

EL GRECO

L'Adorazione dei magi
dell'Accademia Nazionale di San Luca

Un inedito dipinto giovanile



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

El Greco
Adorazione dei magi

EL GRECO

L'Adorazione dei magi
dell'Accademia Nazionale di San Luca

Un inedito dipinto giovanile

a cura di
Fabrizio Biferali



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Questo pur piccolo volume, dedicato
a un inedito dipinto giovanile di El Greco,
è offerto idealmente a Lionello Puppi,
scomparso il 15 settembre 2018

Il volume è stato realizzato sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica Italiana in occasione
della mostra "Al Vivo". *L'Accademia si racconta*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca
Palazzo Carpegna
18 ottobre - 17 novembre 2018

L'Accademia Nazionale di San Luca desidera
ringraziare sentitamente la Soprintendenza Speciale
Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma

Il restauro del dipinto di El Greco è stato
interamente finanziato dall'Accademia
Nazionale di San Luca

In copertina

El Greco, *Adorazione dei magi*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca

*Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma
o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione
dei proprietari dei diritti e dell'editore*

© Copyright 2018

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
00187 Roma
piazza dell'Accademia di San Luca 77
+39.06.6798850 | +39.06.6798848
comunicazione@accademiasanluca.it
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-34-2

INDICE

- 7 Presentazione
Gianni Dessì
- 9 El Greco: sorprendenti riaffioramenti
Francesco Moschini
- 13 Tutela e valorizzazione
Aurelio Urciuoli
- 17 Un paio di riflessioni “a caldo” per un
inatteso ritrovamento
Lionello Puppi
- 23 About the history of the *Adorazione dei magi*
of the Benaki Museum
Nano Chatzidakis
- 27 Un nuovo dipinto giovanile di El Greco
L'Adorazione dei magi dell'Accademia
Nazionale di San Luca
Fabrizio Biferali
- 41 18 ottobre 1572: El Greco e l'iscrizione
all'Università dei pittori
Elisa Camboni
- 45 Come nel grande, così nel piccolo:
particolarità della tecnica e della scrittura
pittorica di El Greco
Mariella Lobefaro
- 51 Il restauro dell'*Adorazione dei magi*:
appunti, ricostruzioni e conferme
durante le prime fasi dell'intervento
Fabio Porzio
- 63 Indagini scientifiche preliminari
Lucilla Pronti, Anna Candida Felici
- 71 Cronologia della vita di El Greco
dalla nascita al trasferimento a Toledo
1541-1577
Fabrizio Biferali

Questo libro vuole essere il primo di una serie volta a indagare, rinnovandone l'attenzione, il ricco patrimonio accademico.

Un dipinto proveniente da un lascito ottocentesco ha atteso lungamente prima che uno sguardo attento vi si posasse, prospettando ipotesi affascinanti. Un ampio consesso di studiosi, primo fra tutti il compianto Lionello Puppi, confortati anche da approfondite analisi e da un restauro accurato, ne hanno poi confermato l'attribuzione a El Greco nella sua prima fase italiana. Questo agile libro ripercorre la storia della "scoperta", affidandosi alla cura di chi, per primo, ne ha indicato l'autografia. Fabrizio Biferali, beneficiario di un assegno di ricerca congiunto con la Scuola Normale Superiore di Pisa, ha saputo ben ricompensare questa nostra Istituzione. Siamo debitori a lui e a quanti hanno seguito con entusiasmo questa vera e propria opera di *svelamento*, in particolare a Fabio Porzio, per la dedizione con cui ha condotto il restauro, seguito con vera passione da Aurelio Urciuoli della Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma.

Questa è l'Accademia che ci piace costruire, ricca nelle sue articolazioni, attenta alla valorizzazione degli apporti, siano essi interni che esterni, votata alla cura e all'incremento di un patrimonio storico e contemporaneo che, al vivo, non smette di *darci forma*.

Convinti che a fare "giacimento" siano solo le convenzioni e le abitudini, proprio quelle che questi libri, con il loro *vedere attraverso*, ambiscono a disattendere.



È successo tutto così rapidamente, con vertiginosa accelerazione, ancora non mi è chiaro se secondo una logica da balzacchiano spaccato di *Comédie humaine* o da pirandelliana situazione tra il gioco delle parti e gli attori in commedia, da sentirmi quasi spaesato e certo spiazzato nel ricordare che era soltanto la scorsa primavera di quest'anno quando per la prima volta e per primo sono stato messo a parte dallo studioso della sensazionale intuizione che in una malridotta tela custodita all'Accademia Nazionale di San Luca potesse in realtà celarsi un'opera di El Greco di cui mi veniva mostrata una versione con sicura attribuzione, più piccola, su tavola, custodita ad Atene. Decidemmo di avviare subito le prime operazioni di pulitura e messa in sicurezza dell'opera, dopo di che sono stati avviati parallelamente il coinvolgimento sia dell'istituzione accademica sia delle personalità intellettuali e storico scientifiche che l'autore della "scoperta" ha ritenuto più idonee ad essere contattate. Dopo una prima presentazione "in esterno" in occasione del convegno di Bettona (*El Greco in terre d'Umbria. Per una nuova geografia dei soggiorni di Domínikos Theotokópoulos tra Creta e Italia*, Bettona, 28-29-30 settembre 2018, I convegno internazionale) eccoci, nell'autunno dello stesso anno, a presentare l'opera ripulita e consolidata con relativa pubblicazione. Confesso che avrei preferito, a questa "istantaneità" d'esito editoriale, una uscita prima su autorevoli riviste di confronto scientifico con gli studiosi. È però di grande conforto, e credo ci possa ripagare di ogni

perplexità, la straordinaria congiunzione che in questa pubblicazione è ospitato forse l'ultimo contributo del grande studioso Lionello Puppi, scomparso recentemente.

All'inizio dell'estate lo avevo cercato per complimentarmi con lui per il puntiglioso saggio, sferzante e appassionato uscito recentemente sempre riguardante El Greco (in "ARTE Documento", 34, 2018, pp. 96-111: L. Puppi, *Per una geografia e una storia "altre" del soggiorno italiano del Greco*). Ebbene, anche se l'Accademia non lo ha onorato in vita, il suo averci "consegnato" come "perle" del suo saggio la inedita derivazione dalle *Ore Farnese* dell'iconografia della Vergine che porge il Bambino, unitamente al suo probabile riconoscimento del rifiutato ponte palladiano per Bassano, nella tela dell'Accademia non può che confortarci sull'omaggio che l'Accademia può così rendere a un grande studioso con il preciso impegno di andare sino in fondo per scoprire anche il fondamentale riferimento architettonico dell'arco con l'oculo aperto il cui riconoscimento e la cui derivazione potrebbero raccontarci molte altre cose.

10

L'augurio è che questo primo incontro ravvicinato con l'opera "Al Vivo" e questa pubblicazione possano avviare altri meditati studi che certo non potranno non riservare sorprese proprio sulla formazione di El Greco in Italia e le sue peregrinazioni lungo la penisola, questioni per altro già molto indagate ma ancora del tutto aperte.

Mi piace allora pensare al più misurato ricorso alle "repliche" di El Greco come sottile risposta alle esasperazioni delle stesse in ambito veneto, quelle che Andrea Donati, con linguaggio fortemente colorito definisce "multipli" come quelli di Jacopo Bassano soprattutto tra gli anni 1565-1570. Lo stesso Donati che così descrive il lavoro tardo dello stesso Bassano (in Andrea Donati, *Jacopo Bassano. Vivezza e Grazia di colore*, Roma 2017): «La pittura di tocco si fa leggerissima ed è tutta giocata su pennelli dalla punta sottile. È questo genere di alchimia che affascinò il

giovane El Greco, interessato a cogliere il segreto della pittura bassanesca nello scintillio della luce notturna, nella vibrazione materica dei tessuti e degli incarnati, nel fruscio delle setole degli animali, nelle macchie galleggianti del cielo blu sporcato di nuvole bianche e grigie...», connotazioni come si vede che sembrano rileggersi in filigrana nel nostro El Greco “riemerso”.



Il complesso e articolato processo di riorganizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, avviato con il D.P.C.M. 29 agosto 2014, n. 171, ha di fatto posto, da un punto di vista amministrativo, una netta distinzione tra valorizzazione e tutela. La prima articolata nei diciassette Poli Museali regionali e nell'insieme dei Musei e Parchi Archeologici dotati di autonomia, il cui numero è andato via via aumentando, e la seconda nelle Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio. Si è in questo modo compiutamente realizzato un processo già avviato alcuni anni or sono che, avendo di mira il raggiungimento di livelli – giustamente pretesi – più moderni ed efficienti nella gestione del patrimonio museale italiano (di qui l'incarico di Direzione affidato in qualche caso a manager stranieri), ha di fatto separato quest'ultimo dal territorio in cui esso si trova immerso, collocandolo in uno spazio metastorico. I risultati raggiunti, valutati quasi esclusivamente nei termini di un numero crescente di visitatori (nel 2017 i Musei italiani hanno nel loro insieme superato la soglia dei 50 milioni di visitatori), hanno sicuramente premiato le intenzioni del legislatore, lasciando però, al contempo, lo spazio ad una più matura riflessione. È un fatto che il maggior numero di titoli d'ingresso venduti sia fenomeno che premi soprattutto il "sistema museale maggiore", dacché il 40% del totale dei visitatori registrato su tutto il territorio nazionale si concentra nei dieci musei più visitati. Al riguardo, la valorizzazione dei Musei più piccoli e meno votati ad un consumo affrettato del Bene Culturale è obiettivo

che si impone con ogni urgenza. Non si scorge, infatti, alcuna necessità di un ulteriore aumento del numero di visitatori di luoghi della cultura già presi d'assalto, laddove, di contro, occorre pensare a forme di controllo e ad una più capillare ripartizione dei flussi turistici che sia espressione di un'offerta culturale davvero senza eguali al mondo per ampiezza e ricchezza.

Al contempo la fragilità del nostro patrimonio, spesso in evidenza per fatti di cronaca all'attenzione delle nostre coscienze, fa della tutela la vera sfida che attende il nostro Paese. L'aver unificato le competenze, prima distinte tra archeologiche, storico-artistiche e architettonico-paesaggistiche, ha sicuramente contribuito a creare le premesse per una più efficace azione di controllo e vigilanza. Che potrà però essere avviata solo nel momento in cui le Soprintendenze saranno finalmente dotate di un bilancio all'altezza dei compiti a loro affidati.

14

Non si fa tutela senza risorse. E fatta eccezione per la Soprintendenza Speciale di Roma, cui è stata destinata parte degli introiti del Parco Archeologico del Colosseo (il 30% dell'incasso, che per l'anno 2017 ammonta a poco più di 48,5 milioni), le altre Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio sono soggette ad una attribuzione annuale di fondi attuata secondo un meccanismo di richiesta e successiva dotazione sui cui non val davvero la pena indugiare, giacché è sempre una cifra insufficiente.

Di più, poiché «tutela è ogni attività diretta a riconoscere, proteggere e conservare un bene del nostro patrimonio culturale, affinché possa essere offerto alla conoscenza e al godimento collettivi» (*Codice dei beni culturali e del paesaggio*, art. 1, comma 2), non può esservi, in ultimo, valorizzazione senza un'efficace azione di tutela.

La politica culturale promossa in questi ultimi anni dall'Accademia Nazionale di San Luca testimonia di come sia possibile far bene, conciliando insieme tutela e valorizzazione. Le recenti iniziative espositive che hanno avuto luogo a Bard (*Da Raffaello a Balla*.

Capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca, 1 luglio 2017-7 gennaio 2018) e a Perugia (*Da Raffaello a Canova, da Valadier a Balla*, 21 febbraio-30 settembre 2018), sono state infatti anzitutto l'occasione per una vasta campagna di restauri che ha interessato molte delle opere esposte, quindi il motivo di una nuova e più approfondita conoscenza di quei beni.

Sotto questo aspetto, la scoperta e il restauro qui presentati hanno un valore paradigmatico. Il dipinto di Domínikos Theotokópoulos detto El Greco, finalmente affrancato dal pesante retaggio di una vicenda conservativa lunga e complessa, offrendosi ad una nuova e più corretta lettura consente, in modo affatto inatteso, una più esatta ricostruzione del percorso artistico di questo straordinario maestro che, pur avendo esordito come pittore di icone, ha poi mutato il suo stile fino a divenire uno dei maggiori protagonisti del tardo manierismo veneziano.

Di qui il valore straordinario della scoperta, raccontata in queste pagine.



È quanto mai sorprendente e sconcertante (nel senso etimologico, e positivo, della parola) l'*Adorazione dei magi* che Fabrizio Biferali – nell'ambito delle ricerche promosse per la mostra-cantiere *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio* (Treviso, Casa dei Carraresi, 24 ottobre 2015 - 10 aprile 2016) e in vista del convegno di Bettona in Umbria (28-30 settembre 2018) – ha il merito grande di aver scovato nei depositi dell'Accademia Nazionale di San Luca. Non si tratta, infatti, del mero recupero al catalogo del Maestro candidato di un nuovo autografo (tale lo hanno provato le accurate analisi diagnostiche condotte in funzione dell'esemplare restauro testè concluso nonché il puntiglioso esame filologico e stilistico), che sarebbe pur stato ragguardevole, ma della replica fedele, ancorché di maggior formato (cm 148 x 173,5) e a olio su supporto di tela, della ben nota *Adorazione* dipinta a tempera all'uovo su tavola di cm 40 x 45 e firmata CHEÏR DOMÉNIKOU, conservata presso il Museo Benaki di Atene (cfr. figg. 1-2 nel saggio di Biferali). Un'opera, questa, la cui condizione originaria finita e raffinata è percepibile a dispetto delle gravi sofferenze patite nel tempo e che esclude, tanto più perentoriamente in quanto firmata, l'ipotesi che possa aver costituito il bozzetto dell'immagine rintracciata nell'Accademia Nazionale di San Luca.

