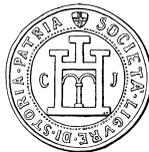


ATTI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
Nuova Serie – Vol. XLV (CXIX) Fasc. II

Storia della cultura ligure

a cura di
DINO PUNCUH

4



GENOVA MMV
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

La scultura e la pittura dal Duecento alla metà del Seicento

Franco Renzo Pesenti

I. Dal Medioevo al Rinascimento

1. *La scultura del Due-Trecento*

Sono i portali della Cattedrale di S. Lorenzo, laterali e di facciata, le testimonianze più significative rimaste dell'impiego della scultura durante il XII secolo e l'inizio del seguente. Anche se rimane ancora incerto quanto dell'impegno nel perfezionare la cattedrale sia dovuto all'iniziativa delle autorità comunali od ecclesiastiche appare almeno che nel loro succedersi temporale fra le molte lotte intestine tali iniziative segnarono un momento di presa di coscienza e di affermazione del senso dell'unità cittadina e dell'immagine che se ne perseguiva; d'altra parte dall'assommarsi dei variegati innesti culturali cui danno luogo tali realizzazioni testimoniano dell'ampliarsi in ogni direzione dei rapporti e degli scambi nel periodo che avvia la maggiore espansione politica ed economica della città. L'erezione del portale di S. Gottardo pare contemporanea alla costruzione delle mura del Barbarossa (1155-1158). Può essere significativo che l'affermarsi della istituzione podestarile (1191) come rimedio alle lotte nobiliari interne, che trovavano ragione e occasione anche nelle elezioni dei consoli, sia del tutto vicino nel tempo alla decisione del completo rifacimento in forme gotiche della cattedrale, da attuare con una ricchezza di materiali e di elaborazione degli stessi che ha pochi paragoni.

Il portale laterale nord, di S. Giovanni, databile al terzo-quarto decennio del Millecento, che afferma la tipologia del portale romanico a Genova e che verrà integrato dopo pochi decenni dal protiro a due ordini, vede maestranze operose in loco, ma di cultura lombarda. Sono i *magistri Antelami* per la costruzione, cui si aggiungono gli scultori più itineranti di estrazione lombardo-comasca con lo specifico repertorio presentato dalle lastre degli stipiti e dalle colonnine, con immagini vegetali e di animali mostruosi. Tratto che apparirà



Figura 1 - *Portale maggiore della facciata* (particolare). Genova, Cattedrale di San Lorenzo.

molto diffuso nel seguito cittadino della decorazione scultorea, è l'uso degli *spolia*; qui per l'architrave viene utilizzato un brano di cornice romana. Ugual reimpiego è nel pressoché contemporaneo portale di facciata di S. Maria di Castello, che ha peraltro più nitida l'impaginazione e più leggibile la stretta coerenza tra l'approccio all'antico e il proporre una tendenza più agile nelle membrature. Il portale della chiesa di S. Cosma e Damiano, di appena dopo la metà del secolo, nel suo essere composito, tra dicromia delle membrature, riutilizzazione dell'antico nell'architrave, commistioni culturali nelle sculture dei capitelli e impiego della tarsia policroma nella fascia orizzontale della lunetta mostra quasi antologicamente suggestioni e fermenti presenti al momento dell'erezione del portale laterale sud di S. Gottardo in Duomo.

Di quanto rimasto in Genova il primo monumento dove la scultura non si mostri magari in autonomia, ma sostanzialmente marginale rispetto alle strutture architettoniche, è il portale sud della Cattedrale, di via S. Lorenzo, il portale detto *di S. Gottardo*. Qui la scultura degli stipiti, delle colonnine dello strombo, della fascia capitellare, delle modanature della lunetta mostra di essere stata intuita e progettata, con i suoi andamenti di sviluppo e nella ricchezza espressiva delle rappresentazioni, come componente fondamentale dell'organismo architettonico, divenendo elemento di mediazioni tra la limpida ed agile definizione delle membrature e la qualificazione dicromica di marmo e pietra nera delle strutture più esterne del portale; dicromia che è ripresa significativamente nell'alternanza delle modanature interne della lunetta. Questa unitarietà di concezione, se non incrina la distinzione per l'arte del periodo a Genova tra *magistri Antelami*, i costruttori, e l'apporto per la scultura sostanzialmente di artisti forestieri, di utilizzazione funzionale ed episodica, mostra per lo meno un apice di questa collaborazione pienamente risolta. Chiaramente anticipatrice delle scelte attuate nella costruzione dei portali della facciata mostra il permanere almeno intorno alla costruzione della Cattedrale di una consapevolezza artistica non del tutto subordinata agli apporti esterni e capace di suggestioni originali. La critica ha rilevato la presenza di almeno due scultori preminenti e distinti nella decorazione del lato sinistro e nel lato destro della decorazione del portale, di comune matrice lombardo-emiliana, dell'ambito della cultura figurativa dopo Wiligelmo, e il secondo anche con richiami al portale nord, di S. Giovanni, della Cattedrale. Per le parti più funzionalmente architettoniche, architrave, fascia dei capitelli fogliati, capitelli del protiro, ha visto la presenza di un artista più evidentemente in rapporto con la scultura toscana. Credo però che per la densità narrativa ricca di allusioni, la specificità delle immagini e la

scioltezza della loro coordinazione, realizzate nello sviluppo della decorazione degli stipiti e dello strombo, resti qualcosa da indagare almeno per quanto riguarda elementi di cultura figurativa (ad es. giunti attraverso la miniatura) provenienti dal nord anche estremo dell'Europa.

