Grolerium quondam Antonii et eius bona quantum sit pro libris quadraginta septem monete longe debitis per dictum Stephanum dictis Massariis virtute instrumenti rogati manu mei infrascripti notarii et de quod etc. quod instrumentum etc. sub etc. constituentes etc. item etc. promittentes etc. pretium vero dictae cessionis habuerunt dicti Massarii a dicto Domino Julio pro complemento ancone fabricate a dicto Domino Julio pro servitio dicti oratorii ut fatentur Renuntiantes etc. que omnia et singula etc. sub ipoteca etc. pro quibus etc. de quibus etc. me Martinum Filippum notarium. Actum in castro Diani in domo mei infrascripti notarii MDLXXXVIII indictione secunda die XXV maii. Presentibus testibus Domino Nicolao Rogerio Domini Benedicti et Antonio Rogerio Johannis vocatis.

[ASI, notaio Martino Filippi, f. 5, n. 667, 25 maggio 1589]

(De Moro, Romero 1992, p. 241)

XXX.

1589 - die quarta iunii in castro Diani in apotheca domini Jacobi Rodini Aromatarii.

Dominus Julius de Rubeis pictor de Diano et dominus Bapta de Ormeta loci Linguilie prior casatie Annuntiate dicti loci pervenerunt ad infrascriptam conventionem videlicet quod dictus dominus Julius promissit facere anconnam unam altitudinis palmorum decem et latitudinis palmorum sex pictam cum figura Anuntiate coloribus finis et cum furnimento auri fini pretii scutorum viginti quinque de libris quatuor Ianue singulo scuto iudicio duorum magistrorum peritorum in artem et dictum opus consignare completum infra festum natalitatis domini proxime venturum.

Et dictus dominus Bapta prior promissit dictum pretium solvere per infrascriptas solutiones videlicet libras centum monete longe infra festum Sancti Michelis proxime venturum et residuum infra consignationem dicti operis.

Testes Bapta Parrissola et Ieronimus Noarius de Diano vocati etc.

die ea et loco

dictus dominus Julius pictor de Rubeis de Diano ex parte una et dominus Andreas Rex quondam Bartolomei de loco Linguilie tamquam massarius Consortie Sanctissimi Rosarii institute in ecclesia dicti loci ex parte altera sponte etc. pervenerunt ad infrascriptam conventionem solennibus stipulationibus hinc inde intervenientibus, videlicet quod dictus dominus Julius promissit facere ancunnam unam pictam cum misteriis Sanctissimi Rosarii coloribus finis et oleo et cum furnimento auri fini pretii scutorum triginta de libris quatuor Ianue singulo scuto iudicio duorum magistrorum in dicta arte peritorum altitudinis palmorum novem et latitudinis palmorum septem et illam consignare completam infra diem 25 marcii proxime venturum.

Et dictus dominus Andreas massarius promissit dictum pretium solvere eidem domino Julio sive legitime persone pro eo per pagas infrascriptas videlicet libras centum monete longe infra festum Sancti Michaelis et residuum ad consignationem operis de quibus etc.
testes predicti

MDLXXXI die quinta aprilis in scribania mei notarii

Supradictus dominus Bapta de Ormeta loci Linguiliae prior casatie Anuntiate dicti loci presens etc. sponte etc. confessus fuit et confitetur fuisse sibi consignatam a dicto domino Julio de Rubeis dictam ancunnam factam et pictam per eundem dominum Julium pictorem in ipsius domini Baptae satisfactione. Et e converso dictus dominus Julius confessus fuit et confitetur habuisse et recepisse a dicto domino Bapta et aliis pro eo in pluribus partitis libras octuaginta tres solidos sex et denarios octo Ianue infra solutionem pretii dicte ancunne et de eis dicto domino Bapte stipulanti etc. quitationem fecit. Reliquas vero libras sexdecim solidos tresdecim et denarios quatuor dicte monete Genue pro complemento pretii dicte ancunne dictus dominus Bapta solvere promissit dicto domino Julio stipulanti infra festum Sancti Martini proxime venturum absque contradictione de quibus etc.

Presentibus testibus domino Cesare Barono et Dominico Grolerio quondam Jacobi vocatis

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 98, 4 giugno 1589, 5 aprile 1591]

(Fedozzi 1991, pp. 131-132; De Moro, Romero 1992, pp. 242-243)

XXXI.

In Nomine Domini Amen.

Dominus Julius de Rubeis quondam Domini Rafaelis pictor de Diano presens etc. sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a Domino Cesare Barata sindaco loci Pornasii presente et acceptante libras centum septem monete longe pro resto et complemento librarum centumseptuaginta pro pretio ancunne fabricate et consignate dicto sindaco in eius satisfactione ad formam instrumenti conventionis facte inter dictum Dominum Julium et syndicum dicti loci de quibus quidem libris centum septem ad complementum pretii suprascripti dictus Dominus Julius quitationem fecit dicto sindaco presenti et acceptanti Renuntians etc.

Et e converso dictus Syndicus confessus fuit sibi fuisse consignatam dictam ancunnam in eius satisfactionem adeoquidem dicta quitatio remaneat et sit reciproca et censeantur dicte partes ad invicem liberate a contentis in predicto instrumento conventionis quod mandaverunt fore cassum Renuntiantes etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani apud palacium Communis Anno a natalitate Domini MDLXXXI indictione IIII die XXVI iunii. Presentibus testibus Spectabile Domino Jo Bapta Noario et Domino Nicolao Confredo vocatis

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 15, n. 392, 26 giugno 1591]

(Fedozzi 1991, pp. 132-133; De Moro, Romero 1992, p. 244)

XXXII.

1592 die 10 februarii in domo mei notarii.

Horatius De Rubeis quondam Domini Julii de Diano presens etc. sponte etc. confessus fuit habuisse a Bernardo Bonifacio quondam Francisci uno ex massariis casatie Sancte Crucis ville Arentini presente et solvente libras decem monete longe ad complementum librarum centum dicte monete pro pretio ancunne facte per dictum quondam Dominum Julium in dicta casatia et consignate in satisfactionem dictorum confratrum de quibusquidem libris decem pro complemento et ad complementum pretii dicte ancunne ipse Horatius heres dicti quondam Domini Julii patris sui suprascripto Bernardo Bonifacio stipulanti nomine dicte casatie finem et quitationem fecit mandans dictum instrumentum obligationis fore cassum. Renuncians etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani in domo mei notarii anno a natalitate Domini MDLXXXII inditione quinta die X februarii presentibus testibus spectabile Domino Io Bapta Iudice et Martino Amoroso.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 17, n. 42, 10 febbraio 1592]

(Fedozzi 1991, p. 130; De Moro, Romero 1992, p. 245)

XXXIII.

MDLXXXIII die XIII maii

In nomine Domini Amen.

Bapta Sirochus quondam Nicolai unus ex massariis horatorii beate Marie de Porcilibus suo et nomine Bernardi Bottini alterius massarii pro quo de rato habendo promissit et promittit sponte etc. confessus fuit et confitetur sibi ipsis massariis fuisse consignatam anchonam per quondam Dominum Julium de Rubeis pictorem inceptam et perfectam per Horatium eiusdem Domini Julii filium in satisfactione ipsorum massariorum et subsequenter ipse Bapta suo et dicto nomine titulo et ex causa cessionis dedit cessit transtulit atque avalavit suprascripto Horatio presenti et acceptanti omnia et singula iura rationes et actiones que dictum horatorium sive dicti massarii habent sibi que dicto nomine competunt contra et adversus heredes quondam Domini Nicolai Sirochi quondam Bertoni quantum sit pro libris quadraginta monete Genuae contra Dominum Nicolaum de Judicibus quondam Domini Baxilii quantum sit pro libris viginti quinque Genuae.

Insuper ipse Bapta suo et proprio nomine promissit et se obligavit dicto Horatio solvere libras triginta duas dicte monete Genuae pro resto et complemento scutorum quatuordecim pro pretio integro dicte ancunne computatis solutionibus factis de quibus etc.

testes dominus Andreas Rodinus et Jo Antonius Rodinus Domini Lodixii

Die XV maii

Suprascriptus Bernardus Bottinus alter ex dictis massariis oratorii Beate Marie de porcilibus constitutus, lecto sibi dicto instrumento per me notarium ad eius claram intelligentiam ad requisitionem dicti Domini Oratii de Rubeis omni meliori modo etc. dictum instrumentum et omnia in eo contenta approbavit ratificavit aprobatque ratificat et affirmat in omnibus ut in eo continetur

Presente dicto Horatio et acceptante, presentibus testibus Jo Sirocco Jeronimi et Cristofaro Iudice de Diano vocatis et rogatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 17, n. 386, 14 maggio e 15 maggio 1594]

(Fedozzi 1991, pp. 133-134; De Moro, Romero 1992, p, 246)

XXXIV.

MDLXXXVI die VI Julii in castro Diani in scribania mei notarii

Dominus Jacobus Fortis tamquam procurator et procuratorio nomine Domini Andreae Regis quondam Bertoni et Cristofari Guaschi quondam Antonii de Linguilia massariorum Consortiae Sanctissimi Rosarii fundate in ecclesia Prepositure dicti loci vigore instrumenti procure rogate per dominum Joseph Dulmeta notarium anno 1595 die 23 martii presens etc. sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a Domino Horatio de Rubeis de Diano presente et acceptante libras undecim solidos sex et denarios octo Genue in quibus tenebatur dictis massariis ex instrumento rogato per Dominum Petrum Jo Lambertum notarium de quibusquidem libris undecim solidis sex e denariis octo dicte monete Genue eidem Domino Horatio stipulanti etc. quitationem fecit mandans dictum instrumentum fore cassum Renuntians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Domino Martino Amoroso et Bernardo Conte vocatis

MDLXXXV die XXIII martii.

Fedem facio ego subsignatus Notarius qualiter anno et die quibus supra Domini Andreas Rex quondam Berthoni et Cristoforus Guascus quondam Antonii de Linguilia massarii Santissimi Rosarii fondati in ecclesia Prepositure dicti loci procuratorem constituerunt Magistrum Jacobum Fortem aromatarium absentem

Ad habendis et habuisse confitendis ab Horatio Rubeo quondam Domini Julii pictore libras undecim solidos sex et denarios octo Janue debitas vigore instrumento in actis Domini Petri Jo Lamberti Notarii. Instrumentumque quitationis manu publici notarii cum clausulis faciendis tam de summa ut supra quam de libris quinquaginta monete longe cassis per dictum Dominum Oratium dictis massariis adversus agentes Societatis disciplinantium dicti loci Linguiliae ex dicto instrumento manu dicti Domini Lamberti solutione de dictis libris quinquaginta septa per dictos agentes ipsis massariis et non latius etc. salvo iure Joseph Dulmeta Notarius

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 22, n. 329, 23 marzo 1595, 6 luglio 1596]

(De Moro, Romero 1992, pp. 247-248)

XXXV.

In nomine Domini Amen.

Dominus Horatius de Rubeis quondam Domini Julii de Diano pictor ex parte una et Dominus Ioannes Vivaldus quondam Bernardi de loco Castellarii tamquam massarius Societatis Sancti Antonii institute in Ecclesia Parrochiali Sancti Petri dicti loci Castellarii ex parte altera constituti in mei notarii testiumque infrascriptorum presentia sponte pervenerunt ac pervenisse confessi fuerunt ad infrascriptam conventionem et accordium solemnibus stipulationibus hincinde intervenientibus.

Videlicet quod dictus Dominus Horatius pictor promissit ac se obligavit facere et pingere anconnam unam altitudinis palmorum decem et latitudinis palmorum septem cum figuris declarandis per Reverendum Dominum Patrem Benedictum Jordanum rectorem dictae ecclesiae bonis et finis coloribus et cum suis guernimentis deauratis pretii et valoris scutorum triginta de libris quatuor Genuae pro singulo scuto ad arbitrium et iudicium duorum magistrorum in dicta arte peritorum.

Et dictam anconnam perficere et perfectam consignare dictis massariis intra festum Sancti Martini proxime venturum.

Et versavice dictus Dominus Joannes suo et nomine aliorum massariorum pro quibus etc. suoque proprio nomine solvere promissit et promittit dicto Domino Horatio presenti et acceptanti solvere dicta scuta triginta per tres pagas eguales videlicet ad presens scuta decem quas supradictus Dominus Horatius habuisse confessus est et de eis suprascripto Massario suo et dicto nomine stipulanti etc. quitationem.

