



L'Arte dei Brea tra Francia e Italia

conservazione e valorizzazione

L'Art des Brea entre France et Italie

conservation et valorisation

Atti del Convegno
Genova, Convento di Santa Maria di Castello
31 ottobre 2005

a cura di
Maria Teresa Orengo

ALL'INSEGNA DEL GIGLIO

In coperta:
particolare “Madonna del Rosario”, Ludovico Brea, 1513,
Convento di San Domenico Taggia

Edizione e distribuzione:
© 2006 All’Insegna del Giglio s.a.s. – Via della Fangosa, 38 – 50032 Borgo San Lorenzo (FI)
Tel. +39 055 8450216 – Fax +39 055 8453188 – e-mail: redazione@edigiglio.it – www.edigiglio.it

ISBN 88-7814-327-8

PRESENTAZIONE

PRÉSENTATION

Con i finanziamenti del programma europeo Interreg III A ALCOTRA l'Assessorato alla cultura della Regione Liguria, in collaborazione con Conseil General des Alpes Maritimes, ha realizzato un percorso storico artistico finalizzato ad identificare le opere dei pittori della famiglia Brea e, in particolar modo le opere del suo artista maggiore, Ludovico, al fine di approfondirne la conoscenza. Il progetto, rivolto all'individuazione e alla catalogazione delle opere di Ludovico Brea e dei fratelli appartenenti alla sua bottega, in Italia e in Francia, si propone di avviare il pubblico ai luoghi per i quali tali opere erano state realizzate, mettendo a sua disposizione apparati didattici adeguati.

Sono stati infatti Antonio, Francesco e Ludovico Brea ad abbellire le chiese nel distretto di Nizza e nella Liguria di Ponente tra il 1420 e il 1525: il progetto vuole offrire una fruizione coordinata di queste opere attraverso percorsi turistici che permettano di cogliere le peculiarità dell'arte religiosa del XV e XVI secolo collegando tra loro le realtà presenti sul territorio.

Ho ritenuto, in fase di predisposizione del progetto, di realizzare un convegno di studio finalizzato a definire le figure artistiche di Ludovico, Antonio e Francesco Brea e a creare un tavolo di confronto sullo spinoso tema delle attribuzioni. Era infatti necessario arrivare a scambi di opinioni tra studiosi italiani e francesi per affrontare l'attribuzione a Ludovico Brea di alcune opere, presenti sul territorio ligure e su quello francese, stante la presenza di una certa discontinuità qualitativa nelle opere in questione.

Gli atti del convegno, presentati in lingua italiana e francese, forniscono materiale prezioso per fare il punto sulle attribuzioni e per ricostruire la cultura figurativa di Ludovico Brea e la sua fortuna critica. Sono stati inoltre analizzati i diversi fattori che hanno determinato una certa discontinuità nell'opera di Ludovico e sono state chiaramente definite le influenze culturali con cui il maestro è venuto a contatto e con cui si è misurato. Di indubbio interesse l'opinione, condivisa dagli studiosi, che Ludovico Brea, al pari di altri artisti della sua epoca, abbia operato con una consistente ed organizzata presenza di collaboratori. Alcuni questi erano dotati di una propria personalità artistica e hanno coadiuvato il maestro nella realizzazione di diverse commissioni, secondo una collaudata

Avec les financements du programme européen Interreg III A ALCOTRA l'Assessorat à la culture de la Région Ligurie, en collaboration avec Conseil Général des Alpes Maritimes, a réalisé un parcours historique-artistique orienté à identifier les œuvres des peintres de la famille Brea et, en particulier, les œuvres de son artiste principal, Ludovico, pour en approfondir la connaissance. Le projet, orienté à individuer et à cataloguer les œuvres de Ludovico Brea et de ses frères appartenants à son atelier, en Italie et en France, a l'intention d'approcher le public aux lieux pour lesquelles les œuvres avaient été réalisées, mettant à disposition des appareils didactiques adéquats.

Antonio, Francesco et Ludovico Brea ont été ceux qui ont embelli les églises dans la zone de Niçe et de la Ligurie du Ponent entre 1420 et 1525 : le projet veut offrir une jouissance coordonnée de ces œuvres grâce à des parcours touristiques qui permettent de saisir les caractères de l'art religieuse du XV et XVI siècle reliant entre eux les réalités présentes dans le territoire.

