CARLA CAVELLI TRAVERSO

OSSERVAZIONI SUL COSIDDETTO TRITTICO DI SAN COLOMBANO

Il trittico, esposto nella Galleria di Palazzo Bianco, proviene dal Museo degli Ospedali Civili di S. Martino ed è costituito da una pala di notevoli dimensioni (cm. 258 × 202) con l'*Annunciazione* e da due tavole più piccole (cm. 139 × 90) raffiguranti rispettivamente *S. Pietro* ed una *Santa* monaca. Queste ultime, visibilmente decurtate delle parti inferiori, furono separate con un taglio a gomito e risarcite con inserti di altro legno, ridipinto a raffigurare un muretto a pietrame secondo una datazione collocabile circa alla seconda metà dell'Ottocento.

Abbastanza recentemente, in occasione della mostra genovese sulla pittura antica del 1946, seguita da quella sulla pittura fiamminga ed olandese (Firenze, 1947) venne ipotizzata l'originaria formazione a trittico delle tre tavole e la loro provenienza dalla soppressa chiesa genovese di San Colombano: da questa riflessione desume l'attuale dicitura «trittico di San Colombano», con la quale a tutt'oggi l'opera è nota.

L'analisi delle fonti bibliografiche ha però messo in discussione quest'ipotesi in quanto mentre dell'*Annunciazione* si hanno notizie già a partire dal Seicento, le due tavole con i *Santi* fanno la loro prima comparsa solo nel 1929 tra le opere del costituendo Museo di S. Martino.

Già infatti l'anonimo estensore delle *Chiese di Genova* [1], manoscritto secentesco conservato nell'Archivio storico del Comune di Genova, seguito di presso dal Perasso e dal Giscardi [2], ricorda tra le opere presenti nella chiesa di S. Colombano la tavola dell'*Annunciazione* «d'un maestro fiammingo». La chiesa di San Colombano, fondata verso la metà del sec. XIII da Pietro Burbalia (o Burgaglia) e dalla moglie Josephina per le monache dell'ordine cistercense sottoposte all'abbazia di S. Stefano, venne inglobata nel 1511 per volere di papa Giulio II nell'attiguo Ospedale dei Cronici, sorto da poco con lo scopo di adempiere ai bisogni spirituali di quella triste dimora dove trovavano ricovero tutti quei malati che non

potevano avere assistenza presso l'Ospedale di Pammatone, in quanto non compresi nello statuto dell'ente a causa dell'inguaribilità del loro male. Tra la fine del Settecento ed i primi dell'Ottocento la tavola venne trasferita all'interno dello stesso ospedale nell'infermeria nuova: il Ratti nella seconda edizione dell'*Instruzione* del 1780[3] la dice ancora nella chiesa, mentre l'Anonimo del 1818 recita «...la SS. Annunciazione d'un fiammingo non è più nella chiesa... se non è alla prima infermeria»[4].

Ed ancora in questa collocazione, precisamente su uno degli altari, la ricorda Federigo Alizeri nella *Guida* del 1870[5] attribuendola al pennello del fiammingo Francesco Floris.

In precedenza lo stesso studioso nella *Guida* del 1846-47[6] menzionava «una stupenda tavola coll'Annunciazione di scuola olandese con le iniziali E.A.O.A.I.», collocata nel salone dell'Ospedale di Pammatone, posto in capo alla scala, dove erano le opere provenienti dall'eredità Zignago. Nella tavola in oggetto queste lettere sono tracciate a decoro del vaso con gigli ed iris dipinto sul tavolino nello sfondo (*fig. 3*), ma per quanto riguarda la provenienza dall'eredità di Carlo Zignago a favore dell'Ospedale di Pammatone (1832) non ho trovato alcuna conferma nella documentazione d'archivio, che al contrario cita opere quali il *S. Giovanni penitente* indicato dallo studioso in quella stessa particolare collocazione[7]. D'altronde la storica presenza dell'*Annunciazione* nella chiesa di S. Colombano rende ancora più confusa ed imprecisa questa notizia.

A seguito del passaggio di proprietà dell'Ospedale dei Cronici al Comune di Genova che destinò tali locali a sede degli uffici demografici l'opera pervenne al nuovo Ospedale civile di S. Martino. Quivi nel salone d'ingresso e lungo l'ampio scalone furono raccolte le opere più importanti degli Ospedali dei Cronici e di Pammatone al fine di costituire il futuro Museo degli Ospedali Civili (poi inaugurato nel 1931).

In quella sede fanno la loro prima comparsa le due tavole con i *Santi* che insieme alla pala furono collocate nella parete a levante del salone d'ingresso, dove li vide il Friedländer che per primo li attribuì al Provost, senza per altro accennare ad una possibile comune struttura a trittico[8].

Il critico fiammingo, che a detta del Mosso amministratore degli Ospedali Civili «avrebbe voluto assicurare i preziosi quadri alle Gallerie di Berlino»[9], riconobbe nella santa monaca Sant'Elisabetta senza precisare se trattasi di S. Elisabetta d'Ungheria o di S. Elisabetta del Portogallo, in quanto entrambe presentano come elementi iconografici la corona regale e l'abito claustrale.

Gli stessi dati erano già stati riferiti nell'*Inventario patrimoniale* dei beni degli Ospedali Civili redatto nel 1930 dall'economo G. Ricci[10]: in elenco vengono riportate tutte le opere d'arte del nuovo Museo con indicate la collocazione, il numero progressivo d'inventario, il valore assicurativo, l'attribuzione e la provenienza contrassegnata dalla lettera P. per Ospedale Pammatone e C. per Ospedale Cronici.

Delle tre tavole attribuite al Provost si segnala per la pala d'altare con l'*Annunciazione* (numero d'inventario 118) il valore assicurativo di L. 250000 e la provenienza dall'Ospedale dei Cronici, mentre le due tavole con *S. Pietro* e *S. Elisabetta* (n. di inv. 116 e 117) il valore singolo di L. 50000 e la provenineza dall'Ospedale di Pammatone con l'indicazione in parentesi «Sauli». In effetti sullo scorcio dell'Ottocento l'Ospedale di Pammatone godette di un notevole lascito soprattutto in beni stabili attigui alla chiesa di S. Marta da parte del marchese Nicolò Sauli[11].

Questi, deceduto il 20 ottobre 1874, nel testamento depositato presso il notaio A. Ghersi aveva nominata usufruttuaria la vedova Teresa Littardi ed erede universale l'Ospedale di Pammatone «colla condizione però di accumulare gli interessi al capitale, finché si formi un fondo sufficiente per istituire un nuovo ospedale (il futuro S. Martino) costruito secondo i più accreditati sistemi del giorno»[12].

Successivamente l'11 ottobre 1881 la commissione amministratrice degli Ospedali Civili con deliberazione relativa approvata dalla deputazione provinciale in data 3 novembre accettò la proposta della marchesa Sauli di rinunciare a favore dell'Ospedale di Pammatone alla partecipazione nella proprietà del palazzo Sauli in via S. Giuseppe n. 31, dove abitava, confermandone però l'usufrutto — la proprietà di tale palazzo le era stata assegnata a saldo della dote — purché le fossero fornite pari rendite dello Stato tra quelle facenti parte del patrimonio Sauli intestato a Pammatone[13].

Alla morte della marchesa quindi anche il palazzo dell'antica crosa del Diavolo, opera tarda di Carlo Barabino, venne a fare parte dei beni di Pammatone e proprio nel salotto di mezzo del piano nobile si trovavano undici quadri sui quali l'Ospedale rivendicava la proprietà in grazia dell'art. 114 del Codice Civile in quanto «oggetti immobili per destinazione» e che al contrario l'avvocato Diomede Badano, erede della Littardi, considerava parte integrante dell'eredità.

In tutta la documentazione relativa a questa controversia non si trova alcun elenco dettagliato di queste opere che parimenti non vengono riportate nelle note guide genovesi ottocentesche[14]: l'unica indicazione ritrovata a margine di una lettera del 23 maggio

1892 del presidente degli Ospedali Civili all'avvocato G.B. Boraggini, consulente legale per gli Ospedali nella vertenza, così recita «uno di detti quadri rappresenta S. Elena (?) Imperatrice. L'altro un Santo di cui ignoransi al momento il nome»[15].