Potrebbe allora costituirne l'*original*, per usare la definizione di Francisco Pacheco (1611), vale a dire un modello della rappresentazione dell'*Adorazione dei magi* da presentare a potenziali clienti o da utilizza-

re a fini promozionali? Su siffatto problema, peraltro da chi scrive sfiorato in altra occasione, si è soffermato con maggior puntigliosità e con argomentazioni tutt'affatto plausibili e convincenti Fernando Marías, al quale si rimanda¹, nel momento in cui si ritiene – con riserva di articolare altrove in maniera più circostanziata la delicatissima materia – di cogliere nel dipinto romano precisamente l'invenzione dalla quale sarà tratto l'*original* su tavola da conservare nella bottega in funzione dello svolgimento delle sue attività produttive e commerciali. Purtroppo, disponiamo di informazioni di modestissima entità intorno alla storia esterna delle *Adorazioni* qui in discussione e ne ignoriamo in particolare la provenienza², il cui accertamento avrebbe forse potuto conferire vigore alla nostra ulteriore convinzione onde il duplice *exploit* sia riferibile all'indomani dell'approdo di Domínikos a Venezia e costituisca l'esito delle prime battute, per dir così, della operosità di un *atelier* da poco impiantato tra le Lagune, ma a capo di un giro di esperienze visive dirette che, oltre all'universo tizianesco, già doveva aver raggiunto quello bassanesco, siccome meglio denuncia la redazione ora emersa. Gli studiosi che finora si erano soffermati sulla versione del Museo Benaki – la sola sino a ieri nota e disponibile – hanno pressoché unanimemente assegnato la tavoletta alla fase estrema dell'attività cretese del Theotokópoulos, nel momento in cui additavano quali fonti iconografiche del gruppo della Vergine nell'atto di sollevare il Bambino verso il primo dei magi, cui tende le braccia, una stampa dello Schiavone da un disegno del Parmigianino, una xilografia del Boldrini da Tiziano, l'incisione di Jean Mignon ispirata da un suggerimento grafico di Luca Penni³. Referenze, in realtà, non del tutto convincenti, laddove, a mia scienza, mai è stata convocata la fonte evidente e inconfutabile di quel gruppo: si tratta dell'incisione a bulino tratta da un disegno di Giulio Clovio, ora nella Royal Collection di Windsor (fig. 1) e che riproduce una pagina miniata delle *Ore Farnese* (fig. 2), segnata «Romae ex typis Ant. D. Salamanca»

1. F. MARÍAS, *El Greco y los "originales" de su taller*, in *El Greco's studio*, atti del simposio internazionale (Rethymnon), a cura di N. Hadjinicolaou, Heraklion 2007, pp. 187-197. Cfr. inoltre L. PUPPI, *Una «Cacciata dei mercanti dal tempio» del Greco ritrovata*, in "Arte documento", 33, 2017, pp. 106-115; 108-110.

2. Per la provenienza della versione dell'Accademia Nazionale di San Luca si veda il saggio di Fabrizio Biferali e per quella della tavola ateniese il contributo di Nano Chatzidakis in questo stesso volume.

3. M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, *Scheda n. 3*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, catalogo della mostra (Roma), a cura di J. Álvarez Lopera, Ginevra-Milano 1999, pp. 357-358.



1



2

19

fig. 1. Giulio Clovio, *Adorazione dei magi*. Windsor, Royal Collection.

fig. 2. Giulio Clovio, *Adorazione dei magi* (dalle *Ore Farnese*, f. 38v). New York, Morgan Library and Museum.

fig. 3. Cornelis Cort (da Giulio Clovio), *Adorazione dei magi*. New York, Metropolitan Museum of Art.



3

a sinistra e DO. IVLIO CLOVIO DE CROVACIA INVE. e «C. Cort fe. 1567» a destra (fig. 3), quindi subito dopo il rientro dell'olandese da Venezia a Roma e, al tempo stesso, fissando la data *post quam* dell'invenzione della duplice *Adorazione dei magi* che ci interessa⁴. Con la riserva di tornare anche sugli spunti qui sopra accennati per offrirne una esposizione meno sommaria, ma più minuziosa e meglio argomentata, sia consentita una ulteriore proposta della quale, pur sempre con la riserva di tornare anche su essa con un ragionamento più dettagliato, ci si assume la piena responsabilità nel momento in cui corre l'obbligo di ammettere che essa accoglie una provocazione della carissima amica e collega Mariella Lobefaro. La redazione romana dell'*Adorazione* lascia intravedere al di là dell'arco che incombe su Maria con il Fanciullo, su Giuseppe e sul primo dei magi, un corso d'acqua attraversato da un ponte di tre arcate ai piedi di una breve collina in parte coperta da edifici e sovrastata da un torraccione (fig. 4), in obbedienza a una angolatura di ripresa della

4. S. ONOFRI, *La cerchia di Giulio Clovio. Gli incontri, i viaggi, le amicizie di un artista europeo*, tesi di dottorato in Storia dell'arte presso l'Università di Bologna, 25° ciclo 2013, pp. 94-96 = <https://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/6083/>.

20



5. Sulla vicenda cfr. L. PUPPI, "Presso Bassano [...] ha ordinato il ponte di legname". *Vera gloria o un'ambiguità di Palladio?*, in *Il ponte di Bassano*, Vicenza 1993, pp. 35-63.

6. *El Greco. Il miracolo della naturalezza*, a cura di F. Marías e J. Riello, Roma 2017, p. 34.

città vecchia di Bassano da sud quale incontreremo in una più tarda consuetudine vedutistica, che peraltro riprende il ponte nella sua tradizionale struttura lignea (fig. 5). Orbene, sappiamo che, in seguito alla disastrosa piena dell'ottobre 1567 che ne aveva travolto l'impianto in legno esistente, Palladio era stato chiamato dal Consiglio cittadino affinché provvedesse alla ricostruzione e aveva presentato l'anno dopo il modello di una struttura lapidea a tre arcate ispirata al ponte di Tiberio a Rimini (fig. 6): che, a capo di un acceso dibattito, sarà rifiutato⁵. Conosciamo anche, per sua esplicita testimonianza, quanto il Theotokópoulos stimasse Andrea, di cui per certo non ignorava i cantieri vicentini e che non esitava a proclamare «el mayor arquitecto de nuestro tiempo»⁶.

Pertanto, quando convenissimo che il misterioso per-



5

Pagina a fronte

fig. 4. El Greco, *Adorazione dei magi* (part.). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In questa pagina

fig. 5. Veduta settecentesca della città vecchia di Bassano da sud.

fig. 6. Rimini, ponte di Tiberio.

Pagina seguente

fig. 7. El Greco, *Ritratto di Andrea Palladio* (?). Copenaghen, Statens Museum for Kunst.



6

sonaggio effigiato da Domínikos nel problematico dipinto firmato di Copenaghen rappresenta davvero Palladio (fig. 7), così ammettendo un rapporto, tra l'architetto e il pittore, di amicizia e confidenza⁷, potremmo azzardarci a ipotizzare che il ponte raffigurato nel dipinto romano riproduca il modello rifiutato dai bassanesi e, quindi, un criptico messaggio di solidarietà del pittore all'architetto?

7. Sul ritratto danese basti qui rinviare alle dense *Schede* di N. HADJINICOLAOU, in *El Greco in Italy and Italian Art*, catalogo della mostra (Atene), a cura di N. Hadjinicolaou, Atene 1995, pp. 368 e sgg. e di L. PUPPI, in *Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza), a cura di G. Beltramini e H. Burns, Venezia 2008, pp. 225-226.



No icon by Domenicos Theotocopoulos was known until the year 1934, when two signed icons ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ appeared in the Athenian market, provided by the same renowned antique dealer, Theodore Zoumboulakis. They were both sold immediately, even if the identification of the painter with El Greco was not yet granted for the purchasers. The first one, the *Adoration of the Magi* in a purely italianate style and in a better state of preservation (fig. 1), was bought by Antonis Benakis, who had just inaugurated his Museum (1930). Benakis, doubting the painter's identification with El Greco, sent immediately the icon asking for an expertise to one of the most distinguished El Greco's specialists of that time, August Liebmman Mayer (Griesheim 1885 - Auschwitz 1944), who, fleeing further persecution from the Nazis, was just settled in Paris (1934-1939)¹. Mayer responded instantly, confirming the authenticity of the work and providing also his first study of the icon (1935). The second icon, *Saint Luke painting the icon of the Virgin*, because of its bad state of preservation and also its hybrid style, bought by the ambassador Dimitrios Sisilianos, was considered more dubious and was donated later (1956) to the Benaki Museum. Sisilianos published very early the Saint Luke icon in his book *Greek painters after the Fall* (Athens, 1935), based mainly on his own collection of icons. It is interesting to note that two years later Rodolfo Pallucchini, director of the Galleria Estense in Modena, discovered the signed by ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ triptych, published in his

1. For a new account of Mayer's life and career, restoring his reputation, see T. POSADA KUBISSA, *August L. Mayer y la pintura española: Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*, Madrid 2010.

important study *Il polittico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione dell'artista* (Roma, 1937). Between 1934-1937 one more icon, the *Descent from the Cross* or the *Passion of Christ*, was sold in Athens as an authentic work by El Greco by the same merchant of antiquities, Zoumboulakis, to another – minor at this time – collector, Aimilios Velimezis, a close collaborator of Benakis. The icon, as proved many years later (N. Chatzidakis, *Icons. The Velimezis Collection, Catalogue raisonné*, Athens 1998), was signed ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ ΧΕΙΡ and could be identified with his «quadro della Passione del nostro Signor Giesù Christo, dorato» of the well-known document of 26 december 1566².

Theodore Zoumboulakis was a renowned personality holding from 1912 a most frequented store of antiquities at the centre of Athens at the Serpieri Megaron and later at the Kriezotou street. He held close contacts not only with distinguished members of the Athenian society and collectors as Benakis, Sisilianos, Helen Stathatos and the banquer Dionysios Loverdos, but also with some well-known specialists of the time as the historian Papayannopoulos-Palaios and the painter and restorer Demetrios Pelekassis from Zakynthos. Zoumboulakis, as an old fashioned merchant, was also friendly to archaeologists. In the middle of the 20th century Andreas Xyngopoulos, professor of Byzantine Archaeology at the University of Thessaloniki and member of the Academy of Athens, in the quest of unknown byzantine and postbyzantine icons, was a frequent visitor of his store, where the *antiquario* offered coffee and held interesting discussions with many disagreements on icon painting. Most of the Cretan or Heptanesian icons sold by Zoumboulakis to the above mentioned collectors belonged to a huge hoard of icons widespread in the Athenian market, during the first decades of the 20th century and later on, after the looting of the destroyed churches and houses of the islands of Zakynthos and Cephalonia subsequent to the successive and destructive earthquakes and fires, the last one was of 1953.

2. M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, *Dominicos Théotocopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-1568)*, in “Thesaurismata”, 12, 1975, pp. 292-309. Today we know that in the year 1935 was published in an exhibition catalogue of a Gallery of Antiquities at Lyon a 16th century Cretan icon, *Saint Demetrios enthroned*, which, as discovered recently (2015) by Mariella Lobefaro and Lionello Puppi, is an original work by El Greco, bearing the signature ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ.

3. From 1868 until 1921, because of the confusion regarding the artistic value of Theotocopoulos' works, the first known seven paintings by El Greco were sold in a relatively low price in Europe: see CHATZIDAKIS, *Icons*, cit., p. 43, note 38.

According to the files of the Benaki Museum, the *Adoration* was purchased for the sum of 104.000 drachmas, equivalent to 119.82 sovereigns. This price was equal to other non signed icons and, as Manolis Chatzidakis testified, it was related to the doubts concerning the identification of its painter as the icon was bought (1934) before the Mayer's publication (1935). It is notable that, according to a manuscript by Aimilios Velimezis, the *Passion of Christ* was sold as an authentic work by El Greco in a much higher price, 1200 sovereigns, equivalent to 1.104,240 drachmas³.

The provenance of the *Adoration* was not recorded in the Benaki Museum's files. On the contrary, recorded is the Saint Luke icon's provenance from the island of Zakynthos. The investigation on the provenance of the first known El Greco icons in Athens has revealed their passage in the market from the island of Zakynthos, where many Cretan refugees settled after the Fall of the island to the ottoman Turks (1669), bringing with them icons and other heirlooms. Their common provenance is denoted by the silent testimony of their respective state of preservation, indicating a similar method of conservation by the same painter and re-

25



fig. 1. El Greco, *Adorazione dei magi*. Atene, Benaki Museum.

storer of the time, as well as by the echo of their iconography to the 18th century local art of Zakynthos. A misleading information by Zoumboulakis, about the provenance of the *Adoration* from an island of the Aegean, was recorded by A. Xydis (*Η Προσκύνησις των Μάγων του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, in “Ζυγός”, 103-104, pp. 68-70).