J'ai cru, dans la phase de préparation du projet, de réaliser un congrès d'étude orienté à définir les figures artistiques de Ludovico, Antonio et Francesco Brea et de créer une confrontation sur l'épineux thème des attributions. Arriver à échanges d'opinions entre des spécialistes italiens et français était nécessaire pour affronter l'attributions à Ludovico Brea de quelques œuvres, présentes sur le territoire ligurien et français, vue la présence d'une certaine discontinuité qualitative dans les œuvres en question.

Les acts du congrès, présentés en langue italienne et française, fournissent matériel précieux pour faire le point sur les attributions et pour reconstruire la culture figurative de Ludovico Brea et sa fortune critique. Les différents facteurs qui ont déterminé une certaine discontinuité dans l'œuvre de Ludovico ont été analysés, et les influences culturelles avec lesquelles le maître a été en contact et avec lesquelles il se mesura, ont été définies clairement. C'est sans doute l'intérêt pour l'opinion, partagée par les spécialistes, que Ludovico Brea, comme des autres artistes de son époque, ait opéré avec une présence consistante et organisée de collaborateurs. Quelques-uns de ceux-ci étaient doués d'une propre personnalité artistique et ont collaboré avec le maître dans la réalisation des

pratica di bottega, permettendogli di agire su un territorio molto ampio e di accettare incarichi da eseguire in tempi ristretti. Sono state quindi esaminate le opere allo scopo di indentificare i vari collaboratori e ed è stata ipotizzata una suddivisione del lavoro all'interno di quella che doveva essere una bottega ampia e ben strutturata, di cui faceva probabilmente parte anche il fratello di Ludovico, Antonio.

différents ordres, selon une essayée expérience d'atelier, lui permettant d'agir dans un territoire très vaste et de accepter charges à exécuter en temps brefs. Les œuvres ont été examinées avec le but de identifier les différents collaborateurs et une subdivision du travail à l'intérieur de celui qui devait être un atelier vaste et bien structuré, dont le frère de Ludovico, Antonio, probablement faisait partie aussi.

Dott. Fabio Morchio

Assessore alla Cultura della Regione Liguria
Assesseur à la Culture de la Région Ligurie

*Christiane Eluère**

BREA E L'ORO

BREA ET L'OR

L'importante presenza dell'oro sulla pala di San Nicola di Monaco attira l'attenzione. Il metallo prezioso riveste non solo le colonne della cornice, piattaforma e cornicioni scolpiti nel legno ma anche alcuni bordi degli abiti, soprattutto gli sfondi d'oro e le aureole. Questi ultimi due aspetti, legati direttamente alle zone dipinte della pala meritano di essere approfondite.

Il decoro in rilievo o incavato delle aureole è destinata a metterle in risalto, a farle brillare sotto i riflessi dei bagliori vacillanti delle candele. Gli sfondi d'oro simboleggiano la purezza, l'immaterialità, il carattere sacro dei personaggi o delle scene presentate in ogni pannello. Una indagine è svolta a partire da osservazioni realizzate sulla pala di Monaco e su altre opere di Brea conservate nei paesi nizzardi e nel ponente ligure, zone dove tutta una produzione di queste pale con elementi dorati è particolarmente importante alla fine del Quattrocento.

I. LE AUREOLE

Le aureole della pala di San Nicola di Monaco

I protagonisti principali portano un'aureola dal decoro complesso, in rilievo, muniti di una iscrizione circolare. Altri, meno importanti, hanno solo un decoro in rilievo, senza iscrizioni.

In totale si riconoscono **sette varietà** decorative nelle aureole della pala:

1. Aureole con iscrizione

Le lettere in caratteri romani emergono in rilievo su uno sfondo d'oro granato. Questa combinazione di tecniche decorative permette di creare un contrasto e di attirare la luce su piani differenti.

1) Aureola inscritta e sfondo granato tra bordini in rilievo; Nicola che porta inoltre la mitra dorata e ornata di pietre (Fig. 1).