La ricerca non ha quindi ancora permesso di accertare con sicurezza la provenienza delle tavole più piccole dall'eredità di Nicolò Sauli.

Il Cappellini[16] nel primo catalogo del Museo riporta solo per la tavola con *S. Pietro* la provenienza dall'eredità Sauli a favore di Pammatone, mentre per la *S. Elisabetta* e l'*Annunciazione* cita la soppressa chiesa di S. Colombano.

Nello stesso anno il Grosso[17] riportando per le tre tavole l'attribuzione al Provost, considera solo le due tavole con i Santi «frammenti di un polittico», mentre per l'*Annunciazione* ricorda che «per secoli adornò la corsia degli Ospedali dei Cronici ove erano radunati i lettucci dei poveri vecchi incurabili».

Ancora Cappellini nel catalogo del 1937[18] riporta quanto già espresso aggiornandosi solo in merito all'attribuzione con il nome storpiato di John Prevost e ricorda l'intervento di restauro di Pompeo Rubinacci su molte opere del Museo: questi in collaborazione con Rosi applicò alla tavola dell'*Annunciazione* per evitare ulteriori deformazioni una parchettatura costituita da tre traverse di contenimento scorrevoli ciascuna su undici nottole ed un intervento simile eseguì anche sulle tavole più piccole[19].

In occasione della Mostra genovese del 1946 le tre tavole vengono considerate parti di uno stesso trittico ed il Morassi, curatore dell'esposizione, per primo individua nel verso delle tavole con i Santi tracce di figurazione a monocromo[20].

Il contemporaneo articolo del Grosso[21] parla quindi di «polittico del Museo degli Spedali Civili», e nel catalogo della Mostra d'arte fiamminga ed olandese tenutosi a Firenze l'anno dopo, dove le tre tavole vennero esposte congiuntamente, si legge che «il trittico proviene dalla soppressa chiesa di S. Colombano degli Ospedali dei Cronici»[22]. Il Ragghianti, tra i curatori, avverte inoltre che il frammento (*fig. 7*) con il *Ritratto della donatrice* che stava a sinistra in basso della *S. Elisabetta* si trova nella Collezione Thyssen-Bornemisza, Fondazione Schloss Rohoncz vicino a Lugano, mentre il *Ritratto del donatore* si trova nella Collezione Johnson a Filadelfia, ed era già stato «attribuito dal Berenson ad Andrea Solario, e quindi dal Friedländer e dal Valentiner al Provost». Nella *S. Elisabetta* viene inoltre riconosciuta la regina del Portogallo divenuta semplice Clarissa nel 1337: a tal proposito ancora Ragghianti ipotizza «per quest'opera

di impegno e di cospicua destinazione, una provenienza portoghese.

A prescindere dalle opere di Provost esistenti in Portogallo e in Spagna, è da ricordare che probabilmente a Provost appartiene un altro grande Trittico col ritratto di Re Manuel di Portogallo, proveniente da Funchal (Madera) ed ora nel Museo di Lisbona» (*fig. 8*).

In seguito Ragghianti con un ulteriore approfondimento della ricerca, precisa in merito ai ritratti «collocati, secondo un'iconografia così comune che risparmia ogni giustificazione, ai piedi dei *santi...*» (*fig. 1*), che «le misure corrispondono perfettamente agli spazi segati. Com'è naturale, mancano le parti inferiori sia dei *Ritratti*, sia delle figure dei due *Santi*. Non sono riuscito a chiarire quando e come avvenne la malversazione del dipinto, né le vicende antiquarie dei due *Ritratti*: quello femminile era nella collezione del Col. Burn Murldock a Firenze alla fine del secolo XIX». Ancora sulla provenienza iberica Ragghianti paragonando l'Annunciata di Genova a quella a chiaroscuro del trittico Parmeggiani del Museo di Modena rammenta come la collezione Parmeggiani si fosse formata in Spagna ed ancora ritornando al citato trittico di Funchal per la presenza fra i donatori del re Manuel del Portogallo e del pontefice Leone X ipotizza una datazione intorno al 1515, anno della prima ambasceria guidata da Tristan de Cunha che il re del Portogallo inviò a Roma e comunque non oltre il 1521, anno della fine del potere per entrambi i sovrani. Anche per il cosiddetto trittico di San Colombano il critico ipotizza la stessa datazione oscillante tra il 1515 ed il 1521, periodo nel quale il pittore fiammingo fu sempre documentato a Bruges, per questo le due grandi opere furono eseguite nell'operosa bottega del maestro e solo successivamente inviate ai committenti[23].

Queste conclusioni, come vedremo, faranno testo nella successiva eleborazione critica: nel 1950 la Marcenaro nel catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco, dove le tre tavole in quella data furono collocate in deposito, parla di «trittico incompleto»[24] ed il Morassi l'anno dopo nell'ampliamento del catalogo dell'esposizione del 1946 accoglie l'ipotesi di Ragghianti relativa ai ritratti dei donatori[25]. Anche il Bologna[26] si orienta per una datazione intorno al 1515, confrontando infatti le fattezze fisionomiche del San Giovanni Battista della *Sacra Conversazione* della Collezione del principe di Cassaro a Nettuno (Roma) con lo stesso santo del trittico di Funchal (*fig. 8*) e con il *San Pietro* genovese e più in generale con il trittico di San Colombano, che presenta come la *Sacra conversazione* «le fantastiche ali degli angioli, la ricchezza tersa

dei panni sparsi...», egli vi rintraccia l'influsso della pittura del van Cleve e del Patenir di quel periodo.

Bernardi[27] fa invece un po' di confusione, presentando la tavola dell'*Annunciazione* la dice «proveniente dalla distrutta chiesa genovese di San Colombano, fornita di due sportelli... con le figurazioni di S. Pietro e S. Elisabetta del Portogallo che aperti formavano un trittico»; poco dopo aggiunge che l'opera (verosimilmente il trittico) «pervenne con l'eredità Sauli agli Ospedali Civili di Genova».

Hoogewerff[28], come già precedentemente Ragghianti, ritiene erroneamente il trittico di San Colombano «menzionato già dal Ratti nel 1780», ma in merito al riconoscimento della santa arriva alla giusta lettura con S. Elisabetta d'Ungheria qui raffigurata secondo la più diffusa iconografica con l'abito di terziaria francescana, con una corona sulla testa ed un libro tra le mani sul quale sono poste due corone o per meglio dire una doppia corona.

Castelnovi[29] fa propri i risultati della ricerca di Ragghianti con la correzione iconografica di Hoogewerff, mentre nell'edizione aggiornata del repertorio del Friedländer[30] si riportano in nota i recenti contributi di Ragghianti, Bologna, Hoogewerff, precisando nel testo che il ritratto della donatrice pervenne da Genova alla fondazione Rohoncz.

Un'ulteriore informazione ci viene fornita da Mara Borzone[31] che indica per la tavola con i Santi la provenienza da un'eredità Sauli del 1920 a favore dell'Ospedale dei Cronici, della cui esistenza non ho trovato alcuna traccia nell'archivio storico dell'ente ospedaliero e che sarebbe stata desunta dall'inventario generale delle opere del Museo che a tutt'oggi non mi è stato possibile consultare.

In effetti nel catalogo del Lucattini[32] edito nel 1974 tra le opere provenienti dall'eredità di Nicolò Sauli vengono citate alcune con data 1875[33] ed altre con data 1920[34] ma per il trittico in oggetto non viene indicata alcuna provenienza.

Collobi Ragghianti[35] ritornando alla lettura della Santa con S. Elisabetta del Portogallo ripropone la provenienza portoghese del trittico, databile a suo parere ai primi anni del sec. XVI, perché «ancora acerbamente rogeriano». A questo proposito e per la storica presenza nella penisola iberica di numerose opere del Provost, la studiosa ipotizza tra il 1501 ed il 1507 un soggiorno del Maestro in Portogallo.