Reliqua vero scuta viginti solvere promissit per pagas infrascriptas videlicet scuta decem intra diem primam mensis augusti proxime venturi et reliqua scuta decem facta consignatione dicti operis.

Que omnia etc. sub pena dupli etc. Qua etc. et sub hipoteca etc.

Volentes quod presens instrumentum habeat vim precepti confessi et executionem paratam Item actum extitit pactum expressum inter ipsos quod si dictus Dominus Horatius intra dictum tempus dictum opus non perficeret et perfectum non consignaret eisdem massariis et eis contingeret venire in presentem locum pro illo recuperando, tali in casu teneatur dictus Dominus Horatius ellapso dicto termino eisdem massariis solvere libras duas Genuae pro quolibet die pro eorum expensis

Et versavice si dicti massarii suis temporibus debitis dictas pagas non solverent et contingerent dicto Domino Horatio accedere ad dictum locum Castellarii pro dictis peccuniis exigendis teneatur similiter dicto Domino Horatio solvere libras duas Genuae pro suis expensis quia sic etc.

Jurantes insuper etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani in scribania mei notarii anno a natalitate Domini MDLXXXVIII indictione XI die XIII aprilis. Presentibus testibus Dominico Ritio quondam Leonardi et Stefano Ardissono quondam Petri de Diano vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 22, n. 110, 13 aprile 1598]

(Fedozzi 1991, pp. 134-135; De Moro, Romero 1992, pp. 249-250)

XXXVI.

In nomine Domini Amen.

Dominicus Biga Luce et Leonardus Biga quondam Stefani tamquam massarii Oratorii Sanctae Mariae Magdalenae presentes etc. sponte etc. titulo et ex causa cessionis dederunt cesserunt et avalaverunt cedunt et avalant Domino Horatio de Rubeis pictori presenti et acceptanti omnia et singula iura, rationes et actiones que et quas ipsi massarii sive dictum oratorium habet et eidem oratorio competunt contra et adversus magistrum Fraelinum Poncellum vigore instrumenti rogati per me notarium ut asserunt quantum sit pro libris nonaginta tribus et solidis 14 monete longe constituentes etc.

Promittentes ipsi massarii dicta iura vera et locupleta faceret etc.

Et dictam cessionem dicti massarii fecerunt ac faciunt dicto Domino Horatio infra solutionem maioris summe ei debite pro sua mercede ancunnae dicti oratorii restauratae per ipsum Horatium.

Quam cessionem etc. sub etc. qua etc. cum refectione etc. sub etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani in scribania mei notarii anno a natalitate domini MDCI indictione XIII die XVI augusti. Presentibus testibus Dominico Mutio quondam Johannis et Dominico Ardissono quondam Georgii vocatis.

MDCII die XXVIII ianuarii

Dominicus Mucius notarius retulit supradictam cessionem notificasse suprascripto Fraelino Poncello ad instantiam dicti Domini Oracii eidemque etc.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 24, n. 266, 16 agosto 1601, 29 gennaio 1602]

(Fedozzi 1991, pp. 135-136; De Moro, Romero 1992, p. 251)

XXXVII.

In nomine Domini Amen.

Antonius Ellena Prior Consortie Santissimi Rosarii institute in ecclesiam Sancti Laurentii Faraldorum, Benedictus Durantis Subprior, Ioannes Breglianus quondam Bernardi, Bernardinus Martinus Massarii, Franciscus Ardoinus, Jacobus Niger, Joannes Ellena, magister Bapta Martinus et Jo Bapta Garrellus electi et deputati ab hominibus Villarum Faraldorum parrochie Sancti Laurentii coniunctim et divisim prout melius expedit ex parte una et Horatius de Rubeis quondam Domini Julii pictor omnes de Diano ex parte altera sponte etc. pervenerunt ac pervenisse confessi fuerunt ad infrascriptam conventionem et accordium solemnibus stipulationibus hincinde intervenientibus videlicet quod dictus Horatius promissit ac se obligavit prenominitis dictis respective nominibus presentibus et acceptantibus nomine populi dictarum Villarum Faraldorum facere ancunnam unam pictam coloribus finis cum quindecim misteriis Santissimi Rosarii altitudinis palmorum undecim cum dimidio et latitudinis septem cum dimidio cum suo fumimento aureato et colonis ac frontispicio aureatis auro fino et que ancunna debeat pingere in lignamine et non in tella et illam consignare eisdem deputatis completam et finitam in dicta ecclesia intra terminum natalitatis Domini proxime secuturum a die festi natalitatis Domini proxime.

Pro pretio et nomine pretii ducatonorum septuaginta ex quibus Dominus Horatius habuit et recepit ab eisdem deputatis supra nominatis ducatonos duodecim in pecunia numerata exbursatos per dictos massarios coram me notorio et testibus de quibus ducatonis duodecim ipse Horatius predictis deputatis stipulantibus quitationem fecit infra solutionem dicti pretii. Reliquos vero ducatonos quinquaginta octo prefati deputati promisserunt ac se obligaverunt eidem Horatio stipulanti solvere per pagas infrascriptas videlicet intra festum natalitatis Domini proxime venturum ducatonos undecim et tertium alterius et deinde intra festum pascatis proxime venturum ducatonos viginti tres et tertium alterius. Et reliquos ducatonos viginti tres et tertium alterius in consignatione operis, obligantes pro predictis adimplendis totum populum Faraldorum sub hipoteca omnium bonorum suorum etc.

Acto pacto inter ipsos quod si dictus Horatius tempore ut supra designato dictum opus non compleverit et consignaverit tali casu dicti deputati non teneantur amplius dictum opus acceptare sed dictus Horatius teneatur eisdem deputatis restituere totum illud quod iam sibi fuisset solutum salvo tamen iusto et legitimo impedimento.

Item actum extitit pactum expressum quod finito dicto opere debeat revideri per duos magistros artis pictoris peritos elligendos videlicet unum per dictos deputatos et alterum per dictum Horatium si dictum opus erit sufficiens et valoris et pretii predictorum ducatonorum septuaginta vel ne et si iudicaretur per dictos duos pictores dictum opus non esse

sufficientem et minoris pretii tunc liceat dictis deputatis in se retinere totum id quod fuisset iudicatum minus valere dictum opus et dictus Horatius teneatur restituere id quod iam recepisset ultra iustum pretium quod fuisset iudicatum per dictos duos pictores vel liceat eisdem deputatis dictum opus relaxare eidem Horatio et dictus Horatius teneatur totum illud quod receperit restituere concurrente tam in predictis maiori parte dictorum deputatorum et dictis duobus pictoribus si ab eis iudicaretur dictum opus non esse sufficientem et si dicti duo pictores electi concordare non possent tali casu debeat eligi tertius pictor et artis peritus et tunc stare debeant duobus conformibus et sententie ipsorum duorum conformium et observari et si iudicaretur dictum opus maioris pretii sit in electione dictorum deputatorum illud plus solvere vel ne

Que omnia etc. sub pena dupli etc. Qua etc. sub etc. De quibus etc.

Actum in castro Diani in domo mei notarii Anno a natalitate Domini MDCI indictione XIII die XXII octobris. Presentibus testibus Petro Ardoino quondam Secondini et Francisco Mutio Nicolai de Diano vocatis.

MDCII die VIII ianuarii in domo mei notarii

Suprascriptus Horatius de Rubeis presens etc. sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a Joanne Ellena quondam Baptae tamquam Massario dicte Consortie Rosarii institute in dicta Ecclesia Sancti Laurentii Faraldorum solvente nomine dicte Consortie libras quatuordecim novem Genue in moneta blancorum infra solutionem pretii dicte ancunne faciende per dictum Horatium vigore dicti instrumenti conventionis rogati per me notarium de quibus libris quatuordecim novem ut supra receptis eidem Jo Ellene Massario dicto nomine stipulanti etc.

quitationem fecit ac facit etc. Renuntians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Jo Maria Martino quondam Petri et Bapta Martino Antonii de Diano vocatis.

MDCII die XXVI augusti in domo mei

Suprascriptus Horatius de Rubeis pictor presens etc. sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a dicto Joanne Ellena quondam Baptae Massario presente et solvente ducatonos viginti tres sive illorum valorem exbursatos in peccunia numerata in mei notarii testiumque infrascriptorum presentia infra solutionem pretii dicte ancunne fabricande per dictum Horatium ex instrumento conventionis rogato per me notarium de quibusquidem ducatonis viginti tribus eidem Joanni Massario stipulanti etc. quitationem fecit ac facit

Renuntians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Bapta Ardoino quondam Secondini et Bapta Martino Antonii vocatis

MDCIII die prima septembris in domo mei notarii

Suprascriptus Dominus Horatius de Rubeis presens etc. sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a prenomatis Antonio Elena Priore Consortie Beate Marie de Rosario Benedicto Durantio subpriorore ac Jo Bregliano et Bernardino Martino Massariis Consortie, nec non Jacobo Nigro, Jo Ellena, magistro Bapta Martino et Jo Baptista Garrello ellectis et deputatis ab hominibus universitatis parrochie Sancti Laurentii Faraldorum absentibus et pro eis Benedicto Durante presente et solvente ducatonos viginti tres minus libra una in peccunia numerata coram me notario et testibus infrascriptis de peccuniis dicte Societatis que sunt pro resto et complemento dictorum ducatonorum septuaginta pro pretio ancunne fabricate et picte per dictum Dominum Horatium pictorem et consignate ac posite in dicta ecclesia Sancti Laurentii et de quibus obligationem fecerunt ipsi Horatio in instrumento conventionis rogato per me notarium anno 1601 die 22 octobris de quo pretio dicte ancunne ipse Horatius se contentum et integre satisfactum vocavit et vocat et de eo suprascriptis massariis et deputatis et pro eis dicto Bartolomeo Durante ac me notario stipulanti etc. quitationem fecit ac facit

Renuntians etc. de quibus etc.

Presentibus testibus Dominico Ardissono quondam Dominici et Petro Biga quondam Jo vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 24, n. 288, 22 ottobre 1601, 8 gennaio 1602, 26 agosto 1602, 1° settembre 1603]

(Fedozzi 1991, pp. 136-139; De Moro, Romero 1992, pp. 252-255)

XXXVIII.

In nomine Domini Amen.

Dominus Jacobus Confredus tamquam Massarius Consortie Beate Marie de Rosario institute in ecclesia Collegiata Sancti Nicolai de Diano ex parte una et Dominus Horatius de Rubeis eiusdem loci pictor ex parte altera constituti in mei notarii testiumque infrascriptorum presentia sponte etc. pervenerunt ac pervenisse confessi fuerunt ad infrascriptam conventionem et accordium. Videlicet quod dictus Horatius promissit ac se obligavit facere iconam unam altitudinis palmorum undecim et latitudinis palmorum octo pictam coloribus

finis cum imagine dive Marie et quindecim misterii Sanctissimi Rosarii secundum formam icone existentis in ecclesia Sancti Jo castri Cervi et illi in omnibus et per omnia consimilem et eiusdem valoris estimationis iudicio dicti Domini Jacobi intra annum unum proxime venturum inchoandum prima die mensis Augusti proxime venturi pro illa ponendo super altari dicte consortie in dicta ecclesia Sancti Nicolai.

Pro pretio et nomine pretii librarum ducentarum octuaginta monete Genue ex quibus dictus Dominus Jacobus ex nunc solvit exbursavit eidem Domino Horatio presenti et recipienti libras centum infra solutionem dicti pretii de quibus dictus Dominus Horatius suprascripto Domino Jacobo dicto nomine stipulanti quitationem fecit ac facit quas pecunias dictus Dominus Jacobus Massarius asserit solvisse de peccuniis per ipsum exactis pro elemosina. Reliquas vero libras centum octuaginta dicte monete Genue dictus Dominus Jacobus dicto nomine solvere promissit finito opere in pace et sine aliqua contradictione. Acto pacto inter ipsos quod finito dicto opere si iudicio dicti domini Jacobi et secundum conscientiam suam esset maioris estimationis et valoris dictarum librarum ducentarum octuaginta tali casu dictus Dominus Jacobus dicto nomine teneatur supplere usque ad iustum pretium si vero non esset equalis dicte iconne existentis in ecclesia castri Cervi iudicio expertorum in arte tali casu dictus Dominus Horatius teneatur dictam iconnam in se retinere et dicto Domino Jacobo dicto nomine restituere dictas libras centum ei exbursatas quia sic etc. Insuper per Illustrem et Reverendissimum Episcopum ordinaretur esse tollendum organum existens supra dictum altare Beate Marie de Rosario in dicta ecclesia Sancti Nicolai, tali casu dictus Dominus Horatius promissit ac se obligavit pro ornamento dicte iconne facere duas columnas unam pro quolibet latere illius cum sua cornitione et frontispicio secundum modernum usum aureatas auro fino bene et dilligenter factas et fabricatas mesure necessarie pro ut architettura exigit Pro pretio librarum centum viginti dicte monete Genue quas dictus Dominus Jacobus dicto nomine solvere promissit dicto Domino Horatio per duas equales pagas videlicet medietatem cum primum operam deberit dicto operi et alteram dimidiam finito opere quia sic etc.