La tipologia del portale delle chiese quale si è affermata in Genova fino alla costruzione del portale di S. Gottardo della Cattedrale trova una decisamente diversa attuazione verso il 1180 nella costruzione del portale meridionale della chiesa di S. Siro, con protiro su colonne appoggiate a leoni. Non sembra possibile ipotizzare lo specifico aspetto dell'insieme che pur dovette essere di molto impegnato. Sono rimasti i due leoni con le basi scolpite delle colonne, conservati nel Museo di S. Agostino. I leoni, di robusta ed efficace espressività, mostrano un'interpretazione semplificata dei leoni realizzati da Maestro Guglielmo per il pulpito della Cattedrale di Pisa, portato a Cagliari nel Trecento, anche se più settentrionale si dimostra la cultura dell'artista nella decorazione delle basi delle colonne. La soluzione del portale di S. Siro è forse stata tenuta presente nel progetto della facciata di S. Lorenzo. Dei contatti con Pisa sono testimonianza anche i modi della realizzazione dei capitelli delle porte delle mura *del Barbarossa* (1155-1158), Porta Soprana e Porta di S. Fede (dei Vacca); il confronto con Pisa – qui i capitelli mostrano un palese appoggiarsi sui modi di alcuni capitelli del duomo pisano – motivò certo anche l'impegno artistico in un momento di forte qualificazione dell'aspetto della città, allora in piena ascesa politica ed economica e densa di fervore edilizio.

Scarse sono tuttavia le testimonianze rimaste di applicazione di sculture figurate nell'architettura; spiccano i leoni a rilievo della loggia dei Luxoro, del 1160 circa, che del linguaggio lombardo al momento diffuso propongono accenti più classicistici e paiono anticipare in questo aspetto le inflessioni dei due rilievi di *venationes* reimpiegati nell'alto, ai lati del portale centrale di S. Lorenzo. La forte recettività culturale di Genova ad iniziare dalla seconda metà del Millecento dalle più diverse direzioni trova nella scultura un episodio specifico con i capitelli del chiostro di S. Andrea della Porta, ricomposto presso Porta Soprana nel 1923; della metà del secolo sono i capitelli figurati dei lati sud ed ovest, giacché il resto è del rifacimento della fine del Duecento del monastero benedettino femminile. Sviluppano, anche sulla traccia delle tendenze narrative dell'arte di Nicolò, lo scultore di Ferrara e di Verona, una varietà tematica e un'animazione espressiva di pieno risalto; trovano un seguito probabilmente ad opera delle stesse maestranze nei capitelli che ornano il falso matroneo frutto delle modifiche operate intorno al 1160 nella chiesa di S.

Donato. Qui i pochi capitelli figurati propongono la stessa vivacità nella rappresentazione. Il chiostro dei canonici della Cattedrale di S. Lorenzo, di una ventina di anni successivo, tralascerà sostanzialmente il decoro a figure.

Due opere, sicuramente di artisti francesi, aprono, nel secondo Millecento, il problema della estensione e della determinazione cronologica dell'incidenza oltrealpina nella scultura a Genova, che sostanzialmente si mostra innervata nella continuità dell'opera dei costruttori *magistri Antelami*. La prima è un concio ora nel chiostro di S. Maria delle Vigne ma all'origine facente parte di uno dei portali della chiesa; reca *l'Angelo simbolo apocalittico di S. Matteo*, traccia evidente di una decorazione complessa. La seconda è una statua con *Maria Regina seduta in trono col Bimbo*, ora presso i cappuccini di S. Margherita Ligure ma di provenienza genovese e molto importante per la qualità. Le date molto alte proposte per le due sculture, per la prima il settimo decennio del secolo, data appoggiata sul Portail Royal di Chartres della metà del secolo, che il lacerto palesamente presuppone, e per la seconda il nono decennio, e qui le componenti culturali che la critica indica coprono quasi tutte le zone di elaborazione del gotico in Francia - molto distano dalle date proposte per gli interventi del maestro francese dell'*Arrotino* e il *Cristo giudice* della facciata di S. Lorenzo e l'altro maestro dell'*Infanzia del Cristo* e dell'*Albero di Jesse* degli stipiti del portale centrale, e cioè il 1225 circa. Quando si osservi che *l'Angelo* di S. Maria delle Vigne, come il *Cristo Giudice*, pur con accenti diversi, mostra la dipendenza da Chartres e la *Madonna in trono* la notevole affinità di stile con il Maestro degli stipiti, tutto fa pensare a una continuità non irrilevante della presenza della linea di cultura transalpina.

Circa le sculture della fronte della Cattedrale di S. Lorenzo rimane aperta la questione se le parti manifestamente riadattate e cioè, sugli angoli, i leoni stilofori e le mensole sottostanti, e le scene di *venationes* poste sopra i pilastri centrali provengano da un protiro almeno progettato prima della iniziativa completamente rinnovatrice della facciata e dell'avancorpo gotico e invece lo stato attuale della lunetta, delle mensole e degli stipiti scolpiti del portale maggiore sia quello concepito con la nuova facciata, oppure se il protiro e la facciata siano stati progettati insieme e l'assetto attuale del portale centrale sia frutto di mutamenti di programma e di riutilizzazioni e riassetti intervenuti dopo crolli o interruzioni dei lavori. L'elemento più problematico è la colonna che include la statua del cosiddetto *Arrotino*, posta sopra il leone dell'angolo destro e che è unanimemente riconosciuta della stessa mano del maestro esecutore del *Cristo benedicente* della lunetta del portale centrale. La prima tesi vede due tempi con uno stacco di datazione tra le sculture del progettato

protiro poste agli inizi del XIII secolo, e la messa a punto dei portali del 1225 circa, mentre la seconda vede gli inizi dei lavori e gli apprestamenti successivi delle principali sculture scalati tra la conclusione del Millecento e i primi due decenni del secolo seguente. Chi scrive, certo non sicuro delle ipotesi formulate del resto con molte riserve a suo tempo, ma almeno convinto che quanto esiste abbia fatto parte di un progetto unitario e che la situazione delle sculture del portale centrale abbia subito significative modifiche, ritiene in questa sede di segnalare almeno gli aspetti preminenti della questione.