Tagliaferro[36], che ripropone entrambe le diciture per la S. Elisabetta, fornisce una documentazione precisa della parchettatura eseguita nel 1965 da Decio e Benito Poggio di Bologna sulla tavola

dell'Annunciazione, «l'esemplare più elaborato di intervento tra quanti ne esistono nella Galleria di Palazzo Bianco», e descrive con precisione i tratti pittorici individuabili nei versi delle tavole con i Santi: «Il verso della tavola di San Pietro mostra nella destra un libro aperto poggiante sull'avambraccio sinistro e sulla mano di un personaggio ormai completamente cancellato; sulla pagina sinistra, si leggono le parole "Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi". Il verso del pannello di Santa Elisabetta presenta tracce di un dipinto completamente abraso, del quale non è possibile individuare alcun elemento».

La stessa analisi delle tavole sembrerebbe rendere difficile e quasi improponibile la loro appartenenza ad un unico ed organico insieme: il rapporto dimensionale tra le figure è troppo disomogeneo, non esiste alcun legame iconografico tra i pannelli, l'ambientazione è priva di contiguità con netto contrasto tra il raccoglimento quasi mistico della stanza dell'*Annunciazione* e l'aperto panorama con architetture che fa da sfondo ai Santi; risulta ancora da documentare che la pala avesse le ante, tanto più che le fonti storiche citano solo il soggetto iconografico dell'*Annunciazione* per la tavola presente nella chiesa di S. Colombano.

Pur accettando l'ipotesi del comune autore, Jan Provost, ipotizzato dalla critica specializzata, risulta evidente il diverso clima culturale che sottende all'*Annunciazione* più ritardata ed arcaicizzante rispetto alle tavole con i Santi dove si respira già l'influsso italiano.

L'*Annunciazione* è infatti ancora legata alla cultura più tipicamente nordica vincolata al gusto del particolare da «miniatura», al rigido contrappunto delle figure quasi ritagliate nella scena con effetto spaziale di scarso respiro.

La stanza della Vergine offre un interessante esempio di arredo fiammingo della fine del Quattrocento con rivestimento ligneo — a travi nel soffitto, a riquadri nel pavimento —, dove letto, armadio, camino — elemento insieme architettonico e d'arredamento — cassapanca formano parti sporgenti la cui decorazione ripete quella adottata per l'esterno degli edifici (motivi del gotico fiorito, mascheroni, statuine...). L'intaglio è piatto, ottenuto scavando il fondo per lasciare a rilievo gli specchi riquadrati. Le proporzioni monumentali del letto «a predella» con cielo di tende fissate direttamente al soffitto e con zoccolo d'appoggio, alta testata decorata da teoria di statuine, parato con tendaggi, coperte e cuscini di stoffe preziose testimonia come questo mobile, ritenuto l'ornamento più onorevole della stanza, fosse destinato ad un importante personaggio.

Un primo esempio di cassapanca, che sostanzialmente corrisponde

con più ricchezza e sontuosità alla panca medioevale, è raffigurato in un unico corpo con cassone destinato a sedile, dotato di spalliera ed alti braccioli che servivano anche da appoggio — cestino da lavoro, candeliere — ed una base a gradino. Alti e morbidi cuscini ne rendono confortevole la seduta, uguali a quelli ai piedi della Vergine e sul sedile della sedia curule, interessante esempio ricomparso sullo scorcio del Quattrocento che reca all'incrocio delle gambe uno scudo più simile ad un saggio di perizia artigianale che ad uno stemma[37].

Concludono l'arredo una stampa a parete, abbastanza frequente nella pittura del periodo, un alto e stretto tavolino coperto da un drappo dove sono posti due candelieri ed il vaso in ceramica con l'iscrizione della quale abbiamo già parlato ed i tipici fiori della Vergine — gigli ed iris — ed un orologio, pezzo ancora raro per l'epoca che ritroviamo un po' simile nel trittico del Maestro del 1518, *Il Cristo presso Simone*, dei Musei Reali di Bruxelles[38].

Il curioso tondo nel fondo sopra il letto ha fatto supporre trattarsi di uno specchio in quanto un oggetto di questo tipo (convesso) si trova nella stessa posizione ad es. nel trittico dell'*Annunciazione* del Maestro della Maddalena (Bruxelles, Musei Reali)[39] e nella *Venere e Cupido* del Maestro delle mezze figure (Berlino, coll. Dahlem), oppure un sapiente e prezioso lavoro di oreficeria.

La disposizione degli arredi nella stanza in parte inghiottiti dalla penombra segue un'organizzazione consequenziale dei piani prospettici imprecisa con scarso effetto prospettico, accentuato dal rigido contrappunto delle figure della Vergine e dell'arcangelo Gabriele e della colomba dello Spirito Santo in primo piano.

La Madonna, colta secondo la tradizione nelle Sacre Letture, non esprime alla vista di Gabriele alcun moto di stupore e di paura, lo stesso animo dell'arcangelo è freddo e distaccato, il pathos, l'eccezionalità della rivelazione, il messaggio divino non riescono a trovare la loro espressione sentimentale raggelata in una resa fredda e monocorde dove la sensibilità ha la stessa importanza dello splendido cromatismo delle ali di Gabriele o degli abiti[40] impreziositi da bordi di pelliccia e da gioielli di eccellente fattura; questi mossi da pieghe increspate un poco rigide fanno quasi da sostegno alle figure.

Il puro ovale dei visi è contrassegnato dalla bocca larga e diritta, dagli occhi stretti e scuri, l'ombra sopra le palpebre fa emergere le sopracciglia. Le mani hanno una lieve mobilità e mostrano già quella configurazione angolare delle dita lunghe e snodate che divenne una caratteristica peculiare della pittura del Maestro.

La leggiadra coroncina dei capelli è raffigurata anche nella *Madonna con il Bambino* del Museo di Strasburgo, nella *Vergine e Bambino* della National Gallery di Londra (*fig. 9*) e nel citato trittico di Lisbona[41].

La tavola dell'*Annunciazione* sembra quindi confluire nel filone della produzione giovanile di Provost più prossima alla maturità nella quale sono presenti anche se non ancora definitivamente elaborati temi classici della sua pittura nell'ambito di uno stile asciutto ed un po' rigido nel quale vengono rivissute immagini quattrocentesche in un impianto saturo di decorativismo manierato.

Ad esempio nell'*Annunciazione* del Museo Boymans-van Beuningen di Rotterdam e nel *Cristo che appare alla madre* attualmente di collocazione sconosciuta sono presenti molti elementi particolari dell'arredo dell'*Annunciazione* resi in modo più semplice e povero, oppure nell'*Annunciazione* in *grisaille* del verso delle tavole con i donatori ed i ss. Andrea e Caterina della Collezione Johnson di Filadelfia la posizione dei personaggi, soprattutto dell'angelo è del tutto simile al modello genovese[42].

Ma sono soprattutto la *Madonna* del Museo di Strasburgo e l'*Annunciazione* della collezione di Sir B.S. Barlow[43] a mostrare le più interessanti analogie: in queste opere si coglie ancora un Provost che cerca di conformarsi alla tradizione ecclesiastica di Bruges senza riuscire a fare propria l'attitudine religiosa vincolata alle imposizioni chiesastiche. Una pittura sicuramete avvicinabile a quel filone «astratto» che aveva in Petrus Christus il più noto maestro — come aveva già intuito il Morassi nel '51[44] —, ma che comunque presenta uno stile colto al momento di spiritualizzare il suo purismo ritmico rimanendo ancora legato agli aspetti più arcaicizzanti della cultura bruggese; anche quanto Provost si avvicina a David, artista su cui riversò la sua crescente ammirazione, si rivolge a quegli aspetti più ritardati, più vivacemente collegati alla cultura pittorica di Haarlem che d'altra parte trovava riscontro presso i non rari maestri olandesi che operavano a Bruges sulla fine del secolo.

Nelle tavole con i *ss. Pietro ed Elisabetta* questo discorso pittorico raggiunge la sua compiutezza; più intenso si fa l'omaggio al David del quale egli sentì la superiorità soprattutto nella sublime tranquillità e nell'armonioso equilibrio, tentando di avvicinarlo nella monumentalità solenne dei santi che però presentano per la loro «ipotizzabile» altezza e la testa un po' allungata una dimensione verticale accentuata dalle architetture (*fig. 8*) e dagli alberi dello sfondo. Il panneggio delle vesti acquista un ritmo fluente ed un po' cantilenato delle pieghe in omaggio a Quentin Massys, mentre la

mani con le dita piegate ad angolo quasi falangi pungenti e la divisione interna delle stesse separate nettamente dalla mano con una linea retta sono quasi un autografo dell'artista.