The Benaki Adoration, because of the early publication by the great specialist Mayer (1935), was one of the less disputed early works by El Greco (*L'opera completa del Greco*, presentazione di G. Manzini, apparati critici e filologici di T. Frati, Milano 1969, p. 90, n. 1). However, H.E. Wethey (*El Greco and his School*, 2 voll., Princeton 1962, vol. I, p. 165, fig. 36; vol. II, p. 246, n. X-400) attributed it to another “master Domenikos”, opinion refuted very early by M. Chatzidakis («Τα νεανικά του Θεοτοκόπουλου», *The early works by Theotocopoulos* (refutation of the opinions of Wethey on the Adoration and Saint Luke icons), in “Εποχές”, 1963, reprinted in M. Chatzidakis, *Δομηνικός Θεοτοκόπουλος Κρησ. Κείμενα 1940-1990*, second revised ed., Athens 1995, pp. 115-125), Longhi (1963) and Pallucchini (1966). After the discovery of the Syros Dormition icon (1985), the *Adoration* has been unanimously accepted as an autograph by Domenicos Theotocopoulos (M. Constantoudaki-Kitromilides, in *El Greco of Crete*, ed. by N. Hadjinicolaou, Erákleio 1990, pp. 150-155, n. 3). There was also a consent for its dating from 1560 to 1567, before the settlement of the artist in Italy, with some notable exceptions, as for example the late Laskarina Bouras, who dated the panel between 1567-1570 concluding that: «The small size of it suggests that it was probably painted as a model for a larger work» (in *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Baltimore 1988, pp. 230-231, n. 72).

Un nuovo dipinto giovanile di El Greco
L'Adorazione dei magi dell'Accademia Nazionale
di San Luca

Il dipinto a olio su supporto in tela di medie dimensioni (cm 148 x 173,5; inv. 146) raffigurante l'Adorazione dei magi (figg. 1 e 7), conservato all'Accademia Nazionale di San Luca e nel cui sito internet era attribuito a generica scuola veneta del XVII secolo¹, risulta pressoché sovrapponibile iconograficamente all'Adorazione dei magi del Museo Benaki ad Atene, un'opera a tempera su tavola e dal formato ridotto (cm 40 x 45) eseguita da El Greco intorno ai venticinque anni di età (fig. 2). Se il quadretto ateniese era stato inserito nella sezione dedicata alle opere di scuola, alle copie e alle attribuzioni erranee nel catalogo di Harold Wethey², nel più recente e solido catalogo sul pittore redatto da José Álvarez Lopera il dipinto è stato invece considerato opera autografa e collocato cronologicamente durante il suo ultimo periodo a Creta, all'incirca tra il 1565 e il 1567. Firmata CHEÏR DOMÉNIKOU («mano di Domenico») in basso sulla sinistra con lettere capitali greche, l'Adorazione dei magi di Atene non costituirebbe secondo lo studioso iberico «un icono dependiente de modelos bizantinos o postbizantinos en el que se han incorporado elementos formales procedentes de grabados renacentistas, sino que, iconográfica y compositivamente, es ya una pintura occidental», documentando, pochi anni prima del *Trittico di Modena*, la «progresiva orientación del Greco hacia los modelos occidentales, una consecuencia de su estudio directo de las pinturas venecianas existentes en colecciones particulares y en las iglesias católicas de Candia, entre las que se han registrado obras de Tiziano, Tin-

1. http://www.accademiasanluca.eu/it/collezioni_online/pittura/archive/cat_id/1788/id/1321/adorazione-dei-magi.

2. H.E. WETHEY, *El Greco and his School*, 2 voll., Princeton 1962, vol. II, p. 165, n. X-1.

toretto, Giovanni Bellini, Veronés y Palma el Viejo»³. È stato altresì notato che la tavoletta, acquistata nel 1934 nel negozio dell'antiquario Theodore Zoumboulakis⁴, presenta riferimenti alla maniera di Iacopo Bassano, prendendo in prestito vari elementi iconografici da manieristi di area veneta ed emiliana quali Andrea Schiavone e il Parmigianino, citati rispettivamente nel gruppo sulla sinistra con la Madonna con il Bambino, ispirato a quello dell'incisione con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria* (fig. 3), e nel cavaliere sulla destra che rivolge le spalle all'osservatore, ricavato dall'incisione con la *Resurrezione di Cristo* (figg. 4-5): «la molteplicità dei modelli adottati – come è stato sottolineato – denota i tentativi di sperimentazione del giovane artista», mentre «la preferenza accordata a

3. J. ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y catálogo*, 2 voll., Madrid 2005-2007, vol. II/1, pp. 19-20, n. 3.

4. Cfr. in questo volume il saggio di Nano Chatzidakis.

In questa pagina

fig. 1. El Greco, *Adorazione dei magi* (prima del restauro). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Pagina a fronte

fig. 2. El Greco, *Adorazione dei magi*. Atene, Benaki Museum.



5. M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, *La pittura a Creta nei secoli XV e XVI. Il lungo cammino verso Domenikos Theotokopoulos e la sua produzione giovanile*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, catalogo della mostra (Roma), a cura di J. Álvarez Lopera, Ginevra-Milano 1999, pp. 83-93: 88; sul dipinto cfr. anche ivi, pp. 357-358, n. 3; *El Greco of Crete*, catalogo della mostra (Iraklion), ed. by N. Hadjiniocolaou, Eráklio 1990, pp. 150-155, n. 3; *El Greco*, catalogo della mostra (Vienna), bearb. von S. Ferino-Pagden und F. Checa Cremades, hrsg. von W. Seipel, Milano 2001, pp. 128-129, n. 2, le tre schede redatte dalla stessa studiosa.

un'iconografia di tipo occidentale attesta l'esistenza a Creta, in quel periodo, di un pubblico di gusti analoghi che incoraggiava tali forme di espressione artistica»⁵.

Quanto alla tela dell'Accademia Nazionale di San Luca, che appare differente dalla tavola di Atene soprattutto per alcuni dettagli del paesaggio sulla destra, per la miglior definizione della cittadina sullo sfondo a sinistra e la maggior eleganza dell'abbigliamento dei personaggi, risultando più occidentalizzata grazie a una tavolozza ormai pienamente veneziana e agli effetti chiaroscurali assenti nella prima versione, essa fece il suo ingresso nella sede odierna – priva di qualsiasi indicazione se non quella del soggetto – con la cospicua eredità del 1877 del collezionista Salvatore Originali⁶. Appassionato cultore di pittura rinascimentale





3

30

fig. 3. Andrea Schiavone,
*Sposalizio mistico di santa
Caterina d'Alessandria*.
New York, Metropolitan
Museum of Art.

fig. 4. Parmigianino, *Resurre-
zione di Cristo* (part.). Londra,
British Museum.



4

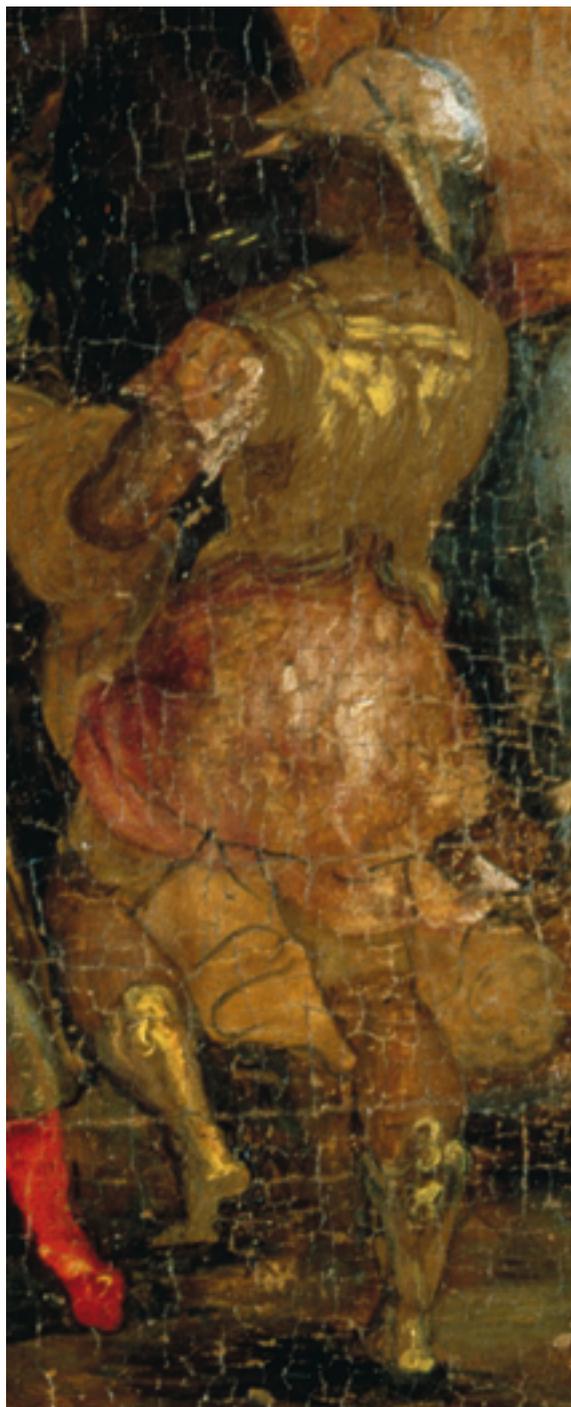


fig. 5. El Greco, *Adorazione dei magi* (part.). Atene, Benaki Museum.

e barocca, effigiato da Alessandro Pigna in un intenso ritratto conservato all'Accademia di San Luca (fig. 6), egli donò anche un *Paesaggio con san Girolamo* del fiammingo Paul Bril, databile verso il 1600 e anch'esso pervenuto a San Luca nel 1877.

Scrivendo il grande storico Marc Bloch nella sua *Apologia della storia o Mestiere di storico* che «i testi o i documenti archeologici, anche se fossero i più chiari a prima vista e i più facili da interpretare, non parlano se non quando li si sappia interrogare»⁷. Per quanto non si tratti né di un testo né di un reperto archeologico né tantomeno di un manufatto di facile lettura, la tela dell'Accademia di San Luca andava comunque interrogata – per parafrasare Bloch – con un approccio il più filologico possibile e i primi strumenti utili a tal fine si sono rivelati naturalmente, dopo averne constatato la quasi sovrapposibilità con la tavola di Atene, quelli del restauro e delle analisi di tipo scientifico. Sottoposta tra la primavera e l'autunno del 2018 a molteplici indagini diagnostiche, nonché a una approfondita pulitura e a una rifoderatura necessarie per il precario stato conservativo della tela, disseminata di ridipinture e stuccature⁸ (fig. 1), l'*Adorazione dei magi* presenta molti particolari di notevole qualità, come dimostrano la luminosità degli incarnati della Vergine e del Cristo fanciullo (fig. 8) o la ricchezza della materia pittorica utilizzata per le corone in rilievo e per le vesti dei magi, di cui merita citare il dettaglio straordinario della raffinata fibbia in oro e pietra preziosa sul mantello del mago barbuto inginocchiato (fig. 9). Nella tela, come d'altronde nella tavola omologa di Atene, si avverte qualche flebile eco della maniera di Tiziano, dalla cui *Adorazione dei magi* spedita a Filippo II nel 1559⁹ (fig. 10) il pittore avrebbe ripreso la netta separazione tra il gruppo con la Madonna con il Bambino sulla sinistra, coperto da un'architettura in prospettiva, e quello con il cavallo scorciato sulla destra, identico a quello a sinistra nell'*Adorazione dei magi* del Museo Lázaro Galdiano a Madrid (1568-1569; olio su tavola, cm 45 x 52) e stagiato su un paesaggio lumino-

6. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Inventario generale. Categoria IV. Pitture, Appendice. Pitture da vendere per disposizione del testatore*, c. 99. Sul lascito Originali cfr. ivi, *Archivio Salvatore Originali, Copia del mio testamento olografo consegnato in atti del notaio Pio Campa in via della Guglia li 31 maggio 1869. Trascritto n. 65. Li 13 ottobre 1877. N. 21.*

7. M. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino 1998 (1 ed. francese 1949), p. 51.

8. Cfr. in questo stesso volume, rispettivamente per il restauro e le indagini diagnostiche e per la tecnica esecutiva, i contributi a firma di Fabio Porzio, Anna Candida Felici e Lucilla Pronti, Mariella Lobefaro.

9. H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, 3 voll., London 1969-1975, vol. I, pp. 65-66, n. 3; P. HUMFREY, *Titian. The Complete Paintings*, Ghent 2007, p. 294, n. 223.

fig. 6. Alessandro Pigna, *Ritratto di Salvatore Originali*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.





7

fig. 7. El Greco, Adorazione dei magi. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

fig. 8. El Greco, Adorazione dei magi (part.). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

fig. 9. El Greco, Adorazione dei magi (part.). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



8



9



10

34

so allusivo all'avvento della nuova era della Rivelazione. Finanche la tipologia del voluminoso pannello della veste cremisi della Vergine, illuminata da colpi di biacca, riecheggia quella usata dal Vecellio alla metà del Cinquecento, come dimostra un confronto con la sua intima *Madonna con il Bambino* del Museo Thyssen-Bornemisza a Madrid¹⁰ (fig. 11).

Databile intorno al 1570-1572, tra l'arrivo dell'artista da Venezia a Roma nell'autunno del 1570 e la sua ascrizione alla Compagnia di San Luca del 18 ottobre 1572¹¹ (fig. 12), l'opera mostra i tratti salienti del Greco nella fase del delicatissimo passaggio dalla maniera greco-bizantina a quella manieristica italiana, presentando il suo tipico tratteggio dei contorni delle figure che può essere riscontrato anche nella tavola di Atene e in altri dipinti giovanili. Accostabile alla prima versione della *Cacciata dei mercanti dal tempio*¹² (fig. 13), un'opera databile al 1570 con cui condivide le masse plastiche dei gruppi di figure e lo scorcio prospettico in diagonale, ma anche all'*Adorazione dei pastori* della Buccleuch Collection (1570-1572) per la tavolozza già veneziana¹³ (fig. 14), l'*Adorazione dei magi* dell'Accademia di San Luca esibisce un dettaglio stilistico che

10. WETHEY, *The Paintings of Titian*, cit., vol. I, pp. 99-100, n. 50; HUMFREY, *Titian*, cit., p. 254, n. 188.

11. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Libro delle entrate del console camerlengo*, vol. 2, c. 63r. Cfr. D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, *El Greco en la Academia de San Lucas*, in "Archivo español de arte", XL, 1967, n. 158, pp. 97-106; gli studi di L. PUPPI, *El Greco in Italia e l'arte italiana*, in *El Greco. Identità e trasformazione*, cit., pp. 95-113: 102, e *Il pittore nel suo labirinto*, in *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso), a cura di L. Puppi, 2 voll., Milano 2015, vol. II, *Saggi*, pp. 37-54: 47, e di A. DONATI, *Il Greco a Roma, 1570-1575 circa*, ivi, pp. 109-134. Si veda inoltre, in questo volume, il contributo di Elisa Camboni.

12. ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, cit., vol. II/1, pp. 67-70, n. 23.



Pagina a fronte

fig. 10. Tiziano, *Adorazione dei magi*. Madrid, Museo nacional del Prado.

In questa pagina

fig. 11. Tiziano, *Madonna con il Bambino*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

fig. 12. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 2, c. 63r (part.).

11

35

M D LXX II

M ^o Valerij p ^o ter avincenti adato adon conto in l ^o tre anno piu che antoni consolo adi 17 d ^o to 1572	30
M ^o 3 d ^o to 1574 a dato giuli sei anno p ^o ter uenale consolo	60
Sp ^o adato giuli 70. uenale il can ^o p ^o ter franc ^o Ca ^o stano.	30
Adi 15 1575 Adi 15 agosto 1576 a dato a Jacomo del Con ^o 8 ^o renta	30
<hr/>	
M ^o Dominico greco p ^o ter adato p ^o tutto il sue importo de lute Scuti oia anno p ^o ter anni Consolo adi 18 d ^o to 1572	2

12

36



13



14



15

13. ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, cit., vol. II/1, pp. 47-48, n. 14.

14. *El Greco. Identità e trasformazione*, cit., pp. 390-391, n. 27.

induce a confermare l'autografia del quadro: si tratta, in particolare, del modo meticoloso – e quasi da miniatore – di dipingere in punta di pennello la pelliccia di ermellino del mago in atto di sfilarsi la corona (fig. 15), un modo che ritornerà puntuale nella cosiddetta *Dama dell'ermellino*, eseguita nei primissimi anni (1577-1580) del soggiorno a Toledo del maestro candiota¹⁴ (fig. 16).

In conclusione si può affermare che la tela dell'Accademia di San Luca, dipinta con ogni probabilità a Roma e della quale non è escluso che la tavoletta di Atene costituisse una prima versione embrionale, testimonia appieno il momento in cui El Greco abbandona il suo linguaggio arcaizzante da iconografo cretese per dotarsi di uno stile più occidentale e non

Pagina a fronte

fig. 13. El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*.

Washington, National Gallery of Art.

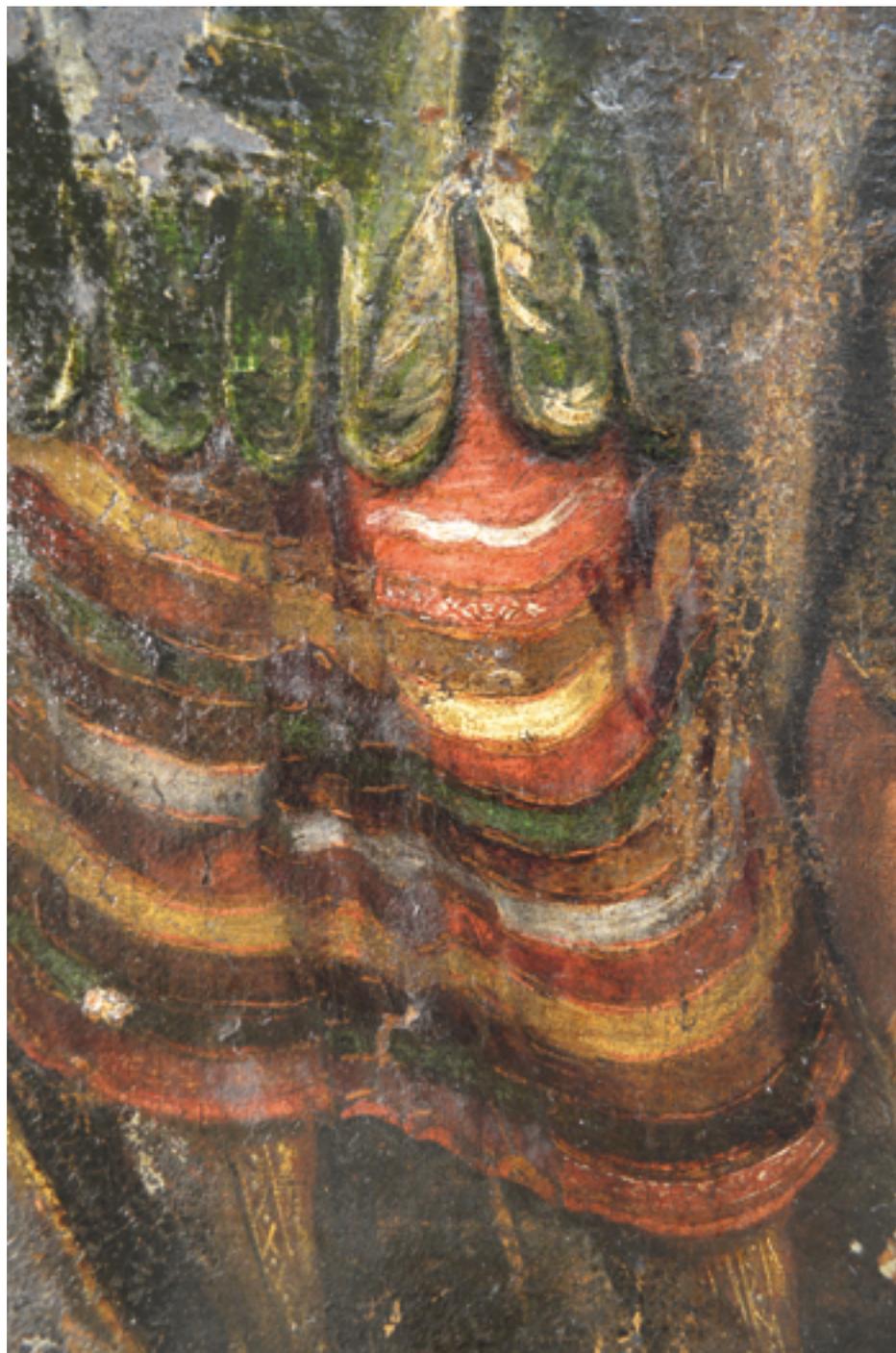
fig. 14. El Greco, *Adorazione dei pastori*. Kettering, Boughton House, Buccleuch Collection.

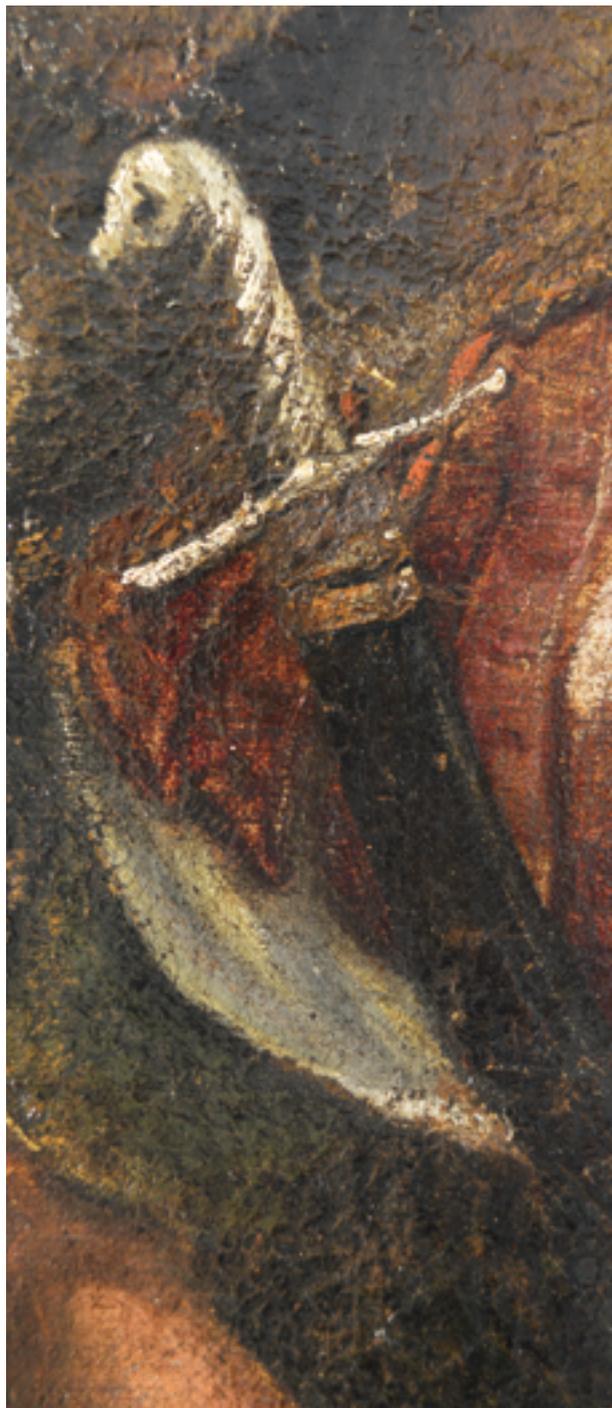
fig. 15. El Greco, *Adorazione dei magi* (part.). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In questa pagina

fig. 16. El Greco, *Dama dell'ermellino*. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum.







18



19

39

Pagina a fronte

fig. 17. El Greco, *Adorazione dei magi* (part.). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In questa pagina

fig. 18. El Greco, *Adorazione dei magi* (part.). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

fig. 19. *Tetrarchi* (part.). Venezia, piazza San Marco.

immune all'influsso della pittura veneziana gravitante attorno al magistero del vecchio Tiziano. Un momento in cui, per citare Federico Zeri, il pittore stava «liberandosi della crisalide della cultura cretese di tradizione bizantina» per condurre il suo stile «verso un linguaggio fantastico, ultralirico e bruciante»¹⁵, ma ancora profondamente segnato da una cura maniacale per i dettagli minuti presenti un po' ovunque nella tela di San Luca e soprattutto negli abiti sgargianti e negli scintillanti diademi esibiti dai re magi (figg. 17 e 20), nonché nell'elsa figurata della scimitarra del cavaliere in piedi di spalle sulla destra, un implicito omaggio al celebre gruppo tardoantico in porfido rosso dei *Tetrarchi* che El Greco dovette ammirare durante gli anni veneziani (figg. 18-19).

15. F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, prefazione alla ristampa di A.G. De Marchi, premessa di F. Zeri, Vicenza 1997, p. 38.

fig. 20. El Greco, *Adorazione dei magi* (part.). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Domínikos Theotokópoulos detto El Greco giungeva a Roma nel 1570 ospite del potente cardinale Alessandro Farnese, che lo allontanò per ragioni ancora ignote nel 1572¹. Solo allora il pittore cretese, perso il favore del suo mecenate, decise di aprire bottega nella città papale iscrivendosi alla Università dei pittori, che deteneva in campo artistico la supremazia assoluta.

L'*Universitas*, come si evince già dagli Statuti del 1478 (rinnovati in sostituzione dei precedenti dispersi), tra le numerose finalità, esercitava il controllo sulle professioni mediante l'iscrizione all'associazione che avveniva dietro il pagamento di una tassa. Tale obbligo consentiva di praticare liberamente l'esercizio della propria arte indipendentemente dalla specializzazione: infatti non era appannaggio esclusivo dei pittori, ma potevano accedervi anche i ricamatori, i battiloro, i miniatori e i banderari sia romani sia forestieri e dal 1546, come sancito dai nuovi ordini approvati dai deputati dell'Arte, anche gli indoratori (mentre gli scultori erano ancora legati all'Università dei marmorari)². Nell'Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca si conserva il *Libro delle entrate del console camerlengo* dal 1535 al 1653 (vol. 2), un prezioso volume cartaceo legato in pergamena in cui sono trascritti, accanto ai nomi degli artisti, le quote che dovevano versare e il relativo stato del pagamento.

Nel primo foglio si legge:

«A di 2 di marzo MDLII [...] nel qual libro saranno scritti da me Benedetto Bramanti, fiorentino pittore al

1. A. DONATI, *Il Greco a Roma, 1570-1575 circa*, in *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso), a cura di L. Puppi, 2 voll., Milano 2015, vol. II, *Saggi*, pp. 109-134.

2. Per un approfondimento cfr. M. GROSSI, S. TRANI, *From Universitas to Accademia: notes and reflections on the origins and early history of the Accademia di San Luca based on documents from its archives*, in *The Accademia seminars: The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, ed. by di P.M. Lukehart, Washington 2009, pp. 23-41.

presente consolo, tutti li denari che sono stati riscossi dalli passati consoli per conto deli introiti da lanno 1534 per fino al presente secondo che ne libri da detto tempo in qua si trova scritto, perche da quel tempo in dreto non si trova memoria alcuna: ponendo in questo quelli che al presente vivano o che no cie certezza della morte. Di poi seguitero quelli che detti introiti riscotero durante il mio uficio e così seguitando i futuri consuli ai quali scusera molta fatica perche uno consulo quando pigliava luficio non possena senza gran fatica chi per li detti introiti fusse debitore se prima non leggeva tutti li libri e poi che letti li aveva era ancora difficile tenerli a memoria così ponendo io in questo per ordine dello sfratto quale al principio del libro co lalfabeto troverrete no sarà altra fatica che guardare qual lettera che icomincia al nome di quella persona che luj voria trovare et quella li mostrerra a quale carte del presente libro abbj a trovarlo dove vederà se luj è debitore o no e di quanto»³.

3. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Libro delle entrate del consolo camerlengo*, vol. 2, c. 2.

42 Sebbene lacunoso, il volume – con annessa rubricella alfabetica, vol. 5 – rimane una testimonianza fondamentale sulla folta schiera di artisti che confluirono a Roma tra il XVI e il XVII secolo da tutta Europa e al contempo, abbracciando un arco cronologico compreso tra il 1535 e il 1653, attesta inconfutabilmente la continuità storica tra l'Università dei pittori e l'Accademia di San Luca.

Prima della sistematica registrazione dei nomi nel *Libro degli introiti* era la “patente dell’arte” il documento che certificava l’iscrizione all’*Universitas* e solo coloro che ne erano in possesso potevano esercitare la propria professione. Numerosi artisti, in seguito alla confusione dilagante seguita al sacco di Roma del 1527, ne denunciarono la scomparsa rifiutandosi così di pagare l’imposta una seconda volta. Nel 1535 il forte dissenso costrinse i consoli e gli ufficiali a ordinare che «quelli ch[e] inazi al anno 1527 avevano fatto bottega o preso lavori dimostrati dovessero pagare uno scudo cioe per metà di quello ch[e] nelli Statuti si contiene, pero quando si troverrà alcuno posto debitore

4. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Libro delle entrate del console camerlengo*, vol. 2, c. 2.

5. Gli Statuti confluirono in R. ALBERTI, *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma*, Pavia 1604.

duno scudo sintende essere di quelli inazi al 1527, li altrj si troveranno debitorj a scudi due e questo se detto perche e non paresse ne errore ne gratia che fusse stata fatta a quelli»⁴. Tale testimonianza è interessante in quanto comprova che la patente, una volta ottenuta, non presentava limiti temporali. L'obbligo di pagare la tassa continuò anche dopo il 1593, con la fondazione dell'Accademia di San Luca, come si evince dagli Statuti redatti nel medesimo anno e noti come zucchariani⁵. Nella rubricella alfabetica si legge sotto la lettera D: «Dominico greco pittore a carte...63», ossia con un

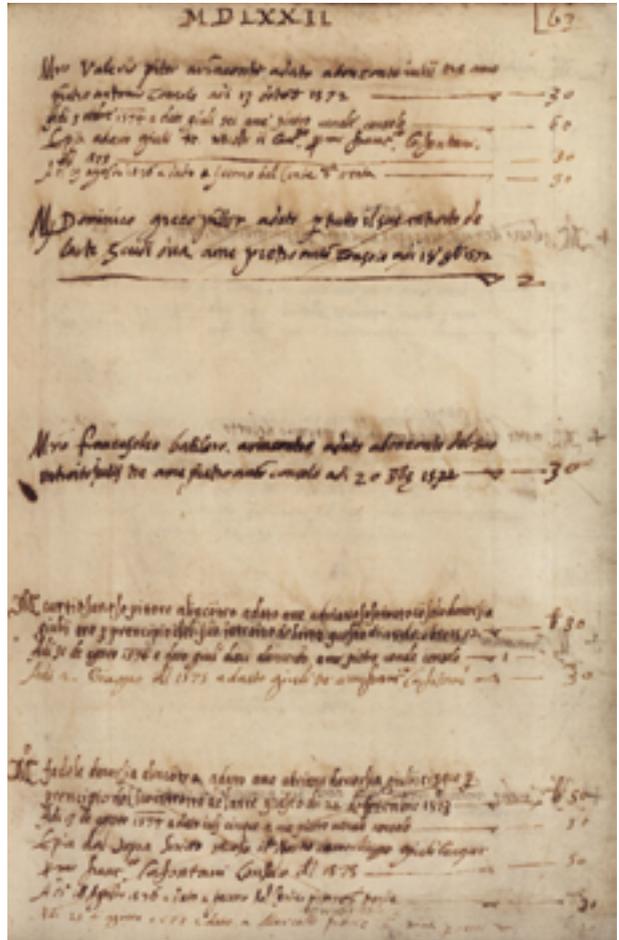


fig. 1. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 2, c. 63r.

rimando alla carta 63 del *Libro delle entrate del console camerlengo*. Infatti, alla carta 62v del volume, si legge che «Dominico greco deve dare per il suo introito de larte scudi due», un appunto cancellato a seguito dell'informazione sulla carta seguente, 63r: «Dominico greco pittor adato per tutto il suo introito de larte scudi dua ame Pietro Anto[nio] consolo adì 18 ottobre 1572» (fig. 1).

Per quanto il documento possa apparire scarno, certificando esclusivamente l'importo da pagare e il successivo saldo, a mio avviso presenta un aspetto interessante: El Greco paga in un'unica soluzione la somma di denaro, a differenza della maggior parte dei debitori registrati nel volume, che suddividono la somma anche in cinque rate. Tale decisione potrebbe rivelare la ferma volontà del pittore cretese di cominciare al più presto a lavorare autonomamente in una città dove si era inimicato il potente cardinal Farnese e verosimilmente anche il suo *entourage*.

44

Tuttavia, ottemperato al suo dovere con l'erogazione della tassa, il suo nome scompare dal libro degli introiti poiché la patente dell'arte, una volta ottenuta, non doveva al tempo essere riconfermata.

El Greco versò la somma di due scudi il 18 ottobre, in occasione della festa di San Luca, il giorno più atteso dell'anno dai membri dell'*Universitas*. È molto probabile che egli abbia partecipato attivamente alla celebrazione del santo patrono anche allo scopo di poter incontrare i più insigni nomi del mondo artistico romano e aprirsi così un varco nel complesso e intricato ambiente professionale gravitante attorno alla corte papale sul finire del XVI secolo.

Come nel grande, così nel piccolo:
particolarità della tecnica e della scrittura pittorica
di El Greco

Nella tradizione iconografica cretese era consuetudine utilizzare una lacca rosso-violacea per profilare le carni di Gesù e dei santi. Si tratta di un colorante organico, sia di origine animale (lacca kermes e, dopo la scoperta dell’America, cocciniglia) sia vegetale (estratto dalla radice della robbia, *Rubia tinctorum*, detta anche “garanza”). La lacca era stesa con una sottile e precisa pennellata, condotta senza interruzioni, che percorreva e sottolineava tutti i contorni degli incarnati, isolando così le figure dal fondo e dalle vesti. Oltre che nei profili esterni, veniva posta a sottolineare i profili di palpebre, naso, labbra, mento e nelle orecchie, negli spazi tra le dita e, sovente, nel contorno delle unghie.

Simboleggiante la natura umana per il suo color sangue, la lacca ha carattere di trasparenza anche se miscelata con neri o con terre brune poiché, fissata con allume di rocca, è legata a vernice. Purtroppo le puliture a solvente utilizzate per la rimozione della vernice finale troppo scurita, proprio per la presenza del legante a vernice, hanno frequentemente rimosso o molto assottigliato questo colorante¹.

*La presenza della lacca nelle opere di Domínikos
Theotokópoulos*

Una lacca dalla tonalità molto simile a quella usata nella tradizione la ritroviamo nelle icone firmate da El Greco. Nella *Dormizione* è ancora ben visibile sul volto del primo apostolo, in secondo piano all’estrema sinistra, stesa esattamente nei punti sopra elencati.

1. La sfortuna della tavola della Passione, scoperta e studiata da Nano Chatzidakis, è dovuta principalmente a queste incaute rimozioni, come testimoniano le dettagliate immagini nel volume della stessa CHATZIDAKIS, *Icons. The Velimezis Collection, Catalogue raisonné*, Athens 1998.

Nel *San Luca dipinge l'icona dell'Odigitria* la troviamo – scampata a un solvente troppo aggressivo usato per la sua pulitura – nel profilo delle mani e tra le dita dell'evangelista. Nel *San Demetrio in trono*, miscelata a pigmento bruno, la vediamo più conservata nel volto del santo e in tracce nelle mani e nei piedi. Con simile tonalità presente nel *San Demetrio* è usata nell'*Adorazione dei magi*, la tavola custodita al Museo Benaki di Atene, che non possiamo più considerare icona, ma che ne conserva ancora alcuni canoni. Linee di un trasparente bruno rosso-violaceo sono ancora visibili tra le dita della Vergine, nei contorni del Bambino e, molto ben conservate, sul volto di Gaspare di cui seguono tutti i profili, concorrendo alle ombre.

Paragonando le stesure di questo volto a quelle sul viso di Gaspare della stupefacente *Adorazione dei magi*, scoperta da Fabrizio Biferali nei depositi dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma, emerge evidente lo stesso percorso della lacca nel profilare e ombreggiare le zone degli incarnati. Ben conservati sono i tocchi a punta di pennello dati nell'orecchio che, come abbiamo avuto modo di dimostrare in un convegno internazionale sul Theotokópoulos svoltosi a Bettona², sono da considerare tratti distintivi dell'autore (fig. 1). L'uso di questa lacca, più o meno miscelata a bruni o a neri, è quasi sempre presente negli incarnati dipinti dal Greco³.

Una prima analisi comparativa

Tra le due opere di Atene e Roma dallo stesso impianto formale emerge la differenza nelle dimensioni, che però sono tra loro in proporzione 1:3,77, ossia l'area della piccola sta quattordici volte nella grande⁴.

La piccola è una tempera all'uovo su tavola e la grande è un olio su tela. Quest'ultima presenta due evidenti vizi di tecnica: nella mestica dei pigmenti un eccesso del legante a olio su una tela troppo sottile. Solo a Domínikos Theotokópoulos, cresciuto con la tempera all'uovo, si può perdonare un errore così grossolano: i nostri manieristi erano infatti giunti, almeno, alla terza

2. *El Greco in terre d'Umbria. Per una nuova geografia dei soggiorni di Domínikos Theotokópoulos tra Creta e Italia*, Bettona, 28-30 settembre 2018, a cura di Lionello Puppi e di chi scrive, organizzato da Sistema Museo e finanziato dal Comune di Bettona.

3. Per i dipinti del periodo spagnolo è possibile verificarlo nel meraviglioso lavoro di M. GARRIDO PÉREZ, *El Greco pintor. Estudio técnico*, Madrid 2015.

4. Probabilmente in origine la proporzione era 1:4, considerando che la tela è stata leggermente ridimensionata sia in altezza sia in larghezza.

Pagina a fronte

fig. 1. El Greco, *Adorazione dei magi* (part.). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



generazione allevata con il legante a olio, mentre lui era appena agli inizi⁵.

La tela molto sottile e leggera è risultata in breve tempo inadatta a sostenere le tensioni create dalle sue dimensioni e dall'eccesso di materia degli strati pittorici che, indurendo con l'essiccazione, hanno iniziato a creare il cretto di slittamento dove le piccole isole di colore, sollevando i propri bordi, hanno cominciato a distaccarsi. Questo è il principale motivo dei numerosi interventi che ha subito nei secoli successivi. Il cattivo stato di conservazione della piccola tavola, invece, non parrebbe dovuto a vizi di tecnica, ma a puliture aggressive condotte nel passato.

Osservando nella tavola del Benaki il disegno preparatorio eseguito a pennello senza alcun pentimento, dovremmo escludere che si tratti di un modello della tela dell'Accademia proprio perché non sono visibili gli aggiustamenti tipici, cioè le modifiche e le variazioni presenti come pennellate accostate o sovrapposte.

48

Guardando attentamente il disegno del paesaggio architettonico sullo sfondo è possibile vedere l'abbozzo senza pentimenti del ponte con le tre arcate, il grande arco della porta d'accesso del castello, la tettoia che, nel dipinto a olio, parrebbe essere il rimessaggio di una barca. Si tratta evidentemente dello stesso paesaggio.

I principali pigmenti della tavolozza sono gli stessi, per entrambe le opere posti nella maggioranza delle stesse campiture, qui accennate: dal suo tono, purtroppo alterato, riconosciamo lo smaltino nel cielo che possiede la tipica aggiunta di cinabro nella stessa area a destra, dove sorge il sole; nel velluto della corona di Melchiorre, nel mantello di Gaspare e sul *maphorion* della Vergine che nell'*Adorazione* del Benaki, merita sottolinearlo, ha le vesti dei colori simbolici della Chiesa cattolica e, accanto al suo capo, i canonici monogrammi MP ΘΥ, identificativi della Madre di Dio, sempre presenti nella tradizione della Chiesa indivisa e, infine, mantenuti nella tradizione iconografica ortodossa. Ritroviamo la lacca rossa, presumibilmente di cocciniglia poiché ha la stessa tonalità di quella già

5. Questo ci induce a ritenere che, nella fase iniziale del suo soggiorno veneziano, El Greco non sia transitato nella bottega di alcun pittore veneto, che certamente gli avrebbe fornito l'informazione sul corretto uso della mestica.

6. Indagata con la spettroscopia di riflettanza da Aldo Romani nell'ambito di ProDiGI, progetto coordinato da Lionello Puppi e finalizzato alle indagini diagnostiche comparative sul *Trittico di Modena*, sull'icona di *San Demetrio in trono* e sul frammento di un'anta di trittico raffigurante l'*Annunciazione* e la *Trasfigurazione*, condotte da IPERIONCH.IT e supportate dai fondi del MIUR.