Già la modulazione in altezza e in profondità della fascia del basamento sotto le colonnine realizza pienamente quella che è la sostanziale specificità del complesso dei portali di facciata del Duomo di Genova, e cioè di evidenziare la coesistenza limpidissima e rigorosa delle membrature architettoniche con spigoli e colonne organizzate secondo desunzioni sostanzialmente normanne e il parato delle superfici che vivono dell'alternanza bicroma dei marmi, dell'intarsio quasi iridescente delle pietre, dallo sfaccettato proporsi delle formelle. Tale impianto fa la grandezza dell'architetto che ha progettato il rinnovamento totale della cattedrale ad iniziare dalla fronte e che con probabilità non vide neppure conclusa la copertura delle campate interne di controfacciata. Di cultura tale da unire inflessioni nordiche e tirreniche, fino alla Sicilia. Pare strano potergli attribuire l'attuale collocazione degli stipiti scolpiti del portale maggiore quando si riscontra che alla base non hanno uno spazio sufficientemente largo. Di fatto dovette essere almeno regista degli scultori delle formelle e del fregio del basamento, e qui ancora par di avvertire una significativa coesistenza tra cultura più mediterranea espressa nelle formelle dei centauri, delle aquile, delle teste di leone, e le altre più nordiche nella spigolosa realizzazione.

La permanenza di maestranze più stanziali, di antelami e lapidici, e l'arrivo temporaneo di maestri qualificatissimi quali il Maestro dei *Leoni*, quello del *Cristo* e dell'*Arrotino*, quello degli stipiti con le *Storie della Vergine* e dell'*Albero di Jesse* può forse dar conto della commistione di culture così significativa e alla fine con esiti così originali quale si realizza nei portali del Duomo di Genova. Così sembra essere stato anche per il portale di S. Gottardo, che anticipa di non poco il valore del rapporto tra strutture e superfici proprio dei portali di facciata e le cui sculture meritano forse di essere indagate, abbian detto, in direzione di contatti con l'estremo nord-europeo. Gli ultimi studi sembrano consentire che i due leoni stilofori di facciata con i relativi dadi scolpiti, le mensole sottoposte, le *venationes* collocate sopra i pilastri centrali abbian fatto parte di un protiro destinato ad un apprestamento mai compiuto

della facciata, databile agli inizi del Duecento. Le *venationes* hanno accenti antichizzanti, i leoni e i loro dadi, nella evidente pertinenza all'ambito del magistero di Benedetto Antelami, mostrano capacità almeno parallele a quella dell'ideatore dei portali, e cioè di comporre i dati di struttura e quelli analitici in un'immagine nitida, tesa, risaltata, così che le variegate desunzioni culturali vengono a proporre una realizzazione sostanzialmente innovativa.

Credo che ormai sia da rimettere a una indagine tecnica mirata che consideri materiali, misure, connessioni e incastri, problemi statici, la possibilità di reputare più verosimile l'appartenenza o la non appartenenza dei leoni stilofori, e quanto connesso, a un'unica iniziativa di rinnovamento in senso gotico della Cattedrale e che quanto vediamo è frutto di successivi adattamenti.

Conviene ripetere che il Cristo benedicente della lunetta è la traduzione fedele del Cristo del portale occidentale di Chartres. Ma proprio una traduzione, cioè in un'altra lingua perché non muove nel senso del naturalismo e del movimento che tenderà a realizzarsi nella lunetta del porta nord sempre di Chartres, ma appare più statico, in una dimensione appunto *statuaria* non immemore della scultura antica; allo stesso modo, l'*Arrotino* non è una statua-colonna, ma emerge dalla colonna, e propone nei panneggi cadenze sacrali fatte moderne per il puntiglioso e vivo scavo sottile della pietra.

Anche l'artista del *Cristo benedicente* e dell'*Arrotino*, se non è l'architetto della parte anteriore della chiesa, propone la fusione di due tecniche di diversa radice culturale, scultura e superfici figurate, incisioni e mosaico, come abbiamo visto in facciata struttura a colonne e parato a tarsia; rimane aperto il problema dell'assetto originario della lunetta, che non trova con l'architettura un respiro complementare, vede l'applicazione apparentemente discontinua del mosaico e una realizzazione di qualità molto modesta nelle figure degli Evangelisti. Analoga differenza di qualità si avverte tra le parti di completamento degli stipiti del portale centrale con la *Fuga in Egitto* e con *La Trinità*, le figure dell'*Ecclesia e Apostoli* e del *Giacobbe e nipoti* delle mensole sovrastanti, tutte dello stesso maestro, da una parte, e dall'altra le *Storie dell'Infanzia di Cristo* e *L'albero di Iesse* della parte inferiore degli stipiti, di un artista di respiro ben più decisamente nordico. Egli è ragionevolmente di formazione successiva rispetto allo scultore del *Cristo* e dell'*Arrotino*, perché sa costruire lo spazio nelle sculture, proponendolo pienamente evocato dal fluire armonizzato degli atteggiamenti e dei gesti, spazio che si appiattisce nel maestro sopraindicato che lo segue nelle mensole e nel compimento degli stipiti, di segno meno incisivo e con figure più trite.

In conclusione bisogna dar conto, come non è avvenuto neppure con gli studi più recenti, dell'aspetto di sostanziale assemblaggio di quanto è circoscritto dallo strombo del portale maggiore, e cioè stipiti, mensole, architrave e lunetta.

Con tutta probabilità l'artista degli stipiti del portale maggiore del Duomo è l'autore, come è stato proposto, anche dell'arca marmorea destinata a contenere la *cassetta d'argento con le ceneri del Battista* posta sull'altare del Santo nel presbiterio e ora conservata nella Cappella del Santo, in S. Lorenzo. La rappresentazione con le storie del Santo si sviluppa su tre lati usando di una ininterrotta impaginazione spaziale, con la ricchezza di raccordi e di risonanze che hanno le sculture degli stipiti del portale. I modi più morbidi, con le figure più snellite e al limite di più ricercata eleganza possono essere forse addebitati a una lieve posticipazione rispetto agli stipiti. Il maestro che a nostro parere è individuabile nelle mensole e nel compimento degli stipiti con le parti della *Trinità* e della *Fuga in Egitto* del portale maggiore della Cattedrale sembra desumere da questo testo alcune affinità tipologiche, ma non certo il senso dello spazio. Ancora una volta la cassa del Battista, che mostra struttura e particolari decorativi desunti dall'oreficeria – nello specifico mosana, di inizi Duecento – testimonia, come la critica ha sottolineato per l'intero intervento oltre alpino a Genova, la vastità della circolazione della cultura e lo stretto nesso tra le diverse tecniche proprie dell'arte del periodo.