* Conservatore in capo del Patrimonio. Centro di Ricerche e di Restauro dei Musei di Francia, Parigi.

L'importante presenza d'or sur le retable de Saint Nicolas de Monaco attire l'attention. Le métal précieux revêt non seulement les colonnettes d'encadrement, dais et entablements de bois sculptés, mais aussi certaines bordures de vêtements, surtout les fonds d'or et les auréoles. Ces deux derniers aspects directement liés aux zones peintes du retable méritent à notre avis d'être approfondis.

L'ornementation en relief ou en creux des auréoles est destinée à les mettre en valeur, les faire briller sous les reflets des lueurs vacillantes des cierges. Les fonds d'or symbolisent la pureté, l'immatérialité, le caractère sacré des personnages ou des scènes présentés sur chaque panneau.

Une enquête est constituée à partir d'observations réalisées sur le retable de Monaco et d'autres œuvres de Bréa conservées dans le pays niçois et le ponent ligure, zone où toute une production de ces retables à éléments dorés est particulièrement importante à la fin du Quattrocento.

I. LES AUREOLES

Les auréoles du retable de Saint Nicolas de Monaco

Les principaux protagonistes portent une auréole au décor complexe, en relief, muni d'une inscription circulaire. D'autres, moins importants, ont seulement un décor en relief, sans inscription.

Au total, on dénombre **sept variétés** décoratives dans les auréoles du retable:

1. Auréoles à inscriptions

Les lettres en caractères romains émergent en relief sur un fond d'or grené. Cette combinaison de techniques décoratives permet de créer un contraste et d'accrocher la lumière sur des plans différents.

1) Auréole à inscription et fond grené entre bourrelets en relief: Nicolas, qui porte en outre la mitre dorée et ornée de cabochons (Fig. 1).

* Conservateur en chef du Patrimoine. Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Paris.

2) Aureole inscritte, sfondo granato e bordini periferici; più festoni in rilievo: i quattro santi del registro principale (Michele, Stefano, Lorenzo, Maddalena) più la vergine e l'arcangelo dell'Annunciazione (Fig. 2).

2. Aureole senza iscrizione

3) Aureole a bordini circolari e motivi a festoni in rilievo: San Bernardo, Santa Chiara, San Biagio, Santa Giulia (personaggi raffigurati sui pannelli laterali) (Fig. 3).

4) Un'aureola è di tipo simile, quella di Santa Devota (il decoro comporta, in più, delle pastiglie in rilievo sopra i festoni).

5) Aureole a bordini circolari, pastiglie e festoni in rilievo: Santa Barbara, Santa Brigida, Santa Margherita, san Giovanni Battista (Fig. 4).

6) Aureole a larghi raggi piatti espansi: l'agnello e Gesù Bambino, il Cristo della Pietà.

7) Aureole con motivi a fiori a petali stilizzati, una sorta di "rosette" fatte di pastiglie in rilievo accompagnate da festoni con estremità rotondeggianti: Sant'Anna (questa variante la si ritroverà più tardi, segnatamente sulla pala di Dolceacqua).

3. Tecniche d'esecuzione

3.1 I motivi in rilievo

Le lettere delle iscrizioni sono lavorate una ad una come è testimoniato dalle differenze nell'esecuzione di ciascuna. Il rilievo delle lettere è verosimilmente costituito nello stesso modo delle bordature, sarebbe a dire a mano libera con l'applicazione di rinforzi di gesso come li descrive Cennino Cennini¹. Si osservano infatti numerose irregolarità negli spessori e nelle tracce. Il contorno dell'aureola era preparato attraverso dei riferimenti eseguiti al compasso, che lasciavano talvolta delle tracce.

Spesso tocchi di pittura passavano al di sotto delle estremità delle aureole che terminavano in smussature a livello dello sfondo dei visi seguendo senza dubbio un disegno preparatorio o dei riferimenti.