Que omnia etc. sub etc. Qua etc. Et sub etc. de quibus etc.

per me Nicolaum Rodinum notarium. Actum in castro Diani in domo mei notarii, anno a natalitate Domini MDCIII indictione II die XV iulii. Presentibus testibus magistro Bernardo Pissarello et Dominico Lombardo de Diano vocatis et rogatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 106, 15 luglio 1604]

(Fedozzi 1991, pp. 139-140; De Moro, Romero 1992, pp. 256-257)

XXXIX.

In nomine Domini Amen.

Joannes Jacobus Noarius Dominici et Joannes Noarius Petri tamquam Massarii oratorii seu casatie Conceptionis Beate Marie Ville Calderine presentes etc. sponte etc. titulo et ex causa cessionis dederunt cesserunt et avalaverunt dantque cedunt et avalant Horatio de Rubeis pictori presenti stipulanti et acceptanti pro se heredibusque suis omnia et singula iura rationes et actiones que et quas dictum oratorium seu confratres dicte casatie habere et recipere debent contra et adversus Sebastianum Noarium quondam Bernardi presentem consentientem et acceptantem. Quantum sit pro libris quatuor Genuae debitis dicto oratorio et dictis confratribus ut ipse Sebastianus confessus est et confitetur quas solvere promittit dicto Horatio ad eius simplicem requisitionem.

Et dictam cessionem fecerunt et faciunt dicti Massarii ad bonum computum mercedis dicti Horatii pro pictura facta in muro super hostium dicti oratorii Constituentes etc. Promittentes etc. sub etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani apud domum residentie Magnifici Pretoris Anno a natalitate Domini MDCX indictione VIII die VIII marcii. Presentibus testibus Bernardino Noario Francisci et Jo Francisco Noario quondam Guliermi de Diano vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 255, 8 marzo 1610]

(Fedozzi 1991, pp. 142-143; De Moro, Romero 1992, p. 258)

XL.

In nomine Domini amen.

Dominus Oratius de Rubeis de Diano Pictor ex parte una et Reverendus pater Jacobus Grolerius Rector parochialis Sanctae Margaritae Arentini dicti loci Diani, Bertonus Grolerius quondam Baptae, Bapta Ardissonus quondam Georgii, Laurentius Ardissonus quondam Thomae et Bertonus Grolerius quondam Nicolai Massarii dictae ecclesiae et societatum ac confraternitatum eiusdem ex parte altera constituti coram me notario et testibus infrascriptis pervenerunt et pervenisse fatentur ad infrascriptam conventionem et accordium solemnibus stipulationibus hinc inde intervenientibus

Videlicet quod dictus Dominus Oratius pictor promissit seque obligavit facere tabernaculum sive custodiam unam ligneam aureatam pro dicta ecclesia Sancte Margarite cum suo bancheto propriis expensis eiusdem altitudinis, latitudinis et modelli tabernaculi sive

custodie existentis in collegiata Sancti Nicolai presentis castri Diani super altare maiori et in totum et per totum similem predicte custodie Sancti Nicolai quamquidem custodiam sive tabernaculum tradere et consignare promissit dictis massariis stipulantibus in dicta ecclesia Sancte Margarite intra medietatem quadragesime proxime venture. Et omnem operam dare omnemque diligentiam prebere in edifficatione dicti tabernaculi sive custodie tam in lignis quam in auro prout quemlibet bonum artificem huiusmodi decet.

Et contra dictus Reverendus Pater Jacobus Rector ac dicti Massarii respective solvere promisserunt et promittunt dicto Domino Oratio stipulanti pro dicta custodia sive tabernaculo scuta octuaginta de libris quatuor monete Genue singulo ex quibus fatetur ipse Dominus Oratius iam habuisse et recepisse a dictis massariis libras quadraginta tres et solidos tres dicte monete Genue per manus Magistri Stephani Carentii de quibus etiam fecit apocam et exinde quitationem in actis Domini Augustini Confredi Notarii que cum libris quinquaginta sex et solidis decem septem ipsi per dictos massarios nunc solutis et exbursatis in pecunia numerata coram me notario et testibus infrascriptis facient summam librarum centum Genue quas solverunt dicto Domino Oratio ad bonum computum et pro emendis rebus pertinentibus ad dictum opus de quibus libris centum infra solutionem dictorum scutorum octuaginta de libris quatuor singulo ipse Dominus Oratius predictis massariis stipulantibus finem et quitacionem fecit ac facit comprehensis apodisia et quitatione predictis. Renuncians

de Reliquo pretio se convenerunt quod finito opere ligne et principio aureaturae solvi debeant dicto Domino Oratio stipulanti et ita promisserunt dicti Reverendus Rector et Massarii libras septuaginta Genuae et finito toto opere ressiduum pretii quia sic per pactum expressum. Pacto etiam quod in deductionem pretii dicte custodie dictus Dominus Oratius teneatur acceptare et ita promissit alteram custodiam parvam cum suo bancheto que ad presentem retinet in dicta ecclesia Sancte Margarite super altare maiori pro illo pretio iudicando et declarando per dictum Reverendum Patrem Jacobum Rectorem et Reverendum Patrem Dominicum Ritium quia sic ect.

Pacto etiam quod finito dicto opere sive custodia ut supra facienda per dictum Dominum Oratium, priusque solvatur ressiduum pretii, revideri debeat ipsa custodia per duos peritos pictores eligendos per populum dicte ville sive parochie non tamen Diani nec habitantibus in ipsa iurisdictione sed forenses quos maluerint et si fuerit iudicatum per dictos electos pictores custodiam ut supra conventam non esse in totum et per totum consimilem custodie supradicte collegiate Sancti Nicolai predicti castri Diani quod tali casu licitum sit dicto populo sive parochianis retinere dictum opus usque quo fuerint soluti et satisfati de peccuniis

exbursatis dicto Domino Oratio occasione supradicta quaquidem revisio fieri debeat intra mensem postquam fuerit dicta custodia in predicta ecclesia Sancte Margarite ad presentiam dicti Domini Oratii et ipso vocato

que omnia et singula suprascripta etc. sub pena dupli etc. que etc. Item refectione etc. sub hipoteca etc. iurantesque tactis scripturis etc. Renuntiantes etc. de quibus etc.

per me Jo Baptam Rodinum notarium. Actum in castro Diani in domo Domini Nicolai patris mei, anno a natalitate Domini MDCXII indictione X die veneris prima die mensis iunii. Presentibus testibus Domino Bapta Mangiapano Domini Dominici et Domino Jo Antonio Calvo quondam Sebastiani de Diano vocatis et rogatis.

die XV aprilis MDCXIII in domo Domini Nicolai patris mei notarii Suprascriptus Dominus Oratius de Rubeis sponte fatetur habuisse et recepisse a Nicolao Carentio et Guliermo Gallo massariis dicte ecclesie Sancte Margarite presentibus et acceptantibus libras septuaginta monete Genue infra solutionem operis seu fabricae supradicti tabernaculi de quibus libris septuaginta dictus Dominus Oratius predictis massariis stipulantibus quitationem fecit ac facit

renunciando etc. de quibus etc.

testes Petrus Jo Ardissonus quondam Augustini et Jo Bapta Sirocus vocati.

[ASI, notaio Giovanni Battista Rodini, f. 4, n. 83, 1° giugno 1612, 15 aprile 1613]

(Fedozzi 1991, pp. 143-145; De Moro, Romero 1992, pp. 259-261)

XLI.

In nomine Domini Amen.

Dominus Oratius de Rubeis pictor ex parte una et Martinus Filippus et Augustinus Vialis Nicolai massarii oratorii Sancte Lucie ville Pinete ex parte altera sponte etc. pervenerunt ad infrascriptam conventionem et accordium videlicet quod dictus Oratius promissit dictis Massariis presentibus et acceptantibus facere et pingere ancunnam unam cum imagine Sancte Lucie et aliorum sanctorum coloribus finis altitudinis palmorum duodecim et latitudinis palmorum septem cum dimidio et cum suo furnimento auri pretii et valoris librarum ducentarum Genue infra solutionem quarum promisserunt dicti Massarii eidem Oratio consignare barrilem unum olei veteris ad simplicem requisitionem dicti Oratii appretiatum libras viginti septem.

Item eidem Oratio cesserunt et avalaverunt infrascriptos debitores dicti oratorri pro summis

infrascriptis.

Videlicet contra Augustinum Viallem quondam Antonii pro libris viginti sex debitis ex instrumento manus mei notarii.

Item contra Catarinetam uxorem Joannis Vialis quantum sit pro libris viginti quatuor et solidis decem octo Genue debitis parte pro libris duodecim olei et parte pro pecuniis ex instrumento etiam rogato per me notarium.

Item contra Bartolomeum et Baptam de Vialibus filios Petri pro libris duodecim Genue debitis ex instrumento rogato per me notarium.

Item contra Petrum Jo Filippum et Bartolomeum Viallem pro barrile uno olei.

Item contra Petrum Jo Filippum quantum sit pro libris novem solidis sex et denariis octo Genue debitis ex instrumento manu mea.

Item contra et adversus heredes quondam Domini Petri Francisci Foreste pro libris triginta octo monete Genue debitis ex instrumento rogato per me notarium.

Constituentes etc. Promittentes etc. dicta iura vera et locupleta facere etc. sub etc.

Quam ancunnam dictus Oratius eisdem massariis consignare promissit infra festum Sancte Lucie proxime venturum

Que omnia etc. sub pena dupli etc. Qua etc. cum refectione etc. sub etc. de quibus etc.

Actum in castro Diani in domo mei notarii. Anno a natalitate Domini 1613 indictione XI die prima ianuarii. Presentibus testibus Stefano Ardissono quondam Petri et Nicolao Iudice quondam Spectabilis Joannis Baptae vocatis.

[ASI, notaio Nicolò Rodini, f. 28, n. 482, 1° gennaio, 1613]

(Fedozzi 1991, pp. 141-142; De Moro, Romero 1992, pp. 262-263)

LEGENDA

ACDC – Archivio Comunale di Diano Castello

ACT - Archivio Comunale di Taggia

AOPG - Archivio dell'Ospedale di Pammatone di Genova

ASG - Archivio di Stato di Genova

ASI - Archivio di Stato di Imperia

ASS - Archivio di Stato di Savona

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

1624-1653 c.

G. A. Paneri, *Sacro, e vago Giardinello, e succinto Repilogo Delle Raggioni delle Chiese, e Diocesi d'Albenga. In Tre Tomi diviso; Cominciato da Pier Francesco Costa Vescovo d'Albenga dell'anno 1624, 1624-1653 c.*, Archivio Storico Diocesano di Albenga

Sec. XIX

S. Rossi, *Annali della Liguria Occidentale*, sec. XIX, II (1500-1825), Biblioteca Universitaria di Genova

Testi a stampa

1673

A. Aprosio, *La Biblioteca Aprosiana. Passatempo autunnale di Cornelio Aspasio Antivigilmi trà Vagabondi di Tabbia detto l'Aggirato*, Bologna 1673

1674

R. Soprani, *Le vite de pittori scoltori, et architetti genovesi. E de' Forastieri, che in Genoua operarono. Con alcuni ritratti de gli stessi*, Genova 1674

1768

R. Soprani, C. G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani patrizio genovese. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti Pittore, e Socio delle Accademie Ligustica, e Parmense*, Genova, I, Genova 1768

1780

C. G. Ratti, *Descrizione delle pitture, sculture, e architetture ecc. Che trovansi in alcune città, borghi, e castelli delle due Riviere dello Stato Ligure*, Genova 1780

1788

K. H. Heinecken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, II, Leipzig 1788

1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, IV, Bassano 1809

1824-1858

G. B. Spotorno, *Storia letteraria della Liguria*, 4 voll., Genova 1824-1858

1827

G. B. Spotorno, *Matricola dell'Arte de' Pittori in Genova*, in «Giornale Ligustico di Scienze, Lettere, ed Arti», 1827, 5, pp. 555-560

1834

D. Bertolotti, *Viaggio nella Liguria marittima*, 3 voll., Torino 1834

1847

T. Torteroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona 1847

1854

V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Firenze 1854 (II ed.)