Solo agli inizi del Trecento sembra proporsi in Genova l'attività di maestranze di scultori che investono più estesamente la città e i monumenti collegati all'aristocrazia cittadina, per es. in S. Fruttuoso di Capodimonte, per i Doria; si manifesta con l'apprestamento dei capitelli della navata del Duomo, con la ripresa della ristrutturazione che avviene dopo l'incendio del 1296, abbandonata però l'impostazione architettonica della facciata e dell'endonartece. Presenti anche nei capitelli del rifacimento del chiostro di S. Matteo e nelle formelle del parato del chiostro della chiesa di S. Francesco, di cultura lombarda, comasca o campionesa, questi maestri possono far pensare a un più esteso prender consistenza di una continuità nella produzione locale di scultura. Il chiostro di S. Francesco ne sarebbe a lungo testimonianza nella successione cronologica della tipologia delle formelle decorative. D'altra parte le personalità specifiche individuate, l'autore del busto del *Re Giano*, del 1307, nel matroneo nord del Duomo, dove è suo anche un capitello del lato sinistro con l'*Albero di Jesse*, e che ha formelle nel chiostro di S. Francesco e rilievi almeno del suo magistero con *Madonna e Bimbo* nel Museo di S. Agostino, da una parte, e lo scultore *Marco Veneto* che firma nel 1308-10 i capitelli angolari del chiostro di S. Matteo, molto suasive nella narrazione, e che pure è presente nel

chiostro francescano, paiono venir di fuori per la evidente caratterizzazione inglese del volto di Giano il primo, per la provenienza indicata dal nome il secondo, e chiedono ancora qualche chiarimento critico.

Va tenuto conto delle modifiche intervenute negli edifici ecclesiastici soprattutto con la Controriforma, del completo rifacimento dei transetti e dell'abside della Cattedrale tra '500 e '600 e della distruzione ai primi dell'Ottocento delle chiese degli Ordini, S. Francesco di Castelletto e S. Domenico, che debbono aver tolto di mezzo la più parte di quel tramato di opere di scultura e pittura che pur bisogna presumere all'interno delle costruzioni *antelamiche* sorte in epoca tardomedievale nella città. Le testimonianze di opere preservate sembrano resti in qualche misura casuali, sempre che i monumenti non si siano imposti da se stessi come di troppo evidente importanza, e anche allora per la più parte ridotti a frammenti, conservandone il nucleo più significativo. Tuttavia, a una considerazione spassionata, pur nella sua fondamentale importanza bisogna forse ammettere che Genova nel periodo non fu, per quanto riguarda la cultura figurativa, "crocevia" di culture tra Europa e Mediterraneo, termine che presuppone oltre che gli arrivi, anche un muovere verso l'esterno di maestri e di opere, quanto piuttosto un approdo, uno straordinario polo di attrazione che vide certamente realizzazioni di monumenti della massima qualità, quando le circostanze legate alla sua vicenda storica ne diedero occasione.

Sembra sintomatica la vicenda del Monumento Funebre di Margherita di Brabante, monumento straordinario ma opera di un pisano chiamato dall'Imperatore che impone nella città un'opera che dovette apparire sconvolgente per caratteri e innovazione. Ebbene, tale opera sembra di poter intuire, non ebbe un seguito fuori di Genova nei suoi caratteri più innovativi forse appunto per la sua collocazione e in Genova stessa forse più valse a stimolare l'erezione di maestosi monumenti funebri che a fornire fondamento e linee per un operare più proprio e autonomo.

Il 13 dicembre 1311 Margherita di Brabante, che accompagnava il marito Arrigo VII di Lussemburgo verso Roma per essere incoronato imperatore, moriva di peste a Genova; il marito ne volle eretto da Giovanni Pisano il monumento sepolcrale in S. Francesco di Castelletto e sappiamo che l'artista a Genova il 25 agosto 1313 ne ha un parziale pagamento.

Del monumento, disfatto i primi anni del 1600, rimangono sicure le sculture con l'*Elevatio animae* dell'Imperatrice e la testa della *Fortezza* nel museo di S. Agostino, la statua della *Giustizia* nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, la testa della *Temperanza* in collezione privata svizzera. Alla sommità del mo-

numento era probabilmente la *Madonna col Bimbo* nel Museo di S. Agostino, che è sicuramente di Giovanni; la critica ha proposto anche altri frammenti.

Del monumento, che stava a sinistra dell'altar maggiore, a seguito del riesame condotto da Clario Di Fabio di un disegno del 1602 con un progetto di riutilizzazione di parte delle statue del monumento per la fronte di una cappella, chi scrive ha ipotizzato una traccia di interpretazione che prevede un percorso di lettura da parte dello spettatore che sviluppa, nella successione dei livelli dal basso, un tema unitario, l'amore di Margherita per le Virtù e in particolare per la Giustizia, tema particolarmente importante per l'Imperatore che, così, celebrava anche la pretesa santità della consorte. Probabilmente tale da esser visto da ogni lato, il monumento avrebbe presentato, con le Virtù Cardinali, Margherita vivente e il suo amore per la Giustizia sulla fronte del sarcofago; sopra, con le stesse Virtù, la Giustizia che riconosce i meriti a Margherita morente, e ancora sopra l'Imperatrice aiutata ad ascendere verso la beatitudine. Non quindi una presentazione statica, ma con ogni scena proposta con un nodo drammatico, che coordina l'espressività di ogni figura e propone lo sviluppo della scena successiva.

Questo in piena coerenza con l'arte di Giovanni Pisano e di suo padre, Nicola, e con il loro sistema di rappresentazione. Prendono pieno senso i brani conservati del monumento, la *Giustizia*, chiave tematica con la sua scritta: *Dilexisti iustitiam, odisti iniquitatem*, rivolta a Margherita; l'*elevatio animae* che nella sua astrazione formale dà compimento al senso di ascesa che percorre l'intero monumento.