Si accentua quel tenue chiaroscuro presente già nei visti dell'*Annunciazione* che rimanda a quell'interesse per l'arte italiana che portò quasi nello stesso periodo grandi maestri fiamminghi a visitare le nostre terre: i visi vengono infatti modellati attraverso una gentile transizione dalla luce all'ombra scura secondo una rivisitazione del tutto nordica dello sfumato leonardesco.

L'interessante analisi che Bologna [45] fece in merito ai rapporti intercorsi tra le scuole di Bruges e quella d'Anversa e tra artisti quali il citato Massys, il Mabuse e soprattutto Joos van Cleve, così profondamene interessanti all'arte italiana, quale supporto culturale ed artistico ad opere quali il trittico di San Colombano, sembrerebbe da limitare alle sole tavole dei Santi che rivelano il soffio del Rinascimento anche nella grandiosa nobiltà di impianto, nella calibrata composizione, nella solennità atmosferica della luce.

Le architetture abilmente costruite secondo il gusto del gotico più maturo con alte torri esagonali sono presenti ad es. nel trittico con la *Vergine in trono ed i SS. Bernardo e Benedetto* attualmente nelle collezioni reali di Hampton Court (*fig. 10*) e nella tavola del Museo di Rotterdam facente parte del trittico con *Storie di S. Caterina* [46].

I terreni coltivati, gli alberi frondosi disposti in gruppi allineati con perfetto assetto testimoniano la preferenza del Provost per l'ordine adattato alle necessità dell'uomo, l'amore per un ambiente su cui lo stesso ha trionfato con armonia e grazia, rivelando una natura capace di creare piacere e gioia tangibili.

La spalliera di tralci fruttiferi contro un muro di pietra che si ripete ad es. nella *Sibilla* del Louvre e che delimita in secondo piano l'ambito dei santi dallo sfondo della città ricorda l'abitudine dell'artista a terminare gli spazi in secondo piano con l'ausilio di un muro, di un albero, di una siepe, di un traliccio.

Lo stesso paesaggio disposto a guisa di giardino, ornato di vasi di fiori, di piante a spalliera, di aiuole si ritrova a tal punto nei *Ritratti* dei donatori (*fig. 7*) da presentare una possibile continuazione degli elementi vegetali ad es. nel sottile tronco dietro alla donatrice forse prolungamento del ciuffo frondoso alle spalle di *S. Elisabetta.*

La vivida problematica italianizzante dei ritratti di un van Cleve, nel quale non tardò a ripercuotersi anche per l'esempio del Massys la concezione ritrattistica lombarda, è presente in modo particolare nel ritratto del donatore che il grande Berenson aveva per l'appunto

attribuito al pennello del lombardo Andrea Solario [47]. E lo stesso dicasi per i ritratti dei santi e soprattutto per il *S. Pietro* che persa l'apparente fredda monumentalità investe la seria espressione del volto di un'aria di vigorosa tensione: il viso è segnato da ombre lungo le guance ed il mento che conferiscono alla bocca un'inusuale configurazione con gli angoli di poco volti in basso, i sopraccigli che emergono dall'ombra opprimono le palpebre quasi delineando le buche degli occhi.

Pochi anni sembrano intercorrere tra l'*Annunciazione* e le tavole di *S. Pietro* e *S. Elisabetta* il tempo necessario alla piena maturazione di una personalità che, pur subendo l'influenza della contemporanea produzione pittorica in particolare bruggese, non si adattò molto ad una produzione in linea con la corrente di pensiero dominante, affrontando le tradizionali composizioni con audaci cambiamenti di accenti, nuovi tagli, pittoreschi raggruppamenti generati da una particolare immaginazione pittorica.

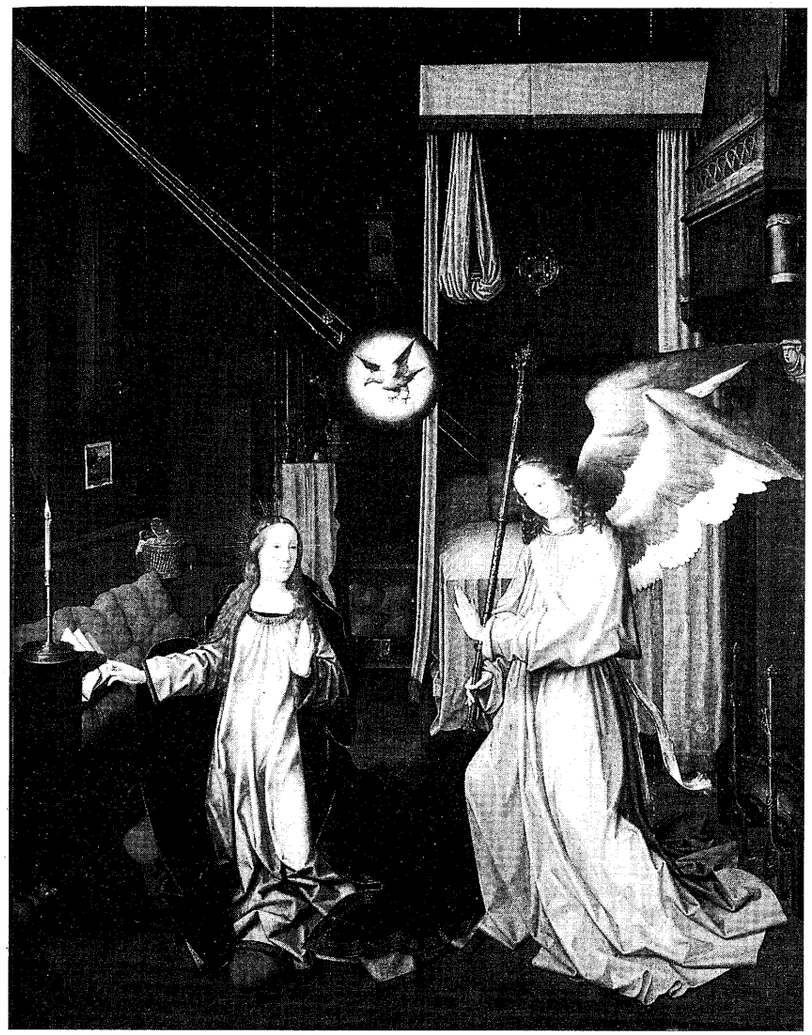
Le sue composizioni risultano piacevoli, festose, luminose, i suoi personaggi un po' monocordi forsé mancano di tensione e di interiorità sensibili come sono agli aspetti secolari dell'esistenza.

Un fascino per il mondo terreno invase la calma della chiesa, nella bigotta e stagnante pittura di Bruges Provost inserì un vitale influsso del Sud attraverso una particolare rivisitazione delle fonti storiche di quest'arte.

