



HAL
open science

The art of Giulio Benso : Genoese figure between mannerism and baroque

Stefania Carola Lumetta

► **To cite this version:**

Stefania Carola Lumetta. The art of Giulio Benso : Genoese figure between mannerism and baroque. Art and art history. Université Paris sciences et lettres; Università degli studi di Roma "Tor Vergata" (1972-..), 2020. Italian. NNT : 2020UPSLP022 . tel-02929317

HAL Id: tel-02929317

<https://theses.hal.science/tel-02929317>

Submitted on 3 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Università di Roma Tor Vergata

**L'art de Giulio Benso : figure génoise entre maniérisme
et baroque**

The art of Giulio Benso : Genoese figure between
mannerism and baroque

Soutenue par

Stefania Carola Lumetta

Le 08 06 2020

École doctorale n° 472

**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

Histoire de l'Art

Composition du jury :

Michel, Hochmann Directeur d'études, EPHE	<i>Président</i>
Olivier, Bonfait Professeur, Université de Bourgogne	<i>Rapporteur</i>
Véronique, Meyer Professeur, Université de Poitiers	<i>Rapporteur</i>
Catherine, Monbeig Goguel CNRS- Musée du Louvre	<i>Invité</i>
Emmanuelle, Brugerolles Directrice d'études, EPHE	<i>Directrice de thèse</i>
Simonetta, Prosperi Valenti Rodinò Professeur, Università di Roma TOR VERGATA	<i>Directrice de thèse</i>

RINGRAZIAMENTI

Desidero iniziare a ringraziare la mia famiglia che mi ha sostenuta, accompagnata e incoraggiata durante tutto il percorso di questo dottorato. Un grazie al mio futuro marito, Bruno, alla piccola Céline a cui ho sottratto attenzioni nell'ultimo periodo di stesura, ai miei genitori, papà Nicola e mamma Antonella che non hanno mai smesso di credere in me, a mia sorella Veronica, mio cognato Andrea e ai miei adorati nipotini Nicolò e Beatrice.

Un ringraziamento speciale poi alle mie due direttrici di tesi, Madame Emmanuelle Brugerolles e la Professoressa Simonetta Proserpi Valenti Rodinò, sempre disponibili, generose di consigli e spunti di riflessione.

Un grazie di cuore a Madame Catherine Monbeig Goguel per aver sostenuto il progetto sin dal principio, con grande disponibilità e conoscenza.

Un grazie di cuore a Mary Newcome-Schleier, che mi ha sostenuto dal principio, ha risposto sempre positivamente alle mie (numerose) richieste fornendomi immagini fotografiche ed informazioni raccolte in anni di ricerca.

Ancora un grazie particolare a Monsieur Pierre Rosenberg per aver sempre pensato a me qualora vedesse un disegno di Giulio Benso, per avermi insegnato a scrivere un'opera letteraria durante gli anni di collaborazione presso l'Association Mariette e per avermi messo a disposizione il suo personale archivio fotografico. Un grazie sentito a tutta la petite "équipe du 35": Laure Barthèlemy-Lebeeuw, Marie-Liesse Delcroix, Christel Dupuy e Côme Rombout.

Un grazie di cuore al contributo generoso donatomi da Jean-Luc Baroni, che mi ha permesso di ultimare le ricerche.

Un sentito grazie a Genova e ai genovesi, fonte di passione e arricchimento culturale. In particolare, ai membri della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona, per avermi concesso di visionare l'archivio fotografico e avermi fornito molte informazioni sulle opere di Giulio Benso e i suoi contemporanei, in particolare nelle persone di Giacomo Bardaro; Massimo Bartoletti; Franco Boggero; Roberto Caccamo e Francesca De Cupis. Ai docenti dell'Università di Beni Culturali di Genova che mi hanno infuso la passione per la scuola genovese del Seicento, durante gli anni di Specializzazione: Mauro Felicori; Maria Clelia Galassi; Lauro Magnani e Laura Stagno.

A Piero Boccardo, direttore dei musei di Starda Nuova, specialista nel disegno genovese e Margherita Priarone conservatrice del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso a Genova, che mi hanno guidato nelle mie ricerche sul disegno.

Ai responsabili dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Genova, in particolare a Grazia Di Natale, disponibile e generosa.

Agli archivisti dell'Archivio di Stato di Genova, Alfonso Assini e Roberto Santamaria e al personale dell'Archivio Storico del Comune di Genova.

A Camillo Manzitti e Federica Mancini per aver accolto positivamente le mie ripetute richieste di incontro.

Un grazie sincero ad Alma Oleari, dell'Archivio Storico di Albenga-Imperia e a tutto il personale dell'Archivio di Stato di Imperia.

Un grazie sentito al personale del Castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer e a padre Nicki Schaepen, della basilica di Weingarten.

Un sincero e affettuoso grazie alle carissime amiche Gigliola Gentile, Virginie Huquenard e Francesca Mariano per aver letto, corretto e dato molti consigli di redazione.

Un grazie sentito agli amici Virginia Ciccone e Marco Crivello e Camilla Mello e Jean-Christophe Peyrard per il supporto e l'incoraggiamento.

Un grazie personale al Kunsthistorisches Institute di Firenze, alla Biblioteca Herztiana di Roma, all'Institut Allemand e all'INHA di Parigi.

Un ringraziamento speciale ai professori e colleghi borsisti della Fondazione Longhi, nell'aa. 2014-2015 che hanno seguito e accompagnato la genesi di questo progetto.

Carlotta Brovadan; Carlo Cairati; Silvia Caporaletti; Francesco De Carolis; Alessandra De Luca; Luca Pezzuto; Amalia Salsi; Elena Squillantini e Ludovica Tiberti.

Ringrazio inoltre: Orlando Boccone; Marco Simone Bolzoni; Denis Calando; Claudio Cassinelli; Ludovic Carrez; Francesca Fabbri; Viviana Farina; Valentina Frascarolo; Giulia Fusconi; Alessandro Giacobbe; Ketty Gottardo; Genevra Higginson; Interri; Michel Hochmann; Corinna Höper; Sig. Manfredi; Camillo Manzitti; Marty de Cambiaire; Giacomo Montanari; Mary Nicotra; Maria Novella Romano; Roberta Padovano; Claudio Paolucci; Don Adriano Preve; Helen Reich; Marco Riccomini; Crispian Riley-Smith; Alessia Rizzo; Schafer Romy; Roberto Santamaria; Nicolas Schwed; Giulio Sommariva; Carel Van Tuyl e Tiziana Zennaro.

Un grazie sentito a tutti coloro che mi hanno permesso di portare a termine questo progetto.

TAVOLA DELLE MATERIE

TOMO I	SAGGI
ABBREVIAZIONI	12
0. INTRODUCTION	13
0.a Aperçu sur la personnalité artistique de Giulio Benso	15
0.b Choix du sujet	18
0.c Etat actuel de la recherche	19
0.d Problématiques du sujet	20
0.e Méthodologie d'étude	23
1. LA FORTUNA CRITICA DI GIULIO BENSO	29
1.a Dalle fonti antiche alle guide della Città	31
1.b Le fonti moderne	36
1.c Problema di datazione o di postdatazione	40
2. GIULIO BENSO NEL CONTESTO LIGURE	43
2.a L'arte a Genova, Repubblica internazionale, <i>carrefour</i> di artisti, tra il XVI e il XVII secolo	45
2.a.i La Repubblica genovese all'epoca della Rinascenza	45
2.a.ii Mecenate artistico: dal propagandismo di Andrea Doria alla committenza privata delle nobili famiglie	47
2.a.iii Il secolo d'oro: il Seicento genovese	51
2.b La cultura di Giulio Benso	53
2.b.i Un artista venuto dalla Pieve	53
2.b.ii La famiglia Benso	54
2.b.iii Dalla Pieve alla Superba. Giovanni Stefano Rossi, Niccoloso Granello e gli artisti del villaggio	57
2.c La formazione genovese: l'accademia di Paggi	61
2.c.i Giovanni Battista Paggi, pittore	61
2.c.ii Gli anni della formazione: dai primi passi a Pieve di Teco all'Accademia in casa Doria	65
2.c.iii Giulio Benso e Giovanni Andrea Ansaldo: colleghi, nemici, amici	68
2.d La vivacità artistica della Superba, polo ricettivo di numerosi artisti	71
2.d.i La pittura di maniera toscana	71
2.d.ii Il gusto lombardo	74
2.d.iii Influenze bolognesi	77
2.d.iv Caravaggio e la pittura nordica nel genovese	79
2.e La formazione alla grande decorazione	82
2.f Giulio Benso e le opere pittoriche. La committenza ligure	92
2.f.i Le opere della giovinezza	92

2.f.ii. Gli anni Trenta e Quaranta: un artista maturo in piena attività	95
2.f.iii Il percorso tardo, gli anni Cinquanta	98
3. GIULIO BENSO FUORI DAL CONTESTO LIGURE: IN GERMANIA E IN FRANCIA	101
3.a L'esempio di Weingarten. La fortuna critica	104
3.a.i Un intermediario d'eccellenza, Gabriele Bucellino	105
3.a.ii Lo scambio epistolare tra Giulio Benso e il suo committente	109
3.a.iii Le prime commissioni, dal 1628 al 1643	110
3.a.iv La commissione viennese e gli ultimi anni di collaborazione, fino al 1667	125
3.a.v Giulio Benso disegnatore di frontespizi	129
3.a.vi Ricostruzione cronologica dello scambio epistolare tra Gabriele Bucellino e l'artista Giulio Benso	131
3.b L'esempio della Francia. Cagnes-sur-Mer e Nizza. La fortuna critica	137
3.b.i Il castello della famiglia Grimaldi	140
3.b.ii L'apparato decorativo del salone delle feste: iconografia e iconologia del <i>Mito di Fetonte</i>	142
3.b.iii La decorazione di Cagnes-sur-Mer attraverso gli occhi dei viaggiatori del XIX secolo	151
3.b.iv Giulio Benso, Giovanni Battista Carlone e Giovanni Battista Merano a Palazzo Lascaris, a Nizza	153
3.b.v Diffusione di modelli bensiani nella Francia meridionale, il caso di Jean Daret	155
4. GIULIO BENSO ARCHITETTO: IL CASO DEL CONVENTO DELLE AGOSTINIANE A PIEVE DI TECO	157
4.a La formazione di Giulio Benso architetto	159
4.b Il caso del convento delle Agostiniane a Pieve di Teco	161

TOMO II

CATALOGHI

I CATALOGHI RAGIONATI DELL'OPERA DI GIULIO BENSO	167
PRINCIPI DI ORGANIZZAZIONE DEI CATALOGHI	168
I. Catalogo delle pitture	168
II. Catalogo delle opere grafiche	171
CATALOGO RAGIONATO DELLE PITTURE	173
1. OPERE ORIGINALI	173
I. 1609. GENOVA, chiesa di San Nicola da Tolentino (CAT. P.01-CAT. P.02)	175

II.	1610 GENOVA, chiesa di San Marco al Molo (CAT. P.03)	182
III.	1615 GENOVA, chiesa di Santo Spirito (CAT. P.04)	185
IV.	1620 GENOVA, chiesa di San Giovanni di Prè (CAT. P.05- CAT. P.06)	187
V.	1622-1640 GENOVA, chiesa dei Santi Giacomo e Filippo (CAT. P.07- CAT. P.17)	191
VI.	1622 COLLEZIONE PRIVATA (CAT. P.18- CAT. P.20)	206
VII.	1625 GENOVA, dall'oratorio dei Santi Giacomo e Leonardo (CAT. P.21)	208
VIII.	1627-1652 PIEVE DI TECO 1627-1652 (CAT.P.22- CAT.P.32)	211
	VIII.a Collegiata di San Giovanni Battista	214
	VIII.b Chiesa di Santa Maria della Ripa	224
IX.	1628 TOIRANO, oratorio dei Disciplinati (CAT. P.33)	235
X.	1629 GENOVA, oratorio di Sant'Antonio della Marina (CAT. P.34- CAT. P.35)	239
XI.	1630 PIEVE di TECO, COLLEZIONE PRIVATA (CAT. P.36)	244
XII.	1630 GENOVA, chiesa di San Domenico (CAT.P.37-CAT.P.40)	245
XIII.	1630 GENOVA, chiesa di Sant'Agostino (CAT.P.41- CAT.P.43)	253
XIV.	1630- 1640 SETRI PONENTE, chiesa di Santa Maria dell'Assunta (CAT.P.44-CAT. P.54)	260
	XIV.a Cappella di San Carlo Borromeo, la terza, a sinistra	266
	XIV.b Cappella della Passione, la quarta a sinistra	270
	XIV.c La volta	280
XV.	1632 GENOVA, già chiesa di Santa Fede (CAT. P.55)	284
XVI.	1634 GENOVA, cattedrale di San Lorenzo (CAT. P.56- CAT. P.58)	287
XVII.	1635 circa GENOVA, Palazzo del Principe Doria a Fassolo (CAT. P.59)	294
XVIII.	1635-1640 COLLEZIONE PRIVATA (CAT. P.60)	298
XIX.	1638-1647 GENOVA, chiesa della Santissima Annunziata del Guastato	299
	XIX.a La decorazione a fresco del coro e dell'anticoro della Santissima Annunziata del Guastato	305

	XIX.b La decorazione delle pareti laterali, sotto le cornici	322
	XIX.e Due dipinti nella controfacciata	329
XX.	1640 GENOVA, chiesa di Santa Caterina in Luccoli (CAT.P.68)	331
XXI.	1640 GENOVA, ex Monastero di San Leonardo (CAT. P.69)	335
XXII.	1640 VOLTAGGIO, Convento dei cappuccini (CAT. P.70)	337
XXIII.	1640 ASCOLI PICENO, Pinacoteca Comunale (CAT. P.71)	339
XXIV.	1640-1650 LOVEGNO, chiesa di San Bernardino (CAT. P.72- CAT. P.73)	340
XXV.	1640-1650 COLLEZIONE PRIVATA (CAT. P.74)	344
XXVI.	1640-1650 PIEVE DI TECO, chiesa dei Cappuccini (CAT. P.75)	345
XXVII.	1640-1650 GENOVA, Museo di Palazzo Rosso (CAT. P.76)	347
XXVIII.	1647-1650 CAGNES-SUR-MER (Francia), Castello Grimaldi (CAT. P.77)	348
XXIX.	1647-1650 NIZZA, Palazzo Lascaris (CAT. P.78)	352
XXX.	1650 ALASSIO, chiesa di Sant' Ambrogio (CAT. P.79)	354
XXXI.	1650 CALIZZANO, chiesa di San Lorenzo (CAT. P.80)	357
XXXII.	1652 COLLEZIONE PRIVATA (CAT. P.81)	363
XXXIII.	1655 COLLEZIONE PRIVATA (CAT. P.82)	364
XXXIV.	1655 GENOVA, Palazzo Ducale (CAT. P. 83)	366
XXXV.	1659 SPOTORNO, oratorio della Santissima Annunziata (CAT. P. 84)	369
XXXVI.	1660 GARLENDIA, chiesa della Natività della Vergine (CAT. P.85)	373
XXXVII.	1660-1667 GENOVA, Chiesa di San Bartolomeo degli Armeni (CAT. P.86)	378

XXXVIII.	1628-1668 WEINGARTEN, basilica di San Martino e Osvaldo (CAT. P.87- CAT. P.129)	383
	XXXVIII.a Lista di opere commissionate da Gabriele Bucellino di cui non si hanno notizie	406
XXXIX.	OPERE CITATE DALLE FONTI (CAT. P.130- CAT. P.148)	410
2.	OPERE RIFIUTATE (CAT. P.R.01- CAT. P.R.05)	413
	CATALOGO RAGIONATO DELLE OPERE GRAFICHE	421
I.	GIULIO BENSO DISEGNATORE	423
II.	LE OPERE DELLA GIOVINEZZA: LE COPIE DA ARTISTI NOTI	426
III.	CATALOGO RAGIONATO DEI DISEGNI AUTOGRAFI	429
	III.a I disegni della giovinezza (Cat. D.01- Cat. D.37)	431
	III.b Gli anni Venti (Cat. D.38- Cat. D.44)	474
	III.c I disegni per l'oratorio dei Santi Giacomo e Giovanni, a Genova (Cat. D.45-Cat. D.46)	483
	III.d I disegni eseguiti 1625 al 1630 (Cat. D.47-Cat. D.56)	486
	III.e Disegno preparatorio per la pala di Toirano (Cat. D.57)	500
	III.f I disegni preparatori per la pala con la <i>Santa Scolastica</i> per Weingarten (Cat. D.58-Cat. D.59)	501
	III.g Disegno preparatorio per l'oratorio di Sant'Antonio della Marina, a Genova (Cat. D.60-Cat. D.61)	503
	III.h I disegni per la chiesa di San Domenico a Genova (Cat. D. 62- Cat. D. 67)	505
	III.i I disegni per la chiesa di Sant'Agostino a Genova (Cat. D.68-Cat. D.70)	513
	III.j I disegni degli anni Trenta (Cat. D. 71-Cat.D.89)	518
	III.k I disegni per la pala con la <i>Trinità</i> per Weingarten (Cat. D.90-Cat. D.91)	541
	III.l I disegni per la pala con la <i>Crocifissione</i> per Weingarten (Cat. D.92-Cat.D.93)	545
	III.m I disegni per la chiesa dell'Assunta a Sestri Ponente (Cat. D.94-Cat. D.96)	547
	III.n I disegni per la pala con la <i>Lapidazione di santo Stefano</i> per Weingarten (Cat. D.97-Cat. D.101)	550
	III.o Disegno per la pala con la <i>Comunione di un benedettino</i> per Weingarten (Cat. D.102)	557
	III.p Disegno per l'organo della cattedrale di San Lorenzo a Genova (Cat. D.103)	559
	III.q Disegno per la pala con San Sebastiano e Irene per Weingarten (Cat. D.104)	560
	III.r Disegno per la pala con i Santi Giacomo e Giosia per Weingarten (Cat. D.105)	561
	III.s Disegno per la pala con San Osvaldo per Weingarten (Cat. D.106)	563

III.t I disegni del 1635 (Cat. D.107-Cat.D.113)	565
III.u I disegni per la decorazione della Santissima Annunziata del Guastato a Genova (Cat. D.114-Cat.D.122)	575
III.v I disegni degli anni Quaranta (Cat. D.123-D.139)	586
III.w I disegni per la pala con l'Assunta per Pieve di Teco (Cat. D.140-Cat. D.141)	606
III.x I disegni per le pareti del coro dell'Annunziata del Guastato a Genova (Cat. D.142-Cat. D.145)	609
III.y I disegni dal 1645 al 1650, con i fogli per le decorazioni Francesi (Cat. D. 146-Cat. D.163)	613
III.z I disegni degli ultimi anni di vita, dal 1652 al 1667 (Cat. D.164-Cat. D.170)	633
IV. CATALOGO DEI DISEGNI DI ATTRIBUZIONE DUBBIA	645
V. CATALOGO DEI DISEGNI RIFIUTATI	677
VI. I DISEGNI CITATI DALLE FONTI E NON RINTRACCIATI	711
VII. CATALOGO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE PER I FRONTESPIZI	713

TOMO III	ANNESI
-----------------	---------------

<i>APPENDICI, CONCLUSIONE E ANNESSI</i>	719
---	-----

<i>APPENDICE A- Documenti relativi la nascita, la morte e i sei testamenti di Giulio Benso</i>	721
--	-----

I. Documento di nascita	723
II. Documento di morte	724
III. I sei testamenti	725
Doc. 1: 1637	725
Doc. 2: 1652	726
Doc. 3: 1660	727
Doc. 4: 1662	729
Doc. 5: 1663	731
Doc. 6: 1669	733

<i>APPENDICE B- Documenti d'archivio relativi ad artisti di Pieve di Teco</i>	757
---	-----

I. Oberto Donato (1593)	759
II. Giorgio Delfino (1605)	762
III. Giorgio Delfino (1616)	765
IV. Girolamo Benso (1610)	767

<i>APPENDICE C- Documenti relativi la commissione di Weingarten</i>	769
---	-----

I. Lettera del 9 dicembre 1629	771
II. Lettere dal 9 Gennaio del 1631 al 6 maggio del 1636	777
III. Disegno di Gabriele Bucellino	778
IV. Lettere dal 5 dicembre 1636 al 2 settembre 1644	779
V. Lettera del 2 luglio del 1638 (?)	780
VI. Lettera dell'11 giugno 1644	783
VII. Lettere dal 30 settembre 1644 al 14 luglio settembre 1667	785

<i>APPENDICE D-</i> Documenti relativi l'iconografia del Mito di Fetonte, dipinta a Cagnes-sur-Mer da Giulio Benso nel 1648	787
I. Ovidio, <i>Le Metamorfosi</i> , ed. 1584, Libro II (32-118). <i>Il mito del carro di Fetonte</i>	789
<i>APPENDICE E-</i> Documenti relativi la commissione della decorazione del coro e dell'anticoro della basilica della Santissima Annunziata del Guastato a Genova (1638-1647)	795
I. Doc. A 30 gennaio 1644	797
II. Doc. B Estate 1647	799
III. Lite con Michele Multedo e richiesta di porto d'armi	800
 <i>APPENDICE F-</i> Altre lettere relative Giulio Benso	801
I. Lettera inviata da Giulio Benso a un destinatario sconosciuto	803
II. Lettera inviata da Giulio Benso a un destinatario sconosciuto	805
III. Lettera inviata da Antonino Benso	806
IV. Lettera di Giulio Benso al nipote Bernardo Benso	807
 <i>APPENDICE G-</i> Documenti di commissione a Giulio Benso della decorazione delle ante dell'organo della cattedrale di San Lorenzo a Genova	809
I. 3 aprile 1634	811
II. 11 agosto 1634	812
III. 12 marzo 1636	813
 <i>APPENDICE H-</i> Documenti relativi opere di Giulio Benso in collezioni settecentesche (Fam. Manfredi).	815
I. 25 settembre 1759	817
II. 4 gennaio 1762	828
 REGESTO BIOGRAFICO DELL'ARTISTA	833
CONCLUSION	837
1. Rappel de la problématique	837
2. La spécificité de notre démarche et les apports essentiels de notre approche	838
 INDICI. Principi di organizzazione	845
INDICE DEI NOMI	846
INDICE DEI LUOGHI	861
BIBLIOGRAFIA GENERALE	873
I. Manoscritti	873
II. Testi a stampa	874
III. Cataloghi di esposizioni	904

ABBREVIAZIONI

ACC: Archivio Comunale Calizzano
App.: Appendice
ASCAG: Archivio Storico della Curia Arcivescovile di Genova
ASCG: Archivio Storico di Genova
ASG: Archivio di Stato di Genova
ASI: Archivio di Stato di Imperia
c.: carta
Cap.: Capitolo
Cat.: Catalogo
Cat. D.: Catalogo disegni
Cat. D.D.: Catalogo disegni di dubbia attribuzione
Cat. D. R.: Catalogo disegni rifiutati
CAT. P.: Catalogo opere pittoriche
CAT. P. R.: Catalogo opere pittoriche rifiutate
Cat. S.: Catalogo delle stampe
Cm: centimetri
Coll.: collezione
Doc.: Documento
Ed.: edizione
f.: foglio
fasc.: fascicolo
fig.: figura
Fil.: filza
H.: altezza
Inv.: inventario
L.: larghezza
Mm: millimetri
Ms.: manoscritto
Mss.: manoscritti
N°: numero
p.: pagina
pp.: pagine
r.: recto
ripr.: riprodotto
sec.: secolo
tav.: tavola
v.: verso
vol.: volume
voll.: volumi

0. INTRODUCTION

Le projet de recherche que nous présentons porte sur l'étude et la reconstruction de la personnalité et de l'entière production artistique de Giulio Benso, peintre, dessinateur et architecte, spécialiste dans le décor à trompe l'œil, dans la réalisation de retables religieux et des projets graphiques, qui vécut à Gênes entre l'époque du Maniérisme et du Baroque.

« *Il saper ben inventare, distribuire, colorire son elle doti d'un Pittore, che lo rendono qualificato. Ma il saper ben servire all'occhio con rappresentare nella lor giusta comparsa le vedute, e col digradare proporzionatamente le lontananze, ella è una giunta d'altra più bella dote, che lo rende perfetto. Particolare sì in quelle prime doti, sì in questa giunta della prospettica facoltà fu Giulio Benso, insigne Pittore de' nostri tempi* »¹.

Voici comment Raffaele Soprani, biographe des artistes génois, introduit dans *Le vite de' pittori, scoltori, et architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono* son commentaire dédié aux œuvres de Giulio Benso, «*Pittore Architetto genovese. E Prospettico Insigne*²». Il a su attirer l'attention par *inventio* et *executio* entre les héritiers de la peinture de Luca Cambiaso, protagonistes de la scène ligurienne et étrangère entre le XVIe et le XVIIe siècle, à Gênes. La ville, traversée par des suggestions culturelles différentes et nouvelles, vivait alors une période délicate de transition, d'essor et de bien-être grâce à l'affirmation de sa propre école de peinture et grâce aussi à la présence de nombreux maîtres étrangers, responsable d'un nouvel engouement créatif.

L'activité du peintre met en évidence un caractère intéressant de médiation entre l'ancien et le nouveau siècle, qui semble être la vraie force de son travail. Il se distingua par une recherche très personnelle tournée vers la perspective, le trompe l'œil et l'illusionnisme.

0.a Aperçu sur la personnalité artistique de Giulio Benso

Né en 1592 à Pieve de Teco, petit village de la province d'Imperia, Giulio Benso quitta sa ville natale encore jeune pour aller à Gênes. Il y fut accueilli par le Seigneur Giovanni

¹ Soprani, ed. 1768, p. 219.

² Soprani, 1674, p. 237.

Carlo Doria, le principal mécène des beaux-arts, qui, voyant son inclination pour l'art, l'introduit dans l'école de Paggi (1554-1627) artiste notable, retourné en 1599 dans la Superbe après un exil de vingt ans en Toscane. Il ramena ainsi à la ville toutes les nouveautés artistiques du Maniérisme tardif florentin apprises pendant son séjour à la Cour des Médicis. Giulio Benso eut donc la chance de se former auprès de son Académie du Dessin, soutenue elle-même par le Prince Giovanni Carlo Doria lui-même, et de jouir ainsi d'une solide éducation artistique. Cela lui permettant de se familiariser aux différents styles des artistes génois de son époque : Giovanni Andrea Ansaldo – source d'inspiration, mais aussi grand rival dans les grands décors à fresque – ; Bernardo Strozzi, Sinibaldo Scorza, Luciano Borzone, Gioacchino Assereto, Giovanni Domenico Castello, Giovanni Battista Carlone, Giovanni Domenico Cappellino et Domenico Fiasella.

L'apprentissage commença par l'enseignement des traditions artistiques des peintre de la génération précédente – de Luca Cambiaso et Giovanni Battista Castello, dit le Bergamasco – et de celle de son maître Giovanni Battista Paggi, pour se rapprocher, par la suite d'autres artistes des écoles italiennes comme celle piémontaise-lombarde – de la famille des Campi de Crémone et des contemporains Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi, dit Cerano e Ambrogio Figino – ou vénitienne – des anciens Tintoret, i Bassano et Paolo Caliari, dit le Véronèse. Ces nouvelles sources d'inspiration furent fondamentales et lui permirent d'élaborer une innovante configuration spatiale de la décoration La maturité artistique de notre artiste est donc la résultante de ces multiples influences interculturelles présentes à Gênes dans la première moitié du XVIIe siècle.

Pendant la Renaissance, peinture et religion étaient étroitement liées. Le Clergé étant l'un des principaux commanditaires, les peintres étaient tenus de respecter un programme préétabli. Ce phénomène prit une importance majeure entre la fin du XVIe siècle et le début du XVIIe siècle, dans le climat de la Contre-réforme catholique. Face à la montée de la critique protestante et en réaction à la complexité de la peinture maniériste, l'Église réaffirma la fonction rhétorique de la peinture en lui fixant la triple mission d'enseigner, d'émouvoir et de convaincre. Le Concile de Trente confirma ainsi le culte des saints, mais établit une distinction entre le culte de *dulie*, simple vénération due aux saints, et le culte de *latrie*, adoration qui n'est due qu'à Dieu et à chacune des hypostases de la Trinité chrétienne. En outre, le culte de la Vierge Marie fut appelé *hyperdulie*. Tout mena à un renouvellement artistique, à la restauration des lieux de culte, à la création des nouveaux décors qui visèrent la mission catholique, et à la naissance de nouvelles iconographies, qui portèrent sur la vie de la Vierge et celles des saints.

Dans ce cadre de changement social, les mécènes qui plus firent appel à Giulio Benso furent les ordres religieux et les membres de nobles familles génoises, qui, souhaitant répondre à ce nouveau goût, lui confièrent la réalisation de retables ou décors à fresque et plafonnés. La présence d'œuvre du peintre dans les grandes collections particulières de la noblesse de Gênes est inférieure par rapport aux cas de certains parmi ses contemporains comme Giovanni Battista Paggi, Bernardo Strozzi ou Luciano Borzone.³ Parmi les missions les plus importantes et connues, auxquelles il participa à Gênes se trouvent sans aucun doute les décorations pour la Basilique de l'Assunta à Sestri Ponente de 1630 et de la Santissima Annunziata del Guastato de 1638, où il fut convoqué par Giacomo Lomellini à la mort de Giovanni Andrea Ansaldo, pour terminer les travaux inachevés et s'occuper des peintures du chœur, de l'anti-chœur et du presbytère. Ce dernier fut sans doute le plus important chantier de Gênes à l'époque.

Sa renommée s'étendit rapidement alors hors des confins liguriens et en 1648, il fut appelé en Provence, par la famille patricienne génoise des Grimaldi, installée depuis longtemps à Cagnes-sur-Mer, pour s'éloigner des autres familles de la Superbe. Pour cette nouvelle commande Giulio Benso quitta le chantier de l'église de l'Annunziata del Guastato. La fresque, qu'il réalisa alors sur le plafond de la salle de bal du Château Grimaldi à Cagnes-sur-Mer, représente une impressionnante *Chute de Phaéton*, qui le rendra célèbre dans le Midi de la France en laissant bouche bée tous les voyageurs, et les visiteurs qui l'admiraient, pendant le XVIIIe et le XIXe siècle, comme Aubin Louis Millin et C. De Villeneuve.

La gloire de Giulio Benso ne se limita pas seulement à la Ligurie et à la France, celle-ci se diffusa au-delà des Alpes au point d'arriver en Allemagne, auprès de l'abbaye de Weingarten. Ici il séjourna pendant quelques mois de 1628. C'est le Père Gabriele Bucellino (1599-1691), écrivain de plusieurs ouvrages sur l'histoire de l'ordre bénédictin, qu'il l'appela et lui commanda pendant trente ans, environ Quarante-deux tableaux pour la basilique bénédictine de Weingarten représentant l'histoire de l'ordre, les portraits des Rois et des Princes de la région, les Welfens et des membres plus importants des bénédictins et, finalement des retables avec le martyre de différents saints. De ces-là, seulement une dizaine est parvenue et actuellement conservée auprès de l'église, les autres se portent disparus depuis leur déplacement à cause de la suppression des ordres religieux de la part de Napoléon Bonaparte.

³ Pour le goût et création de collections particulières de la part de la noblesse et de la nouvelle bourgeoisie telles qu'investissement financière voir Assini, 2000, p. 150, note 33.

0.b Choix du sujet

Après une période de formation auprès à l'Université de Gênes, nous nous sommes vite découverts passionnés par la production artistique des peintres de cette école. En souhaitant continuer nos études nous avons cherché à travailler sur une des personnalité clef, mais moins connue, de cette période. Le choix de Giulio Benso a été une évidence. Sa production artistique vaste et varié, constituée de décors peints, de projets architecturaux et de dessins, nous permettait de conjuguer plusieurs aspects : la passion pour l'art génois ; l'envie de donner voix à un artiste peu connu par rapport à ses contemporains, très doué dans le décor à fresque, mais dont le travail de chevalet avait été trop souvent mal jugé et, finalement, notre amour pour les dessins, que nous avons pu longtemps approfondir dans mes précédents mémoires et thèses⁴, dans des stages auprès de nombreux départements de dessins⁵ et, durant quatre ans de collaboration au sein de l'Association Mariette, où nous avons collaboré à la publication des dessins italiens et espagnols appartenus à Pierre Jean Mariette⁶.

Le choix des directeurs de thèse, que nous avons souhaité réaliser en cotutelle entre la France et l'Italie, s'est de suite tourné vers deux spécialistes en matière de production graphique. En effet, l'analyse des nombreux dessins de Giulio Benso constituait une partie très problématique du travail.

En France nous avons désiré contacter Madame Emmanuelle Brugerolles, professeure reconnue de l'EPHE, à la direction des départements de dessins de l'École de Beaux-Arts, un parmi les plus célèbres de Paris.

En Italie, nous avons voulu travailler avec Madame Simonetta Valenti Prosperi Rodinò, de l'Université de Rome Tor Vergata, spécialiste de l'histoire du dessin et de l'estampe des XVIe et XVIIIe siècles, avec un important parcours académique à son actif.

⁴ Mémoire de Licence, au sein de l'Università degli Studi di Torino (2008): *I disegni spagnoli della Biblioteca Reale di Torino. Disegno e produzione della carta nella Spagna del XVII secolo*. Mémoire de Master II, au sein de l'Università degli Studi di Torino (2010) : *I disegni attribuiti a Nicolas Poussin alla Biblioteca Reale di Torino. Una Revisione critica*; Thèse de l'École de Spécialisation, au sein de l'Università degli Studi di Genova (2013) : *I grandi disegni del National Museum of Fine Arts di Valletta, Malta. L'acquisizione di Vincenzo Bonello negli anni di curatela 1933-34*.

⁵ Départements des Arts Graphiques, du musée du Louvre de Paris et Drawings Department du National Museum of Fine Art de Malte.

⁶ P. Rosenberg, avec la collaboration de L. Barthélemy-Labeeuw, M. Delcroix et S. Lumetta. Les dessins de la collection Mariette. Ecoles italienne et espagnole. Somogy, Paris, 2019.

Elle a été aussi notre tuteur à la Fondazione Longhi de Florence, où nous gagné une bourse d'étude, pendant la première année de doctorat, 2014-2015, avec un projet sur la formation de Giulio Benso.

0.c Etat actuel de la recherche

A différence de ses étroites contemporains – le rival Giovanni Andrea Ansaldo⁷, Luciano Borzone⁸, Gioacchino Assereto⁹, Bernardo Strozzi¹⁰ et Domenico Fiasella¹¹ –et sans que nous pussions l'expliquer, Giulio Benso est le seul à ne pas bénéficier, à l'heure actuelle, de monographie.

En outre, les études publiées à son propos sont incomplètes, se concentrant uniquement sur les œuvres connues, telles que les retables pour la basilique de Weingarten et les fresques et décors pour l'église de Santissima Annunziata del Guastato, à Gênes.

Beaucoup cité par les sources anciennes, tels que Raffaele Soprani, Carlo Giuseppe Ratti, Federico Alizeri¹²– qui estimaient sa production artistique, Giulio Benso connu pendant le XXe siècle un moment défavorable dû à la perte de nombreux travaux. Cela a, donc, affecté une vision d'ensemble de son apport.

Un premier aperçu de son activité a été proposé par les historiens de l'art Venanzio Belloni¹³, Gian Vittorio Castelnovi¹⁴ e Franco Pesenti¹⁵, qui, depuis les années 1970 consacrèrent leurs recherches à la rédaction de répertoires capitaux sur les œuvres de l'art de l'École génoise, du XVIe au XVIIe siècle, présentes sur le territoire. Ils y publièrent un regeste biographique pour chaque artiste, faisant partie de ce groupe. La description de Giulio Benso, de la part de Gian Vittorio Castelnovi, met tout de suite en évidence une vision fragmentaire de son travail et une difficulté à saisir l'importance de cet artiste qui apporta à Gênes une nouvelle conception de l'espace et constitue le trait d'union entre la culture du maniérisme tardif et du baroque :

⁷ Voir Boggero, 1985; Priarone, 2011.

⁸ Voir Manzitti, 2015.

⁹ Voir Zennaro, 2011.

¹⁰ Voir Orlando e Sanguineti, 2019

¹¹ Voir Donati, 1974 et La Spezia e Sarzana, 2008.

¹² Soprani, 1674; Soprani, ed. 1768; Ratti, 1768 ; Ratti, 1780 ; Alizeri, 1846; Alizeri, 1875.

¹³ Belloni, 1969.

¹⁴ Castelnovi, 1971; Castelnovi, 1987.

¹⁵ Pesenti, 1986, pp. 137-144.

« Una parte di rilievo, ma più per certi singolari raggiungimenti che per le conseguenze che ebbe, quella di Giulio Benso »¹⁶.

En 1975, paru le premier grand volume sur la grande décoration à Gênes édité par Ezia Gavazza¹⁷. Elle s’attacha, à travers cet ouvrage, d’analyser les commandes et les iconographies des décors plafonnés de la ville de Gênes. En mettant en valeur l’habilité de Benso dans la fresque, elle dévoua une partie centrale de son étude au programme décoratif du plafond de la salle de bal du château Grimaldi à Cagnes-sur-Mer, exécuté par l’artiste en 1648.

Par ailleurs, à partir de 1972, Mary Newcome-Schleier a commencé à s’intéresser à notre artiste pour finalement en devenir une des spécialistes¹⁸. En effet, dans un premier article monographique, sorti sur la revue *Paragone.Arte* en 1979¹⁹ elle chercha à attirer l’attention sur le peintre comme artiste complet, ayant une forte personnalité. Ensuite, commissaire de nombreuses expositions sur les dessins de l’école génoise, elle a publié nombreuses notices sur des feuilles à lui attribués – aujourd’hui conservés aussi bien dans des musées dans des collections particulières – ainsi que Piero Boccardo, spécialiste des dessins génois et directeur des musées de Strada Nuova, de la ville de Gênes.

Finalement, parmi les dernières contributions sur la production artistique de Giulio Benso figure celle de Massimo Bartoletti, de la Surintendance de Gênes, qui publia dans un assai sorti en 2004, dans l’ouvrage *Genova e l’Europa continentale*, portant ainsi un intérêt tout particulier à la reconstitution du chantier de la basilique de Weingarten²⁰.

0.d Problématiques du sujet

L’analyse du *corpus* artistique de Giulio Benso – correspondant surtout à des commandes religieuses – qui nous est parvenu pose tout de suite un problème. En effet, le nombre de

¹⁶ Castelnovi, 1971, p. 121.

¹⁷ Gavazza, I, 1975, p. 303. A cette étude feront suite : Gavazza, 1989, Gavazza, 2004; Gavazza, 2005; Gavazza, 2015.

¹⁸ New York-Worcester, 1972; Parigi, 1985; Firenze, 1989; Darmstadt, 1990.

¹⁹ Newcome-Schleier, 1979.

²⁰ Pour davantage d’information sur la fortune critique de l’artiste, voir cap. 1.

ses œuvres picturales est très modeste en comparaison avec la production des artistes de son époque, comme Domenico Fiasella, Bernardo Strozzi, Giovanni Andrea Ansaldo, Gioacchino Assereto et Luciano Borzone.

Un tiers de ses retables et décors à fresque ne sont plus visibles aujourd'hui, car ils ont été dispersés pendant les suppressions des congrégations et des ordres religieux, à la fin du XVIIIe siècle, ou bien, détruits pour diverses raisons accidentelles ou intentionnelles – à l'occasion de renouvellement urbanistiques par exemple – ou encore, pendant la Seconde Guerre Mondiale.

Ces événements ont engendré une mauvaise connaissance voire une méconnaissance du travail de Benso, ce qui a eu pour conséquence de doter l'artiste d'une mauvaise réputation injustifiée. C'est ainsi qu'il est considéré par les historiens de l'art, tels que Gian Vittorio Castelnovi et Franco Pesenti, comme un artiste de second ordre par rapport à ses contemporains.

Gian Vittorio Castelnovi énonça dans son répertoire :

« Comunque le risorse del giovane Benso appaiono modeste, né egli sembra molto interessato agli orientamenti dei suoi colleghi: un provinciale buono per le chiese della sua Pieve, ma destinato a Genova e in quel tempo, ad esser in breve sopraffatto »²¹.

Les spécialistes, qui ont toujours analysé les mêmes réalisations de Giulio Benso sans avoir un regard sur sa production complète, n'ont pas su mettre en évidence l'importance de cet artiste qui a su répondre aux nécessités d'une nouvelle peinture de la Contre-réforme, tout en incorporant à ses œuvres aussi bien le Maniérisme tardif du XVIe siècle que les nouveautés venues du Baroque – que l'on retrouvera plus tard chez Domenico Piola, Giovanni Battista Merano, Gregorio De Ferrari, Valerio Castello et Giovanni Battista Gaulli, dit le Baciccio.

Les dépouillements des documents des archives des villes de Gênes, Imperia et Albenga, des sources anciennes, comme les biographies de l'artiste, rédigées par Raffaele Soprani ou Giuseppe Carlo Ratti, et des guides artistiques de la région publiés pendant le XVIIIe et XIXe siècles, telles que *Guida artistica della città di Genova* (1846-47) ou *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue discendenze* (1875)

²¹ Castelnovi, 1971, p. 121.

– édité par Federico Alizeri –, ont prouvé que Giulio Benso était en son temps un peintre très estimé, respecté, investi et sollicité par un grand nombre de mécènes.

Notre recherche nous a donc permis d'établir que l'artiste travaillait au même moment sur plusieurs chantiers situés en différents lieux, à Gênes, aussi bien que dans l'ouest de la région Ligurie, à Pieve de Teco, en Allemagne, et en France. Bien que depuis les années 1630 son atelier était florissant et fréquenté par plusieurs élèves comme Girolamo Imperiale, Giovanni Battista Merano e Raffaele Soprani, Benso préférait souvent travailler seul ne sachant déléguer.

Pour mieux comprendre l'ampleur de son travail nous présentons l'exemple de l'importante commission des décors de l'église de Saint Augustin de Gênes, en partie détruite par les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale (CAT. 41 à CAT. 43), oubliée par la critique moderne, mais mentionnée par nombreuses sources anciennes²². Giulio Benso y travailla vers 1630 et il réalisa deux retables et les décors à fresque et à stucs de la sacristie. A noter, qu'un des tableaux était conservé dans la chapelle dédiée à Sainte Claire de Montefalco, et représentait la *Sainte au quelle Jésus Christ donne la Communion*.

Il fut décrit par Soprani comme :

« una tavola fatta con amore, quando Cristo Nostro Signore comunica la Beata Chiara da Montefalco »²³

et

« una bellissima tavola del Benso è poi quella che vedesi sopra un Altare della Chiesa di S. Agostino. Rappresentasi in essa tavola la B. Chiara da Montefalco a cui Gesù porge di sua mano il Santissimo Sacramento »²⁴.

Cette œuvre, très appréciée à l'époque de sa réalisation, n'existe plus, mais nous avons pu identifier, grâce à des descriptions présentes dans des écrits du XVIIe siècle et grâce à de nombreux dessins préparatoires du peintre, Cat. D.68 à Cat. D.70. Cela nous donne un aperçu donnent des informations du travail complexe de Giulio Benso qui élabore sur

²² Perasso, XVIII, 842, c. 131 v.; Soprani, 1674, p. 238; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1780, p. 91; Anonimo, 1818, p. 246; De Luchi, 1893, p. 125, n° 18

²³ Soprani, 1764, p. 238.

²⁴ Soprani, ed. 1768, p. 281.

quatre esquisses, une composition en constante évolution, de plus en plus baroque, révélatrice d'un rigoureux processus de création.

La perte tragique de plusieurs tableaux et fresques est donc en partie compensée par un nombre très élevé de dessins signé de la main de l'artiste et qui constituent la seconde problématique de ce travail.

La pratique du dessin était de la plus haute importance pour le peintre parce qu'il la considérait comme un *medium* indispensable pour expérimenter, étudier et ainsi varier continuellement ses compositions. Cette activité n'était pas seulement considérée comme une simple formation, mais comme un instrument autonome de diffusion de ses inventions. Ses dessins se distinguent d'ailleurs par un trait graphique bien caractérisé, ondulé, répété et nous pouvons toujours remarquer toujours une grande force expressive, exaltée par le lavis qu'il crée le contraste et le *chiaroscuro*. Cependant le style varie beaucoup selon la typologie graphique de la création. Une esquisse, une première idée aura très peu en commun avec un *presentation drawing* soumis au commanditaire.

L'absence d'une monographie de l'œuvre graphique du peintre a provoqué, dans les derniers décennies l'attribution à l'artiste de nombreux dessins surtout provenant du marché de l'art, de toutes qualités confondues, qui n'avaient rien à voir avec sa production.

0.e Méthodologie d'étude

La première phase de la recherche s'est déroulée en Italie.

Dans un premier abord, nous avons souhaité faire le point sur l'état actuel des connaissances et études sur Giulio Benso en consultant des publications récentes²⁵ mais aussi anciennes²⁶. Cela nous a permis d'enrichir notre compréhension du peintre aussi en ce qui concerne sa vie que ses œuvres et l'Ecole génoise à laquelle il est rattaché.

Dans un deuxième temps, à l'aide de nouvelles recherches documentaires dans les Archives d'Etat et au cœur du Diocèse de Ligurie – archives des villes d'Albenga, de Gênes et d'Imperia – mais aussi grâce au dépouillement de manuscrits anciens sur l'art

²⁵Belloni, 1969 ; Castelnovi, 1971 ; Newcome-Schleier, 1979; Castelnovi, 1987 ; Pesenti, 1986 ; Gavazza, 1974; Gavazza, 1989, Gavazza, 2004; Gavazza, 2005; Gavazza, 2015.

²⁶ Soprani, 1674 ; Soprani, ed. 1768 ; Ratti, 1768 ; Ratti, 1780 ; Alizeri, 1846; Alizeri, 1875.

de Gênes du XVIIe siècle tels que ceux de l'Accinelli²⁷, de Giscardi²⁸, de Perasso²⁹ e de l'Anonimo³⁰ – conservés eux aussi auprès de l'Archivio di Stato – et de la Bibliothèque Berio de la ville, nous avons pu enrichir nos ressources.

Nous nous sommes rendus ensuite à la Società di Storia Patria de Gênes pour consulter les célèbres manuscrits de Père Lorenzo Sertorio, dont le *Libro contenente la storia della città di Pieve di Teco*³¹ qui constitue la première monographie sur le peintre, rédigée part un de ses descendants. Cet ouvrage fut particulièrement instructif.

Suite à cela nous avons ensuite entamé le répertoire des œuvres lui attribués, en commençant par les peintures conservées en Ligurie. Il nous a donc fallu visiter la *Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona*, le Diocèse de Gênes et celui de Albenga-Imperia. A l'occasion de chacune de nos visites nous avons communiqué à propos de notre projet d'étude et demandé la liste des œuvres de l'artiste recensées actuellement sur le territoire avec les dossiers rattachés ainsi que les reproductions photographiques.

Nous avons poursuivi notre enquête en consultant les Documentations de plusieurs établissements, comme celles du Kunsthistorisches Institut et du Gabinetto dei Disegni e delle Stampe du musée des Offices de Florence ; de la Bibliothèque Hertziana de Rome ; du Département de Peintures et des Dessins du Musée du Louvre de Paris et finalement celle de Monsieur Pierre Rosenberg. Cela a permis de récolter un grand nombre de œuvres picturales et de dessins, conservés dans les musées et propriétés privées à travers le monde. Pour chaque œuvre nous avons créé un dossier constitué d'une fiche technique, de la reproduction photographique et de la bibliographie concernée, avec des images de peintures ou dessins de comparaison.

Tout ce travail de recherche s'est prolongé par différents voyages permettant d'observer les œuvres de visu, d'abord à Gênes et ensuite en Ligurie : à Alassio, à Calizzano, à Lovegno, à Pieve di Teco, à Savona, à Spotorno, à Toirano et finalement à Ubaga. Puis, afin d'observer les commandes étrangères, nous nous sommes rendu au château Grimaldi, à Cagnes-sur-Mer ainsi qu'aux Archives municipales de la ville et celles départementales de Nice. Il nous a fallu continuer nos voyages en Württemberg pour étudier les tableaux conservés dans la basilique de Weingarten et ceux mentionnés dans les églises allemandes

²⁷ Accinelli, 1773.

²⁸ Giscardi, XVIII secolo.

²⁹ Perasso, XVIII secolo.

³⁰ Anonimo, 1818.

³¹ Sertorio, 1903; voire aussi Sertorio, 1903^b; Sertorio, 1908.

des alentours, comme Ravensburg et Waldkirche, et autrichiens, Feldkirch, Bregenz et Götzis.

En ce qui concerne la production graphique, nous nous sommes consacrées à la visite des principaux musées du monde possédant des œuvres de l'artiste tels que le Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso à Gênes ; le Gabinetto dei Disegni e delle Stampe des Offices, à Florence ; l'Istituto Centrale per la Grafica, à Rome ; la Bibliothèque Royal de Turin ; les Département des Arts Graphique du musée du Louvre, de l'Ecole des Beaux-Arts et la Fondation Custodia de Paris ; le British Museum et le Courtauld Institute de Londres, l'Albertina de Vienne et les Staatsgalerie de Stuttgart et le Kupferstichkabinett du Staatlichen Museen de Berlin.

Malheureusement, nous n'avons pas pu nous rendre dans les musées américains ou asiatiques. Néanmoins, nous avons pu consulter les catalogues publiés ainsi que les bases de données en ligne et le site internet ARTSTOR.

Nous n'avons pas manqué d'organiser des réunions avec des spécialistes de l'art génois, à qui nous avons parlé de l'état de notre recherche.

Il nous sommes aussi important d'ajouter que tout notre travail de recherche et d'analyse a été accompagné tout du long, par des spécialistes de l'art génois qui nous ont grandement aidées : les professeurs de l'Université de Gênes ; Maria Clelia Galassi ; Lauro Magnani e Laura Stagno, aussi bien que Piero Boccoardo, directeur des musées de Strada Nuova de la ville, puis les spécialistes Mary Newcome-Schleier qui nous a fait part de nombreuses informations et photos ; Massimo Bartoletti, Franco Boggero, Camillo Manzitti, Federica Mancini et Claudio Paolucci.

Aujourd'hui, notre travail est constitué de trois tomes.

Le premier se compose de quatre chapitres.

Il démarre par un chapitre introductif concernant la fortune critique du peintre, elle-même composée de trois points fondamentaux : les sources anciennes et les guides de la ville de Gênes ; les sources modernes analysées depuis la naissance d'un intérêt pour la peinture génoise du baroque, au début du XXe siècle jusqu'à nos jours et un problème de datation, issue des documents anciens, concernant l'année de naissance du peintre, à reporter de huit ans. En effet, une étude complète de l'entière production artistique de Giulio Benso comprenant les peintures, les fresques, les projets architecturaux et les dessins, doit impérativement tenir compte du contexte historique dans lequel il vécut et travailla.

Le deuxième chapitre est ainsi dévoué à la culture de Giulio Benso, d'abord apprise dans son village natal, où il se rapprocha des métiers de l'art grâce à son frère Girolamo, sculpteur et à deux peintres, Giovanni Stefano Rossi et Niccolosio Granello, puis enrichie à Gênes grâce à une importante éducation artistique, auprès de l'Académie de Giovanni Battista Paggi, situé chez le Prince Giovanni Carlo Doria. Nous présentons donc quelles ont été les relations qui se sont développées avec ses camarades génois, comme Giovanni Andrea Ansaldo, ou des artistes étrangers, tels que les Toscans, les Lombards, les Bolognais et les Nordiques qui lui ont permis d'élargir son imaginaire culturel. Ce chapitre, sera aussi l'objet d'une étude sur la formation du peintre à la grande décoration, qui n'a pas pu seulement compter sur les enseignements de son maître Paggi –qui ne pouvait pas réaliser des fresques à cause de ses nobles origines. Benso a dû chercher ses sources plus loin dans les ouvrages d'architecture de Danti et de Lorini ainsi que par l'observation des décors en trompe l'œil réalisés par les membres de la famille Campi de Crémone, en Lombardie, pendant une étape de son voyage vers l'Allemagne.

Nous terminerons le chapitre sur l'activité de l'artiste en Ligurie au travers d'une analyse de l'évolution de son style. D'abord sont mentionnées les œuvres exécutées pendant sa jeunesse ; puis les commandes des années de la maturité, 1630 et 1640, et finalement, pour terminer la production tardive, de la fin de sa vie.

Le troisième chapitre se centrera, quant à lui, sur les missions à l'étrangers : en Allemagne et en France. Pour la première partie, nous portons notre intérêt à la longue collaboration artistique entretenue avec Père Gabriele Bucellino secrétaire de l'Abbé de la basilique de Weingarten, qui confie à l'artiste la réalisation de nombreux tableaux d'autel, dans le cadre du renouvellement de l'église. Cette commande est d'ailleurs aujourd'hui documentée par un passionnant échange épistolaire entre l'artiste et le mécène, transcrit par l'héritier de Benso, Père Lorenzo Sertorio dans son manuscrit, conservé dans la bibliothèque de la Società di Storia Patria de Gênes et par des lettres du peintres, arrivées en Allemagne, connues grâce à deux historiens de l'art des années 70, Thomas J. Stump et Gerhard Spahr. Ajoutons que, dans le cadre de l'analyse de l'évolution stylistique du peintre, les tableaux seront traités dans l'ordre chronologique de réalisation ; d'abord les commandes des années 1628 à 1643, ensuite celles de 1645 à 1667. Nous dévouons ensuite une partie à Benso dessinateur des frontispices des ouvrages littéraires de Gabriele Bucellino portant sur l'histoire de l'ordre Bénédictin. Ce chapitre se terminera sur la seconde mission étrangère de l'artiste qui eut lieu en France, à Cagnes-sur-Mer, en Provence, où le peintre réalisa le décor de la salle de bal du château Grimaldi.

Nous étudierons alors le vaste programme iconographique et iconologique de la fresque, choisi par les propriétaires, qui possèdent de fortes références politiques.

Un dernier et quatrième chapitre portera sur le seul projet architectural qui nous soit parvenu. Il s'agit d'une réalisation pour le couvent des augustiniens de Pieve de Teco, en partie détruite bien que documentée en archives et par quelques vestiges.

Le deuxième tome sera quant à lui constitué par deux catalogues : l'un consacré à la peinture et l'autre à la production graphique.

Le premier suit un ordre chronologique par mission, incluant les commandes perdues ou détruites, en cherchant, ainsi, à offrir un regard sur l'investissement artistique du peintre au travers un cadre social et culturel, celui de la Ligurie, de l'Allemagne et de la France. Les commandes de longues durées telles que celles de l'Annunziata del Guastato à Gênes de 1638 à 1647 ou pour la Collegiata de Pieve de Teco, aujourd'hui conservés entre cette église et celle de Santa Maria della Ripa de 1627 à 1652 sont traitées dans leur unité pour favoriser l'analyse de leur évolution stylistique.

Nous avons décidé de consacrer la dernière partie du catalogue des œuvres autographes aux commandes reçues par l'artiste de la part du secrétaire de l'abbaye de Weingarten, tout le long de sa vie, de 1627 à 1667 pour en faciliter la lecture d'ensemble.

Nous citerons également des tableaux mentionnés par certaines anciennes sources dont nous n'avons malheureusement pas trouvé plus d'information. A noter, les œuvres considérées non autographe seront présentées à la fin du catalogue, classées dans l'ordre alphabétique par lieux de conservation.

Le second sera un catalogue des dessins. L'étude de la production graphique de Giulio Benso nécessite en effet une analyse rigoureuse et scientifique basée sur des vérifications stylistiques de même que l'utilisation de connaissances techniques et de sources documentaires. Les analyses conduites dans le passé sur les dessins de l'artiste ont révélé beaucoup de problèmes d'attribution, qui implique une réorganisation. Nous nous sommes proposés donc, dans le cadre de cette recherche, d'établir le *corpus* complet de son œuvre graphique en réexaminant toutes les feuilles à lui attribuées et celles de l'école génoise conservées dans collections publiques et privées afin d'identifier les travaux autographes. Les œuvres sont divisées en originelles, douteuses et refusées. Les premières suivent un ordre chronologique, alors que les deux autres sont présentées dans un ordre alphabétique par lieu de conservation. Nous avons mis un accent tout particulier sur une série de dessins de Benso qui montrent des études pour iconographies travaillées en

peinture par Giovanni Battista Carlone. Nous avons ainsi formulé l'hypothèse d'une continue collaboration entre les deux, qui porte à croire que Benso réalisait des premières idées pour les projets de son collègue.

Enfin, le dernier et troisième tome, sera composé des annexes, dont la publication de documents d'archives, ainsi que des index, de la bibliographie et de la conclusion.

En éclairant l'étendue de son action culturelle et artistique, connue à l'heure actuelle de façon fragmentaire nous espérons prouver que le peintre mérite à juste raison sa place entre les grands artistes génois du XVII^e siècle.

CAPITOLO 1
LA FORTUNA CRITICA DI GIULIO BENSO

Ad oggi non è stata ancora dedicata una monografia artistica sulle opere del pittore del Ponente ligure Giulio Benso.

Gli studi pubblicati rimangono complessivamente incompleti, concentrandosi, prevalentemente sulle opere conosciute, le quattro celebri commissioni: tre cicli di affreschi – a Sestri Ponente, all'Annunziata del Guastato di Genova e a Cagnes-sur-Mer – e l'importante collaborazione lavorativa durata trent'anni con i padri della basilica di Weingarten, in particolare Gabriele Bucellino, dapprima segretario della chiesa, poi priore della parrocchiale della vicina Waldkirche, che gli permise di diffondere la sua fama e il suo stile oltralpe.

Tuttavia, si presenta ancora sommaria l'indagine sulla sua formazione, sull'attività giovanile e sulle commissioni religiose genovesi e ponentine, complice la dispersione e la distruzione di molte opere. Questa nefasta perdita gli è valsa nel tempo la ingiusta reputazione di mediocre pittore da cavalletto, provinciale e di secondo rango rispetto ai suoi colleghi Giovanni Andrea Ansaldo, Domenico Fiasella, Giovanni Battista Carlone e Bernardo Strozzi, più fortunati in materia di conservazione di opere e impegnati nelle commissioni private loro proposte dalle importanti famiglie nobiliari genovesi.

1.a. Dalle fonti antiche alle guide della Città

L'obbiettivo di restituire al pittore il suo giusto valore non sarebbe oggi perseguibile senza l'ausilio delle fonti antiche, che forniscono un dettaglio sul gran numero di commissioni a cui Giulio Benso rispose e partecipò e che sono andate perdute nel tempo a causa delle guerre, di soppressione di ordini o semplicemente di negligenza conservativa

Quella di Raffaele Soprani, pittore e autore del volume *Le vite de' pittori, scultori, et architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono*, edito postumo nel 1674 in Genova, è la prima voce di esame e giudizio sulla produzione di Giulio Benso, definito:

«Pittore architetto genovese, E Prospettico Insigne»³²

³² Soprani, 1674, p. 237.

che egli conosceva molto bene, in quanto fu il suo primo maestro e, per conseguenza, ne padroneggiava molto bene l'intera opera. Il suo lavoro fu molto dettagliato, poiché accanto alla menzione delle commissioni più importanti del pittore, presso la chiesa dell'Annunziata del Guastato a Genova, a Cagnes-sur-Mer, in Francia e in Germania, nella basilica dei santi Martino e Osvaldo a Weingarten, egli fornì i giudizi e i dettagli iconografici di altre pale d'altare e decori di luoghi religiosi genovesi.

Nel 1674, scrisse:

«Colori questo Pittore diverse opere così afresco, come anco ad olio, che perciò dei suoi pennelli»³³

Mentre nell'edizione postuma del 1768, commentata da Carlo Giuseppe Ratti, si legge:

«Poche sono le tavole ad olio, che di questo Pittore abbiamo nelle Chiese di Genova: pure queste poche, per non defraudarlo di sua lode, noterò»³⁴.

Lo studioso biografo non mancò di citare opere che oggi sono andate perdute, per cui la testimonianza diventa capitale per tracciare una storia complessiva della produzione del pittore:

«nella Sacristia di Sant'Agostino la tavola parimente ad olio, quando il detto Santo vien battezzato da Sant'Ambrogio Vescovo di Milano di molto bello stile»³⁵.

In parallelo, lo stesso studioso, nella biografia dell'artista svelò qualche indiscrezione sulla sua personalità, il suo carattere e sul rapporto intessuto con gli allievi.

«Fu Giulio Benso di spirito vivace, e di naturale ardente, e collerico: e però talvolta ebbe incontri di grave impegno, e pericolo. Vestì sempre nobilmente; e sostenne con decoro la Professione. Ebbe amicizie di Personaggi qualificati, anche in provincie straniere, che gli ottennero occasioni d'Opere grandiose»³⁶.

³³ Soprani, 1674, p. 238.

³⁴ Soprani, ed. 1768, p. 281.

³⁵ Soprani, 1674, p. 238.

³⁶ Soprani, ed. 1768, p. 284.

E, infine, accennò, al suo interesse per il collezionismo di opere d'arte, di cui possedeva una ricca raccolta, menzionata in coda all'ultimo testamento redatto prima di morire³⁷.

«Haveva uno studio di floridissimi disegni de' più virtuosi, tenuti con ogni leggiadria, e garbo, come anco molti utensili al bisogno della prospettiva da esso inventati³⁸, & altri che procurava raccogliere. Queste cose tutte dopo sua morte, son perveute nel Signor Antonio Invrea»³⁹.

La fama del pittore si spinse sin da subito oltre i confini liguri, raggiungendo la Toscana, dove il suo talento in ambito prospettico fu particolarmente apprezzato e ricordato nella sua seconda biografia a noi nota, redatta dal fiorentino Filippo Baldinucci, nelle *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*⁴⁰.

Lo studioso lo ricordò per queste qualità e l'abilità di disegnatore, precisando che l'artista, che non viaggiò mai a Firenze, fu molto adoperato in sua patria. Egli fornì, inoltre, alcune indiscrezioni su opere un tempo conservate a Genova, oggi andate perdute, probabilmente ricavate dal testo di Raffaele Soprani:

«Questi avendo fatto grandi studj in disegno e architettura, fu adoperato molto in sua patria: e fra le pitture che veggonsi in essa di sua mano sono la tavola del Crocifisso, con più santi, nella chiesa di Santa Fede e quella di San Domenico di Soriano. Il Battesimo di Sant'Agostino nella Sacrestia della chiesa dello stesso Santo e la soffitta a fresco è pure di mano di Giulio. Per i disciplinati di Santo Antonio fece un grande quadro, ove in un bel paese rappresentò il Santo con più figure d'Angeli. In Savona sono pure opere di suo pennello e nella Pieve sua patria...»⁴¹.

Un nuovo aggiornamento della pittura di Giulio Benso venne realizzato alla fine del XVIII secolo, grazie alla riedizione, nel 1768, de *Le Vite* di Raffaele Soprani⁴² da parte di Carlo Giuseppe Ratti, che, rileggendo l'esperienza del pittore, arricchì il testo di particolari aggiungendo informazioni sullo stato di conservazione di alcune opere sulla loro dispersione. Lo studioso pubblicò, poi, nel 1780 la *Descrizione delle pitture*,

³⁷ Cfr. App. A, III, doc. 6.

³⁸ Uno di questi strumenti, secondo uno dei primi testamenti del pittore, doveva esser ceduto proprio a Raffaele Soprani, vedere App. A, III, Doc. 1, Doc. 4 e Doc. 5.

³⁹ Soprani, 1674, p. 238.

⁴⁰ Baldinucci, ed. 1812.

⁴¹ Baldinucci, ed. 1812, p. 480.

⁴² Ratti, 1780.

scolture, e architetture ecc. che trovansi in alcune città, borghi, e castelli delle due riviere dello Stato ligure qui disposti per ordine alfabetico, in cui stilò un repertorio guida, di tutte le opere d'arte del territorio.

Lo stesso scrittore e pittore settecentesco fu il primo a istituire un confronto, in riferimento al problema della resa illusiva dello spazio e della profondità, tra i due grandi prospettici della Genova del tempo, il nostro Giulio Benso e il coetaneo Giovanni Andrea Ansaldo, i grandi pittori prospettici della città, colleghi e rivali, sin dai tempi della commissione nella chiesa di Sant'Antonio della Marina, confronto risolto, a suo dire; in favore del secondo. Questa disputa fu poi ripresa alla fine del Settecento dall'abate Lanzi, in contatto di amicizia col genovese che, nella sua *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo* ricordava l'Ansaldo come l'unico pittore della scuola genovese a contrastare il primato nella prospettiva a Benso:

«È l'unico nella scuola che contrasti il primato nella prospettiva a Giulio Benso, da cui per rivalità fu ferito in rissa. Attentato rinnovatigli da ignora mano, dopo alcuni anni»⁴³.

Lo scritto del Lanzi, rivedendo la produzione artistica italiana, nell'ambito di una pittura regionale, cita Giulio Benso, all'interno della trattazione della scuola genovese, descrivendolo come maestro che:

«valse più che altri della sua Scuola in architettura ed in prospettiva»

celebrando tra i suoi lavori i decori presso la basilica dell'Annunziata del Guastato:

«Genova non ha forse opera in questo genere più lodata di quella del Benso alla Nunziata del Guastato; nel cui coro figurò una di quelle prospettive con balaustri, e colonnati, né quali tanto prevalsero il Colonna e il Mitelli»⁴⁴.

L'autore tornò poco oltre a parlare del legame dell'artista con la scuola bolognese, asserendo che alcuni suoi dipinti, come *La consegna miracolosa dell'immagine di San Domenico di Sora*, CAT. P.37, fossero più vicini a quella che alla sua.

⁴³ Lanzi, 1795-1796, p. 323.

⁴⁴ Lanzi, 1795-1796, p. 313

La produzione artistica del nostro pittore fu poi oggetto di interesse di alcuni manoscritti⁴⁵ e guide del genovesato, redatti durante il XVIII secolo e il principio del XIX, da studiosi locali quali l'Accinelli⁴⁶, Giscardi⁴⁷, Perasso⁴⁸ e l'Anonimo⁴⁹, conservati presso l'Archivio di Stato di Genova.

Negli anni centrali dell'Ottocento, la fonte per eccellenza per la pittura a Genova fu Federico Alizeri, storiografo che menzionò a più riprese i successi di Giulio Benso citandoli nella *Guida artistica della città di Genova*, del 1846-47 e nella successiva *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue discendenze*, del 1875.

Dapprima ne ricordò l'interesse per la prospettiva e i dissidi intercorsi per queste ragioni con il collega Giovanni Andrea Ansaldo:

«Debbono accoppiarsi in uno Andrea Ansaldo e Giulio Benso, comeché questi sorgesse posteriore al primo, né in fatto di pittura tenesse le vie medesime. Li accese però d'emulazione l'arte della prospettiva a cui studiarono ambidue con amore, e un certo desiderio di primato li sospinse a quelle risse invereconde che tanto nucono alla dignità delle belle arti»⁵⁰.

Poi ne lodò i risultati ottenuti in materia di illusionismo, tornando a parlare dei quadraturisti bolognesi, che, secondo le sue informazioni, avevano visto e molto gradito le pitture del maestro:

«Sotto G. B. Paggi studiò il Benso; ma egli pure fu discepolo di solo nome, tanto era mutato il gusto. Il pregio di costui son gli affreschi, ove ha sempre singolare ingegno nell'affrontare e nel vincere le difficoltà degli scorci e del sottinsù, ond'ebbero persino a stupirne il Mitelli e il Colonna, sommi artisti in questi artifizi di pittura»⁵¹.

Un'attenzione tutta particolare va poi dedicata al primo vero compendio sulla produzione artistica del pittore, lui dedicato da padre Lorenzo Sertorio, abate di Pieve di Teco e discendente del pittore stesso, che, come gli aedi e i rapsodi dell'antica Grecia

⁴⁵ Chiese di Genova.

⁴⁶ Accinelli, 1773.

⁴⁷ Giscardi, XVIII secolo.

⁴⁸ Perasso, XVIII secolo.

⁴⁹ Anonimo, 1818.

⁵⁰ Alizeri, 1846, p. XLI.

⁵¹ Alizeri, 1846, p. XLI.

legò insieme le informazioni e i racconti trasmessi all'interno della sua famiglia da generazioni, riassumendo anche le lettere ereditate sulle commissioni del pittore, in particolare quelle concernenti la collaborazione trentennale mantenuta con la basilica di Weingarten in Germania, tramite il contatto di padre Gabriele Bucellino⁵².

Infine, le opere del nostro furono ricordate, apprezzate e descritte da numerose guide di viaggiatori, spesso anonimi che editarono durante il XIX secolo dei manuali delle ricchezze culturali del territorio di Genova e della Liguria che permisero di aggiornare la situazione la situazione.

1.b. Le fonti moderne

Alle fonti antiche, accorrono in aiuto gli studi recenti. L'interesse degli studiosi di storia dell'arte per il Seicento genovese nacque al principio del XX secolo.

Roberto Longhi lamentava nel 1926, la passata «indifferenza del piccolo Ottocento verso il grande Seicento»⁵³, anche se mostrò di non avere grande stima della pittura genovese della prima metà del secolo e di conseguenza di Giulio Benso, che non osò nemmeno nominare:

«Nei primi cinquant'anni di "seicento" i liguri i cui nomi suonano oggi di armatori o di industriali; come sarebbe dire Assereto, Alsaldo, De Ferrari, pare che attendessero a dipingere. A dipingere bene.»⁵⁴

Non sorprende notare che lo studioso non consacrò nessuno scritto all'opera del Benso, occupandosi piuttosto di Gioachino Assereto⁵⁵ e Giovanni Andrea Ansaldo⁵⁶. Tuttavia, del nostro, egli conservò, all'interno della sua documentazione fotografica, le riproduzioni dei dipinti «a macchia», più di suo gusto, eseguiti da Benso nel 1622 per la Tribuna del Monastero dei Santi Giacomo e Filippo e conservati oggi presso il Museo di Sant'Agostino (CAT. P.07 a CAT. P.13), che si avvicinavano allo stile del suo caro Giulio

⁵² Sertorio, 1903.

⁵³ Longhi, 1967, p. 35.

⁵⁴ Longhi, 1917, p. 24.

⁵⁵ Longhi, 1926-1927; Longhi, 1929; Longhi, 1967

⁵⁶ Longhi, 1917.

Cesare Procaccini, alla cui pittura ad abbozzo, dedicò un saggio *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, su «Paragone.Arte» nel 1966.

Dopo il generale disinteresse della storiografia ottocentesca per la pittura del Seicento genovese, nei primi decenni del Novecento si profilò una nuova attenzione nei suoi confronti che portò all'esposizione di alcuni quadri genovesi dapprima in rassegne d'arte italiana consacrate al barocco, come: *Mostra della Pittura Italiana dei Sei e Settecento* a Palazzo Pitti, del 1922⁵⁷; poi in alcune dedicate, a Genova, solo alla scuola genovese: *Mostra dei pittori genovesi del Sei e Settecento*, a Palazzo Reale, a cura di Orlando Grosso, Mario Bonzi e Caterina Marcenaro, del 1938⁵⁸; *Mostra della pittura genovese del Sei e Settecento in Liguria*, organizzata a Palazzo Reale da Antonio Morassi, nel 1947⁵⁹, infine *Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e '700*, diretta da Marcenaro, a Palazzo Bianco, nel 1969⁶⁰. Infine, dagli anni Cinquanta germogliò una nuova curiosità per alcuni tra i grandi maestri della scuola genovese che portò alla pubblicazione, nel 1956, da parte di Caterina Mercenario dell'esposizione *Luca Cambiaso e la sua fortuna*⁶¹, organizzata a Palazzo dell'Accademia a Genova, seguita nel 1962 da *Genoese Masters from Cambiaso to Magnasco 1550-1750*⁶² curata dalla studiosa e collezionista Bertina Suida Manning al Dayton Art Institute. Le opere di Giulio Benso, purtroppo, non figurano mai in queste esposizioni, giacché la sua fu una produzione legata prevalentemente a una commissione ecclesiastica e, dunque, le pale d'altare e soprattutto gli affreschi non si potevano spostare facilmente.

Padre Venanzio Belloni, archivista francescano dei Minori Osservanti della basilica dell'Annunziata del Guastato di Genova, su uno studioso accurato che si distinse per le preziose ricerche d'archivio e per la quantità di dati documentari pubblicati in riviste, come *La squilla*, poi riunite insieme nei testi complessivi⁶³. A partire dagli anni Sessanta in poi, egli rilesse il percorso del pittore sulla scorta delle fonti storiche, ponendo l'attenzione sulle abilità illusionistiche del pittore e sulla sfortuna subita dalle opere da cavalletto, perdute a causa di eventi tragici, naturali o della mano dell'uomo. Egli scrisse che Giulio Benso:

⁵⁷ Firenze, 1902.

⁵⁸ Genova, 1938.

⁵⁹ Genova, 1947.

⁶⁰ Genova, 1969.

⁶¹ Genova, 1956.

⁶² Dayton, 1962.

⁶³ Belloni, 1969; Belloni, 1973; Belloni, 1975; Belloni, 1979 e Belloni, 1988.

«Cominciò con l'affresco, e dispiace che proprio per una delle prime opere si debba dire ciò che si dovrà ripetere troppo spesso, quando si tratterà di sue fatiche: non ci sono più.⁶⁴

Mentre sulla grande decorazione egli lo mise a confronto con l'Ansaldo, sottolineando le innovazioni apportate:

«Quali novità introdusse il Benso nella decorazione genovese?

L'Ansaldo si era servito della prospettiva e dello scorcio come di due mezzi tecnici, anche se molto importanti, della sua pittura. Il Benso va oltre la prospettiva e lo scorcio, dopo averli fatti assurgere ad elementi informativi di tutto il linguaggio, elementi di unità e di coerenza per tutte le sue opere. Egli creò un concetto nuovo dello spazio, annullando illusionisticamente le volte e sostituendo loro l'infinità dell'atmosfera [...]»⁶⁵

Subentrarono, in seguito, gli studi complessivi sulla pittura a Genova e in Liguria, in cui si passarono in rassegna tutti gli artisti più valenti del territorio, citati insieme alla loro produzione artistica.

Gian Vittorio Castelnovi⁶⁶, nel 1971 e nella riedizione del 1987 consacrò ne *La pittura a Genova e in Liguria*, il suo interesse alla sistemazione critica del catalogo del pittore, ripreso poi nel 1986 da Franco Pesenti⁶⁷, ne *La pittura in Liguria. Artisti del Primo Seicento*. Essi, menzionando i dipinti superstiti e le opere ad affresco di Giulio Benso, non mancarono di sottolineare come il pittore fosse abile in materia di illusionismo prospettico ma che, nella pittura da cavalletto, fosse più che mediocre messo a confronto con i colleghi contemporanei.

L'attività di frescante del pittore pievese fu poi oggetto di ampio studio e puntuale analisi di Ezia Gavazza, che dal 1974 al 2015, considerò la sua produzione artistica in un discorso più ampio, sull'evoluzione della pittura ad affresco a Genova da Luca Cambiaso ai grandi decoratori barocchi della fine del Seicento⁶⁸. Giulio Benso fu inserito quindi dalla studiosa tra i pittori nati della generazione nata al principio del secolo, Giovanni Battista Carlone e Gioacchino Assereto, in un ruolo nevralgico di passaggio della grande

⁶⁴ Belloni, 1969, p. 250.

⁶⁵ Belloni, 1969, p. 250.

⁶⁶ Castelnovi, 1971; Castelnovi, 1987.

⁶⁷ Pesenti, 1986, pp. 137-144.

⁶⁸ Gavazza, I, 1974, p. 303; Gavazza, 1989, Gavazza, 2004; Gavazza, 2005; Gavazza, 2015.

decorazione genovese tardo-rinascimentale a soluzioni più moderne, prospettive complesse e visioni illusionistiche da sotto in su che porteranno al barocco compiuto, dei pittori Gregorio De Ferrari, Domenico Piola e Valerio Castello. La stessa studiosa, poi, analizzò gli importanti cicli di affreschi del pittore, mettendo in relazione le scelte iconografiche e le indicazioni della committenza, come nel caso della famiglia Grimaldi che per la decorazione della sala da ballo del loro castello, decise di far raffigurare il tema del *Mito di Fetonte*, legato alla leggenda delle origini della popolazione ligure (cap. 3 e CAT. P.77). Nel 2015, infine dedicò un saggio alla formazione teorica di Giulio Benso alla grande pittura illusionistica, rintracciando, all'interno della sua biblioteca, le cui consistenze furono pubblicate in coda all'ultimo testamento (App. A, III, Doc. 6), le ispirazioni subite dal nostro, come, mostra l'esempio dello schema adottando nel coro della basilica dell'Annunziata del Gustato a Genova, derivate dallo studio del testo del Lorini del 1609, *Le Fortificationi di Buonaiuto Lorini Nobile Fiorentino*.

Da data 1979 coincide con la pubblicazione del primo saggio monografico a dedicato a Giulio Benso sulla rivista «Paragone. Arte» dalla specialista di arte genovese, Mary Newcome-Schleier. In poche pagine, la studiosa riuscì a presentare un catalogo aggiornato ed imparziale sull'intera sua attività artistica, richiamando l'attenzione del lettore su di lui come maestri completo, abile e con una grande personalità. Seguì occupandosi dell'analisi della sua produzione grafica, inserendo i suoi elaborati in rassegne sui disegni genovesi, curate dagli anni Settanta sino alla metà dei Novanta, come *Genoeses baroque drawings*, organizzata alla Tate University di New York, nel 1972; *Le dessin à Gênes de XVIe au XVIIIe siècle*, curata al museo del Louvre nel 1985; *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, promossa al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi a Firenze, nel 1989 e infine *Genueser Zeichnungen des 16. bis 18.* a Darmstadt nel 1990⁶⁹. Negli anni, sino ad oggi, è stato di primaria importanza il contributo fornito al mercato antiquario dalla studiosa, considerata l'esperta di riferimento e per questo consultata da galleristi e membri di case d'aste per certificare l'attribuzione dei fogli del pittore. Nel 1998, Piero Boccardo⁷⁰ tornò a discorrere della sua produzione grafica, pubblicando le sue consistenze conservate presso il dipartimento dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, a Genova, nel catalogo dei disegni del museo.

Risale, tuttavia, solo al 1984 un articolo di grande rilevanza pubblicato da Claudio Paolucci su «Studi Genuensi», *Contributo alla vita e all'opera di Giulio Benso, pittore*,

⁶⁹ New York-Worcester, 1972; Parigi, 1985; Firenze, 1989; Darmstadt, 1990.

⁷⁰ Boccardo, 1999.

in cui l'autore, sulla base di documenti d'archivio rinvenuti, rettificò la data di nascita del maestro antidatandola di otto anni. Ciò valse un cambiamento di giudizio delle opere della giovinezza, considerate in passato troppo retrograde e tardo-manieriste, per un pittore nato al principio del Seicento.

Infine, nel 2004, Massimo Bartoletti concentrò le sue ricerche sulla commissione trentennale di opere per l'abbazia di Weingarten, mettendo in evidenza, grazie alla trattazione delle opere realizzate su più decenni, l'evoluzione stilistica del pittore, al principio legato agli insegnamenti accademici di Giovanni Battista Paggi, poi, col passare del tempo divenuto emancipato, sviluppa uno stile profondamente personale che, alla fine della sua carriera vede un ritorno al guizzo tardo manierista.

Il presente studio si propone in primo luogo di far chiarezza sull'intera carriera dell'artista, mettendo in evidenza anche le commissioni andate perdute con lo scopo di restituirgli la fama che lo investì durante la sua vita.

1.b.i Problema di datazione o di postdatazione

La lettura della prima biografia dedicata a Giulio Benso da parte di Raffaele Soprani, allievo del pittore, ne *Le vite de' pittori, scoltori, et architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono*⁷¹, pone da subito un problema di datazione che si ripercuote nella considerazione stilistica delle opere dell'artista stesso, soprattutto quelle della formazione e giovinezza. La data di nascita che qui venne indicata risale a poco dopo l'anno 1600:

«Patria di Giulio fu la Pieve del Tecco, piccol borgo dell'occidentale Riviera Ligustica. Ei vi nacque, poco dopo dell'anno 1600». ⁷²

Come dimostrato da Claudio Paolucci nel suo articolo pubblicato nel 1984, su «Studi Genuensi»⁷³, essa va anticipata di otto anni rispetto al testo.

⁷¹ Soprani, ed. 1768, p. 280.

⁷² Belloni, 1969, p. 250, interpreta in modo personale la frase del Soprani indicando come data di nascita il 1601.

⁷³ Paolucci, 1984, pp. 35-47. Qui è pubblicata la corretta data di nascita: 30 novembre 1592, sulla base dell'informazione fornita dal manoscritto dell'abate Lorenzo Sertorio (Sertorio, 1903). Il documento

Corretto l'errore, rimane curiosa ed inspiegabile l'imprecisione di Soprani, ma che conosceva direttamente e molto bene il pittore per via professionale sin dagli anni Trenta⁷⁴. Che i due intrattenevano buoni rapporti lo rivela Raffaele Soprani stesso nell'autobiografia, quando, ricordando gli anni della sua formazione, raccontò di aver scelto di introdursi in una delle botteghe più all'avanguardia della città, quella del giovane Benso,

«pittore prospettico, che gl'insegnò a delineare con finezza d'arte in angustia di picciola carta lontananze smisurate e figure geometriche soggette, o non soggette, a regola»⁷⁵.

La relazione accademica tra i due si tramutò presto in amicizia, che rimase viva per quasi tutti gli anni Trenta⁷⁶, fino intorno al 1637, quando si appannò a seguito di un contrasto che costrinse il biografo ad allontanarsi dalla bottega di Benso col pretesto di esser *stanco di tirar tante linee, fissar punti di altezza e distanza, formare scorci e digradar pavimenti*. Il pittore di Pieve di Teco non era in grado di delegare il lavoro e lasciava per i suoi allievi solo gli aspetti più aridi e meccanici del mestiere. I due ripresero i contatti solo un ventennio dopo, negli anni Sessanta, poco prima della partenza del nostro ormai anziano, malato di podagra e di chiragra per la sua casa alla Chiappella, fuor di porta di S. Tommaso in cerca di guarigione, per poi rientrare definitivamente nel suo villaggio natale nel ponente, nel 1667⁷⁷. Non è possibile quindi decretare se il Soprani sbagliò accidentalmente o di proposito la trascrizione della data di nascita del maestro.

Tuttavia, la sua anticipazione di otto anni consente una visione più chiara circa la formazione dell'artista, avvenuta a contatto con correnti manieriste del tardo Cinquecento, promosse da pittori della sua regione, come, ad esempio Giovanni Stefano Rossi e Niccolosio Granello oltre che all'interno dell'Accademia di Giovan Battista Paggi⁷⁸.

Si segnala inoltre, un ultimo problema di datazione relativo all'ultimo testamento del pittore che risale all' 8 gennaio del 1669, indicato da Paolucci nel 1984 con la data 3

ufficiale di battesimo è conservato presso l'Archivio Diocesano di Albenga, ADA. *Liber I^{mus} Baptizatorum. Ab anno 1564 ad annum 1613*, c. 350, n° 44 e non all'Archivio parrocchiale di Pieve di Teco, come erroneamente riporta Paolucci.

⁷⁴ Bellini, 1973, pp. 7-11.

⁷⁵ Soprani, ed. 1768, p. 3.

⁷⁶ Sappiamo dal primo dei sei testamenti scritti dal Benso - di cui cinque pubblicati da Belloni, 1975 e l'ultimo da Paolucci, rogato il 24 maggio del '37, che l'artista lascia al «Signor Soprani un congegno di prospettiva in segno del buon affetto che le porto e perché l'abbi in memoria di me».

⁷⁷ Soprani, ed. 1768, p. 283. Già Belloni, 1975, aveva evidenziato il susseguirsi incostante di questa amicizia attraverso lo studio dei testamenti rogati dall'artista.

⁷⁸ Si veda in proposito il cap. successivo.

aprile 1668 che corrisponde alla dettatura dello stesso, ma non al rogito del Notaio Maggiolo. Quella che lo studioso fornisce nel suo testo è la trascrizione di quanto riportato nel manoscritto del Sertorio e non, come si dichiara, dell'atto conservato presso l'Archivio di Stato di Imperia, che presenta qualche riga in più apposta, appunto a posteriori dal notaio⁷⁹.

⁷⁹ ASI, A. Maggiolo, filza n° 4247, anni 1668-69, atto n° 35, App. A, III, Doc. 6.

CAPITOLO 2
GIULIO BENSO NEL CONTESTO LIGURE

2.a. L'Arte a Genova, Repubblica internazionale, *carrefour* di artisti, tra il XVI e il XVII secolo

2.a.i La Repubblica genovese all'epoca della Rinascenza

La Repubblica di Genova, chiamata anche Serenissima Repubblica di Genova dal 1580, nacque nel 1099, quando si rese indipendente dal Sacro Romano Impero. Inizialmente identificata come *Compagna Communis*, la denominazione Repubblica fu ufficializzata solo nel 1528 per iniziativa dell'ammiraglio Andrea Doria (1466-1560).

Al crescere di una sempre più potente Repubblica marinara, si contrapposero nella gestione politica cittadina momenti di tensione, scontri e smania di potere delle più influenti famiglie genovesi, ulteriormente divise tra fazioni guelfe e ghibelline. Tra le casate nobiliari che di fatto si spartirono l'autorità cittadina sin dall'epoca medievale figurarono gli Adorno, i Fregoso, i Guarco, i Montaldo, i Doria, gli Spinola, i Fieschi, i Grimaldi e i Lomellini.⁸⁰

Nel XIV secolo nella Repubblica di Genova fu attuata una riforma governativa di tipo oligarchico - la cosiddetta «quarta Repubblica» - che portò l'elezione a vita dei dogi (Simone Boccanegra ne fu il primo, il 23 settembre 1339) e una nuova apertura verso il ducato di Milano (i Visconti prima e gli Sforza poi) e verso i sovrani francesi Carlo VI, Carlo VII, Luigi XII e Francesco I. In queste fasi storiche - dove, di fatto, le dedizioni della Repubblica si trasformarono politicamente in vere e proprie dominazioni straniere pur conservando una debole autonomia territoriale - alla guida dello Stato subentrarono governatori e luogotenenti in maggioranza non liguri, con le nomine di quegli esponenti nobiliari considerati «vicini» alla potestà vigente, anche ex dogi a vita che per «responsabilità di stato» o per ambizione personale scelsero di rinunciare al loro dogato e di fatto consegnare più volte la Repubblica ai menzionati Stati; una caratteristica che legò tre dogi della famiglia Adorno (Antoniotto I, Antoniotto II e Prospero) e due Fregoso (Paolo e Ottaviano)

A dare una svolta politica e storica a questa situazione, fu l'ammiraglio onegliese Andrea Doria che, dopo l'ennesima sottomissione di Genova alla Francia, nel 1528 lavorò

⁸⁰ Donaver, 1975, p. 15.

a una nuova indipendenza e soprattutto a una nuova stabilità con l'accordo delle 250 famiglie più potenti della Repubblica⁸¹.

Questa oligarchia genovese cercò quindi di mantenere nel corso del tempo la sua indipendenza economica e la sua libertà d'azione. L'arrivo del principe Andrea Doria al potere aveva significato per la Repubblica di Genova e i suoi territori la fine della tutela francese, il passaggio sotto il protettorato spagnolo e la conferma di una economia interamente dominata dalla speculazione finanziaria e dal traffico degli scambi internazionali.

La prima crisi del nuovo governo Doria si fece sentire già nel 1531, a seguito della morte di Sinibaldo Fieschi, da non confondere con l'omonimo papa Innocenzo IV, la sola personalità politica capace di riequilibrare il peso e il prestigio di Andrea Doria a Genova. Nel 1547 lo squilibrio dei poteri provocò una drammatica lotta di fazioni che prese il nome di congiura dei Fieschi. Per la prima volta il potere di Andrea Doria fu seriamente minacciato; il sovrano dovette quindi promulgare un nuovo patto istituzionale che prese il nome di *Riforma del Garibetto* che mirava alla modifica del consiglio maggiore e del consiglio minore. Fu stabilito che i membri dei due consigli non dovessero più essere tirati a sorte ma scelti dall'alta magistratura. Questo cambiamento politico permise l'instaurazione della pace interna fino alla morte del sovrano Andrea Doria nel 1560, ma creò dissensi tra le famiglie nobili dei «vecchi» e dei «nuovi». I dissidi erano giunti nel marzo del 1575 alla fase più acuta con l'insurrezione dei «popolari» e la secessione degli aristocratici, dando luogo alla guerra dei due portici. Questo clima insurrezionale rimise la città al centro dell'attenzione delle grandi forze politiche europee e in particolare di papa Gregorio XIII, che decise di occuparsi della gestione della situazione inviando da Roma il cardinale Morone a risolvere i dissidi e a riavvicinare le famiglie dei nobili⁸². Le famiglie genovesi appartenenti alla fazione dei «vecchi», di origini feudali (Doria, Spinola, Grimaldi), si avvicinano alle nuove emergenti (Giustiniani, Sauli, De Franchi). Era quindi necessario una riforma politica che mantenesse la situazione appena rientrata. Le famiglie dei nobili accettarono che un accordo fosse stipulato da una commissione composta da inviati del papa, dell'imperatore e del re di Spagna. Questo prese il nome di *Accordo di Casale* e fu firmato nel 1576. La pace non durò a lungo e nel 1577 fu registrata una nuova esortazione da parte del papa Gregorio XIII a mantenere la pace e la stabilità politica in città.

⁸¹ Donaver, 1975, p. 43.

⁸² Magnani, 1985, p. 133.

2.a.ii Mecenate artistico: dal propagandismo di Andrea Doria alla committenza privata delle nobili famiglie

Il passato di Andrea Doria era considerato ricco dal punto di vista intellettuale e culturale tanto da aver suscitato le lodi di molti letterati suoi contemporanei tra cui Ludovico Ariosto (1474-1533) che nell'*Orlando Furioso*, pubblicato nel 1532⁸³, lo definisce «Padre della patria» e Luigi Alamanni che lo chiama «Principe della Repubblica». In realtà Andrea Doria era incline all'espressione artistica poiché la considerava un indispensabile strumento per celebrare il proprio potere personale. I celebri affreschi di Perin del Vaga, di Domenico Beccafumi e del Pordenone a Palazzo del Principe a Fassolo furono eseguiti con lo scopo di magnificare le virtù politiche del committente, di cui si celebrano i trionfi degli avi guerrieri.

Alla morte del Principe si assiste a un cambiamento anche dal punto di vista del mecenatismo artistico: a questo tipo di arte di propaganda e di auto celebrazione si sostituisce una nuova committenza privata, di nobili famiglie che diventano mecenati di artisti locali chiamati a decorare le nuove abitazioni. Tuttavia, Genova non poteva essere paragonata a nessuna delle grandi città del Rinascimento italiano come Firenze, Venezia, Roma e Napoli che attiravano valenti artisti.

Il rinnovamento culturale passava anche attraverso le grandi famiglie di banchieri e nobili genovesi installatisi a Roma, che, non dimenticando la propria patria, inviavano somme ingenti di denari per progetti di ambito sociale e culturale come la creazione di nuove scuole e accademie in città. Noto è il caso delle famiglie dei Grimaldi e dei cugini Pallavicini. Ansaldo Grimaldi (1471-1539), ad esempio, aveva l'abitudine di inviare da Roma finanziamenti al Banco di San Giorgio perché fossero divulgate borse di studio per giovani studiosi genovesi. Entrambe le famiglie dei Grimaldi e dei Pallavicini conobbero senza alcun dubbio a Roma Claudio Tolomei (1492-1556), umanista senese, letterato, vescovo cattolico, filologo, diplomatico e fondatore dell'Accademia della Virtù romana, nella quale si studiavano le antichità, attraverso la ricerca antiquaria e i testi classici, e materie di carattere scientifico. Mentore di Giovanni Battista Grimaldi, il Tolomei gli consigliò l'acquisto di numerose opere letterarie, che andarono a formare la sua neo-

⁸³ L'*Orlando Furioso* fu pubblicato in tre versioni. Le prime due (1516 e 1521) si caratterizzano da un uso della lingua più volgare, mentre la terza (1532) è una revisione e da considerare la versione definitiva.

biblioteca. Giovanni Battista Grimaldi e Tobia Pallavicini furono inoltre fondarono nel 1557 a Genova l'*Accademia dei Virtuosi*, la prima accademia genovese, un piccolo cenacolo di intellettuali e bibliofili appartenenti tutti alla stessa *élite* aristocratica su ispirazione dell'Accademia romana⁸⁴.

In questo rinnovato clima culturale ed intellettuale si demarcano tre artisti: l'architetto Galeazzo Alessi (1512-1572)⁸⁵ e i pittori Giovanni Battista Castello (1526-1569)⁸⁶ e Luca Cambiaso (1527 - 1585)⁸⁷. Il primo aveva frequentato a Roma l'*Accademia della Virtù* del Tolomei e, arrivato a Genova nel 1548 aveva lavorato per le famiglie dei Sauli e dei Giustiniani. Il secondo, detto il Bergamasco per le sue origini, arrivò a Genova nel 1544 dove fu nominato console dell'Arte dei Pittori nel 1562. Quanto al Cambiaso, formatosi presso l'*atelier* del padre Giovanni intraprese la sua carriera personale nel 1551, anno in cui anch'egli ricevette la carica di console dell'Arte dei Pittori⁸⁸. Alessi si occupò del progetto architettonico mentre Cambiaso e il Bergamasco furono responsabili della decorazione a carattere mitologico delle ville di Giovanni Battista Grimaldi⁸⁹ e di Tobia Pallavicini⁹⁰, dettagliatamente studiate da Lauro Magnani. Cambiaso affrescò la prima e Giovanni Battista Castello la seconda. Questi tre artisti seppero reinterpretare a Genova il nuovo gusto tardo Rinascimentale ispirato alle invenzioni raffaellesche. Tuttavia, queste meravigliose decorazioni private erano appannaggio di una ristretta *élite* di cui facevano parte unicamente le famiglie aristocratiche genovesi. Questa stessa *élite*, composta dalle famiglie dei Grimaldi, dei Pallavicini, dei Sauli, degli Imperiale, dei Lomellini, dei Doria, dei Giustiniani e degli Spinola, sfoggiava la propria opulenza e il proprio potere nel centro della città di Genova, la Superba, con i loro magnifici palazzi dalle architetture, facciate e decorazioni meravigliose che defilavano uno di seguito all'altro nella Via Aurea divenuta poi Via di strada nuova, conosciuta oggi con il nome di Via Garibaldi⁹¹, incisi da Pier Paolo Rubens⁹². Tra i più raffinati spiccano quello della Meridiana di proprietà di Gerolamo Grimaldi poi passato a suo figlio Giovanni Battista, completato nel 1545, e il Palazzo Bianco, costruito tra il 1530 e il 1540 per volere del secondogenito di Gerolamo di

⁸⁴ Hobson, 1980, p. 113.

⁸⁵ Confronta Conforti e Gusella, 2013.

⁸⁶ Confronta Boggero 2007.

⁸⁷ Genova, 2007.

⁸⁸ Magnani, 1995, pp. 22, 45, 57.

⁸⁹ Per la Villa Grimaldi confronta Magnani, 1987, pp. 64-66, 68, fig. 74-76 ; De Negri, 1975, pp. 293, 296.

⁹⁰ Per la Villa Pallavicini confronta Magnani, 1987, pp. 68-75.

⁹¹ Per la Via Garibaldi, vedere Caraceni Poleggi, 1992, pp. 318-322.

⁹² Rubens, 1652 (ed. 2001).

Grimaldi, Luca, fratello di Giovanni Battista⁹³. Agostino Pallavicini, invece, fu responsabile della costruzione di Palazzo Pallavicini Cambiaso, mentre Tobia di Palazzo Carrega Cataldi⁹⁴. Si tratta del più importante cambiamento urbanistico della città della prima metà del XVI secolo. La nuova via Aurea divenne una grande scena teatrale a cielo aperto, dove si svolgevano parate, tornei e sfilate di carnevale a cui partecipavano tutte le famiglie nobili.

Un ulteriore cambiamento si ebbe nella seconda metà del XVI° secolo, in clima controriformato con l'arrivo a Genova del vescovo di Novara monsignor Francesco Bossio inviato da Roma da papa Gregorio XIII come visitatore apostolico nel 1582 per controllare la situazione. Nel suo rapporto, il Bossio raccontò al papa del modo di vita sfarzoso della classe dirigente occupata ad abbellire i propri possedimenti privati lasciando la città ed in particolare le chiese in totale decadenza⁹⁵. Il Bossio constatò, inoltre, che gli edifici della nobiltà erano magnifici e bellissimi mentre le chiese in stato di povertà. Egli incitò, quindi, l'élite governante a operare perché le chiese divenissero sontuose come i palazzi, ricche di decorazioni e opere d'arte conformi alle indicazioni della controriforma.

L'adeguamento dell'iconografia alle tematiche post tridentine fu imposto dallo stesso monsignor Francesco Bossio e messo in atto dalla Compagnia del Gesù nella decorazione delle chiese come quella del Gesù o la basilica della Santissima Annunziata del Guastato e nella cripta di Nostra Signora del Monte.

Qui il ruolo di Cristo redentore fu messo in risalto in modo paritario con quello di intermediario svolto dalla Vergine che intercede con Dio per la salvezza dei peccatori, diventando così corredentrica insieme al Figlio. Ciò consentì che fosse raffigurata anche nel momento della sua glorificazione. Si consolidò così un culto che aveva già visto la Vergine al centro dell'interesse cittadino, come dimostrano i santuari mariani sorti nel territorio della Repubblica nel Cinquecento. Basti pensare al ruolo di protettrice della città durante l'epidemia di peste del 1580 che si ripercuoterà anche nelle rappresentazioni ufficiali. Si nota, quindi, una precisa persistenza iconografica rispondente alla totale ubbidienza della chiesa alle idee riformate. La Vergine assunta in gloria divenne il

⁹³ Magnani, 1995, p. 10.

⁹⁴ Caraceni Poleggi, 1992, pp. 322-324.

⁹⁵ Magnani, 1995, p. 229.

simbolo di questa nuova situazione politica e, come tale, comparve sul conio della monetazione con il *titulus*: «ET REGE EOS» che alludeva alla sua sovranità⁹⁶.

Il passaggio del monsignore a Genova accelerò la creazione di nuovi ordini religiosi e inaugurò un lungo periodo di costruzioni, restauri e decorazioni degli spazi religiosi con temi assolutamente controriformati che vide impegnati i più capaci artisti genovesi e internazionali da Federico Barocci, che nel 1587 ricevette la commissione della pala con la *Crocifissione, la Vergine, san Giovanni e san Sebastiano*, a Matteo Senarega per ornare la propria cappella, nella cattedrale di San Lorenzo⁹⁷.

Il clima controriformato portò alla restaurazione della chiesa di Sant’Ambrogio, vicino al Palazzo Ducale, divenuta dei gesuiti nel 1582, col nuovo titolo di chiesa del Gesù. La Curia nel 1589 all’occasione diede il patronato di questa ai Pallavicini e all’architetto e pittore Giuseppe Valerio.

Che la città di Genova fosse sensibile al clima della controriforma, che si ripercuoteva, anche nella produzione artistica, lo dimostra anche l’elenco dei libri che erano presenti nelle biblioteche, monasteri e conventi dei preti genovesi, lista che il cardinale Federico Borromeo aveva chiesto al gesuita Francesco Adorno nel 1598 proprio per controllare il livello culturale del clero genovese⁹⁸.

I gesuiti quindi erano responsabili della formazione culturale dei genovesi per questo il governo decise di fondare il 12 ottobre 1587 l’*Accademia degli Addormentati* con lo scopo di affiancare una formazione laica a quella offerta dai gesuiti, che tra i maggiori esponenti si annoverano i dogi Matteo Senarega (1534-1606) e Andrea Spinola (1562-1641) e i poeti e scrittori Gian Vincenzo Imperiale (1582-1648) e Ansaldo Ceba⁹⁹. Quest’ultimo riteneva che le accademie dovessero essere prima di tutto delle scuole per formare la nuova classe dirigente¹⁰⁰. I pittori favoriti di questo nuovo circolo di letterati e intellettuali erano Giovanni Battista Paggi (Genova, 1554-1627) e Bernardo Castello (Genova, Albaro, 1557-1629). Essi furono nel corso della fine del Cinquecento i protagonisti di una crociata pittorica che portò al riconoscimento intellettuale della pittura e del mestiere del pittore, sino a quel momento considerato di bassa leva, motivo per il quale era vietato ai nobili, di cui Paggi faceva parte, di esercitare la decorazione ad affresco.

⁹⁶ Gavazza, 1974, p. 252.

⁹⁷ Magnani, 1985, p. 155.

⁹⁸ Magnani, 1985, pp. 138 e seguenti.

⁹⁹ Rivoallan, 2013, p. 66.

¹⁰⁰ Per ulteriori informazioni a riguardo: Ortolani, 1970 e Corradini, 1994.

2.a.iii Il secolo d'oro: il Seicento genovese

Il Seicento si apriva a Genova sotto i migliori auspici, giacché da mezzo secolo la città primeggiava sulla scena finanziaria internazionale grazie alle entrate dei prestiti concessi dai banchieri liguri agli Asburgo. Questa situazione di agiatezza aveva portato alla raccolta di grandi ricchezze con le quali si era cominciato ad abbellire la città, a rinnovarne le chiese e le dimore nobiliari. Il benessere era tuttavia destinato a declinare presto con la caduta imminente dei governatori spagnoli¹⁰¹.

Il rinnovamento artistico e culturale, che diede avvio alla scuola pittorica genovese, fu determinato, come si è visto, da una committenza aristocratica colta e aggiornata, promotrice del prestigioso afflusso in città di pittori non liguri, provenienti da diverse scuole italiane e straniere. A ciò si aggiunse lo scambio rapido di esperienze attraverso i viaggi degli artisti e quindi le possibilità di aggiornamento aperte ai giovani pittori che vivevano gli anni della propria formazione in una città finora considerata artisticamente provinciale. Fu deciso per questo cambiamento l'ampliamento dei temi iconografici. I soggetti a carattere religioso furono i preferiti. Essi erano articolati in modo didattico secondo la trattatistica post tridentina ed atti ad ispirare sentimenti di devozione (*docere movere e dilectare*) per assumere in seguito anche un valore politico.

Nel 1627 la Repubblica di Genova proclamò la Madonna come «Regina delle città» intendendo dichiarare in questo modo la sua sovranità (e quindi indipendenza) nei confronti del papato, dell'Impero e dei Savoia. Fu elaborata, in questo contesto, da Domenico Fiasella un'iconografia ufficiale della Madonna della città, consistente nella rappresentazione della Vergine in gloria con lo scettro del potere in mano, raffigurata a volo di uccello e protetta, come tangibile messaggio di forza, dalla maestosa cinta muraria appena costruita, che vigila dall'alto su Genova¹⁰².

In questo periodo di rinnovamento furono coinvolti il Palazzo Ducale, e le chiese locali: Nostra Signora Assunta di Carignano (progettata da Galeazzo Alessi e costruita tra il 1549 e il 1602), San Siro (1586-1619), Santi Ambrogio ed Andrea, del Gesù (su progetto di Valeriani, 1589-1603?) e la Santissima Annunziata del Guastato (rivisitata in *primis* da

¹⁰¹ Per ulteriori informazioni: Doria, 1992, p. 13-17.

¹⁰² Gavazza, 1992, p. 49. Per ulteriori informazioni sull'iconografia guardare Di Fabio, 1990, pp. 61-84.

Taddeo Carlone, su commissione dei Lomellini e poi da Giovanni Domenico Case, detto lo Scorticone e Giacomo Porta tra il 1591-1625.

All'iconografia religiosa si unì quella laica, tratta da fonti storiche, mitologiche e letterarie per celebrare il prestigio pubblico e privato dell'aristocrazia, promotrice dell'afflusso in Liguria, oltre che di artisti stranieri, anche di opere di scuole italiane e straniere. Di conseguenza si determinò per i pittori la possibilità di lavori offerti dalle nuove committenze che, spinte da un crescente desiderio di prestigio e soprattutto per mostrare la loro grandezza, domandavano le esecuzioni di magnifiche decorazioni di cappelle di cui detenevano il giuspatronato. Un caso celebre è quello della chiesa della Santissima Annunziata del Guastato, patronato della famiglia Lomellini, che commissionò ardite decorazioni a Giovanni Andrea Ansaldo prima e a Giulio Benso poi; e la chiesa di San Siro, dei Pallavicini che impegnarono Giovanni Battista Carlone.

In questo periodo, parallelamente alle committenze religiose, accrebbe e si sviluppò quella privata. Subentrarono quindi programmi iconografici volti a commemorare le storie delle famiglie nobili e le scelte politiche della Repubblica, come già si era visto per le famiglie che detenevano proprietà immobiliari nella via Aurea. Si perpetuarono quindi decorazioni tratte dalla storia antica e dalla mitologia già predilette nel Cinquecento per ragioni di trionfalismo politico e di celebrazione. Esse furono riadattate nel corso del nuovo secolo ed integrate a immagini di vita reale, con intenti moraleggianti e didascalici e con una marcata preferenza di personaggi eroici pronti a sacrificare se stessi per la difesa della libertà.

Gli artisti locali non furono gli unici a essere impegnati in questa nuova ondata di commissioni. All'indomani della liberalizzazione del mercato e dell'abbattimento dei vincoli corporativi, l'attenzione della nuova committenza artistica si rivolse a pittori provenienti soprattutto dall'Italia centrale. In brevissimo tempo confluirono a Genova pittori e opere di grande interesse artistico capaci di suscitare forti stimoli e incidere profondamente sul piano formativo dei pittori locali che tardano a trovare una propria autonomia espressiva dopo esser stati tradizionalmente avviati agli apprendimenti del mestiere dalla generazione precedente. Fu questo il caso anche di Giulio Benso, venuto a Genova dal piccolo comune di Pieve di Teco.

Si può parlare di scuola pittorica genovese solo alla fine del secondo decennio del secolo XVI.

2.b. La cultura di Giulio Benso

2.b.i Un artista venuto dalla Pieve

Giulio Benso nacque il 7 novembre del 1592 a Pieve di Teco (fig. 1), un piccolo borgo del ponente ligure, che si allunga in un breve tratto pianeggiante della media valle dei torrenti Arroscia e Arroigna, alla confluenza con il rio dei Fanghi e sulle prime pendici del monte Frascinello. Il primo, l'Arroscia, proveniente dalla valle sale al Colle di Nava lungo Acquetico e Pornassio, mentre il secondo, l'Arroigna dalla valle coronata in alto da Nirasca, Trovasta, Moano, Armo, sale alla Colla d'Armo. Ambedue i valichi conducono al Piemonte e segnano la graduale linea di separazione



Fig. 1, Stemma della città di Pieve di Teco

tra la flora piemontese e quella ligure. Il borgo pievese, situato allo sbocco di tre ristrette valli, è dominato da tre principali monti: il Colle di Teco nella zona settentrionale, il Baraccone a ponente e il Colle di Sant'Antonio nella zona levantina ed è separato da 23 km dalla città di Imperia, di cui oggi fa provincia e che conserva l'archivio statale. Dista 114 km dalla città di Genova che, ora come allora, è il capoluogo della Regione.

L'attuale borgo di Pieve di Teco vide la nascita nel 1233 grazie a un accordo tra gli abitanti valligiani e il marchese Antonio di Clavesana, feudatario del luogo, che prevedeva la creazione di una comunità di circa 200-300 famiglie e l'edificazione di un castello dotato di fossato e torri. Accanto ad esso si prevedeva il sorgere di una chiesa che aveva sede nell'odierno oratorio di San Giovanni Battista. A questa, con l'aumento demografico del paese, si aggiunsero nel 1370 una nuova chiesa con funzione parrocchiale, la Madonna della Ripa e la parrocchiale di San Giovanni Battista, sostituita poi con la Collegiata di San Giovanni Battista. Dal 1386 Pieve di Teco fu sottoposta alla giurisdizione della Repubblica di Genova che ne conservò l'antico abitato in stile medievale edificato sotto la dominazione dei Clavesana, conferendogli un ruolo di piazzaforte militare, comandata da un capitanato. Quest'ultimo fu molto importante per la Repubblica genovese, poiché posto alla frontiera con il territorio piemontese, in una zona strategica per il dominio della valle Arroscia.

Per dieci anni - dal 1426 al 1436 - la Pieve fu occupata da Francesco Spinola, marchese della celebre famiglia genovese, che intraprese una ricca attività edilizia e dopo anni di alternanza nella dominazione feudale, nel 1512, la Repubblica cedette la sovranità su Pieve di Teco alla Casa di San Giorgio. Poiché, tuttavia, l'amministrazione dei possedimenti territoriali si era rivelata antieconomica, nel 1562 la Casa di San Giorgio restituì alla Repubblica tutti i territori che le rimanevano in sovranità, fra cui Pieve di Teco. Risale al 1533 un prezioso documento catastale in cui si indicava che Pieve aveva raggiunto entro le proprie mura l'estensione attuale, con i portici quasi interamente costruiti dalle singole famiglie private e la loro altezza variava secondo il censo del proprietario, anche se esistevano decreti precisi della Repubblica che ne definivano l'altezza minima. In questo periodo di grande floridezza economica il paese iniziò ad espandersi fuori delle mura. Nel 1606 fu eretto il Convento dei Cappuccini. Il borgo - in particolare le mura e il castello - subì nel corso dei secoli innumerevoli invasioni dovendo ogni volta i Pievesi ricostruire il tutto, specie nella guerra tra i Genovesi e i Savoia del 1625.

Giulio Benso crebbe in un momento di prosperità e di espansione di un villaggio, all'epoca sotto la giurisdizione della Repubblica genovese, ma a lungo e costantemente bramato dai Savoia.

2.b.ii La famiglia Benso

Le notizie che possediamo circa la famiglia dell'artista provengono dal testo manoscritto di padre Lorenzo Sertorio, discendente del Benso, redatto alla fine del XIX secolo. Esso costituisce un vero e proprio albero genealogico che parte dai nonni di Giulio¹⁰³.

Fu il più giovane dei quattro figli di Bernardino Benso e Blanchette Benso¹⁰⁴. Non sappiamo precisamente di cosa si occupassero i genitori.

I due biografi dell'artista, Raffaele Soprani e padre Lorenzo Sertorio lo definirono:

¹⁰³ Sertorio, 1903, c.587.

¹⁰⁴ Probabilmente Sertorio fornisce il nome sbagliato della madre di Giulio, dal momento che le fonti archivistiche parlano di una Blanchete e non di Selvagina (Archivio Diocesano di Albenga-Imperia, Archivio Parrocchiale di Pieve di Teco, *Liber primus Baptizatorul Ab anno 1564 ad annum 1613*, c. 350, n° 44) vedere App. A, I.

«scarsi di sostanze temporali, ma ben provveduti di onesti costumi e di cristiana pietà»¹⁰⁵

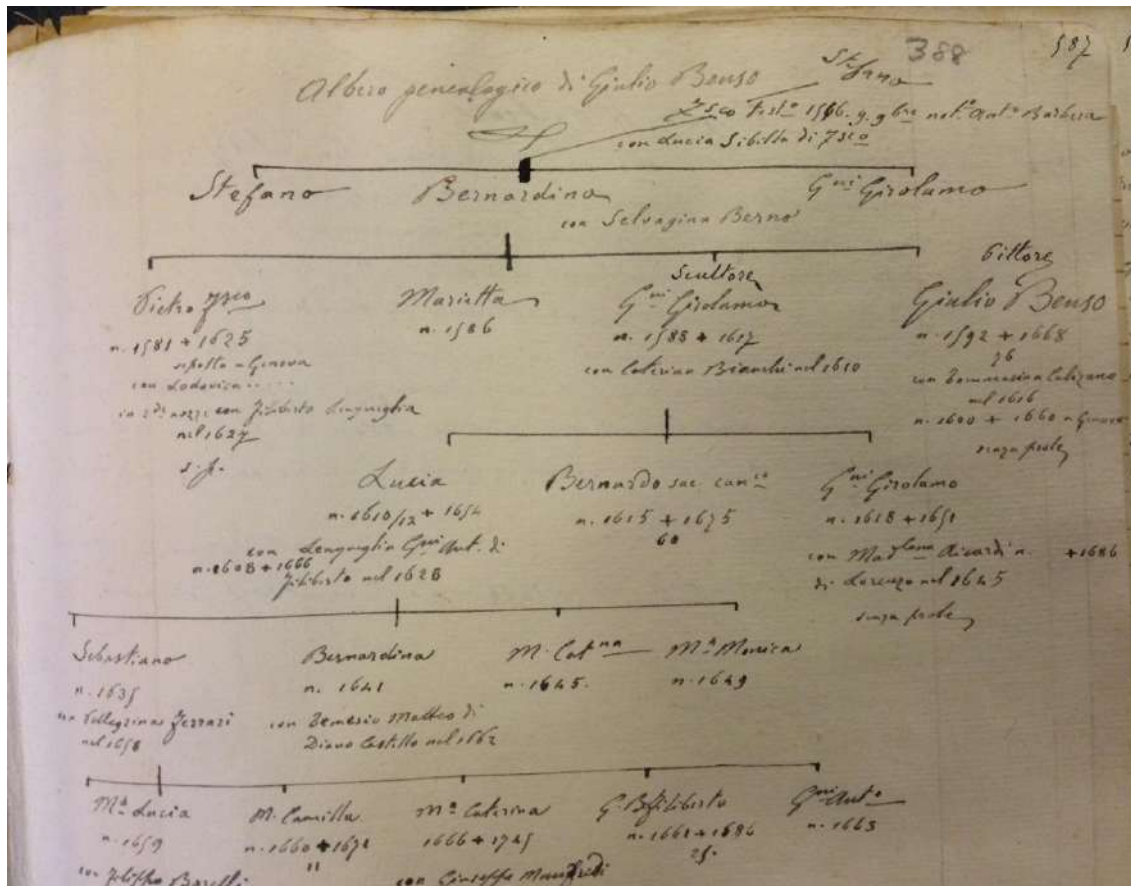


Fig. 2, Padre Lorenzo Sertorio, Albero genealogico della Famiglia Benso, Manoscritto (Sertorio, 1903), c. 388.

Il primo dei due biografi, fu senz'altro il più noto conoscitore degli artisti genovesi. Nato nel 1612 a Genova, si era fatto conoscere nel territorio ligure e oltre i confini per le sue *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi e de' forestieri che in Genova operarono*, pubblicate nel 1624. In esse, vestendo gli abiti di un Vasari genovese, descrive le vite e le opere dei suoi compaesani. Se la fama da biografo è assai rinomata, pochi sanno che il Soprani fosse anche un mediocre pittore. Purtroppo, oggi non si conservano sue opere, ma le fonti attestano che svolse il suo apprendistato a Genova nell'*atelier* del nostro Benso, reputato in città per insegnare i principi dell'architettura¹⁰⁶. I due artisti dunque si

¹⁰⁵ Soprani, ed. 1768, p. 280 e Sertorio, op. cit., p. 560.

¹⁰⁶ Sull'apprendistato del Soprani alla bottega del Benso ci fornisce alcune informazioni Gio. Niccolò Cavanna, Patrizio Genovese nella *Vita* di Raffaele Soprani, inserita nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti*

conoscevano molto bene e le informazioni che l'allievo fornisce sul proprio maestro possono considerarsi attendibili.

Il secondo, Sertorio fu personaggio, allora come ora, meno noto. Padre religioso e abate, vissuto alla metà dell'Ottocento nel borgo di Pieve di Teco, appassionato di storia e di arte, fine studioso e ricercatore *ante litteram*, dedicò nel corso della sua vita un compendio manoscritto alla storia della Pieve, dalle origini fino ai suoi giorni. In esso presentò una dettagliata descrizione storico-artistica del borgo, citando gli artisti che vi passarono e contribuirono al suo arricchimento culturale. Tra di essi svetta il nome di Giulio Benso, considerato il pittore più insigne che il villaggio abbia mai conosciuto e da cui lo stesso padre vantava una discendenza. E furono proprio questi legami parentali tra il Sertorio e la famiglia Benso che consentirono al primo di redigere una prima breve monografia del pittore. Essa fu costruita grazie a racconti rapsodici tramandati nel tempo, a testimonianze familiari e a fonti documentarie. Fondamentale fu la descrizione di alcune lettere di commissione di opere rimaste in eredità alla famiglia. Tra queste si include l'epistolario scambiato tra Giulio Benso e padre Bucellino, mecenate principale del progetto di decorazione della basilica di Weingarten, con cui il pittore intrattenne un lungo rapporto lavorativo protratto per quarant'anni¹⁰⁷. Alle informazioni a disposizione da parte della famiglia, si aggiunge la meticolosa ricerca che il Sertorio fece tra documenti conservati all'epoca presso l'antico archivio della basilica di San Giovanni Battista a Pieve di Teco, oggi confluito in parte presso l'archivio diocesano di Albenga (i documenti religiosi) e in quello statale di Imperia (i documenti notarili). Lo spoglio dei documenti d'archivio permise all'abate di delineare la vita del maestro, arricchendola di informazioni precise circa la sua genealogia e i componenti della sua famiglia (fig. 2).

Tra i fratelli dell'artista, il primogenito Pietro Francesco, undici anni più grande, nacque nel 1581 e morì nel 1625. Si possiedono poche informazioni a riguardo: è noto unicamente che sposò a Genova una certa Lodovica, il cui cognome è sconosciuto, la quale, dopo la morte prematura del marito si unì in seconde nozze, nel 1627, con Filiberto Lengueglia. Nel 1586 nacque Marietta, secondogenita e unica figlia femmina della famiglia, di cui, purtroppo, non si hanno ulteriori notizie. A due anni di distanza da questa,

genovesi e de' forestieri che in Genova operarono: «Uscito che fu da' PP.Gesuiti, s'introdusse a Giulio Benso Pittore prospettico, che gl'insegnò a delineare con finezza d'arte in angustia di picciola carta lontananze smisurate, e figure geometriche, soggette, o non soggette a regola. Quando stanco ormai Raffaele di tirar tante linee, fissar punti d'altezza, e distanze, formare scorti, e digradar pavimenti, ed osservata la maestria, e i disegni di Sinibaldo Scorza, s'applicò più volentieri a delineare, ed imitar questo Professore [...]» Soprani, ed. 1768, p. 2

¹⁰⁷ Una parte di queste lettere è stata pubblicata da Bartoletti nel 2004 (Bartoletti, 2004, pp. 84-103).

nel 1588, nacque Girolamo che, nel 1610 sposò Caterina Bianchi, ma morì poco dopo nel 1617, a ventinove anni. Infine, arrivò Giulio nel 1592. Sappiamo da Sertorio che il nostro non fu l'unico artista della famiglia: Girolamo, il fratello più vicino, fu un discreto scultore ben reputato nella Pieve e nel circondario, nonostante la brevità della sua vita. Malgrado ciò, non si conoscono sue opere certe ma grazie a un documento datato al 2 luglio 1610, conservato all'archivio di Stato di Imperia¹⁰⁸ è nota la commissione di una cassa portatile da processione, decorata con le figure della Vergine e degli angeli, da individuarsi nella *Coppia di angeli dorati e policromi*, conservata oggi nella parrocchiale di San Giacomo Maggiore ad Acquetico, borgo poco distante dalla Pieve¹⁰⁹.

Giulio Benso sposò Tomasina Calisano¹¹⁰ il 14 agosto 1616, all'età di 24 anni, il documento ufficiale di matrimonio è oggi conservato presso l'archivio Parrocchiale della chiesa di San Teodoro di Genova¹¹¹. I due risiedettero a Genova nel quartiere dei pittori, di Pré, vicino alla chiesa di Sant'Antonio, sino alla morte della consorte, avvenuta il 16 aprile del 1660¹¹². Poi Benso si trasferì nella loro casa di proprietà in piazza di San Lazzaro. Queste informazioni sono evinte dai numerosi testamenti che l'artista dettò nel corso della sua esistenza e che forniscono particolari ed indiscrezioni importanti sulla sua vita¹¹³.

2.b.iii Dalla Pieve alla Superba. Giovanni Stefano Rossi, Niccolasio Granello e gli artisti del villaggio

È facilmente ipotizzabile che il giovane Giulio crebbe sin da fanciullo a contatto con l'arte grazie all'influenza del fratello scultore che lo inserì nel *milieu* artistico del paese natale, dove rimase sino all'adolescenza. Stando ai racconti di Soprani:

¹⁰⁸ ASI, Sezione Acquetico-Pieve di Teco, not. Testa Antonio, 2 luglio 1610, f. 30, n° 264. App. B, IV.

¹⁰⁹ Opinione condivisa da Bartoletti che gentilmente mi ha segnalato le sculture lignee. Cfr. Albenga, 2001, pp. 30, 32.

¹¹⁰ Sulla famiglia Calisano, di nobili origini, cfr: Cervetto, *Le famiglie Liguri: Calisano*, in «Il Cittadino», 3 febbraio 1890, p. 1.

¹¹¹ Archivio Parrocchiale della chiesa di San Teodoro, Genova, *Liber Matrimoniorum*, 1587-1633.

¹¹² Sertorio, 1903, c. 372 r.

¹¹³ Si veda a proposito App. A, III, Doc. 1- Doc. 6.

«sdegnando le angustie del luogo e la tenuità della casa paterna, se ne venne a Genova. Qui si presentò al Sig. Gio. Carlo Doria, Cavaliere sommamente benemerito delle belle Arti; il quale ammirando l'avvenenza, la vivacità, e 'l giudizioso parlare di costui, gli prese gran genio, gli diede alloggio; e poiché lo vide inclinato alla Pittura, lo raccomandò alla disciplina del Paggi»¹¹⁴.

Non si conosce con precisione in che anno l'artista giunse a Genova. Tuttavia, nel quarto testamento che dettò nel settembre 1662 all'amico notaio Paletano egli affermò di essere:

«habitante da cinquanta anni e più nella presente città di Genova»¹¹⁵

che si può tradurre con un ipotetico arrivo in città nel 1605 ossia 1612 meno qualche anno «e più ».

Tuttavia, resta difficile credere che un giovane ragazzo di origini plebee si recasse da solo, senza un mediatore, a casa del Principe Doria.

Probabilmente fu accompagnato ed introdotto da un conterraneo della Pieve che conosceva bene la città e aveva buoni rapporti con le autorità. È da escludere che suo fratello Girolamo, lo scultore avesse avuto la funzione di mediatore, giacché la sua arte era troppo modesta perché la sua fama arrivasse sino in città.

Gli artisti provenienti dalla Pieve non furono numerosi. Il Soprani ne menzionò solo tre: Giovanni Stefano Rossi¹¹⁶, Niccolosio Granello¹¹⁷, entrambi da considerare pittori di maniera del tardo Cinquecento, e infine il giovane Giulio.

¹¹⁴ Soprani, ed 1768, p. 280.

¹¹⁵ App. A, III, Doc. 4.

¹¹⁶ Soprani, ed. 1768, pp. 196-197.

¹¹⁷ Soprani, ed. 1768, pp. 73-75.



Fig.3, Giovanni Stefano Rossi, *La Madonna con il Bambino e Santi*, Gaaribaldo Chiesanuova, chiesa di San Biagio

Del primo le informazioni pervenuteci sono tuttavia scarse: egli studiò la pittura prima sotto Andrea e Ottavio Semino, poi sotto Pietro Sorri e, uscito di bottega, divenuto professore, cominciò a dipingere tavole non spregevoli, fra le quali *la Vergine Maria, in alto, cinta di nuvole bianche, con ischiera di angeli intorno e in basso i Santi Bartolomeo e Bernardo* commessagli dai signori conti della Languaglia per la parrocchiale della Pieve.¹¹⁸ Vi erano altre opere di quest'artista a Genova, oggi tutte perdute: una tavola per l'oratorio di San Nicola da Tolentino nel

Chiostro dell'Annunziata di Portoria¹¹⁹; un'altra per la chiesa di Santa Maria di Loreto, detta l'Oregina fuori dalla porta di S. Tommaso e infine l'affresco con *Gesù deposto dalla Croce* nella cappella della piazza di Gesù e Maria de' PP. Minimi distrutta già ai tempi del Soprani. Oggi il catalogo dell'artista contiene solo un'opera certa scoperta e pubblicata da Angela Acordon, *La Madonna con il Bambino e Santi*, conservata presso la chiesa di san Biagio a Garibaldo Chiesanuova nel Comune di Ne. Il recente restauro ne ha rivelato l'autore che firmò l'opera e la datò al 1606 (fig. 3)¹²⁰.

Le caratteristiche tipiche della maniera di Luca Cambiaso che si riscontrano in quest'opera, lasciano supporre che Benso si sia formato in giovane età in questa scuola. Cesare Da Prato nel 1899 proponeva di ascrivere all'esiguo *corpus* dell'artista anche la tela con il *San Bonaventura che risana alcuni con la lingua di Sant'Antonio*, conservata nella Santissima Annunziata del Guastato a Genova, tradizionalmente attribuita a

¹¹⁸ Quest'opera non si trova più.

¹¹⁹ Soprani, ed. 1768, p. 81; Parodi, 2000/2001, p. 459.

¹²⁰ Acordon, 2013, pp. 11-16.

Giovanni Battista Vicino.¹²¹ La mancanza di un *corpus* di opere impedisce il confronto tra Rossi e Benso, anche se è verosimile che i due siano venuti a contatto.

Del secondo artista, Niccolosio Granello soprannominato il Figonetto, invece, si conosce un po' di più giacché la letteratura è più copiosa¹²². Nato in un paese vicino alla Pieve in data sconosciuta, probabilmente intorno agli anni Venti o Trenta del XVI secolo, ancora fanciullo si recò a Genova per ragioni di studi. Riconoscendone la particolare inclinazione, i suoi genitori lo raccomandarono a Ottavio Semino, che lo educò al mestiere e ne fece suo collaboratore per le decorazioni del Palazzo del Centurione, a Pegli. Di quest'artista, Benso dovette conoscerne la fama e probabilmente le opere, ma è escluso che si conobbero personalmente vista la grande differenza di età. Tuttavia, è interessante constatare l'esistenza di una qualche affinità tra le loro opere: un disegno da attribuire alla scuola di Cambiaso con una *Sacra Famiglia*, conservato al museo del Louvre, inv. 9213, Cat. D.R.45, è stato recentemente attribuito ai due artisti; secondo Jonathan Bober¹²³ sarebbe di Niccolosio Granello o di Luca Cambiaso giovane, mentre Federica Mancini¹²⁴ lo vide di un Benso giovane.

Scarse sono le notizie relative ad altri pittori provenienti dalla Pieve di Teco, che possano aver introdotto il giovane Giulio nel panorama artistico genovese. Il Soprani non fornisce ulteriori informazioni. Ciò nonostante, è possibile oggi arricchire questo breve elenco di artisti pievesi grazie alle informazioni che l'abate Sertorio fornisce nel suo manoscritto, che amplifica e chiarisce il panorama artistico della Pieve nel quale il giovane Giulio intraprese i primi passi.

Tra i pittori del tardo Cinquecento l'abate menziona il nome di un certo Antonio De Ferrari, figlio di Giacomo De Ferrari, documentato intorno al 1599 a Borghetto d'Acquatorta nei pressi di Pieve di Teco, dove fu pittore ad olio¹²⁵. Purtroppo, oggi nessuna delle sue opere è giunta fino a noi, o meglio, nessun'opera oggi conosciuta porta il suo nome¹²⁶. Oberto Donato, che dipinse nella cappella di Nostra Donna di Prato Freddo a Viozene, una *Vergine con Gesù Bambino* in braccio con santi ai lati¹²⁷; ed infine Giorgio Delfino, originario di Garessio, attivo come scultore di discreto successo nella Pieve e nei

¹²¹ Da Prato, 1899, p. 122; Rossini, 2005, p. 227.

¹²² Vedi Pesenti, 2002, pp. 3-20 e Newcome-Scheleir, 2000, pp. 207-213.

¹²³ Bober, 2007, p. 240, sotto il n° 15

¹²⁴ Mancini, 2017, p. 201, n° 301, ripr

¹²⁵ Sertorio, 1903, c. 365 v.

¹²⁶ ASI, sezione Nirasca-Pieve di Teco, not. G.M. Clavesana, 13 an 1597-1599, 3 agosto del 1599; Sertorio, 1903, c. 365 v.

¹²⁷ ASI, sezione Viozene- Pieve di Teco, not. G. M Clavesana, 1593, 20 luglio c. 120. App. B, I; Sertorio, 1903, c. 371.

comuni limitrofi, Garessio e Acquatico. Il 3 maggio del 1605 ricevette la commissione di un sepolcro per l'Arciprete di Garessio¹²⁸, qualche mese più tardi quella di un'arca per Acquatico¹²⁹ e successivamente lavorò a Candiasco¹³⁰. Infine, secondo le testimonianze di Federigo Alizeri vi erano celebri famiglie scultori nella Pieve, su cui oggi si dovrebbe far chiarezza: tra essi i Gandolfi, i Corradi, i Ponzelli ed infine i Fuleoni che per lunga data tennero testa ai lombardi¹³¹.

È quindi possibile sostenere che Giulio Benso crebbe a Pieve in un panorama artistico e culturale vivace, purtroppo oggi sconosciuto a causa delle gravi perdite e che, notate le sue buone ascendenze artistiche, fu accompagnato a Genova da un artista conterraneo che lo introdusse al Principe Giovanni Carlo Doria, per permettergli di studiare la disciplina a contatto con artisti di grande notorietà, come il nobile Giovan Battista Paggi.

2.c La formazione genovese: l'accademia di Paggi

2.c.i Giovanni Battista Paggi, pittore

Giovanni Battista Paggi (1554-1627) fu il creatore della nuova generazione di artisti a Genova.

Nobile, impegnato nella vita politica cittadina, in giovane età si formò a fianco di Luca Cambiaso nella decorazione della Santa Annunziata di Portoria, sviluppando rapidamente le sue doti artistiche tanto da esser chiamato nel 1577, poco più che ventenne, a realizzare la tela con la *Nascita della Vergine* per il duomo di Lucca. Un paio d'anni dopo, accusato di omicidio, fu espulso da Genova e si rifugiò in esilio a Firenze dove restò vent'anni¹³². Il soggiorno fiorentino fu tutt'altro che nefasto per la sua carriera d'artista, poiché gli consentì di mitigare lo stile cambiasesco, ereditato dal maestro durante gli anni di apprendistato e affinare la sua sensibilità espressiva in Toscana attraverso la relazione

¹²⁸ ASI, sezione Garessio-Pieve di Teco, not. A. Agnese, 3 maggio 1605, atto n° 254. App. B, II; Sertorio, 1903, c. 367 v.

¹²⁹ ASI, sezione Acquatico-Pieve di Teco, not. A. Agnese, 24 luglio 1605, atto n° 214

¹³⁰ ASI, sezione Candiasco-Pieve di Teco, not. A. Testa, 16 aprile 1616, filza 32, n° 108. App. B, III.

¹³¹ Alizeri, 1875, p. 54.

¹³² Lukehart, 1986.

con i pittori locali come Jacopo Ligozzi (1547-1627), Ludovico Cigoli (1559-1613) e Domenico Passignano (1559-1638).

La sua arte, definita "naturale" da Mary Newcome-Schleier, fu tanto apprezzata da coinvolgere numerosi artisti che volevano lavorare e studiare con lui, molti dei quali rimasero legati ai suoi insegnamenti senza riuscire completamente a staccarsene e a sviluppare dei caratteri personali. A questi fecero eccezione Domenico Fiasella, Sinibaldo Scorza, Baldassarre Castiglione, Giovanni Andrea Podestà e Giulio Benso.

A Firenze, Paggi aveva assiduamente frequentato l'Accademia del Disegno, di cui fu membro dal 1586 al 1599¹³³. Nel 1588 lo raggiunse a Firenze, da Genova, il suo collega Bernardo Castello che divenne a sua volta membro dell'Accademia fiorentina. Lo stesso anno Paggi affittava la casa studio in cui Federico Zuccari, prima della sua partenza per Roma, aveva creato un *atelier* in cui insegnava l'arte in modo diverso, ma complementare rispetto a quanto si faceva nell'Accademia tradizionale. La casa, sita in via San Sebastiano, era appartenuta anticamente ad Andrea del Sarto. Lo Zuccari l'aveva fatta decorare con un ciclo di affreschi che narravano gli inizi difficili della formazione e della carriera a Roma di suo fratello Taddeo. Non si hanno informazioni dettagliate sul tipo di attività che Paggi portava avanti in questa dimora, ma si sa che la frequentavano i pittori toscani più noti come Domenico Passignano¹³⁴. Probabilmente in questi anni l'artista cominciò a maturare l'idea dell'apertura di un'accademia d'arte a Genova sul modello fiorentino. Ad avvalorare questa ipotesi due lettere inviate da Giovanni Battista Paggi al fratello Gerolamo in cui il primo elogia i principi dell'Accademia del Disegno fiorentina ed esorta chiaramente Genova a trarne ispirazione.

Celebre fu la contesa legale che aveva visto opporsi nel 1590 il pittore Giovanni Battista Paggi, allora residente a Firenze¹³⁵, rappresentato dal fratello Gerolamo e da altri artisti genovesi al Consiglio della corporazione dell'arte della Doreria e della Pittura. Di origini patrizie, iscritti al libro d'oro della nobiltà genovese, i due fratelli rivendicavano l'indipendenza dei pittori dalla corporazione e pretendevano il diritto di esercitare il mestiere del pittore anche da parte di un nobile. Al processo, che si tenne davanti ai Padri del Comune dal 6 agosto 1590 al 31 gennaio 1591, i due fratelli cercarono di persuadere

¹³³ Farina, 2000, p. 97 e App. III, n. 1, 3.

¹³⁴ Rivoallan, 2013, p. 71.

¹³⁵ Giovan Battista Paggi fu esiliato a Firenze nel 1581 perché accusato di omicidio. Tuttavia, dall'ottobre a dicembre 1590, l'artista ottenne il permesso di rientrare in patria e alloggiare presso Giovanni Andrea Doria, dove ebbe da subito la protezione della consorte del principe, Zenobia del Carretto. Pesenti, 1986, p. 18.

il governo genovese ad accettare la fondazione di un'accademia d'arte che proponesse un metodo d'insegnamento nuovo e diverso rispetto a quello fornito dagli ateliers di pittura tradizionali, sottomessi al controllo di una corporazione.

I due erano affiancati nel loro proposito da altri pittori, collezionisti ed intellettuali, come Cesare Corte, figlio del nobile Valerio, pittore, collezionista e antiquario, Luigi de Lorenzi, letterato, Cristoforo Invrea, aristocratico e infine i pittori Cesare e Alessandro Semino. In un secondo momento si aggiunsero anche i nobili Ansalbo Cebà, Paolo Cattanei e Francesco Lercaro e i pittori Bernardo Castello, Orazio e Ottavio Cambiaso, figlio di Luca. L'opposizione, da parte sua, era composta dagli artisti Battista Castello e Battista Brignole, consulenti della corporazione dell'arte della Doreria e Pittura. Gerolamo annuncia la sua volontà di fondare un'accademia di disegno e di pittura che sia libera:

« [...] tanto più che dopo l'ottenuto privilegio molti di noi in compagnia di molti gentiluomini siamo risoluti di fondare un'Accademia del Dessegno e vera Pittura, la quale sia libera, ad imitazione delle principali Città d'Italia, dove oggi la pittura fiorisce, con honore e ornamento pubblico di dette Città, e poterlo fare come si conviene, siamo già entrati in ispesa di più di ottocento mille scudi d'oro come si farà larga prova bisognando, con facilità, essendo da quel tempo in qua passati per dogana qualche casse di rilievi e statue di bronzo, marmo, gesso e cera, di molto valore, et anco molti quadri e infiniti disegni cos' stampati come a mano delli principali uomini di Pittura che li tempi addietro siano stati, e per darne saggio alle VV. SS Prest.me se ne produssero qui in Camera l'altro giorno qualche parte come videro in quelli libri e statue di bronzo»¹³⁶.

Il processo si sviluppò in due fasi e in entrambi i casi furono i fratelli Paggi e il loro seguito a spuntarla. Giovanni Battista Paggi seppe definire una nuova concezione della figura del pittore che, educato come un gentiluomo o nobile che sia, potesse esercitare il suo lavoro nell'onestà e senza esser in nessun modo sottomesso ai controlli di una corporazione che tutela di norma mestieri di tipo meccanico. Con questo processo sullo status del pittore, Genova affronta uno dei temi centrali dell'umanesimo e del rinascimento, cercando di eguagliare Firenze. La pittura riceve quindi il riconoscimento

¹³⁶ Rosso del Brenna, 1978, p. 5-27 ; Rivoallan, 2013, p. 73.

di arte liberale, ciò permette alla città di aprirsi e acquisire una dimensione culturale europea.

Tornato a Genova nel 1600, Paggi apre un nuovo *atelier* le cosiddette *Stanze* di casa di suo cognato, lo scrittore Pietro Contestabile, sullo stile di quello fiorentino. Secondo la studiosa Rivoallan, molte opere d'arte furono trasportate da Firenze a Genova per poterle mostrare durante le lezioni. Questa accademia, definita poi *Accademia del Nudo* fu arricchita dalla creazione di un cenacolo artistico, diretto dallo stesso Paggi, che si riuniva nel Palazzo del raffinato principe Giovanni Carlo Doria (1576-1625), appassionato di arte¹³⁷.

In alcune lettere che Giovanni Battista Paggi invia da Firenze al fratello Gerolamo nel 1591 si possono cogliere la sua concezione dell'arte e quali furono le base del suo insegnamento:

«Pittura è arte di contraffare le linee, colori ed ombre finte, tutte le cose del mondo, così visibili come immaginate. Fòrmasi la teorica di quest'arte, parte dalla geometria ed aritmetica, scienze e pure arti meccaniche, cavandosi da queste la prospettiva e la simmetria. Parte si crea dalla filosofia, imparandosi da essa tutte le qualità delle cose elementari per sapere rettamente esprimere con moti naturali, o accidentali di qualunque cosa mobile, secondo la natura sua. Come per esempio dalla fisiomanzia, parte della natural filosofia, si deve imparare a conoscere vari effetti che causano ne volti nostri le diverse temperature de quattro umori, sangue, collera, flemma e malinconia, rappresentanti i quattro elementi, dal quale mescolamento si vede nascere la varietà del colore, come di fattezza e di moti, partecipando e operando anche grandemente nel tutto la forza de' sette pianeti, ed altri corpi celesti. Onde bisogna che il pittore sia d'ogni cosa istruito almanco mediocrementemente, perché se rappresenta in una storia un collerico o un flemmatico, è chiara cosa che si ne' colori che nella fattezza, ed anche ne' movimenti del corpo e del viso, vanno dipinti molto tra se differenti. L'uno sarà grave, l'altro leggero, l'uno tardo, l'altro furioso, l'uno pallido e l'altro acceso di colore, e così di mano in mano. E questo esempio vi basti. [...] Deriva oltre a ciò la teorica della pittura dall'anatomia, necessaria a quest'arte tanto ch'io non saprei dire, e studio tanto profondo che l'età d'un uomo non basta a saperne l'intero, essendoché tra tutte le cose create da Dio in questo mondo, delle corporali parlando, nessuna è si bella e artificiosa come il corpo umano. [...] Consiste finalmente la teorica in una lunga e indefessa osservazione di tutte le cose

¹³⁷ Farina, 2002, p. 104-111 et Frascarolo, 2018, p. 25

naturali, mediante la quale il pittore si vien sempre avanzando, sempre imparando, sempre disingannando, perché sempre trova difficoltà e avvertimenti nuovi; onde si può con verità dire ed affermare, che l'età di cent'uomini non basteriano a farsi ben padrone, neanche d'una poca parte di questa bellissima e infinitissima professione, la quale non merita punto meno di qualsivoglia altra il nome di nobilissima scienza. [...] Vedete ora con che diversa strada bisogna procedere per imparare questa arte, e costoro vogliono che s'impari stando sette anni per garzone in una bottega, accanto a un maestro, il quale se sarà un ignorante della maggior parte di queste cose, il che è molto possibile, come le potrà insegnate al povero garzone?»¹³⁸.

2.c.ii Gli anni della formazione: dai primi passi a Pieve di Teco all'Accademia in casa Doria

Ancora in tenera età, probabilmente a Giulio venne a Genova dove il signor Giovanni Carlo Doria (1576-1625) lo accolse e lo raccomandò alla disciplina proprio del Paggi, che teneva ancora bottega negli appartamenti di Porta nuova¹³⁹. Come descritto nell'inventario dei suoi beni, pubblicato da Lukehart nel 1986¹⁴⁰, nelle stesse stanze dove svolgeva i corsi dell'Accademia, il Paggi conservava la sua ricca collezione costituita da svariati strumenti per la pratica pittorica e lo studio prospettico e da una copiosa raccolta di stampe italiane delle tre maggiori scuole della pittura: romana, fiorentina e veneta. Vi era poi un sostanziale numero di incisioni nordiche tra cui si ricordano le stampe di Albrecht Dürer, Lucas van Leyden e Hendrik Goltzius citate nell'inventario *post mortem* di Paggi del 1627¹⁴¹. Tutto era conservato in appositi cantelari e messo a completa disposizione degli allievi che potevano consultare a loro piacimento e copiare le opere che interessavano di più per comprenderne bene lo stile di esecuzione¹⁴². Inoltre, nelle stesse sale era ricoverata una ricca biblioteca di libri di vario genere, composta da testi di

¹³⁸ Belloni, 1969, I, p. 248.

¹³⁹ Per l'Accademia di Paggi, cfr. Lukehart, 1988, pp. 37-57; Farina, 2002, pp. 96-118; Frascarolo, 2014, pp. 103-116.

¹⁴⁰ App. III.

¹⁴¹ Le stampe di origine nordica erano molte numerose. Nell'inventario *post mortem* pubblicato da Lukehart nell'App. III, si legge: «Nel scagneto [...] in una cantera di detto scagnetto, cioè la prima Cento stampe diverse di tedeschi, fiamenchi, e Boemij[...] Nella sesta Quaranta stampe d'Alberto Duro [sic] [...] Un libro di stampe d'Alberto Duro», Lukehart, 1988, p. 200; App. III, pp. 482.

¹⁴² Lukehart, 1988, p. 200.

carattere tecnico come i repertori iconografici di Cesare Ripa e le opere di Gio Paolo Lomazzo, Cesare Malvasia, il trattato di pittura di Leonardo da Vinci e quelli di architettura di Sebastiano Serlio, di Buon Aiuto Lorini e di Giacomo Barozzi da Vignola e «un libro di geometria di Alberto Durer», interamente messi a disposizione degli scolari¹⁴³. Questa raccolta libraria, come già aveva evidenziato Peter M. Lukehart, non si esauriva qui, ma si componeva anche di testi classici antichi, studi di filosofia e soprattutto diciassette testi di alchimia e magia naturale, conforme alle tendenze dei bibliofili del tempo. Tale biblioteca, probabilmente arricchita durante la permanenza fiorentina, non costituì un *unicum* nel panorama genovese, poiché, come dimostrato di recente da Giacomo Montanari, essa possiede diverse tangenze con quelle locali del Collegio dei Gesuiti e dei privati Giulio Pallavicini e della famiglia Doria¹⁴⁴.

La scuola di pittura che aveva sede in questo luogo proprio a casa del principe era la più importante della città e selezionava gli artisti migliori, creando un clima stimolante di continuo scambio. Da qui prese avvio una nuova generazione di pittori locali, capaci di rispondere alle esigenze della committenza genovese. Giulio Benso era tra questi e frequentò l'Accademia nello stesso momento di Bernardo Castello, Giovanni Domenico Cappellino, Giovanni Battista Montanari, Sinibaldo Scorza, Baldassarre Castiglione, Giovanni Andrea Podestà, Domenico Fiasella, Simone Balli, Giovanni Battista Contestabile, Giovanni Battista Bracelli, Giulio Bruno e Pier Maria Gropallo, con cui scambiò interessi ed opinioni¹⁴⁵.

Gli insegnamenti di Paggi dovevano riflettere le caratteristiche stilistiche delle sue opere: lo sfumato teatrale, la meticolosa attenzione alle nature morte, l'attenzione per la resa materica delle stoffe, nonché l'enfasi manierata delle gestualità delle sue figure. Tutti questi furono aspetti di derivazione cambiascesca e toscana che crearono risultati di eleganza poetica e una naturale nitidezza. Come ci rivelò Raffaele Soprani, a Giulio Benso venne riservato il trattamento consueto che il maestro Paggi riservava ai suoi allievi.

Egli venne educato a copiare dapprima dai disegni e dalle stampe presenti in accademia; indi dai dipinti, presenti sul territorio, poi dal rilievo. Infine, lo scolaro venne

¹⁴³Lukehart, 1988, p. 200; Montanari 2015, p. 142. Inoltre, per le consistenze della biblioteca di Giovanni Battista Paggi cfr l'inventario post mortem di casa Paggi, compilato il 15 marzo 1627 e conservato all'ASG, Not. Bartolomeo Borsotto, filza 29 scnsia 768, fasc. 283; pubblicato in parte da Belloni., 1975, pp. 191-194 e da Lukehart, 1988, App. III, n. 23 da p. 460.

¹⁴⁴ Montanari, 2015, p. 140 et sgg.

¹⁴⁵ Firenze, 1989, p. 61

formato allo studio del naturale, entrando a frequentare le lezioni dell'Accademia del nudo¹⁴⁶. È evidente che il metodo d' insegnamento adottato da Paggi, costituito da un continuo, ma diversificato esercizio di copia, derivi direttamente dalla tradizione dell'Accademia fiorentina, a cui il maestro si avvicinò nel ventennio di soggiorno a Firenze e che introdusse a Genova, al suo rientro nel 1590. L'esercizio pratico veniva affiancato da lezioni di discipline letterarie e scientifiche come la Teorica, la Matematica, l'Aritmetica, la Geometria e la Filosofia¹⁴⁷ a cui era unito lo studio delle scienze della rappresentazione e della prospettiva grazie alla lettura dei trattati d'architettura di importanti maestri dell'antichità, conservati nella biblioteca come Euclide, Bartoli, Vitruvio, Dürer, Alberti, Serlio e Vesalio, fondamentali per formare l'artista nella realizzazione di cicli di affreschi, anche se Paggi a causa della sua condizione nobiliare, non ne era autorizzato all'esecuzione.

A questo periodo di formazione, che durò fino agli anni Quindici, risalgono alcune opere di Giulio Benso, delle copie, realizzate con uno stile ancora acerbo, cauto ed esitato che tuttavia lasciano trasparire timidamente le peculiarità del tratto molto personale che caratterizzerà i lavori della maturità¹⁴⁸.

Se da un lato Benso seguì la prassi accademica destinata ad ogni scolaro, dall'altro sappiamo da Raffaele Soprani che, per le sue doti insolite, godette di un trattamento privilegiato da parte del maestro. Quest'ultimo, infatti, accortosi delle grandi abilità prospettiche del giovane artista gli impartiva ripetizioni private di lezioni di prospettiva secondo la sua richiesta, tanto che tosto l'allievo si apprestò:

«a fabbricar modelli d'edifici, in meditar sulle positure delle lor piante in faticar intorno alla pratica de' giusti disgradamenti, degli esatti scorti, e delle regole di sottinsù»¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Soprani, ed. 1768, p. 240.

¹⁴⁷ Frascarolo, 2014, p. 105.

¹⁴⁸ Per maggiori informazioni, cfr. Tomo II, *ILLE OPERE DELLA GIOVINEZZA: LE COPIE DA ARTISTI NOTI*.

¹⁴⁹ Lukehart, 1988, p. 210; Soprani, 1768, p. 280.

2.c.iii Giulio Benso e Giovanni Andrea Ansaldo: colleghi, nemici, amici

Giovanni Andrea Ansaldo (1584-1638) nato a Voltri qualche anno prima del nostro, pittore insigne di cose sacre e abile prospettico, è il solo che per abilità tecnica a poter rivaleggiare con Giulio nella produzione pittorica a fresco. I due non si conobbero in accademia dal Paggi, giacché l'Ansaldo seguì il proprio apprendistato presso la bottega di Orazio Cambiaso, figlio di Luca. Tuttavia, i due seguono un percorso parallelo e le loro opere pittoriche si sono spesso confuse. Caso celebre, gli affreschi con le storie di *Carlo Borromeo* nella chiesa di Santa Maria dell'Assunta a Sestri Ponenti attribuiti da Gavazza e Pesenti a Giovanni Andrea e giustamente restituiti a Benso da Priarone, nella monografia che dedica all'Ansaldo nel 2011¹⁵⁰.

Il Soprani, pittore allievo di Giulio, ma anche biografo degli artisti genovesi, li conobbe entrambi e, ne *Le Vite*, descrisse di Giovanni Andrea Andrea:

«Fra' più distinti Pittori della Liguria meritamente dee collocarsi Gio. Andrea Ansaldo, Soggetto elegante nel disegno, fondato nella prospettiva, intelligente de' sottinsù»¹⁵¹.

mentre presentò Giulio:

«Il saper ben inventare, distribuire, colorire son belle doti d'un Pittore, che lo rendono qualificato. Ma il saper ben servire all'occhio con rappresentare nella lor giusta comparsa le vedute, e col digradare proporzionatamente le lontananze, elle è una giunta d'altra più bella dote, che lo rende perfetto. Particolare sì in quelle prime doti, sì in questa giunta della prospettica facoltà fu Giulio Benso, insigne Pittore de' nostri tempi»¹⁵².

Della disputa che coinvolse i due pittori ne parla proprio il Soprani che, dopo aver elogiato la tela con l'*Ultima Cena* per l'Oratorio di Sant' Antonio Abate

¹⁵⁰ Priarone, 2011, p. 27.

¹⁵¹ Soprani, ed. 1768, p. 200.

¹⁵² Soprani, ed. 1768, p. 279.

«nella qual tela non cedono all'eleganza del disegno, alla venustà della composizione, ed alla vivacità delle tinte le artificiose digradazioni de' piani, e le maestose architetture»¹⁵³

Descrisse l'incidente improvviso che colse l'autore rendendolo obbligato ad abbandonare momentaneamente il proprio lavoro. I padri superiori dell'oratorio, volendo seguire con la decorazione, fecero appello al Benso, le cui abilità prospettiche erano rinomate in tutta Genova. Venutolo a sapere, Ansaldo intimò a Giulio di rifiutare la commissione perché spettava a lui, ma il pievese, con la scusa di aver già ricevuto la caparra, gli rispose che non poteva accontentarlo. I due caldi animi si infiammarono velocemente e Benso arrivò a un passo da commettere omicidio. Soprani descrive dettagliatamente la scena nella vita dell'Ansaldo:

«Non avea l'Ansaldo per anco finito questo lavoro; quando gli occorse un accidente infausto, e poco men che funesto. Motivo ne fu, che i Superiori del prefato Oratorio, pe' i quali la gran tela dipingeva, eletto avevano il Benso, allora giovane, a dipingere a fresco nel loro Oratorio un S. Antonio. L'Ansaldo come ciò seppe gravemente se ne offese, e ne schiamazzò contra 'l Benso; pretendendo, che costui non accettasse quel lavoro; perché se solo doveasi. Scuotossi il Benso con dire d'averne già ricevuto denaro in caparra: e per ultimo aggiunse non doversi accordar grazie a chi arrogantemente, e con sprezza chiedevale: e voltandogli le spalle, se ne partì. Il dì vegnente l'Ansaldo si portò dal Benso, pregandolo con tutto buon termine, che si compiacesse di cederli l'Opera. Ma questi bruscamente risposegli, che dopo le bravate non ammetteva melate parole. Montò in collera a tal risposta l'Ansaldo, e, *Mi renderai conto*, gli disse, *di tratto cotanto incivile*. Ciò detto, lasciollo. Il Benso più incollerito di prima gli tenne dietro, e fermatolo, con voce alta, e minaccevole gli chiese in significato delle da lui profferite parole. Volea l'Ansaldo spiegarglielo co' fatti; onde gli si scagliò addosso. Ma il Benso entrato di lancio in una vicina bottega, dove avea veduta un'arma da taglio, tosto afferrola; e ferito con essa l'Ansaldo, via si fuggì. Non fu mortale il colpo: perché poco tagliente era l'arma: nulladimeno restonne questi fortemente abbattuto. Portato subito a casa, tal cura s'ebbe di li lui, che in breve tempo guarì. Pacificossi quindi col Benso; e poco stante ripigliò le sue virtuose occupazioni»¹⁵⁴.

¹⁵³ Soprani, ed. 1768, p. 205.

¹⁵⁴ Soprani, ed. 1768, p. 205.

La rivalità tra i due pittori rimase inalterata anche dopo la loro morte e gli storici successivi, Carlo Giuseppe Ratti¹⁵⁵, Federico Alizeri¹⁵⁶ e Luigi Lanzi¹⁵⁷, rileggendo le opere dei due artisti cercarono di riconoscere a uno dei due, invano, il primato.

Federico Alizeri definì il loro rapporto così affine ma contrastante:

«Debbono accoppiarsi in uno Andrea Ansaldo e Giulio Benso, comechè questi sorgesse posteriore al primo, né in fatto di pittura tenesse le vie medesime. Li accese però d'emulazione l'arte della prospettiva a cui studiarono ambidue con amore, e un certo desiderio di primato li sospinse a quelle risse invereconde che tanto nucono alla dignità delle belle arti.»¹⁵⁸

Di diverso parere Luigi Lanzi, nella sua *Storia pittorica della Italia*, descrisse l'Ansaldo come:

«unico della scuola che contrasti il primato nella prospettiva a Giulio Benso»¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Ratti, 1980.

¹⁵⁶ Alizeri, 1847.

¹⁵⁷ Lanzi, 1818.

¹⁵⁸ Si riferisce qui alla commissione per l'Oratorio di Sant'Antonio. Alizeri, 1847, I, p. XLI.

¹⁵⁹ Lanzi, 1818, pp. 330-331.

2.d La vivacità artistica della Superba, polo ricettivo di numerosi artisti

Un'analisi dell'opera del Benso nel suo complesso, che prenda in considerazione l'intero catalogo costituito dalla grafica, la produzione su tela e gli affreschi, e che ricostruisca criticamente il percorso poetico, deve necessariamente tenere conto di una pluralità e stratificazione di modelli diversi, delle successive esperienze e delle differenti linee di ricerca esplorate dal pittore nel tempo, che ne caratterizzano in modo particolare la produzione. In un delicato momento di passaggio tra Cinque e Seicento, in una città al suo apice finanziario e culturale, percorsa da stimoli diversi e suggestioni per le nuove presenze di stranieri, l'attività del Benso presenta, soprattutto nelle opere degli anni giovanili, un carattere di mediazione tra il vecchio secolo e il nuovo. L'artista fa propri i valori della tradizione cambiasesca mediatigli dall'accademia paggesca, ma allo stesso tempo è ricettivo delle novità importate in Repubblica da pittori appartenenti alle scuole più differenti.

2.d.i La pittura di maniera toscana

Se da un lato la formazione del pittore avvenne attraverso la frequenza dell'accademia, dall'altro si deve riconoscere un ruolo fondamentale alla vivacità artistica e culturale della Superba di quegli anni. La città era all'epoca punto di passaggio di artisti provenienti da diverse scuole italiane ed europee, che, attirati da grandi possibilità di lavoro offerte dai nuovi committenti borghesi, trasmettevano a loro volta il sapere agli artisti locali. Chiara conseguenza fu lo scambio reciproco di tendenze e stili artistici. La maniera fiorentina, presente a Genova sin dall'intervento di Perin del Vaga al Palazzo del Principe, conobbe un insolito interesse da parte della cultura locale al ritorno di Giovanni Battista Paggi, dal suo ventennale esilio Firenze. Alla testa dell'accademia del nudo, egli importò in città una nuova attenzione rivolto al disegno e al colorismo. Benso, allora giovane allievo della scuola del Paggi, si mostrò particolarmente ricettivo a stilemi innovativi che fece propri nella produzione giovanile fino agli anni Trenta, abbandonandoli col passare del tempo per lasciar spazio ad un colorismo più personale.

Il *San Leonardo di Limoges*, CAT. P.21 realizzato nel 1625 per l'oratorio dei Santi Giacomo e Leonardo e oggi conservato presso la chiesa di San Gerolamo di Genova-Quarto mostra ancora un forte legame con il luminismo fiorentino appreso attraverso gli insegnamenti del maestro, unito ad un'impostazione grafica di matrice per lo più lombarda.

La cultura fiorentina transitò a Genova attraverso la generazione di Benedetto Bradimarti (attivo nella seconda metà XVI secolo e nella prima metà XVII), Pietro Sorri (1556-1622), Francesco Vanni (1563-1610), Aurelio Lomi (1556-1622), Simone Balli (1580-XVII), Agostino Tassi (1578-1644), Ventura Salimbeni (1568-1613) e Domenico Cresti, detto il Passignano (1559-1638), tutti presenti a Genova nei primi decenni del Seicento, gli anni di formazione di Giulio.

Bradimarti è in città al servizio di Giovanni Andrea Doria, Sorri e Vanni impegnati presso la famiglia Spinola e, il Vanni, nella realizzazione dell'*Ultima comunione della Maddalena* nella basilica dell'Assunta¹⁶⁰, Lomi e Balli, chiamati dai padri Teatini di San Siro, dai Carmelitani e per la congregazione mantovana¹⁶¹, Tassi e Salimbeni coinvolti nella decorazione di Palazzo Adorno Spinola.

Chiamato previa raccomandazione del lucchese Pompeo Amolfini, segretario a Genova di Giannandrea Doria, Benedetto Bradimarti è stipendiato dal principe Doria tra 1590 e il 1610¹⁶². Giovane adolescente, Giulio lo conobbe durante gli anni di apprendistato in accademia, quando era ospite a casa dello stesso principe. Le composizioni delle opere e lo stile tardo manierista del maestro ispirarono le tele della maturità del nostro. L'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria della Ripa, a Pieve di Tecò, CAT. P.32, e i relativi disegni preparatori, Cat. D.164- Cat.D.166, mostrano grande affinità con l'*Annunciazione* che il Bradimarti dipinse per la chiesa di San Nicolò a Pietra Ligure, soprattutto nella composizione tripartita e nell'esecuzione del Dio Padre che dall'alto, adagiato sulle nuvole partecipa all'Annuncio.

L'influenza fiorentina non si esaurì ai pittori che gravitavano attorno all'accademia. Aurelio Lomi, artista formatosi a Firenze in un ambiente vicino alla corte granducale, allievo di Alessandro Allori (1535-1607), fu attivo a Genova sin dal 1604 con una produzione di carattere sacro, con contenuti controriformati, che assecondano le

¹⁶⁰ Magnani, 1985, p. 157.

¹⁶¹ Lomi dipinse pale anche per i Francescani, gli Agostiniani, i Domenicani e per le Monache Agostiniane. Magnani, 1985, p. 156.

¹⁶² Sulla sua vita Rotondi Terminiello, 1970; Secchi, 1982; Priarone, 2011, p. 31.

esigenze degli Ordini religiosi¹⁶³. Insieme all'allievo Balli, egli lavorò per la committenza teatina della chiesa di San Siro, probabilmente chiamato dal doge Agostino Pinelli Luciani (1537-1620, doge dal 1609 al 1611), suo committente già a Roma. Benso conobbe e copiò le sue opere, secondo l'esercizio imposto dall'accademia che frequentava. Ne è una prova il disegno con il *Martirio di San Biagio*, Cat. D.35 (*verso*), conservato presso il Gabinetto dei disegni di Palazzo Rosso, derivato dall'omonimo dipinto del Lomi per la chiesa di Santa Maria di Castello, eseguito nel 1601, con uno stile di maniera, nonostante a Genova circolassero già opere di carattere barocco. Nonostante la copia fosse un esercizio pedissequo, il giovane artista lasciava trasparire la sua grafia personale. Il soggetto del dipinto mostra la scarnificazione del santo attraverso i pettini per cardare la lana, con cui gli aguzzini lo ferirono dalla caviglia destra fino al petto.

Anche i dipinti del Salimbeni, attivo nelle chiese dei Teatini e dei Minimi¹⁶⁴ e impegnato negli stessi anni negli affreschi di Palazzo Adorno-Spinola in via Lomellini, si rivelano di una qualche importanza per lo sviluppo stilistico della pittura ad affresco dell'artista. Egli non si mostrò, infatti, indifferente alle *Storie di San Matteo* che il Salimbeni dipinse nel 1610 nella chiesa di San Siro a Genova. A colpirlo furono la particolare dolcezza delle espressioni e la scelta dei colori pastello prevalentemente incentrata sui verdi e i gialli che si ritrovano perpetuati nelle pitture a fresco del Benso nella chiesa dell'Assunta a Sestri Ponente. Del Salimbeni, inoltre, Benso conservava nella propria collezione, un disegno con un non meglio descritto *San Bartolomeo*:

«Un'altro (sic) di un s. Bartolomeo di Ventura Salimbene»¹⁶⁵.

Secondo il Soprani, Salimbeni arrivò a Genova accompagnato dal Tassi che vi soggiornò a due riprese, nel 1605 e nel 1611, per decorare la stanza di Casa Adorno e la villa del Signor Orazio Di Negro, cavaliere amatissimo. I suoi affreschi sono andati perduti, ma è possibile immaginarli decorati con impressionanti quadrature prospettiche, come quelle realizzate al Quirinale a Roma. Nonostante non esistano prove che lo possano confermare, si può supporre che queste realizzazioni, che senza dubbio mostravano ardite prospettive, come il Tassi era consueto fare, siano state di grande importanza per la formazione architettonica di Benso.

¹⁶³ Priarone, 2011, p. 32

¹⁶⁴ Magnani, 1985, p. 156.

¹⁶⁵ App. A, III, Doc. 6.

2.d.ii Il gusto lombardo

Alla corte di Giovanni Carlo Doria, militavano anche i pittori provenienti dalla vicina Lombardia, anch'essi attirati dalle possibilità di nuove committenze artistiche. Il principe aveva una particolare predilezione per le opere di questa scuola, conservate nella propria collezione d'arte. Lo confermano i tre inventari di beni mobili che ha lasciato¹⁶⁶: il primo datato al 1617, il secondo dell'estate del 1621 e il terzo post 1625, anno della morte del principe. Il primo comprende quattrocentotrentuno oggetti, il secondo seicentonovantuno mentre e il terzo quattrocentoventidue. Ciò mostra che l'attività collezionistica di Giovanni Carlo Doria godette di un'importante crescita tra il 1617 e il 1621, calata negli anni che precedono la sua morte, in cui il collezionista vendette alcune tele. Viviana Farina si è recentemente occupata dell'analisi di questi inventari, dimostrando che nella collezione ci fosse un numero più ingente di opere di scuola locale, che fu addirittura incrementata col passare degli anni¹⁶⁷.

Al di fuori di questa, la scuola lombarda si rivela la prediletta del Principe. Nel primo inventario, infatti, i suoi dipinti ammontano al 14%, nel secondo aumentano sino al 17% per poi, nel terzo, superare in quantità la scuola genovese presente al 12%, per raggiungere a un totale di 21%. Quando si parla di scuola lombarda, si fa riferimento a pittori contemporanei al Principe, ed in particolare a Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano (1573-1632), Pier Francesco Mazzucchielli, detto il Morazzone (1573-1626), Ambrogio Figino (1553-1608) e Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), anche se, è bene dirlo, le opere di quest'ultimo per quantità non avevano eguali ed erano senz'altro le privilegiate dal principe. Il primo inventario, infatti, registra solo trenta opere del

¹⁶⁶ Farina, 2002, p. 122.

¹⁶⁷ Nel primo inventario del 1617 la scuola genovese è rappresentata al 15%, mentre nel secondo del 1621 la percentuale aumenta fino al 20% per poi calar in quello *post mortem* del 1625 a 12%. Si annoveravano opere della generazione precedente al Benso, di Perin del Vaga, Niccolosio Granello, Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco, Luca e Orazio Cambiaso, ma anche di quella contemporanea con lavori di giovani artisti, quali di Andrea e suo figlio Giulio Cesare Semino, Cesare Corte, Bernardo Castello e Giovanni Battista Paggi. Giulio Benso stesso, all'epoca tra i più giovani pittori che frequentavano casa Doria era presente nella collezione del Principe. Nel primo inventario del 1617 ritroviamo sei opere a suo nome, mentre nel secondo nove; che poi diventano nuovamente sei nel terzo del 1625. Ciò conferma l'interesse e la fiducia che il principe nutriva per le capacità del giovane artista che aveva accolto in casa sua, arrivato dal paese natale. Questo tipo di analisi da un lato evidenzia come il nostro giovane artista piano piano si faccia strada tra i pittori influenti genovesi, dall'altro, ci consente di immaginare quali opere e soprattutto quali artisti lo circondarono soprattutto in questa prima fase molto importante e delicata della sua formazione che, come vedremo, si ripercuoterà nel suo stile e nella pratica pittorica. Per ulteriori informazioni cfr. Farina, 2002, p. 128.

Procaccini, il secondo sessantacinque e il terzo sessanta. Si nota subito l'aumento imponente, più che raddoppiato, delle opere del pittore tra il primo ed il secondo inventario, ossia tra il 1617 e il 1625, periodo che coincide con il soggiorno del pittore in casa Doria, dove potette realizzare direttamente per il principe alcune opere.

La collezione d'arte del Principe era messa a disposizione dei giovani artisti che frequentavano l'Accademia di Paggi e Giulio Benso, essendo fra questi, ebbe, quindi, l'occasione di vedere le opere durante la sua formazione artistica e di goderne a sua volta un grande fascino. Ciò si nota soprattutto nella produzione artistica di quegli anni. Interlocutori privilegiati e costanti nella sua poetica pittorica furono proprio Cerano, Morazzone, Figino e il Procaccini. Il legame stilistico con Giulio Cesare si rivelò essere il più solido¹⁶⁸.

Raffaele Soprani affermò che l'artista lombardo venne a Genova nel 1618 invitato da Gio Carlo Doria, di cui fu ospite, per dipingere la tela con *l'Ultima Cena* per la Santissima Annunziata del Guastato¹⁶⁹. Secondo il Belloni questa informazione sarebbe imprecisa. Grazie al reperimento di un documento manoscritto di mano di padre Gio Domenico da Genova, datato al 1685, trovato nell'Archivio di Stato di Genova, lo studioso rivelò, che il vero committente dell'opera non fu il Doria, ma un governatore milanese, non meglio precisato, che fece andare Procaccini a Genova per realizzare un'opera da offrire a Girolamo da Camogli¹⁷⁰, un frate umilissimo, che esercitava presso la chiesa l'ufficio di infermiere in basilica per ringraziarlo di averlo curato da una gravissima malattia¹⁷¹. In questo documento si legge:

«Sopra la porta della chiesa, al di dentro, vi è una Cena Domini del Procaccini milanese, le di cui figure sono più alte della statura ordinaria de gli altri, e dicono sia di gran prezzo. Di questo è fama che un infermiere dell'Ordine havendo curato da non so qual infermità incurabile un tal Governatore di Milano, questi gli volse fare un gran regalo, quale il frate ricusò; alla fine, importunato, lo pregò solo che gli facesse fare un Cenacolo da tenere in refettorio, et esso cercò il Procaccino, il miglior dei tre fratelli pittore, egli fece fare e donò quanto tanto quale. Doppo esser stato lungo tempo in refettorio visto finalmente da Signori Lomellini che, quantunque avesse la coperta, veniva tanto o quanto danneggiato dal fumo della vicina cucina,

¹⁶⁸ Brigstocke, 1989, p. 46.

¹⁶⁹ Soprani, ed. 1768, p. 442.

¹⁷⁰ Il nome di questo frate è totalmente sconosciuto e manca anche nei necrologi della Provincia francescana ligure dei frati Minori. Belloni, 1979, p. 146-148.

¹⁷¹ Archivio storico della Provincia dei Frati Minori, scaffale n° 1, manoscritto n° 42, carte 62.

l'addimandarono per metterlo in chiesa, dicendoci come San Pietro ad Anania: "nonne manens, apud vos manebit", e si obbligarono di farne fare un altro per il refettorio, come pur han fatto facendolo dare dal pittor Ferrari, che è riuscito a parer di molti a maraviglia bello»¹⁷².

Il Procaccini rimase a Genova circa due anni, fino al 1620, ospite del Doria, trasformando il Palazzo dove era ospitato in accademia d'arte, frequentata da giovani artisti tra cui Giulio Benso.

Tra le opere che Gio. Carlo Doria preferiva e collezionava nella sua dimora vi si contavano le *macchie-abbozzi*, considerate già all'epoca opere finite ed autonome. Come scrisse Longhi¹⁷³ questa tipologia di opere, nata inizialmente come schizzo di passaggio verso l'opera finita, acquistò col tempo autonomia di opere finite che presentano l'aspetto più creativo dell'artista. Benso, a contatto con queste tele sin dall'età giovanile, aveva colto l'interesse di questa tecnica tanto da farla sua già nel 1622, quando, uscito di bottega, eseguì gli *abbozzi* su ardesia per la chiesa di San Giacomo e San Filippo delle monache domenicane, ora al Museo di San Agostino, da CAT. P.07 a CAT. P.13. È singolare ricordare che tra la documentazione fotografica raccolta da Roberto Longhi nel corso della sua vita e ricoverata presso la Fondazione omonima di Firenze, lo storico dell'arte, sotto il nome Giulio Benso, conserva solamente le riproduzioni di questi dipinti, a lui più cari, senza nemmeno dedicar menzione alle opere illusionistiche che senza dubbio aveva visto a Genova, come l'affresco del coro della Santissima Annunziata del Guastato.

Il confronto de *il Cristo nell'orto di Gethsemani*, CAT. P.47 di Benso nella chiesa di Nostra Signora Assunta a Sestri Ponente, con *il Cristo sul monte degli Olivi* di Giulio Cesare Procaccini, di collezione privata (qui riprodotta sotto il CAT. P.47), rivela che il legame artistico non si fermava al puro livello tecnico, ma che si estendeva anche al livello formale e stilistico. La posizione spettacolarmente scorciata dell'angelo in Benso, così vicina a quella dell'angelo procaccinesco mostra come il giovane Giulio avesse colto le doti di resa prospettica e di scorci da sotto in su del milanese.

¹⁷²Archivio di Stato di Genova (ASG), manoscritto 838, carte 66. In un altro documento, conservato presso l'Archivio storico della Provincia ligure dei Frati Minori, scaffale n° 1, manoscritto n° 42, carte 62, a proposito dell'*Ultima Cena* del Procaccini si legge: «Tela che anticamente era in refettorio, fatta dare da fra Girolamo da Camogli, antico infermiere». Cfr. Belloni, 1979, p. 146-148.

¹⁷³ Longhi, 1966, pp. 25-29.

L'ispirazione lombarda è visibile anche nel dipinto *Cristo morto e l'angelo*, passato alle vendite di Finarte a Milano, il 29 novembre 1990 come Giovanni Andrea Ansaldo e qui attribuito a Giulio Benso, CAT. P.74, che mostra affinità con la *Pietà* di Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano oggi in collezione privata. L'ambientazione in penombra, il corpo del Cristo languido che esanime riversa gli occhi al cielo, le gambe piegate in torsioni ardite sono dei punti in comune tra le due opere.

Benso si avvicinò tanto agli stilemi della pittura lombarda da esser considerato a più riprese da Pesenti un vero trapianto a Genova di questa cultura¹⁷⁴. Il disegno con la *Vergine assunta*, conservato alla Graphische Sammlungen del Klassik Stiftung di Weimar, Cat. D.R.54 (inv. KK 8772)¹⁷⁵ può valere da esempio. Esso, infatti, è classificato sotto il nome Benso, ma sarebbe piuttosto da restituire all'ambito di Procaccini¹⁷⁶. Ciò dimostra come i due artisti fossero così prossimi da generare confusione e dubbi interpretativi sull'attribuzione stessa delle opere. Nonostante l'avvicinamento culturale alla scuola lombarda, Benso non conservava numerose opere di questa nella propria collezione. L'unico artista ivi rappresentato è proprio Procaccini di cui l'inventario *post mortem* del nostro artista:

«un' altro (*sic*) quadretto di N.a Sig.a del Procaccino» e «una bozza del Procaccino di s. Cattarina alla ruota»¹⁷⁷.

2.d.iii Influenze bolognesi

Durante la sua formazione, Benso beneficiò anche del contatto con la pittura bolognese, mediata da una parte dai celebri capolavori giunti in città come l'*Assunta* di Guido Reni (1575-1642) e dall'altra da alcune opere di questa scuola che egli stesso

¹⁷⁴ Pesenti, 1986, p. 137.

¹⁷⁵ Attribuito in questa sede a Giulio Cesare Procaccini, ma attribuzione tradizionale a Giulio Benso, *Assunzione della Vergine*, Fischer Pace, 2008, p. 57, n° 55.

¹⁷⁶ Giulio Cesare Procaccini, *Assunta in cielo*, ovale, punta d'argento, penna e inchiostro bruno acquerellato, tracce sanguigna, H. 312; L. 261 mm, fu realizzato per l'*Assunzione della Vergine* nell'abside della chiesa di San Angelo a Milano ed è da mettere in relazione con l'*Assunzione della Vergine* di Giulio Cesare Procaccini della Biblioteca Ambrosiana (inv. 4203).

¹⁷⁷ App. A, III, Doc. b.

conservava nella propria collezione d'arte di cui la consistenza è resa pubblica alla fine del suo ultimo testamento¹⁷⁸.

La tela reniana arrivò a Genova, nel 1617, periodo in cui il pittore genovese era in piena formazione, su richiesta del Cardinale Durazzo, probabilmente tramite i fratelli Carlone che conobbero il bolognese durante il loro soggiorno romano. Benso si mostra subito ricettivo verso le novità compositive dell'opera, che rimpiega nell'*Assunzione* per la cattedrale di Pieve di Teco, oggi conservata nella chiesa di Santa Maria della Ripa della stessa cittadina CAT. P.32.

La scuola bolognese era la più rappresentata all'interno della sua raccolta. Si osserva un particolare interesse per le opere della famiglia dei Carracci, soprattutto di Annibale e di Parmigianino. Del primo si contavano almeno nove disegni e un dipinto, mentre del secondo i fogli sono sei, accompagnati da un quadro. L'inventario registra:

- «un disegno in grande di palmi 3 e 2,1/2 d'Annibal Carraccio di Sileno»;
- «Un'altro (sic) del convito degli dei dell'istesso [Annibal Carraccio]»;
- «altri sei dell'istesso [Annibal Carraccio] che vengono da Rafaelo»;
- «Altro lapis nero di una femina del Carraccio»;
- «un quadro della sepoltura di Cristo del Carraccio in rame con sue cornici dorate»;
- «Altro [disegno] della Natività del Parmesiano»;
- «Una nattività del Parmigiano di penna»;
- «un quadretto» [non meglio identificato, dello stesso artista];
- «Una figura di lapis rosso d'une femina, con un vaso in testa del Parmegiano»;
- «Altro [disegno] di N.a Sig.a con altri santi del detto [Parmegiano]»
- «un disegno piccolo stampato del Parmesiano».¹⁷⁹

La descrizione sommaria purtroppo non permette di identificare queste opere. Tuttavia, la loro conoscenza permette di far chiarezza sulla stima che il genovese riponeva nella produzione artistica bolognese.

¹⁷⁸ App. A, III, Doc. 6.

¹⁷⁹ App. A, III, Doc. 6.

2.d.iv Caravaggio e la pittura nordica nel genovese

Lo stile di Giulio Benso tanto si avvicinò alla cultura lombarda, quando si mostrò meno ricettiva di quella dei pittori Caravaggeschi, presenti negli stessi anni in città. Seppur l'interesse per la luce e il contrasto chiaroscurale sono evidenti nelle opere degli anni Trenta e Quaranta, come nella *Crocifissione* inviata a Weingarten nel 1631, CAT. P. 89 o nel *Giovane con la testa di san Giovanni Battista*, CAT. P.76, qui attribuito per la prima volta a Benso.

Caravaggio arrivò a Genova già nell'estate del 1605, ma la rivelazione della sua pittura e più generalmente del caravaggismo, in Liguria avvenne nell'anno successivo.

Si conosce dal 1606 l'esistenza presso la collezione del genovese Orazio Negro della copia dell'*Incredulità di San Tommaso* di Caravaggio, conservata presso la collezione di Vincenzo Giustiniani¹⁸⁰. Nel 1610 l'interesse verso questa nuova corrente pittorica si fece più intenso con l'arrivo a Genova da Napoli della tela con il *Martirio di Sant'Orsola* dipinta per Mancantonio Doria, oggi a Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano. Anna Orlando¹⁸¹ ha recentemente dedicato alcuni studi sull'influenza caravaggesca a Genova. Furono poi i pittori della generazione successiva al Caravaggio a diffondere nella Superba questo nuovo gusto pittorico: Simon Vouet, Battistello Caracciolo, Orazio e Artemisia Gentileschi. Tutti e quattro pittori estremamente apprezzati dalla famiglia Doria. Al primo, Giovanni Carlo Doria commissiona il *David con la testa di Goliath*, conservato oggi presso la Galleria di Palazzo Bianco a Genova, la *Giuditta e Oloferne* e la *Santa Caterina*, entrambe in collezioni private¹⁸². Vouet fu ugualmente apprezzato dalla famiglia Raggi, che gli commissionò l'esecuzione della celebre *Crocifissione* per la chiesa del Gesù di Genova (1622) e nello stesso periodo della *Santa Maria Maddalena che conversa con due angeli vicino alla tomba del Cristo*, oggi in collezione privata¹⁸³.

I Doria apprezzarono molto anche Battistello Caracciolo e Orazio Gentileschi a cui affidarono la realizzazione dei perduti affreschi con le *Storie di Abramo*, eseguiti tra il 1618 e il 1624 nella loggia del Casino che Gio Carlo Doria possedeva a Sampierdarena,

¹⁸⁰ Rivoallan, 2013, I, p. 164.

¹⁸¹ Orlando, 2019.

¹⁸² Per la collezione Doria, vedere Farina, 2002, pp. 140-141 e p. 262.

¹⁸³ Rivoallan, 2013, I, p. 167, nota 813. Per un maggior approfondimento su Simon Vouet in Italia si vedano gli Atti del Convegno a lui dedicato nel 2008, presso il museo di belle arti di Nantes e gli archivi dipartimentali. Cfr. Bonfait, 2011.

iniziati dal primo e terminati dal secondo¹⁸⁴. Per Genova, Gentileschi realizzò anche l'*Annunciazione* per la cappella Cebà-Grimaldi della chiesa di San Siro, probabilmente unica tela di visibilità pubblica dell'artista. Tra le prime opere caravaggesche esposte a Genova in luogo pubblico si contano la *Natività della Vergine* di Orazio della cappella Pozzobenelli del Santuario della misericordia di Savona e la *Santa Teresa* di Honthorst della cappella Pavese nella chiesa di Sant'Anna a Genova¹⁸⁵.

Al principio del XVII secolo, precisamente al 1605, corrisponde l'arrivo nella Superba da Mantova della grande pala con la *Circoncisione* commissionata a Peter Paul Rubens che si trova a Genova dal 1604 al 1605, da Nicolò Pallavicini, banchiere di Vincenzo Gonzaga, per l'altare Maggiore della chiesa del Gesù. L'anno dopo, 1606, lo stesso pittore giunge a Genova dov'è incaricato di eseguire la superba tela di Giovanni Carlo Doria ritratto a cavallo, in occasione delle celebrazioni dell'onorificenza di cavaliere dell'ordine di San Giacomo, ricevuta dal Signor Doria da parte del re Filippo III. Questo famosissimo dipinto costituisce un primo germe del Barocco che gli artisti genovesi non sembrano comprendere subito. Lazzaro Tavarone, ad esempio, rimane fedele alla decorazione manierista ad affresco tardo cinquecentesco dei suoi maestri, Cambiaso e Bergamasco.

Gli artisti della generazione successiva, Giovan Battista Paggi e Bernardo Castello, considerati i pittori di transizione tra la tardo rinascenza e l'inizio del barocco non ne colgono completamente la novità. Neppure Benso sembra esser particolarmente ricettivo a questi nuovi stilemi importati dal pittore fiammingo, al contrario, acclamato in città dalle famiglie della nobiltà genovese: gli Imperiale, i Doria, i Pallavicini e gli Spinola. Molte sono le opere che vedono impegnato Rubens per queste famiglie negli stessi anni in cui anche Benso è impegnato come pittore in città. La tela con *il Miracolo di Sant'Ignazio* eseguita per Nicolò Pallavicini per la chiesa del Gesù nel 1618-20 ne è un esempio¹⁸⁶. Il nostro pittore mostrò di conoscere bene quest'opera giacché si nota una forte ispirazione nella tela con la *Madonna col Bambino, San Benedetto e Santa Scolastica* (CAT. P.87), che inviò alla basilica di Weingarten nel 1629. Celebri, inoltre sono le incisioni dei palazzi nobiliari genovesi realizzate negli stessi anni su disegni

¹⁸⁴ Farina, 2002, p. 145.

¹⁸⁵ Rivoallan, 2013, I, p. 166.

¹⁸⁶ Per ulteriori informazioni su Rubens a Genova si vedano le due mostre che si tennero a Genova, a Palazzo Ducale nel 2004: *L'età di Rubens, dimore, committenti e collezionisti genovesi*, a cura di P. Boccardo, e *Da Tintoretto a Rubens: capolavori della Collezione Durazzo*, a cura di L. Leoncini (Genova, 2004^b e Genova, 2004^c).

Rubens che mostrano il forte interesse nutrito dalle famiglie per la costruzione di sontuose dimore, decorate dai pittori più rinomati della città con cicli di affreschi a tema mitologico o storico¹⁸⁷.

Giulio Benso sembra esser meno coinvolto in queste attività, più impegnato come pittore di opere religiose. Eccezion fatta la commissione della famiglia Grimaldi, che chiamò l'artista a decorare il proprio castello a Cagnes-sur-Mer, con un ciclo pittorico mitologico di carattere auto celebrativo, unica commissione non religiosa che l'artista eseguì.

Nel 1621 arrivò in città anche il giovane allievo di Rubens, Anthony Van Dyck, allora ventiduenne, che vi rimase a lungo, fino al 1627¹⁸⁸ I suoi ritratti di nobili genovesi influenzarono molti artisti locali della generazione del nostro pittore, come Giovanni Battista Carlone e Domenico Fiasella, ma anche di quella successiva come Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio, Giovanni Maria delle Piane, detto il Mulinaretto e Domenico Parodi. Benso, ancora una volta, non sembrò particolarmente coinvolto da questo scambio artistico, e pare procedere su un binario parallelo, poiché durante la sua carriera fu di rado alle prese con il genere della ritrattistica. Si conosce che il pittore realizzò due autoritratti, uno inviato a Weingarten (CAT. P.127) e un secondo che rimase nella sua collezione fino alla sua morte¹⁸⁹. Nessuno dei due è arrivato fino a noi, negandoci la possibilità di scoprirne le influenze stilistiche. Una conoscenza dell'opera del Van Dyck, che soggiorna a Genova tra il 1621 e il 1627, è tuttavia apprezzabile nel trattamento degli effetti luministici della tela della *Crocifissione* eseguita per la basilica di Weingarten nel 1631, CAT. P.89.

Genova visse nel XVII secolo un momento di splendore per le arti. La sua potenza culturale e le ricchezze economiche attirarono numerosi stranieri. La città divenne un vero *melting pot* per gli artisti nordici che vi s'installarono dalla seconda decade del Seicento. In questi anni, infatti, soggiorna a Genova un gruppo di pittori nordici specializzati nella pittura di genere, di paesaggio e in nature morte radunati attorno a Cornelis De Wael e a suo fratello Lucas: Vincenzo Malò, Jan Hovaert, Pieter Boel, Goffredo Wals, Frans Snyder, Jan Brueghel, il giovane e Abraham Teniers.

¹⁸⁷ Cfr. a questo proposito: Carrozzini, Boccardo e Migliorisi, 2006.

¹⁸⁸ Per il soggiorno di Van Dyck a Genova si rinvia a Orlando, 2018.

¹⁸⁹ App. A, III, Doc. 6.

Inoltre, sempre negli stessi anni furono importati in città i dipinti di Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, Giacomo Liegi, Gerrit Van Honthorst e Joos de Momper¹⁹⁰. Se da un lato, Benso non si dimostra particolarmente sensibile alla produzione pittorica di questi artisti, dall'altro ne studia i disegni e le incisioni presso l'*atelier* del Paggi. Quest'ultime si rivelano una fonte di ispirazione per i disegni del maestro da esser tradotti in stampa. Si vedano a riguardo i progetti i frontespizi delle opere letterarie di Gabriele Bucellino, il suo storico committente tedesco di Weingarten: *Aquila Imperii Benedictina*, Cat. S.01, *Menologium Benedectinum sanctorum*, Cat. S.02 e *Germania topo-chronostemmatographica sacra et profana*, Cat. S.03.

2.e La formazione alla grande decorazione

Per utilizzare le parole dello studioso Venanzio Belloni, la grande decorazione di Giulio Benso:

«annullò i soffitti, aprendoli ed immaginando non tanto di assistere ad una rappresentazione, quanto di partecipare ad una visione, secondo la logica di chi guarda perpendicolarmente di sotto».¹⁹¹

Benso portò alle estreme conseguenze, nella pittura ad affresco, il tentativo di unione della realtà con la rappresentazione, giungendo alla totale sintesi tra spazio reale e finzione con risultati di straordinaria e ineguagliabile efficacia, sin dalle prime commissioni negli anni Trenta.

¹⁹⁰ Per i soggiorni di tutti questi artisti si vedano le mostre genovesi del 2004 e del 2018 (Genova, 2004^b; Genova, 2004^c e Genova, 2018).

¹⁹¹ Belloni, 1969, p. 255.

Nel tardo Cinquecento le decorazioni murali e delle volte erano articolate con ordine simmetrico, paratattico e con un ritmo compositivo che doveva facilitare la comprensione del testo. Le scene erano inquadrare da finte cornici a grottesche o entro strutture dipinte più o meno ricche di elementi architettonici e figurativi, disposte con regolarità a scandire uno spazio illuminato da una luce uniforme e limpida. Si vedano in questo senso i fondali architettonici immaginati da Luca Cambiaso nella cappella Lecari in Duomo, nella Villa Imperiale o nella chiesa San Matteo, dove lavorò insieme al Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco. A rompere con la tradizione fu Domenico Fiasella al suo rientro da Roma nel 1617, dove era partito a studiare, perfezionando la sua formazione già cominciata con Giovanni Battista Paggi e Aurelio Lomi. Nella capitale, l'artista aveva frequentato i pittori locali, quelli toscani e bolognesi, e soprattutto aveva potuto ammirare la Galleria



Fig. 4, Domenico Fiasella, *Storie di Ester e Assuero*, Genova, palazzo Lomellini alla Zecca

Farnese dei Carracci. Egli fu il primo, infatti, a realizzare a Genova delle decorazioni in cui il quadro riportato fosse collegato prospetticamente e in *trompe l'œil* alla sua cornice architettonica. È emblematico, in questo contesto, il caso degli affreschi con *le storie di Ester e Assuero* eseguite in Palazzo Lomellini alla Zecca nel 1618 per Giacomo Lomellini detto il Moro (fig. 4). Rispetto al Fiasella, Giulio Benso fece un ulteriore passo in avanti, divenendo responsabile a Genova delle vere novità in materia di rappresentazione prospettica. Ma da chi fu formato in questa pratica? Per realizzare scorci di tale arditezza il giovane Giulio Benso che a Roma non aveva viaggiato, doveva aver avuto un contatto diretto con opere di qualità prospettica eccezionale e di grande impatto illusionistico, divenute modello per le sue rappresentazioni mature. Se è vero che da un lato fu educato nella teoria architettonica e prospettica da Giovanni Battista Paggi, è altrettanto vero che questo tipo di formazione non può esser stata sufficiente, dal momento che il suo maestro non poteva eseguire affreschi dimostrativi a causa delle sue nobili origini e dovette quindi apprendere da solo, come attestano le fonti antiche:

Raffaele Soprani ricordava nella *Vita* del pittore:

«Volle anche apprendere la Prospettiva: facoltà, ch' egli ben s' avvisò esser onninamente necessaria a costituire un perfetto Pittore, qual a ragione pretendeva di diventare. Vi si applicò: e molto serio, e impegnato studio vi fece: sempre indefesso in fabbricar modelli d' edifizj, in meditar sulle positure delle lor piante, in faticare intorno alla pratica de' giusti digradamenti, degli esatti scorti, e delle regole de' *sottinsù*, che sì bel pregio accrescono alla Pittura. Tanto in somma a forza di sua industria giunse a possedere: quanto dee concorrere in un Soggetto; acciocchè sia non solo fornito d'ogni amminicolo per la perfezione della Pittura, ma eziandío nell'Architettura sufficientemente fondato»¹⁹².

Mentre, qualche anno più tardi, nel 1847, Federico Alizeri scriveva:

«Sotto G. B. Paggi studiò il Benso; ma egli pure fu discepolo di solo nome, tanto era mutato il gusto. Il pregio di costui son gli affreschi, ove ha sempre singolare ingegno nell'affrontare e nel vincere le difficoltà degli scorci e del sottinsù, ond'ebbero persino a stupirne il Mitelli e il Colonna, sommi artisti in questi artifizi di pittura. Cessò l'Ansaldo innanzi alla metà, Giulio sullo scorcio di questo secolo XVII.»¹⁹³

Infatti, i risultati raggiunti dal nostro, a Genova, a Palazzo Doria e nella chiesa della Santissima Annunziata del Guastato, a Sestri Ponenti, nella chiesa di Santa Maria dell'Assunta e in Francia, nel salone delle feste del Castello Grimaldi a Cagnes-su-Mer, (CAT. P.54; CAT. P.59, CAT. P.61-CAT. P.62 e CAT. P.77) si possono spiegare unicamente attraverso un rapporto diretto con dipinti ad affresco visti e studiati coi propri occhi quindi una formazione puramente teorica, mediata da disegni ed incisione non sarebbe stata altrettanto efficace. All'epoca i grandi frescanti contemporanei di Giulio Benso presenti nella Superba erano tre: Agostino Tassi, le cui opere sono andate perdute, attivo in due tempi a Genova nel 1605 e nel 1611; Giovanni Battista Carlone che realizzò nel 1619 al ritorno da Roma l'*Assunzione della Vergine* nella volta della chiesa del Gesù (fig. 5), simbolo della dogmatica tridentina; e Giovanni Andrea Ansaldo che si era distinto per gli affreschi a Villa Negroni, a Villa Saluzzo e nella Cappella di San Carlo ad Albisola.

¹⁹² Soprani, ed. 1768, pp. 280-281.

¹⁹³ Alizeri, 1847, I, p. XLI.

Giovanni Andrea Ansaldo fu il successore di Domenico Fiasella e per primo, a Genova, concepì lo spazio della figurazione come ampliamento di quello fisico, trasformando gli elementi di quadrature in strutture architettoniche, prospetticamente ribassate, che contenevano le figure. Queste ultime erano costruite in scorcio come richiedeva la visione dal basso, in modo che lo spettatore avesse l'impressione di entrare a far parte della realtà immaginaria. Si veda a questo merito la decorazione con *Sansone e Dalila* di Palazzo Brignole, commissionata da Francesco Brignole nel 1621¹⁹⁴, o la volta con il *Concilio degli Dei* e le *Storie di Amore e Psiche* di Palazzo Cattaneo Adorno, voluta da Giacomo Saluzzo intorno al 1623¹⁹⁵.



Fig. 5, Giovanni Battista Carlone, *Assunzione della Vergine*, Genova, chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea



Fig. 6, Giovanni Andrea Ansaldo, *l'Eternità*, Genova, Villa Saluzzo, detta "il Paradiso"

Senza dubbio la decorazione di Villa Saluzzo, detta “il Paradiso”, sulla collina di Albaro (fig. 6), a Genova presenta degli affreschi che sono da considerarsi elemento cardine nel processo evolutivo della grande decorazione genovese¹⁹⁶. Commissionati all’Ansaldo di

¹⁹⁴ Priarone, 2011, pp. 268-270, ripr.

¹⁹⁵ Priarone, 2011, pp. 280-283, ripr.

¹⁹⁶ Priarone, 2011, pp. 284-285, ripr.

nuovo da Giacomo Saluzzo, probabilmente subito dopo la decorazione di Palazzo Brignole, essi presentano uno sfondato architettonico illusivo di grandissimo effetto, che, per la prima volta nella Repubblica, mostra una visione prospettica: di sotto in su. Il pittore vi rappresentò una balconata con musicisti e personaggi reali di casa Saluzzo, che a sua volta regge una copertura ottagonale a ombrello aperta sul cielo azzurro nel cui centro sale in volo una scorciata figura allegorica dell'*Eternità*. Purtroppo, la villa ha patito gravissimi danni durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale ed ha subito quindi dei pesanti restauri e ridipinture¹⁹⁷. Tuttavia, è ben visibile il risultato finale dell'opera che costituisce un prezioso elemento di base per Giulio Benso, per concepire le sue ardite decorazioni. Qualche anno più tardi, infatti, intorno al 1635, il nostro eseguì per Palazzo Doria l'affresco con la *Fama*, CAT. P.59 che presenta affinità stilistiche con l'*Eternità*, per lo scorcio di sotto in su e le rifiniture architettoniche, ma anche con la *Fama* che Giovanni Andrea Ansaldi eseguì nel 1630 per la villa Negrone à Prà, fonte di ispirazione per un disegno di Giulio Benso già in collezione privata londinese, Cat. D.107¹⁹⁸.

Giulio Benso conosceva le opere dei suoi coetanei, anche se queste non costituiscono che un punto di partenza per comprendere la sua formazione in ambito prospettico, dal momento che egli superò i valori spaziali applicati da questi artisti a favore di una nuova interpretazione. È quindi doveroso cercare la risposta oltre i confini genovesi. Pare evidente la relazione stilistica con le opere della scuola cremonese dei maestri Cambi, le cui arditezze prospettiche si inseriscono nel filone di rappresentazione illusionistica che coinvolge Giulio Romano a Palazzo Tè a Mantova e Correggio a Parma. Il confronto tra l'affresco dell'*Assunta* di Sestri Ponente (CAT. P.54) e la *Pentecoste* dipinta nel 1557 da Giulio Campi nella chiesa di San Sigismondo a Cremona e le successive *Assunzione della Vergine* e *Ascensione di Cristo* di Antonio e Vincenzo Campi nella chiesa di San Paolo Converso a Milano, lascia pensare che la risposta ai nostri quesiti deve essere cercata proprio in Lombardia, come già ipotizzato da Ezia Gavazza¹⁹⁹. Il Soprani, molto attento agli spostamenti degli artisti genovesi, non cita esplicitamente un viaggio dell'artista nella vicina regione, ma si può supporre che Benso, invitato da Gabriele Bucellino, abate della basilica di Weingarten, partito alla volta della Germania per nuove committenze nel luglio 1628 avesse fatto tappa a Milano e probabilmente anche a Cremona, per vedere le opere

¹⁹⁷ Rotondi Terminiello, 2002, pp. 9-17.

¹⁹⁸ Priarone, 2011, pp. 314-317.

¹⁹⁹ Gavazza, 1974, p. 303 e sgg.

di quella scuola di pittori che sin dalla sua prima attività lo avevano tanto attratto. Questa ipotesi sposterebbe la sua formazione in campo illusionistico di qualche anno più avanti e spiegherebbe perché i grandi risultati ottenuti nella pittura ad affresco non datano prima del 1635.

Come ha giustamente suggerito Ezia Gavazza, l'analisi della collezione di libri che Giulio Benso possedeva, descritta nell'ultimo testamento, può fornire ulteriori dati interessanti sulla cultura visiva dell'artista, in ambito prospettico²⁰⁰. La sua biblioteca si componeva di alcuni testi di architettura che il pittore aveva studiato durante i suoi anni in accademia da Giovanni Battista Paggi. Vitruvio, Leonardo, Vasari, Della Porta, Vignola-Danti, Serlio, Cataneo, Vesalio, Dürer e Lorini sono gli autori principali. Si tratta di una cultura di ambito cinquecentesco da cui Benso trasse elementi, spunti e riflessioni per le sue composizioni, per le sue architetture e strutture spaziali.

Come abbiamo visto, le opere prospettiche più celebri del maestro furono: la decorazione dell'*Assunzione della Vergine* per la basilica di Nostra Signora dell'Assunta a Sestri Ponente (1635), CAT. P.54, l'affresco con la *Fama* (1635), CAT. P.59 eseguito nella volta della galleria Aurea del Palazzo di Andrea Doria a Genova, l'affresco con l'*Annunciazione* (1638) del presbiterio della chiesa dell'Annunziata del Guastato a Genova, CAT. P.61 e CAT. P.62 e infine la *Caduta di Fetonte* (1648), CAT. P.77, realizzata nel salone delle feste del Castello di Cagnes-su-Mer L'*Assunzione della Vergine* di Sestri Ponente fu dipinta nel 1635 all'interno di un medaglione ovale inserito al centro della volta della basilica. Come dimostrato dalla studiosa Gavazza, per questa realizzazione il pittore fu ispirato degli studi di Pietro Cataneo. Dalla *Proposition XII* del *Libro Settimo*: «*Del formare le figure ovali, e prima di quelle che si cavano per via del quadrilatero, ovvero tetragono rettango*» e dalla *Proposition XIII* di nuovo del *Libro Settimo*: «*Altro modo di formar le figure ovale non diminuite*»²⁰¹.

²⁰⁰ Gavazza, 2015, 251-258.

²⁰¹ Cataneo, 1617, p. 157.