Il seguito più significativo, è soltanto un'ipotesi, dell'innesto operato in Genova da Giovanni Pisano dovette essere, e si presume pure in San Francesco, il monumento funebre eretto dal discepolo Giovanni di Balduccio. I tre angeli che ne rimangono nel Museo di S. Agostino lo fanno presumere visibile da ogni lato, a riprendere l'impianto probabile del monumento del maestro. Non così è nel monumento tombale di Guarniero degli Antelminelli in S. Francesco a Sarzana, opera dello stesso Giovanni di Balduccio, del 1327-28. Mentre Giovanni di Balduccio sembra ingentilire in forme pacate i modi del maestro, nella *statua di Simon Boccanegra* (†1263) giacente che proviene dal monumento sepolcrale in S. Francesco a Genova ed è ora nel Museo di S. Agostino, lo scultore, che si è voluto pisano e ultimamente viene proposto come locale, pur tardivamente è quello che più a Genova interpreta la *terribilità* di Giovanni Pisano nell'accezione solenne e tersa del monumento di Margherita. Egli chiude in pochi tratti il forte carattere del volto

del primo doge e dà alle vesti una semplificazione che carica l'immagine di particolare forza drammatica. Sono pisani invece quasi sicuramente i due maestri che si ritengono individuati nel lavoro per la *tomba del Cardinale Luca Fieschi*; un sepolcro molto ornato con struttura architettonica. Fu eretto in Cattedrale, dove ne rimangono i pezzi, dopo la morte del Cardinale nel 1336 ad Avignone, e fu ripreso e concluso col 1343. Si è anche pensato con verosimiglianza che le parti figurative siano state lavorate a Pisa, poiché ripropongono pienamente aspetti della scultura della città. Allo scultore della fronte del sarcofago con *Cristo, gli apostoli e la verifica delle piaghe*, della statua del giacente, della statua di S. Antonio abate e dell'angelo reggicortina destro, e cioè al maestro principale della tomba Fieschi, (all'altro, più debole, andrebbero principalmente gli altri angeli e la statua di S. Lorenzo) è stato fondatamente riferito anche un dossale d'altare nel Museo di S. Agostino con *S. Antonio abate, devoti e due Santi* con nella cuspide la *Vergine col Bimbo*; alla sua bottega un fronte d'altare con la *Vergine col Bimbo e i quattro Santi* strutturato a polittico, sempre nel Museo di S. Agostino.

2. La pittura del Due-Trecento

Sono solo brani di un tessuto quanto ci è pervenuto della cultura figurativa a Genova e in Liguria dei tre secoli dopo il Mille. Per la pittura converrà citare la *Croce con le Storie della Passione* nel Duomo di Sarzana firmata da Maestro Guglielmo, probabilmente un lucchese, nel 1138 ma su cui si è intervenuto agli inizi del '200. Un prototipo per le croci dipinte in Toscana, per la chiara impaginazione narrativa e la forte delineazione dei protagonisti, di sicuro avvio per gli sviluppi successivi. In Genova ricorderemo i due mutili brani delle pitture sulla parete meridionale della Cattedrale, celebrative della presa, ad opera anche della flotta genovese, delle città arabe di *Minorca, Almeria, Tortosa*, della metà del 1100; squarcio testimoniante la coscienza cittadina della potenza raggiunta, affidata con la pittura al monumento principe della città. Sono parti di un discorso non si sa quanto organico e continuativo, che però ancora recentemente ha rivelato, cercato sotto strati di intonaco, un testo di straordinario interesse e vivacità: la fascia dipinta con il *Ciclo dei Mesi*, alta in un'aula del chiostro dei canonici della Cattedrale. È un testo, con ogni probabilità degli inizi del Duecento, che ha la pregnanza decisa di una parlata volgare là dove ci si attende un aulico latino, e che scopre, con l'aiuto della tematica del quotidiano, la traccia di un uso della pittura non ricercato ma sotto mano, non tanto avvalorato da ri-

chiami colti ad opere francesi quanto espressivo di una pratica e di una consuetudine verificate sul gusto del comunicare immediato.

Vicenda quasi opposta quella invece dei dipinti murali già nella chiesetta di S. Agostino a Sampierdarena. Nella parete di destra erano presentate la *Nascita di Maria*, la *Visitazione*, la *Nascita di Giovanni*, due *storie di Lazzaro*. Della parete di sinistra rimane, conservato nella sala parrocchiale di S. Maria della Cella, lo stacco pertinente diverse scene, tra cui leggibili in parte l'*Annunciazione* e la *Cena in casa di Simone il lebbroso*. Un ciclo complesso, in una chiesa periferica, che investiva anche l'arco e le pareti dell'abside e tale rimasto fino alla conclusione dell'Ottocento. Un testo prezioso, con un impianto aulico e una estensione iconografica degna della tradizione più colta. È singolare che, sulla base di quanto esiste, la critica ora tenda a proporre una datazione con pareri che variano dal XII alla fine del XIII secolo; è un testo ancora da indagare a fondo ed è da verificare se non possano essere fuorvianti interventi integrativi eventualmente attuati con le operazioni di stacco.

Questo ciclo è stato anche accostato, quasi ne fosse un'interpretazione più domestica, a quanto resta nel Museo di S. Agostino della serie dei murali della chiesa di S. Michele in Fassolo, con l'*Arcangelo Michele* e la scena del *Convito di Betania*, che l'iscrizione di cui rimane solo la traccia dava al pittore Manfredino da Pistoia, con la data 1292. Ma si vuole da alcuni che la lettura ne sia stata erronea e debba essere anticipata di almeno un decennio. Manfredino nel 1293 è comunque documentato a Genova. Un ciclo sicuro di lui è nella patria Pistoia, nell'abside di S. Bartolomeo in Pantano, col *Redentore tra Angeli e Santi*. L'*Arcangelo Michele*, a Genova, realizzato con energico slancio e preziosa eleganza, lo mostra artista di grande cultura, cultura che appare evidente dalla *scena di Betania*, per essersi egli misurato con la realizzazione di Cimabue nel transetto della Chiesa Superiore di S. Francesco in Assisi. Manfredino è però capace di autonomia e più distese notazioni, visibili anche nell'ampio respiro della figurazione pistoiese. Ospitata in S. Agostino è anche la più rude e corposa redazione anonima di *Tre storie del Battista*, resti di murali della chiesa di S. Andrea, che mostra in tono minore l'incidenza in Genova delle innovative ricerche della pittura centro-italiana.