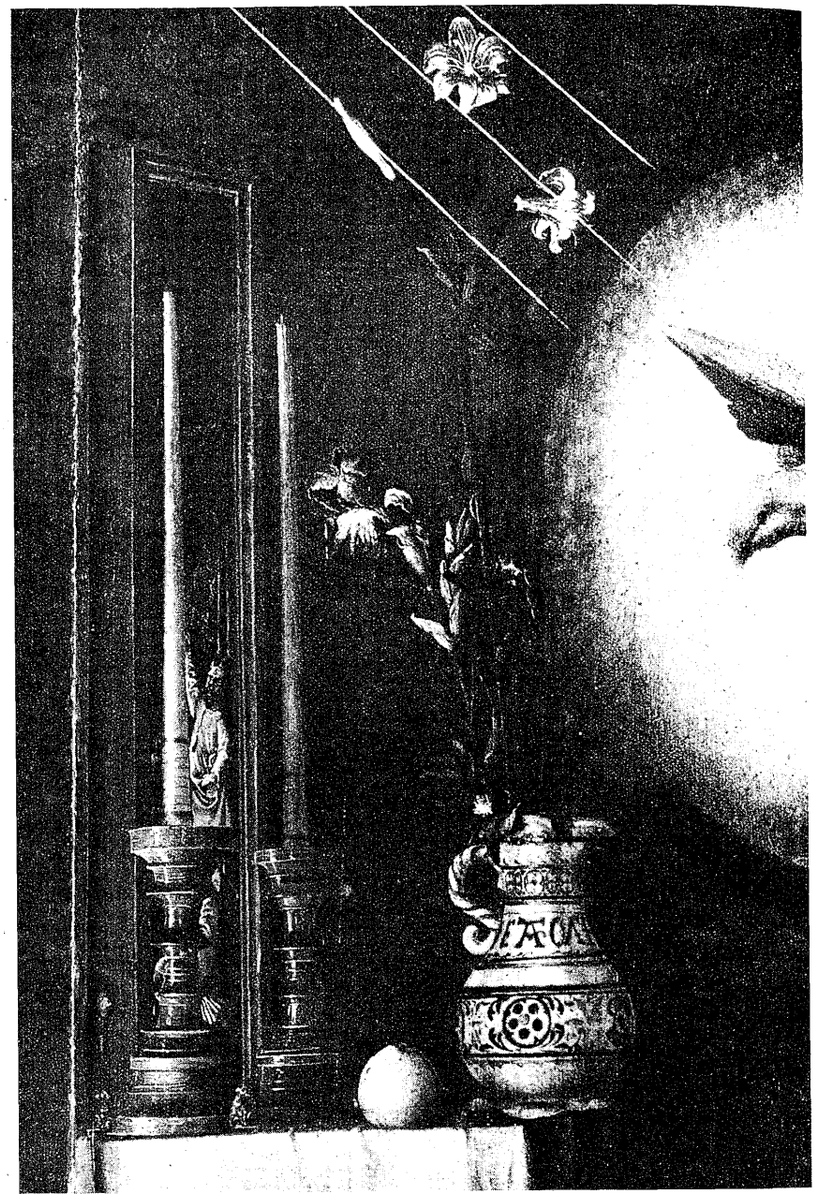
* * *

Dedico questo scritto al caro amico Maurizio Torre, con il quale intrappresi lo studio della pittura primitiva fiamminga ed un'intensa e proficua collaborazione scientifica bruscamente interrotta dalla sua prematura morte.
Ringrazio inoltre coloro che mi hanno offerto consulenza e suggerimenti: Aldo Agosto, Paolo Arduino, Piero Boccardo, Mara Borzone, Paola Castello, Cesare Cattaneo Mallone, Bruno Ciliento, Giovanna Rotondi Terminiello, Micheline Comblen-Sonkes, Clario Di Fabio, Henry Pauwels, Franco Sborgi, Farida Simonetti.

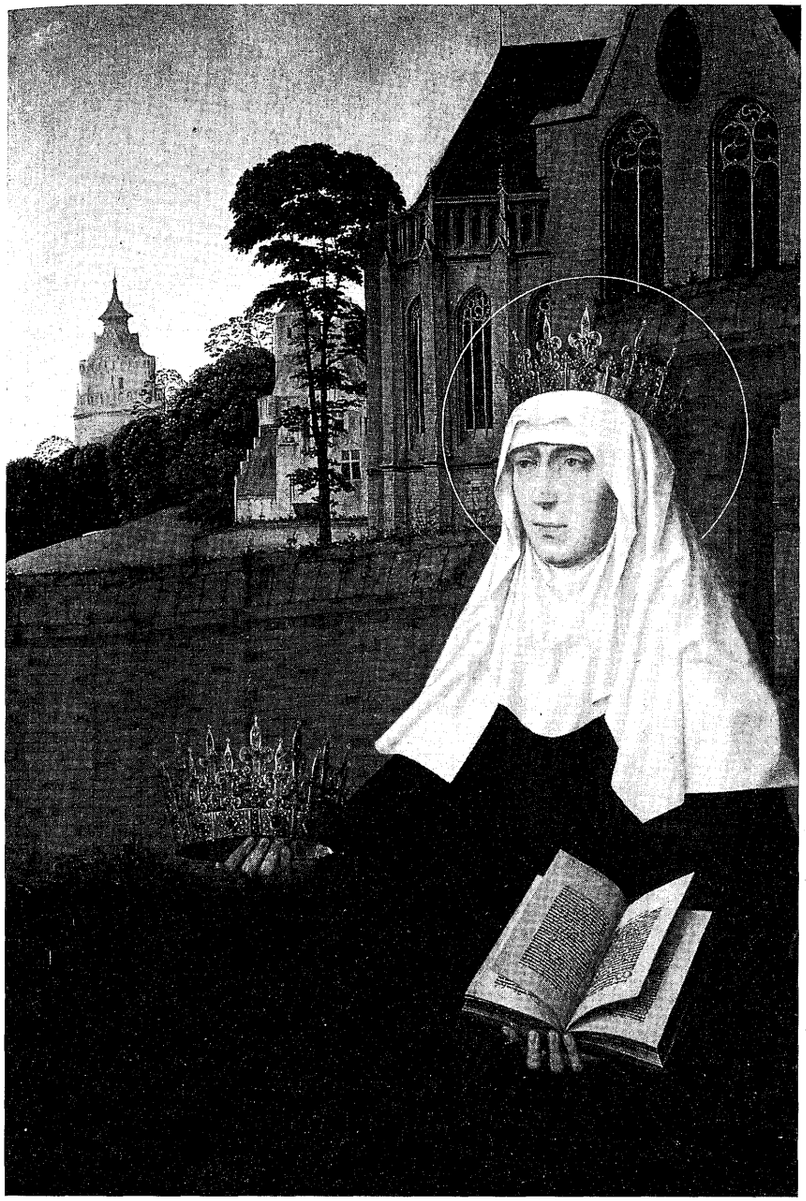
1 - *Ricostruzione del* Trittico di S. Colombano *pubblicata da C.L. Ragghianti nel 1949.*



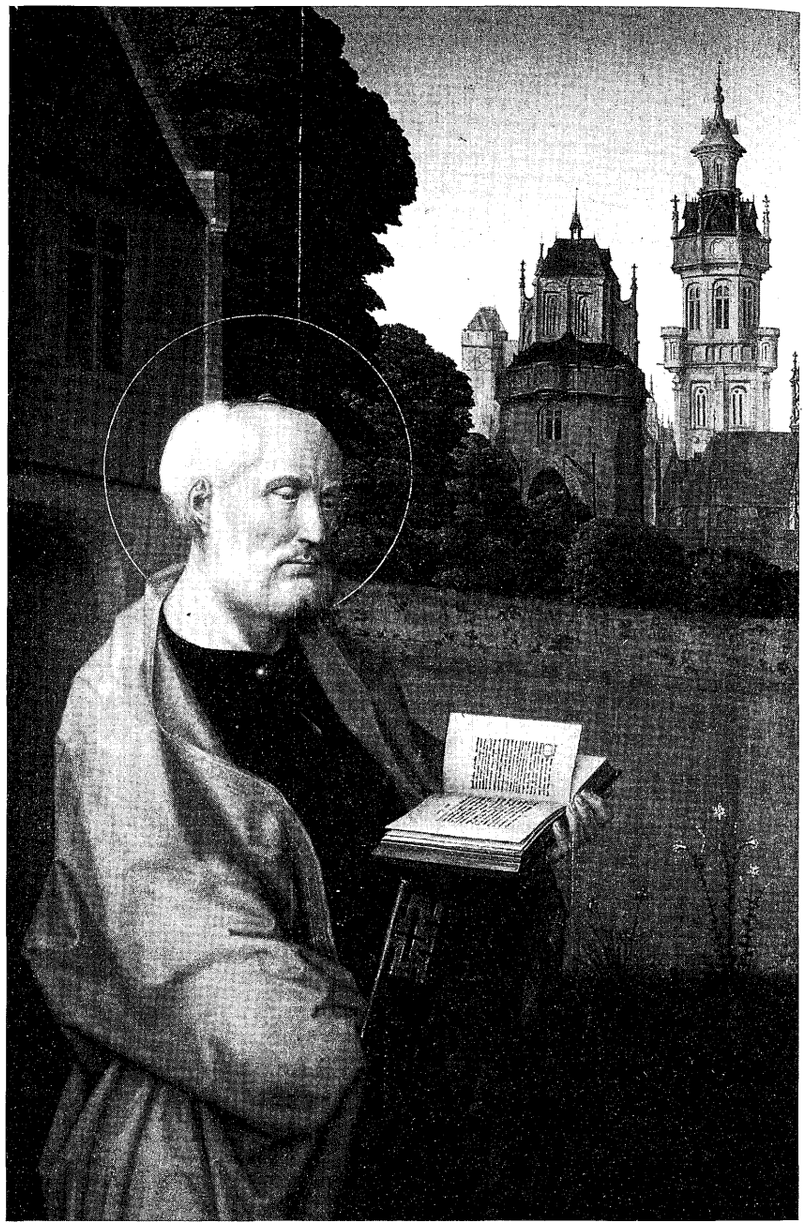
2 - *Jan Provost,* Annunciazione, *Genova, Galleria di Palazzo Rosso.*