3.2 Il decoro d'oro "granato"

Parte dalla base delle lettere dove si osservano dei piccoli punti allineati con cura, poi più disordinati nello spazio tra le lettere (Fig. 5). L'artista doveva utilizzare un semplice attrezzo a punta morbida, uno stiletto di metallo oppure di legno duro o d'osso. Inizialmente ha sottolineato coscienziosamente i contorni delle lettere giustapponendo accuratamente le pressioni di un utensile a punta morbida a uno o più denti. Il resto del riempimento è più libero come si osserva ugualmente sulla bordatura dell'abito di San Lorenzo (Fig. 6).

2) Auréoles à inscription, fond grené, bourrelets périphériques, plus festons en relief: les quatre saints du registre principal (Michel, Etienne, Laurent, Madeleine) plus la vierge et l'archange de l'Annonciation (Fig. 2).

2. Auréoles sans inscription

3) Auréoles à bourrelets circulaires et motif de festons en relief: Saint Bernard, Sainte Claire, Saint Blaise, Sainte Julie (personnages figurés sur les panneaux latéraux) (Fig. 3).

4) Une auréole est de type proche, celle de Sainte Dévote (le décor comporte, en plus, des pastilles en relief sous les festons).

5) Auréoles à bourrelets circulaires, pastilles et festons en relief: Sainte Barbe, Sainte Brigitte, Sainte Marguerite, Saint Jean-Baptiste (Fig. 4).

6) Auréoles à larges rayons plats évasés: l'agneau et l'enfant Jésus, le Christ de Pitié.

7) Auréole à motifs de fleur à pétales stylisées, sorte de «rosettes» faites de pastilles en relief, accompagnées de festons à extrémités bouletées: Sainte Anne (cette variante se retrouvera plus tard, notamment sur le retable de Dolceacqua).

3. Techniques d'exécution

3.1 Les motifs en relief

Les lettres des inscriptions sont façonnées une à une comme en témoignent des différences dans l'exécution de chacune. Le relief des lettres est vraisemblablement constitué de la même façon que celui des bourrelets, c'est-à-dire à main levée probablement par application de surépaisseurs de gesso comme le décrit Cennino Cennini¹. On observe en effet de nombreuses irrégularités dans les épaisseurs et dans les tracés. Le contour de l'aureole était préparé par des repères exécutés au compas, laissant parfois des traces.

Souvent des touches de peinture passent au dessus des extrémités des auréoles qui se terminent en "sifflet" (en biseau), au niveau du bas des visages, suivant sans doute un dessin préparatoire ou des repères.

3.2 Le décor d'or "grené"

Il part de la base des lettres où l'on observe des petits points alignés avec soin, puis plus désordonnés dans les espaces entre les lettres (Fig. 5). L'artiste devait utiliser un simple outil à pointe mousse, un stilet de métal ou même de bois dur ou d'os. Il a d'abord souligné consciencieusement le contour des lettres en juxtaposant soigneusement les pressions d'un outil à pointe mousse à une ou plusieurs dents. Le reste du remplissage est plus libre, tel qu'on l'observe également sur les bordures du vêtement de Saint Laurent (Fig. 6).

¹ C. CENNINI (commentato da Franco Brunello) *Il libro dell'arte*, 2001.

¹ C. CENNINI (commentato da Franco Brunello) *Il libro dell'arte*, 2001.

Ch. CXXIV de “Il libro dell’arte” de C. Cennini: «*Come si rivlieva di gesso sottile in tavola e come si legano le pietre preziose*»

...il tuo gesso in uno vasellino su’un testo di cenere calda e un vasellino d’acqua chiara calda, pero che spesso ti conviene lavare il pennello; essendo questo pennello di vaio sottiletto e un poco lunghetto trogliendo bellamente del gesso caldo con la punta del dette pennello e andare prestamente a rilevare quello che vuoi. E se rilevassi alcune fogliette, disengale prima come fai la figura e non ti curare di rilevare molte ne troppe cose confuse; ché quando fai i tuoi fogliami piu chiari, tanto gittano meglio al granare colla rosetta e possonsi meglio brunire con la pietra. Alcuni maestri sono, che, poiché hanno rilevato quello che vogliono, danno una volta o due di gesso, di quello che hanno ingessato la detta ancona, pur di gesso sottile, con pennellitto morbido di setole...