Fig. 7, Giulio Benso, *Assunzione della Vergine*, chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, Sestri Ponente

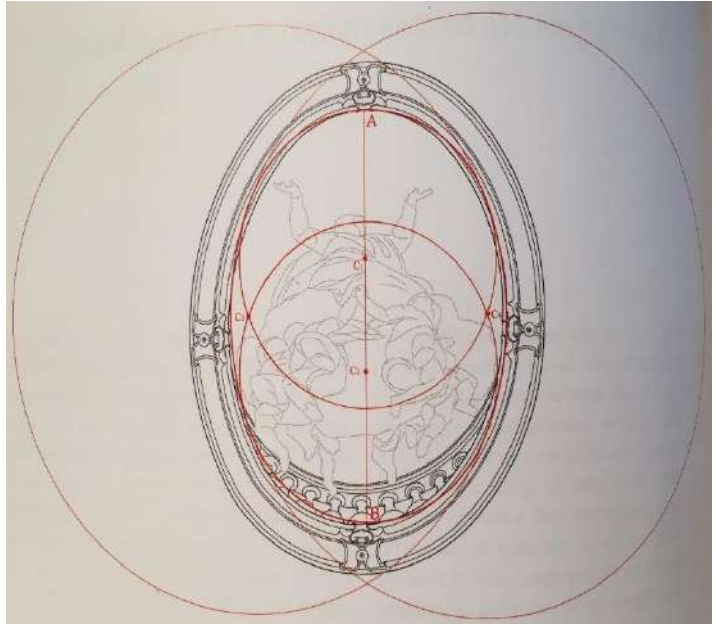


Fig. 8, Esempificazione grafica della messa in pratica del trattato di Cataneo, *Proposition XIII*, all'affresco dell'Assunzione della Vergine di Sestri Ponente.

La visione ravvicinata dell'opera rivela la presenza di due chiodi (C_1 e C_2) posti al centro delle circonferenze che ne costituiscono l'ellisse, in cui è inserita la figura scorciata dell'Assunta (figg. 7 e 8).

L'affresco della *Fama*, eseguito presso la galleria Aurea del Palazzo del Principe Doria a Genova rivela la perfetta conoscenza del trattato di Buonaiuto Lorini, *Dal Libro Primo. De' primi principi di geometria. Lezioni di geometria, Capitolo primo*, in *Le Fortificazioni*²⁰², anch'esso presente presso la biblioteca del maestro.

²⁰² Lorini, 1609, p. 4 e 6.



Fig. 9, Giulio Benso, *la Fama*, Genova, Palazzo del Principe Andrea Doria

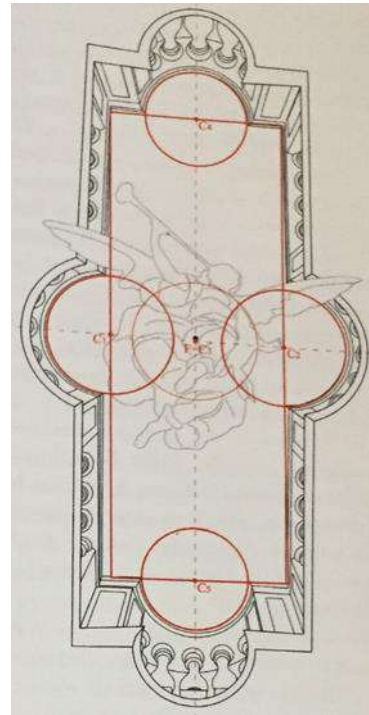


Fig. 10, Esempificazione grafica della messa in pratica del trattato di Lorini, sulle *Fortificazioni*, per l'affresco de *la Fama*, del Palazzo Doria.

La figura è dipinta all'interno di tre cerchi che, uniti insieme formano un'ellisse (figg. 9 e 10). Il centro di quest'ultima si raccorda con lo sfondato della finta balaustra, estesa in senso longitudinale entro i due semicerchi, costruiti alle estremità di due quadrati che suggeriscono la finzione dello sfondato²⁰³.

Sullo stesso schema è dipinta *La Caduta di Fetonte* nel salone da ballo del castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer (figg. 11 e 12).

²⁰³ Gavazza, 2015, p. 254.



Fig. 11, Giulio Benso, *La caduta di Fetonte*, Palazzo Grimaldi, Cagnes-sur Mer

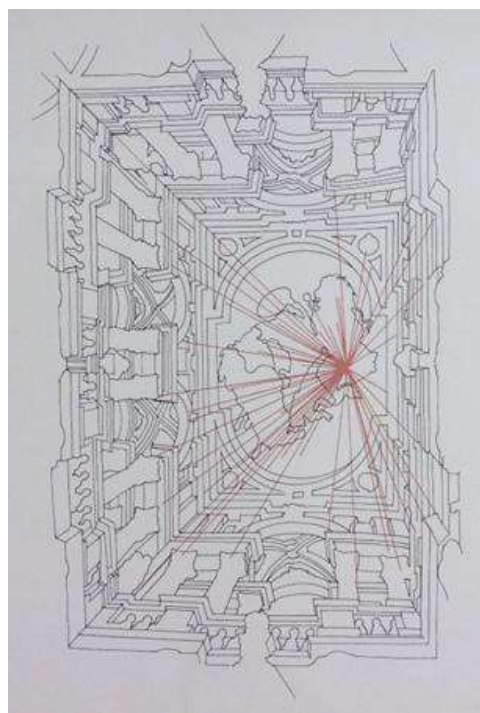


Fig. 12, Esempificazione grafica della messa in pratica del trattato di Lorini, sulle *Fortificazioni*, per l'affresco de *la Caduta di Fetonte* di Benso

Mentre lo schema adottato per l'*Annunciazione* della volta della basilica dell'Annunziata del Guastato è differente, ma probabilmente desunto dal testo del Lorini che lo definisce "LORECCHIONE" e che fa riferimento all'elemento di protezione della zona delle cannoniere nelle fortificazioni²⁰⁴ (figg. 13 e 14). Nella complessa decorazione del presbiterio della basilica dell'Annunziata del Guastato sono presenti numerosi altri richiami a testi d'architettura del Cinquecento e del Seicento, come "la scena tragica" di Sebastiano Serlio, per *l'Incontro di Gioachino e Anna alla Porta aurea* o *Il libro delle Simmetrie* di Dürer²⁰⁵ usato come modello per lo studio delle figure e della postura in scorcio dei personaggi rappresentati.

²⁰⁴ Lorini, 1609, pp. 45-49, p. 55, fig 7. Gavazza, 2015, p. 254.

²⁰⁵ Dürer, 1541, pp. 117 e p. 76 v.



Fig. 13, Giulio Benso, *L'Annunciazione*, chiesa della Santissima Annunziata del Guastato

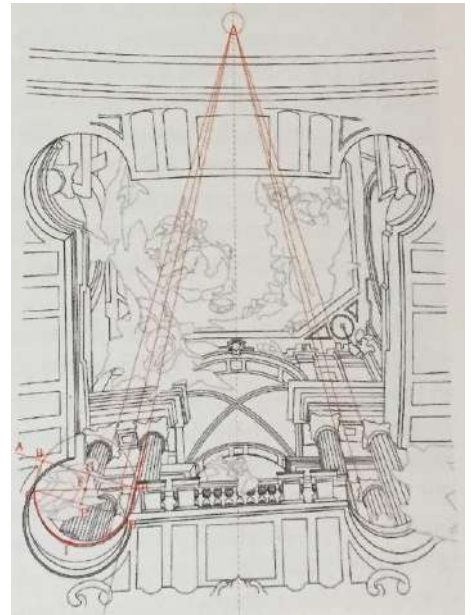


Fig. 14, Esempificazione grafica della messa in pratica del trattato di Lorini, sulle *Fortificazioni*, per l'affresco de *L'Annunciazione* di Benso

2.f Giulio Benso e le opere pittoriche. La committenza ligure.

2.f.i Le opere della giovinezza

In questi anni Genova vive un grande fermento culturale provocato, da una parte dai pittori locali che si perfezionano e specializzano in un percorso accademico ben strutturato, dall'altro grazie alle ondate di novità portate in città da maestri stranieri attirati dalle crescenti possibilità di lavoro. In questo momento di grande fervore, in cui la borghesia ligure faceva a gara per accaparrarsi gli artisti migliori locali come Gioacchino Assereto, Bernardo Strozzi, Giovanni Battista Carlone e Valerio Castello per decorare le proprie residenze con iconografie profane.

Giulio Benso, noto per le sue qualità prospettiche di «grande decoratore», non riuscì completamente ad entrare in questo circolo, restando piuttosto legato ad una committenza di carattere religioso. Pesenti, nel 1986, concludeva la trattazione dell'opera dell'artista descrivendola:

«Questa del Benso è un'altra voce barocca che viene ad aggiungersi a quella dell'Ansaldo. Però – dapprima epigono del vecchio Paggi – ora con una visione e una tecnica tutta sua, il Benso non entra nel pieno corso della pittura genovese; e il suo barocco, fantasioso ma materiale, greve, ingegneresco, non farà in tempo a dar frutti, subito superato dalla maniera di Valerio Castello e di Domenico Piola»²⁰⁶.

Mentre nel 1987 il giudizio sull'artista di Gian Vittorio Castelnovi si fece ancora più severo:

«un provinciale buono per la sua Pieve, ma destinato, a Genova e in quel tempo, ad essere in breve sopraffatto»²⁰⁷.

²⁰⁶ Pesenti, 1986, p. 137

²⁰⁷ Castelnovi, 1987, p. 98.

Le cause di questa esclusione vanno ricercate nel fatto che il pittore fosse troppo impegnato con delle commissioni di carattere religioso, che rispondevano alle nuove necessità di decoro per rispondere a una committenza di tipo laico.

La produzione pittorica dell'artista, quindi, è costituita prevalentemente da soggetti religiosi, a eccezion fatta per la decorazione mitologica del salone delle feste del Castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer che impegnò l'artista nel 1648 con la rappresentazione del *mito di Fetonte* (CAT. P.77).

Benso si trovò spesso impegnato contemporaneamente in commissioni provenienti dalla città di Genova, in cui risiedeva, ma anche dal suo paese natale, Pieve di Teco, che non abbandonò mai, e da altre città della regione Liguria, come Sestri Ponenti, Savona, Toirano, Garlenda, Calizzano, Lovegno, Spotorno e Alassio. Purtroppo, molte delle sue opere con gli anni andarono perdute o distrutte.

Nella produzione della giovinezza, compresa tra gli anni di accademia e la fine degli anni Venti, si evince a livello stilistico un duplice rapporto di relazioni. Da una parte con il maestro Giovanni Battista Paggi e i suoi insegnamenti, dal quale derivò l'utilizzo di modelli e una stesura pittorica fatta di gentili trapassi chiaroscurati; dall'altra la relazione con la scuola lombarda, che si manifestò nell'uso di schemi compositivi piramidali, nel forte pittoricismo e nell'interesse atmosferico ed espressivo. Caratteristiche queste che si affievolirono con la maturità, lasciando spazio a caratteri più personali, fino a una sorta di ritorno alla pittura manierista, contorni netti, panneggi duri e colori vivaci, negli ultimi anni della sua vita.

Tra i dipinti eseguiti in questa prima fase vi sono due piccole tele che hanno già fatto molto parlare di sé, in materia di attribuzione²⁰⁸. Si tratta delle *Nozze di Cana* (CAT. P.01) e del *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* (CAT. P.02), conservate alla chiesa di San Nicola da Tolentino e assegnate per la prima volta al Benso nel 1971 da Castelnovi, attribuzione poi confermata da Newcome-Schleier nel 1979, nonostante le fonti e la tradizione le considerassero di Paggi²⁰⁹.

A queste fecero seguito la *Madonna con il Bambino, i Santi Francesco, Battista, Antonio Abate, Bernardo e le anime purganti* (CAT. P.03), della chiesa di San Marco al Molo, attribuita a Benso da Castelnovi²¹⁰, seguito da Pesenti²¹¹, sebbene l'Alizeri²¹² lo dicesse

²⁰⁸ Cfr. la bibliografia annessa alle schede di catalogo

²⁰⁹ Castelnovi, 1971, p. 98; Newcome-Schleier, 1979, pp. 30-31, figg. 38-39; Alizeri, 1875, p. 521.

²¹⁰ Castelnovi, 1971, p. 98.

²¹¹ Pesenti, 1986, p. 138.

²¹² Alizeri, 1875, p. 59.

del Giulio Bruno, con il quale tuttavia non pare mostrare attinenze. Gli affreschi perduti per la cappella della Madonna nella chiesa di Santo Spirito (CAT. P.04)²¹³, distrutta per far posto alla ferrovia e *La Vergine con il Bambino, San Giovanni Battista e Santa Brigida* (CAT. P.05), datata al principio degli anni Venti. Essa che mostra grandi affinità stilistiche con le pale di Giovanni Battista Paggi, ma anche una composizione piramidale di ispirazione lombarda e il colorito vivace mutuato dalla pittura genovese dello Strozzi. Essa si trova oggi conservata presso l'entrata della chiesa superiore di San Giovanni di Prè, ma era collocata originariamente sopra l'altar maggiore dell'oratorio di Santa Brigida, per il quale Giulio Benso eseguì anche il *Cenacolo*, oggi perduto (CAT. P.06)²¹⁴.

Al 1622 si devono far risalire le ardesie-abbozzi già menzionate per la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, oggi al Museo di Sant'Agostino. Il nome del pittore e la data «1622» che si leggono sullo stipite di una colonna della lavagna con l'*Ultima cena* (CAT. P.07), confermano l'attribuzione, anche se ad un primo sguardo esse sembrerebbero eseguite da un artista lombardo. Concepiti per esser disposti uno accanto all'altro, questi dipinti rappresentano nell'ordine: l'*Ultima cena* (CAT. P.07), *Mosé* unito alla *Lavanda dei piedi* (CAT. P.08) con l'iscrizione «Exemplum Iodi vobis 1622»; *La Vergine e San Domenico* (CAT. P.10), *San Francesco* (CAT. P.11), l'*Ingresso di Gesù in Gerusalemme* unito all'*Aronne* (CAT. P.09) con l'iscrizione in basso «Rex tuus venit tibi». Le due lastre centrali con la *Vergine e San Domenico* e *San Francesco* sono staccate e per lungo tempo, prima di entrare a far parte delle collezioni del museo San Agostino, vennero conservate separate presso il museo di Palazzo Bianco. Dello stesso gruppo sono anche i dipinti rappresentanti la *Fede* (CAT. P.12) e la *Preghiera* (CAT. P.13), anch'essi su ardesia. È opportuno ritenere che queste opere siano state commissionate proprio dal Principe Giovanni Carlo Doria e che Giulio Benso le avesse realizzate con questa tecnica tanto cara a Giulio Cesare Procaccini per compiacere al suo protettore, Gio Carlo Doria che tanto lo apprezzava²¹⁵. Attraverso una pennellata fratta, morbida costituita da tocchi di colore materico e puro, l'artista restituì un'atmosfera crepitante, vibrante e tattile, fatta da punti di luce che fuoriescono dal supporto scuro.

²¹³ Belloni, 1969, II, p. 252.

²¹⁴ Ratti, 1780, p. 223.

²¹⁵ Farina, 2002, p. 128

Del 1629 sono poi ritenuti gli affreschi perduti dell'oratorio di Sant'Antonio della Marina (CAT. P.34- CAT. P.35), divenuti celebri più per i grandi scontri intercorsi tra Giovanni Andrea Ansaldo e Giulio Benso, che per prestigio delle pitture²¹⁶.

Per ragioni stilistiche, va datata verso il 1625 la tela con *San Leonardo di Limoges* (CAT. P.21), oggi conservata nella chiesa di San Gerolamo a Genova-Quarto, ma proveniente dall'oratorio dei Santi Giacomo e Leonardo.

Già da questi anni il pittore si trova impegnato in diversi fronti contemporaneamente. Egli aveva una bottega a Genova e una a Pieve di Teco, che gli permettevo di rispondere alle commissioni per il ponente ligure.

Nel 1627-1628 egli realizzò la tela con i *Santi Crispino e Crispiniano* (CAT. P.22), commissionata dalla corporazione dei Calzolai nel 1627²¹⁷ per l'oratorio di Sant'Antonio di Pieve di Teco, oggi conservata nella parrocchiale, l'ancona con *l'Assunzione della Vergine* per l'oratorio dei disciplinati di Toirano (CAT. P.33) e *la Vergine con il Bambino, San Benedetto e Santa Scolastica* (CAT. P.87), prima opera documentata per l'abbazia di Weingarten, datata 1628. Da questo momento in avanti l'artista invierà periodicamente alcune tele in Germania su commissione di Bucellino, segretario dell'abate della basilica tedesca, che lo impegnò nella decorazione della basilica per circa trent'anni. Di ciò si tratterà nel capitolo successivo.

2.f.ii. Gli anni Trenta e Quaranta: un artista maturo in piena attività

Benso si affacciò al quarto decennio del Seicento quale pittore completo, uomo d'avanguardia e maestro ricercato. La sua scuola divenne fiorente e i giovani più oculati correvano verso di lui. Tra i suoi allievi più fedeli di questi anni, Giovanni Battista Merano, Girolamo Imperiale e Raffaele Soprani. Quest'ultimo, infatti, descrisse brevemente l'*atelier* dell'artista:

²¹⁶ Cfr. p. 68.

²¹⁷ Paolucci, 1984, pp. 45-46. Lo studioso indica erroneamente la tela come perduta, in realtà si trova ancora collocata su una parete della collegiata di San Giovanni a Pieve di Teco.

«Giulio Benso, la cui scuola fioriva qui con istraordinaria lode, e frequenza»²¹⁸

Artista maturo e consapevole, in questi anni egli era in grado di affrontare egregiamente le commissioni che lo resero celebre. È questo senza dubbio il periodo più produttivo in cui da una parte fu impegnato con la realizzazione di numerose opere per la Germania, e dall'altro ricevette molteplici commissioni, soprattutto a carattere religioso, in territorio ligure.

Le fonti ricordano che negli anni Trenta l'artista lavorò nella chiesa di San Domenico a Genova, anch'essa distrutta, dove affrescò le lunette del chiostro con Storie dalla vita di Cristo e della Vergine ed eseguì due pale d'altare: San Pantaleo e Santi, che probabilmente decorava la controfacciata, già dispersa prima del 1768 e la Consegna miracolosa dell'immagine di San Domenico di Sora per la cappella di San Pio spostata nell'ospedale di Pammatone già nel 1805, oggi perduta (CAT. P.37-CAT. P.40). Il disegno preparatorio da associare a quest'ultima, conservato a Palazzo Rosso (Cat. D.65), costituisce la sola testimonianza visiva di quest'opera e mostra come ancora alla metà degli anni Venti Benso fosse debitore degli insegnamenti di Paggi, dal quale dipende la struttura di quest'opera. Il disegno con il *Battesimo di Sant'Agostino* del Louvre (CAT. D. D.24), preparatorio per un dipinto omologo oggi perduto (CAT. P.41), costituisce l'unica testimonianza pervenutaci dell'attività artistica del nostro per la chiesa di Sant'Agostino, nella seconda metà degli anni Venti. Purtroppo, la perdita di queste numerose opere inficia la corretta lettura stilistica della prima produzione degli anni Trenta, anche se a supporto vi sono le descrizioni e i commenti tramandati dalle fonti antiche²¹⁹.

Risali al 1630-1640 la decorazione della chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, la volta con l'*Assunzione della Vergine* e le due cappelle laterali, la terza e la quarta, per cui dipinse le *Storie di Cristo* e di *San Carlo Borromeo* e realizzò gli stucchi (CAT. P.44-CAT. P.54). Mentre, nel 1632 è occupato ad eseguire la tela drammatica con la *Maria Maddalena ai piedi del Crocifisso*, per l'antica chiesa di Santa Fede di Genova (CAT. P.55). Solo due anni dopo, la sua fama raggiunse la cattedrale di Genova, dove fu convocato per dipingere le ante del secondo organo della chiesa, *pendant* di quello realizzato dal collega rivale Giovanni Andrea Ansaldo (CAT. P.56- CAT. P.58).

²¹⁸ Soprani, ed. 1768, p. 290.

²¹⁹ Si vedano a questo proposito i commenti, nelle schede di catalogo.

Gli anni Quaranta vedono Giulio Benso continuare a vedere il pittore impegnato su diversi fronti, in terra Ligure.

Pittore delle *Assunzioni della Vergine*, egli realizzò al principio degli anni Quaranta un affresco con questo soggetto nella chiesa di Santa Caterina in Luccoli a Genova (CAT. P.68) - oggi distrutta, ma divenuta celebre poiché si è a lungo detto, senza additare prove, che il pittore conobbe qui Gabriele Bucellino, segretario dell'abate della basilica di Weingarten che per quarant'anni, dal 1627 al 1667, gli commissionò le tele per la chiesa tedesca. Contemporaneamente a questo decoro, egli eseguì due opere con lo stesso tema per Pieve di Teco: una tela per la parrocchiale (CAT. P.23) e uno stendardo processionale *double-face* (CAT. P. 29). Probabilmente si deve immaginare che l'affresco di Santa Caterina in Luccoli avesse affinità stilistiche con gli altri due esemplari di *Assunzioni* coeve.

Lo studioso Belloni ricorda che Giulio Benso tornasse regolarmente nella sua cittadina natale dove

«restaurava la casa paterna, aiutava i fratelli, beneficiava gli amici, dava la sua collaborazione alle opere pie, abbelliva il luogo natio e le chiese con il frutto del proprio ingegno, si preparava un soggiorno dove passare la vecchiaia amato e rispettato da tutti»²²⁰.

Mantenne quindi un buon rapporto con la famiglia Manfredi di Pieve di Teco, per cui realizzò *La Vergine e Santi*, ancora conservata presso la famiglia (CAT. P.36).

Artista completo e architetto, per la stessa cittadina natale, nel 1645 cominciò ad elaborare il lungo progetto, che vide la luce negli anni Cinquanta, per il complesso monastico delle Agostiniane, di cui oggi non resta che qualche vestigia (cap. 4).

Tuttavia, la commissione più importante di questo periodo è senza dubbio quella della famiglia Lomellini che gli affidò, alla morte del collega rivale Andrea Ansaldo, la decorazione del presbitero della basilica della Santissima Annunziata del Guastato a Genova, che lo vide impegnato per una decade, dal 1638 al 1648, nella realizzazione di molteplici affreschi: *L'Annunciazione della Vergine* e *l'Immacolata Concezione* delle volte e, nelle pareti laterali absidali *La Presentazione della Vergine al Tempio*, *Cristo fra i dottori* e *Gioachino ed Anna* (CAT. P.61- CAT. P.67). Si tratta di un impegno vasto dal

²²⁰ Belloni, 1969, II, p. 252.

peculiare svolgimento illusivo per cui lo spazio delle volte e del presbiterio viene dilatato e integrato da una finta architettura in scorcio, in stucco e dipinta. Il risultato ottenuto gli valse l'appellativo di pittore «prospettico insigne» affidatogli dal suo allievo Raffaele Soprani nell'incipit della vita a lui dedicata²²¹. Lasciati incompiuti gli affreschi delle pareti del coro, Benso si affrettò a partire per la Francia, dove lo aspettava la decorazione della sala delle feste del castello della famiglia genovese Grimaldi a Cagnes-sur-Mer. In assenza di documenti di archivio, l'iscrizione «1648» di mano del maestro, apposta su uno dei fogli preparatori all'affresco, conservato a Stoccarda (Cat. D. 148) è l'unico termine cronologico per datare l'opera.

2.f.iii Il percorso tardo, gli anni Cinquanta

Tornato a Genova, negli anni Cinquanta, dopo l'esperienza francese, egli continuò a lavorare tra Genova, diverse cittadine del ponente ligure e la sua Pieve di Teco e ad inviare tele all'abbazia di Weingarten.

La produzione di questi anni, divenuta ormai unicamente da cavalletto, visto le malattie, la podagra e la chiragra²²², che lo avevano fortemente debilitato, consente di articolare meglio il percorso tardo dell'attività dell'artista pievese. Tra le tele più celebri il *Martirio di Santa Lucia* (1650) per la chiesa di Sant'Ambrogio ad Alassio (CAT. P.79), *La Vergine, i Santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Lorenzo, Grato e Michele che supplicano la Trinità in favore delle anime del Purgatorio* (ca. 1652) per la parrocchia di Calizzano, (CAT. P.80), il *Trionfo della Fede sull'Eresia* (1652), già in collezione Zerbone (CAT. P.81), e il *corpus* di tele oggi conservate nella chiesa sconsacrata di Santa Maria della Ripa a Pieve di Teco: la *Trinità* (ca. 1652), (CAT. P.31), l'*Annunciazione* (ca. 1652) (CAT. P.32), le *Tentazioni di Sant'Antonio* (ca. 1652) (CAT. P.30), *La Vergine e le anime purganti* (1658-60) della Parrocchiale di Garlenda (CAT. P.85) e infine lo *Sposalizio della Vergine* (1659), nell'oratorio dell'Annunziata di Spotorno (CAT. P.84). Queste opere mostrano tutte uno stile più maturo e personale. La tavolozza si è schiarita, prevalgono i colori vivaci, i contorni delle figure diventano più calcati, così come i

²²¹ Soprani, ed. 1768, p. 279.

²²² Soprani, ed. 1768, p. 283.

pannaggi più rigidi. Queste caratteristiche sono accompagnate da una composizione è più ardita e il movimento più esibito. In questa ultima fase si è spesso parlato di un ritorno del pittore allo stile manierista, come se la parabola della sua produzione, giunta all'apice negli anni Quaranta, con i decori dell'Annunziata del Guastato, tornasse indietro, alle origini.

CAPITOLO 3

***GIULIO BENSO FUORI DAL CONTESTO LIGURE:
IN GERMANIA E IN FRANCIA***

Come si è visto nel capitolo precedente, Giulio Benso fu legato, a Genova e in Liguria, a una committenza piuttosto ristretta. Tuttavia, alcuni tra i capolavori della sua produzione artistica sono da ricercarsi oltralpe: in Germania e in Francia.

L'abbazia benedettina tedesca di Weingarten dedicata a San Martino, nel Württemberg, conserva il nucleo più cospicuo di dipinti realizzati in un ampio arco temporale, dal 1628 al 1668, anno della sua morte. Le nove tele qui conservate, ed altre non pervenute, di cui si posseggono solo menzioni, sono state preparate dall'artista attraverso numerosi disegni (CAT. P.87- CAT. P.129).

L'aspetto più singolare di questa vicenda non risiede unicamente nella provenienza straniera della commissione, ma nella durata della collaborazione da considerarsi un *unicum* nella storia dell'arte genovese. Le richieste delle tele sono state documentate da uno scambio epistolare tra il pittore e il committente, l'abate Gabriele Bucellino, trascritto da padre Lorenzo Sertorio, discendente ed erede della famiglia Benso, in un manoscritto conservato presso la Biblioteca della Società di Storia Patria di Genova²²³ e dai padri tedeschi Stump e Sphar²²⁴.

Impegnato in molteplici commissioni allo stesso tempo, ed in particolare con la famiglia Lomellini nella decorazione del coro e dell'anticoro della chiesa della Santissima Annunziata del Guastato a Genova, Giulio Benso fu invitato a recarsi in Francia, precisamente a Cagnes-sur-Mer, nell'attuale Principato di Monaco, nel 1647, nel pieno della sua carriera, per affrescare il soffitto del salone delle feste del castello dei genovesi Grimaldi²²⁵. La nobile famiglia si era dovuta installare oltralpe per porre fine a conflitti inter-nobiliari che l'avevano vista protagonista nella Repubblica e, approfittando delle eccezionali capacità prospettiche del pittore, lo incaricarono di dipingere la *Caduta di Fetonte*, iconografia legata alla storia della popolazione dei Liguri da cui i Grimaldi discendevano. Il pittore realizza qui l'esempio più riuscito di finta architettura in scorcio, con visione da sotto in su, della sua produzione artistica.

²²³ Sertorio, 1903. Il manoscritto è conservato a Genova, presso la Biblioteca della Società di Storia Patria sotto il codice: ms. 87.

²²⁴ Stump, 1974 e Sphar, 1976.

²²⁵ Cfr. a questo proposito App. E, Doc. A. Un documento d'archivio non datato, ma riferibile alla fine dell'estate del 1647 svincola Benso dall'incarico presso l'Annunziata prima che i trenta mesi stabiliti il 30 gennaio del 1644 siano decorsi, per permettergli di continuare la decorazione francese.

3.a L'esempio di Weingarten. La fortuna critica

Il primo a parlarci dell'impegno di Giulio Benso in Germania fu il suo allievo e biografo Raffaele Soprani, che ne *Le Vite* scrisse:

«Fu Giulio Benso di spirito vivace, e di naturale ardente, e collerico: e però talvolta ebbe incontri di grave impegno, e pericolo. Vestì sempre nobilmente; e sostenne con decoro la Professione. Ebbe amicizie di Personaggi qualificati, anche in provincie straniere, che gli ottennero occasioni d'Opere grandiose. Quindi molte ne fece per la Germania; ove il nome di lui era celebre, e il suo pennello sopraffatto stimato»²²⁶.

Seguirono gli studi sulla basilica tedesca da parte di Raichle e Schneider²²⁷, che ne pubblicarono una bibliografia, priva di fonti documentarie. Essi descrissero la chiesa citando le tele del pittore genovese e datandole secondo un loro giudizio stilistico.

Negli anni Settanta i padri benedettini Gerhard Spahr²²⁸ e Thomas J. Stump²²⁹ diedero una svolta importante allo studio della commissione pubblicando informazioni precise, grazie allo spoglio degli archivi della basilica di Weingarten che dopo le soppressioni furono depositati in parte nella Württembergische Landesbibliothek e nello Hauptstaatsarchiv di Stoccarda²³⁰.

Il primo, dati alla mano, dedicò nel 1974 uno studio scientifico della basilica, mentre il secondo si concentrò sulla personalità di Gabriele Bucellino, committente delle opere tedesche di Giulio Benso. I due citarono il contenuto dei documenti da loro consultati senza pubblicarne la collocazione.

A queste pubblicazioni si aggiunse, nel 1984, la scoperta da parte di padre Claudio Paolucci²³¹ del manoscritto dell'abate Sertorio, discendente della famiglia Benso ed erede dello scambio epistolare tra l'artista e il Bucellino che trascrisse o riassunse le lettere in suo possesso dando preziosissime informazioni sulla datazione e l'esecuzione delle opere d'arte.

²²⁶ Soprani, ed. 1768, p. 294.

²²⁷ Raichle e Schneider, 1953.

²²⁸ Spahr, 1974.

²²⁹ Stump, 1976.

²³⁰ Stump, 1976, p. 129.

²³¹ Paolucci, 1984.

Massimo Bartoletti, infine, nel 2004²³² cercò di mettere ordine a questi documenti pubblicando un saggio consacrato alla produzione artistica del pittore in Germania.

3.a.i Un intermediario d'eccellenza, Gabriele Bucellino

Può sorprendere, ma la quarantennale collaborazione lavorativa tra Giulio Benso e l'abbazia di Weingarten ebbe luogo grazie all'intervento di un solo committente, padre Bucellino, abate benedettino della chiesa tedesca, che conobbe il pittore durante un soggiorno a Genova.

Nato il 28 dicembre 1599 a Diessenhofen nel cantone di Turgovia, in Svizzera, da una famiglia borghese²³³, Gabriele Bucellino, ricordato anche come Bucellinus, Bucelin o Butzlin nei documenti tedeschi, fu destinato sin da tenera età agli abiti monacali. Nel 1612, a soli tredici anni, fu accolto nell'Abbazia di Weingarten, nel Baden-Württemberg, in Germania, dove intraprese una formazione di studi umanistici e letterari. Quattro anni dopo, cominciò il noviziato, pronunciando i voti nel 1617. In questo stesso periodo studiò la filosofia e la teologia all'Università gesuita di Dillingen, in Baviera, maturando una vocazione particolare per il disegno e la musica²³⁴. Fu ordinato sacerdote nel 1624 e nello stesso anno fu mandato nel convento di St. Trudpert, a sud della Foresta Nera tedesca, in qualità di maestro dei novizi, con lo scopo di occuparsi della loro formazione e di insegnare il rispetto per le regole monastiche. Rientrato a Weingarten nel 1625, dal 1627 divenne segretario di Franz Dietrich, abate della basilica di Weingarten, succeduto a Georg Wegelin, ricordato come il restauratore dell'osservanza benedettina, che lo scelse per le sue competenze in materia di architettura, disegno e prospettiva. Bucellino fu anche nominato segretario della congregazione benedettina di Souabe, capoluogo dell'omonima regione a sud-ovest della Germania. Sulle basi disciplinari stabilite dal predecessore, il neo-abate della basilica di Weingarten, Dietrich, avviò subito dopo la sua nomina il rinnovo dell'abbazia romanica dei santi Martino e Osvaldo, secondo la prescrizione tridentina, volendola rendere un'illustre basilica barocca²³⁵. La chiesa,

²³² Bartoletti, 2004.

²³³ «Butzlin», in Julius Kindler de Knobloch, *Oberbadisches Geschlechterbuch*, vol. 1, Heidelberg, 1898

²³⁴ Bergmann, 1862, p. 48; Stump, 1976, pp. 9-10; Bartoletti, 2004, p. 86.

²³⁵ Bergmann, 1862, p. 49; Spahr, 1974, p. 114.

all'epoca della sua ristrutturazione era una tra le più importanti basiliche della Germania, meta di pellegrinaggio, definita da Bucellino «pro omnibus reputatissima et unice commendanda» dal momento che vi erano i resti dei re Welfen e l'importante reliquia del sangue di Cristo, donata nel 1090 da Guelfo IV e da sua moglie Giuditta di Fiandra. Quest'ultima l'aveva ricevuta in eredità dal padre Baldovino. In questo monastero, già attivo nel X secolo, Guelfo IV fece stabilire una comunità maschile di benedettini nel 1056 meta di pellegrinaggio da parte di principi cattolici tedeschi.

Nella corrispondenza tra il segretario dell'abate, Gabriele Bucellino e il pittore Giulio Benso si evince che il primo conoscesse vari letterati e artisti genovesi ai quali mandava spesso saluti nelle lettere inviate al secondo. Si trattava, infatti di una persona colta ed erudita che, nel corso della sua vita, aveva redatto e stampato varie opere di storia benedettina della Germania, di storia universale sacra di cui Giulio Benso spesso gli forniva i disegni dei frontespizi, come: *Aquila Imperii Benedictina* Cat. S.01, *Menologium Benedictinum* Cat. S.02, *Germania topo = Chrono = Stemmato = Graphica Sacra et prophana* Cat. S.03 e *Historiae Vniversalis*, sotto il Cat. S.01.

Bucellino era anche un mediocre artista, appassionato di arte e di prospettiva, quest'ultima era una passione in comune con Giulio Benso e probabilmente la ragione dell'ottima relazione di stima e cortesia che si era instaurata tra i due.

Le cartografie e di disegni del padre tedesco furono pubblicati e studiati da Thomas J. Stump nel 1976. Uno di questi, lo schizzo per la pala d'altare con la *Trinità*, è ancora oggi conservato all'interno del manoscritto di padre Lorenzo Sertorio²³⁶ e fu inviato al nostro pittore da Gabriele Bucellino insieme ad una lettera in cui gli forniva indicazioni su come realizzare l'ancona per l'altar maggiore della chiesa tedesca²³⁷.

Se i fogli con figure umane risultano ingenui e di non rilevante qualità tecnica e stilistica, le cartografie e le vedute prospettiche sono di rimarchevole nitidezza²³⁸. Thomas J. Stump pubblica nel 1976 un gruppo inedito ed interessante di disegni di località e di edifici della zona del lago di Costanza, tra la Svizzera, Austria e Germania. Ad esempio, le vedute prospettiche dell'interno della basilica di Weingarten, prima della ristrutturazione, ancora di aspetto romanico, sono esemplari (figg. 1-4)²³⁹ e sono conservati presso la Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda.

²³⁶ Cfr. Sertorio, 1903, c. 378 v.

²³⁷ Cfr. App. C, III.

²³⁸ Cfr. Stump, 1976, da pag. 85 a 128, da fig. 9 a fig. 128.

²³⁹ Stump, 1976, pp. 102-104, figg. 31-33 (, HB V 2, fol. 4r; HB V 4a, fol. 194 r.; HB V 4, fol. 17 r.; HB V 4 fol. 17r.), figg. 1-4.

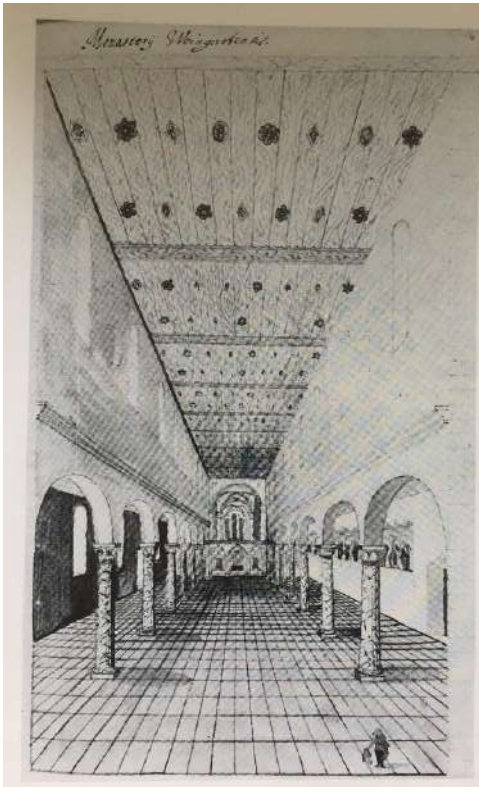


Fig. 1, Gabriele Bucellino, Chiostro della basilica di Weingarten, Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek



Fig. 2, Gabriele Bucellino, Parte gotica della basilica di Weingarten, Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek

Non trovando artisti adatti sul territorio tedesco, l'allora segretario Gabriele Bucellino e l'abate Dietrich probabilmente si recarono attorno 1627 a Genova alla ricerca di maestranze che potessero dare il loro contributo al rinnovamento architettonico e pittorico della chiesa. Fu in questa occasione che Giulio Benso, detentore di un'ottima formazione in campo architettonico e pittorico, si distinse.

Le circostanze del primo contatto non sono note, anche se non è da escludere che si siano conosciuti in modo totalmente casuale. Sphar rammenta che il cartografo Johannes Morell da Ravensburg, piccola cittadina vicino a Weingarten, conoscesse Bucellino, anche lui, come si è visto, interessato alla cartografia, e che il Morell fosse in corrispondenza con Benso a Genova²⁴⁰.

²⁴⁰ Sphar, 1976, p. 114.



Fig. 3, Gabriele Bucellino, Parte gotica della basilica di Weingarten, Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek

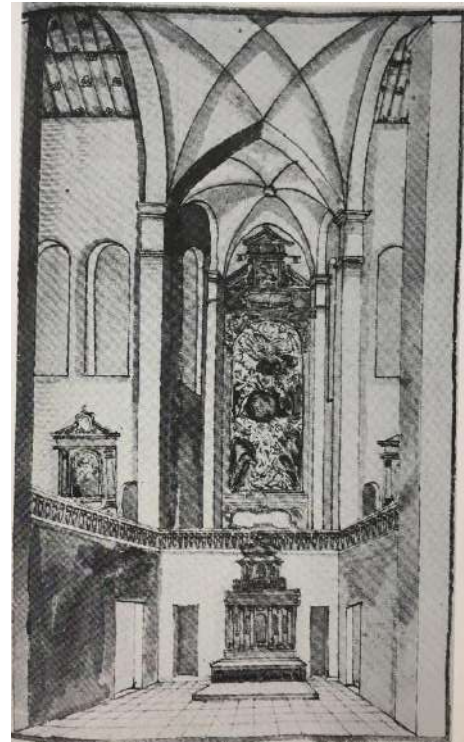


Fig. 4, Gabriele Bucellino, Parte gotica della basilica di Weingarten con la pala d'altar maggiore di Benso, Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek

Morell potrebbe esser stato quindi un tramite tra i due. Spahr parla anche di una lettera indirizzata da Benso all'abate di Weingarten, in cui dichiarava aver ricevuto la commissione di una pala d'altare per la basilica. La data del documento, che non si è tuttavia potuto rintracciare, oscilla tra il 15 dicembre 1624 e 1628, anche se quest'ultima data è preferibile²⁴¹. Un'altra ipotesi è fornita dall'abate Lorenzo Sertorio, discendente di Giulio Benso, nel suo manoscritto. Qui, lo studioso indicò che Benso conobbe Bucellino mentre stava dipingendo la chiesa benedettina di santa Caterina in Luccoli e l'abate era ospite dai confratelli²⁴². Tuttavia, quest'informazione non trova corrispondenza col vero, visto che il pittore vi lavora negli anni Quaranta.

²⁴¹ Spahr, 1976, p. 114.

²⁴² Sertorio, 1903, c. 372 v.

3.a.ii Lo scambio epistolare tra Giulio Benso e il suo committente

Conosciuti nella seconda metà degli anni Venti, Benso e Bucellino costruirono un'ottima relazione professionale e amicale per circa trent'anni grazie a uno scambio intenso di lettere, in cui si inviavano commissioni, disegni preparatori, indicazioni su come realizzare le opere, inviti a incontrarsi, rispettivamente in Germania o a Genova. Benso domandò a Bucellino di raggiungerlo durante la drammatica guerra che toccò Weingarten alla fine degli anni Trenta costringendolo ad andare a Feldkirche e a sua volta il segretario tedesco chiese a Benso di recarsi nuovamente in Germania nel novembre del 1631 per scampare alla minaccia di guerra che la Francia stava lanciando alla Repubblica di Genova.

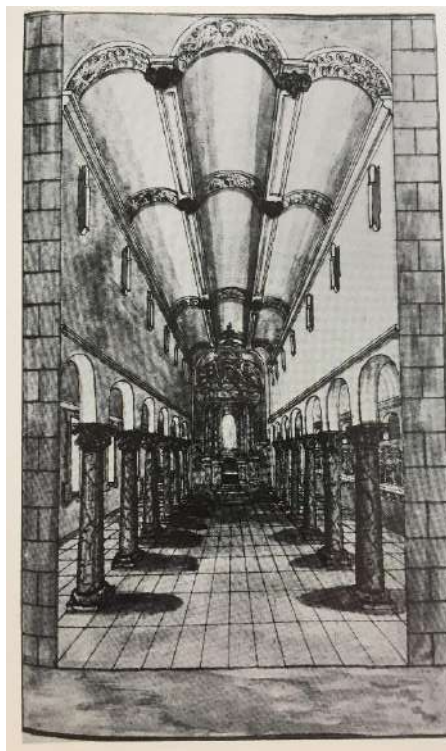


Fig. 5, Gabriele Bucellino, Progetto di rinnovo barocco della basilica di Weingarten, Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek

Questo scambio epistolare costituito da «botta e risposta» continui può oggi finalmente prendere una forma concreta ed essere interamente pubblicato.

Le lettere che Giulio Benso aveva inviato in Germania, conservate preziosamente rilegate²⁴³ sono state studiate e il loro contenuto pubblicato, senza collocazioni archivistiche²⁴⁴, da padre Gerhard Spahr e Thomas J. Stump nel 1974 e nel 1976, mentre quelle giunte a Genova dalla cittadina tedesca, raccolte da Giulio Benso, furono da lui in parte donate al suo allievo Raffaele Soprani, che ne pubblica una nelle *Vite*²⁴⁵. Si tratta della missiva datata 11 giugno 1644 che parla della commissione della pala d'altare con l'*Assunta* per l'abbazia benedettina di Vienna, opera purtroppo mai realizzata²⁴⁶. Le altre lettere, come già affermato, furono lasciate ai suoi eredi, tra cui padre Lorenzo Sertorio, che le riassume nel suo manoscritto²⁴⁷. Le originali sono smarrite del tutto. Il segretario

²⁴³ Stump, 1976, p. 65.

²⁴⁴ Ciò ha reso difficile il loro reperimento.

²⁴⁵ Soprani, ed. 1768, p. 284-285. La stessa lettera è trascritta da padre Lorenzo Sertorio nel suo manoscritto, conservato presso la Biblioteca della Società di Storia Patria di Genova, ms. 87, c. 376 r. e v.

²⁴⁶ Cfr. App. E.

²⁴⁷ Sertorio, 1903.

tedesco scriveva in latino, in tedesco e in italiano corretto, a dimostrazione della sua grande cultura.

La collaborazione lavorativa tra Giulio Benso e Gabriele Bucellino iniziò ufficialmente nel luglio del 1628 con un viaggio da parte del primo in territorio tedesco. Durante il soggiorno i due pianificarono in grande la ristrutturazione della basilica, concependo i progetti per il restauro architettonico e per i decori parietali e degli altari. Tuttavia, gli affreschi non vennero mai eseguiti perché Benso fu costretto a rientrare in patria rapidamente a causa di un'epidemia di peste insorta all'improvviso, nonostante fosse previsto che restasse più a lungo. I progetti architettonici di rinnovo rimasero nella basilica²⁴⁸. Avvenimenti nefasti come la morte dell'abate Franz Dietrich nel 1637 e l'invasione da parte dell'esercito svedese della Svevia meridionale durante la Guerra dei trent'anni non permisero più all'artista di ritornarvi. Giulio Benso fu sempre molto amato da Gabriele Bucellino e dai padri tedeschi, come lo mostra il modo con cui essi si rivolgevano al pittore nella corrispondenza epistolare: «Nobilissimo et prestantissimo Domine D. Giulio Benso Serenissima Genuensis Res publica architecto et Pictor famosissimo. Genuensi in aedes D. J. Carisani.».

3.a.iii Le prime commissioni, dal 1628 al 1643

L'analisi di questa corrispondenza rivela che i rapporti epistolari e di invio di opere d'arte non si arrestarono durante la guerra dei Trent'anni, che terminò nel 1648.

Giulio Benso soggiornò in Germania nel 1627, tornando in patria nel luglio del 1628, con molto lavoro da svolgere. Nel novembre dello stesso anno, ricevette un primo acconto di 370 fiorini in previsione delle tele da realizzare²⁴⁹.

Secondo i documenti repertoriati da Stump nel 1976, appena sei mesi dopo il rientro dell'artista, precisamente il **13 febbraio 1629**, arrivò a Weingarten il dipinto con *La Madonna col Bambino, san Benedetto e santa Scolastica* (CAT. P.87)²⁵⁰.

Il **9 dicembre del 1629** Benso ricevette un'importante lettera in parte riassunta da Sertorio e in parte conservata intatta all'interno del suo manoscritto, in cui padre

²⁴⁸ Stump, 1976, p. 33.

²⁴⁹ Stump, 1976, p. 65.

²⁵⁰ Stump, 1976, p. 65.

Bucellino lo informa della volontà di apportare delle modifiche architettoniche sostanziali alla chiesa gotica dedicata a San Martino per rinnovarla secondo uno stile più moderno e degno della sua importanza in Germania:

«riformare e cambiare il tavolato ritto e piano che serviva di volta a quel magnifico tempio in volti in muro perché fossero più sonori e ripetessero con più dolcezza i suoni delle voci e dell'organo. E perché poi il sig. Benso avesse più comodo e scurezza di armare in seguito e dipingere detto volto, si osserva in detta lettera che le colonne che sostenevano il muro erano alte venticinque piedi, tutte in pietra fuso d'un sol pezzo, e vi dice che gli antichi germani avevano l'arte di fondere le pietre stritolate, come si fonde il bronzo. E per arrivare il Sig. Benso a un bel disegno si prega a [...] che l'imperiale abbazia di Weingarten è la principale basilica della Germania "pro omnibus spectatissima et unica commendanda"»²⁵¹

Accluso alla lettera un disegno prospettico del segretario Bucellino, oggi perduto, ma che, secondo Bartoletti, potrebbe assomigliare al foglio riprodotto da Stump (fig. 5).²⁵²

«Klosterkirche Weingarten, Entwurf für eine Barockisierung, um 1628»²⁵³

Come il disegno mostra, nel nuovo progetto desiderato da Bucellino le colonne romaniche della basilica sono modernizzate con l'uso del marmo di rivestimento. La volta si presentava in muratura con una forma particolare a carna di nave, le monofore antiche sono qui sostituite la finestra e doppio lobo. In fondo si scorge un altare maggiore con dossale a colonne a sostegno del timpano spezzato che scherma l'abside.

Nella stessa lettera il segretario tedesco inviò a Benso la richiesta di esecuzioni di un gruppo di ritratti per celebrare la casa reale dei Welfen di stirpe carolingia, fondatrice del monastero (CAT. P.96 a CAT. P.111)²⁵⁴.

Si ritrovavano quindi: Pipino duca di Brabante, padre del capostipite della prosapia, Guelfo II, Guelfo III, Guelfo IV, Guelfo V, Enrico di Baviera, Giuditta regina di Inghilterra, Enrico di Boemia. Questa serie di ritratti dei regnanti era accompagnata da

²⁵¹ Sertorio, 1903, c. 272. Vedi anche App. C, I.

²⁵² Stump, 1976, p. 106, fig. 35. Württembergische Landesbibliothek, HB V 3 fol. 227r, H. 265; L. 165 mm.

²⁵³ Bartoletti, 2004, pp. 87-88.

²⁵⁴ Si segnala nella chiesa di Götzis la presenza di numerosi dipinti con figure religiose e reali che, tuttavia, presentano uno stile artistico che non corrisponde a quello di Giulio Benso. Potrebbe piuttosto trattarsi di opere realizzate su ispirazioni degli antichi dipinti perduti.

quella degli abati di Weingarten, che si apriva con san Benedetto, abate di Cassino e patriarca dell'ordine; san Bonifacio, apostolo dei popoli germanici che consacrò il monastero di Weingarten; sant'Altone primo abate di Weingarten «episcopus ad conversionem gentium ordinatus, apostolus Germaniae, sancti Bonifacij cognatus»²⁵⁵; san Corrado, monaco di Weingarten, vescovo di Costanza, la cui giurisprudenza diocesana comprendeva l'abbazia²⁵⁶; beato Valico, terzo abate di



Fig. 6, CAT. P.96 a CAT. P.111, Beato Meingosus, cioè Meigoz von Leschgemund, abate di Weingarten dal 1188 al 1200

Weingarten, che ricevette in dono la reliquia del sangue di Cristo²⁵⁷; beato Diethmar; beato Corrado II, detto junior figlio di Enrico il grande duca di Baviera; beato Meingosus, cioè Meigoz von Leschgemund, abate di Weingarten dal 1188 al 1200²⁵⁸, e beato Bertoldo, successore di Meigoz, propagatore della devozione mariana tra i confratelli weingartesi, che realizzò un reliquiario per l'ampolla del Sacro Sangue²⁵⁹.

Per il beato Meingosus Bucellino fornì anche indicazioni molto precise e inviò, a fianco del testo con la descrizione, un piccolo schizzo di un abate che regge con le mani tre coperti riuniti da un tovagliolo²⁶⁰ (fig. 6 e App. C, I).

Nella stessa lettera si faceva riferimento ad altre immagini di devozione privata concepite per le preghiere dei monaci, come un dipinto con *san Gabriele*, un quadro storico con l'abate *Altone che flagellava nel letto Guelfo II che aveva osato usurpare i beni di sperata del monastero*. Secondo le testimonianze di Sertorio, Bucellino avrebbe chiesto in questa stessa occasione di inviare al Benso il proprio autoritratto e altre immagini riservate al decoro delle celle dei monaci, con la vita di san Benedetto, che il pittore inviò nell'estate del 1638²⁶¹.

Il 29 maggio del 1630, fu Benso a scrivere al segretario tedesco informandolo del buon progresso dei lavori sul dipinto con la *Crocifissione* per l'altare della Croce²⁶² (CAT. P.89).

²⁵⁵ Zimmermann, 1961, coll. 893-894.

²⁵⁶ Falkenstein, 1964, col. 201.

²⁵⁷ Spahr, 1974, p. 165.

²⁵⁸ Spahr, 1974, p. 14.

²⁵⁹ Sertorio, 1903, c. 372 v. 373 r. e v., c. 374 r e v.; Zimmermann, 1963, col. 114; Spahr, 1974, p. 167.

²⁶⁰ Sertorio, 1903, c. 373 v.

²⁶¹ I dipinti inviati nell'estate del 1638 comprendevano: *san Benedetto che bacia la mano della Madonna*, *san Benedetto che prende Gesù Bambino in braccio*; *san Benedetto rapito da due angeli*; *san Benedetto che piange sulle rovine del monastero di Montecassino*; *san Benedetto fra le spine e Cristo alla colonna*. Cfr lettera del 2 luglio 1638.

²⁶² Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 65.

Una lettera del **9 gennaio del 1631** inviata dalla Germania informò il pittore che l'arciduca Leopoldo V e molti altri principi e conti tedeschi si mostravano molto interessati alle opere dell'artista ed erano in trepida attesa dell'arrivo di nuove pale d'altare²⁶³. L'arciduca era venuto in visita al monastero l'11 febbraio del 1628 accompagnato dai musicisti che vi avevano tenuto un concerto molto apprezzato da padre Bucellino²⁶⁴.

Come la missiva conferma, si era creato un clima di particolare attesa per l'arrivo della pala con la *Trinità* per l'altar maggiore (CAT. P.88). Essa giunse finalmente il **31 agosto del 1631** e fu molto apprezzata da Franz Dietrich, come lo attestano i documenti analizzati da Gerhard Spahr e Thomas J. Stump²⁶⁵. Bucellino stesso esegue un rapido schizzo dell'interno della basilica, in cui si vede l'altar maggiore e la pala di Giulio Benso che lo decora (fig. 4).

Del suo arrivo a Weingarten ce ne dà conferma ulteriore padre Lorenzo Sertorio, che riassunse una lettera ricevuta dal pittore, datata **7 settembre 1631** in cui padre Bucellino esprimeva un sentimento di soddisfazione per la ricezione dell'opera, anche se quest'ultima non rispondeva in modo preciso alle indicazioni che il segretario avevano fornito con uno schizzo preparatorio inviato al pittore e conservato da Sertorio nel manoscritto alla carta 378 v. (App., doc. C, III). Bucellino suggeriva una composizione semplice, in cui predominava la figurazione della santissima Trinità, presso cui si trovavano san Benedetto, sant'Alone, san Martino e Osvaldo. Quest'ultimi, santi titolari della basilica, erano rappresentati in basso in ginocchio.

Bartoletti nel 2004 notava che Benso sconvolse totalmente l'impostazione bipartita e frontale proposta dal suo interlocutore in virtù di una rappresentazione unitaria, più moderna, costituita da molte più figure²⁶⁶.

Per la realizzazione del dipinto il pittore sembra piuttosto esser stato ispirazione dalle opere del suo maestro Giovanni Battista Paggi, in particolare dalla pala della *Croce con santi* della cattedrale di Pisa, realizzata tra il 1606-1611, e dal disegno di medesimo soggetto, inv. 13309 F conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fig. 7).

²⁶³ Sertorio, 1903, c. 372.

²⁶⁴ Stump, 1976, p. 18.

²⁶⁵ Sertorio, 1903, c. 375; Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 34.

²⁶⁶ Bartoletti, 2004, p. 91.

La stessa composizione è visibile nell'affresco di Bernardo Strozzi con *la Visione di san Domenico* nella chiesa di san Domenico di Genova, realizzato nel 1622 (fig. 8).

Negli stessi anni in cui il pittore era impegnato su tre fronti: in Germania con la pala d'altare maggior di Weingarten, (CAT. P.88) a Toirano (CAT. P.33) con la realizzazione dell'*Assunzione* e a Pieve di Teco con la *Vergine che appare a Crispino e Crispiniano*, (CAT. P.22) commissionatagli in terra natale dalla corporazione dei calzolai.

I rapporti con la Germania si fecero col tempo sempre più intensi e la collaborazione più stretta. Dopo il dipinto con la *Trinità*, fece immediatamente seguito l'invio della tavola della *Crocifissione*, (CAT. P.89)



Fig. 7, Giovanni Battista Paggi, *Croce con Santi*, Firenze, GDSU.



Fig. 8, Bernardo Strozzi, *Visione di san Domenico*, Genova, chiesa di San Domenico

da collocare nella cappella dove si conservava la preziosissima reliquia del sangue di Cristo.

Secondo le testimonianze del Sertorio, la buona ricezione del dipinto fu confermata da una lettera del **3 ottobre 1631**, in cui Bucellino informò che l'opera fu molto lodata e apprezzata da tutti. Alcuni artisti tedeschi ne rimasero positivamente colpiti e si lasciarono ispirare per la realizzazione delle proprie opere come Johann Mathias Kager (1575-1634), artista tedesco, nativo di Monaco e attivo in Baviera, che morì

giovane nel 1634²⁶⁷. Si veda ad esempio l'incisione con la *Trinità*, oggi in collezione privata (fig. 9), che riutilizza la stessa composizione di Giulio Benso.



Fig. 9, Johann Mathias Kager, *Trinità*, Collezione privata

Resta inspiegabile il motivo per la quale le fonti tedesche, padre Spahr e padre Stump, rivelino che il **1° novembre 1632** giunse in Germania una lettera in cui si enunciava che la pala della *Crocifissione* (CAT. P.89) sarebbe arrivata presto, sottintendendo che appunto a questa data non fosse ancora in chiesa²⁶⁸. Il dato è probabilmente da ritenere incorretto.

Inedita in questa tela è la cupezza dell'atmosfera che costituisce il tono cromatico dominante, dal pallore livido dei corpi del Cristo e del viso della Madonna, agli

²⁶⁷ Sertorio, 1903, c. 375; Orlandi, 1704, p. 284.

²⁶⁸ Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 65.

incarnati terrei ma accesi degli altri personaggi; e la massività iperbolica delle figure. La violenza espressiva si manifesta negli scorci più arditi.

Negli stessi anni l'artista era impegnato con l'esecuzione dell'*Orazione nell'orto* per la cappella della Passione a Sestri Ponente (XIV.b CAT. P.47- CAT. P.53), parte di un ciclo sulla passione composto da teneri e affreschi e nella realizzazione della tela con il *Crocifisso* per la chiesa della Maria Santissima della Misericordia e Santa Fede datata *post* 1632 (CAT. P.55).

Del **20 novembre 1631** è datata una lettera di Bucelino in cui invitava Benso e la sua famiglia a trasferirsi in Germania per scampare alla minaccia di guerra che la Francia stava lanciando alla Repubblica di Genova²⁶⁹.

Sebbene la guerra avesse imperversato per quasi quattordici anni, l'Alta Svevia era stata risparmiata, il che cambiò completamente quando, verso la metà dell'anno 1632, divenne una zona di guerra. A causa della situazione pericolosa, Bucelino dovette mettersi in fuga per proteggersi e lo fece portandosi dietro le tele del Benso. Secondo Thomas J. Stump il 2 e 3 giugno 1633, uscì dal cortile su una barca con due cavalli e il suo prezioso carico si rifugiò nell'attuale città austriaca di Feldkirch, sul lago di Costanza. I dipinti furono quindi esposti per tre giorni nella chiesa di San Giovanni Battista²⁷⁰.

Feldkirch è la seconda città per numero di abitanti del land austriaco Vorarlberg e capoluogo del Distretto di Feldkirch ed è situata in una posizione strategica, a due passi dalla Germania, dalla Svizzera e del Liechtenstein.

Di queste opere portate in città da Bucellino, oggi non v'è più alcuna traccia. La chiesa di San Giovanni Battista è attualmente sede di esposizioni temporanee.

Le lettere inviate da Bucellino a Benso subirono un periodo di arresto durante questo difficile momento politico, ma ripresero nel febbraio del 1633.

Infatti, il **6** di questo mese, il pittore ricevette la notizia dal padre tedesco della ricezione di due dipinti, uno con san Benedetto, probabilmente *Un benedettino dà la comunione*, (CAT. P.88) e l'altro con santa Stefano, il *Martirio del santo*, (CAT. P.89), pagate duecento telleri.

Nella stessa lettera si ordinava un altro dipinto con il *san Osvaldo morto in una battaglia reale* (CAT. P.94) che doveva servire per la cappella dove erano i sepolcri degli antichi re e principi di Germania e d'Italia e dei loro protettori²⁷¹. Di questo dipinto, arrivato a

²⁶⁹ Sertorio, 1903, c. 375.

²⁷⁰ Stump, 1976, p. 65, Newcome-Schleier, 1979, p. 29, pone il fatto nel 1636.

²⁷¹ Sertorio, 1903, c. 375.

destinazione nel settembre 1638²⁷², non vi è più traccia, ma recentemente è stato portato alla luce il disegno preparatorio, conservato presso la collezione Goldman, Cat. D.106²⁷³.

Se ne tornò poi a parlare nella lettera del **25 agosto 1633**. Nella stessa missiva del **febbraio 1633**, inoltre, si ricordava all'artista di terminare altre due opere da inserire nella stessa chiesa: il *San Sebastiano e Irene*, CAT. P.91 e il *Martirio di san Giacomo e dello scriba Giosia*, CAT. P.90, che stava dipingendo. Le due opere furono pronte nell'estate del 1634, come conferma la lettera del **1° giugno del 1634**, ricevuta da Bucellino²⁷⁴, ma arrivano a destinazione solo nel settembre 1635, come attestò la lettera del **12 settembre 1635**²⁷⁵.

Dal 1633 le commissioni s'incatenarono a vicenda l'una dopo l'altra. In una lettera del **16 aprile 1633**, Bucellino chiedeva il disegno dell'altare della Croce, mentre nella successiva datata **15 luglio 1633** il segretario tedesco informava il pittore che la pala con la *Crocifissione* (CAT. P.89) stava ricevendo moltissime lodi e si rallegrava che nessun'altra chiesa o abbazia tedesca conservasse architetture, pitture e ornati dello stesso artista come il caso della abbazia di Weingarten²⁷⁶.

²⁷² Sertorio, 1903, c. 375 v.

²⁷³ Schwed, 2014, p. 187, n° 55.

²⁷⁴ Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 66.

²⁷⁵ Sertorio, 1903, c. 375.

²⁷⁶ Sertorio, 1903, c. 375.

La corrispondenza si fece avvincente durante l'estate del 1633. L'epistola successiva data di un solo mese dopo la precedente, il **25 agosto**²⁷⁷. In essa si tornò a parlare della commissione della pala con *Sant'Oswaldo* (CAT. P.94). Bucellino pregava Benso di tener in considerazione, nella composizione, del luogo importante e sacro in cui l'opera sarebbe stata collocata, la cappella dedicata ai re Welfen, dove probabilmente erano conservati i ritratti degli antichi re, principi e santi protettori, commissionati nel 1629. Stump, nel 1976, pubblicò un disegno di Gabriele Bucellino che raffigura la prestigiosa cappella funeraria e lascia intravedere al fondo una pala d'altare, che potrebbe essere il famoso dipinto con il *Sant'Oswaldo* oggi disperso (fig. 10)²⁷⁸. Il disegno preparatorio conosciuto, della collezione Goldman, rivela una composizione con armati e vessilli simili a quelli che si scorgono in lontananza nel foglio tedesco.

Tra l'agosto del 1633 e il marzo del 1635 si ebbe un vuoto nella ricezione delle lettere, probabilmente causato dalle vicende belliche che non favorirono le commissioni artistiche²⁷⁹.

In questo periodo il pittore era impegnato a Genova, nella Cattedrale di San Lorenzo, dove stava lavorando alla decorazione delle ante dell'organo, cominciata il **3 aprile 1634** per cui ricevette il pagamento dai padri del comune tra l'agosto del 1634 e il marzo 1636 (CAT. P.56-CAT. P.58). Mentre al 1635 risale l'importante decorazione della *Madonna Assunta* per la chiesa di Nostra Signora dell'Assunta a Sestri Ponente (CAT. P.54).

La missiva del **3 marzo 1635**, ricevuta dal pittore, da parte della Germania, conteneva l'incarico della realizzazione di una nuova ancona raffigurante *Sant'Anna e*



Fig. 10 Gabriele Bucellino, cappelle dei Welfen, Württembergische Landesbibliothek

²⁷⁷ Sertorio, 1903, c. 375.

²⁷⁸ Stump, 1976, p. 105, fig. 34. Württembergische Landesbibliothek, HB V, 3 fol. 227 r.

²⁷⁹ Stump, 1976, p. 66.

santi per una cappella campestre nel "contado di Blumennio" forse Blumenegg nel Vorarlberg (Austria)²⁸⁰. L'opera in questione arrivò in Germania nel **settembre del 1638**²⁸¹ (CAT. P.112). Tuttavia, la cappella citata non è stata attualmente rintracciata.

Il **2 maggio 1635**, Bucellino scrisse a Benso che gli aveva promesso con parole amichevoli la consegna degli studi preparatori per il frontespizio di un'opera letteraria, *Aquila Benedictina*, stampata a Venezia nel 1651 da Juntas e Herz. Di questi "studi" è rimasto un solo disegno conservato oggi a Stoccarda, attribuito per errore da Thomas J. Stump a Bucellino (Cat. S.01)²⁸².

Nella lettera datata **12 settembre 1635**, oltre a confermare la buona ricezione delle due pale con il *San Giacomo* (CAT. P.92) e il *san Sebastiano* (CAT. P.93), padre Bucellino commissionava a Benso i disegni e i progetti architettonici per alcune cappelle e chiese del territorio tedesco limitrofo a Weingarten, poiché l'invasione degli svedesi aveva causato molte distruzioni²⁸³. Si cercava quindi di porvi rimedio con nuove costruzioni. Purtroppo, padre Sertorio non specifica di quali paesi né di quali chiese si trattasse. Di questi disegni oggi non rimane più nulla.

La successiva epistola, ricevuta da Giulio Benso da parte del segretario Gabriele Bucellino, è datata **6 maggio 1636**²⁸⁴. Si nota quindi un silenzio di circa otto mesi dall'ultima corrispondenza. In questa Bucellino gli chiedeva tramite il mercante di Feldkirch Christoph Furtenbah, che probabilmente gli consegnò a mano la lettera, di realizzare la pala dell'altar maggiore della Johanniterkirch della sua città, Waldkirchen, come ex voto per la fine della pestilenza. La pala, avrebbe dovuto misurare ventun palmi genovesi di altezza, e rappresentare *Dio irato che scaccia le lance contro la fame, la peste e la guerra, placato dalla Vergine e da altri santi protettori della città, san Francesco e*

²⁸⁰ Sertorio, 1903, c. 375.

²⁸¹ Sertorio, 1903, c. 375 v.

²⁸² Il disegno è conservato a Stoccarda, alla Stuttgart Staatsgalerie, inv. C 27/30. Stump, 1976, p. 26, nota 52.

²⁸³ Sertorio, 1903, c. 375.

²⁸⁴ Sertorio, 1903, c. 375 r e v.

san Domenico. L'opera del genovese non è stata ritrovata, ma secondo Frey l'attuale pala della Alte Pfarrkirche di Götzis, datata 1657, ne è una copia²⁸⁵ (fig. 11).

Thomas J. Stump rivelò che Giulio Benso rispose a Bucellino, che in quel momento si trova a Feldkirch, il **6 e il 7 giugno del 1636** inviandogli uno schizzo per l'altare della croce della basilica di Weingarten, perché il segretario lo mostrasse ai suoi confratelli e abati di Hofen²⁸⁶.

Dopo qualche mese di silenzio, una nuova commissione arrivò a Genova il **5 dicembre del 1636**.

Si tratta di un quadro alto sei palmi per la cappella domestica dell'Abate di Weingarten, che avrebbe dovuto



Fig. 11, Anonimo, *Dio irato*, Götzis; Alte Pfarrkirche



rappresentare *San Benedetto che viene da Maria santissima, Gesù Bambino tra le sue braccia*²⁸⁷ (CAT. P.115).

Il dipinto fu inviato nell'estate del 1638, ma nel 1650 fu prelevato dal generale svedese che, seppur eretico, lo volle portare a casa²⁸⁸. Si segnala che si conserva oggi a Feldkirch un dipinto che presenta le caratteristiche enunciate dal Sertorio nel suo manoscritto e che potrebbe esser l'opera di cui le fonti parlano (fig. 12).

Fig. 12, Anonimo, da Benso? *San Benedetto che viene da Maria santissima, Gesù tra le sue braccia*, Feldkirche

²⁸⁵ Per ulteriori informazioni sull'opera confronta Newcome-Schleier, 1979, p. 38, nota 6. Cfr. anche Frey, 1958, p. 69, p. 141, p. 361, fig. 371.

²⁸⁶ Stump, 1976, p. 66

²⁸⁷ Sertorio, 1903, c. 375 v.

²⁸⁸ Sertorio, 1903, c. 377.

L'epistola successiva fu ricevuta da Giulio Benso due mesi più tardi, il **20 febbraio 1637**²⁸⁹. Con questa, Bucellino inviava al pittore la commissione di altri dipinti da porsi nel refettorio del monastero di Weingarten. Secondo le indicazioni di padre Sertorio²⁹⁰, stando alla descrizione fornita dalla lettera, il refettorio era grande cento piedi germanici, largo trenta e alto quindici. Questi quadri dovevano misurare quattro palmi di altezza e tre di larghezza. Essi dovevano rappresentare alcuni santi benedettini appartenenti alle congregazioni di filiazione di Weingarten, con lo scopo di rappresentare in pittura la storia del monastero. Si trattava di: san Benedetto il fondatore dell'ordine, san Oddone abate di Cluny, istitutore dei Cluniacensi, san Romualdo dei camaldolesi, san Giovanni Gualberto dei vallombrosani, san Bernardo abate Cisterciense, san Guglielmo da Vercelli della congregazione benedettina di Montevergine, san Giovanni da Meda fondatore degli Umiliati, nato a Como e morto nel 1159, ricordato il 26 settembre, san Pietro celestino, san Bernardo Ptolomei, fondatore degli Olivetani, e san Altone primo abate Weingarten, primo apostolo di Germania (CAT. P.116 a CAT. P.125). Dei dipinti in questione, purtroppo, oggi non si hanno informazioni. Tutte le opere che erano anticamente conservate nel monastero sono state spostate durante la Seconda guerra mondiale e purtroppo se n'è perduta ogni traccia.

Bucellino commissionò altri dipinti con una lettera giunta a Genova il **24 aprile 1637** (CAT. P.126). Di questi non se ne conosce i soggetti dato che padre Sertorio non li descrive nel suo riassunto. Tuttavia, si ritiene che, come i precedenti, dovessero contribuire ad arricchire e

«rappresentare in pittura la storia del monastero di Weingarten ai Principi e ai viandanti illustri che passavano di colà»²⁹¹.

Nell'ottobre del 1637, alla morte di Franz Dietrich, fu eletto nuovo abate di Weingarten Domenico Laymen di Liebennan, fratello di Baldassarre di Liebennan, signore della città²⁹². Il cambiamento dei vertici portò a una breve battuta di arresto nello scambio epistolare. In questo periodo Giulio Benso si ammalò e lo dichiarò nella corrispondenza

²⁸⁹ Sertorio, 1903, c. 375 v.

²⁹⁰ Sertorio, 1903, c. 375 v.

²⁹¹ Sertorio, 1903, c. 375 v.

²⁹² Sertorio, 1903, c. 375 v.

dell'estate del 1638. Il pittore era così persuaso di non poter guarire da dettare testamento il 24 maggio 1637²⁹³.

Nel suo manoscritto, l'abate Sertorio trascrisse una lettera, forse una prima versione non spedita, che il pittore indirizzava a Bucellino datandola **2 luglio 1638**, in cui si dice aver consegnato al mercante Cristoforo Fustibanco (Christoph Fürtenbah) ventisei tele da portare in Germania (CAT. P.127). Nell'epistola, poi, il pittore presenta la fattura di 169 reali:

«Prima li sei quadri dei S. S. B B^{ti} dall'ordine di S^{to} Benedeto a pesi [...]

E per quadri 8 de homini ill^{ri} [...]

E per quadri n^o 3 uno di n^{tra} Sig^{ra} con lo bambino giesu et S^{to} Benedeto

Secondo S^{to} Benedeto fra le spine

Terzo S^{to} Benedeto che piange [...]

E per tre altri nostro Sig^{re} ligato alla colonna et la B^{ma} Vergine et S^{to}

Benedetto rapito da due angioleti [...]

E per tre altri la sepoltura di Cristo, la nostra Sig^{ra} ambi due in forma»²⁹⁴

La buona ricezione di queste opere fu confermata da una missiva, probabilmente la versione spedita, citata da Spahr e Stump, conservata in Germania, datata **7 luglio del 1638** che accompagnava venti (e non ventisei) dipinti in ardesia²⁹⁵.

La maggior parte fu appesa nella chiesa del Priorato di San Giovanni a Felkirch²⁹⁶, che oggi non conserva più nulla. La conferma della ricezione delle opere è inviata da Bucellino a Giulio Benso il **3 settembre 1638**. In essa si precisa che di questi ventisei quadri (si riporta qui l'incongruenza, venti secondo Stump e ventisei secondo Lorenzo Sertorio) facevano parte il *San Osvaldo*, la *Sant'Anna e santi*, il dipinto per la cappella domestica dell'abate con *San Benedetto*, la *Vergine e il Bambino* e il *Ritratto dell'artista* che gli era stato commissionato più volte.

Si riscontra poi un anno di silenzio, che corrisponde alla situazione politica genovese. A questo segue una epistola inviata e giunta a Genova **7 settembre del 1639**, in cui [nella quale] il segretario tedesco pregava il pittore di lasciare gli affari italiani per andare a lavorare in Germania dove era molto apprezzato. Benso rifiutò poiché, dopo la

²⁹³ Cfr. App. A, III, Doc. 1.

²⁹⁴ Sertorio, 1903, c. 378. Cfr. App. C, V.

²⁹⁵ Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 66.

²⁹⁶ Bergmann, 1862, p. 9.

morte di Gio Andrea Ansaldo, avvenuta nel 1638, le sue commissioni aumentarono in modo esponente a Genova, dove negli anni Quaranta ricevette il prestigioso incarico dell'esecuzione della decorazione del coro della chiesa della Santissima Annunziata del Guastato a Genova, a cui seguirono numerose altre richieste di opere provenienti dal paese natale di Pieve Teco.

Gli spazi della basilica di Weingarten furono così lentamente decorati con opere che mostravano un'iconografia celebrativa dell'ordine benedettino e che rispondevano ai dettami forniti dalla Controriforma. Il celebre dipinto dell'altar maggiore, ad esempio, con la *Trinità*, CAT. P.88, rappresenta il Sangue redentore di Cristo che irroro il mondo alludendo alla presenza nella chiesa della prestigiosa reliquia. Secondo Bartoletti quest'ancona ha un'importanza chiave²⁹⁷. Una precisa lettura iconologica del complesso decorativo della basilica rivela che il sacrificio sulla croce del Redentore, che si voleva ricordare ai fedeli che frequentavano la basilica, in cui vi è una chiara allusione al dipinto della *Trinità* e a quello del Crocifisso (CAT. P.89), fosse qui emulato anche dai Martiri protagonisti delle opere. Dal diacono Stefano all'apostolo san Giacomo, da san Sebastiano, soldato imperiale romano a san Osvaldo, un Costantino anglosassone in lotta contro i pagani, figura di grande attualità in quel periodo. Lo studioso continua poi asserendo che alla sequela di Cristo si erano posti l'Ordine Benedettino e tutte le ramificazioni da esso germogliate cui si doveva la conservazione della Regola nella sua purezza originale. I Welfen, fondatori della chiesa e benefattori, comparivano come l'equivalente germanico e cattolico degli uomini illustri della tradizione greco-romana²⁹⁸. Il programma iconologico venne ulteriormente incrementato da altre tele di pittori successivi come il tedesco Johann Christoph Storer, gli olandesi Samuel van Hoogstraaten e Nikolaus von Rosendael e il frescante Cosmas Damian Asam, incaricato nel principio del Settecento dall'abate Sebastian Hyller di raffigurare la dinastia dei Welfen già elaborata da Giulio Benso, ma scomparsa a quella data²⁹⁹. L'impatto visivo che questa serie di tele assicurava era di grande rilievo. I dipinti, conservati in alternanza alle grandi finestre, o sugli altari barocchi in marmo, proiettavano lo spettatore verso spazi e atmosfere più svariate. Dall'intimità di interni abbaziali (*la Vergine tra i santi Benedetto e Scolastica*, CAT. P.87 e *l'Ultima comunione di san Benedetto*, CAT. P.90) si passava a notturni (*San Sebastiano e Irene* CAT. P.93) o luoghi nell'oscurità dell'eclissi di sole

²⁹⁷ Bartoletti, 2004, p. 91.

²⁹⁸ Bartoletti, 2004, p. 100.

²⁹⁹ Spahr, 1974, p. 115.

(*Crocifissione*, CAT. P.89) e siti urbani invasi da presenze celesti (*Martirio di san Giacomo e dello scriba Giosia*, CAT. P.92 e *Lapidazione di santo Stefano*, CAT. P.91), culminando nella pala dell'altar maggiore con la vorticoso e infinita Gloria Celeste.

Accanto alla commissione per la basilica di Weingarten, Giulio Benso fu impegnato negli stessi anni e grazie allo stesso padre Bucellino, incaricato dalle autorità municipali, nella realizzazione dell'ancona per l'altar maggiore della chiesa di San Nicola nella vicina cittadina di Feldkirch, che doveva essere ristrutturata³⁰⁰. La commissione della tela, oggi dispersa, (CAT. P. 128) pervenne al pittore grazie ai mercanti Christoph Fürtenbach e il collega Zacharias von Pappus di Tratzberg.

Negli «Ephemeris Bucelini», in corrispondenza dei giorni 21, 22, 23 giugno 1641 si legge:

«in procuranda Genuæ apud Dominum Julium Bensonem aræ maioris S. Nicolai tabula»³⁰¹.



La tela originale non si conserva più ma esiste una copia del pannello centrale a Götzis³⁰².

Il **12 agosto del 1643** Bucellino ricevette una lettera dai suoi confratelli di Bregenz che gli chiesero di portare le tele di Benso in città per mostrarle e spiegarle³⁰³, senza precisare quali opere e a chi le si voglia far vedere. Si segnala che nella Seekapelle di Bregenz sono conservate due pale d'altare, una con la *Transfigurazione* di Cristo e l'altra con l'*Assunzione della Vergine, con i santi Ilario, Giorgio, Nicola e Leonardo* (figg. 13 e 14). L'autore, Philipp Albert Zehender, un pittore attivo nella prima metà del Seicento a Bregenz, conosceva sicuramente le opere di

Fig. 13, Philipp Albert Zehender, *Trasfigurazione di Cristo*, Bregenz, Seekapelle

³⁰⁰ Stump, 1976, p. 38.

³⁰¹ Frey, 1958, p. 141; Stump, 1976, p. 67, nota 151.

³⁰² Frey, 1958, p. 141.

³⁰³ Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 66



Giulio Benso, dalle quali riprende l'impostazione formale, i modelli iconografici e il trattamento del colorito.

Fig. 14, Philipp Albert Zehender, *l'Assunzione della Vergine, con i santi Ilario, Giorgio, Nicola e Leonardo*, Bregenz, Seekapelle

3.a.iv La commissione viennese e gli ultimi anni di collaborazione, fino al 1667

Negli anni Quaranta nuove commissioni arrivarono a Genova dall'Austria, in particolare dalla basilica benedettina Schottenkirche a Vienna. L'abate della chiesa, volendola rinnovare domanda a Gabriele Bucellino di occuparsene. Quest'ultimo soggiorna nella capitale dell'Impero dal 4 novembre 1643 al 7 agosto 1645, inframmezzando una permanenza nell'abbazia benedettina di Admont in Stiria, dove era abate Urban Weber, suo compagno di università³⁰⁴. Quest'ultimo, secondo Lorenzo Sertorio, domandò a Benso nel **1640** di realizzare il progetto architettonico di restauro e il disegno preparatorio per il quadro dell'*Assunta* da conservare nella cappella imperiale³⁰⁵. Purtroppo, non sono stati rintracciati né documenti di archivio né gli originali delle lettere che possano confermare la datazione proposta da padre Sertorio nel suo manoscritto. Quest'ultimo informa che il **1° ottobre del 1642** l'abate della basilica di Vienna scrive direttamente all'artista rivelandogli che, a causa della guerra dei Trent'anni

³⁰⁴ Bartoletti, 2004, p. 100.

³⁰⁵ Sertorio, 1903, c. 375 v.

e del cospicuo dispendio economico che questa aveva provocato, la basilica aveva dovuto sospendere il piano di ristrutturazione per mancanza di fondi.

Tuttavia, lentamente i lavori di restauro ripresero. Il **5 dicembre 1643**, l'abate Antonio della Schottenkirche domandò a Bucellino di firmare il piano della Schottenkirche e di mandare il progetto a Giulio Benso a Genova per esame³⁰⁶. Non è però chiaro se la missiva con il piano fu realmente inviata e se Benso ne abbia poi fornito una risposta. Il **9 dicembre 1643**, un'epistola di Bucellino informò Giulio Benso che i lavori nella chiesa di Vienna stavano proseguendo con un grande dispendio di denari. Con l'occasione il segretario tedesco inviava le misure per la tela da mettere nell'altar maggiore, raccomandandosi di realizzare un'opera degna del luogo importante³⁰⁷. Oltre alla tela, Giulio Benso avrebbe dovuto occuparsi degli ornati della chiesa. Il **6 febbraio del 1644** il committente gli mandò le dimensioni il coro perché l'artista potesse elaborare un progetto di decoro³⁰⁸. Altre misure per la realizzazione di altri «oggetti» di cui non si specifica l'entità furono inviate il **12 marzo del 1644**³⁰⁹. Con un'altra epistola datata **11 giugno del 1644** Bucellino lusingava il lavoro dell'artista, informandolo che il suo nome era tenuto in ottima considerazione dalle autorità viennesi. Con la stessa si rivelava che i pittori locali erano particolarmente invidiosi e mal sopportavano che l'opera più importante della chiesa fosse stata affidata ad uno straniero: «io volentieri sopporto l'invidia, e l'odio col quale i pittori di Germania, come autor di questo negozio, mi maledicono»³¹⁰. Il padre tedesco tornava inoltre a domandargli in modo abbastanza insistente gli studi preparatori per la pala dell'*Assunta* per la Schottenkirche della città. Questa lettera si trova trascritta in duplice versione, all'interno del manoscritto del Sertorio, e ne *Le Vite* di Raffaele Soprani. Probabilmente Giulio Benso l'aveva lasciata in eredità al suo allievo e l'abate l'aveva trascritta a partire dal testo pubblicato dal biografo³¹¹.

Tuttavia, Benso non dette la giusta attenzione alle richieste provenienti dalla Germania.

Il **6 agosto del 1644** Bucellino tornò a richiederli il disegno preparatorio per l'altar maggiore, dato che la corte imperiale viennese lo aspettava con impazienza³¹². Finalmente dopo tanto esser sollecitato, il pittore spedì lo schizzo del quadro dell'*Assunta*,

³⁰⁶ Stump, 1976, pp. 61 e 67.

³⁰⁷ Sertorio, 1903, c. 375 v.

³⁰⁸ Sertorio, 1903, c. 375 v.

³⁰⁹ Sertorio, 1903, c. 375 v.

³¹⁰ Sertorio, 1903, c. 376 r e v.

³¹¹ Soprani, ed. 1768, pp. 284-285.

³¹² Sertorio, 1903, c. 375 v.

insieme a quello di un altro dipinto con il *Volto della Cristo in gloria in atto di ricevere sua madre* e al progetto per gli ornati del coro, da eseguirsi in marmi e bronzi dorati. Sertorio, che fornisce tutte queste informazioni datandole il **2 settembre 1644**, ipotizzò che questi studi fossero simili alle opere che l'artista realizzò nell'Oratorio della Ripa a Pieve di Tecò³¹³. I disegni arrivarono nel corso del mese e piacquero moltissimo, come lo attesta una lettera inviata da padre Adamo Adami d'ordine del P. Abate degli Scozzesi il **30 settembre 1644**³¹⁴.

Qualche mese più tardi, il **4 aprile del 1645**, l'abate della chiesa degli Scozzesi di Vienna scrisse amareggiato a Giulio Benso di non poter tener la sua parola per il pagamento dei duecento "ungari?" che gli erano stati promessi in acconto per la pala dell'altar maggiore, poiché si trovava in difficoltà economiche a causa della guerra³¹⁵. Il pittore si offrì di terminare il lavoro gratuitamente, onorato dell'importante commissione e l'abate viennese lo ringraziò per il suo gesto con una epistola del **17 giugno 1645**.

Con una lettera del **25 novembre 1645** Giulio Benso invitò formalmente Bucellino ad andare a rendergli visita a Genova³¹⁶. Le fonti tacciono per i successivi due anni, lasciando supporre un vuoto di comunicazione rotto il **30 dicembre del 1647**, data in cui il padre Bucellino domandò a sua volta Giulio Benso e alla sua famiglia di trasferirsi a Waldkirchen³¹⁷. Il pittore dovette rifiutare a sua volta perché era in partenza per la Francia, da cui aveva ricevuto l'importante incarico del decoro del salone delle feste del Castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer, di cui si tratterà nelle prossime pagine.

Nel **1650** il Bucellino scrisse da Venezia dove si era recato per far stampare alcune sue opere letterarie (Cat. S.01), che il nuovo priore belga della chiesa degli scozzesi aveva commissionato a un artista suo compatriota, meno bravo del genovese, di terminare le decorazioni. In conclusione, gli artisti tedeschi ebbero la meglio. La pala del Benso non arrivò mai a destinazione e la commissione per l'altar maggio fu poi realizzata da Joachim von Sandrart nel 1671³¹⁸.

Bucellino avvisò inoltre con l'occasione che la maggior parte delle tavole del Benso della chiesa e nel monastero di Weingarten era stata salvata dalle invasioni degli svedesi nemici³¹⁹. Solo alcune di inferiore valore, di cui non si specifica l'entità, erano state

³¹³ Sertorio, 1903, c. 375 v.

³¹⁴ Sertorio, 1903, c. 377.

³¹⁵ Sertorio, 1903, c. 377.

³¹⁶ Stump, 1976, p. 66.

³¹⁷ Sertorio, 1903, c. 377.

³¹⁸ Stump, 1976, p. 66.

³¹⁹ Sertorio, 1903, c. 377.

trattenute nel convento. Il segretario tedesco aggiunse che il dipinto della cappella domestica del Padre abate, rappresentante il *Benedetto che viene da Maria santissima, Gesù Bambino tra le sue braccia* (CAT. P.115) era così piaciuto al Generale svedese che se lo era portato via nel 1638, sebbene fosse eretico.

Si assistette poi a nuovo momento di silenzio durato cinque anni, durante i quali il padre Bucellino si trasferì a Waldkirchen dove divenne priore della chiesa con il monastero di San Giovanni Battista.

Il **5 gennaio 1655** il neo-priore inviò a Genova una epistola in cui commissionò a Benso una tavola con un *San Giovanni Battista*, che il Signor Marchese Girolamo Spinola avrebbe finanziato per il suo monastero (CAT. P.129)³²⁰. La commissione era già nota a Piero Boccardo il quale la rievoca nel commento del disegno con la *Decollazione di san Giovanni Battista*, conservato presso il Gabinetto dei disegni di Palazzo Rosso, inv. D. 1160 (Cat. D.170)³²¹.

Un buco di dodici anni separa quest'ultima lettera dalla successiva, datata **5 aprile 1667**, in cui Bucellino si rallegrava di apprendere che il pittore era ancora in vita e in salute dopo la terribile peste che colpì Genova e chiese a Benso di inviargli la tavola promessa con il *San Giovanni Battista*, probabilmente mai inviata a destinazione.

L'ultima tela con il *Santo Stefano cacciato dal tempio*, CAT? P.95, collocato in presbiterio sul matroneo di destra giunse nella basilica di Weingarten il **23 giugno del 1667**, come rivela Spahr nel 1974³²². L'opera mostra lo stile pittorico di un artista in tarda età, le lunghe pennellate formano vortici di pieghe demarcate da spessi segni d'ombra e determinano il movimento dinamico dei personaggi. Stilisticamente simile a questo dipinto è la pala d'altare con il *Martirio di santa Lucia* della chiesa di Sant'Ambrogio di Alassio realizzata negli anni Sessanta, CAT. P.79.

L'ultima lettera repertoriata e riassunta da Sertorio è del **14 luglio del 1667**. In questa Gabriele Bucellino confermava la buona ricezione dell'ancona, ringraziava il pittore annunciandogli che i padri benedettini avevano inserito il suo nome nel novero dei benefattori del monastero e perciò beneficiava delle intenzioni della messa quotidiana celebrata dal Primicerio³²³.

³²⁰ Sertorio, 1903, c. 377.

³²¹ Boccardo, 1999, n° 45, ripr.

³²² Spahr, 1974, p. 113 e Newcome-Shleier, 1979, p. 32.

³²³ Sertorio, 1903, c. 377.

Secondo Gerhard Spahr molti dipinti di Giulio Benso oggi conservati presso la basilica di Weingarten furono malamente restaurati nel corso del XVIII secolo da Leopold Greissing che intervenne tra il 1722 e il 1727³²⁴.

3.a. v Giulio Benso disegnatore di frontespizi

Disegnatore e letterato, Gabriele Bucellino aveva rapidamente colto l'abilità grafica di Giulio Benso, tanto da commissionargli i disegni per i frontespizi delle opere letterarie che pubblicò a partir degli anni Cinquanta.

Nel 1650, come si è visto, il padre tedesco si trovava a Venezia per far stampare il testo *Aquila Benedictina* presso i tipografi Juntas e Herz (Cat. S.01). L'incisione non reca né il nome di chi la disegnò né di chi la incise, ma la grafia, dai contorni sottili e spezzati, è indiscutibilmente quella del pittore genovese. In particolare, lo stile si direbbe quello delle opere degli anni Trenta: la donna, che ricorda la Vergine della pala con la *Santa Scolastica* (CAT. P.87) possiede una capigliatura fluente e spesse ciocche, simili a quelle dell'Irene dell'ancona con *San Sebastiano* (CAT. P.93). Bartoletti sottolinea nel 2004, con sguardo morelliano, che il piede della figura alata, con alluce lungo e divaricato, costituisce la firma della sua autografia³²⁵. Il Gabinetto dei disegni del museo di belle arti di Stoccarda conserva un disegno preparatorio all'opera, che Stump, nel 1976, attribuisce erroneamente a Bucellino³²⁶.

Nel 1652 fu stampato a Ulm presso Iohannem Görlinum un altro testo del segretario tedesco: l'*Historiae Vniversalis* (sotto il Cat. S.01) che riutilizza il disegno di Giulio Benso per l'immagine della terza parte. Si segnala, tuttavia, che anche il frontespizio del libro presenta caratteri della produzione grafica di Giulio Benso, anche se non esistono attualmente prove che sia stato lui ad eseguire il disegno, fig. 15. A sinistra è un uomo barbuto incoronato che regge un'arpa, mentre a sinistra un giovane ragazzo suona un antico strumento a corda. Le due figure sono sedute sulle ali di due aquile, di cui le teste, rappresentate di profilo, avvolgono i due personaggi.

³²⁴ Spahr, 1974, p. 115.

³²⁵ Bartoletti, 2004, p. 98.

³²⁶ Stump, 1976, p. 26, nota 52. Il foglio è conservato alla Graphische Sammlungen della Stuttgart Staatsgalerie, inv. C 27/30 (Cat. S.01).



Fig. 15 Gabriele Bucellino, *Historiae Universalis*,
Frontespizio di invenzione di Giulio Benso?

Nel 1656, Bucellino si reca ad Augusta, questa volta per stampare presso il tipografo Joannes Pretorius il frontespizio del *Menologium Benedectinum*, disegnato da Giulio Benso ed inciso da Caspar Merian da Francoforte (Cat. S.02)³²⁷. Il libro era stato già stampato un anno prima a Feldkirch senza l'immagine di copertina. Bartoletti mette in evidenza il carattere neorinascimentale di questa invenzione, evidente soprattutto nella posa dei putti di una robustezza che sembra ricavata dallo studio di Michelangelo, rivisti tramite Annibale Carracci³²⁸, materia di studi durante i primi anni presso la bottega di Giovanni Battista Paggi. Un altro testo per cui Giulio Benso fornì il disegno del frontespizio è *Germania topo-chrono-stemmatographica*, pubblicato a Ulm nel 1662, Cat. S.03. Questa mostra il corpo di un'aquila dalle ali spiegate, scomposto dal lungo titolo dell'opera. Secondo Bartoletti, questa immagine rievoca le fonti più antiche tardo manieriste e anticipano le bizzarrie di certi capricciosi ornamenti metamorfici del Rococò e qualche surrealista del Novecento³²⁹.

³²⁷ Sui rapporti tra Bucellino e Caspar Merian, cfr. Stump, 1976, p. 24.

³²⁸ Bartoletti, 2004, p. 101.

³²⁹ Bartoletti, 2004, p. 101.

3.a.vi Ricostruzione cronologica dello scambio epistolare tra Gabriele Bucellino e l'artista Giulio Benso.

Le commissioni artistiche della basilica di Weingarten, delle chiese di Feldkirch (San Giovanni Battista e San Nicola) e della Schottenkirche di Vienna.

DATA	FONTI	Soggetto	CAT.	SITUAZIONE ATTUALE
15 dicembre 1624 o 1628 ?	Spahr, 1974, p. 114	Prima opera commissionata a Benso, di cui non si conoscono ulteriori informazioni, probabilmente la <i>Vergine con san Benedetto e santa Scolastica</i>	CAT. P.87	Basilica di Weingarten, Altare di San Benedetto
13 febbraio 1629	Stump, 1976, p. 65	Arrivo in Germania della <i>Vergine con san Benedetto e santa Scolastica</i>	CAT. P.87	Basilica di Weingarten, Altare di San Benedetto
11 ottobre 1629	Stump, 1976, p. 65	Arrivo in Germania della prima lettera di Benso		
9 dicembre 1629	Sertorio, 1903, c. 272-274.	Lettera di Bucellino con disegno prospettico della chiesa di Weingarten in vista del suo rinnovamento. A questa era acclusa e la commissione dei ritratti della casa reale dei Welfen e degli abati di Weingarten		Non ritrovati
29 maggio 1630	Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 65	Arrivo in Germania della Lettera che informa del buon progresso dei lavori per la tavola con la <i>Crocifissione</i>	CAT. P.89	Basilica di Weingarten, Altare della Croce
9 gennaio 1631	Sertorio, 1903, c. 375	Arrivo a Genova della lettera in cui Bucellino avvisa Benso che l'arciduca Leopoldo e altri principi si mostrano interessati alle tele del pittore		
31 agosto 1631	Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 65	Arrivo in Germania della tela con la <i>Trinità</i> per l'altar maggiore, secondo la testimonianza di Stump, confermata da una lettera del Bucellino, giunta a Genova il 7 settembre 1631	CAT. P.88	Basilica di Weingarten, Altare maggiore
7 settembre 1631	Sertorio, 1903, c. 375	Una lettera dalla Germania conferma l'arrivo dell'opera per l'Altare Maggior	CAT. P.88	Basilica di Weingarten, Altare maggiore

3 ottobre 1631	Sertorio, 1903, c. 375	Una lettera dalla Germania conferma l'arrivo dell'opera della <i>Crocifissione</i>	CAT. P.89	Basilica di Weingarten, Altare della reliquia del sangue di Cristo
20 novembre 1631	Sertorio, 1903, c. 375	Riassunto della lettera con cui invita Bucellino invita il pittore e la sua famiglia a trasferirsi in Germania per scampare alla guerra che la Francia stava dichiarando alla Repubblica di Genova		
1° novembre 1632	Spahr, 1974, p. 115 ; Stump, 1976, p. 65	Una lettera da Genova informa che il dipinto con la <i>Crocifissione</i> fosse terminato e inviato a breve Di quale dipinto si tratta?	CAT. P.89	Basilica di Weingarten
6 febbraio 1633	Sertorio, 1903, c. 375	Una lettera conferma la ricezione di due pale, <i>Un benedettino dà la comunione</i> e il <i>Martirio di santo Stefano</i> . Nella stessa lettera vi è la commissione di un nuovo dipinto con <i>San Osvaldo morto in una battaglia reale</i> .	CAT. P.90; CAT. P.91; CAT. P.94	I primi due si trovano presso la Basilica di Weingarten. Il <i>San Osvaldo morto</i> è disperso
16 aprile 1633	Sertorio, 1903, c. 375	Richiesta da parte di Bucellino del disegno dell'altare della Croce		
15 luglio 1633	Sertorio, 1903, c. 375	Bucellino invia una lettera con le lodi per la tavola della <i>Crocifissione</i>	CAT. P.89	Basilica di Weingarten
25 agosto 1633	Sertorio, 1903, c. 375	Con una lettera Bucellino invita Benso a tener conto della collocazione particolare in cui sarebbe stata conservata la pala con il <i>Sant'Osvaldo</i>	CAT. P.94	Dispersa
1° giugno 1634	Spahr, 1974, p. 115 ; Stump, 1976, p. 66	Arrivo in Germania della lettera con cui Benso informa che i dipinti con la <i>Decollazione di san Giacomo e Giosia</i> e il <i>San Sebastiano e Irene</i> sono pronti per esser spediti	CAT. P.92e CAT. P.93	Basilica di Weingarten
3 marzo 1635	Sertorio, 1903, c. 375	Commissione della tela con <i>Sant'Anna e santi</i> per una cappella campestre nel contado di Blumennio	CAT. P.112	Disperso
2 maggio del 1635	Stump, 1976, p. 66	Bucellino annota che Giulio Benso gli aveva promesso gli studi preparatori per il	Cat. S.01	Disegno attualmente conservato presso il

		frontespizio del suo testo: <i>Aquila Benedictina</i>		Gabinetto dei disegni di Stoccarda.
12 settembre 1635	Sertorio, 1903, c. 375	Conferma da parte di Bucellino della buona ricezione delle due pale con <i>La decollazione di san Giacomo e il San Sebastiano e Irene</i> . Inoltre, il segretario tedesco commissiona al pittore disegni e progetti architettonici per le chiese e conventi distrutti durante la guerra nei pressi di Weingarten	CAT. P.92; CAT. P.93	Le due pale sono oggi presso la Basilica di Weingarten. Dei disegni e progetti non ve ne resta alcuna traccia.
6 maggio 1636	Sertorio, 1903, c. 375 r e v.	Bucellino chiedeva a Benso da parte del mercante di Feldkirch Christoph Furtenbah di realizzare la pala dell'altar maggiore della Johanniterkirch della sua città, Waldkirchen come ex voto per la fine della pestilenza	CAT. P.129	Tela dispersa
6-7 giugno del 1636	Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 66	Bucellino riceve dal pittore lo schizzo per l'opera dell'altare della Croce di Weingarten	? Incongruenza, cfr. CAT. P.89	?
5 dicembre 1636	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Commissione del quadro con <i>San Benedetto che viene da Maria santissima, Gesù Bambino tra le sue braccia</i> per Weingarten	CAT. P.115?	Disperso
20 febbraio 1637	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Bucellino commissiona a Benso alcuni quadri di santi benedettini tra cui <i>San Benedetto, San Oddone abate di Cluny, San Romualdo dei camaldolesi, San Giovanni Gualberto dei vallombrosani, San Bernardo abate Cisterciense, San Guglielmo da Vercelli della congregazione benedettina di Montevergine, San Giovanni da Meda fondatore degli Umiliati, san Pietro celestino, San Bernardo Ptolomei, fondatore degli Olivetani, e San Altone primo abate Weingarten, primo apostolo di Germania, dai re di Scozia</i>	CAT. P.116 a CAT. P.125	Dipinti dispersi durante la Seconda guerra mondiale.
24 aprile 1637	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Nuova commissione di dipinti da parte di Bucellino, di cui	CAT. P.126	Non identificati

		non è specificato il soggetto né il numero		
1° ottobre 1637	Sertorio, 1903, c. 375 v	Notizia della morte dell'abate di Weingarten Franz Dietrich		
2 luglio 1638	Sertorio, 1903, c.	Lettera di Benso a Bucellino in cui dice di aver consegnato ventisei dipinti a "Cristoforo Fustibanco" perché glieli facesse pervenire		
7 luglio 1638	Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p.66	Arrivo in Germania di venti opere di Giulio Benso in ardesia e della lettera in cui il pittore dichiara di esser stato malato	CAT. P.127	Non rintracciati né identificati
3 settembre 1638	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Bucellino invia a Genova la conferma della ricezione di ventisei dipinti, tra cui la <i>Sant'Anna e santi</i> per la contrada di Blumennio, <i>La morte di Sant'Osvaldo</i> , il <i>San Benedetto con la Vergine e il Bambino tra le braccia</i> e il <i>Ritratto del pittore</i>	CAT. P.112; CAT. P.94; CAT. P.115; CAT. P.127	Non rintracciati Forse il <i>san Benedetto</i> si trova oggi a Feldkirch, fig. 12
7 settembre 1639	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Bucellino esorta Giulio Benso ad occuparsi solo delle commissioni tedesche		
1640	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Bucellino commissiona a Benso il disegno della basilica dei Benedettini detta degli Scoti di Vienna e il disegno preparatorio per il quadro con l' <i>Assunta</i> per la cappella imperiale della stessa chiesa		Del progetto architettonico non si hanno notizie.
21-22-23 giugno 1641	Frey, 1958, p. 141; Stump, 1976, p. 67, note 151	Commissione a Giulio Benso dell'ancona dell'alta maggiore per la chiesa di San Nicola di Feldkirch		Dispersa, ma si conosce una copia a Götzis
1° ottobre 1642	Sertorio, 1903, c. 375 v.	L'abate della basilica viennese scrive a Benso informandolo che, a causa della guerra e del dispendio economico che questa aveva provocato al monastero stesso, la basilica aveva dovuto sospendere il piano di ristrutturazione per mancanza di fondi.		
12 agosto 1643	Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 66	Bucellino riceve una lettera dai confratelli di Bregenz che gli chiedono di portare in città le opere per mostrarle e spiegarle		Non si specifica quali opere, né a chi si vuole mostrarle

5 dicembre 1643	Stump, 1976, p. 67	L'abate Antonio della Schottenkloster chiede a Bucellino di firmare il nuovo piano della chiesa e di inviarlo a Genova per approvazione		
9 dicembre 1643	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Una nuova lettera di Bucellino informa il Benso che i lavori nella chiesa di Vienna stanno proseguendo con un grande dispendio di denari. Con l'occasione l'abate invia le misure per la tela da mettere nell'altar maggiore		La tela non arrivò mai a destinazione
6 febbraio 1644	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Bucellino invia misure del coro della Schottenkirche perché Benso possa progettare gli ornati		
12 marzo 1644	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Bucellino invia altre misure della Schottenkirche a Benso		
11 giugno 1644	Sertorio, 1903, c. 375 v. Soprani, ed. 1768, pp. 284- 285	Bucellino chiede a Benso il disegno preparatorio per la tavola con l'Assunta già chiesto anni prima		
6 agosto 1644	Sertorio, 1903, c. 375 v.	Bucellino chiede ancora a Benso il disegno preparatorio per la tavola con l'Assunta atteso con impazienza		
2 settembre 1644	Sertorio, 1903, c. 375 v	Benso finalmente spedisce a Vienne il progetto per gli ornati della chiesa degli Scozzesi, da eseguirsi in marmi e bronzi dorati, il disegno del quadro dell'Assunta e di un altro dipinto con il <i>Volto di Cristo in gloria in atto di ricevere sua madre</i>	Cat. D.C.03	Nessuna informazione
30 settembre 1644	Sertorio, 1903, c. 376	Il padre Adamo conferma la ricezione dei disegni di Benso		Nessuna informazione
4 aprile 1645	Sertorio, 1903, c. 377	L'abate della chiesa degli Scozzesi di Vienna scrive a Giulio Benso di non poter tener la sua parola per il pagamento dei duecento "ungari?" che gli sono stati promessi in acconto per la pala dell'altar maggiore		Opera mai inviata
17 giugno 1645	Sertorio, 1903, c. 377	L'abate della chiesa di Vienna ringrazia Benso che si era offerto di terminare i lavori gratuitamente		Opera mai inviata

25 novembre 1645	Stump, 1976, p. 66	Con una lettera il pittore Giulio Benso domanda a Bucellino di andare a rendergli visita a Genova		
30 dicembre 1647	Sertorio, 1903, c. 377	Gabriele Bucellino invita Giulio Benso e la sua famiglia a trasferirsi a Waldkirchen		
1650	Sertorio, 1903, c. 377	Gabriele Bucellino riferisce al pittore che i lavori nella chiesa di Vienna si erano definitivamente interrotti e che le opere di Weingaten erano state salvate dalla guerra.		
5 gennaio 1655	Sertorio, 1903, c. 377	Padre Bucellino, divenuto priore di Waldkirchen commissiona a Benso una tavola con un <i>San Giovanni Battista</i> che il Signor Marchese Girolamo Spinola regala al suo monastero.	CAT. P.129	Non rintracciata
5 aprile 1667	Sertorio, 1903, c. 377	Bucellino si rallegra di apprendere che Benso è ancora in vita e gli chiede la tavola che gli aveva promesso		
23 giugno 1667	Spahr, 1974, p. 114	L'ultima tela di Giulio Benso con la <i>Cacciata dal tempio di santo Stefano</i> arriva in questa data	CAT. P.95	Basilica di Weingarten, matroneo
14 luglio 1667	Sertorio, 1903, c. 377	Ultima lettera ricevuta da Giulio Benso. In essa Bucellino lo ringrazia per la tavola appena ricevuta.		

3.b L'esempio della Francia. Cagnes-sur-Mer e Nizza. La fortuna critica

Negli anni passati si è ampiamente parlato della «grande decorazione»³³⁰ a fresco a Genova, la quale al principio degli anni Dieci del Seicento era ancora per lo più concepita secondo un'articolazione simmetrica e sintattica. Fino ad allora la rappresentazione era subordinata al messaggio che il committente voleva fornire e poco spazio era lasciato al virtuosismo pittorico del pittore. Ciò cominciò a perdere di vigore già dal 1617-18, ossia dal rientro in patria di Domenico Fiasella dopo il soggiorno romano, dove venne a contatto con le novità artistiche della capitale, importate dai pittori toscani, bolognesi e dagli artisti gravitanti attorno a Sisto V. Imbevuto di concetti nuovi, Fiasella maturò un nuovo modo di progettare la pittura a fresco che lo portò all'unificazione del soggetto rappresentato con le quadrature, diventando così un tutt'uno in piena sintonia e dialogo. Questo primo grande cambiamento in campo decorativo lasciò presto il testimone a Giovanni Battista Carlone e a Gio Andrea Ansaldo, che portarono avanti la nuova concezione dello spazio dipinto ritenendolo un prolungamento di quello fisico. Per questo essi utilizzarono gli elementi di quadrature come parte integrante della rappresentazione, funzionali a creare prospettive ribassate per una visione di scorcio. Di dieci anni più giovane rispetto a Gio Andrea Ansaldo, Giulio Benso partì da queste riflessioni, portando alle estreme conseguenze il tentativo di sintesi tra spazio reale e finzione, creando una pittura a fresco illusionistica a *trompe l'œil*.

La concezione decorativa della pittura ad affresco di Giulio Benso aprì le porte al barocco genovese, che raggiunse il suo splendore con gli artisti della generazione successiva: Gregorio De Ferrari, Valerio Castello e Domenico Piola. Ciò gli fu possibile grazie ad una formazione solida e completa di architetto³³¹, pittore di figure e soprattutto quadraturista che gli permise di progettare delle composizioni unitarie³³². Per utilizzare le parole dello storico Venanzio Belloni, la grande decorazione di Giulio Benso:

³³⁰ Il termine fu coniato da Ezia Gavazza nel suo testo omonimo del 1974.

³³¹ Cfr. a questo proposito i progetti architettonici per la chiesa e il convento degli agostiniani (cap. 4), entrambi à Pieve di Teco.

³³² Lo strumento di prospettiva fabbricato citato nei suoi inventari costituisce una testimonianza. Cfr App. A. III. Vedi anche Soprani, ed. 1768, p. 282.

«annullò i soffitti, aprendoli ed immaginando non tanto di assistere ad una rappresentazione, quanto di partecipare ad una visione, secondo la logica di chi guarda perpendicolarmente di sotto»³³³.

Il primo straordinario risultato fu raggiunto con la decorazione della basilica della Santissima Annunziata del Guastato a Genova, che lo vide impegnato dal 1638, su richiesta della famiglia dei Lomellini (CAT. P.61-CAT. P. 67). L'opera, in particolare l'affresco della volta con l'*Annunciazione*, fu ammirata anche dai quadraturisti bolognese Agostino Mitelli e Michele A. Colonna durante il loro soggiorno genovese degli anni '51-'53, quando si trovavano in città per lavorare al camerino del Duca in Palazzo Reale. Negli stessi anni il pittore era impegnato a Sestri Ponente con l'importante incarico di affrescare la volta della chiesa con la magnifica *Assunzione della Vergine*, vista da sotto in su, che vola verso l'alto, sfondando il soffitto, e le cappelle laterali con le storie di *Carlo Borromeo* e della *Passione di Cristo* (CAT. P.14-CAT. P.17). Ciò lo tenne occupato fino al 1645.

Qualche anno dopo fu invitato a partire per l'oltralpe da parte delle famiglie genovesi dei Grimaldi e dei Lascaris, che avevano in serbo per lui i grandiosi progetti decorativi delle sale d'onore dei loro palazzi nobiliare di recente ristrutturazione. Attribuiti anticamente a Giovanni Battista Carlone, questi affreschi sono l'unico caso finora conosciuto di decorazione a carattere profano, e nello specifico, mitologico, realizzate dal maestro.

Tra le fonti antiche, il primo a presentare la commissione francese fu l'allievo di Giulio Benso, Raffaele Soprani, nella biografia che riservò all'artista nelle sue *Vite*:

«Fù poi chiamato in Francia nel luogo di Cagna al signor della quale, colorì nel di lui palazzo una gran sala a fresco, historiata di figure, prospettive con ogni diligenza»³³⁴.

A questa fece seguito la letteratura francese ed in particolare le descrizioni dei viaggiatori che per quasi due secoli, dalla fine del Settecento al principio del Novecento, esplorarono la Francia meridionale, si scoprivano ammirati e sorpresi da tale capolavoro. Tra i più celebri M. Achard, il quale rivelò che il pittore fu impegnato per circa tre anni nella

³³³ Belloni, 1969, p. 250.

³³⁴ Soprani, 1674, p. 238.

commissione³³⁵, Aubin L. Millin che attribuì per errore le pitture a Giovanni Battista Carlone³³⁶ ed infine il conte Cristophe di Villeneuve che ne parla a due riprese, nel 1917 in un articolo pubblicato su «La ruche provençale»³³⁷ e in un testo a stampa sul castello di Cagnes-sur-Mer del 1919³³⁸.

In tempi più recenti, gli affreschi provenzali di Giulio Benso sono stati sommariamente indagati negli studi sull'illusionismo pittorico di Ezia Gavazza: *La Grande decorazione, Lo Spazio dipinto e La cultura del pittore prospettico Giulio Benso*, rispettivamente del 1974, 1989 e del 2015³³⁹ e in un saggio sui cicli italiani in Provenza pubblicato da Christiane Lorgues nel 1987³⁴⁰. Essi hanno poi costituito materia di discussione in occasione di due esposizioni a palazzo Lascaris a Nizza: *La belle et la superbe. Du baroque génois au pays niçois*, del 2004³⁴¹ e *Nice, palais Lascaris*, del 2012³⁴², entrambe curate da Chales Astro.

In passato sono stati anche analizzati i rapporti artistici tra la Liguria e la Provenza, in molteplici compendi: Charles Astro e Luc Thévenon pubblicano nel 1985, *La peinture au XVIIe siècle dans les Alpes maritimes*³⁴³, Tiziana Zennaro nel catalogo della mostra *Genua Tempu Fà*, edito nel 1997³⁴⁴, dedica un saggio alle opere genovesi arrivate nel territorio provenzale e infine Pierre Rosenberg nello studio, *Pittori e pittura genovese in Francia dal XVII secolo a oggi : un punto di vista francese*³⁴⁵, del 2003 consacra alcune pagine alle relazioni culturali ed artistiche tra la Francia meridionale e il genovese, fornendo molti spunti sulla ricerca. Benché esistano articoli scientifici sulla fortuna dei quadraturisti in Francia, in particolare dei bolognesi Mitelli e Colonna, non è mai stata affrontata, la ripercussione dell'opera di Benso nel territorio francese, nonostante egli realizzi a Cagnes-sur-Mer e a Nizza degli affreschi illusionistici di grande avanguardia.

³³⁵ Achard, 1779, p. 321.

³³⁶ Millin, 1807, V, p. 4.

³³⁷ De Villeneuve, 1817, pp. 197-206.

³³⁸ De Villeneuve, 1819, pp. 3-7.

³³⁹ Gavazza, 1974; Gavazza, 1989 e Gavazza, 2015.

³⁴⁰ Lorgues, 1987, pp. 409-413.

³⁴¹ Nizza, 2004.

³⁴² Nizza, 2012.

³⁴³ Astro e Thévenon, 1985.

³⁴⁴ Monaco, 1997.

³⁴⁵ Rosenberg, 2003.

3.b.i Il castello della famiglia Grimaldi

Già prima di volgere all'anno mille, nello stesso luogo dove oggi sorge il castello Grimaldi, esisteva un antico fortino, segnalato in una carta geografica datata al 1033. Esso apparteneva all'epoca al Conte di Nizza Laugier e alla consorte, Odile di Provenza, che lo persero nel 1220, quando scontri tra la nobiltà della Provenza orientale e la contea di Provenza, permisero a Romée di Villeneuve di impossessarsi del complesso, prelevando una parte delle terre del circondario per fondare la città di Villeneuve, oggi Villeneuve-Laoubet. Nel 1250 il conte di Provenza acquistò le terre di Cagnes di Villeneuve. Questa regione fu molto ambita nei secoli per la sua posizione strategica nella valle del Var, frontiera tra gli stati provenzali. La nobiltà dei territori limitrofi desiderava conquistarla per edificare in quelle zone i propri castelli di villeggiatura, fortificazioni e cittadella. Tra questi l'ammiraglio di Francia, Ranieri II Grimaldi, signore Cagnes e Antibes nel 1309 fece edificare un Fortino di controllo, danneggiato a più riprese nel corso del tempo, in *primis* dall'invasione della provincia da parte di Bournon nel 1523, poi dall'avanzamento delle truppe di Carlo V nel 1531.

I signori di Cagnes-sur-Mer appartenevano a un ramo cadetto della famiglia genovese dei Grimaldi di Monaco. Jean Henri, cugino di Honoré II di Monaco, nato ad Antibes nel 1600, fu desideroso sin dalla tenera età, di divenire un grande signore. Nominato barone di Cagnes-sur-Mer e marchese di Courbonse, dal 1620 si installò nel castello medievale, e, grazie al sostegno della consorte, Anne de Grasse du Bar, intraprese un programma di riforme mirate a renderlo un vero Hôtel nobiliare abitabile, dimora signorile di *charme* e di piacere. Nel 1635 Jean Henri divenne maresciallo di campo delle guardie del re e luogotenente generale e nel 1646 la città divenne una baronia³⁴⁶. La nuova nomina impose l'adeguamento degli spazi di rappresentanza al nuovo ruolo e Jean Henri si fece portavoce di questa esigenza apportando nuove modifiche alla sua dimora. In primo luogo, egli si occupò degli interni, sia dal punto di vista architettonico, ampliando gli spazi, aprendo grandi finestre per dare respiro alle sale, sia da quello decorativo.

Si avviò in questi anni la costruzione della scala monumentale che conduceva al piano superiore, vicina per stile alle novità architettoniche del cortile interno del Palazzo del Principe di Monaco, di Giacomo Cantone.

³⁴⁶ Achard, 1787, p. 390.

La sala delle udienze e l'oratorio furono decorati con stucchi e al piano nobile si predispose la Sala delle feste: un grande salone lungo undici metri e largo sette e trenta che serviva alla ricezione di ospiti importanti durante riunioni di rappresentanza, banchetti ed eventi fastosi, offrendo una vista meravigliosa sul mare. Per la decorazione di questa sala importante fu chiamato tra tutti gli artisti noti a Genova in quegli anni Giulio Benso, pittore rispettato e stimato tanto da far sentire il suo eco oltralpe. Probabilmente la scelta ricadde su di lui per le sue qualità prospettiche, di quadraturista, pittore di figure, ma anche come progettatore di stucchi. La sala da ballo del castello dei Grimaldi va concepita come un'opera unitaria interamente pensata, progettata ed eseguita da lui che la ornò "di artificiose prospettive, e di storie molto dal vivo rappresentate, e con risoluta franchezza condotte"³⁴⁷.

I committenti scelsero l'iconografia del *Mito di Fetonte*, soggetto mitologico e allegorico carico di significato per la popolazione ligure, rappresentato nelle diverse sequenze della narrazione, lungo le pareti e sul soffitto.

Terminati gli interni, Jean Henri si dedicò alle parti esterne della dimora: facendo costruire un cortile interno aperto con logge sovrapposte, di gusto genovese, dotando il castello di un giardino all'italiana e infine, modificando radicalmente la facciata, arricchendola di scala di marmo a ferro di cavallo, con, al centro, un maestoso portale che conferì al complesso un andamento più movimentato.

Il periodo di gloria del castello, si avviò presto verso una fase di declino culminata l'11 giugno del 1708 con il sacco del borgo e del castello da parte delle truppe Austro-Sarde e nel 1746 da quelle inglesi. Durante la Rivoluzione, l'ultimo signore di Cagnes, Louis Camille Savour emigrò a Nizza, lasciando la residenza in uno stato di abbandono, che diede avvio alla lenta e inesauribile spoliazione di parte dei beni che ivi si conservavano. Nel 1790 l'edificio fu privato anche dei marmi che coprivano le scale mentre il resto del mobilio fu utilizzato per appiccare il fuoco. Quattro anni dopo, nel 1794, il castello divenne proprietà di Charles Gerbaud. Alla sua morte, gli eredi lo cedettero a Monsieur Nicols, che, a sua volta, lo vendette a Chretien Gerecke. Fu quest'ultimo ad occuparsi per primo del un restauro dell'edificio.

Nel 1937 il castello fu acquistato dalla municipalità e ancora oggi conserva all'interno un museo d'arte contemporanea.

³⁴⁷ Soprani, 1674, p. 238.

3.b.ii L'apparato decorativo del salone delle feste: iconografia e iconologia del *Mito di Fetonte*

Alla metà del XVII secolo la decorazione a fresco in area genovese trova un momento di massima espansione. Se, fino a questa era destinata ad ambiti e temi religiosi, ora si apre verso ambienti privati, di nobili e borghesi facoltosi che desideravano decorare i propri palazzi. I soggetti prediletti si indirizzarono verso la raffigurazione profana, di carattere mitologico, connotata, nello specifico, da una forte valenza simbolica: di esaltazione della bellezza, della virtù e della gloria, del committente³⁴⁸. La scelta di Jean Henri e della sua consorte di rappresentare il *Mito di Fetonte*, in tutte le fasi della sequenza narrativa, è da considerarsi in quest'ottica.

L'acme della vicenda mitologica è costituita dal *Fetonte mentre cade* a terra a testa in giù dal carro del Sole di suo padre Apollo, dopo esser stato colpito dal fulmine lanciato da Zeus per punirlo per aver corso troppo vicino alla terra, incendiata. Al centro, in uno spazio concentrato e denso si vede il carro di legno, sommariamente descritto, esploso in vari pezzi, di cui una delle ruote di legno, a sinistra, è violentemente espulsa dall'asse. I quattro cavalli trainanti, impauriti e ignari di ciò che sta loro succedendo si arrovellano e si contorcono. smarriti nell'aria. Uno cade dietro al carro. Due, diretti nella stessa direzione, nascosti dal carro stesso, pare si avvicinino l'uno all'altro per aggrapparsi tra di loro con la bocca. Il quarto, che è bianco, sembra precipitare perpendicolare sullo spettatore ed è descritto dal pittore nel dettaglio: due delle quattro zampe sono viste in prospettiva e sembrano piegarsi a seguito di un movimento convulsivo. La criniera ispida e la coda flottante contrastano con la bellezza delle forme. Fetonte a testa in giù, muove le braccia, con la mano sinistra cerca un punto di appoggio, mentre porta la destra alla testa per proteggersi dalla caduta, spaventato, scoraggiato, nudo, coperto solo da un drappo rosso, in movimento. La rappresentazione si fa più spettacolare e teatrale grazie alla visione accelerata a *trompe l'œil* di sotto in su creata dal pittore prospettico, che crea l'illusione di sfondamento del soffitto, da cui cade a picco il figlio di Apollo. Le figure, da vicino, appaiono deformate per la contrazione esasperata degli elementi compositivi, esasperati dall'illusione architettonica, che la proietta i confini del reale, nello spazio dell'immaginazione. Per l'esecuzione dell'affresco, Benso si ispirò alle opere dei pittori

³⁴⁸ Gavazza, 2004, p. 15.

della famiglia dei Campi di Cremona, che vide probabilmente durante il suo viaggio verso la Germania, nel 1627. In particolare, lo marcò l'*Elia rapito sul carro del Sole*, eseguito da Antonio nella sacrestia della chiesa di San Pietro al Po (fig. 16).

Il pittore genovese fu incaricato di dipingere con le *Storie di Fetonte*, (CAT. P.77) le pareti laterali della stanza che presentano anch'esse un complesso apparato decorativo di carattere prospettico, concepito per esser visto da un particolare punto di vista, la porta di ingresso della sala. Nella parte bassa sono rappresentate tutte le fasi della sequenza narrativa del mito ovidiano, in qualità inferiore: *Fetonte supplica il padre Febo di guidare il carro*, *Fetonte guida il*

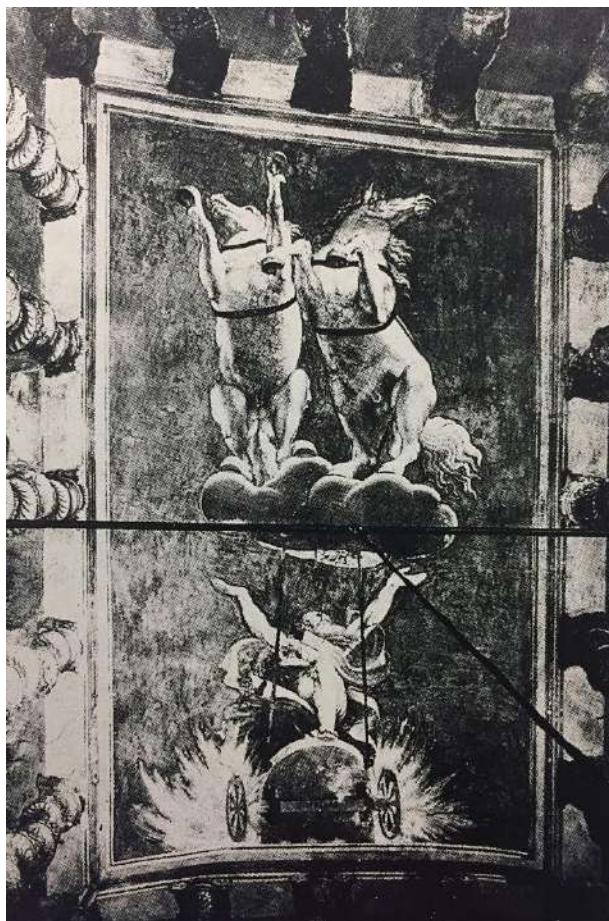


Fig. 16, Antonio Campi, *Elia rapito dal carro del Sole*, Cremona, chiesa di San Pietro al Po

carro; *le sorelle di Fetonte trasformate in pioppi*, *Fetonte accolto dagli dei*, *Divinità marine*. Questa struttura regge un falso loggiato a balconata, costruito su tre lati con gallerie e colonnati abbelliti da balaustre che reggono vasi di fiori e di frutti, funzionali a creare l'effetto di sfondamento della volta. La balconata è decorata da busti dorati che poggiano sulla cornice: agli angoli e al centro di ogni lato. Sopra le gallerie sono raffigurati dodici finti pennacchi di colorati in bronzo, che creano una falsa profondità, in cui vi sono rappresentati i simboli dei dodici segni dello zodiaco. Ai loro lati sono descritti dei satiri dorati con le braccia intrecciate in volute che reggono, a coppie, come telamoni, ovali in finto marmo, appoggiati nella parte alta, ideazione questa assai originale che non trova riscontro nelle quadrature contemporanee.

Di là della cornice dentellata a stucco che separa le pareti dalla volta affrescata, corre una serie di quattro lunette purtroppo molto ridipinte con raffigurazioni di divinità marine con i loro attributi.

L'annotazione: *Benso opera fatta in Francia 1648* apposta su uno schizzo per l'apparato architettonico del salone, conservato a Stoccarda (Staatsgalerie, Graphische

Sammlung, inv. 6234, Cat. D.148), costituisce uno dei riferimenti per la datazione delle pitture, in assenza di una documentazione d'archivio certa. Un documento del 30 gennaio 1647, conservato presso l'Archivio di Stato di Genova, trascritto all'App. E, I, mostra che il pittore è svincolato dall'impegno presso la Santissima Annunziata del Guastato, prima che i Trenta mesi stabiliti di lavoro siano decorsi, poiché aveva già ricevuto la commissione francese e si affrettava a partire per la Francia.

A differenza di altri cicli di affreschi ampiamente studiati dall'artista su supporti cartacei, come ad esempio la decorazione della Santissima Annunziata del Guastato di Genova, per il soffitto del Castello Grimaldi a Cagnes-sur-Mer ed in particolare per la composizione principale, ad oggi non si conservano schizzi preparatori, a parte il Cat. D.148. Si segnala in questa sede che un'asta svizzera ha recentemente presentato uno schizzo a pietra nera con la *caduta di Fetonte*, troppo generosamente assegnato a Giulio Benso. La debolezza del segno e la scarsa conoscenza delle regole prospettiche dell'esecutore fanno propendere per l'attribuzione ad un allievo piuttosto che al maestro stesso (Cat. D.D.14).

Una delle prime testimonianze artistiche sul *Mito di Fetonte* in area ligure è costituito dagli affreschi di Genova, nel palazzo di Fassolo di Andrea Doria, ad opera di Perin del Vaga e aiuti, realizzati negli anni Trenta del Cinquecento, parte del bagaglio culturale del nostro pittore. Il ciclo genovese si trova in una "retrocamera" della sala di Aracne o delle Metamorfosi, nella sala di Fetonte e mostra la sequenza nel mito nelle diverse fasi. Nelle lunette sono rappresentati i seguenti episodi: *Fetonte con Climene*, *Fetonte va da Apollo*, *Fetonte davanti alla Casa del Sole*, *una Mora aggioga i cavalli*, *Pregliera della terra bruciata*, *Giove fulmina Fetonte*, *Fetonte precipita dal carro del Sole*, *la sorella piange Fetonte*, *le sorelle di Fetonte trasformate in pioppie il fiume Po*, *Climene smarrita e Cicno*. Mentre sul lato nord sono raffigurati due paesaggi ed un episodio non identificato, fortemente danneggiato.

Giulio Benso parte dalla fonte genovese per costruire un'opera complessa. Per potere comprendere l'articolato significato si deve partire dalla cultura letteraria dell'artista che fu fonte di grande ispirazione.

Il pittore, infatti, mostra di conoscere molto bene gli *Emblemata*, pubblicati da Andrea Alciati nel 1591, fig. 17. Lo scrittore definisce l'*Emblema della Stoltrezza* attraverso il

temperamento di Fetonte nel mito. Lo descrive, infatti, con l'immagine della caduta di Fetonte affiancandolo da una legenda:

«Aspicis aurigam currus Paethonta paterni / igniuos ausum slectere solisequos. Maxima qui postquam terris incendia spartit : / Est temere incesso lapsus ab ece miser. Sic plerique rotis Fortunae ad sydera Reges Euecti : ambitio quos iuuenilis agit : / Post magnam humani generis cladémque suamque, / cunctorum poenas denique dant scelcru»³⁴⁹.

L'immagine utilizzata dall'Alciati costituisce la prima fonte visiva per il pittore, che riveste Fetonte della connotazione di stolto, attribuendogli un giudizio di valore negativo.



Fig. 17, Andrea Alciati, *Emblema della Stoltizia*, *Emblemata*, pubblicati nel 1591



Fig. 18, Hendrick Goltzius, *Cadute di Icaro e Fetonte*.

Le stampe di artisti nordici, ed in particolare di Hendrick Goltzius, che lavorarono su iconografie simili come le cadute di Icaro³⁵⁰ e di Fetonte³⁵¹, sono da considerarsi modelli diretti (fig. 18).

La visione a scorcio violento, di sotto in su, che il pittore realizza nell'affresco del soffitto trova le

sue fondamenta nella conoscenza di queste incisioni studiate durante gli anni di

³⁴⁹ Alciati, 1591, p. 54-55.

³⁵⁰ Leesberg, II, p. 274, n° 326.

³⁵¹ Leesberg, II, p. 274, n° 327.

formazione presso l'Accademia di Giovan Battista Paggi. Dagli inventari dei beni appartenuti a quest'ultimo, infatti, si evince che nella scuola era data grande importanza agli artisti del nord, le cui opere erano copiate durante le lezioni³⁵². Giulio Benso doveva conoscere anche un disegno di Hendrick Goltzius sullo stesso tema del Fetonte, oggi conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 1992.376, fig. 19).



Fig. 19, Hendrick Goltzius, *Caduta di Fetonte*, New York, Metropolitan Museum of Art

Questi modelli iconografici prendono un valore aggiunto quando uniti alla visione diretta di affreschi illusionistici con scorci prospettici. Come si è già detto, Giulio Benso trovò la sua ispirazione in Lombardia, ammirando le opere dei Campi di Cremona. Le fonti letterarie si rivelano di grande importanza per la concezione iconografica del mito in tutte le sue fasi.

Le lunette della sala mostrano l'intera sequenza narrativa del mito: *Fetonte supplica il padre Febo di guidare il carro*; *Fetonte guida il carro*; *le sorelle di Fetonte trasformate in pioppi*; *Fetonte accolto dagli dei*; *Divinità marine*. Esse sono tratte dalle descrizioni che ne diede Ovidio nelle *Metamorfosi* e che furono commentate dall'Horollogi nella sua edizione commentata del testo, pubblicata nel 1584³⁵³.

³⁵² Per ulteriori informazioni, cfr. il capitolo precedente.

³⁵³ Ovidio, ed. Horollogi, 1584.

«Il mancato rispetto delle norme fissate dalla somma autorità olimpica, come anche la trasgressione dei consigli paterni è causa della fatale esperienza di Fetonte:

"Balza il figlio col suo giovane corpo sul cocchio volante, / ritto in piedi, felice di stringere finalmente nelle mani/ le briglie, e di lassù ringrazia il genitore contrariato./ Intanto gli alati cavallin del Sole, Eòo, Pirois, Éton/ e Flègon, l'ultimo, riempiono l'aria di nitriti/ e di fiamme, scalpitando di fronte alla barriera/[...] Ma leggero è il carico, non quello che i cavalli del Sole/ conoscono, e il giogo manca del piglio solito;/ così, come la chiglia delle navi senza la giusta zavorra/ ondeggia e per eccessiva leggerezza sbanda sul mare,/ il cocchio, privo del peso consueto, sobbalza nell'aria con scossoni immani, quasi fosse vuoto del tutto./ Appena se ne accorgono, i quattro destrieri si scatenano,/ lasciando la pista battuta e più corrono ordinati./ Lui si spaventa e non sa dov'è la strada e, se anche lo sapesse, come imporsi a loro.[...]/ E così, dovunque guardi, Fetonte vede/ la terra in fiamme e più non resiste a quell'immenso calore:/ respira folate infuocate, che sembrano uscire dalla gola/d'une fornace ed avverte il suo cocchio farsi incandescente [...]/ Allora il padre onnipotente, chiamati a testimoni gli dei/ (e per primo chi ha concesso il carro) che se non fosse intervenuto,/ tutto si sarebbe fatalmente estinto, salì in cima alla rocca/ da cui suole stendere le nubi sulla crosta terrestre,/ da cui fa rimbombare i tuoni e scaglia in un guizzo le folgori./ Ma in quel momento non gli servirono nubi/ per coprire la terra, ne pioggia che cadesse dal cielo:/ tuonò, e librato un fulmine alto sulla destra,/ lo lanciò contro l'auriga, sbalzandolo dal cocchio/ e dalla vita, e con la furia del fuoco il fuoco repressse [...]/ Fetonte, con le fiamme che gli divorano i capelli di fuoco,/ precipita vorticosamente su se stesso e lascia nell'aria/ una lunga scia, come a volte una stella che sembra/ cadere, anche se in verità non cade, dal cielo sereno.»³⁵⁴.

All'epoca in cui Giulio Benso lavora, il significato allegorico di questo mito era ben conosciuto ed era sentito come parte del patrimonio culturale e personale dei liguri, che sostenevano di essere legati per origini a Fetonte stesso. Giovanni Battista Veneroso, letterato genovese contemporaneo del pittore, nel 1650 dedica alcune pagine del suo *Il Genio risvegliato*³⁵⁵ all'analisi del mito di Fetonte nei testi antichi, nel corso dei secoli. Egli illustra che la stirpe dei liguri, giunse dall'Egitto, attraversando la Grecia, alle

³⁵⁴ Ovidio, ed. 1584, II, vv. 150-155, 161-170, 227-230, 304-313, 319-322. Per la trascrizione completa, cfr. App. D.

³⁵⁵ Veneroso, 1650.

spiagge dell'Italia, nella zona che va dalla bocca del Tevere fino a Nizza, guidata da Fetonte, che nominò queste terre «liguri», in omaggio a Ligure, suo figlio:

«Ò sia Ferisone, o sia Phut, e da suo figlio Ligure, il qual Fetonte fu figlio di Cham, uno de' tre figli di Noè, e fu il primo, che venendo dal paese di Athene pose colonie nelle spiagge d'Italia dalla bocca del Tevere sino à Nizza. Il qual tratto dal Tevere sino à Nizza fu in quei tempi nominato Liguria da' Liguri habitatori, che da Ligure figlio di Fetonte presero questo cognome. Però Fetonte vien nominato Capo, e Padre de' Liguri da Beroso Caldeo, da Teofraso Greco, e da Plinio Latino, come dall'istesso Annio sopra. E perche Fetonte venne dal paese di Athene, gli Scrittori hanno-havuto occasione di dire, che i Liguri sono Greci per origine. Strabone così gli chiama. E Dyon. Halycar hà per tanto alta l'origine de' Liguri, che dice non sapersene il certo; soggiungendo, che se Catone, e Sempronio dicono il vero, non possono essere altra gente, che Colonia di Arcadi.

Ma per verità Fetonte Autore de' Liguri, non fù Greco, ma Egittio, che nell'Egitto havendo costruito molte Colonie, di là passò nel paese d'Athene, e d'indi in Italia, dove egli primo di ogni altro fondò diverse Colonie. Però dall'Egitto, e non dalla Grecia trassero origine i Liguri. Che poi detto Fetonte, ò Ferisone habitasse qui in Genova, se ne trahe argomento dall'essersi chiamato da' Latini, e da' Greci Ferisone, ò Fetonte il vicino torrente, che Bisagn hoggidì comunemente si nomina, quasi che tal nome gli fusse posto dal medesimo Fetonte. E che l'istesso Fetonte, dopò haver piantato Colonie in Italia, lasciasse quivi il suo figlio Ligure, e se ne ritornasse in Etiopia³⁵⁶.

[...] Così dice Frate Annio scrivendo, che i Liguri venuti con Fetonte occuparono le montagne, e tutta, la Gallia Cisalpina, ch' è la Lombardia [...]»³⁵⁷.

In effetti, il fiume Bisagno era noto nell'antichità con il nome di Feritore. La raffigurazione del mito di Fetonte negli affreschi dei palazzi liguri aveva un significato non di racconto mitologico dilettevole, ma di ammonimento morale a rispettare le gerarchie e a non oltrepassare ciò che è concesso.

Come si evince da questo estratto, la scelta del *Mito di Fetonte* non fu casuale ma è da considerarsi legata all'origine ligure dei committenti. Per questo per meglio comprenderne il significato iconologico l'affresco francese deve esser letto in chiave

³⁵⁶ Veneroso, 1650, p. 3.

³⁵⁷ Veneroso, 1650, p. 21.

allegorica, giacché strettamente assimilato a eventi che coinvolsero la famiglia Grimaldi. Connessa alla storia dei Liguri, la scelta del *Mito di Fetonte* costituisce da una parte una fonte di autocelebrazione delle origini liguri della committenza, e dall'altro un monito o accusa politica, rivolta ai liguri stessi che avevano avuto condotte disdicevoli nei confronti della famiglia, agendo da stolti.

I Grimaldi, infatti, anticamente patrizi genovesi, rappresentando la parte guelfa della città furono scacciati dalla Superba l'8 gennaio del 1297 quando la fazione dei ghibellini, rappresentati dai Doria e dagli Spinola, prese il potere. Usciti dal paese, si diressero verso ovest, dove espugnarono la Rocca di Monaco, per installarsi.

La scelta del mito può tuttavia avere un ulteriore significato di matrice politica, legato alle coeve inclinazioni del cugino del committente, Honoré II, principe di Monaco, che auspicava all'indipendenza politico culturale della sua città dalla potenza francese in virtù del legame tra Nizza e la Liguria.

Accantonato il discorso iconografico e iconologico, passiamo ora all'analisi della progettazione dell'affresco. Giulio Benso, architetto di formazione, concepì la struttura della rappresentazione grazie allo studio di trattati di architettura che conservava nella propria biblioteca e di cui si conoscono la sostanza, grazie all'inventario, da lui firmato, allegato all'ultimo testamento del maestro³⁵⁸.

Nella cultura prospettica di Giulio Benso, Ezia Gavazza mostrò l'importanza sostanziale del trattato di Benvenuto Lorini, *Dal Libro Primo De' primi principi di geometria. Lezioni di geometria, Capitolo Primo. Diversi compartimenti di circoli [...] mostrare come si formino in quattro modi gli ovali [...]*, per la realizzazione dello scorcio prospettico del soffitto.³⁵⁹ Come nel testo cinquecentesco, la decorazione di Cagnes-sur-Mer è, infatti, concepita sullo schema di due cerchi interferenti costruiti su due quadrati, uniti, aventi lo stesso centro. Secondo le analisi di Gavazza, i due cerchi s'intersecano con un punto di fuga al sommo del triangolo che ha la base nei punti centrali dei due cerchi costruiti sui due quadrati; sui punti fissati sui lati del triangolo altre due circonferenze si intersecano sul punto di fuga posto sulla stessa linea centrale indicando una leggera inclinazione del piano, su cui è raffigurata l'immagine con la *Caduta di Fetonte* rispetto al punto di distanza dell'intera volta, posto all'esterno della sala, in asse con la porta di ingresso (fig. 20)³⁶⁰.

³⁵⁸ Cfr. App. A, III, Doc. 6.

³⁵⁹ Lorini, 1609, p. 4 e p. 6; Gavazza, 2015, p. 254.

³⁶⁰ Gavazza, 2015, p. 254.

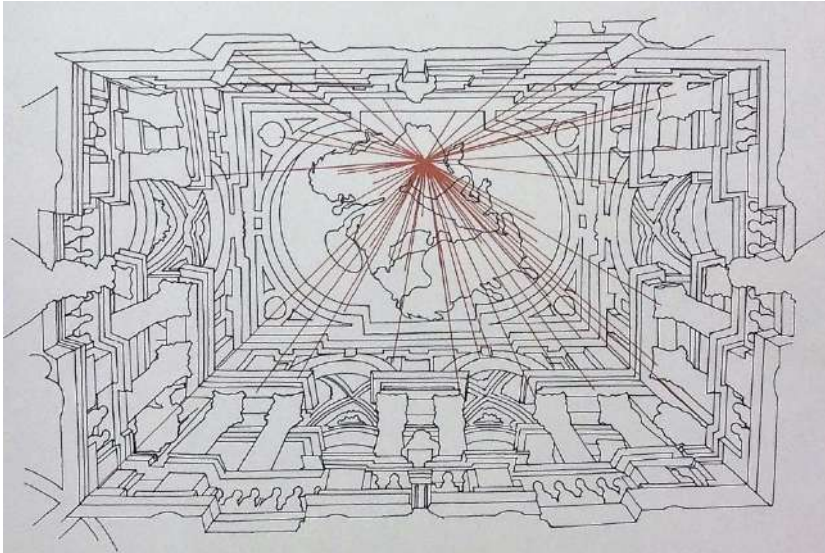


Fig. 20, Ezia Gavazza, schema della decorazione della sala da ballo, del castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer.

Un altro riferimento architettonico per la progettazione della decorazione francese di Giulio Benso è la scuola bolognese del XVI secolo. In questi anni a Bologna diversi artisti della cerchia di Jacopo Barozzi da Vignola, come Ottavio Mascherino, Pellegrino Tibaldi e Tommaso Laureti, si specializzarono nell'esecuzione di affreschi illusionistici, adottando schemi architettonici prestabiliti. Un disegno del Laureti, oggi perduto, ma inserito tra le illustrazioni dell'edizione di Egnazio Danti delle *Due regole del Vignola*, 1583³⁶¹ fu fonte di ispirazione per il pittore che ne ricreò il medesimo loggiato, decorato con un simile linguaggio architettonico (fig. 21).

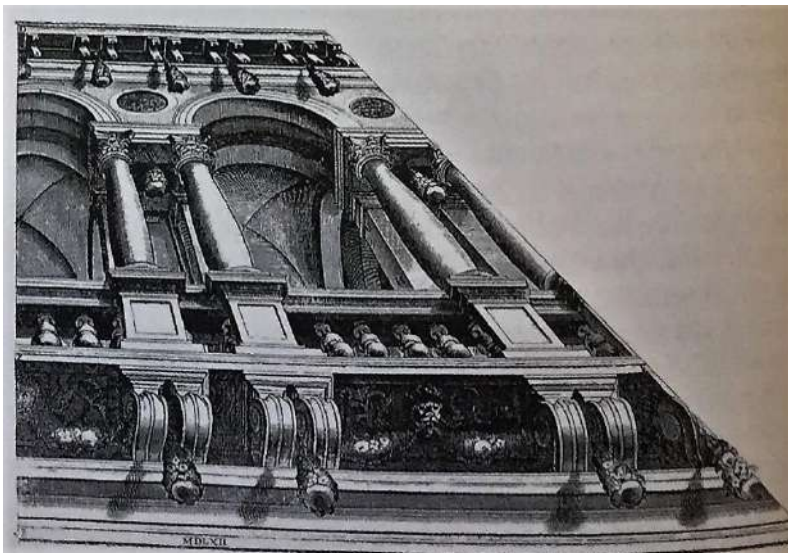


Fig. 21, Tommaso Laureti, Disegno di loggiato.

³⁶¹ Vignola, ed. Danti, 1583, pp. 88-89.

3.b.iii La decorazione di Cagnes-sur-Mer attraverso gli occhi dei viaggiatori del XIX secolo

L'affresco di Giulio Benso, per la sua straordinaria riuscita illusionistica e prospettica, fece parlare molto di sé in Liguria e oltralpe, attirando l'attenzione di numerosi viaggiatori e letterati che esplorarono il *Midi* della Francia, curiosi di ammirare tale splendore. Alcuni di questi non mancarono di trascrivere un diario di bordo che resero poi pubblico³⁶². Si è già parlato del caso di M. Achard, Aubin L. Millin e del conte De Villeneuve. Vediamo in dettaglio i loro racconti.

La prima descrizione dell'opera di Cagnes-sur-Mer fu proposta da Aubin L. Millin nel quinto volume del suo *Voyage dans les départemens du Midi de la France*, edito nel 1808:

«Peinte sur le plafond du salon l'histoire entière du fils d'Apollon e Chymere est représenté dans des médaillon qui entourent le sujet principal, et le tout est soutenu par des telamons on attribue cet ouvrage à Carlone auteur du Plafond de l'église del' Annonciade à Gênes»³⁶³.

Lo scrittore, che visitò il castello al principio dell'800, prediligeva per i suoi viaggi mete piuttosto note e già trattate nelle guide precedenti. Egli attribuisce l'affresco a Carlone, forse Giovanni Battista, che può in effetti aver aiutato Giulio Benso nella decorazione. I due, in effetti, furono collaboratori a Genova durante la decorazione della cappella di palazzo Ducale, nel 1655 (CAT. P.83).

Millin informò che al momento della sua visita le pareti della sala erano coperte di fondali di cartoni, poiché la funzione del luogo era cambiata ed era diventato un teatro.

Che la sosta a Cagnes-sur-Mer fosse meta assai ambita per i francesi in viaggio verso Italia lo conferma un altro testo ottocentesco interamente dedicato ai *plafond* scritto De Villeneuve nel 1801, ma pubblicato nel 1817 su *La Ruche provençale*. Lo stesso autore tornò a parlare dell'affresco nel 1819 definendolo:

³⁶² Si vedano a questo proposito: Achard, 1779; De Villeneuve, 1817; De Villeneuve, 1819; Andre-Bonnet, 1957; Clergue, 1964.

³⁶³ Millin, 1807, tome V, p. 4.

«Un de ces spectacles magnifiques que la nature et les beaux-arts, à son imitation, peuvent seuls nous offrir : quand on entre dans ce lieu, on ne peut qu'admirer, et il faut, pour ainsi dire, reprendre haleine, avant de pouvoir rendre compte de ses sensations»³⁶⁴.

Anche Villeneuve fornì un giudizio personale sull'attribuzione dell'opera distinguendo due mani: quella dell'artista principale, di cui non fece il nome, che si occupò dell'ovale al centro con la *Caduta di Fetonte*, e quella di un secondo pittore, più mediocre, che chiamò Giovanni Carlone, incaricato di eseguire i medaglioni laterali e la cornice decorativa. Curiosamente il letterato rivelò che i proprietari del castello datavano il soffitto al 1624³⁶⁵. Nello stesso testo del 1819, Villeneuve citava il commento di un viaggiatore francese che aveva visitato il castello nel periodo a cavallo tra il '700 e l'800 e lo aveva descritto con le seguenti parole:

«Le plafond d'une salle du château de Cagnes est peint avec toute l'illusion de l'optique : vous y voyez la chute de Phaëton, dont les chevaux du char présentent la croupe de quelque côté qu'on les regarde : on dit que le peintre, après avoir employé trois ans à faire ce morceau, ne pouvait perdre de vue ce cher ouvrage dont il était amoureux, et qu'au moment de son départ il versa des larmes, en disant : Bella mia cascata di Phaëton, io non più ti vedere, mai mai mai»³⁶⁶.

Ciò che colpiva i visitatori era l'ampiezza della zona affrescata, 8 metri per 10, misure a cui i provenzali non erano abituati.

Con questa breve descrizione Villeneuve apportava un nuovo dettaglio finora sconosciuto, quello della durata del cantiere, che si diceva essere di tre anni.

Sempre lo stesso autore riferì, pur non condividendo il pensiero, che Achard nella sua *Description géographique, historique, topographique des villes, bourgs, villages, etc de Provence*, uscito nel 1787³⁶⁷, aveva attribuito l'affresco a Correggio. Si tratta di un errore o della mancanza di conoscenza, dato che per differenze stilistiche sono evidenti e, inoltre, non si conosce nessun viaggio di Correggio in Francia.

³⁶⁴ Villeneuve, 1819, p. 3.

³⁶⁵ Villeneuve, 1819, p. 4. La datazione e l'autore sono ripresi da Berengier.

³⁶⁶ Villeneuve, 1819, p. 7.

³⁶⁷ Achard, 1787, p. 390

Altri forestieri viaggiatori in antico, ignorando l'autore dell'opera, hanno proposto i nomi di Michelangelo, forse per la maniera fiera e disinvolta di disegnare, di Domenichino, di Lanfranco o più generalmente alla scuola dei Carracci. L'insistente attribuzione alla scuola bolognese rivela come i viaggiatori ottocenteschi associassero il dipinto alle opere dei quadraturisti emiliani.

I dubbi sul riconoscimento dell'artefice erano ancora presenti nel 1957, quando Léonard Andre-Bonnet, curatore delle collezioni del castello al principio del XX secolo, ne pubblicò la monografia³⁶⁸. Nel testo egli elogiava il celebre affresco, eseguito a suo dire tra il 1624 e il 1627, affidandolo a Giovanni Carlone, pittore, a suo avviso, poco conosciuto, che aveva già lavorato al palazzo Lascaris a Nizza e all'Annunziata del Guastato a Genova. Egli indicava, inoltre, che al momento della partenza dell'artista per Genova, quest'ultimo avesse affermato con tristezza:

«Oh! mia bella caduta di Fetonte, non ti rivedrò mai più»³⁶⁹.

Questa affermazione non trova alcun riscontro documentario.

3.b.iv Giulio Benso, Giovanni Battista Carlone e Giovanni Battista Merano a palazzo Lascaris, a Nizza

Sebbene artisti e collezionisti francesi del XVII secolo fosse raramente interessati all'arte genovese, poiché più attratti dalle opere di altre scuole artistiche italiane, come quella romana, veneta, napoletana e bolognese, tuttavia due regioni dell'odierna Francia sembrano esser state più aperte e ricettive alle novità liguri: la Corsica e il mezzogiorno, più precisamente la Contea di Nizza. La prima era genovese e lo rimase sino al 1768, mentre la seconda, Nizza, si staccò dalla Provenza nel 1388 per legarsi alla Savoia per circa quattro secoli, favorendo la sensibilizzazione alla cultura italiana. La Contea di Nizza, infatti a causa di un lotto per la successione al trono della Regina Giovanna, alla fine del XIV secolo si stacca dalla Provenza per avvicinarsi alla Savoia nel 1388.

³⁶⁸ Andre-Bonnet, 1957.

³⁶⁹ André-Bonnet, 1957, p. 79.

La città assunse quindi, tra i secoli XVI e il XVII, un cambiamento di aspetto che favorì la costruzione di nuovi palazzi e di chiese che le donarono un aspetto più italiano e pittoresco³⁷⁰. A questo momento di rinnovazione artistica, parteciparono diversi architetti che già si distinsero nella capitale del Ducato di Savoia, chiamati a rispondere oltralpe ai nuovi mecenati. Le formule italiane di decorazione in Provenza s'imposero sul territorio francese in funzione al quadro geografico che legava la Contea di Nizza alla vicina Liguria e al Ducato, non ancora regno, di Savoia.

Proprio a Nizza vi si ritrovano alcune decorazioni in stile genovese che presentano lo stesso programma iconografico della sala da ballo del castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer.

Si tratta dell'esempio del palazzo Lascaris, appartenuto alla famiglia omonima, conti di Ventimiglia e branca della famiglia Grimaldi. In particolare, Jean-Baptiste Lascaris dispose intorno alla metà del secolo XVII di costruire il palazzo e lo fece decorare con affreschi mitologici, che mostravano, tra l'altro il *Mito di Fetonte*. Ancora oggi si discute sull'autore delle decorazioni, che purtroppo negli anni sono state molto ridipinte. I nomi più facilmente proposti sono quelli di Giovan Battista Carlone e Giovan Battista Merano. In quest'occasione si ipotizza, come già sostenuto da Christiane Lorgues-Lapouge, una collaborazione tra il primo, Carlone e Giulio Benso³⁷¹. I due, infatti avevano già lavorato insieme a Genova. Non si esclude, peraltro, una coo-partecipazione anche a Cagnes-sur-Mer, arricchita dalla presenza dell'allievo di Giulio, Giovanni Battista Merano a cui fu talmente legato professionalmente da volergli lasciare, per via testamentaria, i dipinti, i pennelli e tutti i disegni e modelli di bottega, alla sua morte³⁷². L'attribuzione a quest'ultimo fu avanzata da Francesca Fabbri nel 2003 che rifiutò, invece, di vedere la mano di Giovanni Battista Carlone³⁷³.

³⁷⁰ Latouche, 1951; Lorgues-Lapouge, 2004.

³⁷¹ Lorgues-Lapouge, 1987, p. 407.

³⁷² Si vedano a questo proposito i testamenti *post-mortem*: App. A, III, Doc. 5.

³⁷³ Fabbri, 2003, pp. 366-367, nota 16.

3.b.v Diffusione di modelli bensiani nella Francia meridionale, il caso di Jean Daret

La presenza di Giulio Benso in Provenza non costituisce un caso isolato, giacché gli incessanti scambi commerciali tra la Francia e l'Italia favorirono lo spostamento gli artisti provenienti dalla Savoia e dalla Liguria.

Se, dunque, numerose tele di pittori genovesi arrivarono a Nizza da Genova³⁷⁴, non si conosce nessun altro affresco che possa esser paragonato a quello del nostro pittore per grandezza e risultato prospettico. Lo stupore e la curiosità, che esso suscitava, attiravano, come abbiamo visto, letterati e viaggiatori, e si può ben immaginare la ripercussione che questa abbia avuto nella produzione pittorica locale, costituendo un modello a cui ispirarsi.

Tra gli artisti che poterono ammirare il soffitto del castello Grimaldi si deve probabilmente contare Jean Daret (1614-1668). Belga di nascita, fu attivo ad Aix en Provence già dal 1637. Jane MacAvock, che ne ha studiata la personalità nella tesi di dottorato, sostiene che il maestro intraprese un viaggio in Italia, spingendosi fino a Roma. Fu probabilmente in questa occasione che percorse la Provenza, passando per Nizza e Monaco in direzione di Genova, da dove avrebbe potuto imbarcarsi per la Villa Eterna.

Daret era pittore da cavalletto, ma anche frescante con buone capacità prospettiche. Le opere a fresco illusionistiche più rilevanti che realizzò datano a partire dagli anni Cinquanta e si trovano ad Aix en Provence.

Nel 1654, infatti, decorò l'Hôtel particolare del Barone di Châteaurenard, dove eseguì il celebre a *trompe l'œil* dello scalone e del soffitto (fig. 22), studiato in un foglio preparatorio, conservato presso una collezione privata a Bordeaux. Il viaggio in Italia del pittore belga fu di imprescindibile importanza per la realizzazione di quest'opera, come precisò Pascal Julien³⁷⁵, ma non è da escludere un primo interesse per l'illusionismo prospettico e la quadratura sviluppato dalla visione delle opere di Giulio Benso che in quegli stessi anni in Provenza e in Liguria non trovavano pari.

Jean Daret non fu il solo a manifestare un eco della pittura del genovese. I fratelli Jérôme e Jean Baptiste Daniel, di cui Marie-Christine Gloton pubblicò un primo saggio

³⁷⁴ Per ulteriori informazioni si rimanda a Monaco, 1997.

³⁷⁵ Julien, 2001, p. 85.

retrospettivo nel 1976, sono due pittori attivi alla metà fine del Seicento, autori di decori di gusto italiano. Gli scorci audaci, le figure in movimento riprese da sotto in su, come si vede nel *Giove e i Titani* dell’Hôtel de Venel (1695-1701), o negli affreschi mitologici dell’Hôtel Laurens de Peyrolles (oggi Grimaldi-Régusse) in rue de l’Opéra (1685-1690) a Aix-en-Provence mostrano una sintonia con la pittura d’oltralpe, e un distacco rispetto alla corrente pittorica parigina di eccellenza di quel periodo. Analizzandone le opere, la studiosa rimarcò che:

«On peut hésiter parfois à distinguer la main de l'un ou l'autre frère dans un tableau : les fonds d'architecture, les visages ronds, la gesticulation expressive appartiennent à la même école, plus italienne que provençale»³⁷⁶.

Si è a conoscenza di un viaggio che Jérôme Daniel intraprese in Italia dal 1669 al 1675, dove studiò in particolare la pittura romana e veneziana, tuttavia non è da escludere che, durante la sua trasferta, abbia potuto fermarsi ad ammirare il celebre soffitto di Giulio Benso, che tanto aveva fatto parlare di sé.

Un grande rilievo in questa fase di trasmigrazione di modelli lo ebbe anche Pierre Puget, che dal 1661, per sette anni risiedette a Genova, dove lavorò per la committenza locale in qualità di scultore, architetto e pittore³⁷⁷.



Fig. 22, Jean Dare, Decorazione del soffitto dello scalone, Aix-en Provence, l’Hôtel particolare del Barone di Châteaurenard.

³⁷⁶ Gloton, 1976, p. 183.

³⁷⁷ Cfr. a questo proposito Fabbri, 2001 e Fabbri, 2003^b.

CAPITOLO 4

GIULIO BENSO ARCHITETTO: IL CASO DEL CONVENTO DELLE AGOSTINIANE A PIEVE DI TECO

4.a La formazione di Giulio Benso architetto

Il primo a fornire informazioni sull'attività di architetto di Giulio Benso fu l'allievo Raffaele Soprani che, nell'edizione del 1674, nell'apertura della sua *Vita*, lo descrisse come:

«PITTORE ARCHITETTO GENOVESE»³⁷⁸.

Come si è visto nei capitoli precedenti³⁷⁹, lasciata la casa paterna di Pieve di Teco, Giulio Benso se ne venne a Genova dove fu presentato al principe Giovanni Carlo Doria, che lo introdusse all'accademia di Giovanni Battista Paggi.

Fu proprio all'interno di questa scuola che mosse i primi passi in direzione degli studi di prospettiva e di architettura. Lo stesso Soprani rivelò che:

«Nè fu già contento il buon discepolo di tali progressi. Volle anche apprendere la Prospettiva: facoltà, ch' egli ben s' avvisò esser onninamente necessaria a costituire un perfetto Pittore, qual a ragione pretendeva di diventare. Vi si applicò: e molto serio, e impegnato studio vi fece: sempre indefesso in fabbricar modelli d' edifizj, in meditar sulle positure delle lor piante, in faticare intorno alla pratica de' giusti digradamenti, degli esatti scorti, e delle regole de' *sottinsù*, che sì bel pregio accrescono alla Pittura. Tanto in somma a forza di sua industria giunse a possedere: quanto dee concorrere in un Soggetto; acciocchè sia non solo fornito d'ogni amminicolo per la perfezione della Pittura, ma eziandio nell'Architettura sufficientemente fondato»³⁸⁰.

Giovanni Battista Paggi non era architetto, quindi si può facilmente ipotizzare che il giovane Giulio, dopo aver appreso le basi in accademia, continuò a studiare sui libri di architettura, posseduti nella sua biblioteca, da autodidatta³⁸¹. Fatto proprio il mestiere, si occupò di tramandarlo ai suoi allievi, talvolta rendendo la pratica ripetitiva e noiosa.

³⁷⁸ Soprani, 1674, p. 237.

³⁷⁹ Cfr. da p. 61.

³⁸⁰ Soprani, ed. 1768, pp. 280-281.

³⁸¹ Per un dettaglio della sua biblioteca, cfr. l'inventario dei beni *post-mortem*: App. A, III, Doc. 6.

Raffaele Soprani, che aveva scelto di seguire i suoi insegnamenti, stanco di «tirar linee» ripetitive, dichiarò nella sua *Vita*, di aver preferito lasciare questa bottega, per andare a seguire il collega Sinibaldo Scorza:

«Uscito che fu da' PP.Gesuiti, s'introdusse a Giulio Benso Pittore prospettico, che gl'insegnò a delineare con finezza d'arte in angustia di picciola carta lontananze smisurate, e figure geometriche, soggette, o non soggette a regola. Quando stanco ormai Raffaele di tirar tante linee, fissar punti d'altezza, e distanze, formare scorti, e digradar pavimenti, ed osservata la maestria, e i disegni di Sinibaldo Scorza, s'applicò più volentieri a delineare, ed imitar questo Professore [...]»³⁸².

Tuttavia, poco è noto oggi, della sua attività di architetto.

Egli cominciò a realizzare progetti di architettura appena uscito dalla bottega di Giovanni Battista Paggi. Si conosce, infatti, che già alla fine degli anni Venti, Gabriele Bucellino, segretario della basilica di Weingarten e committente di opere su tela per la stessa chiesa dal 1627 al 1667, inizialmente avesse domandato al pittore genovese di realizzare i progetti di rinnovo architettonico del tempio gotico, per restituirle un aspetto illustre barocco, più moderno, secondo la prescrizione tridentina³⁸³.

Di questi disegni purtroppo nulla è pervenuto³⁸⁴, ma la stima dell'architetto doveva esser alquanto elevata se in una lettera, datata 12 settembre 1635³⁸⁵, oltre a confermare la buona ricezione delle due pale con il *San Giacomo* (CAT. P.92) e il *san Sebastiano* (CAT. P.93), padre Bucellino commissionava nuovamente a Giulio Benso i disegni e i progetti architettonici per alcune cappelle e chiese del territorio tedesco limitrofo a Weingarten, poiché l'invasione degli svedesi aveva causato molte distruzioni. Quest'informazione ci è fornita da padre Sertorio che purtroppo non specificò di quali paesi né di quali chiese si trattasse, cosicché oggi non si è in grado di formulare nessun giudizio a riguardo. Anche di questi disegni non è pervenuta alcuna informazione.

L'unico caso di progetto architettonico realizzato, per cui si conosce il committente e il luogo di costruzione è il convento delle Agostiniane di Pieve di Teco,

³⁸² Soprani, 1764, p. 338 e Soprani, ed. 1768, p. 2.

³⁸³ Bergmann, 1862, p. 49; Spahr, 1974, p. 114.

³⁸⁴ Per maggiori informazioni, cfr. il cap. 3, da p. 105.

³⁸⁵ Sertorio, 1903, c. 375.

edificato dall'architetto Gerolamo Gandolfo da San Lazzaro del Mare e oggi in parte demolito.

4.b Il caso del convento delle Agostiniane a Pieve di Teco

Nell'espugnazione sabauda del 1625, il secondo Castello dei Clavesana, quello costruito in paese a partire dal 1241, e divenuto sede delle autorità governative della Repubblica genovese, venne raso al suolo dalle truppe franco-piemontesi nel 1625³⁸⁶. In questa sede nel 1644 il medico pievese Giovanni Maria Ricci, residente a Genova, fece erigere l'attuale grande edificio, considerato tra le più importanti fondazioni monastiche realizzate nel XVII secolo, affidandone il progetto architettonico al compaesano Giulio Benso³⁸⁷.

La costruzione intera era costituita dal corpo conventuale, dalla chiesa e dall'antistante loggia Ricci. Presso l'Archivio di Stato di Genova si conserva oggi l'atto di donazione del dott. Ricci, datato all'8 agosto del 1642, redatto da Girolamo Castagnino³⁸⁸. Attraverso questo documento il medico si fece carico di versare a partire dal 1° gennaio 1643 alla città di Pieve di Teco:

«a 210 luoghi dai monti di Roma»³⁸⁹

Ossia circa 5560 lire genovesi, che sarebbero dovute servire per costruire la chiesa e l'adiacente monastero agostiniano. Fece seguito il 12 febbraio 1644, il permesso da parte del vescovo monsignor Costa di iniziare i lavori di costruzione. Nel giugno dello stesso anno fu posta la prima pietra, e nella medesima occasione la chiesa, dedicata all'*Annunziazione della Vergine*, fu consacrata.

³⁸⁶ Calzamiglia, 1993, p. 68

³⁸⁷ Archivio di Stato di Imperia, ASI, notaio Maggiolo, filza 4236 1643-1645, atti n° 269 e n° 393; Levrieri, 1871, p. 9.

³⁸⁸ Archivio di Stato di Genova, ASG, notaio Girolamo Castagnino, 1632-1682, filza n. 2, 1639-1647, atto n° 221, 8 agosto 162, fogl. 270, 12 marzo 1643; Belloni, 1988, p. 89.

³⁸⁹ Archivio di Stato di Genova, ASG, notaio Girolamo Castagnino, 1632-1682, filza n. 2, 1639-1647, atto n° 221, 8 agosto 162, fogl. 270, 12 marzo 1643, Belloni, 1988, p. 89.

I lavori furono diretti da quattro protettori, tra cui Maria Cecilia Ricci, figlia del medico fondatore³⁹⁰. Nel 1652 il cantiere rallentò per carenza di fondi economici³⁹¹, per poi riprendere qualche mese più tardi ed esser terminato nel dicembre 1655.

La chiesa sviluppa il tema della pianta centrica a croce inscritta in un quadrato, con cupola nel vano centrale posto all'intersezione delle volte a botte che coprono i bracci della croce. Nei quattro spigoli sono ricavati ambienti più bassi: quelli prossimi all'ingresso, che sono parte integrante dell'invaso, presentano coperture a vela, mentre quelli ai lati del presbiterio, che fungono da vani accessori, sono coperti da volte a padiglione. La facciata è preceduta da un portico che occupa tutta l'ampiezza della chiesa ed è sormontato da locali a uso del convento, secondo una tipologia che sarebbe diventata piuttosto comune nei monasteri delle monache.

La soluzione architettonica adottata si differenzia da quelle di altri complessi monastici coevi e sembra rielaborare le forme tardo cinquecentesche della chiesa di San Benedetto a Fassolo con la sostituzione della volta a crociera con una più congrua cupola impostata su un tamburo cilindrico.

Paneri, nel manoscritto *Sacro e vago Giardinello*, redatto tra il 1624 e il 1653, offrì una descrizione del Monastero e della chiesa sulla base del progetto di Giulio Benso messo in atto dall'architetto Gerolamo Gandolfo da S. Lazzaro del Maro.

Si tratta dell'unico documento esistente che possa dare un'autentica percezione del progetto ideato dall'artista e della resa finale, di cui oggi non si può più godere, a causa della sua distruzione:

«Resta detto Monastero, e Chiesa in miglior posto del luogo a dirimpetto per linea trasversale al sacro Asilo de Principi d'Anacriti, che serà d'un vaso quadrato in volta à mezo larga palmi 30, alta palmi 110 1/2 et in fronte apparirà l'Altar maggior sotto titolo della S. ma Nonciata, di Choro à tramontana, con due Capelle à lati... con facciata à mezo giorno di tre porte, dove si vederà spatioso Portico, con sue ben

³⁹⁰ Suor Maria Cecilia Ricci, figlia del fondatore del monastero, risiedeva all'epoca della sua costruzione nel convento genovese di San Tommaso di Fassolo e nel 1656 si trasferì con la consorella Maria Eletta Pinelli a Pieve di Teco a dirigere la comunità ecclesiastica. Si vede a questo proposito il documento conservato presso la Curia Vescovile di Albenga, ACVA, in *Monasteri femminili, faldone 181*, lettera del Cardinale Stefano Durazzo, arcivescovo di Genova, del 25 gennaio 1656 contenente il permesso accordato alle monache di uscire dalla clausura del monastero di San Tommaso per recarsi a Pieve di Teco. La Ricci fu accompagnata dal vescovo di Albenga, monsignor Francesco De Marini, dal fratello Federico; il nipote Giuseppe Maria e dalla cognata Maria Maddalena. Francesco Pinelli accompagnò la consorella. Nello stesso faldone, un'altra missiva datata al 4 febbraio 1656 descrive il viaggio delle due suore verso la Pieve. Cfr. anche Boggero, 1995, pp. 137, 140, nota 14.

³⁹¹ Sertorio, 1903, c. 357.

disposte scale per raccogliere le anime alle sacre operationi, sopra di cui resterà Choro di longhezza palmi 60., largo 20. per sacra sentinella di quel Gregge in salmeggiante beneficio universale. Il Monastero resterà quadrato in 140 palmi di netto, con sue officine necessarie, acquiduti, boschetti, giardino, con Dormitorij capaci di 40 Monache, conforme alla disposizione del Donatore, che si potrà agguagliar à Città per le commodità, e sontuosità della fabrica»³⁹².

Per la stessa chiesa Giulio Benso realizzò la tela con *l'Annunciazione della Vergine*, CAT. P.32, già ricordata da Raffaele Soprani e Carlo Giuseppe Ratti³⁹³. Secondo le testimonianze di Filippo Levrieri³⁹⁴, quando l'autore pubblica *Storia e memoria di Pieve di Teco*, nel 1871, l'opera, oggi conservata in Santa Maria della Ripa, è ancora nella collocazione originario, dove rimase sino al 1874, data dell'abbandono del convento a seguito della soppressione degli ordini religiosi e il passaggio del complesso al Comune di Pieve. Nel 1904 la chiesa fu trasformata in teatro e l'opera transitò sulla parete dello scalone, come riferisce Sertorio³⁹⁵. Sempre del maestro era un'opera col «Presepe», CAT. P.26, conservata presso la cappella campestre di San Giuseppe, testimoniata sia da Levrieri³⁹⁶ sia da Sertorio³⁹⁷.

Sovrastava il tutto la gentile cupola ricoperta di scandole d'ardesia, e con la sfera di rame sommitale e traforata da molti colpi d'arma da fuoco. Sotto la loggia, in alto, esiste tuttora la statua del Ricci, con la lapide che ne ricorda l'impresa. Sempre sotto la loggia, ma più in basso, sono murati gli unici reperti del Castello sopravvissuti alla distruzione. Si tratta di alcune piccole cariatidi in pietra, maschili e femminili, e di qualche altro frammento, tra cui una lunga lastra con un'iscrizione inneggiante alla fedeltà dei pievesi alla Repubblica genovese. Ai due lati della Loggia Ricci sono murati un piccolo tondo con *l'Agnello*, ed un più ampio bassorilievo in pietra nera rappresentante *l'Agnus Dei*, avente ai lati *San Giovanni* e *Santa Caterina con la palma del martirio e la ruota di tortura*. Anche questo monastero divenne una caserma, dedicata a Sebastiano Manfredi, membro dell'illustra omonima famiglia pievese, caduto in Africa al tempo della campagna coloniale del 1896.

³⁹² Paneri, *Sacro e vago Giardinello*, Archivio della Curia Vescovile di Albenga, ACVA, ms. (1624-1653) II, c. 82 v., t. II, cc. 72 r., 73 v.; 83 v., 84 v.

³⁹³ Soprani, 1674, p. 238; Ratti, 1780^b, p. 23.

³⁹⁴ Levrieri, 1871, p. 9.

³⁹⁵ «sulla parete della prima scala che mette nel locale dell'asilo» Sertorio, 1903, c. 383; Ragazzi, 1990, p. 61; Boggero, 1995, pp. 135-140.

³⁹⁶ Levrieri, 1871, p. 9.

³⁹⁷ Sertorio, 1903, c. 383.

All'interno dell'edificio, dotato di chiostro non colonnato, e interamente costruito su voltine a crociera, gli scavi recentemente condotti hanno scoperto alcuni suggestivi reperti. Innanzitutto, porzioni della platea di base dell'antico Castello, assieme a varie condotte idriche. In secondo luogo, venne scoperto un ossario, con varie decine di scheletri di monache. Infine, esiste un cunicolo sotterraneo, oggi parzialmente occluso, che probabilmente conduceva ai Cappuccini. Dominante sul Castello, il modesto edificio della Colombera assume tuttavia la sua importanza e si ricorda che esso fece parte della corona di fortificazioni esterne che i pievesi realizzarono in occasione dell'assedio del 1625. Assieme ai Cappuccini, esso infatti difendeva la via di mezza costa, conquistando la quale il nemico sarebbe venuto a dominare il Castello da vicino e dall'alto³⁹⁸.



Fig. 1 Convento delle Agostiniane, Pieve di Tecò

³⁹⁸ Pazzini Paglieri e Paglieri, 1992, p. 57, p. 87, note 151; pp. 215-216 atto di donazione di Gio Maria Ricci. Lo stesso documento è trascritto nel *Donativo fatto dal Sp: Gio Maria Ricci alla M. Comunità della Pieve con obbligo di farne, e fondarne un monastero di monache*, Genova, 1722, pp. 3-8 (Archivio Curia Vescovile di Albenga, ACVA, Monasteri femminili, Dossier 1).



Fig. 2 Convento delle Agostiniane, Pieve di Teco



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Università di Roma Tor Vergata

**L'art de Giulio Benso : figure génoise entre maniérisme
et baroque**

The art of Giulio Benso : Genoese figure between
mannerism and baroque

TOME II

Soutenue par
Stefania Carola Lumetta
Le 08 06 2020

École doctorale n° 472
**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité
Histoire de l'Art

Composition du jury :

Michel, Hochmann Directeur d'études, EPHE	<i>Président</i>
Olivier, Bonfait Professeur, Université de Bourgogne	<i>Rapporteur</i>
Véronique, Meyer Professeur, Université de Poitiers	<i>Rapporteur</i>
Catherine, Monbeig Goguel CNRS- Musée du Louvre	<i>Invité</i>
Emmanuelle, Brugerolles Directrice d'études, EPHE	<i>Directrice de thèse</i>
Simonetta, Prosperi Valenti Rodinò Professeur, Università di Roma TOR VERGATA	<i>Directrice de thèse</i>

***I CATALOGHI RAGIONATI DELL'OPERA DI
GIULIO BENSO***

PRINCIPI DI ORGANIZZAZIONE DEI CATALOGHI

Di seguito sono proposti due cataloghi ragionati delle opere di Giulio Benso.

Il primo è dedicato alle opere pittoriche. Esso comprende le opere da cavalletto, le pale d'altare, le tele per devozione privata e gli affreschi.

Il secondo è costituito dalle opere grafiche. Esso include i disegni preparatori per pale d'altare, gli studi di bottega, e i fogli realizzati per frontespizi.

I. Catalogo delle pitture

Le opere pittoriche sono presentate seguendo l'ordine cronologico, motivato da documenti di archivio o da citazioni in fonti antiche¹.

Le commissioni di lunga durata, come quella della basilica dell'Assunta a Sestri Ponente (1630-1640), della chiesa della Santissima Annunziata del Guastato di Genova (1638-1647) o per la chiesa di Santa Maria della Ripa e la collegiata di San Giovanni di Pieve di Tecò (1627-1652) sono trattate nella loro unità, per comprenderne meglio l'evoluzione pittorica. Esse saranno presentate sulla base della data di inizio del cantiere.

La collaborazione con Gabriele Bucellino, che dette luogo alla commissione di numerose ancone per l'abbazia di Weingarten (1627-1667), lungo tutta la vita del pittore, è stata analizzata alla fine del catalogo.

Le opere che non posseggono una datazione provata documentariamente sono state collocate temporaneamente sulla base di analisi stilistiche e comparative.

Il catalogo è diviso in due parti:

- Il catalogo delle opere dell'artista che si ritengono autografe. Esse sono distinte da una sigla costituita da: CAT. (catalogo, in maiuscolo) seguito da una P (pitture) e dal numero progressivo (da 01 a 147).

Sono incluse in questo catalogo le opere disperse o distrutte e citate dalle fonti. Se si è evinta una loro datazione esse sono inserite seguendo l'ordine cronologico. Questa scelta è stata motivata dalla volontà di scoprire l'implicazione del pittore all'interno del panorama artistico genovese dell'epoca, volendo dar voce ai

¹Per un dettaglio sulle fonti antiche si veda il Cap. 1 (1.a Dalle fonti antiche alle guide della Città).

numerosi lavori che ormai non sono più visibili ma che sono stati descritti e commentati dalle fonti.

Se, altrimenti, di queste opere disperse non si hanno notizie sulla loro esecuzione, esse sono elencate in un'apposita sezione (XXXIX. OPERE CITATE DALLE FONTI (CAT. P.130- CAT. P.148)) che segue l'analisi della committenza delle tele per Weingarten.

- Alla prima parte, segue quella dedicata alle opere di attribuzione rifiutata. Esse saranno distinte da una sigla costituita da: CAT. (catalogo, in maiuscolo) seguito da una P (pittura), da una R (rifiutate) e dal numero progressivo (da 01 a 05).

Ogni committenza, come si è detto, è stata trattata nella sua unità. L'analisi delle opere è preceduta dallo studio del contesto per cui l'opera stessa è stata concepita. Per la maggior parte dei casi si tratta dello studio delle chiese in cui l'opera era o è esposta (molte hanno nel tempo cambiato collocazione) col fine di comprendere l'implicazione che il pittore aveva con la committenza e la relazione intrattenuta con i colleghi artisti ugualmente coinvolti.

L'opera è in seguito analizzata secondo un principio tecnico comune a tutte.

Ad ognuna è stato

- affidato un n° di catalogo
- indicato l'autore
- fornito un titolo attribuito da noi, secondo una lettura iconografica o descrittiva tradizionale, quando non già presente nell'opera
- espressa la datazione
- analizzata la tecnica e, quando possibile, le dimensioni
- individuata la provenienza o le antiche collocazioni e collezioni
- citata la bibliografia
- in seguito, è stata dedicata una parte di commento costituita dalla descrizione dell'opera e dell'iconografia, dalla menzione di documenti di archivio o di citazioni in fonti antiche e, infine dallo studio stilistico e comparativo con altre opere dell'artista o di altri pittori per comprenderne meglio l'arte e le influenze ricevute.

II. Catalogo delle opere grafiche

Il catalogo delle opere grafiche è introdotto da due saggi che permettono di comprendere meglio la produzione grafica del pittore, analizzando gli stili impiegati, in relazione alla finalità dell'opera e alla datazione della stessa.

In seguito, esso è suddiviso in cinque parti.

I disegni autografi, presentati secondo un ordine cronologico e suddivisi in venticinque sezioni (III.a- III.z) sulla base cronologica (per esempio: I disegni della giovinezza (Cat. D.01- Cat. D.37)) o della finalità (per esempio: III.i I disegni per la chiesa di Sant'Agostino a Genova (Cat. D.68-Cat. D.70)).

I disegni di stessa datazione sono presentati secondo un'ordine d'importanza, nel caso ci fosse un legame iconografico tra di loro o in ordine alfabetico di luogo di conservazione nel caso non esistesse nessun rapporto.

Le opere autografe sono distinte da una sigla costituita da: Cat. (catalogo, di cui solo la prima lettera è maiuscola per differenziarlo dal CAT. delle pitture), da una D (disegni), seguita da una numerazione progressiva (da 01 a 170). Si segnala un unico caso di disegno con una sigla differente; Cat. D.47s, aggiunto quando la numerazione del catalogo era stata effettuata.

Questa prima parte è seguita da disegni che, secondo il nostro giudizio, recano un'attribuzione dubbia o devono esser assegnati al pittore con una certa prudenza a causa dello stile debole o poco corrispondente a quello di Giulio Benso. Essi sono identificati con una sigla preposta costituita da Cat. (catalogo, di cui solo la prima lettera è maiuscola per differenziarlo dal CAT. delle pitture), da una D (disegni), seguita da una D (dubbi) e da una numerazione progressiva (da 01 a 26).

Vi sono presentati in seguito i disegni da noi rifiutati, riconoscibili dalla sigla Cat. (catalogo, di cui solo la prima lettera è maiuscola per differenziarlo dal CAT. delle pitture), da una D (disegni), seguita da una R (rifiutati) e da una numerazione progressiva (da 01 a 54).

Sono poi citati in una esigua sezione i fogli menzionati dalle fonti, distinti dalla sigla Cat. (catalogo, di cui solo la prima lettera è maiuscola per differenziarlo dal CAT. delle pitture), da una D (disegni), seguita da una C (citati) e da un numero progressivo (01-03). Un'ultima sezione, infine, è dedicata a tre disegni di Giulio Benso utilizzati per incisioni di frontespizi. Essi sono contraddistinti dalla sigla Cat. (catalogo, di cui solo la prima

lettera è maiuscola per differenziarlo dal CAT. delle pitture), da una S (stampe), seguita da una numerazione progressiva (da 01 a 03).

Ad ogni opera è stato

-affidato un n° di catalogo

-indicato l'autore

-fornito un titolo attribuito da noi, secondo una lettura iconografica o descrittiva tradizionale, quando non già presente nell'opera

-espressa la datazione

-analizzata la tecnica e, quando possibile, le dimensioni

-individuata la provenienza o le antiche collocazioni e collezioni, quest'ultime molto importanti visto il numero elevato di disegni attualmente in collezioni private

-citata la bibliografia

-in seguito, è dedicata una parte di commento costituita dalla descrizione dell'opera, dell'iconografia, dalla menzione di documenti di archivio o di citazioni in fonti antiche e, infine dallo studio stilistico e comparativo con altre opere dell'artista o di altri pittori per comprenderne meglio l'arte e le influenze ricevute.

CATALOGO RAGIONATO DELLE PITTURE

1. OPERE ORIGINALI

I. 1609

GENOVA, chiesa di San Nicola da Tolentino (CAT. P.01-CAT. P.02)

L'antica chiesa di San Nicola da Tolentino fu costruita tra il 1597 e il 1601 da Cipriano Bianco, su progetto di Andrea Ceresola, grazie al mecenatismo della famiglia aristocratica genovese dei Moneglia, per ospitare i monaci agostiniani scalzi². Il piano della struttura era molto semplice e si componeva di una sola navata centrale e di due cappelle laterali, in ambo i lati, comunicanti tra di loro. Nel corso dei secoli, essa venne ristrutturata diverse volte, di cui l'ultimo intervento risale al 1908 e prevede il rifacimento di parte dell'interno e della facciata esterna. Qualche anno dopo, durante la Seconda guerra mondiale, come molte chiese genovesi, il 7 novembre del 1942 l'edificio subì importanti bombardamenti. Fu quindi ricostruita negli anni Cinquanta e ingrandita negli anni Settanta. La facciata fu ripristinata nel 1976 e la nuova chiesa consacrata il 7 giugno del 1980 dal cardinale di Genova.

L'interno attuale si presenta di modeste dimensioni, ma decorato con molte opere d'arte di scuola genovese, derivanti dalla chiesa originale, tra cui due pale d'altare del giovane Giulio Benso con *Le Nozze di Cana* e la *Cacciata dal Tempio*, una *Madonna della cintura* di Bartolomeo Guidobono, detto il prete di Savona e una statua con la *Madonna della Misericordia* di Taddeo Carlone. L'antica struttura vantava anche un affresco nella volta della libreria con sant'Agostino che disputa tra i dottori, realizzato da Giovanni Battista Carlone³.

Le Nozze di Cana mostra Gesù Cristo seduto al banchetto, circondato dagli apostoli, la Vergine e altre persone, con una vista prospettica alle loro spalle, mentre consuma il pasto e si indica al servitore come ottenere il vino dall'acqua; *La cacciata del Tempio*, invece, raffigurata Cristo che spinge fuori dal tempio i mercanti che illegalmente propongono la loro merce.

L'attribuzione delle due opere a Giulio Benso è lontana da fare l'unanimità. Stilisticamente esse sono da avvicinare alla produzione artistica del pittore durante gli anni di formazione presso la bottega di Giovanni Battista Paggi, ma le fonti documentaristiche, portate alla luce da Venanzio Belloni nel 1988, le riferiscono piuttosto al maestro.

² Pazzini Paglieri e Paglieri, 1992, p. 32.

³ Anonimo, 1846, p. 135.

Partiamo dal principio. I biografi Raffaele Soprani e Carlo Giuseppe Ratti non le menzionarono nei loro testi⁴, mentre esse furono citate per la prima volta nel 1846, da un anonimo nel *Manuale del forestiere* in cui furono assegnate a Giovanni Battista Paggi⁵, attribuzione accolta in seguito anche da Alizeri nel 1875⁶ e da De Simoni nel 1948⁷. Qualche anno più tardi, nel 1971 e nel 1987, Castelnovi ritornò sull'argomento e per la prima volta propose di inserire le opere nella produzione artistica di Benso⁸. La critica si mostrò subito favorevole a questo cambiamento di direzione e, fra tutte, Mary Newcome-Schleier, nel 1979, datò i dipinti agli anni Venti⁹.

La questione, che sembrava definitivamente chiusa, si riaprì nel 1988, a seguito della pubblicazione, da parte dello storico archivista padre Venanzio Belloni, del testamento di Giovanni Moneglia, fondatore e finanziatore della chiesa originale, datato il 2 settembre 1609 al notaio Gio Battista Valetaro, conservato presso l'Archivio di Stato di Genova.

In esso il Signor Moneglia dichiara di voler che: «Che siano recuperati dal Magnifico Gio Batta Paggi quei due quadri che per mio ordine da lui sono stati dipinti e che con i miei soldi sono stati pagati, come può attestare il Signor Gio Battista Castello»¹⁰.

La lettura del testamento fa pensare che l'autore dei dipinti fosse Paggi, ma un'attenta analisi stilistica li assegna piuttosto al nostro. È possibile che il primo, in qualità di direttore dell'accademia del disegno di Genova, firmasse le commissioni e ricevesse il loro pagamento, ma che poi affidasse la loro esecuzione agli allievi. Nel 1609, data del testamento, Giulio Benso aveva diciassette anni e aveva l'esperienza necessario per portare avanti le opere sotto la supervisione del maestro, di cui utilizza i modelli di bottega. A riprova dell'attribuzione i disegni preparatori che mostrano l'inconfutabile grafia del pievese.

Le due tele della chiesa di San Nicola da Tolentino permettono di fare luce sulla produzione artistica di Giulio Benso negli anni della sua formazione. Esse mostrano una particolare adesione agli insegnamenti del Paggi, in particolare nell'uso di modelli di accademia, nella resa della prospettiva atmosferica e lo studio luministico della scena. Tuttavia, egli esprime già le caratteristiche della sua arte, marcando e sottolineando i

⁴Soprani ed., 1780; Ratti, 1780.

⁵Anonimo, 1846, p. 135.

⁶Alizeri, 1875, p. 521.

⁷De Simoni, 1948, p. 135.

⁸Castelnovi, 1971 e Castelnovi, 1987, p. 98.

⁹Newcome-Schleier, 1979, pp. 30-31, figg. 38-39.

¹⁰Belloni, 1988, pp. 24-25; Paolocci, 1984, p. 47. Il documento originale è conservato presso l'ASG, in not. Valetaro Gio Battista, fil. 1, 2 settembre 1609, sc. 707. Si veda l'App. A, III.

volumi e le figure attraverso i panneggi e mettendo in risalto lo spazio architettonico in cui si inserisce la scena.

CAT. P.01
Giulio Benso sotto la supervisione di
Giovanni Battista Paggi

Le Nozze di Cana

1609

Olio su tela

Genova, chiesa di San Nicola da Tolentino

Bibliografia

Documento d'archivio presso ASG, in not. Valetaro Gio Battista, fil. 1, 2 settembre 1609, sc. 707, f.l.; Anonimo, 1846, p. 135; Alizeri, 1875, p. 521; De Simoni, 1948, II, p. 135; Castelnovi, 1971, p. 98; Newcome-Schleier, 1979, pp. 30-31, figg. 38-39; Paolocci, 1984, p. 47; Castelnovi, 1987, p. 98 e 139; Belloni, 1988, p. 25.



Le nozze di Cana mostrano un racconto biblico

(Vangelo secondo Giovanni, 2, 1-12). Gesù Cristo, i suoi discepoli e la Vergine Maria sono invitati alle celebrazioni nuziali a Cana in Galilea. Durante il banchetto il vino finisce e la Vergine lo riferisce a suo figlio che invita i camerieri a riempire d'acqua i grandi otri vuoti. Per miracolo di Cristo l'acqua viene trasformata in vino e le celebrazioni possono continuare in allegria. Benso dipinge in primo piano, a sinistra, il giovane ragazzo della servitù che riempie la brocca da vino¹¹, seguendo l'indicazione di Gesù, al suo fianco, che fa un gesto con la mano destra. La Vergine siede accanto a suo figlio e agli altri ospiti, rappresentati sullo sfondo, quasi in *grisaille*, non sembrano essere interessati a ciò che sta accadendo in primo piano. La scena si trova in una stanza, illuminata dalla luce che filtra attraverso tre finestre rettangolari a sinistra e l'apertura ai portici in basso, che rivela un cielo blu scuro.

Benso era solito preparare le composizioni dei dipinti attraverso degli schizzi, dove elaborava più volte il soggetto. Probabilmente un foglio conservato al musée del Louvre di Parigi, che pone tuttavia un problema di attribuzione, fu concepito in quest'ottica, Cat. D.D.22. Questo disegno mostra alcune varianti rispetto alla composizione finale del dipinto, ma il brano principale, il giovane che riempie la brocca del vino, Cristo e la

¹¹ La stessa brocca si ritrova in un dipinto di Giulio Benso che rappresenta *San Leonardo di Limoges che rifiuta i regali di Clodoveo*, conservato nella chiesa di Genova-Quarto (CAT. P.21).

Vergine, rimane invariato. La vicenda si svolge in una grande stanza, illuminata da finestre rettangolari a destra, questa volta, da cui proviene la luce. In fondo si nota la stessa apertura architettonica con i portici che troviamo meglio elaborata nel dipinto finale. La grande differenza tra lo schizzo e la tela consiste nel voler mostrare, nel disegno, un grande banchetto in cui partecipano diverse persone, che diventa un semplice focus sui personaggi principali, privo dell'interesse a rappresentare la cena fiammeggiante nel dipinto. Lo stile grafico, nel brano di nostro interesse, ricorda gli insegnamenti trasmessi da Paggi: la linea è piuttosto meditativa e riflessiva, meno vigorosa e nervosa di quella che caratterizzerà la produzione disegnativa della sua maturità. Tuttavia, si ritrovano il trattamento dei volumi, creato attraverso i panneggi corpulenti, la fisionomia delle figure, con i nasi pronunciati, gli occhi circolari, i capelli ondulati, il movimento dei personaggi e l'interesse per la prospettiva, visibile nel giovane a sinistra che corre alzando le braccia al cielo sono tratti distintivi di Giulio Benso e si possono ritrovare in altre opere grafiche, come il *Perseo che massacra i demoni* del musée del Louvre, inv. 9310 (Cat. D.55)



Cat. D.D.22

CAT. P.02
Giulio Benso sotto la supervisione di
Giovanni Battista Paggi

La Cacciata dei mercanti dal tempio

1609

Olio su tela
Genova, chiesa di San Nicola da
Tolentino

Bibliografia

Documento d'archivio presso ASG, in not. Valetaro Gio Battista, fil. 1, 2 settembre 1609, sc. 707, f.l.; Anonimo, 1846, p. 135; Alizeri, 1875, p. 521; De Simoni, 1948, II, p. 135; Castelnovi, 1971, p. 98; Newcome-Schleier, 1979, pp. 30-31, figg. 38-39; Paolocci, 1984, p. 47; Castelnovi, 1987, p. 98; Belloni, 1988, p. 25.



Il dipinto rappresenta la scena descritta

nel Vangelo secondo (21, 12-14): «Gesù entrò nel tempio, e scacciò tutti quelli che vendevano e compravano; rovesciò le tavole dei cambiamonete e le sedie dei venditori di colombi. E disse loro: 'è scritto: La mia casa sarà chiamata casa di preghiera', ma voi ne fate un covo di ladri». Come nel precedente, la scena principale è in primo piano e occupa quasi l'intera superficie della tela. Una donna dalle forme generose, in basso a sinistra, nasconde i suoi beni sotto la sua giacca voluminosa. Nel centro Cristo, di profilo, scaccia vigorosamente due uomini barbuti che, presi di sorpresa, rimuovono tutta la merce e ripiegano il banco di esposizione. Sullo sfondo, una folla di uomini assiste e partecipa alla vicenda.

Qui troviamo le caratteristiche stilistiche del pittore: la fisionomia dei personaggi con gli arti allungati, ancora molto manieristici, i nasi pronunciati, le guance rosate e infine le vesti e i panneggi morbidi e voluminosi a voler annunciare il barocco alle porte. Gli effetti luministici restano tuttavia una derivazione dagli insegnamenti di Giovanni Battista Paggi, che abbandonerà con il passare degli anni e la maturità. A riprova dell'attribuzione un disegno indiscutibilmente dell'artista conservato oggi presso una collezione privata veronese.

Giulio Benso tornò a lavorare sullo stesso soggetto qualche anno più tardi in un dipinto, oggi in collezione privata. Esso rimase nella propria collezione fino alla sua morte, come lo attesta la descrizione che si legge nell'inventario dei suoi beni: «Un quadro in Prospettiva di Cristo che scaccia i Giudei dal Tempio», CAT. P.82¹².



Cat. D.30

¹² App. A, III, Doc. 6.

II. 1610

GENOVA, chiesa di San Marco al Molo

(CAT. P.03)

La chiesa di San Marco al molo di Genova venne eretta sotto l'arcivescovo Ugone Della Volta (1163-1188). Il documento che ne fornisce l'informazione è datato gennaio 1173 e specifica che i Consoli di Genova avevano concesso "sito et licentia" a un tal Striggiaporco, figlio di Giovanni Nepitelli, affinché edificasse la chiesa dedicata a San Marco Evangelista.

La costruzione si concluse nel 1177, poco tempo dopo, l'arcivescovo Ugone le concesse la parrocchialità, e il suo successore Bonifacio la consacrò nel 1189.

Già nel 1440 furono eseguiti i primi lavori di restauro e nel 1594 essa fu ampliata e dotata di una nuova facciata. Questo insieme ad altri interventi effettuati nel 1646 (intonacatura e nuovi altari) e successivamente nel 1736, la trasformarono in senso barocco. Il restauro attuato del 1947-48 ha riportato le strutture interne originarie. Oggi l'edificio, che risulta orientato in senso opposto rispetto alla primitiva costruzione romanica, ha pianta basilicale a tre navate, voltate a botte nel Seicento. Sul fianco sinistro è murata una lapide con un bassorilievo, raffigurante il leone di San Marco che fu strappata alla città di Pola nel 1380, quando i Genovesi la saccheggiarono.

L'interno è decorato con numerose opere d'arte di pittura e scultura del barocco genovese. Accanto alla parete d'ingresso, si trova la statua lignea con l'*Assunta* del Maragliano (1736); mentre al secondo altare della navata destra è conservato il gruppo marmoreo di Francesco Maria Schiaffino con la *Madonna e i santi Nazario e Celso* (1735). Tra i quadri, si contano il *Martirio di Santa Barbara* di Domenico Fiasella (1622) nel presbiterio, una tela coi *Santi Agostino e Chiara* di Antonio Giolfi, le *Nozze mistiche di Santa Caterina* di Orazio De Ferrari (1630 c.) e, per finire le *Anime purganti* di Giulio Benso, realizzato durante gli anni della sua formazione.

CAT. P.03
Giulio Benso

Madonna con Gesù Bambino, San Francesco, San Giovanni Battista, Sant'Antonio Abate, San Bernardo e anime purganti

1610

Olio su tela, cattivo stato di conservazione

H. 215; L. 147,5 cm

Nel cartiglio di San Giovanni Battista:

Ecce Agnus dei

Genova, chiesa di San Marco al Molo, Navata sinistra, terza campata, altare

Bibliografia

Alizeri, 1875, p. 59; De Simoni, 1948, II, p. 55 (come Giulio Bruno); Castelnovi, 1971, p. 121; Pesenti, 1986, p. 138; Castelnovi, 1987, p. 98 e p. 147.



Attribuita nel 1975 dallo storiografo genovese Federico Alizeri alla mano di Giulio Bruno, allievo di Giovanni Battista Paggi, la tela è stata ricondotta in epoca più recente alla produzione di Giulio Benso, da Gian Vittorio Castelnovi, seguito da Franco Pesenti. Essa mostra una sacra conservazione, in cui la Vergine con il bambino a sinistra accolgono quattro santi, riconoscibili per i loro attributi: San Francesco, San Giovanni Battista, Sant'Antonio Abate e San Bernardo. Gesù bambino regge con la mano sinistra la sfera celeste, mentre con la destra è qui rappresentato in atto di benedire. Egli dirige il proprio sguardo verso Sant'Antonio Abate che, a sua volta, indica con la mano le anime purganti rappresentate nella parte inferiore dell'opera, come per intercessione.

L'iconografia dell'ancona risponde precisamente ai nuovi criteri dettati dalla Controriforma, sebbene lo stile e il trattamento del colorito cangiante, soprattutto rintracciabile nelle vesti, mostrino ancora una particolare inclinazione del pittore al manierismo. Quando Giulio Benso eseguì il dipinto non aveva che diciott'anni o poco più ed era ancora particolarmente attaccato agli insegnamenti del proprio maestro, Giovanni Battista Paggi. Le figure della Vergine con il bambino sono costruite su modelli accademici e trovano la propria ispirazione nell'ancona di Paggi con i *Santi Giovanni Battista e Giorgio intercedono presso la Madonna per la città di Genova*, conservata a

Palazzo Bianco. Tuttavia, questa tela presenta peculiari elementi bensiani che si ritrovano in altre opere contemporanee, come il dettaglio del Gesù bambino benedicente e con la sfera celeste sotto il braccio sinistro, da accostare alla pala che il maestro eseguì nella chiesa di San Giovanni di Pré, a Genova (CAT. P.05).

Per la prima volta Benso trattò qui l'iconografia Controriformata delle anime purganti, tema caro ai pittori barocchi e all'artista che ritornerà a dipingerlo in due pale degli anni Cinquanta, *La Vergine, i Santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Lorenzo, Grato e Michele che supplicano la Trinità in favore delle anime del Purgatorio* per la parrocchia di Calizzano (CAT. P.80) e *La Vergine e le anime purganti* per la chiesa di Garlenda (CAT. P.85).

III. 1615

GENOVA, chiesa di Santo Spirito

(CAT. P.04)

La chiesa di Santo Spirito era un luogo di culto di Genova, situato nel quartiere di San Vincenzo, già menzionata nel 1157. Trovandosi nella zona suburbana di levante, dove i Fieschi avevano diverse proprietà, nel Medioevo la sua storia fu legata a quella di questa famiglia. In seguito, fu officiata dalle monache clarisse sino al 1579, quindi dai padri somaschi che la tennero sino alla chiusura, che ebbe luogo con la soppressione napoleonica del 1798, fu poi in parte demolita nel 1900 per lasciare spazio alla ferrovia.