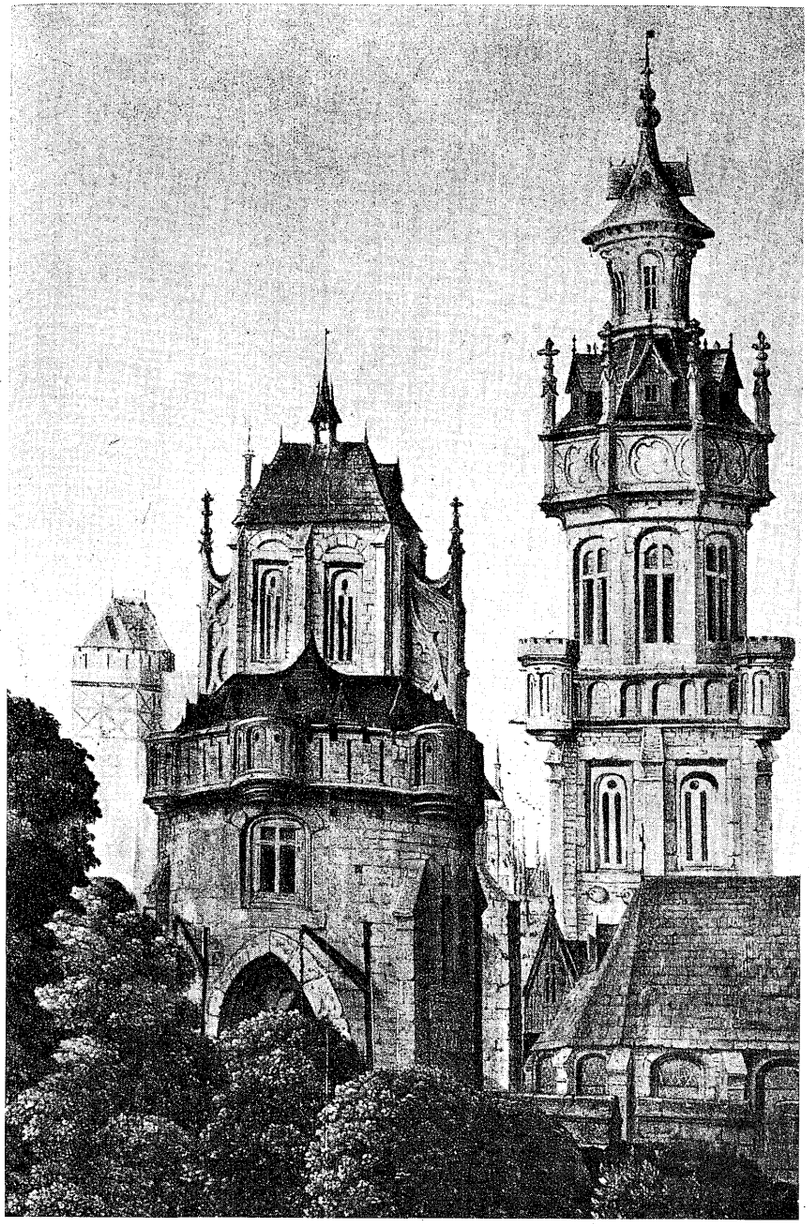
3 - *Jan Provost, particolare della pala dell'*Annunciazione *con il vaso che reca incise le iniziali EAOAI*



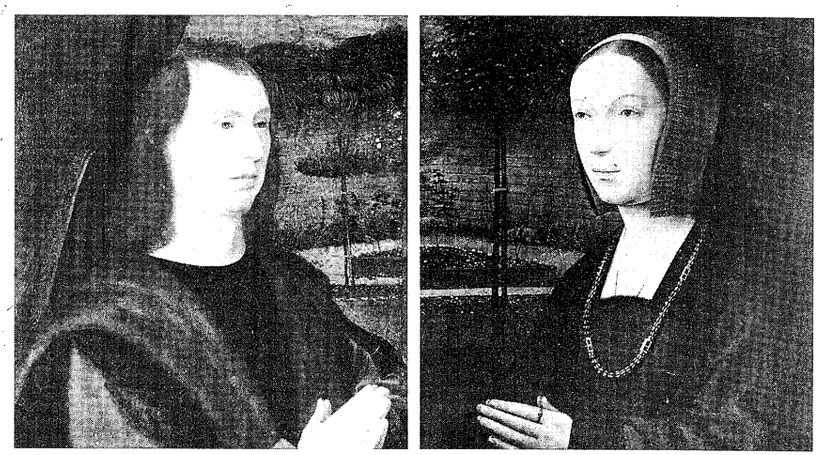
4 - *Jan Provost,* S. Elisabetta d'Ungheria, *Genova, Galleria di Palazzo Bianco.*



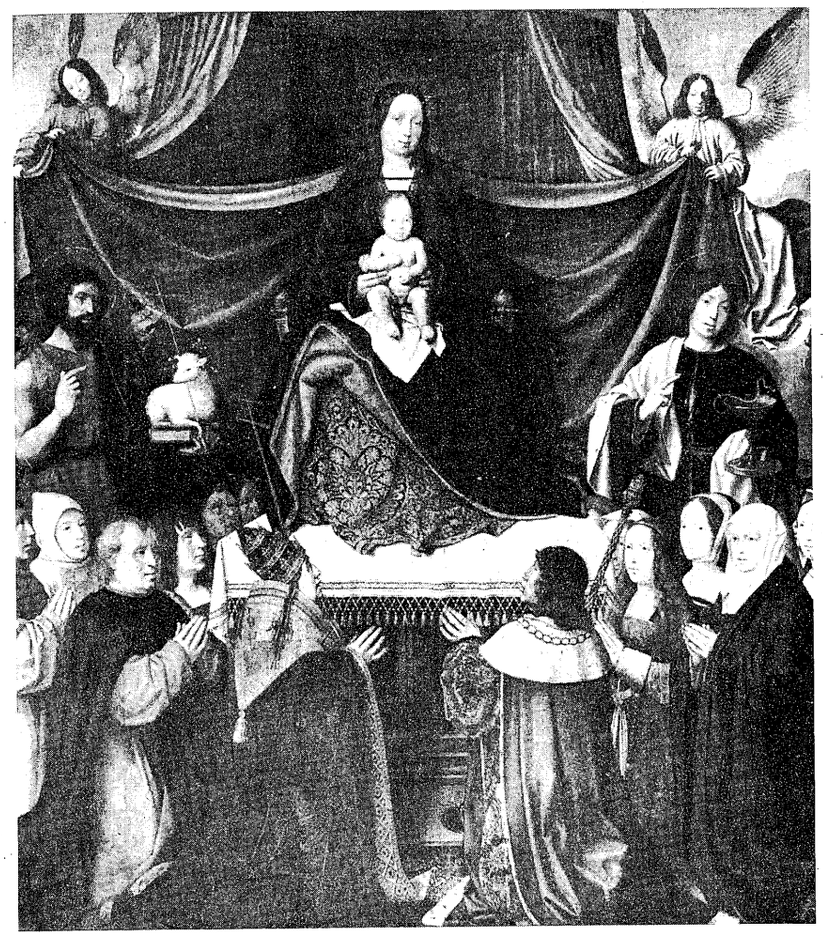
5 - *Jan Provost,* S. Pietro, *Genova, Galleria di Palazzo Bianco.*