7. E. ALOUPI, V. PASCHALIS, S. STASSINOPOULOS, I.A.G. ASLANI, D. ANGLOS, V. GIONIS, G.D. CHRYSIKOS, *Analysis and documentation of the Baptism by Domenico Theotokopoulos by use of non-destructive physicochemical techniques II. A first comparison with the Adoration of the Magi from the Collection of the Benaki Museum*, conference in *International Meeting ICOM Hellenic National Committee*, Benaki Museum, Athens 2006. Cfr. in questo stesso volume i risultati delle indagini diagnostiche condotte da Anna Candida Felici e Lucilla Pronti sull'*Adorazione di Roma*, su cui ho eseguito l'analisi con il microscopio digitale.

indagata presente sull'icona di san Demetrio⁶, stesa pura sopra a uno strato compatto di biacca sull'abito della Vergine, su quello di Gaspare, nella camicciola dello scudiero a cavallo con il capo chino (visibile solo in tracce nella piccola) e, in miscela con un pigmento bruno, usata per i profili e le ombre degli incarnati; cinabro nei calzari di Baldassarre nella piccola e nel pannello a strisce orizzontali nella grande; verde acetato di rame, riconoscibile in entrambe sul terreno e nella vegetazione per i residui di crosta marrone, tipica sua alterazione; verde acetato d'ottone presente certamente sulla tavola⁷, distinguibile per la sua brillantezza su entrambe le opere, usato per le colline all'orizzonte e per il gonnellino a merletti di Baldassarre; giallo di piombo e stagno per il sole e nei bagliori metallici degli oggetti. Luci stese a punta di pennello finissima con mestica eccezionalmente densa che, per la terza dimensione assunta, è colpita a sua volta dalla luce che illumina il dipinto (fig. 2).

Tutte le luci bianche, anch'esse molto corpose, sono condotte a biacca, il pigmento derivante dal piombo. Con questo colore sono realizzate anche le piccole figure poste sotto le arcate del ponte, su una delle quali troviamo una lieve e fine pennellata in lacca visibile solo se ingrandita (fig. 3).

49



2



3

Nonostante El Greco, in questo stadio della sua evoluzione tecnica, non conoscesse le proporzioni corrette tra legante e pigmento, già aveva le idee chiare sull'abbondanza di colore che, nelle sue note a margine alle *Vite* del Vasari, non avrebbe mancato di sottolineare⁸. Allo stato attuale della ricerca, smaltino e giallo di piombo e stagno – pigmenti disponibili dagli speciali veneziani – risultano utilizzati solo dal Theotokópoulos. Per ora non sono stati trovati altri iconografi che ne abbiano fatto uso nel XVI secolo, ad eccezione di Joannes Permeniates che però, intorno al 1538, aveva bottega a Venezia⁹.

Cenni sulla luce “a mezzogiorno”

50 Tra i canoni dell'iconografia tradizionale, quello sempre osservato e presente nelle icone è la cosiddetta luce a mezzogiorno, la quale si distingue per la sua fonte posta in alto centralmente a 90° – e non a 45° come, invece, è solitamente utilizzata nella pittura latina – che genera colpi di luce sulle parti superiori e ombre in linea con la fonte luminosa. Si tratta in pratica del mezzogiorno solare, quello del 21 giugno alle ore 12, quando i raggi del sole creano l'ombra solo nelle parti aggettanti del soggetto illuminato, ma non al suo esterno. Alla luce proveniente dall'alto e simbolicamente divina, nelle due *Adorazioni*, è stata aggiunta un'altra fonte, quella del luminosissimo Bambino che irradia ciò che lo circonda.

In molte opere a soggetto sacro del Greco la caratteristica luce a mezzogiorno è presente. Il mantenimento di alcuni canoni della tradizione iconografica e la decodifica di altri fanno di Domínikos Theotokópoulos l'iconografo che meglio ha saputo preservare e comunicare la dimensione divina nelle raffigurazioni della pittura cosiddetta latina.

8. *El Greco. Il miracolo della naturalezza*, a cura di F. Marías e J. Riello, Roma 2017, p. 271.

9. Cfr. A. MICHELAZZO, *Studio chimico-fisico di icone veneto cretesi del XV e XVI secolo mediante analisi non invasive e micro-invasive*, 2013, consultabile sul sito dell'Università Ca' Foscari di Venezia <http://hdl.handle.net/10579/3484>.

Il restauro dell'*Adorazione dei magi*: appunti, ricostruzioni e conferme durante le prime fasi dell'intervento

Il restauro del dipinto di El Greco raffigurante l'*Adorazione dei magi*, conservato all'Accademia Nazionale di San Luca, ha reso ancor più veritiero quello che appare ormai un dato acquisito e cioè che «il restauro costituisce – come insegnava Cesare Brandi – il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte». Portato fuori dai depositi, il quadro si presentava ricoperto da uno strato molto scuro e dal particellato atmosferico sedimentato da oltre un secolo (fig. 1). Dopo un'approfondita spolveratura del *recto*, ho cominciato a rimuovere gli strati che nascondevano la superficie dipinta. A mano a mano che si procedeva, prima con piccoli tasselli di pulitura e poi con una rimozione totale della parte più esterna della vernice sovrammessa, l'opera ha svelato la sua genesi e la sua storia conservativa. In questo processo di conoscenza un elemento fondamentale ha contribuito all'attribuzione definitiva del quadro al pittore cretese, ossia quello relativo agli “errori” della tecnica esecutiva. L'opera è dipinta su una tela molto sottile, troppo per un dipinto di queste dimensioni (cm 148 x 173,5), e a trama molto fitta: una tela che potrebbe far pensare a un'incamottatura per le tavole. La tela non è unica, ma l'opera è eseguita su due pezzi giuntati verticalmente al centro. Tra la tela e il colore si trova una preparazione sottilissima su cui sono stesi gli strati pittorici che, al contrario, risultano molto corposi, spessi e con pennellate in rilievo (fig. 2). Ricapitolando: tela sottilissima, preparazione sottilissima a base di gesso, colore a olio spesso. È evidente che tale procedimento avrebbe potuto facil-



1

52

mente innescare, in presenza di fattori ambientali non idonei, gravi fenomeni di degrado (il che è avvenuto) ed è chiaro, altresì, che una costruzione simile tende a far slittare l'ultimo strato su quelli sottostanti sui quali non ha un aggrappo sicuro. Mentre i giorni passavano, emergevano sempre più strati sovrapposti da rimuovere e al di sotto di essi lo stato conservativo, sia del colore sia della preparazione e sia della tela, appariva sempre più compromesso, tanto da far ipotizzare un trasporto da tavola.

A questo punto, proviamo a ricostruire la storia conservativa del quadro. Il dipinto deve aver iniziato a soffrire non molto tempo dopo la sua realizzazione poiché, a causa di un cospicuo apporto di umidità, la preparazione a base di gesso si deve essere gonfiata unitamente al ritiro della tela. Gli effetti sono ben visibili: ovunque cadute del colore, rimpicciolimento e sovrapposizione delle fibre della tela con conseguenti cordoli e tagli (fig. 3). Per ovviare a tutto ciò, si deve essere intervenuto per "salvare" il dipinto asciugandolo repentinamente, proteggendo la pellicola pittorica con carta o con tela adese con colle e inchiodando la tela su un supporto. Se si prendesse in considerazione



2



3

fig. 1. El Greco, *Adorazione dei magi*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Il dipinto prima dell'intervento.

fig. 2. Dettaglio del merletto della Madonna eseguito con pennellate corpose in rilievo.

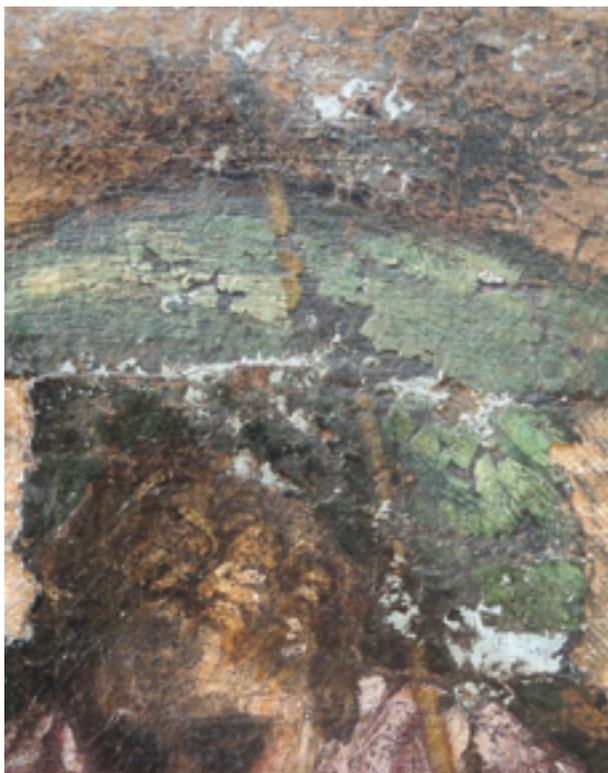
fig. 3. Dettaglio di uno dei tagli verticali della tela originale.



4



5



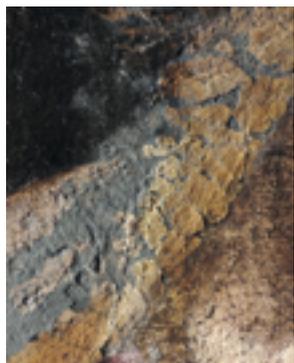
6

fig. 4. Dettaglio di uno dei grandi buchi della tela originale: si notano un cordolo verticale sopra il grande buco e un test di pulitura eseguito con emulsione a PH basico.

fig. 5. Dettaglio del bordo destro in cui sono ben visibili i fori lasciati da vecchi chiodi e, sulla sinistra, un cordolo dovuto al restringimento della tela con i lembi sovrapposti.

fig. 6. Dettaglio della lancia disallineata a causa dell'incolleggio non esatto dei due lembi di tela.

la teoria di un trasporto da tavola, allora si dovrebbe pensare che tutti questi movimenti furono causati dal legno di supporto e dal distacco della tela d'incamottatura dalla tavola. Il trasporto da tavola potrebbe spiegare, in parte, i grandi buchi di tela originale presenti nel dipinto (fig. 4) nonché la scelta di due pezzi di tela anziché quella di un unico pezzo. Il dipinto doveva quindi apparire già con la tela di supporto strappata e riancorata su un telaio più piccolo di quello attuale (circa 3 centimetri per lato), come testimoniano i fori lasciati dai chiodi all'interno dei bordi (fig. 5). Il trauma deve essere stato così forte che la tela si deve essere lacerata e strappata, tanto che si può vedere come la lancia del cavaliere sul cavallo bianco non sia dritta, ma spezzata in due tronconi disallineati (fig. 6). La superficie dipinta doveva essere disseminata di cadute di colore e molto abrasa e di questo intervento rimango-



7



8



9

no ancora le stuccature a olio eseguite per colmare le lacune di colore. Ma non è finita qui: lo smaltino, un pigmento molto usato in questa opera, cominciava già il suo processo di degrado e stava quindi virando verso il marrone. Il velo della Madonna, il cielo, il paesaggio nello sfondo a sinistra, le lumeggiature delle montagne in lontananza, le armature metalliche e alcuni passaggi delle vesti dei magi sono tutti dipinti con lo smaltino e tutti hanno virato verso una tonalità marrone-giallo. Possiamo essere quasi certi, quindi, che alla fine del XVII secolo il dipinto doveva presentarsi già molto rimaneggiato al fine di nascondere i danni subiti e possiamo essere certi, altresì, che questi “movimenti” intrinseci dell’opera, attivati da fattori microclimatici

fig. 7. Dettaglio del velo della Madonna con le grandi lacune colmate dallo spesso stucco bituminoso di colore nero.

fig. 8. Dettaglio della pellicola pittorica della veste del braccio sinistro del cavaliere in piedi di spalle.

fig. 9. Dettaglio di una porzione di cielo in cui sono visibili le tracce delle stuccature a bitume tra le pennellate e la presenza degli stucchi a olio di colore marrone che riempiono le lacune.



10

non idonei, si siano ripresentati nel tempo causando gli stessi effetti negativi del primo trauma. Troviamo, infatti, le testimonianze di un secondo intervento, ancor più invasivo del primo. È difficile stabilire quando questo intervento fu eseguito (forse nel XVIII secolo), dove e chi lo eseguì, considerando il fatto che non si ha alcuna notizia prima del 1877, anno di ingresso dell'opera all'Accademia di San Luca. In questo secondo restauro la pellicola pittorica doveva apparire molto sollevata, con scaglie che si sovrapponevano e pezzi interi delle parti di colore più spesso caduti del tutto: esempi ne sono il velo della Madonna, dove le mancanze sono per oltre la metà (fig. 7), le corazze e le vesti dei due cavalieri di spalle, su cui sono ancora ben visibili le scaglie e i sollevamenti del colore (fig. 8). Per rimediare a tutto ciò, si fissò il colore facendo penetrare della cera dal retro della tela, poi la si rifoderò e la si stuccò sempre con cera. Le lacune di grandi dimensioni, gli avvallamenti e le creste del colore vennero colmate da uno spessissimo stucco di colore nero a bitume (fig. 9). A questo punto si potrebbe ipotizzare che, a causa dei fenomeni di degrado definibili "sempre attivi", l'opera era costantemente sottoposta a interventi che oscillavano tra il "salvataggio in extremis" e la manutenzione: tanto che, quando essa entrò nella collezione di

55

fig. 10. L'etichetta apposta sul retro del telaio che attesta il passaggio dell'opera all'Accademia di San Luca e ne specifica la provenienza come «Eredità Originali».