La chiesa oggi corrispondente al civico n° 53 di via San Vincenzo. Nella sua ultima veste seicentesca era a una sola navata, con sei cappelle laterali in sfondato e due nella parte presbiteriale. Tra i principali mecenati che finanziarono la decorazione dell'edificio vi furono Agostino Pinelli Luciani, doge di Genova nel biennio 1609-1611, che fece costruire la cappella di San Giovanni Battista, per conservarvi al suo interno la sua statua e quella di sua sorella Nicoletta. Nell'altare maggiore della cappella vi era un'ancona di Luciano Borzone con il *Battesimo di Cristo*. La cappella della Vergine di Misericordia era invece stata decorata ancora giovinetto, secondo il Ratti, con angioletti nella volta da un Giulio Benso, circa negli anni Quindici. Queste pitture sono perdute, ma Federico Alizeri le descrisse come:

«lodevoli per disegno ed impasto, preziosi soprattutto siccome primizie d'un ingegno sortito a grandi prove di affrescante. Del resto, vi trapela il puerile [...]»¹³

Nella chiesa vi erano poi delle opere di Giovanni Battista Parodi, di Cambiaso e di Cappellino. La cappella del Crocifisso era stata ornata con marmi barocchi e presentava tre affreschi di Giovanni Battista Carlone con le *Storie della Passione*.

¹³ Alizeri, 1875, p. 904.

CAT. P.04

Giulio Benso

1615

Pittura a fresco

Perduto

Provenienza

Genova, chiesa di Santo Spirito, cappella della Vergine della Misericordia.

Bibliografia

Ratti, 1768, p. 283, nota b; Ratti, 1780, p. 341; Alizeri, 1875, p. 904; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Spinola e Galdolfi, 1846, III, p. 181; Belloni, 1969, II, p. 252.

Carlo Giuseppe Ratti, nel suo commento a *Le Vite* di Soprani del 1768, ricordava:

«Nella chiesa di Santo Spirito dipinse, ancor giovanetto, la cappella della
Madonne, e ne riportò molto onore»¹⁴.

In assenza di informazioni, si suppone che il soggetto della decorazione dovesse essere di carattere mariano, così come la dedicatoria della cappella.

¹⁴ Ratti, 1768, p. 283.

IV. 1620

GENOVA, chiesa di San Giovanni di Prè (CAT. P.05- CAT. P.06)

L'attuale complesso ecclesiastico venne fabbricato a partire dal 1180 alla foce del rio S. Ugo, un breve torrente, oggi interamente coperto, che scende dalla retrostante collina. In quest'area in origine affacciata direttamente sul mare, fuori dalle mura cittadine, sorgeva anticamente una chiesa intitolata al Santo Sepolcro, eretta secondo alcune fonti nel 636, anche se la prima attestazione documentata è del 1098, quando vi furono deposte le presunte ceneri del Battista, qui trasportate dalla Licia all'epoca della prima crociata, prima che fossero trasferite nella cattedrale di San Lorenzo. La chiesa apparteneva all'Ordine dei canonici del Santo Sepolcro; con la caduta del regno cristiano di Gerusalemme l'ordine fu disperso e le sue proprietà in Italia passarono ai cavalieri ospitalieri di san Giovanni di Gerusalemme. La fondazione del complesso dedicato a san Giovanni si deve a Fra Guglielmo di Voltaggio (commendatore del Sovrano militare ordine di Malta) con lo scopo di ricoverare per i pellegrini di passaggio, diretti in Terrasanta, all'epoca delle crociate. La lapide a la base del campanile ricorda la data della posa della prima pietra.

La chiesa era costituita da due parti, una superiore, priva di facciata, adibita nel medioevo ad uso esclusivo dei cavalieri gerosolimitani, che vi accedevano direttamente dal piano loggiato, e una inferiore, destinata all'accoglienza dei pellegrini, delle confraternite e degli oratori soppressi.

Il cantiere di rinnovamento dell'oratorio vide impegnati nel XVII secolo i migliori artisti della città: Simone Barabino, Lorenzo e Orazio De Ferrari, Giovanni Battista Paggi, Agostino Ratti, padre di Carlo Giuseppe e, qualche anno prima, Luca Cambiaso e Lazzaro Tavarone. Si constata, quindi, che sin dagli anni di giovinezza, Giulio Benso mostrava talento e la sua fama era talmente riconosciuta da esser inserito tra i grandi artisti di Genova. Egli fu chiamato per la realizzazione di due opere, l'ancona per l'altar maggiore, CAT. P.05 e un *Cenacolo*, affrescato al di sopra di questa, CAT. P.06.

CAT. P.05
Giulio Benso

*Madonna con Gesù Bambino
e santi Brigida e San
Giovanni Battista*

1620

Olio su tela
H. 210; L. 170 cm

**Genova, parrocchia di San
Giovanni Evangelista di Prè**

Provenienza

Originariamente, nella chiesa
inferiore, sull'altar maggiore
dell'oratorio di Santa Brigida.

Bibliografia

Perasso, XVIII secolo, ms.
835, c. 87 v.; Ratti, 1780, pp.
222-223; Anonimo, 1818, p.
98; Alizeri, 1847, vol. II, p.
206; Alizeri, 1875, p. 347;
Sertorio, 1903, c. 382 v.; De
Simoni, 1948, p. 269; Marcenaro e Repetto, 1974, p. 60; Caraceni Poggi, 1976, p. 14;
Pesenti, 1986, p. 139; Castelnovi, 1987, p. 139; Pagano e Galassi, 1988, n° 70, ill. SBAS
43056; Toncini Cabella, 1997, p. 122; Parodi, 2000/2001, p. 395; Santamaria, 2001, p.
203, n° 28; Bartoletti, 2004, p. 96.



Tra gli oratori presenti nel piano inferiore della chiesa ve ne era uno dedicato alla santa Brigida, che, fino alla sua distruzione avvenuta nel 1810, conservò il presente dipinto con la *Sacra famiglia con san Giovanni Battista e santa Brigida*, sull'altar maggiore. L'opera fu spostata poi nella chiesa superiore dedicata a San Giovanni Battista in epoca non nota e ridotta a ottagono per farla rientrare nell'attuale cornice.

Essa rappresenta la Vergine, incoronata di fiori del Carmelo, vestita come la tradizione lo implica, con un vestito rosso, simbolo della terra, e un manto blu, simbolo del cielo, portata dalle nuvole. Essa regge tra le braccia, seduto sulle sue ginocchia, il bambino Gesù Cristo, con il globo celeste, a testimoniare la sua signoria sulla terra. Ai piedi della Vergine, san Giovanni Battista, vestito con pelle di cammello e con il consueto bastone e cartiglio. Egli funge da *trait d'union*, tra i due personaggi sacri e santa Brigitta, a cui l'oratorio è dedicato, effigiata con gli occhi alzati in cielo, in piena visione celeste, coperta

da un velo bianco, con la Croce Rossa di Malta. A sinistra un giovane angioletto assiste, da dietro le spalle della Vergine.

In assenza di documenti d'archivio che datino la commissione della tela, lo stile permette di collocarla tra le opere della giovinezza, come già postulato da Carlo Giuseppe Ratti¹⁵ e Federico Alizeri¹⁶, anche se Bartoletti nel 2004¹⁷ propone di posticiparla di una decina di anni, al 1630. Il pittore si rivela qui ancora particolarmente sensibile agli insegnamenti di Giovanni Battista Paggi e allo stesso tempo, al colorito del suo compagno di scuola, Bernardo Strozzi¹⁸ e alle novità lombarde, importate a Genova da Giulio Cesare Procaccini, nel 1619, invitato alla corte di Giovanni Carlo Doria¹⁹. Lo schema piramidale del dipinto è mutuato dalla pittura dei lombardi Procaccini, Cerano, Morazzone e Figino, di cui il principe possedeva numerose opere in collezione, che Giulio Benso potette studiare durante la formazione²⁰.

L'opera fu pensata per essere collocata in alto per questo il pittore prevede una visione dal sotto in su, mettendo in evidenza le sue qualità prospettiche in giovane età.

¹⁵ Ratti, 1780, p. 223.

¹⁶ Alizeri, 1875, p. 347.

¹⁷ Bartoletti, 2004, p. 96.

¹⁸ Pesenti, 1986, p. 139.

¹⁹ Pesenti, 1986, p. 139.

²⁰ Per ulteriori informazioni, cfr. Cap. 2.

CAT. P.06
Giulio Benso

Cenacolo

1620

Pittura a fresco

Distrutto

Provenienza

Originariamente, nella chiesa inferiore, sull'altar maggiore dell'oratorio di Santa Brigida.

Bibliografia

Ratti, 1780, p. 223.

Carlo Giuseppe Ratti è il solo a menzionare l'affresco con il *Cenacolo*, eseguito da Giulio Benso nello stesso oratorio e distrutto. Senza documenti di archivio che possano datarlo e restituirci un'idea di come fosse l'opera, si può ipotizzare che assomigliasse a un disegno, datato per stile, agli anni Venti, oggi conservato presso il The Art Institute de Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Inv. 1922.1061 (Cat. D.38).

V. 1622-1640

GENOVA, chiesa dei Santi Giacomo e Filippo (CAT. P.07- CAT. P.17)

Demolita nel 1950, le opere ivi conservate si trovano oggi presso il museo di sant'Agostino di Genova.

Le origini della chiesa e del monastero dimorano ancora oscure. Nel 1224, un certo Giovanni di Promontorio fece costruire all'Acquasola una prima piccola chiesa dedicata al santo Pellegrino, che venne modificata verso la metà dello stesso secolo, per ospitare le monache domenicane giunte da Parma, su indicazione di Jacopo da Varazze, provinciale dei Domenicani e futuro arcivescovo di Genova. Installatesi, le suore fecero edificare un convento, ingrandirono la struttura e la dedicarono ai santi Giacomo e Filippo. La posa e la benedizione della prima pietra avvennero il 16 settembre del 1268 per mano dell'Arcidiacono Andrea Fieschi di Lavagna, delegato dell'arcivescovo Gualtiero.

Seguirono numerosi interventi di rinnovamento, che raggiunsero l'apice alla metà del Seicento. Vi avevano lavorato Giulio Benso, Pier Andrea Carlone, Bernardo Castello, Gregorio De Ferrari, Bartolomeo Guidobono, Francesco Merano, G. B. Paggi, Gerolamo Piola e Paolo Veronese²¹. La bellezza della basilica, visitata nel 1615 da Papa Pio V, l'amenità del sito, l'alto lignaggio e le numerose reliquie ivi conservate, di san Giovanni Battista, dei santi Giacomo e Filippo, di san Nicolò di Bari e il corpo di san Policarpo, incuriosivano e attiravano fedeli e viaggiatori²².

La crisi e la soppressione degli ordini monastici portò il monastero ad accogliere nel tempo anche monache di ordini diversi. Ma furono le leggi emanate nel 1855 dal Regno di Sardegna a decretare la sua fine del monastero, quando fu convertito in deposito per le truppe francesi di Napoleone III e successivamente adibito a Corte d'Assise, a istituto scolastico e a sede di associazioni assistenziali. Le suore furono trasferite nei conventi delle Turchine, nel monastero agostiniano di San Sebastiano e di San Silvestro, si stabilirono poi in una villa del marchese Cattaneo a San Fruttuoso, che venne riadattata a monastero, dove rimasero fino al 1980 quando lasciarono definitivamente Genova ritirandosi presso Bergamo. Le opere d'arte, acquisite dalla civica amministrazione e

²¹ Inspiegabilmente i biografi genovesi, Carlo Giuseppe Ratti e Federico Alizeri nelle loro trattazioni relative alla Chiesa dei Santi Giacomo e Filippo non fanno menzione né di Giulio Benso, né di Andrea Ansaldo, ma citano invece i dipinti di Paggi, Bernardo Castello, Veronese e Merano.

²² De Simoni, 1648, II, p. 253.

trasferite presso l'Accademia Ligustica, furono poi destinate ad altre chiese o rimasero come nucleo artistico per i futuri musei cittadini.

Il destino della struttura fu infausto. Un bombardamento del 7 novembre 1942 ne distrusse una buona parte. A questo seguì la demolizione nel 1950²³.

Nel 1622 Giulio Benso fu convocato per dipingere numerose ardesie con la tecnica dell'abbozzo che trattano *Storie della vita di Gesù*, per ornare la chiesa. Alla sua demolizione, esse furono trasferite al museo di Sant'Agostino di Genova, dove sono tuttora conservate. Il nome dell'artista e la data 1622 che si leggono sullo stipite di una colonna della lavagna con l'*Ultima cena*, ne confermano l'attribuzione, anche se a un primo sguardo esse sembrerebbero eseguite da un pittore lombardo. Concepiti per esser disposti uno accanto all'altro, questi dipinti rappresentano nell'ordine: l'*Ultima cena*, *Mosé* unito alla *Lavanda dei piedi* – con l'iscrizione *Exemplum lodi vobis 1622* –; *La Vergine e San Domenico*, *San Francesco*, l'*Ingresso di Gesù in Gerusalemme* unito all'*Aronne*, con l'iscrizione in basso *Rex tuus venit tibi*.

Le due lastre centrali con la *Vergine e San Domenico* e *San Francesco* sono staccate e per lungo tempo, prima di entrare a far parte delle collezioni del Museo di Sant'Agostino, vennero conservate separate presso il Museo di Palazzo Bianco, insieme ai dipinti con la *Fede* e la *Preghiera*, anch'essi in lavagna. Di questi quattro oggi non se ne ha notizia e il primo e unico che ne fornì informazioni fu padre Lorenzo Sertorio nel suo manoscritto del 1903, che ebbe occasione di vederli a Palazzo Bianco, prima della loro trasferta²⁴. È verosimile credere che queste opere siano state commissionate proprio dal Principe Doria e che il Benso le avesse realizzate "alla lombarda" per compiacere al suo protettore. Attraverso una pennellata fratta, morbida costituita da tocchi di colore materico e puro, l'artista restituisce un'atmosfera crepitante, vibrante e tattile, fatta da punti di luce che fuoriescono dal supporto scuro.

Per la stessa chiesa, probabilmente qualche anno più tardi, Giulio Benso ricevette la commissione del decoro di quattro pannelli da collocarsi tra le finestre del coro, con le storie della *Passione di Cristo*. Le opere sarebbero state commissionate per la prima chiesa con questa dedicazione e poi rimpiegate nell'abside della nuova fondazione,

²³ Costa, 1938, pp. 15-22; Costa, 1938^b, pp. 16-28; De Simoni, 1948, II, pp. 251-254; Grosso, 1943, pp. 11-14.

²⁴ Sertorio, 1903, c. 381 v.

rinnovata intorno agli anni Quaranta²⁵. Secondo Franco Boggero esse furono eseguite per la famiglia degli Spinola²⁶.

Alla demolizione della basilica con il monastero, le opere, attribuite a lungo a Giovanni Andrea Ansaldo, furono anch'esse spostate presso il museo di Sant'Agostino, dove sono ancora oggi conservate.

Si tratta di due ovali dipinti con la *Salita al Calvario* e *Cristo nell'orto* e di due rettangolari con la *Flagellazione* e *l'Incoronazione di spine*. Il *Cristo nell'orto* è il miglior conservato e il più complesso.

Mary Newcome-Scheleir nel 1983²⁷ li avvicinò alle opere degli anni Venti e Trenta di Giovanni Andrea Ansaldo, soprattutto alle opere della Villa Spinola a San Pietro a Sampierdarena, grazie a similitudini che riscontra nell'esecuzione del secondo piano a sinistra, dei ricami, dei dettagli dei gioielli e nella gestualità, ma Franco Boggero (1985) e Margherita Priarone (2011) misero in dubbio tale attribuzione. Quest'ultima propose il nome di Giulio Benso. In assenza di documenti che possano confermarlo, si è propensi a ritenere che siano effettivamente stati eseguiti dal pittore con l'aiuto della bottega, negli stessi anni in cui l'artista si trova impegnato con la decorazione della chiesa di Nostra Signora dell'Assunta a Sestri Ponente, giacché si ritrovano le stesse iconografie e quindi si suppone siano stati utilizzati gli stessi modelli di bottega, con leggere variazioni. Nonostante siano più tradivi delle ardesie e quindi non rispettino l'ordine cronologico seguito in questo catalogo, per unità di commissione si è deciso di inserirli qui.

²⁵ Newcome-Scheleir, 1983, p. 323; Boggero, 1985, p. 21, nota 50; Priarone, 2011, p. 365.

²⁶ Boggero, 1985, p. 21, nota 50.

²⁷ Newcome-Scheleir, 1983, p. 323

CAT. P.07
Giulio Benso

L'Ultima cena



1622

Pittura a olio, su ardesia

H. 60; L. 301 cm

Firmato e datato 1622

Genova, Museo di Sant'Agostino, G. P. B. 82

Provenienza

Tribuna del Monastero dei Santi Giacomo e Filippo.

Bibliografia

Sertorio, 1903, c. 379 v., c. 381 v.; De Simoni, 1948, II, p. 253; Bellori, 1969, II, p. 272; Castelnovi, 1971, p. 159; Newcome-Schleier, 1972, p. 20; n° 46; Newcome-Schleier, 1979, p. 30, fig. 25; Newcome-Schleier, 1983, p. 323; Pesenti, 1986, pp. 137-138, fig. 171; Castelnovi, 1987, p. 139; Donati, 1992, pp. 114-116; Bartoletti, 2004, p. 86; De Marco, 2011, pp. 309-310; Collomb, 2012, p. 83, fig. 104.

Nel 1622 Giulio Benso aveva trent'anni. Era appena uscito dall'Accademia di Giovanni Battista Paggi, sita in casa Doria e proprio nella dimora del Principe aveva conosciuto qualche anno prima, nel 1619, Giulio Cesare Procaccini, autore dell'*Ultima cena* conservata nella basilica della Santissima Annunziata del Guastato e padre fondatore della tecnica dell'abbozzo²⁸. Il giovane pittore conobbe, quindi, l'opera del lombardo, di cui ricalcò, qui, sommariamente la composizione, del dipinto. Esegui un Cristo benedicente, al centro della tavola circondato dagli apostoli, seduti a semicerchio. Poco o nulla resta dell'ambiente in cui la scena è inserita, a causa del degrado della pellicola pittorica. Tuttavia, sembrano intravedersi alcune finestre sul fondo, aperte sul paesaggio. Giulio Benso descrive alcuni servitori al lavoro. In basso a destra, una donna inginocchiata verso un otre che riempie un bicchiere di vino. Si tratta qui di un modello

²⁸ Per ulteriori informazioni sulla tecnica dell'abbozzo, cfr. Longhi, 1966, pp. 25-29.

di bottega che presenta le caratteristiche delle figure di Benso: naso appuntito, corpo robusto, veste morbida e pieghe ricalcate. Quest'apertura si ritrova in numerosi altri dipinti.

La tecnica utilizzata, quella dell'abbozzo, fu importata a Genova dal pittore lombardo e Giulio Benso si mostrò subito ricettivo, per poi abbandonarla con il tempo. Non si conoscono, infatti, altri dipinti che presentino la stessa tipologia di esecuzione e per questo si è creduto, senza poterlo confermare con documenti, che le ardesie fossero state commissionate da Giovanni Carlo Doria, appassionato della pittura del milanese. Se da un lato l'ispirazione lombarda sembra essere la più accreditata, dall'altro, in alcuni dettagli, sembrerebbe riscontrarsi la conoscenza delle opere dei suoi coetanei, e in particolare della *Cena in casa di Simone* di Domenico Fiasella, eseguita nel 1613 e conservata a Palazzo Reale a Genova. Si noti a questo proposito la rappresentazione di Giuda, vestito di giallo come la tradizione lo implica, e gli apostoli vicini. Secondo Mary Newcome-Schleier, l'artista avrebbe studiato il dipinto su un disegno conservato presso il museo di belle arti di Washington, inv. 1956.3.3, Cat. D.34



Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, Genova, chiesa della Santissima Annunziata del Guastato



Domenico Fiasella *Cena in casa di Simone*, Genova, Palazzo Reale



CAT. 07, dettaglio

CAT. P.08
Giulio Benso

Mosé e la Lavanda dei piedi



1622

Pittura a olio, su ardesia

H. 60; L. 210 cm

Exemplum lodi vobis 1622

Genova, Museo di Sant'Agostino G. P. B. 92

Provenienza

Tribuna del Monastero dei Santi Giacomo e Filippo.

Bibliografia

Sertorio, 1903, c. 379 v., c. 381 v.; De Simoni, 1948, II, p. 253; Bellori, 1969, II, p. 272; Castelnovi, 1971, p. 159; Newcome-Schleier, 1979, p. 30; Newcome-Schleier, 1983, p. 323; Pesenti, 1986, pp. 137-138, fig. 174; Castelnovi, 1987, p. 139; Donati, 1992, pp. 114-116; Bartoletti, 2004, p. 86; De Marco, 2011, pp. 309-310; Collomb, 2012, p. 83.

L'ardesia, incorniciata da una banda dorata, divide a sinistra la rappresentazione di Mosè con le tavole, e a destra Cristo che lava i piedi dei suoi apostoli. Giulio Benso ha inserito la scena in una stanza, dal cui fondo, in centro rispetto alla composizione, si intravede un'apertura, ad arcata, con una colonna corinzia in un lato, verso un paesaggio alberato. Egli rappresenta Gesù e gli apostoli ammassati a destra. Li dipinge unicamente con l'uso del colore, vivo e acceso, che permette alle figure di emergere dalla superficie ombrosa della pietra. Come di consueto, alcuni servitori popolano il dipinto.

CAT. P.09
Giulio Benso

Entrata di Cristo in Gerusalemme e Aronne



1622

Pittura a olio, su ardesia

H. 60; L. 210 cm

Rex tuus venit tibi

Genova, Museo di Sant'Agostino G. P. B. 50

Provenienza

Tribuna del Monastero dei Santi Giacomo e Filippo.

Bibliografia

Sertorio, 1903, c. 379 v. c. 381 v.; De Simoni, 1948, II, p. 253; Bellori, 1969, II, p. 272; Castelnovi, 1971, p. 159; Newcome-Schleier, 1979, p. 30; Newcome-Schleier, 1983, p. 323; Pesenti, 1986, pp. 137-138, fig. 174; Castelnovi, 1987, p. 139; Donati, 1992, pp. 114-116; Bartoletti, 2004, p. 86; De Marco, 2011, pp. 309-310; Collomb, 2012, p. 83.

In occasione della sua ultima Pasqua, Gesù entrò nella città santa di Gerusalemme seduto su un asino e accompagnato da una folla festante che agita rami di palma, stendendo per terra fronde e mantelli, e lo acclamava gridando: *Osanna! Benedetto colui che viene nel nome del Signore.*

Tutti questi gesti che rievocano i testi dell'Antico Testamento, sono presenti nell'opera di Giulio Benso, ambientata in un paesaggio alberato con edifici in lontananza.

Come già evocato da Pesenti, lo stile del pittore tradisce l'influenza dell'arte lombarda importata a Genova da Giulio Cesare Procaccini e da Daniele Crespi, detto il Cerano, come si evince dall'analisi della composizione, delle scelte cromatiche e del gusto della luce. La pennellata fratta, condotta con movimenti paralleli e vibranti, mostrano quanto il pittore stimasse la tecnica pittorica di Cerano. Seppur realizzata in giovane età, alcune

figure dell'ardesia, specialmente le due davanti al Cristo che stendono il mantello per terra, costituiscono una firma della grafia dell'artista.

A destra della composizione, diviso da una decorazione dorata, vi è rappresentato Aronne.

CAT. P.10; CAT. P.11; CAT. P.12; CAT. P.13
Giulio Benso

La Vergine e San Domenico
San Francesco
La Fede
La Preghiera

1622
Pittura a olio, su ardesia

Genova, Museo di Sant'Agostino? Non rintracciati.

Provenienza
Tribuna del Monastero dei Santi Giacomo e Filippo.

Bibliografia
Sertorio, 1903, c. 379 v., c. 381 v.; De Simoni, 1948, II, p. 253; Castelnovi, 1971, p. 159; Castelnovi, 1987, p. 139.

Le ardesie provengono dalla chiesa dei Santi Giacomo e Filippo. A seguito della sua demolizione, esse furono spostate prima nel museo di Palazzo Bianco, poi in quello di Sant'Agostino, dove oggi, non sono più rintracciate.

L'unico a darne la notizia è l'abate Sertorio, che, li vide nel primo museo. Egli scrive nel 1903:

«Alla lavanda dei piedi è solamente unito il Mosé, e all'ingresso di Gesù in Gerusalemme l'Aronne, mentre le due lastre che rappresentano S. F^{sco} e la Vergine con S. Domenico sono staccate, e messe alla rinfusa nelle stanze del piano superiore. Unite formavano ciascheduna la lunghezza i m. 3,20 per cm 80. Nella stessa stanza ci sono ancora due lastre di lavagna rettangolari della altezza di m. 1.10 per cm 30 rappresentanti l'una la Fede e l'altro la Preghiera. Questi quadri furono regalati dall'Accademia ligustica delle belle arti al Municipio nel Maggio del 1892»²⁹.

²⁹ Sertorio, 1903, c. 379 v., c. 381 v.

CAT. P.14
Giulio Benso e
aiuti

Salita al Calvario

1635-1640

Pittura a fresco,
staccato. Ovale.
Dimensioni non
pervenute.

**Genova, Museo
di Sant'Agostino**



Provenienza

Coro e abside della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1983, pp. 323-224; Boggero, 1985, p. 21, nota 50; Priarone, 2011, p. 365.

L'attribuzione di questo affresco e dei seguenti è lontana da far l'unanimità. Mary Newcome-Scheleier nel 1983 mettendo in relazione queste opere con i decori degli anni Venti e Trenta a Villa Spinola di San Pietro a Sampierdarena, li assegna a Giovanni Andrea Ansaldo, mentre Franco Boggero (1985) e Margherita Priarone (2011), nelle loro monografie dedicate all'artista, mettono in dubbio tale considerazione. Quest'ultima suggerisce piuttosto il nome di Giulio Benso, che è stato ritenuto in questa sede. Infatti, le figure rappresentate, specialmente quella di sinistra, di schiena in groppa al cavallo, ricordano lo stesso trattamento dei volumi delle sue opere. Inoltre, le composizioni e i colori pastello ricordano gli affreschi eseguiti negli stessi anni dal maestro per la chiesa di Santa Maria dell'Assunta a Sestri Ponente (CAT. P.54).

CAT. P.15
Giulio Benso e
aiuti

Cristo nell'orto

1635-1640

Pittura a fresco,
staccato. Ovale.
Dimensioni non
pervenute.



Genova, Museo di Sant'Agostino

Provenienza

Coro e abside della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1983, pp. 323-224; Boggero, 1985, p. 21, nota 50; Priarone, 2011, p. 365.

Curiosamente, Giulio Benso lavora a due opere con la stessa iconografia di *Cristo nell'orto* a poco tempo di distanza l'una dall'altra. Egli realizza per la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo il presente affresco, mentre per la basilica dell'Assunta di Sestri Ponente, un dipinto. La variata tecnica esecutiva è responsabile della differente resa pittorica, anche se le due opere sembrano avere numerose affinità e qualche diversità. In entrambe, l'artista lavora sull'aspetto illusionistico e sulla visione di sotto in su, lui concessa dall'episodio biblico in cui l'angelo scende dal cielo in apparizione al Salvatore. Nei due casi, la figura di Cristo risponde a un simile modello di bottega utilizzato in controparte. Si notano divergenze nella descrizione delle mani; aperte e in direzione del suolo, nel primo, e aperta la sinistra e verso il petto la destra, nel dipinto. Le varianti sono da rintracciare, poi, anche nella presentazione dell'angelo, la cui resa prospettica è più elaborata a Sestri Ponente, e nel paesaggio, più complesso nell'affresco qui presente. Gli effetti luministici sono anche difformi. Se nell'opera della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo la luce è più diffusa, complice la tecnica esecutiva, nella tela l'artista può cimentarsi nel contrasto chiaroscurale a lui caro.

Il movimento dell'angelo che scende dal cielo, il trattamento dei volumi del corpo e il panneggio morbido della veste che si dispiega col vento nell'affresco genovese sono

caratteristiche della produzione del pittore e si ritrovano anche in uno studio grafico, conservato al Courtauld Institute di Londra (Cat. D.139), che mostra *l'Apparizione di un angelo*, qui per la prima volta restituito a Giulio Benso.

CAT. P.16
Giulio Benso e
aiuti

La Flagellazione

1635-1640

Pittura a fresco,
staccato.
Dimensioni non
pervenute.



Genova, Museo di
Sant'Agostino

Provenienza

Coro e abside della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1983, pp. 323-224; Boggero, 1985, p. 21, nota 50; Priarone, 2011, p. 365.

Come per l'iconografia precedente, Giulio Benso lavorò a più riprese sul tema della *Flagellazione*, realizzando negli stessi anni un dipinto per la chiesa di Nostra Signora dell'Assunta a Sestri Ponente (CAT. P.48) e tre disegni preparatori (CAT. D. 87; CAT. D.95; CAT. D.96).

La scena della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo è tuttavia molto meno elaborata che le altre. In un ambiente sobrio e scarno è inserita la figura di Cristo, legato alla colonna, e davanti a lui due aguzzini che non hanno ancora cominciato ad agire, dettaglio importante che contrasta con le altre rappresentazioni in cui l'atto è in corso. La posizione di Gesù è leggermente variata rispetto al dipinto di Sestri Ponenti. In controparte, essa presenta la gamba destra posata al suolo, mentre la sinistra piegata sulla base della colonna. L'affresco, a differenza della tela, è progettato per essere visto da sotto in su, come lo indicano le proporzioni dei personaggi, più allungate nella parte superiore del corpo e protese verso l'avanti.

Si nota, infine, lo stesso dettaglio della finestra, che lascia intravedere un cielo blu, presente anche nel dipinto, da cui, però non sembra arrivare la luce. La fonte non è visibile anche se la direzione del fascio giunge da sinistra ed illumina la stanza in modo diffuso.

CAT. P.17

Giulio Benso e aiuti

Coronazione di spine

1635

Pittura a fresco,
staccato.
Dimensioni non
pervenue.



Genova, Museo di Sant'Agostino

Provenienza

Coro e abside della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1983, pp. 323-224; Boggero, 1985, p. 21, nota 50; Priarone, 2011, p. 365, ripr.

Anche per questo affresco, Giulio Benso sembra aver lavorato contemporaneamente all'*Coronazione di spine* della chiesa di Nostra Signora dell'Assunta a Sestri Ponente (CAT. P.52). Il modello del Cristo è il medesimo: seduto su un gradone di pietra, si regge su con il braccio destro, mentre posa il sinistro sul bacino. Allo stesso modo, si ritrovano i tre aguzzini in atto di mettergli la corona di spine. Tuttavia, la scena qui presentata, proveniente della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo è più complessa e popolata. Ci sono altri tre personaggi che assistono: un uomo barbuto a sinistra in primo piano e due figure nascoste dietro la colonna e percepibili in lontananza. Della stanza non vi sono forniti ulteriori dettagli, a parte la base di una colonna che incornicia la parte sinistra. La luce è diffusa e la tavolozza presenta una gamma di colori pastello. La vicenda si direbbe piuttosto statica se non fosse per l'aguzzino di sinistra che si porge verso Gesù con un rapido movimento di falcata. I panneggi sono rigidi e le proporzioni falsate per consentire una visione illusionistica da sotto in su.

Nel momento in cui questi affreschi furono realizzati, Giulio Benso aveva già potuto ammirare le opere illusionistiche dei lombardi Campi, in viaggio verso la Germania nel

1627, da cui trasse ispirazione e quindi formarsi alla grande decorazione. Seppur tutti e quattro domandino una visione da sotto in su per esser meglio compresi, progettata senza dubbio dal pittore prospettico, tuttavia essi non presentano la vivacità che caratterizza alcune sue opere di commissioni contemporanee, come la decorazione del coro della Santissima Annunziata del Guastato. Per questo si è inclini a ritenere che il maestro di Pieve di Teco abbia qui beneficiato dell'aiuto della bottega o di un allievo meno abile.

VI. 1622
COLLEZIONE PRIVATA

(CAT. P.18- CAT. P.20)

CAT. P.18 e CAT. P.19
Giulio Benso

San Paolo e San Pietro

1622

Olio su tela
H. 385; L. 225 mm, ciascuno
Collezione privata

Bibliografia
Orlando, 2010, pp. 36-37.

I due dipinti in esame, che si è deciso di non separare giacchè appartengono alla stessa collezione privata, furono attribuiti a Giulio Benso da Clario di Fabio e da Anna Orlando, per via delle affinità tecniche e stilistiche con le opere su ardesia per la tribuna del Monastero dei santi Giacomo e Filippo.

Riconoscibili per i loro attributi, la spada, san Paolo e le chiavi, san Pietro, essi furono eseguiti probabilmente negli stessi anni, quando l'artista nutriva grande ammirazione per la scuola lombarda ed in particolare per gli "abbozzi" di Giulio Cesare Procaccini.



CAT. P.20
Giulio Benso

Vocazione di San Matteo

1622

Olio su tela
H. 620; L.102 mm
Collezione privata

Bibliografia
Manzitti, 2005, pl. 34 (Assereto);
Orlando, 2010, p. 36.



Attribuito a Gioacchino Assereto da Camillo Manzitti, il presente dipinto, in collezione privata è stato restituito a Giulio Benso da Anna Orlando nel 2010, che ne ritrova le caratteristiche tipiche delle opere a macchia, eseguite durante gli anni della giovinezza, su ispirazione degli abbozzi di Giulio Cesare Procaccini, visti e studiare in casa Doria, grande collezionista del pittore milanese.

Questa tela mostra Cristo, entrato in un locale popolato da molte figure che assistono incuriosite, avvicinarsi a un uomo seduto a un tavolo con un libro e calamaio che si alza per rispondere alla chiamata. In basso tre mendicanti sdraiati partecipano all'evento, che è lasciato in ombra di propositivo, rialzato da qualche tocco di luce, qua e là, che poco ricorda la celebre *Vocazione di san Matteo* di Caravaggio nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, a Roma, che il nostro pittore doveva senz'altro conoscere. Le dimensioni dell'opera suggeriscono una sua devozione privata.

VII. 1625

GENOVA, dall'oratorio dei Santi Giacomo e Leonardo (CAT. P.21)

Oggi presso la chiesa di San Gerolamo a Genova-Quarto

CAT. P.21

Giulio Benso

San Leonardo di Limoges che rifiuta i doni del re Clodoveo

1625

Olio su tela

H. 300; L. 215 cm

Genova-Quarto, chiesa di San Gerolamo

Provenienza

Oratorio dei Santi Giacomo e Leonardo.

Bibliografia

Ratti, 1780, p. 220; Alizeri, 1847, I, p. 564 (Paggi); Accinelli, 1773, p. 77; Cappellini, 1934, p. 60; Cappellini, 1937, p. 62; Castelnovi, 1971, p. 160; Luccatini, 1975, p. 80; Da Langasco, 1978, p. 11, fig. 8; Newcome-Schleier, 1985, p. 48; Pesenti, 1986, p. 139; Bozzo Dufour e Poggi, 1987, p. 160; Castelnovi, 1987, p. 139; Bartoletti, 2001, p. 214, n° 44, ripr.; Bartoletti, 2004, p. 87.



Conservato attualmente presso il presbiterio della chiesa di San Gerolamo di Genova-Quarto, il dipinto proviene dall'oratorio dei Santi Giacomo e Leonardo di Genova, da dove fu trasferito compiendo varie peregrinazioni, prima di giungere all'attuale collocazione.

Anticamente faceva parte di un complesso di opere di artisti contemporanei genovesi, che narravano tutte le *Storie del re Clodoveo e della regina Clotilde*.

La vicenda rappresentata è quella del *San Leonardo di Limoges che rifiuta i regali del re Clodoveo, dopo aver aiutato la regina a partorire*, in continuità con la tela di Nicolò Barabino con il *San Leonardo di Limoges che salva la regina Clotilde dando alla luce la regina Clotilde*, che costituiva l'acme del racconto, oggi nella chiesa di Giovanni di Pré. Sebbene questa iconografia sia accettata da gran parte della critica, nel passato è stata oggetto di numerose ipotesi. I problemi di interpretazione nacquero dalla

decontestualizzazione del dipinto dal luogo originale di appartenenza, che fece perdere la visione unitaria dell'esposizione.

Accinelli fu il primo a commentare il dipinto nel Settecento, descrivendolo semplicemente come un *Santo che rifiuta il regalo del re*³⁰. A ciò, seguì Carlo Giuseppe Ratti, nel 1780 che, attribuendolo a Giovanni Battista Paggi, dettagliò il soggetto:

«il nominato Santo Diacono, che rifiuta i ricchi doni mandatigli da una Regina, che per intercessione di lui era stata liberata dai dolori di tormentoso parto, che l'aveano colta in mezzo agli orrori d'un bosco»³¹.

Nel 1875, Alizeri accolse l'attribuzione di quest'ultimo e riprese integralmente l'iconografia dell'opera³². Più tardi, nel 1934, Cappellini trattando del quadro propose il nome di Orazio de Ferrari e lo identificò come già l'aveva fatto l'Accinelli come un *Santo che rifiuta i doni del re*. Lo studioso definendolo «Dipinto grandioso su tela, ma di scarso interesse» aggiunse la provenienza dall'ospedale di Pammatone e riferì che nel momento in cui scriveva, esso si trovava nell'Ufficio Assicurazione del museo degli Ospedali Civili di Genova³³. Castelnovi lo attribuì per la prima volta nel 1971 a Giulio Benso³⁴, ma nel 1975 Luccatini mise tutto in discussione, riassegnando la tela a Orazio De Ferrari e fornendo come iconografia il *Boemondo, condottiero dei Crociati, liberato dalla prigione dal re persiano Danismanno, grazie all'intervento di san Leonardo di Limoges*³⁵. Nel 1978, Cassiano da Langasco propose l'attuale soggetto, citando la doppia derivazione dall'*Acta Sanctorum, Vita prior Sancti Leonardi* (1910, III, p. 153) e dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze. Nel primo si narra che ottenuta la salvezza della sposa e del nascituro, grazie all'intervento di Leonardo da Limoges, Clodoveo offrì al santo abbondanti doni in oro e in argento, ma questo li rifiutò invitando il sovrano a farne elemosina ai poveri. Lo studioso comunicò inoltre che il quadro si trovava alla data in cui scriveva presso la chiesa di San Gerolamo a Genova-Quarto, dove fu collocato alla metà degli anni Settanta³⁶.

³⁰ Accinelli, 1773; n. 1138, p. 77.

³¹ Ratti, 1780, I, p. 221.

³² Alizeri, 1847, I, p. 564.

³³ Cappellini, 1934, p. 60.

³⁴ Castelnovi, 1971, p. 160.

³⁵ Luccatini, 1975, p. 80.

³⁶ Da Langasco, 1978, p. 11.

Da allora l'iconografia e l'attuale attribuzione sono mantenute e confermate da Bartoletti nel 2001³⁷.

La scena descritta da Giulio Benso si svolge presso un accampamento militare. A sinistra Leonardo da Limoges, con dalmatica damascata color oro profilata in rosso, alza le mani in segno di rifiuto, in direzione di un giovane ragazzo inginocchiato ai suoi piedi che gli porge doni in oro. Accanto al santo il re Clodoveo, gesticolando ed indicando il giovane in basso, sembra ringraziarlo e sussurrargli parole gentili. Tutt'intorno molte persone, servitori e curiosi, assistono alla scena.

In assenza di documenti d'archivio, la sola analisi stilistica consente oggi di attribuire con una certa sicurezza l'opera a Giulio Benso e di collocarla verso la metà gli anni Venti della sua produzione, come peraltro già ipotizzava Pesenti³⁸. In questo periodo il pittore si mostrava ancora particolarmente ricettivo degli insegnamenti del maestro Giovanni Battista Paggi, soprattutto per lo studio della luce che svela in modo brusco i profili affilati, e delle novità della scuola lombarda, importate in città da Giulio Cesare Procaccini. Della scuola milanese è propria la tavolozza, che usa un «colore più ribassato», per usare l'espressione di Pesenti³⁹, e un chiaroscuro più accentuato. Di origine lombarda è anche l'impostazione a figure incombenti sul proscenio, compresse in successione ravvicinata di piani, nelle forme espanse, negli atteggiamenti in pose avvenanti di Clodoveo e dei suoi inservienti che indirizzano al santo omaggi e ringraziamenti.

Giulio Benso elaborò il soggetto prima sulla carta, su un foglio conservato presso il Louvre (Cat.D. 45) in cui studia i personaggi in primo, il santo che rifiuta i regali che gli sono offerti, senza alcun trattamento del fondo. Le differenze tra le figure di Parigi e il dipinto finale lasciano supporre l'esistenza di altri studi preparatori sullo stesso soggetto. Un altro disegno, che mostra una scena di nascita, conservato presso la National Gallery di Washington (Cat. D.46) presenta una messa in scena che ricorda la vicenda del san Leonardo di Limoges e può quindi essere considerato uno studio preparatorio per un dipinto poi non realizzato.

³⁷ Bartoletti, 2001, p. 214, n° 44, ripr.

³⁸ Pesenti, 1986, p. 139.

³⁹ Pesenti, 1986, p. 139.

VIII. 1627-1652

PIEVE DI TECO

(CAT. P.22- CAT. P.32)

La città di Pieve di Teco sorge alla confluenza dei torrenti arroschia ed arroghna, provenienti l'uno dal colle di Nava, l'altro da quello di Armo. Entrambi i valichi dalla Liguria conducono al Piemonte e segnano anche una graduale linea di separazione tra le due flore. L'andamento delle valli, assieme all'esistenza delle montagne che le delimitano e che fanno scherno al soleggiamento, soprattutto durante l'inverno, ha determinato la fisionomia urbanistica e agricola di Pieve di Teco e dei paesi adiacenti: prevalentemente edificati in serie lineare lungo strade di mezza costa sul versante.

L'antica stirpe dei liguri, suddivisa in diverse popolazioni, occupava in origine il territorio che comprendeva ampie porzioni di Piemonte, della Lombardia, dell'Emilia e della Liguria. Fu poi con l'espansione dei celti che raggiunse la sua massima espansione nel quarto e terzo secolo avanti Cristo. Nel II secolo avanti Cristo i romani giunsero a sottomettere la popolazione che entrò a far parte dell'Impero Romano fino all'epoca bizantina (V- VII secolo dopo Cristo). In epoca longobarda e franca un gastaldo ebbe sede in un primo fortilizio sul monte Teco. Nella stessa epoca i benedettini si installarono in San Pietro in Carpeneta e introdussero la tecnica dei terrazzamenti e la cultura dell'ulivo. Attorno al 1125 sorse sul monte Teco il castello dei Clavesana e nel pianoro un fortilizio avente lo scopo di controllare i movimenti provenienti dal mare nonché di fornire protezione al vecchio borgo. La nascita del borgo nuovo cioè dell'attuale villaggio di Pieve di Teco avvenne nel 1233, per un accordo tra gli abitanti della valle e il marchese Antonio di Clavesana, feudatario del luogo, e residente presso il monte. Egli permise l'edificazione di un insediamento di almeno duecento cinquanta famiglie e di un nuovo castello dotato di un fossato e torri, da qui si dipanava il nuovo paese, con la sua prima chiesa, individuabile in quello che oggi l'oratorio di San Giovanni Battista.

Un successivo tempio fu edificato con la dedicazione alla Madonna della Ripa nel 1370, a seguito della crescita della popolazione e della conseguente prosperità economica. Una terza e grandiosa chiesa, dedicata a San Giovanni Battista, sostituita poi con l'attuale omonima collegiata, fu eretta alla fine del secolo, per rispondere alle nuove esigenze del borgo, divenuto ancora più florido dopo l'annessione alla Repubblica di Genova nel 1386.

Il Quattrocento fu un secolo di grande attività edilizia, in buona parte legata alla potente e attiva famiglia genovese degli Spinola, divenuti temporaneamente signori di Pieve nel 1428. Nel 1402 fu eretto l'ospitale vecchio ed intorno al 1460 furono consacrate la citata parrocchia gotica di San Giovanni Battista e l'antica chiesa di San Pietro in Carpeneta.

Nel 1471 iniziò la costruzione del monastero degli agostiniani e durante lo stesso secolo cominciò anche la costruzione dei portici cittadini, con funzione commerciale e di rappresentanza. Nel 1533 un documento catastale rivelò che Pieve aveva raggiunto l'estensione di cui gode oggi. In questo stesso periodo di prosperità economica il paese si espanse oltre le mura, verso il monte e verso la valle.

Nel 1606 venne dato il via alla costruzione del convento dei cappuccini (CAT. P.75), con la tenuta agricola ed il bosco. Nel 1625 durante le guerre di secessione del Monferrato, Pieve di Teco fu espugnata, dopo una lunga resistenza, dalle truppe sabaude di Vittorio Amedeo I di Savoia. Il castello fu distrutto, il paese saccheggiato, le carte del Comune bruciate. Nel 1672, avendo come causa prossima la contesa per questioni di pascoli tra Recco genovese Cènova Sabaudia, Pieve di Teco fu nuovamente occupata dai Savoia contro cui Genova inviò un contingente di truppe che risalendo verso la valle di Albenga, doveva portarsi verso Pieve con l'intento di bloccare l'accesso al mare. L'esito fu tragico, il sanguinoso scontro vide vincenti i sabaudi che prima di lasciare il paese distrussero ulteriormente la cinta muraria.

Nel 1706, fuggendo dalla sede di Torino, la famiglia ducale, di cui faceva parte Giovanna Battista di Savoia-Nemours con il figlio Vittorio Amedeo II, la sua consorte Anna d'Orléans, con i figli e la corte, in viaggio verso Genova transitò per Pieve dove fu accolta con ogni onore. Al loro seguito in segreto era trasportata la Sacra Sindone. Qualche anno più tardi, nell'ambito della prima campagna d'Italia, guidata dal generale francese Massena, Napoleone Bonaparte, allora comandante dell'artiglieria, pernottò in paese. Pieve di Teco, con tutta la Liguria, passò sotto la Francia napoleonica nel 1805 e nel 1806 iniziò la costruzione della via diretta a Nava. Passata la Liguria, con la restaurazione, sotto il regno sabauda quella strada verrà completata da re Carlo Alberto nel 1844. Dal 1815 Pieve di Teco seguì definitivamente le sorti della casa Savoia e della nazione italiana. Giulio Benso, considerato il più celebre artista del villaggio, ricevette da questo numerose commissioni pubbliche e private durante la sua carriera. Egli aveva l'abitudine di realizzare le tele nella sua bottega genovese e di inviarle in villaggio una volta terminate.

A Pieve di Teco oggi si conservano nove opere, di cui sei sono ricoverate tra la collegiata di San Giovanni Battista e la chiesa di Santa Maria della Ripa.

La commissione più antica data del 1627, mentre quella più recente al 1652.

Per ragione di unità conservativa abbiamo preferito trattare questi lavori tutti insieme e non dividerli nel nostro catalogo secondo l'ordine cronologico, giacché, come si vedrà, numerose pale oggi presso la chiesa di Santa Maria della Ripa, divenuta museo, provengono dalla parrocchiale.

Unica eccezione per la chiesa dei Cappuccini dello stesso villaggio, commissione a parte, che conserva due tele realizzate tra il 1640 e il 1650 e che si è scelto di trattare con le opere a loro contemporanee, CAT. P.75 e CAT. P.R.04.

VIII.a Collegiata di San Giovanni Battista

L'attuale chiesa centrale del paese, che ebbe titolo di «Collegiata Insigne» fin dal 1586, deriva dalla demolizione operata nel 1782 dall'architetto ticinese Gaetano Cantoni, dell'antica parrocchiale gotica di San Giovanni Battista, ridotta a cadente tempio medievale. Quest'ultimo venne probabilmente edificato intorno al 1460, negli anni della forte crescita economica e del passaggio del paese dal governo dei signori di Clavesana alla Repubblica di Genova, sotto l'impulso dinamico della famiglia degli Spinola. Si trattava di un ampio e maestoso edificio a tre navate «orientali» di stile gotico, con capacità di ospitare diverse migliaia di fedeli, di cui un brandello è stato riportato alla luce sul lato destro dell'attuale complesso, mentre altri elementi strutturali si ritrovano inglobati al di sotto della stessa⁴⁰. L'architetto Cantoni spianò l'area, ruotò l'asse di circa 90 gradi e, in solo ventiquattro anni, con l'aiuto entusiastico dei cittadini, eresse l'attuale collegiata terminata nel 1806, in piena epoca napoleonica. L'esterno della chiesa si presenta come una massiccia architettura ad ordini sovrapposti con tozzo campanile centrale. Tracce di cedimenti strutturali sul lato sinistro, visibili già in fase di costruzione, furono compensati da una pilastrata in pietra nera. Ampi finestroni semicircolari si aprono per filtrare la luce e un pronao colonnato a pianta curvilinea introduce a tre ingressi. Su quello centrale, verosimilmente proveniente dalla vecchia chiesa, è fissata una lunetta di marmo rappresentante la *Resurrezione*. L'interno della chiesa che, nel movimento trilobato equilatero della pianta, conserva lontane ma chiare reminiscenze barocche, è costituito da una sola ampia navata e tre archivolti che ne sorreggono la cupola che si leva maestosa dietro al campanile, dominato dalla netta, fredda, sonora impronta neoclassica dell'epoca della sua ricostruzione. Grandi colonne corinzie a marmorino e stucco sorreggono gli spessi cornicioni decorati a fregio con bassorilievi di motivi classici e dentelli, nonché il catino absidale, che, con il proprio perfetto cerchio, interseca il lobo presbiterale, solo con ciò conferendo una pianta allungata ad un edificio a sostanziale pianta centrale. Il *Santa-Sanctorum* di forma circolare è sorretto da colonne egualmente architettate e da baldacchino all'altar maggiore. I tre grandi lobi, impostati su massicci arconi, riducono sostanzialmente l'estensione della breve cupola che, circondata da un basso tiburio ottagonale, sorregge l'ampia lanterna finestrata, anch'essa ottagonale,

⁴⁰ Levrieri, 1871, p. 8.

leggermente più alta del campanile. Le ornamentazioni pittoriche a rosoni romani e quadrature, con ampi motivi vegetali, rigorosamente monocrome in bianco e grigio, e anch'esse pienamente neoclassiche, sono di Michele Canzio, restauratore della Scuola genovese d'ornato, ed alcuni fra i più lodati suoi discepoli⁴¹. Il pavimento stesso è una grande scacchiere bianca e grigia. Il tempio è ricco di opere d'arte che si datano dal tardo Cinquecento, come la *Natività* di Giuseppe Badaracco, ad opere dell'800, come la pala d'altare del Massabò con la *Nascita di San Giovanni Battista*. Il nucleo principale, però, risale al Seicento e comprende i capolavori di Cappellino, Cambiaso, Piola e soprattutto del nostro Benso. Si conservano ugualmente opere di sculture, come la *Madonna del Rosario* e il *Crocefisso* di Schiaffino e una *Deposizione* di Brilla. Tra le statue processionali: *L'Assunta* e una *Madonna del Carmine* di Maragliano, un'antica *Madonna di Loreto*, un *San Sebastiano* e un *Sant'Isidoro*.

Nella stessa chiesa, si conserva, poi, una fonte battesimale quattrocentesca, probabilmente proveniente dalla vecchia parrocchia. Pregevoli sono inoltre gli stalli del coro e l'organo è opera di Francesco Vegezzi Bossi che lo realizzò nel 1967.

Nella collegiata si può ancora ammirare il dipinto con i *Santi Crispino e Crispiniano*, CAT. P.22, realizzato nel 1627, come rivela il documento d'archivio e una tela con *l'Assunzione della Vergine*, CAT. P.23. Le fonti parlano inoltre di un dipinto con i *Santi Sebastiano e San Rocco*, CAT. P.24, di cui in chiesa si sono perse le tracce: tuttavia vi è un'opera di grandi dimensioni, conservata nella parete sinistra della chiesa, tra l'altare secondo e il presbiterio che rappresenta il *Martirio di San Sebastiano*⁴², ingiustamente attribuita a Benso; si tratta invece di un'opera ben più tarda, probabilmente realizzata nell'Ottocento.

Parte delle opere eseguite per il tempio, come lo stendardo processionale con *l'Assunzione della Vergine*, CAT. P.29e le *Tentazioni di Sant'Antonio Abate*, CAT. P.30 sono oggi state trasferite nella chiesa sconsacrata di Santa Maria della Ripa.

Carlo Giuseppe Ratti menziona poi altre tre tele, di cui oggi non si conosce la collocazione: «*S. Antonio di Padova [...] dell'Angiolo Custode e del Presepe*», CAT. P.25-CAT. P.28. Il primo potrebbe corrispondere alla tela conservata presso la chiesetta di Lovegno, CAT. P.73. Esse sono citate anche da padre Sertorio nel suo manoscritto⁴³,

⁴¹ Levrieri, 1871, p. 8

⁴² De Negri, 1974, p. 356.

⁴³ Ratti, 1780^b, p. 22; Sertorio, 1903, c. 283.

il quale aggiunge un ulteriore ancona per la cappella di San Giuseppe, firmata e datata 1650⁴⁴.

Dallo spoglio dei documenti di archivio e manoscritti, dello studio delle fonti pubblicate su carta stampata, comparata all'analisi stilistica delle tele per Pieve, si può affermare che l'artista non lasciò mai il suo paese natale, ma vi faceva ritorno periodicamente. Era sicuramente molto celebre e stimato e per questo ricevette numerose commissioni di opere che portava avanti accanto a quelle genovesi e d'oltralpe.

Il pittore si stabilì definitivamente in villaggio durante la vecchiaia e vi morì nel 1668, desiderante esser sepolto presso la chiesa di San Giovanni Battista. Purtroppo, la lapide non è oggi visibile poiché fu probabilmente rimossa durante i lavori del Settecento.

⁴⁴ Sertorio, 1903, c. 283.

CAT. P.22
Giulio Benso

*La Vergine con il Bambino, San
Crispino e San Crispiniano*

1627

Olio su tela

H. 240; L. 140 Cm

**Pieve di Teco, Collegiata di San
Giovanni Battista**

Bibliografia

Ratti, 1780^b, p. 22; Sertorio, 1903,
c. 283; Belloni, 1969, II, p. 261;
Castelnovi, 1971, p. 160; Paolucci,
1984, p. 54; Castelnovi, 1987, p.
139.

Citato erroneamente come perduto
da Belloni e Paolucci, il dipinto si
trova appeso alle pareti della

collegiata di San Giovanni Battista, per la quale Benso lo realizzò nel 1627 su
commissione dell'arte dei Callegari.

Paolucci, sulla scia di Sertorio, ne pubblica il documento di assegnazione dell'opera,
redatto dal notaio Sibilla Costantino il 4 novembre 1627, oggi conservato presso
l'Archivio di Stato di Imperia:

«D. Julius Bentius q. Bernardini Plebis incola Ianue praesius sponte et omni modo
per pactum expressum promisit et promittit d.nis Bartolomeo Sibiliae q. alterius
Bartolomaei, et Io.i F.sco Fresiae Alexandri stipulantibus et acceptantibus nomine
suo ac nominibus totius artis a callegario presentis loci bene et diligenter conficere
seu fabricare anconam unam scilicet quadrum unum altitudinis palmorum decem,
latitudinis palmorum septem in quo bene et diligenter dipictum sit imaginem divae
Virginis Mariae cum Christo in eius bracho et a lateribus Sanctorum Crispini et
Crispiniani cum aliquibus figuris Angelorum sicque bene diligenter fabricatum et
dipinctum tradere eisdem sive legitimae personae pro eis in civite Ianuae hinc et per
totum mensem Januarii proxime venturum et quod sit et esse debeat juxta designum
dictis Sibiliae et Fresiae datum et consignatum ac visum per Cap. Joachim
Aycardum. Sub obligatione et pro mercede dicti Bartolomeus et Io.s Fr.s solvere



promiserunt et promittum dicto D.no Iulio stipulanti scita triginta de libris quatuor
Januae singulo»⁴⁵.

Come da contratto il pittore rappresenta la Vergine Maria che discende dal cielo su una nuvola, col Bambino benedicente in braccio, apparendo ai santi Crispino e Crispiniano patroni dei calzolai, che le rivolgono le loro preghiere, davanti a un tavolo con i loro strumenti di lavoro. In alto a destra, due angioletti assistono alla scena su una nuvola grigia. Lo sfondo non è descritto, si nota solo una luce gialla, divina che proviene dall'alto.

Secondo il Ratti l'opera proverrebbe dalla chiesa dei padri agostiniani di Pieve di Teco, informazione che non è stato possibile verificare.

Nel momento dell'esecuzione Giulio Benso è un pittore affermato e maturo, ma la sua pittura tradisce ancora gli insegnamenti del Paggi e l'ispirazione lombarda, soprattutto nello sfumato, nei trapassi di colore e nei contorni meno accentuati.

L'artista esegue il dipinto poco prima di partire per la Germania chiamato da padre Bucellino per decorare la basilica di Weingarten (cap. 3).

⁴⁵ ASI, Archivio di Stato di Imperia, Notaio Sibilla Costantino, doc. 4 novembre 1627.

CAT. P.23
Giulio Benso

Assunzione della Vergine

1640

Olio su tela, stato mediocre

H. 490; L. 250 cm

**Pieve di Tecco, Collegiata di San
Giovanni Battista, parete destra,
porta laterale, al di sopra**

Provenienza

Pieve di Tecco, chiesa di Santa Maria
della Ripa.

Bibliografia

Sertorio, 1903^b, c. 91 e 396 v.;

Castelnovi, 1971, p. 160; Bartoletti,
1995, p. 139.



Benso fu particolarmente devoto al tema

dell'*Assunzione della Vergine* che rappresentò in diverse occasioni, sia ad affresco, si vedano ad esempio l'Annunziata del Guastato e la chiesa di Santa Caterina in Luccoli a Genova, sia su cavalletto.

Per il paese natale reiterò questa iconografia almeno due volte. Su di uno stendardo processionale, degli anni Quaranta, conservato oggi presso l'oratorio di Santa Maria della Ripa e che costituisce una delle sue migliori interpretazioni del soggetto, e nell'opera presente, probabilmente più tarda e di un risultato mediocre.

L'*Assunta* di Guido Reni realizzata nel 1616-1617 per Stefano Durazzo, conservata presso la chiesa dei Santi Andrea e Ambrogio di Genova, costituisce la prima e importante referenza per queste opere, insieme a quella di Agostino Carracci oggi nella pinacoteca di Bologna.

La presente, che riversa in un mediocre stato conservativo, mostra una composizione bipartita. Nella parte superiore la Vergine sale al cielo a braccia aperte sorretta da putti alati, intorno a lei alcuni angeli musicisti intonano una melodia celeste. Nella zona inferiore il sepolcro, vuoto, è circondato da apostoli che alzano gli occhi al cielo ammirativi del sacro evento. Il *trait d'union* tra i due gruppi è costituito da san Pietro che, con un lume

acceso, recita delle preghiere. La scena avviene all'aperto, in un paesaggio di cui si scorgono dei dettagli sulla destra.

La composizione riflette quella dell'*Assunta* dell'oratorio dei disciplinati di Toirano anche se il risultato è qui meno qualitativo. Il volto di Maria e i putti intorno a lei sembrano aver subito delle violente ridipinture che ne danneggiano la percezione.

L'opera fu citata da Ratti nel 1780 che la definì «debole» e la datò ad un'età più avanzata rispetto allo standard processionale. Il pittore ha infatti qui raggiunto la sua maturità, lo studio chiaroscurale percepibile ormai solo in alcuni dettagli come il volto dell'apostolo alla destra di san Pietro, è ben calibrato, così come l'impostazione prospettica. Il trattamento dei panneggi è più morbido rispetto alle opere della decade successiva e i trapassi di colore più netti e meno sfumati rispetto alla produzione giovanile. Attualmente presso la collegiata di Pieve di Teco, all'epoca in cui scrive Ratti si trovava presso la chiesa di Santa Maria della Ripa. L'assenza di documenti di archivio non permette di confermare con sicurezza se sia stata eseguita per l'una o l'altra collocazione.



CAT. P.23 dettaglio



CAT. P.23 dettaglio

CAT. P.24
Giulio Benso

San Sebastiano

1646

Disperso

Provenienza

Pieve di Tecò, Collegiata di San Giovanni Battista.

Bibliografia

Ratti, 1780^b, p. 22; Sertorio, 1903, c. 383; Belloni, 1969, II, p. 261; Castelnovi, 1987, p. 139; Bartoletti, 2004, pp. 98, 103, nota 65.

Secondo la descrizione del Ratti, la pala del San Sebastiano mostrava:

«Gesù Cristo armato di fulmini per scagliarli contro la Pieve. V'ha da un lato la Beata Vergine in atto di placarlo, e i Santi Sebastiano, Rocco, ed altri che mostrano a Gesù gli stromenti di lor martirio»⁴⁶.

L'opera, che si trovava sopra la panca del suffragio universale, fu probabilmente realizzata intorno al 1646, stando alle testimonianze di padre Sertorio che dice di aver rinvenuto un documento nelle delibere del consiglio comunale di Pieve, sotto l'anno 1646, p. 140, attestante che l'arciprete della collegiata di San Giovanni Battista, don Pietro Sertorio, aveva contribuito di tasca propria alla realizzazione della pala, sborsando 204 lire genovesi:

⁴⁶ Ratti, 1780^b, p. 22.

«Fuit significatum p. M. Petrus Antonium Sertorium arch. Omnibus notam esse se pro ancona S. Sebastiani protectoris et advocati com^{tis} noviter facta a d. Julio Bentio pictori collocata in cappella communitalis solvisse et exbursasse de propriis suis pecuniis d^{to} Bentio pictori ibras duecentas quator m. genuae cur^{tis} et non esse [...] quod possiant massari dt^{ae} cappellae»⁴⁷

Nella parrocchiale di Pieve di Teco si conserva oggi un dipinto con San Sebastiano, che non corrisponde né al soggetto, né allo stile di Giulio Benso, essendo di almeno un secolo più tardi.



Anonimo, *Martirio di San Sebastiano*, Pieve di Teco, Collegiata di San Giovanni Battista

⁴⁷ Sertorio, 1903, c. 383.

CAT. P.25 e CAT. P.26
Giulio Benso

«*Angiolo custode*» e «*Presepe*»

Dispersi

Provenienza

Pieve di Teco, Collegiata di San Giovanni Battista.

Bibliografia

Ratti, 1780^b, p. 22; Sertorio, 1903, c. 383.

Secondo Sertorio, la tavola del *Presepe*, alla sua epoca, era conservata presso la famiglia del medico Verando⁴⁸.

CAT. P.27 e CAT. P.28
Giulio Benso

«*Ancona della cappella di S. Giuseppe*» e d

Disperso

Provenienza

Pieve di Teco, Parrocchia di San Giovanni Battista

Bibliografia

Sertorio, 1903, c. 383.

Sertorio specifica:

«L'Ancona della cappella di S. Giuseppe era pure del Benso giacché io stesso la vidi e vi lessi a lato la scritta *G. Benso 1650*. Peccato che i Borelli che aveano la proprietà di essa abbiano lasciato portarla via, essendo venuto in possesso di essa certo F. Bianchi sarto in Genova per pagarsi dei crediti che avea verso il Giulietto Borelli grande scialacquatore»⁴⁹.

Dell'opera non si hanno attualmente notizie.

⁴⁸ Sertorio, 1903, c. 383.

⁴⁹ Sertorio, 1903, c. 383.

VIII.b Chiesa di Santa Maria della Ripa

Monumento insigne del paese, Santa Maria della Ripa, con il suo svelto campanile cuspidato, si eleva a poca distanza dall'oratorio di San Giovanni. Fu probabilmente la prima chiesa costruita in paese intorno al 1233-43, in immediata prossimità del preesistente borgo vecchio e del nuovo a cui garantiva il servizio religioso. Entrambi i due edifici sono dunque allineati alla strada. Il tempio presenta una struttura gotica a tre navate fondate su colonne in pietra, un'abside piana e un ingresso laterale: tipologia, questa, abbastanza diffusa in valle. La copertura del soffitto a ordito ligneo, danneggiata da un incendio, è stata rifatta in tempi recenti, così come il pavimento, anch'esso esportato per motivi non chiari. L'austero ed elegante interno conserva residue pitture d'epoca, tra cui il *San Cristoforo* e una *Madonna in Maestà*, nonché la decorazione a strisce bianche e nere, comune nell'area genovese. Da qui, infine, si accede alla sottostante *cripta dei Flagellanti*, dove resta un residuo di altare.

Officiata inizialmente dai benedettini, poi dai canonici regolari, assurse in passato a grande splendore. Espropriata dopo l'unità d'Italia, e tuttora sconosciuta, ebbe vari usi civili e militari: magazzino, dormitorio per soldati e cinema. Oggi è divenuta sede del museo d'arte sacra e conserva varie opere d'arte provenienti da diversi luoghi, tra cui la Collegiata.

Tra queste, numerose sono le tele di Giulio Benso.

L'Annunciazione della Vergine proveniente dalla chiesa delle Monache del convento delle agostiniane, CAT. P. 32, lo stendardo processionale double-face con *l'Assunzione della Vergine*⁵⁰, CAT. P.29, le *Tentazioni di Sant'Antonio Abate*⁵¹, provenienti dalla Parrocchiale, CAT. P.30 e infine *La Vergine intercede presso la Trinità*, CAT. P.31.

⁵⁰ Questo dipinto, secondo le testimonianze del Levrieri, era considerato dal Benso una delle sue opere migliori, Levrieri, p. 9.

⁵¹ Ratti (1780, p. 22) e Levrieri (1891, p. 9) fanno notare come il dipinto con il *Sant'Antonio Abate* fosse malamente ritoccato con, secondo il Levrieri, il «pio intento di correggere alcune bizzarrie e sconvenienti liberta».

CAT. P.29
Giulio Benso

R. e V. Assunzione della Vergine
stendardo *double-face* con stesso soggetto

1641

Olio su seta
H. 224; L. 103 cm

Pieve di Tecò, oratorio di Santa Maria della Ripa

Referenze bibliografiche

Ratti, 1780^b, p. 23; Sertorio, 1903^b, c. 91 e 396; Belloni, 1969, II, p. 251; Castelnovi, 1971, p. 160; Pesenti, 1986, pp. 139- 140; Castelnovi, 1987, p. 139; Bartoletti, 1995, pp. 137-138; Bartoletti, 2004, p. 103, nota 81.



R.

Ritenuta da sempre una pala d'altare, le analisi tecniche e il restauro del 1996 del Laboratorio Nicola di Aramengo d'Asti, hanno rivelato che la presente ancona è in realtà uno stendardo dipinto sul *recto* e sul *verso*, per una processione del borgo pievese. Ecco quindi che la degenerazione della pellicola pittorica e la forte crettatura, che già Belloni accusava nel 1969⁵², sono dovute all'errata conservazione della tela, non concepita per esser addossata alla parete, in un luogo particolarmente umido⁵³.



V.

L'iconografia è esattamente la stessa, ma in controparte nel *verso*, rispetto al *recto*.

La scena è inquadrata da due colonne scanalate che reggono una trabeazione rettilinea, unico elemento non realizzato nel *verso*. La Vergine, vestita di rosso, con un velo blu, incoronata da una corona di stelle più tardiva, sale al cielo, allargando le braccia e

⁵² Belloni, 1969, II; p. 251.

⁵³ Ringrazio la sig.ra Anna Rosa Nicola, che mi ha gentilmente fornito la relazione di restauro.

guardando verso l'alto. In basso gli apostoli circondano il sepolcro e assistono alla scena ammirativi. Ogni volto è ben studiato e caratterizzato emozionalmente. Nessun altro dettaglio è presente circa la contestualizzazione della scena che mostra uno sfondo a tinta unita.

Il dipinto fu menzionato per la prima volta come opera di Giulio Benso da Ratti nel 1780 che lo descrisse come:

«Bellissima è qui [ORATORIO DELLA RIPA] la tavola dell'Assunta in gloria d'Angioli con gli Appostoli al basso in movenze tanto diverse, e divote, che spirano maestà, e divozione. Il Benso stesso ritornato in sua vecchiezza in codesto paese di cui era nativo, e dove morì, soleva riguardarla come una delle sue migliori produzioni»⁵⁴.

L'attribuzione fu poi accolta dalla critica successiva, Belloni, Castelnovi, Pesenti e Bartoletti.

Pesenti segnalò nel 1986 un disegno attribuito allora a Giovanni Andrea Ansaldo raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, conservato presso la Kunsthhaus di Worms, Cat. D.141, che, secondo lui Benso avrebbe preso da modello per la presente pala apportando solo lievi varianti. In realtà si tratta proprio dello studio preparatorio per il *verso* dello stendardo che all'epoca in cui lo studioso scriveva non era ancora conosciuto. A questo foglio va aggiunto un secondo studio preparatorio per il dettaglio della Vergine sostenuta da angeli, conservato oggi presso il Gabinetto dei disegni di Palazzo Rosso, inv. D 1380, Cat. D.140. Lo stesso Pesenti, analizzando la gamma cromatica del dipinto lo aveva datato agli anni Trenta, ma, grazie alle fonti documentarie si può oggi definitivamente avanzare la datazione di un decennio, al 1641, come proposto da Bartoletti⁵⁵.

Padre Sertorio, nel suo manoscritto sulla *Storia religiosa di Pieve di Teco*, riporta che nel 1641 i sindaci di Pieve prestarono alla Confraternita di Santa Maria della Ripa venticinque scudi «per far venire l'ancona della Madonna» da Genova, dove si trovava il nipote Bernardo Benso, altro sindaco, figlio del fratello di Giulio, scultore, Gio Girolamo, che desiderava estinguere del tutto il debito⁵⁶. La volontà di commissionare l'ancona fu presente sin dal 1639.

⁵⁴ Ratti, 1780^b, p. 23.

⁵⁵ Bartoletti, 1995, p. 138.

⁵⁶ Sertorio, 1903^b, c. 91 e 396.

CAT. P.30
Giulio Benso

Tentazioni di Sant'Antonio

1646

Olio su tela

H. 600; L. 250 cm

Pieve di Teco, Santa Maria della Ripa

Provenienza

Pieve di Teco, collegiata di San Giovanni Battista, cappella Aicardi.

Bibliografia

Sertorio, 1903, c. 383; Sertorio, 1903^b, c. 6 v.; Castelnovi, 1971, p. 160; Castelnovi, 1987, p. 139; Calzamiglio, 1993, pp. 68-71; Bartoletti, 1995, pp. 136-137; Bartoletti, 2004, pp. 101, 103, note 81.



La tela fu eseguita su commissione della famiglia Aicardi che nel gennaio

del 1646 aveva finanziato la costruzione della cappella, ampliandola e abbellendola. Il documento, datato 4 gennaio 1646 trascritto da Sertorio, recita che:

«[la cappella del Sant'Antonio abate nella collegiata di Pieve di Teco era stata] funditus demolita et omnino solo aequata» a spese di Agostino Aicardi e inoltre «propriis impensis constructa reedificata et etiam ampliata in meliorem formam»⁵⁷.

Ciò lascia intendere che essa si trovasse già al suo posto a lavori terminati.

Essa rappresenta sant'Antonio, al centro della scena, raffigurato coi suoi attributi, il bastone a tau e la campanella, semi sdraiato e col volto rivolto verso il cielo; tentato e trascinato da dei demoni nudi con parvenze mostruose, che, in atteggiamenti vari e diversi, sembrano impaurirsi alla visione di Gesù che discende dal cielo sdraiato in posizione innaturale su una nuvola, come fosse un *Deus ex machina* di una *pièce* teatrale.

⁵⁷ Sertorio, 1903^b, c. 6 v.

L'aspetto spettacolare è messo in evidenza anche dalle nubi che alternano gli angioletti che inquadrano la parte superiore della tavola centinata, come una quinta di teatro.

Padre Sertorio commentandola scrisse che:

«I demoni sono disposti in attitudini tanto ridicolosi che muovono più essi al riso che al santo a divozione. Assai stimabile dice il Ratti, sarebbe anche questa pittura, se fosse stato più prudente nell'idearla»⁵⁸.

La composizione, come le altre opere per la Pieve, è bipartita. Nella parte inferiore sono raffigurati i demoni, mentre in quella superiore Gesù e la popolazione celeste. Le due si uniscono grazie a un movimento vorticoso centrifugo che ha al suo centro il volto del santo, protagonista della scena. I piani sono complessi così come i tagli di visione.

A livello stilistico la tela mostra le caratteristiche della produzione della maturità, ma anche delle reminiscenze manieristiche, nella fantasia propositiva delle figure, nelle aperture soprannaturali e negli accordi cromatici.

La tavolozza si è schiarita, la pennellata è divenuta più spessa, i contrasti chiaroscurali sono accentuati ed evidenti soprattutto nella zona superiore del cielo squartato dalle materiche nuvole gialle e del Cristo stesso vestito con una tunica rosa, con colpi di luce bianchi, in opposizione con il paesaggio roccioso in cui l'episodio è descritto, che ricorda la posizione del convento agostiniano rispetto al villaggio di Pieve. Peculiarità delle opere tardive è anche la resa plastica delle figure e dei contorni duri e ricalcati, come si evince dal dorso del demone di spalle, in basso a destra della composizione o in quello sdraiato a terra a sinistra. Entrambi mostrano un accentuato studio anatomico della muscolatura. Si nota la figura demoniaca a sinistra del santo che suona la strumia, una conchiglia oceanica della turba, tipica in contesto ligure per la realtà etnografica.

La pala fu restaurata da Antonio Silvestri a Genova sotto la direzione di Franco Boggero della Soprintendenza al Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico della Liguria

⁵⁸ Sertorio, 1903, c. 383.

CAT. P.31
Giulio Benso

Trinità con Vergine e santi

1650

Olio su tela, centinata
H. 370; L. 200 cm

**Pieve di Teco, Santa Maria della Ripa,
dalla Parrocchia di San Giovanni
Battista, sacrestia, parete di Fondo**

Provenienza

Pieve di Teco, collegiata di san Giovanni
Battista.

Il dipinto, di cui le fonti tacciono, rappresenta una giovane Vergine Maria, dallo sguardo supplicante e dolce che intercede, in sacra conversazione, a favore di san Sebastiano, raffigurato in basso a sinistra con un manto rosso, presso la santa Trinità. Questa è costituita da Gesù, su una nuvola, vestito con un panneggio bianco, che tiene in mano le frecce, che rimandano al martirio di Sebastiano, lo Spirito Santo raffigurato dalla colomba e Dio padre che discende da un cielo tenebroso. Ai due lati due schiere di angeli partecipano all'evento. A sinistra vi sono san Giacomo Maggior col bastone da pellegrino e l'armeno san Biagio, con la mitra da vescovo. Mentre a destra, dietro Maria, in più ridotte dimensioni il gruppo delle tre sante, tutte con lo sguardo rivolto al cielo: Lucia, che porta i suoi occhi su un piatto, Agata i suoi seni su un vassoio e Apollonia con la tenaglia e il dente. Tutti i personaggi sono legati da un gioco di sguardi e di gesti che conferisce drammaticità al dialogo sacro. La presenza di san Biagio è rilevante per la ricorrenza ricordata dalle agostiniane nel giorno della prima Messa nel convento. L'analisi stilistica mostra che l'opera fu probabilmente realizzata durante gli anni Cinquanta per la collegiata di San Giovanni Battista di Pieve di Teco. Il contrasto chiaroscurale è evidente rispetto alle opere della giovinezza del pittore, così come il trattamento plastico e scultoreo delle figure. Le vesti e i panneggi sono duri e la pennellata più pesante e ricalcata. Si distingue bene la cifra esecutiva del pittore, soprattutto nello svolgimento dei volti ovali delle sante, con nasi affusolati e occhi circolari. La



composizione piramidale, la cui base è costituita da san Sebastiano a sinistra e le sante a destra e il vertice da Dio padre, è mutuata dalla pittura lombarda. Il centro della composizione è il braccio sinistro di Gesù, illuminato da una luce divina che proviene dalla colomba e che fa da *trait d'union* tra la Vergine e san Sebastiano, protetto dalla mano stessa del Salvatore.

Giulio Benso non mancò di citare opere che lo avevano particolarmente impressionato durante gli anni della sua formazione. La figura di Dio, infatti, è un'ispirazione dallo Zeus nella *Cacciata dei Giganti* di Perin del Vaga, a casa del Principe. Vi si legge lo stesso movimento e lo stesso impeto. Questa raffigurazione sarà studiata anche nell'*Annunciazione* presso la stessa chiesa.

CAT. P.32
Giulio Benso

L'Annunciazione

1652

Olio su tela, restaurato

H. 548; L. 297 cm, centinato

Su un'etichetta di carta applicata al vecchio telaio, recuperata da Boggero durante il restauro, si legge: *Proprietà del Comune di Pieve di Teco. Trasportato nella chiesa parrocchiale in semplice custodia. Pieve di Teco, 22/1/1939 XVII. Il Podestà*

Pieve di Teco, chiesa di Santa Maria della Ripa

Provenienza

Pieve di Teco, chiesa del Monastero delle agostiniane, altar maggiore; nel 1904, secondo Sertorio, 1903, fu spostata «sulla parete della prima scala che mette nel locale dell'asilo»;

nel 1939, passò in deposito alla collegiata di San Giovanni Battista di Pieve Teco; collocazione attuale dal secondo dopoguerra.

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 238; Ratti, 1780^b, p. 23; Levrieri, 1870, p. 8; Sertorio 1903, c. 378; Belloni, 1969, II, p. 257; Castelnovi, 1971, p. 160; Castelnovi, 1987, p. 139; Newcome-Schleier, 1990^c, pp. 22-23; Bartoletti, 1995, p. 135-142.



Noti sono i legami intensi che unirono per tutta la vita Giulio Benso al suo paese Natale, Pieve di Teco, per cui non solo realizzò opere da cavalletto per decorare gli altari maggiori degli edifici religiosi e gli appartamenti privati, ma anche progetti architettonici di cui oggi non restano che testimonianze scritte. Proprio per la chiesa del convento delle agostiniane, egli eseguì negli anni Cinquanta la presente tela con *L'Annunciazione della Vergine*, che, a livello stilistico, costituisce una tappa importante della sua produzione artistica e consente di articolare meglio il percorso tardo dell'attività del maestro, scandito dai lavori per le cittadine del ponente ligure, Toirano, Alassio e Spotorno. In questa collocazione fu ricordato da Soprani, Ratti e più tardi, nel 1871 da Levrieri⁵⁹, quando

⁵⁹ Soprani, 1674, p. 238; Ratti, 1780^b, p. 23; Levrieri, 1871, p. 9.

pubblicò *Storia e memoria di Pieve di Teco*. Rimase qui fino al 1874, data dell'abbandono del monastero a seguito della soppressione degli ordini religiosi e il passaggio del complesso al Comune di Pieve. Nel 1904 il complesso fu trasformato in teatro e l'opera, non trovando quindi più il suo posto, dovette transitare, come riferì Sertorio, sulla parete dello scalone⁶⁰. Nel 1939, essa passò al deposito della collegiata di San Giovanni Battista, per finire durante il secondo dopoguerra, nell'attuale sistemazione della chiesa di Santa Maria della Ripa. Secondo Castelnovi il pittore la eseguì nel 1644, ma, come mise in rilievo Boggero, stando al periodo di costruzione del monastero, 1644-1652, sarebbe più opportuno considerarla di qualche anno più tardi, circa del 1652.

Di supporto a questa teoria vi sono da una parte le analisi documentarie e dall'altra quelle stilistiche. Padre Sertorio trascrisse nel suo manoscritto una lettera, firmata dall'artista probabilmente attorno al 1652, secondo il riferimento della stessa al saldo della pigione della bottega e della casa del maestro per quell'anno, in cui si fece menzione ad un disegno per l'«ancona del monastero la principale»⁶¹. Nella missiva il pittore chiese, a un destinatario non ben noto, un anticipo in denaro per acquistare il materiale necessario per la tessitura della tela che si affrettava a realizzare e che doveva misurare circa 4,96 metri di larghezza per 5,45 di altezza.

«A servire V. S. con ogni affeto di cuore. Io nova a V.S. come giorni sono la Sig^{ra} Madre Cicilia a veduto lo disegno della ancona del monastero la principale (Cat.D.164) la quale li è piaciuta tanto come anco a tutte quelle N^eMadri che non si puo dire solo lo vorsero tenello alquanti giorni tutta via ne sento gusto per esser li dove insaziabili ma mi dicco a V. S. che la santissima a causato che io mi sono superatto me stesso e mi andava che V. S. lo dovesse vedello prma di sua partenza percio io lo incominciai come sa e vide pasienza, sopra detto propositto come di presenzasti dissi era io desideroso perchè dio mi presta vitta et essendo opera grande defi^{ra} 20 e 22 vuole comoditta di tempo e molto studio averia accaro V. S. dicesse al suo Sig. Zio e Protetori mi dasero volevo delle piume spesse per fabricare la tela e cioe mandassero dei [...] de filo da filamonte che sia di canepa uguale forte acio posa sperare alla eternitta che lo prenui al suo tempio la madre S^a Maria Cicilia compira o altre che dio vora resto ambizioso senza peccato in mia vitta lasciare al mondo tale memoria me staro attendendo risposta da V. S. come anco mi ricorda Tomasina mia

⁶⁰ «sulla parete della prima scala che mette nel locale dell'asilo», Sertorio, 1903, c. 378; Ragazzi F., *Teatri storici in Liguria*, Genova 1990, p. 61; Boggero, 1995, pp. 135-140.

⁶¹ Cfr. cap. 4.

consorte insieme al suo Sig. 'Zio e sorella e se in altro la poso servilla la prego mi comandi»⁶².

Si può facilmente ipotizzare che il «disegno» presentato a suor Maria Cecilia Ricci, una delle protettrici del progetto, figlia del medico mecenate Giovanni Maria, fosse quello di presentazione dell'ancona per l'altar maggiore della chiesa e che a questo fece rapidamente seguito l'esecuzione dell'opera pittorica che dovette esser conclusa prima del 1656 anno in cui la sorella lasciò il monastero di Fassolo dove risiedeva per trasferirsi in quello di Pieve, ormai ultimato⁶³.

Il disegno citato è probabilmente quello pubblicato da Mary Newcome-Schleier nel 1990, Cat. D.164, oggi collezione privata. Esso si rivela in parte fedele al dipinto finale, ma è caratterizzato da una più accentuata freschezza esecutiva e un più forte contrasto



Cat.D.164

chiaroscurale barocco. Il giudizio di Bartoletti a riguardo pare fin troppo severo:

«Effetti [luministici] pianificati con sagacia nel bel disegno preparatorio, a tal punto che il confronto con la pala può rivelarsi deludente e non tanto per le varianti che si devono riscontrare, dal Padre Eterno che nel modello compare vestito di tunica e qui è a torso nudo (una citazione del Giove che fulmina i giganti affrescato da Perin del Vaga in palazzo Doria di Fassolo), alla riduzione; opportuna del loggiato sullo sfondo, quanto per la pennellata che non va troppo per il sottile e lascia poco definiti i particolari»⁶⁴.

Proprio il Padre Eterno aveva creato non pochi pensieri al pittore che lo studiò in almeno altri due elaborati prima di arrivare alla soluzione finale, Cat. D.165e Cat. D.166.

⁶² Sertorio 1903, c. 378.

⁶³ Per ulteriori informazioni; cfr. capitolo 4.

⁶⁴ Bartoletti, 1995, p. 138.

Dal punto di vista stilistico la pala presenta le peculiarità delle opere della maturità del pittore. La composizione è complessa e presenta la tradizionale struttura piramidale tardo cinquecentesca alla lombarda. Al vertice vi è rappresentato Dio padre, avvolto da una



Cat.D.165



Cat.D.166

schiera angelica, che intercede presso la Vergine attraverso lo Spirito Santo al centro dell'ancona. La base del triangolo è costituita da un lato dalla Vergine che fluttua in aria su una nuvola, e dall'altro dall'Arcangelo Gabriele che corre verso di lei con grande passo. Il manierismo dei primi lavori lascia qui lo spazio alla teatralità e al movimento barocco, messo in risalto da una controllata tramatura di controluce, ancora più evidente nell'elaborato grafico. Si veda ad esempio il fascio di luce divina che parte dalla colomba, realizzato a biacca che si perde totalmente nella tela. I panneggi sono voluttuosi e abbondanti e presentano le stesse pieghe ricalcate e dure visibile nei lavori contemporanei ad Alassio, CAT. P.79, Spotorno, CAT. P.84 e Calizzano, CAT. P.80. Anticamente l'opera era situata sull'altar maggiore della chiesa, dunque in posizione privilegiata per lo spettatore. Come ha fatto notare Boggero, il punto di vista doveva essere duplice, i fedeli lo ammiravano dall'aula centrale, con una visione dal basso, mentre le monache, situate sul coro in posizione sopraelevata sul portico di accesso. Ciò rendeva la fruizione più efficace e il dinamismo scenografico, costituito dalla combinazione di masse ascendenti e discendenti più impressionante⁶⁵.

La tela fu restaurata nel 1989-1991 da Laboratorio di Nicola di Aramengo d'Asti.

⁶⁵ Bartoletti, 1995, p. 139.

IX. 1628

TOIRANO, oratorio dei Disciplinati

(CAT. P.33)

CAT. P.33
Giulio Benso

Assunzione della Vergine

1628

Centinata
Olio su tela

Toirano, oratorio dei disciplinati

Bibliografia

Castelnovi, 1971, p. 160; Castelnovi, 1987, p. 139;
Bartoletti, 2004, pp. 93-94, p. nota 39; Boccone,
2011, pp. 164-166.

I dettami della riforma tridentina, emanati dal Cardinal Borromeo nella seconda metà del Cinquecento, si propagarono lentamente dai grandi centri urbani, alle realtà più periferiche come quella del villaggio di Toirano, nel savonese, dove le nuove ordinanze in campo artistico emanate dal visitatore apostolico Nicolò Mascardi, gesuita, missionario, originario di Sarzana (1624-1674), cominciarono a vedere i loro frutti al principio del Seicento.

L'antica chiesa parrocchiale della città dedicata a San Martino, vescovo di Tours, venne lentamente demolita alla fine del Cinquecento per far posto al nuovo edificio consacrato il primo agosto 1609 del vescovo Luca Fieschi, conte di Lavagna.

Anche l'oratorio, detto dei Disciplinati, subì delle modifiche, mantenendo tuttavia inalterata la struttura originaria costituita da una grande aula di forma rettangolare sovrastata da una volta a botte in cui la cornice modanata a stucco che delimita il termine delle pareti e il soffitto è l'unico decoro. Solo nel XIX secolo si apriranno le sei nicchie laterali dove sono oggi esposte le statue professionali e la *boiserie* in legno di castagne che costituirà con le panche dei confratelli e gli inginocchiatoi l'attuale disposizione dell'oratorio.

Fu in quest'ottica che nel 1628 venne affidata a Giulio Benso la commissione di una tela da posizionare sopra l'altare, dove ancora oggi si trova, inquadrata da una cornice a stucco



dorata inseritagli in epoca ottocentesca. Soprastante l'altare marmoreo, il cui tabernacolo, aggiunto nel secolo successivo, ne copre la parte bassa centrale, essa rappresenta la Vergine Maria nel momento dell'ascesa sorretta da due angeli. Ai lati, adagiati su una nube diversi angeli musicanti accompagnano con melodie e canti la salita il cui spazio verso l'alto viene aperto da una teoria di angioletti, che in volo, tenendosi per mano, formano un cerchio. Ai piedi della scena straordinaria, gli Apostoli e i discepoli, in primo piano S. Pietro, constatano il sarcofago con il sudario nel quale ritrovano delle rose.

L'opera fu domandata dalla confraternita di Santa Maria, divenuta poi di San Sebastiano martire durante l'adunanza dei confratelli del 7 febbraio 1628. In un documento conservato presso l'archivio della parrocchia, rintracciato, trascritto e pubblicato recentemente da Boccone si legge:

«sì è proposto il priore che saria bene di dare autorità alli officiali della bancha, cioè a dui di loro di potere convenirsi... di fare fabbricare una anconna per la cappella di detta compagnia sotto quelli patti e modi che a' detti parerà a beneficio di detta Compagnia»⁶⁶.

È chiaro l'interesse da parte dei confratelli di essere rappresentati da un'opera d'arte conforme ai decreti recentemente ricevuti dal visitatore apostolico, dedicata alla Vergine. Nel documento non compare ancora il nome dell'artista.

L'ancona rappresenta un'*Assunzione della Vergine*, e presenta la stessa struttura compositiva delle altre opere di medesimo soggetto che il pittore realizzò nella sua carriera. Se ne conoscono almeno altre tre eseguite più tardi, negli anni Quaranta, per la committenza della sua città natale Pieve di Teco: una tela è ancora conservata come in origine presso la collegiata di San Giovanni di Pieve di Teco, CAT. P.23, le altre due sono il *recto* e il *verso* di uno stendardo processionale *double-face* utilizzato probabilmente durante le processioni del villaggio, oggi conservato presso la chiesa di Santa Maria della Ripa nella stessa Pieve di Teco, CAT. P.29. L'ispirazione va senza dubbio rintracciata nella scuola bolognese e in particolare nell'*Assunta* di Guido Reni, giunta nel 1617 nella chiesa del Gesù a Genova, e nelle *Assunzioni* dei Carracci, quella di Agostino, nella Pinacoteca di Bologna e quella di Annibale a Santa Maria del Popolo a Roma.

⁶⁶ Boccone, 2011, pp. 164-166.

Nella parte inferiore alcuni spettatori, anziani e giovani circondano la tomba da cui la Vergine si innalza, verso la parte superiore dell'opera sorretta da alcuni angeli alati. Attorno alla Vergine gli angeli musici intonano una melodia celeste e ad accoglierla verso la luce, una schiera di putti danzano in cerchio lungo il perimetro superiore del quadro. Particolare, quest'ultimo unicamente presente nell'opera di Toirano ed assente in quelle di Pieve di Teco.

Benso era solito preparare e studiare le opere tramite disegni su carta. Si conoscono diversi fogli che presentano il tema dell'Assunzione, ma uno in particolare può essere associato all'opera in esame. Si tratta dell'*Assunzione della Vergine* passata nelle vendite di Christie's a New York il 30 gennaio 1997, oggi conservata in collezione privata, Cat. D 57.

Seppur questa posseda alcune variazioni rispetto all'opera finale, lo stile, più esitante e meno preciso rispetto agli altri disegni di stesso soggetto, in cui lo studio delle lumeggiature a *lavis* ha un'importanza predominante, e la peculiarità dei putti in danza che incorniciano la tela permettono di considerare questo disegno come preparatorio per l'ancona di Toirano. Il foglio in questione, inoltre, ha la particolarità inoltre di essere l'unico che l'artista eseguì su carta cerulea e può essere riconosciuto nell'«altro disegno fatto da me di una Assunta in carta turchina» presente nell'inventario dei beni dell'artista pubblicato insieme al suo ultimo testamento⁶⁷.



Cat.D.57

A confermare l'intuizione stilistica per l'attribuzione dell'opera accorrono alcuni documenti di pagamento firmati dal maestro, anch'essi recentemente recuperati da Boccone⁶⁸.

Nel registro di pagamento del 1628 sono, infatti, elencate le spese che la confraternita affrontò in quegli anni. A capo dell'elenco costi vi si legge:

⁶⁷ Cfr. App. A, III, Doc. 6.

⁶⁸ Boccone, p. 164-166.

«Conti delle spese noi soprascritti massari fatte. Prima abbiamo sborsati al sig. Giulio Benso Pittore della nostra anconna come la ricevuta fatta di sua mano L. 347.[...]»⁶⁹.

Sono poi elencati le spese per il trasporto del quadro da Genova al Borghetto e dal Borghetto a Toirano:

«Per il porto della nostra anconna da Gen(ov)a al Borghetto. L. 12.10 [...] per il porto della sud.ta ancora dal Borghetto a Toirano L. 2,18 per accomodare il nichio per la nostra anconna a' maestro Raffaele L. 2,18, per giornate due a due uomini per aiutare a' manuire L. 4, per due ferri fatti da Maestro Vincenzo Mainero quali si sono messi per contenere la nostra anconna L. 2,13, 4, si è pagato a mastro Batta Cotta et suo figlio per havere inchiodato et incastrato il quadro nel terano L. 2.6,8 si è pagato a' Maestro Batta Cotta per taule e chiodi che si sono messi dietro la sud.ta Anconna L. 1.7, bocchette portate dal pittore per inchiodare il quadro denari 13.4»⁷⁰.

Il pagamento di conclusione del quadro viene menzionato in un ulteriore documento intitolato «Notta delle spese fatte per detta compagnia», datato 19 gennaio 1630. In esso si legge:

«Conti pagati di ordine del Sig. Giulio Benso Pitore al Sig. Torello d'Aste, feudatario del paese impiegato alla corte dei principi Doria signori di Loano⁷¹ per resto e intero pagato per conto della Ancona fatta a detta compagnia L. 342-12 di monetta di Genova che sono della nostra L. 446.6,8»⁷².

⁶⁹ Boccone, 2011, pp. 164-166.

⁷⁰ Boccone, 2011, pp. 164-166.

⁷¹ Il conte Torello fu un Patrizio albenganese possidente dell'azienda e dei tuoi erano costituite da te a Denny violini e vigneti, proprietario inoltre di due frantoi idraulici, di marcito voi per la canapa e delle cartiere date in gestione a famiglie di maestri cartai di provenienza genovese. La famiglia d'Aste fu presente nel territorio di troveranno dalla 200, mantenendo le sue proprietà sino alla fine del 17° secolo. l'influenza e il prestigio di questa famiglia era tale da non potere a negare la possibilità che il conte Torello avesse fatto il nome di Giulio penso, pittore di fama nella Genova di del 600 ai confratelli della confraternita. Boccone, 2011, p. 165.

⁷² Archivio Diocesano di Albenga, *Libro dei conti vecchi dei Disciplinanti di Toirano, sec. XVII*, Parrocchia di S. Martino vescovo di Tours.

X. 1629

GENOVA, oratorio di Sant'Antonio della Marina (CAT. P.34- CAT. P.35)

Posto fronte mare sulla collina di Castello, a fianco della chiesa di San Salvatore, l'oratorio di Sant'Antonio Abate risale al primo decennio del XVII secolo. Esso fu edificato come sede della "casaccia" omonima, nata nel XV secolo presso la distrutta chiesa di San Domenico, e si arricchì nel Seicento di un'importante collezione d'arte, oggi in gran parte dispersa. Facevano parte di questa: la Cassa con *Sant'Antonio tentato dai demoni* scolpita da Pietro Galleano, purtroppo distrutta e il *Crocifisso* di Anton Maria Maragliano. L'altare laterale destro era invece decorato dalle statue in marmo bianco di Carrara di *San Paolo*, *Santa Barbara* e dell'*Immacolata Concezione* di Ignazio Peschiera. Erano inoltre presenti le tele con *Sant'Antonio che fa scaturire l'acqua dalla rupe* e *Sant'Antonio che mette in fuga il demonio* di Gioacchino Assereto, scomparse, la famosa *Ultima Cena* di Giovanni Andrea Ansaldo, ultimata nel 1629, una *Lavanda dei piedi* di Bernardo Castello, alcune opere di Luca Cambiaso, fra cui l'unica conservata è quella raffigurante *Sant'Antonio trova le spoglie di San Paolo Eremita* posta nell'Ottocento sull'altar maggiore e, infine, il *Sant'Antonio fra gli angeli* di Giulio Benso. Le due tele laterali all'altare sono opera di Giuseppe Passano e raffigurano *Sant'Antonio e san Paolo che spartiscono il pane miracoloso* e *La sepoltura di sant'Antonio*. Nella sacrestia si conserva una tela raffigurante *San Antonio circondato dai diavoli* sullo sfondo di un incendio da alcuni attribuito a Gioacchino Assereto. Il portale è decorato dalla statua del santo omonimo collocata entro una nicchia ed è datata 1607.

Nel 1684 l'oratorio subì molti danni nel bombardamento francese e i lavori di ricostruzione iniziarono nel 1706. Soppresso durante il periodo napoleonico, fu riaperto al culto nel 1816; nel 1828 subì un profondo restauro, sotto la guida dell'architetto Carlo Barabino con la collaborazione dello scultore Ignazio Peschiera. Gli affreschi interni con le storie di sant'Antonio furono realizzati nell'Ottocento da Giuseppe Passano. Dal 1891, anno della demolizione della chiesa di Sant'Antonio Abate di Prè, l'oratorio ospita la reliquia della testa del santo omonimo, conservata in una teca di cristallo ornata d'oro e gemme preziose.

Attualmente è sede della parrocchia di San Salvatore, la cui chiesa bombardata durante il conflitto 1940-45 è stata recentemente restaurata e destinata ad Aula Magna della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Genova.

Uscito dall'accademia di Paggi negli anni quindici del Seicento, Giulio Benso apre la sua bottega a Genova e comincia a ricevere nuove commissioni. Tra queste si conta nel 1629 la decorazione a fresco dell'oratorio di Sant'Antonio con le storie di sant'Antonio. Quest'opera, oggi perduta, è divenuta celebre per gli avvenimenti passati con il suo collega Giovanni Andrea Ansaldo⁷³.

Nella vita dedicata a Giovanni Andrea Ansaldo, Soprani racconta che quest'ultimo, mentre dipingeva il dipinto con *l'Ultima Cena di Gesù e i suoi Apostoli*, commissionatogli dallo stesso oratorio elogiata dallo scrittore come: «nella qual tela non cedono all'eleganza del disegno, alla venustà della composizione, ed alla vivacità delle tinte le artificiose digradazioni de' piani, e le maestose architetture» fu coinvolto in un incidente che non gli permise di ultimare il lavoro. I committenti, vedendo il pittore in tale situazione e ritenendo di non potergli commissionare altre opere a causa della sua salute cagionevole, decisero di chiamare il giovane Giulio Benso per realizzare l'affresco con il Sant'Antonio. Quando Ansaldo lo scoprì, il s'adirò molto contro i committenti e domandò all'artista pievese di rifiutare la proposta, dal momento che spettava a lui. Il giovane, dal lato suo, gli rispose di non poterlo accontentare, poiché aveva già accettato e ricevuto un anticipo sul pagamento. La discussione non si arrestò qui, ma continuò il giorno dopo, quando Ansaldo recatosi nuovamente da Benso, gli chiese di abbandonare l'affresco. Quest'ultimo, carismatico e sicuro di sé, rifiutò nuovamente, scatenando l'ira del primo che, su tutte le furie lo minacciò verbalmente e gli si avvicinò per ferirlo, in risposta il maestro pievese tirò fuori un coltello e lo colpì. La ferita provocata al collega non fu mortale, ma da ora in poi, seppur riappacificati, i due rimasero in un certo senso sempre nemici⁷⁴..

⁷³ Ratti, 1780, pp. 88-89; Belloni, 1969. p. 251.

⁷⁴ «Non avea l'Ansaldo per anco finito questo lavoro; quando gli occorre un accidente infausto, e poco men che funesto. Motivo ne fu, che i Superiori del prefato Oratorio, pe' i quali la gran tela dipingeva, eletto avevano il Benso, allora giovane, a dipingere a fresco nel loro Oratorio un S. Antonio. L'Ansaldo come ciò seppe gravemente se ne offese, e ne schiamazzò contra 'l Benso; pretendendo, che costui non accettasse quel lavoro; perché se solo doveasi. Scuotossi il Benso con dire d'averne già ricevuto denaro in caparra: e per ultimo aggiunse non doversi accordar grazie a chi arrogantemente, e con sprezza chiedevale: e voltandogli le spalle, se ne partì. Il dì vegnente l'Ansaldo si portò dal Benso, pregandolo con tutto buon termine, che si compiacesse di cedergli l'Opera. Ma questi bruscamente risposegli, che dopo le bravate non ammetteva melate parole. Montò in collera a tal risposta l'Ansaldo, e, *Mi renderai conto*, gli disse, *di tratto cotanto incivile*. Ciò detto, lasciollo. Il Benso più incolerito di prima gli tenne dietro, e fermatolo, con voce alta, e minaccevole gli chiese in significato delle da lui profferite parole. Volea l'Ansaldo spiegarglielo co'

Oltre all'affresco con il Sant'Antonio, Giulio Benso realizzò per la stessa chiesa un dipinto con il Sant'Antonio portato al sepolcro dagli angeli, oggi perduto.

fatti; onde gli si scagliò addosso. Ma il Benso entrato di lancio in una vicina bottega, dove avea veduta un'arma da taglio, toscò afferròla; e ferito con essa l'Ansaldo, via si fuggì. Non fu mortale il colpo: perché poco tagliente era l'arma: nulladimeno restonne questi fortemente abbattuto. Portato subito a casa, tal cura s'ebbe di li lui, che in breve tempo guarì. Pacificossi quindi col Benso; e poco stante ripigliò le sue virtuose occupazioni» Soprani, 1674, p. 237.

CAT. P.34
Giulio Benso

Sant'Antonio

1629

Pittura a fresco
Distrutto

Provenienza
Oratorio di Sant'Antonio della Marina.

Bibliografia
Soprani, 1674, p. 237; Ratti, 1780, p. 89; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Belloni, 1969, p. 251; Bartoletti, 2004, pp. 86, 88.

CAT. P. 35
Giulio Benso

Sant'Antonio trasportato dagli angeli

1629

Dipinto
Distrutto

Provenienza

Oratorio di Sant'Antonio della Marina.

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 238; Ratti, 1780, p. 89; Baldinucci, ed. 1812, p. 480; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Belloni, 1969, II, p. 251; Bartoletti, 2004, p. 86.

Il primo a fornire indicazioni sulla tela fu Raffaele Soprani che la menzionò come:

«Per la casa, o sia Oratorio de Disciplinati di Santo Antonio fece un gran quadro del Santo, con Angeli, paesi, & altre cose molto dilettevoli, e di buon gusto»⁷⁵.

L'opera fu citata da Baldinucci come:

«Per i disciplinati di Santo Antonio fece un grande quadro, ove in un bel paese rappresentò il Santo con più figure d'Angeli»⁷⁶.

Si segnala un disegno che mostra la stessa iconografia del dipinto perduto e che potrebbe esser stata eseguita in relazione (CAT. D.60).

⁷⁵ Soprani, 1674, p. 238.

⁷⁶ Baldinucci, ed. 1812, p. 480.

XI. 1630

PIEVE di TECO, COLLEZIONE PRIVATA

(CAT. P.36)

CAT. P.36
Giulio Benso

*Sacra famiglia con San
Giovannino*

1630

Olio su tela
Dimensioni non pervenute.
**Pieve di Teco, collezione gen.
Manfredi**

Provenienza

Pieve di Teco, collegiata di San Giovanni Battista.

Bibliografia

Castelnovi, 1971, p. 160; Castelnovi, 1987, p. 139.

L'opera, che purtroppo non ci è stato possibile vedere dal vivo, mostra la Vergine seduta in trono con il Bambino, in piedi sulle sue ginocchia, che guarda verso l'alto, e san Giovannino che li guarda ed è mediato da un angelo custode. La scena è inserita in un interno classico ed è incorniciata lateralmente da due colonne corinzie. Senza che lo si possa confermare, secondo Castelnovi, il dipinto proverrebbe dalla Parrocchiale di Pieve di Teco.

Per ulteriori informazioni circa i quadri appartenuti alla famiglia Manfredi, vedere la sezione «OPERE CITATE DALLE FONTI».



CAT. P.36 dettaglio

XII. 1630

GENOVA, chiesa di San Domenico

(CAT. P.37-CAT. P.40)

Anticamente l'attuale piazza De Ferrari di Genova faceva parte di un tratto assai vasto denominato Domoculta. Qui vi sorgeva sino all'Ottocento, una basilica col proprio convento, dedicati a San Domenico, ambedue distrutti per lasciare il posto alla costruzione del teatro Carlo Felice.

In epoca medioevale, fu edificata una piccola chiesa in onore di Sant'Egidio, consacrata nel 1132 dall'Arcivescovo Siro, alla presenza di Papa Innocenzo II. Qualche anno dopo, al suo posto ne sorse un'altra più monumentale dovuta ai padri domenicani che si rimasero dal XIII alla fine del XVIII secolo. Essa era la più grande della città, con venti ampie e maestose cappelle ricche di marmi pregiati, bassorilievi, opere e affreschi di celebri artisti, anche molto antichi come Francesco di Oberto, attivo tra la fine del XIV secolo e la metà del XV. Si trattava di un vero e proprio museo d'arte.

Domenico Fiasella, Giuseppe Palmieri e Giovanni Battista Parodi realizzarono numerose pitture e affrescarono le due sacrestie. A questi si affiancarono Giovanni Airaldo, Domenico Beccafumi, Lorenzo Bertolotto, Francesco Capurro, Giovanni Carbone, Andrea De Ferrari, Giovanni Battista Paggi, Domenico Piola, Domenico Parodi, Giulio Cesare Procaccini, Bernardo Strozzi, i Carlone e ovviamente anche Giulio Benso.

Quest'ultimo aveva lavorato nella terza cappella dedicata a San Pio V, decorata interamente. Sull'altare maggiore vi era una tavola con il *santo*, dipinta da Domenico Parodi, mentre in un lato Gioacchino Assereto aveva eseguito il dipinto di *Un santo domenicano* e nell'altro il nostro pittore pievese *La Vergine che ha in mano il ritratto di san Domenico*⁷⁷.

Secondo l'iscrizione che si legge nel *verso* di un disegno con l'*Assunzione della Vergine*, Cat. D.63, Giulio Benso aveva decorato anche il chiostro della chiesa con le *Storie di Cristo e della Vergine* (Cat. D.62- Cat.D.67).

Con le soppressioni degli ordini religiosi in epoca napoleonica l'attività della chiesa e del convento volsero al loro termine e le opere qui conservate dovettero essere trasferite in nuove sedi. In questo contesto, circa un centinaio di tele furono spostate presso il convento di San Leonardo da cui poi partirono il 13 settembre 1810 alla volta

⁷⁷ Ratti, 1780, p. 91.

del monastero di San Filippo Neri⁷⁸. Il primo a parlare della condizione storica del patrimonio artistico genovese all'epoca dell'impero di Napoleone fu Federico Alizeri⁷⁹.

⁷⁸ Tagliaferro, 1986, pp. 49-88.

⁷⁹ Alizeri, 1864, pp. 125-126; pp. 144-159.

CAT. P.37
Giulio Benso

La consegna miracolosa dell'immagine di San Domenico di Sora

Circa 1630

Olio su tela

Perduta

Provenienza

Chiesa di San Domenico a Genova, Cappella di San Pio V, spostata nel monastero di San Leonardo nel 1805, poi nella chiesa di Santa Maria di Castello nel 1814.

Bibliografia

Soprani., 1674, p. 238; Perasso, XVIII secolo, 842, c. 5r; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1780, p. 71; Lanzi, 1795-1796, p. 314; Baldinucci, ed. 1812, p. 480; Anonimo, 1818, p. 288; Sertorio, 1903, c. 382; De Simoni, 1948, II, p. 190; Belloni, 1969, II, p. 251; Marcenaro e Repetto, 1974, p. 372, Paolocci, 1984, pp. 46-47, Tagliaferro, 1986, p. 61, n° 38; Newcome-Schleier, 1990, p. 20; Parodi, 2000/2001, p. 394; Bartoletti, 2004, p. 98.

Conservata presso la cappella di Pio V nella chiesa di San Domenico, questa tela dovette peregrinare in diverse sedi per fuggire alla sua distruzione.

A seguito della soppressione degli ordini religiosi e quindi della chiusura della chiesa e del monastero di appartenenza, insieme a numerose altre opere, essa fu spostata presso il monastero di San Leonardo, in cui è registrata al principio dell'Ottocento, in un documento storico con l'inventario dei beni re-distribuiti alle chiese e ai palazzi pubblici della città, datato 23 agosto 1805, redatto da Agostino Parete della *Commissione per la tutela dei monumenti*.

In esso sono citate due opere di Giulio Benso, la presente, *La Vergine che ha in mano il ritratto di san Domenico*, proveniente dalla chiesa di San Domenico e *Cristoforo con altri Santi con la Vergine* della chiesa di San Leonardo (CAT. P.69).

Il documento è conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Genova e recita:

«1805-1811, quadri ritirati da varie chiese di conventi soppressi, e riuniti in altri locali.

Inventario dei quadri, che esistevano nell'ex Monastero di S. Leonardo, e Verbale della consegna, e traslocazione fatta dei medesimi dal Not. Giuseppe Celesia, d'ordine del sig. Agostino Pareto a ciò autorizzato dalla Commissione dei Monumenti, creata con Decreto di S.A.S. de 30 Thermidor 18 agosto 1805.

C.1 Genova 5 fructidor anno 13-23 agosto 1805.

Il sig. Agostino Pareto incaricato dalla Commissione dei Monumenti dell'esecuzione del decreto de 30 Thermidor di S.A.S. l'Arcitesoriere dell'Impero riguardo alla classificazione e traslocazione dei Quadri di ragione pubblica esistenti nel già monastero di San Leonardo, si è recato in detto locale, ed ha primieramente riconosciuto trovarsi nel medesimo tutti quadri che nella Copia del Catalogo stampato dallo stesso sottoscritto, sono contrassegnati con la lettera E., e sono i seguenti:

N. 38 N.a S.a che porge il ritratto di San Domenico di Giulio Benso

N. 55 S. Cristoforo con altri Santi con la Vergine di Giulio Benso»⁸⁰

La tela con il san Domenico non ebbe tuttavia vita facile giacché dal monastero di San Leonardo fu poi trasferita presso la chiesa di Santa Maria di Castello di Genova, come lo mostra un altro documento, o meglio, una lettera, citata anche da padre Lorenzo Sertorio nel suo manoscritto⁸¹, inviata da Pietra Ligure, dal vescovo di Albenga, mons. Angelo Vincenzo Dania al capo anziani, nel 12 luglio 1814, conservata oggi presso l'Archivio Storico del Comune di Genova⁸².

In essa è espressa la lite avvenuta tra i padri domenicani e la Nobile Famiglia Sauli e si fa menzione del trasferimento della tela presso la chiesa di Castello.

«Signor Capo Anziano,

Non fu per appropriarmi il quadro rappresentante l'immagine del Nostro Santo Padre in Soriano, ma per continuare la sua pubblica esposizione che da San Domenico lo trasporta a Castello e lo feci riattare e ce lo lasciai. Esso è rimasto pertanto presso il P. Silvani allora priore ora preposto di S. M. di Castello. Non devo omettere ch' era tradizione fra noi non appartenesse il quadro a casa Sauti, ma al Convento. Esso sal ben poco. È molto rattoppata la tela per sostenere la pittura. Nondimeno il signor Paolino, lo asserisce suo, lo sarà con fondamento, mi è ben preziosa questa occasione, per attestarli li dritti sentimenti coi quali sono Di V. S.

A. D. Vesc. Di Albenga

Pietra per Albenga 12 Luglio 1814»⁸³.

⁸⁰ ASCG, Archivio Storico di Genova, Impero Francese, f. 311 (già 194).

⁸¹ Sertorio, 1903, c. 382.

⁸² ASCG, Archivio Storico di Genova, Amministrazione Genova 1815, fasc. 1814, Carte diverse, f. 349; Sertorio, 1903, c. 382.

⁸³ ASCG, Archivio Storico di Genova, filza amministrazione Genova 1815, fasc. 1814, Carte diverse, f. 349.

Purtroppo, non si conosce l'attuale collocazione dell'opera, il cui stile, secondo l'abate Luigi Lanzi sentiva «forse della Scuola bolognese più che della sua»⁸⁴. Paolocci nel 1984 asseriva che il quadro non si trovava presso la chiesa di Santa Maria di Castello, informazione che le ricerche svolte dalla scrivente confermano.

Tuttavia, un disegno con la stessa iconografia, realizzato da Giulio Benso e conservato presso il museo di Palazzo Rosso (inv. 1880, Cat. D.65), può fornire un'idea su come l'opera fosse.

Si segnala, a questo riguardo, un dipinto di Giovanni Benedetto Castiglione, con la visione di San Domenico, curiosamente e inspiegabilmente conservato presso la chiesa di Santa Maria di Castello, che si avvicina, per la composizione, al disegno di Giulio Benso.

Secondo l'analisi stilistica di Bartoletti, l'opera sarebbe da datare alla metà degli anni Trenta.



Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, *Visione di San Domenico*, Genova, chiesa di Santa Maria di Castello

⁸⁴ Lanzi, 1795-1796, p. 314.

CAT. P.38
Giulio Benso

San Pantaleo con alcuni santi

Circa 1630

Olio su tela

Perduta

Provenienza

Genova, chiesa di San Domenico, controfacciata.

Bibliografia

Soprani., 1674, p. 238; Perasso, XVIII secolo, 842, c. 5r; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1780, p. 91; Sertorio, 1903, c. 382; De Simoni, 1948, II, p. 190; Belloni, 1969, II, p. 251; Marcenaro e Repetto, 1974, p. 372; Parodi, 2000/2001, p. 394.

Carlo Giuseppe Ratti comunica che la tela non è più conservata in chiesa al momento in cui scrive, quindi alla fine del XVIII secolo.

CAT. P.39
Giulio Benso

Lunette con storie della vita di Cristo e della Santissima Vergine

1630

Pittura ad affresco

Distrutto

Provenienza

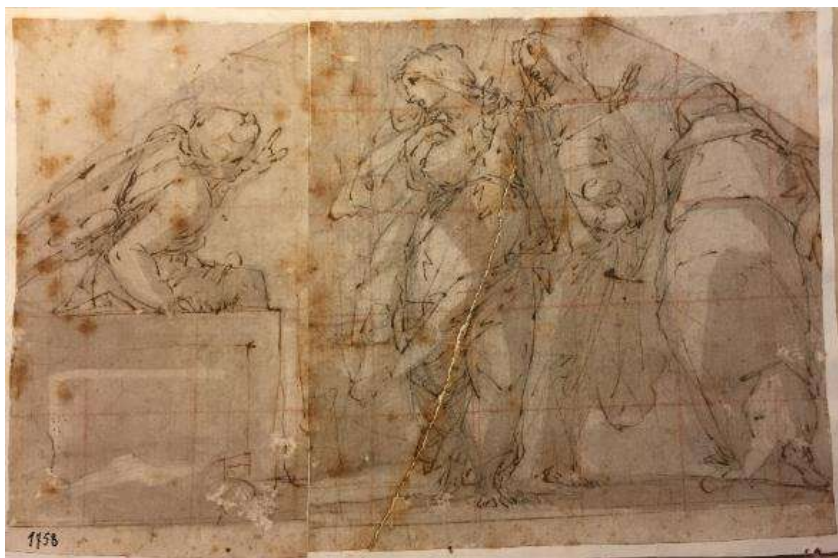
Chiesa di San Domenico a Genova, chiostro.

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 238; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1780, p. 91; Perasso, XVIII secolo, 842, c. 5r; Sertorio, 1903, c. 382; De Simoni, 1948, II, p. 190; Belloni, 1969, II, p. 251.

Le opere, in parte perdute all'epoca di Carlo Giuseppe Ratti, furono interamente distrutte con la demolizione della chiesa, durante la soppressione degli ordini religiosi.

Il gabinetto dei disegni di Palazzo Rosso a Genova conserva due disegni preparatori a questa commissione, entrambi con la quadrettatura alla sanguigna, le *Marie al Sepolcro*, Cat. D.64, a forma di lunetta e la *Madonna Annunziata*, Cat. D.66.



Cat.D.64

CAT. P.40
Giulio Benso

Assunzione della Vergine

1630

Pittura ad affresco

Distrutto

Provenienza

Genova, chiesa di San Domenico, chiostro.

Le decorazioni pittoriche del chiostro della chiesa di San Domenico, con le *Storie della Vergine* sono oggi andate perdute, ma due disegni preparatori simili e con poche varianti tra di loro per lo stesso soggetto dell'*Assunzione*, ci permettono di immaginare come essa fosse stata concepita dal pittore (Cat.D.62 e Cat.D.63). Uno dei due, già passato in vendita presso Sotheby's a New York nel 1982, riporta un'iscrizione al verso che ne rivela la destinazione: «Giulio Benso, l'opera è nel chiostro di St. Dom.co».

La visione progettata dal pittore era senza dubbio dal basso verso l'alto e lo schema compositivo suddiviso in due parti, come di consueto nella sua produzione artistica. Quella inferiore era costituita dagli Apostoli che guardano ammirati il sepolcro vuoto, al centro e quella superiore con Maria sorretta da angeli che vola verso l'alto.



Cat.D.63

XIII. 1630

GENOVA, chiesa di Sant'Agostino (CAT. P.41- CAT. P.43)

La chiesa di Sant'Agostino venne fatta edificare dagli agostiniani nell'anno 1260 ed è una delle poche chiese gotiche sopravvissute a Genova alla costruzione delle strade moderne, che, soprattutto nell'Ottocento, ha visto la demolizione di un gran numero di tempi e conventi. Essa presenta la tipica facciata a fasce bicrome, in marmo bianco e pietra nera di promontorio, eseguita nel 1930 a spese della famiglia Sista ed è la parte dell'edificio che ha conservato l'aspetto pressoché originario, benché le bifore laterali siano un rimaneggiamento barocco⁸⁵.

Dettaglio, che rende unici la chiesa e il contesto delle piazze prospicienti, è il campanile posizionato sul lato destro del transetto. La torre campanaria è formata da ordini sovrapposti di bifore e quadrifore e termina con un'alta cuspidata e quattro guglie laterali maiolicata (ossia rivestite da piastrelle policrome).

L'interno, assai vasto, è a tre navate divise da arcate ogivali; queste ultime poggiano su robuste colonne in pietra dipinte a fasce bianco-nere con capitelli cubici. Le navate laterali erano in origine coperte da soffitti a travature ma furono rialzate nel 1400, e più tardi, nel Seicento si dovette provvedere a rifarne la copertura, oramai pericolante. Il coro, invece, ha mantenuto le volte cordonate originali. Si potevano ammirare al suo interno opere di importanti artisti genovesi, come Gioacchino Assereto, Raffaele Badaracco, Pasquale Bocciardo, Giovanni Battista Bissoni, Ludovico e Giovanni Battista Bra, Bernardo Castello, Antonio Del Pino, Orazio De Ferrari, Domenico Fiasella, Antonio Giolfi, Giovanni Masone, Francesco Narici, Giovanni Battista Paggi, Teramo Piaggio, Bernardo Strozzi, Lazzaro Tavarone e Giulio Benso⁸⁶.

Il tempio, sconsacrato già a partire dalla fine del Settecento, venne gravemente danneggiato dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale e nel dopoguerra fu utilizzato per alcuni decenni come deposito di sculture, frammenti architettonici e affreschi staccati provenienti dalle chiese distrutte, che hanno costituito il nucleo del Museo della Scultura di Sant'Agostino. Realizzato alla fine degli anni Settanta del Novecento su progetto di Franco Albini e Franca Helg, l'edificio museale ha incluso nelle

⁸⁵ De Simoni, 1948, II, p. 22.

⁸⁶ De Luchi, 1893; De Simoni, 1948, II, p. 22.

proprie strutture i due chiostri del complesso religioso: il cosiddetto chiostro triangolare (risalente al XIV-XV secolo), collocato sul fianco destro della chiesa, con colonne a rocchi e capitelli cubici; e quello settecentesco, rettangolare e più grande, che è stato spostato e completamente ristrutturato. Oggi la chiesa restaurata è utilizzata come auditorium e utilizzata dal vicino Teatro della Tosse⁸⁷.

Come si evince dalla lettura di due dei sei testamenti che pubblica nel 1660⁸⁸, Giulio Benso fu sentimentalmente legato alla chiesa di Sant'Agostino, da voler essere sepolto nella Sacrestia, di proprietà di Giacomo Forte⁸⁹, che gli aveva probabilmente domandato di decorarla con affreschi, stucchi e una pala d'altare con *Sant'Ambrogio che battezza sant'Agostino*, mentre per la cappella di Santa Chiara da Montefalco aveva eseguito l'ancona con la *Santa comunicata da Gesù Cristo*.

Entrambe le tele furono menzionate da Raffaele Soprani, ne *Le Vite*, come:

«Una bellissima tavola del Benso è poi quella, che vedesi sopra un Altare della Chiesa di S. Agostino. Rappresentasi in essa tavola la B. Chiara da Montefalco, a cui Gesù porge di sua mano il Santissimo Sacramento. Nella sagrestia della medesima Chiesa avvi un'altra tavola similmente del Benso nella quale sta rappresentato il battesimo di S. Agostino. Lo stesso nostro Pittore dipinse a fresco le pareti di quella sagrestia e con suo disegno adornolle di stucchi assai capricciosi ed ameni»⁹⁰.

Già all'epoca di Carlo Giuseppe Ratti, però, «le pitture a fresco [della sacrestia erano] ite a male»⁹¹.

⁸⁷ De Simoni, 1948, II, pp. 21-26.

⁸⁸ «Primieramente hora e sempre raccomanda l'anima sua al Signore Iddio e vuole che il suo corpo, fatto che sia cadavero, sia sepolto nella sacrestia di S. Agostino di Genova, dipinta da esso testatore, obligando l'infrascritto suo herede a far fare in detta sacrestia, dove esso testatore ha ottenuto licenza dal Signor Giacomo Forte, un deposito a piedi di quell'oratorio dove resta dipinto di sua mano un Christo morto, con il suo lapide di marmo con l'iscrizione e arma della famiglia Bensa», ASG, Notaro Garibaldo Pietro Battista, 9 gennaio 1660, App. A, III, Doc. 3 e Doc.5.

⁸⁹ Giulio Benso stesso in due testamenti parla della Sacrestia e cita Giacomo Forte in qualità di padrono. App. A, III, Doc. 3 e Doc. 5.

⁹⁰ Soprani, ed. 1768, p. 281.

⁹¹ Ratti, 1768, p. 281, note b e c.

CAT. P.41
Giulio Benso

Sant' Ambrogio che battezza Sant' Agostino

Circa 1630

Olio su tela

Perduto

Provenienza

Genova, chiesa di Sant' Agostino, sacrestia.

Bibliografia

Chiese di Genova, c. 721; Perasso, XVIII, 842, c. 131 v.; Soprani, 1674, p. 238; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1768, p. 281, nota b; Ratti, 1780, p. 90; Baldinucci, ed. 1812, p. 480; De Luchi, 1893, p. 127; Belloni, 1969, II, p. 251; Parodi, 2000/2001, p. 395; Priarone, 2011, p. 345, sotto il n° 12D; Mancini, 2017, pp. 202-203, sotto il n° 303.

Il dipinto raffigurava il momento in cui «il detto Santo [Agostino] vien battezzato da Sant' Ambrogio Vescovo di Milano»⁹² e, secondo Raffaele Soprani era «di molto bello stile»⁹³. Un disegno, conservato presso il museo del Louvre di Parigi (Cat. D.D.24), è considerato una copia dalla pala d'altare e ci fornisce un'idea di come questa fosse realizzata.

La scena è inserita all'interno della cattedrale di Milano, di cui sant' Ambrogio era vescovo, sant' Agostino è genuflesso con la testa rivolta verso la fonte battesimale. Tutt'intorno una moltitudine di gente assiste. L'interesse per l'architettura è espresso nella cura al dettaglio dell'interno della chiesa.

Carlo Giuseppe Ratti nel 1768 afferma che l'opera non si trova più nella sacrestia: «Nemmen è più in quella sacrestia la tavola del Battesimo di S. Agostino»⁹⁴, ma nel 1780 sembra citarla nuovamente, attribuendola questa volta, inspiegabilmente, a Giovanni Andrea Ansaldo «la tavola pero di s. Agostino è dell'Ansaldi»⁹⁵. Tale assegnazione fu poi ripresa da De Luchi.

Cat.D.D.24



⁹² Soprani, 1674, p. 238.

⁹³ Soprani, 1674, p. 238.

⁹⁴ Ratti, 1768, p. 281, nota b.

⁹⁵ Ratti, 1780, p. 90.

CAT. P.42
Giulio Benso

Santa Chiara di Montefalco comunicata da Gesù Cristo

Circa 1630

Olio su tela

Perduto

Provenienza

Genova, chiesa di Sant'Agostino, cappella dedicata a santa Chiara da Montefalco.

Bibliografia

Perasso, XVIII, 842, c. 131 v.; Soprani, 1674, p. 238; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1780, p. 91; Anonimo, 1818, p. 246; De Luchi, 1893, p. 125, n° 18; Belloni, 1969, II, p. 251; Parodi, 2000/2001, p. 394.

L'opera fu menzionata per la prima volta da Raffaele Soprani, che la descrisse come:

«una tavola fatta con amore, quando Cristo Nostro Signore comunica la Beata Chiara da Montefalco»⁹⁶

e come

«una bellissima tavola del Benso è poi quella che vedesi sopra un Altare della Chiesa di S. Agostino. Rappresentasi in essa tavola la B. Chiara da Montefalco a cui Gesù porge di sua mano il Santissimo Sacramento»⁹⁷.

Il giudizio del biografo fu seguito alla citazione di Carlo Giuseppe Ratti che nel 1780, scrisse:

«e quella della B. Chiara da Montefalco nell' ultima, è uscita dal pennello di Giulio Benso»⁹⁸.

De Luchi nel 1893, descrivendo la cappella della santa, rivela che l'ancona non vi si conserva più.

⁹⁶ Soprani, 1764, p. 238.

⁹⁷ Soprani, ed. 1768, p. 281.

⁹⁸ Ratti, 1780, p. 91.

«La Cappella od Altare della B. Chiara da Montefalco avea una Tavola che rappresentava la Beata comunicata da Gesù Cristo del pannello di Giulio Benso»⁹⁹.

L'iconografia della santa badessa agostiniana, Chiara di Damiano da Montefalco (1268-1308)? apparve solo nel XVII secolo. La santa fu beatificata a più riprese nel corso dei secoli, nel 1318, nel 1624, nel 1673, nel 1737 e infine nel 1743. Le prime opere conosciute a Genova di questa iconografia furono eseguite a partire dal 1624 per celebrare la nuova beatificazione, in epoca Controriformata. Ella è spesso rappresentata durante la sua vita monastica e quella contemplativa e, come in questo caso, mentre riceve la comunione da Gesù Cristo¹⁰⁰.

Giulio Bruno negli stessi anni eseguì la *Santa Chiara da Montefalco con san Giacomo* per la chiesa di San Giacomo, mentre Luciano Borzone il *Ritratti della santa che abbraccia la croce, affiancata da santa Monica, dalla Vergine da sant'Agostino*, per la chiesa di San Sebastiano¹⁰¹.

Dell'ancona di Giulio Benso non vi sono più tracce. Tuttavia, esistono alcuni disegni preparatori (Cat. D.68- Cat. D.70), di cui il più vicino sembra essere l'inv. 3077 Z di Monaco di Baviera (Cat. D.70), che aiutano ad immaginare come essa fosse. Questo foglio presenta un tratto sicuro e uno studio approfondito dei rapporti chiaro-scurali che, insieme al dettaglio della quadrettatura, porta a pensare che si tratti di uno degli ultimi lavori in preparazione della tela. Educato durante gli anni di accademia da Giovanni Battista Paggi a uno stile ancora di maniera tardivo, in quest'opera il maestro si mostra più aperto alle novità barocche, come si evince dal movimento dei corpi, dalle vesti e panneggi volanti e dalla concezione di Gesù che scende sulla nuvola in direzione della santa che volteggia nell'aria. Gli altri due disegni con lo stesso soggetto conservati presso il museo Cerralbo di Madrid, inv. 04939 (Cat. D.68) e inv. 04972 (Cat. D.69) sono da ritenersi della una fase di progettazione precedente rispetto al foglio di Monaco. L'artista lavora all'iconografia a più riprese.

Giulio Benso sembra essersi ispirato a un dipinto con lo stesso soggetto realizzato nel 1629 da Jacopo Vignali nella chiesa di Santo Spirito a Firenze, di cui probabilmente aveva visto delle copie.

⁹⁹ De Luchi, 1893, p. 125, n° 18.

¹⁰⁰ Tollo, 2009.

¹⁰¹ Magnani, 1993, p. 147.

Per concludere si segnala un disegno di Domenico Piola, conservato presso il British museum di Londra (inv. 1946,0713.792), datato 1675 che sembra essersi ispirato dalla perduta pala del nostro artista, per raggiungere risultati ancora più barocchi.



Jacopo Vignali, *Comunione mistica di Chiara da Montefalco*, Firenze, Santo Spirito.



Cat.D.70

CAT. P.43
Giulio Benso

Decorazione della sacrestia.
Stucchi

Circa 1630

Pittura a fresco, stucchi e doratura
Perduto

Provenienza
Genova, chiesa di Sant'Agostino, sacrestia.

Bibliografia
Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1768, p. 281, nota c; Baldinucci, ed. 1812, p. 480; De Luchi, 1893, p. 127; De Simoni, 1948, II, p. 22; Belloni, 1969, II, p. 251.

Secondo la descrizione di Raffaele Soprani, gli stucchi che si potevano qui vedere erano:
«capricciosi, ed ameni»¹⁰².

Carlo Giuseppe Ratti li citò, poi, nel 1780:

«Contigua a questa cappella è la sacristia ornata di stucchi con disegno del Benso, il quale anche tutta a fresco la dipinse»¹⁰³.

Tra le decorazioni si contava anche quella di un Cristo morto di cui l'artista stesso da notizia nel suo testamento dettato a Genova il 9 giugno del 1660:

«[...] dove esso testatore ha ottenuto licenza dal Signor Giacomo Forte, un deposito a piedi di quell'oratorio dove resta dipinto di sua mano un Christo morto»¹⁰⁴

¹⁰² Soprani, ed. 1768, p. 281

¹⁰³ Ratti, 1780, p. 91.

¹⁰⁴ App. A, III, Doc. 3 e Doc. 5.

XIV. 1630-1640

SESTRI PONENTE, chiesa di Santa Maria dell'Assunta (CAT. P.44-CAT. P.54)

La chiesa di Santa Maria dell'Assunta di Sestri Ponente fu costruita tra il 1610 e il 1618 e consacrata due anni più tardi, il 2 dicembre 1620. Nel 1624, fu aggiunto al complesso principale il campanile. L'architetto che disegnò il progetto e diresse i lavori della chiesa fu probabilmente Rocco Pellone, maestro comasco, che eseguì anche il trono monumentale dell'altare maggiore. La struttura interna fu composta da una sola navata larga 18 metri e lunga 38, secondo le dimensioni raccomandate dalla Controriforma. Gli affreschi, gli stucchi e i marmi che la decorano furono realizzati da diversi artisti che lavorarono in epoche diverse tra loro. Tra i più importanti si annoverano Giulio Benso, Domenico Piola e Nicolò Barabino.

L'architetto francese Martin Pierre Gauthier (1790-1855), allievo di Charles Percier e Prix de Rome nel 1810, nel suo testo: *Les plus beaux édifices de la ville de Genes et de ses environs*, lodando la chiesa, scrisse:

«En entrant dans cette église on est frappé de la largeur de la nef et sur-tout de la harditesse de la voûte, et l'on se demande comment une voute de cette dimension peut être supportée par des murs dont l'épaisseur ne parôit pas suffisante pour résister à un tel effort ; mais en étudiant la construction de cette voute, l'on reconnoit que l'architecte a résolu le problème par un moyen aussi ingénieux qu'économique. Ce sont de simples arceaux en brique qui s'élèvent à plomb seulement des pilastres, dont l'entre-deux est rempli par une maçonnerie légère en blocage, et l'intervalle des arceaux au-dessus des fenêtres par des cannes ou roseaux cloués sur un bâtis en bois et recouvert d'enduit. On ignore quel fut l'architecte de cet édifice dont la façade n'a point été achevée»¹⁰⁵.

L'attuale moderna facciata è di recente costruzione e rimpiazza quella antica, decorata ad affresco da Giovanni Andrea Ansaldo, degradata col tempo. La struttura portante dell'edificio è formata da una travatura reticolare in legno che regge le centine lignee della sottostante volta. L'ampia aula della chiesa riceve luce dal

¹⁰⁵ Gauthier, 1818, p. 5.

semilunotto della facciata, dalle finestre ad arco sopra le cappelle laterali e da altre finestre nell'innesto della volta con i muri perimetrali.

La larghezza della navata ha permesso l'integrazione di due cappelle lungo i lati del presbiterio. L'altare maggiore fu scolpito dall'architetto Rocco Pellone ed è uno dei punti focali dell'edificio, opera di importanza capitale giacché concepita per la cattedrale di San Lorenzo di Genova. Nell'abside vi sono poi altre due opere, una rappresentante *Sant'Alberto, patrono di Sestri Ponente*, con al fondo l'antica città, l'altra con *la Vergine raffigurata nella città moderna*. Gli affreschi del presbiterio, eseguiti da Gian Stefano Rossi, evocano tre momenti della vita della Vergine: la *Nascita*, a destra, l'*Attribuzione del nome*, a sinistra e l'*Assunzione* al centro. Il muro dietro la facciata possiede due nicchie, una col il battistero dominato da un gruppo scultoreo in marmo con *Gesù che riceve il battesimo da San Giovanni*, mentre dall'altra con un simulacro della grotta di Lourdes. Nella parte superiore è conservato un organo monumentale.

Il soffitto è costituito da una volta a botte circondata da quattro coppie di lunette, in corrispondenza con le cappelle laterali. Le arcate, sopra alle cappelle, sono a loro volta ornate da stucchi che rappresentano putti e angeli che sorreggono dei carteggi con la dedica di ogni cappella.

Gli angeli della volta e dei due medaglioni verdastri con la *Deposizione di Cristo* e l'*Annunciazione*, sono opera di Virginio Grana. Mentre l'ovale centrale fu decorato ad affresco con l'immagine dell'*Assunta* da Giulio Benso, con grande probabilità nel 1635¹⁰⁶.

Nel 1868 l'arciprete Leonardo Bisso fece iniziare i lavori per ridipingere la grande volta del tempio affidandone l'esecuzione a due ornati: Giuseppe Leoncini e a Paolo Boccardo, i quali, dopo aver fatto il bozzetto delle pitture, ne affidarono i lavori a Nicolò Barabino e Virginio Grana. Questo progetto prevedeva all'origine la rimozione del medaglione centrale di Giulio Benso in virtù dell'esecuzione di un affresco unitario da parte del Barabino, che, però, riconoscendo il valore del capolavoro Seicentesco, nel 1870 decise di conservarlo accanto ai sei grandi affreschi che eseguì sopra le cornici che con i profeti *Isaia, Mosè, Geremia, Ezechiele, Davide e Daniele*¹⁰⁷.

¹⁰⁶ La datazione fu proposta da Belloni nel 1969 (Belloni, II, 1969, p. 253), senza fonti precise che potessero accertarla. Venne poi ripresa da Castelnovi nel 1971 (Castelnovi, 1971, p. 123) e con cautela da Pesenti nel 1986 (Pesenti, pp. 140, 156 nota 42) e Gavazza nel 2015 (Gavazza, 2015, p. 251).

¹⁰⁷ Marra, 1998, pp. 231-236.

I padri Remondini, nel loro *Parrocchie dell'archidiocesi di Genova: notizie storico-ecclesiastiche*, nella sezione 14.1, dedicata a Sestri Ponente, scrissero a proposito della decorazione:

«Ai nostri giorni comparve il genio sublime di Nicolò Barabino, ora perduto, ed i curatori tosto gli furono a' panni perchè volesse coi pennelli suoi dipingere la volta tutta quanta; egli accettò ch'è si il campi era degno di lui, ma di chiunque fosse la colpa, lo che non gradiamo indagare, si volea cassare il lavoro immortale del Benso. «Questo era troppo» fu subito, sommessamente, sussurrato!

E quando mai s'intese che per avere un tesoro probabile se ne gettasse uno accertato e posseduto?»¹⁰⁸.

L'Arciprete Bisso, spinto dallo stesso pittore Barabino, si consultò quindi con i professori dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, e rivenne sulle sue idee originarie scongiurando il pericolo di distruzione dell'affresco, popolarmente denominato "Sotto in su"¹⁰⁹. L'artista ottocentesco fu talmente ammirato dall'opera del Benso che se ne lasciò ispirare per l'esecuzione della decorazione della cappella di Sant'Andrea nell'Ospedale Galliera di Genova.

Padre Sertorio, nel suo manoscritto su Giulio Benso, definì questo affresco come magnifico e aggiunse:

«ti compare quasi come una statua in rilievo opera molto insigne fu la ben ordinata distribuzione e fu il ben inteso sotto in su».

Qualche anno dopo l'esecuzione di tale pittura, il maestro fu chiamato nuovamente a decorare la terza e la quarta cappella a sinistra della chiesa.

Nella terza, dedicata alle storie di san Carlo Borromeo, e di giuspatronato della famiglia Gherardi di Sampierdarena ancora nel 1846¹¹⁰, il pittore dipinse ad affresco l'arcata della volta con la rappresentazione di *San Carlo Borromeo, indenne dopo l'attentato e La comunione degli appestati*. Purtroppo, non esistono documenti che possano attestare che

¹⁰⁸ Remondini, 1893, p. 290.

¹⁰⁹ Ravecca, 1998, pp. 252-255.

¹¹⁰ Priarone, 2011, p. 196, sotto il n° Cat. 13.

all'epoca dell'esecuzione di queste pitture i Gherardi fossero già i patroni della cappella. Gli affreschi, attribuiti a Morazzone da Ezia Gavazza, per la particolare impaginatura

«interamente giocata sulla dialettica spazio-figure intese come contrapposizione di zone autonome, anche per quanto concerne i valori cromatici-giallo, verde, marrone, rosso e bianco- [...] su un fondo chiarissimo»¹¹¹

nonché per il dettaglio lombardo

«della donna che regge il bambino con uno scorcio di sottinsù molto abbreviato»¹¹²

furono assegnati a Giovanni Andrea Ansaldo da Gian Vittorio Castelnovi¹¹³ e ricondotti al pittore di Pieve di Teco nel 1990 da Mary Newcome-Scheleier¹¹⁴, seguita nel 2011 da Margherita Priarone¹¹⁵. Bartoletti data la decorazione al principio degli anni Trenta¹¹⁶. La pala d'altare della cappella con *San Carlo in adorazione della Vergine* fu dipinta da Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone, durante il suo viaggio a Genova, secondo Valsecchi¹¹⁷. La cappella fu restaurata nel 1852, per volere di padre Nicolò Canessa, da parte di Alessandro Panario.

¹¹¹ Gavazza, 1974, pp. 222, 352, nota 115.

¹¹² Gavazza, 1974, pp. 222, 352, nota 115.

¹¹³ Castelnovi, 1971, p. 150.

¹¹⁴ Newcome-Scheleier, 1990, pp. 22-24.

¹¹⁵ Priarone, 2011, pp. 26-27.

¹¹⁶ Bartoletti, 2004, p. 96.

¹¹⁷ Valsecchi, 1970, pp. 26-29.

«Feci restaurare il quadro di S. Carlo, presente in questa chiesa da 40 anni, stracciato visibilmente, dopo che i Signori Gherardi, patroni di questa Cappella, provarono aver venduto la Cappellania con una somma sborsata all'ospedale di Pammatone, come risulta da carte in quest'archivio e così rimase l'altare alla chiesa [...] mi adoperai a far restaurare il quadro dal Sig. Alessandro Panario con la somma di Lit. 143,68 compresa la spesa della tela nuova. Tutto fu pagato il 9 novembre 1852 in perpetuo»¹¹⁸.

Giampaolo Mazzucchelli, detto il Morazzone, *San Carlo in adorazione della Vergine fu dipinta*, Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, cappella dedicata a san Carlo Borromeo.



Per quanto concerne la quarta cappella, dedicata alle *Scene della Passione di Cristo*, le informazioni più antiche datano il 6 gennaio 1621, quando Eustachio Micone e Francesco Stricioli domandarono ai Sei Magnifici, gestionali della chiesa di poter possedere una cappella ciascuno. Il primo ottenne la quarta a sinistra, dedicata al Crocifisso, che si preoccupò di far decorare. I lavori terminarono l'anno successivo, il 22 ottobre 1622, e l'altare fu consacrato per la celebrazione della messa.

La cappella fu in seguito decorata con stucchi, dipinti e pitture murali. Questi subirono le stesse vicende attributive delle pitture dell'arcata della terza cappella. Assegnati tradizionalmente a Giovanni Andrea Ansaldo, sono oggi considerati unanimemente di Giulio Benso¹¹⁹.

Per il muro laterale di destra egli eseguì il *Cristo inchiodato alla Croce*, di cui il museo di Santa Barbara in California possiede il disegno preparatorio (inv. 1985.145, Cat. D.94); mentre per quello di sinistra il *Cristo nell'orto dei Getsemani* e la *Flagellazione*. Vi è poi una quarta tela con *la Deposizione di Cristo*, di un artista più tardivo.

L'arcata della volta è decorata in stucco con dei putti che incorniciano i medaglioni affrescati, dallo stesso pittore. Al centro vi è l'*Ecce Homo*, mentre ai lati *la Coronazione di spine* e *la Salita al Calvario*. Iconografie, queste, a cui il pittore lavora

¹¹⁸ Ravecca, 1998, pp. 252-255.

¹¹⁹ Castelnovi, 1971. P. 150; Gavazza, 1974, p. 352, nota 115; Ravecca, 1998, pp. 252-255; Priarone, 2011, p. 26.

contemporaneamente anche nella chiesa dei Santi Giacomo e Filippo a Genova (CAT. P.07- CAT. P.17).

Purtroppo, non sono stati rintracciati documenti d'archivio che consentano di datare precisamente i lavori e di stabilirne la committenza. Tuttavia, per ragioni stilistiche e di affinità con le pitture parietali della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo di Genova, si può supporre che siano stati eseguiti tra il 1635 e il 1640.

XIV.a Cappella di San Carlo Borromeo, la terza, a sinistra

CAT. P.44
Giulio Benso

Putti con festoni



Circa 1630

Decorazioni a stucco, dorature, modellatura e pittura
L. 423; Profondità 167 cm

Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, terza cappella a sinistra

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1990, p. 25, nota 20; Galassi, 1992, p. 16; Bartoletti, 2004, p. 96.

Secondo Newcome-Schleier (1990) e Galassi (1992), Giulio Benso si sarebbe occupato della decorazione degli stucchi e delle dorature della cappella, anche se non esistono né documenti d'archivio, né disegni preparatori che possano confermarlo.

CAT. P.45
Giulio Benso

San Carlo Borromeo resta illeso in un attentato

Circa 1630

Pittura a fresco

Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, terza cappella a sinistra

Bibliografia

Valsecchi, 1970, pp. 26-29; Castelnovi, 1971, p. 150; Gavazza, 1974, pp. 222, 352, nota 115; Boggero, 1985, p. 64, nota 8; Newcome-Schleier, 1990, p. 25, nota 20; Di Fabio, 1992, p. 32; Ravecca, 1998, pp. 252-255; Bartoletti, 2004, p. 96; Galassi, 2004, pp. 27-29; Priarone, 2011, pp. 26-27, fig. 7.



La complessa vicenda dell'attentato a Carlo Borromeo ebbe inizio nel settembre del 1569 allorché papa Pio V invitò il cardinale a riformare l'Ordine degli Umiliati, sorto nel 1162, le cui idee erano distanti dalla chiesa cattolica, avvicinandosi piuttosto a quelle protestanti e calviniste. Costretti a inchinarsi davanti al Barbarossa, questi si sentirono "umiliati" e decisero di coalizzarsi contro di lui. Le frizioni si accentuarono ancor più quando precise direttive di Pio V circa il loro tenore di vita, accusato di frivolezza e lusso. Essi dovevano insomma fare ritorno a un comportamento più modesto e più discreto. Il complotto contro Carlo Borromeo venne ordito da diversi monaci, tra cui: Geronimo Legnano, Lorenzo Campagna, Clemente Marisio e Gerolamo Donati, soprannominato "Farina". Quest'ultimo si offerse di attentare alla vita del cardinale, dietro un sostanzioso compenso, mentre pregava nella cappella di famiglia, il 22 ottobre 1569. Il colpo lo ferì solo leggermente e in ciò si vide un evento miracoloso. Nella causa di canonizzazione del Borromeo si cita:

«e circa mezz'ora di notte (verso le 22) va il manigoldo nell'Arcivescovado, e ritrovando il Cardinale inginocchiato nell'oratorio con la sua famiglia in oratione, secondo il suo solito, gli sparò nella schiena un archibugio carico di palla e di quadretti, i quali perdendo la forza nel toccar le vesti non fecero

a lui offesa veruna, eccetto che la palla, che colpì nel mezzo della schiena: vi lasciò un segno con alquanto tumore (gonfiore)»¹²⁰.

Carlo non avrebbe voluto che i suoi attentatori fossero perseguiti, ma le autorità civili e un inquisitore inviato a Milano da papa Pio V, procedettero secondo le leggi civili ed ecclesiastiche. Quattro responsabili dell'attentato alla sua vita furono arrestati e giustiziati secondo le leggi in vigore. L'ordine degli Umiliati fu soppresso e i beni furono devoluti ad altri ordini; in particolare, i possedimenti a Brera furono assegnati ai gesuiti e furono finanziate opere religiose come le costruzioni del collegio Elvetico e della chiesa di San Fedele¹²¹.

Dal momento in cui l'episodio di cronaca avvenne alla realizzazione dell'affresco da parte di Giulio Benso, non passarono nemmeno cent'anni. Esso doveva far rivivere ai fedeli che lo ammiravano l'infelice evento. Ecco perché al pittore sono sufficienti pochi elementi per descrivere la scena.

Il cardinale è raffigurato in preghiera genuflesso davanti all'altare di una piccola cappella, decorato con un'ancora che si direbbe rappresentare la Vergine col Bambino. Sulla mensola, davanti a lui, il Crocifisso. Caratteristiche queste della religione cattolica, in linea con la Controriforma. Un elemento architettonico, un'apertura ad arco, separa l'avvenimento intimo dal Farina che sembra dirigersi a gran passo verso il santo, indirizzando verso la sua schiena l'archibugio, pronto a sferrare il colpo. Nessuna ulteriore informazione. Lo spettatore assiste alla scena, ma non è chiamato a parteciparvi. La visione è molto scorciata e sembra dividersi in due, al di là dell'arcata, il santo è inserito in un'atmosfera di staticità, religiosa e contemplativa, mentre al di qua, la grande falcata dell'attentatore che entra nell'affresco di corsa, lasciando al di fuori del tipino la gamba sinistra, è piena di azione e movimento, tipico della rappresentazione barocca.

L'iconografia carliana, legata ai precetti della Controriforma, era stata proposta quasi contemporaneamente in Liguria, negli anni Venti, da Pierfrancesco Mazzuchelli, detto il Morazzone, autore della pala d'altare con la *Visione di san Carlo* di questa cappella e da Giovanni Andrea Ansaldi che lavora alla stessa iconografia del *san Carlo Borromeo che resta miracolosamente illeso in un attentato* nella chiesa di Nostra Signora della Concordia ad Albissola. Tuttavia, la composizione del maestro pievese non sembra aver tenuto conto dell'opera del rivale.

¹²⁰ Bascapè, 1592, ed. 1965, p. 199-211.

¹²¹ Bascapè, 1592, ed. 1965, p. 199-211.

CAT. P.46
Giulio Benso

San Carlo Borromeo comunica gli appestati

Circa 1630

Pittura a fresco

Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, terza cappella a sinistra

Bibliografia

Valsecchi, 1970, pp. 26-29; Castelnovi, 1971, p. 150; Gavazza, 1974, pp. 222-352, nota 115; Boggero, 1985, p. 64, nota 8; Newcome-Schleier, 1990, p. 25, nota 20; Di Fabio, 1992, p. 32; Ravecca, 1998, pp. 252-255; Bartoletti, 2004, p. 96; Galassi, 2004, pp. 27-29; Priarone, 2011, pp. 26-27, fig. 7b.



L'affresco rappresenta un altro momento celebre della vita di san Carlo Borromeo, la comunione agli appestati. Giulio Benso rappresenta in primo piano a destra, in scorcio, una donna in agonia, spossata, che regge tra le braccia il suo bambino, nudo. Alle spalle, a destra una base di colonna ionica, mentre a sinistra un servitore segue il santo e, dietro di lui dei curiosi assistono alla scena. Si riconoscono nel dipinto i tratti caratteristici delle esecuzioni dell'artista, i nasi affilati, i volti in prospettiva, le vesti abbondanti e i panneggi rigidi.

XIV.b Cappella della Passione, la quarta a sinistra

CAT. P.47
Giulio Benso

Cristo nell'orto dei Getsemani

Circa 1631

Olio su tela.
H. 145; L. 87 cm

**Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora
dell'Assunta, quarta cappella a sinistra**

Bibliografia

Boggero, 1987 p. 125, note 2; Newcome-Schleier,
1990, p. 25, nota 20; Bartoletti, 2004, p. 97.



La scena qui presentata rientra nelle *Storie della Passione di Cristo* e raccontata nel vangelo di

Giovanni (GV 18,1). Gesù giunto in compagnia dei suoi discepoli presso l'orto dei Getsemani ordinò ai dodici di accamparsi lì mentre lui si allontanò per pregare. Presi poi con sé Pietro, Giacomo e Giovanni, già testimoni della Trasfigurazione e visibili in lontananza nella penombra in basso a destra, si ritirò in un luogo più appartato, si inginocchiò a terra per pregare, chiedendo a Dio di potersi allontanare da quel "calice" al quale era destinato, espressione metaforica, questa, per designare la sorte assegnatagli.

Il Cristo è quindi rappresentato genuflesso, mentre alza gli occhi al cielo verso l'angelo che gli porge il famoso calice. Ai suoi piedi, nella penombra, dei pezzi di tronchi sembrano preannunciare il destino della crocefissione.

Il dipinto, «notturno e corrusco nei prepotenti contrasti lumininisti», per usare l'espressione di Bartoletti¹²², fu realizzato negli anni della maturità dell'artista ma si rivela ancora particolarmente legato alle composizioni lombarde importate da Genova da Giulio Cesare Procaccini. E proprio da quest'ultimo trasse ispirazione per la composizione della presente tela. Il confronto con il *Cristo nell'orto* di Giulio Cesare Procaccini di collezione privata¹²³ mostra che il legame artistico non si fermava al puro livello tecnico, ma che si estendeva anche al livello formale. La posizione spettacolarmente scorciata dell'angelo di

¹²² Bartoletti, 2004, p. 97.

¹²³ Brigstocke, 1989. pp. 45-60, fig. 2, p. 46.

Benso evidenzia le particolari doti prospettiche del pittore. Il nostro si avvicinò tanto agli stilemi della pittura lombarda da esser considerato a più riprese dagli studiosi un vero trapianto a Genova di questa cultura¹²⁴.

L'invenzione dell'angelo che discende dal cielo trova inoltre delle similitudini nella pala del collega-rivale Giovanni Andrea Ansaldo con la *Decollazione del Battista*, conservata presso la parrocchiale di Recco, firmata e datata 1615.

Concludendo, è ancora da rilevare l'importanza delle accensioni cromatiche e della luminosità levigata, che implica un legame con il caravaggismo dell'Assereto e con il venetismo, importato da Genova dal collega Bernardo Strozzi soprattutto nell'uso di colori cangianti, sottilmente mediato dal chiaroscuro caravaggesco. L'angelo, infatti, discende dal cielo squarciando le tenebre ed illuminando di una luce calda Cristo, lasciando il resto della scena nella penombra.

Bartoletti propone di anti datare la tela al 1631, quasi in contemporanea con l'esecuzione delle pitture per la cappella di san Carlo Borromeo nella stessa chiesa¹²⁵.



Giovanni Andrea Ansaldo, *Decollazione del Battista*, Recco, parrocchiale



Giulio Cesare Procaccini, *Cristo nell'orto di Collezione privata*.

¹²⁴ Pesenti, 1986, p. 137.

¹²⁵ Bartoletti, 2004, p. 97.

CAT. P.48
Giulio Benso

La flagellazione di Cristo

1631

Olio su tela.
H. 149; L. 87 cm

**Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora
dell'Assunta, quarta cappella a sinistra**

Bibliografia

Boggero, 1987 p. 125, nota 2; Newcome-
Schleier, 1990, p. 25, nota 20.



Giulio Benso riviene qui sul tema della *Flagellazione*, su cui era contemporaneamente impegnato presso la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo di Genova. La composizione tuttavia è differente. Qui il pittore sembra aver voluto rappresentare il momento cardine dell'esecuzione da parte dei manigoldi, che sono colti durante il movimento, nell'atto di flagellare. Si noti il personaggio di sinistra, con il braccio e la gamba destra alzati per eseguire la tortura. Cristo è legato alla colonna ionica, di cui non si mostra il capitello, poggia il piede sulla base, come nell'affresco della chiesa genovese, ma, rispetto a questo, è raffigurato in controparte. L'interesse per la plasticità e i volumi è manifesto nel trattamento della muscolatura del dorso di Gesù e nella modulazione dei punti di luce e di ombra che contrastano creando una sorta di chiaroscuro caravaggesco. L'incarnato pallido delle figure si oppone ai colori cangianti delle vesti, ancora di maniera, che lasciano trasparire gli insegnamenti paggeschi. La scena, posta in primo piano, è inserita in una stanza buia, in cui si intravede, in alto a sinistra una finestrella aperta, che non è fonte di luce, e qualche soldato romano a destra che assiste.

Probabilmente il bozzetto con *la Flagellazione* di Sebastiano del Piombo per la pala di San Pietro in Montorio a Roma, conservato a Genova nel Santuario di Nostra Signora del Monte, servì da modello per la composizione dell'opera di Sestri Ponente, anche se il trattamento della luce non è lo stesso. Venanzio Belloni racconta che l'opera di del

Piombo arrivò a Genova grazie a un prete genovese che l'aveva rubata durante il suo soggiorno a Roma¹²⁶.

L'artista sembra aver studiato il dipinto dapprima sulla carta, come lo rivelano due disegni preparatori che presentano tuttavia alcune variazioni. Uno è oggi conservato al Martin Won Wagner Museum der Universität di Würzburg (inv. 8285, Cat. D.95), mentre l'altro in collezione privata (Cat. D.96). In entrambi i casi l'interesse per il movimento sembra essere primordiale. Per ragioni stilistiche si può considerare la presente opera coeva rispetto alla precedente.



Sebastiano del Piombo, *Flagellazione di Cristo*, Genova nel Santuario di Nostra Signora del Monte

¹²⁶ «[...] Il furto al quale mi riferisco è stato fatto più di trecento anni fa, da un frate genovese, nel convento di San Pietro in Montorio a Roma. Si tratta di una piccola tela (H. 123 ; L. 98 cm) dove è rappresentata la Flagellazione di Cristo la quale, date le minime varianti, potrebbe essere il bozzetto preparatorio a quella dipinta da Sebastiano Luciani - fra Sebastiano del Piombo- (1485-1547) nell'absidiola della prima cappella a destra della suddetta chiesa romana. A suggerire l'idea di un furto, e non di un dono, fu il fatto che durante il restauro apparve evidente un'antica piegatura in quattro, segno che la tela fu riposta, per il trasporto, dentro ad un bagaglio, insieme ai vestiti, dopo essere stata staccata dal suo telaio. Il desiderio di appropriarsene e portarla in Liguria deve esser venuto ad uno dei tanti frati genovesi scesi a Roma», Belloni, 1975, pp. 179-182.

CAT. P.49
Giulio Benso

Cristo inchiodato alla croce

Circa 1631

Olio su tela.

H. 149; L. 87 cm

Sestri Ponente, Chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, quarta cappella a sinistra

Bibliografia

Boggero 1987, p. 125 nota 2; Newcome-Schleier, 1979, p. 81; Newcome, 1990, p. 25 nota 20.



La scena mostra la crudeltà con cui Cristo, nudo, depredata di tutto, con solo la corona di spine in testa, è inchiodato alla Croce. Il suo volto è rivolto verso il suolo, in una tacita accettazione dell'ingiusto destino che gli spetta. I tre manigoldi attorno a lui agiscono ferocemente con il martello puntato verso la Croce. Si nota la volontà dell'uso di colori cangianti, ancora di maniera, per i vestiti del manigoldo a destra, che porta una maglia attillata giallo ocre che lascia intravedere il volume e i muscoli del suo torace e che contrasta con il pallore del corpo di Cristo e con l'oscurità del cielo che sembra partecipare alla Passione.

Una nota di realismo è data, infine, dall'interpretazione del colorito della pelle delle figure rappresentate. L'esecutore romano in basso a sinistra tiene salda la mano del Salvatore con la propria. Il colore dell'incarnato è modulato e l'avambraccio appare più chiaro che la mano stessa, più esposta ai raggi del sole e allo sporco.

Come spesso accadeva, Giulio Benso studiò la rappresentazione attraverso un disegno preparatorio conservato oggi presso la Feitelson Arts Foundation di Santa Barbara, in California, Cat. D.94. Nel disegno la plasticità delle figure, lo studio dei volumi e del contrasto chiaroscurale tra ombra e luce sembra esser stato lavorato in modo più approfondito rispetto al dipinto.



Cat. D.94

CAT. P.50
Giulio Benso

Putti con festoni



1635

Decorazioni a stucco, dorature, modellatura e pittura

L. 490; H. 130, Profondità 15 cm

Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, quarta cappella a sinistra

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1990, p. 25, nota 20; Galassi, 1992, p. 16.

Secondo Mary Newcome-Schleier (1990) e Maria Clelia Galassi (1992), Giulio Benso avrebbe realizzato i progetti e gli stessi ornati a stucco e a dorature della cappella, anche se non esistono né documenti d'archivio, né disegni preparatori che possano attestarlo.

CAT. P.51
Giulio Benso

Ecce homo

1635

Pittura a fresco, ovale.

**Sestri Ponente, chiesa di Nostra
Signora dell'Assunta, quarta cappella
a sinistra**



Bibliografia

Valsecchi, 1970, pp. 26-29; Castelnovi, 1971, p. 150; Gavazza, 1974, pp. 222-352, nota 115; Boggero, 1985, p. 64, nota 8; Castelnovi, 1987, p. 139; Newcome-Schleier, 1990, p. 25, nota 20; Di Fabio, 1992, p. 32; Ravecca, 1998, pp. 252-255; Galassi, 2004, pp. 27-29; Priarone, 2011, pp. 26-27, fig. 7b; Orlando, 2019, p. 210, fig. 2.

La decorazione della cappella della Passione realizzata da Giulio Benso è articolata e si compone di sei opere, tre pitture ad affresco e tre tele dipinte ad olio. Le prime prevedono *l'Ecce homo* nel centro della volta e la *Coronazione di spine* e la *Salita al Calvario* da una parte e dell'altra della volta. Le opere da cavalletto, invece, mostrano *Cristo nell'Orto dei Getsemani*, *La Flagellazione* e per concludere, *Cristo inchiodato alla Croce*.

In questi stessi anni il pittore è impegnato con l'esecuzione di altri quattro affreschi con le *Scene della Passione di Cristo* (*Cristo nell'orto dei Getsemani*, *la Flagellazione*, *la Coronazione di spine* e *la Salita al Calvario*) per la chiesa dei santi Giacomo e Filippo per le quali sembra utilizzare gli stessi modelli di bottega.

In un ovale di piccole dimensioni, decorato con una croce dorata, Giulio Benso realizzò l'iconografia dell'*Ecce Homo*, frase celebre, derisoria, espressa da Pontio Pilato, nel momento in cui presenta Cristo, dimesso, con sguardo verso il basso, flagellato e penosamente vestito come la caricatura di un re, con la corona di spine, la canna in mano a simulare uno scettro e il mantello rosso sulle spalle. La figura di Pontio Pilato è quindi essenziale ed è riconoscibile a sinistra del Salvatore, dalla grossa barba, dall'abito che risponde alla moda antica romana e dal gesto, indica con la mano sinistra Gesù. I due personaggi principale sembrano venire verso lo spettatore, scendendo alcuni gradini in legno, e sono accompagnati da due manigoldi. Essi occupano tutta la scena, nascondendo il fondo.

Il pittore si attiene alle descrizioni bibliche e mostra una rappresentazione semplificata ma precisa del racconto. La scena è concepita per esser vista da sotto in su, i personaggi, che sembrano uscire dall'affresco, posseggono proporzioni farsate se visti in modo frontale. Il paesaggio di fondo non è di rilevante importanza, perché non sarebbe apprezzato dallo spettatore.

CAT. P.52
Giulio Benso

Coronazione di spine

1635

Pittura a fresco

Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora dell'Assunta, quarta cappella a sinistra

Bibliografia

Valsecchi, 1970, pp. 26-29; Castelnovi, 1971, p. 150; Gavazza, 1974, pp. 222-352, nota 115; Boggero, 1985, p. 64, nota 8; Castelnovi, 1987, p. 139; Newcome-Schleier, 1990, p. 25, nota 20; Di Fabio, 1992, p. 32; Ravecca, 1998, pp. 252-255; Galassi, 2004, pp. 27-29; Priarone, 2011, pp. 26-27, fig. 7b.



Il pittore lavora contemporaneamente all'iconografia della *Coronazione di spine* nella chiesa dell'Assunta di Sestri Ponente e in quella dedicata ai santi Giacomo e Filippo a Genova. I modelli di bottega utilizzati sembrano essere simili, ma la composizione è variata e semplificata nella presente opera. Cristo, al centro, con un'aria accettazione sofferente, seduto su un gradone, è abbigliato secondo la caricatura di un re, con un mantello rosso e la canna che finge da scettro. I manigoldi, vestiti con armature all'antica, gli stanno mettendo la corona di spine, per completare la metafora. Alle spalle si intravede un paesaggio, a cui non si dà ulteriore rilevanza. La scena è concepita per esser vista di sotto in su, ragione per cui i busti dei personaggi paiono, visti frontalmente, più grandi rispetto alla parte inferiore del corpo.

Giulio Benso lavora al tema della *Coronazione di spine* a più riprese, attraverso degli studi preparatori su carta. Due disegni di medesimo soggetto, conservati presso l'Accademia di Carrara e l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, nonostante alcune variazioni, sembrano esser stati utilizzati da modello per l'affresco (Cat. D.110 e Cat. D.111).

CAT. P.53
Giulio Benso

Salita al calvario

1635

Pittura a fresco
**Sestri Ponente, Chiesa di Nostra Signora
dell'Assunta, quarta cappella a sinistra**

Bibliografia

Valsecchi, 1970, pp. 26-29; Castelnovi, 1971, p. 150; Gavazza, 1974, pp. 222-352, nota 115; Boggero, 1985, p. 64, nota 8; Castelnovi, 1987, p. 139; Newcome-Schleier, 1990, p. 25, nota 20; Di Fabio, 1992, p. 32; Ravecca, 1998, pp. 252-255; Galassi, 2004, pp. 27-29; Priarone, 2011, pp. 26-27, fig. 7b.



A differenza della *Salita al Calvario*, realizzata negli stessi anni dal pittore per la chiesa genovese dei Santi Giacomo e Filippo, il presente affresco si trova oggi in gradi situazioni di degrado che inficiano la sua buona lettura. Cristo, di rosso vestito, con un manto blu sulle spalle, è accasciato a terra, il volto rivolto verso il suolo, dimesso e avvilito dal peso della Croce. In primo piano, a destra un soldato romano a cavallo lo osserva, come per incitarlo a riprendere il cammino.

La scena, concepita come le precedenti, per essere ammirata dal sotto in su, fa uso di colori squillanti, legati ad una pittura di maniera, come il giallo ocra per l'armatura del soldato, in contrasto con il biancore del cavallo.

XIV.c La volta

CAT. P.54 Giulio Benso

Vergine Assunta

1635

Dipinto ad affresco.
H. 149; L. 87 cm

**Sestri Ponente, chiesa di Nostra Signora
dell'Assunta, navata, volta**

Bibliografia

Soprani, ed. 1768, p. 283, nota b; Ratti, 1780, p. 51; Remondini, 1893, p. 290; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Belloni, 1969, II, p. 253; Castagna, 1970, p. 612; Gavazza, 1974, I, p. 303 e sgg; Ravecca, 1998, pp. 252-255; Bartoletti, 2004, p. 97; Gavazza, 2015, p. 254.



Senza documenti che possano accertarlo, l'analisi stilistica dell'*Assunzione della Vergine* nel medaglione della volta della chiesa di Nostra Signora dell'Assunta a Sestri Ponente, permette di ipotizzare una datazione dell'opera al 1635. Si tratta di una delle decorazioni a scorcio più ardite eseguite a Genova in quegli anni. La Vergine è infatti portata in cielo dagli angeli, che la spingono e attraversano una balaustra in prospettiva. Negli stessi anni il suo rivale Giovanni Andrea Ansaldo è impegnato con l'esecuzione a fresco dello stesso soggetto per la facciata della chiesa, oggi perduto.

Ci si è a lungo domandati quale fosse la formazione del pittore che gli consentisse di raggiungere tali risultati. Stando alle supposizioni di Ezia Gavazza¹²⁷, l'artista trasse ispirazione dalla scuola lombarda ed in particolare dagli affreschi eseguiti dalla famiglia dei Campi.

Si pone rivelatorio il confronto tra l'affresco e la *Pentecoste* dipinta nel 1557 da Giulio Campi nella chiesa di San Sigismondo a Cremona e le successive *Assunzione della Vergine* e *Ascensione di Cristo* di Antonio e Vincenzo Campi nella chiesa di San Paolo Converso a Milano¹²⁸. Raffaele Soprani, allievo di Benso, biografo degli artisti, sempre

¹²⁷ Gavazza, 1974, I, p. 303 e sgg.

¹²⁸ Cfr. a questo proposito: Gregori, 1985; De Klerck, 2003.

molto attento agli spostamenti dei genovesi, non cita esplicitamente un viaggio del maestro nella vicina regione, anche se è lecito supporre che il pittore, invitato da Gabriele Bucellino, partito alla volta delle Germania per nuove committenze nel luglio 1628, avesse fatto tappa a Milano e probabilmente anche a Cremona, per vedere le opere di quella scuola di pittori che sin dalla sua prima attività lo avevano tanto attratto. Questa ipotesi sposterebbe la sua formazione in campo illusionistico di qualche anno più avanti e spiegherebbe perché i grandi risultati ottenuti nella pittura ad affresco non datano prima del 1635.

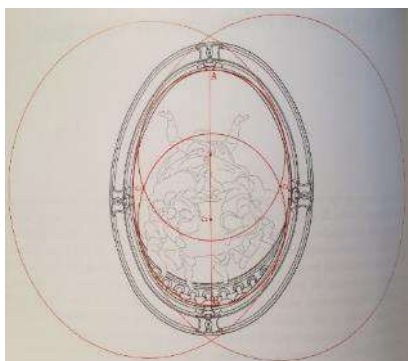
Inoltre, come ha recentemente suggerito Ezia Gavazza, l'analisi della collezione di libri che Giulio Benso possedeva, descritta nell'ultimo testamento, può fornire un ulteriore dato interessante sulla cultura visiva dell'artista, in ambito prospettico e quindi sulla concezione dell'opera. La sua biblioteca si componeva di alcuni testi di architettura che il pittore aveva senza dubbio studiato durante i suoi anni in accademia da Giovanni Battista Paggi. Vitruvio, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Giacomo Della Porta, Giacomo Barozzi da Vignola, Vincenzo Danti, Sebastiano Serlio, Pietro Cataneo, Andrea Vesalio, Albrech Dürer e Buonajuto Lorini sono gli autori principali. Si tratta di una cultura di ambito cinquecentesco da cui Benso trasse ispirazione per progettare le sue composizioni, le sue architetture e le strutture spaziali dei suoi affreschi. Per l'esecuzione del presente dipinto, il pittore si rifece agli studi di Pietro Cataneo. Dalla *Proposition XII del Libro Settimo*: «*Del formare le figure ovali, e prima di quelle che si cavano per via del quadrilatero, ovvero tetragono rettango*» e dalla *Proposition XIII di nuovo del Libro Settimo*: «*Altro modo di formar le figure ovale non diminuite*»¹²⁹.

La visione ravvicinata dell'opera rivela la presenza di due chiodi (C_1 e C_2) posti al centro delle circonferenze che ne costituiscono l'ellisse, in cui è inserita la figura scorciata dell'Assunta, come lo rivela il grafico proposto di seguito, esemplificato da Gavazza nel 2015.

Giulio Benso potrebbe essere a giusto titolo identificato come il pittore delle *Assunzioni della Vergine*, giacché ne realizzò molteplici nel corso della sua vita, affrescate e dipinte su tela. Negli stessi anni della commissione di Sestri Ponente, egli è impegnato con l'esecuzione dell'*Assunta*, per la chiesa di Santa Caterina in Luccoli, mentre in altri momenti della sua vita esegue almeno altri tre dipinti da cavalletto di stesso soggetto: uno per l'Oratorio dei disciplinati di Toirano (CAT. P.33), e due per Pieve di Teco, uno

¹²⁹ Cataneo, 1617, p. 157.

stendardo double-face in seta conservato presso Santa Maria della Ripa (CAT. P.29) e un'ancona per la collegiata di San Giovanni (CAT. P.23). Tutte le *Assunzioni* furono studiate con elaborati grafici, di cui restano a testimonianza numerosi disegni preparatori. Due in particolare sembrano riferirsi alla commissione di Sestri Ponente, una conservata a Montpellier (Cat. D. 108) mentre la seconda in collezione privata, già galleria David Jones di Parigi (Cat. D. 109). Quest'ultima si mostra essere un caso raro di studio a sanguigna del maestro ed è senza dubbio la composizione più vicina al risultato finale.



Per queste opere il pittore si ispirò alla scuola bolognese ed in particolare ai dipinti dei Carracci e di Guido Reni. Dei primi, conobbe senz'altro attraverso riproduzioni e incisioni l'*Assunzione* di Annibale, del 1592, conservata presso la cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo a Roma e l'*Assunzione* di Agostino, per la chiesa di San Salvatore a Bologna, del 1593, oggi presso la Pinacoteca della stessa città. Mentre di Guido Reni aveva senz'altra potuto studiare l'*Assunzione* presso la chiesa del Gesù e dei Santi Andrea e Ambrogio di Genova.

Venanzio Belloni, che definisce l'affresco «lo scorcio più ardito di tutta l'arte genovese»¹³⁰, suggerisce a ragione di metterlo a confronto con la produzione artistica locale di quegli anni a Genova, per comprenderne la grande novità. Nel 1634, infatti, Tavarone firmò e datò il ciclo di affreschi dell'oratorio dei Santi Nazario e Celso a Multedo di Pegli. Ivi realizzò un medaglione con due santi della volta, presentati in modo frontale, senza ambizione prospettica. Domenico Fiasella, poco prima, nel 1623 aveva eseguito la decorazione per le sale del palazzo di Giacomo Lomellini il Moro, mentre nel 1635 lavorò alle campate minori della chiesa delle Santissima Annunziata del Guastato. L'interesse per lo scorcio non trova paragoni con l'opera di Benso. Lo stesso vale per l'Assereto impegnato negli anni Quaranta con una commissione per la stessa basilica. Lo Strozzi dal 1625 al 1630 eseguì l'affresco in San Domenico e nelle sale della Villa del

¹³⁰ Belloni, 1969, II, p. 253.

Centurione del Monastero a Sampierdarena. Si nota qui solo un crescendo nell'abbassamento del punto di vista. Per quanto riguarda Giovanni Battista Carlone, invece, il linguaggio prospettico del sottinsù non gli importava particolarmente, giacché prediligeva una narrazione di tipo tradizionale e frontale. L'unico che a Genova mostra un qualche interesse per lo scorcio è Giovanni Andrea Ansaldo, collega rivale del nostro pittore, che, tuttavia, nell'affresco della volta con l'Assunzione nella chiesa della Santissima Annunziata del Guastato, da considerare il suo apice risultato in questa disciplina, non riuscì ad eguagliare l'artista pievese.

XV. 1632

GENOVA, già chiesa di Santa Fede

(CAT. P.55)

La chiesa primitiva di Santa Fede risale al XII secolo. Nel 1142 essa apparteneva all'ordine dei Cavalieri del Santo Sepolcro di San Giovanni di Pré, mentre fu ceduta ai Padri Chericci Regolari Minori, diretti da Padre Agostino Adorno, nobile genovese che ne apportò alcune modifiche, secondo i dettami della Controriformata, decorandola con importanti opere d'arte di pittori locali come Giovanni Battista Paggi, Bernardo Strozzi, Gregorio De Ferrari e Sebastiano Galeotti¹³¹. Nel 1673 Padre Paolo Spinola fece abbattere questa antica chiesa per costruirne una nuova su progetto di Giovanni Battista Grigo, costituita da tre navate supportate da colonne di marmo. Questo nuovo edificio ebbe vita breve poiché fu demolito nuovamente nel 1926. In questa occasione, i marmi, le tele e gli oggetti d'arte che decoravano la chiesa sin dal XVII secolo furono trasferiti nell'attuale chiesa dedicata alla Santa Fede, costruita su progetto di Pietro Barbieri nel 1932.

Tra le opere dislocate anche *la Maria Maddalena ai piedi del Crocifisso* di Giulio Benso, posta sul muro dell'entrata¹³².

¹³¹ Ratti, 1780, p. 225-226.

¹³² De Simoni, 1948, pp. 205-208; Castagna p. 1970, pp. 484-485.

CAT. P.55
Giulio Benso

*Santa Maria Maddalena ai piedi di Gesù Cristo
Crocifisso*

1632

Olio su tela. Mediocre stato di conservazione
H. 250; L.150 cm

**Genova, chiesa della Maria Santissima della
Misericordia e Santa Fede, navata unica, lato
destro, cappella quarta, parete laterale destra,
Controfacciata**

Provenienza

Genova, antica chiesa di Santa Fede, distrutta.

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 238; Ratti, 1780, p. 225;
Baldinucci, ed. 1812, p. 480; Anonimo, 1818, p.
100; Anonimo, 1846, p. 51-52; Alizeri, 1847, p.
612; Anonimo, 1862, p. 36-37; Sertorio, 1903, c.
382 v.; Castagna, 1970, pp. 484-485; De Simoni,
1948, pp. 205-208; Belloni, 1969, II, pp. 273-274;
Castelnovi, 1971, p. 159; Pesenti,
1986, p. 139; Castelnovi, 1987, p. 139.



Lo studioso, biografo Raffaele Soprani fu il primo a dare notizia di questa tela:

«nella chiesa di Santa Fede in Genova, vi ha una tavola grande, con Christo
Crocifisso, e la Vergine Madre»¹³³.

Seguito da Carlo Giuseppe Ratti, nel 1780:

«di quella del Crocifisso al suo altare il Benso ne fu l'autore»¹³⁴.

E dall'Anonimo del 1818 e Federico Alizeri, nel 1847, che la citò come:

«attribuiscono a Giulio Benso la prossima (tela) del Crocifisso».

¹³³ Soprani, 1674, p. 238.

¹³⁴ Ratti, 1780, p. 225

Padre Lorenzo Sertorio menzionò brevemente l'opera nel suo manoscritto scrivendone semplicemente che:

«L'attribuzione a Giulio Benso, [è da ritenere] tutto che disuguale a tal nome»¹³⁵.

Nel 1969, Venanzio Belloni affermò, senza svelare l'origine della sua informazione, che la tela fu eseguita dal pittore per l'oratorio di San Tommaso, che si trovava davanti alla distrutta chiesa delle Sabine¹³⁶.

Non si hanno dati sensibili sull'esecuzione dell'opera, ma possiamo stimare che sia stata realizzata dopo la tela con la *Crocifissione* per Weingarten (CAT. P.87), eseguita intorno al 1631.

Il dipinto esprime tragicamente il dolore di Santa Maria Maddalena che corre verso il crocifisso, inclinata in avanti e con le braccia aperte. Il movimento della corsa è enfatizzato dai capelli spettinati e lasciati sciolti e dal manto rosso, che flottano in aria. Tre angioletti alati volano intorno al crocifisso e si disperano della morte di Cristo. In secondo piano, a sinistra, due figure, forse due donne, si interrogano sull'accaduto. Il cielo, nero e colmo di nubi, sembra partecipare all'evento. La drammaticità della scena è messa in evidenza dalla composizione a scorcio diagonale, che aumenta in chi guarda, la sensazione di disperazione.

Non si conoscono disegni preparatori direttamente legati al dipinto, ma la composizione può esser avvicinata a un foglio conservato al museo di belle arti di Darmstadt e attribuito da Mary Newcome-Scheleir a Giovanni Domenico Cappellino (inv. AE 1705).



Giovanni Domenico Cappellino,
Crocifissione, Darmstadt,
Hessischen Landesmuseum

¹³⁵ Sertorio, 1903, c. 382 v.

¹³⁶ Belloni, 1969, p. 273-274.

XVI. 1634

GENOVA, cattedrale di San Lorenzo

(CAT. P.56- CAT. P.58)

La cattedrale di Genova è dedicata a san Lorenzo, suo patrono insieme a san Giorgio, san Giovanni Battista e san Sebastiano. Situata nel centro della città medievale, le sue origini sono ancora incerte. Fu eretta quasi certamente sui resti d'una costruzione preesistente, forse le Terme della città secondo il De Simoni, che porta a riprova i residui di «rozzi mosaici» del secolo V rinvenuti presso il coro¹³⁷. È popolare credenza che i genovesi, inteso il martirio di san Lorenzo avvenuto nel 260, gli innalzarono una piccola chiesa nel luogo medesimo dov'egli albergò in compagnia di san Sisto, passando di Spagna a Roma¹³⁸. Tuttavia, le prime notizie risalgono all'878, anno in cui il vescovo Sabatino dispose la traslazione delle reliquie di san Romolo. Essa acquisì importanza nell'ambito cittadino nel 1007, divenendo cattedrale e centro vescovile. Tra l'XI e il XII secolo, nel momento di espansione economica di Genova, le autorità disposero la costruzione di un edificio religioso adeguato alla crescente importanza della città, affidando il progetto di ristrutturazione della chiesa prescelta a questo scopo ai Magistri Antelami, maestri architetti di tradizione romanica. Nel 1110 Papa Gelasio II consacrò il presbiterio e l'altare maggiore del nuovo edificio. Le dimensioni del tempio erano allora come quelle di oggi. Al 1230 si deve un ulteriore rinnovamento che gli conferì l'aspetto gotico ancora visibili: un'imponente facciata a due torri e un interno a navate voltate. Nel corso del XIV e XV secolo si intervenne alla creazione delle cappelle laterali e degli altari nelle navate. Nuovi restauri affidati all'architetto Galeazzo Alessi si susseguirono lungo il XVI e il XVII secolo. Quest'ultimo progettò la cupola nel 1567, eseguita da monsignor Cipriano Pallavicini¹³⁹.

L'interno della cattedrale è composto di tre navate. Quella centrale è rivestita in marmo mentre le laterali sono divise da colonne romaniche e gotiche, quest'ultime nella parte inferiore datano agli inizi del Trecento, e furono realizzate per sostituire le precedenti arcate distrutte da un incendio. Le opere che la decorano sono molteplici e di rinomata importanza. Gli artisti più celebri di Genova vi lavorarono per abbellire il tempio. Un ignoto autore bizantino realizzò le pitture della lunetta interna del portale maggiore e

¹³⁷ De Simoni, 1949, II, p.300.

¹³⁸ Anonimo, 1846, p. 67.

¹³⁹ Anonimo, 1846, p. 71.

nell'arco della stessa con le *Storie di Cristo* e nel fianco interno della navata sinistra con San Pietro e San Giorgio, mentre a Luca Cambiaso furono affidati gli affreschi della volta della cappella di testa della navata sinistra e a Lazzaro Tavarone e Rocco Pennone la decorazione della volta absidale e del presbiterio nel 1624. Quest'ultimo si occupò anche degli ornamenti in marmo intorno alle nicchie. Furono ugualmente impegnati Giovanni Battista Carlone, Giovanni Andrea Ansaldo, Domenico Piola, Anton Maria Maragliano, Pietro Paolo Raggi, Giuseppe Galeotti.

La cappella in fondo a destra, costruita dal doge Matteo Senarega nel 1595, dedicata a Nostra Signora del soccorso, ospita la celebre tavola con *Crocifisso, Maria, san Giovanni e san Sebastiano* di Federico Barocci.

Nel 1985 Farida Simonetti¹⁴⁰, sulla scia di Santo Varni¹⁴¹, pubblicava la nota di pagamento, conservata presso l'Archivio Storico di Genova, da parte della Repubblica di Genova a Giulio Benso per l'esecuzione delle pitture dell'organo a sinistra della cattedrale¹⁴². L'artista aprì il cantiere il 3 aprile 1634 e fu pagato nell'agosto dello stesso anno e nel marzo del 1636 dai padri del comune.

Negli stessi anni il collega rivale Giovanni Andrea Ansaldo stava lavorando alla decorazione pittorica delle ante dell'organo di destra con le storie di San Lorenzo, per cui fu retribuito nel 1635¹⁴³.

Una così prestigiosa committenza mostra come i due artisti negli anni Trenta si erano guadagnati importanza agli occhi della Repubblica, tanto da esser chiamati per lavori di tale importanza. Federico Alizeri, ammirando le opere notava:

«l'Ansaldo e il Benso messi per tal modo quasi a paragone sembrano rammentarci quelle giovanili emulazioni che poscia nei due pittori derivarono spesso in risse pericolose e indegne»¹⁴⁴.

riferendosi all'episodio di scontro tra i due pittori ricordato dal Soprani¹⁴⁵, durante il loro impegno presso l'oratorio di Sant'Antonio della Marina.

¹⁴⁰ Simonetti, 1985, pp. 70-71.

¹⁴¹ Varni, 1861, p. 8.

¹⁴² ASCG, 683, Registro decreti, 03.04.1634, Iulio Benso, Pittura organo S. Lorenzo; ASCG, 683, Registro decreti, 11.08.1634, Iulio Benso, Pittura organo S. Lorenzo; ASCG, 685, Registro decreti, 12.03.1636, Iulio Benso, Pittura organo S. Lorenzo, vedi App. G, I-III.

¹⁴³ Priarone, 2001, p. 254, sotto il Cat. 35.

¹⁴⁴ Alizeri, 1846, I, p. 33.

¹⁴⁵ Soprani, 1674, p. 143.

Giulio Benso dipinge sull'interno delle due portelle dell'organo i *Santi protettori della città, San Giorgio e San Giovanni Battista, con angeli musicanti*, mentre sull'esterno *David danza al cospetto dell'arca*.

Se si confrontano le tele dipinte per gli organi dai due artisti, si nota una differenza fondamentale di impaginazione. Benso pone tutte le figure frontalmente sul primo piano, con uno stacco rispetto alle architetture, accennate sullo sfondo, mentre l'Ansaldo frutta le diagonali nella disposizione dei personaggi, che sono inseriti negli spazi che abitano secondo una pura volontà di narrazione¹⁴⁶. Anche secondo Castelnovi, il risultato del pittore di Pieve di Teco mostra una inferiore maturità pittorica rispetto al collega voltrese, anche se riconosce al prima una più particolare aderenza alla funzione di queste opere¹⁴⁷.

«A confronto diretto con lui si trova quando dipingono gli sportelli dei due organi della cattedrale; e se quelli dell'Ansaldo sono pari alle opere della sua piena maturità, in quelli del Benso è una minor qualità, ma anche una più particolare aderenza alla particolare funzione di queste pitture»¹⁴⁸

Secondo il Castagna Giulio Benso realizzò insieme a Cambiaso e Semino i disegni per la Cassa del Corpus Domini, in argento, ordinata nel 1553 ed eseguita sotto la direzione di F.co Rocco di Milano e dagli artefici: Agostino Groppi, Baldassarre Martinez, Tomaso Opluten¹⁴⁹. Tuttavia, al momento questi progetti non sono stati individuati.

¹⁴⁶ Simonetti, 1985, p. 72; Priarone, 2011, p. 255, Cat. 35.

¹⁴⁷ Castelnovi, 1971, p. 86, nota 11.

¹⁴⁸ Castelnovi ; 1971, p. 121-123.

¹⁴⁹ Castagna, 1970, p. 321.



Giulio Benso, *Organo*, Cattedrale di San Lorenzo



Giovanni Andrea Ansaldo, *Organo*, Genova, Cattedrale di San Lorenzo

CAT. P.56
Giulio Benso

San Giorgio

1634

Olio su tela

H. 520; L. 160 mm

**Genova, cattedrale di San Lorenzo, navata sinistra,
transetto sinistra, sopra l'altare dei Santissimi Apostoli,
anta sinistra**

Bibliografia

Anonimo, 1846, p. 73; Varni, 1861, p. 8; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Belloni, 1969, p. 273; Castelnovi, 1971, pp. 121-123; Newcome-Schleier, 1979, p. 33; Simonetti, 1985, pp. 70-80, sotto il n° 14; Castelnovi, 1987, p. 99, tav. VIII e p. 139; Dagnino, 2000, pp. 22-23; Bartoletti, 2004, p. 97; Priarone, 2011, pp. 254-255, sotto il Cat. 35.



Giulio Benso realizzò le pitture delle ante dell'organo di Gaspare Forlani e Fuchetto da Brescia. I santi rappresentati sono i patroni della città di Genova e sono accompagnati dagli angeli musici che intonano un'angelica melodia. Le figure sono eseguite tutte in primo piano, lasciando poco spazio alla narrazione e alla descrizione della scena.

Alla pinacoteca civica di Bologna si conserva uno studio a penna e inchiostro bruno, che sembra essere un pastiche, probabilmente di un allievo, delle varie figure che compongono l'anta sinistra (Cat. D.D.02).

CAT. P.57

Giulio Benso

San Giovanni Battista

1634

Olio su tela

H. 520; L. 160 mm

**Genova, Cattedrale di San Lorenzo, navata sinistra,
transetto sinistra, sopra l'altare dei Santissimi Apostoli,
anta destra**

Bibliografia

Anonimo, 1846, p. 73; Varni, 1861, p. 8; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Belloni, 1969, p. 273; Castelnovi, 1971, pp. 121-123; Newcome-Schleier, 1979, p. 33; Simonetti, 1985, pp. 70-80, sotto il n° 14; Castelnovi, 1987, p. 99, tav. VIII e p. 139; Dagnino, 2000, pp. 22-23; Bartoletti, 2004, p. 97; Priarone, 2011, pp. 254-255, sotto il Cat. 35.



La composizione dell'anta destra dell'organo è la stessa di quella sinistra. Varia il santo rappresentato, san Giovanni Battista, riconoscibile per l'agnello e il bastone con il cartiglio e gli strumenti impiegati dagli angeli ai suoi piedi. La figura del Battista fu studiata dal pittore in un disegno preparatorio conservato presso la Staatsgalerie di Stoccarda (Cat. D.103). Rispetto allo studio per il ragazzo che suona l'arpa, per l'anta sinistra, questo foglio si presenta più finito e con un interesse più puntale e marcato sulla luce e la plasticità del corpo. Sono presenti tuttavia alcune variazioni nella posizione della testa del santo che nel disegno guarda verso l'alto, mentre nel dipinto finale inclina il volto verso il basso. Da notarsi, in entrambe le realizzazioni, le proporzioni dei corpi, talvolta troppo allungate, retaggio di un antico interesse per il manierismo tardivo.

CAT. P.58
Giulio Benso

Davide danza davanti all'arca

1634

Olio su tela

H. 550; L. 400 mm

**Genova, cattedrale di San Lorenzo, navata sinistra, transetto sinistra, sopra
l'altare dei Santissimi Apostoli, retro**

Bibliografia

Anonimo, 1846, p. 73; Varni, 1861, p. 8; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Belloni, 1969, p. 273; Castelnovi, 1971, pp. 121-122; Pesenti, 1975, p. 22; Newcome-Schleier, 1979, p. 33; Simonetti, 1985, pp. 70-80, sotto il n° 14; Castelnovi, 1987, p. 99 e p. 139; Dagnino, 2000, pp. 22-23; Bartoletti, 2004, p. 97; Priarone, 2011, pp. 254-255, sotto il Cat. 35.

Il verso delle ante mostra il Davide che danza davanti all'arca. Purtroppo, questa pittura non è visibile poiché l'organo rimane sempre aperto.

XVII.1635 circa

GENOVA, Palazzo del Principe Doria a Fassolo (CAT. P.59)

La galleria di Giovanni Andrea Doria, nel suo palazzo genovese fu edificata nel 1594 e costituì una tappa importante nel processo di diffusione in Italia della tipologia architettonica della «stanza lunga», nata in Francia nella metà del XVI secolo per essere una «stanza da passeggiare e dove si tengono pitture e cose di pregio». Essa era il centro cerimoniale dei Doria, sostituendo in tale ruolo il salone dei Giganti affrescato da Perin Del Vaga.

La volta della sala fu decorata dallo Sparzo tra il 1597 e il 1599, con cinque quadri riportati, uno dei quali fu distrutto durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Intorno ad essi è organizzata una ricca decorazione plastica a grottesche con figure allegoriche, scene di matrice classica e simboli araldici. Nei peducci si dispiega sui lati lunghi la raffigurazione dei Dodici Cesari, in pose aggettanti, iconografia questa, piuttosto comune all'epoca. Al centro dei lati brevi vi sono invece le figure dei padroni di casa: Andrea, in veste di condottiero antico che schiaccia col suo piede la testa di un turco e Giannettino, padre di Giovanni Andrea. I motivi decorativi della parte soprastante i ritratti costituiscono motivi di celebrazione degli stessi poiché si tratta delle figure allegoriche di virtù: *Fortezza*, *Carità*, *Giustizia*, *Temperanza* e le due muse *Melpomene* e *Urania* con gli attributi del marinaio geometrico. Il programma ornamentale disposto dal committente Giovanni Andrea era atto a esaltare la figura del suo prozio defunto, l'ammiraglio Andrea. I quadri lasciati liberi avrebbero dovuto recare la rappresentazione delle gesta degli uomini illustri della famiglia, in stretta relazione con i Cesari, spesso connotati da peculiarità fisiognomiche che fanno proprio pensare ad alcuni antenati della famiglia Doria. Dunque, alla celebrazione di Andrea si affianca quella dell'intero casato. Nei quadri riportati, in un momento successivo, vennero aggiunti alcuni affreschi svincolati dall'originario programma, ma uniti nell'intento celebrativo. In quello centrale, di forma rettangolare, Giulio Benso eseguì *la Fama*, mentre in quelli laterali, altri pittori si occuparono di raffigurare dei putti alati.

CAT. P.59
Giulio Benso

La fama

1635

Pittura a fresco
H. 250; L. 150 cm
Genova, Palazzo del Principe

Bibliografia

Alizeri, 1847, II, pp. 1289-1291; Castelnovi, 1971, p. 160; Newcome-Schleier; 1979, p. 32, pl. 31; Castelnovi, 1987, p. 139; Stagno, 2005, pp. 55-59, figg. 40 e 42; Gavazza, 2015, pp. 251,

Al centro del complesso programma decorativo della Galleria Aurea di Palazzo del Principe a Fassolo, Giulio Benso eseguì la



rappresentazione della *Fama*, in un riquadro a forma rettangolare. Questa, è una donna alata, raffigurata a figura intera, vestita con un abito giallo, rosso e verde che si muove con vento creando il classico panneggio rotondo dai contorni rimarcati del pittore, che suona una tromba, tenuta con la mano destra. Essa è vista dal basso mentre, grazie a un *trompe l'oeil*, «sfondando il soffitto», vola verso l'alto passando attraverso una balaustra rinascimentale in marmo bianco con decorazioni dorate, come se ne potevano vedere numerose all'epoca a Genova. L'artista conosceva bene la dimora poiché l'aveva a lungo frequentata durante gli anni di formazione presso l'Accademia di Giovan Battista Paggi, che qui aveva la sua sede.

Purtroppo, ad oggi non sono stati rinvenuti documenti d'archivio che forniscano una datazione precisa dell'opera, sebbene si ritenga sia stata eseguita successivamente rispetto

alla realizzazione degli stucchi di Marcello Sparzo con le figure dei *Cesari* (1597-1599) e dopo il 1627, anno in cui Giulio Benso viaggiò verso la Germania e potette quindi fermarsi in Lombardia per ammirare gli affreschi cremonesi della famiglia Campi, da cui si lasciò ispirare per gli arditi scorci prospettici con visioni di sotto in su. Per esser più precisi, come proposto da Gavazza, l'affresco sarebbe da collocarsi al tempo di Andrea Doria III (1628-1654), tra la realizzazione dell'*Assunta* di Sestri Ponente (circa 1635) e i dipinti del coro dell'Annunziata del Guastato a Genova (1638-1647).

Anticamente attribuita a Domenico Fiasella da Federigo Alizeri, la *Fama* del Palazzo del Principe fu restituita al nostro pittore da Mary Newcome-Schleier, nel 1979, sulla base della relazione con un disegno passato in vendita da Christie's a Londra, Cat. D. 107, che presenta le caratteristiche stilistiche della mano del pittore. Sembrerebbe che Benso, ricevuta la commissionata dal Principe Doria, abbia dapprima copiato e vagamente rielaborato sulla carta la rappresentazione del soggetto che il collega Giovanni Andrea Ansaldo aveva eseguito bel 1630 presso villa Negrone a Prà (Genova) come lo mostra il foglio citato. Nell'affresco di Ansaldo, così come nel disegno londinese, l'allegoria figura seduta sul globo terrestre e reca nella mano destra la tromba, che sta suonando.

A questa prima fase di studio, seguì un'accurata elaborazione progettuale mediata dalla conoscenza di incisioni nordiche, importante bagaglio visivo acquisito durante gli anni di formazione. In particolare, il pittore pare essersi ispirato all'incisione di Hendrick Goltzius della *Fama*, che raffigura l'allegoria, come una donna alata, seminuda, a figura intera, in lievitazione. Di questa si conserva un esemplare a Parigi presso la Bibliothèque Nationale de France (inv. VM PHOT MIRI-20).

Senza dubbio, la visione scorciata da sotto in su dell'opera di Benso è estremamente personale e non trova nessun riferimento genovese contemporaneo. Come già riferito nel Cap. 2, essa è frutto della visione dal vivo di affreschi sconciati lombardi, durante il viaggio verso la Germania.

Per quanto concerne il progetto architettonico, invece, sembra che l'artista abbia individuato lo schema della volta balaustrata della galleria Aurea in uno dei testi presente nella sua propria libreria, che gli fu di grande ispirazione per tutti gli affreschi che realizzò in vita: *Fortificazioni* di Bonaiuto Lorini.

Secondo Castelnovi, nell'ala destra di palazzo Doria ci sarebbero altri affreschi attribuibili a Giulio Benso, che non sono stati rintracciati.

Si segnala a questo proposito una copia ottocentesca, in controparte, di anonimo, della presente opera, conservata al primo piano di Palazzo Dufour in via Balbi a Genova, che testimonia la fortuna critica della sua produzione nell'Ottocento.



Cat. D.107



Giovanni Andrea Ansaldo, *La Fama*, Prà, Villa Negroni



Hendrick Goltzius *Fama*, Parigi Bibliothèque Nationale de France



Anonimo dell'800, copia dalla *Fama* di Giulio Benso Genova, Palazzo Dufour

XVIII. 1635-1640

COLLEZIONE PRIVATA

(CAT. P.60)

CAT. P.60
Giulio Benso

Presentazione della Vergine al tempio

1635-1640

Olio su tela
H. 170; L. 120 cm
Collezione privata

Provenienza

Vendita Boetto, Genova, 24-25 settembre 2012, n° 386; Vendita Wannenes, febbraio, 2015.

Portata alla luce da Anna Orlando nel 2012 la presente tela mostra una scena biblica, ambientata in un contesto urbano decorato da architetture classiche.



Probabilmente essa era destinata alla devozione privata. La tecnica utilizzata ricorda l'abbozzo delle ardesie della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo degli anni Venti (CAT. P.07- CAT. P.13), ma l'interesse per la prospettiva permette di posticiparne la datazione alla metà degli anni Trenta, dopo aver compiuto il viaggio in Germania.

XIX. 1638-1647

GENOVA, chiesa della Santissima Annunziata del Guastato (CAT. P.61- CAT. P.67)

Quando tra il 1215 e il 1219, i frati francescani giunsero a Genova, scelsero come luogo per porvi la propria sede un terreno sulla riva destra del torrente Carbonara, al di fuori delle mura cittadine, in corrispondenza con l'attuale piazza dell'Annunziata. La cinta muraria, costruita sessant'anni prima per volere dei consoli del Comune, in difesa della minaccia di Federico Barbarossa, si estendeva fino a lì.

Meno di un decennio più tardi, nel 1228, lo stesso terreno fu acquistato dall'ordine religioso degli umiliati, provenienti dalla Lombardia. I francescani si videro allora costretti ad allontanarsi e a ritirarsi presso la collina di Castelletto, dove costruirono la chiesa dedicata al santo patrono. La prima edificazione della basilica della Santissima Annunziata del Guastato si deve quindi agli umiliati. Quest'ordine di monaci nacque in Lombardia nel XII secolo, come congregazione di laici che avevano lasciato le proprie vite e famiglie per vivere in povertà e in preghiera, sostenendosi solamente grazie alla manifattura della lana grezza con cui confezionavano gli abiti che vendevano. Al 1203 risale la redazione della loro prima Regola, basata su quella benedettina e agostiniana. Giunti a Genova nel 1228, gli umiliati s'installarono vicino il rivo di Carbonara dove costruirono una piccola chiesa romanica con annesso convento, dedicata a Santa Marta, di cui non rimangono testimonianze. Con il passare del tempo la zona venne inclusa nel territorio urbano divenendo il sobborgo del Guastato, l'ordine si arricchì e nel corso del XV secolo si trasferì nei pressi della chiesa di Santa Marta in Piazza Corvetto. Il lusso, la corruzione e la mondanità presero il sopravvento sull'originario rigore dell'ordine religioso, tanto che nel 1571 il papa Pio V lo soppresse¹⁵⁰.