Ma a segnare l'estrema capacità di usare di artisti e maestranze rivolgendosi al più vasto orizzonte è esemplare l'impresa di decorazione pittorica dell'interno della cattedrale attuata al compimento della ristrutturazione protorecentesca. Ne vengono investiti i nodi del percorso dei fedeli: il portale centrale (*Cristo, la Vergine, il Battista e gli Apostoli* sopra l'arco, *Cristo tra gli*

angeli con gli strumenti della Passione nella lunetta, *Angeli del Giudizio, Etimasia e il fiume di fuoco* all'altezza dell'architrave e su questo), il portale di S. Gottardo (nella lunetta *Madonna Eleusa tra i SS. Nicola e Lorenzo*), il portale di S. Giovanni Battista (nella lunetta *Cristo Imago Pictatis tra la Vergine e il Battista*) e sulla parete nord è rimasto, mutilo, il grande trittico murale con S. Pietro, S. Giorgio e il drago, S. Giovanni Battista, parte di un decoro a colore delle pareti di cui son rimaste poche altre tracce. La mediazione dei santi del culto genovese e il percorso salvifico fino alla sommità del portale maggiore esaltano insieme l'identità della città e la funzione religiosa ma anche omnicomprensiva della cattedrale, probabilmente a seguito dell'impulso dottrinale di Jacopo da Varagine. Il ciclo vede – e la condizione di conservazione del nucleo maggiore del portale centrale ne fa un testo di rara leggibilità – l'attività di un artista capomaestro forse identificabile con il *Magister Marcus Grecus* da Costantinopoli, documentato a Genova nel 1313. È comunque un pittore di cultura strettamente costantinopolitana, tanta è l'affinità con la decorazione di S. Salvatore in Chora di quella città, e che interpreta nei modi della pittura paleologa la tematica di ispirazione più occidentale. Si evidenzia la sua straordinaria qualità nella conduzione di estrema levità degli andamenti lineari e il delicatissimo svariare dei singoli toni del colore nella pittura della controfacciata. Sono aspetti che in parte si perdono, anche nelle zone di migliore conservazione, nell'opera delle maestranze dei murali delle lunette dei portali minori e del trittico con S. Giorgio.

Un problema critico costituisce il pittore del mutilo dorsale con la *Madonna col Bimbo* e tracce di santi conservato nella chiesa di S. Maria di Castello a Genova, cui è stata attribuita anche la *Croce* con nelle tabelle la *Vergine e S. Giovanni*, ora ritornata nella chiesa della Consolazione. Con il consenso della critica al pittore è stato assegnato il nome di *Maestro di S. Maria di Castello*. Ma a un esame ravvicinato le diversità tecniche della stesura pittorica tra le due opere muovono qualche dubbio. Nella *Croce* si avvertono i solchi del ricalco da cartone, i contorni figurati sono sfumati, il colore è piuttosto coprente, il chiaroscuro graduale, la pennellata tende a compattarsi in una stesura piena. Nella *Madonna* non v'è traccia di ricalco, gli andamenti del disegno si colgono netti, il colore si definisce con sovrapposizioni translucide e velature brune propongono il chiaroscuro; la pennellata è del tutto individuabile per il suo sviluppo a tratti paralleli. Tali aspetti sembrano orientare la *Croce* verso Firenze, la *Madonna* verso Siena. Ma questo non semplifica le cose, perché, dovendo consentire con gli ultimi studi che le due opere van poste ai primi anni del Trecento e trovano la loro radice nel crogiolo di rinnovamento che è



Figura 2 - *Madonna col Bambino* (particolare). Genova, Museo di Santa Maria di Castello.



Figura 3 - *Crocifisso* (particolare). Genova, Chiesa delle Consolazione.

il cantiere degli affreschi della chiesa superiore di S. Francesco d'Assisi, dove han voce almeno il duccismo e sicuramente il primo Pietro Lorenzetti, e d'altra parte sono testimoniati Cimabue e Giotto iniziale, poco osta il pensare che un maestro molto sensibile si sia mosso ad esempio nella *Croce* da quanto emerge verso il plasticismo da Cimabue a Giotto, per poi volgere a una stesura più lineare, modulata, cromaticamente elaborata col recupero del duccismo in un ambito più strettamente senese, per quanto riguarda la *Madonna col Bimbo*. Due opere che, siano o non siano del medesimo artista, testimoniano, come del resto i murali di Manfredino da Pistoia, l'attenzione dei committenti genovesi verso gli ambiti primari dell'avanzamento della cultura pittorica. Del resto i due versanti indicati lasciano verificabile traccia in altre opere in Liguria; nella *Croce* dipinta che ha nel verso la *Pietà*, della chiesa del Castello di Invrea e nella *Croce stazionale* della Pinacoteca di Savona, e per il senesismo, nella *Madonna dell'umiltà*, unica opera nota di Bartolomeo Pellerano da Camogli, del 1347, del Museo Regionale di Palermo.

Qui incontriamo il primo nome di un maestro sicuramente ligure, sempre che, come è stato proposto in via puramente ipotetica, il "Maestro di S. Maria di Castello" non sia da identificare in Opizzino Pellerano, pittore documentato a Genova dal 1302, forse padre di Bartolomeo. Forse ligure è la *Madonna col Bimbo* del Museo Civico di Torino che con la sua un po' estenuata eleganza par davvero porsi a mezzo tra la tavola di Santa Maria di Castello e la tavola con la *Madonna dell'Umiltà* del Museo di Palermo.