1859

R. A. Vigna, *L'antica Collegiata di Santa Maria di Castello in Genova*, Genova 1859

1864

R. A. Vigna, *Illustrazione storica, artistica ed epigrafica dell'antichissima chiesa di Santa Maria di Castello in Genova*, Genova 1864

1867

A. Bartsch, *Le peintre graveur*, XV, Leipzig 1867

G. Rossi, *Storia della città di Sanremo*, Sanremo 1867

1870

F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, I, Genova 1870

G. Rossi, *Storia della città e diocesi di Albenga*, Albenga 1870

1873

F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, II, Genova 1873

1874

F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, III, Genova 1874

1875

G. Rossi, *Notizie storiche e genealogiche sulla famiglia dei Galleani di Ventimiglia*, Lodi 1875

1880

F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, VI, Genova 1880

1883

A. Neri, *Il pittore Domenico Ubaldini detto Puligo a Genova*, in «Giornale Ligustico», X, 1883, pp. 460-462

1884

G. Martini, *Passeggiate nei dintorni di Taggia*, Sanremo 1884

1886

G. Rossi, *Storia della città di Ventimiglia. Edizione riveduta ed ampliata*, Oneglia 1886

1889

R. A. Vigna, *Storia cronologica del convento di S. Maria di Castello*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXI, Genova 1889

1902

Catalogue of pictures by old masters which were the property of his grace The forth duke of Cleveland and formed portion of the Heirlooms of Battle Abbey, Sussex, Christie, Manson & Woods, on Saturday march 8, London 1902

A. Leone, *Renato di Savoia (1473-1525). Studio storico su documenti inediti*, Pinerolo 1902

Sales, in «The Athenaeum», 3881, march 15, 1902, pp. 345-346

1903

G. Rossi, *Storia del Marchesato di Dolceacqua e dei Comuni di Val di Nervia*, Bordighera 1903 (II ed.)

1906

G. Bres, *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi*, Nizza 1906

R. Martini, *Guida di Taggia*, Sanremo 1906

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* [3 voll., Firenze, Giunti, 1568] ed. in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1906

1908-1912

L. Reghezza, *Appunti e notizie ricavate da documenti inediti dell'Archivio Comunale di Taggia*, Sanremo 1908-1912

1910

La Basilica di Santa Maria di Castello in Genova illustrata per cura dei PP. Domenicani di Castello, Torino 1910

1912

G. Vasari, *Vita di Perino del Vaga pittore fiorentino*, ed. a cura di M. Labò, Firenze 1912

1914

G. Bres, *L'arte nell'estrema Liguria occidentale. Notizie inedite*, Nizza 1914

1917

F. Cotta, *La contea di Prelà e la Chiesa di S. Giacomo*, Albenga 1917

R. Longhi, *Recensioni*, in «L'Arte», 1917, pp. 361-365 (ripubblicato in: R. Longhi, *Scritti giovanili*, Firenze 1961, p. 396)

1923

F. A. Bono, *La chiesa di Sant'Agostino e l'ex-Convento degli Agostiniani in Ventimiglia*, Bordighera 1923

N. Peitavino, *Intemelio. Conversazioni storiche, geologiche e geografiche sulla città e sul distretto intemeliese*, Savona 1923

1924

F. A. Bono, *La nobiltà ventimigliese. Ricerche Storico-Araldiche-Genealogiche*, Genova 1924

1927

F. Noberasco, I. Scovazzi, *Storia di Savona*, II, Savona 1927

1928

D. E. Colnaghi, *A Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th century*, London 1928

1928-1929

C. Gamba, *Ridolfo e Michele di Ridolfo del Ghirlandaio - I*, in «Dedalo», IX, 1928-1929a, volume II, pp. 463-490

C. Gamba, *Ridolfo e Michele di Ridolfo del Ghirlandaio - II*, in «Dedalo», IX, 1928-1929b, volume III, pp. 544-561

1929

D. Castagna, M. U. Masini, *Genova. Guida storico-artistica*, Genova 1929

A. M. Stoppiglia, *Chiesa prepositurale e Collegiata di S. Maria Maddalena in Genova dei padri somaschi. Notizie storiche*, Genova 1929

1932

M. Bonzi, *Una copia della "S. Famiglia sotto la querce nel Santuario di Coronata"*, in «Il Raccoglitore Ligure», I, 1932, 6, pp. 1-2

1933

L. Scialdoni, *La Liguria. Guida Storico-Geografica, Demografica, Politico-Amministrativa, Fascista, Religiosa e Scolastica*, Genova s. d. [ma 1933]

1934

La Provincia di Imperia, a cura di V. G. Donte, G. Garibbo, P. Stacchini, Imperia 1934

1935

U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, XXIX, Leipzig 1935

1936

L. Demonts, *Una collection française de primitifs*, in «La Revue de l'Art», 1936, pp. 247-250

P. Poggi, *Il Brandale. Storia della Torre del Brandale e dell'Annesso Palazzo degli Anziani dale origini ai nostri giorni*, Savona 1936

1937

U. Martini, *Taggia: Il restauro della Chiesa di S. Domenico*, in «Rivista ingauna e intemelia», III, 1937, 1-2, pp. 66-79

1938

G. Colli, *Renato di Savoia*, Torino 1938

1939

V. Straneo, *L'arte in Liguria nelle sue vicende storiche*, Genova 1939

1940

F. Galleani, *I Galleani di Ventimiglia*, Alassio 1940

1941

B. Degenhart, *Zur Ausstellung der Sammlung Otto Lanz im Rijksmuseum von Amsterdam*, in «Pantheon», XXVII, 1941, pp. 34-40

1943

F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Padova 1943 (II ed.)

1946

Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento, catalogo della mostra (Genova, 28 giugno - 30 luglio 1946), a cura di A. Morassi, Milano 1946

1947

G. V. Castelnovi, *Dipinti antichi della Liguria Intemelina*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», II (n. s.), 1947, 1, pp. 1-10

1949

S. Canepa, *Scoperte e restauri nella chiesa di S. Siro in Sanremo*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», IV (n. s.), 1949, 3-4, pp. 38-43

G. V. Castelnovi, *Un'opera di Ludovico Brea recuperata: la S. Devota di Dolceacqua*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», IV (n. s.), 1949, 1, pp. 8-11

G. Gentile, *La Pala di S. Biagio nella Parrocchiale di Finalborgo*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», IV, 1949, 3-4, pp. 54-55

P. Zampetti, *Antichi dipinti restaurati nella Liguria occidentale*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», IV (n. s.), 1949, 2, pp. 17-22

1950

G. V. Castelnovi, *L'ancona di Santa Caterina nella parrocchiale di Finalborgo*, in «Rivista Ingauna e Intemelìa», V (n. s.), 1950, 2, pp. 29-33

1951

O. Grosso, *Genova e la riviera ligure*, Roma 1951

N. Lamboglia, G. A. Silla, *I monumenti del Finale*, Bordighera 1951 (I ed.)

A. Morassi, *Capolavori della pittura a Genova*, Milano-Firenze 1951

1952

G. V. Castelnovi, *Restauri di opere d'arte nella Diocesi di Savona (Significato e contributi di una piccola mostra)*, in «Rivista Ingauna e Intemelìa», VII, 1952, 1, pp. 14-19

1954

G. Beltrutti, *Briga e Tenda. Storia antica e recente*, Bologna 1954

E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, et graveurs*, VII, Paris 1954

1955

N. Calvini, *La Chiesa di San Siro a Sanremo. Note di storia religiosa*, Sanremo 1955

A. Capovilla, *Un quadro del Brea a S. Bartolomeo*, in «il giornale di Ponente», 17 gennaio 1955

1957

N. Lamboglia, *Albenga romana e medioevale*, Bordighera-Albenga 1957a (II ed.)

N. Lamboglia, *Restauri alla Chiesa di S. Pietro a Ceriana*, in «Rivista Ingauna e Intemelìa», XII (n. s.), 1957b, 1-3, pp. 88-89

Rendiconto e cronaca del convegno storico-archeologico ingauno (Albenga, 15-18 dicembre 1957), in «Rivista Ingauna e Intemelìa», XII (n. s.), 1957, 4, pp. 113-158

1958

N. Lamboglia, *Restauri e saggi di scavo al Santuario della Rovere*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XIII (n. s.), 1958, 3-4, pp. 124-134

M. Viale del Lucchese, *La Chiesa di N. S. della Consolazione e S. Agostino in Ventimiglia*, Ventimiglia 1958

1959

G. V. Castelnovi, *Il nuovo Museo di S. Maria di Castello*, in «Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale», XI, 1959, 1-2, pp. 17-36

N. Lamboglia, *Il ripristino della cappella Galleani e del chiostro di S. Agostino a Ventimiglia*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XIV, 1959, 1-4, pp. 142-146

P. Rotondi, *Agostino da Casanova pittore ligure*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XIV, 1959, 1-4, pp. 1-13

P. Torriti, *Dipinti inediti o poco conosciuti di Perino del Vaga a Genova*, in *Studies in the history of art dedicated to William E. Suida*, London 1959, pp. 196-204

1960

G. V. Castelnovi, *Il museo di S. Maria di Castello. Guida per il visitatore*, Genova 1960

N. Lamboglia, G. A. Silla, *I monumenti del Finale*, Bordighera 1960 (II ed.)

1962

R. Amedeo, *Cenni storici sul Santuario di Garessio Valsorda*, in *Santuario di Garessio Valsorda*, Mondovì 1962a, pp. 33-45

R. Amedeo, *Un po' di storia del vecchio santuario di Garessio-Valsorda 1603-1735. Celebrazione della IV^a Incoronazione e III^o Centenario*, Garessio 1962b

R. Tardito Amerio, *Un dipinto inedito di Pascale Oddone*, in «Bollettino della Società per

gli studi storici, archeologici e artistici nella provincia di Cuneo», XLVII (n. s.), 1962, p 14-20

1963

E. e M. Berry, *Alla porta occidentale d'Italia. Guida storica e artistica della Riviera di Ponente*, Bordighera 1963 [ed. inglese: *At the Western Gate of Italy. The western Italian Riviera: a sketch of its history, art, and architecture*, London 1931]

G. Ferrari, *Sanremo cinquecento secoli*, 2 voll., Torino 1963

N. Lamboglia, *I monumenti delle valli di Imperia*, Bordighera 1963

1964

Finarte. Vendita pubblica all'asta di oggetti d'antiquariato, 11, Milano 23-24-25 novembre 1964

1965

T. O. De Negri, *I chiostri di S. Maria di Castello ed il loro restauro*, in «Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale», XVII, 1965, 1-2, pp. 65-74

G. Ferrari, *Chiese antiche di San Remo*, Loano 1965

Repertorio delle opere d'arte trafugate in Italia, I, 1957-1964, Roma 1965

1966

N. Lamboglia, *Albenga romana e medioevale*, Bordighera 1966 (III ed.)

1968

M. Chiarini, *Bigordi, Benedetto, detto (del) Ghirlandaio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 445-446

E. Maggini, *Un classicista fiorentino: Ridolfo Ghirlandaio*, Firenze 1968

1970

M. G. Carpaneto, *Raffaellino Del Garbo - I. parte*, in «Antichità viva», IX, 1970, 4, pp. 3-23

D. Castagna, *Nuova guida storico-artistica di Genova*, a cura di C. P. Pessino, Genova 1970

G. V. Castelnovi, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, a cura di C. B. Dufour, F. C. Poleggi, G. V. Castelnovi et al., Genova 1970, pp. 77-179

G. Colmuto, *Chiese barocche liguri a colonne binate*, in «Quaderno. Università degli studi di Genova. Facoltà di Architettura. Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti», 1970, 3, pp. 97-197

La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento, a cura di C. B. Dufour, F. C. Poleggi, G. V. Castelnovi et al., Genova 1970

N. Lamboglia, *I monumenti medioevali della Liguria di Ponente*, Torino 1970

G. Marcenaro, F. Repetto, *Dizionario delle Chiese di Genova*, I, Genova 1970

W. Piastra, *Storia della Chiesa e del Convento di San Domenico in Genova*, Genova 1970

1971

M. G. Carpaneto, *Raffaellino Del Garbo - II. parte*, in «Antichità viva», X, 1971, 1, pp. 3-19

M. Ciappina, *Botto, Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 474-475

P. Dreyer, *Tizian und sein Kreis. 50 venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlin 1971

N. Lamboglia, *Il restauro della chiesa matrice dei SS. Nazario e Celso nella valle del Maro*, in «Rivista ingauna e intemelia», XXVI (n. s.), 1971, 1-4, pp. 93-97