Nello tempo, la vita a Castelletto era diventata difficile per i francescani che domandarono ai governatori della Repubblica di poter ritornare a occupare il luogo abbandonato dagli umiliati e la chiesetta di Santa Maria. A richiesta approvata, si trasferirono nel 1506. Lo spazio del tempio era pertanto troppo angusto, quindi decisero di costruirne uno nuovo con annesso convento, demolendo ciò che restava ed estendendosi ai terreni adiacenti, acquistati. Diedero inizio alla costruzione della basilica

¹⁵⁰ Rossini, 1999, p. 2.

nel 1520 secondo un preciso intendimento volto alla riproposizione dello stesso modello della precedente chiesa francescana eretta a metà del Duecento sulla collina di Castelletto, introducendo delle varianti alla forma e alla distribuzione delle cappelle che, nella nuova fabbrica furono realizzate secondo un disegno e delle dimensioni concordate¹⁵¹. I frati, che avevano costruito la precedente basilica dedicata a san Francesco del Guastato, si trovarono in breve con due chiese perché, per nuove disposizioni del principe Andrea Doria i francescani minori, da poco arrivati nella zona, dovettero tornare a Castelletto lasciando la fabbrica del guastato ai fratelli osservanti che, a loro volta, avevano dovuto lasciare la loro dimora nella zona dell'Acquasola, vicino all'ospedale di Pammatone. Questi arrivarono nel 1537 e dettero vita all'attuale Annunziata del Guastato¹⁵², apportando delle modifiche alla struttura e ampliando il convento per poter ospitare la numerosa comunità e lo studentato teologico¹⁵³.

Dopo il concilio di Trento, la vita spirituale subì un grande rinnovamento che portò alla trasformazione dei luoghi di culto, secondo nuovi criteri suggeriti da Carlo Borromeo¹⁵⁴. Fra gli ordini religiosi, quello francescano si dimostrò esser il più ricettivo a queste nuove direttive, rispondendo positivamente alle richieste. Sin dal 1591, la chiesa della Santissima Annunziata del Guastato intraprese in quest'ottica e grazie alle elargizioni della famiglia dei Lomellini di Tabarca, una campagna di rinnovamento limitata ad operazioni superficiali di decorazioni a fresco, di stucchi, di dorature e di marmi intarsiati, atte a non modificare la struttura medievale che si voleva conservare. Ad esempio, le colonne gotiche vennero rivestite con marmo bianco di Carrara e rosso di Francia, molto apprezzato dai committenti genovesi. In particolare Lorenzo Lomellini di Francesco, dopo aver ottenuto il giuspatronato della chiesa, spinto forse da un senso di colpa per essersi arricchito a spese di un infedele (avrebbe liberato il corsaro Dragut, catturato da Giannettino Doria, dietro pagamento di un riscatto di 1500 scudi e avrebbe tratto profitto dall'estrazione di coralli dall'isola di Tabarca, presso Tunisi), si impegnò con dedizione al suo abbellimento e grazie alle proprie commissioni la chiesa assunse l'aspetto tardo manierista e barocco che la contraddistingue.

La collaborazione tra Lomellini e frati minori seguì nel corso del Seicento. Il contratto tra questi e gli eredi di Lorenzo, i nipoti appartenenti al ramo dei Tabarca:

¹⁵¹ Belloni, 1996, pp. 25-26.

¹⁵² Rossini, 1999, p. 5.

¹⁵³ Belloni, 1996, p. 27.

¹⁵⁴ Pittarello, 1992, p. 45.

Giacomo di Filippo, Giacomo di Nicolò (che fu poi il Doge), Gian Battista di Stefano (che fu pure lui Doge) e Gio Francesco suo fratello fu rinnovato nel 1616. A questi quattro si dovette la ristrutturazione del complesso monumentale della basilica come lo vediamo oggi: allungata di una campata nel 1618 e affiancata dall'oratorio di San Tommaso e dall'Osteria di Santa Marta. L'edificio fu in seguito dotato di una nuova facciata, fiancheggiata da campanili simmetrici, secondo una prassi di ispirazione manieristica tipica di alcune chiese genovesi come Santa Maria di Carignano e di San Pietro in Banchi. La soluzione della parte centrale sopraelevata e raccordata alle ali laterali con volute mostra il non realizzato progetto per la facciata dell'Annunziata, pubblicato da Rubens nei *Palazzi di Genova* (1622)¹⁵⁵.

La trasformazione della struttura della basilica nel maggior monumento barocco genovese può dirsi concluso nel 1625, mentre continuerà per tutto il secolo il rinnovamento delle volte, delle navate, della cupola, del presbiterio, dell'abside, e infine delle cappelle concesse in giuspatronato a nobili famiglie genovesi.

Quello dell'Annunziata fu tra il 1625 al 1638 il cantiere più importante della città e vide operare i maestri di più alto spicco in un'atmosfera di scambio e fermento. La basilica fu decorata con pitture ad affresco lungo le navate del transetto e della cupola da Giovanni e Giovanni Battista Carlone, Domenico Fiasella, Giovanni Andrea Ansaldo, Giulio Benso e Giocchino Assereto.

In particolare, Giovanni Carlone fu impegnato nella volta della navata centrale, con la realizzazione di "quadri riportati" ad andamento singolare, così definiti da Belloni, conservando l'espedito usato da Annibale Carracci nella Galleria Farnese a Roma. Mentre, Giovanni Andrea Ansaldo realizzò una decorazione mariana nella cupola, in cui si celebrava la Vergine come figlia del genere umano e madre di Cristo. Alla morte improvvisa di quest'ultimo nel 1638, la famiglia dei Lomellini, patroni della chiesa domandò a Giulio Benso di terminare i lavori incompiuti secondo le indicazioni iconografiche dei francescani. Soddisfatti dell'operato, essi gli commissionarono anche gli affreschi del coro e dell'anticoro con rispettivamente l'*Annunciazione* e l'*Assunzione della Vergine* raffigurata come Immacolata Concezione.

Ansaldo e Benso si concentrarono nello sviluppo della decorazione prospettica delle volte. Il loro stile combina figure di scorcio con architetture a *trompe l'oeil* e va considerato come un punto di transito verso il barocco puro. Gli affreschi realizzati negli

¹⁵⁵ Pittarello, 1992, p. 46.

anni Venti da Ansaldo, a Palazzo Cattaneo-Adorno, a Villa Spinola e a San Pietro in Banchi indicano il desiderio dell'artista di esplorare il sistema di decorazione manierista messo in atto dai pittori della generazione precedente Lazzaro Tavarone, Bernardo Castello, Domenico Fiasella e Giovanni Carlone, verso l'unità prospettica. Già nel 1622 nella pittura della volta di Albissola Marina, si percepisce una nuova forma di illusionismo, di ispirazione lombarda che mira alla rappresentazione di una decorazione concepita per essere vista da un punto specifico. Giulio Benso all'Annunziata del Guastato partì da questi nuovi concetti portandoli al massimo livello di illusionismo barocco. È qui che mutarono i parametri della costruzione dello spazio e della sua percettività. Il cantiere del pittore pievese, a pochi anni da quello del Carlone, mostrò di scavalcare le regole creando una nuova dimensione di rappresentazione: dall'immagine circoscritta nel quadro, all'immagine libera.

Terminate queste opere, il maestro fu poi incaricato di intervenire nelle decorazioni dell'abside al di sotto delle cornici, dove avrebbe dovuto raffigurare *Sant'Anna e Gioacchino* nella parete di fondo, *Gesù presentato al tempio* e *Gesù fra i dottori* nelle pareti laterali, lasciate incompiute e ultimate da Giovanni Battista Carlone nel 1648, anno in cui venne meno l'accordo tra l'artista e il committente poiché Giulio era stato interpellato oltralpe.

Venanzio Belloni nel 1988 pubblicò di contratto di commissione tra Gio Francesco Lomellini e Giulio Benso, datato al 30 gennaio 1644¹⁵⁶. Il cantiere era tuttavia cominciato già nel 1638, con impegno verbale. I termini per completare l'opera erano tassativi: trenta mesi di cui quindici per finire le volte fino al cornicione e altri quindici per il lavoro sotto la cornice.

Il pittore doveva anche occuparsi dell'acquisto dei materiali:

«in ogni miglior modo e con ogni esquisitezza, con dovere a sue spese comprare tutti i colori più fini che si ritrovano, per abbellire l'opera, e cambiarli se il Signor Gio. Francesco Lomellino lo stimerà opportuno, s'ecceppa l'oltremarino che è gioia che non si suole adoperare, e se il Gio. Francesco gusterà se ne ponghi alle figure principali ne farà lui provigione»¹⁵⁷.

Egli doveva inoltre sorvegliare e dirigere il lavoro degli stuccatori, controllando

¹⁵⁶ Belloni, 1988, pp. 84-89. Cfr. anche App. E.

¹⁵⁷ Belloni, 1988, pp. 84-89. Cfr. anche App. E

«di far crescere o sminuire i basso rilievi conforme il lavoro cominciato»¹⁵⁸,

e ordinando loro

«non solo per quello bisognasse crescere l'opera, ma anco per quelle parti che fosse bisogno rimediare e arricchire»¹⁵⁹.

A lui, inoltre, spettò il compito

«di assistere alli indoratori, acciò l'oro e l'opera resti accordata tutt'insieme con la prospettiva del coro, et che l'indoratori debbano pontualmente eseguire et indorare [...] non al modo ordinario, ma come richiede la detta prospettiva e il disegno già dipinto in colore, per mostra dell'istesso pittore»¹⁶⁰.

Benso fu inoltre incaricato

«di ritrovare i migliori maestri per tutte le sorti d'oro, et i più appropriati al'opera».

A lui dunque fu affidato l'incarico di organizzare e sovrintendere l'intero progetto di ornamento, con una responsabilità sul fronte artistico, ma anche manageriale che giustifica l'alta cifra di 12.000 lire promessagli da Lomellini.

L'attribuzione del ciclo a Giulio Benso è rinomata e riconosciuta dall'antichità, ma curiosamente, a inizio Ottocento, nel *Dizionario delle arti della pittura e della scultura*, Watelet lo attribuisce a Giovanni Carlone descrivendolo:

«J. Carlone, naquit à Gênes, en 1590; il fut d'abord à Rome pour y étudier son art, et passa de là à Florence, où il se tint dans l'école de Passignani, élève de Zuchero (Frédéric) : ce fut là qu'il apprit à peindre à la fresque. De retour à Gênes, il se fit une grande réputation, et peignit le plafond de l'Annonciade del Guastato, qui représente l'histoire de la Vierge, ouvrage digne d'admiration par la force des couleurs. Il avait de la facilité dans la composition, entendait bien les raccourcis et dessinait avec

¹⁵⁸ Belloni, 1988, pp. 84-89. Cfr. anche App. E.

¹⁵⁹ Belloni, 1988, pp. 84-89. Cfr. anche App. E.

¹⁶⁰ Belloni, 1988, pp. 84-89. Cfr. anche App. E.

correction : ses têtes, un peu maniérées, ne manquent pas de grâce. Il joignait l'intelligence du clair-obscur à une couleur vigoureuse, qu'on peut cependant accuser de peu de vérité : il finissait peu ses ouvrages à l'huile, mais il les dessinait et les touchait avec esprit. Il fut appelé à Milan pour peindre la voute des Théatins, et y mourut en 1630. J. B. Carlone, son frère, acheva cet ouvrage qu'il avait laissé interrompu»¹⁶¹.

Nel 1834, quando con la restaurazione i frati ritornarono a celebrare messa nella chiesa dell'Annunziata, si ritenne necessario provvedere ad un restauro delle pitture¹⁶² e della facciata, completata da Carlo Barabino e da Battista Resasco che intervenne alla sua morte.

Gli stucchi furono sottoposti ad un nuovo integrale processo di doratura e questa fu estesa anche alle parti lasciate di tonalità neutra. Gli affreschi vennero restaurati da Agostino Merani e Michele Cesare Danielli. Nel corso degli anni, soprattutto alla fine dell'Ottocento, gli affreschi della chiesa subirono dei lavaggi che ne provocarono un deterioramento, con, nei casi peggiori, la perdita delle velature poste a secco dagli artisti. Federico Alizeri, nel 1875, lamentò queste operazioni scrivendo: «si ripassò con indiscrete pennellate e con mal garbo [...] sulle luci e sulle ombre»¹⁶³.

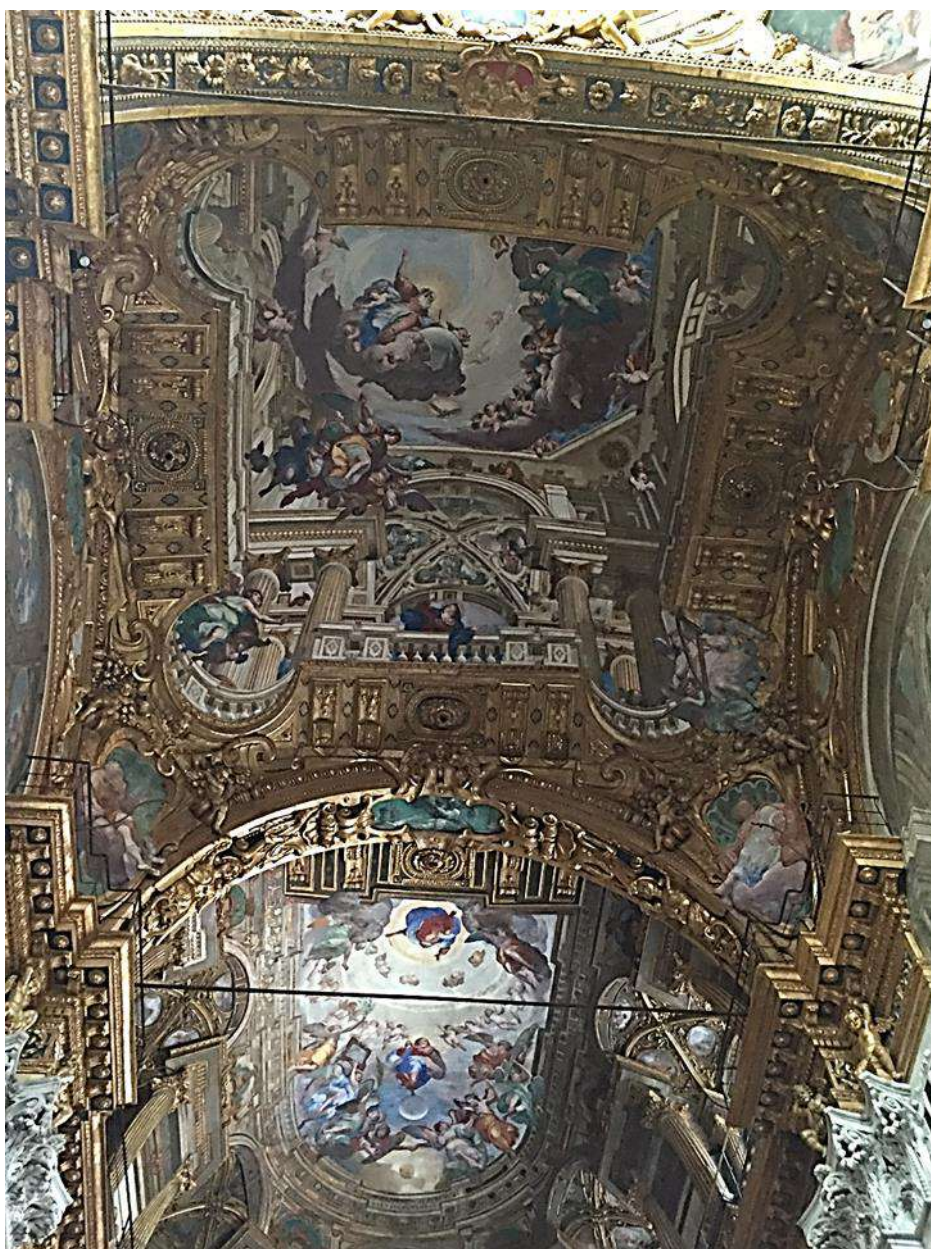
Un nuovo evento nefasto colpì la chiesa a metà del Novecento. I bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale distrussero parte delle pitture delle navate e del coro. Se gli affreschi con l'*Annunciazione* e l'*Assunzione della Vergine* rimasero in parte illesi, le pitture al di sotto delle cornici andarono perdute.

¹⁶¹ Villeneuve, 1819, p. 10.

¹⁶² Rossini, 1999, p. 15.

¹⁶³ Alizeri, 1875, p. 384-398.

XIX.a La decorazione a fresco del coro e dell'anticoro della Santissima Annunziata del Guastato



CAT. P.61
Giulio Benso

L'Annunciazione

1638-1643

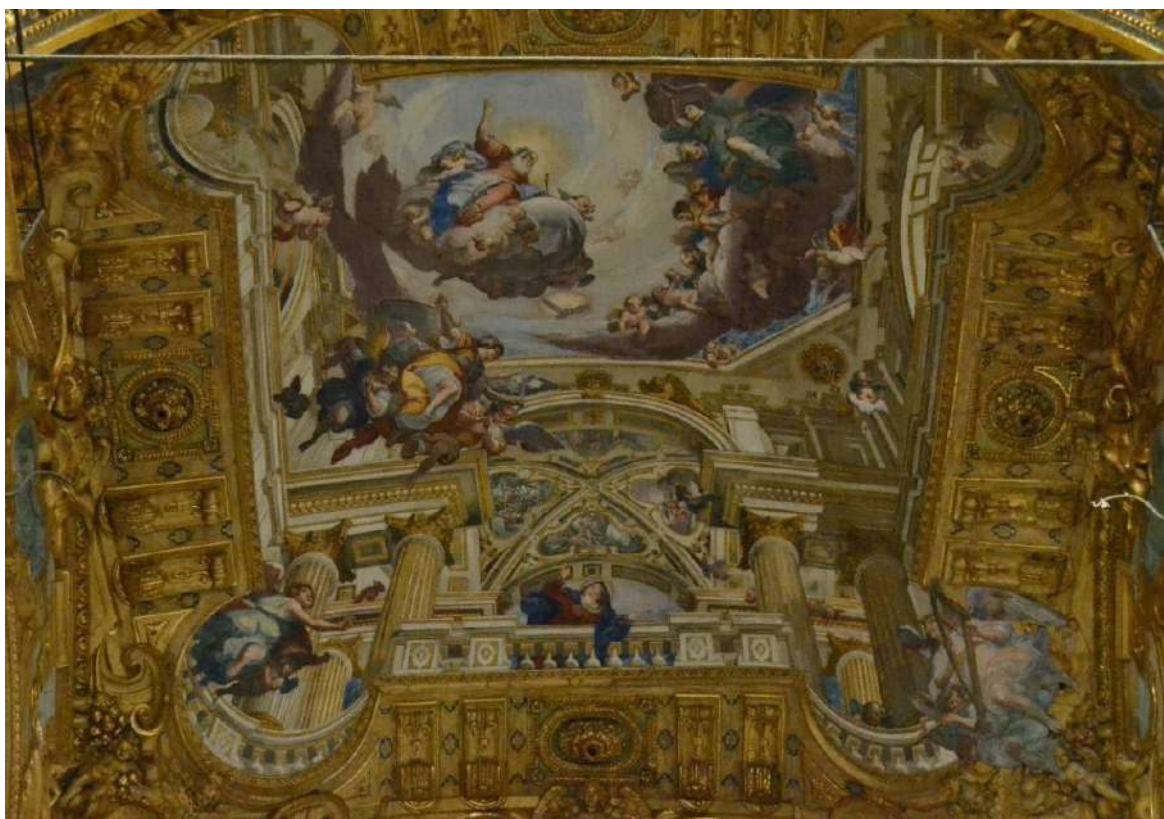
Pittura a fresco

H. 750; L. 750 mm

Genova, chiesa della Santissima Annunziata del Guastato, coro

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 238; Soprani, ed. 1768, p. 282; Ratti, 1780, p. 173; Anonimo, 1818, pp. 96-97; Alizeri, 1847, II, pp. 25-27; Anonimo, 1862, pp. 27-29; Alizeri, 1875, p. 394, tav. XVII/25, XVIII/26; Sertorio, 1903, c. 380-382; De Simoni, 1948, II, pp. 48-49; Belloni, 1965, p. 144, fig. 180; Belloni, 1969, pp. 255-259; Castagna, 1970, pp. 406-409; Gavazza, 1974, pp. 254, 255, 304; Belloni, 1975, pp. 92-105; Pesenti, 1986, p. 142; Castelnovi, 1987, p. 99; Belloni, 1988, pp. 84-89; Biavati, 1992, p. 97; Milman, 1992, p. 64; Pittarello, 1992, pp. 54-55; Bozzo, 1992, p. 59; Boccardo, 1997, pp. 119-126; Rossini, 1999, p. 13; Morello, 2004, p. 79; Stagno, 2004; Gavazza, 2005, pp. 101-112; Magnani, 2005, p. 113-121; Magnani, 2008, p. 328- 362;



CAT. P.62
Giulio Benso

Assunzione della Vergine, Immacolata

1640-1647

Pittura a fresco

H. 750; L. 500 mm

Genova, chiesa della Santissima Annunziata del Guastato, coro

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 238; Soprani, ed. 1768, p. 282; Ratti, 1780, p. 173; Anonimo, 1818, pp. 96-97; Alizeri, 1847, II, pp. 25-27; Anonimo, 1862, pp. 27-29; Alizeri, 1875, 394, tav. XVII/25, XVIII/26; Sertorio, 1903, c. 380-382; De Simoni, 1948, II, pp. 48-49; Belloni, 1965, p. 144; Belloni, 1969, pp. 255-259; Castagna, 1970, pp. 406-409; Gavazza, 1974, pp. 254, 255, 304; Belloni, 1975, pp. 92-105; Pesenti, 1986, p. 142; Castelnovi, 1987, p. 99; Belloni, 1988, pp. 84-89; Biavati, 1992, p. 97; Milman, 1992, p. 64; Pittarello, 1992, pp. 54-55; Bozzo, 1992, p. 59; Boccardo, 1997, pp. 119-126; Rossini, 1999, p. 13; Morello, 2004, p. 79; Stagno, 2004; Gavazza, 2005, pp. 101-112; Magnani, 2005, p. 113-121; Magnani, 2008, p. 328- 362.



Il programma decorativo della chiesa: l'esaltazione della Vergine

Il Soprani nelle *Vite* accingendosi alla descrizione dell'*Annunziata* così introduceva l'opera di Benso:

«fra tante opere di Giulio non ho risposto la principale, per cui sarà sempre immortale il suo nome. E questa pittura bellissima e tutta buon fresco»¹⁶⁴.

E continuava:

«avendo li Signori Lomellini per la loro fabbrica della Santissima Annunziata del Guastato in Genova, da far dipingere il coro, ricercarono il Benso, aggiustatosi con loro fece di disegni di tutta soddisfazione, colorì la soffitta qual terminata felicemente, seguitò l'istoria grande in detto coro a fronte dell'altare maggiore, che parimente fece con grande studio, proseguì anche nel Sancta Sanctorum una delle due di storia grandi laterali, ma non so come, adesso solo abbozzata, né havendola mai terminata, doppo la sua morte, ne fu da detti Signori Lomellini data incombenza al Pittore Gio Battista Carlone, quale variando tutto altra di dilettevole maniera ne fece»¹⁶⁵.

Giulio lavorò agli affreschi del coro e dell'anticoro sin dal 1638, portando a compimento il progetto iconografico dei due Carlone, Giovanni e Giovanni Andrea. Si trattava di una sequenza illusionistica prospettica che doveva sfociare in crescendo nella gloria dell'*Assunta* di Giovanni Andrea Ansaldo ultimata poco prima della sua morte nel 1638. Quest'ultimo si sarebbe dovuto occupare anche della decorazione dell'anticoro subito dopo l'esecuzione dell'affresco della cupola, ma fu impedito dal decesso. Il nostro lo succedette subito, chiamato a terminare questa operazione di magnificenza decorativa¹⁶⁶. Già Piero Boccardo ipotizzava che al pittore pievese, come sembra attestare l'inventario dei beni steso alla morte del pittore, fossero pervenuti disegni dell'Ansaldo per il presbiterio dell'*Annunziata*, dovendone egli continuare il cantiere¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Soprani, 1674, p. 238.

¹⁶⁵ Soprani, 1674, p. 238.

¹⁶⁶ Gavazza, 2005, pp. 101-112.

¹⁶⁷ Boccardo, 1999, pp. 96-97; Priarone, 2011, p. 348, sotto cat. 15D.

A Benso si deve certamente la regia degli stucchi e della decorazione plastica e marmorea del presbiterio, dove si trova a coordinare una équipe di marmorari, stuccatori e quadraturisti, riservando a sé stesso le parti più importanti.

L'impresa del coro e dell'anticoro si prospettava complessa dal punto di vista iconografico e iconologico poiché l'artista era chiamato ad esporre e a riassumere la dottrina immacolistica Controriformata a cui i committenti erano particolarmente legati, utilizzando come ispirazione fonti letterarie e bibliche di cui *Proverbi*, il *Cantico dei cantici*, il *Siracide* e l'*Apocalisse*, tradotti nelle *Litanie Lauretane* che in quegli anni il canonico Giovan Battista Giustiniani commentava a Genova¹⁶⁸.

Maria assunta in gloria era divenuta in città il simbolo di una nuova situazione sociale politica all'indomani della Controriforma e come tale fu anche rappresentata sulla monetazione genovese con il titolo *ET REGE EOS*, che alludeva al riconoscimento della sua piena sovranità. Essa, infatti, nella nuova iconografia si arricchì degli attributi regali e la sua corte fu costituita da una gerarchia di santi legati alla vita religiosa della città.

L'approvazione celebrativa e devozionale di questo soggetto era già notevole tra gli ordini francescani, minori, conventuali e cappuccini sin dalla prima metà del Cinquecento. Tra le prime opere dedicate al nuovo tema si cita la tavola dipinta da Antonio Semino nella prima metà del Cinquecento per la chiesa di Nostra Signora del Monte dove era ospitata la Compagnia della Concezione e si conservava la reliquia del braccio di Sant'Anna, poi spostata nella cattedrale di San Lorenzo. Risale sempre al Cinquecento la creazione della festa dell'immacolata. Nel 1580 fu commissionata ad Andrea Semino un'ancona per la cappella dell'Immacolata in San Pietro, con lo scopo di scongiurare la peste. Vari artisti, quindi, nel corso degli anni approfondirono questo tema. Giulio Benso rientra tra questi. La più importante rappresentazione Mariana che realizzò fu senz'altro quella del coro della basilica dell'Annunziata del Guastato, per la quale trasse ispirazione dalla tela con la *Vergine con i Santi Salvatore da Hortane Pasquale Baylon*, oggi all'Istituto Don Bosco di Alassio, eseguita dal coetaneo rivale Giovanni Andrea Ansaldo.

L'esecuzione del Benso secondo Lauro Magnani è da considerare il momento conclusivo dell'interesse immacolistico a Genova, giacché didattica e catechesi mariana furono qui unificate in una sola e grande realizzazione. Questa iconografia fu sgravata dall'incombenza narrativa e educativa qualche decennio più tardi, nel 1661, quando la chiesa mise fine alle polemiche sul dogma e Alessandro VII confermò i termini della

¹⁶⁸ Magnani, 2005, p. 118.

celebrazione Mariologica già impostati da Paolo V e Gregorio XV, ribadendone quindi la devozione. Da questo momento in avanti, la rappresentazione divenne pura celebrazione. Negli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento furono poi i sovrani asburgici Filippo IV, dopo Filippo III, a tornare ad insistere presso la corte pontificia di Innocenzo X per la creazione di una *Real Junta de l'Inmculada Concepción* volta a reinserire nel calendario gregoriano la festa dell'Immacolata Concezione, abolita da Urbano VIII e reintegrata nel 1643.

Il tema Mariano trovò subito terreno fertile a Genova grazie a l'influenza di singoli aristocratici legati alla corte spagnola, con un forte ruolo all'interno della classe dirigente locale. Lo stesso committente Gio Francesco Lomellini, infatti, sposava la causa immacolista ed era protettore oltre che dell'ordine dei francescani minori, anche dei carmelitani scalzi, dei gesuiti e dei teatini. Inoltre, dal 1630 egli fu ripetutamente ambasciatore genovese alla corte spagnola di Filippo IV.

Nella cupola si colloca il fulcro della celebrazione mariologica, costituente il filo conduttore del programma iconografico. Essa è interamente rivestita da un'avvolgente trama di affreschi e stucchi che creano un coinvolgimento totale, un'arte totale. La pratica artistica è qui costituita dall'interazione di diverse figure, gestite da un'unica mente. L'*Annunciazione* venne a rappresentare quindi il fulcro centrale del ciclo, mentre nell'*Assunta* concluse in modo sintetico il suo gioco spaziale, in un'unità prospettica coerente a livello architettonico, che è in ugual misura unità di valore teologico dottrinale, come individuato da Magnani¹⁶⁹. Infatti, l'iterazione del tema dell'Assunzione accanto a quello dell'Annunciazione rileva i due massimi momenti, iniziale e finale, della concezione mariologica. La scena dell'*Annunciazione* non è descritta come momento

isolato, in una tela applicata alla volta, ma s'inserisce nella decorazione circostante: Maria è colta impreparata dall'annuncio dell'angelo mentre percorre la balaustra che divide il presbitero dall'abside, scandita da colonne scanalate con



Gian Lorenzo Bernini, *Cappella Cornaro*, Roma, chiesa di Santa Teresa.

¹⁶⁹ Magnani, 2005, pp. 113-121.

capitelli compositi, come quelle della chiesa reale, in una *mimesis* tra spazio rappresentato e realtà. La Vergine rivolge uno sguardo al cielo spaventata, accolto da Dio che troneggia tra una schiera di angeli. Da un altro loggiato posto sopra la cornice gruppi di frati e vescovi dell'ordine, ritratti come indisciplinati spettatori di una sacra rappresentazione, assistono alla scena come dai palchi di un teatro barocco, *escamotage* usato negli stessi anni da Gian Lorenzo Bernini nella cappella Cornaro, nella chiesa di santa Teresa a Roma. Ciò impose a Benso lo studio di soluzioni ardite di congiunzione, come lo sporto del terrazzo balconato, rappresentato di sotto in su, che lascia intravedere un soffitto scorciato ed affrescato, da cui si sporge Maria interpellata dall'angelo. La Vergine annunciata, infatti, è raffigurata in un loggiato, sotto ad una volta decorata da quattro scene con le vicende dei progenitori: *Adamo ed Eva nell'Eden*; *Adamo ed Eva tentati dal Serpente*, la *Cacciata dell'Eden dopo il peccato* e infine *Adamo ed Eva in posa melanconica meditano sul loro destino mortale*. Ai lati sono rappresentate anche le vicende di *Caino e Abele* e la *Torre di Babele*. Si tratta di un ciclo della storia dell'umanità apparentemente in forte contrasto con il soggetto mariano, ma che in questa assumono un valore nuovo poiché legati, a *trait d'union* ai temi dell'Incarnazione di Cristo, dell'Annunciazione e della Concezione di Maria. Come enunciato da Lauro Magnani, l'artista sottintende qui una redenzione, un riscatto dai peccati commessi dai progenitori, grazie alla nascita immacolata della Vergine che genera il Cristo redentore. Il tema dei progenitori era già stato anticipato da Ansaldo in uno degli arconi alla base della cupola dell'Annunziata, esattamente nello spazio davanti a quello dove Benso dipinse la *Vergine Assunta* e la vicenda della redenzione fino al sacrificio fu narrata nella navata centrale negli affreschi dei Carlone¹⁷⁰.

Sappiamo da un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Genova, che nel 1640 i lavori ebbero un momento di frenata, poiché il 21 maggio di quell'anno Michele Multedo, collaboratore dell'artista da diversi anni, si scagliò contro il Benso con una piccozza¹⁷¹. Il pittore fu ferito solo alla spalla: l'accorrere in soccorso dei frati e religiosi gli fu senz'altro d'aiuto. La mattina dopo, però, egli si recò a palazzo Reale, ora Ducale, molto spaventato per l'accaduto, per presentare denuncia e chiedere la concessione del

¹⁷⁰ Magnani, 2005, p. 330.

¹⁷¹ Sappiamo da uno degli inventari del Benso, rogato nel 1637 Al notaro G. i. Banchero la volontà di lasciare a Michele Multedo, «suo giovine, qualcheduna delle curiosità della sua arte. Questo Michele era un discepolo, un aiutante verso il quale nutriva un certo benvolere», Cfr. App. E, Doc. C A soli due anni da questo scritto, Benso inizio i lavori all'Annunziata, portandosi dietro come aiuto proprio Michele.

porto d'armi per potersi difendersi da ulteriori possibili assalti di Michele¹⁷². Inoltre, chiese di esser controllato a vista da due uomini armati che tutelino a sua sicurezza¹⁷³. A Genova, all' epoca, non era consentito possedere armi, quindi per poterlo fare, era necessario un permesso particolare. Tuttavia, a nessuno era concessa la licenza di uscire a mano armata durante la notte. Il 23 maggio venne accordato al pittore l'autorizzazione di quanto richiesto: cioè di disporre di spada e altre armi, eccettuati archibugi e armi proibite per legittima difesa. Il 24 maggio fu firmato il decreto. In quegli stessi giorni Benso si trovava occupato ad ultimare la decorazione a fresco del coro. Nella cupola soprastante la *Vergine Annunziata*, come già detto, l'artista eseguì alcune scenette coi progenitori. Si può ritenere egli trasse probabilmente ispirazione da questa nefasta vicenda per l'esecuzione dell'uccisione di Abele, per mano di Caino. Per questa scena il pittore eseguì due elaborati grafici che presentano notevoli variazioni rispetto all'affresco finale. Uno è conservato presso la Biblioteca municipale di Besançon, Cat. D.122, mentre il secondo si trova presso il Kupferstichkabinett, del Staatlichen Museen di Berlino, Cat. D.121. Un terzo foglio, ritenuto di un seguace del pittore è conservato in collezione privata a Bonn, Cat. D. D.03.

Dal punto di vista rappresentativo, all'artista si deve riconoscere l'indiscussa abilità nella



CAT. P.61 Dettaglio



Veronese, *Annunciazione* Venezia, chiesa di Santa Maria dell'Umiltà alle Zattere

realizzazione di colonne e membrature architettoniche in scorcio, che da vicino rivelano l'utilizzo di deformazioni ottiche calcolate, che inducono ad una visione prospettica di sotto in su assolutamente stupefacente e che fa di questa decorazione una delle più riuscite

¹⁷²Per il documento completo, cfr. Appendice E, Doc. C.

¹⁷³ Belloni, 1988, pp. 84-89.

del Seicento genovese. Punti di connessione a incrocio in cui l'architettura dipinta supera il concetto di cornice architettonica posta come supporto all'affresco ed è invece concepita come struttura stessa in cui collocare la rappresentazione¹⁷⁴. Questa soluzione sembrerebbe aver beneficiato della conoscenza delle opere di Paolo Caliari, detto il Veronese e in particolare dell'invenzione dell'*Annunciazione* eseguita insieme ad altre due tele, con l'*Adorazione dei pastori* e l'*Assunzione della Vergine* per il soffitto della chiesa veneziana di Santa Maria dell'Umiltà alle Zattere, databili alla prima metà degli anni Sessanta del Cinquecento, oggi nella cappella del Rosario di Santi Giovanni e Paolo di Venezia. Probabilmente Benso conobbe queste opere attraverso delle incisioni viste durante gli anni presso l'accademia di Giovanni Battista Paggi, che conservava più di cento stampe nelle stanze scolastiche¹⁷⁵.

La vicenda di Cristo si intreccia con quella della Vergine. Sulla volta dell'anticoro è rappresentata l'Annunziata sovrastata da Dio Padre in gloria e la Colomba, simbolo dello Spirito Santo. Sulla volta absidale, invece, dentro una corona di angeli danzanti la Vergine Immacolata, scorciata di sotto in su, in piedi sul mondo, è accolta da Dio Padre. Come già notato da Gavazza, il lungo campo visivo rende inscindibile nella sua continuità la narrazione simbolica in asse diretto tra le iconografie appena descritte e la rappresentazione delle pareti absidali con l'*Incontro di Gioacchino e Anna* alla Porta Aurea. La decorazione è una summa esegetica didascalica che i Lomellini affidano agli artisti più noti e accreditati dei cantieri genovesi dell'affresco. Nell'abside, di fronte a Dio padre circondato da un anello di serafini, la Vergine, scende dal cielo - *veluti caelestis civitatis de caelo descendit - lunam pulchritudine vincit*- calca nello spazio libero il globo lunare illuminato dal sole - *luna sub pedibus eius et solem posito, lumen et gratiam recepit*¹⁷⁶. Non si tratta della falce lunare tradizionalmente mostrata, ma dell'intera sfera lunare, come l'aveva rappresentata qualche decennio prima, verso il 1610-1612, Cigoli nella Cappella Paolina a Santa Maria Maggiore. Inoltre, Benso per questa rappresentazione mostra conoscenze astronomiche, fondate su alcuni testi che possedeva nella propria biblioteca. Nell'eseguire l'allineamento leggermente sfasato tra il sole e la luna dipinge nella luna stessa il riflesso del sole in un sottile crescente.

¹⁷⁴ Gavazza, 1974, p. 306.

¹⁷⁵ Lukehart, 1987, p. 198.

¹⁷⁶ *Novum de Immacolata Virginis conceptione encomium, autore F. Marco Antonio Galitio Brixiano Ordinis Minorum S. Francisci Capuccinorum*, apud Marci Antonij Crogioli, Venetiis, 1636, p. 211.

Gli angeli che circondano la Vergine recano particolari attributi, come ha potuto notare Magnani nel 2005: lo specchio «speculum istitutiae» o «speculum sine macula» sul quale il pittore riflette la sua creazione, e i segni riferibili alle virtù della sapienza, ricordate in Siracide 24,9-14, «come un cedro del Libano, come un cipresso sui monti dell'Ermon, come una palma di Engaddi. Come le piante di rose a Gerico, come un olivo rigoglioso nelle campagne»¹⁷⁷. L'iconografia è legata all'ortodossia dei tratti Mariologici, coerente nel ribadire il proprio ruolo di regina del cielo in stretta relazione a quello che la Vergine aveva assunto come regina della città¹⁷⁸.

Nella sua invenzione Giulio mette in risalto il significato del momento dell'Assunzione accentuandone i caratteri emblematici delle dispute Mariologiche contemporanee. Come già accennato, la trattazione del tema si inserisce nella diatriba contemporanea tra maculisti ed immaculisti. Laura Stagno notava nel 2004 che la realizzazione del disegno e l'insistenza del legame tra Maria e Anna trova una corrispondenza con l'edizione del 1640 del testo del Minore Osservante Jacobus Polius¹⁷⁹, e altri testi come *Analysis Purissimae Conceptionis* di Andrea De Peruzzinis, edito dal frate osservante nel 1635¹⁸⁰.

Sopra l'arcone del presbiterio entro un cartiglio retto da angeli, il monogramma di Maria incoronato riassume l'assunto glorificatore del ciclo. I quattro effigiati non sono quindi tutti evangelisti, ma sono i due che hanno avuto un preciso ruolo nel culto della Vergine e dei dogmi a lei legati: *san Giovanni*, *san Luca*, *san Gerolamo* e *sant'Agostino*. San Giovanni fu discepolo prediletto e tutore della Madonna dopo l'Ascensione di Cristo. Egli è autore dell'ultimo libro del Nuovo Testamento, nel quale si compie l'epilogo della storia umana e in cui è profetizzata la gloria dell'Immacolata Concezione sul dragone e il riscatto del genere umano¹⁸¹.

San Luca, invece, secondo la tradizione, fu il pittore della Vergine ed è considerato quindi come «pittore dei sentimenti intimi dei personaggi da lui rappresentati»¹⁸².

San Girolamo, poi, difese nell'*Adversus Helvidium* la verginità perpetua di Maria e ribadì, nella visione profetica dell'Angelo con tromba del giudizio, il valore essenziale

¹⁷⁷ Magnani, 2005, p. 114.

¹⁷⁸ Gavazza, 1974, p. 255.

¹⁷⁹ Stagno, 2004; J. Polius, *Exegeticum historicum sanctae Annae*, Colonia, 1640.

¹⁸⁰ A. De Peruzzinis, *Analysis Purissimae Conceptionis Deiparae*, in Typ. Marci Ginammi, Venetiis 1634; vedi anche Magnani, 2008, p. 328- 362, p. 358.

¹⁸¹ Pittarello, 1992, p. 54; Mâle, 1984, pp. 45- 48, 51, 52.

¹⁸² Pittarello, 1992, p. 55.

dell'escatologia giovannea, in cui Maria, *sine macula concepta*, riscattò la colpa di Adamo ed Eva e trionfò, come genitrice del Redentore, sul male.

Infine, san Agostino fu strenuo assertore della dipendenza dell'intera umanità dal peccato originale e quindi della necessità per tutti della Redenzione di Cristo. Posizione, questa, che si carica di nuovi significati circa la questione della grazia, della predestinazione e del libero arbitrio.

La presenza dei Progenitori nell' arcone diametralmente opposto a quello di Maria, nella cupola genovese, chiarisce come l'iconografia non sia imperniata sul tema dell'Assunzione, ma su quello dell'Immacolata Concezione, la cui rappresentazione pittorica dal Cinquecento in poi obbedisce ad uno schema fisso, in cui compaiono Maria, l'albero del Bene e del Male, il Demonio e i Progenitori¹⁸³. È una silloge dottrinale complessa ed imponente, in cui il fedele si smarrisce ed assurge ad un appagamento della vista davvero celestiale¹⁸⁴. La rappresentazione dell'Immacolata è unita dalla terrazza dipinta sull'arco che separa la volta del presbiterio da quella del coro. Questa volontà di unione a livello spaziale, ma anche ideologica e teologica, è sottolineata a livello ottico, dalla raffigurazione dello specchio, tenuto da un angelo danzante, sui cui la Vergine Immacolata si specchia, che riflette parte dell'arcone sotto il quale si sporge l'Annunciata. È quindi plausibile, come notava Magnani (2005), che Benso, sotto suggerimento dei padri francescani in accordo col committente, abbia voluto porre un rapporto diretto tra la concezione *passiva*, l'essenzione della macchia originale e quella *attiva* che riguarda l'assenza di maschio nel concepimento di Cristo è ancora il concepimento di Maria da parte di Anna.

Una tale complessa decorazione absidale fu studiata dal pittore attraverso molteplici studi preparatori, di cui alcuni sono menzionati nel suo inventario *post mortem*.

«Altro mio disegno di prospettiva dipinto parim(en)te in d(ett)o Choro
-Due altri miei disegni della Concettione fatti per il choro suddetto
Due disegni grandi di palmi 9 uno fatto da me per il Choro dell'Annunciata
Un secondo disegno del compartimento dell'Annunciata fatto da me»¹⁸⁵.

¹⁸³ Pittarello, p. 54. Cfr Bargellini, 1954.

¹⁸⁴ Pittarello, 1992, p. 55.

¹⁸⁵ App. A, III, Doc. 6.

A questi fogli, in cui chiaramente si menziona la destinazione nella chiesa dell'Annunziata, si devono aggiungere anche le:

«due teste di pastelli una di un' Angelo [sic!], e l'altra di una nostra signora fatti da me

Un groppo di prospettiva, et altro disegno di una figurina di Andromeda et altro di un Dio Padre in carta turchina fatti da me

Altro di un'Annunciata fatto da me»¹⁸⁶.

Dei disegni della struttura citati nell'inventario, se ne conoscono almeno tre: due in collezione privata Cat. D.115 e Cat. D.116 e un terzo, di grandi dimensioni, su carta cerulea, è conservato nel Gabinetto dei disegni di Palazzo Rosso, Cat. D.114.

Come già faceva notare Gavazza, il ricorso costante nella descrizione di queste opere nell'inventario ai termini «prospettiva» e «prospettico» è sintomatico del procedere dell'invenzione del pittore. Questa tesi è supportata dall'utilizzo di uno strumento prospettico, inventato dall'artista con lo scagnettino di compassi, di cui fa menzione nei suoi primi testamenti, volendolo lasciare in eredità a Soprani e che poi probabilmente gli donò in fin di vita. Si tratta dello stesso strumento che l'allievo stesso cita nella *Vita* dell'artista. In essa accenna alla capacità di usare l'esercizio del disegno «nella prospettiva, negli scorci di quella e in vedute non mai più osservate, inventò strumenti per diminuire al ponto»¹⁸⁷.

Alla morte dell'artista secondo volontà testamentarie i disegni vennero venduti. Secondo Soprani, essi passarono ad Antonio Invrea, gentiluomo, artista e collezionista specificamente di grafica¹⁸⁸. Parte di questi fogli confluirono nelle collezioni della famiglia Spinola ed è proprio il nome di uno dei membri di questa casata, Gio. Botta di Luigi, ad esser prestatore dei tre disegni di collezione genovese, pubblicati da Boccardo nel 1997, all'esposizione artistica archeologico industriale tenutasi al palazzo dell'Accademia nel 1868.

Nel 1759 sono poi menzionati nell'inventario dei beni del padre di Pietro Agostino Manfredi di Pieve di Teco due disegni eseguiti dal Benso con cornice nera per l'Annunziata del passato. Uno mostra una parte collaterale dell'Annunciata del Guastato,

¹⁸⁶ App. A, III, doc. 6.

¹⁸⁷ Soprani, 1674, p. 237; Soprani, ed. 1768, p. 280.

¹⁸⁸ Boccardo, 1997, p. 125. Cfr. poi Soprani, 1674, pp. 191, 238-239. L'inventario dei beni Invrea fu poi pubblicato in Belloni, 1973, pp. 72-73.

forse uno tra i Cat. D.115 e Cat. D. 116, mentre un altro rappresenta la parte del coro nel prospetto di mezzo dell'Annunziata (Cat. D. 164)¹⁸⁹.

L'ispirazione letteraria

La visione prospettiva realizzata è tuttavia in linea con i trattati di architettura di cui possedeva esemplari in biblioteca, in particolare con le *Regole* del Vignola, di cui possiede un "libro delli cinque ordini di colonne e altre curiosità" e i libri d'architettura di Vitruvio e di Pietro Cataneo¹⁹⁰. Gavazza suppose già nel 1974 che Benso conoscesse l'opera di Nicéron edita nel 1646, anche se apparentemente non lo possedeva nella sua biblioteca. Sono di notevole interesse le tavole prospettiche 34 e 35, in particolare a quest'ultima pare riferirsi a proposito della struttura dei supporti architettonici. Lo stesso Nicéron insiste sulla necessità che questi siano costruiti non «veluti in aere pendere, sed firma et stabili innixa fundamento videantur»¹⁹¹.

Un altro modello architettonico a cui l'artista si ispirò per la realizzazione della struttura architettonica della volta del presbiterio con l'immagine di Dio Padre tra le schiere angeliche, che sovrasta l'*Annunciazione*, è desunto dal testo *Le Fortificazioni* di Lorini, che l'artista possedeva nella propria biblioteca, come si evince dall'inventario dei suoi beni allegato all'ultimo testamento¹⁹². Questa tipologia di costruzione è definita dal Lorini: struttura *Lorecchione* in cui è disegnato, nella pianta delle fortificazioni, l'elemento di protezione della zona delle cannoniere¹⁹³. Ai quattro angoli dell'affresco del presbiterio, i quattro elementi architettonici costruiti sulla base del disegno dell'Orecchione sono posti a chiudere, in scorcio l'intera struttura della volta affrescata con gli stessi intervalli che compaiono nel testo del Lorini. L'originale intuizione di Gavazza può dirsi corretta. Il rapporto tra Benso e il testo di Nicéron passò per la conoscenza delle *Fortificazioni*. Infatti, la combinazione dei due trattati permise all'artista di creare una veduta fortemente accelerata che gli consentì di unificare i due momenti

¹⁸⁹ App. H, I e II.

¹⁹⁰ Paolucci, 1984, p. 43.

¹⁹¹ R. P. Joannis Francisci Niceronis, *Parigini ord. minim Thaumaturgus opticus*, Lutetia Parisiorum MDCXLVI, tavv. 34-35; Gavazza, 2005, p. 106.

¹⁹² Gavazza, 2015, p. 254.

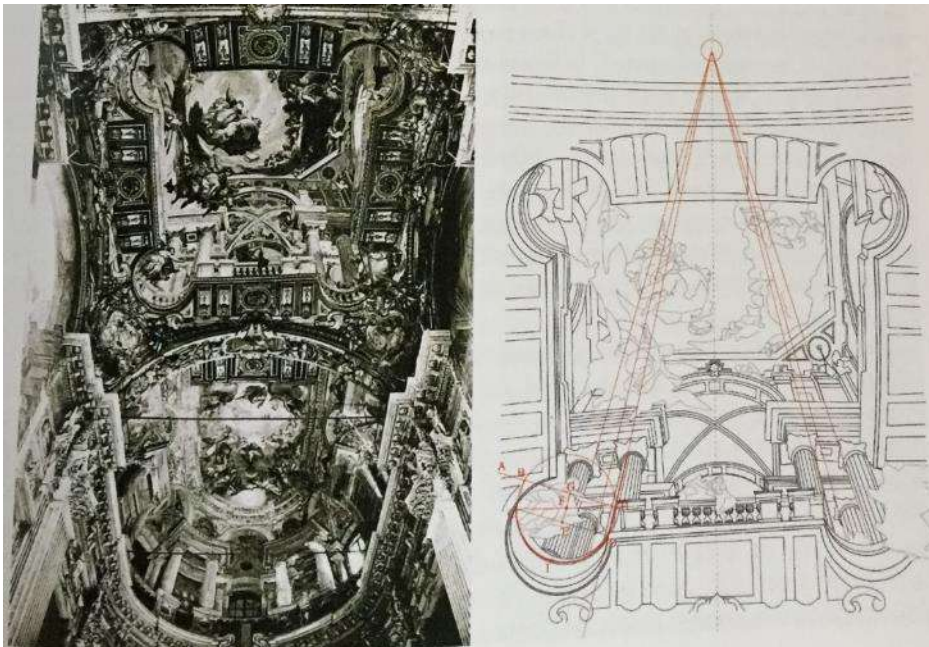
¹⁹³ Lorini 1609, pp. 45-49, 55.

principali dei due distinti affreschi, ognuno caratterizzato da due differenti punti di distanza costruiti sulle direttrici degli Orecchioni, quelle del presbiterio e dell'abside. Si tratta di moduli cinquecenteschi assunti e modificati per realizzare uno spazio nuovo.

Volendo fare un passo in avanti, si prende in esame un ulteriore schema proposto ancora da Gavazza, costruito da Kemp, della dimostrazione di Carlo Urbino concernente la digradazione e degli angoli visivi per forme poste al di sopra e al di sotto dell'osservatore¹⁹⁴.

Si possono rintracciare influenze subite dal Serlio e in particolare per la sua scena tragica, per la realizzazione delle scene con *l'Incontro di Gioacchino e Anna*, CAT. P.63.

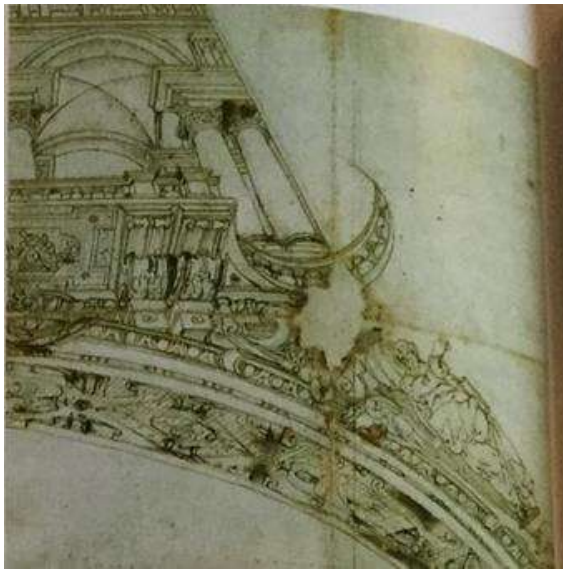
Ancora il *libro delle Simmetrie* di Dürer¹⁹⁵, conservato nella biblioteca dell'artista, può essergli stato di aiuto per la realizzazione delle figure e della loro postura, così vicini ai modelli di studi geometrici e scorciati.



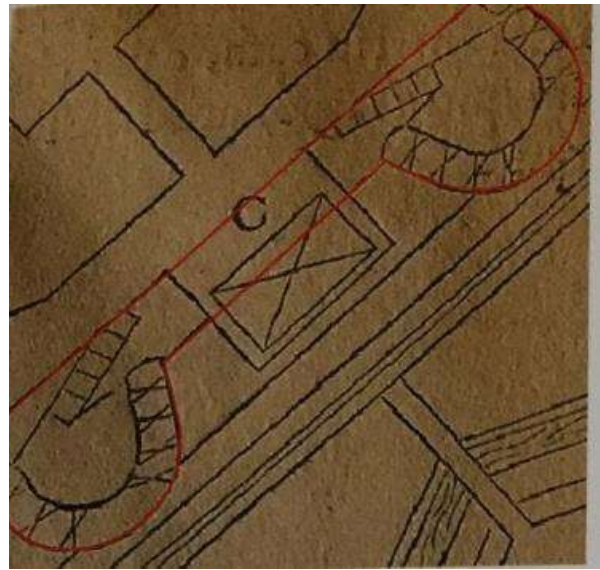
Schema proposto da Gavazza, 1974

¹⁹⁴ Kemp, 199a, p. 88, fig. 141

¹⁹⁵ Alberto Dürero Pittore e Geometra chiarissimo, *Della simmetria dei corpi humani. Libri quattro, nuovamente tradotti dalla lingua latina nell'italiana da M. Gio Paolo Gallucci Salodiano*, Venetia, MDXCI, presso Domenico Nicolini, Libro terzo, p. 117.



CAT. D. 115



Schema progettuale per la costruzione degli *Orecchioni* secondo Lorini

Si tratta di strutture aperte, come indicano le scale degli *Orecchioni*. Dai disegni preparatori dell'architettura della decorazione, Cat.D.114 a Cat. D.116 si evince che le architetture che immettono alla volta dell'abside con l'immagine dell'*Assunta* partono da una struttura aperta che indica uno spazio oltre, dove è posta la figura del Padreterno tra le schiere angeliche. È un'innovazione straordinaria, che combina ancora un retaggio tardo cinquecentesco nella rappresentazione, come la Vergine che si affaccia dalla balaustra, rivolgendosi all'Angelo annunciante, alle novità barocche.

Benso compone una visione prospettica costituita sulla polifocalità di due punti di distanza che cadono sulle due immagini chiave della vicenda rappresentata: la Vergine Annunziata e l'Immacolata, congiungendo le due parti, la volta e il presbiterio, partendo da un punto d'osservazione posto all'entrata della chiesa¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Gavazza, 2015, p. 255.



CAT. P.61- CAP. P. 62 Dettaglio della volta sotto cui è rappresentata la Vergine



CAT. P. 61- CAT. 62 *Adamo ed Eva nell'Eden*



CAT. P. 61- CAT. 62 *Adamo ed Eva tentati dal serpente*



CAT. P. 61- CAT. 62 *La Cacciata di Adamo ed Eva*



CAT. P. 61- CAT. 62 *Adamo ed Eva in posa melanconica meditano sul loro destino mortale*



CAT. P. 61- CAT. 62 Dettaglio.
Storie dei Progenitori



CAT. P. 61- CAT. 62 Dettaglio
Caino e Abele



Giovanni Battista Carlone, *Caino e Abele*, Roma, Collezione privata

XIX.b La decorazione delle pareti laterali, sotto le cornici

Della decorazione prevista sotto le cornici, Benso aveva portato a compimento solo quella sopra la porta che dal coro va in sacristia mentre aveva tralasciato quella delle due pareti ai lati del coro, di cui, però, aveva compiuto i disegni preparatori a noi pervenuti (Cat. D. 142 a Cat. D.145). Gli affreschi furono progettati dall'artista in alcuni elaborati grafici, e disegnate nella parete solo le parti architettoniche, poiché Benso abbandonò la commissione nel 1647 per partire nel sud della Francia. Le pitture furono completate in seguito nel 1668 alla morte del nostro da Gio Battista Carlone il cui intervento si limitò alle figure della parte inferiore della composizione.

CAT. P.63
Giulio Benso

Gioacchino ed Anna

1645-1647

Pittura a fresco

Genova, chiesa della Santissima Annunziata del Guastato, pareti dell'abside

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 237; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1780, p. 173; Anonimo, 1818, pp. 96-97; Alizeri, 1975, p. 394; Anonimo, 1862, pp. 27-29; Sertorio, 1903, c. 380-382; De Simoni, 1948, II, pp. 48-49; Belloni, 1965, pp. 179-181; Belloni, 1969, pp. 255-259; Castagna, 1970, pp. 406-409; Gavazza, 1974, pp. 341, 113, 122; Belloni, 1975, pp. 92-105; Castelnovi, 1987, p. 103; Belloni, 1988, pp. 84-89; Bozzo, 1992, p. 54; Boccardo, 1997, pp. 119-126; Rossini, 1999, p. 13; Morello, 2004, p. 79; Gavazza, 2005, pp. 101-112; Stagno, 2004; Magnani, 2005, p. 113-121; Magnani, 2008, p. 328-362; Priarone, 2011, pp. 133-134, 348, sotto a Cat. D15; Gavazza, 2015, p. 255; Newcome-Schleier, 2015, p. 329.



Nella parete di fondo dell'abside Giulio Benso inizia l'affresco con *l'Incontro di Gioacchino e Anna*, completato da Giovanni Battista Carlone. La scena, andata distrutta a seguito dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, è stata ridipinta, in anni recenti con fedeltà dal pittore Raimondo Sirotti, che si è valso della documentazione fotografica esistente.

L'iconografia presenta è legata ad una concezione tipica francescana ed è in rapporto con gli affreschi del coro e dell'anticoro. I due termini, la *Vergine Annunziata* e *Assunta* da un lato e *l'Incontro* dei suoi genitori, sono legati semanticamente e rientrano nel dibattito sulla Immacolata Concezione, preannunciando il destino di Maria: «Sic Beata Virgo virtute Altissimi, in hora Conceptionis passivae, sicut in Conceptionis activae divinitus obumbrata fuit: ergo sicut active concepit incorrupta, ita passive concepta fuit Immacolata»¹⁹⁷.

¹⁹⁷ *Novum de Immacolata Virginis conceptione encomium, autore F. Marco Antonio Galitio Brixiano Ordinis Minorum S. Francisci Capuccinorum*, apud Marci Antonij Crogioli, Venetiis, 1636, p. 209. Per la letteratura circa il legame immacolistico tra San Anna e la Vergine, cfr. Stagno, 2004.

L'episodio biblico è ambientato in un profondo portico, il cui effetto prospettico è in stretto rapporto con lo spazio reale della chiesa, costituendo così uno sfondo di prospettiva architettonica. Di questo si conservano due disegni preparatori Cat. D. 142 e Cat. D. 143. Il primo è da considerarsi una prima idea, forse non accettata dai committenti, assai diversa soprattutto nell'apparato scenografico dall'esecuzione finale, mentre il Cat. D. 143, come già precisato da Piero Boccardo, a parte lievi differenze, corrisponde in tutto alla scena affrescata. Le uniche differenze sono da rintracciarsi nel plinto della prima colonna a destra di un ragazzo che sta guardando la scena e nelle altezze dell'arcata di fondo e di quella dell'edificio a pianta centrale inquadrato da questa. I moduli del congegno prospettico hanno una valenza di disegno simile alla resa in profondità della percezione con le figure in primo piano a segnare fortemente la distanza dal fondale aperto, come in un campo lungo di teatro. La scenografia teatrale era materia ben conosciuta dal nostro, che ne possedeva alcuni testi nella sua biblioteca come: un «*Libro di scene stampate per comedie*», il «*Libro stampato di carteloni, ornamenti e imprese*» e «*un libro di Sebastiano Serlio*» probabilmente il *Secondo Libro di prospettiva di Sebastiano Serlio bolognese*¹⁹⁸, come suggerisce Gavazza¹⁹⁹.

Sempre secondo la stessa studiosa, il pittore si rifece a un altro trattato cinquecentesco per la realizzazione delle figure: *Il libro delle Simmetrie* di Dürer²⁰⁰. La loro postura, i modelli di derivazione e il loro inserimento nello spazio, sembrano essere stati mediati dalla conoscenza di questo testo.

¹⁹⁸ Il *Secondo Libro di prospettiva di Sebastiano Serlio bolognese*, libro II, p. 50, in *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, Venezia, 1584.

¹⁹⁹ Gavazza, 2005, p. 107 e Gavazza, 2015, p. 255.

²⁰⁰ Di Alberto Dürero Pittore e Geometra chiarissimo, *Della simmetria dei corpi humani*. Libri quattro, nuovamente tradotti dalla lingua latina nella italiana da M. GIO PAOLO GALLUCCI SALODIANO, Venetia MDXCI presso Domenico Nicolini, Libro terzo, p. 117 e p. 76 v.

CAT. P.64
Giulio Benso

La presentazione di Cristo al Tempio

1645-1647

Pittura a fresco

**Genova, chiesa della Santissima Annunziata
del Guastato, pareti dell'abside**

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 237; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1780, p. 173; Anonimo, 1818, pp. 96-97; Alizeri, 1975, p. 394; Anonimo, 1862, pp. 27-29; Sertorio, 1903, c. 380-382; De Simoni, 1948, II, pp. 48-49; Belloni, 1965, pp. 179-181; Belloni, 1969, pp. 255-259; Castagna, 1970, pp. 406-409; Gavazza, 1974, pp. 341, 113, 122; Belloni, 1975, pp. 92-105; Castelnovi, 1987, p. 103; Belloni, 1988, pp. 84-89; Bozzo, 1992, p. 54; Boccardo, 1997, pp. 119-126; Rossini, 1999, p. 13; Morello, 2004, p. 79; Gavazza, 2005, pp. 101-112; Stagno, 2004; Magnani, 2005, pp. 113-121; Magnani, 2008, pp. 328-362; Priarone, 2011, pp. 133-134, 348, sotto a cat. 15D; Newcome-Schleier, 2015, p. 329.



L'affresco con la *Presentazione di Cristo al tempio*, di cui Benso realizzò solo le architetture, lasciando il resto a Giovanni Battista Carlone, si trova nella parete laterale del coro e fu elaborato su un foglio di grande formato, oggi in collezione privata, Cat. D.144. In esso l'artista eseguì strutture prospettiche audaci e monumentali, all'interno delle quali interagiscono figure di piccole dimensioni, che paiono ancor più minute a confronto con la cornice decorativa che orna il riquadro. Due alte lesene corinzie rudentate fanno da quinte teatrale alla scena, il cui palco è costituito da una panca marmorea e uno zoccolo a riquadri con specchiature. In entrambi i lati della scena principale rispettivamente una scenografia composta da carteggi e nicchie con statue con fastigio coronato da un angioletto. Sull'arcone vi è poi al centro una grande *cartouche* vuota sorretta da due figure e altre due nelle estremità laterali sembrano sorreggere il tendaggio. Il dato più interessante della concezione del dipinto è il suo legame con un disegno di Giovanni Andrea Ansaldo, oggi a Palazzo Rosso, che fu per Benso fonte di

ispirazione²⁰¹. L'analisi comparata di questi progetti e dell'affresco finale permette di ricostruire a livello progettuale il processo creativo di realizzazione del dipinto stesso. Come già affermato da Boccardo, spetta ad Ansaldo l'idea originale di questo soggetto ripresa poi da Benso senza particolari variazioni ed ultimata da Giovanni Battista Carlone che apporta solo qualche leggera variazione²⁰², occupandosi principalmente di dettagli.

²⁰¹G. A. Ansaldo, *Presentazione al Tempio*, Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D1566, penna e inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta preparata beige, H. 259; L. 235 mm, Priarone, 2011, pp. 348-349, cat. 15D.

²⁰² Boccardo, 1997, pp. 119-126, p. 124.

CAT. P.65
Giulio Benso

Cristo fra i dottori

1645-1647

Pittura a fresco

Genova, chiesa della Santissima Annunziata del Guastato, pareti dell'abside

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 237; Soprani, ed. 1768, p. 281; Ratti, 1780, p. 173; Anonimo, 1818, pp. 96-97; Alizeri, 1975, p. 394; Anonimo, 1862, pp. 27-29; Sertorio, 1903, c. 380-382; De Simoni, 1948, II, pp. 48-49; Belloni, 1965, pp. 179-181; Belloni, 1969, pp. 255-259; Castagna, 1970, pp. 406-409; Gavazza, 1974, pp. 341, 113, 122; Belloni, 1975, pp. 92-105; Castelnovi, 1987, p. 103; Belloni, 1988, pp. 84-89; Bozzo, 1992, p. 54; Boccardo, 1997, pp. 119-126; Rossini, 1999, p. 13; Morello, 2004, p. 79; Gavazza, 2005, pp. 101-112; Stagno, 2004; Magnani, 2005, p. 113-121; Magnani, 2008, p. 328-362, Priarone, 2011, pp. 133-134, 348, sotto a cat. 15D; Newcome-Schleier, 2015, p. 329.

Il terzo affresco, rappresentante *Cristo fra i dottori*, è solamente documentato da un disegno preparatorio di grandezza pari all'*Incontro di San Anna e Giochino* di cui presenta la stessa decorazione scenografica (Cat. D. 145). Il foglio fu conservato dall'artista fino alla sua morte come si evince dalla lettura dell'inventario stilato a seguito dell'ultimo testamento:

«Altro mio disegno della disputa de Dottori in prospettiva»²⁰³.

Anche per questa decorazione Benso realizzò in primis i disegni preparatori poi si occupò della struttura architettonica nella parete lasciando il lavoro incompiuto, ultimato nel 1668 da Giovanni Battista Carlone che ne aggiunse le figure. Si è a lungo ritenuto che quest'ultimo avesse compromesso l'equilibrio e il rigore compositivo della visione prospettica dell'affresco, ma il ritrovamento del disegno stabilisce che fu Benso stesso a concepire lo spazio architettonico in questo modo. A differenza dell'opera precedente, non vi sono prove che Benso in questa composizione sia stato ispirato da un predecessore, anche se Margherita Priarone suppone l'esistenza di un perduto elaborato di Giovanni Andrea Ansaldo che sarebbe stato elaborato dal nostro. Tuttavia, è bene notare che, negli

²⁰³ App. A, III, Doc. 6.

anni successivi, fu questo stesso lavoro a ispirare Valerio Castello nella realizzazione di *Cristo nel tempio* oggi a palazzo Rosso²⁰⁴.

²⁰⁴ Olio su tela, H. 123; L. 155 cm, inv. PR 363.

XIX.e Due dipinti nella controfacciata

CAT. P.66 e
CAT. P.67
Giulio Benso

Profeti

1645

Olio su tela
H. 400; L. 110
mm

**Genova,
Santissima
Annunziata
del Guastato,
controfacciata**

Bibliografia

Soprani, 1674,
p. 170
(Assereto);
Soprani, ed.
1768, p. 275
(Assereto);
Ratti, 1780, p.

176 (Assereto); Anonimo, 1818, p. 97 (Assereto); Alizeri, 1875, p. 289 (Assereto); Longhi, 1926, p. 38 (Assereto); Longhi, 1926-1927, p. 356 (Assereto); Castagna e Masini, 1929, p. 292 (Assereto); Longhi, 1929, p. 996 (Assereto); Castelnovi, 1954, pp. 34-35, figg. 18 e 19 (Benso); Belloni, 1965, p. 16, fig. 18, tav. XI (Assereto); Marcenaro, 1969, p. 113 (Assereto); Castagna, 1970, p. 410 (Assereto); Castelnovi, 1971, pp. 157 e 160 (Benso); Castelnovi, 1987, p. 139 (Benso); Zennaro, 1995, p. 49 nota 19 (Benso); Bartoletti, 2004, p. 96; Rotondi Terminiello, 2005, p. 197, figg. 3-4 (Benso); Zennaro, 2011, II, p. 686, M3, fig. M3a e M3b.



Le due tele della controfacciata furono tradizionalmente attribuite a Assereto e dal 1954, anno in cui Castelnovi per primo le assegna a Giulio Benso, hanno vissuto un'avvincente storia attributiva. Il primo a parlarne è Raffaele Soprani, allievo del pittore pievese, che, dandole a Assereto, le dice conservate in sacrestia. Esse furono in seguito menzionate da Ratti, Alizeri, l'Anonimo, Longhi e Belloni con la stessa attribuzione. Longhi in particolare le ritiene eseguite negli anni di giovinezza del pittore genovese. A seguire la proposta del Castelnovi si annoverano Rotondi Terminiello e Zennaro che esclude le opere dal catalogo dell'Assereto e le assegna nuovamente al nostro.

L'attribuzione a Giulio Benso è da considerare pertinente. Si riconosce la sua cifra stilistica nell'esecuzione degli arti allungati e nei panneggi rigidi.

XX. 1640

GENOVA, chiesa di Santa Caterina in Luccoli (CAT. P.68)

La chiesa benedettina, dedicata a santa Caterina, fu fondata insieme al Monastero dall'arcivescovo di Genova Ottone il 21 dicembre 1228, per una famiglia di monache francescane istituite da santa Chiara che nel 1443 mutarono in seguito la regola abbracciando quella di san Domenico. Ridottesì in poche, esse lasciarono il Monastero alla comunità cassinese di San Benigno, nel 1513. Tale nucleo di benedettini fu costretto ad abbandonare il proprio monastero a causa di problemi strutturali, la nuova sede però, non aveva caratteristiche ottimali. Per questo motivo, i monaci provvidero a demolire il complesso per riedificarlo dalle fondamenta, con grande cura e magnificenza, grazie al contributo della famiglia Spinola, ramo dei Luccoli, che da secoli aveva eletto a propria consorterìa la zona limitrofa a Santa Caterina²⁰⁵.

Langosco recentemente mostrò che la prima testimonianza che restituisce le forme della nuova chiesa è fornita da un'incisione del 1553 di Anton van den Wyngaerte, che coincide con quanto descritto dalle fonti iconografiche successive. All'altezza di piazza Rovere si innestava una rampa che conduceva al sagrato fronteggiante la facciata. Un disegno del XVIII secolo ci informa di come si trattasse di un impianto austero, dal fronte timpanato²⁰⁶. Le due colonne che inquadravano il portale sorreggevano un timpano spezzato, al centro del quale era collocata una statua di santa Caterina. Il profilo laterale dell'edificio è restituito da un rilievo settecentesco che testimonia come si ergesse, all'incrocio tra navata e transetto, un tiburio ottagonale. A fronte della semplicità dell'impianto architettonico e della facciata, la ricchezza decorativa dell'interno doveva sorprendere il visitatore.

L'anonimo, nella sua *Descrizione della città di Genova*, del 1818 trattò la chiesa come

«una delle più belle che si ammirassero in Genova»²⁰⁷.

²⁰⁵ Langosco, 2018, pp. 183-184.

²⁰⁶ Langosco, 2018, p. 185, fig. 3.

²⁰⁷ Anonimo, 1818, p. 165.

Massimo Bartoletti e Carla Campodonico nel 1989 proposero una puntuale ricostruzione delle strutture dell'edificio cinquecentesco, riconoscendo l'ordine delle dedizioni delle cappelle, le cui planimetrie sono puntualmente descritte in una pianta del 1786²⁰⁸. L'interno magnificante fu arricchito di opere d'arte nel Seicento. Vi si trovavano all'epoca lo *Sposalizio di santa Caterina* di Pietro Sorri, *l'Adorazione dei Magi* e la tavola con il *San Benedetto, san Battista e san Luca* di Cambiaso, che dipinse anche la cappella di san Benedetto con le storie della vita del santo.

Il presbiterio possedeva un organo molto celebre in città. All'interno della chiesa, vi erano quattro cappelle. Una di patronato dei Signori Spinola, in cui il Cardinal Giulio e Francesco Maria suo fratello, avevano voluto inserire i rispettivi monumenti funerari scolpiti in marmo da Giovanni Baratta. Nella stessa vi erano anche la tavola con *La comunione Santa Geltrude* di Giovanni Battista Carlone, recentemente trasferita nella chiesa dei santi Pietro e Bernardo alla Foce e un'*Annunciazione* di Andrea Semino. Un'altra cappella era dedicata a san Placido ed era decorata con le storie del santo eseguite da Giovanni Andrea De Ferrari e Giovanni Battista Carlone. La terza era detta del «Presepe» e conservava una tavola di Paggi con l'Adorazione dei pastori, oggi nella chiesa dei santi Pietro e Bernardo alla Foce, mentre l'ultima, dell'Assunta, giuspatronale dei della Rovere che conservava le opere di Bernardo Castello, Domenico Fiasella e Giulio Benso²⁰⁹..

Il conte Filippo Spinola morì nei primi mesi del 1688 e, secondo la sua volontà, fu seppellito nella chiesa di Santa Caterina, nella sua Cappella dell'Assunta, dove resta depositato anche il corpo della Contessa Livia, sua moglie.

Nell'Ottocento il complesso doveva già esser stato depauperato delle sue opere decorative e cambiò destinazione d'uso diverse volte. Langosco sottolinea che il 12 aprile 1800, l'amministrazione di Guerra e Marina della Repubblica Ligure ne richiese le chiavi per installarvi un ospedale militare destinato al ricovero delle truppe francesi. L'anno dopo, il 7 novembre 1801, si celebrò nella stessa chiesa l'insediamento di una comunità greco ortodossa, mentre nel 1805, scacciata quest'ultima, divenne una loggia massonica. Intrapresi i lavori di demolizione nel decennio successivo, nel 1829 furono quindi eretti i palazzi denominati «de' Remedi e Tagliavacche», tuttora esistenti.

²⁰⁸ Bartoletti e Campodonico, 1989, pp. 97-109.

²⁰⁹ Per la descrizione della chiesa, cfr. Ratti, 1780, pp. 293-295; De Simoni, 1948, p. 131-138.

CAT. P.68
Giulio Benso

Assunzione della Vergine con angeli musici

1640

Dipinto ad affresco

Genova, Palazzo dei Remedi e dei Tagliavacce. Salita santa Caterina 8.

Provenienza

Genova, chiesa Santa Caterina in Luccoli, distrutta.

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 239; Ratti, 1780, p. 293-294; Sertorio, 1903, c. 382 v.; De Simoni, 1948, II, pp. 131-138; Belloni, 1969, II, p. 251; Belloni, 1988, p. 191; Newcome-Schleier, 1992, p. 110, nota 1; Bartoletti, 2004, p. 86; Bozzo, 2005, pp. 83-85, fig. 12; Langosco, 2018, p. 192, p. 199, nota 72.

Gli anni Quaranta videro impegnato il nostro pittore nella commissione della decorazione della chiesa di Santa Caterina dei Benedettini di Genova, dove, secondo Soprani²¹⁰ e Sertorio²¹¹, avrebbe conosciuto padre Gabriele Bucellino, segretario tedesco dell'abate della basilica di Weingarten.

L'edificio, nell'omonima salita, ormai non esiste più. La cappella dedicata all'Assunzione della Vergine era la seconda, entrando, a sinistra. Questa fu fatta decorare da celebri pittori del Seicento: Bernardo Castello aveva dipinto la pala da porre sopra l'altare con l'*Assunzione di Maria*, Domenico Fiasella aveva eseguito i due quadri delle pareti laterali che rappresentavano il *San Giovanni battista* e *San Mauro*, mentre la volta invece fu affidata a Giulio Benso che, secondo il Belloni, riprodusse qui in inferiori dimensioni, la decorazione di Sestri Ponente «con le solite prospettive in un turbine di figure angeliche bensianamente scorciate»²¹².

Secondo Mary Newcome-Schleier e Langosco, una parte dell'affresco con la *Vergine Assunta con Angeli* di Giulio Benso, sarebbe scampata alla distruzione e decorerebbe un appartamento privato. Bozzo pubblica solo una parte dell'affresco con gli angeli musici. Alcuni disegni di Giulio Benso con *Santa Caterina al cospetto del governatore Massimino Daia* e il *Martirio di santa Caterina* (Cat. D. 126 e Cat. D. 127) inviterebbero

²¹⁰ Soprani, 1674, p. 239.

²¹¹ Sertorio, 1903, c. 382 v.

²¹² Belloni, 1988, p. 188-192. Per ulteriori informazioni sulla chiesa: Archivio di Stato di Genova, Not. De Ferrari Giovanni, fil. 21, 30 luglio 1688, filza 22, 7 luglio 1685, 4 gennaio 1687.

a credere che il pittore avesse quantomeno eseguito i progetti per la decorazione con le Storie della santa.



Giulio Benso, *Angeli musici*, Genova, Palazzo dei Remedi e dei Tagliavacce

XXI. 1640

GENOVA, ex Monastero di San Leonardo

(CAT. P.69)

CAT. P.69

Giulio Benso

San Cristoforo con altri Santi e la Vergine

1640?

Olio su tela

Genova, ex Monastero di San Leonardo, disperso

Bibliografia

Tagliaferro, 1986, p. 61, n° 55; Newcome-Schleier, 1989, pp. 82-83, n° 39; Boccardo, 1999, sotto il n° 32.

Le uniche informazioni conosciute su quest'opera, taciuta dalle fonti antiche, provengono dall'inventario dei quadri esistenti presso l'ex Monastero di San Leonardo a Genova, che nel 1805 Agostino Pareto, incaricato dalla *Commissione dei Monumenti*²¹³, redasse.

In esso, sotto il n° 55 si legge: un

«San Cristoforo con altri Santi con la Vergine di Giulio Benso».

Il soggetto, di cui si sono perse le tracce da più di un secolo, fu elaborato dal pittore in diverse versioni grafiche, di cui quattro quelle finora ritrovate, che per stile vanno datate agli anni della maturità. Una, inv. 7240 S, conservata agli Uffizi (Cat. D. 128); l'inv. 1990.1 di Indianapolis (Cat. D.130); una presso la collezione Baderou di Rouen (Cat. D.131) e infine un'ultima oggi alla Cecile and Milton Hebal collection, al Dickson Art Center (Cat. D.129). Per coerenza stilistica con i fogli citati, si è decisi di datare quest'opera perduta agli anni Quaranta.

²¹³ «C.1 Genova 5 fructidor anno 13-23 agosto 1805. Il sig. Agostino Pareto incaricato dalla Commissione dei Monumenti dell'esecuzione del decreto de 30 Thermidor di S.A.S. l'Arcitesoriere dell'Impero riguardo alla classificazione e traslocazione dei Quadri di ragione pubblica esistenti nel già monastero di San Leonardo, si è recato in detto locale, ed ha primieramente riconosciuto trovarsi nel medesimo tuttii quadri che nella Copia del Catalogo stampato dallo stesso sottoscritto, sono contrassegnati con la lettera E, e sono i seguenti. [...]», Tagliaferro, 1986, p. 60.

L'iconografia del San Cristoforo si ritrova anche in due dipinti, uno conservato presso il Convento dei Cappuccini di Voltaggio (Cat. P.70) e l'altro nella Pinacoteca comunale di Ascoli Piceno (Cat. P.71).

XXII.1640

VOLTAGGIO, Convento dei cappuccini

(CAT. P.70)

CAT. P.70
Giulio Benso

*San Cristoforo col Bambino e
Angeli*

1640

Olio su tela
H. 126; L. 156 cm
**Voltaggio, Convento dei
Cappuccini**



Provenienza

Acquistata da Padre Pietro Repetto (1820-1905) per il Convento di Voltaggio.
Documentato presso la chiesa di San Michele Arcangelo a Genova dal 1898.

Bibliografia

Catalogo G²¹⁴, n° 25 (Paggi); Catalogo R²¹⁵, n° 25 (Paggi); Catalogo 1898²¹⁶, n° 25 (Paggi); Catalogo 1937²¹⁷, n° 80 (Paggi); inventario Dattiloscritto²¹⁸ n° 12 (Scuola pavese); Galassi, 1985, pp. 47-53, p. 53; Boggero, 2001, p. 93, n. 30; Orlando, 2004, pp. 294-295, n° 63, ripr.; Boggero, 2007, pp. 447-448, n° 25, ripr.

Il dipinto, collocato nella parete sinistra del vano della chiesa, rappresenta san Cristoforo, il gigante gentile, in atto di trasportare sulle sue spalle Gesù Bambino e altri angioletti al di là del fiume. La tela fu acquistata da padre Pietro Repetto per il convento cappuccino di Voltaggio, borgo del basso Piemonte, vicino per cultura al genovese. Essa fu documentata nella chiesa conventuale di San Michele Arcangelo a partire dal 1898, con

²¹⁴ *Catalogo G. dei quadri esistenti nella Chiesa dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio. Catalogo dei quadri esistenti nel Coro dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio. Catalogo dei quadri esistenti nella Sacrestia dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio. Catalogo dei quadri esistenti nel Dormitorio dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio. Catalogo dei quadri esistenti nel Refettorio dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio. Genova, Biblioteca del Servizio Beni Culturali del Comune.*

²¹⁵ *Catalogo R. dei quadri esistenti nella Chiesa dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio. Catalogo dei quadri esistenti nel Coro dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio. Catalogo dei quadri esistenti nella Sacristia dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio. Roma, Archivio Generali dei Cappuccini.*

²¹⁶ *Catalogo 1898 di G. Isola, Catalogo dei quadri che si trovano nella chiesa e convento dei RR. PP. Cappuccini in Voltaggio, in Voltaggio e il suo convento de' RR. PP. Cappuccini, agosto 1898, Genova, Pietro Pellas, pp. 23-26.*

²¹⁷ *Catalogo 1937, Pinacoteca dei PP. Cappuccini di Voltaggio, Genova, Derelitti, 1937.*

²¹⁸ *Inventario dattiloscritto in fogli sciolti senza data (ma ante 1971) e senza ordine di successione nella numerazione delle opere. Torino, Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio storico, artistico e demografico del Piemonte.*

sotto il nome di Giovan Battista Paggi. Confermata tale attribuzione da padre Molfino nell'inventario dei beni della chiesa del 1937, essa fu respinta nel 1985 da Maria Clelia Galassi che vide piuttosto la mano di Domenico Piola.

Il nome di Giulio Benso riviene a Franco Boggero, che lo pubblicò come tale una prima volta nel 2001 e una seconda nel 2007 all'occasione della mostra su *Luca Cambiaso a Genova*²¹⁹.

Lo studioso, considerandolo un virtuoso quadro da stanza, più che un'ancona di altare, poneva l'accento sull'ispirazione lombarda dell'opera, in particolare nell'esecuzione dell'angioletto in basso a destra, dal volto scorciato ed investito da un fiotto di luce.

Nel 2004 Anna Orlandi, confermando l'assegnazione al nostro, ma sottolineando l'influenza paggesca, identificò il quadro con una voce che si legge nell'inventario dei beni di villa di Gio Vincenzo Imperiale, redatto nel 1648:

«Santo Christofforo con Nostro Signore in collo»,

pendant di un

«Santo Christofforo saettato e medicato dalli Angioli»²²⁰.

Si conosce una variante dell'opera, semplificata e che mostra il san Cristoforo in primo piano che sorregge il Gesù Bambino, conservata presso la Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno, CAT. P.71.

Giulio Benso aveva lavorato sul tema del san Cristoforo in un dipinto disperso che o ritraeva con la Vergine e altri santi. Per quest'opera si segnalano i quattro fogli preparatori: Cat. D. 128- Cat. D. 111.

²¹⁹ Genova, 2007^b, Boggero, 2007, pp. 447-448, n° 25, ripr.

²²⁰ Orlando, 2004, pp. 294-295, n° 63, ripr.

XXIII. 1640

ASCOLI PICENO, Pinacoteca Comunale

(CAT. P.71)

CAT. P.71

Giulio Benso

San Cristoforo col Bambino e Angeli

1640

Olio su tela

H. 74; L. 99 cm

Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale

Provenienza

Dottor Antonio Ceci, dono alla
Pinacoteca nel 1921.

Bibliografia

Papetti, 2000, pp. 176-177, n° 38, ripr.
(scuola emiliana); Mancini, 2017, p. 16,
fig. 3.



Tradizionalmente assegnato alla scuola emiliana, il dipinto fu giustamente attribuito a Giulio Benso, per la prima volta da Federica Mancini che vi vede un bel esempio di opera degli anni maturi del pittore. La studiosa segnala, inoltre, sulla scia di Boggero (2001) l'esistenza di un'incisione in controparte, pubblicata sotto il nome di Biscaino da Bartsch (Bellini, 1987, p. 328, n° 035), dal modello pittorico.

Rispetto al dipinto precedente, la composizione è qui meno dettagliata e più semplificata. Lo schema piramidale di derivazione lombarda è impiegato insieme all'uso di una tavolozza più vivace. Il paesaggio è sommariamente descritto per porre l'attenzione sul binomio in primo piano. Si conviene con Mancini circa la datazione agli anni di maturità dell'artista. Da notare il trattamento rigido dei tessuti e i contorni netti.

Bartolomeo Biscaino, *San Cristoforo e il Bambino*,
Museo di Belle Arti; Amburgo, inv. 2613.



XXIV. 1640-1650
LOVEGNO, chiesa di San Bernardino (CAT. P.72- CAT. P.73)

Il piccolo borgo di Lovegno sorge al vertice della collina che domina la valle con ai piedi Pieve di Teco, città natale di Giulio Benso.

La chiesa della frazione, dedicata a San Bernardo Abate, suo patrono, festeggiato il 20 agosto con una Santa Messa e una processione, è una succursale della parrocchia di Pieve di Teco. La sua posizione privilegiata, sopra la piazza principale del borgo, offre una vista meravigliosa sulla valle, ai suoi piedi. Edificata nel 1886, è stata da poco restaurata e riportata al massimo splendore. Al suo interno conserva due sole opere d'arte finora inedite, la pala d'altare che rappresenta una *Sacra famiglia con Santi* e un'ancona dell'altare laterale destro, che rappresenta *Sant'Antonio da Padova con il Bambino* festeggiato in paese il 2 settembre.

CAT. P.72
Atelier di Giulio Benso

Santa famiglia con San Giovannino e Santi

1640-1650

Olio su tela

H. 220; L. 170 cm

**Lovegno, chiesa di San Bernardo,
abside, inv. 1619.**



La pala d'altare della piccola chiesa di Lovegno mostra una sacra famiglia attribuita a Giulio Benso; pittore celebre del vicino paese di Pieve di Teco. Al centro, si scorge la Vergine con in braccio il Bambino e San Giuseppe a destra. Il nucleo è circondato da tre santi riconoscibili per i loro attributi: san Bernardo da Chiaravalle, a sinistra, il quale con il bastone che schiaccia il demonio, san Giovanni Battista bambino, vestito di pelle di cammello che si dirige verso Gesù recando tra le mani un piccolo agnello, e san Luca, alle spalle della famiglia, in disparte, che sta realizzando un ritratto di Maria. La scena è ambientata in un paesaggio bucolico, poco dettagliato, in cui si scorge solo un albero che ripara la famiglia. Nessuna attenzione è data allo studio prospettico. La qualità mediocre del dipinto lo fa ritenere opera di un allievo locale piuttosto che del maestro, impegnato in quegli stessi anni, in grandi commissioni in città, a Genova e oltralpe.

CAT. P.73
Giulio Benso

Sant'Antonio da Padova e Gesù Bambino

1640-1650

Olio su tela

H. 220; L. 157 cm

**Lovegno, chiesa di San Bernardo, abside, inv.
1635**



Il dipinto raffigura Sant'Antonio da Padova stretto in un amorevole abbraccio con Gesù Bambino. Si tratta di uno dei diversi esemplari del santo col bambino realizzati da Giulio Benso per il paese natale Pieve di Teco e i comuni limitrofi. Essa propone i caratteri della pittura della maturità dell'artista, degli anni Quaranta e Cinquanta, come si evince dal confronto con l'*Annunciazione* del 1652 nella chiesa della Madonna della Ripa, CAT. P.32, o con l'ancona con il *Martirio di Santa Lucia*, realizzato per la chiesa di Sant'Ambrogio ad Alassio nel 1650, CAT. P.79 o lo *Sposalizio della Vergine* di Spotorno, CAT. P.84. In queste opere si nota un ritorno al gusto manierista. La pittura diventa più chiara, più netta e meno soffusa, le forme sono disegnate da contorni precisi e rigidi differenti rispetto alle tecniche dello sfumato apprese in accademia dal Paggi che caratterizza le opere della giovinezza, come le pale d'altare della chiesa di San Nicola da Tolentino Genova, CAT. P.01- CAT. P.02.

Nella chiesa dei Cappuccini di Pieve di Teco è presente un altro quadro con lo stesso soggetto, probabilmente una variante dell'artista di quello di Lovegno che pare essere più elaborato nella descrizione di ciò che circonda il santo. Sant'Antonio da Padova è infatti circondato da una serie di angeli e amorini. In basso a sinistra uno di questi tocca il suo braccio come per spostarlo per meglio poter volere ammirare Gesù. In lontananza, a destra, altri tre angeli alati osservano. In alto alcuni amorini alati incorniciano la scena. Tutto ciò è assente nella tela di Pieve di Teco, CAT. P.75 dove il santo e Gesù sono circondati semplicemente da soffici nubi.

Sia Ratti, sia Sertorio citano un'opera di medesimo soggetto, conservata presso la collegiata di Pieve, oggi dispersa. Potrebbe trattarsi della presente tela, spostata a Lovegno in seguito ai restauri della chiesa del Settecento?

La presente opera è stata oggetto di restauro nel 2001-2002 presso la scuola regionale lombarda di restauro Enaip di Botticino (Brescia), sotto il coordinamento di Giovanna Scicolone e Attilia Todeschini²²¹.

La stessa iconografia e la stessa composizione furono riprese anche da Giovanni Andrea de Ferrari e da Valerio Castello, oggi in collezioni private.



Giovanni Andrea De Ferrari, *Sant'Antonio da Padova e Gesù Bambino*, collezione privata



Valerio Castello, *Sant'Antonio da Padova e Gesù Bambino*, collezione privata

²²¹ Nella scheda di restauro la dott.ssa Scicolone precisa: «Dal punto di vista strutturale il dipinto presentava solo un'ampia lacuna nella fascia inferiore destra, i problemi più accentuati riguardavano, invece, l'opacizzazione del protettivo non originale e la bassa saturazione delle pellicole pittoriche nelle diverse campiture, provocata dalla de coesione del pigmento in una quantità di legante insufficiente. Dopo l'asportazione del protettivo non originale e dei vecchi ritocchi alterati, si è proceduto all'adesione di una nova tela di supporto, in quanto l'esame del 'grado di polimerizzazione' della tela aveva evidenziato valori di tenacità insufficienti ad una corretta conservazione futura. Reintegrazioni 'di testa' del supporto cellulosico, il consolidamento degli strati preparatori e pittorici, stuccature di livello e il ritocco finale hanno consentito il pieno recupero della leggibilità dell'opera». Albenga, 2010, p. 28.

XXV. 1640-1650

COLLEZIONE PRIVATA

(CAT. P.74)

CAT. P.74

Giulio Benso

Cristo morto e l'angelo

1640-1650

Olio su tela

H. 85; L. 54 cm

Collezione privata

Provenienza

Milano, Finarte, 29 novembre 1990 come
Giovanni Andrea Ansaldo.



Passato in vendita presso la casa d'asta
Finarte di Milano sotto il nome di Giovanni
Andrea Ansaldo, il presente dipinto

dovrebbe esser più giustamente restituito a Giulio Benso, che vi lavorò durante gli anni di maturità quando, sensibile alla pittura in chiaro scuro, si servì degli effetti di luce per esaltare i volumi e la plasticità delle sue composizioni, come si nota anche nel CAT. P.76. Particolarmente interessante è qui la resa prospettica e illusionistica del Cristo morto che ricorda quello eseguito da Andrea Mantegna alla Pinacoteca di Brera.

XXVI. 1640-1650

PIEVE DI TECO, chiesa dei Cappuccini

(CAT. P.75)

Il complesso conventuale dei Cappuccini, oggi proprietà del Comune di Pieve di Teco²²², fu eretto nel 1606 insieme all'attiguo convento, oltre alla chiesa, con il monastero di San Francesco, costituito da celle e dal piccolo chiostro, e da un'ampia tenuta agricola circondata da mura, comprensiva di un ampio bosco, denominato "bosco dei Frati" con varie essenze, tra cui i cipressi, caratteristici della flora pievese. Sotto al chiostro, dove ancora si trova una vera di pozzo che permette di attingere l'acqua dalla sottostante cisterna conventuale, conserva ancora l'accesso al cunicolo segreto che collegava il Convento all'antico Castello, divenuto poi Convento delle Agostiniane. La chiesa, ad un'unica navata, con un alto altare ligneo francescano, conserva una statua con l'*Immacolata Concezione*, attribuita a Caraventa²²³, una tela della *Madonna della Salute*, copia da un'opera di Sassoferrato e una riproduzione della grotta di Lourdes.

Molto attivo in passato, il convento continua oggi la sua propria attività con giovani religiosi stranieri.

²²² Per informazioni sulla città, cfr. il capitoletto: VIII.

²²³ Levrieri, 1871, p. 9.

CAT. P.75
Giulio Benso

Sant'Antonio da Padova e Gesù Bambino

1640-1650

Olio su tela
Pieve di Teco, chiesa dei Cappuccini



L'inedito dipinto della chiesa dei Cappuccini di Pieve di Teco presenta lo stesso soggetto della pala precedente. Esso è appeso lungo le pareti laterali, da una data che si ignora. All'assenza di informazioni sopperisce l'analisi stilistica che permette di datare l'opera agli anni di maturità del pittore.

Padre Lorenzo Sertorio nel 1908²²⁴ dedica una monografia alla chiesa dei Cappuccini, oggi conservata presso la Biblioteca della Società di Storia Patria a Genova, in cui cita una sola pala attribuita a Giulio Benso, CAT. P. R.04, non ritenuta più autografa, omettendo qualsiasi giudizio sulla presente. La ragione potrebbe esser ricercata nel fatto che quando il padre scrive la tela non si trova ancora nella chiesa, ma magari, appartenuta ad un privato fu donata nel corso del Novecento. Si segnala che un

«quadro di s. Antonio Abbate»²²⁵ [non da Padova, come qui rappresentato, ma può esser un errore da parte del compilatore?]

si trovava nella collezione del nostro pittore al momento della sua morte.

²²⁴ Sertorio, 1908.

²²⁵ App. A, III, Doc. 6.

XXVII. 1640-1650

GENOVA, Museo di Palazzo Rosso

(CAT. P.76)

CAT. P.76
Giulio Benso

Giovane con la testa di san Giovanni Battista

1640-1650

Olio su tela
Genova, museo di Palazzo Rosso

Bibliografia

Orlando, 2010, p. 35, fig. 1; Orlando, 2019; pp. 280-281, fig. 13.



Dello stesso stile delle opere precedenti è la presente tela, recentemente attribuita da Anna Orlando a Simone Barabino, ma annessa qui per la prima volta al catalogo di Giulio Benso.

La pennellata è appiattita e i contorni marcati, quasi avesse dimenticato il trapasso sfumato dei primi anni di attività, insegnatogli dal maestro Giovanni Battista Paggi. Nella presente opera è invece rimarchevole lo studio del chiaroscuro che arriva ad esiti quasi caravaggeschi. Il volto del giovane è quasi nella totalità nell'ombra, mentre l'avambraccio, in primo piano è illuminato da una luce fuori campo, di carattere divino che chiarisce il volto esanime di san Giovanni. Non si conoscono purtroppo altre opere di tale soggetto realizzate dall'artista. Le dimensioni ridotte della tela suggeriscono che possa trattarsi di una commissione di devozione privata.

XXVIII. 1647-1650

CAGNES-SUR-MER (Francia), Castello Grimaldi

(CAT. P.77)

CAT. P.77

Giulio Benso

Le storie del mito Fetonte



1647

Pittura a fresco

Cagnes-sur-Mer, Castello Grimaldi

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 238; Ratti, 1768, p. 282; Achard, 1779, p. 321; Millin, 1807, V, p. 4; De Villeneuve, 1817, pp. 197-206; De Villeneuve, 1819, pp. 3-7 ; Gavazza, 1974, pp. 264, 306, 310-311, 313, 316, 355, 358; Astro e Thévenon, 1985; Lorgues, 1987, pp. 409-413; Monaco, 1997 ; Fabbri, 2003, p. 367 e note 17; Rosenberg, 2003; Gavazza, 2004, p. 15 ; Astro, 2004, pp. 56-57, ripr.; Astro, 2012.

Il castello e la signoria di Cagnes-sur-Mer appartengono a una branca della famiglia dei Grimaldi, discendenti da Ranieri I Grimaldi, installatisi in Provenza sin dal medioevo.

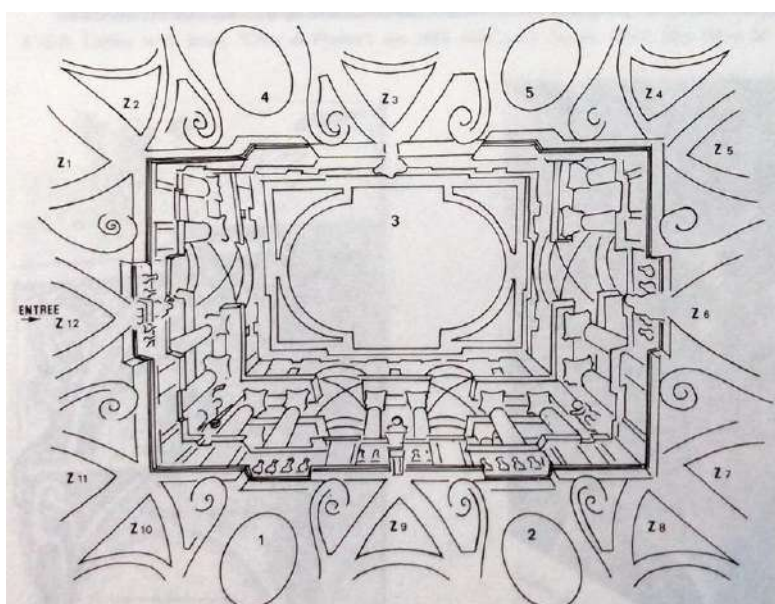
Anticamente fortino, esso fu convertito dimora aristocratica durante l'epoca barocca, grazie a Jean Henri Grimaldi, maresciallo di campo delle truppe di Re Luigi XIII che ne divenne proprietario nel 1645.

Giulio Benso fu convocato proprio da quest'ultimo nel 1647 per decorare il soffitto della sala delle feste con il la rappresentazione del *Mito di Fetonte*, particolarmente caro ed esplicativo delle origini della famiglia stessa.

Si conserva ad oggi un solo disegno preparatorio per il complesso, nel gabinetto dei disegni di Stoccarda, Cat. D.148, che firmato e datato 1648 fornisce un termine importante per la datazione dell'opera. Sappiamo tuttavia che fino al 1647 il pittore era legato a Genova alla commissione della decorazione della Santissima Annunziata del Guastato per conto della famiglia Lomellini. Egli stava quindi ultimando le pitture delle pareti dell'abside quando venne chiamato dalla Francia. Non riuscì a rinunciare alla possibilità dell'espatrio e decise di lasciare incompiuto il cantiere genovese per



CAT. P.77



Schema di CAT. P.77 con legende

rispondere alla domanda straniera. Per ulteriori informazioni si veda cap. 3.

La vicenda narrativa è complessa e si compone di tutti gli episodi chiave del Mito di Fetonte:

Negli ovali e nel centro, come indicato dalla legenda:

1. Fetonte supplica il padre Febo di guidare il carro del sole.
2. Fetonte guida il carro
3. La caduta di Fetonte (al centro).
4. La tomba di Fetonte e le sue sorelle trasformate in pioppi.
5. Fetonte accolto dagli dei, Divinità marine.

Nelle dodici vele, che alternano gli ovali, si ha la rappresentazione dei segni zodiacali: **Z1** Ariete; **Z2** Toro; **Z3** Gemelli; **Z4** Cancro; **Z5** Leone; **Z6** Vergine; **Z7** Bilancia; **Z8** Scorpione; **Z9** Sagittario; **Z10** Capricorno; **Z11** Acquario; **Z12** Pesci.

Di là della cornice dentellata a stucco che separa le pareti dalla volta affrescata, sotto le vele, corre una serie di dodici lunette purtroppo molto ridipinte con raffigurazioni di divinità marine con i loro attributi.

Secondo Gavazza (1974), Giulio Benso si sarebbe fatto aiutare da un allievo per la realizzazione delle scenette degli ovali. La decorazione è stata interamente studiata dal pittore con disegni preparatori, conservati oggi in diversi musei del mondo.

La decorazione di Cagnes-sur-Mer costituisce uno degli esempi più arditi di pittura



CAT. P.77 *Fetonte supplica il padre Febo di guidare il carro del sole*

CAT. P.77 *Fetonte guida il carro*

CAT. P.77 *La tomba di Fetonte e le sue sorelle trasformate in pioppi*

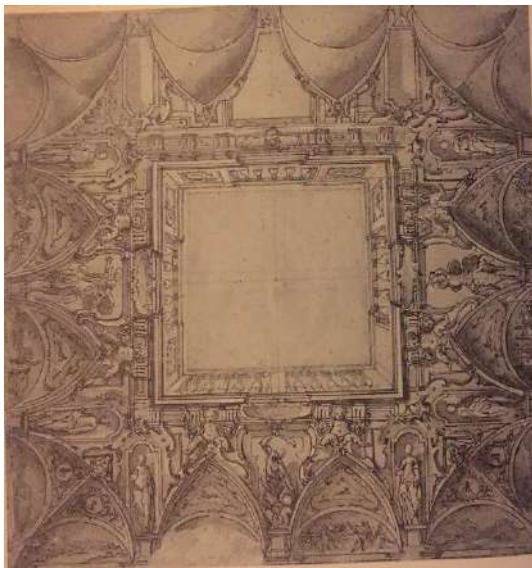
CAT. P.77 *Fetonte accolto dagli dei, Divinità marine*

prospettica in Provenza. Si è già fatta lungamente discusso, nel capitolo 3, dell'ispirazione lombarda ed in particolare dei Campi da Cremona, per la visione a scorcio e a *trompe l'oeil*, che è qui reso possibile grazie alla creazione di un loggiato ad arcate, coperto da una volta a crociera e sostenuto da colonne binate di varie altezze, secondo il punto di vista, con capitelli corinzi. Ognuna di queste volte a crociera, presenta dei motivi a grottesche, ispirati a Perin del Vaga e ricordano il loggiato, sotto il quale la Vergine risponde alla chiamata dell'Arcangelo nell'*Annunciazione* del coro della Santissima Annunciata del Guastato, ornato con episodi dei progenitori, CAT. P.61.

Nella parte inferiore dell'affresco, verso le pareti, gli ornamenti a finto stucco e dorature ricordano quelle di Lazzaro Tavarone, in un disegno per Palazzo Belimbau a Genova, realizzato tra il 1614 e il 1624, della collezione L. Houthakker. È curioso notare come di Giulio Benso, grande disegnatore, non si conservi oggi un nucleo di fogli per questa commissione. Si può solo ipotizzare che essi furono andati distrutti col tempo o che restino ancora da identificare e attribuire.



CAT. P.77 dettaglio



Lazzaro Tavarone, disegno
per la decorazione di Palazzo Belimbau a Genova,
Collezione L. Houthakker



Cat.D.148

XXIX. 1647-1650

NIZZA, Palazzo Lascaris

(CAT. P.78)

CAT. P.78

Progetto di Giulio Benso e aiuti

La Caduta di Fetonte

1649-1650?

Pittura a fresco

Nizza, Palazzo
Lascaris

Bibliografia

Gavazza, 1974, pp.
35, 319-323;
Alauzen, 1986, p.
107, Gavazza, 1989,
pp. 174-181 e 304-
307; Lorgues, 1987,
pp. 409-413; Fabbri,
2003, pp. 366-367,
nota 16; Astro, 2004,
pp. 58-60, repr.



Recentemente si è proposta l'attribuzione del presente affresco, del piano nobile, malamente ridipinto a Giulio Benso che vi lavorò con la sua bottega. Nel *Dizionario dei pittori* che lavorarono nel *Midi* della Francia, del 1986, esso è attribuito a Giovanni Battista Carlone. Quest'ultimo vi lavorò probabilmente insieme a Giulio Benso e all'allievo Giovanni Battista Merano, ipotesi già avanzata da Venanzio Belloni e seguita da Francesca Fabbri, che rifiuta, invece, di vederci la mano di Giovanni Battista Carlone, come aveva ipotizzato Lorgues nel 1997.

Esso rappresenta la *Caduta di Fetonte*, fulminato da Giove. Il soggetto era legato come nel Castello Grimaldi, alle vicissitudini della famiglia proprietaria della dimora, i Lascaris-Ventimiglia, imparentati con i Grimaldi stessi.

Rispetto all'affresco prospettico di Cagnes-sur-Mer, qui il decoro architettonico è ridotto a una balaustra a *trompe l'oeil* che orna le quattro pareti laterali. La scena rappresentata è barocca anche se, secondo Charles Astro, sono ancora presenti le reminiscenze dei

manieristi Cambiaso e Bergamasco. Inoltre, le figure di Ignudi seduti sulla balaustra ricordano quelli realizzati da Annibale Carracci nella Galleria di Palazzo Farnese a Roma. Il mediocre stato di conservazione non permette di identificare le zone dipinte dal nostro.

XXX. 1650

ALASSIO, chiesa di Sant’Ambrogio

(CAT. P.79)

La basilica di Sant’Ambrogio ad Alassio fu costruita tra il 1455-1507 sui resti di un’antica chiesa del XI secolo, caratterizzata da un alto campanile. Terminati i lavori, essa fu consacrata il 17 ottobre 1507 dal vescovo d’Albenga Monsignor Leonardo Marchese, come indicava l’iscrizione sulla lapide perduta durante i restauri del XVIII secolo: «HOC OPUS FUIT FACTUM TEMPORE MASSARIORUM IOHANNIS BOGLIORII, PETRI NATERII, PETRI FIGNONI ET GALEOTI ROMANI, 1507» (Trad.: Questa opera fu fatta al tempo dei massari Giovanni Bogliolo, Pietro Nattero, Pietro Fignone e Galeotto Romano, 1507).

La chiesa moderna è il frutto di una ristrutturazione avvenuta al principio del XVII secolo per volere di papa Paolo V. L’attuale facciata, in stile neorinascimentale, risale al 1896, ma conserva il vecchio portale in ardesia del 1511, decorato con le storie di sant’Ambrogio, di Cristo, degli Apostoli e di Dio.

L’interno della basilica, a croce latina e composto da tre navate, presenta una decorazione barocca. Giulio Benso dipinse nel 1650 la pala d’altare per la seconda cappella e sinistra, dedicata a santa Lucia, di patronato della famiglia Ferreri, in prossimità dell’entrata dell’oratorio di santa Caterina.

Fu Luca Ferreri, marchese di Alassio²²⁶, nelle sue ultime volontà annotate da Monsignor Cesare Parascoso nel 1575 a istituire la cappella²²⁷. Suo figlio, Gio Domenico Ferreri²²⁸ arricchito molto grazie a dei terreni e delle navi, ed erede della cappella, la ereditò e la cedette a sua volta ai suoi discendenti, dichiarando nel suo ultimo testamento, dettato nel 1626, di voler che tutti i suoi beni restassero uniti dopo la sua morte e che non

²²⁶ Del Corno lo descrive come: «Valorosissimo capitano di mare, scopritore di nuove terre in America; anch’egli al servizio di Spagna, vi rimase per molti anni ed ottenne dall’imperatore Carlo V il grado di comandante, ossia di Capo Squadra, nelle armate navali; testò nel 1575 e fu nobilmente sepolto in Alassio nella chiesa di St Ambrogio». Egli convenne a nozze con Franceschetta di Teramo Pagliari di Porto Maurizio e di Peretta Lercari, nobile genovese, con cui ebbe tre figli, Pietro Francesco, Scipione e Gio Domenico. Del Corno, 1890, p. 4.

²²⁷ «Il Signor Luca Ferrario dettò le disposizioni delle sue ultime volontà il 9 luglio 1575, al notaio Cesare Parascoso. Riconobbe che la signora Franceschetta, sua moglie, gli aveva portato una dote di scudi 1200; chiamò eredi universali i figli Scipione e Gio. Domenico. Al figlio primogenito, Pietro Francesco, legò 500 scudi d’oro, in oro, ed alcuni beni; ed istituì una cappellania nella sua cappella di Santa Lucia in S. Ambrogio». Del Corno, 1890, p. 5, nota 1.

²²⁸ «Era molto ricco e padrone di navi: testò nel 1626 ordinò che i suoi beni stabiliti non potessero nè da suoi eredi nè dai loro successori in perpetuo, alienarsi per nissuno causa ed ellesse sepoltura nella chiesa dei frati di san Francesco». Si sposò con Bernardina di Antonio Ascardi della Pieve. Promosse la erezione della compagnia della Trinità per il riscatto dei poveri schiavi, e contribuì alla edificazione di un monastero.

fossero quindi né venduti né dispersi²²⁹. Passò quindi a suo figlio, Emanuolo o Emanuele Ferreri²³⁰, che si legò talmente al luogo da volervi esser sepolto, come lo indicò nel 1655 nel proprio testamento, in cui precisò di desiderare, sopra la tomba una scultura in marmo con il suo nome²³¹. Probabilmente fu proprio quest'ultimo a comandare a Giulio Benso nel 1650 la pala d'altare. L'artista era molto conosciuto ed apprezzato in questi anni a Pieve di Teco, paese natale di Bernardina di Antonio Ascardi di Pieve di Teco, mamma di Emanuele, che egli stesso frequentava con una certa assiduità²³².

Oggi la cappella si presenta molto diversa rispetta alle indicazioni apportate dalla famiglia Ferreri. La tomba di Emanuele con la relativa scultura sono scomparsi durante i lavori di ristrutturazione della pavimentazione della parrocchia. Padre Lorenzo Sertorio, biografo e discendente di Benso, ne menziona e descrive l'opera. Alla sua epoca la cappella apparteneva al marchese Carlo Giovanni Oscar Ferreri (1830-1863) figlio di Marcello Luca Ruggero Luigi Gioacchino Ferreri (1785-1819) discendente diretto di Emanuele²³³.

L'altare di Santa Lucia, raccolto tra due colonne tortili in marmo nero screziato con capitelli compositi, ha il frontone spezzato sopra al quale siedono due angeli. Nel centro la pala d'altare inquadrata da una cornice in marmo rosso venato di bianco.

²²⁹ Del Corno, 1890, p. 6.

²³⁰ «Prestò servigi alla Republica nel 1625, testò nel 1655 volle esser sepolto in St. Ambrogio nella gentilizia cappella di santa Lucia, per conservare il decoro ed accrescere la nobiltà della casa, vincolò a fedecommesso tutti i suoi beni e istituì due progeniture; volle che tutti i chiamati alle medesimo assunsero il nome di Emanuele. Si sposò, ne ebbe figli». Del Corno, 1890, nella genealogia dei nobili Ferrero di Mondovì e di Alassio.

²³¹ Testamento del «magnifico Emanuele Ferraro del quondam magnifico Gio. Domenico» redatto ad Alassio il 14 luglio 1655 da Antonio Benedetto Alciato: «Essendo che la morte, e la vita sono nelle mani di nostro Signore Iddio, et essendo che in questo mondo non vi è cosa più certa della morte né più incerta dell'ora di essa dispose che nel ponto estremo della sua Morte, il suo Cadavere vuole si sepilisca nella Chiesa Parrocchiale di S. Ambrogio del presente luogo nella sepoltura della sua Cappella di S. Lucia, e sopra detta Sepoltura vole li sij posto una figura grande di marmo di sua altezza col suo Nome impresso. E lascia al Molto Rev.do Sig. Prevosto di detta Chiesa soldi sette e denari sei di moneta longa per li suoi Settimi, o trenteni [...]. Item lascia il capitale di lire 400 di annuo reddito di lire 28, [che] servano per elemosina di una Messa ogni Settimana in perpetuo sopra l'altare della Cappella di detti Sigg. Ferrari suddetta sotto il di S. Lucia, da applicarsi secondo la mente ed intentione di detto testatore». Del Corno, 1890, pp. 618-629.

²³² Nello stesso testamento Emmanuele dichiara «Item per Amor di Dio, et in remissione de suoi peccati lascia alla Chiesa Parrocchiale di S. Gio Batta di detto luogo della Pieve (di Teco) lire 50 moneta corrente da pagarsi al Sig. Arciprete di detta Chiesa, acciò le spenda lui come meglio le parrà a utile di detta Chiesa», Del Corno, 1890, p. 12, pp. 618-629.

²³³ Del Corno, 1890, nella genealogia dei nobili Ferrero di Mondovì e Alassio.

CAT. P.79
Giulio Benso

Martirio di Santa Lucia

1650

Olio su tela. Buono stato, restaurato.

H. 275; L. 165 cm

Alassio, chiesa di Sant'Ambrogio, Alassio

Bibliografia

Ratti, 1780², p. 7; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Belloni, 1969, p. 272, pl. Castelnuovi, 1971, p. 160; Newcome-Scheleier, 1979, p. 31, p. 39, nota 14; Pesenti, 1986, p. 143, fig. 183; Castelnuovi, 1987, p. 139; Newcome-Scheleier, 1989², I, p. 36, II, voce *Benso Giulio*; Bartoletti, 1995, p. 138; Boggero, 2001, p. 93, sotto il n° 30; Biavati, 2007, p. 447, sotto il n° 24; Mancini, 2017, p. 16.



L'ancona rappresenta il *Martirio di santa Lucia* e mostra il tipico stile maturo delle opere della maturità del pittore. Nella parte superiore due angeli con la palma del martirio e la corona discendono verso la santa, mentre a destra su una nuvola, la Vergine con il Bambino e due vescovi con la mitra assistono alla scena. Tre soldati romani, di cui uno a cavallo, si scagliano contro la santa Lucia al centro, che si accascia a terra. Il fante la indica con il dito, mentre dalle spalle il secondo le infilza il collo con la spada profana e il secondo la cinge a livello del ventre con una corda. La scena è ambientata in un paesaggio scuro e tenebroso, che partecipa all'evento, di cui si apprezza l'architettura romana a scorcio.

Sono note personali la carnagione pallida della santa, in contrasto con il celeste del vestito e delle carni rossastre dell'uomo a sinistra.

Come già indicato da Belloni, nella parte superiore vi si legge un'ispirazione Cambiasesca e del Paggi, mentre la parte inferiore della scena mostra una conoscenza approfondita della pittura lombarda.

XXXI. 1650

CALIZZANO, chiesa di San Lorenzo

(CAT. P.80)

Secondo le informazioni fornite da padre Sertorio nel suo manoscritto su Pieve di Teco, Calizano o Calizzano era il territorio compreso nella provincia di Finale Ligure anticamente appartenuto alla famiglia dei De Carretto, anche conosciuta con lo stesso appellativo del luogo. Un ramo di questa scese verso la cittadina di Finale verso la metà del Trecento per installarsi a Pegli e a Genova, dove acquistarono delle case nel borgo di Pré, verso la parrocchia di San Tommaso, oggi distrutta, e vi dimorarono sotto la sua giurisdizione. In città essi cominciarono l'attività di calzolai, poi di tessitori della seta, che conservarono per diversi secoli. Padre Sertorio ricorda che il primo ad esser conosciuto con il nome di Calizzano fu Andrea, designato «dottore» in un atto, non ben identificato, del 1216. Furono in seguito citati Guglielmo nel 1385, Giovanni nel 1435 e Bartolomeo nel 1453. Quest'ultimo divenne consigliere dello Stato. Un Jacopo Calizzano fu ufficiale della misericordia, attività continuata anche da Leonardo, figlio di Bartolomeo, conferendo così prestigio alla famiglia.

Dalla fine del Quattrocento essi cominciarono ad imparentarsi con i nobili genovesi. Maria, figlia di Leonardo, sposò Tommaso Spinola, mentre Stefano, suo fratello, convolò a nozze con Gironima Campagnola. Antonio Calissano, un altro discendente della famiglia, sposò Tommasina, figlia di Stefano Spinola, a sua volta probabilmente nonno di Tomasina, la moglie di Giulio Benso.

I mandati comunali forniscono alcune informazioni sulla costruzione della chiesa parrocchiale del paese iniziata nel maggio del 1594 grazie a proventi derivati dalla Carità di Nostra Signora da utilizzare nell'opera. A questo scopo, si fece appello all'ingegnere Salvagno per la progettazione della struttura che doveva essere fatta al più utile et a spesa della comunità²³⁴. Quest'ultima si rivolse al maestro:

«et visto il parere di m(aestro) Alexandro Salvagno venuto a posta per designar come si può far d(ett)a geisia hanno ordinato di far d(ett)a geisia conforme al modello che darà in scritto e quando sia bisogno intrar di fora la muraglia di chieder licenza alli signori agenti di S.E. et anco facendo bisogno ricorrer con supplica da S.E. in Franza

²³⁴ ACC, Archivio Comunale Calizzano, Mandati Comunali (Calizzano), Vol. I (anni 1587-1598). Balbis, 2012, p. 105.

et che d(ett)o m(aestro) Alex(an)dro debba mandar il disegno si per il dritto che per il traverso acciò si veda la manco spesa che li va fatta [...] per le giornate di d(ett)o m(aestro) Alex(an)dro il Sindaco li debba dare tre ducatonì et pagar la spesa ch'aveva fatto col cavallo all'hostari»²³⁵.

Il 10 luglio dello stesso anno si decise di chiedere il permesso ufficiale per iniziare il cantiere:

«et hanno ord(inat)o di supplicar al m. Ill.stre S' Log(otenent)e che voglia concedere licenza di fabricare la giesia di San Lorenzo et di conceder li siti della muraglia volendo più questo far la nova che disfare la vegia conforme alla mente di Alex(an)dro Salvagno»²³⁶.

L'opera prevedeva quindi la demolizione della vecchia San Lorenzo per costruire al suo posto una nuova. Il disegno di Alessandro Salvagno richiedeva la distruzione delle mura per uscire al di fuori con una parte non bene specificata della chiesa. Trapela dalle fonti che questo non convinse il Consiglio e molto probabilmente tanto meno gli agenti del Marchese.

In meno di un mese furono richiesti i pareri ad altri due maestri e l'11 giugno furono discussi

«havendo di nuovo fatto venire mastro Domenico Casascho Milanese per disegnare la geisia di San Lorenzo non ostante gli altri disegni fatti da m(aestro) Alessandro Salvagno et maestro Antonio Rizenò, et inteso in consiglio il suo che resta in questo modo che sendo di Longhezza tra la Geisia e la casa dataci da S.E. c(irc)a p(al)mi 120 di lunghezza p(al)mi c(irc)a 40. Intende di far il coro in d(ett)e case date da S.E. verso il castello et il corpo o sia nave di mezo releva p(al)mi 24 netta, l'alt di palmi q(uin)decì p(er) cad(?) e la longhezza restarà secondo p(ro)porzione della larghezza e vi resterà uno spatio dietro il coro di p(al)mi 8 c(irc)a, et la porta mag(giore) verso il pozzo, in mezzo della giesia con un'altra porta p(er) fi anco in la piazza, et alla porta maggiore restarà una piazza ... Tutti unanimi e concordi hanno ord(inat)o di fare d(etta) giesia conforme a d(ett)o disegno rittocando da tutti li disegni dati q(ue)sto e(ss)er il più utile e manco spesa della co(munit)à, et conforme al decreto ottenuto

²³⁵ ACC, Mandati Comunali (Calizzano), Vol I (anni 1587-1598).

²³⁶ ACC, Mandati Comunali (Calizzano), Vol I (anni 1587-1598).

dal molt Ill S' Ant(onio) Scarampo log(otenen)te di S.E. sotto li 20 di agosto 1594, et in conformità hanno ord(inat)o che quando d(et)to m(ae)stro D(omeni)co farla fare lui conforme a tal fabbrica la faccia più presto che cercare altri a simil fabrica et di più hanno eletto Ant(oni)o Vyino p(er) accettar le calcine et farle bagnare, et Ant(oni)o Borro p(er) e(ss)er Assistente al fornaxo e tener conto delle calcine che si ne cesseranno dal fornaxo»²³⁷.

Approvato il disegno del Casascho già il 15 giugno fu stabilito di dar inizio all'impresa. Il progetto fu ancora modificato secondo le volontà dell'ingegnere del Principe Doria Battista Storace, poi sostituito negli anni successivi. Nella primavera del 1602 il cantiere arrivò ormai all'estensione massima interessando la parte della vecchia chiesa che era ancora fruibile: il primo di aprile si decise di supplicare in Alba perché l'ordinario desse il permesso di levare il Santissimo Sacramento dalla chiesa vecchia di San Lorenzo per spostarlo nella casa dei disciplinanti o dove si darà ordine fino al completamento della nuova chiesa. Intanto il consiglio supplicò ancora in Alba affinché il vescovo potesse risolvere la diatriba relativa alla manutenzione della chiesa parrocchiale di Santa Maria che nel frattempo sta cadendo in rovina. Nel maggio del 1602, appena ricevuta licenza di porre il Santissimo Sacramento nell'oratorio dei Disciplinanti, si decise per la demolizione della chiesa antica:

«et desiderando di p(ro)seguir la fabbrica... et che prima che far altro conveni gettar a terra le muraglie vege et levar i legnami e copertura e p(er)cio hanno ordinato d'essere insieme il giorno dell'Assensione e tutti insieme travagliar e dispachiare la giesia et poi di levar i legnami»²³⁸.

Il 20 maggio tutto il lavoro di demolizione fu terminato e si provvide come ultimo di far trasportare via il Battistero per porlo al sicuro in attesa della collocazione nella nuova chiesa. Già il 14 luglio si poterono elevare i pilastri che dovevano sorreggere le coperture delle navate. L'interno fu imbiancato nella primavera del 1604 grazie ai proventi delle Carità.

La comunità continuò nell'opera di abbellimento: nell'estate dello stesso anno si provvide a far confezionare un nuovo baldacchino da porre sopra il Santissimo

²³⁷ ACC, Mandati Comunali (Calizzano), Vol I (anni 1587-1598).

²³⁸ ACC, Mandati Comunali (Calizzano), Vol. II (anni 1598-1620); Balbis, 2012, p. 115.

Sacramento e del pulpito in calce e mattoni, che però crollò pochi mesi dopo la costruzione. A partire dalla primavera del 1608 si diede inizio alla fabbrica della sacrestia nuova e il 29 giugno 1608 il consiglio diede al sindaco il potere di edificare la cappella di Sant'Antonio e un anno dopo, il 24 giugno 1609 si decide di costruire anche la cappella della Madonna, entrambe ultimate nel 1610. Nella primavera del 1614 si mise mano al progetto per la costruzione del nuovo tabernacolo come ordinato dal vescovo nella sua visita pastorale e si optò per il marmo con guarniture dorate a modello di quello contenuto nella chiesa di monte Carmelo a Loano. Nello stesso anno Marco Aurelio Supparo (notaio e cancelliere della comunità) commissionò un'ancona con i *Santi Carlo, Nicola e Caterina*, e la comunità aveva dal suo canto in previsione di far eseguire un'ancona della Madonna del Carmine. Il fervore artistico e devozionale, ad alterne vicende, fiorì fino almeno al 1623 quando si commissionò un reliquiario per la i resti di Santa Libera.

Sempre nello stesso periodo abbiamo notizia che attorno alla fabbrica del Tabernacolo fosse attivo il pittore di Ormea Gio. Antonio Donato. La guerra e i continui passaggi di soldatesche e veri e propri eserciti esponevano il borgo e la sua gente a miseria, stenti e malattie. Vista la situazione, il consiglio, alla fine di novembre 1625 decise di mandare alcune suppellettili in Finale per scongiurare un loro possibile trafugamento o danneggiamento. La situazione peggiorò a dismisura due anni dopo a causa di un trinceramento, anche la chiesa parrocchiale antica non godeva di buono stato: nessun lavoro, a quanto si conosce, fu fatto per evitare il copioso stillicidio di acqua dal tetto e tra i signori Scarampi e la comunità fu sempre in disaccordo nel segnalare chi dovesse accollarsi la spesa per questi importanti interventi di risanamento. Un miglioramento si ebbe nella primavera del 1630, quando comparve in consiglio l'arciprete Antonio Tabbò. La peste intanto bussava alle porte dell'alta valle della Bormida. Nell'estate del 1630 furono registrati i primi contagi a Monasterolo. Iniziò così un periodo oscuro e i mandati del consiglio si arrestarono fino al 1633, quando cominciarono a riprendere le regolari riunioni e riapparve il fervore di un tempo della vita sociale della comunità.

Per quanto riguarda la chiesa di San Lorenzo il fervente interesse per l'abbellimento porta il consiglio a commissionare, nella primavera del 1635 il quadro per l'altare maggiore raffigurante *San Lorenzo* e circa un mese dopo cominciarono i lavori per la costruzione di una tribuna lignea di fondo per ospitare un organo.

CAT. P.80
Giulio Benso

*La Vergine, i Santi
Giovanni Battista,
Francesco d'Assisi,
Lorenzo, Dionigi e
Michele che
supplicano la Trinità
in favore delle anime
del Purgatorio.*

1650

Olio su tela
**Calizzano, chiesa di
San Lorenzo**

Bibliografia
Sertorio, 1903, c. 372;
Catelnovi 1971, p.
160; Castelnovi, 1987,
p. 139; Bartoletti,
1995, pp. 138- 139.

Negli anni Cinquanta
Giulio Benso realizzò



la pala per l'altare della cappella di patronato della famiglia Calizzano, probabilmente in commemorazione della peste degli anni Trenta. Essa rappresenta in una struttura piramidale, al vertice la Trinità composta da Gesù Cristo, in veste di Salvator Mundi, Dio Padre e la colomba. Essi ricevono preghiere e suppliche da due gruppi di persone, adagiati su due nuvolette grigiastre. A sinistra la Vergine Maria, in ginocchio è affiancata da san Dionigi decapitato con la mitra e dall'arcangelo Gabriele, che con la mano destra tiene la bilancia, mentre con la sinistra regge un uomo, un'anima, nuda. Alla destra san Giovanni Battista, con tipico attributo del bastone e il panneggio rosso, san Lorenzo, con la graticola e san Francesco con il saio marrone. Attorno fluttuano in aria una schiera di angioletti a grisaille. L'anima rappresentata al centro del dipinto, che porge la mano all'arcangelo fa da *trait-d'union* con la parte inferiore, alla base della struttura a triangolo, in cui sono rappresentate le anime del purgatorio, in un fiume di fuoco a cui un buon samaritano porge dell'acqua fresca.

Il pittore lavora a più riprese al tema del purgatorio, caro alla Controriforma. Nella pala egli cerca di creare una visione prospettica inserendo le numerose figure in un ampio spazio, senza rilegarle al primo piano come sua abitudine, conferendo un movimento e un impulso barocco nuovi, che però non trovano il risultato auspicato.

XXXII. 1652

COLLEZIONE PRIVATA

(CAT. P.81)

CAT. P.81
Giulio Benso

Trionfo della Fede sull'Eresia

1652

Olio su tela
H. 170; L. 254
mm
Genova,
Collezione
Zerbone

Bibliografia

Biavati 1992, pp.
97-98, n° 9;
Biavati, 2007,
pp. 446-447, n°
24.



Uno dei pochi quadri del Benso, noti, a trovarvi ancora in mano private, ancora conservato nel 2007 all'interno della collezione genovese Zerbone.

Lo stile esecutivo è proprio delle opere mature del pittore, vicino alla tela con il *Martirio di Santa Lucia* di Alassio del 1650, CAT. P. 79 e del *Santo Stefano cacciato dal tempio* eseguito nel 1667, CAT. P.95, per l'abbazia di Weingarten. I fustigatori, nerboruti angeli che si scagliano contro l'Eresia gettata a terra, trovano la loro ispirazione della pittura manierista di Raffaello e di Giulio Romano nelle Stanze Vaticane e di Luca Cambiaso in Palazzo Doria Spinola a Genova.

Il chiaroscuro della tela rivela le forme dinamiche e spezzate, in cui i contorni netti e calcati diventano definizione di uno spazio che è solo accennato.

XXXIII. 1655

COLLEZIONE PRIVATA

(CAT. P.82)

CAT. P.82

Giulio Benso

*La cacciata dei
mercanti dal tempio*

1655

Olio su tela

H. 119; L. 168 cm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Wannenes,
Genova 30 novembre
2010; Vendita,
Cambi, Genova 14
novembre 2018.



Bibliografia

Orlando, 2016, p. 52, n° 7.

L'opera in esame con la *Cacciata dei mercanti dal tempio*, si colloca nella fase matura ed estrema dell'attività pittorica di Giulio Benso: distante dalle opere giovanili degli anni Venti, tutte improntate sulle delicatezze dei trapassi chiaroscurali alla Paggi e caratterizzate da una pennellata leggera e libera, di segno piuttosto lombardo. Essa presenta lo stesso stile delle opere dell'ultimo decennio della vita del pittore, come *L'Eresia sconfitta dalla Santa Fede*, di collezione privata, CAT. P.81, e il *Santo Stefano cacciato dal tempio*, CAT. P.95, inviato all'abbazia di Weingarten nel 1667. Giulio Benso qui dipinge «a lunghe pennellate che formano vortici di pieghe, demarcate da spessi segni d'ombra, e determinano il dinamismo dei personaggi che lascia intendere che i disegni del Cambiaso siano una fonte diretta»²³⁹. Nella tela è evidente prova dell'abilità di impostare complesse scene animate in setting dove l'architettura di fondo ha un ruolo importante, da vero "prospettico", secondo quanto ricordano le fonti. Facendo un passo verso il barocco, Benso imposta lo spazio in senso dinamico come ben si vede anche qui,

²³⁹ Bartoletti, 2004, pp. 85-107.

pur mantenendosi fedele alla tradizione locale di un racconto che si dipana sotto lo sguardo dello spettatore, indugiando in dettagli narrativi, sui vari piani della rappresentazione. L'importante dimensionale del dipinto contribuisce a enfatizzare la teatralità della scena e a coinvolgere lo spettatore nel movimento convulso di questa folla che si allontana da Gesù adirato per la profanazione del tempio, con una forza centrifuga verso i limiti estremi della tela, e quasi ribaltandosi verso l'esterno, secondo un gioco illusionistico caro alla pittura del barocco maturo. L'opera rimase presso l'atelier dell'artista fino alla sua morte e la si ritrova descritta nell'inventario dei suoi beni allegato all'ultimo testamento, App. A, III, Doc. 6.

XXXIV. 1655

GENOVA, Palazzo Ducale

(CAT. P. 83)

L'attuale Palazzo ducale di Genova è il risultato dei rinnovi architettonici intercorsi tra il 1581 e il 1630 per proporre al doge e all'allora governo della Repubblica una sede più degna della loro importanza.

Ricavato dall'ampliamento e dalla ricomposizione dei vecchi corpi in cui si era andato articolando alla fine del secolo XIII, il futuro palazzo Reale, così sarà chiamato dopo il 1637, era chiuso a sud dalla piazza Nuova e fiancheggiato a ovest dal Palazzetto dove risiedevano le rote civili e criminali e si innalzavano le carceri principali. Esso si presentava come un grande complesso murato con due o più accessi, privo di cortine bucate e di quadrature decorative, dal momento che il prospetto principale era imprigionato dentro una corte chiusa dal cupo avancorpo della cortina, sede degli svizzeri e dei corsi che facevano parte del corpo di guardia della Signoria.

Nel Cinquecento fu decorato con numerosi affreschi all'interno come all'esterno. Di quelli della facciata originaria non resta più traccia, mentre si possono distinguere tre stagioni di interventi nelle sale, una delle quali fece seguito alla proclamazione della Vergine «Regina di Genova», che implicò l'intervento di artisti genovesi su un nuovo tema e su iconografie celebrative della città stessa.

Giovanni Battista Carlone fu uno dei destinatari di queste commissioni, in particolare incaricato di dipingere la cappella intorno al 1655, sulla base di un documento ricordato ma non citato da Alizeri. Tuttavia, non fu il solo in questa impresa, ma beneficiò della collaborazione di Giulio Benso, come già era avvenuto durante i cantieri dell'Annunziata del Guastato e di Cagnes-sur-Mer, soprattutto per la realizzazione di prospettive architettoniche e quadrature.

La cappella si trova al primo piano del palazzo, sulla parte sinistra rispetto alla facciata. Essa fu ideata come una grande macchina d'apparato, non dissimile dai «trionfi» costruiti con materiale deperibile.

CAT. 83
Giulio Benso e Giovanni Battista Carlone

La Vergine Regina di Genova

1655

Pittura a fresco
Genova,
Palazzo
Ducale,
cappella

Bibliografia

Soprani, ed?
1769, p. 4; Ratti,
1766, p. 29;
Ratti, 1780, p.
60; Alizeri,
1846, I, p. 100,
Alizeri; 1875, p.
96;
Gavazza, 1974,
pp. 293-298, fig.
289; Mancini,
2015, pp. 182-
183, n° 67, fig.
1.

I due pittori
furono
impegnati sin
dal 1655 nel
cantiere della



cappella del Palazzo Ducale di Genova, da poco rinnovato, con l'esecuzione dell'affresco con la *Storia di Genova*.

Le scene rappresentate sono inserite in una complessa architettura infittita da medaglioni e nicchie in cui sono raffigurati la Vergine col Bambino in gloria adagiati su nuvole trasportate da angeli e amorini. Essi sono circondati, più in basso dai santi protettori della città che, attraverso cartigli recanti scritte di carattere celebrativo, la implorano a protezione regale.

Il quadro centrale adotta lo schema compositivo della pala cinquecentesca con la divisione in due piani e le figure poste simmetricamente. Accanto a questo, vi furono

commemorati nelle pareti laterali gli episodi principali in cui le epopee genovesi appaiono ispirate dalla pietà religiosa come *La conquista di Gerusalemme da parte di Guglielmo Embriaco*; *L'arrivo a Genova delle ceneri del Battista*; *Colombo pianta la croce nel nuovo mondo*. Accanto a queste, le glorie dinastiche: *Il sacrificio dei Giustiniani a Sciò* e *La fondazione dei chierici minori da parte di Agostino Adorno*.

La collaborazione tra i due maestri non sembra limitata solo alla suddivisione implicita dei compiti: Carlone-Figure, Benso-Architetture, ma sembra esser stata più complessa, come lo si evince da un foglio preparatorio di collezione privata recentemente pubblicato da Mancini eseguito senza dubbio dal pittore pievese, come lo mostra il suo stile tipico delle opere mature, per la scena centrale dell'affresco con la *Vergine, il Bambino e Angeli*.

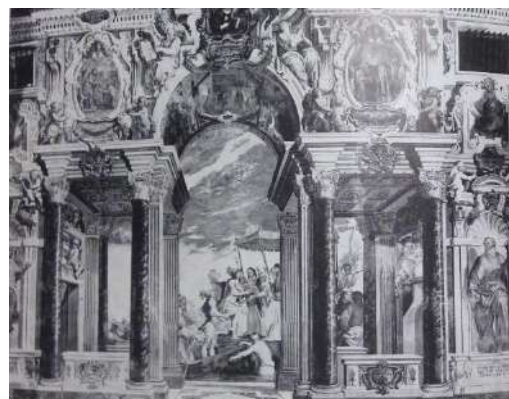


Cat.D.167

Non si tratta del primo esempio di elaborazione grafica di Giulio Benso per un'opera pittorica realizzata da Giovanni Battista Carlone. Può esser stato un'intesa di collaborazione in bottega? È possibile che ci sia stato un accordo tra i due per cui il nostro era incaricato dei progetti iniziali e delle architetture, mentre Carlone eseguiva gli affreschi.

Senza dubbio, in questo caso, si deve al Benso la resa dello scorcio molto accentuato delle colonne che costruiscono lo spazio, in cui i personaggi sono inseriti senza un preciso rapporto di proporzioni. Come già citato da Gavazza, sono caratteristici del pittore: l'uso delle colonne in forte scorcio, i balconi a balaustra con le volticine a spicchi istoriati, come già si era visto all'Annunziata e a Cagnes-sur-Mer. In alcuni monocromi, poi, la qualità inferiore fa supporre che siano stati eseguiti da altri allievi.

Potrebbe esserci stata la stessa collaborazione anche a Palazzo Reale?



Giovanni Battista Carlone e (forse) Giulio Benso, dettaglio della *Consegna delle ceneri di san Giovanni Battista*.

XXXV. 1659

SPOTORNO, oratorio della Santissima Annunziata (CAT. P 84)

L'oratorio della Santissima Annunziata di Spotorno è la sede dell'omonima confraternita. La facciata, spoglia, è di color ocra, conforme agli oratori liguri del Ponente. Non si hanno notizie certe sulla sua data di costruzione seppur nella relazione di monsignor Nicolò Mascardi, gesuita missionario del 1585 si legga:

«Oratorium amplum est licet non satis capax confratrum omnium. Ha il tetto soffittato [...] il pavimento è semplice cemento [...] le pareti sono ripiene di pitture rappresentanti pie immagini tollerabili. Vi è un solo altare»²⁴⁰.

Giuliano Cerutti informa nel 1976 del ritrovamento di un pilastro di sostegno del tetto, con la data *1655* incisavi sopra, che corrisponderebbe alla fine dei lavori della chiesa²⁴¹. Nei documenti archivistici conservati in loco, si legge inoltre che, con decreto del governatore di Savona, in data 6 maggio 1670, furono approvati i capitoli contenenti le norme da osservare da parte dei disciplinati:

«l'ambito degli umili penitenti, cioè il sacco di tela grosse semplice... Che copra tutto il corpo... E su quello, in fronte porteranno una crocetta rossa e nella spalla destra, verso il petto, l'immagine della Santa. E, si cingeranno con una cingo la ricorda con sette nodi in memoria del prezioso sangue che sparse il Salvatore»²⁴².

Seguono poi le descrizioni gli altri capitoli, come regole del pregare e fare disciplina e quelle delle pene a carico dei trasgressori:

²⁴⁰ Archivio dell'Oratorio della Ss. Annunziata di Spotorno. *Libro dei conti del Venerabile Oratorio della Ss. Annunziata del luogo di Spotorno, 1645-1800. Libro dei conti della Confraternita della Ss. Annunziata di Spotorno*, 1914.

²⁴¹ Cerutti, 1995, p. 35.

²⁴² Cerutti, 1995, p. 35; Archivio dell'Oratorio della Ss. Annunziata di Spotorno. *Libro dei conti del Venerabile Oratorio della Ss. Annunziata del luogo di Spotorno, 1645-1800. Libro dei conti della Confraternita della Ss. Annunziata di Spotorno*, 1914.

«chi porterà pugnale ho spada senza licenza sia sospeso dalla compagnia due mesi; se non a deporre le armi sia cancellato»²⁴³.

Si può quindi supporre che negli anni Sessanta del Seicento la chiesa e il relativo oratorio fossero edificati, abitati e in corso di decorazione.

Al loro interno, infatti, sono ricoverate alcune tele di grande importanza per la storia artistica della Liguria tra il Cinque e Seicento. Tra le più antiche che si conservano vi sono l'*Annunciazione* che anticamente fungeva da pala dell'altare maggiore, e la *Crocifissione*, un quadro di grandi dimensioni caratterizzato da una struttura compositiva rigida e da un linguaggio semplificato. I nuovi dettami imposti dalla Controriforma arrivarono sino alla città di Spotorno, invitando i confratelli ad adeguarsi alle nuove tematiche attinenti alle storie della Vergine, a cui la chiesa era dedicata e ad attenersi ai dettami anche nella scelta degli artisti. Nell'arco di quindici anni le pareti dell'oratorio si rivestirono di quattro pitture su tele. La prima, *Il matrimonio della Vergine*, fu eseguita da Giulio Benso che la datò e firmò nel 1659.

Domenico Piola e Giovanni Battista Merano realizzarono le altre: il primo *L'Adorazione dei pastori* e *l'Ascensione della Vergine*, rispettivamente del 1664 e 1669, il secondo la *Natività della Vergine*

²⁴³ Archivio dell'Oratorio della Ss. Annunziata di Spotorno. *Libro dei conti del Venerabile Oratorio della Ss. Annunziata del luogo di Spotorno, 1645-1800. Libro dei conti della Confraternita della Ss. Annunziata di Spotorno*, 1914.

CAT. P.84
Giulio Benso

Sposalizio della Vergine

1659

Olio su tela, restaurata da Nicola Restauri
H. 420; L. 280 mm
Datato e firmato da *Giulio Benso Spotorno, Oratorio della Santissima Annunziata*

Bibliografia

Ratti, 1780, vol. I, p. 282;
Sertorio, 1903, c. 382 v.; Grosso,
1930; Belloni, 1969, II, pp. 271,
286; Castelnovi, 1971, p. 160;
Newcome-Schleier, 1979, p. 31;
Pesenti, 1986, p. 143; Newcome-
Schleier, 1989, I, p. 36, II, voce
Benso Giulio; Bartoletti, 1995, p.
104 Cerutti, 1995, p. 36.



L'opera di Benso, una delle rarissime firmate e datate, si colloca tra le ultime che si conoscano dell'artista e consente di delineare l'evoluzione stilistica della sua opera, in relazione alle opere giovanili.

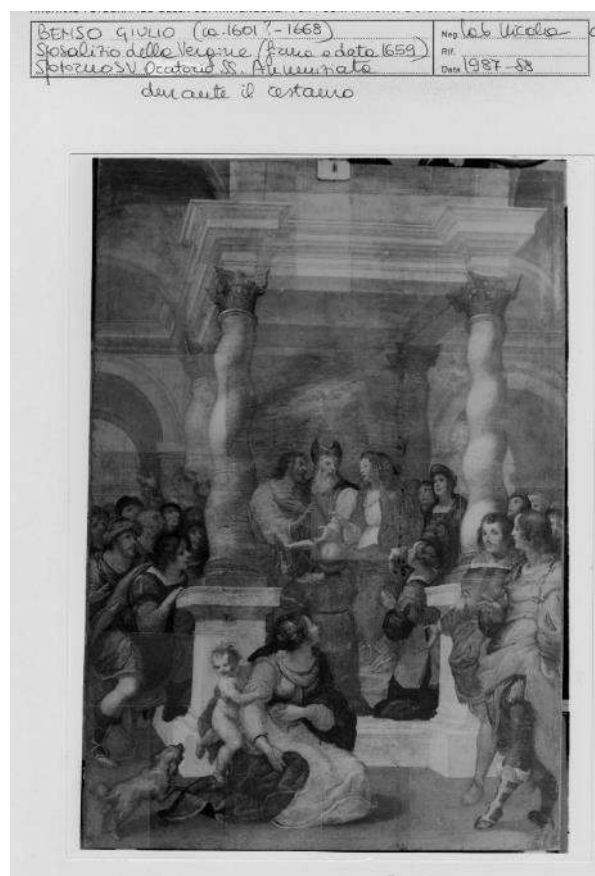
Sempre presente e chiara è l'abilità nel gioco prospettico e la rappresentazione scorciata dei personaggi è un *leitmotiv* del suo linguaggio figurativo. Stessa riflessione per le caratteristiche stilistiche delle figure, che esibiscono i tipici nasi appuntiti, gli occhi tondeggianti e sono vestite con abiti dei Seicento che mostrano dei panneggi duri e rigidi.

La scena principale si svolge sotto un baldacchino sorretto da colonne tortili posto in secondo piano. Esso ricorda il baldacchino del Bernini in San Pietro, eseguito tra il 1624 e il 1633, la cui fama non tardò a estendersi fino al genovesato. In primo piano, ai piedi del baldacchino, a sinistra è rappresentata una buffa scenetta tra un bambino, aggrappato alla mamma e un cane, soliti protagonisti delle opere del Benso funzionali a riempire gli angoli vuoti delle sue composizioni. Nella destra, invece, sono raffigurate due persone che camminano parlando e che ricordano, come già affermato da Belloni, le figure nella tela con *l'Erezione delle Croci alle porte di Milano* di Cerano. L'influenza con la pittura lombarda è evidente e passa attraverso Giulio Cesare Procaccini, soprattutto nelle opere

per la celebrazione di San Carlo Borromeo nel Duomo di Milano. La tela di Spotorno è stata ritoccata nella parte inferiore per cui è impossibile rintracciarne la tipica stilizzazione del panneggio nella manica e nell'abito della donna in primo piano, completamente rifatti. L'*atelier* Nicola la restaurò alla fine degli anni Ottanta ponendo rimedio ad alcune lacune e ridipinture.



CAT. P.84 Prima del restauro



CAT. P.84 Dopo il restauro

XXXVI. 1660

GARLENDÀ, chiesa della Natività della Vergine (CAT. P.85)

La chiesa parrocchiale di Garlenda, dedicata alla Natività della Vergine, fu costruita per volere della famiglia dei conti Costa nei primi decenni del XVII secolo. Il suo interno fu decorato con opere di prestigio secondo il volere di Ottavio Costa, che riunì alcuni tra i più celebri artisti dell'epoca²⁴⁴.

Tra queste, le più celebri sono *la Vergine con Sant'Antonio da Padova che libera le anime del purgatorio* di Giulio Benso, il *Battesimo di Cristo* di Domenico Piola, la *Santa Trinità* di Giovanni Andrea De Ferrari, il *Martirio di Sant'Eramo* anticamente attribuito a Nicolas Poussin, la *Vergine con il Bambino e San Maur* di Domenichino e, infine, la *Nascita della Vergine*, tela magistrale di Annibale Carracci, un tempo attribuita a Giovambattista Guarini.

²⁴⁴ Costa Restagno, 2004, p. 48.

CAT P.85
Giulio Benso

La Vergine, con sant'Antonio da Padova, che libera le anime del purgatorio

1660

Olio su tela

H. 265; L. 169 mm

Garlenda, chiesa della Natività della Vergine

Bibliografia

Ratti, 1780², p. 15; Sertorio, 1903, c. 383; Grosso, 1951, p. 256; Grimaldi, 2014, p. 208.

Le prime descrizioni del tempio e dell'opera risalgono al *Libro della Parocchiale chiesa in titolo di Prepositura*

di Garlenda. In cui sono descritte le terre spettanti a detta chiesa o sia capelle; et oratorii in essa eretti, et ad essa annesse. (...) Composto l'anno 1723 dal Signore Prevosto Angelo Maria Schiva. In esso si fa menzione delle:

«capelle, et oratorii in essa eretti (...). Pittori delle ancone della chiesa parrocchiale di Garlenda: *Il Suffragio Il Benso da Pieve*»²⁴⁵.

Circa cinquant'anni dopo, Carlo Giuseppe Ratti, tornò a citarla nella *Descrizione delle Pitture, Scolture, e Architetture ecc, che trovansi in alcune Città Borghi, e castelli delle due Riviere dello Stato Ligure*, in cui trattando della

«magnifica Chiesa fatta fabbricare dai Conti Costa [egli rilevò l'esistenza di] bellissime tavole d'altare [tra cui una rappresentante la] B. Vergine, e le Anime Purganti, di *Giulio Benso*»²⁴⁶.



²⁴⁵ Archivio della Curia Vescovile di Albenga, Sezione Archivio Parrocchiale di Garlenda, Libro, 27.

²⁴⁶ Ratti, 1780, II, p. 15-16.

Le informazioni sull'edificio e i capolavori ivi ricoverati si susseguirono nel corso del tempo. Nel 1951 Orlando Grosso nella sua guida della città «altro borgo medievale con castello mura e torri e chiesa parrocchiale ricca di opere d'arte», menzionò Giulio Benso come uno degli autori delle opere che si conservano al suo interno. Mentre, nel 1968 Venanzio Belloni riferì che la cittadina di Garlenda possedeva tre tele del Benso, in cattivo stato di conservazione. Il dipinto già menzionato, un secondo quadro, sopra l'altare a destra con *l'Eterno Padre che regge tra le braccia il corpo morto di Cristo* (qui riprodotto) «ampiamente ridipinto» e una terza tela, anch'essa restaurata conservata presso il quarto altare a sinistra, di cui non fornisce l'iconografia. Questi due ultimi non trovano riscontro con il vero giacché nessun altro quadro presente possiede le caratteristiche stilistiche tipiche delle opere dell'artista, sono pertanto da considerare di artisti anonimi.



Anonimo, *Dio Padre tiene fra le braccia Gesù Cristo morto*, Garlenda, chiesa della Natività della Vergine

L'unico dipinto del maestro è quello della *Vergine e le Anime purganti*, conservato ora come allora sull'altare maggiore della quarta cappella a destra della chiesa, dedicata al Suffragio e alle Anime del Purgatorio e di proprietà comunale. Essa fu costruita intorno agli anni Sessanta del Seicento e il quadro vi arrivò probabilmente in un arco temporale che va dal 1659 al 1668. Sappiamo da una «Relazione del Feudo di Garlenda» che il 13 maggio del 1659 essa era ancora spoglia, senza titolo, senza entrata, senza padrone e senza ancona²⁴⁷.

Per avere la prima menzione dell'opera bisogna attendere l'inventario del 1675, in cui si legge:

²⁴⁷ Archivio della Curia Vescovile di Albenga, Sezione Archivio Parrocchiale, sezione Garlenda, Libro della Parrocchiale, 27. Grimaldi, 2004, p. 84.

«un suo [Benso] quadro co l'effigie della Vergine e S. Antonio da Padova et il purgatorio»²⁴⁸.

A tale data, tuttavia, Giulio Benso era ormai morto da sette anni circa, per questo il termine ultimo dell'esecuzione e quindi dell'arrivo della tela nella chiesa può essere fatto risalire all'anno di morte del pittore, avvenuta nel 1668.

Per quanto riguarda la committenza, sembra difficile da poterla stabilire, dal momento che la cappella, insieme ad altre due, appartiene alla comunità e viene mantenuta dalla chiesa stessa, senza godere di un particolare patronato.

L'ancona rappresenta un'iconografia coerente con i dettami della Controriforma che mostra la Vergine Maria scendere verso le anime del Purgatorio per accogliere, tramite la mediazione di Sant'Antonio da Padova, un'anima purificata. La Vergine è quindi rappresentata a sinistra mentre cala giù dal cielo su una nuvola sostenuta dagli angeli e si dirige verso un'anima purgante, nuda, di cui con immenso amore e grazia prende le mani per farla uscire dal mare di fuoco in cui sono immerse altre anime a spurgare i propri peccati che assistono alla scena. Gli abiti rossi e azzurri di Maria si contorcono all'azione del vento, che avvolge la nuvola durante la sua discesa. Il tema permette, inoltre, all'artista l'inserimento di architetture prospettiche, tuttavia non manca l'allusione alla fuga prospettica, attraverso il cerchio di nuvole di amorini. L'opera subì un restauro nel 1996²⁴⁹.

L'aggiunta di sant'Antonio raffigurato a destra mentre abbassa e le fiamme, intercede e aiuta l'anima purificata ad avvicinarsi alla Vergine è coerente con la dottrina tridentina di devozione dei santi.

Il soggetto prescelto è in linea con l'intitolazione della cappella e corrisponde pienamente ai principi stabiliti dalla Controriforma, riassumendo i capisaldi della chiesa romana di fronte alle critiche dei protestanti sul dogma. I protestanti, infatti, ritenendo la grazia un dono esclusivamente divino rifiutavano di credere alle virtù delle indulgenze e alla possibilità di dell'uomo sulla terra di intercedere sul destino delle anime, vanificavano così la funzione della preghiera, la mediazione da parte di Maria e dei Santi, le indulgenze

²⁴⁸ Archivio della Curia Vescovile di Albenga, Sezione Archivio Diocesano 150; Grimaldi, 2014, p. 212.

²⁴⁹ Documento di restauro conservato presso la Soprintendenza per il patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico della Liguria: «7 marzo 1996. (...) si conferma la disponibilità di quest'Ufficio ad effettuare il restauro del dipinto di Giulio Benso, raffigurante La Vergine e le anime purganti (olio su tela, sec. XVII)»; «verbale di consegna 27.8.96. Si restituiscono in data odierna il dipinto di Giulio Benso (olio su tela, sec. XVII) raffigurante La Vergine e le anime Purganti, restaurato presso il laboratorio di questa Soprintendenza (...)».

e lo stesso Purgatorio. Secondo la loro opinione quest'ultimo era del tutto inutile e inesistente, giacché Cristo, sacrificandosi per noi aveva lavato con il suo sangue i nostri peccati²⁵⁰. La Chiesa al contrario difendeva il concetto d'indulgenza e affermava, quindi, l'esistenza del Purgatorio.

L'iconografia della *Vergine e le Anime del Purgatorio* non era nuova per Giulio Benso che già l'aveva proposta in due altre opere: la tela realizzata in giovinezza per la chiesa di San Marco al Molo a Genova, CAT. P.03, più legata a principi del tardo manierismo appresi nella bottega del Paggi e quella della Chiesa di Calizzano, CAT. P. 80, anch'essa di tarda esecuzione, probabilmente coeva all'opera di Garlanda.

In epoca post tridentina la pittura era fondamentale sussidio educativo per il popolo cattolico con l'arduo compito di esprimere questi concetti di grande importanza dottrinale. Benché l'iconografia del purgatorio esistesse già alla fine del medioevo, negli anni post tridentini si ha un grande sviluppo del tema²⁵¹. La Repubblica di Genova, già particolarmente devota alla figura della Vergine, considerata la Regina della Superba, trovandosi ad esser al centro di questo dibattito, si fa portavoce di una risposta coerente alle esigenze dogmatiche imposte dalla Controriforma.

Il tema del purgatorio, inoltre, era particolarmente caro ai Genovesi, visto il legame patriottico con la santa Caterina da Genova, la «Dottoressa» del purgatorio che ne pubblica il trattato.

La descrizione che la santa fece di una delle anime purganti fu probabilmente nota a Giulio Benso, che pare essersene ispirato nel dipinto: «Quest' anima santa ancora in carne, trovandosi posta nel Purgatorio dell' affocato divino Amore, il quale tutta la bruciava e purificava di quanto era in lei da purificare, acciocché, passando di questa vita, potesse esser presentata innanzi al cospetto del suo dolce Amore Iddio, per mezzo di questo amoroso fuoco, comprendeva nell' anima sua come stavano l' anime de' fedeli nel luogo del Purgatorio, per purgare ogni ruggine e macchia di peccato, che in questa vita ancora non avessero purgato».

²⁵⁰ Mâle, 1932, p. 58.

²⁵¹ Mâle, 1995, p. 103.

XXXVII. 1660-1667

GENOVA, Chiesa di San Bartolomeo degli Armeni (CAT. P.86)

La Chiesa di San Bartolomeo degli Armeni fu fondata nel 1308 da due monaci di San Basilio, Martino e Guglielmo, dalla Montagna Nera, fuggiti dall'Armenia meridionale, invasa dai turchi. Il terreno apparteneva a Oberto Purpurario, che lo donò e contribuì finanziariamente alla costruzione della chiesa stessa. La prima pietra fu posata dall'arcivescovo Porchetto Spinola (1299-1321) che dedicò la chiesa alla Vergine e all'Apostolo di San Bartolomeo, patrono dei monaci balinesi²⁵².

Lo Scolari riportò che nel 1644 il monastero dava segni di decadenza morale, per questo il 22 aprile del 1651 l'arcivescovo Stefano Durazzo mise in atto l'ingiunzione di Papa Innocenzo X, il quale, con la bolla papale del 29 ottobre del 1650 sopprimeva il monastero²⁵³. I monaci rimanenti furono aggregati alla comunità dei canonici lateranensi e ai servitori della Vergine. La chiesa fu quindi affidata come commenda a Lorenzo Raggi il 5 novembre 1653²⁵⁴. Molti ordini sacerdotali aspirano a prendere possesso del luogo, i domenicani in prim'ordine. Il doge dell'epoca, Alessandro Spinola spinto da interessi personali, affida la chiesa e il monastero ai Padri barnabiti della congregazione di San Paolo, che ne fecero un centro della pietà religiosa e della cultura. Essi lo inaugurarono ufficialmente il 3 maggio 1656 con una grande celebrazione a cui parteciparono il nuovo Doge, Giulio Sauli, alcuni membri del governo e monsignor Francesco Paggi, vescovo barnabita di Brugnano, figlio del pittore Giovan Battista Paggi²⁵⁵.

Della costruzione originale, probabilmente a pianta centrale, resta solo l'abside con la cupola e la cappella laterale sinistra. Quella di destra, dedicata a san Pantelemone fu distrutta nel 1883 per costruirvi il palazzo adiacente. L'arrivo dei padri barnabiti, tuttora presenti, coincise con l'arricchimento di prestigiose opere d'arte, il cui soggetto spesso era legato alla reliquia del Santo Sudario d'Edessa, una pittura a tempera su tela rappresentante Cristo, che il Doge di Genova Leonardo Montaldo ricevette dall'imperatore di Costantinopoli e che donò ai monaci di san Bartolomeo nel 1388. Tra gli autori principali si trovano: Giovanni Battista Paggi, Orazio De Ferrari, Lazzaro

²⁵² Manoscritto, Genova, San Bartolomeo degli Armeni, n° 1, n° 3; Manoscritto, Genova, San Bartolomeo degli Armeni², c. 2r; Schiaffino t. II, c. 31-4; t. III, c. 27, 30, 31, e t. IV, c. 302; De Simoni, II, 1948, p. 83; Scolari, 1978, pp. 641-645.

²⁵³ Scolari, 1978, p. 642.

²⁵⁴ Manoscritto, Genova, San Bartolomeo degli Armeni, n° 1, n° 3, c. F. 46; Scolari, 1978, pp. 642-643.

²⁵⁵ Manoscritto Genova, *Archivio Segreto*, c. 240 v.; De Simoni, II, 1948, p. 84; Scolari, 1978, p. 643.

Tavarone e Giulio Benso. La tela di quest'ultimo fu citata dall'Alizeri il quale riferì che il pittore aveva realizzato in età il *San Taddeo che battezza Anania*

«vecchia e sposata»²⁵⁶.

Altre guide sul genovesato attestano che l'ancona si trovava ancora sul luogo per tutto il XIX secolo²⁵⁷.

Al principio del Novecento, padre Sertorio tornò a parlarne asserendo che l'opera,

«un quadro un po' roso dal tempo della grandezza di m. 3 per due. Vi sono molte figure»²⁵⁸

era a quell'epoca presso il refettorio dell'Istituto dei ciechi, un edificio poco lontano dalla chiesa, dove anticamente vi era il monastero dei monaci armeniani di san Basile²⁵⁹.

Nuove notizie sono fornite nel 1975 da Belloni che pubblica alcune informazioni trovate in un manoscritto relativo la chiesa, conservato presso l'Archivio di Stato di Genova, fino a quel momento inedito²⁶⁰.

«Per termine o compimento di questa relazione non sarà se non conveniente il dire ancora qualche cosa de' molti e riguardevoli quadri del Santo Sudario, che si sono fatti da noi dipingere e porre in chiesa, dove hora si veggono; tanto per essere un'opera molto degna e considerabile per se stessa, quanto perché resti a' posteri particolare memoria de' pittori che gli han dipinti e se ne faccia in ogni tempo la stima dovuta. Stabilito, dunque, l'acquisto di San Bartolomeo e ben introdotte le cose all'amministrazione temporale, al P.re D. Romolo Marcheli, prima Pro. di S. Paolo e poi nel Capitolo Generale di quell'anno fatto Pr. Di San Bartolomeo, venne ben presto in pensiero di far molti quadri grandi e mezzani, ne' quali fossero dipinti i fatti principali del Volto Santo, cavati dalla sua historia, che avrebbero servito non solo per maggior culto, decoro, venerazione e devozione d'una reliquia si grande, ma anco di vago, proporzionato e maestoso ornamento di tutta la chiesa [...] Dei tre grandi che sono in fondo alla chiesa il primo contiene il Battesimo del Re Abagaro ;

²⁵⁶ Alizeri, 1847, II, p. 971

²⁵⁷ Anonimo, 1818, pp. 49-50; Anonimo, 1846, pp. 40-41; Anonimo, 1862, pp. 31-32.

²⁵⁸ Sertorio, 1903, c. 382.

²⁵⁹ Sertorio, 1903, c. 382.

²⁶⁰ Belloni, 1975, pp. 16-22. Il documento di cui scrive è il Manoscritto, Genova, San Bartolomeo degli Armeni², cc. 17-18.

lo fece fare da BENZIO il P. Pasqua, ma contro la volontà del P. Pro.po, non essendo detto pittore de' migliori perché sebbene assai buono nel disegnare, manca però nel colorito»²⁶¹.

Purtroppo, non possiamo confermare questo giudizio di valore espresso sull'opera di Giulio Benso, poiché la tela è perduta. Seguendo le istruzioni di padre Sertorio, si sono condotte alcune indagini presso l'Istituto per ciechi, ma i risultati non sono stati soddisfacenti.

²⁶¹ Manoscritto, Genova, San Bartolomeo degli Armeni², cc. 17-18.

CAT. P. 86
Giulio Benso

San Taddeo Apostolo in atto di battezzare Ananio Pittore del Re Abagaro

1660-1667

Olio su tela

Circa H. 300; L. 200 cm

Genova, Istituto per ciechi, David Chiossone refettorio (?), secondo Sertorio, 1903

Provenienza

Genova, chiesa di San Bartolomeo degli Armeni

Bibliografia

Soprani, 1674, p. 238; Soprani, ed. 1768, p. 283; Anonimo, 1818, pp. 49-50 (attribuito a Paggi); Alizeri, 1847, II, p. 971; Anonimo, 1846, p. 41; Anonimo, 1862, p. 32; Sertorio, 1903, c. 382; De Simoni, 1948, II, pp. 84 e 86 (attribuita a Paggi o Orazio, non chiaro); Belloni, 1969, II, p. 274; Belloni, 1975, pp. 16-22, Parodi, 2004, p. 308, p. 314, nota 81; Bartoletti, 2004, pp. 102-103, nota 88.

L'opera è attualmente non rintracciabile, ma Raffaele Soprani ricordava:

«Già il Benso era avanzato in età, quando lavorò per la Chiesa di S. Bartolommeo, detto de li Armeni, una tavola rappresentativa di S. Taddeo Apostolo in atto di battezzare Anania Pittore del Re Abagaro: e da quest' Opera ancora riportò molta lode»²⁶².

Giudizio assai controverso da quello fornito da un anonimo autore della cronaca relativa alla chiesa di San Bartolomeo degli Armeni, nel 1872, vendendo l'opera, descrisse l'artista come:

«Non [...] de' migliori perché sebbene assai buono nel disegnare, manca però nel colorito»²⁶³.

Questo giudizio di valore ci pare oggi curioso ed ingiusto, poiché il pittore nel momento in cui realizzò la presente tela era malato, affetto da reumatismi e sarebbe morto dopo qualche mese. Il presidente dell'Istituto per ciechi David Chiossone e gli ipovedenti,

²⁶² Soprani, ed. 1768, p. 283.

²⁶³ Anonimo, 1872, p. 32.

Claudio Cassinelli, conferma che non esistano nella onlus dipinti di Giulio Benso (comunicazione scritta, 7 marzo 2016).

XXXVIII. 1628-1668

WEINGARTEN, basilica di San Martino e Osvaldo (CAT. P.87- CAT. P.129)

L'abbazia benedettina tedesca di Weingarten, nel Württemberg, conserva oggi il nucleo più cospicuo di dipinti realizzati dal pittore in un ampio arco temporale, che va dal 1628 al 1668, anno della sua morte. Le nove tele qui conservate, e le altre non pervenute, di cui si posseggono solo menzioni, sono state preparate a Genova attraverso numerosi disegni. L'aspetto più singolare di questa vicenda non risiede unicamente nella provenienza straniera della commissione, ma nella durata della collaborazione da considerarsi un *unicum* nella storia dell'arte genovese. Le richieste delle tele sono documentate da uno scambio epistolare tra il pittore e il committente, l'abate Gabriele Bucellino, trascritto da padre Lorenzo Sertorio, discendente ed erede della famiglia Benso, in un manoscritto conservato presso la Biblioteca della Società di Storia Patria di Genova²⁶⁴ e registrate dai tedeschi padre Stump e Sphar negli anni Settanta²⁶⁵.

Per ulteriori informazioni si rimanda al capitolo 3.

²⁶⁴ Sertorio, 1903. Il manoscritto è conservato a Genova, presso la Biblioteca della Società di Storia Patria sotto il codice: ms. 87.

²⁶⁵ Stump, 1974 e Sphar, 1976.

CAT. P.87
Giulio Benso

La Vergine con il Bambino, san Benedetto e santa Scolastica

1628

Olio su tela
Weingarten, basilica di San Martino e Osvaldo

Bibliografia

Sphar 1974, pp. 114-115; Stump, 1976, p. 65; Gavazza 1974, p. 358, nota 80; Newcome-Schleier, 1979, p. 29; Pesenti, 1986, p. 139; Castelnovi 1987, p. 138, fig. 100; Newcome-Schleier, 1994, p. 149; Bartoletti, 2004, pp. 88-89, fig. 3; Newcome-Scheleir, 2012, p. 44.



Nel 1976, Stump precisò la data, dell'arrivo della presente *Madonna col*

Bambino e Santa Scolastica di Giulio Benso presso la basilica di Weingarten. Era il **13 febbraio 1629** e si trattava della prima tela a giungere in Germania dopo il rientro del pittore in Italia, a seguito della sua partenza a causa del sopraggiungere dell'epidemia di peste²⁶⁶.

La pala fu installata presso l'altare di san Benedetto sul lato sud, e subì nel XVIII secolo un restringimento laterale inferiore e una sagomatura nella parte superiore quando fu spostata nel nuovo altare settecentesco. Essa mostra, su una piccola scalinata, una scena di adorazione della Vergine con il Bambino, rappresentati nella sommità di questa da parte di due santi molto importanti per l'ordine benedettino: san Benedetto e santa Scolastica entrambi da Norcia. Il primo, patrono dell'ordine è raffigurato, sul gradito inferiore, in dolce atto affettivo nei confronti del piccolo Gesù. Egli veste capo nero da abate e reca il suo bastone, momentaneamente posato alle sue spalle e retto da una schiera di angioletti alati che giocano con la sua mitra. La seconda, santa Scolastica da Norcia, dalla base dei gradini bacia i piedi di Maria, in rosso con un manto blu. Essa porta l'abito monacale e tiene in mano il rosario, assistita da una colomba, suo attributo. Tutt'intorno

²⁶⁶ Per ulteriori dettagli, cfr. il cap. 3.

la scena numerose figure celesti assistono l'evento e lasciano intravedere a destra un paesaggio con edifici classicheggianti, che mostrano l'interesse del maestro per l'architettura e la resa prospettica.

Mary Newcome-Schleier la descrisse come

«as one of Benso's most delicately painted and attractive works»²⁶⁷.

Franco Pesenti aveva già notato come la formazione all'accademia di Giovanni Battista Paggi e il contatto con la scuola milanese mediata da Procaccini avessero giocato un ruolo determinante nella composizione di quest'opera²⁶⁸. L'ascendenza paggesca è infatti evidente nella rappresentazione delle figure femminili, che presentano ancora volti allungati, lineamenti delicati e angelici. La tavolozza cromatica, però, è più schiarita e sembra derivata dal collega Bernardo Strozzi. Sono assenti, inoltre i contratti chiaroscurali che caratterizzeranno le opere più mature e i trapassi di colore sono più fluidi e morbidi, così come anche i panneggi.

Della scuola lombarda, in particolare di Giulio Cesare Procaccini sembra essere la concatenazione delle figure che ha come centro la Vergine, dalla posa sbilanciata, mentre sale i gradini da cui accoglie l'omaggio dei due santi fratelli.

Il pittore aveva lavorato alla preparazione della tela su almeno due disegni oggi conosciuti. Uno più finito, che rielabora la composizione in intero senza soffermarsi sul paesaggio presente nella tela finale (Cat. D.58 e Cat. D.59). Esso fu probabilmente presentato a padre Bucellino perché validasse il progetto e si trova oggi in collezione privata, così come il secondo, alla sanguigna, che mostra solo il particolare della Vergine con il Bambino.

Si segnala, inoltre l'esistenza di un foglio di Bucellino con lo stesso soggetto conservato presso la Hofbibliothek di Stoccarda (HB, V, 13)²⁶⁹.

²⁶⁷ Newcome-Schleier, 1979, p. 29.

²⁶⁸ Pesenti, 1986, p. 139

²⁶⁹ Stump, 1976, p. 65, nota 147.



Cat. D.58



Cat. D.59

CAT. P.88
Giulio Benso

La Trinità

1631

Olio su tela

Weingarten, basilica di San Martino e Osvaldo

Bibliografia

Sertorio, 1903, c. 375; Gavazza, 1974, p. 358, nota 80; Sphar, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 64; Newcome-Schleier, 1979, p. 29-30; Pesenti, 1986, p. 29-30; Castelnovi, 1987, p. 138; Newcome-Schleier, 1994, p. 149; Bartoletti, 2004, p. 91, fig. 5.

Una missiva riassunta da padre Sertorio nel suo manoscritto, inviata da padre Bucellino il 7 settembre 1631, informa Giulio Benso che l'opera tanto attesa per l'Altar Maggiore era ben arrivata in Germania a fine agosto²⁷⁰. Qui fu subito molto apprezzata da Franz Dietrich, come lo attestano i



documenti analizzati da Gebhard Spahr e Thomas J. Stump²⁷¹ e da alcuni artisti tedeschi che ne trassero ispirazione per le loro opere. In mancanza di altri documenti, il settembre del 1631 è da considerare un termine *ante quem* la sua realizzazione.

La pala tedesca mostra una composizione ricca di figure. Nella parte superiore Dio padre a torso nudo entra teatralmente in scena circondato da angioletti alati che danzano nell'aria il giro tondo. Poco più in basso Gesù, rappresentato come Salvator Mundi, con il grande globo terrestre, insanguinato dallo zampillo che fuoriesce dal suo torso, affiancato dalla giovane Vergine; guardano verso il Padre. In basso una schiera di angeli e santi assistono alla scena. Quest'ultimi, san Benedetto, sant'Altone, san Martino e Osvaldo erano i titolari della basilica rappresentati in basso in ginocchio. La composizione è ardita, le figure si susseguono una dopo l'altra, con caratteristiche,

²⁷⁰ Per ulteriori informazioni circa lo scambio epistolare, cfr. cap. 3.

²⁷¹Sertorio, 1903, c. 375; Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 34.

espressioni e attributi ben delineati. Tutto sembra unito da gesti, sguardi e un movimento vorticoso.

Gabriele Bucellino aveva probabilmente inviato precedentemente una lettera al pittore con la commissione dell'opera, insieme ad un rapido schizzo a penna e inchiostro bruno in cui gli indicava, grosso modo, come l'opera avrebbe dovuto essere. Il disegno è conservato presso il manoscritto di Sertorio. Esso suggeriva una composizione semplice in cui predominava la figurazione della Trinità presso la quale si trovavano i santi titolari della basilica. Benso provò a schizzare una composizione simile, probabilmente Cat.D.74, ma non essendo soddisfatto non ne tenne particolarmente conto nell'esecuzione finale che decise di stravolgere in virtù di un'impostazione bipartita e frontale proposta dal suo interlocutore in virtù di una rappresentazione unitaria, più moderna, costituita da molte più figure. Il committente era probabilmente a conoscenza dei progetti del pittore, grazie ai fogli di presentazione, oggi in collezione privata, Cat. D.90 e Cat.D.91, che quest'ultimo dovette inviargli prima di procedere alla realizzazione della tela. Il nostro sembra piuttosto aver tratto ispirazione da un disegno del suo maestro, Giovanni Battista Paggi conservato presso il museo degli Uffizi, inv. 13309 F e dall'affresco di Strozzi in San Domenico con la *Visione di san Domenico*, realizzato nel 1622, di cui usa lo stesso schema compositivo. Si ricorda che nel 1630 Giulio era impegnato nella stessa chiesa di San Domenico con un grande cantiere di pitture su tela e affreschi (CAT. P.37- a CAT. P.40).

L'opera fu lodata e apprezzata dagli artisti locali, in particolare da Johann Mathias Kager che ne trae ispirazione per la realizzazione dell'incisione con lo stesso soggetto, oggi in collezione privata e il disegno preparatorio per la parte bassa conservato presso il museo di belle arti di Budapest, inv. 1295.



Giovanni Battista Paggi, *Trinità con Santi*, Firenze, GDSU, Uffizi



Gabriele Bucellino, *Progetto per la Trinità*, Manoscritto del Sertorio

Bernardo Strozzi, *Visione di san Domenico*, Genova, chiesa di San Domenico



Johann Mathias Kager, *Trinità*, collezione particolare.

Johann Mathias Kager, *Trinità*, dettaglio parte bassa, Budapest, museo di belle arti



CAT. P.89
Giulio Benso

1631

La crocifissione di Gesù Cristo

Olio su tela
ca. H. 194; L. 134 cm

Weingarten, basilica di San Martino e Osvaldo

Bibliografia

Sertorio, 1903, c. 375; Gavazza, 1974, p. 358; Spahr, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 65; Newcome-Scheleir, 1979, p. 29; Castelnovi, 1987, p. 138; Bartoletti, 2004, p. 90, fig. 4, p. 94.

Secondo Sertorio, l'opera fu commissionata nel 1630 e giunse in Germania sin dal 2 ottobre del 1631, in contrasto con quanto si desuma dalle fonti letterarie tedesche²⁷².



L'opera rappresenta Cristo in croce, al centro della composizione, effigiato con un corpo languido, bianco, esanime. Una luce divina illumina il suo lato destro e mostra il suo incarnato ancora più livido. Il cielo, oscurato dalle tenebre, partecipa alla scena drammatica, ma si scorge, in lontananza, una luce che rischiarava ed evoca la Resurrezione. Longino è ai suoi piedi, a sinistra, in groppa al suo destriero e vestito con l'armatura da legionario romano, con l'elmo e il gladio al suo fianco. Ha già trafitto il costato del Salvatore per accettarne la morte e, spalancando le braccia in segno di stupore, indirizza il suo sguardo guarito verso il corpo esanime di Cristo. Il suo destriero è pronto a partire, guarda verso sinistra, come il cavallo di Longino nella *Crocifissione* di Tintoretto nella Scuola di San Rocco, ma il soldato è inerte, immobilizzato dal grande miracolo. I due ladroni, crocefissi perpendicolarmente, delimitano la scena lungo i due lati. Ai piedi della croce, a sinistra Longino, in groppa al suo destriero, dopo aver alzato gli occhi e spalanca le braccia in segno di accettazione. Mentre, a destra, la Vergine, accasciata a terra, quasi priva di sensi, è soccorsa da una Maria e da San Giovanni, che si asciuga le lacrime. La Maddalena, al suo fianco, alza le mani al cielo in segno di obbedienza.

²⁷² Cfr. Cap. 3.

L'artista, nel momento dell'esecuzione, doveva probabilmente sapere che la pala sarebbe stata collocata presso la cappella dedicata alla reliquia del Sangue di Cristo e per questa ragione decise di inserire la figura di Longino, che ritrova la vista grazie al contatto con lo zampillo di sangue miracoloso del Cristo.

Benso elaborò la composizione in due disegni preparatori, che presentano tecniche e gradi di finitezza diversi. Il primo, passato in collezione privata, Cat. D.93, sembrerebbe uno studio della composizione. Il tratto è molto rapido, le figure sono semplicemente abbozzate. La parte superiore, Cristo e i due ladroni, sembra mantenuta nella pittura, mentre quella inferiore subisce alcune variazioni. La figura del Longino, in sella al suo destriero, è ritratta nel momento principale, in cui il soldato romano, alzando la lancia verso il corpo esanime di Cristo, ne trafigge il costolato. La Maddalena abbraccia la croce guardando verso l'alto e la Vergine, addolorata, è sorretta da una delle Marie ma si tiene ancora in piedi. La composizione, così delineata, pone l'accento sul momento immediatamente successivo alla crocifissione evidenziando l'atto estremo del Longino. Nel dipinto il gesto del Longino è già stato compiuto e al drammatico ricordo della ferita al costolato, subentra il miracolo dello zampillo di sangue di Cristo, che rinvia alla reliquia conservata nella stessa cappella dove sarebbe stata collocata l'opera. Si può ritenere quindi questo disegno una prima idea della concezione dell'opera. Di aspetto più finito, è invece il secondo foglio, conservato al Nationalmuseum di Stoccolma, inv. NM 1398/1863, Cat.D.92. La composizione è qui completamente diversa. Cristo, che occupa il centro della scena, non sembrerebbe ancora vivo. I due ladroni, in perpendicolare, non delimitano più la composizione lateralmente, e non sono più posti sullo stesso asse come nelle altre opere. Longino è sempre presente, ma la sua posizione è marginale, sulla destra, relegata ad un secondo piano. In questa composizione, non ritenuta, l'artista studia i volumi delle figure e gli effetti di chiaroscuro.

Secondo la testimonianza del Sertorio, una lettera del 15 luglio 1633 asserisce che il dipinto era molto lodato dai committenti e da alcuni artisti tedeschi che frequentavano la Basilica, come Mattia Kager²⁷³.

Per la realizzazione del Cristo morto l'artista non si lascia influenzare dai grandi capolavori presenti a Genova di Simon Vouet e Antony Van Dyck, ma piuttosto dal modello della *Crocifissione* di Simone Barabino per la parrocchiale di Ruta di Camogli dove notiamo anche un sapore più arcaico.

²⁷³ Sertorio, 1903, c. 375.

Inedita in questa tela è la cupezza dell'atmosfera che costituisce il tono cromatico dominante, dal pallore livido dei corpi del Cristo e del viso della Madonna agli incarnati terrei ma accesi degli altri personaggi, e la massività iperbolica delle figure, è la violenza espressiva che si manifesta negli scorci più arditi. La tavolozza impiegata è ancora quella della giovinezza, i trapassi di colore sono fluidi e la resa dei panneggi morbida, retaggio degli insegnamenti del Paggi.

CAT. P.90
Giulio Benso

L'ultima comunione di San Benedetto

1633

Olio su tela

H. 194; L. 134 cm

Monogramma en basso a destra: *F.G.B.*

Weingarten, basilica di San Martino e Osvaldo

Bibliografia

Sertorio 1903, c. 375; Newcome-Schleier, 1979, p. 31; Pesenti, 1986, p. 143; Newcome-Schleier, 1992, p. 110, n° 44, ripr.; Bartoletti, 2004, p. 93, fig. 7, p. 96; Priarone, 2011, p. 194, fig. 143, p. 196, sul n° 13.

Grazie alle testimonianze di padre Lorenzo Sertorio sappiamo che Bucellino aveva commissionato per via epistolare questo dipinto e il seguente, la *Lapidazione di Santo Stefano*, nel 1632. Bucellino, segretario dell'abate della basilica di Weingarten, informò il pittore con una lettera datata al 6 febbraio 1633 di aver ricevuto entrambe le opere, costate 200 talleri. Per ulteriori informazioni si veda il cap. 3.

Il dipinto fu firmato dal tipico monogramma utilizzato dal pittore e rappresenta il momento del sacramento della comunione. Il canuto S. Benedetto, che veste il saio nero dell'Ordine, raffigurato al centro della scena, riceve, inginocchiato, dal Vescovo il sacramento della comunione. Accanto a lui, rispettivamente a destra e a sinistra, si trovano gli amici Mauro e Placido. Uno di loro lo sostiene tenendogli la mano. Fanno parte della scena anche un diacono inginocchiato in veste dorata, che ci mostra le spalle, un monaco benedettino con un vaso bianco fumo, un angelo con una ghirlanda, e come arredamento, due grandi candelabri. La lunghezza spaziale è mantenuta attraverso due figure che si trovano su un gradino sullo sfondo destro. La scena si svolge all'interno di una cappella della basilica. Lo lasciano intendere gli elementi architettonici che ornano la parte sinistra e quella in fondo a destra. Essa è illuminata da due fonti principali: naturale e divina. La prima costituita da una finestra in alto a sinistra e dall'apertura verso



la basilica che decora lo sfondo a destra, mentre la seconda, divina, proviene dal cielo, laddove, su una nuvoletta due angioletti assistono alla scena. Il decoro della stanza è arricchito da due candelabri su cui posano due candele accese.

Giulio Benso, che elaborò l'opera in un primo disegno, ogni conservato a Colonia, Cat. D.102, il quale probabilmente non piacque al committente, si fece ispirare per la composizione finale da un'opera del suo maestro Giovan Battista Paggi, *la Comunione di san Bonaventura*, realizzata nel 1615, per la chiesa di San Francesco di Castelletto a Genova, spostata, in seguito alla sua distruzione, all'Albergo dei Poveri. Più che la composizione ricca di figure, Benso fu affascinato dall'asse prospettico convogliato da due candelabri lignei, inseriti su due capitelli rovesciati e disposti in modo da delimitare lo spazio riservato ai protagonisti. Benché speculare, le due opere presentano diversi aspetti simili: entrambe le scene si svolgono all'interno di una cappella, vicino ad un altare che in Benso è solamente accennato alla sinistra, mentre nell'opera Paggese è ben più caratterizzato. Il vescovo è in prossimità di quest'altare, mentre i fedeli, che stanno per ricevere la comunione, sono ai suoi piedi inginocchiati. Il motivo del gradino che sopraeleva l'altare è presente in ambo le scene, così come gli angioletti che volteggiano in aria e l'apertura al fondo che lascia intravedere in Benso la continuità della chiesa, mentre in Paggi, una parte di cielo con degli edifici che potrebbero essere religiosi. In entrambi, un candelabro posto in primo piano, sorreggente una candela, taglia verticalmente in due la scena. Lo stesso motivo del candelabro è presente anche in un dipinto più antico, rispetto all'opera in esame, eseguito dal collega Andrea Ansaldo. Esso rappresenta *San Carlo Borromeo che resta miracolosamente illeso in un attentato* e fu eseguito per la chiesa di Nostra Signora della Concordia ad Albissola Marina nel 1623, su commissione della famiglia Gherardi di Albissola, per ornare la cappella di san Carlo Borromeo (Priarone, 2011, p. 194-196, n° 13). Poco attratto dalla resa plastica e voluminosa, tipica del rivale, Benso si concentra nel conformare le forme e nella dialettica tra il nero dei sai e i colori vivi dei gialli e degli aranciati. Sono presenti, come già notava Bartoletti, dei guizzi elettrici di luce, soprattutto sui risalti delle pieghe, che dimostrano una vicinanza a Strozzi, palesata anche dalle pieghe della dalmatica, che s'incurvano su loro stesse. L'opera di Giulio Benso costituisce una fonte di ispirazione per altri artisti della scuola genovese ed in particolare per Orazio De Ferrari che, nel 1647 mostra di conoscerla eseguendo la tela con *San Giacomo che consacra san Pietro martire vescovo di Praga*, per l'oratorio di San Giacomo alla Marina (Castelnuovi, 1971, p. 129, fig. 98). Lo schema compositivo, nitido e ridotto alla pura descrizione della scena composta da

soli i protagonisti inseriti in un luogo di culto ben descritto architettonicamente, ricorda la realizzazione del retablo di Weingarten.

CAT. P.91
Giulio Benso

Lapidazione di Santo Stefano

1633

Olio su tela

H. 194; L. 134 cm

Weingarten, basilica di San Martino e Osvaldo

Bibliografia

Sertorio 1903, c. 375; Spahr, 1974, p. 112, fig. 75; Stump, 1976, p. 64; Newcome-Schleier, 1979, p. 31, fig. 28; Pesenti, 1986, p. 119; Castelnovi, 1987, p. 138; Pagano e Galassi, 1988, p. 76; Newcome-Schleier, 1992, p. 108, n° 43, ripr.; Bartoletti, 2004, p. 92, fig. 6, p. 96; Priarone, 2011, p. 194, fig. 143, p. 196, sul n° 13.



Grazie alle testimonianze di Lorenzo

Sertorio sappiamo che Gabriele Bucellino aveva ricevuto il presente nel 1633. Quest'ultimo infatti ne fa menzione in una lettera che invia al pittore il 6 febbraio dello stesso anno, in cui afferma di aver ricevuto la presente tela insieme al dipinto precedente, rappresentante *San Benedetto che dà la comunione*, le due pagate una somma di 200 talleri. Per ulteriori informazioni, si veda il cap. 3.

L'opera mostra il momento cui santo Stefano viene martirizzato. In ginocchio in primo piano, il protagonista è rappresentato in un atteggiamento di piena accettazione di ciò che si sta compiendo. Egli alza le braccia e gli occhi verso l'alto, dove un angelo, discendendo con la corona del martirio, gli indica col dito destro il cielo. Ivi, avvolti in una nube in lontananza di luce, vi sono Cristo e alle sue spalle Dio, assistono alla tortura. Il santo sembra già appartenere al mondo celeste, il suo sguardo è sereno, estatico e non pare preoccuparsi di ciò che sta avvenendo attorno a lui. Al suo fianco, due lapidatori in primo piano ritratti in procinto di scagliargli con cattiveria le pietre addosso. Essi sono raffigurati con fisici particolarmente atletici e muscolosi. Accanto a loro, altri carnefici raccolgono delle pietre dal suolo per poter partecipare al martirio. Tutt'intorno, una gran folla assiste alla scena e in fondo, in prospettiva, si scorgono i bastioni delle mura di Gerusalemme. In fondo alla scena, un soldato in uniforme all'antica su un cavallo

impennato, ricorda lo stesso motivo realizzato dal Paggi nel *Massacro degli Innoncenti* per casa Doria.

La realizzazione del dipinto, preceduta dai disegni studi preparatori da (Cat.D.97 a Cat. D. 101), mostra l'ispirazione subita da giovinetto negli anni di apprendistato, da Giulio Romano ed in particolare dalla sua pala conservata della Chiesa di Santo Stefano, commissionata verso il 1521 al Romano da Gian Matteo Giberti (1495–1543), vescovo vicinissimo al papa, Clemente VII. La pala, ampiamente copiata in giovinezza dal nostro (a questo propositivo si veda Cat. D.23), costituisce il bagaglio figurativo dell'artista nella realizzazione stessa della composizione. Più libera ariosa e prospetticamente lavorata, la pala di Weingarten mostra il martire inginocchiato, in controparte rispetto all'opera del romano, che, alzando le braccia al cielo in direzione di un angelo che gli porta la corona del martirio, mostra un sentimento di accettazione per quello che si sta verificando. Attorno si distinguono due lapidatori, in atto di scagliare le pietre.

Un'altra fonte di aspirazione è donata al Benso dal suo proprio maestro, Giovanni Battista Paggi, che realizza una tela di stesso soggetto nel 1604 per la Cappella Doria della Chiesa del Gesù a Genova, in cui, come affermato da Bartoletti, divulga a Genova una versione del tema elaborata da Ludovico Cardi, detto il Cigoli per la chiesa dei Montedomini di Firenze, nel 1597.



Giulio Romano, *Lapidazione di santo Stefano*, Genova, chiesa di Santo Stefano



Giovanni Battista Paggi, *Lapidazione di santo Stefano*, Genova, chiesa del Gesù

CAT. P.92
Giulio Benso

*Decapitazione di San Giacomo e dello
scriba Giosia*

1634

Olio su tela

Ca. H. 194; L. 134 cm

**Weingarten, basilica di San Martino e
Osvaldo**

Bibliografia

Sertorio 1903, C. 375; Gavazza, 1974, p;
358; Sphar 1974, p. 115; Stump, 1976, p.
64-66; Castelnovi, 1987, p. 138;
Newcome-Schleier, 1990^a, pp. 180-182;
Bartoletti, 2004, p. 94, fig. 8, p. 97.

La prima informazione concernente la
tela risale al 1633, ad una lettera datata al
6 febbraio ed inviata dal segretario della

basilica di Weingarten, Gabriele Bucellino a Giulio Benso per confermarli la buona
ricezione di due tele, CAT. P.90 e CAT. P.91. Nella stessa missiva, riassunta da padre
Sertorio nel suo manoscritto, si fa cenno al presente dipinto, che, insieme al seguente, *San
Sebastiano e Irene*, era stato precedentemente domandato al pittore, che lo stava
realizzando.

La tela fu ultimata nel 1634 e spedita in Germania nel 1635. Il Sertorio riassume il
contenuto di un'altra lettera, ricevuta da Benso il 12 settembre del 1635, in cui si certifica
la ricezione dei due dipinti.

Il soggetto, molto raro, fu desunto dalla *Legenda aurea* di Giacomo da Varazze, che narra
la decollazione di Giacomo il Grande e del maestro dottore Giosia convertitosi al
cristianesimo dopo aver assistito alla miracolosa guarigione di uno zoppo operata dal
primo.

I due protagonisti sono rappresentati al patibolo, circondati da aguzzini, uno è già stato
decollato e il dettaglio macabro si presenta nella sua crudità davanti allo spettatore.
L'altro, con le mani giunte, attende il suo turno che non tarda aspetta il suo turno, che non
tarda ad arrivare. Il boia è già in posizione, con le braccia levate per scagliare con violenza



il coltello e procedere al massacro. La scena è ambientata in un villaggio di cui si scorgono edifici in lontananza. Dall'alto sopraggiunge un angelo che squarcia le tenebre e reca la palma de martirio. Molto interessante è l'impostazione prospettica.

Il tragico evento diventa protagonista e teatro di crudeltà nella presente tela, coerentemente rispetto agli insegnamenti della Controriforma. Il pittore predilige una *palette* da toni truci, per mettere in risalto i dettagli macabri.

Nonostante oggi la tela sia annerita da polveri nerofumo e presenti tracce di colature di cera, si nota un'evoluzione stilistica rispetto alle precedenti opere per la basilica. La palette comincia a schiarirsi e la pittura di contrasto diventa più evidente. La gestazione di questa e dell'opera successiva avvenne a Genova nel momento in cui Benso era impegnato nella realizzazione dell'organo della cattedrale di San Lorenzo, CAT. P.56 e CAT. P.57.

L'artista, in piena maturità produttiva negli anni Trenta era ancora particolarmente sensibile alle opere del suo collega rivale Giovanni Andrea Ansaldo. Lo stesso dettaglio macabro del collo mozzato e il sangue a zampilli si ritrova nella *Decollazione del Battista* nella parrocchiale di Recco. In quest'opera, inoltre, vi è lo stesso dettaglio dell'angelo che squarcia le tenebre e giunge dal cielo portando la palla e la corona del martirio. In Benso, però esso è rappresentato in scorcio più audace. Come già fece notare Bartoletti, poi, il palco del patibolo inquadrato dal basso si ritrova anche nel *Convito di Erode* di Ansaldo, oggi conservato a Genova, presso Palazzo Bianco. Lo stesso studioso rileva, inoltre, l'influenza nordica per l'esecuzione del martirio, in particolare lo studioso cita il ciclo dei *Martiri degli Apostoli* inciso da Goltzius su disegno di Marten de Vos. Ipotesi da accogliere visti i legami durante la formazione con la scuola olandese e fiamminga, di cui numerose incisioni erano conservate presso l'Accademia di Paggi. La tela fu preparata su un disegno attualmente conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, Cat. D. 105.



Giovanni Andrea Ansaldo, *Convito di Erode di Ansaldo*, oggi conservato a Genova, presso Palazzo Bianco



Hendrick Goltzius, *Martirio di san Giacomo Maggiore*, collezioni privata.



Cat. D. 105

CAT. P.93
Giulio Benso

San Sebastiano e Irene

1634

Olio su tela

Ca. H. 194; L. 134 cm

Weingarten, basilica di San Martino e Osvaldo

Bibliografia

Sertorio 1903, c. 375; Gavazza, 1974, p. 358; Sphar, 1974, p. 115; Stump, 1976, p. 64-66; Castelnovi, 1987, p. 139; Bartoletti, 2004, p. 95, fig. 9, p. 97.

Le vicende storiche accomunano questa tela e la precedente. La prima informazione loro concernente risale al 1633, ad una lettera

datata al 6 febbraio ed inviata da padre Bucellino a Giulio Benso per confermargli la ricezione di due opere, CAT. P.90 e CAT. P.91. Nella stessa missiva, riassunta da Sertorio nel suo manoscritto, si fa cenno al presente dipinto, che, insieme al *Martirio di San Giacomo e Giosia*, era stato commissionato al pittore, che lo stava realizzando. Ultimato nel 1634, fu spedito in Germania nel settembre del 1635.

Il *San Sebastiano curato da Irene* fu collocato nel secondo altare destro della chiesa ed è oggi particolarmente annerito da polveri e nerofumo e presenta tracce di colature di cera e di ridipinture che appiattiscono la raffigurazione del santo.

La composizione consta di quattro personaggi in primo piano a sinistra, di cui il protagonista Sebastiano, appena stato ritirato dalla Cloaca Maxima, rappresentato con forme classiche monumentali, parte in ombra e parte illuminato da una candela retta da una fanciulla angelica che assiste la nobildonna Irene, la sua salvatrice, che pazientemente ritira le frecce dal corpo del santo. Dietro di questo un altro angelo con ali imponenti lo regge per le spalle. In basso a destra due puttini giocano e assistono, così come altri tre alati danzano in cielo scendendo lentamente verso il santo per conferirgli la corona del martirio. Si tratta probabilmente del dipinto in cui l'artista ha più lavorato il chiaroscuro. La vicenda si svolge in un luogo popolato da edifici classici. Essa è in penombra poiché



il cielo si è oscurato per partecipare all'evento drammatico, divenendo notte fonda e irreale. La luce proviene solo dalla piccola candela che mette in risalto la freccia, arma del martirio, per ricordare ai fedeli Controriformati la vicenda religiosa.

Come già asserito da Bartoletti, le ridipinture sul corpo del santo inficiano la sua buona lettura. Si trattava, infatti, di un esercizio dall'antico di grande impegno, poiché la fonte originaria era il Torso del Belvedere, conosciuto durante gli anni di formazione presso l'Accademia paggesca. Lo stesso studioso ricorda la presenta nell'inventario dei beni del pittore di un «corpo gettato di gesso che viene da Michelangelo», che può essergli stato di aiuto per la concezione del martire, ricordato anche nell'inventario post *mortem* dell'artista del 1669²⁷⁴.

Un ulteriore modello contemporaneo al pittore può esser rintracciato nel *San Lorenzo che ridona la vista a Lucilio*, ambientato in oscuro carcere, che costituisce il soggetto dell'anta sinistra dell'organo del duomo di Genova, a cui il collega rivale Giovanni Andrea Ansaldo stava lavorando negli stessi anni con Giulio.

Un disegno in collezione privata, Cat. D. 104, può aver costituito una prima idea per la tela finale.

²⁷⁴ Cfr. App. A, III, Doc. 6.

CAT. P.94
Giulio Benso

San Osvaldo morto in una battaglia reale

1634-1638

Olio su tela

Disperso

Provenienza

Weingarten, basilica di San Martino e Osvaldo.

Bibliografia

Sertorio, 1903, c. 375; Stump, 1976, p. 105; Bartoletti, 2005, p. 88; Schwed, 2014, p. 187, n° 55.

Una tela con *San Osvaldo morto in una battaglia reale* fu commissionata da padre Bucellino a Giulio Benso il 6 febbraio 1633 attraverso una lettera riassunta da padre Sertorio nel suo manoscritto. Essa doveva servire a decorare la cappella dove erano sepolti gli antichi re e principi Welfen di Germania e d'Italia e dei loro protettori²⁷⁵.

Arrivato a destinazione nel settembre 1638²⁷⁶, come attesta una lettera di conferma, oggi se ne sono perse le tracce. A riprova che in un momento impreciso l'ancona si trovava in loco, vi è un disegno di Gabriele Bucellino, pubblicato dallo studioso Stump nel 1976, in cui è rappresentata la prestigiosa cappella funeraria con, sullo fondo una pala d'altare, che potrebbe essere a tutti gli effetti il famoso dipinto²⁷⁷. Questa assomiglia, infatti, a un foglio preparatorio di Giulio Benso per lo stesso soggetto, oggi conservato presso la collezione Goldman, Cat. D.106.



Cat.D.106

²⁷⁵ Sertorio, 1903, c. 375. Per ulteriori informazioni, cfr. cap. 3.

²⁷⁶ Sertorio, 1903, c. 375 v.

²⁷⁷ Stump, 1976, p. 105, fig. 34. Württembergische Landesbibliothek, HB V, 3 fol. 227 r.

CAT. P.95
Giulio Benso

La cacciata di santo Stefano dal Tempio

1667

Olio su tela

Weingarten, basilica di San Martino e Osvaldo

Bibliografia

Sphar, 1974, p. 144; Stump, 1976, p. 64; Newcome-Scheleir, 1979, p. 29; Castelnovi, 1987, p. 138; Bartoletti, 2004, p. 101, fig. 13, p. 103, nota 84; Biavati, 2007, p. 447, sotto il n° 24.

L'ultima opera che il pittore inviò in Germania, l'anno prima di morire, fu *La cacciata di santo Stefano dal Tempio*.

Essa arrivò in loco il 23 giugno 1667, secondo la documentazione analizzata da

Sphar nel 1974, confermata da una missiva del 14 luglio 1667 riassunta da padre Sertorio nel suo manoscritto, in cui Gabriele Bucellino ringraziava il pittore per la tela.

Essa, posta sul presbiterio, sul matroneo di destra, rappresenta il santo cacciato da una schiera di soldati romani dal tempio, eseguito con archeggiature sorrette da colonne binate che rammentano edifici tardo rinascimentali genovesi, come la Loggia dei Banchi, San Siro e Santa Maria delle Vigne. Nella parte superiore della composizione la colomba, simbolo dello Spirito Santo rischiarò il santo.