11



12

Salvatore Originali intorno alla metà dell'Ottocento, subì l'ennesimo restauro (fig. 10). Questo intervento è testimoniato dalla presenza di enormi stuccature a base di caseina di colore grigio-azzurro e da spessori consistenti (fino a 2 millimetri) (fig. 11), ovunque presenti e debordanti sulla superficie originale e sulle grandi lacune (fig. 12). Molto probabilmente è a tale intervento che si devono le estese ridipinture eseguite sia a olio e sia, in misura minore, a caseina quali: il

fig. 11. Dettaglio di una grande stuccatura a caseina durante la fase della pulitura: si notano lo strato di ridipintura che la copre e lo strato superficiale di vernice pigmentata.

fig. 12. Uno dei grandi buchi della tela originale: attaccate alla tela di rifodero si vedono stuccature a bitume, stuccature a caseina e stuccature a gesso e colla.



13

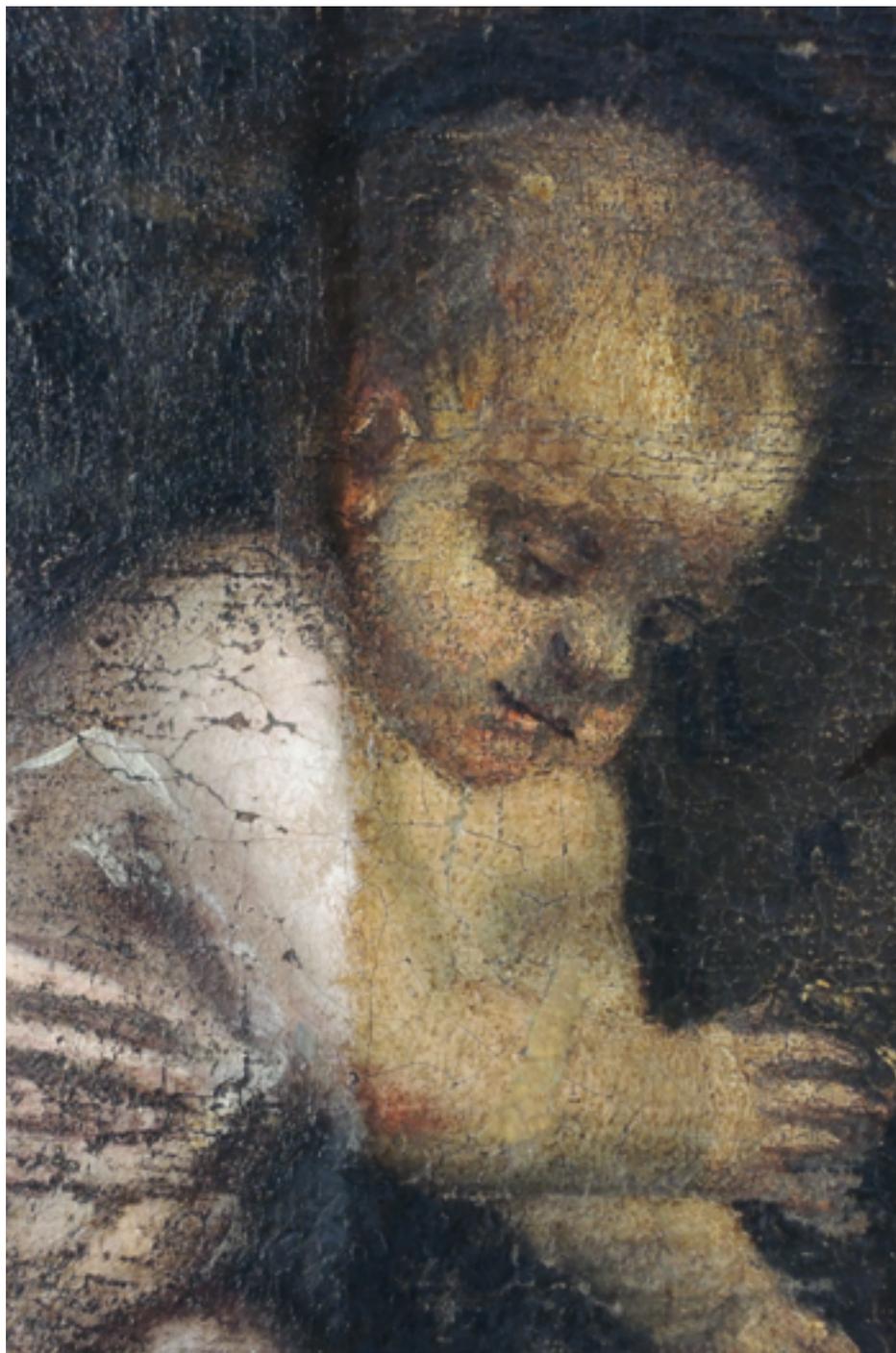


14

fig. 13. Dettaglio del tassello di pulitura in cui si notano sia il velo sia il manto della Madonna con le ridipinture.

fig. 14. Foto eseguita a ultravioletti che evidenziano le estese ridipinture.

velo e il manto della Madonna (fig. 13), la vegetazione, l'architettura (fig. 14) nonché i volti e parte delle vesti dei magi. Forse è qui che il dipinto fu riportato alle dimensioni attuali e ancorato al telaio sul quale è tuttora. Infatti gli stucchi che riempiono i fori causati dai vecchi chiodi, visibili ai bordi della superficie dipinta,





16

sono composti o da caseina o da gesso e colla. E siamo quasi alla fine, quando il quadro fece il suo ingresso nel 1877 nelle collezioni accademiche e fu di nuovo oggetto di un intervento. Questo restauro è caratterizzato da due elementi: il primo sono le stuccature composte da gesso e colla; il secondo è lo strato, immediatamente al di sotto del deposito di particellato atmosferico, di vernice pigmentata (fig. 15). Una vernice così spessa e gialla da riuscire a riempire e a nascondere in parte le varie problematiche sottostanti. Questa travagliata storia conservativa è una ricostruzione che attende conferme, smentite e integrazioni. Alcune risposte potrebbero giungere con la conclusione della pulitura e con la rimozione dell'attuale tela da rifodero ormai non più idonea (fig. 16), considerando che spesso il retro dei quadri regala informazioni preziose, mentre altre sorprese potrebbero arrivare da documenti ancora ignoti e dal confronto con altri specialisti. A onor del vero, nonostante gli errori fisiologici e quattro secoli e mezzo di problemi, quello che oggi la pulitura ci ha restituito è una superficie pittorica di grandissimo effetto con colori che ancora trasmettono la loro luminosità, fragranza e preziosità. E soprattutto possiamo stupirci davanti a un'opera di grandi dimensioni

59

Pagina a fronte

fig. 15. Tassello di pulitura sul Bambino in cui sono ben visibili lo strato di vernice pigmentata e le ridipinture sul volto.

In questa pagina

fig. 16. La metà destra del bordo inferiore del dipinto in cui la tela originale è completamente staccata da quella di rifodero.



17

60



18



19

Pagina a fronte

fig. 17. Dettaglio dell'orecchio di Melchiorre con i colpi di lacca scura all'interno e sottili pennellate di lacca chiara nelle parti più esterne.

fig. 18. Il volto del cavaliere in cui la lacca è usata per l'ombra di contorno del viso, negli occhi, nella bocca e per segnare la direttrice e la lumeggiatura del naso.

In questa pagina

fig. 19. Dettaglio delle sottilissime linee utilizzate per posizionare correttamente gli elementi architettonici.

dipinta con la perizia, la minuziosità, la grafia simili a quelle di un dipinto di piccole dimensioni eseguito su tavola. Qui, invece, il tutto acquista il respiro delle grandi composizioni su tela tipiche della pittura veneta. Tutte considerazioni che non fanno che avallare questa incredibile scoperta, supportate dalle molte conferme emerse durante la pulitura che ci ha rivelato i segni caratteristici del maestro: piccole pennellate posizionate sempre negli stessi punti, una firma inconfondibile del suo fare pittorico (fig. 17). Basta soffermarsi sull'uso di minuti colpi di lacca dati per creare le ombre o per sottolineare i contorni e gli interni delle orecchie, delle bocche, degli occhi e persino delle vesti (incredibile è la sottilissima linea di lacca realizzata con un pelo di pennello al centro del naso di un cavaliere: fig. 18). In questo restauro non solo il confronto è stato costante, ma si è intrapresa una campagna di indagini e di analisi di laboratorio i cui risultati hanno confermato la corrispondenza della tavolozza del maestro e l'utilizzo dei pigmenti con altre sue opere di questo periodo. La superficie pittorica, durante la pulitura, ci ha peraltro offerto altre chiavi di lettura

del percorso pittorico di El Greco: sono emerse sottilissime linee bianche delineate per “mettere in bolla e in squadra” gli elementi architettonici (fig. 19) e sono affiorati pentimenti del disegno, il più evidente dei quali nella posizione dell’orecchio sinistro dell’ultimo cavaliere a destra (fig. 20).

Concludo questo breve saggio ringraziando Fabrizio Biferali per avermi coinvolto in questa scoperta, Francesco Moschini e Gianni Dessì per avermi dato la fiducia e la possibilità di affrontare un intervento così complesso ed entusiasmante e Aurelio Urciuoli, che ha seguito con passione questo progetto ed è stato, come tutti noi, travolto dal “ciclone El Greco”.

fig. 20. Dettaglio del pentimento dell’orecchio sinistro del cavaliere sull’estrema destra.



Le indagini scientifiche preliminari, eseguite sul dipinto nello stadio intermedio della pulitura (fig. 1), hanno coinvolto alcune tecniche non invasive e non distruttive: riprese con luce radente¹, riprese con microscopio ottico², riflettografie NIR³ e spettroscopia di fluorescenza dei raggi X⁴.

Dalle immagini ottenute in luce radente si evincono chiaramente delle macro *crquelures* sull'intero strato pittorico; in particolare, in alcune aree la pellicola pittorica presenta sollevamenti o lesioni che corrono lungo tutto il dipinto verticalmente, quasi a indicare un arrotolamento della tela (fig. 2).

La pennellata corposa, utilizzata per delineare le zone di luce, risulta fortemente contrastata: tale caratteristica, nonché l'esecuzione dei dettagli ornamentali con pennelli a punta fine carichi di colore, conferiscono un aspetto a rilievo e non sfumato alla pittura.

Il disegno, visibile nelle riflettografie infrarosse, è stato presumibilmente realizzato a pennello e non mostra particolari pentimenti rispetto alla composizione definitiva del quadro, eccezion fatta per il piccolo ripensamento sulla forma del viso del cavaliere in posizione frontale, che era più tondeggiante (fig. 3). Il viso degli altri due cavalieri, fortemente rimaneggiati, è ben evidente nelle immagini infrarosse (fig. 4). Le pennellate del disegno sono piuttosto spesse, soprattutto quelle per realizzare i contorni, le sopracciglia e le ombreggiature delle figure (fig. 5). In alcuni casi gli occhi sono appena accennati con tratti netti e non arrotondati (fig. 6), mentre in altri sono stati realizzati

1. Riprese eseguite con fotocamera digitale Nikon D7000 e obiettivo da microscopio 20 x.

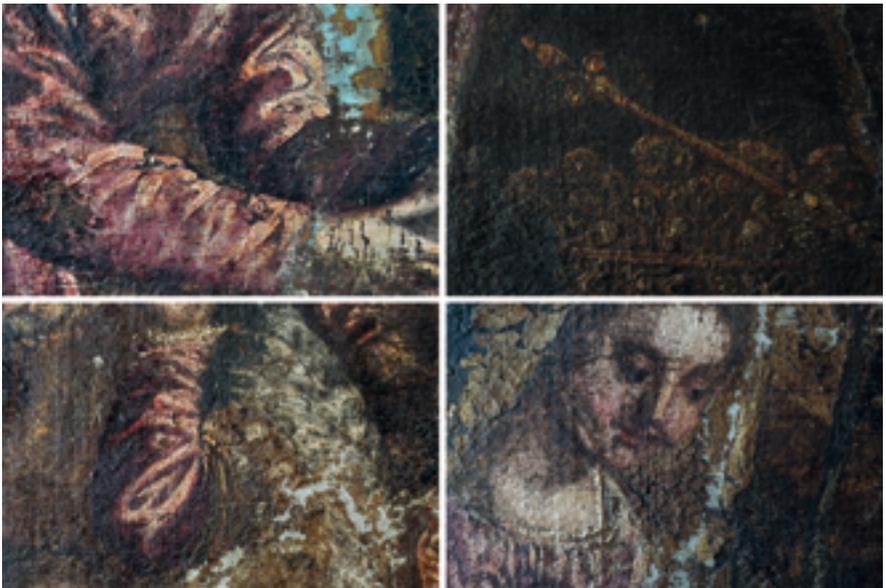
2. Riprese eseguite con fotocamera digitale Nikon D7000 e obiettivo Nikon Nikkor 50 mm.

3. Riprese eseguite con fotocamera digitale Nikon D7000, obiettivo Nikon Nikkor 50 mm e filtro passa-alto da 1000 nm.

4. Analisi eseguite utilizzando uno spettrometro ED-XRF costituito da un generatore di raggi X MiniX Amptek (anodo di rodio, $V=38$ kV, $I=50$ μ A) e un rivelatore Silicon Drift 1-2-3 SDD Amptek. Ogni spettro è stato acquisito per 300 secondi e gli spettri sono stati analizzati con il software PyMca.



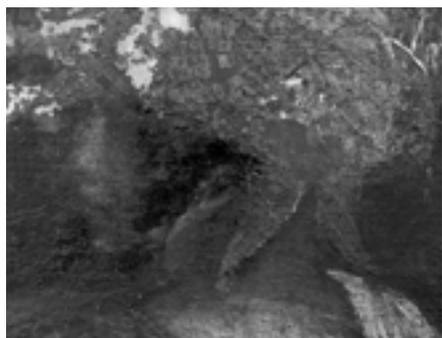
1



2



3



4

In questa pagina

Pagina a fronte

fig. 1. Fotografia del dipinto durante il restauro.

fig. 2. Fotografie di alcuni dettagli del dipinto ottenuti con luce radente.

fig. 3. Fotografia b/n (a sinistra) e riflettografia NIR (a destra) del cavaliere posizionato frontalmente.

fig. 4. Fotografia b/n (a sinistra) e riflettografia NIR (a destra) dei volti dei cavalieri di spalle.