Santuario di Garessio Valsorda, Cuneo 1971

1972

M. V. Brugnoli, *Buonaccorsi (Bonaccorsi), Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 92-97

A. De Floriani, *Un dipinto genovese inedito di Ludovica Brea*, in «Studi genuensi», IX, 1972, pp. 94-101

A. Manno, *Il Patriziato subalpino. Notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte da documenti* [Firenze 1895-1906], 2 voll., Bologna 1972 (ristampa anastatica)

A. Mela, *La valle del Maro. Paesi e famiglie nel Sei e Settecento*, Francavilla al Mare 1972

A. R. Verardo, *La Madonna della Costa e i Sanremesi*, in «Rivista ingauna e intemelia», XXVII (n. s.), 1972, 1-4, pp. 35-49

1973

E. Poleggi, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova 1973, pp. 35, 37

1974

C. A. Corsini, *Nascite e matrimoni*, in *Le fonti della demografia storica in Italia*, atti del seminario di demografia storica (1971-1972), Roma s. d. [ma 1974], pp. 647-699

T. O. De Negri, *Il Ponente Ligustico. Incrocio di civiltà*, Genova 1974

P. Pollino, *Guida turistica delle valli Cevetta-Mongia e dell'Alta Val Tanaro*, Torino 1974

1975

D. Astengo, G. Fiaschini, *Viaggiatori e vedutisti in Riviera. Coste e valli del savonese (XVII-XIX sec.)*, Genova 1975

Cassiano da Langosco, *Chiesa della SS. Annunziata di Portoria (S. Caterina)*, Genova 1975

Chiesa di Santa Maria di Castello, a cura di F. Caraceni, Genova 1975

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal IX al XX secolo, X, Torino 1975

C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975

1976

G. Colmuto Zanella, *La chiesa di S. Maria Maddalena a Genova*, Genova 1976

A. Mazzoni, *San Siro. Storia di una chiesa*, Romano Canavese 1976

Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, catalogo della mostra (Venezia 1976), a cura di M. Muraro, D. Rosand, Vicenza 1976

1976-1978

G. Murialdo, *Il pagamento a Oddone Pascale dell'ancona di Santa Caterina in Finalborgo*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XXXI-XXXIII (n. s.), 1976-1978, 1-4, pp. 162-163

C. Varaldo, *Un'opera leonardesca nella Liguria di Ponente. Il polittico di Marco d'Oggiono e Battista di Vaprio per il S. Giovanni di Andora*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XXXI-XXXIII (n. s.), 1976-1978, 1-4, pp. 164-171

1977

I. Ferrando, *I segreti della Provincia di Imperia*, Bologna 1977

Santuario e Oratorio di Coronata, a cura di B. Ciliento, Genova 1977

Sotheby's. Catalogue of Fine Old Master Paintings, London 2 marzo 1977

1978

N. Lamboglia, G. A. Silla, *I monumenti del Finale*, Bordighera 1978 (III ed.)

B. Marocco, *Il San Domenico di Taggia. Guida storico-artistica al complesso monumentale*, Pinerolo s. d. [ma 1978]

P. Stringa, *Valle Impero*, Genova 1978

1979

F. Boggero, *Chiesa di Santa Maria Maddalena*, Genova 1979

J. Costa Restagno, *Albenga. Topografia medioevale. Immagini della città*, Bordighera 1979

E. Ferrua Magliani, *L'Oratorio di San Giacinto in Molini di Prelà (Imperia)*, Cuneo 1979

G. Raineri, *Antichi Affreschi del Monregalese*, II, Mondovì 1979

1980

A. Bianchi, *Dissertazione III. Storia fisica e naturale*, in M. D. Bianchi, *Fonti giuridiche del castello di Diano e gli scritti inediti di Agostino Bianchi sotto ispettore delle foreste per il Dipartimento di Montenotte durante il periodo napoleonico*, Diano Marina 1980, pp. 153-195

G. De Moro, *Maro e Prelà dai Lascaris ai Savoia (1551-1576): la successione tendasca secondo in documenti genovesi*, 1980

1981

M. Cavanna Ciappina, *Cicero, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 386-388 (con bibl. precedente)

E. Ferrua Magliani, *La chiesa di S. Giovanni Battista del Gruppo: parrocchiale di Molini di Prelà*, Oneglia 1981

G. Murialdo, G. Rossini, M. Scarrone, *La Collegiata di San Biagio in Finalborgo*, Savona 1981

R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Architettura religiosa barocca nelle valli di Imperia*, Oneglia 1981

1982

F. Boggero, *Il Museo Diocesano di Albenga*, in «Indice per i beni culturali del territorio ligure», VII, 1982, 5-6, pp. 12-13

N. Calvini, *La cronaca del Calvi. Il Convento dei P. P. Domenicani e la città di Taggia dal 1460 al 1623*, Taggia 1982 [edizione critica della cronaca di padre Nicolò Calvi: *Annales conventus tabiensis S. Mariae de Misericordiae RR. PP. Praedicatorum ab eius fundatione 1460 ad annum 1623 per R. P. Fr. Nicolaum Calvum eiusdem ordinis*, ms. sec. XVII (copia di un originale disperso), Taggia, Archivio del Convento di San Domenico]

G. V. Castelnovi, *I dipinti*, in *La chiesa e il convento di Santa Caterina in Finalborgo*, Genova 1982, pp. 47-72

G. De Moro, *Profilo storico dell'arte prelatense*, in E. Ferrua Magliani, A. Mela, *Pietralata. Un castello ed un contado*, Sanremo 1982, pp. 377-406

E. Ferrua Magliani, A. Mela, *Pietralata. Un castello ed un contado*, Sanremo 1982

Il museo diocesano di Albenga, Bordighera 1982

Il polittico di Sant'Erasmus di Perin del Vaga. Rilevamento: una proposta didattica problemi di restauro e di interpretazione, catalogo della mostra (Genova, 12 maggio - 30 agosto 1982), a cura di L. Fagioli, Genova 1982

La chiesa e il convento di Santa Caterina in Finalborgo, Genova 1982

G. Murialdo, *Il centro domenicano dalla fondazione (1359) alla soppressione ottocentesca*, in *La chiesa e il convento di Santa Caterina in Finalborgo*, Genova 1982a, pp. 20-42

G. Murialdo, *Una descrizione degli spazi interni della chiesa conventuale*, in *La chiesa e il*

convento di Santa Caterina in Finalborgo, Genova 1982b, pp. 43-46

E. Parma Armani, *Scheda storica per il polittico di Sant'Erasmus di Perin del Vaga*, in *Il polittico di Sant'Erasmus di Perin del Vaga. Rilevamento: una proposta didattica problemi di restauro e di interpretazione*, catalogo della mostra (Genova, 12 maggio - 30 agosto 1982), a cura di L. Fagioli, Genova 1982

The illustrated Bartsch, a cura di S. Boorsch, XXIX, New York 1982

1983

G. Abbo, *La chiesa parrocchiale di Diano San Pietro*, in «Communitas Diani», VI, 1983, pp. 61-73

R. Amedeo, *Chiese di Garessio ed antichi monasteri*, Ceva 1983

P. Boccardo, *Le grottesche a Genova nella cultura artistica del Cinquecento*, in *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, catalogo della mostra (Genova, 7 dicembre 1983 - 11 marzo 1984), a cura di C. Maltese, Genova 1983, pp. 157-166

F. Boggero, F. Simonetti, *La diffusione dei temi raffaelleschi attraverso le copie e le trasposizioni*, in *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, catalogo della mostra (Genova, 7 dicembre 1983 - 11 marzo 1984), a cura di C. Maltese, Genova 1983, pp.147-156

G. Casanova, *La Liguria centro-occidentale e l'invasione franco-piemontese del 1625*, Genova 1983

Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria, catalogo della mostra (Genova, 7 dicembre 1983 - 11 marzo 1984), a cura di C. Maltese, Genova 1983

A. Romero, *Il pittore Antonio Barone di Diano Marina*, in «Communitas Diani», VI, 1983, pp. 20-25

Statuti comunali di Sanremo, a cura di N. Calvini, Sanremo 1983

1984

G. Abbo, *La Parrocchia della Natività di Maria SS.ma in Borganzo. Comune di Diano S. Pietro*, in «Communitas Diani», VII, 1984a, pp. 2-11

G. Abbo, *Lo chiamavano il Santo. Profilo biografico del Can. D. Giuseppe Abbo Cappellano dei carcerati*, Oneglia 1984b (II ed.) [I ed. 1946]

B. Barbero, *Un restauro che aiuta a capire antiche opere d'arte*, in «Il Letimbro», XCIII, 15 giugno 1984, 24, p. 3

F. Boggero, *Il polittico di San Pietro a Ceriana*, Genova 1984

G. De Moro, *Lucinasco. Una comunità rurale del Ponente ligure*, Albenga 1984

Il Beato Cristoforo da Milano fondatore del convento domenicano di Taggia, a cura di R. Francisco, Pinerolo 1984

Opere restaurate in provincia di Savona 1975/1984, catalogo della mostra (Chiabrera 26 maggio - 30 giugno 1984), a cura di B. Ciliento, Savona 1984

A. Romero, *L'Oratorio di San Giovanni Battista di Diano Borganzo*, in «Communitas Diani», VII, 1984, pp. 12-15

1985

I° Convegno Storico Val Bormida e Riviera. Economia e cultura attraverso i secoli. Atti, atti del convegno, Cuneo 1985

G. Abbo, *Parrocchia di San Pietro Apostolo, Comune di Diano San Pietro*, in «Communitas Diani», VIII, 1985, pp. 42-58

E. Bernardini, *La provincia di Imperia. La Riviera e il suo entroterra*, Novara 1985

F. Ciciliot, *Val Bormida tra Medioevo ed Età Moderna. Fonti e frammenti di storia*

economica, sociale e culturale, in *I° Convegno Storico Val Bormida e Riviera. Economia e cultura attraverso i secoli. Atti*, atti del convegno, Cuneo 1985, pp. 10-78

G. Galante Garrone, *Arte sacra dal Cinquecento al Settecento: un confronto di immagini*, in *Valli monregalesi: arte, società devozioni*, catalogo della mostra (Santuario di Vicoforte, 22 giugno - 21 luglio 1985) a cura di G. Galante Garrone, S. Lombardini, A. Torre, s. l. 1985, pp. 82-106

I. R. Gallo, *Storia della Città di Alassio*, [Chiavari 1888] Alassio 1985

V. Natale, *Per un repertorio alessandrino*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria, Bosco Marengo, 12 aprile - 26 maggio 1985), a cura di C. Spantigati, G. Ieni, Alessandria 1985a, pp. 434-443

V. Natale, *Vicende di un'iconografia pittorica: la Madonna del Rosario in Provincia di Alessandria tra fine Cinque e inizio Seicento*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria, Bosco Marengo, 12 aprile - 26 maggio 1985), a cura di C. Spantigati, G. Ieni, Alessandria 1985b, pp. 399-422

F. Simonetti, *Musei di Liguria*, Genova 1985

1986

C. Costantini, *La Repubblica di Genova*, Torino 1986

G. Fedozzi, *La frazione Pairola, la sua chiesa, il campanile*, in «Supplemento a A vuxe de Cà de Puiö», V, 1986, pp. 1-8

E. Ferrua Magliani, *I Fradèlli. Le confraternite dei Disciplinati nella Valle di Prelà*, Sanremo 1986

N. Lamboglia, *I monumenti delle valli di Imperia*, Bordighera 1986 (II ed. aggiornata)

E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986

Restauri in provincia di Imperia, a cura di F. Boggero, Genova 1986

A. Romero, *Confraternite della Valle di Diano fra Cinquecento e Seicento, note d'archivio*, in *Musica popolare sacra e patrimonio storico artistico etnografico delle confraternite nel Ponente ligure*, atti del convegno internazionale di studi (Imperia, 2-4 aprile 1982), a cura di G. De Moro, Imperia 1986, pp. 239-252

1987

E. Bernardini, *Sanremo storia e anima di una città*, Novara 1987

G. V. Castelnovi, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, a cura di C. Bozzo Dufour, G. Bruno, F. C. Poleggi et al., Genova 1987 (II ed.), pp. 73-160

G. De Moro, *Imperia, guida della città*, Imperia 1987

Finarte casa d'aste. Sculture e dipinti antichi, Milano martedì 27 ottobre 1987

La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento, a cura di C. Bozzo Dufour, G. Bruno, F. C. Poleggi et al., Genova 1987 (II ed.)