Rispetto alle prime opere per la basilica, è qui ben visibile l'evoluzione stilistica del pittore. La palette cromatica si è schiarita, la pittura è più materica, meno trasparente e sfumata rispetto agli anni di giovinezza. Il modo di dipingere a pennellate lunghe che formano vortici di pieghe esagerati, demarcate da spessi segni d'ombra a contrasto, determina il dinamismo dei personaggi divenuti massicci, scultorei. È evidente nell'opera che alla fine della sua carriera Benso compia una regressione alle radici manieriste del suo linguaggio, giungendo ad ignorare le esperienze contemporanee. Infatti, per quest'opera trasse ispirazione da una fonte lontana manierista per l'impaginazione, la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, eseguita da Raffaello nelle stanze Vaticane. Come



individuava Giuliana Biavati, le citazioni puntuali sono da rintracciare nel pavimento con le specchiature marmoree in prospettiva e nel movimento sincopato dei personaggi. Il giudizio di valore dei contemporanei era sicuramente meno entusiasta rispetto agli altri lavori per la chiesa. A sua discolpa si rammenta che il pittore era in questa fase della sua vita afflitto dalla podagra e dalla chiragra che, secondo il Soprani, non gli permettevano di esercitare la professione come avrebbe desiderato. Nel 1667 a causa di questi problemi di salute, una volta inviato il dipinto in Germania, partì alla volta della sua città natale, alla ricerca di una vita più salubre e di riposo²⁷⁸.

²⁷⁸ Soprani, ed. 1768, p. 283.

XXXVIII.a Lista di opere commissionate da Gabriele Bucellino di cui non si hanno notizie

CAT. P.96 a CAT. P.111

9 dicembre 1629; Lettera di Bucellino con disegno prospettico della chiesa di Weingarten in vista del suo rinnovamento. A questa era acclusa e la commissione dei ritratti della casa reale dei Welfen e degli abati di Weingarten (Sertorio, 1903, c. 272-274).

Regnanti:

Pipino duca di Brabante, padre del capostipite della prosapia

Guelfo II

Guelfo III

Guelfo IV

Guelfo V

Enrico di Baviera

Giuditta regina di Inghilterra

Enrico di Boemia

Abati:

San Benedetto, abate di Cassino e patriarca dell'ordine

San Bonifacio, apostolo dei popoli germanici che consacrò il monastero di Weingarten

Sant'Altone primo abate di Weingarten «episcopus ad conversionem gentium ordinatus, apostolus Germaniae, sancti Bonifacij cognatus»

San Corrado, monaco di Weingarten, vescovo di Costanza, la cui giurisprudenza diocesana comprendeva l'abbazia

Beato Valico, terzo abate di Weingarten, che ricevette in dono la reliquia del sangue di

Cristo Beato Diethmar

Beato Corrado II, detto junior figlio di Enrico il grande duca di Baviera

Beato Meingosus, cioè Meingoz von

Leschgemund, abate di Weingarten dal 1188 al 1200



CAT. P.96 a CAT. P.111, Beato Meingosus, cioè Meingoz von Leschgemund, abate di Weingarten dal 1188 al 1200

Beato Bertoldo, successore di Meigoz, propagatore della devozione mariana tra i confratelli weingartesi, che realizzò un reliquiario per l'ampolla del Sacro Sangue.

CAT. P.112

3 marzo 1635; Commissione della tela con *Sant'Anna e santi*, per una cappella campestre nel contado di Blumennio (Sertorio, 1903, c. 375).

L'opera arrivò in Germania il **3 settembre 1638**.

CAT. P.113 e CAT. P.114

6 maggio 1636; Giulio Benso ricevette attraverso una lettera di padre Gabriele Bucellino, segretario dell'abate di Weingarten, consegnatagli dal mercante di Feldkirch Christoph Furtenbah, la commissione di due tele per la chiesa dedicata a San Giovanni Battista di Waldkirchen, una con *Dio irato che scaccia le lance contro la fame, la peste e la guerra, placato dalla Vergine e da altri santi protettori della città, san Francesco e san Domenico* e l'altra con *San Giovanni Battista* iniziata nel 1655, ma ricevuta in loco nell'estate del 1667. Nessuna delle due opere è stata ritrovata ma secondo Frey l'attuale pala di anonimo conservata presso l'Alte Pfarrkirche di Götzis, datata 1657, potrebbe essere una copia del *Dio irato*²⁷⁹. Per ulteriori informazioni si rimanda al Cap. 3. (Sertorio, 1903, c. 375 r. e V.; Frey, 1958, p. 69, p. 141, p. 361; Newcome-Schleier, 1979, p. 38, nota 6.)

CAT. P.115

5 dicembre 1636; Commissione del quadro con *San Benedetto che viene da Maria santissima, Gesù Bambino tra le sue braccia*, per Weingarten (Sertorio, 1903, c. 375 v.).

L'opera arrivò in Germania il **3 settembre 1638**.



Anonimo, *Dio irato*, Götzis; Alte Pfarrkirche

²⁷⁹ Per ulteriori informazioni sull'opera, cfr. Newcome-Schleier, 1979, p. 38, nota 6. Cfr. anche Frey, 1958, p. 69, p. 141, p. 361, fig. 371.

CAT. P.116 a CAT. P.125

20 febbraio 1637; Bucellino commissiona a Benso alcuni quadri di santi benedettini tra cui:

San Benedetto

San Oddone abate di Cluny

San Romualdo dei camaldolesi

San Giovanni Gualberto dei vallombrosani

San Bernardo abate Cisterciense

San Guglielmo da Vercelli della congregazione benedettina di Montevergine

San Giovanni da Meda fondatore degli Umiliati

San Pietro celestino

San Bernardo Ptolomei, fondatore degli Olivetani

San Altone primo abate Weingarten, primo apostolo di Germania, dai re di Scozia
(Sertorio, 1903, c. 375 v.)

CAT. P.126

24 aprile 1637; Nuova commissione di dipinti da parte di Bucellino, di cui non è specificato il soggetto né il numero (Sertorio, 1903, c. 375 v.)

CAT. P.127

3 settembre 1638; Bucellino invia a Genova la conferma della ricezione di numerose opere, circa venti, già commissionate in precedenza e del *Ritratto del pittore* (Sertorio, 1903, c. 375 v.)²⁸⁰.

CAT. P.128

21-23 giugno 1641; Bucellino commissiona una tela, oggi dispersa, mediante i mercanti Christoph Fürtenbach e il collega Zacharias von Pappus di Tratzberg per la chiesa di San Nicola a Feldkirch che si stava rinnovando. Negli «Ephemeris Bucelini», in

²⁸⁰ Non si conoscono ritratti del pittore, ma probabilmente ne realizzò diversi. Uno rimase nella sua collezione fino alla sua morte. App. A, III, Doc. 6.

corrispondenza dei giorni 21, 22, 23 giugno 1641 si legge: «in procuranda Genuæ apud Dominum Julium Bensonem aræ maioris S. Nicolai tabula»²⁸¹.

Secondo Rutteri nella chiesa di San Nicola ci sarebbe una pala con *i Santi in preghiera* da attribuire a Giulio Benso. Durante i nostri studi ci siamo recati presso la citata chiesa ma non abbiamo riscontrato la presenza dell'opera (Rutteri, 1969, p. 98; Castelnovi, 1971, p. 160).

(Frey, 1958, p. 141; Stump, 1976, p. 67, note 151, Newcome-Schleier, 1979, p. 30).



Cat. D.170

CAT. P.129

5 gennaio 1655; Bucellino scrive al pittore chiedendogli la realizzazione di un'opera con San Giovanni Battista per la chiesa di San Giovanni Battista di Waldkirchen, che, secondo il committente, sarebbe stata finanziata dal Marchese Girolamo Spinola, si veda Cap.3. L'opera arrivò in Germania nell'estate del 1667, come lo confermò una missiva datata 14 luglio 1667 in cui Bucellino ringraziò l'artista, ma non è attualmente stata reperita. Tuttavia, esistono tre elaborati grafici che servirono probabilmente alla sua preparazione: uno conservato presso il Gabinetto dei Disegni di Palazzo Rosso di Genova, Cat. D.170, un secondo a Madrid, Cat. D.168 e il terzo in collezione privata Cat. D.169. (Sertorio, 1903, c. 377; Boccardo, 1999, pp. 38 e n° 45; ripr.)

²⁸¹ Frey, 1958, p. 141; Stump, 1976, p. 67, nota 151.

XXXIX. OPERE CITATE DALLE FONTI (CAT. P.130- CAT. P. 148)

CAT. P.130

*Sertorio cita una tela ad Armo: «In casa del Comune Avv. Cacciò / an 1912/ [...] prefetto in pensione si trova un quadro rappresentante N. S. del Carmine colla scritta di chi la fece fare. N. 6 Gio Pietro Cacciò l'an. 35. An 1647 GB./ e di chi la fece cioè Giulio Benso nell'an. 1647». (Sertorio, 1903, c. 379 v.).

CAT. P.131

*Sertorio, sulla scia di Soprani cita una tela con la santa Barbara per la Fortezza di Savona: «Per la fortezza dipinse S. Barbara che già non vi si vede». All'epoca di Ratti, nel 1768, l'opera non si trova già più sul luogo (Soprani, 1674, p. 238; Soprani, ed. 1768, p. 281; Baldinucci, ed. 1812, p. 480; Sertorio, 1903, c. 382 v.; Belloni, 1969, II, p. 251).

CAT. P.132

* Sertorio cita a Voltri una tela con san Nicolò ed Erasmo da Voltri, che fu trasferita alla sua epoca nella chiesa di San Nicolò dei Cappuccini di Voltri, ma quest'informazione non trova alcun riscontro: «Nella parrocchiale dei S^{ti} Nicolò ed Erasmo dipinse una tavola con entrovi questi medesimi santi. Ora si trova nella chiesa di S. Nicolò dei Cappuccini di q^{sto} luogo» (Sertorio, 1903, c. 382 v.).

CAT. P.133

* Sertorio, sulla scia di Ratti, cita tre opere a Ubaga, nella cappella rurale. Un san Bernardino, nella cappella dello stesso santo, un san Bartolomeo e un san Giovanni Battista:

«Nella cappella rurale di S. Bernardino la tavola di tal santo è del Benso, nei lati si hanno pure di lui S. Bartolomeo e S. G. Battista. Carenzi m.ss. e Descrizione delle pitture».

Anonimo, *Vergine con il Bambino e santi*,
Ubaga, cappella di San Bernardino



Dopo alcune ricerche sul luogo, non vi è stato modo di rintracciare nessuna opera con tale iconografia. Si ringrazia Roberta Padovano e Mary per l'aiuto offerto e si pubblica l'immagine dell'unica opera proveniente dalla cappella di San Bernardino attualmente conosciuta.

(Ratti, 1780^b, p. 24; Sertorio, 1903, c. 383)

CAT. P.134 a CAT. P.141

*Belloni e Paolucci, sulla scia del Sertorio, menzionano un documento d'archivio del 13 aprile 1663 (A. S. di Imperia, Not. De Filippi, 23 aprile 1663, 1662-1665, n. gen. 4315, doc. 183) in cui si citano alcune opere che Giulio Benso aveva realizzato per il Dott. Giovanni Maria Ricci di Pieve di Teco. Quest'ultimo citato come

«Spectabilis Dominus Jo Maria Riccius, philosophiae et medicinae doctor, q. Sp. D. Petri etiam philosophiae et medicinae dooctoris, civis genuensis».

Entrambi residenti a Genova, i due avevano in comune lo stesso villaggio natale. Si conoscevano sin da prima del 1642 poiché in questa data il medico aveva conferito all'artista l'incarico di realizzare il progetto architettonico del convento delle agostiniane di Pieve di Teco (cap. 4), dove sarebbe andata a vivere la figlia, Suor Maria Cecilia.

I quadri in suo possesso sono i seguenti, elencati con i loro rispettivi prezzi di vendita:

«Un quadro di palmi quindici e nove, Historia di Oratio Coclido, battaglia di ponte in Roma», seicento lire

«Altro quadro di palmi quattro di Nostra Signora con due bambini, con sue cornici, copia di Raffaele di Urbino», duecento lire

«Altro quadro di palmi cinque e quattro, di Nostro Signore all'horto», quaranta lire

«Altro quadro di palmi cinque e quattro di Adamo ed Eva», trentadue lire

«Altro di due palmi e tre e mezzo, testa di un vechio», quindici lire

«Altro quadro di un puttino di palmi tre e due», diciassette lire

«Altro di Nostro Signore, da letto di palmi et un mezzo», venticinque

(Sertorio, 1903, c. 383 v.; Paolucci, 1984, pp. 46 e 53, nota 55; Belloni, 1988, p. 88)

CAT. P.142 a CAT. P.147

*Sulla scia di Sertorio, Paolucci cita l'inventario dei beni paterni fatto da Pietro Agostino Manfredi di Pieve di Teco, il 25 settembre 1759 (A. S. di Imperia, Not. Maggiolo Visconte, n° 128)²⁸², in cui risultano opere di Giulio Benso:

«n.o sei quadretti con vetro davanti e cornice nera, che sono disegni di Giulio Benso.

[...]

Un disegno con cornice nera di Abramo con tre Angeli del Benso, altro rappresentante una parte collaterale l'Annunziata del Guastato di Genova mia coeva D^m, altro che rappresenta la parte del coro nel prospetto di mezzo della detta Annunziata, altro rappresentante l'Annunziata delle monache²⁸³»

(Sertorio, 1903, c. 379 v.; Paolucci, 1984, pp. 46 e 53, nota 57)

CAT. P.148

*Sulla scia di Sertorio, Paolucci cita un documento di Giuseppe Felice Manfredi q. Sebastiano del 4 gennaio 1762²⁸⁴ (A. S. di Imperia, Not. Maggiolo Visconte) in cui afferma che tra i beni paterni divisi tra gli eredi esiste un:

«un disegno del fu Giulio Benso che rappresenta Nostra Sig.ra con Bambino e s. Giuseppe, statto effigiato col lapis rosso, quale quadro resta di spettanza del detto sig. Giuseppe Felice»

Né il disegno, né il quadro sembrano esser stati rinvenuti.

(Sertorio, 1903, c. 379 v.; Paolucci, 1984, pp. 46 e 53, nota 58)

²⁸² App. H, I.

²⁸³ Quest'ultimo potrebbe essere il Cat. D.164.

²⁸⁴ App. H, II.

2. OPERE RIFIUTATE*

*Le seguenti opere sono state anticamente assegnate a Giulio Benso, ma quest'attribuzione non può più esser di attualità, per ragioni stilistiche. Esse saranno presentate in ordine alfabetico per luogo di conservazione.

CAT. P.R.01
Anonimo

Agar e l'angelo

Olio su tela

H. 648; L. 546 cm

Collezione privata

Provenienza

Christie's Londra, 22 febbraio 1996, n° 113, ripr. (Cerchia di Giulio Benso); Christie's Londra, 4 luglio 1996, n° 130, ripr. (Cerchia di Giulio Benso); Christie's Londra, 20 febbraio 1997, n° 43, ripr. (Cerchia di Giulio Benso); Butterfields, Londra, 12 novembre 1998, n° 6609, ripr.



Passato in vendita numerose volte con l'attribuzione a «Cerchia di Giulio Benso», il dipinto non presenta le caratteristiche delle sue opere pittoriche.

CAT. P.R.02
Giulio Benso?

San Giovanni da San Facondo e due martiri

Olio su tela (?)

Genova, chiesa di Santa Maria della Consolazione, sagrestia, dispersa

Provenienza

Genova, chiesa di Sant'Agostino (?).

Bibliografia

Alizeri, 1875, pp. 463-464; De Luchi, 1893, p. 14; Sertorio, 1903, c. 382; Belloni, 1969, II, p. 274; Castagna, 1974, p. 417; Parodi, 2000/2001, p. 395.

Le fonti dell'Ottocento menzionano che una tela di Giulio Benso, con *San Giovanni da San Fecondo con due martiri*, era conservata presso la sacrestia della chiesa di Santa Maria della Consolazione in borgo San Vincenzo, costruita a partire 1684. Secondo le stesse, essa proverrebbe dalla chiesa di Sant'Agostino, da dove fu spostata nel 1816, anno in cui rientrarono in monastero i monaci già allontanati nel 1810 a causa delle soppressioni napoleoniche. Entrambi gli edifici religiosi appartennero all'ordine degli agostiniani, a cui il pittore fu molto affezionato. Infatti, come si è già visto nelle schede precedenti (CAT. P.41-CAT. 43), per la chiesa di Sant'Agostino, le fonti antiche, in particolare Soprani, citano due tele con *la Santa Chiara da Montefalco* e *il Battesimo di san Giovanni Battista* e le decorazioni a stucco e ad affresco per la Sacrestia omettendo l'opera con il *San Giovanni da San Facondo*, menzionata invece nel 1780 da Ratti, ma attribuita a Narici²⁸⁵. Giulio Benso non figura tra gli autori delle ancone citate nel manoscritto dell'Anonimo del 1818²⁸⁶, ma lo si trova nella descrizione dell'Alizeri, che afferma che l'opera è conservata in un luogo in cui non può essere appressata:

«se per quell'andito che s'apre di fronte moleste piede alla Sacristia, vi parrebbe per sua vastità non disforme ai notato edifizj, è decente di nitidi armadj [...] e d'antico pregio è quel Cristo in tavola innanzi all'entrare che il Chiostro di Sant'Agostino rassegnò ai Confratelli di quesa chiesa; è da quel tempio medesimo abbiamo una tela di Giulio Benso, S. Giovanni da S. Facondo e due Sante Martiri, appesa, ed aggiungo

²⁸⁵ Ratti, 1780, p. 337.

²⁸⁶ Anonimo, 1818.

negletta in quell'andito, che sceverata di male giunte, per sua bellezza ad un modo e per sua rarità chiederebbe l'onore d'un altare»²⁸⁷.

Questa stessa enunciazione è ripresa da padre Sertorio nel suo manoscritto²⁸⁸.

La vicenda documentaristica si fa interessante nel 1969, anno in cui sono pubblicati due testi che trattano dell'opera in modo contraddittorio. Castagna nella *Nuova Guida Storico artistica di Genova* conferma la sua presenza in sacrestia, citando un'iconografia un po' variata:

«S. Giovanni, S. Secondo e altri santi di Giulio Benso»²⁸⁹,

mentre Belloni nella sua *Pittura genovese del Seicento. Dal manierismo al barocco* scrive che essa non è più nella chiesa, opinione confermata anche nel volume sulla chiesa della Consolazione in *Chiese di Genova* pubblicata da Boggero nel 1986²⁹⁰.

L'archivio fotografico diocesano non rivela alcuna esistenza di un'opera di Giulio Benso con soggetto *San Giovanni da San Facondo*, si è quindi tentati a credere che Federico Alizeri commette un errore di attribuzione, assegnando al pittore pievese un'ancona probabilmente del Merano.

²⁸⁷ Alizeri, 1875, pp. 463-464.

²⁸⁸ Sertorio, 1903, c. 382.

²⁸⁹ Castagna, 1969, p. 539.

²⁹⁰ Boggero, 1986, pp. 15-24.

CAT. P.R.03
Giulio Bruno?

Madonna col Bambino, Santi Giovanni Battista, Rocco, Giorgio Bernardino e altra Santa

Olio su tela

Genova, chiesa di Santa Maria della Santità

Bibliografia

Alizeri, 1847, II, p. 1059; Marcenaro-Repetto, 1974, p. 5, ripr.; Donati, 1992, p. 116, fig. 7; SBAS 74509; Toncini Cabella, 2001, p. 68, fig. 36; Parodi, 2000/2001, p. 395.

La pala fu attribuita a Giulio Benso nel 1992 da Donati che la ritiene degli anni giovanili. Per ragioni stilistiche sarebbe più opportuno assegnarla a Giulio Bruno, come proposto da Toncini Cabella.



CAT. P. R.04
Scuola genovese, XVII secolo

La Vergine consegna suo figlio a Sant'Antonio

Olio su tela
Pieve di Teco, chiesa dei Cappuccini

Bibliografia
Sertorio, 1908, c. 15.

Senza un motivo valido, l'opera fu tradizionalmente attribuita a Giulio Benso, come lo conferma padre Lorenzo Sertorio nel suo inedito manoscritto sulla chiesa e il convento dei Cappuccini a Pieve di Teco:



«Altare maggiore/ Tutto costruito in legni forestieri è opera del falegname Giuseppe Cosso venuto a stabilirsi in questo luogo nel secolo scorso./ L'ancona si dice del Benso, e rappresenta la Beata Vergine che consegna il suo Divino Figlio a S. Antonio. [sopra questa frase, in un inchiostro diverso] altri forse con maggi criterio di ~~Luca Cambiaso~~ D.^{co} Piola»²⁹¹.

²⁹¹ Sertorio, 1908, c. 15.

CAT. P.R.05
Scuola genovese del XVIII secolo

L'apparizione di Cristo

Olio su tela
H. 48; L. 107 cm

**Pieve di Tecò, deposito presso la chiesa dei
Cappuccini di Genova**



Provenienza

Pieve di Tecò, chiesa dei Cappuccini.

Bibliografia

Zacherio Molfino, 1917, p. 20.

Senza poterne spiegare la ragione, l'opera fu attribuita a Giulio Benso, da padre Zacherio Molfino nel 1917. Si tratta piuttosto di una copia della parte superiore dell'incisione *Perdono* di Federico Barocci.



Federico Barocci, *il Perdono*,
incisione

CATALOGO RAGIONATO DELLE OPERE GRAFICHE*

*In questo catalogo saranno presentati i disegni e le stampe legate alla produzione di Giulio Benso

I. GIULIO BENSO DISEGNATORE

Giulio Benso fu un disegnatore prolifico che inventò infinite composizioni talvolta sullo stesso tema, parte delle quali non trovano ancora un corrispettivo pittorico.

Come già messo in luce da Mary Newcome-Schleier, lo stile della sua produzione grafica varia secondo la tipologia dell'opera, dello stadio preparatorio e della sua finalità.

Alcuni fogli, soprattutto quelli della giovinezza, presentano caratteristiche che ricordano i fogli di Cambiaso, conosciuto mediante Giovan Battista Paggi, per lo schema compositivo adottato. Essi si identificano grazie ad una linea morbida, ad un tratto corto, ondulato e reiterato, l'uso del *lavis* per creare i volumi, derivato dagli insegnamenti del maestro e alla fisiognomica delle figure, tipicizzate, longilinee, sfilacciate, dai visi ovali, gli occhi tondi, i nasi e i menti appuntiti e le mani nodose.

Accanto a questi, esistono altri fogli più «finiti», identificabili con l'appellativo di «disegni di presentazione», che paiono più maturi. I contorni sono più marcati, i volumi dei personaggi più rotondi e plastici, i torsi accentuati da linee orizzontali, le fisiognomiche più pure e le visioni a scorcio più frequenti, soprattutto individuabili nelle posizioni delle mani, sempre nodose. Infine, c'è un terzo gruppo opere grafiche destinate ad essere incise che esibiscono delle linee di contorno nette e l'uso di tratteggi paralleli e incrociati per rendere il chiaroscuro. Gli studi recenti sulla sua grafica hanno permesso di stabilire che nell'ultimo periodo della sua vita il pittore si ispira ancora di più a Luca Cambiaso, in una sorta di regressione alle fonti manieriste del suo linguaggio, che si traduce nei famosi disegni «bound body» con forme plastiche e i gesti declamati, come nel *Martirio di san Giovanni Battista* del Prado di Madrid (Cat. D.168).

Tutte queste varie tipologie, unite alla mancanza di compendi monografici, hanno portato alla creazione di confusione attorno allo studio della produzione grafica del pittore. Giulio Benso fu un disegnatore capace, con spiccate doti prospettiche, ma spesso, gli sono stati attribuiti troppo generosamente e facilmente dei disegni di mediocre qualità dalle caratteristiche lontanamente tangenti con la sua maniera. Cercando di offrire una visione completa e unitaria, si cercherà in questa sede di fare ordine e di separare i disegni autografi da quelli di allievi, collaboratori o di altre scuole.

All'intero del nucleo di fogli a lui attribuiti, si possono oggi distinguere diverse mani. Il cosiddetto Pseudo-Benso è stato identificato con Paolo Pagani, attivo in molte

parti d'Europe²⁹². Giovanni Battista Montanari, pittore genovese poco noto, che disegnava con linee fini mettendo in risalto le ciglia del volto e i nasi affilati.

Tra i disegni autografi molti furono eseguiti in *atelier* senza un fine particolare e solo un ristretto nucleo è stato realizzato in preparazione a opere pittoriche. Si tratta per lo più di fogli legati alle grandi commissioni di affreschi come quelli di Sestri Ponente e dell'Annunziata del Guastato di Genova o per le tele richieste dall'abate della basilica di Weingarten, inviati dall'artista come *presentation drawings* al committente Gabriele Bucellino perché li approvasse.

Esiste poi un gruppo di elaborati apparentemente fine a sé stessi, ma che mostrano iconografie legate a commissioni pittoriche firmate ed eseguite da Giovanni Battista Carlone. È noto che i due artisti lavorarono insieme a più riprese durante la loro carriera, sia nella cappella di Palazzo Ducale a Genova, sia durante la decorazione del coro dell'Annunziata del Guastato. È quindi possibile che questa collaborazione sia durata nel tempo e che Benso, prolifico, abile e capace disegnatore abbia realizzato delle prime idee o dei progetti da sottomettere al Carlone in vista di alcuni suoi affreschi, oppure che i fogli del Carlone siano stati preferiti a quelli di Benso come mostrano gli esempi Cat. D.134 e Cat. D.135.

I disegni di Giulio Benso si trovano oggi ovunque: parte in musei pubblici e parte in mani private.

Tra i musei più ricchi di sue opere grafiche ci sono gli Uffizi di Firenze, con tredici disegni di cui dieci della collezione di Emilio Santarelli; il museo del Louvre di Parigi, di cui la maggior parte di provenienza Ch. P. de Saint-Morys, confiscati dalle truppe napoleoniche nel 1793 e versati al museo nel 1796, vennero pubblicati nel 2017 da Federica Mancini nel catalogo dei disegni della scuola genovese del Département des Arts Graphique del Louvre; a Genova a Palazzo Rosso, che conserva un nucleo di ventidue fogli, di cui alcuni esemplari appartennero a Santo Varni (1807-1885) e a Marcello Luigi Durazzo (1790-

²⁹² Per un dettaglio bibliografico sull'artista si vedano: M. Karpowicz, *Paolo Pagani in Moravia e Polonia*, in «Arte Lombarda», 98-99, 1991, Atti del convegno internazionale, *Barocco Lombardo-Barocco europeo*, villa Vigoni di Menaggio di Menaggio, 2-5 aprile 1990, pp. 103-117; D. Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*, in «Arte Lombarda», 1991, Atti del convegno internazionale, *Barocco Lombardo-Barocco europeo*, villa Vigoni di Menaggio, 2-5 aprile 1990, pp. 118-126; *Paolo Pagani, 1655-1716*, catalogo della mostra a cura di F. Bianchi, Milano, 1998; *Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda*, a cura di A. Morandotti, Lugano, 2000; G. Mollisi, *Paolo Pagani: dalla cappella di San Sebastiano a Cracovia alla volta di San Martino a Castello Valsolda*, in «Artyści włoscy w Polsce», a cura di J. A. Chrościcki, R. Sulewska, Warszawa 2004, pp. 237-264.

1848); e infine la Staatgalerie di Stoccarda, che conserva otto esemplari anticamente appartenuti a Jacopo Durazzo (1717-1794), che li assegnò alla mano del pittore.

Varni, scultore, archeologo, storico dell'arte e collezionista, aveva raccolto circa quattordici disegni attribuiti a Benso o alla sua cerchia. Allievo di Giuseppe Gaggini a Genova e Lorenzo Bartolini a Firenze, egli raccolse più di 4000 disegni. Suo desiderio era che essi confluissero nelle collezioni della Città di Genova, ma alla sua morte i suoi eredi si opposero cercando di venderli. Tuttavia, Genova riuscì a impedirne la dispersione comprando, dopo numerose negoziazioni, un gruppo di cento fogli, per lo più di scuola genovese di varia qualità²⁹³. Questo primo nucleo fu poi arricchito nel 1889 dall'acquisto di 80 disegni di Norberto Montecucco e nel 1905 e nel 1926 dalla donazione di Giorgio Passano e di Mary Ighina, vedova Barbaro, nipote del Varni, con più di 650 esemplari, ancora della scuola genovese. Infine, un ultimo ma importantissimo dono di disegni avvenne nel 2009 per opera di Marco Fabio Apolloni che ne legò 750²⁹⁴.

Mentre, tra le opere grafiche appartenute a Marcello Luigi Durazzo, che apposte il suo timbro distintivo in basso al centro (L. 5480) di ogni foglio, si contano dieci disegni di Giulio Benso, donati nel 1847, per via testamentaria alla Biblioteca Civica di Genova²⁹⁵. La Città di Genova decise in seguito di farli confluire nelle collezioni di grafica di Palazzo Rosso. Questo inventario manoscritto fu redatto da Jacopo D'Oria, sotto la direzione di Raffaello Granara, direttore della scuola di incisione dell'Accademia Ligustica a partire dal 1837. La raccolta comprendeva 1655 fogli, inseriti in 15 *portefeuilles*, organizzati per scuole, di cui l'ultimo con opere di valore inferiore. Di ogni disegno si citava l'artista e il soggetto²⁹⁶.

²⁹³ Pettorelli e Grosso, 1910.

²⁹⁴ Per ulteriori informazioni sulla collezione si veda: Boccardo, 1999, pp. 88-90.

²⁹⁵ Sertorio, 1903, c. 382, r. e v.

²⁹⁶ Rebuffo, 1863. Boccardo, 1999, pp. 83, 85-87.

II. LE OPERE DELLA GIOVINEZZA: LE COPIE DA ARTISTI NOTI

Raffaele Soprani racconta che, accompagnato a Genova, il giovane Giulio fu accolto dal Sig. Gio. Carlo Doria e raccomandato alla disciplina del Paggi, che teneva ancora bottega negli appartamenti di Porta nuova²⁹⁷. Nelle stesse stanze dove svolgeva i corsi dell'Accademia, Giovanni Battista Paggi conservava una ricca collezione, costituita da svariati strumenti per la pratica pittorica e lo studio prospettico e da una copiosa raccolta di stampe italiane delle tre maggiori scuole della pittura: romana, fiorentina e veneta. Vi era poi un rilevante numero di incisioni nordiche, tra cui sono da ricordare le numerose stampe di Albrecht Dürer, Lucas van Leyden e Hendrick Goltzius, citate nel suo inventario *post mortem* del 1627. Le stampe di origine nordica erano molto numerose. Nell'inventario *post mortem* pubblicato da Lukehart (Appendice III), si legge:

«Nel scagneto [...] in una cantera di detto scagnetto, cioè la prima Cento stampe diverse di tedeschi, fiamenchi, e Boemij[...] Nella sesta Quaranta stampe d'Alberto Duro [sic] [...] Un libro di stampe d'Alberto Duro»²⁹⁸.

Tutto era conservato in appositi 'cantelari' e messo a completa disposizione degli allievi, che lo potevano consultare a loro piacimento e copiare le opere che interessavano di più per comprenderne bene lo stile di esecuzione²⁹⁹.

La scuola di pittura che aveva qui sede era la più importante della città e selezionava gli artisti migliori, creando un clima stimolante di scambio continuo. Benso frequentò l'Accademia nello stesso momento di Giovanni Domenico Cappellino, Giovan Battista Montanari, Sinibaldo Scorza, Giovanni Benedetto Castiglione, Giovanni Andrea Podestà, Domenico Fiasella, Simone Balli, Giulio Bruno e Pier Maria Gropallo³⁰⁰. Come ci rivela Raffaele Soprani, a Benso fu riservato il trattamento consueto che il maestro Paggi dedicava ai suoi allievi: venne quindi educato a copiare dapprima disegni e stampe

²⁹⁷ Soprani, ed. 1768, p. 280. Per l'accademia di Paggi si veda Lukehart, 1988, pp. 37-57; Farina, 2002, pp. 96-118; Frascarolo, 2013, pp. 103-116.

²⁹⁸ Lukehart, 1988, p. 200; Appendice III, p. 482.

²⁹⁹ Lukehart, 1988, p. 200.

³⁰⁰ Newcome-Schleier, 1989b, p. 61.

presenti in accademia, indi dipinti conservati sul territorio e infine venne formato allo studio del naturale, attraverso le lezioni dell'Accademia del nudo.

«Disegnava il giovinetto con ogni osservazione le carte datele dal Maestro [G. B. Paggi], si portò in appresso alli rilievi de' virtuosi e successivamente dissegnava dal naturale nelle Accademie che a proprie spese a prò degli studiosi manteneva detto Signor Doria in sua casa e altrove, che perciò fece conoscere Giulio al Maestro e ad ogni altro, la buona riuscita [che] doveva fare nel disegno, e in effetti si portava in quello al sommo della perfetione. Seguitava il suo Direttore ad istradarlo, mentre vedeva ogni giorno più il genio del discepolo, ma dopo aver esso fatte le necessarie fatiche, sia col toccalapis, come con la penna, e acquistata la buona maniera di contornate e perfetionare li disegni d'inventione, e d'ogni altro affare, passò al colorito, non tralasciando giamai l'esercizio del disegno, che perciò praticò tutto il possibile: nella prospettiva, negli scorci di quella, in vedute non mai più osservate, inventò strumenti per diminuire al ponto, e insomma fece sempre fatiche ammirabili in disegnare, e ritrovare forme e maniere nuove d'architettura, e ogni altra più esquisita inventione»³⁰¹.

È evidente che il metodo d'insegnamento adottato da Paggi, costituito da un continuo, ma diversificato, esercizio di copia derivi direttamente dalla tradizione dell'Accademia fiorentina, a cui il maestro si avvicinò nel ventennio di soggiorno a Firenze e che introdusse a Genova, al suo rientro nel 1590.

In accademia il giovane Giulio fu quindi dapprima educato alla copia da stampe, come dimostrano gli esempi: *Una coppia di amanti* (inv. nr 1984-19) di Amburgo, Cat. D.01 *d'après La coppia di amanti e la morte* di Albrecht Dürer del 1498 e *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, da Hendrick Golztius. Lo studio delle incisioni nordiche, presenti in abbondanza nelle stanze dell'Accademia di Paggi, si rivela di primaria importanza nella formazione del giovane apprendista, per cui lo studio di queste opere rimarrà bagaglio visivo per tutta la vita. Benso infatti citò Golztius a più riprese nella sua produzione artistica. Un esempio ci è fornito dall'esecuzione – durante la metà degli anni Trenta – dell'affresco con la *Fama*, (CAT. P.59) nella Galleria Aurea del Palazzo Doria ove sono chiaramente visibili le tangenze con l'incisione della *Fama* di Golztius di cui si conserva un esemplare alla Bibliothèque Nationale di Parigi.

³⁰¹ Soprani, 1674, p. 237; Soprani; ed. 1768, p. 240.

Alla copia da stampe e incisioni faceva seguito nell'Accademia di Paggi, quella da dipinti, posseduti in Accademia dal maestro e messi a disposizione degli allievi³⁰², e da affreschi presenti sul territorio. Giulio Benso non fu esente da questa pratica e nel primo decennio del Seicento copiò l'affresco con la *Caduta dei Giganti* di Perin del Vaga a Palazzo del Principe in due grandi disegni *pendant* di tecnica e formato simile, oggi divisi e conservati rispettivamente presso la Crispian Riley Smith Fine Arts di Londra e presso la collezione privata Zerbone di Genova, già Sotheby's, Cat. D.05 e Cat. D.06.

Queste opere, seppur copie, tradiscono già il tratto personale, nervoso, di Benso e la sua ricerca costante di movimento e di plasticità resa grazie all'inchiostro acquarellato usato per ombreggiare e creare un effetto di pittoricismo. Si conoscono altri esempi di copie da dipinti eseguite dal nostro in questi anni formativi, tra le quali il foglio con la *Pentecoste* nel *recto* e nel *verso* una copia dalla *Crocifissione* di Tintoretto nella Scuola di San Rocco a Venezia, già galleria Baroni, Cat. D.54; il *San Michele che scaccia il demonio*, degli Uffizi, Cat. D.15, dalla pala di Colleviti di Paggi; e infine la *Lapidazione di Santo Stefano*, del Louvre, Cat. D.23 copia della tela realizzata nel 1520-1521 da Giulio Romano, conservata nella chiesa di Santo Stefano a Genova. Questo disegno fu custodito dall'artista e riutilizzato in tempi più maturi, arricchito dei dettagli presenti nella tela di stessa iconografia del maestro Paggi, nella chiesa del Gesù a Genova, per la commissione di una delle tele per l'abbazia di Weingarten.

Se da un lato Benso seguì la prassi accademica destinata a ogni scolaro, dall'altro sappiamo dal Soprani che, per le sue doti insolite, godette di un trattamento privilegiato da parte del Paggi. Quest'ultimo, infatti, accortosi delle grandi abilità prospettiche del giovane artista, gli impartiva ripetizioni private di lezioni di prospettiva secondo la sua richiesta, tanto che tosto l'allievo si apprestò *a fabbricar modelli d'edifici, in meditar sulle positure delle lor piante in faticar intorno alla pratica de' giusti disgradamenti, degli esatti scorti, e delle regole di sottinsù*³⁰³.

³⁰² Lukehart, 1988, p. 200 et sgg.

³⁰³ Lukehart, 1988, p. 210; Soprani, ed. 1768, p. 280.

III. CATALOGO RAGIONATO DEI DISEGNI AUTOGRAFI*

III.a I disegni della giovinezza (Cat. D.01-Cat. D.37)

Cat. D.01

Giulio Benso

Da Albrecht Dürer

I due amanti

1605-1610

Penna e inchiostro bruno,
acquerellato

H 291; L 205 mm

**Amburgo, Kupferstichkabinett,
inv. 1984-19**

Provenienza

H. M. Calman; B. Sonnenberg, la sua vendita Sotheby's New York, 5 giugno 1979, n° 19; Galdy Galleries, New York, acquistato da questa nel 1984 grazie al contributo della Fondazione Campe.

Bibliografia

Schaar e Hohl 1985, pp. 237-238, fig. 1; Hofmann 1990, p. 33, fig. 10; Klemm, 2009, pp. 95-96, n° 56, ripr.



Lo studio delle incisioni nordiche, presenti nelle stanze dell'Accademia di Paggi, si rivelò di primaria importanza nella formazione del giovane Giulio Benso. Il presente disegno ne è una prova e fu eseguito dalla coppia di amanti di Albrecht Dürer del 1498. Le caratteristiche grafiche del pittore sono già riconoscibili, nonostante la giovane età e il fatto che si tratti di una copia. Egli apportò anche qualche leggera modifica, decidendo di rappresentare unicamente la coppia di amanti, ritirando la personificazione della morte nascosta dietro l'albero con la clessidra, eliminando in questo modo il concetto iconologico del *Memento Mori* che l'incisore tedesco aveva sottinteso.

Le due figure, che nel presente foglio diventano manieriste e particolarmente allungate, presentano i tratti fisiognomici dell'artista di Pieve di Teco. A fianco alla forte ascendenza cambiasesca e paggesca essemostrano la linea ondulata a uncinetto tipica del Benso, così come il trattamento dei volumi e della plasticità attraverso l'inchiostro acquarellato.

Infine, la mano dell'amante maschile, nodosa ed effigiata in scorcio prospettico, costituisce il vero marchio di fabbrica del pittore.



Albrecht Durer, *La coppia di amanti e la morte*, 1498

Cat. D.02

Giulio Benso

Da Raffaello Sanzio

La vendita di Giuseppe da parte dei fratelli

1605-1610

Penna e inchiostro bruno;
acquarellato

H. 150; L. 240 mm

**Berlino, Kunstbibliothek
der Staatlichen Museen
Preussischer Kulturbesitz,
Hdz 21560**



Provenienza

Bartolommeo Cavaceppi, secondo il sito Winkler, 1939, Michelangelo Pacetti (L. 2057), Kupferstichkabinett, Staatlichen Museen zu Berlin Kunstbibliothek (L. 1632).

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 39, nota 17; Newcome-Schleier, 1989^b, pp. 61-62.

Il programma educativo dell'Accademia del disegno diretta a Genova da Giovan Battista Paggi implicava, soprattutto alle classi dei primi anni, lo studio e la copia da opere di artisti importanti, di scuola genovese e straniera.

In quest'ottica deve esser considerato il presente foglio, che, come messo in luce da Mary Newcome-Schleier nel 1989, fu eseguito *d'après* *La vendita di Giuseppe da parte dei fratelli* di Raffaello, nelle Logge Vaticane a Roma, conosciuto dal nostro giovane artista attraverso delle incisioni.



Raffaello Sanzio, *La vendita di Giuseppe da parte dei fratelli*, Vaticano, Logge.

Si tratta, infatti, di due copie da dipinti noti eseguite probabilmente quando frequentava l'Accademia di Giovan Battista Paggi.

Il *recto*, con il *Martirio di san Lorenzo sulla graticola* fu eseguito dall'affresco di Lazzaro Tavarone nella cattedrale di San Lorenzo a Genova, mentre l'*Incoronazione della Vergine* del verso deriva dall'opera di stessa iconografia di Giovan Battista Castello, detto il Bergamasco, nella cappella Lercari della stessa basilica genovese.

Nonostante si tratti di copie, la grafia di Giulio Benso è tuttavia già ampiamente riconoscibile in alcuni dettagli, come, nel *recto*, nel binomio del personaggio che parla al bambino in basso a sinistra che mostra i tratti peculiare fisiognomici delle figure del pittore, nonché un interesse manifesto per la prospettiva e la visione a scorcio qui espressa attraverso la rappresentazione del braccio e della mano destri.

Cat. D.03
Giulio Benso?

Gesù al Tempio

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 250; L. 201 mm. Ovale.

In basso al centro a matita, di una grafia
moderna: *Benso*

Brema, Kunsthalle, inv. 39/330

Provenienza

Jacopo Durazzo; Gesellschaft für
altdeutsche Kunst G.m.b.H.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 40, nota 23;
Brink, 1994, p. 26, n° 8, ripr.



Conservato alla Kunsthalle di Brema, il presente studio con *Cristo al tempio*, proveniente dalla collezione di Jacopo Durazzo, è stato attribuito a Giulio Benso nel 1979 da Mary Newcome-Schleier, seguita da Sonja Brink nel 1994.

Il confronto con la produzione grafica del pittore mostra chiaramente che ci si trova davanti ad un *unicum* a livello stilistico, insieme ai tre successivi, che non trovano particolare affinità con altri lavori, se non che col il *verso* del foglio precedente. Per questo si preferisce far seguire il nome del pittore da un punto interrogativo. Non si conoscono altri esempi grafici e pittorici di questo soggetto.

Cat. D.04
Giulio Benso?

Assunzione della Vergine

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 250; L. 201 mm. Ovale.

In basso a destra a matita, di una grafia
moderna: *Benso*

Brema, Kunsthalle, inv 39/331

Provenienza

Jacopo Durazzo; Gesellschaft für altddeutsche
Kunst G.m.b.H.



Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 40, nota 23; Brink, 1994, p. 247, n° 7, ripr.

Il presente foglio sembra essere un *pendant* del precedente, realizzato dallo stesso artista e ugualmente appartenuto alla collezione di Jacopo Durazzo.

Esso raffigura l'*Assunzione della Vergine Maria*, qui rappresentata nella parte superiore del foglio, mentre vola verso l'alto adagiata su una nuvola. Gli apostoli, rappresentati nella parte inferiore di una scena bipartita, assistono interrogativi.

L'attribuzione a Giulio Benso risale a Mary Newcome-Schleier che, nel 1979, mise a confronto il sistema di tratteggi paralleli e incrociati di questo foglio con quelli che si vedono in due disegni conservati alla Staatsgalerie, di Stoccarda, inv. C 63/1148 e inv. 6217. La studiosa riconobbe a l'occasione l'esistenza di numerose tipologie di disegni dell'artista di cui una, più rara, costruita da disegni che, dovendo esser poi incisi, presentano dei tratteggi paralleli. Di questa, facevano parte il presente e il precedente disegno:

«Besides these more frequently seen styles, there is yet another type of drawing. These are pen drawings where figures are depicted in tightly organized crosshatchings as if they are designs for prints, a type of drawing that could be engraved for frontispieces such as Bucelin requested for a book he was dedicating to the Emperor's son»³⁰⁴.

³⁰⁴ Newcome-Schleier, 1979, p. 33.

Pur riconoscendo l'esistenza di questa tipologia disegnativa insolita nella produzione grafica del maestro, tuttavia, la rarità di questo stile impone prudenza.

Il pittore lavorò molto al tema dell'*Assunzione della Vergine*, particolarmente caro al clima Controriformato genovese e si servì dei disegni per studiare la composizione in vista delle opere pittoriche.

Il presente foglio non sembra esser in relazione con nessun dipinto.

Cat. D.05
Giulio Benso

Da Perin del Vaga

R. Scena di battaglia
V. La caduta dei giganti

1605-1610

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato, su due
fogli uniti

H. 282; L. 515 mm

Collezione privata

Provenienza

Sotheby's New York, 16
gennaio 1985, n° 51;
Sotheby's New York, 14
febbraio 1987, n° 90;
Sotheby, New York, 26
gennaio 2005, n° 109;
Collezione privata
Zerbone, Genova;
Vendita, casa d'asta
Koller, Zurigo, 22 marzo
2016, n° 3413.



R.

V.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1989, p. 80.

Si può immaginare il fascino subito da un giovane allievo dell'accademia di belle arti, di fronte agli affreschi di quel genio che fu Perin del Vaga. Lo studioso doveva avere una gran voglia di imparare velocemente le tecniche per poter poi copiare queste opere che ammirava tutti i giorni a casa di Giovanni Carlo Doria, quando frequentava l'accademia di Paggi. Questo fu il caso del nostro artista quando, ancora in anni di formazione, disegnò, nel *verso* del presente e successivo disegno la *Caduta dei Giganti* del maestro toscano.

Il *recto* del presente e del successivo disegno mostra una scena di battaglia di grande forza espressiva e drammatica, eseguita nello stesso periodo e probabilmente ispirata dallo stesso affresco di Perino. Il disegno, noto alla critica, costituisce una prova importante per studiare la formazione del pittore. Come Mary Newcome-Schleier scrisse, Benso

«made bizarre sketches of great number and variety as he had a fertile mind along with a lively and vigorous imagination»³⁰⁵.

³⁰⁵ Nella scheda del catalogo della vendita Sotheby's del 2005.

Cat. D.06
Giulio Benso
Da Perin del Vaga

R. Scena di battaglia
V. Copia dalla caduta dei giganti

1605-16015

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 283; L. 520 mm
Collezione privata

Provenienza
Galleria, Crispian Riley –Smith Fine Arts Ltd, Londra, 2016.

Il presente disegno è un *pendant* del precedente, a cui si rimanda per il commento.



R



V.

Cat. D. 07
Giulio Benso

Studio per Danae

1605-1610

Penna e inchiostro
bruno

H. 140; L. 198 mm

Collezione privata

Provenienza

Collezione V. Bürgi
(L. 3400); Galleria
Mattia & Maria
Novella Romano,
Londra- Firenze,
2014, n°4, ripr.



Passato in vendita nel 2014 con l'attribuzione a Giulio Benso, il presente studio è una copia, rielaborata, eseguita dalla *Danae* di Tiziano conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il foglio mostra lo stesso modo di elaborare le figure sul *verso* dei due disegni precedenti.

Cat. D.08
Giulio Benso

Apparizione della Vergine a Santi

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H 315; L 242 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, casa d'aste Cambi, Genova, 4 giugno 2010, n° 6194; Vendita, casa d'aste Cambi, Genova, 26 ottobre 2010, n° 37.



Il tratto deciso, ma ancora poco caratteristico del pittore del presente foglio con *l'Apparizione della Vergine e il Bambino a due santi*, suggerisce una datazione agli anni Quindici, all'uscita dalla bottega di Paggi. Si nota lo schema bipartito caratteristico dei suoi elaborati e che ricorda il *San Giovanni Battista e San Giorgio intercedono presso la Vergine e il Bambino* conservato a Stoccarda, alla Staatsgalerie, inv. 6217.

Non è stato rinvenuto nessun dipinto per cui possa esser stato realizzato.

Cat. D.09
Giulio Benso

Giudizio universale

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 267; L. 211 mm

Collezione privata

Provenienza

H. List (non in Lugt); Vendita, Phillips Londra, 7 dicembre 1994, n° 211; Vendita, Phillips Londra, 2 luglio 1997, n° 107; Vendita, Christie's Londra, 16 aprile 1999, n° 27.



Il tratto ancora molto cambiasesco, le imperfezioni e le affinità con il disegno precedente portano a considerare il presente *Giudizio Universale*, come opera della giovinezza, eseguita durante gli anni di formazione dell'artista, probabilmente da una tela nota.

Si apprezza l'insistenza sul movimento espressa in particolare nella parte inferiore a destra del foglio.

La casa d'asta Philipps di Londra propose negli anni Novanta di considerare l'iconografia una *Scena di Martirio*, rettificata nel 1999 nel catalogo della vendita Christie's che assegna il foglio piuttosto alla cerchia del pittore.

Cat. D. 10

Giulio Benso

Da Giovanni Battista Paggi

Strage degli innocenti

1606-1610

Penna e inchiostro bruno,
acquarellato

Collezione privata

Provenienza

Milano, vendita Finarte,
giugno 1981, n° 382
(Tavarone).



Bibliografia

Boccardo, 1999, p. 96, nota 69.

Anticamente attribuito a Lazzaro Tavarone, per le note cambiasesche, il foglio fu restituito a Giulio Benso da Boccardo nel 1999, in occasione del catalogo dei disegni di Palazzo Rosso a Genova. Lo studioso ci vede giustamente un'opera della giovinezza, realizzata dalla tela di Giovanni Battista Paggi di medesimo soggetto dipinta nel 1606 per Gio. Carlo Doria, oggi perduta.



Giovanni Battista Paggi, *Strage degli innocenti*, ubicazione ignota.

Cat. D.11
Giulio Benso

La scoperta dell'America

1605-1610

Penna e inchiostro bruno,
acquarellato. Quadrettatura alla
pietra nera

H. 235; L. 348 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Sotheby's Londra, 11
giugno 1988, n° 42.



Sulla base di questa immagine in nostro possesso, di mediocre qualità, si sostiene che questo disegno fu eseguito da Giulio Benso durante gli anni di formazione, probabilmente su ispirazione di un'opera di un'artista conosciuto. Esso rappresenta *La scoperta dell'America*, tema assai caro e di attualità per l'artista, nato proprio nel 1592. Lo stile del foglio, ancora molto dipendente dagli insegnamenti di Giovanni Battista Paggi, ricorda quello del *verso* del disegno precedente.

Cat. D.12

Giulio Benso

Da Hendrik Goltzius

Marte e Venere sorpresi da Vulcano

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 440; L. 310 mm

Collezione privata

Provenienza

Galleria Colnaghi, Londra, 17 giugno- 10
luglio 1982; Sotheby's, New York, 13 gennaio
1989, n° 37.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 80, sotto il n° 36.



Le incisioni di pittori nordici erano materia di studio presso l'accademia di Giovanni Battista Paggi che chiedeva ai propri allievi di copiarle per migliorare la propria tecnica. Esse facevano parte della collezione d'arte della scuola e sono citate nell'inventario *post mortem* del maestro, del 1627³⁰⁶. Tutto questo materiale era conservato in appositi 'cantelari' e messo a completa disposizione degli allievi, che lo potevano consultare a loro piacimento ed esercitarsi sulle opere che più li interessavano³⁰⁷.

Giulio Benso decise di cimentarsi sul *Marte e Venere sorpresi da Vulcano* di Hendrik Goltzius, dimostrando di esser un allievo capace al punto di rielaborare l'opera secondo il suo stile e concedersi qualche piccola libertà. Si veda, infatti, la figura in alto a destra, alla sinistra di Vulcano, a cui Benso disegnò una gamba sinistra posta più indietro e in scorcio che nella stampa nordica, mostrando già il suo vivo interesse per l'illusionismo prospettico.

³⁰⁶Le stampe di origine nordica erano molte numerose. Nell'inventario *post mortem* pubblicato da Lukehart nell'Appendice III, si legge: «Nel scagneto [...] in una cantera di detto scagnetto, cioè la prima Cento stampe diverse di tedeschi, fiamenchi, e Boemij[...] Nella sesta Quaranta stampe d'Alberto Duro [sic] [...] Un libro di stampe d'Alberto Duro», Lukehart, 1988, p. 200; Appendice III, p. 482.

³⁰⁷ Lukehart, 1988, p. 200.

Cat. D.13

Giulio Benso

Da Michelangelo Buonarroti

Un diavolo che trascina un'anima

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 357; L. 248 mm

In basso a sinistra a penna e inchiostro bruno:
1479; sul montaggio in basso a destra, a penna e
inchiostro bruno: *M.H.B.* Nel verso, nel
montaggio a penna e inchiostro bruno: *M. Ang.o
Buonarroti*

Collezione privata

Provenienza

E. Peart (L. 891); Sir Th. Lawrence (L. 2445); R. Holland, la sua vendita Sotheby's,
Londra, 5 luglio 2013.



Tra i precetti insegnati da Giovanni Battista Paggi vi era quello della copia da opere di artisti del passato, tra cui figurava, ovviamente, anche il grande nome di Michelangelo.

Il foglio in esame mostra un brano del Giudizio Universale della Cappella Sistina, eseguito da Benso durante gli anni di formazione.

Cat. D.14
Giulio Benso

Anticamente attribuito a Domenico Tintoretto
Da Lazzaro Tavarone e Giovanni Battista
Castello, il Bergamasco

R. Martirio di Saint Lauren
V. Incoronazione della Vergine

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato.

H. 307; L. 240 mm

Al verso in alto a sinistra: 79 cerchiato; in altro
a destra 60 o 80; in basso a destra, di mano di
Thiele: *Sp Auct. p. 46/328/Tintoretto*

Copenhagen, Statens Museum for Kunst,
Mag. XIII T/26, inv. GB 5610

Provenienza

J. C. Splengler (L. 1434), la sua vendita, 8
ottobre 1839, lot 328 (come Tintoretto),
acquistato all'occasione dall'attuale museo.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 2004, pp. 84-85, n° 47,
ripr.

Anticamente attribuito a Tintoretto, il foglio fu
assegnato a Giulio Benso da Julien Stock nel

1982³⁰⁸. Mary Newcome-Schleier, che lo pubblicò nel 2004 nel catalogo dei disegni
genovesi del museo di Copenhagen, lo riferì agli anni Trenta del Seicento.

Questa datazione, tuttavia, andrebbe anticipata di un paio di decenni per ragioni stilistiche
e iconografiche.

Il segno dei due disegni è infatti ancora prematuro e mostra le caratteristiche dei lavori
eseguiti durante gli anni della formazione del pittore, con tipiche ascendenze
cambiasesche e paggesche. Le figure presentano una *silhouette* manierista allungata,
priva di volume e plasticismo e il segno è ancora reiterato, sfilacciato.



R.



V.

³⁰⁸ Secondo l'annotazione che si legge sul montaggio, ricordate da Newcome-Schleier, 2004, p. 85, nota 1.

Cat. D.15
Giulio Benso

Anticamente attribuito a Antonio Roncalli
Da Giovanni Battista Paggi

San Michele scaccia il diavolo

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato bruno.

In basso a sinistra a penna e inchiostro: [...] *vecchio*

**Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
degli Uffizi, Inv: 624 S**

Provenienza

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato il
28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e
delle Stampe degli Uffizi, Firenze (L. 929) in
basso a sinistra.

Bibliografia

Santarelli, 1970, p. 56, n° 7.

Anticamente attribuito ad Antonio Roncalli nel catalogo dei disegni della collazione di Emilio Santarelli, fu restituito a Benso da Catherine Monbeig Goguel nel 1989, con un'annotazione sulla fotografia della documentazione del foglio. Si tratta ancora di un esempio di disegno *d'après* un'opera conosciuta, la Pala Colleviti di Giovanni Battista Paggi, del convento Colleviti di Pescia, in provincia di Pistoia, eseguita negli anni di formazione del pittore. Non avendo mai viaggiato in Toscana, Giulio Benso probabilmente studiò un disegno o un'incisione derivata dall'opera toscana.

La composizione, pur mostrando influenze cambiasesche e paggesche, presenta il dinamismo tipico della produzione grafica del nostro, nonché il segno ondulato, reiterato e morbido dei suoi fogli.

Giovanni Battista Paggi, *Pala Colleviti*, Pescia, Convento dei Colleviti



Cat. D.16
Giulio Benso

Anticamente attribuito a Stefano
Marucelli
Da Luca Cambiaso

Il sacrificio di Abramo

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 331; L. 385 mm, misure massime del
foglio tagliato in forma esagonale

In basso al centro a penna, a grafia
antica: *Mano di Gio Stefano*

Marruscelli; anzi del/ Poccetti. Sul verso a penna, grafia antica 39

Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 5778 S



Provenienza

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze (L. 929) in basso a sinistra.

Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 386, n° 19; Newcome-Schleier, 1989, pp.79-80, n° 36, fig. 48.

Tradizionalmente attribuito a Stefano Marucelli, il presente studio, appartenuto a Emilio Santarelli, fu restituito a Giulio Benso nel 1975 da Hugh Macandrew con una nota sul montaggio.

Mary Newcome-Schleier, qualche anno più tardi, nel catalogo dei disegni genovesi del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi confermò l'intuizione dello studioso, datando l'elaborato agli anni dell'apprendistato dell'artista e identificandolo come copia *d'après* l'affresco ottagonale di Luca Cambiaso, oggi distrutto, per il salone della Curia nel Palazzo Arcivescovile a Genova, eseguito nel 1579 (Suida Manning-Suida, 1958, fig. 320).

Si è già parlato della consueta prassi accademica di Giovan Battista Paggi, maestro del nostro, che chiedeva ai propri allievi di copiare dal vero le opere di celebri artisti per migliorare la propria formazione e costituirsi bagaglio visivo. Questo disegno fu probabilmente eseguito in quest'ottica.

Cat. D.17

Giulio Benso

Anticamente attribuito a Bernardo Castello e Lazzaro Tavarone

Da Luca Cambiaso

Adorazione dei Re Magi

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 433; L. 293 mm

In basso a destra alla penna e inchiostro bruno: *L. Cam* (tagliato); in basso a sinistra, alla matita nera: *19.*; in basso a destra a matita nera: *7159*. In basso al centro del montaggio, sotto il disegno, a penna e inchiostro bruno: *Tavarone*; a destra a penna e inchiostro bruno: *7159*.



Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, Inv: 7159 S

Provenienza

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze, non porta il timbro.

Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 461, n° 19; Suida Manning e Suida, 1958, figg. 378-379 (come Bernardo Castello); Newcome-Schleier, 1989, p. 80, sotto il n° 36, p. 83.

Considerato come di Lazzaro Tavarone da Emilio Santarelli che lo conservò presso la sua collazione, prima di donarlo agli Uffizi, il presente studio fu attribuito a Bernardo Castello da Suida-Manning e Suida nel 1958, per poi esser restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier che vi vide uno dei disegni eseguiti durante gli anni in accademia presso il Paggi dalla pala con l'*Adorazione dei Magi* di Luca Cambiaso nella chiesa di San Gerolamo di Genova-Quarto.

Il giovane Giulio è un artista scrupoloso, che copia attentamente ma non rinuncia a apportare qualche variante di suo gusto, come la posizione del volto della Vergine, o a lasciare la sua firma nei volti dei personaggi che presentano i tratti fisiognomici tipici delle figure bensiane, come i nasi e i menti appuntiti e le gote pronunciate.

Luca Cambiaso, *Adorazione dei Re Magi*, Genova-Quarto, chiesa di San Gerolamo



Cat. D.18
Giulio Benso

Cristo giudice con angeli che recano gli strumenti della Passione o "Venite Benedicti"

1605-1610

Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 581; L. 428 mm

Al centro dentro la *cartouche* a penna e inchiostro bruno, di mano dell'artista: *Venite Benedicti*; in basso a sinistra a penna e inchiostro bruno: *1836*; al centro a penna e inchiostro bruno: *N. 125*; più a destra a penna e inchiostro bruno: *Rac.^{ta} Durazzo*; sul *verso*, in alto al centro *N. 60*.

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 1836



Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Boccardo, 1990, p. 78, come Luca Cambiaso; Boccardo, 1999, p. 38, nota 70.

Appartenuto a Marcello Luigi Durazzo che lo legò alla Città di Genova nel 1847, il foglio mostra una stretta relazione con la decorazione dell'abside della chiesa della Santissima Annunziata di Portoria di mano di Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco eseguite nel 1563, su commissione di Battista Grimaldi, patrono del tempio, su atto notarile firmato da Antonio De Franchi.

Esso rappresenta il brano del *Venite Benedicti*: tratto dal Vangelo secondo Matteo (25, 34) sul Giudizio Finale che narra il momento in cui Gesù divide gli eletti dai reprobri, circondato da angeli che reggono i simboli della Passione, a destra la croce, il calice e la canna, in alto i chiodi, le tenaglie, la corona di spine e la veronica, a sinistra i flagelli e la colonna.

Lo stile, ancora molto cambiasesco, motivo per il quale Boccardo lo attribuì nel 1990 all'artista rinascimentale, è tipico degli anni della formazione di Giulio Benso presso la bottega di Giovanni Battista Paggi.

Giovanni Battista Castello, *Venite Benedicti*, Genova, chiesa della Santissima Annunziata di Portoria



Cat. D.19
Giulio Benso

*Ercoli, armati e ruoli
di figure*

1605-1610

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato

H. 223; H318 mm

In basso a sinistra a
penna e inchiostro
bruno: 1846; più in
centro a penna e
inchiostro bruno: N 5; in basso a sinistra a penna *Rac.^{ta} Durazzo.*



Genova, Gabinetto di Disegni di Palazzo Rosso, inv. D 1846

Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Appartenuto a Marcello Luigi Durazzo che lo legò alla Città di Genova nel 1847, il presente foglio mostra numerosi studi per la figura di Ercole e per alcuni personaggi che sembrano cadere. Lo stile ancora molto cambiasesco e paggesco porta a considerare l'opera un esercizio di bottega eseguito durante gli anni presso l'accademia di Giovanni Battista Paggi a casa di Gio. Carlo Doria.

Cat. D.20

Giulio Benso

antica attribuzione a Ludovico Cigoli
Da Michelangelo

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato, rialzi di biacca, su carta cerulea.

H. 214; L. 173 mm

Nel *verso*, al centro alla pietra nera: 19117

Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. 1962-703



Provenienza

Alfonso IV d'Este, duca di Modena e Reggio (L. 106) in basso a destra; Francesco II d'Este, duca di Modena e Reggio (L. 1893 in basso a sinistra) e (L. supp. 1893); BML (L. 1698) in basso a destra; (L. supp. 1698) in basso a sinistra. Trasferito al museo nel 1962.

Bibliografia

Pagliano, 2008, pp. 112-114, n° 32, ripr., p. 101.

L'attribuzione del foglio in esame, appartenuto alle importanti collezioni d'Este di Alfonso IV e Francesco II, ha a lungo posto dei quesiti. Classificato dal museo come «Scuola italiana XVI e XVII» secolo e Ludovico Cigoli, Jean Charles Baudequin nel 1991 (iscrizione sul montaggio) propose di assegnare l'opera alla scuola genovese, proferendo i nomi di Giovan Battista Paggi e di Lazzaro Tavarone. Fu Eric Pagliano, in seguito, sulla scia di Mary Newcome-Schleier (che in una lettera inviata allo studioso il 30 maggio 2006 affermò a proposito del disegno: «I cannot see the Ganimede clearly enough to see it as Benso, although it is a copy after Michelangelo and is heightened with white-two things Benso could have done») ad avanzare l'ipotesi che si trattasse di Giulio Benso. In effetti, il foglio è da considerarsi un esercizio di copia, un po' variato, della parte superiore del *Ratto di Ganimede* di Michelangelo, eseguito durante gli anni di accademia presso Giovanni Battista Paggi.

La grafia del pittore e l'interesse per la realizzazione a scorcio, di sotto in su, sono caratteristiche sin dalle sue opere giovanili. Il *medium*, l'inchiostro bruno rialzato da tocchi di luce di biacca su carta cerulea suggerisce che gli scolari fossero invitati a vagliare numerose tipologie tecniche disegnative per completare la propria formazione.

Cat. D.21

Giulio Benso

Da Perin del Vaga

*Orazio Coclide sul Ponte
Sublicio*

1605-1610

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato

H. 268; L. 354 mm

A pietra nera in basso a
sinistra *Del Musiano*.

**Lione, Musée des Tissus et
des Arts décoratifs, Inv
5876/a**



Provenienza

Acquistato nella seconda metà del XIX secolo dal Musée de l'Art et de l'Industrie, L. 1699°.

Bibliografia

Boccardo, 2006, pp. 56-57.

Reso noto da Piero Boccardo, il foglio sembrerebbe essere uno studio dalle *Scene di Orazio Coclide* tratte dalle *Historiae* II, 10 di Tito Livio, realizzate da Perin del Vaga a Palazzo Doria a Genova e copiate, secondo i dettami accademici, dal pittore durante gli anni di apprendistato. Il segno è ancora immaturo, sebbene si apprezza un interesse per la visione prospettica, soprattutto nella figura in basso a sinistra, e per il movimento vorticoso enfatizzato dal soldato a cavallo.

Cat. D.22

Giulio Benso

Da Giovanni Battista Paggi

R. *L'Assunzione della Vergine con gli apostoli intorno alla tomba*

V. *Studi di testa e spalle degli apostoli con un ramoscello in basso a sinistra*

1605-1610

R. Pietra nera, penna e inchiostro bruno

V. Pietra nera

H. 400; L. 284 mm

Liverpool, Walker Art Gallery, inv. 5128

Provenienza

D. Pennantche lo presentò nel 1841 al L. R. I; depositato poi alla Walker Art Gallery, nel 1893 e presentato, nel 1948.

Bibliografia

Merseyside, 1977, I, p. 268, II, p. 381, n° 5128 (Paggi); Newcome-Schleier, 1989, p. 79.

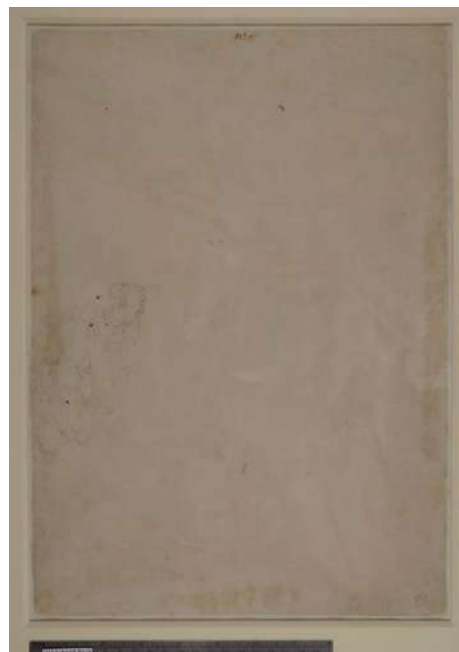
Attribuito a Giovanni Battista Paggi da Pouncey il 26 agosto 1961 (Merseyside, 1977), il disegno fu restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier dapprima il 21 marzo 1973 (Merseyside, 1977) poi nel 1989. Si tratta infatti di un esercizio di copia, realizzato in giovinezza, durante gli anni in accademia dalla tela di Giovanni Battista Paggi, con

L'Assunzione della Vergine del 1596, conservata nella chiesa di Nostra Signora del Carmine e Agnese di Genova. Il *recto* riprende la composizione del maestro nella sua totalità, mentre il *verso* è uno studio, non finito, a matita, del dettaglio dell'apostolo stante barbuto a sinistra.

È la prima volta in cui l'artista lavora al tema dell'*Assunzione della Vergine* su cui tornerà a più riprese nell'arco della sua carriera.



R.



V.

Cat. D.23
Giulio Benso

Da Giulio Romano

R. e V. Lapidazione di Santo Stefano

1605-1610

R. e V. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 465; L. 283 mm

Nel *recto* in alto a sinistra a penna e inchiostro bruno:

7; al centro, a penna e inchiostro bruno: *Giulio Benso*

Nel *verso* in alto a sinistra a matita 3; a destra a matita

1193; in basso a sinistra a penna e inchiostro bruno: *P*

P 15, in basso a sinistra a matita nero: *246/12*

Parigi, musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 42269

Provenienza

F. Asta (L. 116a) acquistato nel 1990 dal museo.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 37, nota 11; Newcome-Schleier, 1989, sotto il n° 36; Newcome-Schleier, 1992, p. 109, sotto il 43, fig. 43.2; Boccardo, 1998, p. 76, sotto il n° 34; Mancini, 2010, p. 78, n° 50, ripr.; Mancini, 2017, pp. 198-199, n° 297, ripr.

Si è già molto discusso di questa prima elaborazione del tema della *Lapidazione di santo Stefano* su cui il

pittore di Pieve di Teco si cimentò a più riprese a partire dagli anni Trenta per rispondere alla commissione da parte del segretario della basilica di Weingarten

Gabriele Bucellino. L'opera in analisi è la prima eseguita con tale iconografia, a distanza cronologica dalle successive, giacchè risale agli anni di accademia quando il maestro, Giovanni Battista Paggi, domandava ai propri allievi di copiare le opere degli artisti importanti e precedenti, e Benso scelse la *Lapidazione di santo Stefano* di Giulio Romano, eseguita nel 1520 e conservata presso la chiesa omonima di

Genova. Se il *recto* mostra uno stile tipico da copia, nel *verso*, con

lo stesso tema, il pittore prende qualche libertà, rielaborando la composizione iniziale e conferendo movimento e forza espressiva mancanti alla tela rinascimentale.



R.



V.

V.

Cat. D.24
Giulio Benso

Da Giovanni Battista Paggi

R. Immersione della pecora nella probatica piscina, per esser purificata prima del sacrificio
V. Schizzo di figura femminile

1605-1610

R. Pietra nera, penna e inchiostro bruno acquerellato su carta

V. Sanguigna

H. 148; L. 111 mm

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. N. FC. 128271, vol. 158 8

Provenienza

P. Crozat, la sua numerazione (44), in basso a destra.

Bibliografia

Fusconi, 1980, pp. 57-76, n° 2; Fusconi, 1980^b, pp. 27-28, n.° 24, ripr.

Il *recto* del foglio in esame, appartenuto all'antica collezione Crozat, mostra l'atto dell'immersione della pecora prima di essere sacrificata nell'acqua della probatica piscina. La sua composizione sembra esser stata eseguita da un particolare del dipinto di Giovanni Battista Paggi con lo stesso soggetto per la chiesa di Sant'Egidio a Firenze. Secondo Giulia Fusconi il disegno sarebbe da collocare negli anni Trenta, periodo in cui l'artista esibiva uno stile maturo e vicino al barocco di Van Dyck. Tuttavia, presentando un aspetto stilistico ancora molto vicino a Cambiaso e Paggi, sarebbe più opportuno antidarlarlo agli anni di formazione. Il *verso*, invece, mostra uno studio alla sanguigna per una figura femminile, che pare realizzato da un'altra mano.



R.



V

Cat. D.25
Giulio Benso

1605-1610

Cristo e Santi in gloria.
Le nozze mistiche di Cristo con le sante
Caterina da Siena e Caterina
d'Alessandria e un gruppo di Santi

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato, su carta bianca.

H. 357; L. 250 mm

Nel cartiglio sul montaggio, a penna e
inchiostro bruno: *della raccolta*
Cobenzl, sotto il disegno, appare una
vecchia scritta a penna e inchiostro
scolorito: *Luca Cangiagi*

Sul *verso* del montaggio vecchi numeri
tracciati a penna e inchiostro di china,
vicino al bordo superiore: *N9*; sotto: *18*,
27 (cancellati), al centro alla sanguigna:
IX 138; nel bordo inferiore a sinistra a
penna e inchiostro bruno: *K. L. Bolon* e il numero *33*.

San Pietronburgo, Museo dell'Hermitage, inv. 1640



Provenienza

Conte Cobenzl (L., Suppl. 2858 b), nel catalogo manoscritto della sua raccolta: «Seconde Grandeur, p. 25v., Carton n° 10, n° 18: *L. Cangiagi. une histoire Sainte*»; acquisto dal museo nel 1768 (Lugt 2061).

Bibliografia

Grigorieva, 2002, pp. 126-127.

Tradizionalmente assegnato a Luca Cambiaso, il presente disegno fu restituito a Giulio Benso da Boccardo, nel 1998 (iscrizione sulla montatura). La sua iconografia è di difficile interpretazione, anche se potrebbe trattarsi delle *Nozze mistiche di Cristo con santa Caterina*. Gesù, al centro, seduto, tiene con la mano sinistra santa Caterina da Siena, mentre con la destra regge un anello, che porge a santa Caterina d'Alessandria, davanti a lui, riconoscibile per la ruota, suo strumento di martirio. Assistono all'evento alcuni santi, in fondo a sinistra, tra cui si riconoscono san Paolo con la spada e sant'Antonio da Padova. Il segno grafico è ancora molto vicino agli insegnamenti paggeschi e mostra un'ispirazione cambiasesca, tuttavia, le figure ampie e in scorcio, e le mani nodose sono caratteristiche tipiche della grafica del pittore. Esso ricorda *La Visitazione* presente nel

recto del disegno del Louvre, inv. 9211 e il *Venite Benedicti* del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, Cat. D.18.

Cat. D.26
Giulio Benso?

La resurrezione

1605-1610

Penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 268; L. 167 mm.

Stoccarda, Staatsgalerie, inv. C63/1148

Provenienza

J. Durazzo (Giulio Benso), secondo Thiem, 1977;

E. Ziegler (Giulio Benso?), secondo Thiem, 1977.

Bibliografia

Thiem, 1977, p. 41, n° 64, ripr.



Proveniente dalla raccolta di Jacopo Durazzo,

dove era conservato sotto il nome di Giulio Benso, il presente foglio mostra le caratteristiche stilistiche e compositive dei due fogli conservati a Brema (Cat. D.03 e Cat. D.04) e attribuiti a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier. La loro grafia è così rara e diversa dalla produzione artistica del pittore di Pieve di Teco, che si preferisce aggiungere un punto interrogativo a seguito del suo nome.

Cat. D.27
Giulio Benso?

San Giovanni Battista e San Giorgio intercedono presso la Vergine e il Bambino

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno. Tracce di inquadramento a penna e inchiostro
H290; L 213mm. Ovale.

Nel *verso*, a matita nera: *Giulio Benso*
Stoccarda, Staatsgalerie, inv: 6217

Provenienza

J. Durazzo (Giulio Benso), secondo Thiem, 1977.

Bibliografia

Thiem, 1977, n° 63, ripr.; Brink, 1994, p. 247, sotto il n° 7.

Il disegno, conservato anticamente da Jacopo Durazzo sotto il nome di Giulio Benso, rappresenta una *Sacra Conversazione* eseguita con lo stesso stile del foglio precedente Cat. D.27 e des Cat. D.03 e Cat.D.04. Il segno diverso dalla produzione grafica conosciuta del pittore impone prudenza nell'attribuzione. Esso non è inoltre legato a nessuna opera pittorica conosciuta.



Cat. D.28
Giulio Benso
Da Aurelio Lomi

Giudizio universale

1605-1610

Penna e inchiostro bruno.

H. 578; L. 331 mm

**Washington, National Gallery of Art, inv:
2009.54.1.a**

Provenienza

D. E. Rust, dono al museo nel 2009.



Copia dal *Giudizio Universale* di Aurelio Lomi, conservato presso Santa Maria Assunta di Carignano a Genova, realizzata tra il 1603 e il 1605.

La pala conobbe da subito un grande successo, che il giovane pittore la scelse per fare esercizio di copia.



Aurelio Lomi, *Giudizio Universale*,
Genova, Nostra Signora Assunta di
Carignano

Cat. D.29
Giulio Benso
Da Luca Cambiaso

Cimeone guida gli ateniesi a Salamina

1605-1610

Pietra nera, penna e inchiostro bruno.
H. 578; L. 331 mm

**Washington National Gallery of Art, Inv:
2009.54.1.b**

Provenienza

Dono di David E. Rust alla NGS nel 2009

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 39, nota 17;
Frascarolo, 2015, pp. 19-20, fig. 6.



Si tratta di una copia della scena classica con *Cimeone guida gli ateniesi a Salamina*, eseguita da Luca Cambiaso in uno dei salotti al primo piano del Palazzo genovese di Gio Vincenzo Imperiale a Campetto.

Giulio Benso, conforme alla pratica di accademia, che implicava uno studio da opere di grandi artisti del passato, copia l'affresco di Cambiaso per meditare su soluzioni paesaggistiche di continuità tra lo spazio reale e quello della finzione. La lunga processione cambiasesca dei soldati armati, inserita in un paesaggio marino, nella copia del pievese non è completamente fedele all'originale, ma presenta dal punto di vista prospettico un restringimento e una profondità differenti, l'artista quindi elabora la sua visione, divenendo mediatore.



Luca Cambiaso, *Cimeone guida gli ateniesi a Salamina*,
Genova, Palazzo Gio. Vincenzo Imperiale

Cat. D.30
Giulio Benso

1609

Cristo che caccia i mercanti dal tempio

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato, rialzi di biacca

H. 265; L. 170 mm

Collezione privata

Il presente foglio, inedito³⁰⁹, è lo studio preparatorio per il dipinto di stesso soggetto eseguito da Benso nel 1609-1610 per la chiesa di San Nicola da Tolentino di Genova, a lungo attribuito a Giovanni Battista Paggi, per via della firma, da parte di quest'ultimo, del documento di commissione.

L'uso dell'inchiostro unito alla biacca per i tocchi di luci dà un tocco di pittoricismo all'opera, probabilmente sottomessa al proprio maestro prima di iniziare a realizzarla su tela. Si nota che già in tenera età, aveva appena compiuto diciotto anni, Benso mostrasse un interesse prospettico evidente, anche se le proporzioni allungate e la gestione dello spazio compositivo sono ancora un retaggio tardo manierista.



³⁰⁹ Ringrazio Massimo Bartoletti per avermelo segnalato.

Cat. D.31
Giulio Benso

1610-1615

Sacra Famiglia

Pietra nera, penna e inchiostro bruno

Collezione Aikema

Provenienza

Collezione Mos, secondo Aikema, 1988.

Bibliografia

Aikema, 1988, pp. 92-93, n° 69.



Conservato presso la collezione del professor

Aikema, il disegno, ancora molto

Cambiasesco, mostra le caratteristiche della grafica della giovinezza di Giulio e ricorda, per schema compositivo, le prime commissioni su tela dell'artista.

La figura del vescovo, forse san Biagio, in adorazione verso la sacra famiglia, ritornerà in numerosi dipinti del pittore.

Cat. D.32
Giulio Benso

Vergine con Bambino e Santi

1610-1620

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
parzialmente inciso

H. 362; L. 261

In alto a sinistra alla penna e inchiostro bruno *io*
Benso, in basso a sinistra 72

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's Parigi, 29 marzo 2012, n° 14.



Lo schema compositivo del disegno in esame ricorda quello impiegato dal pittore nella tela con

la *Madonna con Gesù Bambino e santi Brigida e Battista* eseguito per l'oratorio di santa Brigida negli anni Venti e oggi conservato presso la chiesa di San Giovanni Evangelista di Prè.

Il maestro si rivela, qui, ancora sensibile agli insegnamenti di Giovanni Battista Paggi, anche se l'impaginazione del racconto ricorda le opere della scuola lombarda.

La figura del Bambin Gesù, seduto sulle ginocchia della madre, riproduce lo stesso modello impiegato nella tela citata e nella *Madonna con Gesù Bambino, San Francesco, San Giovanni Battista, Sant'Antonio Abate, San Bernardo e anime purganti*, eseguita pochi anni prima nella chiesa di San Marco al Molo, a Genova.

Si tratta di uno degli elaborati preparatori alle prime opere pittoriche da lui eseguite.

Cat. D.33
Giulio Benso

Due Prigioni

1610-1620

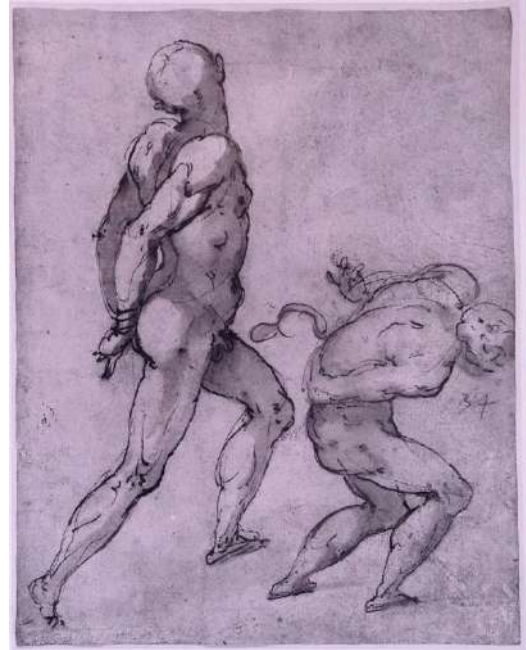
Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 216; L168 mm

Collezione privata

Studio per due figure maschili eseguito negli anni di maturità. La resa anatomica è precisa nonostante essa sia messa in risalto da leggere linee ondulate, reiterate, unite al contrasto chiaroscurale dell'inchiostro e del bianco della superficie risparmiata della carta.

Non si conoscono al momento dipinti con cui essi possano esser messi in relazione.



Cat. D.34
Giulio Benso

Ultima cena

1610-1620

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato.

H. 227; L. 345 mm

Nel *verso*, in alto a
destra 8. Nel *verso* in
basso al centro
Tintoretto, vicino
un'iscrizione illeggibile.



In alto a destra nel *verso* dell'etichetta *G. Walk*

Washington National Gallery of Art Inv: 1956.3.3 B21,728

Provenienza

L. Einstein, che lo dona al museo nel 1956.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1972, p. 20, n° 46; Castelnovi, 1987, p. 139.

Secondo Mary Newcome-Schleier il disegno sarebbe preparatorio all'ardesia con l'*Ultima Cena* eseguita per la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, oggi conservata presso il Museo di Sant'Agostino di Genova, CAT. P.07. Il punto di vista sembra tuttavia essere molto diverso. Il pittore predilige nel foglio una visione da sotto in su, mentre nel dipinto ne risulta una frontale. Si tratta tuttavia di un'opera realizzata in giovinezza, il segno è ancora fortemente influenzato dagli insegnamenti di Giovanni Battista Paggi, a cui fu peraltro in passato attribuito.

Il foglio potrebbe corrispondere a:

«Una Cena Domini di mia mano»³¹⁰

Conservata dal pittore nella sua collezione.

³¹⁰ App. A, III, Doc. 6.

Cat. D.35
Giulio Benso

R. Lapidazione di santo Stefano
V. Martirio di san Biagio

1615

R. e V. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 363; L. 289 mm (*recto* in verticale e *verso* in orizzontale)

In alto a sinistra, a penna e inchiostro bruno: 110 G. B. Paggi N. 45; Coll.^{ne} Santo Varni; in basso a sinistra a matita nera: £ 21; più in basso al centro a penna e inchiostro bruno: N. 47 Collezione Santo Varni; in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: 4655.



Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D. 4655 R.

Provenienza

Santo Varni (L. 3531).

Bibliografia

Paolocci, pp. 44, 50, nota 29; Boccardo, 1998, sotto in n° 34;

Mancini, 2010, p. 79, n° 50.

Il presente foglio proveniente dalla collezione di Santo Varni presenta due studi distinti



per due martiri di santi, al *recto* e al *verso*. Anticamente attribuito a Giovanni Battista Paggi, esso fu giustamente restituito a Benso da Thiem (Paolocci, 1984). In effetti si tratta di due studi del nostro artista eseguiti durante gli anni della giovinezza, che mostrano uno stile ancora vicino alle opere del suo maestro e di Luca Cambiaso.

La *Lapidazione* rientra nel gruppo di numerosi fogli di stesso soggetto eseguiti dall'ancona di Giulio Romano, di cui riprende la postura del protomartire, inventando invece quella dei carnefici, senza lasciar spazio al paesaggio. L'interesse primordiale dell'artista in questo elaborato sembra concentrato nello studio luministico della scena ed è ancora lontano dall'esito raggiunto nel dipinto commissionato nel 1633 da Gabriele Bucellino, segretario dell'abbazia di Weingarten, per la stessa chiesa.

Il verso, invece, è una copia della parte inferiore del *Martirio di san Biagio* di Aurelio Lomi conservato nella chiesa di Santa Maria di Castello a Genova e mostra il santo straziato dai pettini di ferro, che si usano per cardare la lana. A Palazzo Rosso si conserva un altro disegno con il *san Biagio* rappresentato decapitato, Cat. D.44.



Aurelio Lomi, *Martirio di san Biagio*, Genova, chiesa di Santa Maria di Castello

Cat. D.36
Giulio Benso

Venere e Adone

Circa 1615

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato
H. 191; L. 288 mm
Collezione privata

Provenienza
Galleria Stanza del Borgo,
Milano, 1989.



Attribuito nel 1989 da Camillo Manzitti a Giulio Benso, in occasione della sua vendita presso la Galleria Stanza del Borgo di Milano, il foglio raffigura il *mito di Venere e Adone*, tratto dal libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Adone, nato dall'unione incestuosa tra Cinira, re di Cipro, e sua figlia Mirra, era un giovane bellissimo. Venere, graffiata involontariamente da una delle frecce di suo figlio, Cupido, se ne innamorò perdutamente e per questo tentò invano di trattenerlo dal cacciare mettendolo in guardia rispetto alle bestie feroci, come cinghiali e leoni, ma non poté nulla. La dea è qui rappresentata mentre abbracciando da dietro il mortale cacciatore, uscito nel bosco coi suoi tre cani, cerca di bloccarlo. Il seguito del racconto narra che un giorno, cacciando, Adone fu ferito mortalmente da un cinghiale. Udendo i lamenti del moribondo, la dea accorse in suo aiuto quando però era ormai troppo tardi. Nel punto in cui cadde il sangue di Adone spuntarono degli anemoni. Il disegno, che non trova un corrispettivo pittorico, mostra la grafia tipica del maestro, degli anni Quindici; le figure sono tracciate di getto e costruite con ampie acquarellature che ne determinano i volumi e ricordano gli insegnamenti paggeschi.

Cat. D.37
Giulio Benso

R. Venere e Adone

*V. Un uomo davanti alla statua
di Giove, mentre un Satiro
guarda Venere che dorme*

Circa 1615

R. e V. Pietra nera, penna e
inchiostro bruno, acquarellato
H. 228; L. 354 mm

Collezione privata



Provenienza

Vendita Christie's Londra, 14 aprile 1992, n° 106, ripr.

Attribuito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schlerier, il foglio, dal tratto stilizzato che ricorda Luca Cambiaso e Giovanni Battista Paggi, è da considerare un'opera della giovinezza del pittore di Pieve di Teco. Si apprezza già a questa data l'interesse per la prospettiva e la visione a scorcio, qui manifesta nella posizione di Venere, seduta in diagonale in basso a sinistra. L'uso dell'inchiostro acquarellato ricorda quello della *Lapidazione di santo Stefano* del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Genova, Cat. D.35.

III.b Gli anni Venti (Cat. D.38- Cat. D.44)

Cat.D.38

Giulio Benso

Anticamente
attribuito a Federico
Zuccaro

Ultima cena

Anni '20

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
lavis grigio su carta
avorio

H. 195; L. 290 mm

Nel *recto*, nel
montaggio in basso al centro, a penna e inchiostro: *Federico Zuccherò*.

**Chicago, The Art Institute, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, inv:
1922.1061**

Provenienza

L. Hall Gurley Memorial (L. 1230b), dono al museo nel 1922 (L. 5308).

Bibliografia

Joachim e McCullagh, 1979, p. 55, n° 67, pl. 76

Tradizionalmente assegnato a Federico Zuccaro, come si evince anche dall'annotazione in basso a destra, il foglio fu attribuito a Giulio Benso nel 1979 da Joachim e McCullagh sulla base delle caratteristiche grafiche del pittore descritte da Mary Newcome-Schleier nel 1972³¹¹. In effetti esso mostra le peculiarità dei suoi disegni giovanili: la composizione paggesca, tardo manierista, le figure tipicizzate, stilizzate e allungate, quasi sfilacciate, il tratto reiterato, corto e ondulato. Tra le prime commissioni ricevute negli anni Venti figurano due *Ultime cene*, un affresco oggi perduto, nella chiesa di San Giovanni di Prè, CAT. P.06 e un dipinto su ardesia per la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, CAT. P.22, oggi conservato presso il museo di Sant'Agostino.

Avendo pochi punti in comune con quest'ultimo si può solo ipotizzare che il presente elaborato sia stato realizzato in preparazione della pittura perduta. Come già rilevato da

³¹¹ Newcome-Schleier, 1972.

Joachim e McCullagh personale e inusuale da parte dell'artista aver diviso in due la scena. A sinistra ha inserito Cristo, san Giovanni Battista e gli apostoli, raggruppati. Alcuni seduti, altri in piedi che assistono alla scena. A destra, invece, l'azione sembra svilupparsi con grande movimento: il demonio, con sguardo feroce e le corna sulla testa, punta il dito verso Giuda che abbandona correndo rapidamente la tavola.

La vicenda è inserita all'interno di una stanza, di cui si vedono solo le pareti di fondo e, in un ultimo piano a destra, una scena di elemosina, in cui due figure aiutano un mendicante.

Si segnala, infine che un disegno con «Una Cena Domini di mia mano [Giulio Benso]» era conservata presso la collezione d'arte dell'artista, citata in appendice del suo ultimo inventario (App. A, III, Doc. 6). Si può ipotizzare quindi che il presente foglio rimase con lui fino alla sua morte, per poi esser disperse e giungere a Chicago.

Cat. D.39
Giulio Benso

R. Un uomo trasportato
V. San Pietro e Paolo

Anni '20

R. e V. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 222; L. 319 mm (*recto* in orizzontale, *verso* in verticale)
In basso al centro a penna e inchiostro bruno: *Giulio Benso*;
nel *verso* a penna e inchiostro bruno: *Saint Pierre et Saint Paul*,
a pietra nera *cab. Durazzo*
Rouen, musée des Beaux-Arts



R.

Provenienza
Collezione Hédou (L. 1253).

Bibliografia

Rosenberg, 1970, 122, n° 57, ripr.;
Newcome-Schleier, 1972, n° 45; Boccardo,
1999, pp. 20-21, fig. XII, fig. XIII, poi sotto
il n° 32.

Pierre Rosenberg, nel 1970, seguito da
Mary Newcome-Scheier nel 1972,
riconobbero nei due disegni del foglio in
esame la mano di Giulio Benso, che li
realizzò negli anni di giovinezza. Tipico è
infatti il segno reiterato e sfilacciato di
questo periodo, unito all'uso dell'inchiostro
acquarellato che crea contrasto
chiaroscurale.



V.

L'identificazione dell'iconografia è tuttavia più complessa e non trova un corrispettivo in ambito pittorico.

Cat. D.40
Giulio Benso

Adorazione dei magi

Anni '20

Pietra nera, penna e inchiostro bruno
acquarellato

H. 455; L. 328 mm

**Edimburgo, National Galleries of
Scotland, Inv: D3106**

Provenienza

Barone D. Vivant-Denon (L. 779); W.
Findlay Watson, donato al museo nel
1881.

Bibliografia

Andrews, 1968, I, p. 140 (come scuola
di Cambiaso); Fusconi, 1980, pp. 58,
64, fig. 6, p. 68, n° IX; Fischer, 1984,
p. 41; Turčić, 1986, pp. 242-247, nota
34.



Tradizionalmente attribuito a Luca Cambiaso, questo disegno di grandi dimensioni e anticamente appartenuto al Barone Vivant-Denon, fu in seguito classificato come Giovanni Battista Tiepolo per poi approdare nel *corpus* delle opere di Giulio Benso nel 1980, grazie alla corretta intuizione di Giulia Fusconi.

In effetti si tratta di un foglio della giovinezza del pittore eseguito quando egli mostrava ancora una forte ispirazione per la grafica di Luca Cambiaso e di Giovanni Battista Paggi. Caratteristici sono il segno ondulato, l'andamento dinamico della composizione, l'interesse per l'architettura e la visione prospettica e, infine, l'uso dell'inchiostro acquarellato che mette in evidenza le zone d'ombra, rispetto a quelle di luce rese attraverso la superficie risparmiata della carta.

Per questo lavoro, l'artista si ispirò all'affresco dell'*Adorazione dei Re Magi* di Giovanni Carlone, nella chiesa di Sant'Ambrogio a Genova. In entrambe le opere la composizione è sovraffollata ed inserita in un ambiente semichiuso da cui si intravede un paesaggio al fondo.

Giulio Benso lavorò all'iconografia dell'*Adorazione dei Re Magi* a più riprese, soprattutto negli anni della formazione. Il presente disegno può essere infatti messo in relazione con

altri due fogli degli stessi anni, uno passato nel 1984 in vendita presso la casa d'aste Christie's, Cat. D.41, mentre il secondo è conservato presso il museo Willumsen di Frederikssund, Cat. D. 42.

Non essendo stato ritrovato nessun dipinto o affresco con tale tema, si può supporre che questi disegni fossero tutti esercizi di accademia.



Giovanni Carlone, *Adorazione dei Re Magi*,
Genova, chiesa di Sant'Ambrogio

Cat. D.41
Giulio Benso

Adorazione dei Magi

Anni '20

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 437; L. 321 mm

Nel verso *Alexander fiorentin; Cangiasi; o/ae*

Collezione privata

Provenienza

Christie's Londra, 13-14 dicembre 1984, n° 32,
ripr.

Bibliografia

Turčić, 1986, pp. 242-247, note 34.



Il disegno, menzionato per la prima volta da Turčić, è una variante dello studio precedente per l'*Adorazione dei Magi*.

Cat. D.42
Giulio Benso

Adorazione dei Magi

Anni '20

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato, su carta grigia marrone
H. 455; L. 332 mm

**Frederikssund, The J. F. Willumsen Museum,
GS 391**

Provenienza

In alto al centro J. F. Willumsen, acquistato l'11
giugno del 1920.

Bibliografia

Fischer, 1984, p. 41, n° 27, pl. 22; Turčić, 1986,
pp. 242-247, note 34.



Il museo Willumsen di Frederikssund in Danimarca assegna il presente disegno a Tiziano, sostenendo che quest'ultimo avesse tratto ispirazione dall'*Adorazione del Magi* di Schiavone conservata presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano.

La restituzione a Giulio Benso è da attribuire a Chris Fischer che lo pubblica nel catalogo dei disegni italiani del museo nel 1984. Esso presenta numerose affinità stilistiche, tecniche e compositive con il foglio precedente, le varianti sono rintracciabili nella posizione dei Re Magi, in particolare di quello rappresentato in basso a destra e nel gruppo di figure in basso a sinistra della Vergine con san Giuseppe e il piccolo san Giovanni. Il paesaggio di fondo, inoltre, presenta degli edifici architettonici differenti.

Cat. D.43
Giulio Benso
Da Luca Cambiaso

Adorazione dei Magi

Anni '20

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 318; L. 238 mm

In alto a destra a penna e inchiostro bruno: 8.

Vienna, Albertina, inv. 2837

Provenienza

Moriz von Fries (L. 2903); Herzog Albert von
Sachsen-Teschen (L. 174)



Bibliografia

Stix e Spitzmüller, 1941. Newcome-Schleier, 1972, p. 20, sotto il n° 44; Bjurström, 1979, Nr. 296; Pesenti, 1986, p. 10, fig. 1; Darmstadt, 1990, n. 34; Birke, 1991, p. 184, fig. 222; Birke e Kertész, 1992-1997, III, pp. 1580-1581, ripr.

Altro studio per l'*Adorazione dei Magi*, eseguito negli anni della giovinezza del pittore, su ispirazione della tela con la stessa iconografia di Luca Cambiaso, nella cappella Lercari della Cattedrale di San Lorenzo di Genova.



Luca Cambiaso, *Adorazione dei Magi*, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, cappella Lercari

Cat. D.44
Giulio Benso

Entrata in Gerusalemme

Anni '20

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 345; L. 264 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Finarte, Milano 4 giugno 2008,
n° 194.



Passato in vendita presso la casa d'aste
Finarte di Milano, il presente foglio

assegnato a Giulio Benso rappresenta la scena biblica dell'entrata del popolo ebraico a Gerusalemme.

Non si conosce nessun corrispettivo pittorico, ma l'affinità stilistica e iconografica con il foglio precedente, invita a pensare che esista un rapporto tra i due disegni, eseguiti per la stessa commissione, durante la metà degli anni Venti. Caratteristico dell'artista è il tratto, morbido e il forte contrasto chiaroscurale tipico della produzione di questi anni, creato con l'inchiostro acquerellato e la superficie bianca risparmiata della carta. Le figure sono ampie e in movimento. Quest'ultimo gli permette di cimentarsi nella visione a scorcio, come mostra il braccio sinistro della figura sinistra che spinge gentilmente il bambino, raffigurato in prospettiva.

III.c I disegni per l'oratorio dei Santi Giacomo e Giovanni, a Genova (Cat. D.45-Cat. D.46)

Cat. D.45 Giulio Benso

*San Leonardo di
Limoges che rifiuta i
doni del re Clodoveo*

1625

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquaurellato
H. 153; L. 212 mm
**Paris, Département
des Arts
Graphiques, Musée
du Louvre, inv.
11624**



Provenance

Lambert Krahe, secondo Mancini, 2017, conquista militare, ceduto al museo nel 1795.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1985, p. 48, n° 37; Bonnefoit, p. 61; Mancini, 2017, pp. 195-196, n° 296, ripr.

Entrato in museo come anonimo italiano, in seguito considerato da Philip Poncey nel 1977 (annotazione sul montaggio) della mano di Giovanni Battista Paggi, il foglio in esame fu restituito a Giulio Benso da Lawrence Turčić (annotazione sul montaggio). Lo studioso, nell'occasione, lo mise giustamente in relazione con il dipinto di Benso con il *San Leonardo che rifiuta i doni del re Clodoveo*, oggi conservato presso la chiesa di San Gerolamo di Genova Quarto, CAT. P.21, ma facente parte di un più vasto programma decorativo sulle *Storie di san Leonardo*, dell'oratorio dei Santi Giacomo e Leonardo.

Come spesso accade, l'artista lavorò dapprima il soggetto sulla carta, focalizzando il suo interesse sui personaggi principali in primo piano nella tela, che in questa risultano un po' modificati. Le affinità stilistiche e iconografiche con la *Scena di nascita*, disegno successivo, Cat. D.46, conservata presso il museo di Washington, inv. 1943.3.8898, suggeriscono che entrambi i fogli siano stati eseguiti per la stessa committenza e che solo il presente sia stato trasferito in pittura. Si notino infatti i personaggi effigiati, in

particolare san Leonardo che mostra la stessa capigliatura o copricapo e il medesimo vestito, nei due schizzi.

Lo stile qui utilizzato è quello degli anni della maturità del pittore. Uscito dall'Accademia di Giovanni Battista Paggi nel 1615, Benso aprì il proprio *atelier*, ma la sua produzione grafica e pittorica conservarono fino agli anni Venti gli insegnamenti del maestro, come lo evidenzia il presente disegno, da cui si emancipò col trascorrere del tempo.

Cat. D.46
Giulio Benso

Scena di nascita

1625

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato.

Quadrettatura a pietra
nera

H. 239; L. 348 mm

Nel *verso*, in basso al
centro a penna e
inchiostri bruno:



Cangiaso; in basso a destra, sul montaggio: *Supposed to be the Birth of Ed. the 2nd*;
vicino: 1408.

Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, inv: 1943.3.8898

Provenienza

Rosenwald Collection, secondo l'inventario online del museo.

Referenze Bibliografiche

Newcome-Schleier, 1972, n° 44.

Il disegno mostra una *Scena di nascita*, fino a questo momento non identificata. Le numerose affinità stilistiche e compositive con il disegno precedente suggeriscono un legame tra i due fogli.

La tenda qui rappresentata a sinistra e la figura che ha appena aiutato la partoriente a dare alla luce il bambino ricorda proprio il san Leonardo di Limoges. Per tutte queste ragioni e, conoscendo la vicenda iconografica del santo, si ipotizza in questa sede che la vicenda qui raffigurata corrisponda a quella immediatamente precedente al *San Leonardo di Limoges che rifiuta i regali del re Clodoveo*, e che quindi rappresenti il *San Leonardo di Limoges che salva la regina Clotilde dando alla luce la regina Clotilde*, che costituiva l'acme del racconto, dipinto poi da Nicolò Barabino, oggi nella chiesa di San Giovanni Evangelista di Pré.

Il tratto dell'artista è qui rapido e sicuro, il segno spesso reiterato, ondulato e nodoso, le peculiarità delle figure sono tipiche del pittore e l'acquerello, usato per indicare le zone d'ombra, crea un forte contrasto.

**III.d I disegni eseguiti 1625 al 1630
(Cat. D.47-Cat. D.56)**

**Cat. D.47
Giulio Benso**

L'adorazione dei pastori

1625

Penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 227; L. 167 mm

**Würzburg, Martin von Wagner Museum der
Universität, inv. 7261**

Provenance

Collezionista non identificato (L.2650c).

Bibliografia

Turčić, 1986, pp. 242-247, note 36, fig. 58b.



Il presente disegno, simile per stile ai due fogli precedenti, mostra la *Nascita di Gesù Cristo*. In un contesto spaziale non meglio determinato, il neonato giace a terra su di un materasso di paglia, dove è adorato dalla Vergine, san Giuseppe, il bue e l'asinello e altre figure, viste in scorcio, tra cui i pastori che accorrono alla novella insieme. La luce divina che parte dal bambino schiarisce e illumina i volti che gli stanno attorno, creando un contrasto con le zone in penombra. Il tratto del foglio ricorda quello del foglio precedente, per cui lo si ritiene della stessa data.

Cat. D.47s
Giulio Benso

Flagellazione

1625

Penna e inchiostro bruno, acquarellato
In basso a destra, a penna e inchiostro
bruno: *Giulio Benso*

Ubicazione ignota

Si ringrazia Mary Newcome-Schleier
per aver segnalato il presente disegno,
inedito di Giulio Benso, di cui si ignora
l'attuale collocazione, conosciuto
attraverso una riproduzione
fotografica.



Esso rappresenta una scena della Passione; la Flagellazione di Cristo, che è raffigurato al centro, circondato da manigoldi pronti a scagliarsi su di lui. Lo stile ricorda il foglio precedente, per questo si è ritenuto opportuno datarlo agli anni Venticinque.

Cat. D.48

Giulio Benso

Anticamente attribuito a Luca Cambiaso;
Ottavio Semino; Bernardo Strozzi

*Eliseo aiuta il re Joas a scoccare una freccia
contro i siriani*

1625-1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 345 ; L. 250 mm

**Besançon, musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie, inv. 1473**

Provenienza

J. Gigoux (L. 1164); Museo di Besançon (L.
supp. 2), acquisto del 1894.

Bibliografia

Mancini, 2006, pp. 58-59, n° 20, ripr.



L'attribuzione del presente foglio a Giulio Benso si deve a Mario di Giampaolo, secondo la nota lasciata sul montaggio. Il tratto rapido, ma sapiente, reiterato in alcune zone come l'abito dell'arciere stesso, i contrasti chiaroscurali resi con l'uso inchiostro acquarellato che crea delle ombre espanse e l'interesse prospettico e illusionistico sono tra le caratteristiche più salienti che permettono di inserire l'opera nella produzione grafica del maestro. Chiarificatore è il confronto con il *San Leonardo di Limoges che rifiuta i doni del re*, conservato al museo del Louvre, inv. 11624, Cat. D.45, che toglie ogni dubbio sulla paternità del foglio e consente di datarlo alla seconda metà degli anni Venti.

L'iconografia riprende un passaggio del Libro dei Re II, 14, dell'Antico Testamento della Bibbia. Il re d'Israele Joas è aiutato da Eliseo, che mette la sua mano sulla freccia che sta per esser scoccata dalla finestra, al fine di vincere i siriani.

14 Quando Eliseo si ammalò della malattia di cui morì, Joas re di Israele, sceso a visitarlo, scoppiò in pianto davanti a lui, dicendo: «Padre mio, padre mio, carro di Israele e sua cavalleria». **15** Eliseo gli disse: «Prendi arco e frecce». Egli prese arco e frecce. **16** Aggiunse al re di Israele: «Impugna l'arco». Quando il re l'ebbe impugnato, Eliseo mise la mano sulla mano del re, **17** quindi disse: «Apri la finestra verso oriente». Aperta che fu la finestra, Eliseo disse: «Tira!». Joas tirò. Eliseo disse:

«Freccia vittoriosa per il Signore, freccia vittoriosa su Aram. Tu sconfiggerai, fino allo sterminio, gli Aramei in Afek». **18** Eliseo disse: «Prendi le frecce». E quando quegli le ebbe prese, disse al re di Israele: «Percuoti con le tue frecce la terra» ed egli la percosse tre volte, poi si fermò. **19** L'uomo di Dio s'indignò contro di lui e disse: «Avresti dovuto colpire cinque o sei volte; allora avresti sconfitto l'Aram fino allo sterminio; ora, invece, sconfiggerai l'Aram solo tre volte»³¹².

Cat. D.49
Giulio Benso

Scena di banchetto

1625-1630

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato
Dimensioni non
pervenute

Collezione privata



Provenienza

New York, Pandora Old Masters.

Passato in vendita da Pandora Old Master a New York nel 2015, il presente disegno mostra la scena di un banchetto, realizzata da Giulio Benso negli anni di maturità, seppur presenti una forte influenza Cambiasesca, soprattutto nella resa dei gesti.

La vicenda è ambientata all'intorno di un edificio classicheggiante. Numerose persone la popolano, muovendosi con vassoi verso varie direzioni, senza lasciar comprendere completamente ciò che sta accadendo. Squisito è il gruppetto in basso a sinistra con la mamma che tiene il bambino in braccio.

L'inchiostro acquarellato dona al foglio un carattere pittorico, mettendo in evidenza i volumi e la plasticità della composizione. Non si conosce nessun esito pittorico.

³¹² Bibbia, Antico Testamento, Libro dei Re, II, v. 14-19.

Cat. D.50
Giulio Benso

*Martirio di San
Bartolomeo*

1625-1630

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato

H. 271; L. 367 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita Dorotheum
Vienna, 3 ottobre 2006 n° 30.



Passato in vendita a Vienna nel 2006, il presente foglio riproduce il *Martirio di San Bartolomeo*, ambientato in un esterno non dettagliato, in cui la scena principale è osservata da numerose persone, tra cui un uomo, che dirige il martirio e indica con la mano destra la vittima, raffigurato a sinistra in primo piano che dà le spalle allo spettatore, come per farlo partecipare. Il santo, in alto a destra, in secondo piano, alzando le braccia e gli occhi al cielo per trovare conforto, è torturato da numerosi manigoldi che gli stanno attorno per scorticarlo. Uno di questi, quello inclinato, a destra del protagonista, presenta molto marcati i caratteri fisiognomici e stilistici della grafica di Giulio Benso: occhi rotondi, naso e mento appuntito, mani in scorcio e volumi ampi del corpo.

La posizione di Bartolomeo, in piedi, addossata a un tronco e non seduta come di consueto, sembra esser stata ispirata dal dipinto di Giulio Cesare Procaccini, nella Diocesi di Genova. Essa ricorda la rappresentazione dei pastori del disegno precedente.

Non si conoscono attualmente opere pittoriche a cui il disegno è legato.



Cat. D. 51
Giulio Benso

Tre uomini visti di schiena

1625-1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 227; L. 123 mm

In basso a destra a penna e inchiostro: *SL*

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Hauswedell & Nolte, Amburgo, 12 giugno
2003, n°4; Galerie de Loes, Ginevra, 2007.

Passato in vendita nel 2007 con l'attribuzione a Giulio Benso, il foglio presenta uno studio per tre figure maschili viste di schiena e di sotto in su. La linea ondulata è tipica delle opere grafiche del pittore, così come le ampie campiture di acquarello che ne determinano i volumi e che trovano un confronto con Cat. D.48. Questa iconografia non presenta al momento riscontro con le opere pittoriche conosciute del maestro, ma si può supporre che fu realizzata per studiare un dettaglio di una composizione più ampia.



Cat. D.52
Giulio Benso

Martirio di San Biagio

1625-1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato. Tracce d'inquadramento a penna e inchiostro.

In alto a sinistra a penna e inchiostro bruno N° 48; in basso a sinistra sul montaggio a penna e inchiostro bruno: *Varni N°90-Coll. ne Santo Varni N° 4*; in basso a destra a penna sul montaggio: *N° 40 collezione S. Varni*. In basso a destra sul foglio a penna e inchiostro bruno: *Paggi 4658*, più a destra a matita nera sul montaggio: *Paggi*.

Genova, Gabinetto disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova, inv. 4658



Provenienza

Santo Varni (L. 3531).

Anticamente appartenuto al collezionista ottocentesco Santo Varni, il presente studio per il *Martirio di san Biagio* fu tradizionalmente considerato della mano di Giovanni Battista Paggi e solo recentemente classificato giustamente dal museo di Palazzo Rosso come di Giulio Benso.

Esso mostra il santo che dopo esser stato torturato dai pettini di ferro usati per cardare la lana, raffigurati in basso a destra, e decapitato, regge la propria testa mozzata dal carnefice a sinistra, volendosi dileguare, con gran passo verso destra. Il movimento è suggerito dal panneggio della veste che oscilla verso sinistra. Un angelo accorre, dall'alto verso di lui, per donargli la palma del martirio.

L'evento è rappresentato in primo piano e poco spazio è lasciato al contesto paesaggistico. Lo stile dell'opera è quello proprio degli anni Venti dell'artista. Il segno è maturo, rapido, reiterato e ondulato, come di consueto; si riconoscono, inoltre, i tratti fisiognomici caratteristici dei personaggi, nasi e menti pronunciati, mani nodose, e lo studio del chiaroscuro e dei volumi attraverso l'inchiostro acquarellato è ben compiuto.

Tuttavia, la posizione dell'angelo che discende, visto a scorcio, non mostra ancora i raggiungimenti prospettici a cui l'artista giunse dopo il 1627, anno in cui, dirigendosi

verso Weingarten, chiamato da Gabriele Bucellino, si fermò a Milano e Cremona ad ammirare le opere prospettiche della famiglia dei Campi che rivoluzionarono in suo modo di lavorare. La sua invenzione trova piuttosto delle similitudini nella pala del collega-rivale Giovanni Andrea Ansaldo con la *Decollazione del Battista*, conservata presso la parrocchia di Recco, firmata e datata 1615.

Lo stile e la posizione delle figure, in particolare del carnefice, ricorda la *Scena di interno con vecchio che aiuta un arcere a scoccare una freccia* eseguita negli stessi anni, conservata presso il musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, di Besançon, inv. 1473, Cat. D. 48.

Cat. D.53
Giulio Benso

Anticamente attribuito a
Anonimo genovese del XVII
secolo

Prospetto di cappella

1625-1630

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato, punzonato. Nel
verso tracce di spolvero.

H. 419; L. 258 mm

Due Bolli di Tomaso
Franzone al centro. In centro
a penna e inchiostro bruno, a
grafia antica: *altezza palmi 5*;
larghezza 11 1/2; più in basso a
sinistra a penna e inchiostro
bruno: *altezza palmi 8*;
larghezza 5 1/2. In basso a
sinistra di grafia recente, a
penna e inchiostro bruno:
3674.

**Genova, Gabinetto dei
Disegni e delle Stampe di
Palazzo Rosso, inv. D 3674**



Bibliografia

Boccardo, 1999, pp. 38, 42, fig. XXII, p. 96, nota 72.

Anticamente attribuito ad anonimo genovese del XVII secolo, il foglio di ignota provenienza, mostra un progetto decorativo per la parete di fondo di una cappella, ornata da colonne corinzie e nicchie vuote e, nella parte superiore, da un timpano decorato con angioletti alati, al di sopra del quale vi è una figura allegorica. Due *cartouche*, una in basso, all'altezza dell'altare, e l'altra in alto, retta dai due putti, sono lasciate volontariamente vuote, ma dovevano con probabilità, esser riempite dagli stemmi del committente in fase di realizzazione. Alla destra vi è poi un'apertura illusoria su uno spazio adiacente decorato da nicchie. Si tratta di uno dei rari esempi architettonici di questo genere e la sua compiutezza, unita ai due timbri seicenteschi apposti al centro, appartenuti a Tomaso Franzone, permettono di considerarlo un'opera di presentazione, della maturità dell'artista. Lo stile di Benso, seppur la tipologia grafica è inconsueta, è

ben riconoscibile in alcuni dettagli come l'interesse prospettico, la visione a scorcio e l'esecuzione della figura in alto, sopra il frontone che possiede le caratteristiche fisiognomiche dei personaggi della sua produzione grafica.

La destinazione finale è ancora sconosciuta e non si può nemmeno stabilire, come già Boccardo asseriva nel 1999, a quali dei due omonimi membri dell'importante famiglia genovese dei Franzone corrisponda il timbro: di Tomaso di Gaspare Franzone si conosce l'anno di morte: il 1627, mentre di suo nipote, Tomaso di Anfrano Franzone, si conoscono gli estremi biografici. Egli nacque nel 1608 e morì nel 1656. Si può ad ogni modo ipotizzare che essa sia stata realizzata intorno agli nella metà della terza decade del Seicento.

Le tracce di punzonatura e di spolvero ben visibili nel *verso* suggeriscono che il foglio sia stato duplicato, per una ragione a noi ancora ignota.

Cat. D.54
Giulio Benso

r. La Pentecoste
v. La Crocifissione

1625-1630

Recto: Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

Verso: Pietra nera, penna e inchiostro bruno, *lavis* grigio

H. 416; L. 279 mm

Nel *verso* sul montaggio *Luca Giordano*

Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 42372r / v

Provenienza

Vendita Christie's Londra, 3 Luglio 2007, n° 38, ripr., Galleria Jean Luc Baroni, Londra, cat. febbraio 2009, n° 10, ripr., acquistato dalla National Gallery of Canada.

Il *recto* del foglio in esame, attribuito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier (secondo una comunicazione del 4 maggio 2007, citata nel catalogo della vendita di Christie's), è da accostare a un disegno tradizionalmente assegnato a Paggi, ma recentemente restituito a Castellino Castello da Frascarolo³¹³ da avvicinare alla tela dello stesso, datata 1623, già nel monastero dello Spirito Santo di Genova e oggi conservata nella chiesa di San Matteo a Laigueglia.

Il *verso*, invece, è una copia dello stesso pittore dalla *Crocifissione* di Tintoretto, nella Scuola di San Rocco a Venezia. Essa riprende il dettaglio di una parte dell'affresco e mostra una grafia ancora molto legata agli insegnamenti di Giovanni Battista Paggi e alle opere di Luca Cambiaso. Non è documentato nessun viaggio del pittore a Venezia,



R.



V.

³¹³ Si veda Frascarolo; 2018.

tuttavia egli può aver conosciuto l'affresco del Veneto attraverso delle incisioni, conservate in accademia, di cui già l'inventario *post mortem* di Paggi ne da conferma.

I due fogli potrebbero avere una differenza cronologica di qualche anno. Se il *verso* fu eseguito durante gli anni di formazione, il segno grafico del *recto*, rapido, vigoroso, reiterato e uncinato, unito all'uso dell'inchiostro acquarellato per la resa del chiaroscuro, suggerisce una datazione più tarda, al periodo di maturità. L'abilità nello scorcio e la prospettiva è già visibile del dettaglio di uno degli apostoli, in basso a sinistra, che preso da stupore, allarga le braccia.



Castellino Castello, *Pentecoste*, Laigueglia, chiesa di San Matteo

Cat. D.55
Giulio Benso

Perseo combatte contro i demoni

1625-1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 363; L. 248 mm

Nel *recto* in basso a sinistra a matita nera:
Giovanni. Nel *verso* in alto al centro a matita *N III*
20968, più in basso: *cache n. 9310*; in basso a
destra a matita nera: *Benso MN*

**Parigi, musée du Louvre, Département des arts
graphique, inv. 9310**

Provenienza

L. Krahe, conquista militare, ceduto al museo nel
1795.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1985, n° 39; Ottazzi, 2013, p.
172, n° 72, ripr.; Mancini, 2017, pp. 198-199, n°
298, ripr.



Entrato in museo con l'attribuzione a Luca Cambiaso, il presente foglio fu giustamente restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier. Le affinità stilistiche con il disegno successivo, il trattamento del movimento vorticoso e dei volumi delle figure rese con l'inchiostro acquarellato, suggeriscono una sua realizzazione negli anni di maturità e non quelli della fine della sua vita, come proposto da Federica Mancini. Le figure, infatti, non posseggono ancora le peculiarità tardo manieristiche che caratterizzeranno le opere tardive. Si nota, qui, l'interesse per la raffigurazione a scorcio evidente nei demoni che si lanciando contro il protagonista, alzando le mani nodose all'aria.

L'elaborato non è strettamente legato a nessuna opera pittorica a oggi conosciuta, tantomeno al ciclo di affreschi per la sala da ballo del castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer, in cui l'artista descrisse il *Mito di Fetonte*, in nessun modo legato a Perseo, di cui si conoscono due fogli che, per differente stile, sembrano esser legati ad altri momento della vita di Giulio Benso.

Cat. D.56
Giulio Benso

Il culto del vitello d'oro

1625-1630

Penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H.178; L. 232 mm

Zurigo, Gadola Sammlung

Provenienza

Milano, Galleria Stanza del
Borgo.



Bibliografia

Matile, 2004, n° 35.

Attribuito a Giulio Benso da Michael Matile, il foglio in esame presenta le caratteristiche tipiche dei disegni degli anni Venti del pittore e in particolare dei due elaborati eseguiti in relazione alle storie di *san Leonardo* di Limoges per la Commenda di San Giovanni Evangelista di Pré.

Il centro della composizione è riposto nel vitello d'oro in piedi su un enorme plinto, che in assenza di Mosè, è adorato come un idolo da numerosi israeliti, in ginocchio tutt'intorno. Lo stesso Mosè è raffigurato a sinistra in una scena laterale sul Monte Sinai, dove sta ricevendo da Dio le tavole coi dieci Comandamenti. Una delle figure in primo piano, la madre con il bambino, crea una connessione tra lo spettatore che guarda e il vitello che gli indica con la mano sinistra. Non conoscendosi oggi opere pittoriche dell'artista con tale soggetto, si può ipotizzare che il dipinto sia andato perduto, o che il foglio fosse un esercizio di accademia.

III.e Disegno preparatorio per la pala di Toirano (Cat. D.57)

Cat. D. 57
Giulio Benso

Assunzione della Vergine

1628

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
su carta cerulea

H. 434; L. 297 mm. Centinato

Collezione privata

Provenienza

Collezione privata inglese; K. Ganz, Londra,
1991; Vendita, New York, 30 gennaio 1997, n°
52.



Il presente studio dell'*Assunzione della Vergine* è da considerarsi un primo di diversi stadi di elaborazione del tema, preparatorio per tela di medesimo soggetto conservata presso l'Oratorio dei disciplinati di Toirano, commissionata nel 1628. Appartenuto alla collezione del pittore, come si evince dallo spoglio dell'inventario dei suoi beni, redatto insieme al suo ultimo testamento³¹⁴ esso mostra per la prima e unica volta Maria con le mani giunte, svelando la forte ispirazione dalla tela di stesso soggetto realizzata da Giovanni Andrea Ansaldo per la chiesa di Nostra Signora della Carità ad Alassio, nel 1622.

Lo schema compositivo, tuttavia, resta quello dell'*Assunta* di Agostino Carracci per la chiesa di San Salvatore a Bologna, oggi presso la Pinacoteca Nazionale.

Rispetto al dipinto, non è qui presente il gruppo di angeli musicisti che suonano e danzano intorno alla Vergine che ha le braccia spalancate, come in tutte le altre *Assunzioni* eseguite dal pittore. Anche le posizioni degli Apostoli attorno al sarcofago mostrano gesti differenti.



Giovanni Andrea Ansaldo, *Assunzione della Vergine*, Alassio, chiesa di Nostra Signora della Carità

³¹⁴ App. A, III, Doc. 6.

**III.f I disegni preparatori per la pala con la *Santa Scolastica* per
Weingarten
(Cat. D.58-Cat. D.59)**

Cat. D.58
Giulio Benso

*Studio preparatorio per la Vergine e il
Bambino*

1628

Sanguigna, pietra nera, penna e inchiostro
bruno

H. 265; L. 205 mm

Nel *verso*, in basso a destra, a matita nera:
Ghirlandaio

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Parigi, Pierre Bergé & Associés, 14
dicembre 2016, n° 139.



Il presente disegno mostra uno studio preparatorio del dettaglio della Vergine con il Bambino della tela con la *Santa Scolastica*, inviata a Weingarten nel 1629. Si tratta di uno dei rari fogli in cui il pittore lavora con la sanguigna. Si tratta di una prima fase progettuale, di dettaglio, a cui seguirà la creazione di un disegno preparatorio complessivo, Cat. D.59, inviato al committente.

Cat. D. 59
Giulio Benso

La Vergine con il Bambino, San Benedetto e Santa Scolastica

1628

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 351; L.236 mm

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: N° 271

Collezione privata

Provenienza

H. Marignane (non in Lugt); Vendita, Christie's, New York, 25 janvier 2005, n° 67.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 29, pl. 26; Newcome-Schleier, 2012, p. 44.



Il disegno è preparatorio alla prima pala d'altare commissionata a Giulio Benso da parte di padre Gabriele Bucellino, segretario della basilica di Weingarten arrivata in Germania il 13 febbraio 1629, secondo le informazioni di padre Lorenzo Sertorio, che ne riassume la missiva di conferma ricevuta dal nostro nel suo manoscritto. Le uniche variazioni riscontrabili rispetto all'opera finale sono da rintracciare nei putti alati che decorano la parte superiore, volando in cielo. La finitezza plastica, resa dall'inchiostro acquarellato che mette in evidenza le zone d'ombra in contrasto con quelle di luce, insieme alla quadrettatura suggeriscono che il foglio sia stato inviato come «presentation drawing» al committente, per convalida.

Il gruppo con la Vergine con il Bambino sembra esser stato progettato separatamente su un altro foglio, Cat. D.58, eseguito alla sanguigna, tecnica rara per l'artista.

III.g Disegno preparatorio per l'oratorio di Sant'Antonio della Marina, a Genova (Cat. D.60-Cat. D.61)

Cat. D.60
Giulio Benso

Sant'Antonio Abate con angeli

1629

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 380; L. 290 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Sotheby's, Milano, 7-8 maggio
2002, n° 1364.



Uscito dall'accademia di Paggi negli anni
quindici del Seicento, Giulio Benso aprì

la sua bottega a Genova e cominciò a ricevere nuove commissioni tra cui si conta nel 1629 la decorazione a fresco dell'oratorio di Sant'Antonio della Marina con le *Storie di sant'Antonio*, oggi totalmente perdute, divenuta più celebre per i dissidi trascorsi con il collega, rivale Giovanni Andrea Ansaldo, che Benso sostituì in un momento di malattia, che per la celebrità delle pitture. Oggi totalmente distrutte, solo le fonti antiche³¹⁵ e qualche moderna³¹⁶ ci forniscono informazioni sulle iconografie trattate. Si conosce, infatti, che tra le opere eseguite vi era senz'altro un ritratto del santo e un episodio in cui quest'ultimo veniva trasportato dagli angeli. Il presente disegno mostra sant'Antonio circondato proprio da angeli che sembrano indicargli un cammino da seguire e può quindi esser stato realizzato come prima idea preparazione al dipinto citato.

La grafia del foglio è tipica della fine degli anni Venti, quando l'artista si stava emancipando dagli insegnamenti ricevuti da Giovanni Battista Paggi, ma ne era ancora legato.

³¹⁵ Soprani, 1674, p. 237; Ratti, 1780, p. 89; Sertorio, 1903, c. 382 v.

³¹⁶ Belloni, 1969, II, p. 251; Bartoletti, 2004, p. 86.

Cat. D. 61
Giulio Benso

Studi di putti

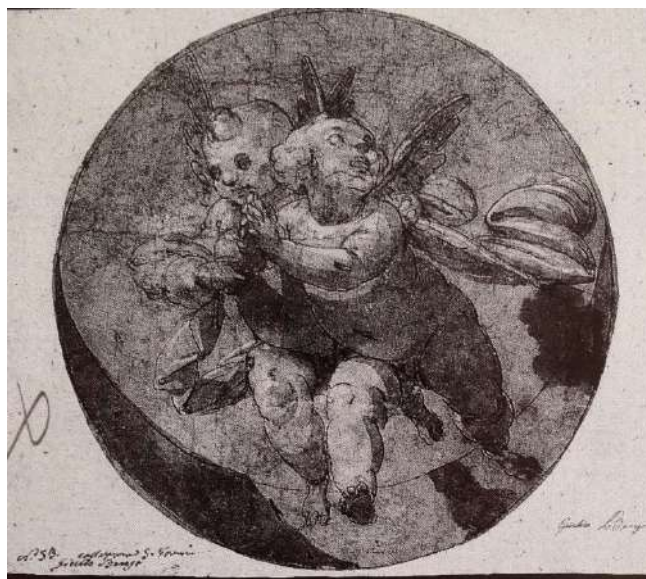
1629-1630

Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato, su carta
verdastra

Diametro 192 mm. Tonto

Sul montaggio in basso a sinistra, a
penna e inchiostri bruno: 53
collezione, Santo Varni, Giulio
Benso; in basso a destra a penna e
inchiostro bruno: Giulio Benzo.

Collezione privata



Provenienza

Santo Varni (L. 3531); Vendita, Sotheby's, Milano, 11 maggio 1999, n° 199.

Il pittore doveva servirsi spesso di questo disegno come modello per realizzare i puttini, che quasi sempre popolano le sue scene religiose. Appartenuto a Santo Varni, il foglio mostra i due angioletti visti di sotto in su in scorcio prospettico. Pur presentando ancora notevoli affinità con gli insegnamenti ricevuti da Giovanni Battista Paggi in accademia, essi furono con grande probabilità disegnati dopo il 1627, anno in cui il pittore intraprese il viaggio per la Germania, invitato da padre Gabriele Bucellino per restaurare e decorare la basilica di Weingarten. Durante la trasferta egli dovette fermarsi ad ammirare i celebri affreschi della famiglia dei Campi, Paolo, Antonio e Vincenzo tra Milano e Cremona, che rivoluzionarono il suo modo di concepire l'illusionismo prospettico. La coppia di puttini, un po' variata rispetto quella in esame, è presente nel foglio precedente e in almeno due tele per la commissione tedesca, la *Crocifissione* del 1631, CAT. P.89 e l'*Ultima comunione di san Benedetto* del 1633, CAT. P.90.

III.h I disegni per la chiesa di San Domenico a Genova (Cat. D.62- Cat. D.67)

Cat. D.62 Giulio Benso

R. *Assunzione della Vergine*
V. *Studio per EVA tiene la conocchia*

1630

r. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato, angoli tagliati

v. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 292; L. 221 mm

Austin, Blanton Museum of Art, inv. 2004.161



R.

Provenienza

C. Prayer (L. 2044); J. e F. Bernasconi; Vendita, Christie's, Londra, 8 dicembre 1987, n° 21; Galleria M. Aldega, Roma, 1990; M. Godon; Vendita, Christie's New York, 11 gennaio 1994, n° 209; acquistato dal J. S. Blanton Curatorial Endowment Fund, nel 2004.

L'attribuzione del presente foglio a Giulio Benso riviene a Mary Newcome-Schleier. A lungo sul mercato d'antiquariato esso fu acquistato nel 2004 dal museo americano di belle arti di Austin, in Texas, che vanta un bel gruppo di elaborati genovesi.



V.

Disegnato nel *recto* e nel *verso*, le due iconografie non sembrano legate né dal punto di vista del soggetto né da quello della committenza.

Il *recto* mostra uno studio per *l'Assunzione della Vergine* leggermente variato rispetto al disegno successivo, che reca l'iscrizione in basso: *Giulio Benso l'opera è nel chiostro di St. Dom.^{co}*. Ciò ci permette di ipotizzare che i due fogli siano stati eseguiti con la stessa destinazione, in preparazione all'affresco nel chiostro della chiesa di San Domenico di

Genova realizzato negli anni Trenta, di cui oggi non resta più nulla e nessun documento ne rivela il programma decorativo.

Lo schema compositivo è bipartito: in basso gli apostoli guardano verso il sepolcro increduli e ammirativi, mentre nella parte superiore la Vergine, adagiata su una nuvola, sollevando il volto e braccio destro, è trainata verso l'alto da alcuni angeli. Si riconoscono in questo i segni grafici tipici del maestro, come i volti dai nasi appuntiti, i menti pronunciati e gli occhi tondi, le mani nodose a tratti circolari, viste in scorcio, il trattamento ondulatorio delle pieghe delle vesti e i contorni reiterati. Anche l'uso dell'inchiostro acquarellato a grandi macchi per accentuare le zone d'ombra rispetto a quelle di luce a superficie risparmiata è peculiare della produzione degli anni di maturità del pittore. Si noti, infine, il gruppo di figurette stilizzate che assiste la scena in fondo a destra, che si ritrova in altre opere dell'artista come il *Cristo risorto sulla sponda appare ai discepoli sulla barca*, conservato presso lo Klassik Stiftung di Weimar, inv. 0177, Cat. D.67 realizzato negli stessi anni o per il presente chiostro o per la sacrestia della chiesa di Sant'Agostino.

Rispetto al foglio successivo, Cat. D.63, il *recto* disegno americano sembra essere di uno stadio precedente poiché, possiede leggere variazioni e non mostra nessun mezzo di trasposizione, come la quadrettatura, visibile nel secondo foglio.

Il *verso*, invece, presenta un'iconografia di difficile interpretazione. La critica, soprattutto gli studiosi che hanno compilato i cataloghi di vendita e i curatori del museo, non si accorda tra uno *Studio di Ercole* e quello di *Adamo seduto, vicino la figura di Eva* tagliata a metà. Si tratta probabilmente di uno studio di Eva che, apprestandosi a filare, tiene la canocchia.

Cat. D. 63
Giulio Benso

Assunzione della Vergine

1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, *lavis* bruno e grigio. Quadrettatura a pietra rossa

H. 242; L. 275 mm, forma ottagonale

Nel *verso* a penna e inchiostro bruno: *Giulio Benso l'opera è nel chiostro di St. Dom.^{co}*

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Sotheby's New York, 20 gennaio 1982, n° 54; Mercato antiquario, Parigi, 2016.



Recentemente riapparso nel mercato antiquariato francese, il presente foglio è una variante del disegno precedente, eseguito in preparazione per l'affresco per la distrutta chiesa di San Domenico a Genova, come lo rivela la preziosa iscrizione che, in assenza di documenti e descrizioni precise sul programma decorativo, permette di individuare con una certa sicurezza la finalità dei due fogli. Le lievi differenze sono da rintracciare nelle posizioni delle figure, che assumono atteggiamenti di poco diversi.

La quadrettatura qui eseguita fa supporre che questo fosse la versione più vicina all'opera pittorica.

Cat. D.64
Giulio Benso

Le Marie al sepolcro

1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato. Quadrettatura alla sanguigna. Lunetta. Diversi fogli uniti insieme
H. 143; L. 220 mm

In basso a sinistra a penna e inchiostro bruno: 1758. Nel verso al centro a destra a matita nera N 172.12; più in basso, sinistra a penna e inchiostro bruno Cart. 13 N114; in

basso a destra a matita nera: G. Benso.

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 1758

Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Pettorelli e Grosso, 1910, n° 56; Paolucci, 1984, pp. 44, 49, nota 24.

Anticamente conservato nella Cartella 13 della collezione Durazzo, ceduta alla Città di Genova nel 1847, il presente disegno sembra essere uno studio preparatorio per una delle lunette che decoravano la cappella di San Pio V della chiesa di San Domenico, CAT. P.39. Già in parte perdute all'epoca di Carlo Giuseppe Ratti, queste pitture furono definitivamente distrutte in epoca napoleonica con la soppressione degli ordini religiosi. Rimangono solo alcuni schizzi preparatori che ne mantengono la memoria, come il presente foglio, il precedente e il seguente.

La scena mostra le tre Marie, a destra, due di fronte e una di spalle, colte da sorpresa, nel vedere il Cristo fuoriuscire dal sepolcro a sinistra. Il movimento è espresso dalla figura centrale che guardando Gesù cerca di fuggire, agitando le braccia verso il senso opposto. L'artista lavora agli effetti illuministici attraverso l'uso dell'inchiostro acquarellato.



Cat. D.65
Giulio Benso

La consegna miracolosa dell'immagine di san Domenico a Soriano

1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, *lavis* beige e blu, rialzi di biacca. Quadrettatura a pietra nera, su carta greggia.

H. 294; L. 203 mm

Nel *recto*, in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: 1880. Nel *verso*, in alto a sinistra a matita nera: *A Segno convenzionale*; in alto a destra, a matita nera: *N 433*; in basso al centro a matita nera: *Di Giulio Benso dipinto il Quadro nella chiesa di San Dom.^{co} Vedi la sua vita nel soprani. £ 3.*

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 1880



Bibliografia

Paolucci, 1984, pp. 44, 50, nota 30; Newcome-Schleier, 1990^c, pp. 20-21, ill. 23; Baartoletti, 2004, p. 98; Priarone, 2011, p. 238-239, sotto il cat. 27.

Il foglio, di provenienza ignota, sembra essere stato realizzato in preparazione alla tela di stesso soggetto per la cappella di San Pio, nella chiesa di San Domenico a Genova, spostata nell'ospedale di Pammatone nel 1805 poi nella chiesa di Santa Maria di Castello nel 1814 ed oggi perduta.

Il disegno è la sola testimonianza giunta sino a noi dell'opera pittorica. Esso mostra la Vergine che porge una tela su cui è effigiata l'immagine del santo. Lo stile dell'opera è quello delle opere mature. Le figure sono ampie, i contorni più pronunciati e i tratti fisiognomici tipici della produzione del pittore. La tecnica, tuttavia, è più complessa che d'abitudine. Su una carta greggia, l'artista è intervenuto dapprima con la pietra nera, utilizzata per l'*underdrawing*, su cui ha applicato un inchiostro bruno acquarellato, rialzato attraverso il carbonato basico di piombo, la biacca, per mettere in valore i riflessi di luce. Il risultato complessivamente più pittorico e finito suggerisce che si tratti di un foglio di presentazione sottoposto al committente per essere validato prima dell'esecuzione della tela.

L'invenzione del Benso mostra notevoli affinità con le tele di Giovanni Andrea Ansaldo e di Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto. La prima, conservata a Carona,

nella parrocchiale di San Giorgio e datata alla metà degli anni Venti, da Margherita Priarone (Priarone, 2011) è in controparte rispetto al nostro disegno. Si nota, infatti un'uguale distribuzione dei personaggi su di un asse diagonale e per l'abbondanza delle vesti e la cura dei dettagli preziosi e delle acconciature. Nel foglio, l'interesse del racconto è focalizzato sulla sacra visione e l'organizzazione scenica si basa su serrati rapporti spaziali tra i personaggi il cui sguardo confluisce nell'immagine centrale del santo.

La seconda tela del Grechetto, conservata presso la chiesa di Santa Maria di Castello a Genova, laddove, secondo le fonti, anche l'opera pittorica di Benso fu spostata nel 1814, si avvicina molto per la composizione al disegno in esame, di cui presenta le stesse figure, di cui solo la Vergine in alto assume una posizione diversa. La grande differenza tra queste due sta nell'inserimento, in basso a destra, da parte del Benso, di un gruppo di due angioletti alati e nudi che giocano suonando una campana, mentre il Grechetto rappresenta un vescovo.

Per quanto concerne questa coppia di putti sembra che il nostro abbia tratto ispirazione da un'altra opera genovese, l'elaborato grafico di Gioachino Assereto, con la stessa iconografia, ricoverato presso il Gabinetto dei Disegni di Genova, inv. D. 1903.



Giovanni Andrea Ansaldo, *La visione di san Domenico a Soriano*, Carona, chiesa parrocchiale di San Giorgio



Giovanni Battista Castiglione, *La visione di san Domenico a Soriano*, Genova, chiesa di Santa Maria di Castello



Gioachino Assereto, *La visione di san Domenico a Soriano*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso

Cat. D.66
Giulio Benso

Madonna Annunziata

1630

Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato.
Quadrettatura alla sanguigna.

H. 179; L. 171 mm

In alto a destra, sul
montaggio, a penna e
inchiostro bruno: N° 86; in
basso a sinistra, a penna e
inchiostro bruno: 4618; più in
basso a sinistra sul
montaggio, a penna e
inchiostro bruno: Giulio



Benso; in basso a destra sul montaggio, a penna e inchiostro bruno: Coll. ^{ne} Santo Varni/
N° 4; più in basso a destra, a matita nera, sul montaggio ~~N° 10~~ collezione S. Varni.

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 4616

Provenienza

Santo Varni (L. 3531).

Appartenuto all'antica collezione ottocentesca di Santo Varni, il foglio è uno studio per la Vergine Annunciata eseguito probabilmente in preparazione della decorazione ad affresco della chiesa di San Domenico di Genova, con le storie della Vergine, andate distrutte, realizzata nel 1630. Maria, vista di sotto in su, è rannicchiata e guarda verso l'Arcangelo Gabriele non effigiato, ma probabilmente da immaginare in alto della scena. La linea è decisa, reiterata e il trattamento dei volumi resi con un vigoroso trattamento del chiaroscuro attraverso l'inchiostro acquarellato. Stilisticamente esso è accostabile ai due fogli precedenti, eseguiti per la stessa destinazione.

Cat. D.67
Giulio Benso

*Cristo risorto sulla sponda
appare ai discepoli sulla barca*

1630

Penna e inchiostro bruno su
carta. Quadrettatura a pietra
nera.

H. 233; L. 116 mm. Ovale

**Weimar, Klassik Stiftung,
Graphische Sammlungen,
GHZ/Schuchardt, I S 250 Nr.
0177.**



Provenienza

K. P. zu Schwarzenberg (Vendita 1826, n° 3697); C. G. Boemers; J. W. V. Goethe,
acquistato a Boemers 28.05.1828, n° 50.

Bibliografia

Fischer Pace, 2010, p. 46.

Anticamente attribuito a Ventura Salimbeni, il presente foglio fu restituito a Giulio Benso nel 2010 da Fischer Pace. Esso raffigura *Cristo risorto che appare ai discepoli sulla barca*. Il suo stile è quello tipico degli anni Trenta, quando il pittore realizza scorci arditi in concorrenza con i risultati ottenuti in materia di prospettiva di Giovanni Andrea Ansaldo. Si noti qui la figura del Cristo vista di sotto in su in scorcio.

La quadrettatura a pietra nera suggerisce che il foglio fosse stato eseguito per essere tradotto in pittura, ma oggi non si conosce nessun dipinto che possa esser messo in relazione. Si ricorda, tuttavia, che in questi anni l'autore è impegnato con gli affreschi con le storie di Cristo nel chiostro della chiesa di San Domenico e non è da quindi da escludere un legame tra questo e quelli.

La posizione del braccio del Cristo ricorda quello della *Vergine Assunta* del disegno di Austin, Cat. D.62, così come le figurette stilizzate degli apostoli riprendono quelle dei personaggi stilizzati al fondo dello stesso elaborato.

III.i I disegni per la chiesa di Sant'Agostino a Genova (Cat. D.68-Cat. D.70)

Cat. D.68 Giulio Benso

R. e V. Cristo da' la comunione a santa Chiara da Montefalco

1630

R. e V. Penna e inchiostro bruno acquerellato
H. 270; L. 235 mm

Nel *recto*, in basso al centro a penna e inchiostro: *Giulio Benso*, nel *verso*, in basso a destra a penna e inchiostro bruno: *G. Benso*.

Madrid, Museo Cerralbo, inv. 04939



R.

Bibliografia

Sanz-Pastor, 1977, p. 14, n° 6, ripr.; Newcome-Schleier, 1985, p. 46, sotto il n° 36.

Anticamente considerato come di Anonimo da Sanz-Pastor, il disegno in esame, effigiato nel *recto* e nel *verso* con la stessa iconografia, fu restituito a Giulio Benso da Manuela Mena (secondo il catalogo digitale del museo), seguita da Mary Newcome-Schleier che ne confermò l'attribuzione nel 1985.

Il soggetto rappresentato sin dal principio del secolo precedente ha posto alcuni dubbi di interpretazione.

Identificato come *Comunione di santa Teresa* nell'inventario del museo del 1924, v.

esso fu poi definito *Comunione di santa Catalina (Caterina) da Siena* in quello del

1976. Si può oggi affermare con una certa sicurezza che la santa rappresentata è probabilmente Chiara da Montefalco, riprodotta, nel 1630, mentre prende la Comunione da Cristo che giace su una nuvola, dal pittore Giulio Benso in un'ancona perduta che decorava la cappella della santa, nella chiesa di Sant'Agostino di Genova, CAT. P.42. Il segno grafico, tipico degli anni di maturità dell'artista, ma ancora molto legato agli insegnamenti paggeschi, conferma questa datazione. Si ritrovano, infatti le caratteristiche fisiognomiche del maestro, unite alla linea reiterata e ondulata.



Il pittore lavorò al presente soggetto in diversi elaborati grafici di cui due sono conservati presso lo stesso museo Cerralbo di Madrid, il presente e il seguente, e sono da considerarsi due prime idee.

Già si è detto del rapporto lavorativo stipulato tra Giulio Benso e Giovanni Battista Carlone e delle loro affinità culturali, durante la loro attività artistica. A questo proposito si segnalano due opere di quest'ultimo, che ricordano la composizione dei presenti fogli di Giulio Benso. L'affresco con *La comunione di santa Caterina*, eseguito nella chiesa di San Siro sin dalla metà degli anni Quaranta e *La comunione di santa Gertrude*, oggi all'Albergo dei Poveri di Genova, ma eseguita, secondo Pesenti per la chiesa di Santa Caterina in Luccoli della stessa città intorno al 1650:

«per il limpido colore e per l'equilibrio specifico della maturità tra evidenziazione espressiva e sentimentale e misura compositiva», possa essere stata realizzata negli anni intorno al 1650»³¹⁷.

Langosco recentemente ha proposto di antidatare il dipinto al 1647³¹⁸.



Giovanni Battista Carlone,
*Comunione di santa
Caterina*, Genova, San Siro



Giovanni Battista Carlone,
*Comunione di santa Gertrude per
la chiesa di Santa Caterina in
Luccoli a Genova.*

³¹⁷ Pesenti, 1986, p. 152.

³¹⁸ Langosco, 2018, pp. 188-189.

Cat. D.69
Giulio Benso,

Santa Chiara da Montefalco comunicata da Cristo

1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 340; L. 225 mm

Madrid, Museo Cerralbo, inv. 04972

Bibliografia

Sanz-Pastor, 1977, p. 15, n° 7, ripr.



Il presente studio ha conosciuto la stessa storia attributiva e identificativa del soggetto dell'elaborato precedente. Come quest'ultimo,

esso raffigura *Santa Chiara da Montefalco comunicata da Gesù Cristo* e si inserisce in uno stadio progettuale intermedio rispetto all'esecuzione finale, ma più avanzato rispetto ai disegni del *recto* e del *verso* del foglio precedente. La grande differenza, che sarà sviluppata nell'opera seguente, sta nella posizione della santa, inginocchiata per terra nelle prime idee, mentre fluttuante in aria nel presente schizzo. Il buco che si crea in basso, nel suolo, è riempito dal maestro con tre dettagli importanti, che conferiscono un ulteriore significato all'opera: una sedia, su cui la santa era seduta, prima di esser chiamata dall'angelo, un libro, il vangelo che stava leggendo e un cranio, simbolo di «memento mori» e della «vanitas vanitatum et omnia vanitas» che ricorda l'importanza della vita spirituale. L'uso dell'inchiostro acquarellato e la visione teatrale della scena, di sotto in su e circondata, nella parte superiore da puttini che la inquadrano come quinta teatrale, sono caratteristiche dei lavori della maturità del pittore.

Cat. D.70
Giulio Benso,

Santa Chiara da Montefalco comunicata da Cristo

1630

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 349; L. 233 mm

**Monaco di Baviera, Staatliche Graphische
Sammlung, Inv.-Nr. 3077 Z**

Bibliografia

Zeitler, 2015, pp. 221-224, fig. 1.



Questo disegno rappresenta l'ultimo stadio progettuale della raffigurazione di *Santa Chiara da Montefalco comunicata da Cristo*, eseguito in preparazione della tela di stesso soggetto per la chiesa di Sant'Agostino di Genova, andata perduta. Rispetto ai fogli precedenti, il presente elaborato è alleggerito nella sua composizione e ridotto all'essenziale. I dettagli della sedia, del libro e del cranio, presenti nel foglio precedente, qui spariscono. La santa raffigurata, in lievitazione, sostenuta da tre angeli, si avvicina al Cristo, vestito da un pannello che vibra con l'aria durante la sua discesa. Egli le dona, con la sua mano destra, il suo corpo e lei lo accetta, aprendo la bocca e spalancando in modo consenziente e pieno di amore, le braccia. In basso a sinistra, un angelo assiste al sacramento, avvicinandosi con il calice contenente il sangue del Salvatore. Per la posizione di Gesù, l'artista sembra essersi ispirato alla *Comunione mistica di Chiara da Montefalco*, di Jacopo Vignali conservata a Firenze presso la chiesa Santo Spirito e conosciuta mediante una riproduzione durante gli anni di accademia presso Giovanni Battista Paggi. L'aspetto teatrale complessivo è qui amplificato rispetto agli esiti precedenti dal movimento delle vesti e dal dettaglio delle nubi in cielo che incorniciano l'evento come se fossero una quinta teatrale.

L'analisi di questi tre fogli preparatori alla tela, purtroppo perduta, forniscono informazioni sulla procedura messa in atto da Giulio Benso, durante la concezione di un'opera. Dapprima egli elabora uno schizzo sommario, con una grafia rapida, buttando giù una prima idea, che in seguito lavora in più bella copia, alleggerendo la composizione. Infine, passa ai disegni di carattere «preparatorio» o meglio i «presentation drawings», sovente mostrati al committente, che posseggono un aspetto più finito, grazie all'uso

dell'inchiostro acquarellato che crea i volumi e la plasticità, ma che conferisce, ugualmente, un aspetto pittorico al foglio. Lo stile del foglio ricorda quello del Cat. D.88.

**III.j I disegni degli anni Trenta
(Cat. D. 71-Cat.D.89)**

**Cat. D.71
Giulio Benso**

*r. Uomo a cavallo
v. Athena Hygia*

Anni '30

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 320; L. 219 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Dorotheum, Vienna 19 novembre
1999, n° 9.



Il presente studio per soldato in groppa al suo destriero può esser stato eseguito dal pittore in preparazione a composizioni più elaborate, tali che le numerose *Conversioni di san Paolo*, da Cat. D.77 a Cat. D.80. Si apprezza di questo foglio la visione prospettica da sotto in su, il virtuosismo nel rendere il movimento del cavallo e l'uso dell'inchiostro acquarellato che ne crea i volumi.

Cat. D.72
Giulio Benso

Marte sculaccia Cupido

Anni '30

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 82; L. 133 mm

Collezione privata



Provenienza

Vendita, Sotheby's New York, 13 gennaio 1989, n° 177.

Di piccole dimensioni, il foglio presenta lo stile delle opere mature di Giulio Benso, in particolare nella composizione di Marte che punisce il piccolo cupido, sculacciandolo. La scena è vista da sotto in su e si apprezza, in particolare, il trattamento del polpaccio sinistro di Eros, visto in scorcio. La figura del Dio della guerra ricorda quella del manigoldo nel *Martirio di san Pietro*, Cat. D.81.

Cat. D.73
Giulio Benso

Santa Francesca Romana che guarisce un bambino muto

Anni '30

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 281; L. 189 mm

Collezione privata

Provenienza

Christie's Parigi, 18 marzo 2004, n° 60.

La composizione del presente disegno rappresenta la *Santa Romana che guarisce un bambino muto* ricorda quelle dei disegni di presentazione

inviati da Giulio Benso alla basilica di Weingarten dal 1628 al 1667. Tuttavia, tra le commissioni di opere perdute o disperse, non figura però tale soggetto che può tuttavia essere datato agli anni della maturità dell'artista.

Essa mostra lo stile dei fogli conservati al museo Cerralbo di Madrid, Cat. D.68 e Cat. D.69, e può esser messo in relazione con un dipinto di Giovanni Domenico Cappellino,



eseguito nella prima metà del Seicento, con lo stesso soggetto, ma in controparte. Non è possibile deliberare se il nostro sia stato ispirato o abbia ispirato a sua volta il collega, ma vi si ritrovano nelle due opere gli stessi elementi, come la figura della madre con il bambino che assiste alla scena, in fondo a destra.

Giovanni Domenico Cappellino, *Santa Romana guarisce un bambino muto*, Genova, diocesi.

Cat. D.74
Giulio Benso

Madonna col bambino e Santi

Anni '30

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
su carta cerulea. Macchie di inchiostro.
H. 270; L. 148 mm. Centinato.

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Casa d'aste Pitti, Firenze 12
aprile 1995.

La struttura del disegno in analisi,
restituito a Giulio Benso da Mario di
Giampaolo, ricorda quella delle pale
d'altare degli anni '30 eseguite per
Weingarten, come la Trinità. Nella
parte superiore dello studio, centinato,
una corona di cherubini incornicia una
sacra conversazione costituita dalla



Vergine e il bambino, in alto, adorati da un santo a sinistra, che riveste il ruolo di *trait d'union* nello schema bipartito tradizionale dove, nella parte inferiore sono raffigurati altri due santi, la Maddalena con il vasetto di unguento ai suoi piedi e Sant'Antonio Abate, con il saio e il rosaio, legato alla cintura, che introduce il committente, separato dal resto della scena, al gruppo sacro. L'assenza dell'inchiostro acquarellato, sostituito da un tratteggio parallelo per indicare le zone d'ombre, suggerisce che si tratti di una prima idea per un progetto di pala, oggi non conosciuta, destinata ad una cappella padronale, appartenuta al mecenate effigiato in basso, oppure alla devozione privata.

Cat. D.75
Giulio Benso

R. e V. Giuditta e Oloferne

Anni '30

R. Pietra nera, penna e inchiostro bruno
acquarellato

V. Pietra nera, penna e inchiostro

H. 228; L. 187 mm

Iscrizione nel *verso*, in alto a sinistra, non
decifrabile

**Copenhagen, Statens Museum for Kunst,
Mag. XV.29, inv. GB 5586**

Provenienza

Acquistato dal museo ad una data anteriore
il 1° ottobre 1887

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1972, p. 20, sotto il n° 44; Newcome-Schleier, 2004, pp. 83-
84, n° 46, ripr.



Nel 1967 Keith Andrews identificò il presente foglio come proveniente dalla scuola Genovese, ma fu in seguito Lawrence Turčić ad assegnarlo a Giulio Benso, in una nota sul montaggio rilevata da Newcome-Schleier, che, nel catalogo dei disegni genovesi del museo di Copenaghen del 2004, ne confermò l'attribuzione.

Esso è costituito da due studi per lo stesso soggetto biblico di Giuditta e Oloferne.

Il *recto* mostra l'eroina ebraica che si allontana dal campo assiro con la testa di Oloferne, che mette in un sacco tenuto v. dalla sua serva. Nel *verso* un personaggio con una spada, regge con la mano sinistra una testa mozzata che porge a un'altra figura non meglio identificata.

In assenza di relazioni strette con opera pittoriche conosciute del pittore, si può solo ipotizzare che i due disegni furono eseguiti come due stadi differenti di ricerca per la stessa composizione.



Il *verso* mostra uno schizzo più fresco e rapido in cui l'artista elabora la composizione e analizza i gesti dei personaggi, più indagati nel *recto* attraverso lo studio del chiaroscuro mediante l'uso dell'inchiostro acquarellato. Il segno grafico, maturo, deciso, morbido e ondulato insieme alla importanza data ai volumi e alla plasticità delle figure permettono di datare le opere agli anni Trenta.

Alcune affinità stilistiche si notano con il Cat. D.81, soprattutto nel trattamento plastico delle figure.

Cat. D.76
Giulio Benso

Anticamente attribuito a
Lazzaro Tavarone

Scena di battaglia

Anni '30

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato

H. 411; L. 605 mm

In basso al centro
TAVARONE a penna, più a
destra 7160.

**Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe Uffizi, Inv: 7160 S**



Provenienza

E. Santarelli (L. 907); donato il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze, non porta ma marca.

Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 461; Newcome-Schleier, 1989, p. 83.

Il foglio in esame fu attribuito a Lazzaro Tavarone da Emilio Santarelli, che lo possedette nella sua collazione prima di farne dono al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi nel 1866. Fu poi restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier nel 1989 che vi vide giustamente la grafia del pittore.

L'opera può esser servita alla preparazione di una tela con il *Trionfo della Fede sull'Eresia*, oggi in collezione privata, eseguita negli anni Cinquanta, CAT. P.81. Nonostante la composizione sia complessivamente differente, si riconosce lo stesso movimento vigoroso e vorticoso e alcune figure come l'uomo gettato a terra in basso a sinistra o i cavalieri che accorrono con gli elmi e l'armatura.

Il disegno mostra un tratto sicuro e il dinamismo della composizione, unito all'interesse per la visione a scorcio, sono propri degli anni della maturità dell'artista.

Cat. D. 77
Giulio Benso

Conversione di san Paolo

Anni '30

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno

H. 313; L. 495 mm

Nel *recto* in basso a
destra a penna e
inchiostro bruno:
diverso; nel

montaggio, a penna e inchiostro 7 *Coll.ne S. Varni*; in basso a sinistra a penna e inchiostro
bruno: *Giulio Benso*

Londra, Courtauld Institute, inv. D. 1952.RW. 4117

Provenienza

Santo Varni (L. Suppl. 987a); Sir R. Clermont Witt; donato al museo nel 1952.

Appartenuto alla collezione ottocentesca di Santo Varni e a Sir Robert Clermont Witt che ne fece dono al museo londinese nel 1952, il foglio in esame, tradizionalmente attribuito a Giulio Benso, rappresenta una vigorosa *Conversione di san Paolo*, che mostra il santo, in basso a sinistra, circondato da cavalieri accasciati al suolo coi propri destrieri, cadere a terra a causa della luce folgorante ed accecante emanata da Dio padre che si contorce per il grande sforzo, effigiato nella parte superiore del disegno al di sopra delle nuvole, sostenuto da alcune nuvole. Tutt'intorno a lui figure di santi e angeli assistono alla scena. La scena bipartita e il movimento centrifugo del foglio ricordano la composizione della *Cacciata dei Giganti* di Perin del Vaga in Palazzo Doria a Fassolo, che Benso studiò e copiò a più riprese.

Non si conosce purtroppo a oggi un'opera pittorica a cui questo disegno possa esser messo in relazione. Si tratta probabilmente di una commissione perduta, giacché l'artista esegue almeno tre elaborati grafici con lo stesso tema, di cui uno, conservato presso la collezione Frick di New York, è una copia di quello in esame, in controparte.

Lo stile è proprio degli anni Trenta del pittore, di cui si ritrova l'interesse per la rappresentazione a scorcio e il movimento vorticoso fortemente espresso.



Cat. D.78
Giulio Benso

La conversione di San Paolo

Anni '30

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno
acquerellato

H. 314; L. 495 mm

In alto al centro a matita
nera: 7716

**New York, Frick Art
Library, inv. C9716**



Provenienza

Vendita Sotheby's Londra, 7-10 dicembre 1920, n° 29.

Il presente disegno è la copia in controparte del foglio precedente. È possibile che Benso l'abbia realizzata con lo scopo di tradurre il foglio in incisione.

Cat. D.79
Giulio Benso

Conversione di San Paolo

Anni '30

Pietra nera, penna a
inchiostro bruno,
acquarellato. Quadrettatura a
pietra nera.

H. 231; L. 346 mm

Vienna, Albertina, inv.
1548



Provenienza

Herzog Albert von Sachsen-Teschen (L. 174).

Bibliografia

Tietze-Conrat, 1936, p. 100, fig. 9; Tietze, 1944, p. 34, n. 19 e p. 303; Birke e Kertész, 1992-1997, II, pp. 823-824, ripr.

Assegnato tradizionalmente a Tintoretto, il foglio in esame conobbe in passato varie vicende attributive.

Tietze-Conrat lo riferirono per primo alla scuola genovese, Knab a Mauro della Rovere, e Oberhuber a Giovanni Battista Paggi. Newcome-Schleier lo restituì in seguito a Giulio Benso, che lo eseguì probabilmente intorno al 1630, insieme ai fogli precedenti di medesima iconografia, forse realizzati in preparazione di un'opera al momento non conosciuta.

Esso ha in comune coi lavori precedenti il movimento impetuoso, il forte contrasto chiaroscurale e il segno maturo, ma la composizione è qui variata, snellita rispetto agli esiti precedenti, per permettere allo spettatore di coglierne più rapidamente il messaggio religioso.

La quadrettata a pietra nera invita a credere che si trattasse dell'ultima versione accettata dal committente prima della sua traduzione in pittura.

Cat. D. 80
Giulio Benso

Conversione di San Paolo da Zuccari,
in San Marcello al Corso, Roma

Anni '30

Pietra nera enna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 548; L. 376 mm

In alto a sinistra, con grafica antica, a
pietra nera *Thadeo Zucharij*.

**Porto, Università di Porto, Facoltà di
Belle Arti, inv. no. 99.1.1193 (1/45)**

Provenienza

Collezionista portoghese non
identificato; donato alla Facoltà di
Belle Arti dell'Università di Porto.

Bibliografia

Turner, 2000, p. 110, n° 46, ripr.



Anticamente attribuito a Taddeo Zuccari, come si evince dall'annotazione sulla carta, il presente disegno fu restituito a Giulio Benso da Catherine Monbeig Goguel nel 1995 (Turner, 2000), seguita da Nicholas Turner nel 2000, sulla base delle relazioni stilistiche con *La Visitazione* del Louvre, Cat. D.88 e il *Martirio di sant'Agata* degli Uffizi, Cat. D.113.

In effetti la scena centrale, inquadrata da una rara cornice decorata con figure allegoriche, richiama la *Conversione di san Paolo* del pittore romano, nella chiesa di San Marcello al Corso a Roma, eseguito intorno al 1558-1559, ma lo stile è proprio di Benso. Il foglio si inserisce, infatti, nel gruppo di studi per questa iconografia, eseguiti durante il suo periodo di maturità, intorno agli anni Trenta. La composizione è bipartita. Nella parte superiore, una forte luce emanata dalla figura di Dio padre che interviene accompagnato da angeli, viene diretta verso la terra, colpendo numerosi cavalieri sui loro destrieri, di cui uno, Paolo, effigiato al centro, è gettato letteralmente al suolo, dal movimento del suo cavallo. Come nei disegni precedenti, colpisce il vigoroso movimento vorticoso che conferisce al progetto una particolare azione e complessità. Caratteristiche delle opere grafiche della maturità del pittore sono la linea reiterata, ondulata qui unita al forte chiaroscuro e alla luce violenta, particolarmente significativa per descrivere del soggetto, creata

dall'inchiostro acquarellato e dalla superficie risparmiata della carta. La decorazione della cornice, solo in un lato, per essere poi riprodotta in modo speculare dall'altro, con figure allegoriche che sembrano delle statue scolpite, completa il disegno centrale, creando una maggiore profondità e prospettiva alla scena. Per questa ragione, secondo Turner esso fu concepito per esser riprodotto ad affresco su un muro o su di una pala d'altare per una cappella.

Cat.D.81
Giulio Benso

Anticamente attribuito a Luca Cambiaso

Martirio di San Pietro Martire

Anni '30

Pietra nera, inchiostro bruno, acquarellato
H. 269; L. 202

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno:
Luchetto

**Francoforte, Städelesches Kunstinstitut,
inv. 4196**

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1985, pl. 58; Turčić,
1986, p. 245, pl. 58°, nota 35.



Anticamente attribuito a Luca Cambiaso, come lo rivela l'annotazione in basso a sinistra, il presente studio per il *Martirio di san Pietro* presenta il virtuosismo esecutivo delle opere della maturità di Giulio Benso. Tipico è infatti il tratto reiterato, le linee ondulate, la plasticità dei volumi resi attraverso il chiaroscuro, la torsione dei corpi, la loro visione in scorcio prospettico e l'aspetto teatrale della composizione. Il santo e il suo aguzzino sono rappresentati in primo piano, mentre al fondo si intravedono due figurette stilizzate che fuggono levando le braccia al cielo.

Si notino le numerose affinità stilistiche con il Cat. D.75, soprattutto nel trattamento anatomico dei personaggi.

Cat. D. 82
Giulio Benso

R. *Riposo durante la fuga in Egitto*

V. *Studio per circoncisione*

Anni '30

R. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato, su carta tinteggiata di beige, tracce di sanguigna. Quadrettatura a penna e inchiostro bruno. Angoli secati.

V. Penna e inchiostro bruno.

H. 139; L. 188 mm

Nel *recto*, in alto a sinistra a penna e inchiostro bruno: N° 29, in basso a sinistra a penna e inchiostro bruno: ~~127~~ 164 ~~64~~ Coll. ^{ne} Santo Varni N° 4; in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: 4639; in basso a destra a matita nera, sul montaggio: N—10 collezione S. Varni. Nel

verso in alto a sinistra a penna e inchiostro bruno: G. Benso; più a destra diversi nomi a penna e inchiostro bruno, a grafia antica *Sar sa figo* / *Poro Solli* / *Visenso Giustignani* / *Agostino Spinola* / *Gironimo Pecari* / *D B.*; in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: Coll. ^{ne} S. Varni

Genova, Gabinetto disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova, inv. 4639

Provenienza

Santo Varni (L. 3531), legato alla Città di Genova da Mary Ighina Barbano nel 1926.

Bibliografia

Paolocci, 1984, pp. 44, 50, nota 27

Di antica attribuzione incerta, il foglio può oggi esser inserito giustamente nel *corpus* grafico di Giulio Benso. Appartenuto a Santo Varni e legato alla Città di Genova nel 1926 da Mary Ighina Barbano, esso rappresenta nel *recto* uno studio finito per il *Riposo dalla*



R.



V.

Fuga in Egitto, che mostra la Vergine e il Bambino sull'asino, san Giuseppe, dietro di loro marcia a gran passo, reggendo un sacco con la mano destra e aiutandosi con un bastone nella sinistra. A indicare la strada, due angeli alati precedono la sacra famiglia, inserita in un contesto paesaggistico bucolico.

Nel *verso*, invece, uno schizzo più sommario, non finito, con la *circoncisione*, composto da figure stilizzate. Lo stile maturo, rapido, le figure dai volumi ampi suggeriscono una datazione intorno agli anni Venti quando l'artista era impegnato ad affrescare le *Storie di Cristo e della Vergine* presso la chiesa di San Domenico a Genova. Il trattamento dei volumi, con l'inchiostro acquarellato, in particolare per la raffigurazione di san Giuseppe nel *recto*, ricorda la figura di *san Pietro Martire*, Cat. D.81, conservato a Francoforte.

La quadrettatura sembrerebbe apocrifa, eseguita in un momento posteriore.

Cat. D.83
Giulio Benso

*Madonna con Cristo
Bambino e San Felice da
Cantalice*

Anni '30

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato.

H. 287; L. 202 mm

Sul montaggio in alto a
sinistra a penna e inchiostro
bruno: N° 98; in alto al centro,
a penna e inchiostro bruno:
379; in alto a destra 4. In
basso a sinistra sul montaggio
a penna e inchiostro N° 32
Coll. ne Santo Varni; in basso
a destra, sul disegno a penna
4713; più in basso sul
montaggio a matita *Bernardo
Strozzi*

**Genova, Gabinetto dei
Disegni e Stampe di Palazzo
Rosso di Genova, inv. 4713**



Provenienza

Santo Varni (L. 3531).

Attribuito tradizionalmente a Bernardo Strozzi, il foglio appartenne a Santo Varni. Di recente classificato come Giulio Benso dal museo di Palazzo Rosso, esso rappresenta san Felice da Cantalice, inginocchiato, che apre le braccia per accogliere il Bambin Gesù che discende dal cielo, su una nuvoletta, con la Vergine. In alto a destra, come se fosse una quinta teatrale, una schiera di angioletti assistono all'evento.

L'opera, che non trova al momento un corrispettivo pittorico nella produzione del Benso, può esser datata al periodo della maturità, e in particolare agli anni Trenta. Vi si riconoscono le linee rapide, ondulate e reiterate del Benso e le mani, nodose e grandi in scorcio.

Cat. D.84
Giulio Benso

R. La Resurrezione di Cristo
V. Il gioco di carte

Anni '30

r. Pietra nera, penna e inchiostro
v. Penna e inchiostro bruno, acquerellato
H. 256; L. 175 mm (*recto* in verticale e *verso* in orizzontale)

In basso a destra, a matita: *Giulio Benso*
Madrid, Museo Cerralbo, inv. 05211



R

Il presente foglio, disegnato nel *recto* come nel *verso*, raffigura due studi totalmente distinti.

Nel primo vi è la *Resurrezione di Cristo*, mentre nel secondo una scena di genere con un *Gruppo di figure che gioca a carte*.

Tradizionalmente considerati opera di Anonimo, la loro attribuzione a Giulio Benso è stata avanzata da Manuela Mena, che li considera due «schizzi» (secondo il catalogo digitale del museo).



V.

L'artista lavorò a più riprese sulla carta al tema della *Resurrezione di Cristo*, anche

se ad oggi non è arrivato nessuna opera pittorica con tale soggetto. Tuttavia, non è da escludere che egli abbia rappresentato tale iconografia nel chiostro della chiesa di San Domenico a Genova, decorato con le *Storie di Cristo e della Vergine* negli anni '30, andate perdute. Lo stile grafico del presente foglio risponde infatti alle caratteristiche dei lavori della maturità. Lo schema del *recto*, ancora bipartito, è un retaggio degli insegnamenti di Giovanni Battista Paggi, ma il movimento vorticoso, unito alla visione a scorcio prospettico dei personaggi soprattutto nella parte inferiore, sorpresi dall'ammirare Cristo risorto, sono peculiarità del periodo della maturità.

Molteplici sono le fonti di ispirazione utilizzate dal maestro per realizzare il *recto* del presente disegno. Da un lato si ritrova il gusto per le opere dei Carracci, in particolare della *Resurrezione di Cristo* di Annibale conservata al Louvre, di cui si nota la stessa scena bipartita, la medesima posizione di Cristo che solleva il braccio destro e della figura

in basso a sinistra che sembra correre verso lo spettatore. Dall'altro esso dimostra la conoscenza della tela di stessa iconografia eseguita da Aurelio Lomi per la chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova, in cui l'artista toscano esegue un Cristo fluttuante nell'aria, inclinato verso la destra, ripreso nel foglio in esame. Per quanto concerne la scena di genere del *verso*, essa costituisce un unicum nella produzione artistica del pittore. Potrebbe trattarsi di un evento a cui prese parte e che volle immortalare.



Aurelio Lomi, *Resurrezione di Cristo*, Genova, chiesa di Santa Maria di Carignano

Cat.D.85
Giulio Benso

Resurrezione di Cristo

Anni '30

Pietra nera, penna e inchiostro bruno
acquerellato

H. 361; L.256 mm

In basso al centro destra, a penna e
inchiostro bruno: *Baglioni*

**Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana,
Collezione Alessandro Gregorio
Capponi, inv. 237.A(18v)**

Provenienza

A. G. Capponi.

Bibliografia

Prosperi Valenti Rodinò, 2004, pp. 13-26
fig. 16; Prosperi Valenti Rodinò, 2010,
pp. 182-183 n° 248.



Con un'antica attribuzione a Giovanni Baglioni, come dimostra l'annotazione a pie' del foglio, il presente disegno, appartenuto all'importante collezione romana di Alessandro Gregorio Capponi, si inserisce nel gruppo di studi per la *Resurrezione* eseguiti da Giulio Benso intorno agli anni Trenta, dopo aver intrapreso il viaggio verso la Germania che gli permise di ammirare la pittura lombarda e di formare il proprio bagaglio visivo sulla pittura a scorcio, di sotto in su. Rispetto alla composizione precedente sono state apportate numerose modifiche, soprattutto nella resa delle attitudini degli apostoli, sorpresi nel vedere il Cristo redivivo.

Colpisce in questo foglio la capacità del pittore di lavorare allo scorcio e alla prospettiva, come mostra il trattamento delle due figure in basso a sinistra, sdraiate al suolo, che ricordano gli esiti mantegneschi. Le peculiarità grafiche del pittore sono infine qui manifeste nella tipizzazione di alcuni personaggi, come l'apostolo in fondo a testa che si tiene la testa con le mani in segno di stupore, che si ha l'impressione di aver già conosciuto in altri fogli.

Cat. D.86
Giulio Benso

La Resurrezione di Cristo

Anni '30

Pietra nera, penna e
inchiostro

H. 256; L. 175 mm

Collezione privata

Provenienza

Richard A. Berman Fine
Arts, New York.



Ancora un esempio di studio per la *Resurrezione di Cristo*, che mostra la stessa composizione dei precedenti ma con un grado di finitura differente. Si tratta probabilmente di uno dei fogli che più si avvicina a uno stadio preparatorio per un'opera dipinta. Nonostante si apprezzi ancora l'ispirazione subita dalla pala di Aurelio Lomi, mostrata in relazione al disegno del museo Cerralbo di Madrid, nel presente foglio la visione di sotto in su è più evidente e marcata, così come il movimento impetuoso.

Cat. D. 87
Giulio Benso

R. Studio per una deposizione
V. Studio per flagellazione

Anni '30

R. e V. Pietra nera, penna e
inchiostro bruno, acquarellato
H. 242; L. 295 mm

**Stoccarda, Staatsgalerie, Inv:
6233**

Provenienza

Jacopo Durazzo (Giulio Benso).

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1972, p. 20,
sotto il n° 44; Thiem, 1977, p. 38, n°
61, ripr.

Anticamente appartenuto a Jacopo
Durazzo che lo attribuì a Giulio
Benso, il presente foglio mostra le
caratteristiche della grafica
dell'artista, degli anni '25-'30. Esso
mostra nel *recto* uno studio per la
Deposizione, mentre nel *verso*
quello per la *Flagellazione*.

Le due composizioni sono molto
popolate, come spesso accade per le

prime idee dell'artista, poi semplificate nel corso degli stadi successivi del v.
progetto. Lo stile, vigoroso e maturo è costituito da linee uncinatae, reiterate e
spezzate, che delineano i corpi ampi dei personaggi. Il movimento è vorticoso e
accentuato dalla vibrazione del tratto. I due disegni ricordano, inoltre, quello della *Scena
di Nascita*, conservato a Washington, Cat. D.46 e realizzato pochi anni prima dal pittore
(1625). La composizione della *Flagellazione*, con il dettaglio della base della colonna e
la posizione del Cristo ricordano il dipinto di omonimo soggetto di Giovanni Domenico
Cappellino conservato presso la chiesa di San Siro, a Genova.



R.



Cat. D.88
Giulio Benso

Anticamente attribuito a Luca Cambiaso

R. V. La Visitazione

Anni '30

R. V. Penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 370; L. 280 mm

In alto a destra alla penna e inchiostro bruno: *L. a Camb. E Scuola di Caracci*

Parigi, musée du Louvre, Département des arts graphique, inv. 9211

Provenienza

L. Krahe (?), secondo Mancini, 2017; conquista militare, ceduto al museo nel 1795.

Bibliografia

Newcome- Schleier, 1985, p. 46, n° 36, ripr.; Turner, 2004, n° 66; Priarone, 2007, pp. 449-451, n° 27, Mancini, 2017, pp. 193-194, n° 294, ripr.

Anticamente attribuito a Cambiaso, il presente foglio, disegnato nel *recto* e nel *verso* con lo stesso motivo, fu restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier e Lawrence Turčić (annotazione manoscritta).

I due elaborati sono due stadi differenti della stessa realizzazione, il *verso* una prima idea, schizzato rapidamente, rielaborato e variato nel *recto* in cui l'inchiostro acquarellato a grandi campiture conferisce un aspetto pittorico e finito. Come messo in luce recentemente da Federica Mancini, nel catalogo dei disegni genovesi del museo del Louvre, le scene sono state ambientate l'una all'interno di una chiesa popolata da varie figure, tra cui una donna in primo piano che porta un peso sulla testa, l'altra in esterno, differendo quindi dalla tradizione biblica del Vangelo di san Luca (I; 41-42) che narra l'incontro tra Elisabetta e Maria a casa di Zaccaria. Come già evocato da Turner, le affinità del *verso* con lo stile dei due fogli madrileni al museo Cerralbo (Cat. D.68 e Cat. D.69) invitano a datare l'opera allo stesso periodo. Il *recto*, invece, è vicino al Cat. D.70, conservato a Monaco di Baviera.



R.



V.

Cat. D.89
Giulio Benso

*Figure che giocano a racchette
in una stanza*

Anni '30

Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato

H. 185; L. 132

**Princeton, Princeton
University Art Museum,
Laura P. Hall Memorial
Fund inv. 2003-149**

Provenienza

J. L. Baroni, Londra, luglio
2003, Ad. William, NY maggio
2009; Princeton, Princeton
University Art Museum.

Bibliografia

Giles, 2014, p. 133, cat. n° 54;
p. 135, ripr.; p. 229, app. n° 12,
ripr.



Il disegno calligrafico e astratto di Luca Cambiaso ebbe un impatto decisivo su diverse generazioni di artisti genovesi. Questi includono Giulio Benso, a cui è stato riferito questo disegno. Celebrato per i suoi vertiginosi affreschi illusionistici nelle chiese e nei palazzi genovesi, Benso si distinse in tenera età per la sua ossessione per la prospettiva, i suoi precoci modelli architettonici e la sua vivace immaginazione. In questa scena accattivante, luce, movimento, scorcio e prospettiva competono per la nostra attenzione insieme all'argomento sconcertante: due uomini che giocano una forma di gioco di racchetta in un interno arredato. La maturità del segno grafico e la forza espressiva permettono di ritenere il foglio un'opera degli anni Trenta. Numerose sono le affinità stilistiche con il Cat. D.48, del Louvre.

Lo studio di questo foglio fa pensare a Raffaele Soprani, allievo del pittore che scrive nella sua autobiografia di essersi allontanato nel 1637 dalla bottega di Benso col pretesto di esser stanco di tirar tante linee, fissar punti di altezza e distanza, formare scorci e digradar pavimenti.

III.k I disegni per la pala con la *Trinità* per Weingarten (Cat. D.90-Cat. D.91)

Cat. D.90
Giulio Benso

Trinità

1631

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 530; L.235 mm. Centinato.

In basso a destra, a penna e inchiostro bruno:

Benso

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Richelieu, Parigi, 28 maggio 1993, n°
13.

Presentato alla vendita della casa d'aste Richelieu del maggio del 1993, questo disegno sconosciuto alla critica, è uno dei primi progetti per la pala dell'altare maggiore della basilica di Weingarten, con la *Trinità* inviata da Giulio Benso in Germania nel 1631.

Per composizione, è quella che più si avvicina al disegno inviato dallo stesso segretario Gabriele

Bucellino al pittore, prima della sua realizzazione e che sarà poi modificato dall'artista, come mostra l'opera successiva e quella pittorica.

Gesù è raffigurato qui mentre tiene la Croce, e si trova allo stesso livello di Dio Padre entrambi seduti su alcune nuvole, sostenute da angioletti. Sopra di loro lo Spirito Santo, e, più in alto, una schiera di cherubini incornicia la pala centinata. La Vergine Maria, di poco più in basso rispetto ai due personaggi sacri, è messa leggermente in disparte, a sinistra e, guardandoli, con le mani giunte, indirizza verso di loro alcune preghiere. Questa prima parte superiore della tela, è unita a quella inferiore da san Giovanni Battista, con il suo agnellino, anch'esso voluto da Bucellino e ripreso nelle versioni successive, con posizioni leggermente variate, che fa da *trait d'union* tra la famiglia sacra e i santi



raffigurati in basso, protettori della chiesa. Questa composizione, dallo schema bipartito, tipico delle tele eseguite per Weingarten e Pieve di Teco, ha una valenza dottrinale differente rispetto alle successive, poiché pone la Vergine in una posizione di distacco, rispettando la concezione mariana Controriformata, desiderata dal committente.

Cat. D.91
Giulio Benso

Trinità con Vergine, e santi

1631

Pietra nera, Penna e inchiostro, lumeggiature a
biacca. Quadrettatura.

H. 568; L. 273 mm

Nel *recto*, in basso, a penna e inchiostri bruno:
Padre Don Gabriel Bucelin Julio penso inv;
nel *verso* *Disegno non e quello che si dipinto /*
a quello e posto in opera lo mandono /
Magiore; Nel montaggio: *Julio. Pinsio*
Collezione privata

Provenienza

Stephan Ongpin Fine Arts; Galleria Colnaghi,
Londra, 12 giugno- 11 luglio 1997, n° 24.

Il disegno in analisi è uno studio preparatorio per la tela con la *Trinità*, commissionata da Gabriele Bucellino, segretario della basilica di Weingarten per decorare l'altare maggiore della stessa chiesa. Il padre tedesco teneva particolarmente a quest'opera che attese con grande interesse e inviò anche al pittore tramite missiva uno schizzo da lui eseguito con delle indicazioni precise sulla composizione, i santi e i loro gesti. Giulio Benso, carattere talvolta ribelle e scontroso, come lo ricorda Soprani, cercò di seguire i consigli del mecenate, come lo mostra l'opera precedente, ma non convinto, fece di suo gusto e inviò, probabilmente, questo foglio come «presentation drawing». Le variazioni che lo separano dalla pittura fan supporre che il progetto non fu accettato nella totalità, ma che il maestro dovette rivedere certi aspetti. La parte superiore con la Trinità sembra quella più cambiata. Nel disegno Dio padre è posto poco più in alto rispetto a Cristo che, dal canto suo è allo stesso livello di sua madre: i due concentrati sul globo terrestre. Nella pala, invece, l'elemento gerarchico sembra espresso con maggior interesse: Dio padre è staccato dal gruppo ed entra in scena teatralmente, con grande movimento, come di evince dal drappeggio svolazzante. Egli guarda direttamente Gesù, attraverso cui intercede sul globo. La Vergine, di poco più in basso rispetto al gruppo sacro, alza gli occhi al cielo pregando con le mani giunte. Queste



poche modifiche servirono quindi a cambiare radicalmente la concezione dottrinale della *Trinità*.

Anche la parte inferiore conobbe delle variazioni. Uno dei quattro titolari della chiesa, sant'Osvaldo, non è più raffigurato da giovane con l'armatura, ma in età più matura.

III.1 I disegni per la pala con la *Crocifissione* per Weingarten (Cat. D.92-Cat.D.93)

Cat. D.92

Giulio Benso

Anticamente attribuito a Domenico Tintoretto

La Crocifissione

1631

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato,
rialzi di biacca su carta cerulea

H. 355; L. 255 mm

In basso a destra a penna e inchiostro bruno: *1217*
Stoccolma, Nationalmuseum inv. H1398-1863-BA

Provenienza

P. Crozat; C. Tessin.

Bibliografia

Bjurström, 1974, n° 47 (pittore veneto); Ruggeri, 1974, p. 329; Bjurström, 1979, cat. 296, ripr.; Py, 2015, p. 410 e nota 2.



Appartenuto alle antiche collezioni di Pierre Crozat e Carl Tessin, che lo considerarono opera di Domenico Tintoretto, il foglio fu poi attribuito a Alessandro Maganza da Terisio Pignatti e restituito all'artista genovese da Ruggeri nel 1974. Quest'attribuzione fu poi accettata da Bjurström, che vi notò delle affinità con la *Scena di Nascita* conservata presso la National Gallery di Washington. In effetti, il disegno fu eseguito da Benso negli anni Trenta in preparazione alla *Crocifissione* inviata a Weingarten nel 1631, CAT. P.89. Esso fa parte di un gruppo di due fogli, con il successivo, su cui Benso progetta la scena. Rispetto al risultato finale, si riscontrano nel presente alcune variazioni, come la posizione di Cristo, inclinata, forse per accentuare la visione a scorcio e quella dei personaggi ai piedi della croce. Il cavallo riprodotto qui a destra, è spostato a sinistra nella tela. Come spesso capita, Benso rielabora semplificando le soluzioni iniziali per conferire al lavoro finale un significato religioso più ampio.

Cat. D.93
Giulio Benso

La Crocifissione

1631

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 360; L. 240 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Piasa, Parigi, 22 marzo 2006.

Non contento del primo risultato raggiunto con il foglio precedente, Giulio Benso ritorna a progettare nuovamente il tema della *Crocifissione* in vista della realizzazione della tela per la basilica di Weingarten, inviata nel 1631, su commissione del segretario, padre Gabriele Bucellino.

In questo disegno, che è ancora a metà strada tra la prima idea di ispirazione Tintorettiana e l'esecuzione della pala, la posizione di Cristo e dei ladroni è variata. Il primo è posto quasi frontale rispetto allo spettatore, mentre i secondi lateralmente attorno a lui. Il cavallo, raffigurato a destra nel foglio precedente, è qui a sinistra e s'impenna, in direzione della scena sacra. Esso muterà ancora di posizione nel dipinto dove sarà rivolto verso lo spettatore dando le spalle a Gesù. Un ulteriore elemento di differenza è dato dall'inserimento nell'opera finale della Vergine, esanime, in basso a destra, qui probabilmente mischiata tra la folla e meno individuabile. Questo cambiamento conferisce ulteriore drammaticità alla pittura.

Il trattamento del chiaroscuro è inoltre, distinto. Nel disegno esso è creato dalle campiture ampie d'inchiostro acquarellato, mentre nel dipinto il contrasto è meno evidente ma la luce sembra avere una simbologia divina più marcata.



**III.m I disegni per la chiesa dell'Assunta a Sestri Ponente
(Cat. D.94-Cat. D.96)**

**Cat. D. 94
Giulio Benso**

Cristo inchiodato alla croce

Ca. 1631

Pietra nera, inchiostro bruno, acquarellato, su
carta crema

H. 235; L. 200 mm

**Santa Barbara, Feitelson Arts Foundation Inv:
1985.145**

Provenienza

Dono di L. Feitelson e H. Lundeeberg Feitelson.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 81, sotto il n° 37.



Il disegno in esame è da considerarsi preparatorio al *Cristo inchiodato alla croce*, dipinto su tela per la quarta cappella a sinistra, della chiesa dell'Annunziata di Sestri Ponente, CAT. P.49.

Rispetto all'opera finale le variazioni sono lievi. Il pittore qui studia la composizione, i gesti e il chiaroscuro che trasferirà nell'ancona finale.

Cat. D.95
Giulio Benso

La Flagellazione di Cristo

1631

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 363; L. 245 mm

**Würzburg, Martin Won Wagner
Museum, der Universität inv. 8285**

Il disegno è una prima idea in preparazione alla tela con la *Flagellazione di Cristo* del 1631 per la quarta cappella a sinistra della chiesa di Nostra Signora dell'Assunta a Sestri Ponente.



Le variazioni tra essa e il dipinto finale sono da ricercare prevalentemente nell'espressione e nella posizione del viso di Cristo, al centro, legato alla colonna, che qui guarda il cielo, in cerca di un aiuto, mentre nel dipinto mostra una muta rassegnazione. Anche i gesti dei carnefici sono diversi, più violenti e veloci nel foglio, bloccati in un fermo immagine nella tela. Si riscontra, inoltre, che il gruppo di figure che assiste alla vicenda, raffigurato a sinistra, è poi spostato a destra. Interessante notare che nell'elaborato in analisi il pittore colloca, a sinistra una base di colonna, che si ritrova in effetti nell'architettura della chiesa, a fianco a dove la tela finale sarebbe e fu collocata. Ciò dimostra che il pittore realizzava le opere tenendo in considerazione la loro installazione finale.

Il segno del disegno è sicuro e i contorni sono più marcati che nelle opere precedenti. Le figure stesse diventano più solide ed ampie, pur continuando a esibire un'ispirazione cambiasesca.

Cat. D.96
Giulio Benso

La Flagellazione di Cristo

1631-1640

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 189; L. 182 mm

Nel *verso*, in alto a sinistra, a penna e inchiostro bruno: *c*; in alto a penna e inchiostro bruno: *ello*; in alto a destra, a penna e inchiostro bruno: *6*; in basso a destra, a pietra nera un'annotazione illeggibile; in basso a destra, a pietra nera: 280 cerchiato

Collezione privata

Provenance

C. Kuhn.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 2012^b, n°6, ripr.



Il disegno in analisi è da considerarsi l'ultima versione per la *Flagellazione di Cristo*. I carnefici sono diventati tre e un quarto è per terra a recuperare la sua frusta caduta. Cristo è raffigurato piegato in avanti dal dolore bloccato nel movimento dalla corda con cui le sue mani sono legate alla colonna.

Come già messo in evidenza da Mary Newcome-Schleier, il tratto rapido e sicuro disegna una composizione ancora molto debitrice a Luca Cambiaso e al maestro Giovanni Battista Paggi, di cui mostra di conoscere la tela a Palazzo Bianco, con la stessa iconografia. Da questa, infatti, riprende la figura al suolo e la base della colonna. La studiosa considera il foglio un «revival manieriste» e lo data all'ultimo periodo della sua vita, verso gli anni Cinquanta, rispetto a questa datazione si propone di anticipare di qualche anno e di considerare il disegno dello stesso periodo del precedente.

**III.n I disegni per la pala con la *Lapidazione di santo Stefano* per
Weingarten
(Cat. D.97-Cat. D.101)**

Cat. D.97
Giulio Benso

Lapidazione Santo Stefano

1633

Pietra nera, penna e inchiostro bruno
acquerellato. Contro-fondato

H. 233; L. 215 mm

Sul foglio del controfondo, in basso a
sinistra, a penna e inchiostro bruno: *N*
65 Gio Batta Paggi; in basso a destra,
a penna e inchiostro: *Collezione S.*
Varni

Collezione privata

Provenienza

Santo Varni (L. 3531); Galleria Stanza
del Borgo, Milano (Benso); Milano, Casa d'aste Cambi, vendita 29 ottobre 2013, n° 6
(Paggi); Bologna, collezione Franchi (Benso); Galleria Mattia & Maria Novella Romano,
Firenze, 2018 (Benso).

Bibliografia

Newcome-Schleier e Bareggi, 1985, pp. 22-23; Newcome-Schleier, 1989^b, p. 80;
Boccardo, 1998, p. 76, n° 34, ripr.; Mancini, 2010, n. p., n° 50, ripr.; Frascarolo, 2018,
pp. 29-30, fig. 7.



Il tema della *Lapidazione di santo Stefano* accompagnò il pittore sin dagli anni di formazione presso l'accademia di Giovan Battista Paggi, quando per la prima volta, su indicazione del maestro, si recò presso la chiesa di Santo Stefano di Genova a studiare la famosa pala di Giulio Romano, arrivata in città nel 1520. Più tardi, negli anni Trenta, si ritrovò ad affrontare la stessa iconografia, per rispondere alla domanda di padre Gabriele Bucellino, segretario dell'abate di Weingarten che gliela commissionò per decorare la basilica tedesca. La tela, CAT. P.91. fu inviata nel febbraio 1633 e preparata attraverso numerosi disegni, tra cui, con grande probabilità, figurava anche il presente che, rispetto all'opera finale mostra numerose variazioni circa lo schema compositivo. Si tratta, infatti, del solo schizzo in cui il santo è rappresentato proprio durante il martirio: la lapidazione è in corso e Stefano è appena caduto a terra, la gamba sinistra deve ancora toccare il suolo;

disposizione, questa, simile a quella adottata per Abele, nella *Lotta tra due uomini, Caino e Abele* conservato presso la Bibliothèque municipale, di Besançon, Cat. D.122. L'artista pone qui l'accento sul movimento e sulla violenza espressiva sottolineati dalla visione in scorcio dei personaggi, che gesticolano vigorosamente e dall'uso generoso dell'inchiostro acquarellato, che crea un forte contrasto chiaroscurale. Il segno reiterato, ondulatorio e deciso, le figure tipicizzate, rapidamente schizzate tipiche degli anni di maturità del pittore ritmano la scena e le conferiscono agitazione.

A differenza delle altre ideazioni del martirio, qui non si fa cenno alcuno all'intervento divino e la struttura compositiva è omogenea e non quindi bipartita come sovente si nota nella sua produzione artistica e come sarà nell'ancona finale in cui il martire, in ginocchio in primo piano, è rappresentato con un atteggiamento di tranquilla e piena accettazione di ciò che gli spetta. In essa, infatti, egli alza le braccia e gli occhi verso l'alto, dove un angelo, discendendo con la corona del martirio, gli indica col dito destro il cielo dove, avvolti in una nube in lontananza di luce, vi sono Cristo e alle sue spalle Dio che assistono alla tortura.

Questo primo progetto iconografico fu probabilmente scartato dal committente o dall'artista stesso in virtù di uno schema bipartito, di matrice cinquecentesca, come quello già adottato dal maestro Paggi nella tela di stesso soggetto collocata nel 1604 su uno degli altari laterali della chiesa dei gesuiti di Genova. La riflessione, la meditazione e l'accettazione mistica prevalgono sulla violenza esecutiva e sul movimento.

Tuttavia, la virulenta forza espressiva del foglio non impedì a un grande collezionista come lo scultore Santo Varni di apprezzarlo e inserirlo nella propria ricca raccolta, sotto l'inesatto nome del maestro Giovanni Battista Paggi, come dall'iscrizione che si legge in basso a sinistra. La corretta attribuzione si deve a Mary Newcome-Schleier che lo pubblicò a più riprese sin dal 1985. Nel 1997 Piero Boccardo, in occasione di una mostra dedicata alla collezione Franchi di Bologna, dove la *Lapidazione di santo Stefano* era entrata nel frattempo a far parte, ribadiva con convinzione la paternità del disegno a Giulio Benso, ponendolo a confronto con altre prove sullo stesso tema, datandolo al terzo decennio del Seicento. Il disegno ed è attualmente esposto presso la galleria fiorentina Romano.

Cat. D.98
Giulio Benso

*La lapidazione
di santo Stefano*

1633

Pietra nera,
penna e
inchiostro
bruno,
acquarellato
Punzonatura per
spolvero.
H. 185; L. 295
mm



In basso a sinistra a pietra nera: *Giulio Benso*; nel verso: *N 69*.

Collezione privata

Provenienza

Collezione A.P. (marca nel verso); Vendita Richelieu, Parigi, 19 marzo 2001; Vendita Millon & Associés, Parigi, 12 aprile 2013, n° 70.

Ancora una variazione sul tema della *Lapidazione del santo Stefano* che vede il martire gettato a terra, alzare le braccia per proteggersi dalla grossa pietra che il manigoldo sta per gettargli addosso. La scena si sviluppa nella parte sinistra del foglio, in primo piano, rilegando al fondo alcuni schizzi di figure stilizzate. Non vi è spazio alla definizione architettonica del luogo in cui la vicenda avviene. Si direbbe che l'artista desidera studiare dapprima in questo elaborato particolarmente espressivo, la violenza del gesto.

Lo stile esecutivo è tipico della produzione degli anni Trenta e trova un confronto, oltre che con i disegni della stessa serie qui presentati, con il foglio di Stoccarda, con lo studio della *Deposizione*; inv. 6233, Cat. D.98.

Cat. D.99
Giulio Benso

Martirio di Santo Stefano

1633

Penna e inchiostro bruno, acquerellato

H. 199; L. 161

Collezione privata

Provenienza

Collezionista genovese (?) la sua numerazione: 221; C. Crocker, che lo cede poi a suo figlio, William H. Crocker; Collezione, Burlingame California; Vendita, New York Christie's, 24 gennaio 2008, n° 38.



La smania di sperimentazione del pittore sul tema della *Lapidazione di santo Stefano* lo spinse a eseguire anche il presente disegno, contemporaneo ai precedenti, preparatorio alla tela comandata da Gabriele Bucellino per la basilica di Weingarten nel 1633. Qui egli progetta l'iconografia nel suo complesso, ambientandola in una città con architetture visibili a destra e popolata da numerosi personaggi stilizzati. Il santo è rappresentato in ginocchio, posizione che sarà preferita alla figura caduta al suolo, per la realizzazione finale e la scena sembra meno brusca e violenta rispetto agli esiti antecedenti, anche se l'inchiostro acquerellato ne conferisce una forte forza espressiva, che talvolta impedisce la chiara leggibilità.

Cat. D. 100
Giulio Benso

Lapidazione Santo Stefano

1633

Pietra, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 210; L. 192 mm

Sul montaggio, in basso a sinistra: *N 65 Gio:
Batta Paggi*, a destra *Collezione Varni*

Collezione privata

Provenienza

Santo Varni (L. 3531); Milano, Galleria
Stanza del Borgo

Bibliografia

Newcome-Bareggi, 1985, pp. 22-23, n° 5;

Newcome Schleier, 1992, p. 108, n° 43;

Boccardo, 1998, n. p; n°34; Mancini, 2010,
p. 79, sotto il n° 50.



Attribuito a Giovanni Battista Paggi da Santo Varni, questo foglio presenta un ulteriore stadio preparatorio alla *Lapidazione di santo Stefano*, prima di dipingere la tela commissionata da padre Gabriele Bucellino nel 1633 per decorare la basilica di Weingarten in Germania.

In questa versione il protagonista leva le braccia al cielo per proteggersi, mentre tutt'intorno figure di carnefici si scagliano contro di lui. La composizione presenta il tratto tipico della maturità, il segno è particolarmente aggrovigliato e il movimento dei personaggi impetuoso.

Cat. D.101
Giulio Benso

Lapidazione Santo Stefano

1633

Penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 340; L. 235mm

**Hannover, Niedersächsisches
Landesmuseum, corpus 40723**

Provenienza

Slg. Nitzschner (Kat. II A 204).

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 31, fig. 28b;

Trudzinski, 1987, pp. 26-29, n° 2, ripr.;

Andrews, 1988, p. 377; Newcome-Schleier,

1992, p. 108, sotto il n° 43, fig. 43.1.;

Boccardo, 1998, sotto il n° 34; Mancini, 2010, p. 79, sotto il n° 50; Frascarolo, 2018, pp. 44-45, fig. 27.



Anticamente riferito alla scuola veneta e in particolare a Carlo Caliari Veronese e a Jacopo Bassano (Trudzinski, 1987), il disegno in esame è stato attribuito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier nel 1979, che lo identificò a ragione come uno studio preparatorio per la tela con la *Lapidazione di Santo Stefano*, conservata a Weingarten, giunta in basilica il 6 febbraio del 1633, secondo una lettera spedita da Gabriele Bucellino, segretario della chiesa e committente del nostro a Benso, riassunta da padre Sertorio nel suo manoscritto³¹⁹. Lo schema compositivo è ancora fortemente pregno dell'influenza subita dalla pala di medesimo soggetto realizzata da Giulio Romano per la chiesa di Santo Stefano a Genova. Alcune variazioni separano il foglio dall'ancona finale, ad esempio riscontrabili nella posizione del santo, che nel dipinto è raffigurato con le braccia più aperte e un volto più sereno, come se accettasse più volentieri il martirio. L'aguzzino nel foglio è posto in secondo piano, raffigurato di fronte rispetto allo spettatore, mentre nell'opera finale si trova allo stesso livello di Stefano ed è raffigurato di spalle. In questo foglio, inoltre, in fondo a sinistra numerose figure maschili si affrettano a scagliare pietre contro il condannato, mentre nella pittura il gruppo si riduce a un solo carnefice, avanzato rispetto al fondo. Se il disegno risulta essere eccessivamente popolato, il dipinto è più

³¹⁹ Per ulteriori informazioni, cfr. cap. 3.

alleggerito e permette al fedele spettatore di cogliere più facilmente l'insegnamento biblico.

III.o Disegno per la pala con la *Comunione di un benedettino* per Weingarten (Cat. D.102)

Cat. D.102
Giulio Benso

R. *Comunione di un padre benedettino*
V. *Schizzo con cena di Emmaus*

1633

R. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

V. Penna e inchiostro bruno

H. 271; L. 200 mm

Nel *recto*, in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: *guerzin da renzo*. Nel *verso* in alto a sinistra, a matita nera 47877; Z 2139 ; Z 2139

Colonia, Wallraf Richartz Museum, Inv: z.2139



Provenance

Wallraf Richartz Museum (L.2547a) nel *verso* in basso a sinistra.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1992, p. 110.

Anticamente attribuito a Bernardo Strozzi, come lo attesta l'inventario manoscritto del museo di



Colonia, il foglio è stato restituito a Giulio Benson el 1972 da Mary Newcome-^v Schleier che lo datò agli anni Trenta.

I due disegni non sembrano tuttavia essere della stessa mano, il *verso* pare esser stato eseguito da un altro artista, ignoto.

Il *recto* mostra una scena di comunione all'interno di una cappella decorata con nicchie, finestroni da cui entra la luce e una grande tela, in fondo a destra che conferisce un aspetto teatrale. Al centro un vescovo, riconoscibile per la tiara, alza con la mano destra

l'ostensorio, con l'ostia benedetta, portatagli da un giovane chierichetto alla sua destra, recitando le preghiere tipiche del sacramento al comunicante, davanti a lui, che si inchina per rispetto congiungendo le mani. Tutt'intorno, numerose figure di padri Benedettini circondano il gruppo principale ed assistono all'evento.

Il disegno fu probabilmente concepito da Giulio Benso negli anni Trenta in preparazione alla tela per Weingarten con la *Comunione di un benedettino*, arrivata in loco nel febbraio del 1633, CAT. P.90, come attestò una missiva di padre Gabriele Bucellino, segretario della basilica, inviata a Giulio Benso e riassunta da padre Sertorio nel suo manoscritto³²⁰. Tuttavia, le varianti tra questa composizione e l'ancona sono molteplici e per lo più di natura formale. Esse fanno credere che questa prima idea non fu accettata dal committente che chiese all'artista di eseguirne una seconda. Nel quadro finale, infatti, la composizione è molto alleggerita, sparisce la grande folla per concentrarsi sul gruppo principale e mettere in risalto il sacramento. I padri benedettini che restano sono per lo più chini o in ginocchio in modo da far riemergere il sacerdote e non più il vescovo, che conferisce la comunione. La scena, inoltre, è illuminata da fasci di luce che conferiscono un aspetto più sacro, rispetto al disegno. Lo stile di quest'ultimo rispetta le caratteristiche dei disegni degli anni Trenta, la linea reiterata e ondulata, il chiaroscuro che costruisce i volumi e la plasticità delle figure e le peculiarità fisiognomiche dei personaggi.