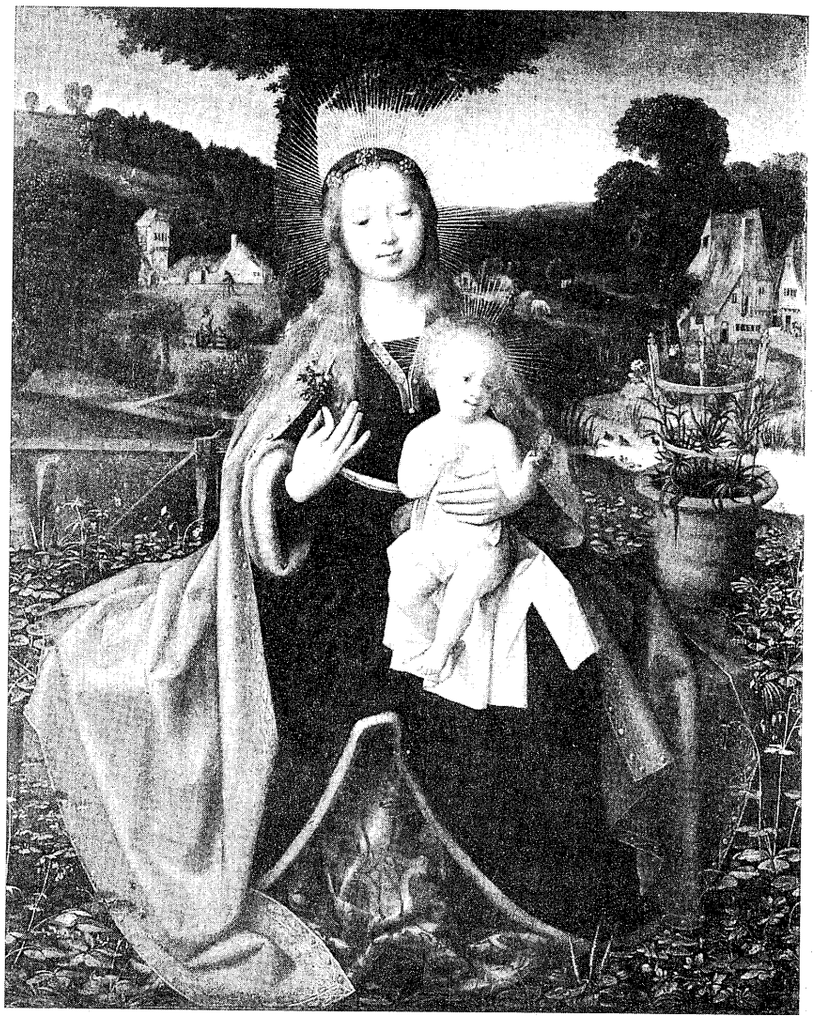
6 - *Jan Provost, particolare con architetture nello sfondo della tavola di* S. Pietro.



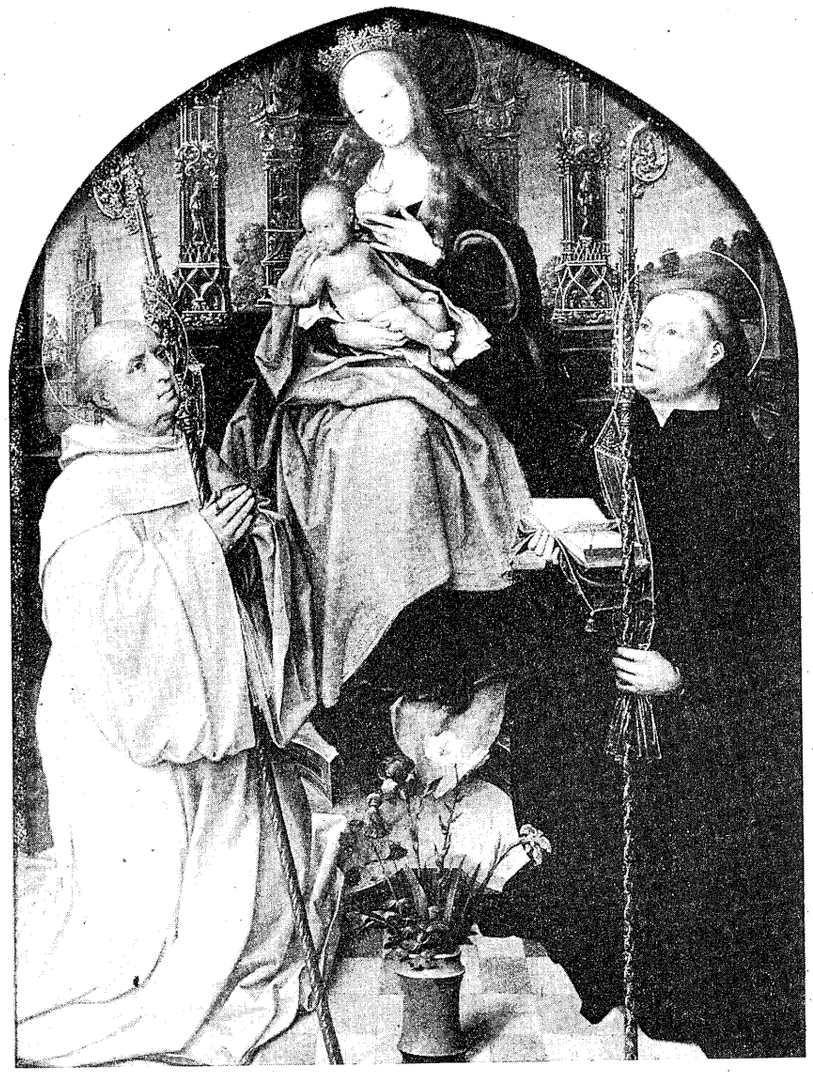
7 - *Jan Provost,* Ritratto di Donatore, *Filadelfia, coll. Johnson. Jan Provost,* Ritratto di Donatrice, *coll. Thyssen-Bornemisza, Fondazione Schloss Rohoncz, Castagnola.*



8 - *Jan Provost, pala centrale del* Trittico di Funchal, *Lisbona, Museo.*



9 - *Jan Provost,* Vergine e Bambino, *Londra, National Gallery.*



10 - *Jan Provost,* Vergine in trono ed i ss. Bernardo e Benedetto, *Royal Collections, Hampton Court.*

Note

(1) *Chiese di Genova*, Ms., c. 808, sec. XVII, Archivio Storico del Comune di Genova.

(2) N. PERASSO, *Memorie e notizie di Chiese e Opere Pie di Genova*, Ms., c. 165 v., sec. XVIII (1771-1792), Archivio di Stato di Genova; G. GISCARDI, *Notizie di Pitture, Statue et altro in diverse Chiese e palazzi della Città e contorni di Genova. Con la Relazione dell'Origine delle medesime Chiese*, Ms., c. 37, sec. XVIII, Biblioteca Franzoniana, Genova.

(3) C.G. RATTI, *Instruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura ed Architettura*, Genova, 1780, p. 305.

(4) E. e F. POLEGGI (a cura di) , *Descrizione della Città di Genova da un anonimo del 1818*, Genova, 1969, p. 280.

(5) F. ALIZERI, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, 1875, p. 293.

(6) F. ALIZERI, *Guida Artistica per la città di Genova*, Genova, vol. II (I), 1847, pp. 709-710.

(7) *Verbale della Commissione per l'eredità del fu sig. Carlo Nicolò Zignago*, pp. 6-7, *Scritture per l'eredità Carlo Nicolò Zignago*, in *Raccolta di testamenti e scritture per eredità, legati e donazioni fatte dagli Ospedali Pammatone e Incurabili ovvero Cronici e relativi atti connessi, 1° gruppo, Registri e filze 1411-1852, Ms, CB/b 148*, Archivio Storico degli Ospedali Civili di Genova.

(8) M.J. FRIEDLÄNDER, Die Altniederländische Malerei, Berlin, vol. IX, 1931, p. 147, nn. 138-140, tavv. LXV-LXVII-LXIX.

(9) F.S. MOSSO, *L'Amministrazione degli Spedali Civili di Genova dal Luglio 1925 al Novembre 1931*, Genova, 1931, p. 125.

(10) G. RICCI, *Ospedali Civili di Genova. Inventario 1930. Consistenza patrimoniale al 31/X/1930*, Ms., pp. 63-64, nn. 116-117-118, Archivio Storico degli Ospedali Civili.

(11) La documentazione relativa a questo lascito è conservata in *Raccolta..., 2° gruppo, eredità e donazioni 1867-1902*, Ms., AG/b sc. 13/7 e 9, sc. 14/4, Archivio Storico degli Ospedali Civili.