Santuari in Liguria. Le province di Savona e Imperia, a cura di Giovanni Meriana, Genova 1987

1988

B. Barbero, *Affreschi del XV secolo nelle alte valli di Bormida e Tanaro*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», XCIX, 1988, pp. 149-169

M. Bartoletti, "Pancalino", *il*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano 1988a, p. 791

M. Bartoletti, *Un dipinto cinquecentesco nella chiesa di San Siro a Sanremo*, in «Risorse. Trimestrale di Economia, Arte e Cultura», II, 1988b, 3, pp. 13-16

B. Boeri, *Taggia e la sua podesteria*, II, *Chiese, conventi, tradizioni, Palazzi*, Pinerolo 1988

F. Boggero, *La pittura in Liguria nel Cinquecento*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, I, Milano 1988, pp. 19-36

F. Boggero, R. Paglieri, *Imperia*, Genova 1988

L. L. Calzamiglia, *Le strade di Maria. Santuari mariani nella Liguria occidentale «...dove fede, storia ed arte si fondono in tutt'uno»*, Imperia 1988

Cervo, San Bartolomeo e Villa Faraldi. Guida storica e turistica della valle Steria, Imperia s. d. [ma 1988]

G. Fedozzi, *La Valle Steria nei secoli. Notizie, documenti e considerazioni per la costruzione della storia di San Bartolomeo, Cervo e Villa Faraldi dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Imperia 1988

La pittura in Italia. Il Cinquecento, 2 voll., Milano 1988

R. Passoni, *La pittura in Piemonte nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, Milano 1988

M. Privitera, *Tosini, Michele*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano 1988, pp. 855-856

1988-1989

G. Abbo, *Parrocchia di San Michele Arcangelo in Borello comune di Diano Arentino*, in «*Communitas Diani*», XI-XII, 1988-1989, pp. 6-27

1989

P. Boccardo, *Andrea Doria e le Arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989

M. Bury, *The 'Triumph of Christ', after Titian*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1989, pp. 188-197

G. Casanova, *Il marchesato di Zuccarello, storia e struttura tra medioevo ed età moderna*, Albenga 1989

G. De Moro, *Porto Maurizio in età rinascimentale (1499-1599)*, II, *Verso l'età moderna (1499-1542)*, Imperia 1989

1990

Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo, catalogo della mostra (Firenze, 9 giugno - 9 settembre 1990), a cura di L. Dal Prà, Milano 1990

S. Bianchi, *Nicolas Béatrizet*, in «Grafica d'arte», 1990, 4, pp. 2-9

G. L. Bruzzone, *Il complesso di N. S. della Consolazione e S. Agostino (Osa 1487-1799) in Ventimiglia*, in «Analecta Augustiniana», vol. LIII, 1990, pp. 259-296

G. Fedozzi, *Il caso "Pancalino"*, in «A vuxe de Ca de Puiö», IX, dicembre 1990, pp. 7-11

S. Ferino Pagden, *From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces*, in *The altarpiece in the Renaissance*, a cura di P. Humfrey, M. Kemp, Cambridge 1990, pp. 165-189

Lungo le valli Argentina e Armea. Ambiente Naturale, storia, arte, tradizioni, a cura di E. Bernardini, Novara 1990

L. Magnani, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 247-398

A. Pacini, *I presupposti politici del «Secolo dei Genovesi»: la Riforma del 1528*, Genova 1990

N. Pazzini Paglieri, R. Paglieri, *Chiese in Liguria*, Genova 1990

G. Saporì, *Van Mander e compagni in Umbria*, in «Paragone», XLI (n. s.), 1990, 21 (483), pp. 10-48

1990-1991

G. Abbo, *Parrocchia dei Santi Margherita e Bernardo Diano Arentino-Evigno*, in «Communitas Diani», XIII-XIV, 1990-1991, pp. 22-50

A. Romero, *Pittori di Ormea nel Dianese nell'ultimo decennio del Cinquecento*, in «Communitas Diani», XIII-XIV, 1990-1991, pp. 62-65

1991

G. Algeri, A. De Floriani, *La Pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991

W. Angelelli, A. G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano 1991

B. Ciliento, N. Pazzini Paglieri, *Ventimiglia*, Genova 1991

A. De Floriani, *Daniele da Firenze*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La Pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991a, p. 500

A. De Floriani, *Verso il Rinascimento*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La Pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991b, pp. 225-486

G. De Moro, *Ventimiglia sotto il Banco di San Giorgio (1514-1562)*, Ventimiglia 1991

G. Fedozzi, *I cosiddetti "Pancalino". Vita e opere di Raffaello, Giulio e Orazio De' Rossi*, San Bartolomeo al Mare 1991

1992

N. Calvini, *Castellaro. Storia di un antico borgo feudale*, Imperia 1992

D. Cordellier, B. Py, *Inventaire général des dessins italiens. V. Raphaël son atelier, ses copistes*, Paris 1992

G. De Moro, A. Romero, *“Pancalino” e il Rinascimento in Riviera. Raffaele, Giulio e Orazio De Rossi da Firenze a Dianio Castello*, Castelvechio Santa Maria Maggiore 1992

G. Fedozzi, *Ancora su Raffaello, Giulio e Orazio De' Rossi*, in «A vuxe de Ca de Puiö», XI, dicembre 1992, pp. 15-26

A. Giacobbe, *La parrocchiale di Santo Stefano, centro aggregante del borgo, e la sua quadreria spagnola*, in *I Colombo di Chiusanico*, atti del convegno (Chiusanico, 4 agosto 1991), Imperia 1992, pp. 107-127

Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento, catalogo della mostra (Firenze, 16 ottobre 1992 - 10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. A. Luchinat, Cinisello Balsamo 1992

R. Paglieri, N. Pazzini Paglieri, *Chiese barocche a Genova e in Liguria*, Genova 1992

Valli di Imperia, Genova 1992

L. Venturini, *I Ghirlandaio*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, 16 ottobre 1992 - 10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. A. Luchinat, Cinisello Balsamo 1992, pp. 109-113.

1993

M. Bartoletti, *Il convento di San Domenico a Taggia*, Genova 1993

N. Calvini, C. Soleri Calvini, *Borgomaro. Dalle origini alla restaurazione*, Imperia 1993

G. Delfino, *S. Bernardino da Siena nella Liguria occidentale*, in «Il Menabò Imperiese», XI, 1993, 2, pp. 10-12

A. Giacobbe, *La valle di Rezzo. Panoramica storica e presenze artistiche*, Imperia 1993

C. Hope, *The early biographies of Titian*, in *Titian 500*, atti del convegno (Washington, 25-27 ottobre 1990), a cura di J. Manca, Washington 1993, pp. 167-197

Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, catalogo della mostra (Parigi, 9 marzo - 14 giugno 1993), a cura di M. Laclotte, G. Nepi Scirè, Paris 1993

G. Meriana, *La Liguria dei Santuari*, Genova 1993

Sui sentieri dell'arte intorno al 1492 nel Ponente ligure, catalogo della mostra fotografica (Imperia, 11 ottobre - 30 novembre 1993), a cura di F. Pastorino, Imperia 1993

1994

A. Besio, *Sanremo. Guida*, Genova 1994

L. L. Calzamiglia, *La predella del «Pancalino» di Aurigo*, in «Il Menabò Imperiese», XII, 1994, 1, pp. 7-9

Casa d'aste Finarte, asta del 18 ottobre 1994, cat. 58

F. Cervini, *Architettura medievale in Valle Argentina*, Triora 1994

A. De Pasquale, A. Giacobbe, *Edifici religiosi a Ceriana*, Imperia 1994

L. Ventura, *La Madonna del Rosario di Vincenzo Tamagni nella chiesa di San Biagio in Finalborgo. Esaltazione e superbia dinastica dei Del Carretto, marchesi di Finale*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVIII, 1994, 1, pp. 98-117

1994-1995

G. Bellezza, *La chiesa di S. Siro e la canonica del XII secolo di Sanremo nei documenti della Soprintendenza*, in «Rivista ingauna e intemelina», XLIX-L (n. s.), 1994-1995, pp. 55-64

1995

M. Bartoletti, N. Pazzini Paglieri, *Sanremo*, Genova 1995

F. Cervini, *Interventi pittorici e scultorei nella chiesa parrocchiale dei Santi Giacomo e Filippo a Taggia*, in *Restauri in provincia di Imperia 1986-1993*, a cura di F. Boggero, B. Ciliento, Genova 1995, pp. 37-47

G. Malandra, *Antonio Tamagno: una presenza toscana nella ceramica savonese*, in *La maiolica ligure del Cinquecento. Nascita e irradiazione in Europa e nelle Americhe*, atti del convegno internazionale (Albisola, 29-31 maggio 1992), Albisola 1995, pp. 253-258

Relazione su cento lavori. L'attività di cantiere della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, a cura di L. Pittarello, Genova 1995

Restauri in provincia di Imperia 1986-1993, a cura di F. Boggero, B. Ciliento, Genova 1995

J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995

1996

J. Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996

L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco, catalogo della mostra (Firenze, 25 aprile - 28 luglio 1996), a cura di S. Padovani, Firenze 1996

L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530, catalogo della mostra (Firenze, 28 settembre 1996 - 6 gennaio 1997), a cura di A. Cecchi, A. Natali, Venezia 1996

1997

G. Algeri, *Testimonianze e presenze fiamminghe nella pittura del Quattrocento*, in *Pittura fiamminga in Liguria*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova 1997, pp. 38-57

C. Cavelli Traverso, *Da Provost a Massys*, in *Pittura fiamminga in Liguria*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova 1997, pp. 82-109

C. Di Fabio, *Gerard David e il polittico di San Gerolamo della Cervara*, in *Pittura fiamminga in Liguria*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova 1997, pp. 59-81

A. Giacobbe, *Un percorso alla scoperta dei beni monumentali ed artistici nel comune di Cipressa*, in G. Garibaldi, G. Ricci, A. Giacobbe, *Cipressa. Tre saggi per conoscere il territorio, la storia, i beni culturali di Cipressa e Lingueglietta*, Arma di Taggia 1997, pp. 59-142

G. Meriana, *Guida ai Santuari in Liguria*, Genova 1997

Pittura fiamminga in Liguria secoli XIV-XVII, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova 1997

C. Scaillièrez, *Joos van Cleve a Genova*, in *Pittura fiamminga in Liguria*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova 1997, pp. 111-125.

Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1997

1997-1998

F. Ciciliot, *Pittori rinascimentali a Savona e nel Ponente Ligure*, in «Rivista ingauna e intemelia», LII-LIII (n. s.), 1997-1998, pp. 197-209

1998

S. Baiocco, *Profilo di Gandolfino da Roreto*, in *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, a cura di G. Romano, Torino 1998a, pp. 179-265

S. Baiocco, *Repertorio delle opere di Gandolfino da Roreto*, in *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, a cura di G. Romano, Torino 1998b, pp. 267-330

R. Fontanarossa, *Per Lorenzo e Bernardino Fasolo: il catalogo ragionato dei dipinti*, in «Artes», VI, 1998, pp. 44-58

La Quadreria del palazzo vescovile di Savona, a cura di L. Rossi, Savona 1998

E. Parma, *Un progetto di Perino del Vaga per la pala dell'altar maggiore di S. Maria degli*

Angeli di Apricale, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di W. Liebenwein, A. Tempestini, München-Berlin 1998, pp. 338-344

G. Zanelli, *Cultura d'Oltralpe e linguaggio toscano nell'opera di Pietro Francesco Sacchi*, in «Arte lombarda», 1998, 2, pp. 18-25

1999

M. Bartoletti, *Adrechi, Stefano*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999a, p. 373

M. Bartoletti, *Agostino da Casanova*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999b, pp. 373-374

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 1999c, pp. 86-109

M. Bartoletti, *Cambiaso, Luca*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999d, pp. 381-383

M. Bartoletti, *Della Porta, Giovan Francesco*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999e, p. 390

M. Bartoletti, *De Rossi, Giulio*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999f, p. 391

M. Bartoletti, *De Rossi, Orazio*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999g, p. 391-392

M. Bartoletti, *De Rossi, Raffaele*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999h, p. 392

M. Bartoletti, *Il convento di San Domenico a Taggia*, Genova 1999i (II ed.)

M. Bartoletti, *Macario, Emanuele*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E.

Parma, Genova 1999, p. 398

F. Cervini, *Polittici e carpenterie, cori e ancone*, in F. Cervini, *Storie di legno. Viaggio nella scultura lignea in Valle Argentina*, Triora 1999, pp. 111-120