Il polittico ora nella cattedrale di Albi ma proveniente da un oratorio di Lavagnola presso Savona, con la *Madonna col Bimbo, storie della Vergine e della Passione*, del 1345, testimonia la diffusione del giottismo nell'arco della costa nord-occidentale del Mediterraneo, che eredita dal maestro la capacità narrativa con però più appiattita spazialità, mentre accentua la carica espressiva delle fisionomie un po' stereotipe. La data è singolarmente vicina a quella, il 1346, della tavola del Museo Regionale di Palermo, che, firmata da Bartolomeo da Camogli, abbiám detto apportare il nome di un artista sicuramente ligure e operoso a Genova. A dimostrazione delle due tendenze, a fronte del giottismo della tavola di Albi, la tavola di Palermo è di cultura di radice senese; propone nell'edicola finta colonnette tortili e parato cosmatesco nei modi di Simone Martini e risente dell'eleganza degli aperti andamenti della sua ultima attività ad Avignone. Forse per i pur possibili contatti con la pittura bolognese, un accento di pregnante fisicità si avverte nella rappresentazione della Vergine, la cui figura si slarga umile e maestosa; Bartolomeo da Camogli ha un'inflessione ancora diversa dal naturalismo ornato e però consegnato

con una certa fissità da Matteo Giovannetti, il pittore succeduto ad Avignone a Simone Martini.

Con Barnaba da Modena (notizie dal 1361 al 1383) incontriamo a Genova il primo pittore di cui si possa intravedere il profilo di un'attività continuativa; con esso il costituirsi nella città di un tessuto figurativo di cui si abbia articolata traccia e il suo collocarsi in un'influenza di gusto che tocca le zone della costa dalla Sicilia alla Spagna.

Rimane incerto quando e come si sia svolta l'attività iniziale di Barnaba cui vengon riferiti, ad esempio, un *Altarolo* della Galleria Estense di Modena, la *Natività* e la *Fuga in Egitto*, nel Museo Civico di Bologna. Egli comunque con gli umori emiliani prontamente accorda l'incidenza genovese, con il riferirsi agli eleganti andamenti di Bartolomeo da Camogli nel *Polittico* in S. Bartolomeo del Fossato a Genova e ancora più indietro all'impaginazione del maestro della *Madonna di S. Maria di Castello* con la *Vergine col Bambino* del Museo di Boston, fino all'ancora ricca di permeazione bizantina *Madonna col Bambino* della Collezione Thyssen. Con la data 1367 della *Madonna col Bimbo* dello Staedel Museum di Francoforte l'artista apre una serie di opere che giunge fino alla data del 1377 della *Madonna col Bambino* di Alba, nella chiesa di S. Giovanni Battista; nel periodo si collocano il *Polittico con la Vergine* del Museo della Cattedrale di Murcia, ancora con probabilità del settimo decennio, per concludere, sempre con probabilità, il decennio successivo col *Polittico di S. Lucia* dello stesso museo. Del 1370 è la *Madonna col Bambino* della Galleria Sabauda a Torino, del 1374 le *Quattro scene sacre e i busti degli Apostoli* della National Gallery di Londra, del 1376 (tale lettura della data rimane decisamente probabile) il *polittico con la Vergine* della Chiesa di S. Dalmazio di Lavagnola presso Savona. Per questo decennio vale l'enumerazione dei pannelli centrali di polittici, cioè la parte rimasta: le *Madonna col Bimbo*, della chiesa di S. Cosma e Damiano a Genova, della chiesa di S. Matteo a Tortona, del Louvre e altre, nonché la *S. Lucia* della Galleria Nazionale e la *Madonna della Misericordia* in S. Maria dei Servi a Genova e ancora l'affresco con *Il Giudizio* della chiesa di S. Agostino. Molto caratterizzate sono poi le opere conclusive che mostrano Barnaba esperto della pittura toscana a seguito di un soggiorno pisano, e cioè le opere appunto per Pisa e dintorni quali la *Madonna col Bambino* e la parte centrale del polittico della *Madonna dei Mercanti* nel Museo di Pisa, il polittico con *la Vergine, il Bambino e quattro santi* della Chiesa dei Santi Andrea e Lucia di Ripoli di Cascina, e ancora il *Battesimo di Cristo* del Museo di Algeri, la parte di predella con l'*Annunciazione* al Museo di Altemburg e la *Madonna col Bimbo* nel Vescovado di Ventimiglia.

La radice emiliana è certamente presente in Barnaba modulata sul bizantinismo che regola pur sempre la produzione a Genova, e lo è nella densità sentimentale proposta, nel caldo colore e, là dove sono rimaste, nelle velature d'ombra che ne fanno un artista di grande sensibilità anche se non di straordinaria inventiva. Delle opere iniziali abbiamo detto del suo appoggiarsi su alcune delle realizzazioni genovesi; la scuola di Siena si fa più sensibile nelle Madonne del periodo 1367-77, specificamente negli andamenti di più ricercato fluire delle vesti ageminate; alcune accentuazioni drammatiche e sentimentali fanno però intuire il mantenimento di rapporti con gli emiliani, forse con Tomaso da Modena. È una produzione monocorde, talvolta ripetitiva, per quanto ci rimane dei polittici e cioè le Madonne col Bambino. Dove, come nelle tavolette di Londra del 1374 o nella tavoletta con l'*Ascensione* della Pinacoteca Capitolina a Roma più si dispiega il talento narrativo, Barnaba trova accenti di meditante intimità. Il periodo 1367-77 coincide col vescovato a Genova di Andrea della Torre, energico e dotto domenicano, cui probabilmente si devono rigorose direttive nell'arte. Le opere pisane, nate quasi sicuramente nel periodo in cui cade l'inevasa richiesta del 1379 di dar compimento al ciclo di affreschi con le Storie di S. Ranieri nel Camposanto della città, e ad iniziare dal Polittico di Lavagnola che segna con probabilità i primi contatti con la Toscana, scoprono Barnaba con una pittura di impianto più disteso e insieme vigoroso, schiarito il colore e rese più imponenti le figure per aver raccolto appunto le suggestioni toscane.