³²⁰ Cfr. cap. 3.

III.p Disegno per l'organo della cattedrale di San Lorenzo a Genova (Cat. D.103)

Cat. D.103
Giulio Benso

San Giovanni Battista

1634

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 310; L. 214 mm

Stoccarda, Staatsgalerie, inv. 6235

Provenienza

Jacopo Durazzo (G. B. Paggi).

Bibliografia

Thiem, 1977, p. 37, n° 60, ripr.;
Newcome-Schleier, 1985, p. 49, sotto il n°
38; Giannattasio, 1998, p. 162, sotto il n°
55, nota 4; Frascarolo, 2018, p. 42, fig. 25,
p. 73, tav. IX.



Appartenuto a Jacopo Durazzo, che lo conservò sotto il nome di Giovanni Battista Paggi, il disegno è da considerarsi un primo studio preparatorio al *San Giovanni Battista* che orna l'anta sinistra dell'organo della Cattedrale di San Lorenzo a Genova, CAT. P.57. Il tratto virtuoso e rapido è caratteristico dei fogli di studio preliminari dell'artista e consente di datare il foglio agli anni Trenta del Seicento, quando era coinvolto (1634-1636) nella decorazione dell'organo di Gaspare Forlani.



CAT. P.57

III.q Disegno per la pala con San Sebastiano e Irene per Weingarten (Cat. D.104)

Cat. D. 104
Giulio Benso

San Sebastiano e Irene

1634

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 239; L. 161 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Sotheby's, Londra, 4 luglio
1994, n° 86.

Il disegno in esame, passato in vendita nel
1994 con una giusta attribuzione a Giulio
Benso, è da considerarsi una prima idea
per la pala di stesso soggetto eseguito nel
1634 per la basilica di Weingarten, CAT.



P.93. Questa composizione che, per grado di finitezza si ritiene fosse stata sottomessa al
committente che probabilmente non l'accettò fu in seguito mutata in favore di una
realizzazione di ispirazione più classica, in cui il santo, di forme monumentali e con un
corpo simile al torso del Belvedere, è curato da Irene, della penombra assoluta.

III.r Disegno per la pala con i Santi Giacomo e Giosia per Weingarten (Cat. D.105)

Cat. D.105 Giulio Benso

R. *Decollazione dei santi Giacomo e Giosia*
V. *Schizzi vari per prospettiva*

1634

r. Pietra nera, penna e inchiostro bruno acquerellato, *lavis* beige, marrone, grigio. Rialzi di biacca ossidata. Quadrettatura alla pietra nera. Nella parte superiore è stato aggiunto un pezzo di carta cerulea su cui è disegnato l'angelo.

v. Pietra nera, diverse lacune restaurate e macchie da inchiostro nella parte sinistra. H. 423; L. 294 mm (*recto* in verticale e *verso* in orizzontale)

Nel *recto*, in basso al centro a penna e inchiostro bruno: *NO*; in basso a destra, della stessa

tecnica: *N. 160 Veronese*.

Nel *verso*, in alto a sinistra a pietra nera: 8 sottolineato, *cart 20.*, vicino,

a pietra nera: *Veronese*; più in basso a penna e inchiostro bruno *Veronese* sottolineato.

In basso a destra a pietra nera *3/6*.

Torino, Biblioteca Reale, cart. 20/8

Provenienza

Legato Marcello Durazzo (1848); Biblioteca Reale di Torino, nel *recto* in basso a sinistra.

Bibliografia

Bertini, 1950, p. 58, n° 444 (Veronese, ma da riferire a Zuccari); Newcome-Schleier, 1990^d, pp. 180-183, n° 70, ripr.; Boccardo, 1999, p. 38, n° 45.

Il foglio in analisi, anticamente appartenuto alla collezione di Marcello Durazzo che lo legò alla Biblioteca Reale di Torino, presenta nel *recto* uno studio preparatorio per la



R.



V.

Decollazione dei santi Giacomo e Giosia arrivata in Germania nel 1635 come lo conferma una missiva inviata dal segretario della basilica di Weingarten, Gabriele Bucellino a Giulio Benso, riassunta da padre Sertorio.

Il soggetto, molto raro, fu desunto dalla *Legenda Aurea* di Giacomo da Varazze, che narra la decollazione di Giacomo il Grande e del maestro dottore Giosia convertitosi al cristianesimo dopo aver assistito alla miracolosa guarigione di uno zoppo operata dal primo.

Rispetto alla tela sono poche le variazioni, da individuare nella figura dell'angelo che scende con la corona e la palma del martirio e soprattutto nello sfondo che mostra edifici e architetture semplificate nel dipinto.

L'uso del *lavis* di diversi colori, per le zone di ombra e della biacca per i tocchi di luce conferiscono al disegno un risultato pittorico. Lo stile del foglio, inoltre ricorda quello della *Decollazione di Giovanni Battista* di Palazzo Rosso, a Genova, Cat. D.170, eseguito negli anni Sessanta del Seicento, in preparazione ad un'opera per la chiesa di Waldkirche. Il *verso* del disegno presenta uno studio per la prospettiva, relativa ad un'altra commissione.

III.s Disegno per la pala con San Osvaldo per Weingarten (Cat. D.106)

Cat. D.106
Giulio Benso

Morte di Osvaldo

1634-1638

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, *lavis* bruno, su carta beige. Quadrettatura a pietra nera

H. 350; L. 198 mm

Chicago, collezione Goldman

Provenienza

Collezionista non identificato, L. 2781; J. Maxon; K. Swoik; Galleria Mia N. Weiner, Chicago; Florian Härb; J. e S. Goldman nel 2010.

Bibliografia

Schwed, 2014, p. 186, n° 55, ripr.



L'attribuzione del foglio a Giulio Benso fu

giustamente avanzata da Mary Newcome-Schleier nel 1992, che lo definì: «a classic Benso»³²¹. Lo stile è quello degli anni di maturità, il segno è fresco e deciso e le figure mostrano uno studio plastico più evoluto, messo in risalto dall'uso del *lavis* per il chiaroscuro. La quadrettatura, assai rara nei fogli di Benso, porta a considerare l'opera un disegno di presentazione.

Considerato dalla galleria Mia N. Weiner come *Tancredi e Clorinda*, uno degli episodi più rappresentati della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, probabilmente per le affinità compositive con la *Clorinda morente tra le braccia di Tancredi*, di Bernardo Castello oggi alla Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo, esso fu messo in relazione da Nicolas Schwed con la tela di Giulio Benso rappresentante *La Morte di Osvaldo*. Secondo le fonti³²², quest'opera, fu commissionata al pittore da Gabriele Bucellino, segretario della Basilica di Weingarten, per decorare la cappella dove erano

321 Cfr. la scheda dell'opera di Mia N. Weiner old Master drawings & oil sketches.

322 Sertorio, 1903, c. 375

sepolti gli antichi re e principi Welfen di Germania e d'Italia e dei loro protettori nel 1633 attraverso una lettera arrivata a destinazione il 6 febbraio e citata da padre Sertorio³²³, CAT. P.94. Essa arrivò a destinazione solo nel settembre 1638³²⁴, a causa dei problemi di salute dell'artista, come lo attestò un'epistola di conferma, ma oggi se ne sono perse le tracce. A riprova che in un momento impreciso l'ancona si trovava in loco, vi è un disegno di Gabriele Bucellino, pubblicato da Stump nel 1976, in cui è rappresentata la cappella funeraria con sullo fondo una pala d'altare, che potrebbe essere a tutti gli effetti il famoso dipinto (cap. 3)³²⁵.



Agostino Carracci, incisore, Bernardo Castello inventore, *Clorinda e Tancredi*, Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

323 Sertorio, 1903, c. 375. Per ulteriori informazioni, si veda cap. 3.

324 Sertorio, 1903, c. 375 v.

325 Stump, 1976, p. 105, fig. 34. Württembergische Landesbibliothek, HB V, 3 fol. 227 r.

**III.t I disegni del 1635
(Cat. D.107-Cat.D.113)**

**Cat. D.107
Giulio Benso**

La Fama

1635

Pietra nera, penna e inchiostro bruno su carta
In alto al centro a penna *Julio Benzo*
Collezione privata

Provenienza

Vendita Christie's, Londra, 29 novembre
1977; Lorena Lowe & Jean Luc Baroni,
Londra, 27 giugno-29 luglio 1979.

Bibliografia

Newcome, 1979, p. 32, fig. 30, nota 15 .



Il disegno è da mettere in relazione con la decorazione centrale della galleria Aurea di Palazzo del Principe a Fassolo, che rappresenta la *Fama*, in un riquadro a forma rettangolare, CAT. P.59. Questa è una donna alata, raffigurata a figura intera, vestita con un abito giallo, rosso e verde che si muove con vento creando il classico panneggio rotondo dai contorni rimarcati del pittore, che suona una tromba, tenuta con la mano destra. Essa è vista dal basso mentre, grazie a un *trompe l'oeil*, «sfondando il soffitto», vola verso l'alto passando attraverso una balaustra rinascimentale in marmo bianco con decorazioni dorate, come se ne potevano vedere numerose all'epoca a Genova. L'affresco e il disegno furono entrambi restituiti al nostro pittore da Mary Newcome-Schleier, nel 1979, sulla base delle caratteristiche stilistiche della mano del pittore. Sembrerebbe che Benso, ricevuta la commissionata dal Principe Doria, si sia dapprima fatto ispirare da Giovanni Andrea Ansaldo stava eseguendo negli stessi anni una iconografia simile presso villa Negrone a Prà (Genova). Nell'affresco di Ansaldo, così come nel disegno londinese, l'allegoria figura seduta sul globo terrestre e reca nella mano destra la tromba, che sta suonando.

Cat.D.108
Giulio Benso

Assunzione della Vergine

1635

Pietra nera, penna a inchiostro bruno,
acquarellato

H. 182; L. 132 mm

Montpellier, musée Fabre, inv. 870-1-501

Provenienza

Canonge donato al museo nel 1870 (L. 1866).

Bibliografia

Boccardo, 2006, pp. 54-55, n° 18, ripr.



Il presente disegno è da considerarsi, insieme al successivo, uno degli studi preparatori per *l'Assunzione della Vergine* affrescata nella volta della chiesa dell'Assunta di Sestri Ponente a partire dal 1635, CAT. P.54.

Il progetto di elaborazione dell'affresco partì probabilmente da qui. Inizialmente la Vergine doveva esser assunta in cielo grazie agli angeli che la trainavano, mentre poi l'artista con i successivi disegni elabora una visione ancora più ardita del sotto in su. Il segno grafico del pittore è qui riconoscibile, grazie consueta linea morbida, in alcune zone reiterata, e la resa a scorcio delle figure. Inoltre, l'uso dell'inchiostro acquarellato conferisce la plasticità alla composizione.

Una copia dal presente foglio, passata presso Finarte a Milano il 26 novembre 1985.

Cat. D.109

Giulio Benso

Assunzione della Vergine

1635

Sanguigna

H. 226; L. 169 mm

In basso al centro a penna e
inchiostro bruno 242

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Sotheby's, Londra 2
luglio, 1984, n° 20; Alfredo
Viggiano (L. 191a); David
Jones alla Galleria Jean
François e Philippe Heim, 6
giugno-25 giugno 1988.

Bibliografia

Boccardo, 1999, p. 97, nota
75.



Giulio Benso usava molto raramente la sanguigna per i suoi disegni. Questo è uno di quei pochi casi. Esso rappresenta la Vergine Assunta, portata verso il cielo da due angeli; vista in ardito scorcio prospettico da sotto in su e fa parte del gruppo di studi eseguiti in preparazione all'affresco per la volta della basilica dell'Assunta in Sestri Ponente del 1635. La tecnica secca è qui impiegata per poter riempire totalmente la figura, creando un aspetto pittorico, così da metter in evidenza i contrasti chiaroscurali.

Cat. D.110
Giulio Benso

La Coronazione di spine

Circa 1635

Sanguigna, penna inchiostro bruno, acquarellato,
su carta beige

H. 290; L. 207 mm

**Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1455 1450
1484**



Attribuito tradizionalmente a «Anonimo
genovese, inizio sec. XVIII (G. B. Paggi? G.

Benso?)», il foglio in esame può essere inserito nel catalogo dell'artista e messo in relazione con l'affresco di medesimo soggetto per la quarta cappella a sinistra della chiesa dell'Assunta di Sestri Ponenti, realizzato intorno al 1635, CAT. P.52. Il pittore studia questa iconografia in molteplici fogli, e questo pare esser stato concepito su ispirazione della tela con il *Cristo incoronato di spine* di Ludovico Carracci, conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Nel foglio la figura del Salvatore è seduta frontalmente su un gradone, inclinata verso sinistra, circondata tra tre manigoldi che gli inseriscono l'oggetto di tortura. La scena è inserita in un luogo non meglio definito, popolato da alcuni personaggi che l'assistono. Benso mutua dal Carracci lo schema compositivo, adottato anche nell'esecuzione dell'affresco e il dettaglio di alcuni protagonisti, come il malfattore a sinistra e le figurette alle spalle, che mutuano di posizione nel dipinto murale finale.

Il segno è rapido, deciso, composto da linee ondulate, corte e reiterate, su uno schizzo alla sanguigna. I tratti fisiognomici dei personaggi rientrano nel gruppo dei disegni che mostrano affinità con la grafica paggesca e cambiasesca. Si notino a questo riguardo le proporzioni allungate, i volti ovali e gli occhi a cerchio.

Il foglio parrebbe non esser mai stato pubblicato e non si hanno discrezioni circa la sua provenienza e la data di entrata in museo. Per altri studi preparatori per la stessa commissione si vedano le schede successive.

Ludovico Carracci, *Cristo incoronato di spine*, Bologne, Pinacoteca Nazionale



Cat. 111
Giulio Benso

Anticamente attribuito a Giorgione

Coronazione di spine

Circa 1635

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato. Inquadramento a penna e inchiostro e quadrettatura a pietra nera.

H. 239; L. 186 mm,

In alto a destra a penna e inchiostro bruno: 10 (Dalberg); nel montaggio: Giulio Benso L. Turčić Jan 81; ja G. Bora 8.12.89.

**Darmstadt, Hessisches
Landesmuseum, inv. AE 1326**

Provenienza

E. J., duca di Dalberg; acquistato dal granduca Louis I di Hesse nel 1812 (L. 1042).

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1990, n° 33, ripr.



Anticamente assegnato a Giorgione, il foglio fu restituito a Giulio Benso da Turčić, come lo rivela una nota sul montaggio. Si tratta di uno dei numerosi studi che il pittore realizza con soggetto la *Coronazione di spine*. Esso fu probabilmente concepito in rapporto alla commissione ricevuta negli anni Trentacinque per la cappella della passione nella basilica dell'Assunta di Sestri Ponente, CAT. P.52.

Lo stile è quello tipico del periodo della maturità del maestro, il segno è sicuro, le figure presentano una dimensione plastica e volumetrica ben elaborata attraverso il chiaroscuro reso per mezzo dell'uso del *lavis*. Il tratto è come di consueto morbido, reiterato e allungato e la fisionomica delle figure è tipica delle opere di Benso. Cristo è qui seduto su un gradone, nel centro della scena, circondato da manigoldi che pongono sul suo capo la corona e da curiosi che guardano ciò che sta accadendo. Un solo dettaglio è fornito sul luogo in cui l'episodio avviene, si tratta della piccola finestrella presente nella *Flagellazione* per la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, oggi nel museo di Sant'Agostino di Genova, CAT. P.16. Rispetto all'affresco finale la composizione è più ricca di personaggi, che spariscono nel dipinto per lasciare spazio a una narrazione più chiara e semplificata.

Cat. D.112
Giulio Benso e allievo

La Vergine con il Bambino e San Benedetto

Circa 1638

Pietra nera, penna a inchiostro bruno, acquarellato. Tracce di inquadramento all'inchiostro bruno. Quadrettatura a matita nera. Centinato

H. 266; L. 161 mm

In alto a destra, alla penna e inchiostro bruno: *10.* (Dalberg); in basso al centro a penna e inchiostro bruno: *Giulio Benso*

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, AE 1684

Provenienza

E. J., duca di Dalberg; acquistato dal granduca Louis I di Hesse nel 1812 (L. 1042).

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1972, p. 20, n° 47; Newcome-Schleier, 1989, p. 387; Knapp, 1990, p. 78-79; Knapp, 1990^b, p. 79, n° 40 (come Luca Salterello); Bartoletti, 2004, p. 97, fig. 11, pp. 98-99; Frascarolo, 2018, p. 37, fig. 20.



Il presente disegno mostra una *Sacra conversazione* tra la Vergine Maria, Gesù Bambino che le sta in braccio e san Benedetto da Norcia, a destra, riconoscibile per il pastorale di abate, che si inchina verso di loro. Secondo Bartoletti (2004) esso sarebbe giustamente da mettere in relazione con un dipinto perduto di Giulio Benso, il *San Benedetto che viene da Maria Santissima, Gesù Bambino tra le sue braccia*, realizzato su commissione di Gabriele Bucellino, segretario della basilica di Weingarten, per la cappella domestica dell'abate nel 1638³²⁶ e oggi disperso. Una lettera dello stesso, inviata all'artista nel 1650 attestò che il dipinto, arrivato in loco, piacque talmente al generale delle truppe svedesi che avevano appena invaso il territorio tedesco, che volle portarselo in patria. Purtroppo, a oggi la tela non ha lasciato nessuna traccia, probabilmente già persa a quella data.

L'elaborato in esame, che mostra una grafia debole in alcuni punti, come nella resa del Bambino, per cui si ipotizza che l'artista sia stato aiutato da un allievo, possiede tutte le caratteristiche esecutive delle opere della maturità del pittore: i volumi ampi delle figure combinati in modo da compenetrarsi vicendevolmente, le ondulazioni incessanti del tratto, la scenografia architettonica scorciata e il paggismo della Madonna. In effetti il

³²⁶ Vedi Cap. 3.

profilo e l'acconciatura della Vergine sono molto simili a quelli che si vedono in un'altra tela, la *Madonna col Bambino e i santi Benedetto e Scolastica*, la prima a essere inviata alla basilica qualche anno avanti, nel 1629, CAT. P.87.

Sembra quindi coerente datarlo alla fine degli anni Trenta, in contemporanea con la realizzazione del dipinto tedesco. La quadrettatura, mezzo di trasporto per ingrandimento su una superficie più estesa, porta a supporre che fosse stato concepito in bottega proprio come disegno di presentazione da inviare in Germania per convalida. Si ricorda che negli stessi anni Giulio Benso era impegnato con la realizzazione del ciclo pittorico per il coro e l'anticoro della chiesa della Santissima Annunziata del Guastato ed è opportuno ritenere che si facesse aiutare dagli allievi per alcune commissioni.

Tuttavia, Mary Newcome-Schleier sin dal 1972 non accetta tale attribuzione, preferendo assegnare l'opera piuttosto a Luca Salterello.

La composizione è molto simile a quella della *Sacra Famiglia* con la Vergine, il Bambino e san Giuseppe, tradizionalmente attribuita a Badaracco, ma di recente assegnata a Luciano Borzone da Valentina Frascarolo, conservata nel museo di belle arti di Weimar, inv. KK8937.

È probabile che i due fogli derivino dallo stesso modello compositivo³²⁷.

PARLARE DI SALTARELLO



Luciano Borzone, *Sacra Conversazione*, Weimar, inv. KK8937

PARLA DI PIÙ DELL'ATTRIBUZIONE

³²⁷ Newcome-Schleier, 1989, pp. 385-396; Frascarolo, 2018, pp. 36-37, fig. 19.

Cat. D.113
Giulio Benso

Da Giovanni Battista Paggi

Martirio di Sant'Agata

Circa 1635

Pietra nera, penna e inchiostro bruno acquarellato
H. 365; L. 297 mm

In alto a sinistra a pietra nera *G. Benso*. In basso
sul montaggio, a matita nera: *Benso MN*; nel
verso, in basso a destra a matita nera: *Bernardo*
Castello detto il Bergamasco.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi,
Inv: 7349 S



Provenienza

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze (L. 929) in basso a sinistra.

Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 476, n° 55; Newcome-Schleier, 1989, pp. 80-81, n° 37, fig. 45. Turner, 2004, sotto il n° 66.

Tradizionalmente attribuito a Giovanni Battista Paggi, come lo rivela il catalogo della collezione di Emilio Santarelli, il quale ne fece dono agli Uffizi nel 1866, il presente foglio mostra uno studio per il *Martirio di sant'Agata* restituito a Giulio Benso nel 1989 da Mary Newcome-Schleier. Secondo la studiosa il nostro si sarebbe ispirato ad un quadro del suo maestro, di medesimo soggetto, oggi disperso, ma di cui resta una traccia nell'Inventario dei beni reperiti nella casa in cui abitava, il 15 marzo 1627. In esso si rivela infatti la presenza di «un Quadro di palmi cinque di S. Agata, imperfetto, di mano del S. Gio Battista» (Belloni 1973, p. 46).

La scena rappresenta la santa al centro, legata a una colonna, martirizzata, mentre tutt'intorno una folla popolosa assiste all'evento.

Le caratteristiche stilistiche dell'opera sono proprie della metà degli anni Trenta del pittore: le figure, dagli occhi tondi, i nasi e i menti pronunciati e le mani nodose, sono realizzate di getto con linee morbide ondulate e reiterate, ma presentano un plasticismo meno ampio rispetto alle opere delle decadi successive. L'interesse per la prospettiva è evidente in alcuni dettagli come l'angelo che discende verso la santa con la corona del martirio o l'uomo che dà un calcio ad Agata che alza la gamba destra in scorcio.

Il gruppo della Vergine con il Bambino in alto a sinistra ricorda quella del disegno degli Uffizi con *La Vergine, il Bambino e san Cristoforo*, Cat.D.128.

III.u I disegni per la decorazione della Santissima Annunziata del Guastato a Genova (Cat. D.114-Cat.D.122)

Cat. D.114 Giulio Benso

*Studio progettuale per la
decorazione
dell'Annunziata*

1638-1647

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno, *lavis*
bruno e grigio, rialzi di
biacca su carta cerulea.
Tracce di incisioni,
soprattutto nelle
definizioni
architettoniche. Tre fogli
uniti insieme.
Applicazioni di fogli,
come l'intero angelo in
basso.

H. 1178; L. 387 mm

In basso a sinistra a penna
e inchiostro bruno: 3386.

**Genova, Gabinetto dei
Disegni e delle Stampe di
Palazzo Rosso di
Genova, inv. D 3386**

Provenienza

Collezione Marcello Luigi
Durazzo (L. 5480), dono
alla Città di Genova nel
1847.

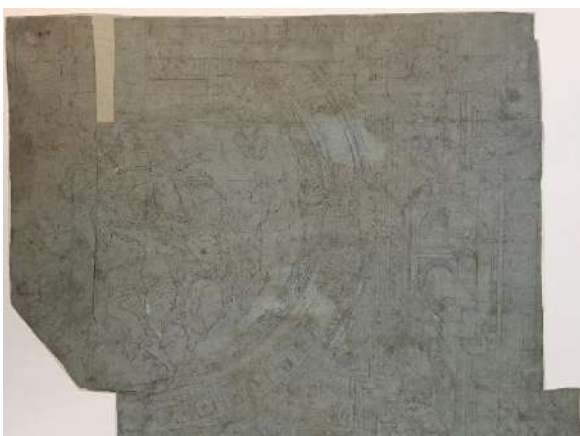


Bibliografia

Paolucci, 1984, pp. 44, 50, nota 25.

Appartenuto a Marcello Luigi Durazzo (Paolucci, 1984), il disegno di grandi dimensioni mostra uno studio progettuale complesso per il coro e l'anticoro della basilica dell'Annunziata del Guastato di Genova. Costituito da più carte unite insieme e incollate una sopra l'altra, com'è il caso dell'angelo in basso al centro, esso riproduce la decorazione nella sua complessità architettonica, arricchita dagli stucchi e dagli affreschi,

come si vede dalle immagini di dettaglio. Per il dettaglio sul progetto architettonico e iconografico si rinvia alle schede successive. Probabilmente Giulio Benso lo conservò per tutta la vita nella propria bottega e con grande probabilità esso corrisponde al foglio citato, insieme ad altri due disegni per lo stesso progetto, nell'inventario della collezione dei suoi beni redatto con il suo ultimo testamento: «Due disegni grandi di palmi 9 uno fatto da me per il choro dell'Annunciata, e l'altro per il Salone di Palazzo» (App. A, III, Doc. 6). Nove palmi genovesi corrispondevano allora a 2 metri e 25 centimetri, quasi il doppio rispetto al nostro foglio, ma non si può escludere un errore da parte del redattore del testamento.



Cat. D.114, Dettaglio 1



Cat. D. 114, Dettaglio 2



Cat. D.114, Dettaglio 3



Cat. D.114, Dettaglio 4

Cat. D.115
Giulio Benso

Annunciazione

1638-1643

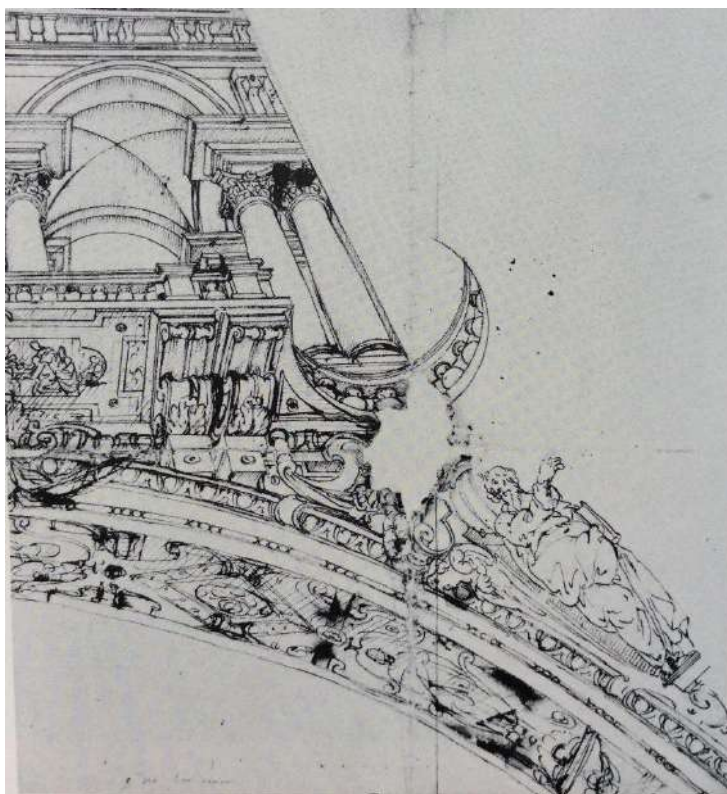
Matita nera e sanguigna, penna e inchiostro bruno, buchi spolvero. Tracce di piegature orizzontali e verticali al centro. Lacerazione al centro
H. 540; L. 510 mm
Collezione Privata

Provenienza

Collezione Gian Vittorio Castelnovi.

Bibliografia

Alizeri, 1875, p. 394, tav. XVII/25, XVIII/26; Belloni, 1965, p. 144, fig. 180; Newcome-Schleier, 1972, pp. 254, 255, 304; Biavati, 1992, p. 98, n° 10, ripr.; Boccardo, 1997, pp. 119-126, nota 5; Rossini, 1999, p. 20.



Il presente disegno, appartenuto alla collezione del professor Gian Vittorio Castelnovi, rappresenta uno studio dettagliato del progetto architettonico di decoro dell'abside della Santissima Annunziata del Guastato a Genova, eseguito a partire dal 1638. Il pittore sfoggia in questo elaborato la sua abilità di architetto, presentando un risultato di alta qualità, che, tuttavia, sarà in parte modificato. Il cambiamento più importante è evidente nelle aperture della balconata da cui si affaccia la Vergine Annunziata, che diventa una sola nell'affresco. La decorazione figurativa è per lo più lasciata da parte a eccezione del profeta in basso a destra. Probabilmente si tratta, insieme al prossimo foglio di uno dei:

«Due altri miei disegni della Concettione fatti per il choro»³²⁸

Appartenuti alla collezione dell'artista.

³²⁸ Cfr. App. A, III, Doc. 6.

Cat. D.116
Giulio Benso

*Studio per affresco della Basilica
della SS Annunziata del Vastato*

1638-1643

Penna e inchiostro

H. 28; L. 39 mm

In basso al centro *Di Giulio Benso-
all'Annunziata del Vastato in Genova*

Collezione privata



Provenienza

Vendita, Sant'Agostino, Torino, 11 giugno 2013, n° 135.

Vedere il foglio precedente.

Passato in vendita presso la casa d'asta torinese Sant'Agostino, sotto il nome di Giulio Benso, il disegno mostra un primo studio del decoro architettonico, pittorico e degli stucchi dorati, della parte inferiore dell'*Annunciazione* nell'anticoro della basilica della Santissima Annunziata del Guastato. L'artista qui si concentra soprattutto sulla parte centrale e laterale destra della scena, che mostrano una composizione differente rispetto all'esito finale. Al di sopra del grande arcone ornato, egli posiziona un'edicola con un timpano di forma spezzata, sormontato da un putto. Più in alto, da una balconata, di sotto in su, si scorge l'arcangelo Gabriele, visto di sotto in su, con il giglio in mano, pronto a dare la buona notizia alla Vergine. La visione a scorcio con gli angioletti riprodotti in modo illusionistico ricorda gli affreschi lombardi della famiglia Campi, come la *Pentecoste* dipinta nel 1557 da Giulio nella chiesa di San Sigismondo a Cremona e le successive *Assunzione della Vergine* e *Ascensione di Cristo* di Antonio e Vincenzo nella chiesa di San Paolo Converso a Milano.

Cat. D. 117
Giulio Benso

Profeta per l'Annunziata

1638-1643

Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato. Quadrettatura a
pietra nera.

H. 222; L. 208 mm

Collezione privata

Provenienza

Collezione Dubini, Collezione
Hoepli, Vendita Finarte, Milano.



Appartenuto alle collezioni Dubini e Hoepli, il foglio passò in vendita presso la casa d'aste Finarte di Milano con la giusta attribuzione a Giulio Benso. Considerato *Giove sulle nubi*, esso è da ritenersi uno studio preparatorio per il *Profeta* dipinto nel pennacchio a sinistra della decorazione dell'antico con l'*Annunciazione*, della basilica dell'Annunziata del Guastato a Genova, eseguito tra il 1638 e il 1643, su commissione della famiglia Lomellini. La linea morbida, ondulata conferisce alla figura un aspetto ampio tipico della produzione di questi anni dell'artista ed affine ai lavori eseguiti per la stessa commissione. Giulio Benso non perde occasione di lavorare alla visione in scorcio, come lo mostra la mano sinistra, nodosa, del profeta.



Giulio Benso, *Studio di profeta*, Genova, Santissima Annunziata del Guastato

Cat. D. 118
Giulio Benso

Adamo ed Eva espulsi dal Paradiso

1638-1643

Pietra nera, Penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 410; L. 280 mm

In alto a destra a penna e inchiostro bruno:
1609 (di grafia successiva rispetto all'artista);
nel verso, a penna e inchiostro bruno: *Julis*
Bentis opus

Londra, The British Museum, inv.
1946,0713.297

Provenienza

W. Y. Ottley, la sua vendita, Londra, 8 aprile
1814, n° 251 (Giulio Bruno); Sir Th. Lawrence
(L. 2445); S. Woodburn, la sua vendita
Christie's Londra, 4 aprile 1860, parte del n° 188 (Cambiaso); Sir Thomas Philipps, per
successione suo nipote, Sir Thomas Fitzroy Fenwick; Count Antoine Seilern; donato al
museo da quest'ultimo nel 1946.

Bibliografia

Popham, 1935, p. 126, n° 1 (Giulio Benso).



Anticamente attribuito a Giulio Bruno e Luca Cambiaso, il presente foglio con Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre dall'angelo, fu restituito a Giulio Benso da Popham nel 1935, sulla base dell'iscrizione sul verso, di mano seicentesca.

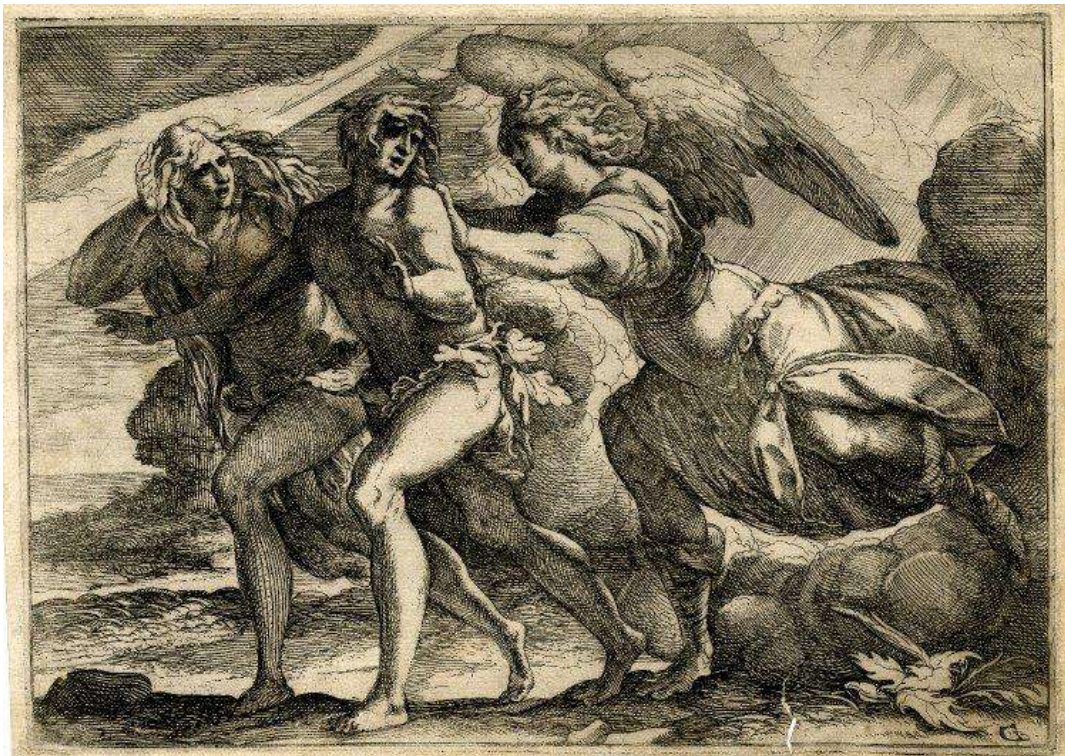
Lo stile è in effetti vicino alle opere del maestro Giovanni Battista Paggi e di Luca Cambiaso, tuttavia sono ben riconoscibili i tratti caratteristici del pittore di Pieve di Teco: la linea ondulata e reiterate, la fisiognomica delle figure, ampie e plastiche, le mani nodose e in scorcio ed infine l'uso sapiente dell'inchiostro acquarellato.

L'opera fu realizzata in preparazione all'affresco di medesimo soggetto, facente parte delle *Storie dei Progenitori* che decorano la volta sotto cui è inserita la Vergine Annunciata nel coro della basilica della Santissima Annunziata del Guastato a Genova, eseguito a partir dal 1638, fino al 1643. Le variazioni sono molteplici, dalla posa dell'angelo, in cielo del disegno a quella del gruppo delle figure, ma la composizione generale è mantenuta.

Si segnala inoltre l'esistenza di un'incisione con la medesima iconografia, derivata probabilmente da un modello perduto di Giulio Benso, conservata presso lo stesso British Museum, inv. 1850,0527.143³²⁹, che presenta in basso a destra il monogramma GB. Esso rimanda con grande probabilità all'artista stesso e si tratterebbe di un caso raro di incisione realizzato da lui forse da tenere nella propria bottega, giacché normalmente egli forniva i disegni a Camillo Cungio, che si occupava di tradurli in stampa.



Giulio Benso, *Cacciata di Adamo ed Eva*,
Genova, Santissima Annunziata del Guastato



Giulio Benso, *Cacciata di Adamo ed Eva*,
acquaforte, Londra, The British Museum

³²⁹ Newcome-Schleier, 1979, p. 34, fig. 33a.

Cat. D.119
Giulio Benso?

Andromeda incatenata

1638-1643

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 346; L. 221 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Sotheby's Londra, 6 luglio 1992, n° 55, ripr.;

Collezione M. Gordon; Vendita Christie's New York, 30

gennaio 2018, n° 10, ripr.



Il presente disegno fu eseguito in preparazione ad uno degli affreschi degli ovali, con una figura femminile che scappa dal fuoco, per la Santissima Annunziata del Guastato di Genova, a cui Giulio Benso lavorò dal 1638 al 1643.

La composizione mostra una complessa visione dal sotto in su, in scorcio, che non fu poi mantenuta dal pittore, in sede di affresco, ma sarà scartata in virtù di quella elaborata nel foglio successivo.

Federica Mancini ha recentemente proposto di assegnarlo al «Triangular Stile Master».

Cat. D. 120
Giulio Benso

Perseo libera Andromeda

1638-1643

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 310; L. 265 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Piasa, Parigi, 21 novembre 2001, n°
12.



Il foglio in esame sembra esser preparatorio per un'altra illustrazione presso il coro della basilica della Santissima Annunziata del Guastato a Genova, dipinta tra il 1638 e il 1643. La figura di Andromeda ricorda quella femminile, forse un'Andromeda anche lei, presente in uno degli ovali. Nel disegno, essa è incatenata a un albero da cui sarà salvata, grazie all'intervento di Perseo, dopo aver sconfitto la Gorgone Medusa. La scena è riprodotta con una visione da sotto in su che permette al pittore di sfoggiare le sue abilità in materia di illusionismo e di architettura. Tipiche sono le ampie campiture di inchiostro acquarellato che conferiscono la profondità e i volumi alle figure.

Il foglio, attualmente in collezione privata, può aver fatto parte della collezione d'arte del pittore, come lo indicherebbe l'inventario dei suoi beni redatto insieme all'ultimo testamento:

«Altro disegno di una figurina di Andromeda»³³⁰.

Giulio Benso, *Studio di figura, Andromeda (?)*, Genova, Santissima Annunziata del Guastato.



³³⁰ App. A, III, Doc. 6.

Cat. D.121
Giulio Benso

Studio architettonico con una cartouche con Caino ed Abele

1639-1643

Pietra nera, penna e inchiostro bruno
H. 200; L. 265 mm

**Berlino, Kupferstichkabinett,
Staatlichen Museen zu Berlin
Kunstabibliothek, Hdz 725**

Provenienza

B. Cavaceppi, M. Pacetti (L. 2057),
Kupferstichkabinett, Staatlichen
Museen zu Berlin Kunstabibliothek (L.
1632)



Bibliografia

Newcome-Schleier, 1972, p. 21, n° 50; Jacob, 1975, p. 95, n° 438, ripr.; Mancini, 2006, p. 58-59, sotto il n° 21.

Proveniente dalle collezioni Cavaceppi e Pacetti, il foglio fu giustamente attribuito a Giulio Benso nel 1972, da Newcome-Schleier che, mettendolo in relazione con il disegno per la decorazione di Cagnes-sur-Mer del 1648, Cat. D.148, lo datò al 1660, periodo in cui il suo stile si avvicinava a quello dell'allievo Giovanni Battista Merano.

Giulio Benso lavora al tema di Caino e Abele nella decorazione del coro della Santissima Annunziata del Guastato di Genova e lo fa preparando l'opera con diversi disegni che rivelano stadi differenti di studio.

Dapprima si occupa della scena nella sua totalità, inserita dell'apparato architettonico, come dimostra questo foglio, che presenta in effetti le caratteristiche degli schizzi rapidi il cui il maestro elaborava le quadrature e le pitture, senza l'uso del *lavis*. Poi, scende più nel dettaglio formale della composizione, elaborando e variando a più riprese l'iconografia, sino a giungere a un modello di riferimento. A questo proposito si veda il disegno successivo e il Cat. D.D.03.

Federica Mancini, inoltre, attribuisce all'artista un disegno di medesimo soggetto, passato in vendita da Christie's, come Att. A Luca Cambiaso, Cat. D.R.07 che sarebbe bene assegnare alla scuola di quest'ultimo.

Cat. D.122
Giulio Benso

antica attribuzione a Luca Cambiaso

Lotta tra due uomini, Caino e Abele

1639-1643

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
incollato in piano su un foglio del XVIII
secolo

H. 344; L. 284 mm

**Besançon, Bibliothèque municipale, inv. A
41**

Provenienza

P.-A, Parigi, legato alla biblioteca nel 1819 di
Besançon.

Bibliografia

Mancini, 2006, pp. 58-59, n°21, ripr.



Anticamente assegnato a Luca Cambiaso, il foglio è stato correttamente restituito a Giulio Benso da Federica Mancini in occasione dell'esposizione *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée* che ebbe luogo nel 2006 ad Ajaccio. Lo studio prospettico della figura di Abele a terra non lascia dubbi sulla sua autografia. Il pittore, infatti, utilizza uno schema compositivo simile in altre opere come nel Fetonte che precipita nella volta del salone delle feste del castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer e in uno dei fogli con la *Lapidazione di santo Stefano* in cui il personaggio a terra, in scorcio si dimena alzando le braccia e una gamba.

Il modello di riferimento del presente elaborato va ricercato tra le opere dei colleghi coetanei genovesi che avevano in passato lavorato allo stesso tema. In particolare, si fa menzione di una tela di Giovanni Battista Carlone, in collezione privata a Roma (Newcome-Schleier, 1992, p. 85, sotto il n° 24, n° 24.1), che mostra la figura di Caino nella stessa pozione eretta, che placa a terra con la mano sinistra il fratello Abele e con la destra si affretta a scagliargli addosso l'arma fendente.

Giovanni Battista Carlone,
Caino e Abele, collezione
privata



III.v I disegni degli anni Quaranta (Cat. D.123-D.139)

Cat. D.123 Giulio Benso

*Studio con fregio
con cartouche e
putto*

1640?

Pietra nera, penna
e inchiostro bruno
H. 69; L. 200 mm

**Berlino, Kupferstichkabinett, Staatlichen Museen zu Berlin Kunstbibliothek, Hdz
842**

Provenienza

M. Pacetti, secondo Jacob.

Bibliografia

Jacob, 1975, p. 95, n° 439, ripr.

Montato insieme al Cat. D. 131, il foglio è stato restituito a Giulio Benso da Jacob nel 1975 proprio sulla base delle affinità stilistiche che li avvicinano. Purtroppo, ad oggi non si è in grado di riferire questo studio a nessuna opera pittorica.

La grafia, rapida e sicura, porta a considerarlo degli anni Quaranta.



Cat. D.124
Giulio Benso

*Una folla assiste a una
sepoltura*

1640

Pietra nera, penna e
inchiostro acquarellato
H. 369; L. 549 mm
Collezione privata



Provenienza

Vendita, Sotheby's, Londra, 3 novembre 1998, n° 156.

L'unica foto di bassa qualità in nostro possesso di questo disegno, passato in asta nel 1998 a Londra, non ci permette uno studio approfondito. Tuttavia, i pochi elementi decriptabili confermano l'attribuzione del foglio all'artista, ch lo realizzò durante gli anni di maturità, probabilmente intorno al 1640. Non si conoscono purtroppo dipinti con cui metterlo in relazione.

Cat. D. 125
Giulio Benso

*Adorazione dei
pastori*

1640

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno
acquarellato

H. 218; L. 391 mm

In basso a sinistra, a
matita nera: *Cesare
Procaccini*



Edimburgo, National Galleries of Scotland, Inv: RSA 160

Provenienza

D. Laing, donato alla Royal Scottish Academy nel 1966.

L'antica attribuzione a Giulio Cesare Procaccini del presente disegno rivela come il nostro artista anche nei disegni si mostrasse vicino alla scuola lombarda. Esso rappresenta un'*Adorazione dei pastori*, probabilmente preparatorio per una lunetta, di cui oggi si sono perse le tracce.

Seppur è ancora evidente l'influenza cambiascesca, lo stile del disegno è quello delle opere grafiche della maturità del pittore. Le figure sono plastiche, solide, ampie e voluminose, i contorni netti e l'inchiostro acquarellato delinea le zone d'ombra in contrasto con quelle luminose rese attraverso la superficie risparmiata della carta. La fisiognomica dei personaggi è inoltre caratteristica del pittore: i nasi e i menti appuntiti e gli occhi tondi. San Giuseppe, al centro della scena ricorda gli apostoli barbuti realizzati nello stendardo double-face con l'*Assunzione della Vergine* per Pieve di Teco, CAT. P.29.

Cat. D.126
Giulio Benso

Santa Caterina al cospetto del governatore Massimino Daia

Anni '40

Penna e inchiostro bruno acquarellato.
H. 272; L. 210 mm

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Inv: 7239 S

Provenance

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze (L. 929) in basso a sinistra.



Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 468, n°1; Newcome-Schleier, 1989, p. 83.

Attribuito a Giulio Benso sin da Emilio Santarelli che lo conservò nella propria collezione prima di farne dono agli Uffizi nel 1866, il foglio rappresenta un episodio della vita di santa Caterina d'Alessandria.

La *Legenda Aurea*, di Jacopo da Varazze, che racchiude le vite dei santi cristiani, descrive Caterina, nata in Egitto nel 287, come una bellissima fanciulla figlia di un re, istruita sin da piccola alle arti liberali, colta pur essendo una donna in un paese in cui queste erano sempre poste in secondo piano nella società. Nel 305 venne proclamato in Egitto e Siria un nuovo governatore pagano, Massimino Daia, che, in occasione della sua nomina, fece organizzare grandi festeggiamenti, nei quali si prevedevano sacrifici animali in tutte le città confinanti in onore degli Dèi che venerava. Durante queste celebrazioni, la giovane donna si presentò nel Palazzo del governatore con l'intento di interrompere queste pratiche crudeli e selvagge, chiedendo a tutti di abbandonare il paganesimo in favore del Cristianesimo. Il Governatore, colpito dalla retorica della ragazza ma anche dalla sua bellezza, non si adirò ma decise di chiamare una schiera di dotti retori affinché le facessero cambiare idea. Caterina ebbe tanta loquacità da riuscire a persuadere persino questi uomini e questa volta l'affronto subito da Massimino fu talmente grande da non poter lasciar correre, facendo bruciare vivi tutti i suoi letterati. In seguito, come ultima speranza per la fanciulla, le propose di sposarlo per aver salva la vita, ma ella rifiutò

categoricamente, causando l'ira del Governatore che la condannò al martirio. L'atrocità consisteva in un macchinario che tramite una ruota dentata avrebbe dilaniato il suo corpo, ma non appena questo sfiorò la fanciulla, si ruppe in mille pezzi, sotto lo sguardo stupito di tutti. A quel punto, il furibondo Massimino si vide costretto a ucciderla in una maniera più diretta, facendola decapitare sul posto.

Si narra che, una schiera di angeli discese dal cielo e portarono in salvo il corpo senza vita di Caterina, posandolo sul Monte di Mosè, conosciuto come Monte Sinai. Anni dopo, l'imperatore Giustiniano fece traslare i resti della santa a valle, costruendo il monastero a lei dedicato.

Giulio Benso raffigura nel presente foglio il momento della disputa di santa Caterina, rappresentata in alto a destra del foglio, circondata dai filosofi che l'ascoltano. Davanti a lei, seduto al trono, il governatore Daia, protetto, alle spalle, da una schiera di soldati in abiti romani. Questa iconografia, assai rara nella Superba, fu probabilmente elaborata dal pittore quando si trovava impegnato nella decorazione della chiesa di Santa Caterina in Luccoli a Genova, oggi distrutta, per cui realizzò una più celebre *Assunzione della Vergine*, CAT. P.68. Le fonti non parlano nello specifico di una decorazione con le *Storie della santa*, ma, tuttavia, non è da escludere che fosse presente nel tempio un ciclo di affreschi a lei dedicato. Lo stile del disegno, maturo, dinamico, teatrale, coinciderebbe con quello tipico degli anni Quaranta, periodo della realizzazione della decorazione della chiesa.

Cat. D. 127
Giulio Benso

Martirio di santa Caterina

Anni '40

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 334; L. 240

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's New York, 28 gennaio
1999, n° 71, ripr.



Attribuito a Giulio Benso da Mary
Newcome-Schleier che lo datò agli anni

Venti del Seicento (secondo il catalogo della vendita Christie's), il presente studio del *Martirio di santa Caterina*, mostra il tratto molto rapido, nervoso, ondulato e reiterato tipico del periodo della maturità del maestro. L'iconografia della santa, come già asserito per il disegno precedente, descrive un episodio precedente della sua vita, può esser stata realizzata dal pittore quando si trovava a lavorare presso la chiesa di Santa Caterina in Luccoli a Genova, di cui i decori sono, da una parte distrutti, dall'altra poco visibili perché in mano private. L'impostazione della scena ricorda le opere dei Procaccini. Si ricorda che Giulio Benso possedeva un disegno di medesimo soggetto dell'artista lombardo da cui può aver tratto ispirazione per il disegno in analisi.

«un' altro (*sic*) quadretto di N.a Sig.a del Procaccino» e «una bozza del Procaccino di s. Cattarina alla ruota»³³¹.

³³¹ App. A, III, Doc. b.

Cat. D.128
Giulio Benso

La Vergine, san Cristoforo e santi

1640

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, lavis
bruno e grigio. Centinato

H. 307; L. 198 mm

In alto a destra a matita nera: *Paggi*
(cancellato) e *Giulio Benso*; in basso a sinistra,
a matita nera: 2.; in basso al centro alla penna
e inchiostro bruno *L. Cangiassi*

Firenze Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi,
Inv: 7240 S

Provenienza

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato
il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe degli Uffizi, Firenze (L. 929) in
basso a sinistra.

Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 468, n° 2; Newcome-Schleier, 1985, p. 212, n° 7; Newcome-Schleier,
1989, pp. 82-83, n° 39, fig. 46; Boccardo, 1999; n° 32, ripr.



Il soggetto qui rappresentato è presente in altri tre fogli, con leggere variazioni nella composizione; anch'essi centinati, più finiti e quadrettati, tutti probabilmente preparatori a una pala d'altare oggi perduta (CAT. P.69), non menzionata dalle fonti antiche, di cui si leggono alcune informazioni nell'inventario dei quadri esistenti presso l'ex Monastero di San Leonardo a Genova, redatto nel 1805 da Agostino Pareto, incaricato dalla Commissione dei Monumenti. In esso, sotto il n° 55 si legge: un «San Cristoforo con altri Santi con la Vergine di Giulio Benso».

Nel disegno, in precedenza attribuito a Cambiaso, come rivela l'annotazione in basso, ma già assegnato al nostro da Emilio Santarelli che lo donò agli Uffizi nel 1866, mostra al centro, in grandi dimensioni san Cristoforo, in piedi, che trasporta il piccolo Gesù sulle sue spalle, consegnatogli dalla Vergine, al di là del fiume. In basso a destra san Biagio decapitato, e tutt'intorno una schiera di persona assistono alla scena.

I volumi solidi e ampi delle figure, la resa prospettica e il trattamento del *lavis* per identificare le zone d'ombra, permettono di datare il disegno agli anni Quaranta. La sua composizione ricorda le pale d'altare eseguite per la sua cittadina natale di Pieve di Teco.

Cat. D.129
Giulio Benso

La Vergine, san Cristoforo e santi devoti davanti a Cristo

1640

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato

H. 362; L. 279 mm. Centinato.

Los Angeles, Dickson Art Center, collezione Cecile e Milton Hebald

Bibliografia

Los Angeles, 1970, n° 21, ripr.; Newcome-Schleier, 1989, p. 83, sotto il n° 39; Boccardo, 1999; n° 32, ripr.



Considerato come di «Scuola genovese» nel catalogo della collezione di Cecile e Milton Hebald, il presente foglio con *La Vergine, san Cristoforo e santi devoti davanti a Cristo* costituisce la seconda variante, con la precedente e le due seguenti, sullo stesso tema, probabilmente eseguito dal pittore in preparazione alla tela per l'ex Monastero di san Leonardo di Genova, oggi perduta (CAT. P.69). Rispetto agli altri esiti, qui la composizione è bipartita. Le varianti sono riscontrabili soprattutto nella raffigurazione del san Cristoforo, a destra, che è in disparte e di minori dimensioni. Egli non regge Gesù Bambino, ma contempla Cristo e la Vergine, posti su una nuvola, circondati da angeli e putti. Dalla parte opposta, altri santi contemplano la Sacra famiglia e tra di questi si riconosce san Biagio che tiene la testa mozzata tra le sue mani.

Cat. D.130
Giulio Benso

Anticamente attribuito a «Scuola genovese» e a Giulio Cesare Procaccini

San Cristoforo, Giorgio, Dioniso di Parigi e devoti, davanti a Cristo e la Vergine

1640

Penna, inchiostro bruno, acquarellato, su carta beige
H. 397; L. 232 mm. Centinato

Nel *recto* penna e inchiostro bruno, in basso a destra, tagliato *P o B nino*.

Nel *verso* del montaggio *Arm N. 36/ ETT* a matita in basso a sinistra. In alto a destra *Salviati* e vicino un'iscrizione tagliata.

Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, Alicia Ballard Fine Arts Purchase Fund, inv. no, 1990.1



Provenienza

Vendita Christie's New York, 4 luglio 1989, n° 57; Norfolk CT R. Dance, 1990.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1989, p. 83, sotto il n° 39; Coleman, 2015, p. 28, n° 3.

Il disegno in esame fa parte della serie di quattro fogli di studio, due precedenti e il seguente, per la pala perduta con *San Cristoforo e santi* per il monastero di san Leonardo a Genova (vedere CAT. P.69).

Tutti presentano una simile distribuzione delle figure che ricorda quella bipartita già eseguita nella pala con la *Trinità*, posta sull'altare maggiore della basilica di Weingarten e inviata da Giulio Benso in Germania nel 1631.

La scena di questo foglio è molto complessa e popolata. San Cristoforo è raffigurato al centro, di grandi dimensioni, come se fosse un gigante. Egli marcia tenendosi a un grosso bastone e guardando verso l'alto la sacra famiglia. Le sue proporzioni sono giustificate in quanto egli sta trasportando un peso importante costituito da Gesù Cristo adulto e non bambino, come negli altri disegni con lo stesso soggetto, che regge sotto il braccio il globo terrestre. Egli è affiancato dalla Vergine sua Madre, raffigurata come sua coetanea, che lo guarda con amore, proferendo qualche parola. Ai piedi del santo vi sono numerosi personaggi, santi e fedeli, che sembrano dirigerli sguardi e preghiere. Tra di questi spicca san Biagio decollato, che regge in mano la sua testa con la tiara. Tutt'intorno puttini alati e figure stilizzate partecipano alla scena.

Cat. D.131
Giulio Benso

Anticamente attribuito a Giulio Cesare Procaccini

R. San Cristoforo, Giorgio, Dioniso di Parigi e devoti, davanti a Cristo e la Vergine
V. Schizzi vari di figure e di architetture

1640

R. Penna a inchiostro bruno, acquarellato.
Quadrettatura a pietra nera.

V. Pietra nera, penna a inchiostro bruno

H. 395; L. 210 mm. Centinato.

Sul *verso*, a penna e inchiostro bruno:
Procacino

Rouen, musée des Beaux-Arts, inv.
975.4.358

Provenance

Henri e Suzanne Baderou, donato da questi ultimi al museo nel 1975.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1989, p. 83, sotto il n° 39; Boccardo, 1999; n° 32, ripr.

Anticamente assegnato a Giulio Cesare Procaccini, il disegno fu restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier che lo inserì nel gruppo di quattro fogli eseguiti in preparazione della pala per l'ex Monastero di san Leonardo a Genova (CAT. P.69). Esso presenta qualche piccola variante rispetto al precedente, prevalentemente sui gesti dei personaggi rappresentati. La quadrettatura, a pietra nera, suggerisce che questo fosse la bella versione scelta per esser tradotta in pittura.



Cat. D.132
Giulio Benso

Martirio di San Matteo

Circa 1640

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato.

H. 178; L. 257 mm

Sul disegno in basso a
destra a matita nera
Giulio Benso.

**Firenze, Gabinetto
Disegni e Stampe
degli Uffizi Inv: 7243 S**



Provenienza

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze (L. 929) in basso a sinistra.

Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 468, n° 5; Newcome-Schleier, 1989, p. 83.

Il disegno, appartenuto a Emilio Santarelli che lo donò al museo nel 1866, fu tradizionalmente attribuito a Giulio Benso.

L'Evangelista è raffigurato in una sala, genuflesso davanti all'altare su cui è posato il calice di vino, mentre sta officiando la Messa. È colto improvvisamente di sorpresa da un manigoldo che gli punta una lancia alla schiena e fa cadere il Vangelo per terra. Tutt'intorno i fedeli e giovani presenti alla scena reagiscono all'accaduto. Non si conosce al momento alcun dipinto del pittore per cui il disegno fosse preparatorio, ma l'analisi stilistica mostra che si tratta di un'opera della maturità. Le figure sono ampie e plastiche e i volumi sono creati dall'acquerello. Interessante è anche il gruppo di figurette che assistono alla scena al di là della consueta finestrella. Esse posseggono le classiche caratteristiche fisiognomiche dei personaggi di Benso: volti ovali, occhi rondi e nasi appuntiti.

Cat. D.133
Giulio Benso

Un soldato inginocchiato ed incoronato da puttini

Circa 1640-1645

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 330; L. 260 mm

Nel verso *Odini*

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's Londra, 6 dicembre
2012, n° 19, ripr.



Il disegno presenta un'iconografia insolita e ancora di difficile interpretazione. Al centro della scena, un soldato inginocchiato, con le mani giunte, è incoronato da due puttini. Egli si trova nella stessa posizione della *Vergine Assunta* di collezione privata, Cat. D.57. Un destriero a destra assiste alla scena. Il tratto sicuro, l'inchiostro acquarellato utilizzato con abilità e la

Si segnala, inoltre, un disegno recentemente proposto con il nome di Giulio Benso dalla Baulme Fine Arts di Parigi, che mostra un imperatore incoronato³³². Tuttavia, esso è eseguito con uno stile, troppo debole, che non appartiene al nostro artista.



Anonimo, *Coronamento di un imperatore*, Parigi, Baulme Fine Arts

³³² Penna e inchiostro bruno. H. 103; L. 200 mm.

Cat. D.134
Giulio Benso

R. Caduta di Simon Mago
V. Figura femminile allegorica

Circa 1640-1645

R. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato. Tracce di inquadramento alla penna e inchiostro bruno.
V. Pietra nera, penna e inchiostro bruno. Bordo sinistro rinforzato.

H. 337; L. 231 mm

In basso a sinistra a penna e inchiostro bruno: 1753; al centro, a penna e inchiostro bruno: N° 115; in basso a destra, a penna e inchiostro bruno *Rac.^{ta} Durazzo*.

Nel *verso* in alto a sinistra a matita, sul rinforzo 1753; a destra, a penna e inchiostro bruno: 26 sottolineato; in basso a sinistra a penna: *Cart. 15 n. 115*

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 1753

Provenienza

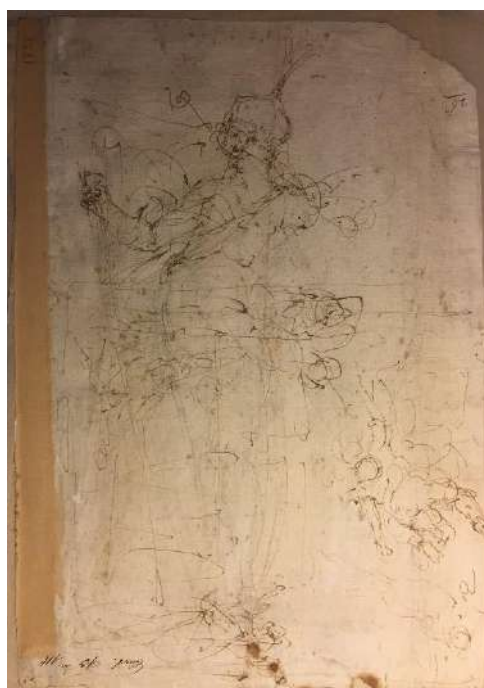
Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Paolucci, 1984, pp. 44, 49, nota 22.

Conservato nella cartella n° 15 della collezione Durazzo, assieme ai fogli anonimi, il disegno è oggi classificato in museo come Giulio Benso. Del maestro si riconosce, soprattutto nel *recto*, il tratto esecutivo, vivace e rapido con cui costruisce teatralmente la scena. Esso rappresenta un brano legato al vangelo

apocrifio degli *Atti di Pietro* e raccolto nella *Leggenda aurea* di Jacopo da Varazze che mostra Simon Mago sfidare Pietro a Roma inscenando una prova di levitazione alla presenza dell'imperatore Nerone. Salito su un'alta impalcatura lignea, il rivale dell'apostolo venne afferrato dai diavoli e, tra le angherie, fatto volare, ma un gesto dell'apostolo, raffigurato stante in basso a sinistra mette in fuga gli spiriti maligni facendo precipitare Simon Mago che, nel seguito del racconto si ruppe le gambe e morì di lì a poco. L'avvenimento è ambientato all'aperto, in un contesto urbano popolato da edifici contemporanei sullo sfondo. Si noti il virtuosismo dell'artista prospettico nella



raffigurazione a scorcio del temerario Simon che, nel cadere si contorce piegando le gambe verso la schiena.

Il tratto maturo, rapido e abile, la linea reiterata e ondulata unita al trattamento dei volumi attraverso l'inchiostro acquarellato e le figurette stilizzate dalle consuete caratteristiche fisiognomiche permettono di datare l'opera agli anni di maturità e in particolare al Quinto decennio del secolo. Si notino le affinità stilistiche con l'opera precedente, in particolare nei gruppi di personaggi che assistono alla scena.

Secondo le nostre ricerche, Giulio Benso non realizzò nessuna opera pittorica con questa iconografia, tuttavia egli può aver fornito a Giovanni Battista Carlone il disegno come prima idea, ampiamente variata, in vista della progettazione della decorazione dell'abside della chiesa di San Siro dei padri Teatini di Genova, eseguita tra il 1646 e il 1662, in alternativa, può egli stesso aver proposto il progetto al committente che però preferì quello del collega.

Il *verso* rappresenta uno studio non finito per una figura allegorica femminile non meglio identificata.

Cat. D.135
Giulio Benso

San Siro e il Basilisco

Circa 1640-1645

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
tracce di sanguigna
H. 210; L. 198 mm

In basso a sinistra a
penna e inchiostro
bruno: 1757; in basso
al centro a penna e
inchiostro bruno: N°
112; in basso a destra
a penna e inchiostro
bruno: *Rac.^{ta}*

Durazzo.

Nel verso al centro a
destra a matita nera:
Cart. 13 N. 112

**Genova, Gabinetto
dei Disegni e delle
Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 1757**



Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1972, p. 20, sotto il n° 44; Paolucci, 1984, pp. 44, 49, nota 22.

Anticamente appartenuto alla raccolta Durazzo che lo donò alla Città di Genova nel 1847, il disegno è oggi attribuito all'unanimità a Giulio Benso e rappresenta la vicenda narrata nella *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze del vescovo San Siro che operò il miracolo della cacciata del basilisco da Genova, divenuto simbolo della vittoria contro la nascente eresia ariana.

L'animale, dall'alito infame, dimorava in un pozzo, nei pressi della chiesa dei XII Apostoli, ora chiesa di S. Siro a Genova. Il vescovo, dopo tre giorni dedicati a orazioni, digiuno e penitenze, vi si recò per incontrarlo e liberarne la città, portò con sé solo un secchio con attaccata una lunga fune, che calò giù e, con parole veementi, senza usare armi o proferire minacce, domandò quell'immondo animale di entrarvi per farsi estrarre e trasportare alla superficie. Così fece e una volta salito su esso fu mostrato alla folla che

era lì attorno, poi senza far male, il santo gli impose di gettarsi in mare e questo, reso ora ubbidiente e docile, vi si diresse attraversando un piccolo vicolo che incrociava diagonalmente l'attuale via Fossatello, chiamato da allora «vico del Basilisco». Il basilisco si diresse quindi verso la vicina marina e gettatosi in acqua, sparì tra le onde e non si fece mai più vedere. Nel 1347 il doge Giovanni da Murta fece mettere sul pozzo una grata e murare una lapide che ancora è leggibile all'incrocio tra *via san Siro* e *via di Fossatello*. Le chiese intitolate al santo dove è stato rappresentato quest'episodio sono tre: la chiesa di San Siro Genova, quella Plebana di Nervi e la protoromanica Abbazia di Struppa.

Giulio Benso rappresenta il momento in cui il basilisco si trova a terra, mentre il santo, al centro della scena, lo sta benedicendo circondato da una folla impaurita che scappa alla sua visione, dando la possibilità all'artista di lavorare al movimento delle figure, viste in scorcio.

Lo stile è quello degli anni della maturità del pittore ed in particolare del Quinto decennio del secolo. Esso ricorda il disegno precedente, che mostra un'iconografia presente nella chiesa di San Siro, tradotta in pittura ad affresco da Giovanni Battista Carlone.

Quest'ultimo artista è il responsabile della realizzazione, nello stesso tempio, della decorazione del catino absidale con la raffigurazione del vescovo genovese che scaccia il basilisco tra il 1646-1676.

Si può quindi anche in questo caso supporre che il nostro maestro abbia eseguito uno schizzo, prima idea da sottomettere al Carlone, che non la ritenne, una volta che egli ricevette questa commissione, per cui lavorò insieme al quadraturista Paolo Brozzi³³³ oppure è possibile che Benso stesso abbia proposto il lavoro al committente che però preferì quello del collega.

³³³ Per informazioni sulle opere del quadraturista bolognese, si veda Priarone, 2006.

Cat. D.136
Giulio Benso

*La punizione dei
vecchioni, dopo
l'incidente con Susanna*

Circa 1640-1650

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno

H. 195; L. 277 mm

In basso a sinistra a
penna e inchiostro bruno:
175; più a destra a matita
nera: V; in basso al
centro a penna e
inchiostro bruno: N° 113;

più a destra a penna e inchiostro bruno: £ 13; in basso a destra a penna e inchiostro bruno:
Rac.^{ta} Durazzo.

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 1754

Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Paolucci, 1984, pp. 44, 49, nota 23.



Di proprietà di Marcello Luigi Durazzo che lo legò alla Città di Genova nel 1847, il presente disegno di Giulio Benso rappresenta la punizione dei vecchioni, effigiati a destra in secondo piano, dopo l'incidente con Susanna. Davanti, a sinistra in posizione sopraelevata, due figure indicano l'evento, ammirato da numerosi personaggi stilizzati che popolano la città. Interessante è il contesto urbano rappresentato dal pittore, caratterizzato da numerosi edifici a lui contemporanei, che ricordano quelli del disegno precedente. Giulio Benso elaborò la stessa iconografia in due fogli, il presente e il seguente, passato nel 1979 alle vendite Sotheby's, eseguito probabilmente in un momento immediatamente successivo. Alla mancanza di documentazione, l'analisi stilistica occorre in aiuto alla sua datazione. Lo stile è infatti quello dei lavori maturi degli anni Quaranta. Il tratto è deciso, reiterato, ondulato, le figure sono ampie e l'interesse per lo scorcio prospettico è rintracciabile nel delineamento delle architetture di fondo e di alcuni personaggi come di colui che punisce i due vecchioni, gettandosi a gran passo contro di loro. Non si conoscono, tuttavia, opere pittoriche per cui esso sia stato concepito.

Cat. D.137
Giulio Benso

*La punizione dei
vecchioni, dopo
l'incidente con
Susanna*

Circa 1640-1650

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato

H. 198; L. 274 mm

In basso al centro a
penna e inchiostro
bruno, un'iscrizione
illeggibile

Collezione privata



Provenienza

Londra, vendita Sotheby's, 10 dicembre 1979, n° 291, ripr.

Poche sono le differenze compositive tra il presente disegno e il foglio precedente. Quelle più nette sono da rintracciare nella scena principale della punizione ed in particolare nella figura che accorre con le braccia all'aria, dietro l'aguzzino di sinistra, che è qui spostata verso destra e nel gruppo di personaggi a destra della composizione che assistono all'evento. Il presente foglio sembra tuttavia più elaborato del precedente e i suoi dettagli più curati. Si tratta di due stadi di lavoro per la stessa commissione, il lavoro genovese sarebbe uno schizzo, mentre quello presente uno studio di presentazione, più accurato nei dettagli e nei volumi resi con l'inchiostro acquerellato, forse in preparazione ad un dipinto perduto.

Cat. D.138
Giulio Benso

Battaglia con l'apparizione dell'angelo della Vittoria

1640-1650

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato, su carta bianca. Quadrettatura alla sanguigna

H. 506; L. 305 mm

Düsseldorf Kunstpalast, inv. mkp.KA (FP) 1548

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1972, sotto al n° 49.

Questo straordinario disegno fu pubblicato per la prima volta da Mary Newcome-Schleier che lo attribuì a Giulio Benso nel 1972.

Esso mostra una virtuosa e agitata scena di battaglia non meglio identificata, nel bel mezzo della quale compare un angelo dal cielo che, scendendo come un «Deus ex machina», porta scompiglio tra i combattenti. Una luce divina e potente squarcia le tenebre e colpisce violentemente uno dei cavalieri facendolo cadere a terra, come nella *Vocazione di san Paolo*, conservato presso la Facoltà di Belle Arti, dell'Università di Porto, in Portogallo, Cat. D.80. Lo studio delle figure, voluminose, plastiche, dai tratti ondulati e reiterati e la composizione scenografica e la visione a scorcio di alcuni personaggi, come l'uomo a terra in basso a destra, permettono di datare l'opera agli anni della maturità.

Purtroppo, non si conosce nessun corrispettivo pittorico al disegno nonostante esso presenti la quadrettatura.



Cat. D.139
Giulio Benso

Apparizione dell'angelo ad una santa

Circa 1640-1645

Penna e inchiostro bruno, rialzi di biacca,
su carta cerulea

H. 381; L. 246 mm

In basso a sinistra, a penna e inchiostro
bruno: *Carlo Cignani (?)*

**Londra, Courtauld Institute, inv. D.
1952.RW. 1809**

Provenienza

Sir Robert Clermont Witt; donato al
museo nel 1952.



Classificato presso il museo come opera di
Carlo Cignani, il presente foglio,

appartenuto a Sir Witt Robert Clermont, è qui finalmente restituito a Giulio Benso che lo eseguì intorno tra il 1640 e il 1645³³⁴. Lo stile è quello dei fogli di presentazione eseguiti durante gli anni della giovinezza. Tipica è la fisiognomica dei personaggi, che ricorda le opere di questo periodo. La santa, con le mani giunte in basso a destra, che indirizza le sue preghiere all'angelo che scende in suo soccorso, scacciando i demoni tentatori, ricorda la figura in basso a sinistra dei due disegni precedenti.

³³⁴ Si ringrazia Marco Riccomini per la segnalazione.

III.w I disegni per la pala con l'Assunta per Pieve di Teco (Cat. D.140-Cat. D.141)

Cat.D.140 Giulio Benso

L'Assunta

1641

Pietra nera, penna e inchiostro bruno acquarellato, su carta avana. Alcune zone sono state ripassate a penna e inchiostro nero

H. 324; L. 287 mm

In basso a sinistra a penna e inchiostro bruno: 1380; al centro, a penna e inchiostro bruno: n. 39; in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: *Rac.^{ta} Durazzo*.

Nel *verso* in alto a sinistra a matita £ 8; più in basso a penna e inchiostro bruno: *Durazzo/ 9081 Assunta/ Cart 15 n. 39*. In alto a

destra a penna e inchiostro bruno: *s.n.*, in basso a sinistra a matita nera: *Benso?*, a fianco a penna e inchiostro bruno: 58, più in basso a penna e inchiostro bruno: 12118, più a destra a matita: 5; in basso a destra a penna e inchiostro bruno: 1520.

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 1380

Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Gavazza, 1980, pp. 111-112, fig. 113; Gavazza, 2015, p. e 257, nota 8.

Anticamente appartenuto alla collezione Durazzo, dove era conservato nella cartella 15, costituita da fogli anonimi, il disegno è oggi attribuito all'unanimità a Giulio Benso e rappresenta uno studio per la Vergine Assunta. Ezia Gavazza lo ritenne a due riprese, nel 1980 e nel 2015 preparatorio per l'affresco dell'*Assunzione della Vergine* eseguito nel 1635 nella volta della chiesa di Nostra Signora dell'Assunta di Sestri Ponente, ma sarebbe invece più opportuno accostarlo al *recto* dello stendardo processionale, con l'*Assunzione della Vergine* conservato presso la chiesa di Santa Maria della Ripa di Pieve di Teco, CAT. P.29. Alcune leggere variazioni sono da riscontrare nell'inclinazione del volto della Madonna, nelle pieghe del ginocchio e nella posizione dei due angeli.



Il disegno è costruito con un leggero tracciato alla pietra nera, ripassato da una penna acquarellata con cui l'artista mette in evidenza i volumi, risparmiando la superficie della carta nelle zone di luce. In un momento successivo, probabilmente una mano diversa, che non corrisponde a quella del maestro, ha ripassato e tracciato i contorni della Vergine in modo netto di alcune zone, come la veste, in particolare il braccio sinistro e la gonna, i tratti del volto e il suo piede destro.



CAT. P.29

Cat. D.141
Giulio Benso

Assunzione della Vergine

1641

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato. Quadrettatura alla pietra nera.

H. 277; L. 196 mm

In basso a destra *o.r.10*; *I. A. Ansaldo*

Worms, Kunsthaus Heylshof, inv. W 92

Provenienza

E. J., duca di Dalberg; per successione, sua figlia M. L. Pellina, sposa di sir Richard, 7° Barone Acton; per successione, J. E. E. Dalberg-Acton, venduto con il castello di Herrnsheim, proprietà del duca di Dalberg; acquistato da C. W. Heyl nel 1884; donato alla Stiftung Kunsthaus Heylshof nel 1961.



Bibliografia

Newcome-Schleier, 1972, p. 12; Pesenti, 1986, p. 119, fig. 115, p. 156, note 35; Darmstadt, 1990, p. 178, n° W6, ripr.

Nel 1986, Franco Pesenti attribuì la presente *Assunzione della Vergine* a Giovanni Andrea Ansaldo sostenendo che Benso lo avesse preso da modello per lo stendardo con lo stesso soggetto, allora ritenuto una tela, di Pieve di Teco apportando solo lievi varianti, CAT. P.29. Secondo lo studioso esso era conservato nella collezione di Benso, stesso e citato nell'*Inventario post mortem* dei suoi beni.

In realtà si tratta proprio dello studio preparatorio, insieme al foglio precedente, con poche varianti per il *verso* dell'opera che all'epoca in cui Newcome-Schleier e Pesenti scrissero non era ancora conosciuto.

INVENTARIO

III.x I disegni per le pareti del coro dell'Annunziata del Guastato a
Genova
(Cat. D.142-Cat. D.145)

Cat. D.142
Giulio Benso

Gioacchino ed Anna

1645-1647

Penna e inchiostro bruno, acquarellato,
lumeggiature a biacca. Quadrettatura.

H. 552; L. 347 mm

Nel *verso*, a penna e inchiostro bruno:
di/Federico Zuccari.

Collezione Privata

Provenienza

C. Frigerio; Sotheby's Londra, 3 luglio
1996, lotto 50, ripr.; collezione privata.

Bibliografia

Boccardo, 1997, pp. 119-126; Priarone,
2011, p. 348, sotto il cat. 15D.

Come supposto da Boccardo, l'opera è da
considerarsi una prima idea per la

rappresentazione dell'incontro di *Gioacchino e Anna*, dipinto sotto le cornici del coro della Santissima Annunziata del Guastato di Genova, CAT. P.63. La caratteristica di finitezza del foglio permette di supporre che Giulio Benso lo presentò ai committenti che gli domandarono delle varianti, tra cui il foglio successivo. Interessante è notare lo studio architettonico, un palazzo o un tempio di ispirazione classica, in cui la scena è inserita e che pare in continuità prospettica con la chiesa.



Cat. D.143
Giulio Benso

Gioacchino ed Anna

Circa 1645-1647

Pietra nera, penna e inchiostro bruno

H. 650; L. 380 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's Roma, 15 maggio 1986, n° 540; Collezione G. V. Castelnovi.

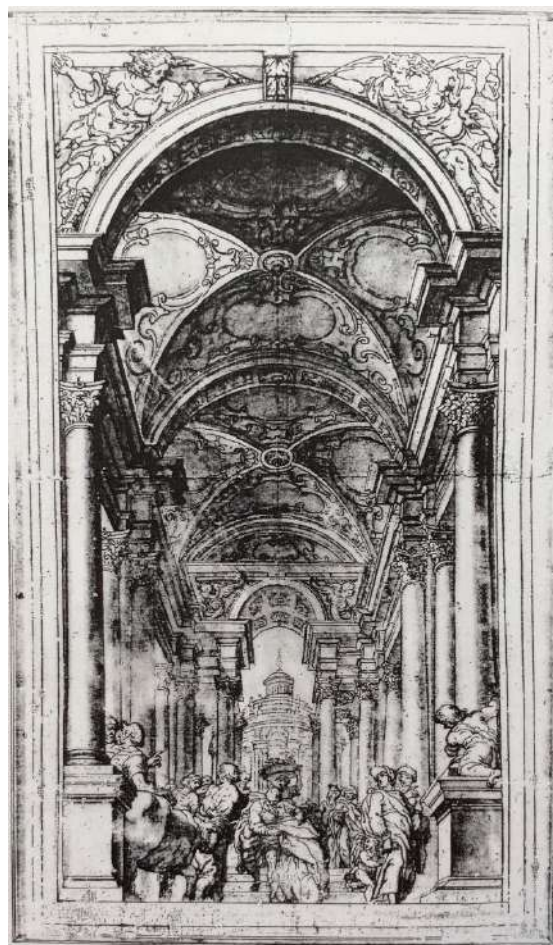
Bibliografia

Biavati, 1992, p. 98, sotto il n° 10; Boccardo, 1997, pp. 119-126, fig. 1; Priarone, 2011, p. 348, sotto il cat. 15D, p. 149, nota 703.

Il disegno in analisi, portato alla luce da Boccardo nel 1997 e appartenuto alla collezione del professor Castelnovi, corrisponde in tutto

alla scena affrescata da Benso nel presbiterio dell'Annunziata del Guastato di Genova, su commissione della famiglia Lomellini, CAT. P.63 ed è da mettere in relazione con il disegno precedente che è invece una prima idea del progetto, assai diversa.

Le uniche differenze sono qui rintracciabili nella presenza sul plinto della prima colonna a destra di un ragazzo in atto di osservare la scena e della maggior altezza dell'arcata do fondo e di quella dell'edificio a pianta centrale dalla stessa inquadrato



Cat. D.144
Giulio Benso

Presentazione di Cristo al Tempio

Circa 1645-1647

Pietra nera, penna e inchiostro bruno

H. 700; L. 480 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's Roma, 15 maggio 1986,
n° 540; Collezione G. V. Castelnovi.

Bibliografia

Biavati, 1992, p. 98, sotto il n° 10; Boccardo,
1997, pp. 119-126, fig. 2; Gavazza, 2005, p.
106, fig. 6; Priarone, 2011, pp. 133, fig. 134,
p. 134, sotto cat. 15D., fig. 134, p. 149, nota
703; Newcome-Schleier, 2015, p. 329, fig. 3.



L'opera in analisi, appartenuta al professor Castelnovi, è da considerarsi uno studio preparatorio per la *Presentazione di Cristo al Tempio*, sotto le cornici del coro della Santissima Annunziata del Guastato di Genova, CAT. P.64, iniziato da Benso e terminato da Giovanni Battista Carlone alla partenza del nostro per la Francia, nel 1647. Come già ipotizzato da Boccardo e confermato da Priarone, il pittore sembra essersi ispirato ad un foglio simile e di medesimo soggetto di Giovanni Andrea Ansaldo, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso a Genova, D1566. Probabilmente Benso partì dal foglio del collega, da considerare uno dei «disegni apparecchiati», citati da Raffaele Soprani. Le figure che popolano l'episodio sembrano ancora più piccole in rapporto alla presenza monumentale della cornice decorativa.

Giovanni Andrea Ansaldo, *Presentazione di Cristo al Tempio*,
Genova, Palazzo Rosso



Cat. D.145
Giulio Benso

Cristo fra i dottori

Circa 1645-1647

Pietra nera, penna e inchiostro bruno

H. 650; L. 380 mm su tela?

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's Roma, 15 maggio 1986, n° 540; Collezione G. V. Castelnovi.

Bibliografia

Biavati, 1992, p. 98, sotto il n° 10; Boccardo, 1997, pp. 119-126; Priarone, 2011, p. 133, fig. 135, p. 134, p. 134, sotto cat. 15D, p. 149, nota 703.



Il foglio in esame è uno studio preparatorio per

l'affresco non terminato da Giulio Benso per il coro della basilica della Santissima Annunziata del Vastato a Genova, CAT. P.65. L'artista lo conservò nella propria collezione sino alla sua morte e lo si ritrova nell'inventario dei beni stilato in margine dell'ultimo testamento (App. A, III, Doc. 6). Secondo Margherita Priarone, il disegno di Giulio Benso sarebbe fortemente debitore di un disegno di Giovanni Andrea Ansaldo perduto, giacché, secondo Soprani il pittore sarebbe morto proprio nel periodo in cui:

«di ordine de' Signori Lomellini andava [...] apparecchiando per il coro [...] mentre stava egli per dar principio ad una fatica tanto sospirata da suoi concittadini»³³⁵.

L'opera di Benso, tuttavia, servì probabilmente da ispirazione per Valerio Castello quando dipinse la tela di medesimo soggetto a Palazzo Rosso

³³⁵ Soprani, 1674, p. 179.

III.y I disegni dal 1645 al 1650, con i fogli per le decorazioni francesi (Cat. D. 146-Cat. D.163)

Cat. D. 146 **Giulio Benso**

Palazzo principesco con scena di giovani principi confidati a monaci benedettini

Circa 1645-1647

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato. Più fogli uniti, segni di piegature e buchi.

H. 640; L. 440 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Piasa, Parigi, 10 aprile 2008, n° 17.



All'interno di un edificio di culto ornato con colonne corinzie, Giulio Benso descrive una scena religiosa complessa, molto popolata da diversi personaggi e curiosi ben caratterizzati dal punto di vista fisiognomico ed espressivo che assistono all'affidamento di giovani principi a monaci benedettini. Quest'evento, soggetto principale del disegno, è rilegato al fondo della composizione ed è visto in prospettiva. L'allusione all'ordine benedettino porta a ritenere che il foglio fosse stato concepito in preparazione ad un'opera pittorica, oggi non pervenuta legata alla basilica di Weingarten, con cui Giulio Benso intesse rapporti lavorativi per trent'anni. Forse i principini raffigurati sono proprio i figli dei Welfen. Si trattava probabilmente di un episodio legato alla storia dell'ordine in Germania. Le architetture, simili a quelle del disegno successivo, Cat. D.147, suggeriscono che la composizione sia stata eseguita dopo la grande commissione della decorazione del coro e dell'anticoro dell'Annunziata del Guastato di Genova, dove l'artista eseguì impressionanti decorazioni architettoniche a *trompe l'œil*, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Nella parte di destra si scorge un loggiato ad arcate, sopra il quale vi è una balconata delle palazzine nobiliari di via di Strada Nuova, l'attuale via Garibaldi.

L'uso dell'inchiostro acquerellato ad ampie campiture, in contrasto con la superficie bianca risparmiata della carta, conferisce all'opera un aspetto pittorico.

Cat. D.147
Giulio Benso

Ossequi di un monaco (?)

Circa 1645-1647

Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato, su due
fogli di carta uniti insieme.

H. 550; L. 839 mm

Nel verso a matita *Genois* (G.
Battista Castello?) Gere

**Parigi, musée du Louvre,
Département des Arts
Graphiques, inv. 11609**



Provenienza

Ch. P. de Saint-Morys, confiscato nel 1793, versato al museo nel 1796.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1985, pp. 45-46, n° 35, ripr.; Labbé e Bicart-Sée; 1987, II, p. 252;
Mancini, 2017, pp. 194-195, fig. 295, ripr.

Attribuito in passato a Giovanni Battista Castello da John Gere, il presente foglio fu restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier in occasione della mostra dei disegni genovesi del museo del Louvre. Esso rappresenta una scena religiosa, inserita all'interno di un edificio cristiano di stile barocco, decorato con colonne corinzie, pale d'altare, bassi rilievi e sculture, che ricorda quello dei disegni preparatori, di collezione privata, per il presbiterio della Santissima Annunziata del Guastato di Genova, di cui Benso eseguì le prospettive e che furono terminati nel 1647 da Giovanni Battista Carlone alla sua partenza per la Francia.

La vicenda, qui presentata, non è molto chiara: un monaco, forse benedettino, effigiato in centro, inquadrato dai fusti delle colonne, dona i suoi ossequi o benedice un bambino ritratto davanti a lui. Come nel disegno precedente, esso potrebbe raffigurare un brano della storia dell'ordine benedettino in Germania e il giovane potrebbe essere un principe del casato dei Welfen di Weingarten. Se così fosse, il foglio sarebbe preparatorio per la stessa opera pittorica per cui l'artista eseguì il precedente. Rispetto a quest'ultimo, infatti, si ritrovano alcuni personaggi come l'uomo che abbracciando la colonna a sinistra, si sporge per vedere ciò che sta capitando. La grande differenza tra i due riposa, tuttavia, nel trattamento del contrasto chiaroscurale, meno esaltato nel presente foglio.

Cat. D. 148
Giulio Benso

*Studio di progetto decorativo per Château
Grimaldi*

1648

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H 318; L 220 mm

In basso al centro, a penna e inchiostro bruno:

Benso opera fatta in Francia 1648

Stoccarda, Staatgalerie, inv. 6234

Provenienza

Jacopo Durazzo (Giulio Benso).

Bibliografia

Rosenberg, 1970, p. 122; Newcome-Schleier, 1972, n° 49, ripr.; Gavazza 1974, p. 316, fig. 305, Thiem, 1977; Giannattasio, 1998, p. 162, nota 4; Boccardo, 2005, p. 56, sotto il n° 41; Gavazza, 2005, pp. 101, 110, nota 9.



Il disegno in analisi, appartenuto anticamente alla collezione di Jacopo Durazzo, confluita in parte al museo tedesco, costituisce un'importante prova per la datazione del ciclo di affreschi eseguiti da Giulio Benso nella sala delle feste del Castello della famiglia Grimaldi a Cagnes-sur-Mer³³⁶, CAT. P. 77.

Il foglio presenta uno studio per la visione prospettica degli apparati architettonici a trompe l'œil della sala affrescata, che ricordano la descrizione che Raffaele Soprani ne fece a proposito nelle *Vite*:

«ornandola [la sala] di artificiose prospettive, e di storie molto al vivo rappresentate, e con risoluta franchezza condotta»³³⁷.

Esso costituisce insieme al successivo, l'unico esempio certo, di disegno certo preparatorio giunto fino a noi per la commissione francese.

³³⁶ Per informazioni su questa commissione, cfr. il cap. 3.

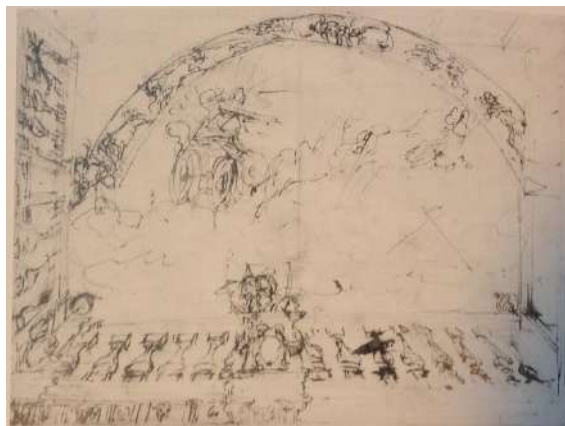
³³⁷ Soprani, ed. 1768, p. 282.

Cat. D. 149
Giulio Benso

Studio in prospettiva con il carro del sole

1648

Penna e inchiostro bruno
H. 211; L. 285 mm
Collezione privata



Provenienza

Collezione Di Stefano; Collezione L. Houthakker; Collezione privata.

Bibliografia

Kollewijn, 1985, p. 36, n° 41; Fuhring, 1989, p. 264, n° 302; Boccardo, 2005, p. 56, n° 41, ripr.

Attribuito a «Scuola romana» da Roeland Kollewijn, poi assegnato a quella genovese da Peter Fuhring, il presente studio fu restituito a Giulio Benso da Piero Boccardo nel 2005, per via dell'iconografia, già sperimentata dal maestro nel vicino castello della famiglia Grimaldi di Cagnes-sur-Mer e alla visione architettonica in scorcio prospettico, visibile di sotto in su. Appartenuto alla collezione di Lodewijk Houthakker e ancora oggi in mani private, esso costituisce l'unica prova dell'implicazione del nostro artista nell'affresco con la *Caduta di Fetonte* per la sala delle feste di Palazzo Lascaris a Nizza, dove probabilmente intervenne a fianco del collaboratore Giovanni Battista Carlone e dell'allievo Giovanni Battista Merano.

Se gli imponenti restauri subiti dalla pittura non favoriscono la sua totale rivendicazione al nostro pittore, tuttavia la freschezza del progetto in esame, unita al tratto rapido, nervoso e alla stilizzazione delle figure, simili al foglio precedente, permettono di assegnargli almeno quest'opera grafica con una certa serenità.

Cat. D.150
Giulio Benso

Personificazione della legge

1648

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato, su carta tinteggiata di bruno. Leggera quadrettatura a pietra nera.

H. 185; L. 155 mm

In alto a sinistra, sul montaggio, a penna e inchiostro bruno: *Santo Varni*, più a destra, a penna e inchiostro bruno: *N° 4*; in basso, a destra a penna e inchiostro bruno: *4614*; in basso a sinistra, sul montaggio, a penna e inchiostro bruno: *Santo Varni Coll. ne Santo Varni N° 4*; in basso a destra a matita nera, sul montaggio: *Cambiaso*.



Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso di Genova, inv. D 4614

Provenienza

Santo Varni (L. 3531).

Appartenuto all'antica collezione ottocentesca di Santo Varni, il foglio mostra uno studio preparatorio per una figura femminile allegorica, probabilmente la personificazione della legge. Classificato come Giulio Benso presso il Museo di Palazzo Rosso, esso possiede sul montaggio un'antica attribuzione a Luca Cambiaso, sembrerebbe legato alla rappresentazione di una scultura a *trompe l'oeil*, con una figura allegorica dorata, tra due colonne corinzie, eseguita in controparte, nel ciclo di affreschi della sala delle feste del Castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer, nel 1648, CAT. P.77.



Giulio Benso, *Figura allegorica*, sala delle feste, Cagnes-sur-Mer, Castello Grimaldi

Cat.D. 151
Giulio Benso

*Miracoloso
intervento di Santa
Marta di Betania*

Circa 1650

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato
H. 280; L. 310 mm
Collezione privata



Provenienza

Collezionista non identificato (Non in Lugt); E. Schapiro (L. 2343a); Vendita, Sotheby's, Londra, 2 luglio 1997, n° 115.

Il disegno raffigura il celebre episodio di santa Marta di Betania che, giunta assieme a sua sorella Maria nelle coste provenzali, della Camargue, nel 48 d.C, in seguito alle persecuzioni in patria trovò qui un mostro, la tarasca, che sembrava un drago e che minacciava la popolazione. Con le sole preghiere elle riuscì ad ammansirlo e a farlo diventare innocuo.

La santa è raffigurata in centro, al fondo della scena, mentre invoca l'aiuto divino alzando gli occhi al cielo in direzione di un angelo. Il mostro è invece rappresentato in primo piano, in basso a destra, mentre sta infastidendo un uomo, caduto a terra, col la mano in testa sul capo per proteggerlo. Un'altra figura maschile leva il passo a gran velocità, correndo verso lo spettatore e dando sfoggio, in questo modo, dell'abilità del pittore a eseguire scorci illusionistici e visioni in prospettiva.

I volumi delle figure sono ampi e messi in risalto attraverso il chiaroscuro reso con l'inchiostro acquarellato, ciò permette di ipotizzare una sua datazione agli anni Cinquanta.

Cat.D.152
Giulio Benso

*La partita di scacchi, con stemma del
Cardinale Marzio Ginetti*

1650

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 415; L. 533 mm

Collezione privata

Provenienza

Galleria Colnaghi, 3-20 maggio 1989, n° 16, ripr.



Bibliografia

Fabre, 1988.

Il presente disegno in collezione privata mostra una partita a scacchi tra un membro della famiglia dei Centurione e uno di quella dei Pallavicini. Si nota, infatti lo stemma del Cardinale Marzio Ginetti inviato da Papa Urbano VIII durante le missioni diplomatiche. Il significato iconologico della partita tra famiglie importanti del genovesato non è ancora molto chiaro, sembrerebbe che essi si stiano giocando una battaglia. Si tratta probabilmente di una prima idee, variata in alcuni dettagli come la mano destra del ragazzo che gioca, le braccia del soldato seduto, che qui sono entrambe ai fianchi e il paesaggio, meno definito, per un'incisione realizzata da Camillo Cungio, di cui si conserva un esemplare l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, FC37114. L'attribuzione quest'ultima è confermata dall'iscrizione che si legge sulla stampa stessa: «Julius Bensus». I fogli che si conoscono dello stesso tema sono almeno quattro: due appartenuti a un collezionista di Bamberg e un terzo a Varsavia. Il tratto sicuro, i contorni netti e le figure ampie e voluminose fanno di quest'opera un lavoro degli anni '50. Si



segnala l'esistenza di una copia dall'incisione, a sanguigna, passata in vendita a Parigi da Robert & Baille, il 14 giugno 2013 (n° 10) e da Artemisia, il 28 maggio 2014 (n° 3).

Giulio Benso e Camillo Cungio, *Partita a scacchi*,
Roma Istituto Nazionale per la Grafica.

Cat.D.153
Giulio Benso

*La partita di scacchi, con stemma
del Cardinale Marzio Ginetti*

1650

Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato

H. 280; L. 350 mm

In basso a sinistra, a penna e
inchiostro bruno: *Provient de la
succes... d'August Bachelen. W.
R.*

Collezione privata (Bambourg)



Provenance

A. Bachelen, secondo l'iscrizione.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 35, pl. 34b, p. 40, nota 30.

Il foglio in esame fa seguito al precedente. L'artista qui studia nel dettaglio le due figure di giocatori, variate rispetto al disegno precedente, ma più vicino a quello inciso.

Cat.D.154
Giulio Benso

*La partita di scacchi, con
stemma del Cardinale
Marzio Ginetti*

1650

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato

H. 343; L. 472 mm

Nel *recto*, in basso a destra, a
penna e inchiostro bruno:
giorgio Vasari f.



Nel *verso*: *Ex Coll: H.Hamal Leod*

Varsavia, Museo Narodowe, Rys. Ob. d. 295.

Provenienza

Collezione H. Hamal, (L. 1231), secondo l'iscrizione nel *verso*; Collezionista non identificato (forse L. 846); J. Gottlib Bloch, donato dalla vedova alla Society for the Encouragement of Fine Arts Zacheta, da cui fu trasferito al museo.

Bibliografia

Monbeig Goguel, 1998, p. 239

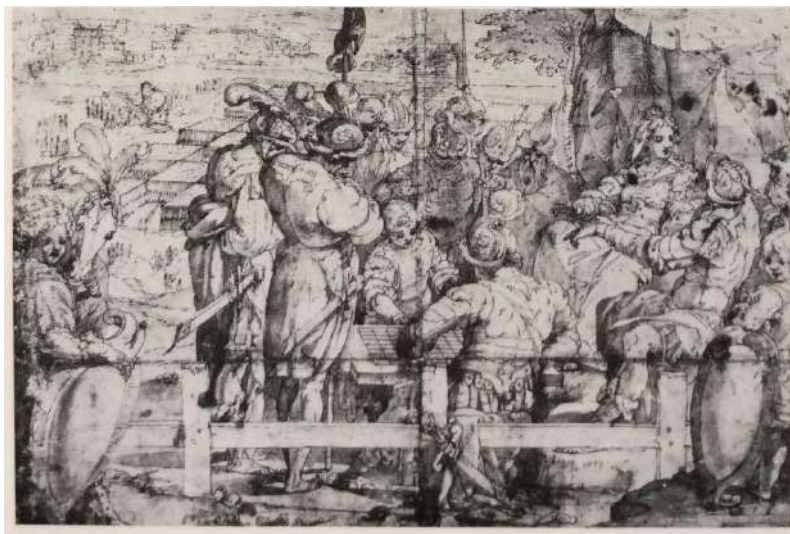
Il presente studio fa parte dei quattro fogli per la stampa incisa da Camillo Cungio con la *Partita di scacchi* di cui un esemplare è conservato a Roma, all'Istituto Centrale per la Grafica. Attribuito a Paggi e Tavarone da Marina Mayskaya, esso fu restituito a Giulio Benso da Catherine Monbeig Goguel. Si colloca al terzo stadio del processo creativo del pittore, che varia qui la posizione della coppia a destra che assiste la scena, una regina e un soldato che regge lo scudo. Il garzone in basso a destra è scomparso. Le modifiche qui presenti non furono ritenute, giacché il pittore preferì ritornare alle soluzioni iniziali.

Cat.D.155
Giulio Benso

*La partita di scacchi, con
stemma del Cardinale
Marzio Ginetti*

1650

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato
H. 330; L. 480 mm
Collezione privata
(Bamburg)



Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 35, pl. 34a, p. 40, nota 31.

Si guardino i disegni precedenti.

Il foglio sembra essere l'ultima soluzione indagata dal pittore, prima della sua traduzione in stampa.

Cat.D.156
Giulio Benso

Uomini che trasportano un sarcofago da una barca al suolo

Circa 1650

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato.

Quadrettatura a pietra nera
e sanguigna. Contorni
incisi

H. 239; L. 323 mm

Edimburgo, National Galleries of Scotland, Inv: D 3072



Provenienza

W. Findlay Watson, donato al museo nel 1881.

Bibliografia

Macandrew, 1988, n° 26.

Tradizionalmente attribuito a Luca Cambiaso, e alla sua scuola Cambiaso, il foglio fu restituito a Giulio Benso da Macandrew nel 1988. Esso possiede infatti le caratteristiche grafiche delle opere della maturità del pittore e, in particolare dei disegni di presentazione. Le figure dalla fisiognomica peculiari, i nasi e i menti appuntiti, le gote pronunciate e i corpi plastici resi grazie al chiaroscuro dell'acquerello, sono tipici della produzione degli anni Cinquanta. Secondo Macandrew le linee incise e la forma polilobata del disegno fanno pensare a una possibile sua traduzione in una volta affrescata, anche se, purtroppo, oggi non si conosce nessun riferimento pittorico possibile. L'iconografia stessa pone ancora qualche problema identificativo. Al centro di un paesaggio marino, alcuni uomini alzano un pesante e grosso sarcofago decorato da una piccola imbarcazione in legno per posarlo sulla terraferma.

Cat. D.157
Giulio Benso

Progetto per Frontespizio con arma Doria

1650

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato,
rialzi di biacca

H. 430; L. 289 mm

In basso sinistra a penna e inchiostro bruno: 1755;
al centro a penna e inchiostro bruno: N54; più a
destra, a matita *Benso*; *Rac.^{ta} Durazzo*, soprascritta
ad una parola a matita illeggibile.

Nel *verso* al centro a matita *Giù. Benso*; in basso a
destra a penna 17; più in basso a penna *Cartella 14*
n. 54.

**Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di
Palazzo Rosso, inv. D 1755**

Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono
alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Paolucci, 1984, p. 50, nota 26; Boccardo, 1999, p. 38, n° 46



Appartenuto a Marcello Luigi Durazzo che lo donò alla Città di Genova nel 1847, il presente studio è un progetto per il frontespizio di un libro.

In una nicchia quadrata e poco profonda, finta in prospettiva appare celata da un pesante tessuto chiaro, elegantemente drappeggiato e stretto ai lati da due angioletti. All'interno di questo avrebbero dovuto figurare il titolo, l'autore ed eventuali note tipografiche. Più in alto, in centro, una *cartouche* con l'arma araldica della famiglia Doria, un'aquila coronata, anch'essa con due angioletti di lato, seduti con una tavoletta sulle ginocchia su cui uno di loro è intento a scrivere. Un terzo è raffigurato sopra lo stemma, intento a reggerlo. Tutt'intorno delle ghirlande di frutta inquadrano la scena.

Non è noto al momento se questo progetto sia stato finalmente inciso e tradotto in stampa, oppure no.

Secondo Boccardo, solo in termine di ipotesi, fondata su analogie compositive, si può suggerire che la destinazione fosse il frontespizio per l'edizione a stampa di una o più orazioni ed eventuali componimenti letterari scritti in occasione dell'incoronazione di uno dei dogi che a cadenza biennale venivano eletti a reggere la Repubblica di Genova. Il

carattere raffinato e finito dell'opera sono propri della sua destinazione finale. Le figure sono ampie e plastiche, la linea è ferma e continua e i volumi sono costruiti attraverso la bianca che illumina i punti di luce.

La tipologia decorativa del frontespizio ricorda quelli realizzati per i testi a stampa di Gabriele Bucellino, segretario della basilica di Weingarten e committente di numerose opere pittoriche e grafiche per la stessa chiesa. Si veda in particolare la prima pagina del *Menologium Benedicti*, disegnato dal pittore nel 1656 e incisa da Gasper Merian, Cat. S.02. Per queste analogie si è propensi a datare il presente progetto agli anni Cinquanta.

Cat. D.158
Giulio Benso

Apollo e Marsia

1650

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato
H 258; L311 mm
**Haarlem, Teylor Museum,
K II 023**



Il foglio presenta uno dei
numerosi studi di Giulio

Benso per l'*Apollo e Marsia*, derivato dal Libro VI delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Racconta il mito che un giorno Atena, per riprodurre il lamento lanciato dalle Gorgoni quando Perseo decapitò la sorella Medusa, inventò uno strumento a fiato, l'aulòs, un flauto a doppia canna. Qualche tempo dopo, al termine di un banchetto degli dei, la dea per compiacere Zeus e gli altri convitati, prese questo strumento e iniziò a suonarlo. La musica era piacevole, ma ciò nonostante Era e Afrodite scoppiarono a ridere, prendendosi gioco di lei. Offesa, Atena fuggì dall'Olimpo, fermandosi nei pressi di un lago; qui riprese a suonare lo strumento, ma vedendo il suo volto riflesso nell'acqua capì il motivo dell'ilarità delle due dee: soffiando nelle canne del flauto, infatti, il viso della dea si gonfiava, arrossava e deformava. Adirata, Atena gettò via lo strumento musicale maledicendo chiunque l'avesse raccolto. L'aulòs fu trovato e raccolto da Marsia, un satiro di origine frigia, che esercitandosi divenne abilissimo nel suonarlo. La fama acquisita era tale che un giorno il satiro osò lanciare una sfida ad Apollo, dio della musica, certo di poterlo battere. Il dio accettò e chiamò le Muse a giudicare la contesa. In un primo momento la giuria rimase molto colpita dalle melodie dell'aulòs di Marsia; Apollo quindi – temendo una sconfitta – iniziò a suonare la sua lira e a cantare contemporaneamente, sfidando il rivale a fare altrettanto: chiaramente, la natura stessa dello strumento a fiato del satiro non gliel'avrebbe consentito, e così la vittoria fu assegnata al dio. Come punizione per aver osato sfidare un dio, mettendosi in competizione, Apollo sottopose Marsia a una tortura atroce: legatolo a un albero, dopo aver depositato la sua lira per terra,

egli lo scorticò. Satiri, ninfe e fauni, in fondo a destra, accorsero per piangere un'ultima volta il compagno, e dalle loro lacrime nacque un fiume che prese il suo nome.

Non si conosce al momento alcuna opera pittorica dell'artista per cui esso possa essere stato eseguito, ma l'analisi stilistica porta a ritenere il disegno degli anni Cinquanta in piena fase matura.

Per questa composizione probabilmente egli si ispirò dell'affresco con lo stesso soggetto realizzato da Gio Maria Bottalla e Gioacchino Assereto nella volta di Palazzo Ayrolo (Negrone) a Genova-Prà.

Cat. D.159
Giulio Benso

Apollo scortica Marsia

1650

H. 93; L. 107 mm

In basso a sinistra, a penna e
inchiostro bruno: *Giulio Benso*

Stoccarda, Staatsgalerie inv. 6188

Provenienza

Jacopo Durazzo (Giulio Benso).



Bibliografia

Thiem, 1977, p. 42, n° 65, ripr.; Newcome-Schleier, 1979, pp. 33, 34, 40, nota 23.

Il presente studio, appartenuto a Jacopo Durazzo, sotto il Giulio Benso, fa parte del gruppo di elaborati che trattano l'iconografia dell'*Apollo e Marsia*, eseguiti dal pittore intorno agli anni '50. La composizione è qui variata rispetto alla precedente, poiché l'artista la sviluppa in orizzontale. Il segno grafico è maturo e preciso, le linee di contorno sono nette e il pittore usa il tratteggio parallelo e incrociato per indicare le zone scure, già tinteggiate con l'acquarello. I punti di luce, invece, sono creati dalla superficie bianca risparmiata. Questa tecnica, propria dei fogli preparatori, permette di credere che il presente disegno fosse una prima idea, poi variata, da dare a Camillo Cungio per tradurla in stampa. Non esiste quindi un'incisione direttamente legata al foglio.

Cat. D.160
Giulio Benso

Apollo e Marsia

1650

Pietra nera, penna
e inchiostro bruno,
acquarellato su
carta

H. 310; L. 210 mm

In basso a sinistra
Benso a penna e
inchiostro

**Collezione
privata**



Provenienza

Christie's Roma, 19 dicembre 1986, n° 1188, ripr.; Christie's Londra, 9 dicembre 2010, n° 1002.

Il presente studio sembrerebbe essere l'ultimo stadio della preparazione dell'iconografia dell'Apollone che scortica il fauno Marsia, per essere tradotto in incisione. Esso è ancora diverso rispetto agli elaborati precedenti, ma come quelli, presenta le caratteristiche grafiche dei fogli degli anni Cinquanta.

Si conosce una stampa derivata dal presente disegno, in collezione privata, passata in vendita presso Christie's nel 2010 e da Sotheby's nel 2015 a Londra, con un'attribuzione a Gian Giacomo Barbelli, di cui non è nota l'attività di incisore e la cui produzione grafica differisce molto da quella del nostro.



Gian Giacomo Barbelli ?, *Apollo e Marsia*, Collezione privata

Cat.D.161
Giulio Benso

Cristo guarisce il cieco di Jericho

Circa 1650

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato, rialzi di biacca, in parte ossidata, su carta cerulea. Quadrettatura a pietra nera.

H. 298; L. 262 mm

Nel verso a matita nera: *Michel-Ange*

Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. EBA 8427



Provenienza

Collezione dott. Herpin (secondo il catalogo della vendita Christie's); Collezione Maugras e i suoi eredi (secondo il catalogo della vendita Christie's); Christie's Parigi, 29 marzo 2012, n° 16, ripr.; Paris, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, dono al museo da parte dell'Associazione *Le Cabinet des amateurs de dessins de l'École des Beaux Arts*.

Bibliografia

Brugerolles, 2013, n° 21.

Tradizionalmente attribuito a Giulio Benso, il presente foglio, acquistato per il museo nel 2013, rappresenta l'episodio del Vangelo secondo Giovanni che narra che Cristo, incontrando a bordo della strada un mendicante cieco, creò un composto mischiando la saliva con della terra e lo applicò sugli occhi di quest'ultimo restituendogli la vista. Le due figure sono effigiate al centro di un foglio di carta cerulea, con proporzioni allungate e i corpi in torsione, retaggio stilistico della cultura manierista appresa durante gli anni di bottega presso l'accademia di Giovanni Battista Paggi. I panneggi ampi e voluminosi delle vesti, soprattutto nel mendicante cieco, donano loro un nuovo movimento quasi barocco. Pochi dettagli sono lasciati alla definizione del luogo in cui l'episodio si manifesta. La tecnica artistica dell'inchiostro rialzato di biacca, destinata ai disegni di presentazione, conferisce al foglio un aspetto finito e pittorico.

Non si conoscono oggi opere del maestro con tale iconografia, ma la presenza della quadrettatura permette di ipotizzare che fu concepita per esser tradotta in pittura, durante gli anni di maturità.

Cat. D.162
Giulio Benso

Venere sculaccia Cupido

1650

Penna e inchiostro bruno

H. 169; L. 105 mm

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: *GB*

Vienna, Albertina, inv. 2776

Provenienza

Herzog Albert von Sachsen-Teschen (L. 174).

Bibliografia

Suida Manning e Suida, 1958, p. 175, fig. 271; Newcome-Scheleier, 1979, p. 33, nota 22, fig. 32b; Birke e Kertész, 1992-1997, III; p. 1547, ripr.



Restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier nel 1979, il presente foglio ha conosciuto in passato varie vicende attributive. Tradizionalmente attribuito a Bernardo Castello, esso fu assegnato al «Monogrammista CB» da Stix che poi lo identificò come «Scuola bolognese del 17 secolo»; Suida Manning e Suida riconobbero la provenienza genovese, confermata da Oberhuber, e lo pubblicarono nel 1958 sotto il nome di «successore di Luca Cambiaso».

Esso fa parte del gruppetto di disegni eseguiti attorno al 1650 dal nostro pittore, che mostrano l'uso del tratteggio parallelo e incrociato per indicare le zone d'ombra, in contrasto con quelle di luce create con la superficie risparmiata della carta.

Lo stile invita a pensare che fu realizzato per esser tradotto in incisione, probabilmente da Camillo Cungio, ma non si è al momento trovata nessuna stampa che possa confermarlo.

Cat. D.163
Giulio Benso

Venere abbraccia Cupido

1650

Penna e inchiostro bruno

H. 187; L. 107 mm

Vienna, Albertina, inv. 2777

Provenienza.

Herzog Albert von Sachsen-Teschen (L. 174).

Bibliografia

Stix e Spitzmüller, 1941; Suida Manning e Suida, 1958, p. 175, fig. 271; Newcome-Schleider, 1979, p. 33, nota. 22, fig. 32b; Birke e Kertész, 1992-1997, III, p. 1548.



Il disegno, che ha conosciuto le stesse vicende attribuite del precedente di restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Scheider nel 1979. Esso rappresenta una scena ludica mitologica con Venere che abbraccia Cupido, *pendant* del Venere che sculaccia Cupido. Il tratteggio parallelo e incrociato impiegato per definire le zone d'ombra suggerisce una possibile traduzione in incisione al momento non conosciuta.

III.z I disegni degli ultimi anni di vita, dal 1652 al 1667 (Cat. D.164-Cat. D.170)

Cat. D.164 Giulio Benso

Annunciazione

1652

Penna e inchiostro bruno, rialzi di biacca,
su tre fogli uniti insieme

Collezione privata

Provenienza

Vendita Christie's Torino, 21-22 settembre
1987.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1990^c, pp. 22-23, ripr.;
Newcome-Schleier, 1992, p. 23; Bartoletti,
1995, p. 139, ripr. sgg.

Il disegno è preparatorio alla grande tela
con *Il mistero dell'Annunciazione*,
conservata presso la chiesa di Nostra
Signora della Ripa dipinta per la chiesa del
convento delle agostiniane a Pieve di Teco,

commissionato dal dott. Ricci, CAT. P.32. Le fonti antiche³³⁸ ricordano un disegno
presentato dal pittore alla figlia del committente, suor Maria Cecilia Ricci, anche lei
protettrice del progetto, perché venisse approvato. Il carattere pittorico e finito dell'opera
suggerisce che si possa esser trattato proprio del foglio in esame, sottoposto alla
committenza per validazione

Come spesso avveniva, esso si rivela in parte fedele al dipinto finale, ma possiede alcune
varianti, aggiunge dall'estro del pittore ed è caratterizzato da una più accentuata
freschezza esecutiva e un più forte acceso contrasto chiaroscurale. Il giudizio di Massimo
Bartoletti a riguardo pare fin troppo severo: «Effetti [luministici] pianificati con sagacia
nel bel disegno preparatorio, a tal punto che il confronto con la pala può rivelarsi



³³⁸ Vedere CAT. P32 e App. VIII b, p. 224.

deludente e non tanto per le varianti che si devono riscontrare, dal Padre Eterno che nel modello compare vestito di tunica e qui è a torso nudo (una citazione del Giove che fulmina i giganti affrescato da Perin del Vaga in Palazzo Doria di Fassolo), alla riduzione; opportuna del loggiato sullo sfondo, quanto per la pennellata che non va troppo per il sottile e lascia poco definiti i particolari».

Esso potrebbe corrispondere, infine, alla descrizione di uno dei fogli appartenuti alla famiglia Manfredi e citati nell'inventario dei beni da Pietro Agostino Manfredi di Pieve di Teco, il 25 settembre 1759 (A. S. di Imperia, Not. Maggiolo Visconte, n° 128)³³⁹.

³³⁹ Cfr. la sezione OPERE CITATE DALLE FONTI, alla fine del catalogo di pittura e App. H, I e II.

Cat. D. 165
Giulio Benso

Dio Padre

1652

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 262; L. 214 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's Roma, 16 novembre 1987,
n° 49, ripr.



Il disegno in analisi mostra uno degli studi di dettaglio, legati al foglio precedente, probabilmente realizzato per la figura del Dio Padre nella pala con l'*Annunciazione* eseguita da Giulio Benso nel 1652 e conservata presso la chiesa di Santa Maria della Ripa a Pieve di Teco, CAT. P.32.

Giulio Benso conservò nella propria collezione un disegno con un:

«altro di un Dio Padre in carta turchina»³⁴⁰

che potrebbe corrispondere al presente o al successivo, anche se la carta turchina non può essere confermata.

³⁴⁰ App. A, III, Doc. 6.

Cat. D. 166
Giulio Benso

Dio Padre

1652

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno:

Pietro da Cortona

H. 250; L. 210 mm

Collezione privata

Provenienza

Collezione Gelozzi (L. 545); Galleria Paul
Proutè, Parigi, 5-6 aprile 1989, n° 7.



Si veda il foglio precedente.

Il disegno in analisi, appartenuto alla collezione Gelozzi e venduto nel 1986 dalla galleria parigina Paul Proutè, fu attribuito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier, secondo il catalogo della vendita della galleria parigina.

Esso mostra le caratteristiche della grafica degli anni Cinquanta del pittore: le figure plastiche, le campiture d'acquerello ampie che creano i volumi e la linea morbida reiterata; e può esser messo in relazione con la descrizione del Dio Padre che discende, durante l'Annunciazione, della pala omonima conservata a Pieve di Teco, del 1652, CAT. P.32, ed elaborata nei disegni preparatori precedenti.

Rispetto al foglio antecedente, il protagonista è qui sostenuto da nuvole e puttini e, guardando verso il basso, spalanca le braccia in un modo che più si avvicina al dipinto finale.

Cat. D. 167
Giulio Benso

*La Vergine regina
di Genova con il
Bambino*

1655

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato
H. 434; L. 366 mm
Collezione privata

Provenienza

Vendita Parigi 23-
25 gennaio 1980, n°
76.

Bibliografia

Mancini, 2015; pp.
182-183, n° 67, ripr.

Il 25 marzo del
1637, il cardinale
Giovanni Domenico



Spinola officia nella cattedrale di San Lorenzo di Genova la cerimonia per la proclamazione della Vergine Maria come Regina di Genova, CAT. P.83. Giulio Benso fu tra gli artisti che più si distinse nella rappresentazione della nuova iconografia mariana. Dapprima traendo spunto dalla scultura di Giovanni Battista Bissoni che nel 1638 scolpisce una statua con questa raffigurazione, con il particolare scopo processionale; poi con la grande commissione all'Annunziata del Guastato e infine partecipando al cantiere diretto da Giovanni Battista Carlone nel 1655 a Palazzo Ducale, per cui questo disegno pare esser uno dei progetti preliminari, anche se il documento non cita il suo nome³⁴¹. Mancini nel 2015, ritiene plausibile la sua derivazione da un quadro di Fiasella che si trovava nello stesso Palazzo.

I due pittori furono impegnati sin dal 1655 nel cantiere della cappella del Palazzo Ducale di Genova, da poco rinnovato, con l'esecuzione dell'affresco con la *Storia di Genova*.

³⁴¹ Gavazza, 1974, pp. 293-298, fig. 289.

La collaborazione tra i due non sembra limitata solo alla suddivisione implicita dei compiti, come si è spesso creduto, soprattutto in base agli anni di lavoro presso l'Annunziata del Guastato di Genova: Carlone-Figure, Benso-Architetture, ma sembra esser stata più complessa, come lo si evince da questo foglio preparatorio di collezione privata, un po' variato rispetto all'affresco finale; recentemente pubblicato da Mancini eseguito senza dubbio dal pittore pievese, come lo mostra il suo stile tipico delle opere mature, per la scena centrale dell'affresco con la *Vergine, il Bambino e Angeli*.

Probabilmente Giulio Benso conservò il foglio nella propria collezione, come si evince dalla descrizione del suo inventario:

«Due disegni grandi di palmi 9 uno fatto da me per il choro dell'Annunciata, e l'altro per il Salone di Palazzo»³⁴².

³⁴² App. A, III, doc. 6.

Cat. D.168
Giulio Benso

Antica attribuzione Luca Cambiaso

R. e V. Decapitazione di San Giovanni

1660-1667

R. e V. Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato

H. 350; L. 240 mm

Madrid, Museo del Prado, inv. D- 1880 (FD 2310)

Provenienza

Legado Fernández Durán, 1931 (L. Suppl. 747^b).

Bibliografia

Turner, 2004, pp. 190-192, n° 66, ripr.;
Newcome-Schleier, 2012^b, n.p., sotto il n°6.



R.

Tradizionalmente assegnato a Luca Cambiaso, il presente studio fu restituito a Giulio Benso da Nicholas Turner nel catalogo dei disegni italiani del museo del Prado, sulla base di affinità stilistiche con alcune sue opere, come il *Martirio di sant'Agata*, conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Cat. D.113.

Il *recto* e il *verso* rappresentano la stessa iconografia della *Decapitazione del Battista* e possono esser messe in relazione con la commissione di un *San Giovanni*, inviata al pittore da parte di Gabriele Bucellino,



segretario della basilica di Weingarten, divenuto in questi anni priore della chiesa di *v. Waldkirche*, CAT. P.129. L'opera pittorica è oggi andata perduta, ma si conoscono numerosi fogli eseguiti in sua preparazione dal pittore. Rispetto alle altre versioni, la precedente è popolata da numerose figure che distraggono gli occhi dello spettatore,

ragione per cui negli stadi successivi l'artista cerca di epurare l'evento restituendogli un alone religioso più intenso.

Lo stile del foglio è quello della maturità. Il tratto si fa sempre più reiterato e la linea è ampiamente ripassata.

Nella scena del *verso* il soggetto è trattato nella sua ampiezza e il pittore restituisce una visione più ampia del martirio dedicando nel fondo particolare attenzione alla struttura architettonica.

Cat. D. 169
Giulio Benso

Decollazione di san Giovanni Battista

1660-1667

Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato.

Quadrettatura a matita rossa

H. 475; L. 367 mm

In basso a destra a pietra nera: 3r

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's New York, 30 gennaio 1997, n° 53, ripr.; Colnaghi, 1999, n° 20; Adam Williams Fine Arts, New York 4-28; Maggio & Jean Luc Baroni Ltd Londra 1-23 luglio, 2004, n° 30, ripr.

Bibliografia

Boccardo, 1999 p. 38, n° 45.



Il presente studio, restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier (catalogo di vendita Christie's), si inserisce nel gruppo di disegni eseguiti per la tela con la *Decollazione di san Giovanni Battista*, commissionata da Gabriele Bucellino, CAT. P.129. Rispetto all'elaborato precedente e al successivo, esso si inserisce al centro del processo creativo del pittore, che qui studia il dettaglio del gesto drammatico e violento del carnefice, al centro, che solleva una grande spada per scagliarla contro il collo piegato del martire, inginocchiato davanti a lui.

Cat. D. 170
Giulio Benso

Anticamente attribuito a Luca Cambiaso

Decollazione di san Giovanni Battista

1660-1667

Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato. Quadrettatura a matita rossa.

H. 573; L. 372 mm

In basso al centro, a penna e inchiostro bruno: N° 64-; più a destra: *Rac.ta Durazzo*

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 1160

Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Boccardo, 1999 p. 38, n° 45; ripr.; Bartoletti, 2004, p. 103, nota 83; Boccardo, 2007, pp. 448-449, n° 26, ripr.



Anticamente appartenuto alla collezione Durazzo, dove era classificato come anonimo, il presente foglio fu riferito alla maniera Luca Cambiaso da Mario Bonzi (Boccardo, 2006) e restituito con sicurezza a Giulio Benso nel 1999 da Piero Boccardo, che ne riconosce il tipico trattamento dei volumi e del chiaroscuro attraverso l'inchiostro acquarellato. Esso rappresenta la decollazione del Battista, inserita in un monumentale carcere, popolato da detenuti che attendono il supplizio.

Al centro della scena il carnefice, munito di spada, è raffigurato in movimento mentre si sta per scagliare contro il martire, inginocchiato davanti a lui, con le mani legate dietro la schiena. Numerose figure assistono la scena. A destra, sugli spalti, quasi si trattasse di un balcone teatrale, la Salomè attende l'evento reggendo il piatto d'argento su cui avrebbe depresso la testa del santo per portarlo ad Erodiade, per consumare la vendetta della donna nei confronti di Giovanni che aveva osato condannare pubblicamente il suo scandaloso adulterio, secondo il racconto degli evangelisti Matteo e Marco.

Il disegno è da mettere in relazione con un altro foglio, oggi in collezione privata, Cat. D.169, che riproduce lo stesso soggetto, leggermente variato. Entrambi furono probabilmente concepiti in preparazione ad una tela con il san Giovanni Battista, commissionata da Gabriele Bucellino, quando divenne priore della chiesa di Waldkirche,

secondo la testimonianza di Padre Sertorio, che nel suo manoscritto cita una missiva del tedesco in cui si conferma la ricezione dell'opera nel luglio 1667.

Il disegno è di grande importanza perché permette di notare l'evoluzione compositiva dell'artista dagli anni della formazione agli ultimi lavori di maturità.

IV. CATALOGO DEI DISEGNI DI ATTRIBUZIONE DUBBIA*

*In questa sezione sono presentati alcuni disegni di attribuzione dubbia, della cerchia di Giulio Benso o derivati da opere del maestro, che non possono essere ritenuti autografi.

Essi sono elencati secondo l'ordine alfabetico del luogo di conservazione.

Cat. D. D.01

Attribuito a Giulio Benso

Anticamene attribuito a Luca Cambiaso

Nascita di Venere

Pietra nera, penna e inchiostro marrone con pennello e acquerello marrone, su carta crema. Piega orizzontale al centro, controfondato.

H. 516; L. 400 mm

Nel *recto*, in basso a sinistra a matita nera: 40; in basso a destra a matita nera: 2905. Nel *verso*, in alto a sinistra a matita nera: Giulio Benso; in alto al centro a matita: 20 1/4 x 15 3/4; in basso a destra a matita: albano-Canlassi"

Austin, Texas, Blanton Museum of Art, The Suida-Manning Collection, 42.1999.



Provenienza

W. Suida; R. e B. Suida Manning.

Bibliografia

Parigi, 1929, n° 13 (Luca Cambiaso); Dayton, 1962, n° 63, ripr. (Benso); Bober, 1999, p. 30 (Att. Benso); Bober, 2001, p. 253, fig. XIX (Att. Benso).

Il presente studio mostra la *Nascita di Venere* e proviene dalla celebre collezione di disegni genovesi della famiglia Suida-Manning, ceduta al museo Blanton di Austin, nel 1999. Tradizionalmente attribuito a Luca Cambiaso, esso fu restituito a Giulio Benso nel catalogo della mostra sulla collezione New-Yorkese del 1962 ed è oggi assegnato con qualche riserva allo stesso artista. Purtroppo, le opere conosciute del maestro a carattere mitologico non sono numerose e attualmente non si conoscono tele o affreschi con soggetti legati alle Storie di Venere.

Il foglio è nel complesso di buona qualità e presenta alcune caratteristiche della grafica del pittore pievese, come la reiterazione del tratto, in particolare visibile nella resa della figura di Zefiro che soffia per mettere alla Dea di giungere sull'isola di Zante o nel pannello svolazzante della Venere. Tuttavia, è da riconoscere la presenza di alcune zone più deboli, come nel Cupido alato che rema col tritone, in cui lo stile sembra esser piuttosto quello di un seguace di Cambiaso.

Recentemente Mary Newcome-Schleier ha proposto il nome di Bartolomeo Gagliardo (informazione evinta dal database online del sito internet del museo), di cui non si hanno ulteriori informazioni, a parte la data di nascita, 1555 rivelata da Soprani³⁴³.

³⁴³ Soprani, 1674, p. 52.

Cat. D. D.02
Seguace di Giulio Benso

Giovane seduto che suona l'arpa

Pietra nera, penna e inchiostro bruno

H. 195; L. 124 mm

Nel *verso* in alto a destra a matita nera: 4156; in basso

a destra a matita nera: 31

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 4156

Provenienza

C. Prayer (L. 2044).

Bibliografia

Giannattasio, 1998, pp. 162-163, n° 55, ripr.



Sa da un lato il restauro del 1986 ha migliorato la leggibilità dell'opera, dall'altro esso ha ritirato il foglio del controfondo su cui vi erano due iscrizioni interessanti: l'attribuzione a Giulio Benso e il riferimento a «Dipinto in san Lorenzo», che attestava una relazione tra il disegno stesso e la decorazione dell'organo della cattedrale di San Lorenzo di Genova, del 1634, CAT. P.56.

Attualmente la sua attribuzione è lontana da far l'unanimità. Secondo Catherine Monbeig Goguel e Mario di Giampaolo lo studio sarebbe autografo; mentre più prudentemente in passato Philip Pouncey lo assegnò alla scuola genovese ponendo un punto interrogativo al nome del maestro e Cristel Thiem lo ritenne più tardivo. Nel 1998, Paolo Giannattasio conìò il nome di «Imitatore genovese di Giulio Benso», mostrando che esso si presentava più come un pastiche di diverse parti anatomiche delle figure dell'anta sinistra dell'organo genovese, cucite insieme probabilmente da un allievo del maestro, che come uno studio preparatorio originale. Lo studioso, infatti, fece notare che la testa era ripresa da quella di san Giorgio, il busto dall'angelo che suonava l'arpa, mentre le gambe da quello con il violoncello piccolo, tipico strumento a corda barocco, di dimensioni ridotte rispetto al violoncello contemporaneo.

In effetti, anche dal punto di vista stilistico non si ritrovano risonanze con l'opera grafica del maestro, ma si riscontrano piuttosto alcune debolezze, soprattutto nella resa delle proporzioni e nel tratteggio parallelo eccessivamente reiterato per indicare le zone d'ombra, senza saper distinguere i contorni passivi da quelli attivi. Per tutte queste ragioni si è propensi ad assegnare il disegno ad un seguace, piuttosto che a Giulio Benso stesso.

Cat. D. D.03

Seguace di Giulio Benso

Lotta tra due uomini, Caino e Abele

Pietra nera, penna e inchiostro marrone acquerellato

H. 270; L. 235 mm

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: *Congi*; in basso a destra, a pietra nera: 156.

Bonn, collezione privata

Provenienza

Roma, Galleria Aldega.

Bibliografia

Aldega, 1977, n° 9; Fusconi, 1980, p. 64, fig. 7, p. 68, sotto il n° IX (riprodotto in controparte), Mancini, 2006, p. 58, sotto il n° 21.



Attribuito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier (Fusconi, 1980), il foglio fa probabilmente parte del nucleo consistente di disegni sul tema di *Caino e Abele*, in relazione alla decorazione di una delle lunette del coro della Santissima Annunziata del Guastato. A differenza degli altri disegni sul tema, l'artista si concentra qui sul momento successivo l'uccisione di Abele. Quest'ultimo è rappresentato già inanime e inoffensivo mentre il suo corpo sta toccando il suolo anche se la gamba sinistra non è ancora del tutto planata. Il fratello, con grande violenza, gli calpesta il busto col piede destro e si prepara a scagliargli addosso l'arma fendente per finirlo. Egli immagina la scena cruda per essere vista di sotto in su e riserva ai due personaggi il primo piano, schizzando rapidamente un paesaggio alle loro spalle.

La grafia dell'opera non risponde completamente allo stile del pittore per questo si preferisce più prudentemente considerarlo di un seguace di Benso. Secondo Federica Mancini si tratterebbe piuttosto del «Triangular Style Master»³⁴⁴, in effetti esso possiede numerose affinità stilistiche con l'inv. 9216, il *Riposo dalla fuga in Egitto*, conservato al museo del Louvre.

³⁴⁴ Comunicazione scritta del 3 gennaio 2020.



Triangular style master, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Parigi, musée du Louvre

La scritta Congi, che si legge in basso a sinistra, potrebbe indicare il nome dell'artista Camillo Cungi, che incise numerosi di disegni del pittore e di altri colleghi coetanei genovesi.

Cat. D.D.04

Attribuito a Giulio Benso

Anticamente attribuito a Luca Cambiaso

Divinità fluviale

Penna e inchiostro bruno acquerellato

H. 170; L. 163 mm

Bucarest, BAR, inv. 13659

Provenienza

G. Oprescu (L. 4954).

Bibliografia

Chiarini, 2004, p. 212-213, n° 19, ripr. (Benso (?)).



Tradizionalmente assegnato a Luca Cambiaso, recentemente David Scrase e Marco Chiarini lo hanno restituito a Giulio Benso in virtù delle ombre portate a forte contrasto con la luce e il segno concitato e aggrovigliato che ricorda *la Conversione di San Paolo* della Facoltà di Belle Arti dell'Università di Oporto, Cat. D.80.

Pur convenendo le caratteristiche messe in evidenza da Chiarini, tuttavia la linea lunga, mossa, ripetuta e aggrovigliata non si addice alla produzione grafica del maestro, per questo si è preferito inserire il foglio tra i disegni di attribuzione dubbia.

Cat. D. D.05
Attribuito a Giulio
Benso

Adorazione dei Re
Magi

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
lavis grigio su carta
avorio

H. 514; L. 736 mm

Chicago, The Art
Institute of
Chicago, Inv.:
1997.664



Provenienza

Margot Gordon e C. Leonard Gordon, dono all'Art Institute nel 1997.

Il presente foglio di grandi dimensioni presenta uno dei numerosi studi con l'Adorazione dei Re Magi attribuiti a Giulio Benso ed eseguiti durante gli anni della sua formazione.

L'ispirazione

Dall'affresco con l'*Adorazione dei Re Magi* di Giovanni Carlone, nella chiesa di Sant'Ambrogio di Genova, realizzata nelle prime decadi del Seicento, pare evidente, sebbene lo stile del foglio presenta alcune debolezze che non permettono di accertare l'autografia. Più prudentemente si preferisce in questa sede considerarlo come attribuito. Per le altre opere di stesso soggetto si vedano Cat. D. 40 a Cat. D. 43.

Cat. D. D.06
Giulio Benso?

Cristo e l'Adultera



Penna e inchiostro bruno, acquarellata, su una carta costituita da quattro fogli uniti insieme

H. 372; L. 887 mm

Collezione privata

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1990^c, pp. 18-19, ripr.; Bambach 1996, p. 14, n° 2.

Pubblicato per la prima volta da Mary Newcome-Schleier nel 1990, il presente disegno rappresenta uno studio per la vicenda di Cristo e l'Adultera, narrata nel Vangelo secondo Giovanni (8:2-11). Le proporzioni allungate del foglio hanno fatto credere a Carmen Bambach che fosse stato concepito per decorare una spalliera, un fregio immediatamente al di sotto della volta.

La tecnica artistica che non prevede l'*underdrawing* a pietra nera, tipico dell'artista, la linea elegante, sottile e le caratteristiche fisiognomiche dei personaggi non sembrano trovare riscontro nella grafica del pittore, per questo si vuole proporre in questa sede di assegnarglielo con un punto interrogativo.

Cat. D. D.07
Cerchia di Giulio
Benso

Assunzione della
Vergine

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato.

Inquadratura
poligonale

H. 331; L. 490 mm

In alto al centro a
penna e inchiostri
bruno: 204, Palma



Giovane/...jacop° /il Vecchio, in basso al centro, a penna e inchiostro bruno: sessanta,
Benzo Genovese.

Collezione privata

Provenienza

Galleria De Bayser, Parigi, 1995; Collezione J. E. Horvitz, la sua vendita Sotheby's New York, 23 gennaio 2008, n° 48.

Pittore mariano, Giulio Benso dedicò molti studi al tema dell'*Assunzione della Vergine*, trasferito in pittura su diversi supporti: sul muro, nell'affresco del coro della santissima Annunziata del Guastato a Genova, su tela nelle pale d'altare conservate a Pieve di Tecò e a Toirano e infine su seta, nello stendardo processionale eseguito per la sua città natale. Tutte queste opere furono preparate con numerosi disegni preparatori più o meno vicini all'esito finale, ma il presente foglio non sembra possedere nessun legame iconografico né stilistico con queste. Le figure troppo allungate, il tratto sottile e la mancanza dell'espressionismo tipico del Benso invitano alla prudenza. Per questo si preferisce assegnarlo alla cerchia piuttosto che all'artista.

Cat.D. D.08
Cerchia di Giulio Benso

Studio di putti

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 171; L. 138 mm

Collezione privata

Provenienza

Collezione Zoomer (L. 1511); Vendita, Sotheby's Londra, 29 marzo 1987, n° 212.



Appartenuto all'antica collezione Zoomer, il presente disegno fu realizzato da un artista vicino a Giulio Benso.

Cat. D. D.09
Giulio Benso?

Vista in prospettiva

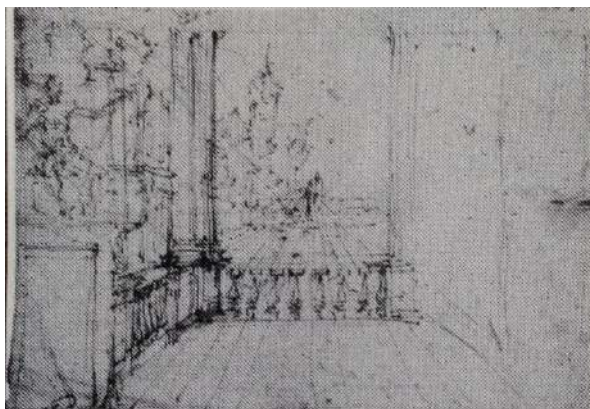
Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 193; L. 285 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Londra, Sotheby's, 20 maggio 1985, n° 39.



La pessima foto in nostro possesso di questo foglio presentato in asta a Londra nel 1985 non ci consente di formulare un'opinione a suo riguardo.

Cat.D. D.10
Giulio Benso?

Disegno con iscrizioni funerarie

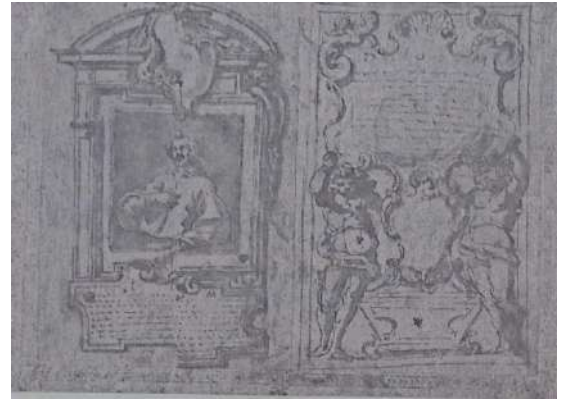
Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 264; L. 360 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Sotheby's, Londra, 6 giugno 1978.



La qualità della foto di questo disegno passato in vendita presso la casa d'asta Sotheby's nel 1978 non permette di formulare un giudizio. Tuttavia, i due angeli che sorreggono il cartiglio nella parte destra di questa iscrizione funeraria, probabilmente da tradurre in incisione sembrano della mano del pittore.

Cat. D. D.11
Cerchia di Giulio Benso

Il Sacrificio di Isacco

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H 310; L 224 mm

Nel verso a matita: *L. Cambiagio* (antica attribuzione); a matita blu: 66; a matita rossa: 18.

Collezione privata

Provenienza

Sotheby's, New York, 23 gennaio 2008, n° 150.



Passato in asta a New York come «attribuito a» Giulio Benso, il disegno, anticamente attribuito a Luca Cambiaso, non presenta la grafia né la forza espressiva del nostro pittore.

Cat. D. D.12
Attribuito a Giulio Benso

La visitazione

Penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 229; L. 183 mm

Collezione privata

Provenienza

Vienna, Dorotheum 11 ottobre 2007, n°
5.

Passato in vendita presso la casa d'asta
Dorotheum con il nome di Giulio Benso,
esso non presenta la sua cifra
caratteristica come lo mostra il disegno
di medesima iconografia, conservato al
Louvre, Cat. D.88.



Cat. D. D.13
Cerchia di Giulio Benso

Scena di battaglia con apparizione di San Francesco di Assisi

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato.
Quadrettatura a pietra nera
H. 316; L. 256 mm
Sul verso a matita, in grafia moderna: *Valerio Castello, b Genova 1625- d 1659; 13x17; H 8516; 26*
Collezione privata



Provenienza

Collezione P. H. (L. 2086); Galleria Maurizio Nobile,
Parigi-Bologna, 2016.

Proposto dalla Galleria Maurizio Nobile col nome di Giulio Benso, il foglio non presenta le caratteristiche espressive tipiche della grafica del maestro.

Cat. D. D. 14
Atelier di Giulio Benso

Caduta di Fetonte

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato
H. 152; L. 110 mm; di forma poligonale
Collezione privata

Provenienza

A. F. Louis de Mestral; Vendita Koller, Zurigo, 22
settembre 2017, n° 3428.



Attribuito a Giulio Benso nella vendita svizzera del 2017, il presente disegno mostra un rapporto iconografico con la *Caduta di Fetonte*, realizzata nel 1648 da Giulio Benso nella sala delle feste del Castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer.

Non ritrovando, però, le caratteristiche tipiche della sua grafica, si è più preposti a ritenerlo opera di un allievo o seguace, che, a differenza di quest'ultimo, non ha ancora perfettamente assimilato le regole prospettiche per la resa della rappresentazione del sotto in su.

Cat. D. D.15
Cerchia di Giulio Benso

San Sebastiano

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 250; L. 200 mm

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: *Lo spa[gn]o]let*

Collezione privata

Provenienza

Collezione Von Loma, Parigi; Collezione Dr. C. Koning, Vienna;

R. Hollande, acquistato alla vendita Sotheby's, 16 novembre

1969, n° 16 (Francesco Salviati), la sua vendita, Sotheby's Parigi, 5 luglio 2013, n° 449.



Attribuito in passato a Giuseppe de Ribera, detto lo Spagnoletto e a Francesco Salviati, il presente foglio sembra vicino per stile a Giulio Benso, ma mostra tratti più rigidi che non gli appartengono.

Cat. D.D.16
Attribuito a Giulio Benso

Martirio di San Sebastiano

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, lavis bruno, su carta beige, controfondato.

H. 379; L. 300 mm

Sul montaggio, in basso a destra, a matita: *P. R. Genoese*; nel verso, in basso a destra a penna e inchiostro: *Cangiage e: J Z H I M [o R]*

Detroit, Institute of Art, gift Mrs James E. Scripps (Inv: 109.1 S-DR.41)

Provenienza

J. J. Peoli, New York (L. 2020) nel verso in basso a sinistra; la sua vendita, American Art Association, New York, 8 maggio 1894, n° 104 (come Luca Cambiaso); James E. Scripps, Detroit, acquistato dal museo nel 1909.



Bibliografia

Smith, 1992, pp. 68, 69, n° 22, ripr.

Il disegno mostra san Sebastiano martirizzato, al centro della scena, attorniato da diversi personaggi tra cui sant'Irene che lo curano e gli ritirano le frecce. Pierre Rosenberg per primo propose l'attribuzione alla scuola genovese del presente foglio, che fu poi assegnato a Giulio Benso da Turčić e Petrioli Tofani. Mary Newcome-Schleier; invece, preferì vederci la mano di un pittore tedesco.

In effetti, il disegno mostra alcune caratteristiche di Benso, come il tratto reiterato e ondulato; ma le figure allungate, non sfilacciate come negli elaborati della giovinezza e il trattamento del chiaroscuro diverso da quello dei disegni del maestro invitano alla prudenza, per cui si preferisce considerarlo come «attribuito» all'artista.

Giulio Benso aveva lavorato alla stessa iconografia in una tela con il *San Sebastiano e Irene*, inviata alla basilica di Weingarten nel 1634, CAT. P.93.

Cat. D.D.17
Cerchia di Giulio Benso

Modello per un ostensorio

Sanguigna, penna e inchiostro bruno, acquarellato, su carta beige. Contro fondato e incollato in pieno
H. 631; L. 520 mm

In alto a sinistra a matita nera 16; in basso a sinistra a penna e inchiostro *Giulio Benso* (iscrizione moderna). In basso a destra a penna e inchiostro 25. *Coll.ne Santo Varni*.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
Inv: 95288

Provenienza

Santo Varni, (L. 3531), in basso a destra; Acquistato per 40 L dal Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi il 30 gennaio del 1917 (L. 929) in basso a destra.

Bibliografia

Newcome Schleier, 1989, pp. 81-82, n° 38, fig. 44; P. Boccardo, 1999, p. 41, p. 97, nota 75.



La tradizionale attribuzione a Giulio Benso per il presente disegno appartenuto alla prestigiosa collezione genovese di Santo Varni fu confermata da Mary Newcome-Schleier nel 1989 e da Franco Boccardo nel 1999 che lo descrisse come un «magnifico progetto per un ostensorio».

Il foglio mostra uno studio per un complesso oggetto liturgico da realizzare in argento che mostra alla base due gambe ricurve decorate a cornucopie, ghirlande e teste di putti che servono d'appoggio ai due santi seduti nei lati di un cartiglio sul quale è rappresentato l'arcangelo Michele, con la bilancia e la spada. Il fusto si sviluppa in forma di vaso ornato da cui pendono grappoli d'uva e spighe di grano. Nella parte superiore, su alcune nuvole si erge la scena della *Crocifissione* circondata da putti recanti i simboli della passione.

Secondo Mary Newcome-Schleier, i residui di colla e l'ingiallimento della carta in alcune zone della parte alta, fanno pensare che in origine esso presentasse altri elementi decorativi a sostegno delle nuvole e due differenti figure di santi ai lati della base d'appoggio, che erano stati delineati dall'artista su frammenti applicati sopra al foglio già disegnato. La stessa studiosa ritenne inoltre che il pittore si fosse cimentato nella

realizzazione di progetti per argenti per uguagliare il suo collega rivale Giovanni Andrea Ansaldo esperto «in dipinger lucidi, e brillanti metalli»³⁴⁵.

Seppur è vero che Giulio Benso fosse un artista completo e prolifico disegnatore di progetti per architetture, dipinti, affreschi, stucchi e dorature e che fosse prassi comune realizzare disegni per oggetti liturgici, come lo fecero alcuni suoi contemporanei genovesi, Bernardo Castello, Lazzaro Tavarone, Giovanni Andrea Ansaldo, Giovanni Battista Paggi, Domenico Fiasella e Bernardo Strozzi, tuttavia il presente studio non possiede le caratteristiche stilistiche della grafica del pittore e andrà considerato come di un suo allievo o collaboratore.

³⁴⁵ Ratti, 1768, p. 204

Cat. D.D.18
Cerchia di Giulio Benso

Apollo, Pan e Mida

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato

H. 399; L. 582 mm

In basso a sinistra, a penna
e inchiostro bruno: 948.

Nel verso al centro a penna
e inchiostro bruno:

Bambino, più in basso a

sinistra a matita nera: *N 168*; più in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: *Cart. 16 N 2/ Dott. Musso/ 11092*; più a destra, a penna e inchiostro bruno: *Dono Dottor Musso/ Cart. 16 N. 3*; in basso a destra a penna e inchiostro bruno: *D. Musso 11092*.

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 948

Provenienza

Dono del dottor Musso al museo il 1° ottobre 1992.



Il presente disegno rappresenta l'episodio mitologico di Apollo e Pan, derivato dal Libro XI delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Il re frigio Mida, raffigurato seduto in alto a sinistra, stanco delle ricchezze abbandona tutto e va a vivere nei boschi dove trascorre le giornate in compagnia del satiro Pan, di spalle a destra, riconoscibile per gli zoccoli caprini, che suona la zampogna ritenendosi talmente bravo da osare sfidare il dio Apollo, alla sinistra della composizione, con la lira. Giudice di questa contesa musicale è il Monte Tmolos, seduto a fianco al re che, dopo aver ascoltato i due contendenti proclama vincitore il dio del Sole; l'esecuzione di Apollo, con la sua lira d'avorio tempestata di gemme, incanta tutti i presenti tranne Mida che con la sua solita stoltezza preferisce Pan. Dopo questo giudizio non può sfuggire all'ira di Apollo che come punizione fa spuntare sul capo del re frigio un paio di orecchie d'asino. La vergogna è talmente grande che Mida per evitare che qualcuno lo scopra porta sempre sul capo un'enorme tiara, l'unica persona a conoscere questo segreto è il suo barbiere. Per quanto fedele, costretto al silenzio, ma ansioso di raccontare a qualcuno l'accaduto l'uomo decide di scavare una buca, affidare ad essa il segreto e poi ricoprirla. Purtroppo, sulla buca nascono delle canne che mosse dal vento rivelano a tutti la verità sulle orecchie del re.

Il foglio, classificato oggi sotto il nome di Giulio Benso, entrò in museo nel 1992 come lascito del dott. Musso. Sebbene complessivamente esso sfoggia la maniera di comporre del pittore di Pieve di Teco, tuttavia in alcune zone si rileva una certa debolezza del tratto che non permette di attribuirgli quest'opera con certezza. I soggetti da lui eseguiti a carattere mitologico, furono in minoranza rispetto a quelli religiosi e non si conosce alcun dipinto o affresco con questa iconografia.

Tuttavia, l'inventario di Cristoforo Centurione menziona un quadro con il *Giudizio di Mida tra Apollo e Pan*, di autore ignoto, di misure: H: 37 cm ca., L: 68 cm ca. descritto come:

« [...] un paesaggio silvestre [...], vi è da una parte il giudizio di Mida, che sente sonare Apollo, et il Dio Pan sedenti, e dall'altra un duello fra un cavaliere, et un' uomo salvatico mezzo bestia, che è in atto di perdente [...]»³⁴⁶.

Le due opere, il disegno e il dipinto, riproducono lo stesso tema e potrebbero essere in rapporto di dipendenza l'una con l'altra.

³⁴⁶ *Inventario dei beni mobili del Palazzo di Battista Centurione, Via del Campo 1*, in ASGE, Notai giudiziari 2749 Cesare Baldi, fasc. 388 c. 84v

Cat. D. D.19
Attribuito a Giulio Benso

Studio di Putto con una palma

Penna e inchiostro bruno

H. 204; L. 138 mm

In basso a destra, a penna e inchiostro bruno:
Giulio Benso; nel verso a sanguigna: *Lot 720*, che
si riferisce alla collezione Reynolds

**Londra, The British Museum, inv.
1943,1113.30**

Provenienza

Sir Joshua Reynolds (L. 2364) in basso a sinistra;
Dr. William Frazer (L. 952) (1824-1899); Fred W.
Rose; Eric Rose, donato da quest'ultimo al museo
nel 1943.



Il carattere cambiasesco del presente studio di putto con una palma, appartenuto alla collezione di Joshua Reynolds suggerisce una sua datazione precoce, agli anni della giovinezza del pittore a cui è assegnato come «attribuito» a causa di alcune debolezze.

Nella prima decade del Seicento egli si trovava presso l'accademia del disegno di Giovanni Battista Paggi e potrebbe aver eseguito il disegno come esercizio di copia da un'opera di Luca Cambiaso.

Cat. D. D.20
Attribuito a Giulio Benso

*Studio per decorazione con
Assunzione*

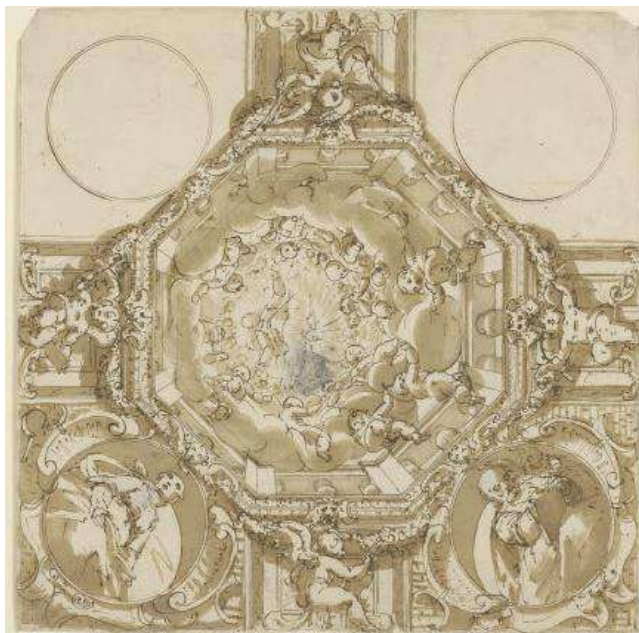
Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 265; L. 265 mm

**Monaco di Baviera, Staatliche
Graphische Sammlung, Inv.-Nr.
34128 Z**

Bibliografia

Zeitler, 2015, pp. 221-224, fig. 1.



Anticamente attribuito a Luca Cambiaso, il presente studio è oggi classificato sotto il nome di Giulio Benso presso il museo di Monaco di Baviera.

Seppur è vero che il pittore realizzò numerose *Assunzioni delle Vergini* a scorcio prospettico, come l'iconografia del foglio in esame mostra, tuttavia, il suo segno grafico non è abbastanza convincente da permettere da poterglielo attribuire con certezza. Interessante è la resa della balaustra con i putti raffigurati di scorcio, di sotto in su.

Cat.D.D.21
Attribuito a Giulio Benso

Giacobbe e l'Angelo

1650

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H 273; L 192 mm

Nel *recto* a matita, in basso a sinistra: *quin. Poi*
15x20/119/leter Jacob/ J. de GHEYN/ 1565-
1629/# 44/#152/IESEOO/(J Gheyn)

New York, Metropolitan Museum of Art,
Inv: 64.245

Provenienza

Harry G. Friedman, donato al museo nel 1964.

Bibliografia

Turčić, 1982, p. 297, App. 2, ripr.; Newcome-
Schleier 1979, fig. 36; Mancini, 2017, p. 17, fig. 6.



Entrato in museo nel 1964 con la donazione di Harry G. Friedman e con un'inspiegabile attribuzione a Jacob De Gheyn, il disegno fu dapprima classificato come «scuola genovese» da J. Q. van Regteren Altena e Keith Andrews, poi assegnato a Giulio Benso da Lawrence Turčić, seguito da Mary Newcome-Schleier, sulla base del confronto con l'incisione di Camillo Cungio, di cui un esemplare è conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma da modello sconosciuto di Giulio Benso. L'opera mostra alcune delle caratteristiche grafiche dei fogli da tradurre in stampa, come la linea netta e continua. Come si è visto l'artista assunse stili diversi secondo le destinazioni e le fasi disegnative. Visto il numero esiguo di fogli tradotti in incisione, non siamo attualmente nella misura di considerare con certezza di sua mano questo lavoro che

Federica Mancini ha recentemente proposto di considerare come di Giovanni Domenico Cappellino.



Camillo Cungio, *Giacobbe e l'Angelo*, Roma, Istituto
Centrale per la Grafica

Cat. D.D.22

Attribuito a Giulio Benso

Nozze di Cana

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, quadrettatura a matita, incollato in piano su un montaggio a bande dorate

H. 172; L. 341 mm

Nel *recto* in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: *An Genovese*
Nel *verso* in alto a sinistra a



matita nera: *E venit* 13 52; 6 A, al centro a penna e inchiostro bruno: 3644; *n ordre* 11738; *N III* 3834. più in basso a matita nera: *G. B. Paggi (Pouncey); Benso MN.*

Parigi, musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 11378

Provenienza

A. J. Dezallier d'Argenville (L.2951) in basso a destra; Ch. P. de Saint-Morys, confiscato nel 1793, versato al museo nel 1796.

Bibliografia

Newcome-Schleier, 1979, p. 37, fig. 37°; Newcome-Schleier, 1985, pp. 49-50, n° 40, ripr.; Turčić, 1986, p. 245; Labbé e Bicart-Sée, 1987, II, p. 245; Mancini, 2017, p. 192, n° 293, ripr.

Considerato come di anonimo italiano da Philip Pouncey (annotazione sul montaggio) il foglio in esame fu restituito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier, in occasione della mostra sui disegni genovesi del Louvre tenutasi presso lo stesso museo nel 1985, avvicinandolo al dipinto di medesima iconografia per la chiesa di San Nicola da Tolentino di Genova, eseguito da Benso attorno al 1609-1610, su commissione del Signor Moneglia, firmata da Giovanni Battista Paggi. Recentemente Federica Mancini, asserendo che il suo stile si trovi a metà percorso tra quello di Giovanni Battista Paggi e di Benso, propose di assegnarlo a Giovanni Domenico Cappellino, che col Benso aveva fatto tutti gli studi in accademia, sulla base di confronti con un *corpus* di elaborati che gli sono stati assegnati ultimamente. Tuttavia, l'attribuzione del foglio in esame pone ancora

qualche quesito. L'impostazione prospettica, con un unico punto di fuga centrale, avvicina il presente schizzo a quello dell'*Ultima cena* di Giulio Benso conservato a Washington, Cat. D.34, ed eseguito negli anni Venti, così come la parte sinistra del disegno con il gruppo di Gesù e il giovane che versa l'acqua nell'otre sono caratterizzati dalla grafia del nostro e rappresentano in effetti il brano riprodotto nella tela della chiesa di San Nicola di Tolentino. Inoltre, la figura in penombra che corre verso lo spettatore alzando le braccia all'aria, riprodotta in scorcio, con volumi ampi, ricorda il demone di destra, che si dirige verso Perseo nel *Perseo che combatte i demoni* conservato presso lo stesso museo, Cat. D.55.

Tuttavia, si conviene con le recenti ricerche di Federica Mancini, che la parte destra del foglio, sia costituita da numerose figure dai volti allungati, eseguite con un tratto corto, arricciato, che si addice di meno alla produzione di Giulio e che ricorda un foglio con lo *Svestimento di san Lorenzo*, di collezione privata, presentato con l'attribuzione di Federica Mancini a Giovanni Domenico Cappellino nella mostra dei disegni genovesi, tenutasi nel 2019, presso la galleria di Marty de Cambiaire³⁴⁷. Per questo prudentemente si preferisce considerarlo come «attribuito a Giulio Benso» che, eseguendolo negli anni giovanili, può avere utilizzato uno stile un po' diverso dal suo oppure può averlo realizzato con l'aiuto di un suo collega, forse proprio Giovanni Domenico Cappellino.



Giulio Benso o Giovanni Domico Cappellino, *Svestimento di San Lorenzo*, Collezione privata.

³⁴⁷ Parigi, 2019, pp. 22-23, n°7, ripr.

Cat. D.D.23
Attribuito a Giulio Benso

La Vergine protettrice di Genova

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato, su carta beige
H. 344; L. 232 mm

In basso a destra a matita nera *Vannius*; Sul
montaggio, in basso a sinistra, a matita nera:
Vannius e in basso a destra, a matita nera: *Ecole*
Florentine

**Parigi, musée du Louvre, Département des
arts graphique, inv. 11501**

Provenienza

Ch. P. de Morys, confiscato nel 1793, versato al
museo del Louvre nel 1796.

Bibliografia

Newcome Schleier, 1985, pp. 48-49, n° 38, ripr;
Mancini, 2017, pp. 199-200, n° 299, ripr.
(attribuito a Giulio Benso); Frascarolo, 2018, pp. 30-31, fig. 8 (attribuito a Luciano
Borzzone).



In clima Controriformato, la città di Genova si mostrò particolarmente devota alla Vergine Maria che fu proclamata nel 1637 «Patrona, Signora e Regina della città e di tutta la Repubblica». In quest'ottica si ebbe una proliferazione di rappresentazioni artistiche a carattere mariano, a cui appartenne anche il presente disegno. L'artista trasse ispirazione dalla celebre scultura della *Vergine Regina con il Bambino* di Giovanni Battista Bissoni, il genovese, conservata presso la chiesa parrocchiale di Fiorino (Voltri), già nella cattedrale di Genova intorno agli anni Trenta.

L'attribuzione del presente foglio è ancora lontano da esser all'unanimità. Dato a Giulio Benso da Lawrence Turčić nel 1983 (iscrizione sul montaggio) e considerato da Mary Newcome-Schleier nel 1985 e Federica Mancini nel 2017 «attribuito a Giulio Benso», il foglio è stato, recentemente assegnato a Luciano Borzzone da Valentina Frascarolo (2018). Tuttavia, esso presenta le caratteristiche stilistiche dell'*atelier* di Benso, sebbene alcune debolezze, nella costruzione dei volti, invitano ad assegnarlo alla sua cerchia.

Cat. D.D.24
Copia da Giulio Benso

Battesimo di Sant'Agostino, per la Chiesa di Sant'Agostino

1630

Penna e inchiostro bruno, acquarellato bruno
H. 387; L. 273 mm

**Parigi, musée du Louvre, Département des arts
graphique, inv. 12622**

Provenienza

Jacques Lenglier (L. 2965); Ch. P. de Saint-Morys, confiscato nel 1793, versato al museo del Louvre nel 1796.

Bibliografia

Labbé e Bicart-Sée, 1987, II, p. 276; Newcome-Scheleir, 1987, p. 65, n° 47; Parodi, 2000/2001, p. 519; Priarone, 2011, p. 345, sotto il n° 12D; Mancini, 2017, pp. 202-203, n° 303, ripr.



Mary Newcome-Schleier nel 1987 proponeva di considerare il presente disegno una copia dalla pala d'altare di Giulio Benso per la chiesa di Sant'Agostino a Genova, perduta. Il tratto debole non permette di considerarlo autografo dell'artista.

Evidente in questo foglio, la prossimità del pittore con il suo collega rivale Giovanni Andrea Ansaldo, soprattutto nel confronto con la pala con *il Trionfo del nome di san Giovanni Battista*, conservato presso la Kunsthalle di Amburgo (inv. 52198)³⁴⁸.

³⁴⁸ Newcome-Schleier, 1987, p. 65, fig. 46.

Cat. D. D. 25
Cerchia di Giulio Benso

Assunzione della Vergine

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, lavis grigio su carta bianca. Tre fogli incollati insieme

H. 700; L. 372 mm

In alto a destra a penna e inchiostro bruno: N°32

Parigi, musée du Louvre, Département des arts graphique, inv. 18216

Provenienza

Jacques Lenglier (L. 2965); Ch. P. de Saint-Morys, confiscato nel 1793, versato al museo del Louvre nel 1796.

Bibliografia

Labbé e Bicart-Sée, 1987, II, p. 328; Mancini, 2017, pp. 201-202, n° 302, ripr.

Anticamente attribuito ad anonimo italiano, il presente studio per l'*Assunzione della Vergine* fu restituito

a Giulio Benso da Catherine Monbeig Goguel (annotazione sul montaggio), seguita da Federica Mancini, nel 2017, che accetta l'attribuzione «sous reserve», in occasione del catalogo dei disegni genovesi conservati al museo del Louvre. Quest'ultima studiosa, per affinità compositive con la pala della *Trinità*, eseguita dal nostro per la basilica di Weingarten, CAT. P.88, e la conoscenza dimostrata dell'affresco di Bernardo Strozzi nella chiesa di San Domenico di Genova (cap. 3, fig. 8), lo datò al 1630.

Tuttavia, il segno «confuso», per usare le parole di Federica Mancini, reiterato, il tratteggio parallelo e l'uso dell'inchiostro acquarellato per mettere in risalto le zone d'ombra rispetto a quelle di luce, non si addicono alla produzione grafica del Benso, pittore dell'*Assunzioni*, anche se la visione da sotto in su a scorcio illusionistico è ben realizzata. Il disegno potrebbe essere stato elaborato da un allievo in occasione di una delle numerose commissioni di affreschi con soggetto mariano.



Cat. D.D.26
Giulio Benso?

Studio per decorazione

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 230; L. 138 mm

Stoccarda, Staatsgalerie, inv. 6231

Provenienza

Jacopo Durazzo (Giulio Benso).

Bibliografia

Thiem, 1977, p. 37, n° 59, ripr.

Classificato come Giulio Benso nella
collezione di Jacopo Durazzo, il presente
foglio, con uno studio di decorazione per un

palazzo non presenta lo stile esecutivo delle sue opere, pertanto si preferisce ritenere la
sua attribuzione dubbia.



2. CATALOGO DEI DISEGNI RIFIUTATI

*I seguenti disegni sono state anticamente assegnati a Giulio Benso, ma quest'attribuzione non può più esser di attualità, per ragioni stilistiche.

Essi saranno presentati in ordine alfabetico per luogo di conservazione.

Cat. D.R.01
Jacopo Ligozzi

La resurrezione di Lazzaro

Penna e inchiostro, lavis

H. 425; L. 450 mm

**Ascoli Piceno, Pinacoteca comunale,
inv. 419**

Bibliografia

Turčić, 1986, pp. 242-247, note 34;

Papetti, 1995k, n° I, ripr.



Tradizionalmente attribuito alla scuola veneta della fine del XVI secolo, Turčić propose nel 1986 di assegnarlo a Giulio Benso, ma, sarebbe più opportuno assegnarlo a Jacopo Ligozzi.

Cat D.R.02
Anonimo

Martirio di un Santo

Pietra nera e grafite, penna e inchiostro bruno, *lavis* bruno, su carta bianca

H. 282; L.187 mm (foglio); H. 646; L. 486 mm cornice

In basso a sinistra *SR*

Athens, Georgian Museum of Art, University of Georgia, collezione Giuliano Ceseri, Inv. 1995. 18E

Provenienza

Joseph Klein, New York (come Salvator Rosa); Giuliano Ceseri, 1987-affidatato da quest'ultimo nel 1995 al Georgia Museum of Art, University of Georgia.



Bibliografia

Bohn, 2008, pp. 32-33, n° 6, ripr.

Anticamente attribuito a Salvator Rosa, il disegno fu curiosamente assegnato a Benso da Babette Bohn nel 2008. Esso non presenta i tratti tipici della produzione grafica del maestro, pertanto è da ritirare dal suo catalogo.

Cat. D.R.03
Anonimo

Studio per una divinità marina, Nettuno

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, *lavis* bruno. Quadrettatura a pietra nera
H. 206; L. 275 mm
In basso a destra 520 cerchiato.
Avignone, musée Calvet, inv. 997-5-17



Provenienza

Santo Varni (L. 3531), (L. 3531); Finarte, 9-10 giugno 1976, n° 234.

Bibliografia

Malgouyres, 1998, p. 72, n°362, ripr.

Come Mary Newcome-Schleier (Malgouyres, 1998), si ritiene che il presente non sia avvicinabile allo stile di Benso.

Cat. D.R.04
Anonimo

Sacra famiglia

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, *lavis* bruno
H. 206; L. 275 mm
In basso a destra 520 cerchiato.
Avignone, Museo Calvet, inv. 996-7-278



Provenienza

Due timbri, in basso a sinistra e in basso a destra, non identificate.

Bibliografia

Malgouyres, 1998, p. 72, n° 28, ripr.

Il foglio non presenta lo stile tipico del pittore, per questo è da escludere dal suo catalogo.

Cat. D.R.05

Bottega di Luca Cambiaso

Anticamente attribuito a Luca Cambiaso e Lazzaro Tavarone

La Vergine e il Bambino con i Santi Longino, Domenico e San Rocco, l'Istituzione del Rosario

Penna e inchiostro bruno, lavis bruno, lumeggiature a biacca, su carta acquerellata di giallo

H. 411; L. 275 mm

In basso a sinistra alla penna e inchiostro: *Luquete Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. 1459*



Provenienza

J. Gigoux (L. 1164) in basso a sinistra; Museo di Besançon (L. supp. 2) in basso a sinistra, acquisto del 1894.

Bibliografia

Boccardo, 2006, pp. 52-53, n° 17, ripr. (Giulio Benso).

Nel 2006 Pietro Boccardo attribuì il seguente foglio a Giulio Benso in virtù delle affinità stilistiche della sua produzione giovanile con le opere di Cambiaso e Tavarone, a cui esso era anticamente assegnato.

Tuttavia, l'assenza del tratto tipico del maestro, delle pieghe ondulate delle vesti, della visione scorciata e dell'interesse prospettico fanno dubitare che si tratti della mano di Benso.

Cat.D.R.06

Anonimo

Mosè riceve le leggi

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, tracce di pittura ad olio. Strappi e abrasioni

H. 380; L. 259 mm

Cambridge, Fitzwilliam museum, Inv: No 734*5

Provenienza

C. E. Newton Robinson, dono al Fitzwilliam museum nel 1912.



Bibliografia

Scrase, 2011, p. 103.

Le vicende attributive del presente foglio furono molteplici. Ritenuto tradizionalmente di Giuseppe Ribera, esso fu poi assegnato a Henri Fuseli da Don Sanchez Canton e Xavier de Salas, a Giovanni Lanfranco da Konrad Oberhuber, Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, da Malcolm Cormack, Philip Pouncey e Catherine MonbeigGoguel. Julien Stock e Luca Baroni proposero il nome Giulio Benso ed infine Hugo Chapman, Nicholas Turner e David Scrase lo identificarono definitivamente con il nome Pseudo-Benso, ossia Paolo Pagani.

Esso rappresenta Mosè, una figura longilinea, rivolto verso il cielo a mani giunte, in attesa delle Tavole coi comandamenti.

Il tratto sottile, allungato e le proporzioni allungate del corpo, di natura manierista permettono di escludere il disegno dal *corpus* grafico di Giulio Benso.

Cat. D.R. 07

Bottega di Luca Cambiaso

antica attribuzione a Attr. Luca Cambiaso

Lotta tra due uomini, Caino e Abele

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, *lavis* bruno

Collezione privata

Provenienza

Collezione Woodner; Vendita, Christie's, Londra, 7 luglio 1992, n° 25; ripr. (Att. Luca Cambiaso).

Bibliografia

Mancini, 2006, p. 58, sotto il n° 21 (Giulio Benso).



Il disegno è da considerarsi della bottega di Cambiaso.

Cat. R.D.08
Anonimo

R. Scena di lapidazione
V. Schizzi di figura e mucche

R. e V. Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato
H 391; L270 mm
In alto a sinistra, a penna e inchiostro
bruno: 3

Collezione privata

Provenienza

Galleria, la Stanza del Borgo, Milano 1987;
Vendita, Sotheby's, Londra 7 luglio 1999,
n° 25.



Passato in vendita sotto il nome di Giulio
Benso, il presente disegno mostra un tema

assai caro all'artista, sul quale si cimentò a più riprese, dagli anni della giovinezza, sino
al 1633, quando gli fu commissionata la pala con la *Lapidazione di santo Stefano* per la
basilica tedesca di Weingarten, CAT. P.91.

Il foglio in esame non sembra possedere né le caratteristiche stilistiche e fisiognomiche
delle opere grafiche del pittore, né la loro forza espressiva.

Cat. D.R.09
Cerchia di Federico Zuccari

Studio di uomo circondato da figure

Sanguigna, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 223; L. 170 mm

Collezione privata

Provenienza

Collezione Maurice Delacre (L. 747); Vendita
Swann, Londra, 23 gennaio 2013, n° 120.

Proposto sotto il nome di Giulio Benso presso la
casa d'aste Swann nel 2013, il presente disegno,
di iconografia dubbia, sembrerebbe appartenire
alla cerchia di Federico Zuccari.



Cat. D.R.10
Anonimo

Erminia e Tancredi

Penna e inchiostro bruno su carta
bianca. Quadrettatura a sanguigna
H. 178; L. 268 mm
Collezione privata



Provenienza

Vendita, Parigi Claude Aguttes, 19 dicembre 2007, n° 2.

Venduto come Attribuito a Giulio Benso, il presente foglio non possiede I tratti tipici delle opere grafiche del maestro.

Cat. D. R. 11
Scuola nordica

Deposizione

Penna e inchiostro bruno, rialzi di biacca
H. 279; L. 196mm
Nel *verso* a penna e inchiostro bruno: *GB 1631*
Collezione privata



Provenienza

Berlino, Galleria Bassange 1° dicembre 1995, n° 5049;
29 novembre 1996, n° 5047; 27 novembre 2009, n° 6145
e 1° giugno 2012, n° 6188 (Giulio Benso).

Il foglio non ha nessun tipo di caratteristica che possa accomunarlo alla produzione grafica di Giulio Benso

Cat. D. R. 12
Anonimo

Riposo durante la fuga in Egitto

Penna e inchiostro bruno
H. 215; L. 304 mm
Collezione privata

Provenienza
Galleria, Kekko Old Master, Riemst,
2006.



Cat. D. R.13
Anonimo. Gaetano Gandolfi?

Scena di sepoltura

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato, puntini di spolvero
H. 97; L. 145 mm
Collezione privata

Provenienza
Galleria Paul Proutè, Parigi, catalogo 1986, n° 87.



Presentato sotto il nome di Giulio Benso per via dei forti contrasti chiaroscurali, il presente disegno non mostra i caratteri fisiognomici delle figure dell'artista. Si vedano ad esempio i personaggi a destra della scena, raffigurati con teste ovali e un solo tratto orizzontale e allungato che indica gli occhi. Secondo Marco Riccomini (comunicazione scritta), il foglio sarebbe un'opera giovanile di Gaetano Gandolfi.

Cat. D. R. 14
Anonimo

Scena di pesca

Penna e inchiostro bruno

H. 135; L. 101 mm

Collezione privata

Provenienza

Collezione Santo Varni (L. 3531); Vendita, Boisgirard et Van Heeckeren, Parigi, 14 dicembre 1981, n° 2; Collezione privata olandese, Vendita, Kunsthaus Lempertz, Colonia, 20 maggio 2017, n° 1141.



La linea mossata del foglio in analisi, appartenuto

a Santo Varni e attribuito a Benso nel maggio 2017, non corrisponde a quella della grafica del pittore.

Cat. D. R.15
Giovanni Battista Montanari

Il ritrovamento di Mose

Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato

H. 265; L. 415 mm

Collezione privata

Provenienza

Bernard Houthakker (1884-1961), la sua vendita, Sotheby's Amsterdam, 17-18 novembre 1975, n° 6 (Luca Cambiaso); Collezione privata; Galleria Brady & Co, New York 22 gennaio-14 febbraio 2003 (Giulio Benso).



Ritenuto opera di Luca Cambiaso, il disegno fu assegnato a Giulio Benso su suggerimento di Florian Härb, confermato da Mary Newcome-Schleier.

Tuttavia, non ritrovando le caratteristiche tipiche della grafica del pittore si rigetta in questa sede quest'attribuzione. La linea allungata, continua, le figure manieriste e la

fisiognomica particolare delle donne, con ciglia allungate e nasi molto affusolati, fanno propendere per la mano del poco noto Giovanni Battista Montanari.

Cat. D. R.16

Giovanni Battista Montanari

R. Donna con putto per mano

v. Studio di testa

R. Pietra nera, penna e inchiostro bruno su carta cerulea

V. Sanguigna

H. 283; L. 165 mm

In basso a sinistra a penna e inchiostro bruno *Ribalta*

Collezione privata

Provenienza

Chaveau Valcondel, Barcellona; Feliz Boix, Madrid;

Christie's Londra, 4 luglio 2000, n° 4.

Bibliografia

Angulo e Pérez Sánchez, 1988, p. 74.



Citato per la prima volta da Angulo e Pérez Sánchez, il presente foglio presenta le caratteristiche del foglio precedente, per questo si propone di attribuirlo a Giovanni Battista Montanari.

Cat.D. R.17

Giovanni Battista Montanari

r. Studio di figura femminile con panneggio

v. Studio di un braccio con drappeggio

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 237; L.176 mm

Collezione privata

Provenienza

Collezionista non identificato (L. 2847) in basso a

sinistra; Vendita, Christie's Parigi, 10 aprile 2008, n°

14.



Attribuito a Giulio Benso da Mary Newcome-Schleier, il foglio è piuttosto da mettere in relazione con gli elaborati precedenti di Giovanni Battista Montanari, a cui si propone di assegnarlo.

Cat. D. R.18

Anonimo

Cristo morto, sostenuto da due donne

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H 130; L 125 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Richelieu, Parigi, 16 marzo 2005, n° 20;

Vendita, Cornette de Saint-Cyr, Parigi, 14 dicembre 2005, n° 14.



Passato in asta come «attribuito a Giulio Benso», esso non presenta le caratteristiche grafiche del pittore.

Cat. D. R.19

Anonimo

Apollo e Marsia

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato.

Lacune, strappi e macchie.

H. 195; L. 249 mm

In alto a sinistra, a penna e inchiostro bruno: *Cangiassi*

Collezione privata

Provenienza

Collezione Andre Finot (L. 3627) in basso a destra;

Vendita, Millon & Associés, Parigi, 12 aprile 2013, n° 56.



Nonostante i numerosi studi dell'artista su questo tema, il presente disegno non possiede le sue caratteristiche.

Cat. D. R.20

Anonimo

Eremita al suo pulpito

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 214; L. 182 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Thierry de Maigret, Parigi, 27 marzo 2003, n° 40.



Passato in asta come attribuito a Giulio Benso, il presente disegno non presenta le caratteristiche.

Cat. D. R. 21

Anonimo

Soldati catturano un uomo

Penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 140; L. 127mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Christie's, New York, 6-7 giugno 2006, n° 117, ripr.



Il disegno non presenta le caratteristiche tipiche delle opere di Giulio Benso

Cat. D. R.22
Anonimo

La Vergine col Bambino, San Giuseppe e Longino

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato,
inquadratura alla pietra nera.

H. 235; L. 180 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Coutau-Bégarie, Parigi, 25 maggio 2011,
n° 58.



Il disegno non presenta le caratteristiche grafiche di Giulio Benso

Cat. D.R.23
Anonimo, scuola veneta?

Studio di figura maschile

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato,
rialzi di biacca su carta preparata oca

H. 280; L. 212 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita Finarte, Milano, 25 dicembre 1988, n° 35.

Passato in asta come «Attribuito a Giulio Benso»,
il presente disegno non sembra mostrare le
caratteristiche tipiche della grafica del pittore. La linea spezzata, creata con il *medium*
secco, unito a tocchi di biacca ricorda le opere della scuola veneta.



Cat. D.R.24
Anonimo

Cristo davanti Caifa

Penna e inchiostro bruno
H. 140; L. 127 mm
Collezione privata

Provenienza
Giuseppe Vallardi (L. 1223); Carlo Prayer (L. 2044); Vendita Phillips, Londra, 12 dicembre 1990, n° 8.



La costruzione delle figure, allungate e affusolate al fondo, del presente disegno passato in vendita da Phillips a Londra sotto il nome di Giulio Benso, non trova riscontro con la grafica dell'artista.

Cat. D.R.25
Anonimo

Studio di figure

Pietra nera, penna e inchiostro bruno
H. 237; L. 201 mm
Collezione privata

Provenienza
Vendita Phillips, Londra, 13 aprile 1999, n° 189.



Nessuna caratteristica del Benso nel presente foglio passato in vendita da Phillips a Londra nel 1999. Le figure sono qui allungate, sinuose e la testa del personaggio di sinistra mostra un interesse per l'orientalismo che non appartiene.

Cat. D.R.26
Anonimo

Studio di figure

Penna e inchiostro bruno
H. 223; L. 170 mm
Collezione privata

Provenienza

Vendita Swann, Londra, 23 gennaio 2013, n° 120.

Attribuito alla cerchia dell'artista nella vendita della casa d'aste Swann nel 2013, esso non presenta le sue caratteristiche.



Cat. D.R.27
Anonimo

Adorazione dei pastori

Pietra nera, penna e inchiostro bruno
H. 360; L. 250 mm
Collezione privata

Provenienza

Vendita R. W. P. de Vries, Amsterdam, 20 dicembre 1927, n° 19.

Passata in vendita nel 1927, sotto il nome di Giulio Benso, il disegno in analisi non mostra le caratteristiche della sua grafica.



Cat. D. R.28
Anonimo

Assunzione della Vergine

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato su carta cerulea, quadrettatura alla sanguigna. Forma quadrilobata.

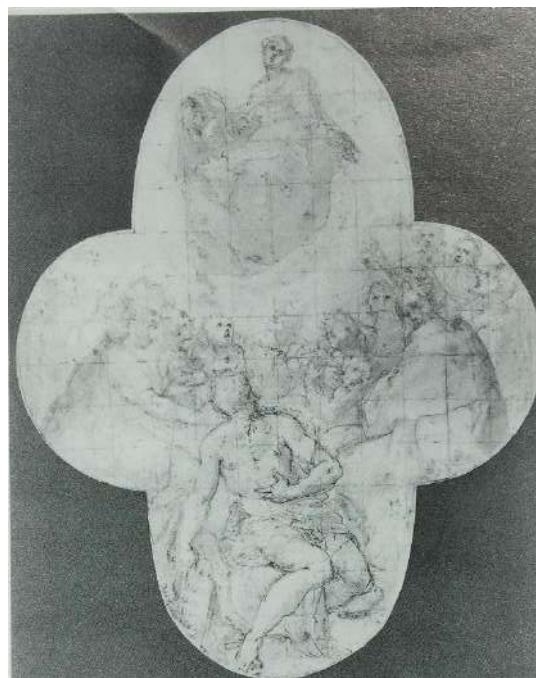
H 360; L 275 mm

Collezione privata

Provenienza

Vendita, Audap-Solanet, Godeau-Veillet, Parigi, 18 giugno 1993, n° 6.

Attribuito a un certo Ambrogio Benso, il presente disegno non ha le caratteristiche della grafica del pittore.



Cat. D. R. 29
Cerchia di Cambiaso

Figure allegoriche: Fede, Speranza, Prudenza

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 425; L. 290 mm

Collezione privata

Provenienza

Sotheby's, New York, 23 gennaio 2001, n° 177.

Ricordando le opere e lo stile di Luca Cambiaso è più opportuno assegnare il presente disegno alla sua cerchia.



Cat. D. R.30
Anonimo

Cristo Irriso

Penna e inchiostro bruno, acquarellato; quadrettatura alla pietra nera
H. 157; L. 140 mm
Sul montaggio, a penna e inchiostro bruno: *Raccolta di S. M. G. San Gennari*
Collezione privata



Provenienza

Raccolta di S. M. G. San Gennari (?); Vendita Sotheby's, Londra, 5-6 luglio 2016, n° 211.

Il disegno, presentato in asta nel 2016 come «attribuito a» Giulio Benso, è di un artista anonimo non identificato che s'ispira ad un'opera perduta di Jan Gossaert, detto Mabuse.

Cat. D. R.31
Anonimo

R. Studio di monaco
V. Un angelo annunciante visto di profilo

R. e V. Pietra nera lumeggiato a gessetto, su carta cerulea
H. 299; L. 193 mm
In alto a destra, a pietra nera: 5 / *Palma il vecchio*
Collezione privata



Provenienza

Elie de Talleyrand-Périgord, duca di Talleyrand; per discendenza al nipote, Manuel de Gonzalez de Andia, duca di Dino; Vendita ^{R.} Christie's, Paris, 26 giugno 2002, n° 6; Vendita Sotheby's New York, 27 gennaio 2010, n° 24.

Passato in vendita come «attribuito a» Giulio Benso, il presente foglio, disegnato in ambo i lati, non mostra i suoi caratteri tipici. Potrebbe piuttosto trattarsi di Giovanni Andrea Ansaldo?



V.

Cat. D. R.32
Anonimo

Muzio Scevola

Penna e inchiostro bruno

H. 147; L. 192 mm

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Inv. 7241 S



Provenienza

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze (L. 929) in basso a sinistra.

Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 468, n° 3.

Classificato come Giulio Benso da Emilio Santarelli, che lo donò al museo nel 1866, il foglio non presenta lo stile proprio dell'artista e lo si preferisce considerare anonimo in questa sede.

Cat. D. R.33
Anonimo

Stemma de Barberini

Pietra nera, sanguigna, penna e inchiostro bruno, acquarellato.

H. 334; L. 179 mm

In basso a destra, a matita nera: *Giulio Benso*. Nel verso del montaggio, in basso a destra a matita nera: *Avanzino Nucci no Mario di Giampaolo 1985*.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Inv: 7242 S

Provenienzae

E. Santarelli (L. 907) in basso a destra; donato il 28 settembre del 1866 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze (L. 929) in basso a sinistra.

Bibliografia

Santarelli, 1870, p. 468, n° 4.



Considerato come di Giulio Benso da Santarelli che lo donò agli Uffizi nel 1866, il foglio fu attribuito a Avanzino Nucci nel 1985 da Mario di Giampaolo.

Le caratteristiche stilistiche del disegno non corrispondono alla grafica di Giulio Benso che, peraltro, non risulta in contatto con la famiglia Barberini, né viaggiò mai a Roma durante la sua vita.

Cat. D. R.34
Francesco Allegrini

Studi della Vergine ai piedi della Croce

Sanguigna, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato

H. 188; L. 287 mm

Nel *verso* in alto al centro, a
matita nera: *15 Benso*;
diverse iscrizioni della mano
dell'artista



Firenze, Gabinetto disegni e stampe Uffizi Inv: 95287 F

Provenienza

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 929), in basso a destra.

Classificato come Giulio Benso presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, il presente foglio dovrebbe più giustamente essere assegnato a Francesco Barberini, come proposto da Marco Riccomini (comunicazione scritta).

Cat. D. R.35
Semino?

*Madonna con Cristo
Bambino e Angeli entro
lunetta*

Pietra nera, penna e
inchiostro bruno,
acquarellato bruno, rialzi
di biacca, carta cerulea.

H. 141; L. 250 mm

In basso a sinistra, a penna
e inchiostro bruno: 2007;
più in basso a matita nera:

V; in basso al centro, a penna e inchiostro bruno: N° 73; in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: *Rac.^{ta} Durazzo*.

Nel verso in alto a destra, a penna e inchiostro bruno: 11.

Nel supporto conservativo, a penna e inchiostro bruno: *Semino PB '99*

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso di Genova, inv. D. 2007

Provenienza

Collezione Marcello Luigi Durazzo (L. 5480), dono alla Città di Genova nel 1847.

Bibliografia

Paolucci, 1984, pp. 44, 49, nota 20.

Appartenuto a Marcello Luigi Durazzo, che lo conservò nella propria collezione sino al 1847, anno in cui lo legò alla Città di Genova, il presente disegno possiede una tradizionale ed errata attribuzione a Giulio Benso. Nel 1999, Boccardo con una nota manoscritta propose il nome di Semino, ritenuto in questa sede.



Cat. D. R.36

Cerchia di Luca Cambiaso

R. Sacra Famiglia

V. Schizzi Vari

R. Matita nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato e tracce di sanguigna

V. Penna e inchiostro bruno, sanguigna

H. 327; L. 246 mm

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno,
in parte tagliato: *Luca Cambiaso*, in basso al



centro, a penna e inchiostro bruno: *Cambiaso*; in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: *D4632*

Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 4632

Provenienza

Santo Varni (L. 3531), legato alla Città di Genova da Mary Ighina Barbano nel 1926.

Bibliografia

Basevi 1999, p. 267; Boccardo, 1999, p. 38, fig. XXI; Priarone, 2007, pp. 451-452, n°29, ripr.

Attribuito già da Bertina Suida a Luca Cambiaso (Priarone, 2007), il foglio fu poi assegnato a Giulio Benso da Piero Boccardo e Margherita Priarone, che lo considerano un'opera della giovinezza dell'artista, quando questo era particolarmente legato allo stile del maestro Giovanni Battista Paggi e del Cambiaso stesso. Boccardo lo definisce spiritosamente: «Benso di cattivo umore». Tuttavia, non si riconoscono i suoi tratti tipici. Si vedano per confronto le opere della giovinezza ed in particolare il *recto* di *Figure in Fuga, d'après la Caduta dei Giganti* di Perin del Vaga, di collezione privata, Cat. D.05; Cat. D.06, eseguito negli anni Dieci, che mostra un vigore compositivo totalmente estraneo al disegno in esame. La figura del san Giuseppe, come messo in evidenza da Priarone, è eseguita in uno scorcio prospettico, ma che anche Cambiaso e i pittori della sua cerchia avrebbero potuto realizzare, non costituisce quindi una ragione sufficiente per assegnare l'opera a Benso.

Cat. D. R.37

Anonimo genovese del XVII secolo

Adorazione dei pastori

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato

H. 249; L. 187 mm

Haarlem, Teylor Museum, K 010

Provenienza

Acquistato dagli eredi Odescalchi nel 1790.



Il foglio non presenta le caratteristiche grafiche di Giulio Benso.

Cat. D. R.38
Anonimo genovese del XVII secolo

Il ratto delle Sabine

Pietra nera, penna e inchiostro
bruno, acquarellato
H. 440; L. 540 mm
**Haarlem, Teylor Museum, K
II 095**

Provenienza

Acquistato dagli eredi
Odescalchi nel 1790.



Il foglio non presenta le caratteristiche grafiche di Giulio Benso.

Cat. D. R.39
Anonimo genovese del XVII secolo

Zeus e i Titani

Pietra nera, penna e inchiostro bruno,
acquarellato
H. 520; L. 410 mm
Haarlem, Teylor Museum, K II 086

Provenienza

Acquistato dagli eredi Odescalchi nel 1790.

Il foglio non presenta le caratteristiche
grafiche di Giulio Benso. È più opportuno
considerarlo di un seguace di Cambiaso.



Cat. D. R.40
Anonimo

San Francesco in ginocchio davanti alla Croce

Sanguigna, penna e inchiostro bruno, su carta cerulea

H. 235; L. 362 mm

Londra, Cortlaud Institute, Witt Collection, D. 1952. RW.3796

Provenienza

Sir Robert Clermont Witt; donato al museo nel 1952.

Bibliografia

Turčić, 1986, pp. 242-247, note 34.



L'attribuzione del presente foglio, appartenuto a Sir Robert Clermont Witt che lo donò al museo nel 1952, non riesce ancora a fare l'unanimità. Assegnato tradizionalmente a Giovanni Battista Paggi esso fu altresì considerato in passato della mano di Salvator Rosa e di Tiziano. Turčić nel 1986 propone il nome di Giulio Benso, che, a causa della mancanza delle caratteristiche proprie della sua grafica, non è stato ritenuto in questa sede.

Cat. D.R.41
Anonimo

Agar, Ismaele e l'Angelo

Penna e inchiostro bruno, acquarellato. Quadrettatura a pietra nera

H. 172; L. 281 mm

In alto a destra a penna e inchiostro bruno: 1609

Londra, The British Museum, inv. 1946,0713.317



Provenienza

W. Young Ottley, la sua vendita, Londra, 8 aprile 1814, n° 251 (Giulio Bruno); Sir Th. Lawrence (L. 2445); S. Woodburn, la sua vendita Christie's Londra, 4 aprile 1860, parte

del n° 1 (Vari artisti); Sir Thomas Philipps, per successione suo nipote, Sir Thomas Fitzroy Fenwick; Count Antoine Seilern; donato al museo da quest'ultimo nel 1946.

Bibliografia

Popham, 1935, p. 126, n° 2 (Giulio Benso).

Anticamente attribuito a Giulio Bruno alla vendita Ottley e Bartolomeo Cesi (scheda informatica del museo), il presente foglio fu assegnato poi a Giulio Benso da Popham.

Non presentando le caratteristiche tipiche delle sue opere, esso può definitivamente ritirato dal suo catalogo.

Cat. D. R.42

Anonimo

Martirio di San Lorenzo

Pietra nera, penna e inchiostro bruno
acquarellato

H. 279; L. 364 mm

**Madrid, Museo del Prado, inv. D-
1610 (FD 1523)**

Provenienza

Legado Fernández Durán, 1931 (L.
Suppl. 747^b).

Bibliografia

Turner, 2004, p. 218.



L'attribuzione del presente foglio a Giulio Benso «Benso, Giulio (Seguidor)» è stata avanzata da Nicholas Turner nel catalogo dei disegni del museo del Prado. Tuttavia, esso non possiede i suoi tratti caratteristici.

Cat. D. R.43

Anonimo siciliano

Domenico Boxia?

Studio per frontespizio

Penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 410; L. 275 mm

Nella *cartouche*, a penna e inchiostro bruno: *giglio d'oro*; *Castel d'argento*; *campo normallo*.

All'interno dello stemma, a penna e inchiostro bruno
Disegni di Pittura di Domenico Bossia della terra di Motta d'Affermo, anno MDCCXLVIII

Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, inv. 5237

Bibliografia

Abbate, 1996, D. 47 ff.; Boccardo, 1999, p. 38 e sotto il n° 46.



Il presente disegno studio preparatorio realizzato per un frontespizio a stampa di un libro. L'attribuzione a Giulio Benso, confermata da Boccardo nel 1999, non può esser qui ritenuta in quanto non vi si ritrova riscontro né nello stile, né nell'iconografia. Esso è infatti decorato con due putti che incorniciano la parte superiore e una *cartouche*, al centro, in cui l'artista indica i dettagli de blasone raffigurato, mentre con una mano diversa, si specifica, centro, ciò che il volume avrebbe contenuto, ossia, dei disegni di pittura di Domenico Bossia o Domenico Boxia aggiungendo in seguito l'anno 1748. Se è certo che la storia dell'arte ha conosciuto un pittore con questo nome, è altrettanto vero che quest'ultima nacque nel 1763, quindici anni dopo la data indicata. Secondo l'iscrizione la persona di cui si tratta doveva venire dal comune di Motta d'Affermo, nella provincia di Messina.

Anche lo stemma è di origine siciliana e appartiene alla famiglia dei Castelli. Esso rappresenta sul campo d'azzurro il castello d'argento a tre torri merlate sormontate da un giglio d'oro.

Cat. D. R.44
Anonimo

Rissa di soldati

Pietra nera, penna a inchiostro bruno, acquarellato, su carta cerulea

H. 225; L. 308 mm

In basso a destra, a penna e inchiostro bruno: *Del Palma 73*.

Nel *verso*, in basso a sinistra a pietra nera: *J. 4620*.

Parigi, Fondazione Custodia, inv. 4620, JBS 258



Provenienza

W. T. Spencer, London; Fritz Lugt (L. 1028) nel *verso*, in basso a sinistra, che lo acquistò l'11 dicembre 1930.

Bibliografia

Byam Shaw, 1981, p. 57, n° 65, ripr. (scuola veneta); Byam Shaw, 1983, I n° 258, II pl. 305 (scuola veneta); Turčić, 1986, pp. 242-247, note 34; Parigi e Firenze, 1988, n° 100.

L'attribuzione del presente foglio è lontana da fare l'unanimità. Considerato della scuola veneta da Byam Shaw, esso fu assegnato a Giulio Benso da Turčić nel 1986, ma non possiede le caratteristiche stilistiche della grafica del pittore.

Cat. D. R.45
Copia da Luca Cambiaso. Niccolasio Granello?

Adorazione dei Pastori

Penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 370; L. 215 mm

Parigi, musée du Louvre, Département des arts graphique, inv. 9213

Provenienza

Sir P. Lely (L. 2092); A. Pond (L. 2038); J. Barnard (L. 219); J. Bertheels, la sua vendita 3 febbraio 1789, n° 151; P. Lenglier, Ch. P. Saint-Morys, confiscato nel 1793, versato al museo del Louvre nel 1796.

Bibliografia

Labbé e Bicart-Sée, 1987, II, p. 196; Bober, 2007, p. 240, sotto il n° 15; Bora, 2007, p. 134, nota 8; Mancini,



2010, pp. 78-79, n° 49, ripr.; Mancini, 2017, p. 201, n° 301, ripr. (bibliografia completa).

Considerato della mano di Niccolosio Granello o di Luca Cambiaso giovane da Jonathan Bober (2007), il foglio fu messo in relazione da Giulio Bora con il dipinto di medesimo soggetto di Cambiaso conservato alla pinacoteca di Brera. L'attribuzione a Giulio Benso fu proposta da Federica Mancini, nel 2010 e nel 2017, che sostenne che il pittore lo avesse realizzato negli anni di formazione *d'après* il dipinto del grande artista. Tuttavia, esso non presenta i suoi tratti tipici.

Cat. D. R.46

Anonimo

La Carità

Penna e inchiostro bruno, gouache bianca
su carta cerulea

H. 258; L. 208 mm

**Parigi, musée du Louvre, Département
des arts graphique, inv. 9361**

Provenienza

E. Jabach (L. 2959); montaggio a bande
dorate dei disegni d'ordonnance;
Inventario Jabach, I, n° 244 (Cambiaso);
entrato nelle collezioni del re nel 1671;
paraffa di J. Prioult (L. 2953).



Bibliografia

Mancini, 2017, pp. 200-201, n° 300, ripr.

Appartenuto all'antica collezione di Everhard Jabach, il presente foglio con *l'Allegoria della Carità* entrò in museo nel 1671, con l'attribuzione a Luca Cambiaso. Come Federica Mancini fece notare nel 2017, la tecnica esecutiva qui impiegata, l'inchiostro bruno acquarellato su carta cerulea, non si addiceva a quelle utilizzate dal maestro. La studiosa propose all'occasione di assegnare l'opera a Giulio Benso per via delle affinità stilistiche con i dipinti dell'artista, sebbene neanche lui avesse l'abitudine di questo *medium*. Tuttavia, nessun elemento del disegno in esame (figure goffe, prospettiva e scorcio incoerente e rialzi di biacca a tratteggio) riporta alla grafica del pittore.

Cat. D. R.47
Bernardo Strozzi?

Dio in gloria

Penna e inchiostro bruno su carta beige

H. 157; L. 206 mm

In basso a destra del montaggio: *Benso Cnf*
Inv. 18216 C. Goguel.

Parigi, musée du Louvre, Département des arts graphique, inv. 11179

Provenienza

Ch. P. de Morys, confiscato nel 1793, versato al museo del Louvre nel 1796.



Bibliografia

Labbé e Bicart-Sée, 1987, II, p. 241; Mancini, 2017, pp. 330-331, n° 501, ripr.

L'attribuzione del presente foglio è lontana da far l'unanimità.

Entrato in museo come Anonimo, esso fu donato a Giulio Benso per la prima volta da Catherine Monbeig Goguel. Nel 2004, Katalan avanzò il nome di Bernardo Strozzi, con i cui disegni si notano in effetti alcune affinità stilistiche (*La Giustizia*, inv. D2912 conservato presso dipartimento dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso). Nell'inventario sui disegni genovesi del Louvre, pubblicato nel 2017 da Federica Mancini, la studiosa ripropose l'antica assegnazione.

Cat. D. R.48
Anonimo

Disputa di uomini vicino ad una tomba

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, *lavis* violetto, tratti di inquadramento a penna e inchiostro. Inciso

H. 424; L. 306 mm

Parigi, musée du Louvre, Département des arts graphique, inv. inv. 11782

Provenienza

Ch. P. de Morys, confiscato nel 1793, versato al museo del Louvre nel 1796.



Bibliografia

Labbé e Bicart-Sée, 1987, II, p. 256; Mancini, 2017, p. 331, n° 502, ripr.

Anticamente assegnato a anonimo della scuola italiana del XVII secolo, il presente disegno fu attribuito a Giulio Benso da Dominique Cordellier. Tuttavia, esso non presenta le caratteristiche della grafica del pittore, di conseguenza, si preferisce seguire la proposizione di Federica Mancini e attribuirlo a anonimo italiano.

Cat. D. R.49

Anonimo genovese XVII sec

Presentazione di Cristo al Tempio

Pietra nera, penna e inchiostro bruno acquerellato
H. 198; L. 134mm

Stoccarda, Staatsgalerie, inv. 6228

Provenienza

Jacopo Durazzo (Giulio Benso).

Bibliografia

Thiem, 1977, p. 42, n° 66, ripr.



Classificato da Jacopo Durazzo come Giulio

Benso, il presente foglio non presenta le caratteristiche grafiche della sua produzione.

Laura Tagliaferro propone di vedere la mano di Giovanni Andrea Ansaldo, mentre Mary Newcome-Schleier quella di un pittore della cerchia di Benso/Ansaldo.

Cat. D. R.50

Copia da Luca Cambiaso

Anticamente attribuito a Luca Cambiaso

Un uomo barbuto

Penna e inchiostro bruno, acquarellato
H 259; L 156 mm

In basso a destra a penna e inchiostro bruno:
1402; più in basso a destra a penna e inchiostro
bruno: 87 barrato.

Stoccolma, Nationalmuseum NMH 1594-1863

Provenienza

P. Crozat, la sua numerazione in basso a destra;
C. Tessin.

Bibliografia

Bjurström, 1979, cat. 297, ripr.; Py, 2015, p. 435
e nota 17.