Devozione e arte. Santuari in provincia di Cuneo, a cura di G. M. Gazzola, Cuneo 1999

El siglo de los genoveses. Una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi, catalogo della mostra (Genova, 4 dicembre 1999-28 maggio 2000), a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Milano 1999

G. Fedozzi, *De' Rossi Giulio*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, V, Genova 1999a, pp. 543-544

G. Fedozzi, *De' Rossi Orazio*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, V, Genova 1999b, pp. 546-547

G. Fedozzi, *De' Rossi Raffaello*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, V, Genova 1999c, pp. 547-549

L'altare Segni, a cura di C. Silla, Firenze 1999

La pittura in Liguria. Il Cinquecento, a cura di E. Parma, Genova 1999

L. Lagomarsino, *Nicola da Canepa*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999, pp. 400-401

E. Parma, *L'"Ars Pictoriae" a Genova nella prima metà del Cinquecento*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999, pp. 12-25

F. Quasimodo, *Immagini medievali nei santuari cuneesi*, in *Devozione e arte. Santuari in provincia di Cuneo*, a cura di G. M. Gazzola, Cuneo 1999, pp. 53-57

G. Sacchetto, *Valsorda-Garessio. Santuario della Madonna delle Grazie*, in *Devozione e*

arte. Santuari in provincia di Cuneo, a cura di G. M. Gazzola, Cuneo 1999, pp. 78-81

G. Zanelli, *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999a, pp. 26-55

G. Zanelli, *Rocco di Bartolomeo*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999b, p. 407

G. Zanelli, *Simone di Pitriano*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999c, p. 412

2000

F. Cervini, *Raffaello de' Rossi e la sua stirpe. Tre generazioni di pittori fiorentini in Liguria*, in «Milleottocentosessantanove», 2000, 24, pp. 6-10

E. Fadda, *Scultori lombardi a Genova e in Francia: Tamagnino e Pasio Gagini*, in «Proporzioni», I (n. s.), 2000 (2001), pp. 69-79

L. Pagnotta, *Per Michele di Ridolfo giovane*, in «Bollettino d'arte», LXXXV, 2000, 113, pp. 97-106

G. Zanelli, *L'eredità genovese di Filippino Lippi e gli esordi di Raffaele de' Rossi: influssi toscani nella produzione pittorica ligure del primo Cinquecento*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XXII, 2000, 65, pp. 31-33

2001

C. Baker, T. Henry, *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 2001

D. Ballarò, R. Grossi, *Finalborgo. Spazio urbano e proprietà tra Sette e Ottocento*, Finale Ligure 2001

D. Franklin, *Painting in Renaissance Florence 1500-1550*, New Haven 2001a

D. Franklin, *An overlooked Ridolfo Ghirlandaio in Florence*, in «Mitteilungen des

Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLV, 2001b, pp. 490-494

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra (Mantova, 18 marzo - 10 giugno 2001), Milano 2001

2002

M. Bartoletti, *Appunti sulla situazione figurativa tra Savona, il Finale, e l'alta val Bormida nell'età di Macrino*, in *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, atti della giornata di studi (Alba, 30 novembre 2001), a cura di F. Cervini, E. Torchio, Savigliano 2002, pp. 55-73

L. Bertone, *Arte nel Monregalese*, Savigliano 2002

F. Cervini, *Liguria romanica*, Milano 2002

R. Musso, "Signori in città": *i Del Carretto a Savona (XIII-XVIII secolo)*, in «Atti e memorie della società savonese di storia patria», XXXVIII (n. s.), 2002, pp. 5-13

Nuova Adma Casa d'aste, Modena 18-19-20/10/2002, cat. 390

E. Parma, *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli XV e XVI*, Genova 2002

M. Tassinari, *Tessuti e ricami preziosi*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo Vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 259-270

L. Venturini, *I Ghirlandaio e l'Ospedale di Santa Maria Nuova*, in *Il patrimonio artistico dell'Ospedale di Santa Maria Nuova: episodi di committenza*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2002, pp. 142-251

2003

S. Bianchi, *Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (I parte)*, in «Grafica d'arte», XIV, 2003a, 54, pp. 3-12

S. Bianchi, *Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (II parte)*, in «Grafica d'arte», XIV, 2003b, 55, pp. 3-12

S. Bianchi, *Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (III parte)*, in «Grafica d'arte», XIV, 2003c, 56, pp. 3-12

D. V. Geronimus, L. A. Waldman, *Children of Mercury: new light on the members of the Florentine Company of St. Luke (c. 1475-c. 1525)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVII, 2003, pp. 118-148

Joos van Cleve e Genova. Intorno al Ritratto di Stefano Raggio, catalogo della mostra (Genova, 30 gennaio - 13 aprile 2003), a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003

S. Kuthy, *La Chiesa di San Lorenzo a Villa Faraldi. Provincia di Imperia*, Villa Faraldi 2003

Mete d'autore in provincia di Imperia, a cura di M. T. Verda Scajola, II, Genova 2003

G. Zanelli, *Fra Lombardia, Toscana e Roma: presenze e comparse a Genova nel XVI secolo*, in «Studi di storia dell'arte», XIV, 2003a, pp. 141-172

G. Zanelli, *Pittura fiamminga a Genova all'inizio del XVI secolo: il "caso" Joos van Cleve*, in *Joos van Cleve e Genova. Intorno al Ritratto di Stefano Raggio*, catalogo della mostra (Genova, 30 gennaio - 13 aprile 2003), a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Firenze 2003b, pp. 11-81

2004

M. Bartoletti, *Pittori sulla ceramica e ceramiche nella pittura tra XVI e XVII secolo in Liguria: alcune considerazioni*, in *Bianco-blu. Cinque secoli di grande ceramica in Liguria*, catalogo della mostra (Savona, Albisola Superiore, Albisola Marina, Vado Ligure, 12 maggio-15 agosto 2004; Genova, 15 maggio - 30 maggio 2004), a cura di C. Chilosi, E. Mattiauda, Milano 2004, pp. 53-56

G. Bellezza, *La Chiesa di San Pietro o del Santo Spirito*, in *Ceriana. Un borgo di mille anni*, Imperia 2004, pp. 101-107

S. Bianchi, *Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (IV parte)*, in «Grafica d'arte», XV, 2004, 57, pp. 3-13

Ceriana. Un borgo di mille anni, Imperia 2004

G. De Moro, *La memoria, la terra, l'ulivo. Guida al sistema museale "Lazzaro Acquarone" e lineamenti di approfondimento tematico*, Lucinasco 2004

C. Di Fabio, *Filippino Lippi a Palazzo Bianco. La pala di Francesco Lomellini*, Genova 2004a

C. Di Fabio, *Genova e Matteo Civitali*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, 3 aprile-11 luglio 2004), Cinisello Balsamo 2004b, pp. 153-163

Il santuario della Madonna dei Boschi di Boves, Cuneo 2004

A. Lanteri, *La Cappella di S. Sebastiano*, in *Ceriana. Un borgo di mille anni*, Imperia 2004, pp. 108-110

Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento, catalogo della mostra (Lucca, 3 aprile-11 luglio 2004), Cinisello Balsamo 2004

A. Sista, *Il polittico di San Pietro*, in *Ceriana. Un borgo di mille anni*, Imperia 2004, pp. 90-91

P. Zambrano, J. Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004

2004-2005

A. Rolandi Ricci, *Un pittore fiorentino del Cinquecento in Liguria: Raffaello de' Rossi*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Firenze, a. a. 2004-2005, relatore Prof. M. Boskovits

2005

A. Gandolfo, *La provincia di Imperia. Storia. Arti. Tradizioni*, 2 voll., Torino 2005

Il Polittico della Cervara di Gerard David, catalogo della mostra (Genova, 8 ottobre 2005-8 gennaio 2006), a cura di C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005

G. Magoni Rossi, *Vallebona. Chiesa di San Lorenzo*, Genova 2005

J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings. II. The Roman Religious Paintings ca. 1508-1520*, Landshut 2005

R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2. Voll., Milano 2005

M. Scagliola, *Il "Rinascimento devozionale" del prete pittore Emanuele Macario da Pigna*, in «Ligures», III, 2005 (2006), pp. 63-76

L. A. Waldman, *The Patronage of a Favourite of Leo X: Cardinal Niccolò Pandolfini, Ridolfo del Ghirlandaio and the unfinished Tomb by Baccio da Montelupo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII, 2005, pp. 105-128

2005-2006

M. Scagliola, *La pala del Crocifisso nella collegiata di Taggia e la breve stagione del leonardismo nell'estremo Ponente ligure*, in «Bollettino di Villaregia», XVI-XVII, 2005-2006, pp. 125-156

2006

M. C. Galassi, *Pittura fiamminga per i Genovesi (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa Atlantica. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2006

D. Geronimus, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven-London 2006

Il trittico fiammingo di San Lorenzo della Costa a Santa Margherita Ligure, a cura di G.

Algeri, Rapallo 2006

A. Leonardi, *Il Sacro e vago Giardinello e la Descrizione della cittade e contado di Albenga del canonico Gio Ambrogio Paneri: notizie storico-artistiche, documenti e resoconti nella diocesi di Pier Francesco Costa*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2004), a cura di B. Cleri, G. Perini, Urbino 2006, pp. 15-68

A. Peano Cavasola, *Nuove luci su alcune opere artistiche di Finalborgo*, in «Ligures», IV, 2006 (2007), pp. 121-138

M. Tassinari, *Sul filo dei secoli*, Savona 2006

L. A. Waldman, *Raffaellino del Garbo ad his World: Commissions, Patrons, Associates*, in «Artibus et historiae», XXVII, 2006, 54, pp. 51-94

2007

G. Assereto, M. Doria (a cura di), *Storia della Liguria*, Roma 2007

M. Bartoletti, *Motivi ornamentali, immagini del sacro e del profano nei reperti della pittura su ceramica cinquecentesca*, in *Azulejos Laggioni. Ceramica per l'architettura in Liguria dal XIV al XV secolo*, catalogo della mostra (Genova, Savona, 2007), a cura di L. Pessa, E. Mattiauda, Genova 2007a, pp. 71-80

M. Bartoletti, *Tavole e tele sugli altari della cattedrale tra Cinquecento e Ottocento*, in *La cattedrale di Albenga*, a cura di J. Costa Restagno, M. C. Paoli Raineri, M. Marcenaro, Bordighera 2007b, pp. 221-245

G. Bellezza, *Lavorare per conservare. Chiese, palazzi, torri, ville, castelli nell'estremo Ponente della Liguria*, Imperia 2007

Cipressa. Un borgo antico affacciato sul mare, a cura di Alfonso Sista, Imperia 2007

J. Costa Restagno, *Il monumento e i documenti*, in *La cattedrale di Albenga*, a cura di J.

Costa Restagno, M. C. Paoli Raineri, M. Marcenaro, Bordighera 2007, pp. 35-97

R. G. Kecks, *Ghirlandaio (Bigordi), Benedetto (del)*, in *Allgemeines Künstlerlexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, LIII, München-Leipzig 2007, pp. 68-70

La cattedrale di Albenga, a cura di J. Costa Restagno, M. C. Paoli Raineri, M. Marcenaro, Bordighera 2007

M. Villani, "Pichapetra" lombardi a Savona tra Quattro e Cinquecento: Matteo d Bissone e Gabriele da Cannero, in «Arte lombarda», CL (n. s.), 2007, 2, pp. 35-50

2007-2010

A. Giacobbe, *La devozione per la Madonna del Buon Consiglio. Forme originarie e diffusioni iconografiche nella Liguria occidentale*, in «Bollettino di Villaregia», XVIII-XXI, 2007-2010, pp. 81-119

2008

La collegiata di Sant'Ambrogio in Alassio. Cinque secoli di storia e arte, a cura di M. Bartoletti e F. Boggero, Milano 2008

A. Natali, *Madonne fiorentine. Raffaello, amico di Ridolfo*, in *L'amore, l'arte e la grazia. Raffaello: la Madonna del Cardellino restaurata*, catalogo della mostra (Firenze, 23 novembre 2008 - 1° marzo 2009), a cura di M. Ciatti, A. Natali, Firenze 2008, pp. 25-43

G. Zanelli, *Conferme per un soggiorno genovese di Vincenzo de' Barberis*, in «Arte lombarda», CDIV, 2008 (2011), 3, pp. 70-73