(12) Testamento olografico di Nicolò Sauli del 20/X/1874, depositato il 6 marzo del 1875 presso il notaio Leonardo Ghersi e registrato il 9 marzo, in *Raccolta...*, sc. 13/9; notizie sul lascito si trovano anche in A. ANSELMI, *Gli ospedali genovesi; vicende finanziarie ed amministrative*, Genova, 1890, pp. 153 e 246; P. CASSIANO DA LANGASCO, *Pammatone. Cinque secoli di vita ospedaliera*, Genova, 1953, pp. 302 e 358. Sulla vita dei Sauli cfr. V. VITALE, *Nicolò Sauli e la sua famiglia*, in «Genova», XXI, n. 10, 1941, p. 3 e segg.; A. CAPPELLINI, *Dizionario Biografico dei genovesi illustri e notabili*, Genova, 1941, p. 219; G. BANCHERO, *Genova e le due riviere*, Genova, 1846, p. 484 per la sua attività di Protettore dell'Istituto di Musica.

(13) Deliberazione dell'11/X/1881, in *Raccolta...*, sc. 13/7; Sul palazzo Sauli dell'antica Crosa del Diavolo si veda E. DE NEGRI, *Ottocento e rinnovamento urbano. Carlo Barabino*, Genova, 1977, pp. 70-72.

(14) F. ALIZERI 1847, p. 749; F. ALIZERI 1875, p. 269. Nell'indice dei documenti conservati nella citata *Raccolta*, sc. 13/9, vengono riportati un parere dell'ing. Carlo Canavese degli Ospedali Civili datata 24-XII-1893 relativa ai quadri in oggetto seguito di presso (29-XII) da un parere dell'Avv. G.B. Boraggini che doveva contenere la perizia sui quadri di G.B. Villa con relativa stima ammontante a L. 2950: questa documentazione non è più reperibile nel faldone.

(15) *Vertenza in dipendenza dell'eredità di Nicolò Sauli*, in *Raccolta...*, sc. 13/9.

(16) A. CAPPELLINI, *Il Museo degli Ospedali Civili di Genova*, Genova, 1934 pp. 27-29, figg. 7-9.

(17) O. GROSSO, *La pinacoteca ed il Museo degli Ospedali di Genova*, in «Emporium», LXXIX, n. 472, aprile 1934, p. 240.

(18) A. CAPPELLINI, *Il Museo ed il patrimonio artistico degli Ospedali Civili di Genova*, Genova, 1937, p. 21, n. 27, fig. 8.

(19) M. BORZONE, *Una testimonianza del gusto a Genova tra la fine del secolo XIV e la seconda metà del secolo XX. La quadreria degli Ospedali Civili di S. Martino*, tesi di laurea, a.a. 1973-74, Facoltà di Lettere, Università di Genova, pp. 16 e 20; L. TAGLIAFERRO, *Il dipinto e il suo rovescio*, Genova, 1991, pp. 43-45.

(20) A. MORASSI, *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento*, Genova, 1946, pp. 41-43.

(21) O. GROSSO, *All'ombra della Lanterna*, Genova, 1946, p. 100, tav. n. 68.

(22) *Mostra d'arte fiamminga ed olandese dei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra a cura di C.L. Ragghianti, L. Collobi Ragghianti, A. de Witt, B. Bescherini, Firenze, 1948, pp. 30-31.

(23) C.L. RAGGHIANTI, *Sull'opera di Jan Provost*, in *«Critica d'Arte»*, VIII, n. 4, 1949, pp. 334-338, tavv. 268-272.

(24) C. MARCENARO, *Galleria di Palazzo Bianco. Catalogo Provvisorio*, Bergamo, 1950, p. 7. Dal 1977 le tavole sono diventate di proprietà comunale.

(25) A. MORASSI, *Capolavori della pittura a Genova*, Milano, 1951, pp. 73-74, tavv, 160-169.

(26) F. BOLOGNA, *Nuove attribuzioni a Jan Provost*, in «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts», V, 1956, pp. 13-31.

(27) M. BERNARDI, *Ventiquattro capolavori della Galleria di Palazzo Bianco*, Torino, 1956, p. 50.

(28) G.J. HOOGEWERFF, *Pittori fiamminghi in Liguria nel sec. XVI (Gherardo David, Giovanni Provost, Joos van der Beke, Giovanni Massys)*, in «Commentari», XII, III, 1961, p. 184.

(29) G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il Primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova, vol. I, 1970, pp. 148 e 173.

(30) M.J. FRIEDEDLANDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Brusseles, vol. IX (II), 1973, pp. 112-113, nn. 137 e 140, p. 117, nn. 181-182.

(31) M. BORZONE 1973-74, pp. 16-22.

(32) L. LUCATTINI, *Arte e Ceramiche nel Museo degli Ospedali di S. Martino di Genova*, Genova, 1975, p. 70, nn. 0668-0670.

(33) L. LUCATTINI 1975, n. 029 p. 7, n. 0196 p. 22, nn. 0209-0210 p. 24, n. 0703 p. 75.

(34) L. LUCATTINI 1975, nn. 0252-0253 p. 28, nn. 0284-0285 p. 30.
(35) L. COLLOBI RAGGHIANTI, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570 Catalogo*, Bologna, 1990, pp. 134-135, n. 252.

(36) L. TAGLIAFERRO 1991, pp. 43-45: sull'intervento dei Podio si legge a p. 44 «dopo esser state tolte le vecchie nottole e le traverse» della parchettatura precedente «le tavole sono risarcite lungo le linee di connessione e lungo le fenditure da sei tasselli cuneiformi di legno di pioppo che percorrono il supporto in senso longitudinale sì che il supporto è risultato diviso in sei assi e un tassello laterale. Nel corpo della tavola sono stati praticati ben sei scassi in senso orizzontale, a intervalli regolari, destinati ad ospitare le traverse scorrevoli su due ordini di ventun nottole di faggio ciascuna: un settimo scasso si presenta lungo la fascia mediana ed è forse precedente al restauro di cui trattasi, infatti non usato per lo scorrimento di una traversa ma una serie di ventun tasselli cuneiformi di pioppo che si direbbe abbiano la funzione di assicurare equilibrio ed elasticità alla parte centrale del dipinto. Si rileva la presenza di stucco abbondante in corrispondenza delle zone delle traverse, in parte per ragioni di isolamento delle teste delle viti che trattengono le nottole, in parte per levigare il piano e agevolare lo scorrimento delle traverse.
Dal confronto fra la documentazione fotografica dell'intervento operato dai Podio e quello precedente, sembra siano state conservate le farfalle in legno di noce».

(37) Non si tratta probabilmente di uno stemma genovese, cfr. A. SCORZA, *Libro d'oro della nobiltà genovese*, Genova, 1920.

(38) M.J. FRIEDLANDER vol. XI 1974, pp. 74-75, n. 72, pl. 74-75.

(39) M.J. FRIEDLANDER vol. XII 1975, p. 90, n. 1, pl. 1.

(40) In merito al mantello della Vergine è opportuno segnalare che nel bordo corre un'iscrizione a caratteri capitali in oro, in parte nascosta dalle pieghe, in parte scurita dal tempo, che permette la lettura solo di alcuni brevissimi brani, «SALVE REGINA MISERICORDIAE VITA DUCEDO ET SPES NOSTRA SALVE», «IHE - VENITE AME FIAT MICHI».

(41) M.J. FRIEDLANDER vol. IX (I) 1973, p. 116 n. 170, pl. 180, p. 115 n. 168, pl. 179, p. 111 n. 123, pl. 142-143, p. 112 n. 134, pl. 158-159.

(42) M.J. FRIEDLANDER IX (I) 1973, p. 111 n. 127, pl. 148-149.

(43) M.J. FRIEDLANDER vol. IX (I) 1973, p. 113 n. 141, pl. 164.

(44) A. MORASSI 1951, p. 73.

(45) F. BOLOGNA 1956, pp. 24-30.

(46) M.J. FRIELANDER vol. IX (I) 1973, p. 111 n. 121, pl. 137-139, p. 112 n. 135, pl. 156-157.

(47) G. RING, *A pair of Donors by Jan Provost*, in «Art in America», X, 1922, p. 16 e segg.