5



6



con cura, comprese le lumeggiature, come nel caso del cavallo bianco (fig. 7). Il paesaggio dietro all'arco è stato realizzato anch'esso a pennello e non si individuano particolari pentimenti (fig. 8).

Risultati preliminari sulla tavolozza

La tavolozza del dipinto è stata dedotta parzialmente tramite la spettroscopia di fluorescenza dei raggi X, in grado di rilevare gli elementi chimici con numero atomico (Z) maggiore di 13. Questo comporta che non possono essere rilevati i pigmenti e coloranti organici, né i composti chimici. Inoltre, l'area indagata è dell'ordine dei millimetri, quindi l'interpretazione dei dati ottenuti necessita anche di immagini al microscopio

In questa pagina

fig. 5. Fotografia b/n (a sinistra) e riflettografia NIR (a destra) di san Giuseppe.

fig. 6. Fotografia b/n (a sinistra) e riflettografia NIR (a destra) di Gaspare.

Pagina a fronte

fig. 7. Fotografia b/n (a sinistra) e riflettografia NIR (a destra) del cavallo bianco posizionato lateralmente.

fig. 8. Fotografia b/n (sopra) e riflettografia NIR (sotto) del paesaggio.



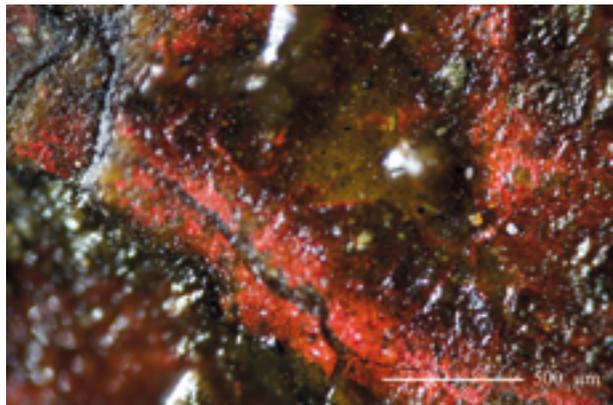
7



67

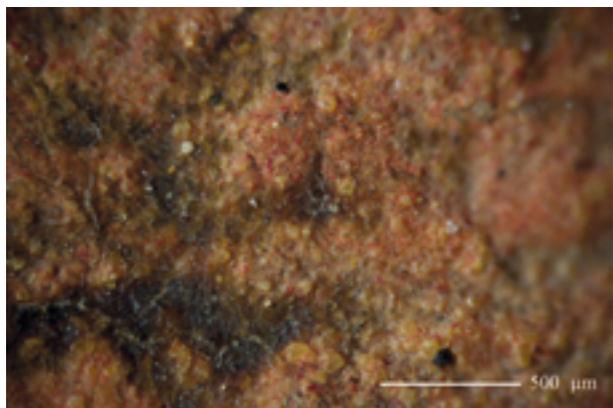


8

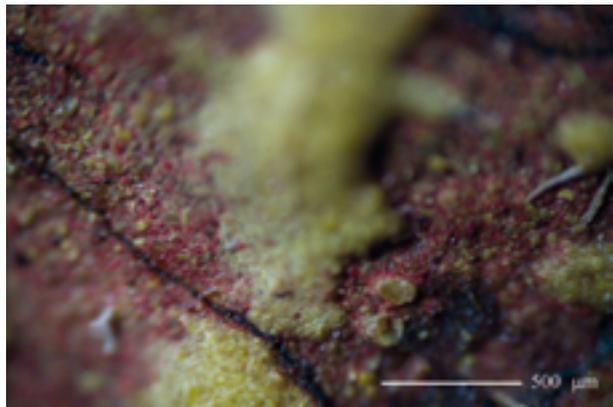


9

68



10



11

In questa pagina

fig. 9. Fotografia al microscopio ottico di un'area della cintura del cavaliere di spalle.

fig. 10. Fotografia al microscopio ottico della zona rossa del cielo.

fig. 11. Fotografia al microscopio ottico della lumeggiatura sulla veste della Madonna.

Pagina a fronte

fig. 12. Fotografia al microscopio ottico di una zona del volto del cavaliere posizionato frontalmente.



12

ottico, oltre che di sezioni stratigrafiche ove possibile. Il dipinto presenta diverse campiture di colorazione bruna che iconograficamente dovrebbero corrispondere a zone blu-celesti e nelle quali è stata riscontrata la presenza di cobalto (Co), arsenico (As), nickel (Ni), silicio (Si), potassio (K) e bismuto (Bi), quest'ultimo rilevato nel velo della Madonna e nel cielo, che fanno presupporre l'uso di smaltino.

69

La corazza del cavaliere di spalle è stata realizzata con giallorino (giallolino), caratterizzato dalla presenza di stagno (Sn) e piombo (Pb), anche se quest'ultimo è presente in tutti i punti analizzati e presumibilmente caratterizza lo strato preparatorio.

Gli elementi decorativi e gli ornamenti che presentano una tonalità rosso vivido, quali il mantello del cavallo o la cintura del cavaliere di spalle a cavallo (fig. 9), sono stati realizzati impiegando un'ocra rossa oppure ematite, mentre la campitura rossa nel cielo, posta probabilmente sotto lo strato di smaltino (fig. 10), è caratterizzata da cinabro. La veste della Madonna e la casacca del cavaliere sono verosimilmente eseguiti con una lacca poiché si riscontrano pochi conteggi di ferro e mercurio, anche se l'alluminio, uno dei mordenti più utilizzati, non è stato rilevato. Al contrario, nella casacca è stato riscontrato il bromo (Br), che può suggerire l'uso della porpora (6,6-Dibromoindigo), aspetto questo che rimane ancora da indagare.

Le lumeggiature sulla veste della Madonna sono state realizzate forse con biacca, ma anche con giallorino, in quanto si riscontra la presenza di stagno e si osserva una colorazione giallastra dall'immagine al microscopio ottico (fig. 11).

Le ombreggiature dei volti sono state realizzate con cinabro, presente probabilmente anche nelle zone più chiare dell'incarnato, e terra d'ombra, caratterizzata dalla presenza di manganese (Mn). La stessa considerazione vale per i capelli e per l'ombra dei lineamenti del cavaliere posizionato frontalmente, anche se in quest'ultimo caso potrebbe essere stata aggiunta una lacca, considerando la tonalità violacea che mostra al microscopio ottico (fig. 12).

Le campiture relative al prato sono caratterizzate dalla presenza di un pigmento a base di rame, mentre la parte più chiara è caratterizzata anche da giallorino.

Non si può escludere la presenza di pigmenti neri costituiti da elementi a basso numero atomico e in alcune aree scure è stata riscontrata anche la presenza di fosforo, che suggerisce l'uso di un nero d'ossa.

Cronologia della vita di El Greco
dalla nascita al trasferimento a Toledo
1541-1577



1

fig. 1. El Greco, *Autoritratto* (?).
New York, Metropolitan
Museum of Art.

1541 Domínikos Theotokópoulos (fig. 1) nasce a Candia, l'odierna Iraklion, nell'isola di Creta. La città, che all'epoca contava circa 15.000 abitanti, è il principale centro artistico greco dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453 e il più importante per la produzione e l'esportazione di icone fino alla conquista ottomana del 1669. Il padre Georgios, morto nel 1556, esercita la professione di mercante ed esattore delle imposte per conto della Repubblica di Venezia, da cui l'isola dipende sin dal 1204. Anche il fratello maggiore Manoussos, che si sarebbe preso cura di Domínikos dopo la morte del padre, è esattore al servizio delle magistrature veneziane delle entrate fiscali in Creta.

1563 Già padroneggia la tecnica della tempera all'uovo e può fregiarsi della qualifica di maestro nella pittura di icone.

1566 Ottiene dal governo veneziano l'autorizzazione a vendere all'asta tra il 26 e il 27 dicembre «un quadro della Passione del nostro Signor Giesù Christo, dorato, per quanto sarà stimato da periti», identificato con un'icona-altarolo realizzata a tempera e oro su tavola (cm 33,5 x 26,5) della collezione Velimezis ad Atene. Georgios Klontzas, il maggior iconografo dell'epoca insieme con Michael Damaskinós, valuta il dipinto 70 ducati.

1567 Probabile data dell'approdo a Venezia, dove soggiorerà per tre anni forse muovendosi nell'ombra del fratello Manoussos e transitando per le prestigiose botteghe di Tiziano e del Tintoretto.

1568 Il 18 agosto spedisce al cartografo Georgios Sideris a Candia alcuni disegni non meglio identificati e dei quali si ignora la paternità, ma forse preparatori per un



fig. 2. El Greco, Ritratto di Giulio Clovio (part.). Napoli, Museo di Capodimonte.

portolano del Mediterraneo disegnato nel 1570 dal Sideris e scoperto recentemente (Londra, Central Saint Martins, Museum and Study Collection).

1570 Il 16 novembre il miniatore croato Giulio Clovio lo raccomanda con una lettera al potente cardinale Alessandro Farnese, nipote del defunto papa Paolo III (1534-1549), scrivendogli che è appena giunto a Roma «un giovane candiotto, discepolo di Titiano», definito «raro nella pittura» e in particolare nel genere del ritratto, tanto da aver dipinto un autoritratto «che fa stupire tutti questi pittori di Roma». Grazie al successo della missiva, con cui il Clovio – al servizio dei Farnese dal 1540 – chiede al cardinale che El Greco sia accolto «sotto l'ombra di Vostra Signoria illustrissima et reverendissima senza spesa alcuna del vivere, ma solo de una stanza nel palazzo Farnese per qualche poco di tempo, cioè per finché egli si venghi ad accommodare meglio», il maggiordomo Ludovico Tedeschi assegna al pittore un alloggio in palazzo Farnese, dove sarà ospitato per i successivi diciannove mesi. Alla fine dell'anno o all'inizio del 1571, verosimilmente per ringraziarlo di averlo introdotto nella ristretta corte farnesiana, dipinge un vivido *Ritratto di Giulio Clovio* (fig. 2), raffigurato mentre mostra il prezioso libro d'ore miniato nel 1546 per il cardinal Alessandro Farnese, meglio noto come *Ore Farnese*, oggi conservato alla Morgan Library and Museum di New York.

75

1572 Senza motivi apparenti viene allontanato dalla cerchia di Alessandro Farnese e dal suo palazzo romano: a nulla serve la lettera del 6 luglio in cui chiede delucidazioni al porporato sulla improvvisa cacciata dai suoi famigliari, lamentandosi di non meritare di essere «scacciato et mandato via di questa sorte» e sollecitando al suo ex protettore una spiegazione, perché gli «saria molto caro saperla per sodisfattion mia et del mondo, che di ciò si meraviglerà assai». Costretto a



fig. 3. El Greco, *Veduta di Toledo*. New York, Metropolitan Museum of Art.

guadagnarsi da vivere con il suo mestiere, ma ormai privo di una protezione influente, il 18 ottobre si iscrive alla Compagnia di San Luca e alla fine dell'anno apre una bottega a Roma, attiva fino al suo trasferimento in Spagna e in cui si formerà il suo unico discepolo italiano noto, il toscano Lattanzio Bonastri da Lucignano.

1577 Dopo un soggiorno nell'autunno del 1576 a Madrid, dove consegna a Filippo II l'*Allegoria della Lega santa* o *Adorazione del nome di Gesù* (Museo del Prado) con la speranza di ottenere dal re di Spagna un incarico per il monastero dell'Escorial, si trasferisce a Toledo. Nella ex capitale spagnola, dove il pittore si sarebbe spento il 7 aprile 1614 e di cui avrebbe dipinto intorno al 1600 una celeberrima veduta (fig. 3), il decano della cattedrale don Diego de Castilla, padre del don Luis de Castilla conosciuto dal Greco a Roma, gli commisiona il retablo maggiore per la chiesa del convento di Santo Domingo el Antiguo (fig. 4) con l'impegno – sottoscritto tra le parti l'8 agosto – di terminarlo entro venti mesi.

77



fig. 4. El Greco, *Trinità*. Madrid, Museo nacional del Prado.







ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2018
da LitografTodi

© Copyright 2018
Accademia Nazionale di San Luca
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-34-2

Questo volume è incentrato sulla scoperta e sul restauro di un inedito dipinto giovanile di El Greco, un'*Adorazione dei magi* a olio su tela, già custodita nei depositi dell'Accademia Nazionale di San Luca e attribuita a generica scuola veneta del XVII secolo, sovrapponibile iconograficamente all'*Adorazione dei magi* del Museo Benaki ad Atene, un'opera di dimensioni ridotte dipinta dall'artista a tempera su tavola. Sottoposto tra la primavera e l'autunno del 2018 a un approfondito restauro e ad analisi condotte con le più avanzate strumentazioni tecnologiche in uso nella diagnostica dei beni culturali, il quadro di San Luca ha rivelato l'inconfondibile maniera di El Greco prima del trasferimento in Spagna, offrendo alla comunità degli studiosi e al pubblico appassionato d'arte una nuova opera del geniale maestro cretese.

La sua autografia è stata confermata da studiosi di fama internazionale quali Nano Chatzidakis, Fernando Marías e Lionello Puppi.

ISBN 978-88-97610-3-42



9 788897 610342