2009

M. Bartoletti, *Considerazioni sull'attività di Giovanni Cambiaso*, in *Luca Cambiaso. Ricerche e restauri*, atti del convegno (Moneglia, 11-12 maggio 2007), Genova 2009a, pp. 219-242

M. Bartoletti, *Giuliano Della Rovere e la committenza artistica a Savona tra Quattro e Cinquecento: qualche notazione a margine*, in *Giulio II e Savona. Metafore di un pontificato*,

atti del convegno (Savona, 7 novembre 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, M. Gargano, A. Modigliani, Roma 2009b, pp. 29-45

A. Bernacchioni, *Ridolfo del Ghirlandaio: una pala per "Johannes Petri italiano"*, in «Arte cristiana», XCVII, 2009, 854, pp. 345-350

S. Ginzburg, *Una fonte antica e un possibile committente per la Madonna della Quercia*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 103-113

H. J. Hornik, *Michele Tosini and the Ghirlandaio Workshop in Cinquecento Florence*, Brighton 2009

S. Kuthy, *Ricerche storiche e archivistiche nell'entroterra della provincia di Imperia. La chiesa parrocchiale di Deglio Faraldi e il fonte battesimale perso di Acquetico*, in «Ligures», VII, 2009 (2011), pp. 126-133

L'angelo custode di Tovo Faraldi e altri tesori d'arte recuperati nella Diocesi di Albenga-Imperia, catalogo della mostra (Albenga, 19 dicembre 2009 - 23 gennaio 2010), Albenga 2009

R. Musso, *"Un sì benigno signore et principe et amatore de' sudditi suoi". Alfonso II del Carretto, marchese di Finale (1535-58)*, in *Finale tra le potenze di antico regime. Il ruolo del Marchesato sulla scena internazionale (secoli XVI-XVIII)*, atti del convegno (Finale Ligure, 25 ottobre 2008), a cura di P. Calcagno, in «Atti e memorie della società savonese di storia patria», LXV (n. s.), 2009, pp. 9-67

2010

Abbazia benedettina di Finalpia. Restauri e studi 1995-2008, a cura di Massimo Bartoletti, Genova 2010

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Catalogo e itinerari*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-69

Angelico Aprosio, la Biblioteca Aprosiana e il complesso di Sant'Agostino a Ventimiglia, a cura di Lorella Gavazzi, Ventimiglia 2010

A. Bernacchioni, *Familia et civitas: i Ghirlandaio e Scandicci*, in *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra (Scandicci, 21 novembre 2010 - 1° maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010a, pp. 26-51

A. Bernacchioni, *Benedetto Ghirlandaio (Benedetto di Tommaso Bigordi)*, in *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra (Scandicci, 21 novembre 2010 - 1° maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010b, p. 86

E. Capretti, *Ridolfo del Ghirlandaio (Ridolfo di Domenico Bigordi)*, in *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra (Scandicci, 21 novembre 2010 - 1° maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010, p. 87.

G. Dolla, *Chiese e campanili tra gli ulivi della Valle Impero*, Imperia 2010

G. Fedozzi, *Poiolo e la sua chiesa*, San Bartolomeo al Mare 2010

D. Franklin, *Ridolfo del Ghirlandaio negli anni Venti e l'esordio di Michele Tosini*, in *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra (Scandicci, 21 novembre 2010 - 1° maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010, pp. 52-67

Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci, catalogo della mostra (Scandicci, 21 novembre 2010 - 1° maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010

2011

A. Cecchi, *Filippino, un pittore per tutte le stagioni*, in *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, catalogo della mostra (Roma, 5 ottobre 2011-15 gennaio 2012), a

cura di A. Cecchi, Milano 2011, pp. 16-25

C. Di Fabio, *La bottega di Gerolamo Viscardi in San Giovanni Vecchio e Santa Maria della Vittoria: un cantiere della "Genova francese" (1502-1503)*, in *Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova*, a cura di C. Montagni, Genova 2011a, pp. 107-118

C. Di Fabio, *Nascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento. Opizzino, Giacomo Spinola di Luccoli e la parte di Domenico Gagini, in Medioevo: i committenti*, atti del Convegno internazionale di studi (Parma 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011b, pp. 623-641

R. Musso, *La "Bastardigia" dei Marchesi. Rami illegittimi e poco conosciuti dei Del Carretto tra XIV e XVII secolo*, in «Ligures», IX, 2011, pp. 93-122

2012

M. Bartoletti, *Il convento di San Domenico a Taggia*, Genova 2012

M. Collareta, C. Giometti, *Architetture, sculture e pitture del Cinquecento: i tempi, i modi di un'avventura artistica*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, G. Wolf, I, Modena 2012, pp. 101-110

A. De Florian, *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

L'Ascensione di Ludovico Brea, a cura di G. Zanelli, Genova 2012

La cattedrale di San Lorenzo a Genova, a cura di A. R. Calderoni Masetti, G. Wolf, I, Modena 2012

P. Sénéchal, *La Cappella di San Giovanni Battista*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, G. Wolf, I, Modena 2012, pp. 87-99

G. Zanelli, *Il cantiere rinascimentale dell'oratorio dei Disciplinanti di Moneglia*, in

L'oratorio dei Disciplinanti di Moneglia. Testimonianza di fede e di arte nella storia di una Comunità, atti del convegno (Moneglia, 10-11 ottobre 2008), a cura di G. Algeri, V. Polonio, Chiavari 2012a, pp. 241-246

G. Zanelli, *“Le cui tavole esposte ne sacri Tempij riuscirono di non poco ornamento alla nostra Città”*. Ludovico Brea a Genova, in *L'Ascensione di Ludovico Brea*, a cura di G. Zanelli, Genova 2012b, pp. 51-103

2013

G. Extermann, *Les décorations sculptées de la chapelle Lomellini a Gênes par Tamagnino et Pace Gaggini*, in *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, a cura di F. Elsig, M. Natale, Roma 2013, pp. 41-78

G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013

D. Frapiccini, *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma 2013

S. Kuthy, *Le chiese, le cappelle e gli oratori di Riva, Deglio, Tovetto e Tovo frazioni del comune di Villa Faraldi*, Villa Faraldi 2013

P. Lüdemann, *Il Trionfo di Cristo tra dibattiti di cronologia, prestiti formali e questioni storico-iconografiche*, in *Tiziano. Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, 29 giugno - 6 ottobre 2013), a cura di B. Aikema, Firenze 2013, pp. 112-125

Pittori fiorentini a Palazzo Spinola. Dipinti di primo Cinquecento, catalogo della mostra (Genova, 11 ottobre 2013 - 23 marzo 2014), a cura di A. Muzzi, G. Zanelli, Genova 2013

G. Zanelli, *Pittori e dipinti fiorentini di primo Cinquecento a Genova*, in *Pittori fiorentini a Palazzo Spinola. Dipinti di primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Genova, 11 ottobre 2013 - 23 marzo 2014), a cura di A. Muzzi, G. Zanelli, Genova 2013, pp. 13-73

2014

L. Fabbri, *Una città, un fonte: il Battistero di Firenze e i suoi registri*, in *Porta Fidei. Le*

registrazioni pretridentine nei battisteri tra Emilia-Romagna e Toscana, atti del convegno (Modena, 8 ottobre 2013), a cura di G. Zacchè, Modena 2014, pp. 17-29

S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014

V. Markova, *Italian Paintings 14th – 18th centuries. Catalogue*, Moscow 2014

T. Mozzati, M. Zurla, *Alcune novità sulle sculture della Cattedrale di Genova: Benedetto da Rovezzano, Donato Benti e la famiglia Fieschi*, in «Nuovi studi», XIX, 2014, 20, pp. 33-68

2014-2015

M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, tutor prof. Aldo Galli, a.a. 2014-2015

2015

Piero di Cosimo 1462-1552. Pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera, catalogo della mostra (Firenze, 23 giugno - 27 settembre 2015), a cura di E. Capretti, A. Forlani Tempesti, S. Padovani, D. Parenti, Firenze 2015

San Siro chiesa della città. Genesi e storia dei restauri, a cura di E. Porri, Sanremo 2015

2016

Diano Castello. Arte, storia, cultura e tradizioni di un borgo ligure, a cura di D. Gandolfi, A. Sista, Diano Castello 2016

G. Fedozzi, *Una bottega d'arte d'ascendenza fiorentina a Diano Castello: i De Rossi*, in *Diano Castello. Arte, storia, cultura e tradizioni di un borgo ligure*, a cura di D. Gandolfi, A. Sista, Diano Castello 2016, pp. 217-223

Joos van Cleve. Il trittico di San Donato, a cura di G. Zanelli, Genova 2016

D. Pegazzano, *Le pale di Ridolfo del Ghirlandaio e di Michele Tosini per il monastero di S. Jacopo di Ripoli*, in *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, a cura di C. Giometti, D. Pegazzano, Firenze 2016, pp. 35-39

2017

F. Boggero, *Le vicende del polittico dei Santi Nazario e Celso*, in «Sacro e Vago Giardinello», n. 3, 2017, pp. 21-30

R. Castrovinci, *Vincenzo Tamagni da San Gimignano, discepolo di Raffaello*, Roma 2017

G. Fedozzi, *La chiesa parrocchiale di San Bartolomeo apostolo: dall'antico al moderno edificio sacro*, in «Sacro e Vago Giardinello», n. 3, 2017, pp. 47-68

F. P. Fiore, *Giuliano da Sangallo e la facciata del palazzo Della Rovere di Savona*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore, Milano 2017, pp. 421-433

G. Zanelli, *Su Agostino da Casanova. Il polittico della Santa Croce*, in «Arte Cristiana», CV, 2017, 899, pp. 124-131

2018

M. Bartoletti, *La "Madonna antica" nella cappella dell'Incoronata e altri reperti figurativi di Santa Maria delle Vigne tra XIV e XV secolo*, in *La Cappella di Nostra Signora delle Vigne a Genova secoli XVII-XIX*, Genova 2018, pp. 28-41

L. L. Calzamiglia, *Note a margine della tavola di Cesio*, in «Sacro e Vago Giardinello», n. 4, 2018, pp. 13-29

Il Rinascimento nelle terre ticinesi 2. Dal territorio al museo, catalogo della mostra (Rancate (Mendrisio), 28 ottobre 2018-17 febbraio 2019), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Bellinzona 2018

L. Lanzalaco, A. Rolandi Ricci, *Ancora su Bernardo Raibado pittore: tre nuovi inediti*, in «Sacro e Vago Giardinello», n. 4, 2018, pp. 31-42

A. Merlotti, *Savoia Tenda, Renato di*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Roma 2018, pp. 129-132

Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra *La fragilità della bellezza. Tiziano, Van Dyck, Twombly e altri 200 capolavori restaurati* (Reggia di Venaria, 28 marzo - 16 settembre 2018), a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti, Venezia 2018 (la versione estesa del catalogo è consultabile online: <http://restituzioni.marsilioeditori.it/2018/>)

M. Tassinari, *Lusso alla corte dei marchesi del Carretto a Finale Ligure. Tessuti preziosi da abiti e vesti sacre*, in *The taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Firenze 2018, pp. 49-64

M. Zurla, *Un fiorentino nelle "terre di marmo": Donato Benti tra Genova e Pietrasanta*, in *Nelle terre del marmo. Scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno di studi (Pietrasanta-Seravezza, 12-13 dicembre 2013), a cura di A. Galli, A. Bartelletti, Pisa 2018, pp. 165-196

2018-2019

M. Caldera, A. Fiore, *Un fiorentino alla 'porta occidentale d'Italia': la Visione di san Bernardo di Raffaele de' Rossi da Finalborgo a Mosca*, in «Nuovi Studi», XXIII-XXIV, 2018-2019, 24, pp. 27-42

2019

Alessandria scolpita 1450-1535. Sentimenti e passioni tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra (Alessandria, 14 dicembre 2018 - 5 maggio 2019), a cura di F. Cervini, Genova 2019

O. M. Piavento, *Forme della pala d'altare in Piemonte e nell'alessandrino tra età gotica e Rinascimento*, in *Alessandria scolpita 1450-1535. Sentimenti e passioni tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Alessandria, 14 dicembre 2018 - 5 maggio 2019), a cura di F. Cervini, Genova 2019, pp. 119-129

Rinascita di una pieve. Il polittico dei Santi Nazario e Celso a Borgomaro, a cura di A. Sista, Chiusanico 2019