Ch. CXL:

«*Come devi principalmente volgere le diademe e granare in su l’oro e ritagliare i contorni delle figure*»

“Quando hai brunita e compiuta la tua ancona a te conviene principalmente torre il sesto (copasso), voltare (disegnare a cerchio) le tue corono o ver diademe, granarle, cogliere alcuni fregi, granarle con istampe minute che brillino come panico (stampi che abbiano piccoli rilievi come grani lucenti di miglio)...

Questo granare che io ti dico, è de belli membri che abbiamo: e possi granare a disteso, come ti ho detto, e possi granare à rilievo; che con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu poi in un campo d’oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiano nell’oro; cioè nelle pieghe e nelli scuri non granare niente... perché il granare, tanto viene a dire come chiareggiare l’oro. Ma prima che grani una figura o fogliame, disegna in sul campo dello oro quello che tu vuoi fare con stile d’argento o ver d’ottone.

Altre aureole decorate

Sembra che le aureole con iscrizione che saranno numerose nelle opere del Brea si siano integrate nelle sue abitudini a partire soprattutto dalla pala “Della Rovere” di Savona (1490). Da notare come le iscrizioni del Brea siano sempre in caratteri romani mentre le iscrizioni in leggero rilievo su fondo granito adottate già nel XIV° secolo da altri artisti siano generalmente in caratteri “gotici” (rif. Barnaba da Modena, Taddeo di Bartolo o Nicolò da Voltri – fine del XIV secolo inizio del XV)².

² ALGERI, DE FLORIANI 1991 (parte prima, *Ai confini del medioevo*, ALGERI, p. 17-89).

Ch. CXXIV du “Il libro dell’arte” de C. Cennini: «*Come si rivlieva di gesso sottile in tavola e come si legano le pietre preziose*»

...il tuo gesso in uno vasellino su’un testo di cenere calda e un vasellino d’acqua chiara calda, pero che spesso ti conviene lavare il pennello; essendo questo pennello di vaio sottiletto e un poco lunghetto trogliendo bellamente del gesso caldo con la punta del dette pennello e andare prestamente a rilevare quello che vuoi. E se rilevassi alcune fogliette, disengale prima come fai la figura e non ti curare di rilevare molte ne troppe cose confuse; ché quando fai i tuoi fogliami piu chiari, tanto gittano meglio al granare colla rosetta e possonsi meglio brunire con la pietra. Alcuni maestri sono, che, poiché hanno rilevato quello che vogliono, danno una volta o due di gesso, di quello che hanno ingessato la detta ancona, pur di gesso sottile, con pennellitto morbido di setole...

Ch. CXL:

«*Come devi principalmente volgere le diademe e granare in su l’oro e ritagliare i contorni delle figure*»

“Quando hai brunita e compiuta la tua ancona a te conviene principalmente torre il sesto (copasso), voltare (disegnare a cerchio) le tue corono o ver diademe, granarle, cogliere alcuni fregi, granarle con istampe minute che brillino come panico (stampi che abbiano piccoli rilievi come grani lucenti di miglio)...

Questo granare che io ti dico, è de belli membri che abbiamo: e possi granare a disteso, come ti ho detto, e possi granare à rilievo; che con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu poi in un campo d’oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiano nell’oro; cioè nelle pieghe e nelli scuri non granare niente.. perché il granare, tanto viene a dire come chiareggiare l’oro. Ma prima che grani una figura o fogliame, disegna in sul campo dello oro quello che tu vuoi fare con stile d’argento o ver d’ottone.

Autres auréoles décorées

Il semble que les auréoles à inscription qui seront nombreuses dans les œuvres de Bréa sont intégrées dans ses habitudes à partir surtout du retable «della Rovere» de Savone (1490). A noter que les inscriptions chez Brea sont toujours en caractères romains alors que les inscriptions en léger relief sur fond grené adoptées déjà au XIVe siècle par d’autres artistes sont généralement en caractères «gothiques» (cf. Barnaba da Modena, Taddeo di Bartolo ou Nicolò da Voltri (fin du XIVe-début du XVe siècle)².

² ALGERI, DE FLORIANI 1991 (parte prima, *Ai confini del medioevo*, ALGERI, p. 17-89).