Publicato da Bjurström (1979) come Giulio Benso, il foglio è una copia da Luca Cambiaso.

Cat. D. R.51

Cerchia di Luca Cambiaso

Madonna con il Bambino

Penna e inchiostro bruno, acquerellato
Foratura per trasporto probabilmente postuma e
mal fatta.

H 217; L. 207 mm

Venezia, Accademia di belle arti, inv. 411

Provenienza

Collezioni Bossi e Zelotti.

Bibliografia

Fusconi, 1980, n° 33.



Giulia Fusconi propose per questo foglio un'attribuzione a artista nell'ambito di Giulio Benso, ma, per ragioni stilistiche, è più opportuno considerarlo della cerchia del Cambiaso.

Cat. D. R.52
Cerchia di Luca Cambiaso

Putto in atto di correre

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato

H. 240; L. 186 mm

Venezia, accademia di belle arti, inv. n. 407

Provenienza

Collezioni Bossi e Zelotti.

Bibliografia

Fusconi, 1980, n° 62.

Il presente foglio è dello stesso artista che eseguì il precedente.



Cat. D. R.53
Giovanni Battista Montanari

Sant'Andrea adora la croce

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquarellato

H. 354; L. 274 mm

Vienna, Albertina, inv. 1624

Provenienza

Herzog Albert von Sachsen-Teschen (L. 174).

Bibliografia

Stix e Spitzmüller, 1941; Birke e Kertész, 1992-1997, II, p. 868.



Classificato come Gaetano Gandolfi presso il museo dell'Albertina, il presente disegno è stato attribuito a Giulio Benso da Oberhuber. Si trattò più probabilmente della mano del genovese Giovanni Battista Montanari, più volte confuso con il nostro artista.

Cat. D. R.54
Giulio Cesare Procaccini

Assunzione della Vergine

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, acquerellato

H. 323; L. 263 mm

Weimar, Klassik Stifting, Graphische Sammlungen,
inv. n° KK 8772

Provenienza:

Mertens Schaaffhausen 1853.

Bibliografia

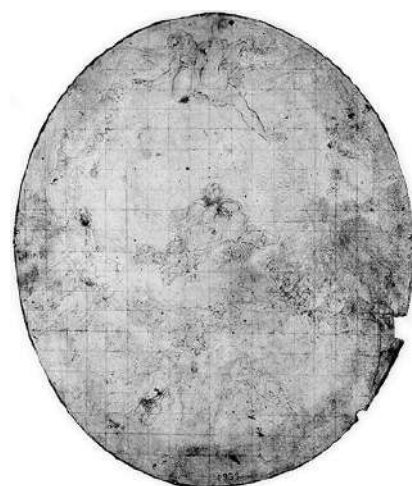
Fischer Pace, 2008, n° 55.



Considerato come della mano di Giulio Benso, il presente foglio presenta affinità con l'*Assunzione della Vergine* conservata presso la Pinacoteca Ambrosiana di Giulio Cesare Procaccini, preparatoria all'inv. 4203, entrambe preparatori per l'affresco di medesimo soggetto nella chiesa di Sant'Angelo a Milano.



Giulio Cesare Procaccini, *Assunzione*,
Milano, chiesa di sant'Angelo



Giulio Cesare Procaccini, *Assunzione*,
Milano, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

V. *I DISEGNI CITATI DALLE FONTI E NON RINTRACCIATI*

Cat.D.C. 01

GENOVA, Accademia Ligustica

-Giulio Benso, *Schizzo degli affreschi nel presbiterio dell'Annunziata del Guastato* (Anonimo, 1862, p. 139).

L'accademia Ligustica di Genova conserva un solo disegno recentemente e ingiustamente attribuito a Giulio Benso con il *Riposo durante la fuga in Egitto* (inv. 396D), e non si conosce nessun'altra opera dell'artista.

Cat. D.C.02

GENOVA, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso

-Giulio Benso, *Figura di donna* (Paolucci, 1984, pp. 44, 50, nota 27).

Cat. D.C.03

Si segna un gruppo di disegni inviati da Giulio Benso a Gabriele Bucellino nel settembre del 1644 preparatori per alcune pale per la chiesa degli Scozzesi a Vienna, che non furono mai realizzate. Si tratta di studi per gli ornati della chiesa degli Scozzesi, da eseguirsi in marmi e bronzi dorati, il disegno del quadro dell'*Assunta* e di un altro dipinto con il *Volto di Cristo in gloria in atto di ricevere sua madre*. (Sertorio, 1903, c. 375 v)

**VI. CATALOGO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE PER
FRONTESPIZI**

Cat. S.01

**Disegno di Giulio Benso o di Gabriele Bucellino
Incisione di Anonimo**

Aquila Imperii Benedictina

1635-1651

Disegno: Penna e inchiostro bruno, acquarellato
Stoccarda, Staatsgalerie, inv. C 27/30.

Bibliografia

Stump, 1976, pp. 24-26, fig. 8; Bartoletti, 2004, pp. 96, 98, 103, nota 61.

Incisione: Bulino

Genova, Biblioteca Universitaria

Bibliografia

Stump, 1976, p. 24; Bartoletti, 2004, p. 96, fig. 10, p. 98.



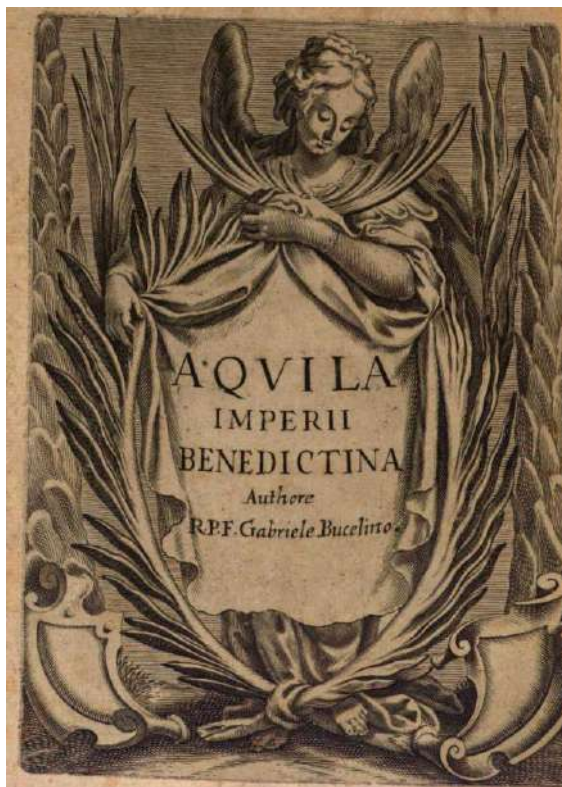
Disegno

Secondo Bartoletti, Gabriele Bucellino negli anni Trenta aveva chiesto a Giulio Benso l'esecuzione del frontespizio per il testo da lui composto, *Aquila imperii Benedictina*, pubblicato a Venezia nel 1651, dai tipografi Juntas e Herz (cfr. cap. 3, p. 118). Nell'antiporta del testo compare un'opera a bulino con una figura femminile alata che, secondo lo stesso studioso ricorda le Madonne di Benso degli anni Trenta, come in effetti, si nota nella pala con la *Vergine e la Santa Scolastica* CAT. P.87.

Il testo, tuttavia, partì alle stampe negli anni

Cinquanta e non è noto chi si occupò della realizzazione dell'incisione. Il disegno pubblicato, conservato a Stoccarda sotto il nome di Gabriele

Bucellino, ma attribuito a Benso da Bartoletti, non fu eseguito per il testo in esame, ma



Incisione

per quello trattato nella scheda successiva, come si evince dal titolo, per cui si optò per un altro frontespizio, sempre su disegno del nostro pittore.

Si può ipotizzare che Giulio Benso avesse realizzato il presente disegno negli anni Trenta, lasciando vuota la *cartouche* al centro. Gabriele Bucellino lo conservò fino agli anni Cinquanta, quando lo utilizzò per l'antiporta dell'opera letteraria in esame. Poi se ne servì qualche anno dopo, nel 1656, per un secondo testo letterario, il *Menologium Benedectinum sanctorum*, di cui appose il titolo nella cartouche rimasta vuota. Non contento del risultato e probabilmente di usare lo stesso frontespizio domandò al pittore di eseguire un nuovo disegno, che sarà poi inciso da Merian.

È noto che Bucellino riutilizzasse le invenzioni di Giulio Benso. Nel 1664 lo stesso disegno fu inciso da un'altra mano per illustrare l'antiporta della terza parte del suo *Nucleus historiae*, edito da Johannes Gorlin a Francoforte³⁴⁹.



Incisore anonimo, Nucleus historiae, testo di Gabriele Bucellino

³⁴⁹ Bartoletti, 2004, p. 98.

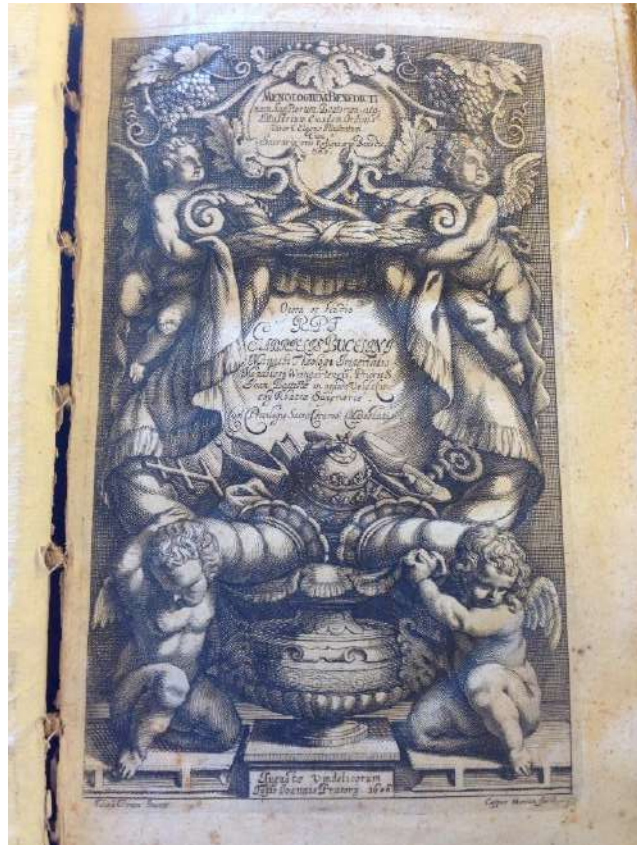
Cat. S.02
Disegno di Giulio Benso
Incisione di Caspar Merian

Menologium Benedictinum sanctorum, beatorum atque illustrium ejusdem ordinis virorum elogiis illustratum, quo brevi atque utili compendio, in dies singulos, ... Accessit huic operi Sacrarium sive reliquiarum Benedictinum, ... Opera & studio R.P.F. Gabrielis Bucelin

1656

Disegno
Non rintracciato

Incisione: Acquaforte
 In-folio, circa H. 400; L. 260 mm
Genova, Biblioteca
Universitaria



Bibliografia

Stump, 1976, p. 26; Bartoletti, 2004, pp. 98-99, fig. 12, p. 101.

Giulio Benso eseguì il disegno preparatorio, al momento non ritrovato, per l'opera letteraria, redatta da Gabriele Bucellino, segretario dell'abate di Weingarten, sulla storia dell'ordine in Germania, e pubblicata nel 1656 ad Augusta a cura del tipografo Joannes Pretorius. Per ulteriori informazioni, si rimanda al cap. 3.



La traduzione a stampa fu opera di Caspar Merian, da Francoforte, con cui Giulio Benso intrattenne dei rapporti lavorativi³⁵⁰.

Dettaglio, Prima pagina.

La prima versione del frontespizio era uguale a quella del libro precedente e fu disegnata da Giulio Benso o da Gabriele Bucellino stesso, che inserì il titolo del testo, su un foglio oggi conservato a Stoccarda, inv. C. 27/30, Cat. S.01.

³⁵⁰ Stump, 1976, p. 24.

Cat. S.03

Disegno di Giulio Benso

Incisione di Conrad Meyer

Germaniae topo-chrono-stemmatographia sacra et profana

1662

Disegno

Non rintracciato

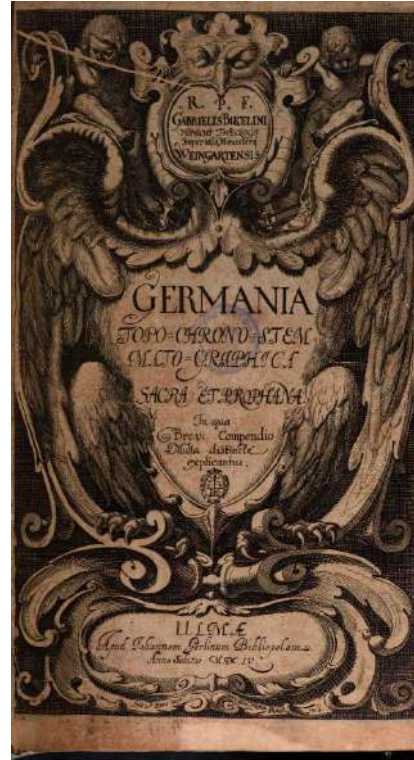
Incisione: Acquaforte e bulino

In-folio, circa H. 330 mm

Localizzazione ignota

Bibliografia

Bartoletti, 2004, p. 101.



La stampa decora il frontespizio del secondo volume

dell'opera letteraria a tema genealogico pubblicata da Gabriele Bucellino nel 1662 a Ulm.

Il corpo di un'aquila dalle ali spiegate è riempito dal lungo titolo dell'opera, come nella *cartouche* del Cat. S.01. Secondo Bartoletti, il modello da ricercare è antico e deriva dalle opere tardo-manieriste, in linea con il ritorno alle origini che si manifesta nelle ultime tele della vita del pittore, come nel CAT. P.95.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Università di Roma Tor Vergata

**L'art de Giulio Benso : figure génoise entre maniérisme
et baroque**

The art of Giulio Benso : Genoese figure between
mannerism and baroque

TOME III

Soutenue par

Stefania Carola Lumetta

Le 08 06 2020

École doctorale n° 472

**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

Histoire de l'Art

Composition du jury :

Michel, Hochmann Directeur d'études, EPHE	<i>Président</i>
Olivier, Bonfait Professeur, Université de Bourgogne	<i>Rapporteur</i>
Véronique, Meyer Professeur, Université de Poitiers	<i>Rapporteur</i>
Catherine, Monbeig Goguel CNRS- Musée du Louvre	<i>Invité</i>
Emmanuelle, Brugerolles Directrice d'études, EPHE	<i>Directrice de thèse</i>
Simonetta, Prosperi Valenti Rodinò Professeur, Università di Roma TOR VERGATA	<i>Directrice de thèse</i>

APPENDICI, CONCLUSIONE E ANNESSI

APPENDICE A

Documenti relativi la nascita, la morte e i sei testamenti di Giulio Benso

I. Documento di nascita¹

Archivio Diocesano di Albenga-Imperia, Archivio Parrocchiale di Pieve di Teco
Liber primus Baptizatorul Ab anno 1564 ad annum 1613, c. 350, n° 44. Die 30 ottobre
1652.

Trascrizione:

«[1592] JULIUS, Bernardi BENCII et Blanchete coniugum, locis Plebis Alb. E
Diocesis, baptizatus fuit a me Joanne Baptista Zerbo Archip. o, nato die 30 octobris,
eius nomen imposimus»



¹ Il primo a pubblicare la corretta data di nascita del pittore fu Paolocci nel 1984, sulla rivista *Stufi Genuensi*, p. 35, che ne ricava l'informazione dal manoscritto di padre Lorenzo Sertorio (Sertorio, 1903, c. 371 v.

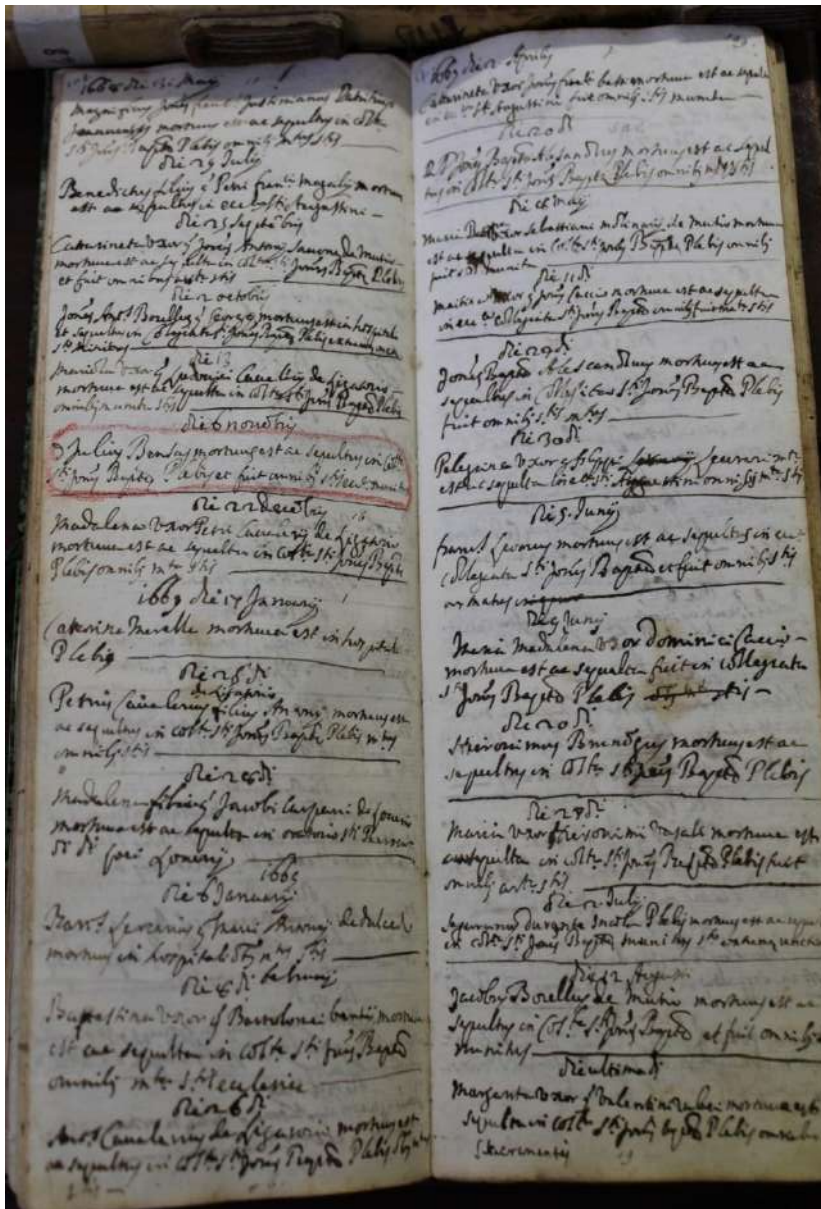
II. Documento di morte²

Archivio Diocesano di Albenga- Imperia, Archivio Parrocchiale di Pieve di Teco.

Liber primus Defunctorum, 1613-1709 (n°47 elenco parrocchiale). Die 6 novembri 1668.

Trascrizione:

«Die 6 novembry/ D. Julius Bensus mortus est et sepultus in Collegiata S^{to} Jo^{nis} Bap^{tas}
plebis³ et fuit omnibus sa[crament]ⁱ munitus»



² Paolucci nel 1984 riporta come data di morte il 3 aprile del 1668, ma non è corretta. Essa corrisponde alla data riportata da padre Lorenzo Sertorio, nel suo manoscritto, di stesura dell'ultimo testamento, poiché come si evince dal documento d'archivio; la morte del pittore fu registrata sotto il 6 novembre 1668, come peraltro riferi anche padre Lorenzo Sertorio nel suo manoscritto (Sertorio, 1903, c. 371v.).

³ La chiesa fu totalmente ristrutturata in epoca neoclassica e della tomba del pittore non si ha nessuna notizia.

III. I sei testamenti

Giulio Benso fece redigere sei testamenti durante la sua vita, dal 1637. I primi cinque, conservati presso l'Archivio di Stato di Genova (ASG) sono stati resi noti dall'archivista Venanzio Belloni nel 1975⁴, che li trascrisse, mentre l'ultimo, conservato presso l'Archivio di Stato di Imperia (ASI), dettato sette mesi prima di morire e unito all'inventario dei beni del pittore, fu copiato da padre Lorenzo Sertorio⁵ nel suo manoscritto e trascritto, a partire da questo stesso manoscritto, da Paolocci nel 1984⁶.

Proponiamo qui di seguito la trascrizione di tutti i testamenti e le riproduzioni fotografiche dell'ultimo.

Doc. 1: 1637

ASG, Notaro Banchemo Gio Battista, Filza 106, Notai antichi, 6335; Filza 74, Notai antichi, 6303. Testamento di Giulio Benso, 24 maggio 1637.

«Il Signor Giulio Benso, q. Bernardini, pittore, sanus, abbenché [...] Il suo cadavero vuole sia seppellito nella chiesa di Padri di Giesù e Maria, nella sepoltura comprata da Calisana⁷ [...] Lassa che siano celebrate quanto più si potrà di Messe [...] Item lassa all'hospitale, hospitaletto et off. de poveri lire 5 per ognuno. Lassa alla Compagnia della morte lire 100. Item lassa le piggioni o sia frutti della metà di una casa posta alla Pieve al Rev. Padre Gerolamo Benso, dell'Ordine di S.ta Catèna, a effetto che la metà li goda in sua vita et l'altra metà la impegni in far celebrare tante Messe per anno. Item detto testatore lassa detta metà alli R. P. Capuccini della Pieve, per la metà impegnarle in tante Messe, l'altra metà si paghi anno delli poveri della famiglia Bensa che parrà al Padre Guardiano di detto monastero, in perpetuo.

Lassa al Signor Raffaele Soprani un congegno di prospettiva in segno del buon affetto che le porto e perché l'abbi in memoria di me. A Michele, mio giovine, lassa qualcheduna delle curiosità della sua arte.

⁴ Belloni, 1975, pp. 31-41 Le collocazioni date dallo studioso non sono più corrette, si forniscono quindi quelle attuali.

⁵ Sertorio, 1903, c. 383 v. a c. 387 v.

⁶ Paolocci, 1984, pp. 35-43.

⁷ Si tratta della famiglia della moglie, Tommasina, con cui si era sposato il 14 agosto 1616, a ventiquattro anni, nella chiesa di San Teodoro a Genova (Archivio Parrocchiale della chiesa di San Teodoro, Genova, *Liber Matrimoniorum*, 1587-1633 e Sertorio, 1903, c. 371 v.).

De restanti suoi beni instituisce suoi heredi il Signor Gio Andrea Calisani, suo cognato, et la Signora Tomasina sua moglie, con che detta Tomasina viva in habito vedovile [...].

E questo è il suo testamento.

A Pantaleo Busnengo lascio un vaso de fior d'argento affinché lo goda per amor mio».

Questo testamento, rapido, conciso e spesso interrotto, fu dettato dal pittore in un momento di grave crisi di malattia. Si evince, tuttavia, che Benso godeva a questa data di un ottimo rapporto con l'allievo venticinquenne Raffaele Soprani a cui voleva lasciare uno strumento di prospettiva, che il giovane aveva potuto sperimentare in bottega.

Il Michele a cui si fa cenno potrebbe esser il Multedo, anch'egli fu uno dei suoi allievi. Qualche anno dopo, durante la decorazione della basilica dell'Annunziata del Guastato, i due ebbero alcuni screzi.

Doc. 2: 1652

ASG, Notaro Celesia Gio Andrea, Filza 101, Notai antichi, 6057.

Testamenti di Giulio Benso e di sua moglie Tomasina, 9 dicembre 1652.

«Il M.co Giulio Benso del fu Signor Bernardino, sano per la Dio grazia di mente, senso, corpo, loquella et intelletto, et essendo in sua buona sana e perfetta memoria [...]. Per questo suo nuncupativo testamento ha disposto di sé e de suoi beni in tutto come in appresso. Primieramente, sempre quando piacerà a Sua Divina Maestà chiamarlo da questa a miglior vita, raccomanda l'anima all'Altissimo Creatore Padre Figlio e Spirito Santo [...] e vuole che il suo corpo sii sepolito dove parrà all'infrascritti suoi heredi, senza pompa. Item lascia alle quattro opere pie, cioè hospitale dí Pammatone, hospitaletto degli incurabili, offitio de' Poveri, et offitio del riscatto de' schiavi, cinque soldi per ognuna di esse. Item lascia al Ser.mo Senato, per il nuovo armamento, altri soldi cinque. Del restante de suoi beni [...] di sua propria bocca nomina suoi heredi universali et in solidum Tomasina sua moglie et Gio Andrea Calisano suo cognato. E questa è la sua ultima volontà. Cassando. Delle quali cose tutte.

Per me Gio Andrea Celesia notaro, fatto in Genova nella sala della casa della solita habitatione di detto Signor Giulio, posta nella vicinanza di Santo Antonio, borgo di Pré, l'anni della Natività di Nostro Signore 1652, in giorno di lunedì nove del mese di dicembre, a due hore di notte, assendovi li lumi accesi in opportuno numero»

Seguì il testamento della moglie Tomasina, in tutto simile al precedente, di cui ripete le formule ed i concetti, cambiando solamente i nomi degli eredi.

«La Nob. Tomasina, figlia del q. Nob. Tomaso Calisano, et moglie del M.co Giulio Bentio, sana per la Dio grazia di mente senso loquella et intelletto [...]. Nomina suoi heredi universali il M.co Giulio Bentio suo marito, e Gio Andrea Calisano suo fratello».

I due coniugi si trovavano in saluti nel momento della redazione dei due testamenti. Tra le informazioni interessanti che se ne ricavano sono l'indirizzo della loro abitazione, vicino al borgo di Pré, alla confluenza con l'attuale via delle Fontane presso Porta dei Vacca. Si tratta di una zona abitata da altri pittori. I due possedevano una casa di proprietà in piazza di San Lazzaro presso San Tommaso, di cui daranno informazione nel successivo testamento.

Doc. 3: 1660

ASG, Notaro Garibaldo Pietro Battista, Filza 4, Notai antichi, 8531. Testamento di Giulio Benso, 9 giugno 1660

«Nel Nome di Dio Sia. Il Nob. Giulio Benso q. Bernardino, da me notaro ben conosciuto, sano Dio grazie di mente senso loquella intel-letto e memoria, sapendo che deve morire et l'hora della morte essere incerta et desiderando disporre delle cose sue mentre si trova in sanità, perciò per il presente suo testamento ha disposto et ordinato in tutto come in appresso. Primieramente hora e sempre raccomanda l'anima sua al Signore Iddio [...] e vuole che il suo corpo, fatto che sia cadavero, sia sepolto nella sacrestia di S. Agostino di Genova, dipinta da esso testatore (CAT. P.41- CAT. P.43), obbligando l'infrascritto suo herede a far fare in detta sacrestia, dove esso testatore ha ottenuto licenza dal Signor Giacomo Forte, un deposito a piedi

di quell'oratorio dove resta dipinto di sua mano un Christo morto, con il suo lapide (sic!) di marmo con l'iscrizione e arma della famiglia Bensa. Item ordina e vuole che il suo funerale sia fatto in niuna pompa [...]. Item ordina e comanda che dopo seguita la sua morte subito siano pagati alli sudetti Padri di S. Agostino di Genova lire cento, moneta di Genova corrente, con obligo a detti Padri di celebrare tante Messe in detta chiesa per l'anima di detto testatore. Item lega a Catterina, sua serva, lire duecento di Genova moneta corrente, da pagarseli sùbito seguita la morte di detto testatore, per una volta tanto; se però detta Catterina servirà in casa di esso testatore sino al fine della vita del medemo, et in caso non serva per detto tempo detto legato resti nullo. Itero ordina e comanda che del frutto di piggione che annualmente si caverà dalla casa posta in San Lazzaro, al di presente habitata da detto testatore et da lui acquistata per via d'estimo, come de' beni del q. Signor Gio Andrea Calizzano suo cugnato, cioè tutte le due botteghe e mezzani contigui a l'appartamento di sopra, cioè sala e camera in un piano core altre stanze di sopra sotto il tetto, e tutto quello che gode in essa al presente et anche quello che detto testatore vi acquisterà in l'avvenire, se ne debba annualmente pagare un cappellano col reddito di lire duecento ogni anno, il qual cappellano sii obligato a celebrare ogni giorno et applicare tutto il sacrificio per l'anima di detto testatore e della q. Signora Tomasina sua moglie, et altri parenti [...] nella chiesa collegiata di San Giovanni Battista di Pieve [...] Del resto, poi, di tutti li suoi beni mobili et immobili instituisce herede universale, solo et in solidum, il R. P. Bernardo Benso q. Gio Gironimo, della Pieve, suo nipote, con obligatione, dopo la morte di esso testatore, di far inventario di tutti i suoi beni e vendere in publica calega quei quadri disegni et altre robbe che si troveranno in casa di detto testatore, con procurare di cavarne tutto quello utile che potrà, particolarmente delli disegni e quadri più belli, procurando farne fuori in quel tempo che stimerà più opportuno, lassando a giusto effetto detto testatore in suo scagnetto una lista del valore e prezzo di quelli [...] E questa è la sua ultima volontà . [...]».

Giulio Benso, che qui è identificato col titolo nobiliare lasciatogli dalla moglie, godeva di buona salute fisica e mentale nel momento della redazione del presente testamento, dettato a seguito della morte di Tomasina, avvenuta il 16 aprile 1660⁸ e del cognato, probabilmente nella peste che era infuriava in Genova nel 1656-1657. Il pittore si era trasferito nella casa in piazza san Lazzaro. Al cambio di residenza accenna anche Raffaele Soprani ne *Le Vite*:

⁸ Sertorio, 1903, c. 372.

«Oltre al peso degli anni trovavasi di più aggravato dalla podagra, e dalla chiragra, che lo tenevano come attrappato , e perciò impotente ad esercitare la Professione . Laonde passò in una sua casa, vicino' alla Chiappella, fuor di porta & Tommaso; per provare, se quel ritiro, e quella salubre aria gli recassero qualche alleviamento. Quivi trattennesi alquanto: ma non sentendone beneficio, parti per la patria l'anno 1667.; dove nel susseguente cessò di vivere»⁹.

Di più è interessate che tra le nuove disposizioni ci sia quella di esser sepolto nella sacrestia della chiesa di Sant'Agostino a Genova dipinta da lui.

Nello stesso il pittore fornì disposizione di realizzare l'inventario della sua collezione dopo la sua morte, ma dovette cambiare idea se nell'aprile del 1668, sette mesi prima del decesso, volle allegare il detto inventario all'ultimo testamento.

Doc. 4: 1662

ASG, Notaro Patelano Antonio, Filza 74, Notai antichi, 7431. Testamento di Giulio Benso, 21 settembre 1662

«1662, giorno di giovedì 21 settembre, nell'ora di terza, nella stanza da letto della casa abitata solitamente dal Signor Giulio Benso, sita fuori della porta di San Tomaso di Genova, nella contrada della chiesa di San Lazzaro, mentre egli giace nel letto afflitto da svariati dolori»¹⁰.« Sia col Nome del Signore. L'Ill.mo Giulio Benso, q. Bernardino, Pittore insigne, del luogo della Pieve, habitante da cinquanta anni e più nella presente città di Genova, considerando non haver quaggiù li huomini cosa più certa della morte né più incerta dei giorno et hora di essa, il che ogni cristiano deve sovente rammentarsi, ha risoluto Vole che il suo corpo sia seppellito nella chiesa della SS.ma Annuntiata del Vastato, col suo lapide et iscrizione del suo nome, con minor pompa possibile [...]. Item lassa all' hospitale, hospitaletto, riscatto de' schiavi, in soccorso de' poveri di questa città, lire 10 per ognuna di dette opere. Item lassa al monastero de' RR. PP. Agostiniani della Pieve tutta la casa che esso testatore possiede in San Lazzaro [...]. Item al Mag.co Raffaele Sopranis in memoria della sua devota servitù lassa un instrumento di prospettiva con li suoi compassi che ha in un scrigno, et un quadro di paesi, pregandolo ad accettarli con quell'affetto che esso

⁹ Soprani, ed. 1768, p. 283.

¹⁰ Queste poche righe sono in latino, nell'originale, sono qui riprese dalla traduzione che ne fece Belloni nel 1975, Belloni, 1975, p. 35.

Signor Testatore glieli lassa. Item lassa a Cattarina sua serva, per amore di Dio, figlia di Gio Maria Martini, lire quattrocento moneta corrente e di più le cose a casa inferiore, cioè quattro robe: una cadis scuro, altra cadis, altra turchina, altra mezzo damasco turchina e morella ; sei camisie, due para lenzuoli di quelli della cassia, due scionie, un macramè, una tovaglia da spalle come nova, con tutte le sue robbe vecchie che solea portare, siccome scossali et altre bagatelle ; quattro straponte ; due altre cassie, una credenzetta, due tovaglie e due sgabeletti usati, due lenzuoli di lana una come uova e l'altra tale, due coltre una turchina e l'altra gialla ; un moschetto tale bianco vecchio, uno specio, una mezero, due bancaretti ; tutti li piatti e gotti di cucina, un testo da torte, le pugnatte ; un candeliero da oleo et altro da candele, un ruxentaro, un letto indorato tale, un cucciaro e forcina d'argento, un caratello per il vino, et un quadro di Christo che porta la croce, et una conca di ramo. Item ordina che le sudette robbe si riportino subito nelle due stanze di sotto, le quali stanze Cattarina possa godere ad libitum per sei mesi e di più che le sia subito dato lire venticinque. Item lassa a Gio Francesco Cotta un quadro di Madonnina con Bambino dormente. Item lassa a Gio Battista suo giovine il cassetto di colori e pennelli, due cravie da dipingere, un armarlo di cantera pieno di disegni, e li adopererà in suo profitto per amore di esso testatore, e di più le lassa una pietra di serpentino tonda di due palmi di diametro. Item lassa a Pietro Rubino altra pietra piccola pure di serpentino mischio, tutte le robbe rimaste alle mani et appresso il R.do Padre Bernardino Benso, le lassa alla sua heredità, perché in conscientia non le può tenere. Item siccome sa che il Signor R. Pietro Aicardo tiene memoria delle gioie, le lassa il ritratto d'un suo zio, che Dio il ricordi in cielo. Item lassa al notaro Antonio Patelano una Madonna o sia quadro di Nostra Signora con fiori. Item ordina e vuole che quelli effetti di casa e bottega che esso Signor Testatore tiene e possiede nel Borgo della Pieve, siano e spettino parimente alla detta sua heredità quando siano svincolati, e quando non si possono svincolare li lassa a Gio Battista Benso di Agostino con carico di pagar scuti quattro, o lire 16 annue, alli agenti dell'oratorio di N. S. della Ripa, che servino per riparo di esso oratorio e non osservando questo li lassa a Cristoforo suo fratello con l'istesso carico. Item lassa alli Signori Gio Carlo e Paolo Borelli, suoi essecutori, un quadro per uno degli due di N. S. nel tempio che scaccia li giudei et altro di S. Antonio che è in sala, in memoria dell'affetto che le con-serva. Nel resto de' suoi beni ha nominato e nomina suo herede universale il monastero sudetto de RR. PP. di S. Agostino, con li carrichi sudetti. E questo è il suo testamento».

A soli due anni di distanza dal precedente, la dettatura del presente testamento all'amico notaro Paletano; al quale si dice di voler far dono di opere d'arte, fu determinata dalla volontà di ritirare la designazione di erede universale al nipote Padre Bernardino Benso. Il pittore insiste qui nel voler assicurare una equa ricompensa alla sua signora governante «Cattarina» che lo curava con premura e nel voler cedere nuovamente a Raffaele Soprani, identificato come Magnifico, lo strumento di prospettiva, a seguito di un riavvicinamento dopo che il giovane era partito bruscamente dalla bottega, stufo di occuparsi solo di tracciare linee di prospettiva.

All'inizio del documento viene inoltre svelato un particolare della sua vita finora sconosciuto e che riguarda l'anno in cui da Pieve di Teco si era trasferito a Genova.

Infine, tra le sue ultime disposizioni si legge il desiderio di lasciare a «Gio Battista», probabilmente il suo allievo prediletto Giovanni Battista Merano pennelli, colori e tutti i disegni e modelli da utilizzare a piacimento «in suo profitto per amore di esso testatore» per continuare le sorti della bottega. Egli abbandona l'idea di una sepoltura presso la chiesa di Sant'Agostino in favore di quella dell'Annunziata del Guastato che lo aveva reso celebre negli anni Quaranta.

Doc. 5: 1663

ASG, Notaro Garibaldo Pietro Battista, Filza 4, Notai antichi, 8531. Testamento di Giulio Benso, 19 dicembre 1663

«Nel Nome del Signore Sia. Il Signor Giulio Benso, q. Bernardino, sano per Dio grazia [...] sapendo di haver fatto altri testamenti che hora decide di revocare et annullare, per questo suo ultimo testamento ha disposto et ordinato in tutto come in appresso. Et prima raccomanda a Sua Divina Maestà [...]. Et il suo corpo fatto che sia cadavero vuole sia sepolto nella sacrestia di S. Agostino di Genova, dipinta da esso Testatore, a pié di uno di quelli inginocchiatorii che sono in detta chiesa, dove resta parimente dipinto da esso Testatore un Christo morto [...]. Ma se per sorte li heredi del fu Signor Antonio Forte, padrone di detta sacrestia, non volessero acconsentire il detto rito osepoltura, in tal caso vuole essere sepolto nella chiesa della SS.ma Annontia del Gua-stato di Genova a pié di uno delli quattro pilastri principali della cupola [...]. Di più lascia per amor di Dio e per l'anima sua alle quattro opere pie della presente città soldi diece per ognuna. Item lascia al Signor Raffaele Sopranis, suo singularissimo Signore e Procuratore, uno instrumento di

prospettiva che esso Testatore tiene in casa sua, che è detto : prospettiva di legname di noce, con una dichiarazione che tiene scritta nella casa di suo modo di operare detto instrumento, et il suo scagnettino de compassi, per memoria di suo affetto e servitù. Item lascia al R.D. Bernardo Benso suo nipote un quadro diquelli che esso testatore ha in casa sua, che è un Christo alla sepoltura, con sue cornici dorate, del quale sia. Item lascia a Sebastiano Languiglia figlio di Lucia sua nipote, il specio grande col suo guarnimento d'argento, che al presente detto Testatore ha in casa sua. Item lascia a me notaro, come suo carissimo amico, una testina di un Christo angonizzante del pittore Paggi, acciò la goda per amor suo in segno del suo affetto. Item lascia a Cattarina del Martini, sua serva, lire seicento moneta corrente, da pagarsele una sola volta, con questa conditione che debba detta Cattarina servire detto testatore sin all'ultimo della sua vita e se l'infrascritto suo herede non si ritrovasse in Genova al tempo di sua morte, che debba detta Canarina fermarsi in sua casa et haver cura di quella e di tutte le robbe che saranno in essa per dovere consignare il tutto al detto suo herede con quella fedeltà che ha sempre fatto per il passato, obligando perciò il detto infrascritto suo herede a pagarle subito le dette lire seicento e al più fra il termine di mesi sei dopo che haverà havuto notitie della sua morte ; ma quando fra il termine di detti sei mesi non avesse pagato le dette lire seicento alla detta Cattarina, in tal caso se ricusasse o fosse renitente a pagarla, lo priva di tutta la sua heredità come se non fosse chiamato né nominato nel presente testamento ; et in tal caso, come sopra e non altrimenti nomina in suo luogo et instituisce suoi heredi, hora per all'hora, li Signori Arciprete e Canonici della Collegiata di San Giovanni Battista del luogo della Pieve. Di più lascia alla detta Cattarina sua serva, se lo servirà sino alla fine come sopra, un quadro di un Christo che porta la croce, di palmi cinque per quattro, un letto piccolo con i suoi pomi dorati e testata parimente dorata, due straponte et origliaro lungo che saranno marcate col nome di detto Testatore, due para lenzuoli, una coperta o sia lenzuolo di lana, una coltre di colori gialda e morella, un'altra coltre di valore ordinario turchina e verde, due tovaglie ordinarie, sei tovaglioli ordinarii, un drobetto bianco grosso, un ruchiario e forcina d'argento, uno caldereto, uno resentero, una conca, una scolabieta, un ramaiolo, un testo piccolo, una stagoneta Piccola, tutti di rame, che tiene esso Testatore in casa ; una credenza di legname bianco, un boffetto di noce, una mesara dove si fa il pane, due cassette che sono nella sua .cucina, un forzero o sia mezza caccia et di noce di quelle due che sono in casa, con tutte le robbe, camicie altro che tiene detta Cattarina per suo uso. Di più lascia a Gio Batta suo giovine, se continua a servirlo e dipingerà in sua casa sino alla fine di sua vita, lí utensili dell'arte, cioè cravia, pennelli, cassette con suoi colori, e più tutti rilievi di gozzo e forme che

saranno in sua casa al tempo di sua morte, e di più tutte le carte stampate che sono nella sua cantera in quell'armarlo sotto alli libri, come anche il modello di legno dorato. Item lascia la sua parte di casa e bottega che ha alla Pieve, contigua a quella del R. P. Bernardo Benso suo nipote et herede Del resto, poi, di tutti li suoi beni ha instituito et instituisce suo herede universale il detto R. Prete Bernardo Benso suo nipote. Cassando et annullando. Delle quali cose. Me Pietro Battista Garibaldo notaro».

In questo testamento, redatto quando il pittore si trova ancora a Genova, torna il desiderio di essere sepolto nella sacrestia della chiesa di Sant' Agostino, oppure all'Annunziata del Guastato.

Doc. 6: 1669

ASI, Notaro A. Maggiolo, Filza n° 4247, anni 1668-69, atto n° 35.

Testamento di Giulio Benso. 8 gennaio 1669.

L' ultimo testamento di Giulio Benso fu reso noto da Paolocci nel 1984, che pubblicò la trascrizione fatta da padre Lorenzo Sertorio nel suo manoscritto, riferendo come data del documento il 3 aprile 1668. Questa data, che aveva letto nel manoscritto del Sertorio corrisponde al giorno di dettatura del testamento, ma non a quello del rogito del documento d'archivio che avvenne l'8 gennaio 1669, a meno di due mesi dalla morte del pittore.

«Nel nome di Dio sia. Il Sig. Giulio Benso quondam Bernardino sano per la di Dio gratia di mente, senso, loquella e intelletto, sapendo che non vi è cosa più certa della morte, ne' più incerta dell' hora di quella, e sapendo ancora essere le menti degli huomini mutabile e variabile insino alla morte, per questo essendo pienamente informato havere esso per il passato fatti altri testamenti quali al presente non restano di sua soddisfazione, perciò per il presente atto tutti li revoca e li annulla e per il presente suo nuncupativo testamento che si chiama senza scritti, ha disposto e dispone di se e delle cose sue in tutto come in appresso.

E primieramente hora e sempre raccomanda l'anima sua al Creatore e Dio, alla Beatissima Vergine Maria, a tutti gli angeli e santi del Paradiso e vuole che il

suo corpo sia seppellito nella chiesa delle MM. RR.de Monache della SS.ma Annunciata del presente luogo della Pieve, obbligando l'infrascritto suo herede a fare la speza di far rompere il pavimento di detta chiesa e di nuovo accomodarlo in soddisfazione di dette MM.to Rev.de Madri, con pagare tutto quello farà bisogno e farle una lapide semplice col nome di esso Testatore, o come meglio parerà al detto suo herede obligandolo di più a far celebrare nella detta chiesa dove sarà sepellito, messe ducento per l'anima sua.

Di più lascia a P. Bernardo Benso suo nepote, e suo infrascritto herede, un quadro della sepoltura di Cristo con sue corinici dorate del CARACCIO, un altro quadretto di una N.a Sig.a di pastelli del PROCACCINO, un altro quadretto d'altra N.a Sig.a col Bambino che dorme fatto di penna, un altro di vasi di fiori, una loggetta colonata col suo armarlo sotto, un tavolino ottangolare di noce con suo scagnetto parimenti di noce.

Di più lascia alla sig.ra Pelegrina sua nipote il specchio grande che ha nella sua camera con suo guarnimento d'argento. Di più lascia al can.co Gio Francesco Lengueglia un quadretto di un Cristo moribondo del PAGGI.

Di più lascia a Sebastiano Lengueglia suo nipote un quadretto dipinto in rame d'una N.a Sig.a col Bambino che dorme.

Di più lascia a Margarita sua serva se continuerà a servirlo sin'all'ultimo dei suoi giorni e non altrimenti il letto piccolo dorato, dove essa dorme, con due straponte, e suo origliero longo, due para di lenzuoli tali e quali, una coltre turchina di velase, un'altra coltre verde e pastella e nera di damaschino, un drobotto bianco, di più un stagnone di rame piccolo per lavar le mani, una conca di rame, un scaldaletto, un ramaiolo di rame, un colaherbetta di rame, una padella da friggere, un testo piccolo per le torte, un paro di tripiedi di ferro, una mezero, una cassetta a guisa di sedile, un carattello, una giara da olio, un buffetto piccolo che tiene al presente in cucina con palletta, pugnatte ed altri piatti di terra che sono in cucina a più un specchio cioè quello che presentemente resta nella camera dove dorme detta margarita rotto un poco in una parte.

Di più lascia e oblige il suo infrascritto herede a pagarle durante la vita di detta Margarita lire venticinque ogn'anno se lo servirà sino alla fine come sopra.

Del resto, poi di tutti li suoi beni, ragioni et attioni che competono o possono competere al detto sig. Giulio ha instituito e instituisce herede di sua propria bocca, ha nominato e nomina P. Bernardo Benso suo nepote il quale vuole che in sua vita sij esso libero padrone del reddito e usufrutto di tutta la sua detta heredità, la quale però resti obligato a pigliare per inventario; et il quale

inventario sarà fatto dal detto sig. Giulio e sottoscritto di sua propria mano che sarà da me infrascritto nottaro infilato nel presente testamento rissalvandosi però di dichiarare durante sua vita, quale le avesse venduto o levato da detto inventario o di nuovo accresciuto e di tutto quello che sarà posto in detto inventario escluso le cose donate, incarrica il detto suo herede a farne vendita il più presto che sia possibile, tanto della casa di Genova, di tutti i quadri e disegni che tiene in Genova in casa del sig. Gio. Carlo Borelli, quanto di tutti quelli che ha qui alla Pieve, quali tutti restano scritti in detto inventario sicome di tutte le altre robbe, e di tutto quello che ne caverà, pagati prima i carrichi di detta sua heredità, il resto collocarlo nella compra de luoghi de Monti di Roma, avvertendo però detto suo herede a fare vendita d'ogni cosa in quel tempo e modo come meglio le parerà per maggior utile di detta sua heredità. E di tutto quello che haverà venduto e collocato nella compra di detti luoghi de Monti, o vero non ancora collocato darne distinto conto alle MM.to RR.de monache della SS.ma Annunciata del presente luogo; come anche di tutto quello non avesse ancora venduto, perché in tal caso lascia e vuole che dopo la morte di detto suo nepote, e herede, le dette MM.to RR. de Monache habbino autorità di vendere o far vendere tutto quello resterà non venduto in Pubblica callega al più utile di detta sua heredità, si come ancora la detta sua casa in Genova, quando non restasse ancora venduta e collocare tutto il denaro nella compra di detti luoghi de Monti in Roma come sopra.

Il reddito poi di tutto quello vi sarà di detta sua heredità vuole e ordina che dopo la morte di detto suo nepote e herede come sopra debba sempre servire per il sallario e pagamento di un Capellano il quale sia obligato a celebrare ogni giorno nella chiesa delle dette MM.to RR.de Monache, se però il reddito che si caverà da detta sua heredità sarà almeno di L. ducento Genova, altrimenti che detta servitù e messe si debbano ridurre a quel numero e giorni che giudicherà il detto suo herede in compagnia delle dette MM.to RR.de Monache secondo l'entrate e reddito che vi sarà con l'applicazione del sacrificio di tutte le dette messe per l'anima sua e secondo la sua intentione, obligando di più il detto capellano a cantare in detta chiesa ogni anno un anniversario per l'anima sua di esso testatore in quel giorno più vicino e comodo al giorno della sua morte. Nominando patrono in perpetuo di detta sua cappella le dette MM.to RR.de Monache della Pieve, che pro tempore vi saranno, alle quali dà facultà e libera autorità di elleggere detto capellano, il quale sempre e quando non servisse dette messe e capella con fedeltà e commodità alle dette Monache, possano esse rinnovarlo dalla detta servitù ed eleggerne un altro a suo beneplacito e questa elettione farla una e più volte, e

sempre e quando detto capellano non servisse alle dette messe e commodità delle dette Monache e monastero, come si conviene.

Dichiarando però che sempre e quando vi sarà qualche sacerdote o sacerdoti de discendenti de Sebastiano Lengueglia suo nepote che quello o quelli siano preferiti ad ogni altro e siano subito ammessi alla servitù di detta capella e messe con levarne quelli che fossero a detta servitù e che non possano essere rimossi da quella solo in caso che mancassero di celebrare le dette messe come sopra. E quando non vi fossero sacerdoti della detta discendenza vuole che siano preferiti a tutti gli altri i figli di Gio. Andrea Sibia q, Bartolomeo se saranno sacerdoti, e non essendovene di questi vuole che siano preferiti a tutti gli altri sacerdoti delle parentele de Bensi che sono alla Pieve. Dichiarando che detta capella o legato sia ammovibile de iure patronatus laicorum; e che detta elettione si faccia sempre col solo consenso delle dette monache, senza autorità o intervento dell'Ordinario ne di qualsivoglia altro giudice e magistrato tanto ecclesiastico come secolare.

Ordina e dichiara che sebene nel detto inventario le robbe e mobili sono stati tassati in quello comune che si vedono come dal detto inventario appare, non vuole perciò che detto M. R. Bernardo suo herede come sopra, sii obligato a darne conto solamente di quello che si caverà dalla vendita di detti effetti ancorché si vendessero più o meno la somma di denaro di quello che sono stati tassati in detto inventario essendo così la mente e la volontà, e quando per qualche accidente o impedimento detto sig. can.co suo nepote non facesse detta vendita come sopra e toccasse a farla a dette MM.to RR.de Monache debbano esse osservare in tutto come sopra è stato imposto al detto sig. can.co suo nepote, confidando molto tanto in detto sig. can.co quanto in dette MM.to RR.de Monache incaricando per l'osservanza di quanto sopra la dilicata loro coscienza in ogni miglior modo.

E questa è l'ultima sua volontà cassando e revocando ogni altra sua, la ultima disposizione.

Delle quali cose per me Agostino Maggiolo

Atto fatto nella Pieve nella stanza del portico della casa della sua Habitazione posta nel presente Borgo della Pieve nel quartiere di S. Andrea propria delli heredi del sig. fu Pietro Antonio Ronco. L'anno corrente mille seicento sessanta otto, l'inditione 6 alli 3 aprile alla mattina alla presenza di Gio Batta Bertoro, Nicola suo figlio, Gio Stefano Maggiolo di Nicolò, Gio Batta Contestabile di Steffano e Giacomo Trucco di Gio. Ag.no della Pieve chiamati.

[Della stessa grafia, ma scritto con un'altra penna vi è poi una clausula del notaro firmata l'8 gennaio 1669]

Die lunes 8 January 1669

In seconda mano.

Questa magnifia filia farsi [...] M.S. Bernard

INVENTARIO fatto da me GIULIO BENSO di tutta la mia heredità che sarà fimato di mia mano..

E prima una casa nella Piazza di S. Lazaro nella Città di Genova

Di più tengo in Genova in casa del sig. Gio Carlo Borello li seguenti disegni e quadri come per lista infilata e sottoscritta di sua mano.

E prima un disegno di chiaroscuro di PERRIN DEL VAGA rappresentante la saettatione d'Apollo con li figli di Niobe 15¹¹

Una Madonna con sue cornici di ebano e tartaruga del CORREGGIO 25

Una testa d'ANDREA DEL SARTO di lapis rosso 2

Un'altra di pastello del BAROTIO 2

Un disegno in grande di palmi 3 e 2,1/2 d'ANNIBAL CARRACCIO di Sileno¹² 22

Un'altro (sic!) del convito degli dei dell'istesso 4

Altri sei disegni dell'istesso che vengono da Rafaello 4

Un paesaggio di PAOLO BRILLA e suo schizzo di penna di RAFAELE 1,1/2

Un'altro disegno di LAZZARO TAVARONE 1/2

Una disputa de dottori antichi di PERRINO 15

Un'altra figura dello stesso rappresentante la fama 6

Due tondini di BARTOLOMEO SPLANGER, uno di Adone e l'altro di Venere 4

Un disegno di s.Roco del BERGAMASCO 2

Un'altro di un s.Bartolomeo di VENTURA SALIMBENE 1

Un disegno grande del PASSEROTTO di una disputa de dottori con Cristo. 3

¹¹ Valore economico in Lire genovesi.

¹² Questo disegno gli fu regalato da Girolamo Imperiale. Raffaele Soprani ricorda a proposito: «Aveva questo Cavaliere, nel suo soggiorno in Parma, raccolta una pregevol serie di disegni originali fatti dai più eccellenti Pittori: e siccome amico era del Benso, così a lui ne donò uno assai bello di mano d' Annibale Caracci, rappresentante un Sileno, con molte altre figure. Questo disegno, che è fatto con inchiostro della China, sta ora appresso il Sig. Antonio Invrea, Cavaliere anch' esso di pittura amante; e che, come si disse, lo studio del Benso interamente possiede», Soprani, ed. 1768, p. 291.

Altro della Natività del PARMESIANO	2
Un frisio di Putti del CAMBIAGIO	1
Un disegno di s. Sebastiano dell'istesso	½
Due altri dell'istesso, di una Madonna e altro di Mercurio	1
Altro di Armida del PAGGI	1/2
Altro di un Apollo dell'istesso	1/2
Altro mio disegno della disputa de dottori in prospettiva dipinta nel choro dell'Annunciata di Genova ¹³	3
Altro mio disegno di prospettiva dipinto in detto choro ¹⁴	4
Altro disegno di lapis nero di una femina del CARRACCIO	2
Altro di una contadina di SINIBALDO SCORZA	1
Quattro figure in lungo di PERRINO	1
Un disegno di s. Tomaso del PASSEROTTO	2
Altro de la conversione di s. Paolo del CAMBIAGIO	1
Altro di un'Assunta di ANSALDO	1/2
Altro dell'istesso di chiarooscuro	1/2
Due altri miei disegni della Concettione fatti per il choro suddetto	1/2 ¹⁵
Due figure di chiaroscuro di GIUSEPPE D'ALPINO	1/2
Un disegno di diverse istorie di LAZZARO TAVARONE	1
Due disegni grandi di palmi 9 uno fatto da me per il choro dell'Annunciata ¹⁶ , e l'altro per il Salone di Palazzo ¹⁷	8
Un'altro fatto da me di lapis rosso di un Cristo morto ¹⁸	1/2
Tre altri quadrettini uno del PARMESIANO, l'altro del BERNARDO CASTELLO, e uno dipinto di colori che viene da MICHEL'ANGELO	1
Un secondo disegno del compartimento dell'Annunciata fatto da me	1/2
Due teste di pastelli una di un'angelo (sic!) e l'altro di una N.a Sig.a fatto da me ¹⁹	1/2
Due altre di SINIBALDO SCORZA	1,1/2
Un groppo di prospettiva, et altro disegno di una figurina di	

¹³ Probabilmente Cat. D. 145.

¹⁴ Probabilmente uno tra i Cat. D. 142, Cat. D.143 e Cat. D.144.

¹⁵ Cat. D. 115 e Cat. D.116.

¹⁶ Cat. D.114.

¹⁷ Cat. D. 167.

¹⁸ Questo foglio non è stato rintracciato.

¹⁹ Al momento non si conosce nessun disegno a pastello del pittore.

Andromeda ²⁰ , et altro di un Dio Padre in carta turchina fatti da me ²¹	1/2
Una testa colorita di un vecchio	1/2
Una nattività del PARMEGIANO di penna	1/2
Altro disegno fatto da me di una Assunta in carta turchina ²²	1/2
Tre quadretti uno di nattività di N.a Sig.a di BERNARDO CASTELLO, L'altro una testa del PRETE, et altro di una N.a Sig.a col Bambino in braccio	1
Altro di una Annunciata fatto da me ²³	5
Altro di una N.a Sig.a col Bambino di ANDREA DEL SARTO	2
Altro di una figura di Polidoro	1
Altro di una istoria di s.Giuseppe di chiaroscuro	1 /2
Una figura di un Perseo del CAMBIAGIO prima maniera	1 /2
Due tondini piccoli con una decollatione di s.Pietro e Paolo e una figura di s. Andrea di stampa	1/2
Altro di una figura grande al naturale di PERRLNO	5
Altro paesaggio dell'istesso	½
Altro di chiaroscuro che viene dall'istesso	1/2
Una figura di lapis rosso d'una femina, con un vaso in testa del PARMEGIANO	5
Altro di N.a Sig.a con altri santi del detto	2
Una Cena Domini di mia mano ²⁴	1/2
Un disegno di s. Geronimo del BAROTIO	4
Un paesaggio di GIACOMO TODESCO	2
Un quadro di prospettiva di Cristo che scaccia i Giudei dal Tempio ²⁵	8
Una N.a Sig.a con ghirlanda de fiori	3
Un quadro di s. Antonio Abbate ²⁶	8
Tutti li sopradetti quadri e disegni sono in casa del sig. Gio. Carlo Borello.	
E più li infrascritti che tengo nella casa qui alla Pieve, e prima un	

²⁰ Forse il Cat. D. 120 o il Cat. D. 119.

²¹ Potrebbe trattarsi o del Cat D. 165 o del Cat. D. 166, ma la carta non sembra corrispondere alla descrizione dell'inventario.

²² Cat. D.57.

²³ Il foglio non è stato identificato.

²⁴ Forse Cat. D. 34.

²⁵ CAT. P.82.

²⁶ CAT. P.75.

quadro della sepoltura di Cristo del CARRACCIO in rame con sue cornici dorate Un'altro quadretto di N.a Sig.a del PROCACCINO	
Un'altro di una Madonna fatto di penna da me	
Un altro quadretto di vasi con una cornice d'ebano che lascio a P. Bernardo mio nepote	
Una loggetta colonata con suo armario sotto, con buffetto ottangolare con suo scrittorio di noce che parimente lascio al detto mio nepote	
Uno specchio grande guarnito d'argento che lascio alla sig.a Pelegrina mia nepote	
Un quadro dipinto in rame indorato, d'una N.a Sig.a col Bambino che dorme che lascio a Sebastiano nepote	
Una testa di un Cristo agonizzante che lascio al can.co P. Gio. Francesco Lengueglia	
E più un disegno mio di lapis rosso e nero con sue cornici di un S. Giuseppe Una bozza del PROCACCINO di s. Cattarina alla ruota	25
Un disegno con sua cornice tonda di BARTOLOMEO SPLANGER delle virtù e viti	16
Un ritratto in stampa con sua cornice tonda	
Una testa di miniatura ottangolare piccola con cornice	30
Uno schizzo d'una figurina con cornice del BERNARDONE	6
Un disegno piccolo stampato del PARMESIANO	2
Un'istoria stampata che viene da RAFAELE	1
Un paesaggio piccolo di pennino di TITIANO	1
Un disegno di prospettiva di ANSALDO	8
Un altro disegno di mia mano di un bacile tondo de quattro elementi	18
Tre cartoni del CAMBIAGIO, uno di un putto, e due altri che significano l'imprese di Venetia e Roma	35
Un quadretto al tondo del mio ritratto con sue cornici tonde ²⁷	
Un altro ritratto tondo del sig. Paolo Aicardo	28
Una bozza di N.a Sig.a che viene da TITIANO	4
Una bozza di un cavallo	4
Un quadro di una serva che inversa dell'acqua	50
Una cena di Cristo con sue cornici in stampa di PAOLO VERONESE	7
Un'altra carta stampata con cornici di Cana Galilea	7

²⁷ Non è stato rinvenuto, ma vedere CAT. P.126.

Un'altra stampa con sue cornici delle nozze di Cupido di BARTOLOMEO SPLANGER	7
Un'altra stampa con sue cornici del BAROTIO d'una Anuntiata	2
Un'altra stampa di s.Roco, di PIETRO PAOLO	2
Un'altra stampa di N.a Sig.a che va in Egitto del PAGGI	2
Un mio disegno in telaio d'ORATIO	18
Un bassorilievo formato in gesso dell'istoria del Conte Ugolino con figli	18
Una testa di terra cotta di rilievo di FR.CO FANELLI, fiorentino scultore	18
Un corpo gettato di gesso che viene da MICHEL'ANGELO	1
Una testa di Moisè di gesso che viene dall'istesso	1
Una nottomia gettata in cera con la sua forma da gettare	35
Un disegno in carta d'un arme Doria di PERRINO	18
Un ritratto di mia suocera	
Un bojolo per l'acqua benedetta d'argento in forma di rumia di peso	
Una sottocoppa d'argento di peso	
Una coppetta d'argento dorata	
N.o sei forcine d'argento da 4 branchi, e n.o 6 cucchiari di peso	
Una lucerna di tre lumi di lottone	50
Un'altra di un lume solo di lottone	3
Un'altra lucèrna di lottone lunga in forma di candelieri di un sol lume	5
Quattro candelieri di lottone	4
Un instrumento di prospettiva inventato da me	
Due archibuggi ossia pistonni da ruota, una terzetta da ruota	50
Un'altro archibuggio da micchia	18
Una spada e una coltella	12
Un letto di noce con suoi pomi dorati	25
Due strapunte con suo origliere longo	40
Quattro origlieri piccoli	18
Un moschetto di seta verde e pastella	50
Un altro moschetto bianco di tela rara	40
Un altro moschetto di tela tale e quale	10
Dodici cossinetti di seta color dorato e rosso e mischiato	50
Uno specchio piccolo con sue cornici	2
Sette cadreghe grandi da Huomo di vacchetta rossa, cinque senza	

frangia e due con frangia	140
Sei carregotti di vacchetta rossa con franzia da donna e carregotti simili da uomo	96
Due altri sgabeletti di vacchetta snodati	4
Tre bufetti di noce	25
Una conca da sala con sua stagnara di rame	
Una stagnara piccola di rame	
Una coltre di seta a due visi di color giallo e rosso	60
Un'altra coltre di drobetto di seta cremisi per l'inverno	60
Due coperte di lana	32
Due Panni con frangetta attorno	30
Due drobletti bianchi fini	30
Un tapeto da tavola di panno turchino	40
Un altro tapeto turchino più vecchio	8
Un tapeto di corso dorato	6
Due portiere parimenti di conio dorato	12
Un mezarò di colori all'uso turchesco	3
Un paio di lenzuoli di lino con suoi pissetti lunghi tali e quali	
Tre para di lenzuoli di lino con suoi pissetti	
Un altro paro di lenzuoli di lino senza pissetti	
Cinque lenzuoli di canepa	
Otto tovaglie fine	
Un'altra tovaglia più ordinaria	
Una tovaglia di tela	
Tre longhere	
Tovaglioli fini n.o trentatre	
Tovaglioli ordinari n.o nove	
Macramè fini n.o sei	
Una tovagliola da spalle	
Un sciugatoio da testa di tela	
Tre macramé ordinari	
Scionie grandi per origlieri n.o diciasette	
Scionie piccole n.o sei	
Un lenzuolo di tela grossa	
Camigie n.o	
Paia quattro muande	
Una tovaglia fina vecchia	

Una pietra di porfido per maccinare	
Un'altra pietra di serpentino rotonda	
Sei compassi di lottone belli e buoni	
Due penne di lottone per tirar linee	
Una riga di lottone	
Un'altra riga di abano da tirar linee paralele con facilità	
Una campanella di lottone	
Una mostra di horologio	
Due calderette di rame	
Una conca di rame	
Un testo di rame	
Una secchia di rame	
Un tondo da tavola di stagno	
Due tondini di stagno	
Una baranza da pesare di rame	
Un tanine (sic) di rame e un vaso di rame per nettare penelli	
Una graticola di ferro	
Una cantinetta co' suoi fiaschi	
E più di tutti li utensili nominati nel mio testamento che lascio a Margarita mia serva	
Di più due mezze cassie di noce	
Un bancaretto e una cassietta di legname bianco	
Una scala da dipingere fatta far nuova	
Tre tomi della vita dei pittori illustri	35
Due tomi di lettere familiari del Zucchi che si daranno alli figliuoli di Sebastiano mio nepote	35
Un libro di precetti de la pittura di Leonardo da Vinci	35
Un altro libro delli cinque ordini di colonne e altre curiosità del Vignola	18
Un libro di regole di prospettiva del detto	5
Un libro di geometria d'Alberto Durero	8
Un altro di Sebastiano Serlio	8
Un altro di architettura millitare di Buon Aiuto	
Can.ri	8
Una Bibia sacra	5
Un libro di stampe de santi eremiti	2
Un libro di sculturia del Vassalli	8

Un libro di architettura di Vittruvio	3
Tito Livio	3
Un altro scritto a mano per la dichiarazione de la nobiltà de vari Pittori e lite seguita e difesa del Paggi	
Un libro todesco di fortificationi militari	
Fisionomie del Posta	3
Un libro di scene stampate per comedie	6
Un libro di architettura di Pietro Cattaneo	3
Un libro todesco di arte liberale	2
Libro di astrologia del Piccolomini	1
Libro de figure del Testamento vecchio e nuovo	1
Libro stampato di carteloni, ornamenti e imprese	3
Le vite de santi Padri	2
Il Flos sanctorum	2
Iconologia del Ripa	
e più diversi'altri libri ordinarij	4
firmato GIULIO BENSO»	

Ad una attenta lettura del quinto testamento e di quello qui pubblicato, si notano alcune differenze. Anzitutto la volontà del Benso di esser sepolto non più a Genova (essendo tornato al paese natio), ma nella chiesa da lui stesso progettata nel convento delle monache Agostiniane (cap. 4): non si conosce il motivo per cui tale volontà non venne poi attuata, ma si scelse la collegiata di San Giovanni Battista. Nelle disposizioni testamentarie non viene più nominato Raffaele Soprani, a cui probabilmente aveva fatto dono in vita dello strumento di prospettiva citato nei precedenti atti. Sono aggiunti nuovi eredi come la nipote Pelegrina e il canonico Gio. Francesco Lengueglia. Scompare poi il nome di Cattarina del Martini, sua serva, ed appare al suo posto quello di Margarita, Il Belloni notava già come dopo quattro mesi dalla redazione del quinto testamento Caterina si fosse sposata, lasciando quindi il lavoro da governante in casa Benso. Soprani non compare più, forse lo strumento di prospettiva gli fu lasciato poco prima che il nostro pittore morisse.

20
35.
Nel nome di Dio si ad. Sig. Giulio
Bento o Bernardino, sano, sano, grato
di mente, senso, loquello, e intelletto
sappendo che non vi e cosa piu certa
della morte, ne piu incerta dell' hora
di quella; e sapendo ancora avere la
mente degli huomini mutabile, e
variabile sino alla morte, e questo
essendo pienam. informato hauere esso
per il tempo passato fatti alui testamti.
quali al presente non restano di sua
sodisfazione, perco' fa il pnto atto
tutti li nuovi e annulla, e per il
pnto suo nuncupatio testamti, che
si chiama senza scritti, ha' disposto, e
dispona di se, e delle cose sue in tutto
come in appresso.
primieram. hora e sempre raccomanda
l'anima sua al Creatore, e Dio,
alla Beati. Verg. Maria, a tutti gli
Angeli, e Santi del Paradiso, e vuole
che il suo corpo sij sepolto nella
Chiesa delle M. M. de. monache della
sancta Annunciat. del pnto luogo
della Picca, obligando l'infra scritto
suo herede a fare la spesa di far
rompere il Pavim. di d. Chiesa, e
di nuovo accomodarlo in sodisfazione
di d. M. M. de. madri con pagare
tutto quello fara bisogno, e farle
fare un lapide semplice col nome
di on. Tabarra, o come meglio
parera al d. suo herede. obligandolo
di piu a fare celebrare nella
d. Chiesa due anni sepolto, messa
decanto per l'anima sua. —

Di piu lascia a P. Bernardo Bento
suo nepote, e suo infra scritto herede
un Quadro della sepoltura di Cristo,
con sua cornici dorata del Caraccio
un' altro quadretto d' una nostra sig.
di Bartoli dal Procaccio, un' altro
quadretto d' altra nostra sig. col
bambino che dorme fatto di penna
un' altro di rose di fiori; una
loggia coronata con suo armario
d' oro, un Tavolino scagolare
di noce con suo scagno e ornimen
di noce. —

Di piu lascia alla sig. Telegina
sua nipote il specchio grande
che ha' nella sua camera, con suo
quarnero d' argento. —

Di piu lascia al Can. P. Gio: Fran
Lengueghia un quadretto d' un Cri
ambronda del Pigi. —

Di piu lascia a Sebastiano Lengue
suo nipote un quadretto di penna
fatto in vama d' una nostra sig.
col bambino che dorme. —

Di piu lascia a Margarita sua serua
se continuerà a servirlo sin' all'
ultimo de suoi giorni, e non altro
il letto piccolo dorato, dove essa
dorme, con due strapuntone, e suo
orificio lungo, due para lenzuoli
tali e quali, uno colore aurbino
di ueloto, un' altro colore verde
e castella e nera di Damascigi;
un Drobetto d'oro, Di piu uno
stagnone di vama piccolo y lauor
le mani, una cinea di vama in
scaldato, un ramaiolo di ram
un colaherba d' vama, una

padella da friggera, un tello picciole
gle arte, un paro d'orepied' d'io
ferro, una meperas, una cassiera
a guisa di sedile, un carrattello,
una giarva da olio, un Bufaco
picciole che tiene al punto in cucina
con Palatras, pugnates, et altri
piatti di terra che sono in cucina
e poi un specchio, cioè quello
che al punto resta nella camera
dove dorme d. Margarita, resto
un paro in una parte. —

i più latti, e oblige il suo infoscritto
Lando, a pagarle durante la vita
d. d. Margarita liva ventiquattro
ogni anno se lo ricevira sine alla
fine anni sopra. —

Il resto poi d. resto li suoi beni, veggio:
ni, e attini che competono o prima
competono al d. sig. Giulio, ha
instancia, e instancia herede
di sua propria bona ha nominato
e nominato P. Bernardo Seno suo
nepote, il quale vuole che in sua
vita sij esso libero Patrono del
reddito e usufrutto di resto la
d. sua heredita, la quale pare
vost' obligato a pigliare in inven-
torio, et il quale Inventario
sarà fatto dal d. sig. Giulio, e
stabilito di sua propria mano
Lando da me infoscritto nostro
infilato nel punto Testam. vidd:
condi pari d. dichiarare davanti
ica vita, quello hanno venduto,
i Cessate da d. Inventario, o di
vost' accresciuto. e d. resto —

quello che sara posto in d. invento
et cheso la cose donata, incarvica
il d. suo herede a fare vendita
al più presto che sia possibile,
tanta della cosa d. Seneca, di
retti i quadri, e disegni che sono
in Seneca in casa del sig. Gio: Carlo
Bovelli, quanto d. resto quelli che
ha qui all' d. casa, quali resti
restano scitti in d. Inventario
si come d. resto le altre volte.

E d. resto quello ne cavera
pagati prima i carvichi d. d.
sua heredita, il resto albrato
nella compra de luoghi de
Monti in Roma, avvertendo
pari d. suo herede a fare vendita
d'ogni cosa in quel campo, e
modo come meglio le parra
o maggior utile d. d. sua heredita.

E d. resto quello che ha venuto
venduto, e allucato nella compra
d. d. luoghi de Monti, o vero non
avene allucato darne distinto
anno alla M. d. de monacha
dalla san. annunciate del
punto lungo; come anche d.
resto quello non ha venuto ancor
venduto, perche in tal caso
lascia e vuole che dopo la
morte d. d. suo nepote e herede
Lando M. d. de monacha habbino
avvertiti d. venduto, o for venduto
resto quello restira non venduto
in Publica Calza, al più utile
di d. sua heredita, si come ancora
Lando sua casa d. Seneca, quando

non veltore ancora venduto, e
collocare tutto il danaro nella compra
di detti luoghi de Moni in Roma
come sopra
Haddis poi di resto quello cui sarà
di d. sua heredità, vuole, e ordina
che doppo la morte di d. suo nepote
a herede come sopra debba sempre
venire per il Salario e pagam.^{to}
di un Cappellano il quale sia
obligato a celebrare ogni giorno nella
Chiesa delle d. M. d. Monache
se parò il reddito che si cavara
da d. sua heredità sarà almeno
di tre ducento genari; al vint.
che d. serviti e messo h. debbano
ridurre a quel numero e giorni
che giudicherà il d. suo herede in
compagnia delle d. M. d. Monache
secondo l'usato e reddito che
ui sarà con l'applicazione del
sacrificio di rete le d. messe per
l'anima sua, e secondo l'usato
invenzione, obligando di più il
d. Cappellano a cantare in d.
Chiesa ogni anno un' anniversary
per l'anima di suo Testatore in quel
giorno più vicino e comodo al
giorno dello suo morto. —
minando Patrono in perpetuo
di d. sua Cappella le d. M. d. Monache
della Chiesa, che pro-
tempore ui saranno, alle quali
da facti e libera autorità di
allegare d. Cappellano, il quale
sempre e quando un serviti
de messo e capella con fedeltà,
e commodità alle d. Monache,

potranno esse rimovute dall' d.
serviti, e alleggare un' altro —
a suo benplacito, e questo debba
fatta una e più volte, e sempre
e quando d. Cappellano un serviti
alle d. messe e commodità della
de Monache, e unovato, come
si annuono. —
Dichiarando però che sempre, e
quando ui sarà qualche sacerdote
o sacerdoti de descendenti da
sebastiano Longuefia suo nepote,
che quello o quelli s'anno prefati
ad' ogni altro, e siano debbi
ammessi alla serviti di d. Capella,
e messo con loro come quelli
che fossero ad' serviti, e che
non possano esse rimovuti da
quelli che in caso de mancanza
di celebrare le d. messe come
sopra. e quando non ui
siano sacerdoti della d. descendenti
vuole che siano prefati a detti
filii altri i filii di Gio. Andrea
Sibilla o Bardi, se saranno
sacerdoti, e non essendo
di questi vuole che siano
prefati a detti filii altri i
sacerdoti della Parrocchia de
Bardi che s'no alla Piazza;
Dichiarando che d. Capella
o Capella sia ammovibile del
bene de Monache laici; i che
d. clero non si faccia sempre
col suo consenso delle d. Monache,
senza autorità o intervento
dell' ordinario, né di qualche
altra

Inventario fatto da me Giulio Carlo d'Uffizi in via della Calza
 ch'è stato firmato di mia mano.

Esposime una casa nella Piazza d. S. Saffaro nella Città
 d. Genova

Dipinti tengo in Genova in casa del Sig. Gio: Carlo Borello le
 seguenti dipinti, e quadri, come si videro in lista in fine, e sottoscritti
 di sua mano.

Esposime un disegno di Chiaroscuro d. Perrin del rogo, rappresentante la Sacta d. Apollo, in lapis d. rosso	dip. ^o	15.
una Madonna con sue cornici d. ebano e tavole del Coraggio	dip. ^o	25.
una testa d. Andrea del vanto di lapis rosso.	dip. ^o	2.
un'altra d. pastelli del Barotto	dip. ^o	2.
un disegno in grande di ped. B. e C. d. Annibal Caraccio	dip. ^o	22.
un'altra del concilio de Dei dell' istesso	dip. ^o	4.
Altri sei disegni dell' istesso che vengono da Raffaello	dip. ^o	4.
in pastelli di Paolo Brilla e un altro di penn. infel.	dip. ^o	1 $\frac{1}{2}$
un'altro disegno di lapis saccarino	dip. ^o	0. $\frac{1}{2}$
una di pinta de donni antichi d. Perrino	dip. ^o	15.
un'altra figura dell' istesso rappresentante la fama	dip. ^o	6.
due Teste d. Bar. i. plager uno d. un'adone, e l'altro d. ven.	dip. ^o	4.
un disegno d. un S. Goro del Bergomasco	dip. ^o	2.
un'altra d. un S. Bari. d. venetico salimbene	dip. ^o	1.
un disegno grande del Barotto d. una di pinta de donni in olio	dip. ^o	3.
Altra della nativita del Parmesano	dip. ^o	2.
un disegno d. Luca del Cambiagio	dip. ^o	1.
un disegno d. S. Sebastiano dell' istesso	dip. ^o	0. $\frac{1}{2}$
due altri dell' istesso d. una Madonna, e altro d. mercurio	dip. ^o	1.
Altra d. armida del Paggi	dip. ^o	0. $\frac{1}{2}$
Altra d. un Apollo dell' istesso	dip. ^o	0. $\frac{1}{2}$
Altra mio disegno della di pinta de donni in prospettiva di pinta nel capo dell' annunciaz. d. Gen.	dip. ^o	3.
Altra mio disegno di prospettiva di pinta parimente in d. Curo	dip. ^o	6.
Altra disegno d. lapis nero d. una femina del Caraccio	dip. ^o	2.
Altra d. una Contadina d. Sinibaldo Scopa	dip. ^o	2.
Quattro figure in lungo d. Perrino	dip. ^o	1.
	dip. ^o	217. $\frac{1}{2}$

Un disegno di S. Tomaso del Paterno	1/2	2.	
Altri della conversione di S. Paolo di Cambiagio	1/2	2.	
Altri di un'assonza di Ansaldo	1/2	0.	1
Altri dell'istesso di Chiaroscuro	1/2	0.	1
Due altri miei disegni della queste facce del Caro red.	1/2	0.	1
Due figure di Chiaroscuro di Giuseppe d'Alpino	1/2	0.	1
un disegno di Diana ibrica di Lorenzo Tassarone	1/2	1.	
Due disegni grandi di pal. g. uno fatto da me e il Caro	1/2	6.	
dell'annunciazione, e l'altro di l'alma di Lello	1/2	0.	1
Un altro fatto da me di Carlo mio di un'vista nuova	1/2	0.	1
Tre altri quadretti: uno del Lavoro, l'altro di Bern. Costello	1/2	2.	
e uno di pino di colui che viene da Michelangelo	1/2	0.	1
Un secondo disegno del compimento dell'annunciazione fatto da me	1/2	0.	1
Due teste di pastelli: una di un'Angelo, e l'altra di una	1/2	0.	1
notte di fatto da me	1/2	0.	1
Due altri di Simbato scorno	1/2	0.	1
un gruppo di prospettiva e l'altro di disegno di una fiumana	1/2	0.	1
di Anonimo, e l'altro di un'isola in carta nautica fatto da me	1/2	0.	1
una testa colorita di un vecchio.	1/2	0.	1
una nativita del Carmegiano di penna	1/2	0.	1
Altri di disegno fatto da me di un'Attorta in carta nautica	1/2	0.	1
Tre quadretti: uno di una nativita di notte di Bern. Costello	1/2	1.	
l'altro di una testa del Lucio, e l'altro di una notte	1/2	0.	1
di Bern. Costello in braccio	1/2	0.	1
Altri di un'annunciazione fatto da me.	1/2	1.	
Altri di una notte di Bern. Costello di Andrea del Sarto	1/2	2.	
Altri di una figura di Polidoro	1/2	1.	
Altri di un'ibrica di S. Giuseppe di Chiaroscuro	1/2	0.	1
una figura di un'orso del Cambiagio p. noniana	1/2	0.	1
Due fondini piccoli con una decella di S. Pietro e Paolo, e una	1/2	0.	1
figura di S. Andrea di stampa	1/2	0.	1
Altri di una figura grande al naturale di Lervino	1/2	6.	
Altri paesaggio dell'istesso	1/2	0.	1
Altri di Chiaroscuro che viene dall'istesso	1/2	0.	1
Una figura di Carlo mio di una femina, con un viso in	1/2	0.	1
testa del Carmegiano	1/2	0.	1
Altri di notte di Bern. Costello del Sarto	1/2	2.	
	1/2	36.	1

Una Coperta d'arg. Draba
 Num. Sei facine d'arg. Daq. brachi e n. sei cucchiari
 d. ceppo
 Una Cucerna d. in Lami di Lanna _____ £ 50.
 Un'altra d. con Lameste d. Lanna _____ £ 13.
 Mialtra Cucerna d. Lanna lunga in forma d. condalera
 d. un Lameste _____ £ 5.
 Qualro condalera d. Lanna _____ £ 6.
 Un istrum. d. Proceccia inventato da me - £
 Due arbiduggi, o' in panni da vusta; materassa
 da vusta. _____ £ 50.
 Un'altro arbidugio da micchia. _____ £ 18.
 Una spada e una Coltella. _____ £ 12.
 Un Ceto d. uice con sua poma draba _____ £ 25.
 Due stragune con suo crigliero lungo _____ £ 40.
 Quattro criglieri picoli. _____ £ 18.
 Un moschero d. seta verde e pastella _____ £ 50.
 Mialtra moschero bianco d. tela rossa _____ £ 40.
 Mialtra moschero d. tela tale eguale _____ £ 40.
 Dodici crinette d. seta d. cho draba e vno emichet _____ £ 50.
 Un specchio picolo con sue crinette _____ £ 2.
 Sette cadreghe grand. da buomo d. vacchetta vna
 cinque senza frangia, e due con frangia _____ £ 140.
 Sei correggi d. vacchetta rossa con frangia da
 Donna, e due correggi simili da buomo _____ £ 96.
 Due altri scabellari d. vacchetta suda. _____ £ 4.
 Tre bufetti d. uice _____ £ 25.
 Una anca da sala an sua straguna d. rame. £
 Una straguna picola d. rame. _____ £
 Due straguna d. seta e due uici d. cho giallo e vno _____ £ 60.
 Mialtra alca d. drobecc d. seta cremesigl' in vno £ 60.
 Due coperte d. Lanna _____ £ 32.
 Due panni vni con frangia a tutto _____ £ 30.

Due drobbi bianchi fini	8	30.
Un foglio da tavola d. panno armeno	8	40.
Un altro foglio d. panno arab. più vecchio	8	8.
Un foglio d. cuoio dorato	8	6.
Due portelli parimente d. cuoio dorato	8	12.
Un mezzo d. altri all'uso arabesco	8	3.
Un paio d. Cinghiali d. Cuoio con due gemme Confite.		
Due paia d. Cinghiali d. Cuoio con due gemme tali eguali	8	
Un altro paio d. Cinghiali d. Cuoio con due gemme.	8	
Cinghiali d. cenera	8	
Otto maglie fine	8	
Un'altra maglia più ordinaria	8	
Una maglia d'ala	8	
Un'altra	8	
Toraghi fini num. ventasei.	8	
Toraghi ordinarij n. nove	8	
Macroni fini num. sei.	8	
Una maglia da spalle	8	
Un singolaro decapato d'ala	8	
Tre macroni ordinarij	8	
Storie grandi ff. avigliati n. di accette	8	
Storie piccole num. sei	8	
Un Cinghiale d. selagoma	8	
Carraigia numero para quattro muonde	8	
Una maglia fine vecchia	8	
Una pietra d. Papiro ff. macroni	8	35.
Un'altra pietra d. serpentina rotunda	8	18.
Sei compassi d. Corno belli eduni	8	90.
Due penne di Corno ff. Avor Cinea	8	
Una viga d. Corno	8	4.

Una Cena Domini d. mia mano _____ dy^c 0. $\frac{1}{2}$
 Un disegno d. S. Severino del Bordio _____ dy^c 4.
 un passaggio d. Luc. Todetti _____ dy^c 2.
 un quadro in prospettiva d. Crist. che caccia i giudei
 dal tempio _____ dy^c 8.
 una notissima in ghirlanda d'affetti _____ dy^c 3.
 un quadro d. S. Anania abate _____ dy^c 8.
 Tute. C. riprod. quadri, e disegni sono in Casa del figlio
 suo: Carlo Lorello. dy^c 25. $\frac{1}{2}$
 Copia l'infasciata che tengo nella casa qui alla Dicione
 eppoi un quadro della sepoltura d. Crist. del Caracci in
 vane, in sua cornice dorata, un altro quadrato
 d'una notissima del Procaccino, un altro d'una Madonna
 fatta d'ogni dama, un altro quadrato d'una con
 cornice d'ebano, che lascio al Bern. mio nipote.
 Una Coppola d'Annata con due armerie etc, un buffetto con
 gloria con suo scario d'una che parimente lascio al
 S. mio nipote _____
 Un specchio grande quadrato d'arg. che lascio all'ingl.
 Pelegina mia nipote. _____
 Un quadro di pino in vane in ovale d'una notissima
 il Bambino che dorme, che lascio a Sebast. mio nipote.
 Una testa d. un Crist. agonizante che lascio al Con.
 S. suo: Francesco Carueffio _____
 Copia con mio disegno d. lapis rosso, e nero in sua
 cornice d. un S. Giuseppe. _____
 Una coppa del Procaccino d. S. Caterina alla vesta _____ t 25. gent.
 Un disegno con sua cornice d. Bart. Spilanger
 della città e città _____ t 16.
 un ritratto in stampa, con sua cornice d'ebano _____ t 2.
 una testa d. miniatore d'Angelo Piccola con cornice _____ t 30.
 un schizzo d'una figurina piccola con cornice del Bordio _____ t 6.
 un disegno piccolo stampato del Larnesiano _____ t 2.

Mi' altra copia d' abaco da tre linee parallele in facilità 6.
 Una compendiosa d' abaco. _____ 8
 Una method. d' arithmetica _____ 8 14.
 Due tabulæ d' nome _____
 Una cued. d' nome
 Un testo d' nome
 Una scella d' nome
 Un ande data d' stagno
 Due andini d' stagno.
 Una baronja da ceponi d' nome.
 Un tomme d' nome con vago d' nome y netto cambi.
 Una gratia d' ferro
 Una continella con suoi fiaschi.
 E più altri li utovilli munita nel mio testame che
 l'olio a margarita mio verua
 Di più due mepp' case d' voce _____ 8
 Un bancarello e una cartella d' agnome d' abaco
 Una scala d' disegno fatto per mano _____ 8
 Tre anni de libri della vite de Littori Maestri _____ 8 35.
 Due anni d' lettere familiari del zuechi, che si
 dovranno alli figliuoli d' Sebast. mio nepote. —
 Un libro de prelati della Pittura d' Leonardo da
 Vinci _____ 8 35.
 Mi' altro libro delli cinque ordini d' abaco, e
 altre curiosità del pignora _____ 8 18.
 Un libro d' regole d' Prospettiva del D. _____ 8 5.
 Un libro d' Geometria d' Albert Durer _____ 8 8
 Mi' altro d' Sebastianus Serlio _____ 8 8
 Mi' altro d' architettura militare d' Jean amand _____ 8.
 Una biblia sacra _____ 8 5.
 Un libro d' stampa de sona e vania _____ 8 2.
 Un libro d' mania del vasalli _____ 8 8.
 Un libro d' architettura del pignora _____ 8 8.
 L'istesso _____ 8 3.

Un'istoria stampata che viene da Raffaella	4	1.
Un paesaggio piccolo di penne di Titiano	4	1.
Un disegno di prospettiva di Andrea	8	8.
Un altro disegno d'una mano d'un facile fondo de questo elemento.	8	18.
Tre Corni del Cambagio, uno d'un Pietro, edue altri che significano l'impreta d'Venezia, e Roma.	8	35.
Un quadrato in fondo del mio ritratto in sue cornici d'edif.		
Un altro ritratto redi del sig. Paolo Riccio	8	28.
Una bozza d'una nottiglia che viene da Titiano	4	6.
Una bozza d'un Cavallo	4	6.
Un quadro d'una Veneta che incarna dell'acqua	8	50.
Una Carta d' Cristo con tre cornici in stampa d' Paolo Veron.	4	2.
Un'altra carta stampata in cornici d' una galles	4	2.
Un'altra stampa in due cornici della nozze d' cerchio & d' Harco. plonger	8	2.
Un'altra stampa in sue cornici del Barbio d'una nuncia	8	2.
Un'altra stampa d' S. How d' Pietro Paolo	4	2.
Un'altra stampa d' nottiglia che vi in egito dal lago	4	2.
Un mio disegno in teloro d' orario	8	18.
Un Cassa viliano formato in gesso dall'istoria del Conte regolino in fogli.	8	8.
Una testa d' terra con d' viliano d' forme fouelli. Piventino scolare	2	18.
Un corpo gettato d' gesso, che viene da Michel'ang.	4	1.
Una testa d' mite d' gesso che viene dall'istesso	4	1.
Una nottiglia gettata in cera con la sua forma da gettare	8	35.
Un disegno in carta d'un' arma Dorio d' Sen.	8	18.
Un ritratto d' mia socora	4	
Un bidio per l'acqua benedetta d' orf. in forma d' rumina d' gesso		
Una stampa d' orf. d' gesso		

un libro scritto a mano della Dictionnaire delle nobilita de
 ueni Pitri e lita seguita e difesa dal Laggi. +
 un libro Toscano di giustificazioni militari +
 Sommario del Porto + 3.
 un libro di scene stampate di Comedia + 6.
 un libro di architettura di Licio Geronio + 3.
 un libro tedesco di arte liberale + 2.
 libro di analogia del Liceo veniano + 1.
 libro di figure del Testamento vecchio e nuovo. + 1.
 libro stampato di costumi, cronologia, e imprese + 3.
 Le vite de' santi Padri + 2.
 Il libro sandrucci. + 2.
 Grammatica del Ligi + 4.
 e più di ueni a libri ordinarij +

Enrico Bonasini

APPENDICE B

Documenti d'archivio relativi ad artisti di Pieve di Teco

Andreas de p... quem in domo mulierum
Sub... tables per...

H. R. de An...
 Gabriel...
 fuerunt habuisse a d. Alexandro ex...
 ad habendam...
 quibus...
 panes...
 et...
 Gabriel...
 ita enim...
 non...
 sub...
 agi...
 sub...
 Bernard...
 nec...

II. Giorgio Delfino (1605)

ASI, Archivio di Stato Imperia, Sezione Garessio-Pieve di Teco

Notaro Antonio Agnese, 3 maggio 1605, atto n° 254.

Atto relativo allo scultore di discreto successo Giorgio Delfino, originario di Garessio, attivo a Pieve di Teco e nei comuni limitrofi, da Garessio ad Acquatico relativo alla commissione di un sepolcro per l'Arciprete di Garessio il 3 maggio del 1605



libre scripta quod et rante a d. i. vero bnd et bened. ducatori triginta compransis vob. solutis a d. vero benardo ducatori quorunda nota esse pmissit non q. v. d. i. sub

Actu e. q. v. d. n. r. Georgij ma- ter. m. p. d. non non p. ficret d. m. opus et non taderet p. r. i. agencio p. r. d. i. h. i. f. i. n. t. q. i. p. r. i. agencio possint et valeant tale opus aliunde enu- dano et interesse d. m. r. Georgij qu- tali casu teneat ad v. d. m. e. p. h. e. et ad restitucndu id quod recep- ita p. m. i. t. i. t. sub (v. d. i.)

quod d. i. m. o. p. a. d. i. g. l. i. d. a. t. i. s. i. n. l. i. q. r. e. p. e. d. a. t. o. r. Sub his p. d. e. q. b. u. s. me d. a. t. a. m. f. g. u. e. n. i. a. p. o. b. m.

Actu in d. n. r. p. l. e. b. i. s. a. d. b. a. r. c. a. d. p. e. a. n. o. i. s. p. i. t. i. b. u. s. t. e. l. l. i. g. d. P. l. a. c. o. d. e. l. i. n. q. u. i. t. a. b. d. G. e. o. r. g. i. j. et n. r. d. A. n. t. o. n. i. o. v. i. a. t. e. b. e. l. o. n. e. u. n. b. o. b. u. s. d. e. p. l. e. b. e. r. o. u. e. s. i. m. o. b. h. i. s. d. e. q. u. a. r. t. a. d. i. e. p. p. t. i. s. (v. d. i.)

Sapient. d. Georgij d. ostent. h. i. c. h. u. s. p. o. n. t. e. e. t. d. i. m. o. d. o. p. l. e. b. e. r. i. m. r. e. c. e. p. i. s. s. e. a. d. d. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. t. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e.

Cap. 7. ducatorum et d. i. p. u. b. l. i. c. i. s. u. p. r. a. s. t. d. e. b. i. t. i. q. u. o. r. u. m. s. u. b. i. t. o. r. e. f. a. b. r. e. et p. l. e. b. e. r. i. s. m. e. i. s. v. e. r. i. t. e. m. i. n. t. r. u. m. d. a. t. a. m. v. a. l. e. s. s. G. e. o. r. g. i. j. d. i. q. u. i. s. p. u. t. e. t. i. l. l. o. r. u. m. r. e. b. i. t. i. s. e. t. r. e. c. e. p. i. s. s. e. c. o. n. s. i. l. i. u. s. a. d. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. q. u. a. r. e. i. t. o. r. e. m.

Actu in h. i. c. o. p. i. n. o. r. i. s. t. e. l. l. i. g. d. h. a. b. u. i. t. d. p. l. e. b. e. r. i. s. d. e. q. u. o. r. u. m. r. e. b. i. t. i. s. e. t. r. e. c. e. p. i. s. s. e. c. o. n. s. i. l. i. u. s. a. d. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. e. t. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. 14. m. p. t. i. i. n. v. i. l. i.

Actu in h. i. c. o. p. i. n. o. r. i. s. t. e. l. l. i. g. d. h. a. b. u. i. t. d. p. l. e. b. e. r. i. s. d. e. q. u. o. r. u. m. r. e. b. i. t. i. s. e. t. r. e. c. e. p. i. s. s. e. c. o. n. s. i. l. i. u. s. a. d. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. e. t. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. 14. m. p. t. i. i. n. v. i. l. i. S. u. p. r. a. d. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. v. i. c. e. p. h. i. s. p. o. t. e. t. o. d. m. o. d. o. t. e. l. l. i. g. d. h. a. b. u. i. t. e. t. r. e. c. e. p. i. s. s. e. c. o. n. s. i. l. i. u. s. a. d. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. e. t. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. 14. m. p. t. i. i. n. v. i. l. i.

Actu in h. i. c. o. p. i. n. o. r. i. s. t. e. l. l. i. g. d. h. a. b. u. i. t. d. p. l. e. b. e. r. i. s. a. d. b. a. r. c. a. d. p. e. a. n. o. i. s. p. i. t. i. b. u. s. t. e. l. l. i. g. d. p. a. u. l. o. d. a. m. i. a. n. o. b. l. e. s. s. i. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. e. t. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. 14. m. p. t. i. i. n. v. i. l. i. t. 1607. d. n. e. q. u. a. r. t. a. d. i. e. d. o. c. t. a. 22. J. u. l. i. a. d. b. a. r. c. a. d. p. e. a. n. o. i. s. S. u. p. r. a. d. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. v. i. c. e. p. h. i. s. p. o. t. e. t. o. d. m. o. d. o. t. e. l. l. i. g. d. h. a. b. u. i. t. e. t. r. e. c. e. p. i. s. s. e. c. o. n. s. i. l. i. u. s. a. d. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. e. t. b. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. d. e. n. e. d. i. c. t. o. r. e. m. 14. m. p. t. i. i. n. v. i. l. i.

Raymondus ~~factus~~ Sabusie
Precepisse ad d. Balth. sacro et
Gerard. nannello sup. et solent
duccatoros vig. octo et blaco
res pro rebo et completio d. d.
duccatoral seras in supras
subroffim. q. q. habit in
sane n. d. n. ser. ca. d. m. d. i. s.
ante me de constat ex app.
nam d. d. Georgi et re. h. q.
vig. d. m. d. et blaco. t. d. d. e. c.
in pecunia m. d. a. n. d. d. d. q. d.
v. i. s. d. d. Balth. et Gerard.
f. l. e. n. t. r. e. p. i. s. s. e. a. d. d. d. d. d.
d. n. o. p. i. s. t. p. f. e. d. u. s. q. u. a. r. e.
ad m. i. c. e. t. v. i. c. i. s. f. a. b. i. n. t.
s. i. b. i. s. i. n. e. n. d. a. n. t. e. d. d.
f. u. d. r. o. n. f. o. r. e. c. o. n. d.
i. n. t. e. r.
d. e. g. o. a. t.
d. e. d. n. r. o. d. d.

Actum in burgo plebs v. d.
testes D. Hed. quart. et
Conrad. et D. Victor. q. d. d. d.
d. d. d. d. d. d. d. d. d. d. d. d.

III. Giorgio Delfino (1616)

ASI, Archivio di Stato di Imperia, Sezione Candiasco-Pieve di Teco

Notaro Antonio Testa, 16 aprile 1616, Filza 32, n° 108.

Altro documento concernente il Delfino relativo delle commissioni di scultura nella provincia di Candiasco.



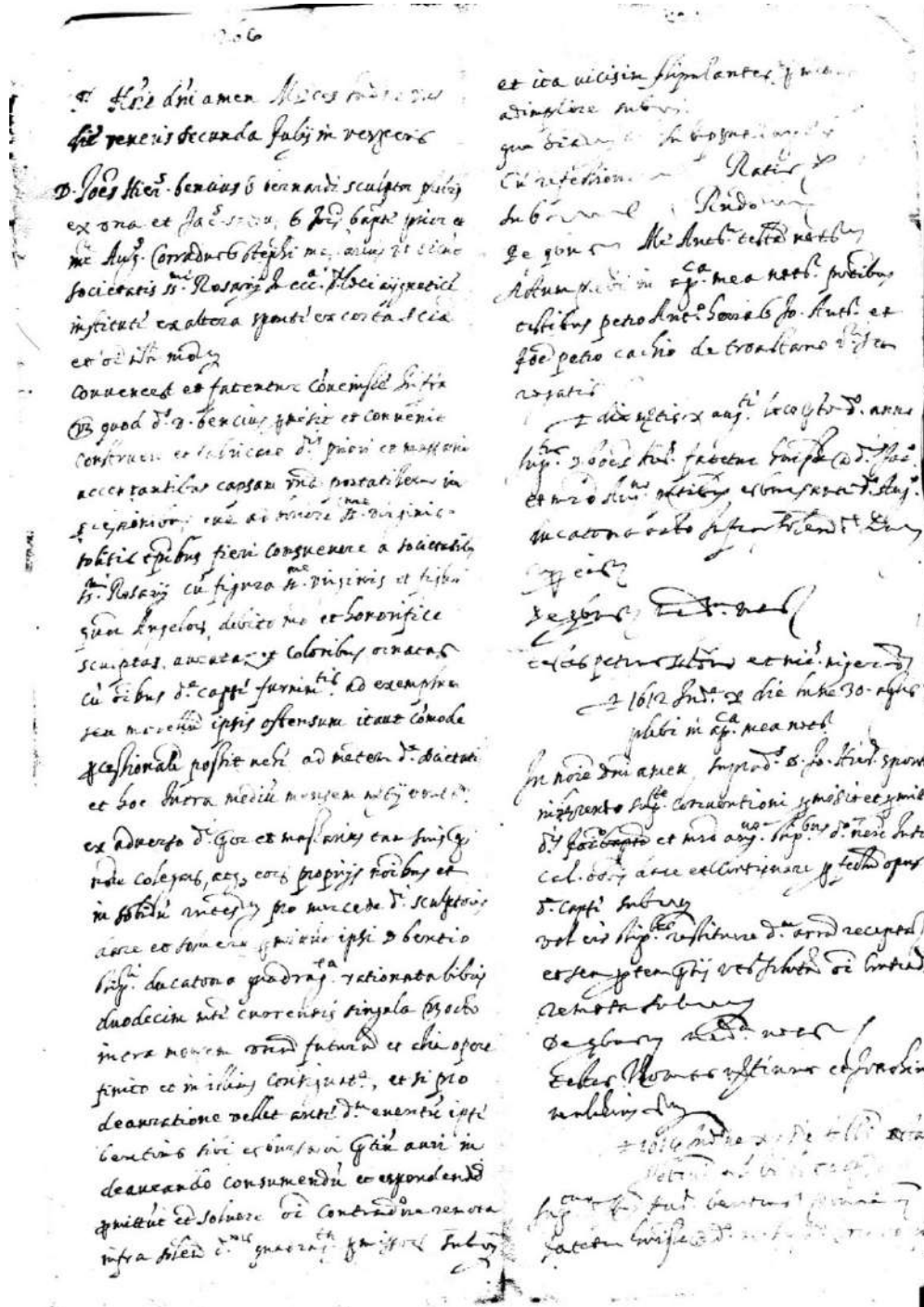
omnes prodesse. David et Salomon
reparandos in frontispicio d. r. l. o. m. o.
et insulae per ea. y. m. d. i. t. l. a. h. i. s. d. i. e.
delegis vate hura, tuz, h. m. h. u. g. l.
C. r. r. m. h. o. c. h. o. s. m. l. o. n. t. i. g. d. i. d. e. n. g.
p. b. r. a. t. i. s. h. u. b. e. r. y.
C. r. p. a. d. r. o. n. g. y. e. h. i. d. e. n. c. o. r. i. g. i. n. a. t. i. o.
m. o. r. a. t. e. m. p. o. r. e. p. o. p. u. l. i. s. d. i. f. f. e. n. c. i. a.
p. b. l. e. a. s. t. a. b. i. l. i. t. a. t. e. m. h. a. c. c. i. p. i. t. d. i. g. n. i. t. a. t.
e. t. p. e. r. d. a. n. t. i. s. m. d. e. a. n. t. i. s. p. i. n. i. t. i. e. c. o.
c. a. p. i. t. h. i. n. e. g. n. i. t. i. s. p. l. a. n. t. i. s. f. o. r. t. i. s.
p. e. r. g. e. n. t. i. s. a. e. d. i. c. t. a. b. i.
c. a. l. l. a. s. p. o. p. u. l. o. s. h. i. n. t. e. s. l. o. g. i. n. a. t. i. o. n. e.
o. s. e. n. t. i. a. p. l. o. r. i. s. d. i. e.

IV. **Girolamo Benso (1610)**

ASI, Archivio di Stato di Imperia, Sezione Acquetico-Pieve di Teco

Notaro Antonio Testa, 2 luglio 1610, Filza 30 atto n° 264.

Atto relativo allo scultore Girolamo Benso, fratello di Giulio a cui venne commissionata una cassa portatile da processione, decorata con la figura della Vergine e angeli²⁸.



²⁸ Probabilmente si tratta della *Coppia di angeli dorati e policromi*, conservata oggi nella parrocchiale di San Giacomo Maggiore ad Acquetico

APPENDICE C

Documenti relativi la commissione di Weingarten

I. Lettera del 9 dicembre 1629

Riassunto della lettera ricevuta da Giulio Benso, da parte di Gabriele Bucellino.

(Sertorio, 1903, c. 372, c. 373, 3c. 73 v., c. 374, c. 374 v.)

La trascrizione sarà seguita dalle riproduzioni fotografiche dal manoscritto di Lorenzo Sertorio:

«Il padre Fra Gabriele Butzellino /1/ (nota 1:Butzelino o Bucelino fu Gabriele nacque a Diessenhoffenin Turgovia/Svizzera/ l'an 1599 fu abate di Weingarten ove morì in età 7' an 92. Vⁱ biographie universelle par Feller ²⁹) con sua lettera del 9 X^{bre} 1629 spedì a Giulio Benso dimorante allora in Genova il disegno prospettico della basilica dei benedettini di Weingarten /2/(nota 2 : Weingarten che giustamente prende il nome dei vigneti che circondano tale città / wein/ vino e / garten/giardino è una piccola città con 6000 ab. del Wuttemberg sul versante danubiano. Oltre il borgo vi ha il castello di Weingarten abbazia imperiale dei benedettini, ove molti si univano in pellegrinaggi.) significandole che il S. abate [sic] voleva riformare e cambiare il tavolato ritto e piano che serviva di volta a quel magnifico tempio in volti di rame perché fossero più sonori e ripetessero con più dolcezza i suoni delle voci e dell'organo, e perché poi il Sig. Giulio Benso avesse più comodo e sicurezza di ornare in seguito e dipingere de^{ta} volta, si osserva in q^{ta} lettera che le colonne che sostenevano il muro erano oltre venticinque piedi, tutte di pietra fusa d'un sol pezzo, e si dice che gli antichi germano avevano l'arte di fondere le pietre stritolate , come si fonde il bronzo. E per animare il Sig. Benso ad un bel disegno si priega a presentarsi che l'imperiale Abbazia di Weingarten è la principale basilica della Germania, "fra omnibus reputatissima et unica commendanda". Con sta lettera a nome del S. Abate il Butzellino ordina altresì varii quadri per ornare il convento e la chiesa di Weingarten fra i quali:

1° Di Pipino duca di Bramante maggiordomo di Francia, poi re delle Gallie, padre di Carlo Magno imperatore. Principale fondatore ed amico dei Benedettini.

2. di Guelfo secondo duca di Norico che trasferì il monastero in luogo più comodo /1/

(Norico prossima d'Europa che corrisponde presso a fuori alla Baviera).

3. Di Guelfo terzo che trasferirà il monastero in luogo anche più comodo, ed è il suo proprio palazzo, ove si vedeva appunto situato.

4. Di Guelfo quarto che donò ai Benedettini di Weingarten grandissime possessioni

²⁹ Feller, 1847, II, p. 271.

5. Di Guelfo quinto cognonimato il Guelfo di Duca del Norico e di Toscana, marito della celebre Matilde di Toscana che soggettò al monastero di Weingarten, il monastero e dominio di Hoffen.

6. Di Enrico di Baviera duca della Sassonia inferiore, di Toscana, di Spoleto, di Verona, di Sardegna il più potente fra i principi Germani che comandava dal mare meridionale siculo fino all'equinoziale di Danimarca, il quale nell'auge della sua gloria fu chiamato il grande, si fece monaco, e rifece il monastero.

7. Di Giuditta regina d'Inghilterra che diede al monastero suddetto il più prezioso dei tesori la reliquia del sangue di N. S. Gesù Cristo.

8. Di Enrico re di Baviera, duca di Carinzia, conte del Tirolo, singolare dotatore di q^{to} monastero furono pure ordinate varie immagini di S. Benedetto con diversi fatti storici di una vita, immagini diverse di Maria Vergine, di Cristo N. S. e di Gesù all'età di dodici anni. Di S. Altone abate di Weingarten che flagella nel letto Guelfone secondo, perchè avea usurpato alcuni beni al convento di Weingarten. Un Ecce homo, un'immagine dell'Arcangelo Gabriel, ed il ritratto dello stesso Sig. Giulio Benso Pittore ed Architetto.

Altre immagini ordinate dai Patroni e Protettori di Weingarten =/

Di S. Benedetto abate di Montecassino patriarca dell'Ordine, a cui assistevano due angeli, e si associarono ad esso tre convocati = Di S. Altone oriando dei re di Scozia abate di Weingarten ordinato Vescovo per convertire i gentili, apostolo della Germania, e cognato di S. Bonifazio / se ne fa la festa il 5 Febbraio/ Di S. Bonifazio ex monaco benedettino primo apost^{lo} degli Anglo-Germani primo Vescovo di Maganza i martiri che consacrò il monastero di Weingarten ; Di S. Corrado o Courado monaco beneddino poi Vescovo di Costanza, di lui i fratelli e parenti erano seppelliti nella basilica di Weigarten./ Se ne fa la festa ai 26 9^{bre}/ Del beato Walico, terzo abate di Weigarten uomo santissimo adorante Cristo pendanti (?) da una vita col motto senza [...] flornito. / Se ne fa la festa ai 27 x^{bre}. Del beato Dietchamaro nato di nobile stirpe, nono abate di Weigarten tenente nelle mani un grappolo d'uva da cui preme il mosto in un calice sottoposto, e tenete il pastorale fra il braccio destro e sinistro / nel mosto [...] bened^{imo} dell'ab. Bucellino è notato solo come amerabiles --- et virtute perillustribus e sene fa la festa il 14 8^{bre} / »

342 561 3

1629. 9
 2000

Il padre fra Gabriele Buzellino in una lettera del 9. X. 1629 parla a Carlo Busso di.
 morante allora in Genova il disegno prospettico della basilica dei benedictini di Wisingarten 1.º
 signifiante che il S. abate voleva riformare e cambiare il modello sotto a piano che serviva di volta
 a quel magnifico tempio in sotto di raso fonda forniva per i suoi e rifattoria con fra Bologna i nuovi
 della voci. dell'organo, e anche per il sig. Carlo Busso usasse per comodo e si venga di ornare in
 seguito e di pingere di volte, si videro in 2.ª lettera che le colonne che sostenevano il nuovo erano sette
 venticinque piedi, tutte di pietra fusa d'un sol pezzo, e vi dice che gli architetti germani avevano l'arte
 di fondere la pietra strobilata, come si fonde il bronzo. E per animare il sig. Busso ad un tal disegno
 si spiega a penetrarsi che l'imperatore Ottavio di Wisingarten è la principale basilica della Germania
 sua "pro omnibus optatissima et unica commendanda". Con 3.ª lettera ancora del S. abate
 il Buzellino ordina altri vari quadri per ornare il convento della chiesa di Wisingarten per i quali:
 1.º Di Cipriano Vasa di Brabante maggior domo di Francia, per il della Gallie, padre di
 Carlo Magno imperatore - principale fondatore ed abate dei benedictini

111 Buzellino o Buzellius fra Gabriele nacque a Dissenhoffen in Borgovia / Svizzera / an. 1539 fu
 abate di Wisingarten nel monastero l'an. 98. V.º biographie universelle fra Geller.

121 Wisingarten che probabilmente prende il nome dai vigneti che circondano ^{l'alta città} ~~l'alta città~~ / Wisa / vasa e / garten /
 giardino è una piccola città in 6000 ab. nel Württemberg, nel versante danubiano, oltre il borgo di Wisa
 il castello di Wisingarten abbazia regolare dei benedictini, ora molti in si ricavano in folla di vigna.

App. C, I, Sertorio, Manoscritto, c. 372

Patroni Weingartenses huius loci
auctores sine Monachi.

1. S. P. Benedictus Abbas Cassinensis et
Patriarcha Avenionis. cui plerumq; visibili
forma aderunt duo angeli. ipsiq; comitatus
sunt tres corvi.

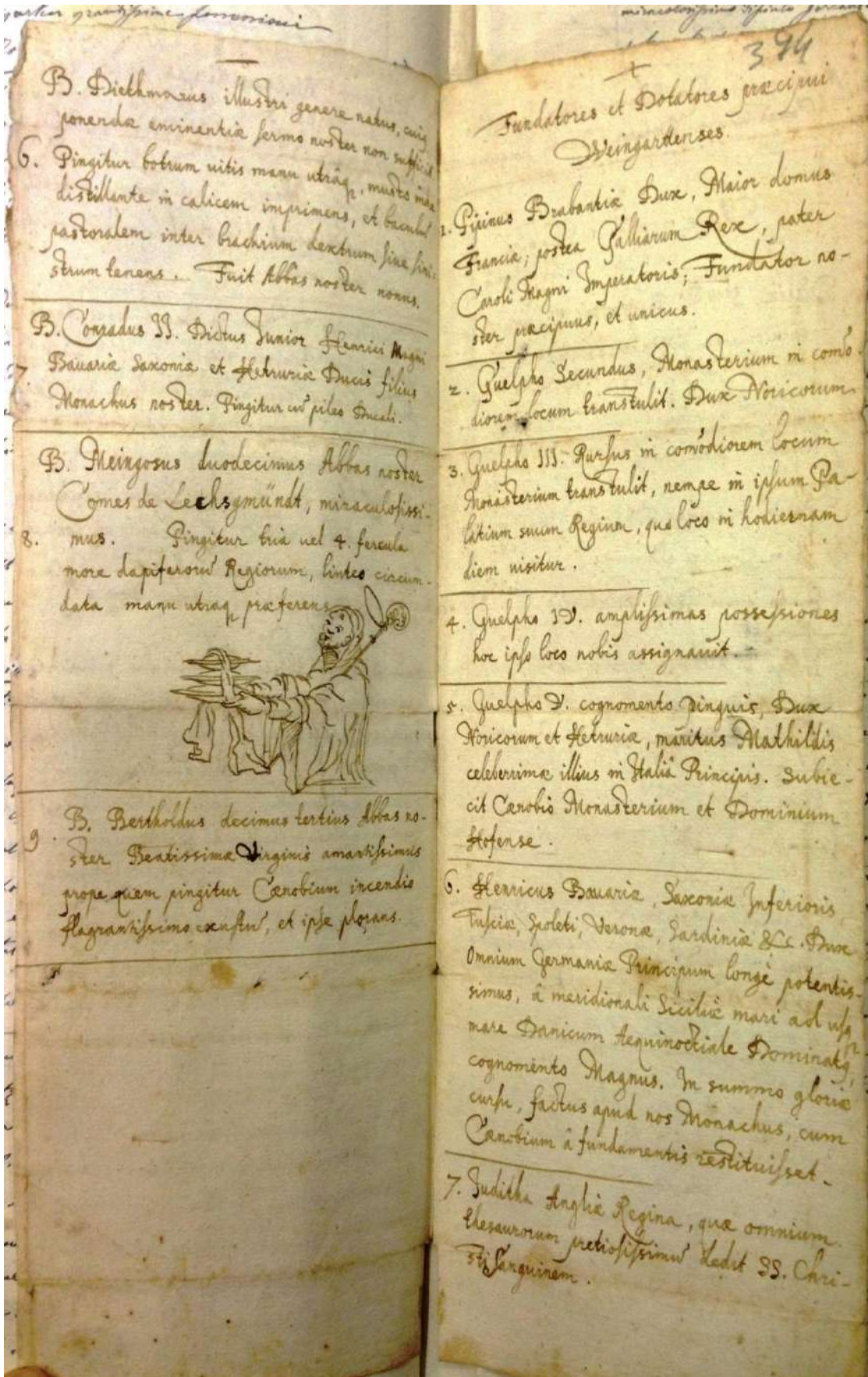
2. Bonifacius ex Monacho Benedictino Angli
Germanorum Princeps Apostolus, et primus
Archiepiscopus Moguntinus Martyr. qui Cera-
vium Weingarten consecravit.

3. Alto ex Regibus Scotia oriundus
primus Abbas nostrar, Episcopus ad conver-
sionem gentium ordinatus, Apostolus Germa-
nia, S. Bonifacii cognatus.

Huius S. Altoni Abbati nro inter alia miracula
appingitur plerumq; fons e terra seu petra
rumpens, ipso pedum, seu baculi Pontificale
figente. Alioquin praecipuis eius
miraculis adferitur, cum cultello arboras
maximas circumferiberet, facili manus cuiusq;
Monachorum impulsi evensas concidisse.

4. Conradus ex Monacho Benedictino
nostrus Episcopus Constantiensis, cuius
maiores fratres et parentes hic sepulti
sunt. Pingitur in eius sinistra calix
sacerdotalis, supra quem araneus.

5. Beatus Walicho tertius Abbas nostrer
vir sanctissimus, qui pingitur, Christum
ex vite aliqua pendente adorans sine
adolescens, cum symbolo: Vinea
nostra floruit. Vel: Botrus Cypri
lileus meus mihi.



App. C, I, Sertorio, Manoscritto, c. 373 v., c. 374

Henricus Rex Bohemia, Dux Carinthia
Comes Tyrolis Dolor Caroli singularis.

Varie desiderata imagines
pro Conuentu et palatio.

Varie S. P. A. BERNARDI imagines
sive manum Despara osculantis, sive
puerulum DESVM ab ea suscipientis. sive
rudi in ueribus (cum iuuenis ipse) us-
tatati. Sive ruinam Caroli sui flentis.

Varie imagines Despara Virginis.

Item Christi Domini

Imago pueri DESV Duodennis.

Imago S. Althonis Abbatis nostri, Quelphoni
secundum in lecto flagellantis. quod Caro-
lij nostri bona quedam aspergisset.

Ecce homo

Imago S. Gabrielis, et S. Gintij Bensonis.

Eiusmodi plures imagines, rudi et leui pe-
nicillo leuiter et obiter pro aliquo ornatu
aupiciorum Caroli depingendas, uoluit
Roms et Illmus Sns Abbas minima pretio-
ris pictoribus credere, non minus Sns Julius
mirante hanc aliter commendare, quam ut
ipse, seruis, discipulis, et rudioris notae picto-
ribus committeret. Faciat quod uidebitur
sed mature. ait enim Reuerendissimus, se non
posse deinceps muros parietes intrare.

III. Disegno di Gabriele Bucellino

*Studio per la pala con la
Trinità*

Per l'altar Maggiore della
basilica di Weingarten

Penna e inchiostro bruno,
H. 328; L. 201.

Trascrizione:

Nella parte superiore:
«Figure liquali debono
essere nell'altare maggiore
designate dal Patter Buzlin
mio cugino, il q.^{le} desidera
tanto servir V.S.»

Nella parte inferiore:
«questo sarebbe /
occasione duno / bello
ognudo in presenza / ma in
niente dar ordine / a V.S.
per che Monsig.^r non vuole
dar lo Pensiero / libro a V.
S. In tutto/ questo altare, si
nomina altare/ de S^{ta}
Trinità».

Poi due righe in tedesco,
tradotte dall'autore del
manoscritto, padre
Lorenzo Sertorio: «Non

hanno queste figure quella importanza che hanno d'altronde le altre che/ il Sig. Giulio
poté condurre a termine e a perfezione».

**Genova, Biblioteca di Storia Patria,
Manoscritto del Sertorio, 1903, c. 378 v.**

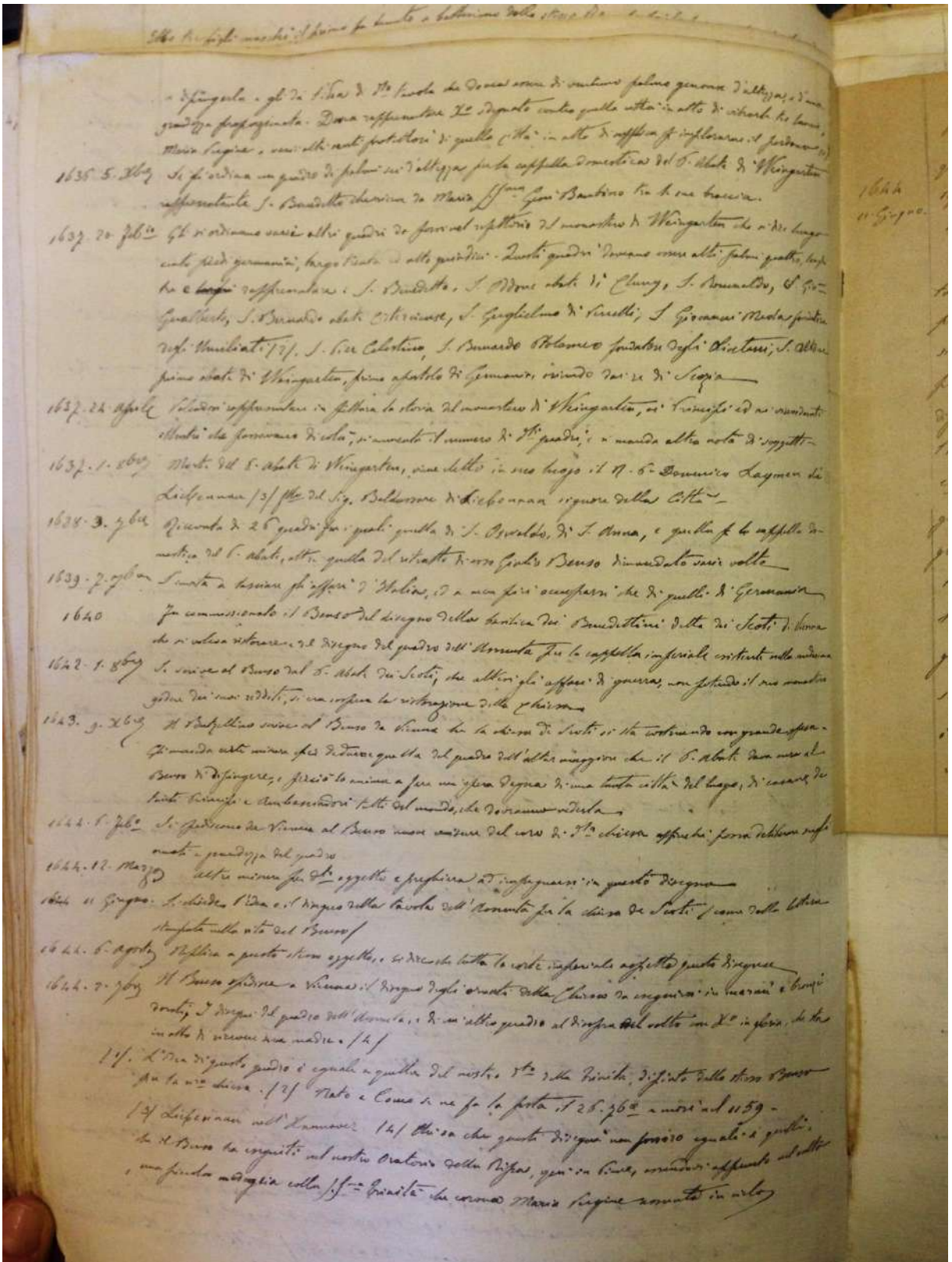
Il foglio fu inviato a Giulio Benso, insieme ad una lettera con indicazioni e suggerimenti
per la realizzazione della pala per l'Altar Maggiore della basilica di Weingarten
rappresentante la Trinità.

Non è chiaro il significato delle prime frasi e di chi si parli citando «padre Bucellino mio
cugino».



IV. Lettere dal 5 dicembre 1636 al 2 settembre 1644

Riassunto delle lettere ricevute da Giulio Benso da parte di Gabriele Bucellino, riportate da padre Lorenzo Sertorio nel suo manoscritto (Sertorio, 1903, c. 375 v.)



V. Lettera del 2 luglio del 1638 (?)

Lettera di Giulio Benso, non datata ma probabilmente da riferire al, diretta probabilmente a Gabriele Bucellino, trascritta dall'abate Sertorio nel suo manoscritto (Sertorio, 1903, c. 377 v. e c. 378)

Alla trascrizione faranno seguito le riproduzioni fotografiche dal manoscritto:

«Sig.^r mio P^{re} Osseq.^{mo} alli due di luglio finarmente o dato princio a mandarvi li quadri commissomi sino al tempo della felicissima memoria dello Ill^{re} Sig^{re} Abbate Don Francesco tanto mio P^r amorevole che sua divina Maestà lo ricordi in celo come da me con vivo affetto li viene pregatto a lunga salute allo presente aff^{mo} sig. abate Dominico acio possa affavorirmi con suoi commandamenti et godersi con divina fare le opere da me mandate e dipinte e sicome li cognosco scarsi d'ingieno con queste quattro rige con vivo affetto li dedico acio resteno coperte sotto le sue ali perche son certo riceverano talle riverbero che resterano corborati le mie debolezze et mi credo per certo poso dormire sicuro per li vigilantissime intercessioni di vostra paternita verso di me sempre pietosissima mi do a credere no se li pareva strano non abbi mandato l'ancona di S^{to} Osvardo³⁰ per le longe ocupatione mi sono adosate per le malatie pasatte a segno tale mi vado dilattado uno pocco per tutto in gratia de mei P^{mi} et ne io merito castigo puoiche Tomasina sie compiaciuta mandarmi questi in sere di corpo li faccia fare la penitenza mi arosisco che V. P^{ia} aveva il suo servitore imabile-li quadri consignatti al Sig. Cristoforo Fustibanco sono in una cassa involti in n^o v^{ti} sei dico 26 prima la ancora di S^{ta} Anna et lanconetta dello oratorio dello Ill^{mo} Sig. Abate et il mio ritratto³¹ et altri 23 Vostra Pat^{pa} vedera qui soto con la listra dei pretri distinti; li dicci quadri che restano qui imperfetti a Genova che manderò con la tavola di S^{to} Osvardo. E ben vero prego V. P. in suo comodo e giusto dessidererei con sue lettere mi dase aviso dello mio debito e credito per potere aiutar il mio libro con quello di vostro P.P pero dico sempre in suo comodo contento. Prima li sei quadri dei S. S. B B^{ti} dall'ordine di S^{to} Benedeto a pesi da 8 r^{li} luno N^o 8 valeno zessiN^o 48

E per quadri 8 de homini ill^{ri} a zessi N^o 8 luno valleno zessi N^o 64

E per quadri n^o 3 uno di n^{tra} Sig^{ra} con lo bambino giesu et S^{to} Benedeto

Secondo S^{to} Benedeto fra le spine

Terzo S^{to} Benedeto che piange zessi N^o 24

E per trei altri nostro Sig^{re} ligato alla colonna t la B^{ma} Vergine et S^{to}

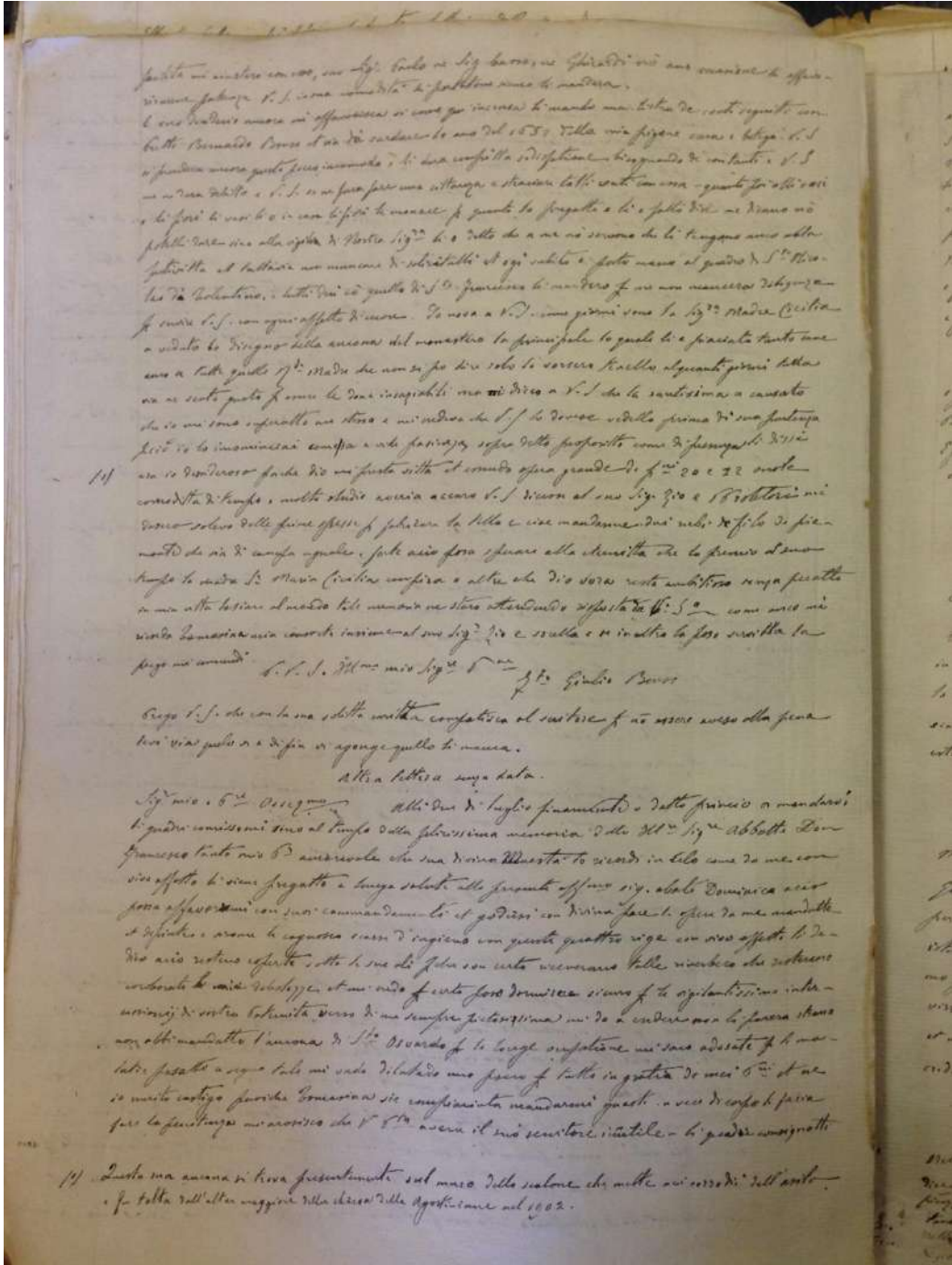
³⁰ CAT. P.94.

³¹ CAT. P.127.

Benedetto rapito da due angioletti a zessi 6 luno N° 18³²

E per tre altri la sepoltura di Cristo, la nostra Sig^{ra} ambi due in forma ovata a zessi 5 luno

N° 15
In tutto zesse da 8 reali N° 2 169»



App. C, V, Manoscritto di Sertorio, c. 377 v.

³² Si veda sa CAT. P.96 a CAT. P.128.

VI. Lettera dell'11 giugno 1644

Lettera ricevuta da Giulio Benso da parte di Gabriele Bucellino (Sertorio, 1903, c. 376 r. e v.)

Alla trascrizione faranno seguito le riproduzioni fotografiche dal manoscritto:

«M^{to} illustre Sig. Giulio,

Aspetta con grandissimo desiderio l'illustrissimo Sig. Abbate de Scoti qualche idea della tavola dell'Assunzione di Maria Nostra Signora, che V. S. ha da dipingere. Di grazia procuri di chiudere la bocca a tanti pittori di Vienna che mal volentieri sopportano non sia a loro permessa la pittura dell'Altar maggiore, sebbene più volte ne abbiano supplicato lo stesso Cesare. Bisogno però per questo fare ogni sforzo, acciòchè la fama e la dignità del nome che agli Italiani si dà nell'arte di Apelle, già anticamente sparso, con l'istessa facilità di mano, e destrezza di pennello or si difenda. Già tutta Vienna conosce il nome del Benso, anche senza aver veduto di lui neppur una linea : divulgando l'Ill^{mo} Sig. Abbate da per tutto, ch'ei teme in Genova un'idea di rara e meravigliosa bellezza, per lo principale altare della nuova splendidissima Chiesa. L'aspettano l'istesso Cesare, e l'una e l'altra Imperatrice, la vecchia italiana principessa di Mantova, e la giovane di Spagna. L'aspettano i Principi e gli Ambasciatori di Ungheria, di Polonia ed altri li quali desiderano di vedere l'anima di questa bellissima Chiesa, che sarà finita quest'anno, cioè la tavola dell'altar maggiore che attendono doversi inviare in Germania dal mio Sig. Benso. Io, mio Signore, volentieri rapporto l'invidia e l'odio col quale i pittori di Germania come autore di questo negozio mi guardano, purchè V. S. avendo riguardo al proprio onore e dell'Italia adoperi tutto il suo ingegno per soddisfare all'aspettarsi di tanti Re e Personaggi. L'Ill^{mo} Sig. Abbate, permesso da qualche Principi, vuole che l'architettura dell'altar maggiore sia di marmo, e i capitelli e le basi delle colonne, come anche gli altri ornamenti, sian di metallo, perciò potrà V. S. pel marmo accordare la tavola.

Non occorre altro per ora, se non che vivamente raccomandandomi al Sig. Giulio, e alla Sig.^{ra} Tommasina, pregando di nuovo per lo frontespizio del mio libretto che si manderà fra breve alle stampe, e si dedicherà al Figlio dell'Imperatore.

Di Vienna in Austria li 11 giugno 1644.

Da V. S. molto illustre

Aff.mo Servidore

F. G. B.»

376 168

1644
11 Giugno

Una bella lettera di fra Gabriele Bolognino scritta al padre Basso si fa conoscere
quanto stima aver egli di lui, e quanto spesse volte sia stato da lui scritto: da cui si vede
superfluo di più questa autorevole testimonianza a favore del suo merito e valore
1711^{to} Martia Sig. Giulio.

Esulta con grandissimo diletto l'Abbate Sig. Abate de' Sisti, quale Dio della
tavola dell'Assunzione di Maria Madre Signora, che V. S. ha in disegno. Si pregia
però di chiedere la bocca a tanti pittori di Roma, che nel volentieri offerivano non
sia a loro permesso la pittura dell'altare maggiore, oltre più volte se alcune so-
fistiche lo stesso Cesare. Bisogna però per questo far ogni sforzo, anche lo fanno. La
difficoltà del nome che egli Malanni: o Dio, o Dio, o Dio, già anticamente fanno, con
l'istesso facilità di mano e destrezza di pennello: o di dipinto. Era tutto l'anno
conoscere il nome del Basso, anche senza aver veduto di lui neppure una bocca. Dico-
grando l'1711^{mo} Sig. Abate de' per tutto, e si tiene in Genova in casa di una, e non
già bello, per la principale altare della nuova splendida Chiesa. L'istesso
l'istesso Cesare, e l'una e l'altra Imperatrice, la vecchia italiana fu imperiosa di Man-
tova, e la giovane di Spagna. L'istesso: o Dio, o Dio, o Dio, di questa bellis-
sima Chiesa, di Solonia ed altri li quali. Dedicando di vedere l'istesso di questa bellis-
sima Chiesa, che sarà fatta quest'anno, con la tavola dell'altare maggiore che
si desidera dover essere in Germania del mio Sig. Basso. Si può sapere,
volentieri offerto l'istesso: l'istesso al quale: il padre di Germania, come autore

App. C, VI, Manoscritto di Sertorio, c. 376

1644
11 Giugno

Di questo negozio si guardano, perché V. S. avendo il genio al proprio onore e nell'Italia
avere tutte le sue ragioni per soddisfare all'istesso di tanti Re e Principi -
L'1711^{mo} Sig. Abate, permesso da qualche bene, quale che l'architettura dell'altare mag-
giore sia di marmo, e di capitelli, e le basi delle colonne, come anche gli altri ornamenti,
sia di metallo, pure si farà V. S. per marmo - raccomandare la tavola.

Non occorre altro per ora, se non che ornamenti raccomandando al Sig. Giulio, alla Sign.
Comaresina, pregando di nuovo per le particolarità del mio libretto che si manda per
bene alle stampe, e si deduca al padre dell'Imperatore.

Di Roma in Martia li 11 Giugno 1644

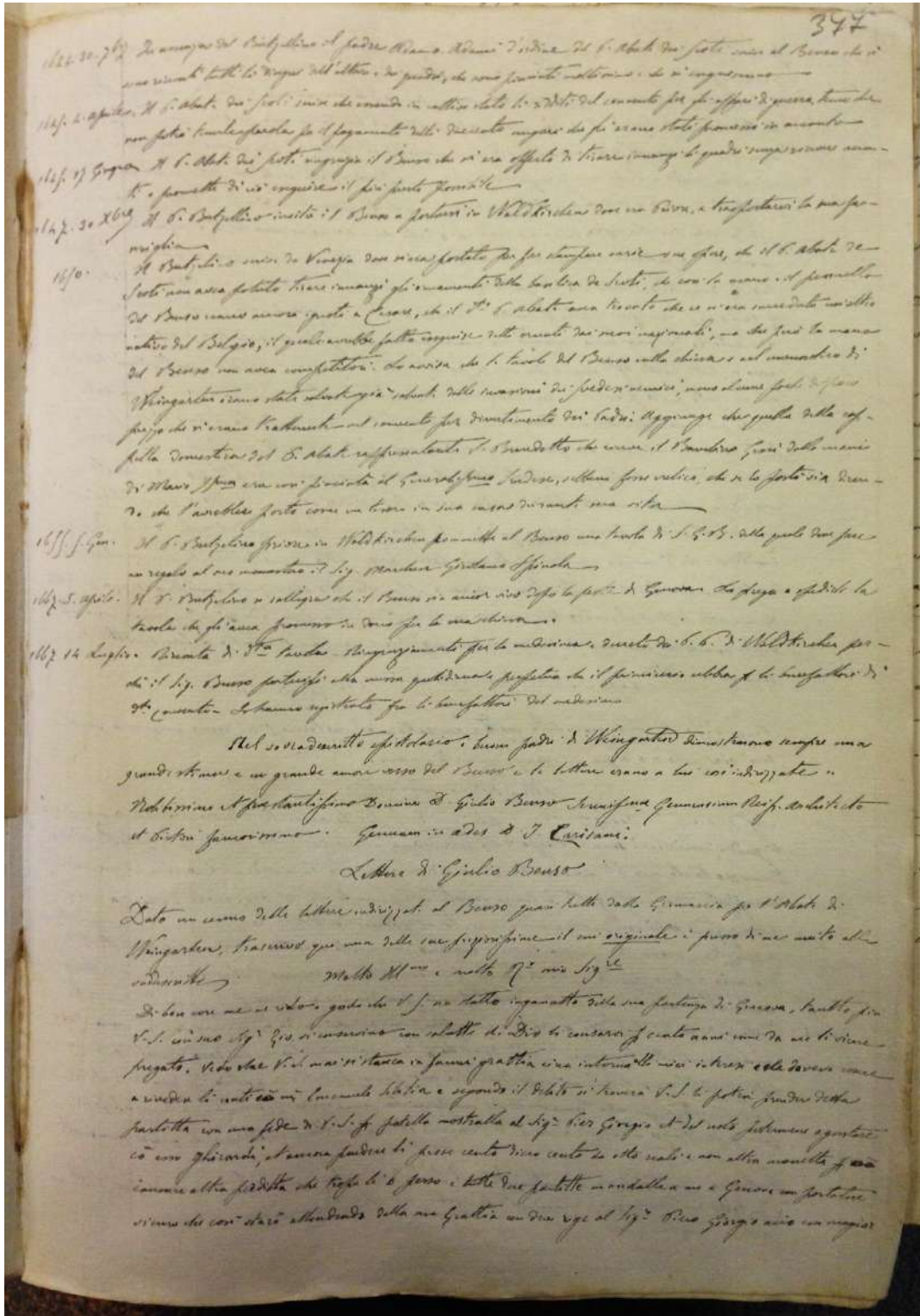
Di V. S. molto affezionato

Affezionato
G. G. B.

App. C, VI, Manoscritto di Sertorio, c. 376 v.

VII. Lettere dal 30 settembre 1944 al 14 luglio settembre 1667

Riassunto delle lettere ricevute da Giulio Benso da parte di Gabriele Bucellino, riportate da padre Lorenzo Sertorio nel suo manoscritto (Sertorio, 1903, c. 377)



APPENDICE D

Documenti relativi l'iconografia del *Mito di Fetonte*, dipinta a Cagnes-sur-

Mer da Giulio Benso nel 1648.

I. Ovidio, *Le Metamorfosi*, ed. 1584, Libro II (32-118)

Il mito del carro del sole di Fetonte

Fetonte supplica il padre Febo di guidare il carro:

32. Il sol, ch'intende quella intensa voglia/ c'ha fatta al figlio far si gran viaggio, Per poter meglio à lui parlare, si spoglia/ Del suo più chiaro, e luminoso raggio/ Nè basta, che l'abbracci, e che'l raccoglia / E gli mostri del viso il suo coraggio, / Per dimostrar, ch'egli è sua vera prole / Disse lieto ver lui queste parole :

33. Non si potrà negar giamai, Fetonte, / Ch'un ramo tu non sia dell'arbor mio. / Per quel, che mostran l'animo, e la fronte, Che ti Scopron figliuol d'un grande Dio. / Non mente Febo, e Climene . & ho pronte, / Le voglie ad empir meglio il tuo desio./ Chiedi pur quel, che più t'aggrada, e giova/ Che di questo vedrai più certa prova./

34. Circa il proposto mio fermo pensiero ; / Serva Palide Stigia il tuo rigore ; / Voglio, perchè ei non dubiti del vero, / Ch'in ciò mi legghi il mio libero cuore./ De la proferta il giovinetto altiero, / Troppo si confidò del suo valore, / E disse un giorno voler' esser duce/ Del suo bel carro, e de la sua gran luce./

35. Udito l'incredibile ardimento, / Subito il padre di venne a pentire/ De la promessa, e del gran giuramento/ Che l'impediano à potersi disdire./ Crollando il capo illustre, e mal contento, / Disse, o figliuol questo è troppo alto ardire ; / E, se mancar potessi a i detti miei, / Questa domanda sol ti negherei./

36. Da questo, figliuol mio, ti dissuado, / Come quel, ch'anti vedo i nostri danni, / Che mio tu periresti, e tuo mal grado : / E, se credi altramente, tu t'inganni./ Quest'è troppo alto honor, troppo alto grado / Per le tue forze, e per sì teneri anni./ Questo pensier, dov'hai l'animo inteso, / E per gli homeri tuoi troppo gran peso./

37. Figliul, t'ha fatto il tuo destin mortale: / Ma quel, che cerchi, dal mortal si parte./ Che regger questo carro alcun non vale, / Fuor, ch'io, che n'ho l'esperienza, e l'arte./ Gli sfrenati destrier, le rapide ale/ Non potria raffrenar

Gioue, nè Marte ; / Gioue, che aventa i folgori, e' l ciel moue./ E che si può
trovar maggior di Giove? [...]

Fetonte guida il carro

47. Havea già detto il Sole ogni ragione, / Che più dal suo desio potea ritrarlo ;/ Ma
vuol Fetonte il carro, e se gli oppone,/ E dice tuttavia, che vuol guidarlo :/ Quando
ei vide la stessa intentione, / E non poter da lei punto levarlo, / Condusse lui
prendendol per la mano/ A carro, al dono egregio di Vulcano./

48. Di ricche gemme è quel bel carro adorno,/Et ha d'oro il timone, & liasse d'oro./
Le coruature de le rote intorno/ Da salda fascia d'or cerchiata foro: / I raggi son, che
fan più chiaro il giorno, /D'argento, e gemme in un sottil lavoro./ E tutto insieme si
gran lume porge, Ch'in ciel da terra il carro non si scorge.

49. Mentre mira il magnanimo Fetonte/ Il nobil carro, il lavoro eccellente. /L'Aurora,
uscendo fuor dell'orizzonte,/ Sparge di rose tutto l'oriente./ Fuggon le stelle, e si
bendan la fronte/ Tosto, ch'appar la stessa più lucente ; ch'ancor si mostra, e coprir
non si vole, / Se fuor non vede oria spuntar il Sole.

50. Febo, che l'aria già farsi vermiglia/ Vede, e fuggir le tenebre l'Aurora, / Comanda
a l'Hore, che mettan la briglia, / E ciò, che fa mestier per escir fuora. / Corre la
velocissima famglia, / E fa tutte le cose allhora, allhora. / Tosto i freschi destrier
d'ambrosia pieni, / sensiro al collo i lor sonori freni.

51. Il Sol pria, che Fetonte il lume prenda, / Gli unge di liquor sacro il capo, e il viso,
/ Che da li fiamma rapida il difenda, / E' l faccia star da lei sempre diviso./ Gli veste
i raggi, e fa, che'l carro ascenda. /E, poi, che nel suo seggio il vide assiso, / Piangendo
disse: Poi, ch'ir t'apparecchi,/ A quel, ch'hor ti vo' dir, presta gli orecchi.

[...]

54. Per far la terra, e il ciel nel caldo eguali/ Fa, che troppo alto, ò basso andar non
tenti./ Se spieghi verso il ciel troppo alto l'ali,/ Gli arderai tutti i suoi corpi lucenti :/
Ma, se troppo a l'ingiù t'atterri, e cali, / Con la terra arderai gli altri elementi./ Se'l
ciel vuoi salvuo, e non arder la terra,/ Fra l'uno, e l'altro il tuo camin riserra.

55. Io raccomando a la fortuna il resto,/ Che meglio di te stesso ti consigli ; / E di
nuovo ti essorto, e ti protesto,/ Che'l periglioso freno in man non pigli : / Ma bisogna
d'andar, ch'io son richiesto/ Da i colori del ciel, bianchi, e vermigli./ E già la notte,
fuggendo tal vista, /Ne l'Ocean sommersa, è scura e trista

[...]

57. Egli con giovenil corpo, e pensiero/ Possiede allegro il bel carro paterno./ Allegro prende il fren d'ogni destriero./ Gli accoglie allegro sotto il suo governo:/ E più, che fosse mai vano, e leggiro./ Ringratia il padre, che' l dolore interno/ Mostra col sospirar, ch'ogni hor rinnova,/ E con ogni attion, che'l vero approva

[...]

58. Intato Eto, e Piroo, con gli altri augelli, Che senton de la sferza il moto, e' l vento [...]/ Tolti tutti i ripari, e in aria alzati,/ Trapassan gli euri in quelle bande nati

59. Gioisce all'apparir del Sol la terra, / Levan' allegre il capo l'herbe, e i fiori :/ Cantando il vago augel s'aggira, & erra, / E saluta la luce, che vien fuori./ Superbo l'aureo serpe esce sottoterra,/ Che spera al Sol goder gli usati amori./ Godono huomini, e fiere intorno intorno,/ Che veggon farsi bel principio al giorno

60. O cieca terra, o miseri animale,/ non sapete, che mal il Sol v'apporti, / Nè mea, c'hoggi saran tutti i mortali/ Dal suo foco crudel distrutti, e morti:/ Poco a te, vago augel, gioveran l'ali, Poco a voi serpi esser'al Sol più forti; / E te, terra, a cui par, che tanto giove, Vedrò contra di lui doleri a Giove.

61. Fendon le rare nebbie i destrier tutte/ Co i piedi, con le penne, e con le rote;/ E le fa rosto rimaner distrutte, / L'impetuoso Sol, che le percote. E' leve il peso, & le rote condutte/ Son da i destrier per regioni ignote; / Che, non sentendo a l'uso il giogo grave, / Van come in mar mal governata nave/

62. Neve, che senza il peso, che richiede, / Sia combattuta dal vento, e dal mare, che si sopra acqua il mar vagando siede,/ Che par, che sempre stia per traboccare;/ Hor s'alza, hor si ribalta, hor torna in piede:/ Così quel carro era costretto a fare,/ E senza il peso suo con più d'un salto/ Gir balzando per l'aria, hor basso, hor alto/

63. l'indomiti destrier, c'han fatto il saggio/ Di questo novo lor più dolce morso./ Lasciando il noto lor trito viaggio,/ E, dove ben lor vien, drizzano il corso./ Fetonte se ne sta con mal coraggio,/ Che non ha più consiglio, nè soccorso./ Non sà dove si vada, ò per qual via, Nèse'l sapesse, il fren regger potria

[...]

78. Vede il mesto Fetonte il mondo acceso,/ E star divive fiamme risplendente./ Non sa che far, ch'ogni hor più resta offeso, / Dal cieco fumo, e dal calor, che sente./ Il metallo del carro ha il calor preso, / Che da Vulcan ne la fucina ardente./ Confuso sta, ne sa dove andar debbia,/ Cieco da la famosa oscura nebbia./

79. Allhor si crede, ch'arso, e in fumo volto / Dal foco il sangue à la suprema carne, L'adusto Ethiope sortisse quel volto,/ E quel nero color venisse à trarne, / Allhor fu al tren Libio il vigor tolto, / Che mai potesse poi più frutto darne. / Le Ninfe allhor co i crin sparsi, & inconti/ Cervano in vano i fiumi, e i laghi, e i fonti.

[...]

84. E, come suona la fama nel mondo,/ Il dubio Proteo, e le Nereide, e Dori/ Trouvar del mare il più sepolto fondo,/ Sotto i men caldi, e men nocivi humori./ Nettuno in volto irato, e furibondo;/ Infino al petto uscì tre volte fuori, / E tre volte attuffossi, enon stè saldo,/Per non poter soffrir la luce, e' l caldo./

85. Ha fessure,e voragini la terra,/ Che scuopron dentro ogni suo luogo interno. / Tal, che'l raggio solar, ch'entra sotterra,/ Fa lume al Re del tenebroso inferno./ Teme ei, che'l ciel no gli habbia mosso guerra/ Per privarlo del Suo stigio governo./ Percote Erinni il petto afflitta, e mesta,/ E'l capel viperin si traccia in testa./

86. L'alma gran Terra, ch'è cinta dal mare, / Non può vietar, che'l foco empio non entre/ Dove son seco ritirati à stare/ I fonti nel materno ombroso ventre./ Alza il frattifer volto per parlare, / Oppon la mano à l'arsa fronte, e, mentre / Vuol dir, tremo, e si inbue, e gur si lassa, / Più, che star non salza, terrena, e bassa./

87. Poi disse, con parlar tremante, e fioco,/ O gran Dio de gliDei, che pensi farmi?/ Se ti par,che perir merti di foco,/ Fà, che dal foco tuo santa abbruciarmi;/ Aventa il folgor tuo, che'l duol non poco, Se tu l'auttor sarai, vedrò mancarmi. Che'l mal non mi parrà, che s'annoi,/ Se questo tu farai, che'l tutto puoi.

88. Perchè si crede, & empio hoggi il Sol viene,/ che mecco i dolci figli arde, e consuma?/ Perchè non fa quel ch'à lui si conviene, /Nè il mondo come pria scalda, & alluma?/Perchè fa quel, ch'à te sol s'appartiene?/ Com'esser può, che tanto ci si prefuma?/ Che faccia à tutto'l mondo sì gran torti,/ E tu presente il vegga, e te'l comporti?

[...]

93. Deh, gran rettor del ciel, provvedi innate,/ Che'l tuo ciel cada,à quelle fiamme sparte,/ Ch'à te brucian le stelle, à me le piante,/ E dan già rosso il cielo in ogni parte;/ Ecuocon si le spalle al vecchio Atlante./ Che lascierà cader Mercurio, e Marte./ E te, se i poli il foco arde, e consuma;/ E vedi ben, che, che l'uno, e l'altro fuma.

94. Perche non pera il ciel, la terra, e'l mare, /Nè torniam, come pria, tutti in confuso, / Salva dal foco quel,che puoi salvare,/ E riserva le cose à miglior uso/ Il vapor non potè più sopportare/ La terra, e'l volto in se medesma chiuso/ Si restringe nel suo luogo più interno, * Presso al già buio hor luminoso inferno/

[...]

97. A la maggior'altezza irato ascende,/ Onde tra le saette accende i lampi;/ Un mortifero folgore in man prende,/ Poi fa, che il cielo in quella parte avampi:/Lancia, e tornando impetuoso scende/ L'ardente stral, che giugne vampi à vampi./ Quel tolse al miser l'alma, e'l corpo accense,/ Onde foco per foco allhor si spense.

Fetonte folgorato da Giove cade

98. Dal foco, dal gran colpo, e' dal romore/ sbigottiti i cavalli un salto fanno/
Contrario l'uno à l'altro, e'l collo fuore/ Tolgono dal giogo, e vagabondi vanno./
Spargonsi i raggi, e quel chiaro splendore,/ Le rotte rote in quella parte stanno: / Qui
l'asse, ivi il timon, là il seggio cade,/ Per gli arsi campi, e' ncenerite strade

99. (Fetonte) Si svolge in precipitio il corpo estinro, / Ardendo l'aureo crin doppio
facella,/ E per l'aria à l'ingiu' gran tratto spinto, / Sembra quando dal ciel cade una
stella :/ E, se noncade, e quel cadere è finto,/ Per par, che cada, e che dal ciel si
suella./ Lontan da la sua patria il Pò l'accoglie,/ E, lava lui con l'infiammate spoglie.

100. La Ninfe de l'Italia, il foco spento, (Che'l corpo ancora ardea) nel maggior fiume
/ Gli dier sepolcro; e fer su'l monimento/ Così notar da le fabrili piume:/ Fetonte
giace qui, c'hebbe ardimento/ Del carro esser rettor del maggior lume:/ E se reggere
alfin ben no'l poteo,/ Pur osando alse imprese arse, e cadeo
[...].

Le sorelle di Fetonte trasformate in pioppi,

109. Ogni sorella di Fetonte, e figlia / Del Sol, non men di Climene si dole./ Si
graffia, si percote, e si scampiglia, / Et empie il ciel di pianto, e di parole./ Questa
alza al ciel le ruggiadose ciglia; /E quando incolpa Giove, e quando il Sole:/ Quella
sopra il sepolcro si distende, /E chiama il frate in van, che non l'intende/

110. La terza stanca al fin s'asside in terra, /Le man commette, e'n seno asconde il
viso./ E fra le braccia il muto capo serra,/ Col pensiero alfratello intento, e fiso/Stavvi
un gran pezzo, e poi le man disserra,/ E rompe quel silentio à l'improvviso;/ Si graffia,
e straccia, e le man batte, e stride,/ Fin che di novo si stama, e s'asside./

111. Passando van d'uno in un'altro gesto,/ D'un in un 'altro gemito, e lamento:/ E ad
ogni atto gratioso, e mesto, / Danno un soave, e doloroso cento./ Passan di novo poi
di quello in questo,/ Dove le move, e sprona il lor tormento : E tutto indicio
manifestio fanno/Del crudel caso, e del ablor, che n'hanno./

112. Quattro volte scoperte, e quattro ascose,/ La lune havea le luminose corna;/Da
quattro segni hanza di gigli, e rose, /L'Aurora innanzi al Sol la terra adorna;/ Cento,
e più volte havea tutte cose/ Scoperte il biondo Dio, che'l modo aggiorna;/ E quelle,
per lungo habito, e costume/ Ancor piangeano il mal rettor del lume./

113. Stanca Fetusa, la maggior sirocchia,/ Pensa sedersi, e trova l'infelice, /Le
giunture indurate, e le ginocchia, /Nè come prima più seder le lice./ Lampetie andar

vi vuol, che questo adocchia,/ Ma la ritiene insolita radice./ Crede l'altra stracciare le
chiome bionde,/ E si trova le man piene di fronde.

114. Chi si duol, che non può con ogni forza/ Piegar le gambe, over girar là faccia:/
Chi, che virtute insolita già sforza,/ Farsi due lunghi rami ambe le braccia./ Veggono
intato una più dura scorza,/ Che'l corpo loro à poco à poco abbraccia./ Sol restava la
voce, e il mesto viso,/ Con cui ne diero à la lor madre aviso./

115. Hor che può far la sconsolata, e mesta, / Che sì strano spettacolo rimira?/ Et à
le figlie vede un'altra vesta;/ Se non andar dove il furor la tira?/ Corre, e soccorrer
vuole hor quella,hor questa/ Vuol far, nè sa che farsi, e pur s'aggira; / Guarda, e non
vede cosa in quel contorno/ Da torle quel novello arbor d'intorno

116. Ai più teneri rami al fin s'appiglia/ E d'ira accesa à più poter gli schianta, / Per
liberar l'incarcerata figlia,/ Da l'indiscreto legno, che l'ammanta./ Fa del suo sangue
la terra vermiglia/ Ogni ferita, e lacerata piana. / E dice, Non troncar,madre, se
m'ami./ Che laceri il mio corpo in questi rami./

117. La scorza intanto tutte le circonda,/ E toglie à loro il volto, e le parole; / Il pianto
nò, che più che mai n'abonda/ L'arbor, c'hor sol col lagrimar si dole; /Ben ch'al fin
person la forma de l'onda/ Le lacrime indurate à più d'un sole./ Esse hor son pioppi,
ambre i disfatti lumi,/ Queste adornan le donne, e quelli i fiumi./

118. A questo novo, e mostruoso fatto, / Il Re de la Liguria fu presente, / Dal grande
amore à quel sepolero tratto,/Che porta al folgorato suo parente. /Ma l'hauca più, che,
per lo sangue, fatto, / Che gli era giunto d'animo, e di mente :/ E lo stimo sì generoso,
e degno,/ Ch'abbandonò per lagrimarlo il regno.

[...]

APPENDICE E

Documenti relativi la commissione della decorazione del coro e
dell'anticoro della basilica della Santissima Annunziata del Guastato a
Genova (1638-1647)

I. Doc. A 30 gennaio 1644

ASG, Archivio di Stato di Genova, Notai Antichi 1603, Notaro Gio Battista Banchemo
1644 die sabbati 30 Janiarii in tertiis ad bancum.

«Giulio Benso q. Bernardi Pittore di sua spontanea et libera volontà in ogni miglior modo si obliga al Signor Gio Francesco Lomellino absente me notarium di finire di depingere il Choro et antichoro della Santissima Annunciata del guastato di sopra la cornice in ogni miglior modo e con ogni esquisitezza con dovere a sue spese comprare tutti i colori più fini che si ritrovano per abbellire l'opera e cambiarli se il Signor Gio Francesco Lomellino lo stimarà opportuno, s'ecceua l'oltra marino che è gioia che non si suole adoperare e se il Signor Gio Francesco gusterà se ne ponghi alle figure principali ne farà lui provigione.

Dovrà havere anco carico e pensiero se in quale parte bisognasse crescere o sminuire i bassi rilievi conforme il lavoro cominciato et ordinare alli stuccatori che lo eseguiscano, e non solo per quello bisognasse crescere l'opera, ma anco per quella parte che fosse bisogno rimediare et arricchire in tutti quei luochi che sarà conveniente a giudizio del detto Signor Gio Francesco mentre finito tutto il lavoro si conoscesse accertato variarlo, et arricchirlo, così anche mentre si anderà facendo detto lavoro. Similmente resti obligato detto Pittore a dovere assistere all'Indoratori acciò l'oro et l'opera resti accordata tutt'insieme con la prospettiva del Choro, et che l'indoratori debbano pontualmente eseguire et indorare verbigrazia capitelli base cornici rosoni et altri simili lavori non al modo ordinario, ma come richiede la detta Prospettiva et il disegno già depinto in colore per mostra dall'istesso Pittore e consistendo in questo ornamento tutto il compimento e perfetione dell'opera che s'incarichi il detto pittore ritrovare i migliori maestri per tutte sorti d'oro et i più appropriati all'opera in satisfatione del detto Signor Gio Francesco quali non servendo a gusto suo li debba a posta licentiar con beneplacito del detto Signor Francesco Lomellino. Doveva ancora essere a suo carrico e pensiero depingere li tre quadri grandi sotto la cornice cioè due dalle bande dell'Antichoro, e l'altro sopra la portetta che dal Choro si va in sacristia, et altri lavori se ve ne sono per finimento del Choro in tutto conforme i modelli, con obbligo di prendere anco bonissimi colori e cambiarli quando non piacesse al detto Signor Gio Francesco. Se li detti lavori ossia opere resterano fati conforme la sodisfatione del Signor Gio Francesco Lomellino se li pagherà L. 12 mila moneta corrente con doversi dedurre da detto pretio quello che già ha ricevuto per detto conto. Doverà il detto Benso obligarsi di finire tutta l'opera tra il termine di mesi trenta, cioè quindici per finire le volte fino al cornisone et altri 15 per il

lavoro sotto la cornice, se per altri officiarj non mancherà. Ma perché può darsi che tutto il lavoro o sia pittura dall'alto alla cornice fornita che sarà non sia di sodisfatione del dto Signor Gio Francesco e che per tal caso non si doverà smettere che il Pittore depinga tutti i lavoro che sono necessarij sotto la cornice ennontati di sopra, perciò in questo caso si doverà levare dal prezzo delle suddette lire dodici mille quella che possa valere la spesa che bisognerà fare per dipingere da altro Bon Pittore li sudetti lavoro e doverà il Signor Gio Batta Lomellino q. Stefani et il P Evangelista Panesi giudicare quella somma che bisognerà levare dalle suddette Lire dodici milla, e non aggiustandosi doveranno li sudetti due eleggere un tertio il quale farà giudizio in questa materia, e la sentenza dei soi concordi vaglia come se fossero tutti tre, quale sentenza possino fare in qual luoghi le quali cose. Per me Gio Batta Banhero notaro testimoni li nobili Bartolomeo Roccatagliata e Gio Batta Rechetò vide quotatione facta die [XVI] februarij 1648»

Segue, depennato:

«e possa sperarne al contrario dando satisfatione qualche regalo dalla cortesia di questo Signore »

II. Doc. B Estate 1647

Il documento precedente è seguito da una pagina senza data che fu scritta dopo che erano trascorsi i due anni e sei mesi nei quali il Benso doveva dare finiti gli affreschi, quindi alla fine dell'estate del 1647.

Archivio di Stato di Genova (ASG), Notai Antichi 1603, Notaro Gio Battista Banchemo.

«Il Magnifico Gio: Francesco Lomelino q. Magnifico Steffano essendo appieno informato dell'obbligo che tiene con esso Giulio Benso Pittore, in virtù d'istrumento rogato dal Nob. Gio: Batta Banchemo notaro l'anno 1644 a 30 Gennaro di finir di dipingere il Choro, e Antichoro della Santissima Annunciata del guastato di sopra e sotto le cornici, et altro come si contiene in detto inserimento et obbligo fatto dal detto Giulio a favore del detto Magnifico Gio Francesco, vedendo hora esser già trascorso il tempo dato al detto pittore di ridur a fine detta opera che tiene fuori di Genova per servire li Signori Prencipe di Monaco, e Marchese di Corbone, per questo il sudetto Magnifico Gio: Francesco, restando soddisfatto del detto Pittore di quanto ha operato sin hora in detto Choro, e antichoro, spontaneamente lo libera dal detto obbligo, e contratto, assolvendolo da qualsivoglia obbligo che per esso potesse havere con detto Magnifico Gio: Francesco in virtù di detto instrumento, che così dice, e protesta in ogni miglior modo».

Quanto affermato nella pagina senza data viene fissato dal notaro in data 17 febbraio 1648, ed allegato al documento del 1644.

III. Doc. C Lite con Michele Multedo e richiesta di porto d'armi

Testo della petizione per l'ottenimento del porto d'armi.

Archivio di Stato di Genova (ASG). Collegii diversorum, sala B. Senarega, Filza. N° 80,
giovedì 22 maggio 1640

«Giulio Benso pittore, mentre attendeva a perfettionare l'opra del coro dell'Annonciata del Guastato, fu assassinato con piccozzinate da Michele Multedo, huomo di quella conditione che si può scorgere dal suo biglietto et informatori delle sue attioni. E poiché esso Giulio, che ancor hora è impotente del sinistro braccio, teme non solo detto Michele, ma di qualche insidie d'emuli secreti, come ha subodorato tanto più che non è poco tempo che doppo detto assassinamento ha pure ferito con piccozzinate a morte un altro, come dal biglietto di vede. [...].

Supplica Vostre Signorie Serenissime sian servite concederle licenza d'armi et a due huomini ancora per sua guardia, quali possan portare tanto di giorno come di notte, massime che si trattiene assai spesso su quattro o cinque hore nella S. Nunciata, il che tendendo a sua salute come huomo quieto, spera di ottenere».

APPENDICE F

Altre lettere relative Giulio Benso

I. Lettera inviata da Giulio Benso a un destinatario sconosciuto

(Sertorio, 1903, c. 377 r e v.)

«Molto Ill. ^{mo} e molto M^o mio Sig^{re}

Di bon core me ne rido e godo che V. S. sia statto [sic!] inganatto della sua partenza di Genova, tantto più V. S. con suo Sig.^r Zio si conservino con salutte che Dio li conservi per cento anni come da me si viene pregato. Vedo che V. S. mai si stanca in farmi grattia circa intorno alli miei interessi e che doveva essere a rivedere li conti [...] Emanuele Sibilia e secondo il dileto si troverà V. S. si potrà prendere detta partitta con una fede di V. S. per potella mostralla al Sig.^r Pier Giorgio et del noto potermene a gostare cò essi ghirardi, et ancora prendere li fissi cento dicco cento da otto reali e non altra monetta per essa [...] altra perdita che trosso li a presso a tutte due partitte mandalle a me a Genova con portatore sicuro che così starò alludendo della sua Grattia con due righe al Sig.^r Piero Giorgio anco con partita mi aiustero con esso, suo Sir.^r Paolo ne Sig. Basso, ne Ghirardi, nò ano occasione di affavorirmene partenza V. S. in sua comodità di portatori sicuno li mandera.

É suo desiderio ancora mi affavorisca si come qui incrusa li mando una listra de conti seguitti con Pretti Bernardo Benso et sia da sardare lo ano del 1652 della mia pigone casa e botega. V. S. si prendeva ancora questo pacco incomodo e li dava compitta sodisfatione bisognando de contanti e V. S. me ne dara debito e V. S. se ne fara fare una cittanza e straciare tutti conti con essa - quanti poi alli vasi e li fiori li vasi li o in casa li fiori le monate/monache per quanto lo pregatti a li o fatto dire medicano nò potelli dare sino alla vigilia di Nora Sig.^{ra} li o detto che a me nò servono che li tengano anco alla festivitta et tuttavia non mancare di sollicitalli et ogi subito o posto mano al quadro di S^{to} Nicola da Tolentino, e tutti dui cò quello di S^{to} Francesco li mandero per me non macera [sic!] diligenza.

A servire V. S. con ogni affeto di cuore. Io nova a V.S. come giorni sono la Sig.^{ra} Madre Cicilia a veduto lo disegno della ancona del monastero la principale³³ la quale li è piaciuta tanto come anco a tutte quelle N^{li} Madri che non si puo dire solo lo vorsero tenello alquanti giorni tutta via ne sento gusto per esser li dove insaziabili ma mi dicco a V. S. che la santissima a causato che io mi sono superatto me stesso e mi andava che V. S. lo dovesse vedello prma di sua partenza perciò io lo incominciai come sa e vide pasienza, sopra detto propositto come di presenzasti dissi era io desideroso perchè dio mi presta vitta et essendo opera grande defiⁿⁱ 20 e 22 vuole

³³ Cat. D.164.

comoditta di tempo e molto studio averia accaro V. S. dicesse al suo Sig. Zio e Protetori mi dasero volevo delle piume spesse per fabricare la tella e cioe mandassero dei [...] de filo da filamonte che sia di canepa uguale forte acio posa sperare alla eternitta che lo prenui al suo tempio la madre S^r Maria Cicilia compira o altre che dio vora resto ambizioso senza peccato in mia vitta lasciare al mondo tale memoria me staro attendendo risposta da V. S. come anco mi ricorda Tomasina mia consorte insieme al suo Sig. ^rZio e sorella e se in altro la poso servilla la prego mi comandi.

S.V.S III^{ma} mio Sig^{re} P^{mo}

I^o Giulio Benso

Prego V. S. che con la sua solitta caritta compatisca al scrittore per non esser aveso alla piena levi via quello si a di più vi aggiunge quello si manca.»

II. Lettera inviata da Giulio Benso a un destinatario sconosciuto

(Sertorio, 1903, c. 377 r e v.)

«Altro frammento di lettera del nostro Benso

Cari^{mo} quanto fratello

Feser io fin aveso allo penello che alla pena non vi paglia di strano della tardanza in rispondere alla vostra lettera della quale o visto che sempre mi perseguitate di novi favori, e lo bene mi volete si fa parere quello no e me par di strano che quelle bagatelle o fatto siano piaciuti essendo con da fanciuli è ben vero vi mando dei corpi in prospettiva li quali estimo non poco fin li fara vedere.... Senza data ecc.»

III. Lettera inviata da Antonino Benso

In essa si dice di esser probabilmente parente del nostro pittore
(Sertorio, 1903, c. 377 v. 378 r.)

«Molto P^{one} e S. mio Osse^{mo}

Già alcun tempo fa ricevvi la preg^{ra} di V. S. et insieme con il sigilo il qual concorda per aponto con il nostro della famiglia Bensi, et indubitamente siamo tutti d'un estesso trancho vorrei dunque già che non si possiamo vedere di persone che si rivedere me stesso con lettere, mentre concordiamo nel genere della pitura creando da essa cosi virtuosamente praticata, come intendo da tutti quelli ch'hanno conosciuta delle sue opere et non sarà gran fatto ch'alla fine non mi infiti alcuna cosa del suo, intanto V. S. creda in gratia di comandarmi, mentre [...]dei suoi comandi et ne sono.

D. V.

Devoti^{mi per sempre}

Antonino Benso»

IV. Lettera di Giulio Benso al nipote Bernardo Benso³⁴

Inviata al rientro di quest'ultimo nel 1661

Trascritta da padre Lorenzo Sertorio, nel suo manoscritto

(Sertorio, 1903, c. 379 r. e v.)

«Io infrascritto P. Bernardo Benso dichiaro e confesso per la p.^{te} scrittura scritta e sottoscritta di mia propria mano che questa mattina saranno due hore in circa il Sig. Giulio Benso mio zio mi ha mandato a chiamare per Caterina ma serva et essendo egli ancora a letto mi ha detto queste o simili parole “ P. Bernardo voi sapete l'affetto vi porto non da nipote ma da figlio, e di ciò ve ne può far fede il mio testamento fatto l'anno passato come voi sapete, come anche l'insieme partito da Genova per venir alla Pieve a finir la mia vita con voi e morire nelle vostre braccia, ma io resto con una ansietà al cuore sapendo che la morte è comune che se Iddio disponesse di voi prima di me/ che Dio non voglia/ sapendo che avete fatto per me grosse spese tanto ora i tutto l'anno presente che sete stato a Genova, come anche in un Che son stato qui in casa vostra con mia moglie e fantesca (?) nel tempo del conteggio, e delle quali spese non avrete tenuto conto al vostro libro, che vostro ... ossia vostri indi non me ne facessero dar conto, e mi portassero via quel poco che resta mio proprio in questi io vi domando una gratia che mi faciate una fede di v^{ra} mano nella quale mi dichiarate che tutte quelle robbe che ho condotto da Genova son mie proprie, e che mi facciate una fine generale di tutto quello avete speso per me in qualsivoglia tempo sin alla giornata presente come anche di tutto quello potessero pretendere i vostri heredi per gli elementi miei e di mia serva per tutto quel tempo che starò in casa v^{ra} assicurandovi che se Iddio mi darà vita i primi denari che mi entrino in borza ve li darò perché possiate compire con m^r Filiberto Lenguiglia e nostro cognato³⁵ per quello le dovete dare per le spese che avete fatto per me in Genova essendo che so vi siete servito dei suoi denari. Et io sentendo la richiesta fattami dal sud^{to} mio zio per il timore reverenziale e osservanza le porto e per non disgustarlo sapendo et essendo appieno informato del test^o che ha fatto l'anno pass^{to} in atti del Sig. Pietro Batta Garibaldo di S. Stefano Not^o in Genova, nel quale mi lascia suo erede universale havendomi più volte fatto vedere e leggere q^{to} suo test^o, per questo a sola questa contemplazione e a al fine et affetto e non altrimenti mi son dimostrato subito ... di fare il detto Sig^r zio la detta dichiara e quitanza generale di tutto quello

³⁴ Nipote di Giulio, Bernardo Benso morì il 4 settembre 1675.

³⁵ Si tratta del secondo marito di Ludovica, che sposò in prime nozze Pietro Francesco Benso, primogenito della famiglia e fratello maggiore di Giulio, cfr. p. 56.

potessimo avere speso per esso dichiarando può ora per allora per il presente altri ch'io non pretendo ne intendo di essermi pregiato dovuto in ... alcuna ne io ne i miei eredi che non possono pretendere £1438,18 che mi resta debitore al mio libro per speso per esso in Genova di suo ordine come del conto di q^{to} mio libro consta, siccome ancora di £600 di altri che ...deve per speso per esso nel tempo del contagio, come anche consta dal q^{to} mio libro, e altri partiti che mi deve prima d'hora, restando in debitore di grossa somma al q^{to} me^r Filiberto Lengueglia e mio cognato, e pertanto ch'egli corra tutti li interessi che patisse per tal conto con q^{ti} creditori da quali ne venga astratto al pug^{to} per aver bisogno dei suoi denari per esser mercanti e con che q^{ti} mio zio non pagasse a me li q^{te} partite o non si variasse dalla mia buona volontà che finora da dimostrato, variando q^{to} mio test^o, non voglio ma intendo per q^{ta} fine, quitanza fattala il prest^o giorno essermi pregiudicato in cosa alcuna, dichiarando a cautela con mio giuramento tanto putore ch'io non ho ricevuto altri denari a conto del speso per esso in Genova che quelli che sono notati a q^{to} mio libro a credito di q^{to} mio zio e del restante ne sono vero e reale creditore, ... dichiaro per la presente dicta quale voglio mi sia rogato pubblicato in ampia forma.

Io Bernarndo Benso mano propria

Per me Aug. ... anno 1661 XXVIII Decembris

Filza 13 an. 1660»

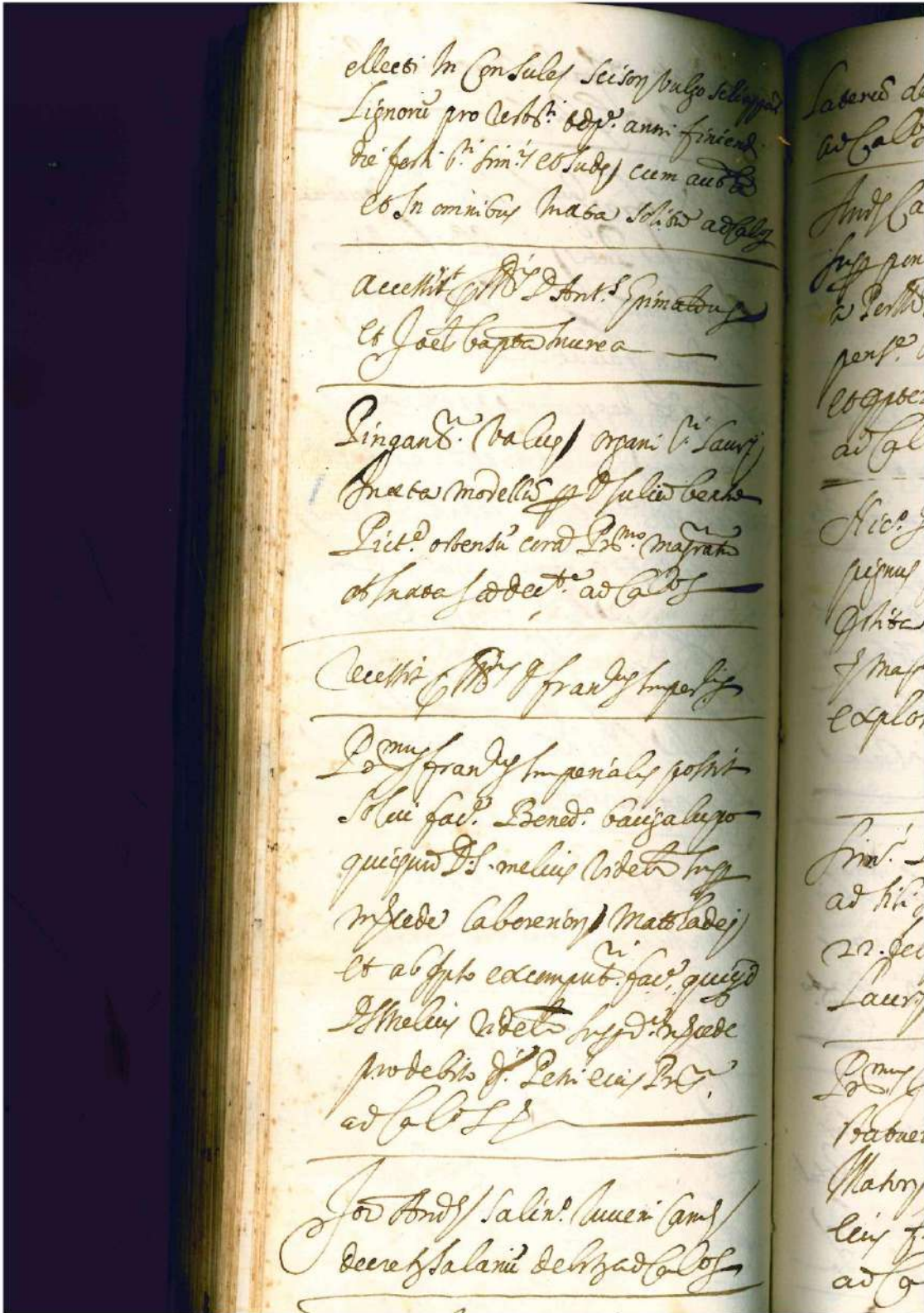
APPENDICE G

Documenti di commissione a Giulio Benso della decorazione delle ante
dell'organo della cattedrale di San Lorenzo a Genova

I. 3 aprile 1634

ASG, Archivio di Stato di Genova, Registro decreti n° 683,

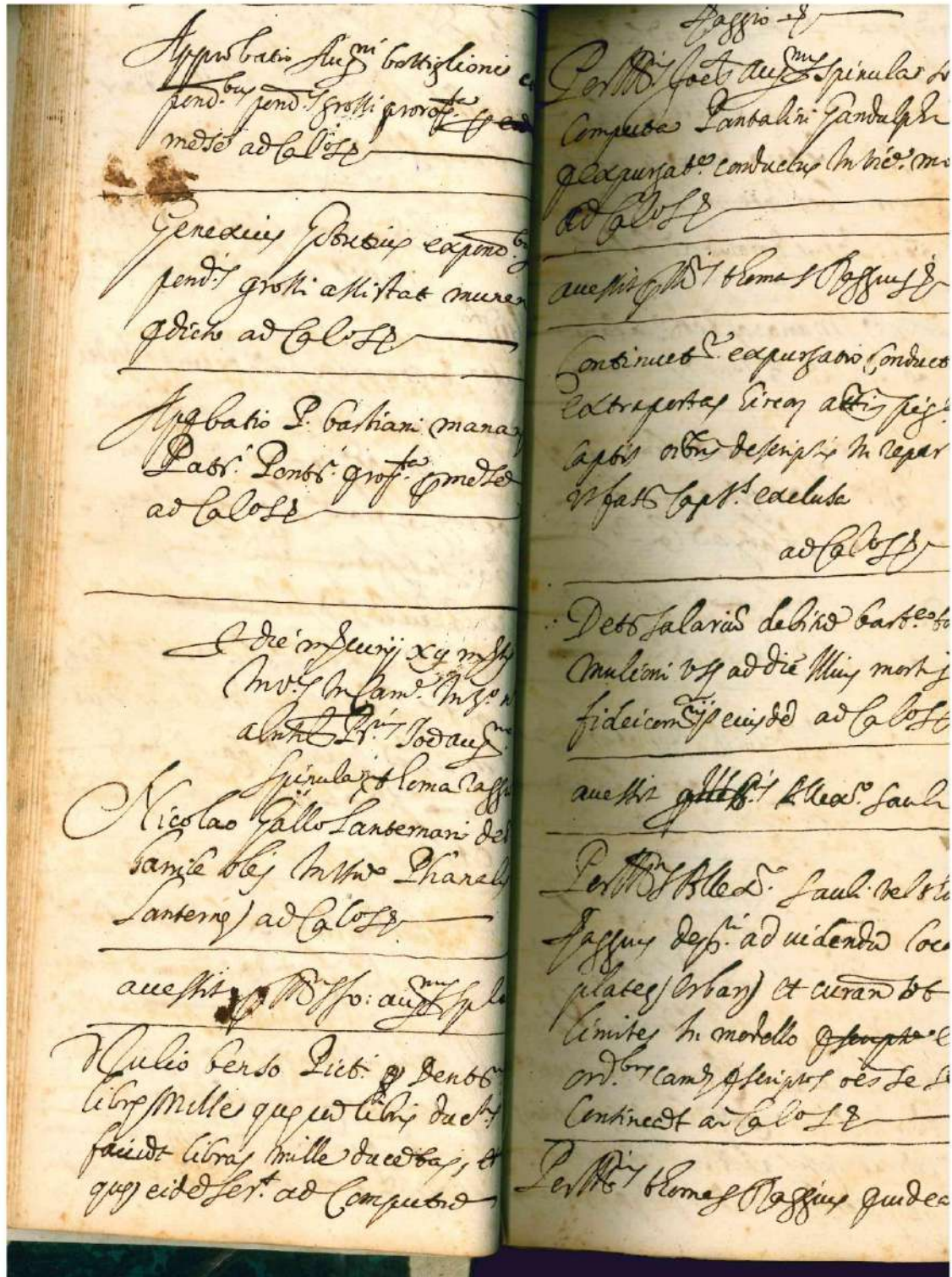
Iulio Benso, Pittura organo S. Lorenzo, 3 aprile 1634



IV. 12 marzo 1636

Archivio di Stato di Genova, Registro decreti n° 685,

Julio Benso, Pittura organo S. Lorenzo, 12 marzo 1636



APPENDICE H

Documenti relativi opere di Giulio Benso in collezioni settecentesche
(Fam. Manfredi).

I. 25 settembre 1759

Documento d'archivio corrispondente ai beni del Signor Sebastiano Manfredi, su dichiarazione del figlio Pietro. Archivio di Stato di Imperia, 25 settembre 1759, atto n° 128 Notaio Maggiolo Visconte. Opere di Giulio Benso in collezioni private del Settecento

«n° 6 quadretti con vetro davanti e cornice nera che sono disegni di Giulio Benso, un disegno con cornice nera di Abramo cin tre angeli altro rappresentante una parte collaterale dell'Annunziata del Guastato di Genova; una coeva D^{mi}, altro che rappresenta la parte del coro nel prospetto di mezzo della S^{ta} Annunziata, altro rappresentante l'Annunziata delle monache di Pieve»



Altro di legno con cornice nera rappresentante
 l'Annunciazione delle Anunciate della Chiesa
 Altro con cornice di legno e profilo dorato
 che rappresenta una scena del Vecchio Testamento
 Altro in rame con cornice di legno rappresentante
 il S. S. Spirito morto altro di fatto con cornice
 nera rappresentante il martirio di S. Lucia
 altro con cornice nera rappresentante S. Paolo
 altri due piccoli con cornice simile che rap-
 presentano due scene sacre con cornice di
 legno rappresenti una famiglia, l'altro l'origine
 di S. Francesco altro grande con cornice di legno
 rappresenti S. Francesco di Paola altro con
 cornice di legno rappresentante la sanodonia
 un disegno in carta con cornice nera rappresenti
 la donna altro in carta con cornice nera
 rappresentante la famiglia vera altro in
 carta con cornice nera rappresenti la
 gradiazione al deserto altro in rame con
 cornice di legno rappresenti il S. Spirito
 in braccio di quello con cornice di legno e
 profilo nero che non si sa di distinguere di
 rappresenti; altro simile portato di
 S. Spirito rappresenti il S. Spirito alla solenne
 Caduta di S. Barchetta nel mare due
 tavolini piccoli di gioco fatti in nero dodici
 Cuscini di seta ugali fra quali tra panna
 Due portiere verdi di conuetro di
 S. Spirito verde guarnite di strapaletta con
 fondina di tela bianca conuetro di
 alla finestra nella camera appiana di
 S. Spirito verde da S. Spirito un letto con
 colonna di paratiglio e spalliera della
 stanza qualità fatta di vellotto, un
 Specchio grande con cornice di lobbano
 cinque quadri ugali di cornice con
 profilo dorato rappresentanti S. Spirito
 S. Spirito, S. Spirito, S. Spirito, S. Spirito
 S. Spirito, S. Spirito, S. Spirito, S. Spirito
 quattro con cornice di legno e profilo
 dorato uno l'Angelo Custode, l'altro
 S. Spirito, S. Spirito, S. Spirito, S. Spirito
 S. Spirito, S. Spirito, S. Spirito, S. Spirito

di legno e profilo dorato rappresenti una
 scena di vecchio altro con profilo dorato
 rappresenti il S. Spirito in quattro quadri
 di disegni con cornice nera di fatto a
 rappresenti altri piccoli rappresenti S. Spirito
 altro con cornice di lobbano a tartuga un
 S. Spirito d'argento rappresenti il S. Spirito
 S. Spirito che veda sopra del mondo altro piccolo
 di tartuga e lobbano con S. Spirito d'argento
 rappresenti il S. Spirito di S. Spirito, altro due
 piccoli con cornice nera rappresenti il
 S. Spirito con il mondo in mano e l'altro la
 famiglia vera un S. Spirito d'argento un
 Cuscino di barchetta e un letto da notte
 con S. Spirito un bracciale romano un
 S. Spirito di S. Spirito un S. Spirito che ha
 S. Spirito con chiave che sono indugi molti
 con S. Spirito da quali S. Spirito in
 la descrizione la chiave del quale
 S. Spirito porta a mani del S. Spirito
 S. Spirito S. Spirito, altro di S. Spirito
 S. Spirito, e nel quale S. Spirito S. Spirito in
 S. Spirito lire duecento quaranta sette
 S. Spirito otto S. Spirito S. Spirito nelle specie di
 in fatto che si S. Spirito S. Spirito
 qual portante per la S. Spirito S. Spirito
 S. Spirito a mani del S. Spirito S. Spirito
 S. Spirito S. Spirito che S. Spirito
 S. Spirito di S. Spirito che S. Spirito
 con chiave che porta pure a mani
 del S. Spirito S. Spirito S. Spirito S. Spirito
 S. Spirito S. Spirito di S. Spirito S. Spirito
 S. Spirito due S. Spirito S. Spirito di bellute
 S. Spirito con S. Spirito S. Spirito S. Spirito
 S. Spirito alla S. Spirito S. Spirito S. Spirito
 S. Spirito S. Spirito S. Spirito S. Spirito
 proprie della S. Spirito S. Spirito S. Spirito
 S. Spirito verde simile alle S. Spirito S. Spirito
 S. Spirito S. Spirito S. Spirito S. Spirito
 chiave da di cui chiave vi S. Spirito
 S. Spirito di S. Spirito S. Spirito, S. Spirito
 S. Spirito

col suo vetro da uerri. Un perchio medio con
con cornice di hebbano e sua maggia d'art. un
fagnotto all'antico fatto a d'interetta con un
cuffetto di roca al d'otto, un baetto di barchetta
quadrato grande con sua stacchetta d'otto, un
letto con colore di roca, e ogni d'arati con una
taule, ornamento di cadiso turchino con un
di strapeletta con due strapelette uguali con suo
cappino lungo et un perchio quadrato, portiera
contrappia di cadiso uerda, tre libri d'indiana
ugate e due coperte di lana, un coprietto d'
indiana uerda, una federa di uerchetta et all'odi
paglia, un guardarobbe di roca, una cest e
croc roca di donna di mezzo damogio color
di arno ruffato, un raro faldetto di capo
bocchia di fatto a ⁱⁿ di talo fango
di capo di palmi uerri uerda, palmi uerri uerda
seta di lino girato per fare faldetto, due
scorrevetti all'antico di uerretti aurati
pomi 30. di seta lino girato pmi 108. di seta
lino girato, un fagnotto di ombra bianca
uera, para uerda ~~con~~ laquale. Canegetta
uata, para uerda laquale di lino, touglioli di
Canegetta n. 30. etra di lino et un ato uagli
Canegetta, tre sicnie grandi, due piccole
tutte le robbe, e mobili come stanno d'oriti
Sono tutti uelle d' quattro stanze
Un bacile lungo d'argento fino con arma
Manfredi in mezzo e d'ella Magiana
Bacile piccolo da camera d'argento fino col suo
Magiana con foriglia d'arata e d'otto cappa
d'art. lino, due son arma Manfredi in
Mezzi, e l'altra son l'arma lungo ophi
Una falera grande d'argento fino con tra
uati da ponerui sale, pepe, e uerchero,
altra falera alla meda d'art. fino con sua
bocia di cristallo, otto fardellieri d'argento,
due para moche d'art. con il suo portar
in uched d'art. quattro bracci d'art. che
portano due fardelle per ogni uero d'aripone
sopra fardellieri, due fardelli d'art. alla

Meda con piedi e bracci di legno, due boue
d'otto d'argento con suo cofi d'oro, due pali ni
piccoli d'art. una quartana d'art. piccolo
romagnato, una capotta d'art. piccolo di paggi
polite u. 12. all'antico d'art. portate n. 14.
d'art. alla Meda portate n. 14. d'art. alla
Meda piu piccola, portate n. 14. d'art. molto
antico, e molto ugate, sei cucchiareti da' cafe
d'art. cassetta da tavola d'art. o' sia cucchiari
pulle con coltellere, e forcellone manicati d'art.
una lampada piccola d'art. all'antico
per la faldella priuata di capo talo, e quali
tre piatti di stagno fine grandi all'antico
Di libro decimo, e oncie sei, tondini
n. d'otto, in peso libbre uerri uerda, due
piatti reali all'antico con una tondina in peso
libbre uerri, mezzo piatti uerri uerda et una
tondina in peso uerri uerda, e libbre d'acci, anega
tra mezzo piatti con maneggia alla meda, in
peso libbre tredici, mezzo piatti alla meda n.
sei, in peso libbre uerri quattro, et oncie quattro
tondi, tra antelli e medoni n. cinque, panto
letta, rubbi quattro e libbre ondecim, mezzo
piatti uerri dieci, un piatto grande e due
mezzi piatti con maneggia in peso quattro
rubbi due, e libbre ~~tre~~ uerda, altri tondi
che sono al solito uso di panto. No uerri otto
in peso rubbi due, una capotta da brodo
di bronzo rotto, un bronzo grande col suo
manicho di ferro cappa d'una bocchetta
d'acqua, altro meppano col suo manico di
ferro cappa di mezzo bocchia d'acqua
altro piccolo col suo manico di ferro
Pappace d'un quarto di bocchia d'acqua
una pairoatta di rame col suo manico
di ferro cappa d'una bona bocchia d'
acqua. Cinque Copardij di rame
due uerri grandi, due meppani ugati
un piccolo ugato, altro, che resta a' l'gattoria
nella faldella uerda, anegio di rame grande
col suo aperchio simile, altro meppano
• senza aperchio, un tegame duato di rame

Dieciotto tovaglioli simili quattro tovaglioli
grandi da tavola ricamati e quattro altri
simili, ventisette tovaglioli fini della
Asta egualita delle tovaglie quattro
longhe simili fine, dodici tovaglioli
Canape e di fine due maname' uno all'anno
longhe e l'altro medesimo, che copre il
banchetto della Stanza, altri tre maname'
di canape, un portaiolo bianco di panno
con pizzi e pendacchi d'oro o d'argento
simile, altro portaiolo di seta imbroccata
da una parte rosso, e dall'altra giallo, altro
portaiolo di panno rosso guarnito di pizzi
seta con una fascia simile, altra fascia
di panno bianco con d'oro pizzi, un cuscino
di cadice, rosso guarnito di tulle e seta
con un uovo, due tendine di cadice rosso
con due fasce alla che hanno per l'armonia
un padiglione di seta giallo e rosso con
tornalotto, e con il fatto simile guarnito di
tulle e seta, e due stanzie
un padiglione di magro, o di magro
da magro rosso ricamato con uovo torna-
lotta simile, e una portiera simi-
le un festinaggio intero verde, eguale di magro
damasco ricamato con tornalotto, e una
portiera simile, un festinaggio di damasco
rosso, eguale ricamato con tornalotto
simile, una falda seta imbroccata rossa e
gialla, altro di gialla di seta fodrata di
seta molto usata, altro di seta di seta
foderata di seta molto usata, due
tapeti di broccato di vari colori di
seta, cinque portiere di seta di
broccato di bombace, e seta ricamata
di vari colori, tre cuscini di seta uno giallo
e rosso ricamato, e due verdi e gialli
un tapeto di finezza rosso ricamato
foderato di seta panna rossa per la
stanza grande, altro tapeto simile
piu' ordinario grande senza fodra

altri due tapeti piccoli simili piu' ozari
un tappeto di seta della stanza di fine
foderato di broccato giallo, altro di
indiana rossa foderato di bombace seta
ricamata un tappeto grande giallo di
seta ricamato di seta ricamata
un copri letto di indiana, e un altro di un lungo
stanzioso, tre altri, e due bianchi, e uno
stanzioso molto usato, che sono uovo per
la Stanza di due stanzie nove di loro
bravo, otto altre piu' usate, tre pagliarici
due rubbi, e un cubo di filo di panno
piu' bianco in damascato, e tre tendine
filo in seta con d'oro, e seta otto
di filo con canape in seta ordinaria
due tendine, e un uovo di filo
Canape fine, e un uovo in seta, un rubbo
e cinque libbre di filo canape
in seta verde ordinario, cinque cuscini
longhi da letto, e quattro cuscini
nella sala di seta seta quadri
grandi con piccola fornica dorata
uno rappresentante nostro Sif. col
flagello in mano, altro il piccolo busto
altro di Dido, altro Lucrezia romana
e l'altro tre di varie istorie tra
ritratti in quadro. De nostri antichi
due quadri, che rappresentano il nostro
Padre, e madre, due paesaggi con cornice
di legno, e profitti dorati. Il Hemmadi
Casa Mansardi, l'albero della
famiglia (Lungueglia) quattro quadri
piccoli, che non li conosco un borsolo
da sala con due fasce lunghe di legno
un buffetto di noce canape all'anno
di un chetto da brucie dodici d'una
fattura, e otto d'una altra tali eguali
cinque portiere di cadice verde
con tulle e seta, e due tapeti di seta
due tendine di seta bianca alle finestre
tali eguali un suo tappeto di seta
40x

Nella stanza di cima alla sala di S. Vit
 Salotto vecchio un quadro grande senza
 cornice rappresente Madi quattro quadri simili
 di longhezza circa 4.5 piedi con cornice di
 legno all'antica e profilo dorato, ma
 de quali sono passati, e l'altro S. Agostino
 altro quadro simile rappresente angeli
 in Mare due quadri più piccoli con cornice
 all'antica e profilo dorato per uno per S. Antonio
 S. Francesco di Sales l'altro S. Fran. di Xaviero
 altro quadro di più quattro circa con cornice
 all'antica che figura l'istoria di S. Fran.
 Elvico altro con cornice verniciata e
 profilo dorato rappresente una donna
 onore della Croce di S. Sisto, altro quadro
 cornice rappresente un altro S. Sisto morto
 altro in fatto con cornice nera di legno
 rappresente del Bambino, un piccolo bulto
 rilievato di bronzo con cornice nera
 un piccolo S. Sisto di bronzo sopra un pied
 di metallo, un specchio con cornice verni
 all'antica di circa 4.5 piedi due e mezzo
 Compresso la fornica una scrivania alla
 sommo di noce con due ante e altri sotto
 e sopra il segnetto simile conotto -
 Cantorotto un bustetto fasciato di noce
 e di tre Sei di Carchetta simile conotto
 di ottone cadropoli due piccoli di
 Carchetta, e due altri più piccoli tali e
 quali: uno braciero lincata di ottone per
 sua foncha di rame una trappola di
 ferro all'opretra, una portiera di
 Cadino verde con un trapeletto, strappa
 di ferro.

Nella camera Contigua alla stanza
 un letto con colonne all'antica con due
 tavole e un torciletto di Cadino sotto
 parato di trapeletto, un bustetto di noce
 e sopra d'esso un segnetto antico tutto

fasciato di tarco sotto un piccolo tavolino
 vecchio che piglia unta ed è di Carchetta
 di legno una cassetta da letto e un'arca
 più di legno, un piccolo specchio con cornice
 nera e profilo dorato, due quadri di circa
 più piccoli con cornice dorata che uno per
 S. Antonio S. Sisto l'altro S. Sisto
 Homo cinque quadretti con cornice
 cornice dorata di circa palmi due
 di barij S. Sisto, altro più piccolo con cornice
 dorata di S. Francesco di Paula, altro
 piccolo con cornice dorata di S. Sisto
 altro di più cinque circa con cornice
 profilo d'oro che rappresente S. Sisto
 S. Felippiano con cornice e profilo
 dorato di S. Sisto, ed è un S. Sisto
 altro piccolino di S. Sisto, un piccolo
 benedettino di Cadino con sua crocetta
 d'arg. un abito uetulo di Cadino di S.
 Sebastiano un piccolo Leone di bronzo
 sotto, un letto nella camera nuova che
 prende talune peltracchie con
 Colonne di noce e panni dorati due
 tavole e torciletto di Cadino sotto con
 frangia gialla, due quadri di circa palmi
 cinque all'antica e profilo dorato
 uno di S. Sisto Anonimo, e l'altro S. Sisto
 Homo, due altri di palmi 4.5 circa
 uno di S. Sisto Madda, e l'altro S.
 Paulo, un piccolo paesaggio vecchio
 senza cornice, un quadretto lavorato di
 paglia con una stampa in mezzo, altro
 altro di un palmo senza cornice d'altro
 1.5 miglia la vera, due piccoli senza
 cornice di S. Pietro e di S. Paulo
 un piccolo proficuo di ottone, un piccolo
 inaglia di legno dorato, due Capricci
 di Aguij, un Candelotto di Carchetta.

Lavabo, et Quinquaginta panime Dorati, un
 piccolo quadrato d'argento con fredo di legno
 pel pignone fasciato di stamna d'argento, tra
 tavaglia piccola per la capella di Palo con
 piedi d'aceto, un specchio istorio di tavola con
 struttura nel mezzo et una fustocatta et di
 legno un armadio di Noce a spachij all'antico
 con sopra la scanzia del libri di divagione
 La scanzia che contengono i libri legali et
 altri serrate con tela davanti dipinta
 quali libri si numeravano e poi si de
 scrivessero nella falca del ponte
 Due banchi alla spavola di Noce quattro
 scabellotti di Noce un armadio di legno dove
 hanno li pelgiani quattro Carta geografica
 molto vecchia una baculione di filata
 con forni di legno un quadrato lustrato di
 paglia quattro piccoli quadrati legno con
 la povera animali e frutta molto uschi
 la paja pignone d'argento con la fonda
 parvite d'aceto e due guarnimanti d'aceto
 uno di panno d'orchino assai uschio, l'altro pignone
 già detto, la lettera con vaschetta di
 Caribanche di legno nel panno
 di tela sbobbata di quadri di due palmi
 circa lungo forata all'antico già uschio
 di paesaggi
 Due Mezanoni due banchi grandi di legno
 di Castagna et una cotta grande di Noce
 nella camera delle donne un letto con
 Colonne adiche, e due tavole una fatta di
 Noce, un banchetto di Castagna un banchetto
 simile, un specchio istorio di legno assai uschio
 un quadro grande uschio altri di Noce
 altri di Noce uschio del tutto, et altri piccoli
 simili, un piccolo specchio di Noce con
 uschio un crocifero
 Nell'altra stanza un letto con Colonne
 all'antico uschio con due tavole, due
 di Noce all'antico con due strutture, un specchio

di legno, uschio con armario in mezzo
 due quadri di circa palmi tra loro
 uno di Noce, l'altro di Noce
 Altro quadrato vecchio che mostra un pignone
 Due quadrati molto piccoli all'antico
 un crocifero di legno con fonda uschio
 Due spalletti per i piedi di Noce di legno
 una fustocatta di bacchetta molto uschio
 una fustocatta dove stanno li fiori d'oro
 la fustocatta et un'altra per la fustocatta
 Due stindari con fustocatta di panno
 et una tra pignone d'aceto di fustocatta piccola
 da uschio già uschio e trappa di ferro col
 suo telero di legno di panno di Noce
 la fustocatta di ferro di palmi quattro
 Dodici tavole di paglia già uschio
 due di fustocatta quattro piccole di filo d'oro
 tre di paglia, tre di Canata, et una fustocatta
 di filo d'oro una Margina sottomarina
 e fustocatta di panno uschio di Noce, la
 Margina donata di tela uschio, la sottomarina
 donata di tela di Noce con fustocatta
 di tela all'antico uschio con bottoni di filo d'oro
 già uschio una sottomarina di veluto nero
 fustocatta di tela uschio, e guarnimanti
 fustocatta di panno di Noce di Noce
 una fustocatta di panno uschio con bottoni di
 fustocatta simile fustocatta di tela già uschio
 una sottomarina di magro pignone di Noce
 con bottoni di filo d'oro fustocatta di tela uschio
 una sottomarina di fustocatta uschio fustocatta
 di tela uschio con bottoni di filo d'oro
 uschio un sottomarina di grasse come
 un panno, e fustocatta di Noce uschio
 fustocatta di Noce, Margina
 fustocatta di Noce uschio con pignone di
 uschio già molto uschio, una sottomarina
 molto uschio fustocatta di Noce uschio
 con bottoni e guarnimanti di filo d'oro molto
 uschio, un fustocatta molto uschio di panno uschio
 un pignone di Noce uschio con bottoni di
 uschio uschio, una sottomarina e fustocatta

di grameletti verdi con bottonetti di filo arfo
leccie, un paio di falconi di grameletto
lutto molto bianchi, un paio falcon di calama
cavia nera uccelli, un paio calgoni di
penna bianco uccelli, un paio le di tancia
penna un giambuccio torchino uccelli, un
corpetto di bicia sommersa bianco quasi usuo
con Manica, una pelliccia, o sia corpetto
Sopra Maniche, un fazzoletto uccello
di rotta di grinetta, un a corta berta don
lotta di color mosco lodorato di panna
rossa e nel piccola sottomanica da
pagassi di rotta bianca antica con visoni
di filo arfo uccelli, un paio calgoni di
Lana bianca quasi usuo, altri para calgoni
di rotta nera uccelli, para sotto calgoni
cinghe lombaccio bianca uccelli sette para
sotto calgoni di filo bianco uccelli, cinghia
collarini di telegrina uccelli un corpetto sopra
Maniche uccelli di lombaccio, due para
calgoni di rotta un paio usuo usuo l'altro color
Roschio uccelli, quattro berti di
Bombace bianco per la notte già uccelli
un paio quasi di lana già uccelli, uccelli
Corsette per l'estate di rotta h. d. grinetta
uccelli due altre di rotta arfo assigato
uccelli, altre di telegrina bianca uccelli
con pignone per l'estate altra bianca
in bottoni per l'estate una berta di
rotta per la notte un corpetto antico
piccola con bordo d'oro, altro in modo
bordo d'arfo, altro già uccelli uccelli
un corpetto già uccelli di rotta uccelli con
Maniche uccelli due patti una sottomanica
di rotta h. d. grinetta, cinghia camisa
di rotta h. d. grinetta, corpetto o berta due
altre uccelli o sia uccelli, e altre
uccelli due camisa di rotta uccelli
quattro altri uccelli per l'estate uccelli, un
pignone arfo per la palanina uccelli
l'altre d'arfo di tabacco uccelli
una berta di rotta uccelli due berti

da Macchia, una con capta di lagri con pignone
arfo con pignone uccelli a uccelli d'arfo e l'altro
senza fasce, a pignone di rotta, al quale manca
il suo cristallo una spada all'antico con
guardia d'arfo, due bastoni componi d'arfo di
Canna d'India due piccoli grinetta
cotta pignone e argento due pignone
di rame dorato con l'arfo d'arfo uno di grinetta
e l'altro d'arfo con pignone, una
Pocetta d'arfo con brillanti faldi, a pignone
simili due fide di pignone d'arfo, una
dorata con brillanti faldi, un cristallo per
i pagassi incassato in arfo, un cavalluccio
incassato in argento altro corallo incassato in
arfo con grinetta e i visoni uccelli d'arfo
Berta della notte di grinetta
una Maniglia nera di berto da l'ho usuo
tre berte di telegrina berti di rotta
nove itara di grinetta, berti che possono
parta per la farina, parte per la grinetta
Due tavole lunghe, et quattro di tavola ordi
nario con l'usuo, che serve per mangi
grande berta di rotta o sia palanina di rotta
collarini di torchino, berta di rotta il pignone
per accendere il tubo, una berta per li
uelli della notte, una berta della notte
pignone uccelli, due tavole di ferro uccelli
altro con concha, l'altro pignone della berta
un pignone alve uccelli uccelli
una pignone di legno uccelli uccelli
l'altre d'arfo, con l'usuo uccelli uccelli
Doroteo, pignone di rotta uccelli
pignone di rotta, o sia uccelli uccelli
uccelli uccelli uccelli uccelli di Canna
altro pignone tra berta e pignone che
servono per la farina, berta per
l'accendere i berti, berta uccelli uccelli
uccelli, e pignone di rotta uccelli
Pachette nove per berta uccelli
cioè in berti uccelli uccelli uccelli

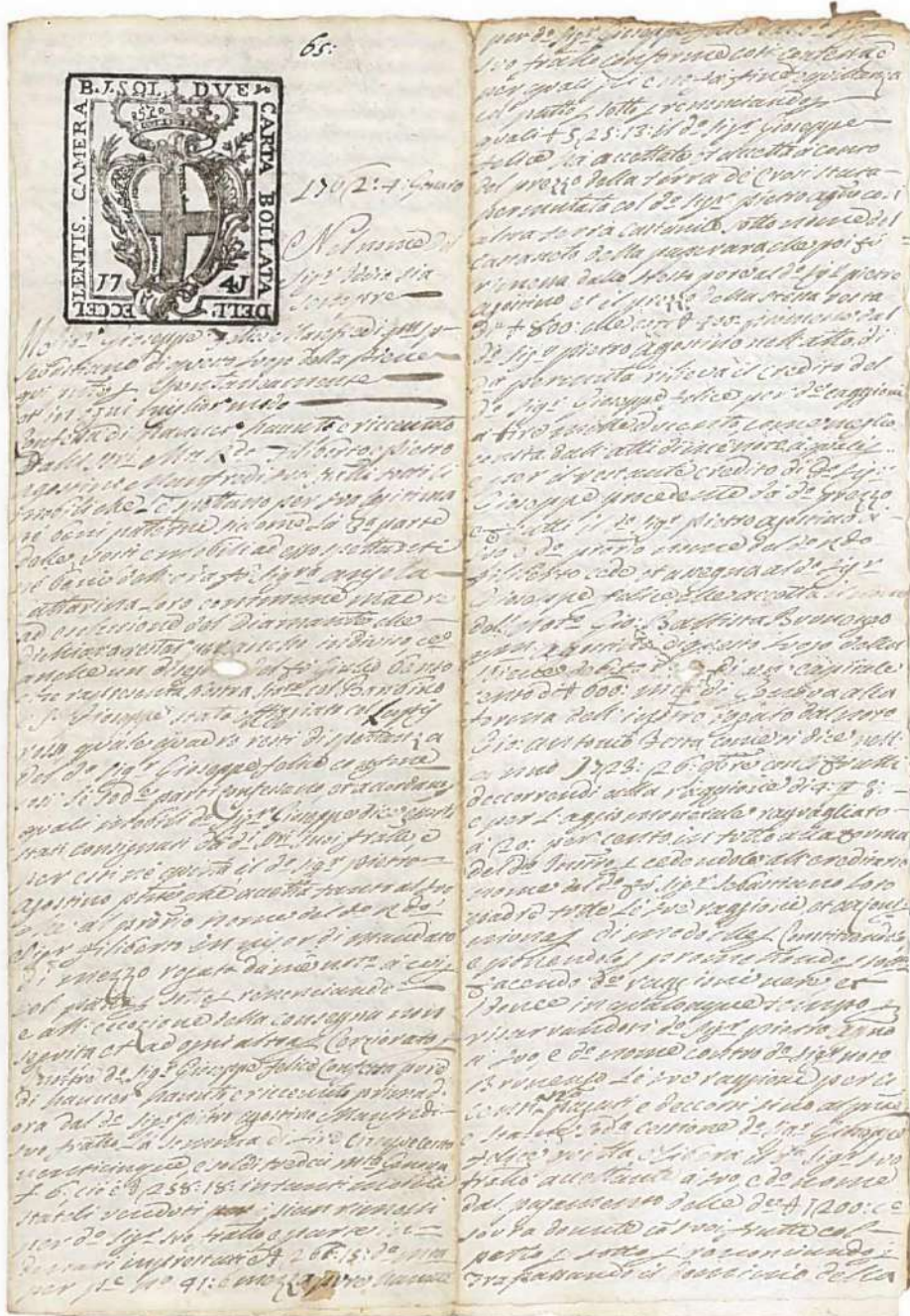
e tre piccole, corde uzata in peso libra
 cinque, oncia quattro, una peniccha nuova
 con groppi, altra nuova a sonetto, et
 altra già uzata a stadi Conborgo
 Quali beni tutti come sopra descritti tali a
 quali restano in d. Gio: dell' habitazione
 del d. Gio: Sera Sp. Sebastianus suo padre
 oue habitano suoi fratelli assieme con
 la famiglia tutta da' esse s. c. d. e
 e loro sono rimasti apruto di loro b.
 Prostando d. M. Pietro d. d. e
 e d. nome che va in forza qualche cosa
 che non doue essere apponere v. i. r. d. e per
 Monoposto, oue si b. r. altro che doue
 apponere, e non si b. r. apposto v. i. r. d. e
 per apposto in ogni miglior modo b.
 d. Gio: di soue b. l. i. r. o. f. a. v. i. o. di Gio: in
 Sofia, che contiene il num. e di 407
 che cominciò nel nome di Dio 1695
 p. r. d. e in titolo libro de' p. n. e
 di me Gio: e Monted. e che termina
 in ultimo 1730 a. r. r. giugno p. l. u. s. f. i.
 p. a. 18. Monte S. Pietro p. a. e. r. i. g. i. u. e
 registriati in v. n. i. a. t. e. p. a. al lib. p. r.
 fol. 656 - col. frutto a' d. p. e. c. o. m. e. d. a.
 patente sotto d. giorno d'anno, quali luoghi
 sono stati comprati a' p. n. i. p. o. p. o. m. a. n. i. p. e.
 luogo, che per p. n. i. p. o. di provvisione
 Cottano intatto p. n. i. p. o. b. o. che a' l'iva
 se i sono di Monte S. Pietro e di Seno ad 1569.
 Dico a' 1569: p. n. i. p. o. v. a. l. u. a. n. d. o. r. i. il g. i. u.
 di aggiungere altri beni, e libri che
 per uenirano o per uenirano a' Sae
 Mani d' a' sua notizia, siccome li
 Beni stabili di d. her d. m. in qualunque

tempo, o tempi la facendi d. Coraposa
 abusus prejudicis
 Dalle quali cose tutte
 Don Mezio conte di Maggiorotto
 atto fatto in la Ciuuialdria v. g. n. o.
 L'anno dalla nato del S. p. 1559
 giorno di Martedì 15. del mese di
 i. tra di Tza
 Circondati tutti per testimoni il S. p.
 Martino Maggiorotto figlio di Mezio, e
 Donno Dallera e p. n. i. p. o. d. a. t. t. o. a. n. d. i.
 della Ciuuialdria d. Gio: d. d. e
 (651 a VI Scando n. d.)

II. 4 gennaio 1762

Documento d'archivio corrispondente ai beni del Signor Giuseppe Manfredi. Archivio di Stato di Imperia, 4 gennaio 1762, atto n° 65. Notaio Maggiolo Visconte.

«disegno di Giulio Benso con Nostra Signora col Bambino e San Giuseppe, effigiato in lapis rosso»



REGESTO BIOGRAFICO DI GIULIO BENSO³⁶

1592, 30 ottobre: nascita a Pieve di Teco, comune nel Ponente Ligure.

1605-1607: trasferimento a Genova, probabilmente accompagnato da qualche conoscente artista di Pieve di Teco, come Giovanni Stefano Rossi o Niccolosio Granello. Qui comincia a frequentare l'Accademia del disegno di Giovanni Battista Paggi.

1609-1610: realizzazione delle due tele per la chiesa di San Nicola da Tolentino a Genova, la cui commissione è firmata dal maestro Giovanni Battista Paggi (CAT. P.01-CAT. P.02).

1610: realizzazione, durante gli anni della formazione della pala con la *Madonna con Gesù Bambino, San Francesco, San Giovanni Battista, Sant'Antonio Abate, San Bernardo e anime purganti* per la chiesa di San Marco al Molo, a Genova (CAT. P.03).

1615: realizzazione degli affreschi perduti presso la chiesa di Spirito a Genova (CAT. P.04).

1615-1616: apertura della bottega a Genova.

1616, 14 agosto: matrimonio presso la chiesa di San Teodoro a Genova con la nobildonna Tomasina Callissano.

1622: realizzazione delle ardesie dipinte con la tecnica dell'abbozzo per la chiesa di San Giacomo e Filippo, a Genova (CAT. P.07- CAT. P10).

1627: realizzazione della tela con San Crispino e Crispiniano per la basilica di San Giovanni di Pieve di Teco (CAT. P.22). Partenza per Weingarten (Germania). Durante il tragitto egli si ferma a visitare la lombarda, in particolare Milano e Cremona, dove ammira gli affreschi della famiglia Campi, che costituiranno la svolta nella sua concezione prospettica e nella visione dal sotto in su.

1628, rientro a Genova nel luglio e qualche mese dopo inizio dell'invio di opere su tela in Germania, la prima è la tela con la *Vergine e la Santa Scolastica* (CAT. P87), arrivata in loco nel febbraio 1629; realizzazione della pala con l'*Assunzione* per Toirano. (CAT. P.33)

1629: realizzazione degli affreschi nell'Oratorio di Sant'Antonio della Marina di Genova, ricordati per i dissidi con Giovanni Andrea Ansaldo (CAT. P.34- CAT. P.35).

³⁶ Sono qui menzionate le opere con una datazione certificata da documenti, o molto verosimile, sulla base di comparazioni stilistiche.

1630: inizio cantiere dell'Assunta di Sestri Ponente, decorazione delle cappelle (CAT. P.44-CAT. P.53).

Anni '30: cantieri delle chiese genovesi di Sant'Agostino e San Domenico (CAT. P.37-CAT. P.43)

1631: realizzazione ed invio delle pale con la *Trinità* (CAT. P.88) e con la *Crocifissione* (CAT. P.89) a Weingarten.

1633: realizzazione ed invio delle pale con *L'ultima comunione di San Benedetto* (CAT. P.90) e la *Lapidazione di Santo Stefano* (CAT. P.91) a Weingarten

1634: decorazione delle porte dell'organo della Cattedrale di San Lorenzo a Genova; realizzazione ed invio delle pale con la *Decapitazione di San Giacomo e dello scriba Giosia* (CAT. P.92) e *San Sebastiano e Irene* (CAT. P.93).

1635: decorazione con la *Fama* a Palazzo Reale a Genova (CAT. P.59); realizzazione degli affreschi del coro e abside della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo (CAT. P.11-CAT. P.17) oggi al museo di Sant'Agostino; decorazione della volta della basilica dell'Assunta di Sestri Ponente (CAT. P.54).

1637: l'artista è colpito da una grave malattia per cui crede di non riuscire a guarire. Detta quindi il suo primo testamento.

1638 inizio cantiere della decorazione del coro e dell'anticoro dell'Annunziata del Guastato a Genova (CAT. P.61-CAT. P.62); arrivo in Germania della tela con *San Benedetto che viene da Maria santissima, Gesù Bambino tra le sue braccia* commissionata nel dicembre 1636 (CAT. P.115). Nel settembre 1638 molte opere di Benso, tra cui l'autoritratto (non possediamo ulteriori dettagli) arrivano in Germania (CAT. P.127).

1641: realizzazione dello stendardo processionale con l'Assunzione della Vergine per Pieve di Teco.

1644: inizio del progetto architettonico per il convento delle Agostiniane a Pieve di Teco; negli stessi anni dipinge le pareti laterali del coro e i due dipinti nella controfacciata della Santissima Annunziata del Guastato a Genova (CAT. P.63-CAT. P.67).

1646: realizzazione della pala con le *Tentazioni di Sant'Antonio* per la collegiata di San Giovanni a Pieve di Teco (CAT. P.30).

1647: fine del cantiere dell'Annunziata per Guastato a Genova e partenza per la Francia.

1648: inizio del cantiere francese, presso la sala da ballo del Castello Grimaldi a Cagnes-sur-Mer (CAT. P.77). Datazione confermata dall'iscrizione che si legge sul disegno preparatorio (Cat. D.148).

1650: realizzazione delle ancone per il Ponente ligure: Alassio (CAT. P.79) e Calizzano (CAT. P.80).

1652: fine della realizzazione della pala con l'*Annunciazione* per il convento delle Agostiniane a Pieve di Teco (CAT. P.32). Chiusura del cantiere architettonico per il convento citato. Dettatura del secondo testamento, 9 dicembre 1652.

1656: Stampa dell'opera di Gabriele Bucellino, *Menologium Benedectinum sanctorum, beatorum atque illustrium ejusdem ordinis virorum elogiis illustratum, quo brevi atque utili compendio, in dies singulos, ... Accessit huic operi Sacrarium sive reliquiarum Benedictinum, ... Opera & studio R.P.F. Gabrielis Bucelin*, di cui Giulio Benso esegue il disegno del frontespizio (Cat. S.02).

1659: realizzazione dello *Sposalizio della Vergine* per l'oratorio della Santissima Annunziata di Spotorno (CAT. P.84).

1660, 16 aprile, morte della moglie Tomasina, trasferimento nella casa di piazza San Lazzaro, a Genova. Dettatura del terzo testamento il 9 giugno dello stesso anno. Realizzazione della pala con *La Vergine, con sant'Antonio da Padova, che libera le anime del purgatorio* per la chiesa della Natività di Garlenda (CAT. P.85).

1662, 21 settembre: dettatura del quarto testamento. Stampa dell'opera di Gabriele Bucellino, *Germaniae topo-chrono-stemmatographia sacra et profana*, di cui Giulio Benso esegue il disegno del frontespizio (Cat. S.03).

1663, 19 dicembre: dettatura del quinto testamento.

1667: ultima opera inviata a Weingarten, l'ancona con *La cacciata di Santo Stefano dal Tempio* (CAT. P.95).

1668, 7 aprile: dettatura dell'ultimo testamento. Giulio Benso muore il 6 novembre a Pieve di Teco e viene sepolto nella chiesa di San Giovanni Battista.

CONCLUSION

1. Rappel de la problématique

A différence de ses proches contemporains et de certains de ses rivaux tels que Giovanni Andrea Ansaldo³⁷, Luciano Borzone³⁸, Giocchino Assereto³⁹, Bernardo Strozzi⁴⁰ et Domenico Fiasella⁴¹ et sans que nous puissions l'expliquer, Giulio Benso est le seul à ne pas encore bénéficier, à l'heure actuelle, d'une monographie.

Les spécialistes, Gian Vittorio Castelnovi⁴², Ezia Gavazza⁴³, Franco Pesenti⁴⁴, Mary Newcome-Schleier⁴⁵ et dernièrement Federica Mancini qui a publié l'inventaire des dessins de l'école génoise du musée du Louvre, n'ont pas su mettre en évidence l'importance de cet artiste qui a réussi à répondre aux nécessités d'une nouvelle peinture de la Contre-réforme, tout en incorporant à ses œuvres aussi bien le Maniérisme tardif du XVI^e siècle que les innovations venues du Baroque.

Ce manque de vision d'ensemble de l'Œuvre de Benso est le résultat, entre autres, de la perte ou de la disparition d'un tiers des retables qu'il a réalisé ainsi que de décors à fresque présents principalement, depuis la fin du XVIII^e siècle, dans la ville de Gênes. Cela a, en outre, induit une connaissance parcellaire et même une méconnaissance du travail de l'artiste ce qui lui a valu une réputation négative et injustifiée.

Le dépouillement des documents d'archives des villes de Gênes, Imperia et Albenga, des sources anciennes, comme les biographies de l'artiste, rédigées par Raffaele Soprani ou Giuseppe Carlo Ratti, et des guides artistiques de la région publiées pendant le XVIII^e et XIX^e siècles, telles que *Guida artistica della città di Genova* (1846-47) ou *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue discendenze*

³⁷ Voir Boggero, 1985; Priarone, 2011.

³⁸ Voir Manzitti, 2015.

³⁹ Voir Zennaro, 2011.

⁴⁰ Voir Orlando e Sanguineti, 2019

⁴¹ Voir Donati, 1974 et La Spezia e Sarzana, 2008.

⁴² Voir Castelnovi, 1971; Castelnovi, 1987.

⁴³ Voir Gavazza, I, 1974, p. 303; Gavazza, 1989, Gavazza, 2004; Gavazza, 2005; Gavazza, 2015.

⁴⁴ Voir Pesenti, 1986

⁴⁵ Voir Newcome-Schleier de 1972 à 2015.

(1875) – édité par Federico Alizeri –, ont prouvé que Giulio Benso était en son temps un peintre très estimé, respecté, investi et sollicité par un grand nombre de mécènes.

En revanche, l'analyse de l'activité du peintre, à partir des œuvres connues et des commentaires dans les documents mentionnés, a mis en évidence sa capacité de médiation entre l'ancien et le nouveau siècle, qui semble être la vraie force de son travail. Il se distingua en effet par une recherche très personnelle tournée vers la perspective, le trompe l'œil et l'illusionnisme.

La perte tragique des œuvres peintes est en partie compensée par un nombre très élevé d'œuvres graphiques qui lui ont été attribuées, parfois de façon trop généreuse. Ces découvertes ou nouvelles attributions ont alors permis une meilleure connaissance de son style, ce qui a constitué la seconde partie de ce travail.

2. La spécificité de notre démarche et les apports essentiels de notre approche

Dans ce travail nous avons souhaité consacrer nos recherches en premier lieu, à l'art du peintre, à son style et à son évolution poétique, afin de mieux comprendre sa personnalité artistique et de pouvoir l'insérer dans le contexte de l'École génoise de l'époque, mettent ainsi en évidence ses relations avec les divers artistes de son temps.

En effet, après un premier chapitre dédié à la fortune critique du peintre, nous avons dévoué notre étude à la culture de Giulio Benso pour mieux comprendre sa formation et expliquer les affinités stylistiques de ses œuvres avec le goût pour les Écoles lombarde et bolonaise (2^{ème} chapitre). Nous avons alors pu constater une première éducation artistique dans son village natal, auprès de son frère Girolamo – sculpteur – et à d'autres artistes moins ou peu connus, comme Giovanni Stefano Rossi et Niccolosio Granello, ou encore Oberto Donato et Giorgio Delfino, dont nous publions, dans l'App. B, des documents d'archive inédits, conservés auprès de l'Archive d'Etat de Imperia (ASI), qui portent sur des commandes d'œuvres d'art.

Vers 1605-1607, notre jeune peintre arrive à Gênes et entreprend une formation à de l'Académie de Giovanni Battista Paggi, située chez le Prince Giovanni Carlo Doria. Celle-ci lui permettra de nouer des relations avec le milieu artistique génois et de

développer des contacts avec des peintres, aquarellistes, dessinateurs étrangers, tels que les Toscans, les Lombards, les Bolonais et les Nordiques lui permettant ainsi d'enrichir sa culture artistique et son imaginaire. L'analyse de ce moment de vie de Giulio Benso nous permet d'interroger sa capacité à réaliser de grands décors, capacité hors pair surtout dû à son maître Paggi. Pour ce qui est de son initiation aux fresques, Giulio Benso n'a pas pu compter sur son professeur, de trop simple extraction pour cette maîtrise, il s'est donc tourné vers les ouvrages littéraires d'architecture de Danti, de Lorini et de Serlio dont nous retrouvons certains schémas architecturaux, notamment dans les quatre décors à fresque en perspective en trompe l'œil :

-dans le Palais du Prince Doria à Gênes

-dans la Basilique de l'Assunta de Sestri Ponente

-dans la Basilique de l'Annunziata del Guastato à Gênes

-dans le Château Grimaldi à Cagnes-sur-Mer

Benso s'est, en outre, inspiré des décors lombards en trompe l'œil réalisés par les membres de la famille Campi de Crème, probablement découverts pendant une étape de son voyage vers l'Allemagne.

Pour aller plus loin, nous avons ensuite reconstitué les commandes reçues par Benso en Ligurie tout le long de sa vie. Cela nous a permis de constater qu'il était très sollicité, surtout par des mécènes religieux et qu'il possédait deux ateliers, un à Gênes et l'autre à Pieve de Teco. Ces deux sites de productions expliquent que le peintre a pu répondre à plusieurs commandes sur une même période pour divers sites de Ligurie pendant qu'il envoyait des retables en Allemagne (1627 à 1667).

Le troisième chapitre de cette thèse se concentre sur les commandes étrangères de l'artiste. Tout d'abord, nous avons reconstitué entièrement, année par année, sur quarante ans (1627-1667), les ouvrages pour l'Allemagne. Ce travail a été possible grâce à l'étude d'un échange épistolaire entre l'artiste et son mécène Gabriele Bucellino, secrétaire de la basilique de Weingarten. Cette correspondance est constituée par des lettres envoyées par Giulio Benso en Allemagne à Bucellino et par ce dernier à Benso.

Les premières sont conservées à Stuttgart et ont été synthétisées par les Pères Gerhars Sphar et Thomas J. Stump en 1974 et 1976⁴⁶. Malheureusement, sans connaissance de leurs références précises, nous n'avons pas pu les retrouver.

⁴⁶ Sphar, 1974; Stump, 1976.

Les secondes ont été résumées par le Père Lorenzo Sertorio, descendant de l'artiste, dans un manuscrit rédigé en 1903, conservé à Gênes dans la Bibliothèque de la Società Ligure di Storia Patria⁴⁷, donc nous publions certains extraits dans l'App. C.

Ainsi, à partir de ces lectures, nous avons pu donc constater qu'à l'origine les œuvres commandées étaient au nombre de quarante-deux (dans notre catalogue CAT. P.87- CAT. 129), mais qu'aujourd'hui il en reste que neuf. Nous avons également pu établir que l'artiste a été une source d'inspiration pour des artistes allemands et autrichiens, dont Johan Matthias Kager, Philipp Albert Zehender et certains peintres anonymes qui travaillèrent entre Bregenz et Feldkirche.

Enfin, nos recherches nous ont permis de révéler la relation personnelle qui existait entre Benso et Bucellino. Celle-ci est d'importance car elle explique pourquoi Benso a réalisé des dessins des frontispices de textes littéraires sur l'histoire allemande de l'ordre bénédictin.

La suite du chapitre a été consacrée à l'analyse de la seconde commande étrangère du peintre. Il s'agit du décor du plafond de la salle de bal du château de Jean Henri Grimaldi à Cagnes-sur-Mer, en France, où il fut convoqué en 1647 pendant qu'il travaillait à la décoration des parois latérales du cœur de la Basilique de l'Annunziata del Guastato à Gênes. Nous publions à ce propos, dans l'App. E (Doc. B), le document qui montre que le peintre, qui souhaitait partir pour la France, a été libéré de ses engagements.

N'ayant pas pu retrouver les documents d'archives concernant cette commande, nous avons porté notre attention sur le programme iconographique du décor, le *Mythe de Phaétons*, lié à la famille Grimaldi aussi bien que sur les sources architecturales, artistiques et littéraires qui ont inspiré le peintre. De ces dernières nous citons les *Emblemata* d'Alciati et l'histoire du mythe qui se lit dans les *Métamorphose* d'Ovide, commentée par Horrologi – transcription du texte dans l'App. C.

A partir de ces différentes sources, nous avons pu étudier la fortune critique de ce décor notamment au XIXe siècle en nous appuyant sur la littérature artistique française de cette période tels que les ouvrages de voyageurs du Midi de la France, comme Achard, Aubin L. Millin et le comte Cristophe de Villeneuve, impressionnés par la réalisation de cette fresque :

« Un de ces spectacles magnifiques que la nature et les beaux-arts, à son imitation, peuvent seuls nous offrir »⁴⁸.

⁴⁷ Sertorio, 1903.

⁴⁸ Villeneuve, 1819, p. 3.

A l'occasion de cette commande, notre artiste travailla avec son collègue Giovanni Battista Carlone et son élève, Giovanni Battista Merano, sur une fresque traitant du même sujet pour le Palais du cousin de Jean Henri Grimaldi : Jean-Baptiste Lascaris, fresque aussi prévue pour le plafond d'une salle de bal.

Notre réflexion s'est ensuite prolongée vers la recherche des répercussions artistiques qu'ont eues les décors de Giulio dans sud de la France. Notre hypothèse est que Jean Daret et les frères Jérôme e Jean Baptiste Daniel d'Aix-en-Provence ont été inspirés par la fresque de Cagnes-sur-Mer, lors de la réalisation de leurs décors mythologiques pour l'Hôtel particulier du Baron de Châteaurenard (1654) et pour les Hôtels de Venel (1695-1701) et de Laurens de Peyrolles (aujourd'hui connu comme Grimaldi-Régusse, 1685-1690).

Ainsi, à travers ces recherches et analyses, notre dessein a été de révéler un artiste complet tel que l'est Giulio Benso : peintre, dessinateur mais aussi architecte. C'est ainsi que nous avons clôturé notre travail sur un dernier chapitre mettant en valeur les qualités de bâtisseur de l'artiste qui se forma à l'architecture en autodidacte à partir d'ouvrages d'architectes célèbres en sa possession (cf. App. A, III, Doc. 6). Comme son élève Raffaele Soprani le montra dans les *Vite*⁴⁹, C'est donc à travers l'étude du couvent des Augustiniennes de Pieve de Teco que nous avons révélé son talent – seule réalisation dont nous avons aujourd'hui des sources écrites.

Notre deuxième tome est consacré aux catalogues raisonnés du peintre, proposé sous deux ouvrages : un dédié aux œuvres peintes et l'autre, aux œuvres graphiques.

Un consacré aux œuvres peintes et l'autre aux œuvres graphiques.

Premièrement, nous avons cherché à collecter toutes les œuvres que l'artiste a réalisées au cours de sa vie. Initialement, celles qui sont encore visibles, puis, grâce aux citations et commentaires retrouvés dans des sources archivistiques, nous avons pu regrouper celles qui ont été perdues. C'est donc 153 numéros d'œuvres peintes que nous présentons dont 5 d'attribution refusée.

Pour plus de précision, ce catalogue raisonné est composé de tableaux d'autel et de fresques, dont les notices ont été constituées à l'aide de l'analyse du cadre historique correspondant ainsi que des sites prévus pour chaque réalisation. Ces deux aspects nous ont, par ailleurs, permis de comprendre les relations qui existaient entre Giulio et les

⁴⁹ Soprani, 1674, p. 237.

artistes avec lesquels il a collaboré. Ajoutons que grâce aux documents d'archives, nous avons pu en savoir plus sur les diverses commissions en lien avec ces commandes ainsi que leurs datations respectives. Ces précisions nous ont à leur tour, permis de proposer un catalogue raisonné chronologique qui révèle l'évolution artistique du peintre⁵⁰.

Il est à noter que certaines de ces productions étaient jusqu'à présent inédites comme, par exemple, les deux tableaux avec *Saint Antoine de Padoue et Jésus Christ* (CAT. P.73 et CAT. 74) conservés à Lovegno et à Pieve de Teco, dont la composition fut reprise par la suite par Giovanni Andrea De Ferrari e Valerio Castello.

A ce catalogue fait suite celui des œuvres graphiques : 250 en total, qui, lorsque cela a été possible, ont été mises en rapport avec des œuvres peintes ou des descriptions d'œuvres trouvées dans les sources anciennes⁵¹.

Aujourd'hui, on trouve 103 dessins dans des collections particulières. Parmi eux, il y a des feuilles très importantes, préparatoires pour des décors majeurs, comme les Cat. D.58 et Cat. D.59, pour le retable avec la *Vierge et Sainte Scolastique* de Weingarten (CAT. P.87) ou comme ceux pour les décors du cœur et de l'anti-cœur de la basilique de l'Annunziata del Guastato à Gênes (Cat. D.115- Cat. D.117 ; Cat. D.119, Cat. D.120 ; Cat. D.142-Cat. D.145) ou encore, ceux pour le retable de l'*Annonciation* (CAT. P.32) de Pieve de Teco, anciennement conservé dans le couvent des Augustiniennes, dont le projet architectural a été également réalisé par Benso (Cat. D.164-Cat. D.166)⁵².

Nous avons séparé les œuvres graphiques en trois groupes :

- les dessins autographes : 170 numéros,
- les feuilles désignées d'attribution douteuse : 26 numéros,
- les dessins anciennement attribuée à Giulio Benso qui n'ont pas été acceptés : 54 numéros.

Finalement nous avons retrouvé trois dessins préparatoires pour des projets de gravures de frontispice d'œuvres littéraires rédigées par Gabriele Bucellino, commanditaires pendant quarante ans de retables pour la basilique de Weingarten en Allemagne (Cat. S.01-Cat. S.03).

⁵⁰ Cependant, les commandes de longue durée, comme celle de l'Annunziata del Guastato (1638-1647) ou de la Basilique de l'Assunta de Sestri Ponente (1630-1640) ou pour Pieve de Teco (pour la basilique de Saint Jean Baptiste et de l'église de Sainte Marie de la Ripa, 1628-1652) n'ont pas été séparées pour mieux comprendre l'évolution stylistique du peintre.

⁵¹ Parmi lesquelles: Soprani, 1674; Soprani, ed. 1768; Ratti, 1768; Ratti, 1780; Ratti, 1780^b; Alizeri, 1847; Alizeri, 1864; Alizeri, 1875.

⁵² Pour le projet architectural, voir cap. 4.

L'analyse des dessins nous a permis de reconstituer visuellement certains décors perdus, comme le montre le cas de l'église de Saint Dominique à Gênes (CAT. P.37-CAT. P.40), dont aucune des œuvres que l'artiste avait réalisées n'a survécu.

En revanche un groupe de dessins (Cat. D.62 à Cat. D.67) rassemblé pour la première fois, nous permet d'imaginer les décors anciens.

La pratique du dessin était de la plus haute importance pour le peintre parce qu'il la considérait comme un *medium* indispensable pour expérimenter, étudier et ainsi varier continuellement ses compositions. Cette activité n'était pas seulement considérée comme une simple formation, mais comme un instrument autonome de diffusion de ses inventions. Et le regroupement de ces réalisations nous a permis d'identifier le trait graphique de Giulio : ondulé, répété et déchiré. S'est révélé devant nos yeux une grande force expressive, exaltée par le lavis créant du contraste et le *chiaroscuro*. Cependant, nous avons pu aussi constater que son style variait beaucoup selon la typologie graphique de la création. Une esquisse, une première idée aura très peu en commun avec un *presentation drawing* soumis au commanditaire. L'absence d'une monographie de l'œuvre graphique du peintre a eu pour conséquence ces dernières décennies, l'attribution à l'artiste de nombreux dessins surtout issus du marché de l'art, de toutes qualités confondues, qui n'avaient rien à voir avec sa production.

Nous avons mentionné, lors de la présentation de ce second volume, l'importance des documents d'archives pour l'analyse de la production artistique de Giulio Benso. En effet, elles sont venues enrichir chaque notice tout en étant nommée, indexée, transcrite...

Les documents inédits ou les plus importants ont fait ainsi l'objet de publication dans les *Appendici* qui se trouvent dans le dernier et troisième tome.

Dans ce tome final, nous avons collectés divers documents, relatifs à la vie, à l'entourage du peintre et aux commandes :

- des artistes peu connus, actifs à Pieve de Teco,
- allemandes de Weingarten,
- liguriennes de la Basilique l'Annunziata del Guastato et de la Cathédrale de Saint Laurent de Gênes.

Nous terminerons par la publication de deux actes notariaux inédits concernant la famille Manfredi, qui a conservé au cours du XVIIIe siècle, quelques œuvres de l'artiste.

Précisons, que la première Appendice (A) regroupe les documents concernant la vie, la mort et les six testaments de Giulio Benso. Cet appendice (App. A, III, Doc. 6), en

particulier, présente l'inventaire des biens appartenus à Giulio Benso « *INVENTARIO fatto da me GIULIO BENSO di tutta la mia heredità che sarà firmato di mia mano* », aussi bien ses propres créations que celles d'autres artistes mais aussi des livres d'art, d'architecture.

Si cela nous était possible, nous avons tenté d'identifier certaines de ces œuvres (par ex. Cat. D. 145, Cat. D. 115, Cat. D.116; Cat. D.167; CAT. P.82 et CAT. P.75). Et dans tous les cas, la connaissance de ces inventaires nous a révélé les goûts artistiques de Giulio Benso et qu'elles ont été ses inspirations.

Conscients que d'autres œuvres peintes et graphiques pourront être retrouvées dans le futur et que d'autres sujets sur la poétique de Giulio Benso feront l'objet d'études, nous espérons avoir rendu justice à la production d'un artiste complet, spécialiste dans le décor en trompe l'œil, dans la réalisation de retables religieux et de projets graphiques à considérer comme un trait d'union entre la culture maniériste et Baroque de l'Ecole génoise.

INDICI *Principi di organizzazione*

Si presentano di seguito due indici.

Il primo è dedicato ai nomi. Esso comprende i nomi di artisti (pittori, disegnatori, scultori, architetti e ingegneri); personaggi di potere (re, principi, papi, famiglie nobili genovesi); committenti (antichi), collezionisti (antichi e moderni) e letterari.

Il secondo è dedicato ai luoghi. Esso comprende i luoghi di conservazione attuali e di provenienza delle opere e i nomi di città e paesi citati nel testo.

Entrambi gli indici sono stati realizzati su tutta la tesi a eccezione della bibliografia, nelle schede di catalogo e degli *Apparati e Annessi*.

Ad esempio, il nome «Soprani, Raffaele», più volte menzionato, è stato indicizzato qualora se ne facesse riferimento come letterario o artista, ma non quando citato come voce bibliografica.

Per il primo volume sono state indicate le pagine.

Per il secondo volume si cita la pagina di riferimento per il capitoletto introduttivo relativo la scheda (es. 175-177 per i nomi citati nell'introduzione alle due schede conservate presso la chiesa di San Nicola da Tolentino a Genova), mentre la sigla di catalogo della scheda di riferimento per i nomi citati nella scheda stessa. La sigla differisce per le pitture, i disegni e le stampe, mentre per il terzo è stato segnalato il numero corrispondente di documento.

Per ulteriori dettagli sulle sigle di catalogo delle opere si veda *PRINCIPI DI ORGANIZZAZIONE DEI CATALOGHI*, pp. 169-172.

INDICE DEI NOMI

A

- Acton Richard, Sir, 7° Barone: Cat. D.141.
Adorno, famiglia: 45.
Aertsen, Pieter: 82.
Aicardi, famiglia: CAT. P.30.
Aikema: Cat. D.31.
Airaldo, Giovanni: 337.
Alberti, Leon Battista: 67.
Albini, Franco: 339.
Alessi, Galeazzo: 48; 51; 287-289;
Alizeri, Federico: 35; 61; 70; 84; 93; 175-177; 185; CAT. P.03; CAT. P.05; CAT. P.21;
245-246; CAT. P.55; 287-289; CAT. P.59; 299-304; CAT. P.66- CAT. P.67; 366; CAT.
P.R.02
Allegrì, Antonio, detto il Correggio: 86; 152.
Allegrini, Francesco: Cat. D.R.34.
Allori, Alessandro: 72.
Anne de Grasse du Bar: 140.
Anonimo: CAT. P.85; CAT. P.133; CAT. P.R.01; Cat. D.68; Cat. D.84; Cat. D.R.02; Cat.
D.R.03; Cat. D.R.04; Cat. D.R.06; D.R.08; Cat. D.R.10; Cat. D.R.12; Cat. D.R.13; Cat.
D.R.14; Cat. D.R.18; Cat. D.R.19; Cat. D.R.20; Cat. D.R.21; Cat. D.R.22; Cat. D.R.23;
Cat. D.R.24; Cat. D.R.25; Cat. D.R.26; Cat. D.R.27; Cat. D.R.28; Cat. D.R.29; Cat.
D.R.30; Cat. D.R.31; Cat. D.R.32; Cat. D.R.33; Cat. D.R.40; Cat. D.R.41; Cat. D.R.42;
Cat. D.R.44; Cat. D.R.46; Cat. D.R.47; Cat. D.R.48; Cat. S. 01.
Anonimo genovese del XVII secolo: Cat. D.53; Cat. D. D.22; Cat. D.R.37; Cat. D.R.38;
Cat. D.R.39; Cat. D.R.49.
Anonimo genovese del XVIII secolo: Cat. D.110.
Anonimo siciliano: Cat. D.R.43.
Ansaldo, Giovanni Andrea: 31; 33-36; 38; 52; 68-70; 77; 84-85; 96-97; 122; 137; 191-
193; CAT. P.14; CAT. P.29; 239-241; CAT. P.41; 260-265; CAT. P.45; CAT. P.46; CAT.
P.54; 287-289; CAT. P.59; 299-304; CAT. P.61- CAT. P.62; CAT. P.64; CAT. P.65;
CAT. P.90; CAT. P.92; CAT. P.93; Cat. D.52; Cat. D.57; Cat. D.65; Cat. D.67; Cat.
D.107; Cat. D.141; Cat. D.144; Cat. D. D.17; Cat. D. D.24; Cat. D.R.31; Cat. D.R.49.
Antelami: 287-289;
Apolloni, Marco Fabio: 425.
Asam, Cosmas Damian: 22.
Asburgo: 51
Assereto, Gioacchino: 36; 38; 92; CAT. P.20; 239-241; 245-246; 253-254; CAT. P.46;
CAT. P.54; 299-304; CAT. P.66- CAT. P.67; Cat. D.65; Cat. D.158.
Asta, F.: Cat. D.23.

B

- Baciccio, vedere *Gaulli, Giovanni Battista*
Bachelen, A.: Cat. D.153.
Badaracco, Giovanni Raffaele: 339.
Badaracco, Giuseppe: 191.
Baglioni, Giovanni: Cat. D.85.
Baldinucci, Filippo: 32.

Balli, Simone: 66; 72-73, 426.
 Barabino, Carlo: 239-241; 299-304.
 Barabino, Nicolò: 187; CAT. P.21; 260-265; Cat. D.46.
 Barabino, Simone: CAT. P.89.
 Baratta, Giovanni: 331.
 Barbelli, Gian Giacomo: Cat. D.160.
 Barberini, famiglia: Cat. D.R.33.
 Barberini, Urbano VIII, vedere *Papa Urbano VIII*
 Barbieri, Pietro: 284.
 Barnard, J.: Cat. D.R.45.
 Barocci, Federico: 50; 287-289; CAT. P.R.05.
 Bartoli: 67.
 Bartolini, Lorenzo: 425.
 Bassano, Jacopo: Cat. D.101.
 Beccafumi, Domenico: 47; 245.
 Benso, Bernardo: CAT. P.29.
 Benso, Girolamo: 57.
 Bergamasco, vedere *Castello, Giovanni Battista*
 Bernasconi, J e F.: Cat. D.62.
 Bernini, Gian Lorenzo: CAT. P.61- CAT. P.62; CAT. P.84.
 Bertheels, J.: Cat. D.R.45.
 Bertolotto, Lorenzo: 245-246.
 Beuckelaer, Joachim: 82.
 Bianco, Cipriano: 175; 287.
 Biscaino, Bartolomeo: CAT. P.70.
 Bisso, Leonardo: 260-265.
 Bissoni, Giovanni Battista: 253-254; Cat. D.167; Cat. D. D.23.
 Bloch, Gottlib J.: Cat. D.154.
 BML: Cat. D.20.
 Boccardo, Paolo: 260-265.
 Bocciardo, Pasquale: 253.
 Boel, Pieter: 81.
 Boemers, J. W. V: Cat. D.67.
 Boix, Feliz: Cat. D.R.16.
 Boixia, Domenico: Cat. D.R.43.
 Bonaccorsi Piero, detto Perin del Vaga: 47; 71; 74; 144; CAT. P.31; 294; CAT. P.77;
 428; Cat. D.05; Cat. D.06; Cat. D.21; Cat. D.77; Cat. D.164.
 Borromeo, Carlo san: 68; CAT. P.33; 260-265; CAT. P.45; CAT. P.46; 299-304; CAT.
 P.84; CAT. P.90.
 Borromeo, Federico: 50.
 Borzone, Luciano: 185; CAT. P.42; Cat. D. D.23.
 Bossi, collezione: Cat. D.R.51; Cat. D.R.52.
 Bossia, Domenico, vedere *Boixia*
 Bottalla, Gio Maria: Cat. D.158.
 Bournon: 140.
 Brilla, Antonio: 224.
 Bra, Giovanni Battista: 253.
 Bra, Ludovico: 253.
 Bracelli, Giovanni Battista: 66.
 Bradimarti, Benedetto: 72.

Brignole, Battista: 63.
 Brignole, Francesco: 85.
 Brozzi, Paolo: Cat. D.135.
 Brueghel, Jan, il giovane: 81.
 Bruno, Giulio: 66; CAT. P.42; CAT. P.R.03; 426; Cat. D.118; Cat. D.R.41.
 Buonarroti, Michelangelo: 130; 153; CAT. P.93; Cat. D.13; Cat. D.20.
 Bucelin, vedere *Bucellino, Gabriele*
 Bucellino, Gabriele: 31; 36; 56; 82; 86; 95; 97; 103-121; 123-136; 160; CAT. P.22; CAT. P.54; CAT. P.68; 383; CAT. P.87- CAT. P.129; 424; Cat. D.35; Cat. D.52; Cat. D.59; Cat. D.90; Cat. D.91; Cat. D.93; Cat. D.97; Cat. D.99; Cat. D.100; Cat. D.101; Cat. D.105; Cat. D.106; Cat. D.112; Cat. D.168; Cat. D.169; Cat. D.170; Cat. S.01; Cat. S.02; Cat. S.03.
 Bucellinus, vedere *Bucellino, Gabriele*
 Bürgi, V.: Cat. D.07.
 Burlingame: Cat. D.99.
 Butzlin, vedere *Bucellino, Gabriele*
 Buzelin, vedere *Bucellino, Gabriele*

C

Caccia, Guglielmo detto il Moncalvo: Cat. D.R.06.
 Caliari, Carlo, detto il Veronese: Cat. D.101.
 Caliari, Paolo, detto il Veronese: 191; CAT. P.61- CAT. P.62.
 Calizzano, famiglia: 357; CAT. P.80.
 Calman, H. M.: Cat. D.01.
 Cambiaso, Giovanni: 48.
 Cambiaso, Luca: 38; 48; 59-61; 63; 66; 68; 71; 74; 80; 83; 185; 187; 224; 239-241; 287-289; 331-332; CAT. P.78- CAT. P.79; CAT. P.81- CAT. P.82; CAT. P.R.04; 423; Cat. D.16- Cat. D.17; Cat. D.24; Cat. D.29; Cat. D.31; Cat. D.37; Cat. D.40- Cat. D.41; Cat. D.43; Cat. D.46; Cat. D.48- Cat. D.49; Cat. D.54- Cat. D.55 Cat. D.81; Cat. D.88- Cat. D.89; Cat. D.95- Cat. D.96; Cat. D.118; Cat. D.121-Cat. D.122; Cat. D.125; Cat. D.128; Cat. D.150; Cat. D.156; Cat. D.162; Cat. D.168; Cat. D.170; Cat. D. D.01; Cat. D. D.04; Cat. D. D.11; Cat. D. D.20; Cat. D.R.05; Cat. D.R.07; Cat. D.R.15; Cat. D.R.19; Cat. D.R.29; Cat. D.R.36; Cat. D.R.39; Cat. D.R.45; Cat. D.R.46; Cat. D.R.50; Cat. D.R.51; Cat. D.R.52.
 Cambiaso, Orazio: 63; 68; 74.
 Cambiaso, Ottavio: 63.
 Campi, famiglia: 143; 146; CAT. P.17; CAT. P.54; CAT. P.59; CAT. P.77; Cat. D.52; Cat. D.116.
 Campi, Antonio: 86; 143; CAT. P.54; Cat. D.61; Cat. D.116.
 Campi, Giulio: 86.
 Campi, Paolo: Cat. D.61; Cat. D.116.
 Campi, Vincenzo: 86; CAT. P.54; Cat. D.61; Cat. D.116.
 Cangiasi, vedere *Cambiaso, Luca*
 Cantoni, Giacomo: 140.
 Cantoni, Gaetano: 224.
 Canzio, Michele: 224.
 Cappellino, Giovanni Domenico: 66; 185; 224; CAT. P.55; 426; Cat. D.73; Cat. D.87; Cat. D. D.21; Cat. D. D.22.
 Capponi, Alessandro Gregorio: Cat. D.85.
 Capurro, Francesco: 245.

Caracciolo, Battistello: 79.
 Caravaggio, vedere *Merisi, Michelangelo*
 Caraventa, scultore: 345.
 Carbone, Giovanni: 245-246.
 Carlo V: 140.
 Carlo VI: 45.
 Carlo VII: 45.
 Carlone, famiglia: 78; 245-246.
 Carlone, Giovanni: 152; 153; 299-304; CAT. P.61- CAT. P.62; Cat. D.40; Cat. D. D.05
 Carlone, Giovanni Andrea: CAT. P.61- CAT. P.62.
 Carlone, Giovanni Battista: 31; 38; 52; 81; 84; 92; 137-139; 151; 153-154; 175-177; 185;
 CAT. P.54; 287-289; 299-304; CAT. P.61- CAT. P.65; 331-332; CAT. P.78; 366; CAT.
 P.83; 424; Cat. D.68; Cat. D.122; Cat. D.134; Cat. D.135; Cat. D.144; Cat. D.147; Cat.
 D.149; Cat. D.167.
 Carlone, Pier Andrea: 191.
 Carlone, Taddeo: 51; 175.
 Carracci, famiglia: 78; 83; 153; CAT. P.54; Cat. D.84; Cat. D.88.
 Carracci, Agostino: 78; CAT. P.23; CAT. P.33; CAT. P.54; Cat. D.57; Cat. D.106.
 Carracci, Annibale: 78; 130; CAT. P.33; CAT. P.54; 299-304; CAT. P.78; Cat. D.84;
 373;
 Carracci, Ludovico: Cat. D.110.
 Carretto De, famiglia: 357.
 Casascho, maestro milanese: 358-359.
 Case, Giovanni Domenico, detto lo Scorticone: 52.
 Castelli: Cat. D.R.43.
 Castello, Battista: 63.
 Castello, Bernardo: 50; 62-63; 66; 74; 191-193; 239-241; 253-254; 299-304; CAT. P.68;
 Cat. D.17; Cat. D.106; Cat. D.162; Cat. D. D.17.
 Castello, Castellino: Cat. D.54.
 Castello, Giovanni Battista, detto il Bergamasco: 48; 74; 80; 83; 175-177; CAT. P.78;
 Cat. D.02; Cat. D.14; Cat. D.18; Cat. D.113; Cat. D.147.
 Castello, Valerio: 39; 92; 137; CAT. P.64; CAT. P.73; Cat. D.145; Cat. D. D.13.
 Castelnovi, G. V. collezione: Cat. D.143; Cat. D.144; Cat. D.145.
 Castiglione, Giovanni Benedetto: 62; 66; CAT. P.37; 426; Cat. D.65.
 Cataneo, Pietro: 87; CAT. P.54; CAT. P.61- CAT. P.62.
 Cattanei, Paolo: 63.
 Cavaceppi, Bartolommeo: Cat. D.02; Cat. D.121.
 Cebà, Ansaldo: 50; 63.
 Centurione, famiglia: Cat. D.152.
 Centurione, Cristoforo: Cat. D. D.18.
 Cerano, vedere *Crespi, Giovanni Battista*
 Ceresola, Andrea: 175.
 Cesari, Giuliano: Cat. D.R.02.
 Cesi, Bartolomeo: Cat. D.R.41.
 Clermont Witt, R. Sir: Cat. D.77; Cat. D.139; Cat. D.R.40.
 Cignani, Carlo: Cat. D.139.
 Cigoli, Ludovico: 62; CAT. P.61- CAT. P.62; CAT. P.91; Cat. D.20.
 Cobenzl, conte: Cat. D.25.
 Coclide, Orazio: Cat. D.21.
 Colonna, Angelo Michele: 34-35; 138-139.

Contestabile, Giovanni Battista: 66.
Corradi, famigli: 61.
Correggio, vedere *Allegri Antonio*
Corte, Cesare: 63; 74.
Corte, Valerio: 63.
Costa, conti: CAT. P.86.
Courbonse, marchese: vedere *Grimaldi, Jean Henri*.
Crespi, Giovanni Battista: 74-75; 77; CAT. P.05; CAT. P.09; CAT. P.84.
Cresti, Domenico Cresti detto il Passignano: 62; 72.
Crocker, C.: Cat. D.99.
Crocker W. H: Cat. D.99.
Crozat, P.: Cat. D.24; Cat. D.92; Cat. D.R.50.
Cungio, Camillo: Cat. D.118; Cat. D.152; Cat. D.154; Cat. D.159; Cat. D.156; Cat. D. D.03; Cat. D. D.21.
Cungis, Camillo, vedere *Cungio Camillo*

D

Dalberg, E. J. Duca di: Cat. D.111; Cat. D.112; Cat. D.141.
Dalberg-Acton, J. E. E: Cat. D.141.
Dance, R: Cat. D.130.
Daniel, Jean Baptiste: 155-156.
Daniel, Jérôme: 155-156.
Danielli, Michele Cesare: 299-304.
Danti, Egnazio: 150.
Danti, Vincenzo: 87; CAT. P.54.
Daret, Jean: 155.
De Ferrari, Andrea: 245.
De Ferrari, Antonio: 60.
De Ferrari, Giacomo: 60.
De Ferrari, Giovanni Andrea: 331-332; CAT. P.73; 373.
De Ferrari, Gregorio: 39; 137; 191-193; 284.
De Ferrari, Orazio: 182; 187; CAT. P.21; 253-254; 378; CAT. P.90.
Delacre, Maurice: Cat. D.R.09.
Delfino, Giorgio: 60.
Della Porta, Giacomo: CAT. P.54.
Del Pino, Antonio: 253.
Dietich, Franz: CAT. P.88.
Di Stefano, collezione: Cat. D.149.
Domenichino, vedere *Zampieri Domenico*
Donato, Gio. Antonio: 360.
Doria, Andrea: 45-47; 294; 299-304.
Doria, Andrea III: CAT. P.59.
Doria, famiglia: 45-46; 48; 66; 79-80; 149; 294; Cat. D.157.
Doria, Giannettino: 294; 300.
Doria, Giovanni Andrea o Giannandrea: 72.
Doria, Giovanni Carlo o Gio. Carlo: 58; 61; 64; 71-72; 74-76; 79-80; 159; 187; 191-193; CAT. P.07; 294; 359; 426; Cat. D.05; Cat. D.10; Cat. D.19.
Doria, Marcantonio: 79.
Dubini, collezione: Cat. D.117.
Durán, Fernández: Cat. D.R.42.

Durazzo, Jacopo: 425; Cat. D.03; Cat. D.04; Cat. D.26; Cat. D.27; Cat. D.87; Cat. D.103; Cat. D.148; Cat. D.159; Cat. D. D.26; Cat. D.R.49.

Durazzo, Marcello Luigi: 424; Cat. D.18; Cat. D.19; Cat. D.64; Cat. D.105; Cat. D.114; Cat. D.134; Cat. D.135; Cat. D.136; Cat. D.140; Cat. D.157; Cat. D.170; Cat. D.R.35.

Durazzo, Stefano, cardinale: 78; CAT. P.23; 378.

Dürer, Albrecht: 65-67; 87; 90; CAT. P.54; CAT. P.61- CAT. P.63; 426-427; Cat. D.01; Cat. D.12.

Duro, Alberto, vedere *Dürer, Albrecht*

E

Eistein, L.: Cat. D.34.

Elie de Talleyrand-Périgord: Cat. D.R.31.

Este

Alfonso IV: Cat. D.20.

Francesco II: Cat. D.20.

Euclide: 67.

F

Feitelson, L: Cat. D.94.

Fernández Durán: Cat. D.168.

Ferreri, famiglia, marchesi di Alassio: 254-255.

Fiasella, Domenico: 31; 51; 62; 66; 81; 83-85; 137; 182; CAT. P.07; 245-246; 253-254; CAT. P.54; CAT. P.59; 299-304; CAT. P.68; 426; Cat. D.167; Cat. D. D.17.

Fieschi, Andrea di Lavagna, Arcidiacono: 191-193.

Fieschi, famiglia: 45-46; 185.

Fieschi, Luca di Lavagna: CAT. P.33.

Fieschi, Sinibaldo: 46.

Figino, Ambrogio: 74-75; CAT. P.05.

Filippo III d'Asburgo: 80; CAT. P.61- CAT. P.62.

Filippo IV d'Asburgo: CAT. P.61- CAT. P.62.

Findlay Watson, W.: Cat. D.40; Cat. D.156.

Finot, Andre: Cat. D.R.19.

Fitzroy Fenwicj, Thomas Sir: Cat. D.R.41.

Forlani, Gaspare: CAT. P.56; Cat. D.103.

Francesco I: 45.

Francesco di Oberto: 245.

Franchi, de: 46; Cat. D.97.

Franzone, Tomaso: Cat. D.53.

Franzone, Tomaso di Anfrano: Cat. D.53.

Franzone, Tomaso di Gaspare: Cat. D.53.

Fraze, Dr. William: Cat. D. D.19.

Fregoso, famiglia: 45.

Friedman, Harry G.: Cat. D. D.21.

Fries, Moriz von: Cat. D.43.

Frigerio, C.: Cat. D.142.

Fuleoni, famiglia: 61

Fuseli, Henri: Cat. D.R.06.

G

Gaggini, Giuseppe: 425.

Gagliardo, Bartolomeo: Cat. D. D.01.
Galeotti, Giuseppe: 288.
Galeotti, Sebastiano: 284.
Galleano, Pietro: 239.
Gandolfi, famiglia: 61.
Gandolfi, Gaetano: Cat. D.R.13; Cat. D.R.53.
Gandolfo, Gerolamo da San Lazaro del Maro: 161-162.
Ganz, K.: Cat. D.57.
Gauli, Giovanni Battista, detto il Baciccio: 81.
Gauthier, Martin Pierre: 260-265.
Gelozzi, collezione: Cat. D.166.
Gentileschi, Artemisia: 79.
Gentileschi, Orazio: 79-80.
Gerbaud, Charles: 141.
Gerecke, Chretien: 141.
Gherardi, famiglia: 260-265; CAT. P.90.
Gheyn, Jacob de: Cat. D. D.21.
Gigoux, J.: Cat. D.48 ; Cat. D.R.05.
Ginetti, Marzio Cardinale: Cat. D.152; Cat. D.153; Cat. D.154; Cat. D.155.
Giolfi, Antonio: 182; 253.
Giorgione: Cat. D.111.
Giovanni da Murta, Doge: Cat. D.135.
Giovanni di Promontorio: 191-193.
Giustiniani, famiglia: 46; 48.
Giustiniani, Giovanni Battista: CAT. P.61- CAT. P.62.
Giustiniani, Vincenzo: 79.
Goethe, J. W. V.: Cat. D.67.
Goldman, J; e S.: 116; 117; CAT. P.94; Cat. D.106.
Goltzius, Hendrik: 65; 145-146; CAT. P.59; CAT. P.92; 426-427; Cat. D.12.
Gordon, L.: Cat. D. D.05.
Gordon, M.: Cat. D.62; Cat. D.119; Cat. D. D.05.
Gossaert, Jan, detto Mabuse: Cat. D.R.30.
Grana, Virginio: 261.
Granello, Niccolosio, detto il Figonetto: 41; 58-60; 74; Cat. D.R.45.
Grigo, Giovanni Battista: 284.
Grimaldi, Battista: Cat. D.18.
Grimaldi, famiglia: 39; 45-47; 80; 98; 103; 138; 149; CAT. P.77; CAT. P.78; Cat. D.148; Cat. D.149.
Grimaldi, Gerolamo: 49.
Grimaldi, Giovanni Battista: 47-49.
Grimaldi, Jean Henri: 140-142; CAT. P.77.
Grimaldi, Luca: 49.
Grimaldi, Ranieri I: CAT. P.77.
Grimaldi, Ranieri II: 140.
Gropallo, Pier Maria: 426
Gualtieri, arcivescovo: 191.
Guarco, famiglia: 45.
Guarini, Giovambattista: 373.
Guglielmo di Voltaggio, Fra: 187.
Guidobono, Bartolomeo: 175; 191.

H

Hall Gurley Memorial, L.: Cat. D.38.
Hamal, H.: Cat. D.154.
Härb, F.: Cat. D.106.
Hebald, C. e M.: Cat. D.129.
Hedou: Cat. D.39.
Helg, Eva: 253.
Herpin, dott. Collezione: Cat. D.161.
Hoepli, collezione: Cat. D.117.
Holland, R.: Cat. D.13; Cat. D. D.15.
Honoré II di Monaco: 140; 149.
Honthorst, Gerrit van: 80; 82.
Hoogstraaten, Samuel von: 122.
Horitz, J. E.: Cat. D. D.07.
Houthakker, B.: Cat. D.R.15.
Houthakker, L.: CAT. P.77; Cat. D.149.
Hovaert, Jan: 81.

I

Ighina Bardano, Mary: 425; Cat. D.82; Cat. D.R.36.
Imperiale, Gio Vincenzo: 50; 95; CAT. P.70; Cat. D.29.
Imperiale, famiglia: 48; 80.
Invrea, Antonio: CAT. P.61- CAT. P.62.
Invrea, Crisstoforo: 63.

J

Jabach, Everhard: Cat. D.R.46.

K

Kager, Johann Mathias: 115-116; CAT. P.88; CAT. P.89.
Klein, Joseph: Cat. D.R.02.
Koning, Dr. C.: Cat. D. D.15.
Krahe, L.: Cat. D.45; Cat. D.55; Cat. D.88.
Kuhn, C.: Cat. D.96.

L

Laing, D: Cat. D.125.
Lanfranco, Giovanni: 153.
Languaglia, conti di: 59.
Lanzi, Luigi: 34; 70.
Lascaris, Jean Baptiste: 154.
Lascaris-Ventimiglia, famiglia: 138; 153-154; CAT. P.78.
Laureti, Tommaso: 150.
Lawrence, Th.: Cat. D.13; Cat. D.118; Cat. D.R.41.
Lely, Peter Sir: Cat. D.R.45.
Lenglier, Jacques: Cat. D. D.24 ; Cat. D. D.25 ; Cat. D.R.45.
Leonardo da Vinci: 66; 87; CAT. P.54.
Leoncini, Giuseppe: 261.
Leopoldo, arciduca: 112.
Lercaro, Francesco: 63.

Leyden, van Lucas: 65; 426.
 Liegi, Giacomo: 82.
 Ligozzi, Jacopo: 62; Cat. D.R.01.
 List, H.: Cat. D.09.
 Livio, Tito: Cat. D.21.
 Lomazzo, Gio Paolo: 66.
 Lomellini, famiglia: 45; 48; 52; 97; 103; 138; 299-304; CAT. P.61- CAT. P.62; CAT. P.77; Cat. D.117; Cat. D.143; Cat. D.145.
 Lomellini, Giacomo: 83.
 Lomellini, Gio. Francesco: 299-304; CAT. P.61- CAT. P.62.
 Lomellini, Lorenzo di Francesco: 299-304.
 Lomi, Aurelio: 72-73; 83; Cat. D.28; Cat. D.35; Cat. D.84.
 Lorenzi, Luigi de: 63.
 Lorini, Buonajuto: 39; 66; 87-88; 149; CAT. P.54; CAT. P.59; CAT. P.61- CAT. P.62.
 Louis I di Hesse: Cat. D.111; Cat. D.112.
 Louis III di Francia, re: CAT. P.77.
 Louis XII: 45.
 Louis de Mestral, A. F. : Cat. D. D.14.
 Lugt, Fritz : Cat. D.R.44.
 Lundeeberg Feitelson, H.: Cat. D.94.

M

Mabuse, vedere *Gossaert Jan*
 Maganza, Alessandro: Cat. D.92.
 Malò, Vincenzo: 81.
 Malvasia, Cesare: 66.
 Manfredi, famiglia: 97;163; CAT. P.36; Cat. D.164.
 Manfredi, Pietro Agostino: CAT. P.61- CAT. P.62; Cat. D.164.
 Manuel de Gonzalez de Andia : Cat. D.R.31.
 Maragliano, Anton Maria: 182; 224; 239; 288.
 Marchese, Monsignor Leonardo: 354-355.
 Marignane, H.: Cat. D.59.
 Marucelli, Stefano: Cat. D.16.
 Mascardi, Nicolò: CAT. P.33; 369.
 Mascherino, Ottavio: 150.
 Masone, Giovanni: 253.
 Massabò: 215.
 Maugras, collezione: Cat. D.161.
 Maxon J.: Cat. D.106.
 Mazzola, Francesco, detto il Parmigianino: 78.
 Mazzucchelli, Pier Francesco: 74-75; CAT. P.05; 260-265; CAT. P.45.
 Merani, Agostino: 299-304.
 Merano, Francesco: 191.
 Merano, Giovanni Battista: 95; 153-154; CAT. P.78; 370; CAT. P.R.02; Cat. D.121; Cat. D.149.
 Merian, Casper o Gasper: 130; Cat. D.157; Cat. S.01; Cat. S.02.
 Merisi, Michelangelo detto il Caravaggio: 79; CAT. P.20.
 Meyer, Conrad: Cat. S.03.
 Michelangelo, vedere *Buonarroti, Michelangelo*
 Mitelli, Agostino: 34-35, 138-139.

Momper, Joos de: 82.
Moncalvo, vedere *Caccia, Guglielmo*
Moneglia, famiglia: 175-176.
Moneglia, Signor: Cat. D. D.22.
«Monogrammista CB»: Cat. D.162.
Montaldo, famiglia: 45.
Montaldo, Leonardo, doge: 378.
Montanari, Giovanni Battista: 66; 424; 426; Cat. D.R.15; Cat. D.R.16; Cat. D.R.17; Cat. D.R.53.
Montecucco, Norberto: 425.
Morazzone, vedere *Mazzucchelli, Pier Francesco*
Morell, Johannes da Ravensburg: 108.
Mos: Cat. D.31.
Mulinaretto, vedere *Piane, delle Giovanni Maria*
Multedo, Michele: CAT. P.61- CAT. P.62.
Musso, dott.: Cat. D. D.18.

N

Napoleone III: 191.
Napoleone Bonaparte: 212; 246.
Narici, Giuseppe: 253-254; CAT. P.R.02.
Negretti, Jacopo detto Jacopo Palma il vecchio: Cat. D.R.31; Cat. D.R.44.
Negro, Orazio: 79.
Niceron: CAT. P.61- CAT. P.62.
Nicols, monsieur: 141.
Nitzschner, Slg.: Cat. D.101.
Nucci, Avanzino: Cat. D.R.33.

O

Oberto, Donato: 60.
Odescalchi, famiglia: Cat. D.R.37; Cat. D.R.38; Cat. D.R.37.
Oprescu, G.: Cat. D. D.04.
Ottley, W. Y.: Cat. D.118; Cat. D.R.41.
Ovidio: 146; CAT. P.77; Cat. D.36; Cat. D.158; Cat. D. D.18.

P

Pacetti, Michelangelo: Cat. D.02; Cat. D.121; Cat. D.123.
Pagani, Paolo, detto lo Pseudo-Benso: 423-424; Cat. D.R.06.
Paggi, Gerolamo: 62-64.
Paggi, Giovanni Battista: 35; 40-41; 50; 58; 61-64; 66-72; 74-75; 80; 82; 83; 87; 93; 113; 145-146; 159-160; 175-177; CAT. P.01; CAT. P.02; CAT. P.03; 187; CAT. P.05; 191-193; CAT. P.07; CAT. P.21; CAT. P.22; 239-241; 245-246; 253-254; CAT. P.42; CAT. P.48; CAT. P.54; 284; CAT. P.59; CAT. P.61- CAT. P.62; 331-332; CAT. P.70; CAT. P.73; CAT. P.76; CAT. P.79; 378; CAT. P.87- CAT. P.91; CAT. P.93; 423; 426-428; Cat. D.01; Cat. D.02; Cat. D.08; Cat. D.10; Cat. D.11; Cat. D.12; Cat. D.15; Cat. D.18; Cat. D.19; Cat. D.20; Cat. D.22; Cat. D.23; Cat. D.24; Cat. D.30; Cat. D.32; Cat. D.34; Cat. D.35; Cat. D.36; Cat. D.37; Cat. D.40; Cat. D.45; Cat. D.52; Cat. D.54; Cat. D.60; Cat. D.61; Cat. D.70; Cat. D.79; Cat. D.84; Cat. D.96; Cat. D.97; Cat. D.100; Cat. D.103; Cat. D.110; Cat. D.113; Cat. D.128; Cat. D.154; Cat. D.161; Cat. D. D.17; Cat. D. D.19; Cat. D. D.22; Cat. D.R.36; Cat. D.R.40.

Pallavicini, Agostino: 49.
 Pallavicini, Cipriano: 287-289.
 Pallavicini, Giulio: 66.
 Pallavicini, famiglia: 47; 50; 52; 80; Cat. D.152.
 Pallavicini, Nicolò: 80.
 Pallavicini, Tobia: 47-49;
 Palma il vecchio, vedere *Negretti Jacopo*
 Palmieri, Giuseppe: 245.
 Papa Alessandro VII: CAT. P.61- CAT. P.62.
 Papa Clemente VII: CAT. P.91.
 Papa Gelasio II: 287-289.
 Papa Gregorio XIII: 46; 49.
 Papa Gregorio XV: CAT. P.61- CAT. P.62.
 Papa Innocenzo II: 245.
 Papa Innocenzo X: 310; 378.
 Papa Paolo V: CAT. P.61- CAT. P.62; 354.
 Papa Pio V: 245; CAT. P.45; 299.
 Papa Pio VII: 191.
 Papa Sisto V: 137.
 Papa Urbano VIII: CAT. P.61- CAT. P.62; Cat. D.152.
 Pareto, Agostino: CAT. P.37; CAT. P.69; Cat. D.128.
 Parmigianino, vedere *Mazzola, Francesco*
 Parodi, Giovanni Battista: 81; 185; 245-246.
 Passano, Giuseppe: 239.
 Passignano, vedere *Cresti, Domenico*
 Peart, E.: Cat. D.13.
 Pellina, M. L.: Cat. D.141.
 Pellone, Rocco: 260-265.
 Pennantche, D. Cat. D.22.
 Pennone, Rocco: 287-289.
 Peoli, J. J.: Cat. D. D.16.
 Percier, Charles: 260-265.
 Perin del Vaga, vedere *Bonaccorsi Piero*
 Perino, vedere *Bonaccorsi Piero*
 Peschiera, Ignazio: 239.
 Philipps, Thomas Sir: Cat. D.R.41.
 Piaggio, Teramo: 253.
 Piane, delle Giovanni Maria, detto il Mulinaretto: 81.
 Pinelli Luciani, Agostino, Doge: 73; 185.
 Piola, Domenico: 39; 92; 137; 224; 245-246; CAT. P.42; 260-265; 287-289; 370; CAT. P.70; 373; CAT. P.R.04.
 Piola, Gerolamo: 191-193.
 Piombo, Sebastiano: CAT. P.48.
 Podestà, Giovanni Andrea: 62; 66; 426.
 Pond, A.: Cat. D.R.45.
 Ponzelli, famiglia: 61.
 Pordenone, vedere *Sacchis de', Giovanni Antonio*
 Porta, Giacomo della: 52; 87.
 Poussin, Nicolas: 373.
 Prayer, C.: Cat. D.62; Cat. D. D.01; Cat. D.R.23.

Pretorius, Joannes: Cat. S.02.
Procaccini, Giulio Cesare: 36-37; 74-77; CAT. P.05; CAT. P.07; CAT. P.09; CAT. P.18-
CAT. P.19; CAT. P.21; 245-246; CAT. P.46; CAT. P.84; CAT. P.87; Cat. D.50, Cat.
D.125; Cat. D.130; Cat. D.131; Cat. D.R.54.
Pseudo-Benso, vedere *Pagani, Paolo*
Puget, Pierre: 156.

R

Raffaello, vedere *Sanzio, Raffaello*
Raggi, famiglia: 79.
Raggi, Pietro Paolo: 287.
Ratti, Agostino: 187.
Ratti, Carlo Giuseppe: 32; 70; 163; 175-177; 185; CAT. P.04; CAT. P.05; CAT. P.06;
CAT. P.21- CAT. P.24; CAT. P.38; CAT. P.39; CAT. P.41; CAT. P.42; CAT. P.43; CAT.
P.55; CAT. P.66- CAT. P.67; CAT. P.85; CAT. P.131; CAT. P.133; CAT. P.R.02; Cat.
D.64.
Reni, Guido: 77-78; CAT. P.23; CAT. P.33; CAT. P.54.
Resasco, Battista: 304.
Reynolds, Sir Joschua: Cat. D. D.19.
Ribera, Giuseppe de: Cat. D. D.15; Cat. D.R.06.
Ricci, Giovanni Maria, dott.: 161-163; CAT. P.32; CAT. P.134- CAT. P.141; Cat. D.164
Ricci, Maria Cecilia: 161-162; CAT. P.32; CAT. P.134- CAT. P.141; Cat. D.164.
Ripa, Cesare: 66.
Robinson, C. E. Newton: Cat. D.R.06.
Romano, Giulio: 86; CAT. P.81; CAT. P.91; 428; Cat. D.23; Cat. D.35; Cat. D.97; Cat.
D.101.
Roncalli, Antonio: Cat. D.15.
Rosa, Salvator: Cat. D.R.02; Cat. D.R.40.
Rose, E.: Cat. D. D.19.
Rose, Fred. W.: Cat. D. D.19.
Rosendael, Nikolaus von: 122.
Rosenwald, collezione: Cat. D.46.
Rossi, Giovanni Stefano: 41; 58-59; 261.
Rovere, Mauro della: Cat. D.79.
Rubens, Peter Paul: 48; 80; 301.
Rust, D. E.: Cat. D.28.

S

Sacchis de', Giovanni Antonio: 47.
Sachsen-Teschen, Herzog Albert von: Cat. D.43; Cat. D.79; Cat. D.162; Cat. D.163; Cat.
D.R.53.
Saint-Morys, Ch. P.: 424; Cat. D.147; Cat. D. D.23; Cat. D. D.24; Cat. D. D.25; Cat.
D.R.45; Cat. D.R.48.
Salimbeni, Ventura: 72-73; Cat. D.67.
Salterello, Luca: Cat. D.112.
Salvagno, Alessandro, ingegnere: 357-358.
Salvi, Giovanni Battista, detto il Sassoferrato: 345.
Salviati, Francesco: Cat. D.130; Cat. D. D.15.
San Gennari, M. G.: Cat. D.R.30.

Santarelli, E.: 424; Cat. D.15; Cat. D.16; Cat. D.17; D.76; Cat. D.113; Cat. D.126; Cat. D.128; Cat. D.132; Cat. D.R.32; Cat. D.R.33.
 Sanzio, Raffaello: 78; CAT. P.81; CAT. P.95; Cat. D.02.
 Sarto, Andrea del: 62.
 Sassoferrato, vedere *Salvi, Giovanni Battista*
 Sauli, Giulio, doge: 357.
 Sauli, famiglia: 46; 48; CAT. P.37.
 Savoia: 51; 54; 153; 154; 212.
 Savour, Louis Camille: 141.
 Scorticone, vedere *Case, Giovanni Domenico*
 Schaaffhausen, Mertens: Cat. D. R.54.
 Schapiro, Efim: Cat. D.151
 Schiaffino, Francesco Maria: 182; 215.
 Schwarzenberg, zu K. P.: Cat. D.67.
 Scorza, Sinibaldo: 62; 66; 160; 426.
 Scripps, James E. : Cat. D. D.16.
 «Scuola bolognese del 17 secolo»: Cat. D.162.
 «Scuola genovese»: CAT. P.R.04; CAT. P.R.05; Cat. D.129; Cat. D.130; Cat. D. D.21.
 «Scuola nordica»: Cat. D.R.11.
 «Scuola romana»: Cat. D.149.
 «Scuola veneta»: Cat. D.R.23.
 «Scuola veneta della fine del XVI secolo»: Cat. D.R.01.
 Seilern, Antoine count: Cat. D.R.41.
 Semino, Alessandro: 63.
 Semino, Andrea: 59; 74 331-332.
 Semino, Antonio: CAT. P.61- CAT. P.62.
 Semino, Cesare: 63; 74.
 Semino, Ottavio: 59-6; 287-289; Cat. D.48; Cat. D.R.35.
 Senarega, Matteo, doge: 50; 288.
 Serlio, Sebastiano: 66-67; 87; 90; CAT. P.54; CAT. P.62.
 Sforza, famiglia: 45.
 Sirotti, Raimondo: CAT. P.62.
 Sista, famiglia: 253-254.
 Snyders, Frans: 81.
 Sonnenberg, B: Cat. D.01.
 Soprani, Raffaele: 31-32; 40-41; 54; 56-59; 66-70; 73; 84; 86; 95; 98; 104; 109; 126; 138; 160; 163; 175-177; CAT. P.04; CAT. P.35; 253-254; CAT. P.41; CAT. P.42; CAT. P.43; CAT. P.54; CAT. P.55; 287-289; CAT. P.61- CAT. P.62; CAT. P.66- CAT. P.67; CAT. P.86; CAT. P.130; CAT. P.R.02; 426 ; Cat. D.89; 428 ; Cat. D.144; Cat. D.148.
 Sorri, Pietro: 59; 72; 332.
 Spagnoletto, vedere *Ribera, Giuseppe de*
 Sparzo, Marcello: 296; 394.
 Spencer, W. T.: Cat. D.R.44.
 Spinola, Alessandro, doge: 378.
 Spinola, Andrea: 50.
 Spinola, famiglia: 45-46; 48; 72; 80; 149; 191-193; 211-213; 316; 331.
 Spinola, Francesco: 5.
 Spinola, Giovanni Domenico: Cat. D.167.
 Spinola, Girolamo, marchese: CAT. P.129.
 Splengler, J. C.: Cat. D.14.

Storace, Battista: 359.
Storer, Johann Christoph: 122.
Strozzi, Bernardo: 31; 92; 94; 114-115; CAT. P.05; 245-246; 253-254; CAT. P.46; CAT. P.54; 284; CAT. P.87- CAT. P.88; Cat. D.48; Cat. D.83; Cat. D.102; Cat. D. D.17; Cat. D. D.25; Cat. D.R.47.
Suida W.: Cat. D. D.01.
Suida Manning R. e B.: Cat. D. D.01.
Swoik, K.: Cat. D.106.

T

Tassi, Agostino: 72-73.
Tavarone, Lazzaro: 80; 187; 253-254; CAT. P.54; 287-289; 299-304; CAT. P.77; 379; Cat. D.02; Cat. D.10; Cat. D.14; Cat. D.17; Cat. D.20; D.76; Cat. D.154; Cat. D. D.17; Cat. D.R.05.
Teniers, Abraham: 81.
Tessin, C. Cat. D.92.
Tibaldi, Pellegrino: 150.
Tiepolo, Giovanni Battista: Cat. D.40.
Tintoretto, Domenico: CAT. P.89; 428; Cat. D.14; Cat. D.34; Cat. D.54; Cat. D.79; Cat. D.92; Cat. D.93.
Tiziano, vedere Vecellio, Tiziano: Cat. D.41.
Tolomei, Claudio: 47-48.
«Triangular Stile Master»: Cat. D.119; Cat. D.121; Cat. D. D.03.

V

Valcondel, Chaveau: Cat. D.R.16.
Valeriani, Enrico: 51.
Valerio, Giuseppe: 50.
Vallardi, Giuseppe: Cat. D.R.24.
Van Dyck, Anthony: 81; CAT. P.89; Cat. D.24.
Vanni, Francesco: 72.
Varni, Santo: 287-289; 424; Cat. D.35; Cat. D.52; Cat. D.61; Cat. D.66; Cat. D.77; Cat. D.82; Cat. D.83; Cat. D.97; Cat. D.100; Cat. D.150; Cat. D. D.17; Cat. D.R.03; Cat. D.R.14; Cat. D.R.36.
Vasari, Giorgio: CAT. P.54.
Vecellio, Tiziano: Cat. D.07.
Veneroso, Giovanni Battista: 147.
Vegezzi Bozzi: 215.
Veronese, vedere *Caliari, Carlo*
Veronese, vedere *Caliari, Paolo*
Vesalio, Andrea: 67; 87; CAT. P.54.
Vicino, Giovanni Battista: 60.
Vignali; Jacopo: CAT. P.42; Cat. D.70.
Vignola, Giacomo Barozzi da: 66; 87; 150; CAT. P.54.
Visconti, famiglia: 45.
Vitruvio: 67; 87; CAT. P.54.
Vittorio Amedeo II di Savoia: 211-213.
Vivant-Denon, barone D.: Cat. D.40.
Volta, della Ugone: 182.
Von Loma: Cat. D. D.15.

Vos, Martin de: CAT. P.92.
Vouet, Simon: 79; CAT. P.89.

W

Wael, De Cornelis: 81.
Wael, De Lucas: 81.
Wals, Goffredo: 81.
Welfen: 106; 111; 117; 122; CAT. P.93; CAT. P.94; CAT. P.96- CAT. P.111; Cat. D.106;
Cat. D.146; Cat. D.147.
Weiner, Mia N.: Cat. D.106.
William, Ad.: Cat. D.89.
Wyngaerte, Anton van den: 331-332.
Woodburn, S.: Cat. D.118; Cat. D.R.41.
Woodner, collezione: Cat. D.R.07.

Z

Zampieri, Domenico, detto il Domenichino: 153; 373.
Zehender, Philipp Albert: 124-125.
Zelotti, collezione: Cat. D.R.51; Cat. D.R.52.
Ziegler, E.: Cat. D.26.
Zoomer, collezione: Cat. D. D.08.
Zuccari, Federico: 62; Cat. D.38; Cat. D.142; Cat. D.R.08.
Zuccari, Taddeo: 62; Cat. D.80.

INDICE DEI LUOGHI

A

Acquetico: 57.

Admont: 125.

Aix-en-Provence

Hôtel del Barone di Châteaurenard: 155.

Hôtel de Venel: 156.

Hôtel Laurens de Peyrolles (oggi Grimaldi-Régusse): 156.

Ajaccio: Cat. D.122.

Alassio

Chiesa di Nostra Signora della Carità: CAT. P.32; Cat. D.57.

Chiesa di Sant'Ambrogio: 93; 97; 128; CAT. P.73; 354-355; CAT. P.79; CAT. P.81.

Istituto don Bosco: CAT. P.61- CAT. P.62.

Albenga: 56; 211-213.

Albissola

Chiesa di Nostra Signora della Concordia: CAT. P.45; CAT. P.90.

Amburgo

Hauswedell & Nolte: Cat. D.51.

Kunsthalle: Cat. D.D.24.

Kupferstichkabinett: 427; Cat. D.01.

Amsterdam

Casa d'aste R. W. D. de Vries : Cat. D.R.27.

Sotheby's: Cat. D.R.15.

Arno: CAT. P.130.

Ascoli Piceno

Pinacoteca comunale: CAT. P.69- CAT. P.71; Cat. D.R.01.

Athens

Georgian Museum of Art: Cat. D.R.02.

Augusta: Cat. S.02.

Austin

Blanton Museum of Art: CAT. P.40; Cat. D.62; Cat. D. D.01.

Avignone

Musée Calvet: Cat. D.R.03 ; Cat. D.R.04.

B

Bambourg: Cat. D.153; Cat. D.155.

Bergamo: 191-193.

Accademia Carrara: CAT. P.52; Cat. D.110.

Berlino

Galleria Bassange: Cat. D.R.11.

Kupferstichkabinett, Staatlichen Museen zu Berlin Kunstbibliothek: Cat. D.121; Cat. D.123.

Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Kunstbibliothek: Cat. D.02.

Besançon

Bibliothèque municipale: Cat. D.97; Cat. D.122.

Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie : Cat. D.48 ; Cat. D.R.05.

Blumennio: 119; 132; 134; CAT. P.112.

Bologna

Chiesa di San Salvatore: Cat. D.57.

Galleria Maurizio Nobile, vedere *Parigi, Galleria Maurizio Nobile*
Pinacoteca Nazionale: CAT. P.23; CAT. P.33; CAT. P.56; Cat. D.57; Cat. D.110;
Cat. D. D.02.

Bonn, Collezione privata: Cat. D. D.03.

Bregenz: 124-125

Brema

Kunsthalle: Cat. D.03; Cat. D.04; Cat. D.26; Cat. D.27.

Bucarest

BA : Cat. D. D.04.

Budapest

Museo di belle arti: CAT. P.88.

C

Cagnes-sur-Mer

Castello Grimaldi: 31-32; 81; 84; 87; 89-90; 93; 98; 103; 127; 137-141; 144; 149-155; CAT. P.77; CAT. P.78; 366; CAT. P.83; Cat. D.55; Cat. D.121; Cat. D.122; Cat. D.148; Cat. D.149; Cat. D.150; Cat. D. D.14.

Calizzano: 93; 98; 257-259.

Parrocchia: 98; 257-259; CAT. P.03; CAT. P.32; CAT. P.80; CAT. P.85.

Cambridge

Fritzwilliam museum: Cat. D.R.06.

Carona

Parrocchiata di San Girogio: Cat. D.65.

Cènova Sabaudia: 212.

Chicago

Collezione Goldman: 116; 117; CAT. P.94; Cat. D.106.

Galleria Mia N. Weiner: Cat. D.106.

The Art Institute: CAT. P.06; Cat. D.38; Cat. D. D.05.

Chiesanuova, chiesa di san Biagio: 59.

Cremona: 86; CAT. P.77; Cat. D.52; Cat. D.61; Cat. D.116.

Chiesa di San Pietro al Po

Chiesa di San Sigismondo: 86; CAT. P.54; Cat. D.116.

Collezione Aikema: Cat. D.31.

Collezione A.P.: Cat. D.98.

Collezione P. H.: Cat. D. D.13.

Collezione privata: CAT. P.18- CAT. P.20; CAT. P.36; CAT. P.46; CAT. P.54; CAT. P.06; CAT. P.74; CAT. P.80; CAT. P.82; CAT. P.89; CAT. P.R.01; Cat. D.05; Cat. D.06; Cat. D.07; Cat. D.08; Cat. D.09; Cat. D.10; Cat. D.11; Cat. D.12; Cat. D.13; Cat. D.32; Cat. D.33; Cat. D.36; Cat. D.41; Cat. D.44; Cat. D.49; Cat. D.50; Cat. D.51; Cat. D.57; Cat. D.58; Cat. D.59; Cat. D.60; Cat. D.61; Cat. D.63; Cat. D.71; Cat. D.72; Cat. D.73; Cat. D.74; Cat. D.86; Cat. D.90; Cat. D.91; Cat. D.93; Cat. D.96; Cat. D.97; Cat. D.98; Cat. D.99; Cat. D.104; Cat. D.107; Cat. D.109; Cat. D.115; Cat. D.116; Cat. D.117; Cat. D.119; Cat. D.120; Cat. D.122; Cat. D.124; Cat. D.127; Cat. D.133; Cat. D.137; Cat. D.142; Cat. D.143; Cat. D.144; Cat. D.145; Cat. D.146; Cat. D.149; Cat. D.151; Cat. D.152; Cat. D.153; Cat. D.155; Cat. D.160; Cat. D.164; Cat. D.165; Cat. D.166; Cat. D.167; Cat. D.169; Cat. D. D.03; Cat. D. D.06; Cat. D. D.07; Cat. D. D.08; Cat. D. D.09; Cat. D. D.10; Cat. D. D.11; Cat. D. D.12; Cat. D. D.13; Cat. D. D.14; Cat. D. D.15; Cat. D. D.22; Cat. D.R.07; Cat. D.R.08; Cat. D.R.09; Cat. D.R.10; Cat. D.R.11; Cat. D.R.12; Cat. D.R.13; Cat. D.R.14; Cat. D.R.15; Cat. D.R.16; Cat. D.R.17; Cat. D.R.18; Cat.

D.R.19; Cat. D.R.20; Cat. D.R.21; Cat. D.R.22; Cat. D.R.23; Cat. D.R.24; Cat. D.R.25;
Cat. D.R.26; Cat. D.R.27; Cat. D.R.28; Cat. D.R.29; Cat. D.R.30; Cat. D.R.31.

Collezione privata olandese: Cat. D.R.14.

Collezione Zerbone: 98; CAT. P.80; 428; Cat. D.05.

Collezionista genovese: Cat. D.99.

Collezionista non identificato: Cat. D.47; Cat. D.106; Cat. D.151; Cat. D.154; Cat.
D.R.17.

Collezionista portoghese: Cat. D.80.

Colonia

Kunsthaus Lempertz: Cat. D.R.14.

Wallraf Richartz Museum: CAT. P.90; Cat. D.102.

Copenhagen

Statens Museum for Kunst: Cat. D.14; Cat. D.75.

D

Darmstadt

Hessisches Landesmuseum: 39; CAT. P.52; Cat. D.111; Cat. D.112.

Detroit

Institute of Art: Cat. D. D.16.

Düsseldorf

Kunstpalast: Cat. D.138.

E

Edimburgo

National Galleries of Scotland: Cat. D.40; Cat. D.125; Cat. D.156.

Egitto: Cat. D.126.

F

Fassolo

Chiesa di San Benedetto: 162.

Feldkirche: 108; 116; 118-119; 121; 123; 130; 131; 133; 134; CAT. P.113- CAT. P.114;
CAT. P.128.

Fiorino (Voltri)

Chiesa parrocchiale: Cat. D. D.23.

Firenze 47

Casa d'aste Pitti: Cat. D.74.

Chiesa di Montedomini: CAT. P.91.

Chiesa di Sant'Egidio: Cat. D.24.

Chiesa di Santo Spirito: CAT. P.42; Cat. D.70.

Galleria Mattia & Maria Novella Romano: Cat. D.97.

Museo degli Uffizi

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe: 39; 113-114; CAT. P.69; CAT.
P.88; 424; 428; Cat. D.15; Cat. D.16; Cat. D.17; Cat. D.76; Cat. D.80;
Cat. D.113; Cat. D.126; Cat. D.128; Cat. D.132; Cat. D.168; Cat. D.
D.17; Cat. D.R.32; Cat. D.R.33; Cat. D.R.34.

Francia: 103; Cat. D.144; Cat. D.147; Cat. D.148.

Francoforte: Cat. S.01; Cat. S.02.

Städelesches Kunstinstitut: Cat. D.81-Cat. D.82.

Frederikssund,

The J. F. Willumsen Museum: Cat. D.40; Cat. D.42.

G

Garlenda

Chiesa della Natività: 93; 98; CAT. P.03; 373; CAT. P.85.

Genova

Accademia Ligustica: 191-193; 260-265; 425; Cat. D.C.01.

Albergo del Poveri: CAT. P.90; Cat. D.68.

Biblioteca

Civica: 425.

Universitaria: Cat. S.01; Cat. S.02.

Cappella della piazza di Gesù e Maria de' PP. Minimi: 59.

Casa d'aste

Boetto: CAT. P.06.

Cambi: Cat. D.08.

Wannennes: CAT. P.06.

Cattedrale di San Lorenzo: 50; 83; 96; 118; 187; 260-265; 287-289; CAT. P.56-
CAT. P.58; CAT. P.92; Cat. D.02; Cat. D.43; Cat. D.103; Cat. D. D.02; Cat. D.
D.23.

Chiesa

Dei XII Apostoli: Cat. D.135.

Dei Santi Andrea e Ambrogio: CAT. P.23; CAT. P.54.

Dei Teatini e dei Minimi: 73.

Del Gesù: 51; 79-80; 84; CAT. P.91; 428.

Dell'Assunta: 72.

Delle Sabine: CAT. P.55.

Nostra Signora del Carmine e Agnese: Cat. D.22.

Nostra Signora del Monte: 49; CAT. P.61- CAT. P.62.

San Bartolomeo degli Armeni: 378; CAT. P.86.

San Domenico: 32; 96; 114-115; 245-246; CAT. P.37- CAT. P.40; CAT.
P.54; Cat. D.62; Cat. D.63; Cat. D.64; Cat. D.65; Cat. D.66; Cat. D.67;
Cat. D.82; Cat. D.84; Cat. D. D.25.

San Francesco di Castelletto: CAT. P.90.

San Giacomo: CAT. P.42.

San Giovanni al Molo: Cat. D.32.

San Giovanni Evangelista di Prè: 94; CAT. P.03; 187; CAT. P.05; CAT.
P.21; 284; Cat. D.32; Cat. D.38; Cat. D.46; Cat. D.55.

San Leonardo: CAT. P.37.

San Marco al Molo: 93; 182; CAT. P.03; CAT. P.85.

San Matteo: 83.

San Michele Arcangelo: CAT. P.70

San Nicola da Tolentino: 59; 93; 175-177; CAT. P.01; CAT. P.02;
Cat. D.30; Cat. D. D.22.

San Pietro in Banchi: 299-304; CAT. P.95.

San Salvatore: 239-241.

San Sebastiano: CAT. P.42.

San Sepolcro: 187.

San Siro: 51; 52; 72-73; 79; CAT. P.95; Cat. D.68; Cat. D. 87; Cat.
D.134; Cat. D.135.

Sant'Agostino: 32; 96; 253-254; CAT. P.41- CAT. P.43; CAT. P.R.02;
 Cat. D.62, Cat. D.68; Cat. D.69; Cat. D.70; Cat. D. D.24.
 Sant'Ambrogio: 50; Cat. D.40; Cat. D. D.05.
 Sant'Anna: 80.
 Sant'Antonio Abate di Pré: 57; 239.
 Santa Caterina in Luccoli: 97; 108; CAT. P.23; CAT. P.54; 331-332;
 CAT. P.68; Cat. D.68; Cat. D.126; Cat. D.127.
 Santa Fede: 96; 116; 284; CAT. P.55.
 Santa Maria Assunta di Carignano: 51; 299-304; Cat. D.28; Cat. D.84.
 Santa Maria della Consolazione: CAT. P.R.02.
 Santa Maria della Santità: CAT. P.R.03.
 Santa Maria delle Vigne: CAT. P.95.
 Santa Maria di Castello: 73; CAT. P.37; Cat. D.35; Cat. D.65.
 Santa Maria di Loreto: 59.
 San Teodoro: 57.
 Santi Ambrogio e Andrea: 51.
 Santi Giacomo e Filippo: 36; 76; 94; 191-193; CAT. P.07- CAT. P.17;
 CAT. P.18- CAT. P.19; 260-265; CAT. P.48; CAT. P.52; CAT. P.54; Cat.
 D.34; Cat. D.38; Cat. D.111.
 Santi Pietro e Bernardo alla Foce: 331-332.
 Santissima Annunziata del Guastato: 31-32; 34; 37; 39; 49; 51-52; 59; 75-
 76; 84; 87; 90-91; 97; 99; 103; 122; 138;144; 151; 153; CAT. P.07; CAT.
 P.14; CAT. P.23; CAT. P.54; CAT. P.59; 299-304; CAT. P.61- CAT. P.67;
 CAT. P.77; 366; CAT. P.83; 424; Cat. D.62; Cat. D.112; Cat. D.114; Cat.
 D.115; Cat. D.116; Cat. D.117; Cat. D.118; Cat. D.119; Cat. D.120; Cat.
 D.121; Cat. D.142; Cat. D.143; Cat. D.146; Cat. D.147; Cat. D.167; Cat.
 D. D.07.
 Santissima Annunziata di Portoria: 59; 61; Cat. D.18.
 Santo Spirito: 94; III. CAT. P.04.
 Santo Stefano: CAT. P.91; 428; Cat. D.23; Cat. D.35; Cat. D.97; Cat.
 D.101.

Convento

Delle Turchine: 191.

Diocesi: Cat. D.50; Cat. D.73.

Istituto per ciechi, David Chiossone: CAT. P.86.

Monastero

San Leonardo: 245-246; CAT. P.69; Cat. D.128; Cat. D.129; Cat. D.130;
 Cat. D.131.

San Sebastiano: 191.

San Silvestro: 191.

Spirito Santo: Cat. D.54.

Museo

Degli Ospedali Civici: CAT. P.21.

Di Sant'Agostino: 36; 76; 94; 191-193; CAT. P.07- CAT. P.17; 253;
 Cat. D.34; Cat. D.38; Cat. D.111.

Palazzo Bianco: 48-49; 79; CAT. P.03; 192; CAT. P.07- CAT. P.17; CAT.
 P.92; Cat. D.96.

Palazzo Rosso: 39; 72; 96; 128; CAT. P.76; CAT. P.129; 425; Cat. D.10;
 Cat. D.145.

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe: CAT. P.29; CAT. P.37; CAT. P.39; CAT. P.61- CAT. P.62; CAT. P.64; 424; Cat. D.10; Cat. D.18; Cat. D.19; Cat. D.25; Cat. D.35; Cat. D.37; Cat. D.52; Cat. D.53; Cat. D.64; Cat. D.65; Cat. D.66; Cat. D.82; Cat. D.83; Cat. D.105; Cat. D.114; Cat. D.134; Cat. D.135; Cat. D.136; Cat. D.140; Cat. D.144; Cat. D. 145; Cat. D.150; Cat. D.157; Cat. D.170; Cat. D. D.18; Cat. D.R.35; Cat. D.R.36; Cat. D.R.47; Cat. D.C.02.

Oratorio

San Giacomo alla Marina: CAT. P.90.
Santa Brigida: 94; CAT. P.05; CAT. P.06; Cat. D.32.
Sant'Antonio della Marina: 32-34; 68-69; 95; 239-241; CAT. P.34; CAT. P.35; XV; Cat. D.60.
Santi Giacomo e Leonardo: 95; CAT. P.21; Cat. D.45.
San Tommaso: CAT. P.55.

Ospedale

Galliera: 262.
Pammatone: 96; CAT. P.21; CAT. P.37; 299-304; Cat. D.65.

Palazzo Adorno-Spinola: 72-73.

Arcivescovile: Cat. D.16.
Belimbau: CAT. P.77.
Brignole: 85-86.
Carrega Cataldi: 49.
Cattaneo Adorno: 85; 299-304;
Dei Remedi e dei Tagliavacce: CAT. P.68.
Della Meridiana: 48.
Doria a Fassolo: 71; 84; 86-89; 144; CAT. P.20; CAT. P.31; 294; CAT. P.59; 427-428; Cat. D.05; Cat. D.06; Cat. D.21; Cat. D.77; Cat. D.107; Cat. D.164.
Doria Spinola: CAT. P.81.
Ducale: 50-51; 151; CAT. P.61- CAT. P.62; 366; CAT. P.83; 424; Cat. D.167.
Dufour: CAT. P.59
Giacomo Lomellini il Moro: 83; CAT. P.54.
Gio. Vincenzo Imperiale, a Campetto: Cat. D.29.
Pallavicini Cambiaso: 49.
Reale: 138; CAT. P.07; CAT. P.61- CAT. P.62; 366; CAT. P.83;
Repubblica: 45-47; 53-54;86; 103; 116; 161; 211-213; 224; 299-304; CAT. P.85; Cat. D.157.
Santuario di nostra Signora del Monte: CAT. P.48.
Villa Orazio Di negro: 73.
Villa Imperiale: 83
Villa Saluzzo: 85.

Genova-Nervi

Chiesa Plebana: Cat. D.135.

Genova-Pegli

Palazzo del Centurione: 60.

Genova-Prà

Villa Negroni: 86; CAT. P.59; Cat. D.107; Cat. D.158.

Genova-Quarto

Chiesa di San Gerolamo: 95; CAT. P.21; Cat. D.17; Cat. D.45.
Genova-Sampierdarena
Casino Doria: 79.
Villa Centurione del Monastero: CAT. P.54.
Villa Spinola a San Pietro: 191-193; CAT. P.14; 302.
Germania: CAT. P.14; CAT. P.22; CAT. P.59; Cat. D.85; Cat. D.90; Cat. D.105; Cat. D.106; Cat. D.112; Cat. D.130; Cat. D.146; Cat. D.147; Cat. S. 01; Cat. S. 03.
Ginevra
Galerie de Loes: Cat. D.51.
Götztis: 119; 134; CAT. P.113- CAT. P.114.

H

Haarlem
Teylor Museum: Cat. D.158; Cat. D.R.37; Cat. D.R.38; Cat. D.R.39.
Hannover
Niedetsächsisches Landesmuseum: Cat. D.101.

I

Imperia: 42; 53; 54; 56-57; 161; CAT. P.22; CAT. P.134 a CAT. P.148; Cat. D.164.
Indianapolis
Indianapolis Museum of Art: CAT. P.69; Cat. D.130.

L

Laigueglia
Chiesa di San Matteo: Cat. D.54.
Liguria: 52; 79; 103; 211; CAT. P.32; CAT. P.45 ; 369.
Lione
Musée des Beaux-Arts : Cat. D.20.
Musée des Tissus et des Arts décoratifs : Cat. D.21.
Liverpool
Walker Art Gallery: Cat. D.22.
Londra
Baroni Fine Arts: 428; Cat. D.54; Cat. D.89; Cat. D.169.
British Museum: CAT. P.42; Cat. D.118; Cat. D. D.19; Cat. D.R.41.
Casa d'aste
Butterfields: CAT. P.R.01.
Christie's: CAT. P.59; CAT. P.R.01; Cat. D.09; Cat. D.40; Cat. D.41; Cat. D.54; Cat. D.62; Cat. D.107; Cat. D.118, Cat. D.121; Cat. D.133; Cat. D.160; Cat. D.R.07; Cat. D.R.16; Cat. D.R.41.
Phillips: Cat. D.09; Cat. D.R.24; Cat. D.R.25.
Sotheby's: Cat. D.11; Cat. D.13; Cat. D.78; Cat. D.104; Cat. D.119; Cat. D.124; Cat. D.136; Cat. D.137; Cat. D.151; Cat. D.160; Cat. D. D.08; Cat. D. D.09; Cat. D. D.10; Cat. D.R.08; Cat. D.R.30.
Swann: Cat. D.R.09; Cat. D.R.26.
Crispian Riley Smith Fine Arts: 428; Cat. D.06.
Courtauld Institute: Cat. D.77; Cat. D.139; Cat. D.R.40.
Galleria Colnaghi: Cat. D.12; Cat. D.91; Cat. D.152; Cat. D.169.
Galleria Lorena Lowe & Jean Luc Baroni: Cat. D.107.
Galleria Mattia & Maria Novella Romano: Cat. D.07.
Stephan Ongpin Fine Arts: Cat. D.91.

Lovegno

Chiesa di San Bernardino: 93; 340; CAT. P.72- CAT. P.73.

Los Angeles

Dickson Art Center, Collezione Cecile e Milton Hebal: CAT. P.69; Cat. D.129.

Lucca

Duomo: 61.

M

Madrid

Museo

del Prado: 423; CAT. P.129; Cat. D.168; Cat. D.R.42.

Cerralbo: CAT. P.42; Cat. D.68; Cat. D.69; Cat. D.73; Cat. D.84; Cat. D.88.

Mantova

Palazzo Tè: 86.

Messina: Cat. D.R.43.

Milano: Cat. D.52; Cat. D.61.

Casa d'aste

Cambi: Cat. D.97.

Finarte: 77; CAT. P.74; Cat. D.10; Cat. D.44; Cat. D.108; Cat. D.117; Cat. D.R.23.

Sotheby's: Cat. D.61.

Chiesa

San Paolo Converso: 86; CAT. P.54; Cat. D.116.

Sant'Angelo: Cat. D.R.54.

Galleria Stanza del Borgo: Cat. D.36; Cat. D.55; Cat. D.97; Cat. D.100; Cat. D.R.08.

Pinacoteca

Ambrosiana: Cat. D.42; Cat. D.R.54.

Brera: Cat. D.R.45.

Monaco di Baviera

Staatliche Graphische Sammlung: CAT. P.42; Cat. D.70; Cat. D.88; Cat. D. D.20.

Monaco (Francia)

Palazzo del Principe: 140.

Montpellier

Musée Fabre: CAT. P.54; Cat. D.108.

Motta d'Affermo: Cat. D.R.43.

Multedo di Pegli

Santi Nazario e Celso: CAT. P.54.

N

Napoli: 47; 79.

Palazzo Zevallos Stigliano: 79.

New York: Cat. D.57

Adam Williams Fine Arts: Cat. D.169.

Christie's: CAT. P.33; Cat. D.01; Cat. D.05; Cat. D.59; Cat. D.62; Cat. D.99; Cat. D.119; Cat. D.130; Cat. D.169; Cat. D.R.21.

Collezione Frick: Cat. D.77; Cat. D.78.

Galdy Galleries: Cat. D.01.

Galleria Brady & Co: Cat. D.R.15.
Metropolitan Museum of Art: 145; Cat. D. D.21.
Pandora Old Masters: Cat. D.49.
Richard A. Berman Fine Arts: Cat. D.86.
Sotheby's: 428; CAT. P.40; Cat. D.12; Cat. D.63; Cat. D.72; Cat. D. D.07; Cat. D. D.11; Cat. D.R.29.

Nizza

Palazzo Lascaris: 139; 153-154; CAT. P.78; Cat. D.149.

O

Ottawa

National Gallery of Canada: Cat. D.54.

P

Palazzo del Principe, vedere *Genova, Palazzo Doria*

Palermo

Palazzo Abatellis: Cat. D.106; Cat. D.R.43.

Parigi:

Baulme Fine Arts : Cat. D.133.

Bibliothèque Nationale : CAT. P.59 ; 427.

Casa d'aste Claude Aguttes : Cat. D.R.10.

Artemisia: Cat. D.152.

Audap-Solanet, Godeau-Veillet : Cat. D.R.28.

Boisgirard et Van Heeckeren : Cat. D.R.14.

Christie's : Cat. D.32 ; Cat. D.161; Cat. D.R.17; Cat. D.R.31.

Cornette de Saint-Cyr: Cat. D.R.18.

Coutau-Bégarie: Cat. D.R.23.

Millon & Associés: Cat. D.98; Cat. D.R.19.

Piasa: Cat. D.93; Cat. D.120; Cat. D.146.

Pierre Bergé & Associés: Cat. D.58.

Richelieu : Cat. D.90; Cat. D.98; Cat. D.R.18.

Robert & Bailie : Cat. D.152.

Sotheby's: Cat. D. D.15.

Thierry de Maigret : Cat. D.R.20.

Ecole des Beaux-Arts: Cat. D.161.

Galleria De Bayser: Cat. D. D.07.

Galleria Marty de Cambiaire: Cat. D. D.22.

Galleria Maurizio Nobile: Cat. D. D.13.

Galleria Paul Proutè: Cat. D.166; Cat. D.R.13.

Fondazione Custodia: Cat. D.R.44.

Musée du Louvre : 39 ; Cat. D.84.

Département des Arts Graphiques: 60; 96; CAT. P.01; CAT. P.41; 424; 428 ; Cat. D.23; Cat. D.25; Cat. D.45; Cat. D.48 ; Cat. D.55; Cat. D.80; Cat. D.88; Cat. D.89; Cat. D.147; Cat. D. D.03; Cat. D. D.12; Cat. D. D.22; Cat. D. D.23; Cat. D. D.24; Cat. D. D.25; Cat. D.R.45; Cat. D.R.46; Cat. D.R.48.

Parma: 86.

Pescia (Pistoia)

Convento Colleviti: Cat. D.15.

Pietra Ligure

Chiesa di San Nicolò: 72.

Pieve di Teco: 35; 53-54-56; 58-61; 64; 78; 93; 95; 97-98; 114; 122; 127; 159; 211-213; CAT. P.22- CAT. P.32; CAT. P.36; 340; CAT. P.72- CAT. P.73; 345; 354-355; 357; CAT. P.134- CAT. P.141; Cat. D.23; Cat. D.37; Cat. D.90; Cat. D.118; Cat. D.125; Cat. D.128; Cat. D. D.07.

Chiesa e oratorio San Giovanni Battista: 53; 56; 97; 211-216; 224; CAT. P.22- CAT. P.28; CAT. P.30-CAT. P.32; CAT. P.36; CAT. P.54.

Santa Maria della Ripa: 53; 72; 78; 97-98; 163; 211-216; 224; CAT. P.23; CAT. P.29- CAT. P.32; CAT. P. 54; CAT. P.73; Cat. D.140; Cat. D.141; Cat. D.164; Cat. D.165; Cat. D.166.

Convento delle Agostiniane: 97; 160; CAT. P.32; Cat. D.164.

Convento dei Cappuccini: 54; 164; 211-213; 345; CAT. P.75; CAT. P.R.04; CAT. P.R.05.

Monastero di San Francesco: 345.

Pisa

Cattedrale: 113.

Porto, Università di Porto, Facoltà di Belle Arti: Cat. D.80; Cat. D.138; Cat. D. D.04.

Princeton

Princeton University Art Museum: Cat. D.89.

R

Recco

Parrocchia: CAT. P.47; CAT. P.92; Cat. D.52.

Riemst

Kekko Old Masters: Cat. D.R.12.

Roma: 46-48; 83; 84; 155; 161; CAT. P.48; 287; CAT. P.134 a CAT. P.141; Cat. D.122; Cat. D.134.

Chiesa di San Luigi dei Francesi: CAT. P.20.

Chiesa di San Marcello: Cat. D.80.

Chiesa di San Pietro in Montorio: CAT. P.48.

Chiesa di Santa Maria del Popolo: CAT. P.33; CAT. P.54.

Chiesa di Santa Maria Maggiore: CAT. P.61- CAT. P.62.

Chiesa di Santa Teresa: CAT. P.61- CAT. P.62.

Christie's: Cat. D.143; Cat. D.144; Cat. D.145; Cat. D.160; Cat. D.165.

Galleria M. Aldega: Cat. D.62; Cat. D. D.03.

Istituto Centrale per la Grafica: Cat. D.24; Cat. D.152; Cat. D.154.

Palazzo Farnese: 83; 301; CAT. P.78.

Vaticano, vedere *Vaticano, Palazzo Vaticano*

Quirinale: 73.

Rouen

Musée des Beaux-Arts : Cat. D.39 ; Cat. D.131.

Ruta di Camogli

Parrocchia: CAT. P.89.

S

San Pietroburgo

Museo dell'Hermitage: Cat. D.25.

Santa Barbara

Feitelson Arts Foundation: 260-265; CAT. P.49; Cat. D.94 .

Savona: 93

Fortezza: CAT. P.131.

Santuario della misericordia: 79.

Sestri Ponente

Chiesa di Nostra Signora dell'Assunta: 31; 68; 73; 76; 84; 86-88; 93; 96; 116; 118; 138; 191-193; CAT. P.14- CAT. P.17; 260-265; CAT. P.44-CAT. P.54; CAT. P.59; CAT. P.68; 424; Cat. D.94; Cat. D.95; Cat. D.108; Cat. D.109; Cat. D.110; Cat. D.111; Cat. D.140.

Sinai, Monte: Cat. D.55; Cat. D.126.

Siria: Cat. D.126.

Spotorno

Chiesa: 93; 98; CAT. P.32; CAT. P.73; 369-370; CAT. P.84.

Stoccarda

Hauptstaatsarchiv: 104.

Hofbibliothek: CAT. P.87.

Staatsgalerie: 98;143; CAT. P.57; CAT. P.77; 425; Cat. D.04; Cat. D.08; Cat. D.26; Cat. D.27; Cat. D.87; Cat. D.98; Cat. D.103; Cat. D.148; Cat. D.159; Cat. D. D.26; Cat. D.R.49; Cat. S. 01.

Württembergische Landesbibliothek: 104, 107-109; 118; 129.

Stoccolma

Nationalmuseum: CAT. P.89; Cat. D.92; Cat. D.93; Cat. D.R.50

Struppa

Chiesa di san Siro: Cat. D.135.

T

Toirano

Oratorio dei Disciplinati: 93; 95; 114; CAT. P.23; CAT. P.32; CAT. P.33; CAT. P.54; Cat. D.57; Cat. D. D.07.

Torino: 212; CAT. P. 70.

Biblioteca Reale: CAT. P.92; Cat. D.105.

Casa d'aste

Christie's: Cat. D.164.

Sant'Agostino: Cat. D.116.

U

Ubaga:

Cappella di San Bernardino: CAT. P.133.

Ubicazione ignota: Cat. D.47s.

V

Varsavia

Museo Narodowe: Cat. D.154.

Vaticano

Biblioteca Vaticana: Cat. D.85.

Palazzo Vaticano: CAT. P.81; CAT. P.95; Cat. D.02.

Venezia: 47; 127; Cat. S.01.

Accademia di belle arti: Cat. D.R.51; Cat. D.R.52.

Chiesa di Santa Maria dell'Umiltà alle Zattere: CAT. P.61- CAT. P.62.
Scuola di San Rocco: CAT. P.89; 428; Cat. D.54.

Vienna

Albertina, Cat. D.43; Cat. D.79; Cat. D.162; Cat. D.163; Cat. D.R.53.
Dorotheum: Cat. D.50; Cat. D.71; Cat. D. D.12.
Kunsthistorisches Museum: Cat. D.07.
Schottenkirche: 125-126; 135; Cat. D.C.03.

Viozene

Chiesa di Nostra Signora di Prato Freddo: 60.

Voltaggio

Convento dei cappuccini: CAT. P.69; CAT. P.70.

Voltri

Chiesa di San Nicolò ed Erasmo: CAT. P.132.
Chiesa di San Nicolò dei Cappuccini: CAT. P.132.

W

Waldkirche: 31; 118; 127-128; 131; 133; 136, CAT. P.113- CAT. P.114; CAT. P.129;
Cat. D.105; Cat. D.168; Cat. D.169; Cat. D.170.

Washington

National Gallery of Art: Cat. D.28; Cat. D.29; Cat. D.34; Cat. D.46; Cat. D.87;
Cat. D.92.

Weimar

Klassik Stiftung: 77; Cat. D.62; Cat. D.67; Cat. D.R.54.

Weingarten, abbazia: 31-32; 40; 56; 80-81; 86; 95; 97; 98; 103; 105-121; 123; 127-136;
160; CAT. P.22; CAT. P.55; CAT. P.68; CAT. P.81; CAT. P.82; 383; CAT. P.87- CAT.
P.129; 424; 428; Cat. D.23; Cat. D.35; Cat. D.52; Cat. D.58; Cat. D.59; Cat. D.60; Cat.
D.61; Cat. D.73; Cat. D.74; Cat. D.90; Cat. D.91; Cat. D.92; Cat. D.93; Cat. D.97; Cat.
D.99; Cat. D.100; Cat. D.101; Cat. D.102. Cat. D.104; Cat. D.105; Cat. D.106; Cat.
D.112; Cat. D.130; Cat. D.146; Cat. D.168; Cat. D. D.16; Cat. D. D.25; Cat. D.R.08; Cat.
S.01; Cat. S.02; Cat. S.03.

Worms

Kunsthau Heylshof: CAT. P.29; Cat. D.141.

Würzburg

Martin von Wagner Museum der Universität: Cat. D.47; Cat. D.95.

Z

Zurigo

Casa d'asta Koller: Cat. D.05; Cat. D. D.14.
Gadola Sammlung: Cat. D.55.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Manoscritti

Accinelli, 1773

F. M. Accinelli, *Stato presente della Metropoli di Genova e di tutte le Parrocchie tanto in città che nella Diocesi, Chiese, Conventi, Collegi, Confraternità, Oratorij, ed altre Pie Opere, esistenti o annesse al loro territorio, unitavi una Dissertazione cronologica di tutti i Vescovi ed Arcivescovi di questa Città, ms. sec. XVIII*; Archivio Storico del Comune di Genova (ASCG), n° 1138, 1773.

Chiese di Genova

Chiese di Genova, sec. XVIII; ASCG, ms. 050.

Giscardi, XVIII secolo

G. Giscardi, *Origine, e Successi delle Chiese, Monasterij, e luoghi pij della Città e riviere di Genova*, sec. XVIII; ASCG, n. 023.

Manoscritto, Genova, Archivio segreto

Archivio di Stato di Genova (ASG), *Archivio Segreto*, ms. 476

Manoscritto, Genova, San Bartolomeo degli Armeni

Archivio della chiesa di S. Bartolomeo degli Armeni, ms. c. A₂.

Manoscritto, Genova, San Bartolomeo degli Armeni²

Archivio di Stato di Genova (ASG), ma. 246

Perasso, XVIII secolo

N. Perasso, *Chiese del genovesato*, 12 voll. Archivio di Stato Genova (ASG), mss. 835-846, sec. XVIII.

Perasso, XVIII secolo^b

N. Perasso, *Compendio degli Annali Ecclesiastici della Liguria del padre Agostino Schiaffino*, ms. sec. XVIII, ASCG, n. 14.

Schiaffino

A. Schiaffino, *Annali Ecclesiastici della Liguria*, ms. sec. XVII, tomi II-V; Genova, Biblioteca Civica Berio.

Sertorio, 1903

L. Sertorio, *Libro contenente la storia della città di Pieve di Tecò*, 1903, Genova, Biblioteca della Società di Storia Patria, ms. n. 88.

Sertorio, 1903^b

L. Sertorio, *Storia religiosa di Pieve di Tecò*, 1903, Genova, Biblioteca della Società di Storia Patria, ms. n° 87.

Sertorio, 1908

L. Sertorio, *Monografia del Convento e della Chiesa dei P. P. Cappuccini di Pieve di Tecò per il sacerdote Canonico Lorenzo Sertorio*. an. 1908, Genova, Biblioteca della Società di Storia Patria, ms. n° 80.

Status Ecc.^e

Status Ecc.^e Januensis compositus anno MDCXXXVIII mandatu Em.^{mi} er R.^{mi} Domini D. Stephani Duratij tit.^o S. Laurentij in Pane, et Perna Presbyteri Cardinalis, et eiusdem Ecc. E Archiepiscopi, ms. 1638, Archivio Storico della Curia Arcivescovile di Genova (ASCAG).

Testi a stampa

A

Abbate, 1996

V. Abbate, 1996, vedere **Palermo, 1996**.

Accinelli, 1766

F. M. Accinelli, *Compendio delle storie di Genova. Dalla sua fondazione sino all'anno MDCCL*, 1766.

Achard, 1779

M. Achard, *Géographie de la Provence, du Comtat Venaissin, de la principauté d'Orange et du comté de Nice*, Aix, 1779.

Achard, 1787

M. Achard, *Description historique, géographique et topographique des Villes, Bourgs, Villages & Hameaux de la Provence ancienne et moderne, du Comté Venaissin, de la principauté d'Orange, du comté de Nice, etc., pour servir de suite au Dictionnaire de la Provence précédée d'un discours sur l'état actuel de la Provence, par M. Bouche, Avocat au Parlement d'Aix, associé à l'Académie de Marseille, de celle des Arcades de ROME, &c.* Aix, Imprimerie de Pierre-Joseph Calmen, 1787.

Acordon, 2003

A. Acordon, *Due novità del patrimonio artistico chiavarese: una tavola di Luca Cambiaso e una tela del "ritrovato" Gio Stefano Rossi*, in *Il Museo Diocesano di Chiavari. La comunicazione della fede attraverso l'arte*, Sagep, 2003, p. 11-16.

Aikema, 1988

B. Aikema, 1988, vedere **Nijmegen, 1988**.

Alauzen, 1986

Alauzen, *Dictionnaire des peintres et sculpteurs de Provence alpes côte d'azur*, Marseille, ed. J. Laffitte, 1986.

Alciati, 1548

A. Alciati, *Emblemata*, Lvgdvni, Apud Gulielmum Rouillium, Sub Scuto Veneto, 1548.

Aldega, 1977

M. Aldega, 1977, vedere **Roma, 1977**.

Alizeri, 1847

F. Alizeri, *Guida Artistica per la città di Genova*, 3 voll., Genova, Gio. Grondona, 1846-1847.

Alizeri, 1864

F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'accademia*, Genova, Sambolino, 1864.

Alizeri, 1875

F. Alizeri, *Guida illustrativa di Genova e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, Sambolino, 1875.

Andre-Bonnet, 1957

L. Andre-Bonnet, *Cagnes fortin médiéval, son histoire*, Cagnes-sur-Mer, Editions Ophrys, 1957.

Andrews, 1968

K. Andrews, *National Gallery of Scotland, Catalogue of Italian Drawings*, 2 voll., Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1968.

Andrews, 1988

K. Andrews, *Rec. Trudzinski, Meinolf: Die italienischen und französischen Handzeichnungen im Kupferstichkabinett der Landesgalerie Hannover. - Hannover: 1987*, in «The Burlington magazine», 130.1988.

Angulo e Pérez Sánchez, 1988

D. Angulo, A. Pérez Sánchez, *A corpus of Spanish drawings*, Londra, Miller, 1988, IV.

Anonimo, 1818

Anonimo, *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, presentazione e note di E. e F. Poleggi, Genova, Sagep, ed. 1969.

Anonimo, 1846

Anonimo, *Manuale del forestiere per la città di Genova*, Genova, Tipografia Ferrando, 1846.

Anonimo, 1862

Anonimo, *Guida di Genova*, Genova, Libreria Grondona, 1862.

Assini, 2000

A. Assini in M. Migliorini e A. Assini, *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro, Ilisso, 2000.

Astro e Thévenon, 1985

C. Astro e L. Thévenon, *La peinture au XVIIe siècle dans les Alpes maritimes*, Nizza, Serre, 1985.

Astro, 2004

C. Astro, 2004 vedere **Nizza, 2004**.

Astro, 2012

C. Astro, 2004 vedere **Nizza, 2012**.

B**Balbis, 2012**

G. Balbis G., *CALIZZANO E IL SUO PASSATO. Momenti di storia e di cultura. 1. Dalle origini all'epoca carrettesca*, Calizzano, Ed. Calizzano, 2012.

Baldinucci, ed. 1812

Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Opera di Filippo Baldinucci fiorentino, Milano, Società tipografica dei classici italiani, ed. 1812 (1° ed. 1681-1728).

Bambach, 1996

C. Bambach, 1996, vedere **New York, 1996**.

Bargellini, 1954

P. Bargellini, *La storia dell'Immacolata*, Firenze, Vallecchi, 1954.

Bartoletti e Campodonico, 1989

M. Bartoletti, C. Campodonico, *Note preliminari sulla fase cinquecentesca della chiesa di Santa Caterina di Luccoli*, in *Verso Genova medievale: progetto Giacimenti culturali*, Genova, 1989, pp. 97-109.

Bartoletti, 2001

M. Bartoletti, *La commenda dell'ordine di Malta*, a cura di G. Rossini, Genova, Sagep, 2001.

Bartoletti, 2004

M. Bartoletti, *"Perillustri Domino Iuli": un profilo dell'attività di Giulio Benso nell'abbazia di Weingarten*, in *Genova e l'Europa continentale*, a cura di P. Boccadoro e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, p. 84-103.

Bascapè, 1592, ed. 1983

C. Bascapè, *De vita et rebus gestis Caroli [...] archiepiscopi Mediolani*, Ingolstadt 1592, ed. italiana con testo latino a fronte, a cura di Angelo Majo, traduz. di Giuseppe Fassi, note di Enrico Cattaneo, Nuove Edizioni Duomo - Veneranda Fabbrica del Duomo, 1983.

Basevi, 1999

B. Basevi, 1999, vedere **Boccardo, 1999**

Bellini, 1987

P. Bellini, *Italian Masters of the Seventeenth Century. The Illustrated Bartsch*, n° 47, Part 1, New York, 1987.

Belloni, 1965

V. Belloni, *L'Annunziata di Genova*, a cura del Centro di Studi Francescani per la Liguria, Genova, Tipografia Alessandro Porcile & figli, 1965.

Belloni, 1969

V. Belloni, *Pittura genovese del 600. Dal manierismo al barocco*, Genova, Emmebi, 1969.

Belloni, 1973

V. Belloni, *Penne, pennelli e quadriere: cultura e pittura genovese del Seicento*, Genova, Emmebi, 1973.

Belloni, 1975

V. Belloni, *Caroggi, crêuze e möntae. Documenti di storia, cultura, pittura, mecenatismo, vita genovese dal Cinquecento all'Ottocento*, Genova, Emmebi, 1975.

Belloni, 1979

V. Belloni, *Giullari, artisti, santi e poeti in Liguria*, Genova, Centro studi francescani per la Liguria, 1979.

Belloni, 1988

V. Belloni, *Scritti e cose di arte genovese*, Genova, G.B.G., 1988.

Belloni, 1996

V. Belloni, *Santissima Annunziata del Vastato*, in P. Motta, *Chiese di Genova*, Genova, Sagep, 1996, (1° ed. 1986).

Bergamann, 1862

J. Bergmann, «(Séance du 16 octobre 1861): *Der Genealog P. Gabriel Bucelin, Benedictiner zu Weingarten und Prior zu St.Johann in Feldkirh*», in *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe*, vol. 38, Vienna, Akademie der Wissenschaften, 1862, pp. 47-58.

Bertini, 1950

A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Torino, Istituto Tipografico dello Stato, 1950.

Biavati, 1992

G. Biavati, 1992, vedere **Genova, 1992**.

Biavati, 2007

G. Biavati, 2007, vedere **Genova, 2007^b**.

Bitossi, 1990

C. Bitossi, *Il governo dei magnifici: patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova, ECIG, 1990.

Birke e Kertész, 1992-1997

V. Birke, J. Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, Generalverzeichnis, 4 voll., Vienna, Böhlau, 1992-1997.

Bober, 1999

J. Bober, 1999, vedere **Austin, 1999**.

Bober, 2001

J. Bober, *I grandi disegni italiani del Blanton Museum of Art dell'Università del Texas*, Milano, Silvana, 2001.

Bober, 2007

J. Bober, 2007, vedere **Genova, 2007^b**.

Boccardo, 1990

P. Boccardo, 1990, vedere **Genova, 1990**.

Boccardo, 1997

P. Boccardo, *Tre disegni inediti di Giulio Benso e il ruolo dell'Ansaldo e del Carlone nel presbiterio della Santissima Annunziata del Vastato a Genova*, in *L'arte del Disegno*, a cura di T. Gunther, Monaco, Deutscher Kunstverlag, 1997, p. 119-126.

Boccardo, 1998

Boccardo, 1998, vedere **Bologna, 1998**.

Boccardo, 1999

I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova, a cura di P. Boccardo, Milano, RAS, 1999.

Boccardo, 2005

P. Boccardo 2005, vedere **Nizza, 2005**.

Boccardo, 2006

P. Boccardo, "Gênes triomphante". *Note sur la pratique du dessin et sur ses protagonistes à Gênes au XVIIe siècle*, in Ajaccio, 2006, pp. 11-16.

Boccardo, 2007

P. Boccardo, *L'attività di Giovanni Battista Castello il Bergamasco a Genova*, in *Luca Cambiaso: un maestro del Cinquecento europeo*, a cura di P. Boccardo, Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, 3 marzo 2007, Galleria di Palazzo Rosso, 3 marzo-7 agosto 2007, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, p. 85-111.

Boccardo, 2007^b

P. Boccardo, 2007^b vedere **Genova, 2007^b**.

Boccone, 2011

O. Boccone, *Una committenza prestigiosa dei Disciplinati di Toirano. L'ancona dell'Assunta*, in «Ligures», 9 (2011), pp. 164-166.

Boggero, 1985

Un pittore genovese del Seicento. Andrea Ansaldo (1584-1638). Restauri e confronti, a cura di F. Boggero, Catalogo della mostra, Genova, Commenda di S. Giovanni di Prè, 25 gennaio- 3 marzo 1985, Genova, Sagep, 1985.

Boggero, 1986

F. Boggero, *Chiese di Genova, Nostra Signora della Consolazione*, Genova, Sagep, 1986.

Boggero, 1987

F. Boggero, *La pittura in Liguria nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia*, a cura di G. Briganti, Milano, BNA, Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1987, pp. 7-23.

Boggero e Ciliento, 1995

F. Boggero, B. Ciliento, *Restauri in Provincia di Imperia, 1986-1993*, Imperia, Sagep, 1995.

Boggero, 1995

F. Boggero, 1995, vedi **Boggero e Ciliento, 1995**.

Boggero, 2001

F. Boggero, 2001, vedere **Cervini e Spantigati, 2001**.

Boggero, 2007

F. Boggero 2007, vedere **Genova, 2007^b**.

Bohn, 2008

B. Bohn, 2008, vedere **Athens (USA), 2008**.

Bonfait, 2011

O. Bonfait, *Simon Vouet en Italie*, Atti del Convegno, 6-8 dicembre 2008, Musée des Beaux-Arts et Archives Départementales di Nantes, Rennes, Edizioni dell'università di Rennes, 2011.

Bonnefoit, 1994

R. Bonnefoit, vedere **Parigi, 1994**.

Bora, 2007

G. Bora, 2007, vedere **Genova, 2007^b**.

Boyer, 1965

J. Boyer, *Les collections de peintures à Aix-en-Provence aux XVIIe et XVIIIe siècles d'après des inventaires inédits*, in «Gazette des beaux-arts», 6.Pér. 65.1965, pp. 91-112.

Bozzo, 1992

G. Bozzo, 1992, vedere **Pittarello, 1992**

Bozzo, 2000

G. Bozzo, *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova, conoscenza e restauro*, Genova, Sagep, 2000.

Bozzo, 2005

G. Bozzo, vedere Rossini, 2005.

Bozzo Dufour e Caraceni Poleggi, 1987

C. Bozzo Dufour e F. Caraceni Poleggi, *La Pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, II vol., Genova, Sagep, 1987.

Brigstocke, 1989

H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini (1574-1625): ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, «Revue de l'art», 85 (1989), pp. 45-60.

Brink, 1994

S. Brink, 1994, vedere **Brema, 1994**.

Brugerolles, 2013

E. Brugerolles, in *La Revue des musées de France* in «Revue du Louvre», 2-2013.

Bruno, Castelnovi, Costa Calagno, Franchini Gueldi, Gavazza, Pesenti, 1971

G. Bruno, G. V. Castelnovi, P. Costa Calagno; F. Franchini Guelfi, E. Gavazza, F. Pesenti, *La pittura a Genova e in Liguria, dal Seicento al primo Novecento*, Sagep, Genova, 1971.

Bjurström, 1974

P. Bjurström, 1974, vedere **Venezia, 1974**.

Bjurström, 1979

P. Bjurström, *Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*, Stocolma, LiberForlag, 1979.

Byam Shaw, 1983

J. Byam Shaw, *The Italian drawings of the Fritz Lugt Collection*, 3 voll., Parigi, Institut néerlandais, 1983.

Byam Shaw, 1988

J. Byam Shaw, 1988, vedere **Venezia, 1988**.

C**Calzamiglio, 1993**

L. L. Calzamiglio, *Presenza agostiniana nella Liguria di Ponente*, in *Gli agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed Età Moderna. Atti del convegno internazionale di studi Genova*, a cura di C. Paolucci, 9-11 dicembre 1993, tomo II, p. 47-74.

Cappellini, 1934

A. Cappellini, *Il Museo degli Ospedali civili di Genova*, Genova, Fratelli Papini, 1934.

Cappellini, 1937

A. Cappellini, *Il Museo e il patrimonio artistico degli Ospedali Civili di Genova*, Genova, Terrile Olcese, 1937.

Caraceni Poleggi, 1975

F. Caraceni, *Palazzo Ducale*, in «Guide di Genova», Genova, Sagep, 1975.

Caraceni Poleggi, 1976

F. Caraceni Poleggi, *Chiesa e Commenda di San Giovanni di Prè*, Genova, Sagep, 1976.

Caraceni Poleggi, 1992

F. Caraceni Poleggi, *Una strada rinascimentale. Via Garibaldi a Genova*, Genova, Sagep, 1992.

Carlson e Sharp, 1992

V. Carlson, E. Sharp, *Italian, French, English and Spanish Drawings and Watercolors, sixteenth through eighteenth centuries*, The collections of the Detroit Institute of Arts, New York, Hudson Hills Press, 1992.

Carrozzini, Boccardo e Migliorisi, 2006

G. Carrozzini, P. Boccardo e P. Migliorisi, *Genova, i palazzi di Rubens*, Milano, Electa, 2006.

Castagna e Masini, 1929

D. Castagna, U. Masini, *Guida di Genova*, Genova, M. U. Masini editore, 1929.

Castagna, 1970

D. Castagna, *Nuova guida storico artistica di Genova*, a cura di C. P. Pessino, Genova, Grafiche Artigiana, 1970, 2 voll.

Castelnovi, 1954

G. V. Castelnovi, *Intorno all'Assereto*, in «Emporium», LX, n° 7 (vol. CXX, n° 715), luglio 1954, pp. 1735.

Castelnovi, 1971

G. V. Castelnovi, G. Bruno, P. Costa Calcagno; F. Franchini Guelfi, E. Gavazza, F. Pesenti, *La pittura a Genova e in Liguria, dal Seicento al primo Novecento*, Sagep, Genova, 1971.

Castelnovi, 1987

G. V. Castelnovi, G. Bruno, P. Costa Calcagno; F. Franchini Guelfi, E. Gavazza, F. Pesenti, *La pittura a Genova e in Liguria, dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Sagep, 1987 (seconda edizione del testo del 1971 riveduta e ampliata da C. Bozzo Dufour e E. Poleggi).

Cataneo, 1617

P. Cataneo, *L'architettura di Pietro Cataneo, senese in Venezia MDLXVII*, Venezia 1617.

Cerutti, 1995

G. Cerutti, *L'Oratorio della Ss. Annunziata*, in *Le chiese di Spotorno*, Spotorno, Sabatelli, ed. 1995 (1° ed. 1976).

Cervetto, 1920

L. A. Cervetto, *Cenni storici ed inventario della chiesa parrocchiale di San Vincenzo e di N. S. della Consolazione*, Genova, 1920 (manoscritto di proprietà dei padri agostiniani).

Cervini e Spantigati, 2001

F. Cervini e C. Spantigati, *La pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Alessandria, Cassa di Risparmio di Alessandria, 2001.

Ceschi, 1949

C. Ceschi, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-45*, a cura della Soprintendenza ai monumenti della Liguria e dell'ente provinciale del turismo, Genova, Stringa, 1949.

Chiarini, 2004

I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale, a cura di M. Chiarini, Firenze, Centro di, 2004.

Cieri Via, 2003

C. Cieri Via, *L'arte delle Metamorfosi, decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003.

Clergue, 1964

D. J. Clergue, *Le Château-Musée de Cagnes-sur-mer*, Cagnes sur mer, Zimmermann, 1964.

Coleman, 2015

R. R. Coleman, 2015, vedere **Perlove et alii, 2015**.

Collomb, 2012

A. L. Collomb, *Splendeurs d'Italie. La peinture sur pierre à la Renaissance*, Tours, Presses Univ. François-Rabelais de Tours, 2012.

Conforti e Gusella, 2013

Aid monuments: conoscere, progettare, ricostruire. Galeazzo Alessi architetto-ingegnere, vol. II, a cura di C. Conforti, V. Gusella, Roma, Aracne, 2013.

Corradini, 1994

M. Corradini, *Genova e il barocco: studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e Pensiero, 1994.

Costa Restagno, 1999

Cavalieri di San Giovanni e territorio. La Liguria tra Provenza e Lombardia nei secoli XIII-XVII. Atti del convegno, Genova-Imperia-Cervo, 11-14 settembre 1997, a cura di J. Costa Restagno, Genova, Istituto internazionale di studi liguri, Sezione Ingauna, 1999.

Costa Restagno, 2004

J. Costa Restagno, *Ottavio Costa (1554-1639): le sue case e i suoi quadri: ricerche d'archivio*, Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 2004.

Costa, 1938

A. Costa, *Il Monastero e la Chiesa dei Santi Giacomo e Filippo in Genova, Aristocrazia Genovese in clausura*, in «Genova», XVIII, maggio 1938, pp. 15-22.

Costa, 1938^b

A. Costa, *Il Monastero e la Chiesa dei Santi Giacomo e Filippo in Genova, Chiesa, Cori, Opere Artistiche- il periodo delle Rivoluzioni*, «Genova», XVIII, sett. 1938, pp. 16-28.

Costantini, 1988

C. Costantini, *La Repubblica di Genova*, Torino, UTET, 1988.

D

Dagnino, 2000

A. Dagnino, *San Lorenzo cattedrale*, Genova, Sagep, 2000.

Da Langasco, 1978

C. Da Langasco, *Chiesa di San Gerolamo Quarto*, Genova, Sagep, 1978.

De Klerck, 2003

De Klerck, *I fratelli Cambi immagini e devozione. Pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, Milano, Silvana, 2003.

Del Corno, 1980

V. Del Corno, *I Marchesi Ferreri di Alassio. Patrizi genovesi ed i Conti De Gubernatis*, Torino, Vincenzo Bona, 1890.

De Luchi, 1893

P. De Luchi, *La chiesa di S. Agostino in Genova*, Sampierdarena, Tipografia Salesiana, 1893.

De Marco, 2011

B. De Marco, 2011, vedere **Gavazza e Magnani, 2011**

De Negri, 1974

T. O. De Negri, *Il ponente ligure incrocio di civiltà*, Carige, Genova, 1974.

De Negri, 1975

E. De Negri, *Considerazioni sull'Alessi a Genova*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*. Atti del Convegno internazionale di studi, Genova, 16-20 aprile 1974, Genova, Sagep, 1975, p. 289-297.

De Negri, 1992

E. De Negri, *Architettura delle chiese gesuitiche nel territorio della Repubblica di Genova: progetti e realizzazioni*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*. Atti del convegno internazionale di studi, Genova, 2-4 dicembre 1991, a cura di Claudio Paolacci, Genova, Associazione Amici della Biblioteca Franzoniana, 1992, pp. 209-234.

Da Prato, 1899

C. Da Prato, *Genova. Chiesa della SS. Nunziata del Guastato. Storia e descrizione*, Genova, Tipografia Luigi Sambolino e figlio, 1899.

De Simoni, 1948

L. De Simoni, *Le chiese di Genova: storia arte, folclore*, 2 voll., Genova, Ceretti, 1948,

Di Fabio, 1992

C. Di Fabio, 1992, vedere **Genova, 1992**.

Di Fabio, 1998

C. Di Fabio, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo, secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998.

Donati, 1974

P. Donati, *Domenico Fiasella: "Il Sarzana"*, Genova, Stringa, 1974.

Donati, 1992

P. Donati, *Pittori a Genova dal 1620 al 1630. Esordi e congedi*, in «Bollettino d'arte», 74-75, 1992, luglio-ottobre, pp. 107-122.

Donaver, 1975

F. Donaver, *La storia della repubblica di Genova*, Genova, Mondavi, 1975, 3 voll.

Doria 1997

G. A. Doria, *Vita del Principe Giovanni Andrea Doria, scritta da lui medesimo, incompleta*, a cura di V. Borghesi, Genova, Compagnia dei Librai, 1997.

Dürer, 1591

A. Dürer, *Di ALBERTO DURERO Pittore e Geometra chiarissimo, Della simmetria dei corpi humani. Libri quattro, nuovamente tradotti dalla lingua latina nella italiana da M. GIO PAOLO GALLUCCI SALODIANO*, vol. 3, Venezia, presso Domenico Nicolini, 1591.

F**Fabre, 1988**

M. Fabre, *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik*, Wiesbaden, 1988.

Fabbri, 1998

F. Fabbri, *Tangenze nella cultura e nelle presenze artistiche fra il territorio della Repubblica di Genova e le regioni della Francia sud-orientale: maestranze e cantieri nei secoli XVII-XVIII*, Tesi, Università degli studi di Genova 1997-1998.

Fabbri, 2001

F. Fabbri, *Le commerce de la statuaire de marbre entre Gênes et la Provence : Mécénat et dévotion à l'âge baroque*, in «Provence historique», 203, 2001, pp. 69-84.

Fabbri, 2003

F. Fabbri, *Artistes et œuvres génois en Provence à l'âge baroque : modèles et acquisitions*, in «Provence historique», 213, 2003, pp. 361-376.

Fabbri, 2003^b

F. Fabbri, *Sculture genovesi nel sud della Francia in epoca barocca: elementi di rinnovamento artistico e devozionale*, in «Studi di Storia dell'arte», 2003, n° 10, pp. 151-168.

Falkenstein, 1964

L. Falkenstein, *Corrado, vescovo di Costanza, santo*, in *Bibliotheca sanctorum*, vol. IV, Roma, Città Nuova editrice. 1964.

Farina, 2002

V. Farina, *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir, 2002.

Feller, ed. 1847

F. X. Feller, *Biographie universelle, ou Dictionnaire historique des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs erreurs ou leurs crimes*, vol. 1-2, Parigi, J. Leroux, Jouby, 1847.

Fischer, 1984

C. Fischer, *Italian drawings in the J.F. Willumsen Collection*, Copenhagen, Krohns Bogtrykkeri, 1984.

Fischer Pace, 2008

U. V. Fischer Pace, *Die italienischen Zeichnungen*, vol. 1, Köln, Böhlau, 2008.

Fischer Pace, 2010

U. V. Fischer Pace, *Die italienischen Zeichnungen*, vol. 2, Köln, Böhlau, 2010.

Foussard, 1988

D. Foussard, *Baroque niçois et monégasque*, Parigi, Picard, 1988.

Frascarolo, 2013

V. Frascarolo, *La casa studio di Giovan Battista Paggi "nella contrada di Porta Nova": gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo*, a cura di L. Magnani, Roma, Giangemi, 2014, pp. 103-116.

Frascarolo, 2016

V. Frascarolo, 2016, vedere **Novi, 2016**.

Frascarolo, 2018

V. Frascarolo, *Genova 'disegnatrice'. Considerazioni sugli allievi di Giovanni Battista Paggi e l'Accademia di Giovan Carlo Doria*, in *Disegno genovese. Dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*, a cura di D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2018.

Frey, 1958

D. Frey, *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch in Österreichische Kunsttopographie*, vol. 32, Vienna, Schroll, 1958.

Fuhring, 1989

P. Fuhring, *Design into art: drawings for architecture and ornament; the Lodewijk Houthakket collection*, Londra, Schwartz, 1989.

Fusconi, 1980

G. Fusconi, *Revisione degli studi sui disegni genovesi tra Cinquecento e Settecento*, in «Bollettino d'arte», 1980, pp. 57-76.

Fusconi, 1980^b

G. Fusconi, vedere **Genova e Roma, 1980**.

G**Galassi, 1985**

M. C. Galassi, *Ancora nella Pinacoteca di Voltaggio*, in «Novitate», 1985, pp. 47-53.

Galassi, 1992

M. C. Galassi, *I lombardi e i loro "amici" genovesi: pittori e collezionisti fra Genova e Milano, 1610-1630*, in **Genova, 1992**.

Galassi, 2004

M. C. Galassi, *Morazzone e Genova, in Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626). Problemi e risposte*, Atti della giornata di studi a cura di A. Spiriti (Morazzone- Varese), Varese, 2004, pp. 27-35.

Gauthier, 1818

M. P. Gauthier, *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs: recueil*, Parigi, Gauthier, 1818, 2 vol.

Gavazza, 1974

E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Genova, Sagep, 1974, 2 voll.

Gavazza, 1980

E. Gavazza, *Una traccia per il disegno genovese tra Cinquecento e la prima metà del Settecento*, in **Genova e Roma, 1980**.

Gavazza, 1989

E. Gavazza, *Lo spazio dipinto: il grande affresco genovese nel '600*, Genova, Sagep, 1989.

Gavazza, 2004

E. Gavazza, *Quadraturisti e pittori di figura a Genova. Soldalizio o autonomia*, in Farneti, Lenzi, *L'architettura dell'inganno. Quadraturisti e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Atti del convegno Internazionale di Studi, Rimini, Palazzina Roma, Parco Federico Fellini, 28-30 novembre 2002, catalogo a cura di F. Farneti, Firenze, Alinea, 2004, pp. 15-26.

Gavazza, 2005

E. Gavazza, *Il presbiterio. La nuova concezione spaziale di Giulio Benso*, pp. 101-112 in **Rossini, 2005**.

Gavazza e Magnani, 2011

E. Gavazza, L. Magnani, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova, Diras, 2011.

Gavazza, 2015

E. Gavazza, *La cultura del pittore prospettico Giulio Benso*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, a cura di S. Bertocci, F. Farneti, Roma, Artemide, 2015, pp. 251-258.

Giannattasio 1998

P. Giannattasio, 1998, vedere **Bologna, 1998^b**.

Giles, 2014

L. Giles, *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*, Princeton, Princeton University Art Museum, 2014.

Gloton, 1976

M.-C. Gloton, *A propos d'une esquisse retrouvée des Daniel: aspects de la peinture à Aix-en-Provence autour de 1700*, «Provence-historique», 1976, pp. 177-191.

Gregori, 1985

M. Gregori et alii, *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milano, Electa, 1985.

Grimaldi, 2004

A. Grimaldi, *La chiesa di Garlenda: storia di una Comunità*, Albenga, tip. Bacchetta, 2014.

Grigorieva, 2002

I. Grigorieva, 2002, vedere **San Pietroburgo, 2002**.

Grosso e Pessagno, 1933

O. Grosso e G. Pessagno, *Il Palazzo del Comune di Genova*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1933.

Grosso, 1935

O. Grosso, *Le costruzioni del Palazzo Ducale anteriori e posteriori all'opera del Vannone*, in «Genova», Genova 1935, pp. 241-253.

Grosso, 1943

O. Grosso, *Resti dell'antica Chiesa dei Santi Giacomo e Filippo*, in «Genova», luglio, 1943, pp. 11-14.

Grosso, 1951

O. Grosso, *Genova e la riviera Ligure*, Roma, La libreria dello Stato, 1951.

H**Hofmann, 1990**

W. Hofmann, *Hamburger Erfahrungen 1969-1990; hrsg. v. den Freunden der Kunsthalle e. V.*, Hamburg, 1990.

J

Jacob, 1975

B. Jacob, *Italianische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Decoration 16 bis 18 Jahrhundert*, Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1975.

Joachim et McCullagh, 1979

H. Joachim e S. F. McCullagh, *Italian drawings in the art institute of Chicago*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

Julien, 2001

P. Julien, *Illusions et jeux d'optique dans la peinture aixoise des XVIIe et XVIIIe siècle*, «Provence historique», (203), 2001.

K

Kemp 1994

M. Kemp, *La Scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994.

Kindler von Knobloch, 1898

J. Kindler von Knobloch, *Oberbadisches Geschlechterbuch*, vol. 1, Heidelberg, Badische Historische Kommission, 1898.

Klemm, 2009

D. Klemm, *Die sammlungen der Hamburger Kunsthalle kupferstichkabinett, Italienische Zeichnungen 1450 - 1800*, vol. 2, Köln, Böhlau, 2009.

Knapp, 1990

U. Knapp, *Luca Saltarello, Maria mit Kind erscheint dem hl. Benedikt in Genueser Zeichnungen des 16. bis 18.*, in *Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Mit Eminem Anhang Genueser Zeichnungen in der Stiftung Kunsthaus Heylshof Worms*, Catalogo della mostra, Ausstellung im Hessischen Landesmuseum, 25 ottobre 1990-13 gennaio 1991, Darmstadt, Hessischen Landesmuseum Darmstadt, 1990.

Knapp, 1990^b

U. Knapp, 1990^b vedere Darmstadt, 1990.

Kollewijn, 1985

R. D. Kollewijn, 1985, vedere **Nijmegen 1985**.

L

Labbé et Bicart-Sée, 1987

J. Labbé et L. Bicart-Sée, *La Collection Saint-Morys au Cabinet des dessins du musée du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, 2 voll.

Langosco, 2018

G. Langosco, "Una delle più belle chiese che si ammirassero in Genova". *Santa Caterina di Luccoli e la dispersione del suo patrimonio artistico*, in *I Monumenti Spinola*, a cura di F. Simonetti e G. Zanelli, Genova, Sagep, 2018. **CONTATTARLO**

Lanzi, 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana. Tomo Secondo. Parte Seconda. Ove si descrivono altre Scuole della Italia superiore, la Bolognese, la Ferrarese, e quelle di Genova e del Piemonte*, 1795-1796, Bassano, Remondini, 1795-1796.

Lanzi, 1818

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, Bassano, Remondini, 1818, 6 voll. (1° ed. 1795-1796).

Latouche, 1932

R. Latouche, *Histoire du Comté de Nice*, Parigi, Ancienne Librairie Furne Boivin & C., 1932.

Latouche, 1951

R. Latouche, *Histoire de Nice*, 3 vol., Parigi, Presse de Coulouma, 1951, 1953, 1954.

Leesberg, 2012

M. Leesberg, *Hendrick Goltzius, The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 - 1700*, 4 voll., Ouderkerk aan den Ijssel, Sound & Vision, 2012.

Levrrieri, 1871

F. Levrrieri, *Storia e memoria di Pieve di Teco*, Oneglia, Tip. di Gio. Ghilini, 1871.

Longhi, 1917

R. Longhi, "Verso il riposo" di Giovanni Andrea Ansaldo, «Paragone.Arte», 2 (1917), pp. 24-25.

Longhi, 1926

R. Longhi et alii, *Risposte al referendum*, in «Vita Artistica», I, n° 3, marzo-aprile 1926, pp. 37-39.

Longhi, 1926-1927

R. Longhi, *L'Assereto*, in «Dedalo», VII, 1926-1927, pp. 354-377.

Longhi, 1929

R. Longhi, *E ancora dell'Assereto*, in «Pinacotheca», I, (1928-1929), n° 4, gennaio-febbraio, 1929, pp. 221-225.

Longhi, 1966

R. Longhi, *L'inizio dell'abozzo autonomo*, «Paragone.Arte», 27 (1966), 195/15, pp. 25-29.

Longhi, 1967

R. Longhi, *L'Assereto*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Saggi e ricerche*, volume II, tomo 175-177; Firenze, Saggi e ricerche, 1967.

Longhi, 1979

R. Longhi, *Genova Pittrice*, «Paragone. Arte», 30 (1979), 349/351, p. 4-25.

Lorini, 1609

B. Lorini, *Le Fortificationi di Buonaiuto Lorini Nobile Fiorentino. Nuovamente stampate*, Venetia, Francesco Rampazzetto, 1609.

Lorgues-Lapouge, 1979

C. Lorgues-Lapouge, *L'influence de l'Italie sur l'art baroque niçois et savoyard*, «Monuments historiques», 101 (1979), pp. 17-27.

Lorgues, 1987

C. Lorgues-Lapouge, *Décorateurs génois du Seicento en Provence orientale. Giovan Battista Carlone et Giulio Benso au Château des Grimaldi de Cagnes et au Palais Lascaris à Nice*, in *Il se rendit en Italie, études offertes à André Chastel*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987, p. 409-413.

Lorgues-Lapouge, 2004

C. Lorgues-Lapouge, *Comté de Nice baroque*, Nizza, Serre, 2004.

Luccatini, 1975

L. Luccatini, *Arte e ceramica nel museo dell'ospedale di San Martino*, Genova, Museo degli Ospedali Civili, 1975.

Lukehart, 1987

P. M. Lukehart, *Contending ideals: The nobility of G. B. Paggi and the nobility of painting pour l'Accademie de Paggi*, A dissertation submitted to The Johns Hopkins University, Baltimore, 1987.

M**Macandrew, 1988**

H. Macandrew, *The National Gallery of Scotland: Genoese drawings of the 16th and 17th centuries*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 1988.

Magnani, 1985

L. Magnani, *Committenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: materiali di ricerca*, «Studi di Storia delle arti», 5 (1983/1985), pp. 133-184.

Magnani, 1987

L. Magnani, *Il tempio di Venere: giardino e villa nella cultura Genovese*, Genova, Sagep, 1987.

Magnani, 1988

L. Magnani, *Committenti e architetture a Genova tra 16. e 17. secolo*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*. Atti del 23, Congresso di storia dell'architettura, Roma 24-26 marzo 1988.

Magnani, 1993

L. Magnani, *Iconografia agostiniana in Liguria: continuità e innovazione tra XIV e XVIII secolo*, in C. Paolucci, *Gli Agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed Età*

Moderna. Atti del convegno internazionale di studi Genova, 9-11 dicembre 1993, II, pp. 147-181.

Magnani, 1995

L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova, Sagep, 1995.

Magnani, 2005

L. Magnani, *Il tema dell'Immacolata Concezione e l'intervento del Benso nella chiesa dell'Annunziata*, in **Rossini, 2005**, pp. 113-122.

Magnani, 2008

L. Magnani, *La concezione dell'Immacolata Concezione a Genova come forma dello spazio barocco tra pittura e scultura*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma, De Luca, pp. 328- 362.

Mâle, 1932

E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, Parigi, Colin, 1932.

Mâle, 1932

E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age*, 4. ed, Parigi, Colin, 1995.

Malgouyres, 1998

P. Malgouyres, *Dessins de la Donation Marcel Puech au musée Calvet, Avignon. Catalogue sommaire*, Avignon, Paparo, 1998.

Mancini, 2006

F. Mancini, 2006, vedere **Ajaccio, 2006**.

Mancini, 2009

F. Mancini, *L'école génoise au département des Arts graphiques du Louvre: quelques nouveautés*, «La revue des musées de France», 1 (2009), p. 39-48 ; p. 110-112.

Mancini, 2010

F. Mancini, 2010 vedere **Parigi, 2010**.

Mancini, 2015

F. Mancini 2015, vedere **Rennes, 2015**.

Mancini, 2017

F. Mancini, *Dessins génois XVIe-XVIIIe siècle, Inventaire général des dessins italiens, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins*, tome 11, a cura di F. Mancini, Paris, Musée du Louvre, 2017.

Manzitti, 2005

C. Manzitti, *Gioacchino Assereto: tangenze giovanili con Bernardo Strozzi e nuove testimonianze figurative*, in «Paragone. Arte», 56.2005, pp. 27-46.

Manzitti, 2015

A. Manzitti, *Luciano Borzone: pittore vivacissimo nella Genova di primo Seicento*, Genova, Sagep, 2015.

Marcenaro, 1969

G. Marcenaro, *Pittori Genovesi a Genova*, 1969, pp. XV, 113-135, nn° 45-47 e 49-55.

Marcenaro e Repetto, 1974

G. Marcenaro e F. Repetto, *Dizionario delle Chiese di Genova*, Genova, Tolozzi, 1974.

Marica, 1998

P. Marica, *La chiesa e il convento di San Domenico*, in «La Casana», n. 2, 1998, pp. 16-23.

Marra, 1998

F. Marra, *La volta e la navata del tempio*, in **Ravecca, 1998**.

Matile, 2004

Gusto e passione. Italienische zeichnungen aus des sammlung Gadola, a cura di Matile M., Basilea, Schwabe Verlag, 2004.

Merseyside, 1977

Merseyside, *Foreign catalogue. Paintings, Drawings, Watercolours, Tapestry, Sculpture, Silver, Ceramics, Prints, Photographs*, Liverpool, Elliott Bros. & Yeoman Ltd., 1977, 2 voll.

Millin, 1807

A. L. Millin, *Voyage dans les départemens du Midi de la France*, vol. V, Impression imperiale, Paris, 1808, 7 voll.

Milman, 1992

M. Milman, *Architectures peintes en trompe-l'œil: les illusions de la réalité*, Ginevra, Skira, 1992.

Monbeig Goguel, 1998

Monbeig Goguel C., *Dessins génois: Paggi, Benso, Castello, Strozzi*, in *Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti, Rimini, Galleria, 1998, p. 130-140.

Montanari, 2015

G. Montanari, *Libri Dipinti Statue: rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova, De Ferrari, 2015.

Morello, 2004

Morello, 2004, vedere **Genova, 2004**.

Motta, 1986

P. Motta, *Chiese di Genova, S. Giovanni di Pré, S. Carlo, SS. Annunziata del Vastato, N. S. del Carmine, S. Filippo, S. Siro, S. Luca, N. S. delle Vigne, S. M. Maddalena, S. Martino d'Albaro, S. Francesco d'Albaro, S. M. del Prato, S.S. Annunziata di Sturla, S. Gerolamo di Quarto, N. S. della Castagna, S. Siro a Nervi, S. Siro di Struppa, S.S. Giorgio e Torpete, S.S. Cosma e Damiano, S. Maria di Castello, S. Donato, S.S. Ambrogio e Andrea [il Gesù], S. Lorenzo, S. Matteo*, Genova, Sagep, 1986.

Mozzoni e Paraventi, 2000

L. Mozzoni e M. Paraventi, *In viaggio con San Cristoforo. Pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età Moderna*, Firenze, Giunti, 2000.

N

Negri, 1968

T. O De Negri, *Storia di Genova*, Milano, Martello, 1968.

Newcome-Schleier, 1972

M. Newcome-Schleier, vedere **New York-Worcester, 1972**.

M. Newcome-Schleier, 1976

M. Newcome-Schleier, *Maestri genovesi dal Cinque al Settecento*, vol. X, Firenze, Istituto Alinari, 1976.

Newcome-Schleier, 1979

M. Newcome-Schleier, *Giulio Benso*, «Paragone.Arte», 30 (1979), 355, p. 27-40.

Newcome-Schleier, 1983

M. Newcome-Schleier, *Genoese baroque decoration in Santi Giacomo e Filippo*, «Arte Cristiana», 71 (1983), n° 699, vol. LXXI, pp. 317-327.

Newcome-Schleier e Bareggi, 1985

Newcome-Schleier e Bareggi, 1985, vedere **Milano, 1985**.

Newcome-Schleier, 1985

M. Newcome-Schleier 1985, vedere **Parigi, 1985**.

Newcome-Schleier e Monbeig Goguel, 1985

M. Newcome-Schleier e Monbeig Goguel C., *Le dessin à Gênes du XVI au XVIII siècle, catalogue d'exposition*, «Master Drawings», 23/24 (1985/1986), 2, p. 242-247.

Newcome-Schleier, 1989

M. Newcome-Schleier, *Genoese Drawings in Weimar*, «Arte Cristiana», 77 (1989), pp. 385-396.

Newcome-Schleier, 1989^b

Newcome-Schleier, 1989^b, vedere **Firenze, 1989**.

Newcome-Schleier, 1989^c

M. Newcome-Schleier, *La pittura del Seicento in Liguria*, in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Milano, Electa, 1989, 2 voll.

Newcome-Schleier, 1990

M. Newcome-Schleier, 1990, vedere **Darmstadt, 1990**.

Newcome-Schleier, 1990^b

M. Newcome-Schleier, *Genova drawings for the queen's gallery in El Prado, Madrid*, in «Antichità Viva», n° 4, 1990, pp. 22-30.

Newcome-Schleier, 1990^c

M. Newcome-Schleier, *La fantasia viva di Giulio Benso*, in «La Casana», 32, 1990, N° 2, pp. 18-24.

Newcome-Schleier, 1990^d

M. Newcome-Schleier, 1990^d, vedere **Torino, 1990**.

Newcome-Schleier, 1992

M. Newcome-Schleier, 1992, vedere **Francoforte, 1992**.

Newcome-Scheleir, 2000

M. Newcome-Scheleir, *La decoración del vestibulo de la Sala Capitular de El escorial*, «Goya», 277/278 (2000), p. 207-213.

Newcome-Schleier, 2004

M. Newcome Schleier, *Genoese Drawings, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings*. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2004.

Newcome-Schleier, 2012

M. Newcome-Schleier, vedere **Parigi, 2012**.

Newcome-Schleier, 2012^b

M. Newcome-Schleier, 2012^b, vedere **Vevey, 2012**.

Newcome-Schleier, 2015

M. Newcome-Schleier, *Ansaldo and SS. Annunziata*, «Arte Cristiana», 103 (2015), pp. 327-330.

O

Opreescu, 1962

Desenul italian in secolele XVI-XVIII. Donatia Acad. Prof. G. Opreescu, Bucarest, Biblioteca Academiei Republicii Populare Romîne, 1962.

Orlandi, 1704

P. Orlandi, *Abecedario pittorico, nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura*, Bologna, Pisarri Costantino, 1704.

Orlando, 2004

A. Orlando, 2004, vedere **Genova, 2004^c**.

Orlando, 2010

A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Torino, Umberto Allemandi, 2010.

Orlando, 2016

A. Orlando, 2016, vedere **Genova, 2016**.

Orlando, 2018

A. Orlando, vedere **Genova, 2018**.

Orlando, 2019

A. Orlando, *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, Genova, Sagep, 2019.

Orlando e Sanguineti, 2019

A. Orlando e D. Sanguineti, *Bernardo Strozzi. 1582-1644 : la conquista del colore*, Genova, Sagep, 2019.

Ortolani, 1970

D. Ortolani, *Cultura e politica nell'opera di Ansaldo Cebà, Studi di filologia e letteratura*, I, 1970.

Ottazzi, 2013

A. Ottazzi, 2013, vedere **Salonicco, 2013**.

Ovidio, ed. 1584

Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, Vigenia, Giunti, 1584, (1° ed. 8 d.C.)

Ovidio, ed. Horologi, 1584

P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio. Andrea Dell'Anguillara in ottava rima; con annotazioni di Giosepe Horologi & gli argomenti & postille di Francesco Turchi*, Vinegia, Giunti, 1584.

P**Pagano e Galassi, 1988**

P. Pagano e M. C. Galassi, *La pittura del Seicento a Genova*, Longanesi, Genova, 1988.

Pagliano, 2008

E. Pagliano, *Dess/e/ins italiens*, Musée des Beaux-Arts de Lyon. Cabinet des art graphiques, Somogy Editions d'art, 2008.

Paolucci, 1984

C. Paolucci, *Contributo alla vita e all'opera di Giulio Benso, pittore*, «Studi Genuensi», 2 (1984), pp. 35-47.

Papetti, 1995

S. Papetti, *Ascoli Piceno: Pinacoteca Civica; disegni, maioliche, porcellane*, Bologna, Calderini, 1995.

Papetti, 2000

S. Papetti, 2000, vedere **Mozzoni e Paraventi, 2000**.

Papetti, 2012

S. Papetti, *Opere d'arte dalle collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano*, Roma, Ugo Bozzi, 2012.

Parodi, 2000/2001

S. Parodi, *La pala d'altare a Genova nel primo Seicento. Materiali per un'indagine sul territorio*, Tesi di dottorato, Università di Genova 2000/2001.

Parodi, 2004

S. Parodi, *Il Mandylion nell'età della Controriforma: Agostino Calcagnino e il ciclo pittorico di San Bartolomeo degli armeni*, in *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra a cura di C. Wolf, C. Dufour Bozzo, A. R. Calderoni Masetti, Genova, Museo Diocesano 18 aprile- 18 luglio 2004, Milano, 2004.

Pazzini Paglieri e Paglieri, 1992

N. Pazzini Paglieri e R. Paglieri, *Chiese barocche a Genova e in Liguria*, Genova, Sagep, 1992.

Perlove et alii, 2015

S. Perlove, *Seventeenth-century European drawings in Midwestern collections: the age of Bernini, Rembrandt, and Poussin*, Notre Dame, Indianapolis, Univ. of Notre Dame Press, 2015

Pesenti, 1986

F. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del Primo Seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova, Stringa, 1986.

Pesenti, 1987

F. Pesenti, *La pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Sagep, 1987.

Pesenti, 2002

F. Pesenti, *Ottavio Semino e Nicolosio Granello nella villa Centurione-Doria a Pegli*, «Trasparenze», 16 (2002), pp. 3-20.

Pettorelli e Grosso, 1910

A. Pettorelli e O. Grosso, *I disegni di Palazzo Bianco*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1910.

Pittarello, 1992

Luoghi del Seicento genovese. Spazi architettonici, spazi dipinti, a cura di L. Pittarello, Genova, Ministero per i beni culturali, Soprintendenza per i beni ambientali ed architettonici della Liguria, Nuova Alfa Editoriale, 1992.

Podestà, 1901

F. Podestà, *Il Colle di S. Andrea in Genova e le regioni circostanti*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1901.

Poggi, 1916

G. Poggi, *Dove risiedevano i Capitani: origine del Palazzo della Repubblica*, in «Rivista Ligure», 1916, n° 6.

Popham, 1935

A.E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection formerly by Sir Thomas Philipps, Bart, now in possession of his Grandson, T. Fitzroy Philipps Fenwick of Thirlestaine House*, Cheltenham, I, Londra, 1935.

Priarone, 2006

M. Priarone, *Un quadraturista bolognese fra Genova e Roma: Paolo Brozzi e la finzione barocca nei cantieri dell'affresco*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze, Saggi e documenti di storia dell'architettura, 2006, pp. 165-170.

Priarone, 2007

M. Priarone, 2007 vedere **Genova, 2007^b**.

Priarone, 2011

M. Priarone, *Andrea Ansaldo, 1584-1638: "pittore e prospettico raro"*, Genova, Sagep, 2011.

Prosperi Valenti Rodinò, 2004

S. Prosperi Valenti Rodinò, Alessandro Gregorio Capponi, un collectionneur de dessins du XVII siècle, in «Revue de l'Art», 143, 2004-I, p. 13-26.

Prosperi Valenti Rodinò, 2010

Prosperi Valenti Rodinò, 2010, vedere **Città del Vaticano, 2010**.

R

Raichle e Schneider, 1953

A. Raichle e P. Schneider, *Weingarten. Das Wunder der Schwäbischen Barock*, Knorr & Hirth, Monaco, 1953.

Ragazzi, 1990

F. Ragazzi, *Teatri storici in Liguria*, Genova, Sagep, 1990.

Ratti, 1766

C. G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura ecc. autore Carlo Giuseppe Ratti*, Genova, Paolo e Adamo Scionico, 1766.

Ratti, 1768

C. G. Ratti, 1768, vedere **Soprani, ed. 1768**.

Ratti, 1780

C. G. Ratti, *Quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova, Ivone Gravier e Felice Repetto, 1780.

Ratti, 1780^b

C. G. Ratti, *Descrizione delle pitture, sculture, e architetture ecc. che trovansi in alcune città, borghi, e castelli delle due riviere dello Stato ligure quì disposti per ordine alfabetico*, Genova, Ivone Gravier e Felice Repetto, 1780.

Ratti, 1997 (1762)

Ratti C. G., *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono, secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. Migliorini, Genova, Istituto di storia dell'arte Università di Genova, 1997.

Ravecca, 1998

P. R. Ravecca, *Basilica di N. S. Assunta, Sestri Ponente: il territorio, la storia, l'arte, l'attività pastorale*, Genova, Erregi, 1998.

Rebuffo, 1863

P. Rebuffo, *Notizie intorno alla vita del marchese Marcello Durazzo figliuol d'Ippolito*, Genova, G. Schenone, 1863.

Remondini, 1893

A. e M. Remondini, *14.1 Parte seconda della regione decimaquarta : Riviera di Ponente coi vicariati Voltri-Sestri / pei fratelli sacerdoti Angelo e Marcello Remondini*, in *Parrocchie dell'archidiocesi di Genova : notizie storico-ecclesiastiche*, Genova, Tipografia delle letture cattoliche, 1893, pp. 134-389.

Rivoallan, 2013

A. Rivoallan, *Gênes et Rome 1590-1650 : pratiques culturelles et échanges artistiques*, Étude présentée pour l'obtention d'un Doctorat sous la direction de M. Michel Hochmann à l'EPHE de Paris, 2013.

Rosenberg, 1970

P. Rosenberg, 1970, vedere **Rouen, 1970**.

Rosenberg, 1978

P. Rosenberg, *Jean Daret*, in **Marsiglia, 1978**.

Rosenberg, 2003

P. Rosenberg, *Pittori e pittura genovese in Francia dal XVII secolo a oggi: un punto di vista francese*, in *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti e collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal, Fondazione Carige, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2003.

Rossini, 1999

G. Rossini, *Santissima Annunziata del Vastato. Basilica*, Genova, Sagep, 1999.

Rossini, 2001

La commenda dell'ordine di Malta. Arte e restauri di un ospedale genovese nel Medioevo, a cura di G. Rossini, Catalogo della mostra, Genova, Commenda di San Giovanni di Prè, 11 maggio - 29 luglio 2001, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici della Liguria, Genova, Sagep, 2001.

Rossini, 2005

L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro, a cura di G. Rossini, Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio della Liguria, Genova, Marsilio, 2005.

Rosso del Brenna, 1978

G. Rosso del Brenna, *Arte della pittura nella città di Genova*, «La Berio», 18 (1978), 1, p. 5-27.

Rotondi Terminiello, 1970

G. Rotondi Terminiello, *L'attività di Benedetto Brandimarte in Liguria*, «La Provincia di Lucca», 10 (1970), 1, p. 139-144.

Rotondi Terminiello, 2002

G. Rotondi Terminiello, *"Paradiso" di Genova un palazzo di villeggiatura della fine del Cinquecento*, in «Le dimore storiche», Roma 16/17.2001/02 (2002), 3/1, pp. 9-17.

Rotondi Terminiello, 2005

Rotondi Terminiello, *L'Ultima cena di Giulio Cesare Procaccini*, in **Rossini, 2005**, p. 197.

Rubens, 1652 (ed. 2001)

P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, ed. di F. Caraceni Poleggi, Genova, Tormena, 2001 (1° ed. 1652).

Ruggeri, 1974

U. Ruggeri, *Disegni veneti del museo di Stoccolma esposti alla Fondazione Cini*, in «Arte Veneta», 28, 1974, p. 329.

Ruggeri, 1988

U. Ruggeri, *Disegni veneti e lombardi dal XVI al XVIII secolo dalle collezioni del G.N.S.*, Roma, Bonsignori, 1989.

Rutteri, 1969

M. G. Rutteri, *Nuovi apporti per Vincenzo Maló*, in «Bollettino Ligustico», XXI, 1/4, 1969, pp. 97-111.

S**Saggini, 2017**

R. Saggini, *I libri ritrovati*, in *Atti e memorie. Società Savonese di Storia Patria*, vol. 53, Savona, Priamar, 2017, pp. 71-90.

Santamaria, 2001

R. Santamaria, 2001 vedere in **Rossini, 2001**.

Santarelli, 1870

Catalogo della raccolta di disegni autografi, antichi e moderni: donata dal prof. Emilio Santarelli alle Reale Galleria di Firenze, Firenze, 1870.

Sanz-Pastor, 1977

C. Sanz-Pastor, *Disegni italiani del Museo Cerralbo di Madrid*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977.

Saur, 1969

K. G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon - Die bildenden Künstler aller Zeiten Biobibliographischer Index A-Z*, München-Pullach, Berlin, Verlag Dokumentation, 1969.

Sborgi, 1970

F. Sborgi, *Il Palazzo Ducale di Genova*, Quaderni di Architettura dell'Università di Genova, Genova, Pagano Tipografi Editori, 1970.

Schnapper, 1966

A. Schnapper, *Colonna et la "quadratura" en France à l'époque de Louis XIV*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français», 1966, p.65-97.

Schwed, 2014

N. Schwed, 2014, vedere **Chicago, 2014**.

Scolari, 1978

A. C. Scolari, *La chiesa di San Bartolomeo degli Armeni di Genova*, Atti del Primo simposio internazionale di arte armena, Genova, 1978.

Scrase, 2011

D. Scrase, *Italian Drawings at The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Together with Spanish Drawing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Secchi, 1982

L. Secchi, *Appunti per Benedetto Brandimarte*, «Bollettino dei musei civici genovesi», 4 (1982), 10/12, pp. 5-25.

Shaar e Hohl, 1985

E. Schaar e H. Hohl, *Kupferstichkabinett. Erwerbungen 1984*, in *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 3, Hamburg, 1984, pp. 237-249.

Simonetti, 1985

F. Simonetti, vedere **Boggero, 1985**.

Siret, 1924

A. Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Berlino, J. Altmann, 1924, 2 voll.

Smith, 1992

G. Smith, 1992, vedere **Carlson e Sharp, 1992**

Spahr, 1974

R. Spahr, *Die Basilika Weingarten, ein Barockjuwel in Oberschwaben*, Sigmaringen, Thorbecke, 1974.

Soprani, 1674

R. Soprani, *Le Vite de' pittori, scoltori e architetti genovesi. E de' Forastieri, che in Genoa operarono. Con altuni Ritratti degli stessi. Opera postvma. Dell'Illustrissimo*

Signor Rafaele Soprani nobile genovese, Genova, Per Giuseppe Bottaro e Gio: Battista Tiboldi Copagni, 1674.

Soprani, ed. 1768

R. Soprani, *Le Vite de' pittori, scoltori e architetti genovesi di Raffaele Soprani patrizio genovese*, Genova, Stamperia Casamara, Yves Gravier, 1768.

Spinola e Galdolfi, 1846

M. Spinola, G. C. Gandolfi, *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova, Ferrando, 1846, 4 voll.

Stagno, 2004

L. Stagno, *Sant'Anna "Mater Deiparae". Immagini e fonti apocrife nella pittura genovese tra XVI e XVIII*, Genova, Associazione Amici della Biblioteca Franzoniana, 2004.

Stagno, 2005

L. Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*, Genova, Sagep, 2005.

Stagno, 2017

L. Stagno, *Figurae Mariae: iconography of the Virgin and of her biblical prefigurations in early modern decorative cycles in the Republic of Genoa*, «Ikon», 10 (2017), pp. 289-302.

Stix e Spitzmüller, 1941

A. Stix, A. Spitzmüller, *Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens. Mit einem Nachtrag zu allen Italienischen Schulen, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Graphischen Sammlung Albertina*, Vienna, 1941.

Stump, 1976

T. Stump, *Mit Stift und Zirkel: Gabriel Bucelinus 1599 - 1681 als Zeichner und Kartograph, Architekt und Kunstfreund*, Sigmaringen, Thorbecke, 1976.

Suida Manning e Suida, 1958

B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso*, Milano, Casa ed. Ceschina, 1958.

T

Tagliaferro, 1986

L. Tagliaferro, *1888-1892: riferimenti alla Galleria di Palazzo Bianco*, in «Bollettino dei musei civici genovesi», 8.1986, 22/23/24, pp. 49-88.

Thiem, 1977

C. Thiem, *Italienische Zeichnungen 1500-1800*, Staatsgalerie, Stuttgart, 1977.

THIEM, 1990

Thieme-Becker, 1913

U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart*, vol. III, Leipzig, E. A. Seemann, 1913, p. 350.

Tietze-Conrat, 1936

E. Tietze-Conrat, *Echte und unechte Tintoretto Zeichnungen*, in «Die Graphischen Künste», N.F.I, 1936.

Tietze, 1944

H. Tietze, *The drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th centuries*, New York, Augustin, 1944.

Ticozzi, 1800

S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, vol. I, Milano, Vincenzo Ferrario, 1800.

Tollo, 2009

R. Tollo, *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, Tolentino, Biblioteca Egidiana, 2009.

Toncini Cabella, 1997

A. Toncini Cabella, *Note su un inedito ciclo di affreschi cinquecenteschi e ricognizione del patrimonio artistico della Chiesa di S. Giovanni di Pré*, in *Cavalieri di San Giovanni e territorio. La Liguria tra Provenza e Lombardia nei secoli XIII-XVII*. Atti dei convegni, Genova-Imperia-Cervo, 11-14 settembre 1997, a cura di Cosa Restagno, Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, Sezione Ingauna, 1999.

Toncini Cabella, 2001

A. Toncini Cabella, *Chiese e parrocchie gentilizie a Genova: aristocrazia, arte, devozione*, Genova, De Ferrari, 2001.

Trudzinski, 1987

M. Trudzinski, 1987, vedere **Hannover, 1987**.

Turčić, 1982

L. Turčić, 1982, vedere **New York, 1982**.

Turčić, 1986

Turčić, *Le dessin à Gênes du XVIe au XVIIIe siècle*, in «Master Drawings», XXIII-XXIV, n° 2, 1986, pp. 242-247.

Turner, 2000

N. Turner, *European Master Drawings from portuguese collections*, Lisbona, Ministerio da Cultura, 2000.

Turner, 2004

N. Turner, *Dibujos italianos del siglo XVI*, Museo nacional del Prado, Madrid, 2004.

V**Valsecchi, 1970**

M. Valsecchi, in *Schede lombarde per G. C. Procaccino (e il Morazzone)*, in «Paragone», n° 243, 1970, pp. 26-29.

Varni, 1861

S. Varni, *Elenco dei documenti artistici raccolti per cura del prof. Santo Varni*, a cura di S. Varni, Genova, Pagani, 1861.

Veneroso, 1650

G. B. Veneroso, *Genio Ligure risuegliato discorso di Gio Bernardo Veneroso nobile genovese*, Genova, Giovanni Domenico Peri, 1650.

Vignola, ed. Danti, 1583

J. Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i comentarij del R. P. M. Egnatio Danti*, Roma, Francesco Zannetti, 1583.

De Villeneuve, 1817

C. De Villeneuve, *Notice sur le plafond du château de Cagnes*, in «La Ruche provençale», 1817, pp. 197-206.

De Villeneuve, 1819

C. De Villeneuve, *Notice sur le plafond du château de Cagnes, près Antibes, département du Var*, Marseille, J.-F. Achard, 1819.

W**Wickhoff, 1891**

Franz Wickhoff, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. I. Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses» 12, 1891.

Winkler, 1939

F. Winkler, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLIII (1939).

Z**Zaverio Molfino, 1917**

F. Zaverio Molfino, *I padri cappuccini in Pieve di Teco*, Genova, Tip. della Gioventù, 1917.

Zeitler, 2015

K. Zeitler, *Zu einer unbekanntenen Zeichnung von Giulio Benso*, in *Linien – Musik des Sichtbaren*, a cura di S. Wagini, A. Strobl e A. Riether, Berlino e Monaco, Deutscher Kunstverl, 2015, pp. 220-225.

Zennaro, 1995

T. Zennaro, *Sull'attività giovanile di Gioacchino Assereto*, in «Paragone», XLVI, II, n° 4 (549), novembre 1995, pp. 21-61.

Zennaro, 1997

T. Zennaro, vedi Monaco, 1997.

Zennaro, 2011

T. Zennaro, *Gioacchino Assereto (1600-1650) e i pittori della sua scuola*, Genova, Soncino, 2011, 2 voll.

Zimmermann, 1961

A. M. Zimmermann, *Altone, abate, santo*, in *Bibliotheca sanctorum*, I vol., Città Nuova editrice, Roma, 1961.

Cataloghi di esposizione

Ajaccio, 2006

Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée, Catalogo della mostra sotto la direzione di C. Loisel, Ajaccio, Musée Fesch, 28 ottobre 2006- 23 febbraio 2007.

Albenga, 2002

Angeli. Sculture lignee dal XV al XIV secolo della Diocesi di Albenga-Imperia, Museo Diocesano di Arte Sacra, Albenga, 14 dicembre 2002- 12 gennaio 2003.

Albenga, 2010

L'Angelo Custode di Tovo Faraldi e altri tesori d'arte recuperati nella Diocesi di Albenga-Imperia, Museo Diocesano, Albenga, 19 dicembre 2009-23 gennaio 2010.

Athens (USA), 2008

The art of Disegno, Italian prints and drawings from the Georgia Museum of Art, Including works from the collection of Giuliano Ceseri, catalogo dell'esposizione a cura di B. Bohn e R. R. Coleman, Georgian Museum of Art, Athens, 11 gennaio- 15 marzo 2009.

Austin, 1999

Old Master Drawings from the Suida-Manning Collection, catalogo a cura di J. Bober, Austin, Jack S. Blanton Museum of Art, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin, 2 settembre- 24 ottobre 1999.

Bologna, 1998

Di bella mano, disegni antichi dalla raccolta Franchi, catalogo dell'esposizione a cura di S. Tumidei, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte. Musei Civici d'arte Antica, 15 febbraio-3 maggio 1998.

Bologna, 1998^b

FIGURE. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologne, catalogo dell'esposizione a cura di M. Faietti, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 28 marzo- 30 giugno 1998.

Brema, 1994

Italienische Zeichnungen des 16 bis 18, Brema, Kunsthalle, 24 febbraio- 10 aprile 1994.

Chicago, 2014

Strokes of Genius. Italian Drawings from the Godman Collection, a cura di J. Goldman e N. Schwed, Chicago, Institute of Chicago, 1 novembre 2014- 1 febbraio 2015.

Città del Vaticano

I disegni del codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di M. Gobbi e S. Prosperi Valenti Rodinò, Città del Vaticano 2010 (Documenti e riproduzioni, 11).

Dayton, 1962

Genoese masters: Cambiaso to Magnasco 1550-1750, Dayton Art Institute (Ohio), 19 ottobre - 2 dicembre 1962; John and Mable Ringling Museum of Art (Sarasota), 5 gennaio- 17 febbraio 1963; Wadsworth Atheneum (Hartford), 19 marzo- 5 maggio 1963.

Darmstadt, 1970

Dritte Internationale der Zeichnung: eine Ausstellung der Stadt Darmstadt, Mathildenhöhe, 15 agosto- 11 novembre 1970.

Darmstadt, 1990

Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt 1990, catalogo a cura di P. Marker, Darmstadt, Hessischen Landesmuseums, 25 ottobre 1990 – 13 gennaio 1991.

Firenze, 1922

Mostra della Pittura Italiana dei Sei e Settecento a Palazzo Pitti, Firenze, Bestetti, 1922.

Firenze, 1989

Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo, catalogo dell'esposizione a cura di M. Newcome-Schleier, Firenze, GDSU, Olschki 1989, Firenze.

Francoforte, 1992

Kunst in der Republik Genua 1528-1815, a cura di M. Newcome-Schleier, Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 5 settembre-8 novembre 1992.

Genova, 1938

Mostra dei pittori genovesi del Sei e Settecento, a cura di M. Bonzi, O. Grosso e C. Marcenaro, Genova, Palazzo Reale, luglio-agosto 1938.

Genova, 1947

Mostra della pittura genovese del Sei e Settecento in Liguria, a cura di A. Morassi, Genova, Palazzo Reale, 21 giugno - 30 settembre 1947.

Genova, 1956

Luca Cambiaso e la sua fortuna, a cura di C. Marcenaro, Genova, Palazzo dell'Accademia, giugno-ottobre 1956.

Genova, 1969

Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700, a cura di C. Marcenaro, Genova, Palazzo Bianco, 6 settembre- 9 novembre 1969.

Genova e Roma, 1980

Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, a cura di G. Fusconi, Genova, Palazzo Spinola, 26 giugno- 21 settembre 1980, Roma, Villa Farnesina, 1° ottobre-20 novembre 1980.

Genova, 1990

Maestri del Disegno nelle collezioni civiche genovesi, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo e M. C. Galassi, Galleria di Palazzo Rosso, 15 giugno 1990- 15 settembre 1990.

Genova, 1992

Procaccini, Cerano, Morazzone. Dipinti lombardi del primo Seicento dalle civiche collezioni genovesi, a cura di Di Fabio C., Genova, Galleria di Palazzo Bianco, 2 luglio-30 settembre 1992.

Genova, 2004

Visioni ed estasi capolavori dell'arte europea tra 600-700, a cura di G. Morello e M. G. Bernardini, Città del Vaticano 14 ottobre 2003- 18 gennaio 2004 e Genova, Galleria di Palazzo Franzoni, 14 febbraio- 16 maggio 2004.

Genova, 2004^b

L'età di Rubens, dimore, committenti e collezionisti genovesi, a cura di P. Boccardo, Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo- 11 luglio 2004.

Genova, 2004^c

Da Tintoretto a Rubens: capolavori della Collezione Durazzo, a cura di L. Leoncini, Genova, Palazzo Ducale, 14 luglio - 3 ottobre 2004.

Genova, 2007

Da Luca Cambiaso a Domenico Piola: disegni genovesi dell'Accademia di Venezia, catalogo dell'esposizione curato da par E. Gavazza, L. Leoncini, L. Magnani, G. Rotondi Terminiello, Skira, Genova, Museo di Palazzo Reale, 13 aprile-8 giugno 2007.

Genova, 2007^b

Luca Cambiaso: un maestro del Cinquecento europeo, a cura di P. Boccardo, Cinisello Balsamo, Silvana, Genova, Palazzo Ducale e Galleria di Palazzo Rosso, 3 marzo 2007 - 8 luglio 2007.

Genova, 2016

Uomini e dei. Il '600 genovese dei collezionisti, a cura di A. Orlando, Genova, Palazzo della Meridiana, 19 febbraio- 6 maggio 2016.

Genova, 2018

Van Dyck e i suoi amici: Fiamminghi a Genova 1600-1640, a cura di A. Orlando, Genova, Palazzo della Meridiana, 9 febbraio- 10 giugno 2018.

Hannover, 1987

Die italienischen und französischen Handzeichnungen, Catalogo della mostra a cura di M. Trudzinski, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, 15 gennaio 1987, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, 1987.

La Spezia e Sarzana, 2008

Domenico Fiasella, 1589 - 1669, a cura di P. Donati, La Spezia, Palazzo della Fondazione Carispe; Sarzana, Fortezza Firmafede e Museo Diocesano, 6 dicembre 2008 - 22 febbraio 2009.

Los Angeles, 1970

Studies in Drawings; Selections from the Cecile and Milton Hebard Collection by The Grunwald Graphic Arts Foundation, Glaeve Art & Books in United States, Los Angeles, 1970.

Marsiglia, 1878

La peinture en Provence au XVII siècle, Marseille, Musées des Beaux-arts, Palais Longchamp, 1878.

Milano, 1985

Artisti a Genova. Disegni dal XVI al XVIII secolo, catalogo dell'esposizione a cura di M. Newcome-Schleier et S. Bareggi, Milano, Galleria Stanza del Borgo, novembre-dicembre 1985.

Monaco, 1997

Genua Tempu Fà. Tableaux de Maitres actifs à Gênes du XVIIe au XVIIIe siècle et relations d'art et d'histoire entre la République de Gênes et la Principauté de Monaco, a cura di T. Zennaro, Monaco, Maison d'art, 24 ottobre-24 novembre 1997.

New York-Worcester, 1972

Genoesees baroque drawings, New York, Tate University of New York, Worcester, Worcester Art Museum, 1972.

New York, 1982

15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art, catalogo cura di L. Turčić, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1982.

New York, 1996

Genoa: drawings and prints; 1530 - 1800, a cura di C. Bambach e N. M. Orenstein, New York, Metropolitan Museum of Art, 23 aprile - 7 ottobre 1996.

Nijmegen, 1985

Wanden en plafonds: tekeningen uit de verzameling Lodewijk Houthakker, a cura di R. D. Kollewijn, Nijmeegs Museum Commanderie van St.-Jan 12 gennaio 1985-10 febbraio 1985.

Nijmegen, 1988

Italiaanse tekeningen uit Nederlandse collecties 1570 - 1800, a cura di B. Aikema, Nijmeegs, Museum Commanderie van St.-Jan 12 marzo -10 aprile 1988.

Nizza, 2004

La belle et la superbe. Di baroque génois au pays niçois, catalogo a cura di C. Astro, Nice, Editions Nice Musée, 2004.

Nizza, 2012

Nice, palais Lascaris, catalogo a cura di C. Astro, Nice, Société française d'Archéologie, 2012.

Novi, 2016

Linee, lumi et ombre finte: disegni dei maestri genovesi tra '500 e '700, a cura di V. Frascarolo e C. Vignola, Novi Ligure, Museo dei Campionissimi, 5 marzo - 12 giugno 2016.

Palermo, 1996

Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis, Palazzo Abatellis, Palermo, 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996.

Parigi, 1929

Les Dessins de Luca Cambiaso et Gian Francesco Barbieri dit le Guerchin; Galerie Sambon, Paris, 1929.

Parigi, 1985

Le dessin à Gênes de XVIe au XVIIIe siècle, Parigi, Museo del Louvre, 30 maggio- 9 settembre 1985.

Parigi e Firenze, 1988

Dessins bolonais et lombards de la collection Frits Lugt. Ecole bolonaise, ferraraise, lombarde, emilienne, génoise et napolitaine complétées par des lettres autographes, Parigi, Institut Néerlandais 14 aprile- 5 giugno 1988, Firenze, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 28 ottobre- 11 dicembre 1988.

Parigi, 1994

Largesse, a cura di J. Starobinski, Parigi, Musée du Louvre, 20 gennaio- 18 aprile 1994.

Parigi, 2010

Luca Cambiaso, a cura di F. Mancini, Parigi, Museo del Louvre, 11 novembre 2010- 07 febbraio 2011.

Parigi, 2012

La tentation du dessin. Une collection particulière, a cura di D. Radrizzani Parigi, Museo Jenisch Vevey - Centre national du dessin, 23 giugno -14 octobre 2012.

Parigi, 2019

Dessins génois. Genoese drawings. Parigi, galleria Marty de Cambiaire, 25 marzo-19 aprile 2019.

Rennes, 2015

L'œil et la Passion 2. Dessins baroques italiens dans les collections privées français, Rennes, Musée de Beaux-Arts de Rennes, 26 giugno-13 settembre 2015.

Roma, 1977

Disegni Italiani dal XVI al XIX secolo a cura di M. Aldega, Roma, Dicembre, 1977.

Rouen, 1970

Choix de Dessins Anciens, catalogo a cura di P. Rosenberg, Rouen, Bibliothèque Municipale, 17 giugno- 15 settembre 1970.

Salonico, 2013

L'Europe et les mythes grecs. Dessins du musée du Louvre, XVIe - XIXe siècles a cura di C. Loisel, Thessalonique, Fondation Teloglion, Aristotle Université de Thessalonique, 12 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013.

San Pietroburgo, 2002

Grande Pittura Genovese dall'Ermitage, da Luca Cambiaso a Magnasco, a cura di I. Grigorieva, S. Vsevolozskaja, con la collaborazione di P. Boccardo, Museo di Stato Ermitage, San Pietroburgo, 2002.

Torino, 1990

Da Leonardo a Rembrandt, disegni della Biblioteca Reale di Torino, a cura di G. C. Sciolla, Torino, Biblioteca Reale, dall'8 luglio 1990.

Venezia, 1974

Disegni veneti del Museo di Stoccolma, a cura di P. Bjurström, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1974.

Venezia, 1981

Disegni veneti della collezione Lugt, a cura di J. Byam Shaw, Venezia, Istituto di Storia dell'Arte, 1981.

Vevey, 2012

La tentation du dessin. Une collection particulière, a cura di D. Radrizzani e E. Neukomm, Vevey, musée Jenisch, 23 giugno-14 ottobre 2012.

RÉSUMÉ

Le projet de recherche que nous présentons porte sur l'étude et la reconstruction de la personnalité et de l'œuvre de Giulio Benso, peintre, dessinateur et architecte génois entre le maniérisme et baroque, spécialiste dans le décor à trompe l'œil.

La dispersion d'un tiers de ses œuvres, en particulier de retables et des quelques décors à fresque, unie au grand nombre de projets graphiques de diverses qualités qui lui ont été attribués dans les dernières décennies ont engendré une mauvaise réputation de son travail, trop souvent considéré de second ordre par rapport à ses contemporains.

Dans le cadre de cette thèse, son activité artistique sera donc analysée et contextualisée à l'aide de documents d'archives et des sources anciennes, à partir de sa formation auprès de l'Académie de Giovanni Battista Paggi, dans un environnement culturel génois, en passant par le nombreuses commandes liguriennes et étrangères –allemandes et françaises– lui assignées au cours de la vie. Cela nous permettra de mettre en évidence les contacts, les relations avec certains artistes tels que Giovanni Andrea Ansaldo et Giovanni Battista Carlone, les inspirations d'après les écoles lombardes, vénitiennes, bolonaises et romaines et les expériences qu'il vécut et qui lui ont permis de faire évoluer son travail ainsi que de diffuser son style aux générations suivantes de peintres.

Notre analyse sera conduite d'une manière rigoureuse, en mettant en avant les documents existants sur l'artiste, sur Gênes et sur l'École génoise du XVIe et XVIIe siècles. Par ailleurs, notre étude sera enrichie par les recherches documentaires dans les différents établissements d'archives et par le dépouillement des sources anciennes, dans le but d'établir la complète activité artistique du peintre, tableaux et fresques détruits compris, pour en mettre en valeur son évolution et les relations avec ses contemporains.

Notre travail présente donc une partie introductive concernant la fortune critique que Benso connut au cours de sa vie et après sa mort. A cela, fait suite l'étude de sa formation à l'Académie de Paggi et des commandes de peintures et de décorations en trompe l'œil reçues à Gênes, dans le Ponente et à Pieve de Teco. Puis, un troisième chapitre est consacré aux missions à l'étrangers :

En Allemagne, plus précisément à Weingarten, pour lequel nous publions dans le détail la relation épistolaire entre l'artiste et le commanditaire Gabriele Bucellino, grâce aux documents anciens retrouvés et des lettres transcrites par l'héritier de Benso, père Lorenzo Sertorio.

En France, à Cagnes-sur-Mer (Provence), où nous étudions le vaste programme iconographique et iconologique du décor, choisi par la famille, avec une forte référence politique.

RÉSUMÉ

Puis, nous présentons deux catalogues. L'un consacré à la peinture et l'autre à la production graphique. Le premier suit un ordre chronologique par mission, incluant les commandes perdues ou détruites, en cherchant, ainsi, à offrir une lecture de l'investissement artistique du peintre, du cadre social et culturel de la Ligurie, de l'Allemagne et de la France. Les commandes de longues durées telles que celles de l'Annunziata del Guastato à Gênes de 1638 à 1647 et Weingarten, de 1627 à 1667 ont été traitées dans leur unité pour favoriser l'analyse de leur évolution. A cela, fait suite le catalogue des dessins présenté selon l'ordre chronologique d'exécution. L'étude de la production graphique de Benso nécessite une analyse rigoureuse et scientifique basée sur des vérifications stylistiques de même que documentaires, c'est donc ainsi que nous avons procédé. En effet, les analyses conduites dans les passées sur les dessins ont révélé beaucoup de problèmes d'attribution, qu'impliquaient une remise en ordre.

Nous nous sommes proposés donc, de tenter d'établir le corpus complet de son œuvre graphique en réexaminant toutes les feuilles à lui attribuées et celles de l'école génoise conservées dans collections publiques et privées du monde.

MOTS CLÉS

Benso ; Histoire de l'art ; école génoise ; peinture italienne ; dessins anciens ; Gênes ; baroque ; maniérisme

ABSTRACT

The research project we are presenting focuses on the study and the reconstruction of the personality and artworks of Giulio Benso, a Genoese painter, draftsman and architect between Mannerism and Baroque, a specialist in illusionist decoration.

The dispersion of a third of his works, in particular altar paintings and some fresco decorations, combined with the large number of graphic projects of different quality which have been attributed to him in recent decades have generated a bad reputation for his work, too often considered as a second-rate one compared to his contemporaries.

In this study, his artistic activity will therefore be analyzed and contextualized using archival documents and ancient sources, from his training at the Academy of Giovanni Battista Paggi, a Genoese cultural environment, to the numerous Ligurian and foreign orders - German and French - assigned to him during his life, in order to highlight the contacts, the relationships with certain artists such as Giovanni Andrea Ansaldo and Giovanni Battista Carlone, the inspirations according to the Lombard, Venetian, Bolognese and Roman schools. The experiences he had and that allowed him to evolve in his work and to communicate his style to the successive generations of painters will also be taken into account.

This analysis has been conducted in a precise and rigorous manner, by highlighting the existing documents on the artist, on his life and his works. The in-depth study of all the modern contributions published so far on him, on Genoa and on the Genoese school of the 16th and 17th centuries, has been enriched by documentary research in the various archives establishments of the Liguria region and by the examination of ancient sources, such as guides and manuscripts on the artistic production of the territory, with the aim of establishing the complete artistic activity of the painter, including destroyed paintings and frescoes, in order to highlight its evolution and the relationships with its contemporaries.

This work thus presents an introductory part concerning the critical fortune lived by the painter during his life and after his death. This is followed by the second, which is focused on the study of his training at the Paggi Academy and on commissions for paintings and trompe l'oeil decorations received in Liguria.

ABSTRACT

Then, a third chapter is devoted to missions abroad: in Germany, in Weingarten, described through the epistolary relationship between the artist and the sponsor Gabriele Bucellino, thanks to the old documents that were found and the letters transcribed by the heir of Benso, father Lorenzo Sertorio, and in France, in Cagnes-sur-Mer, in Provence, for which the vast iconographic and iconological program of the decor, chosen by the family, with a strong political reference has been studied.

This study then presents two catalogs. One devoted to painting and the other to graphic production. The first follows a chronological order by mission, including lost or destroyed orders, thereby seeking to offer a reading of the painter's artistic investment in the social and cultural framework of Liguria, Germany and France. Long-term orders such as those from the Annunziata del Guastato in Genoa from 1638 to 1647 or those for Weingarten from 1627 to 1667 are processed in their unit to facilitate the analysis of their development.

This is followed by the catalog of drawings presented chronologically. The study of Giulio Benso's graphic production requires a rigorous and scientific analysis based on stylistic as well as technical and documentary checks. Studies conducted in the past on the artist's drawings have revealed many attribution problems, which involve reordering. It is therefore proposed to try to establish the complete corpus of his graphic work by re-examining all the sheets attributed to him and those of the Genoese school kept in public and private collections.

KEYWORDS

Benso ; History of Art ; genoese school ; italian paintings ; old master drawings ; Genoa, baroque ; mannerism.