Evoluzione simile ma in dimensioni ben più modeste ha Nicolò da Voltri (notizie dal 1386 al 1417), testimone indigeno di una produzione artistica tra Tre e Quattrocento che vede protagonisti a Genova immigrati, da Barnaba da Modena a pittori pisani e senesi. A Barnaba infatti più si appoggia la probabile prima opera nota di Nicolò, la *Madonna col Bambino* della chiesa di S. Rocco a Genova, per poi evolvere, con modi che però appiattiscono la figurazione, verso Giovanni da Pisa e Turino Vanni da Siena, con la *Madonna col Bambino* di S. Donato, il *polittico di S. Colombano* ora in Palazzo Bianco, il *polittico di S. Pietro* di Vesima e ora nel Castello di Fabiano in Piemonte. Il suo momento migliore si esprime con il *Polittico dell'Annunciazione* della Pinacoteca Vaticana, datato 1401, per i modi ornati e una equilibrata spazialità. La modestia della sua arte contraddice l'importanza di alcune commissioni ottenute, quali quella di un perduto, imponente almeno per le misure, tabernacolo ligneo per la cattedrale di Nizza, sempre del 1401, e del polittico per la chiesa di S. Maria della Catena di Termini Imerese, di cui è rimasto il *S. Giorgio e il drago*, eccellente per l'inconsueto ed energico risalto delle immagini e dimostrativo

delle doti di adeguazione dell'artista ai nuovi tempi e della capacità, messa in evidenza dalla critica recente, di diffusione della cultura pittorica genovese nell'area del Mediterraneo occidentale.

Ai soggiorni di Taddeo di Bartolo (1365c-1422), fecondo pittore senese, scalati nell'ultimo decennio del Trecento tra Savona e Genova, si deve però un nuovo apporto di modi senesi; Taddeo nelle opere iniziali in Liguria sintomaticamente unisce la tarda evocazione delle forme di Simone Martini e l'appoggiarsi ai modi di Barnaba da Modena, per giungere al più energico modellato e al più felice cromatismo delle opere della conclusione del secolo. Così è nella decorazione ad affresco cui partecipa in S. Caterina di Finalborgo, in S. Gerolamo di Quarto, in S. Maria di Castello a Genova, e nelle *Vergine col Bambino* della Pinacoteca di Savona, proveniente da Finalborgo e della Chiesa di S. Maria delle Vigne a Genova, mentre nella collegiata di Triora è la tavola col *Battesimo di Cristo* datato 1397 che finalmente in Liguria apre la scena su uno spazio capace di coinvolgente profondità.

L'attività di Taddeo di Bartolo fu saltuaria per la Liguria: nei primi due decenni del Quattrocento si insedia stabilmente a Genova il pisano Giovanni di Pietro. Reca un bagaglio quasi artigianale dalla città d'origine, e nelle opere sicure – le parti di un polittico diviso tra la chiesa di S. Fede in Genova con la *Madonna col Bambino*, *Due Santi* di collezione privata e la *S. Agata* del Museo di Pavia, di un altro con i *Quattro santi con altrettanti nelle cuspidi* del convento dell'Annunciata di Portoria a Genova, il polittico del Museo di Barcellona con la *Madonna e quattro Santi*, e infine il trittico con la *Vergine e il Bimbo*, *S. Giovanni Battista e S. Antonio Abate* ora nell'Hearst Castle, a Saint Simeon (California) – mostra l'adeguamento per diversi spunti alla cultura genovese, cercando con l'avanzare del tempo di dar maggior respiro almeno distributivo e d'impianto ai suoi santi schematicamente proposti con povertà d'invenzione. Pare invece dubbio riferirgli il *polittico di S. Lorenzo* nella chiesa di S. Giorgio a Moneglia, pure di modesta qualità, ma in compenso da leggere, per il fatto che i corpi prendon buona sostanza e le vesti hanno innovativi accenti di colore, nel concerto di voci che tentano una sintonia con le novità coinvolgenti del nuovo secolo. Il simile è da fare, ma per ragioni compositive, per il polittico mutilo della *Trinità* in S. Maria delle Vigne a Genova.

Pure pisano è Turino Vanni di cui si suppone un lungo soggiorno a Genova precedente la data 1415, un tempo leggibile sul fastoso trittico in S. Bartolomeo degli Armeni con la *Madonna col Bambino e la corte celeste* e con *Storie di S. Bartolomeo*. Piacevole nel colore e generoso di ornamenti è

testimone ripetitivo di una cultura abbastanza composita che ancora risente di Barnaba a Pisa. Significativo è il sapere che il pittore nel 1416 è operoso nel palazzo pubblico di Savona, a buona indicazione di quanto si è perso della pittura “laica” in Liguria.

3. *La scultura del Quattrocento*

Per la scultura ad introdurre nell’area ligure il mondo figurativo quattrocentesco sono due artisti di educazione toscana: l’ancora sfumata figura del versiliese Leonardo Riccomanni, e, con la sua prima e molto impegnativa opera, Domenico Gagini da Bissone, campionesa, ma, a quanto sembra, educatosi a Firenze presso il Brunelleschi, e che avrà poi una molto feconda attività a Napoli e in Sicilia.

Le opere principali del Riccomanni sono due grandiose pale marmoree della Cattedrale di Sarzana. La prima, commissionatagli nel 1432 ma realizzata più tardi con mutato progetto, vede al centro *L’incoronazione della Vergine*. L’altra, commissionatagli nel 1463 ma ancora da compiere nel 1470, aveva *L’Assunzione* al centro che fu sostituita nel 1642 dal rilievo con la *Purificazione*. Esse esemplificano il mutare del gusto nel corso del secolo e il suo articolarsi nelle aree periferiche. Il *trittico dell’Incoronazione* con pieno e armonico esito fonde l’umanistica attenzione alla espressività sentimentale, di derivazione principalmente da Jacopo della Quercia, con l’eredità tardogotica negli scanditi e verticalistici elementi architettonici che strettamente inglobano le figure, mentre la seconda grande ancona propone, sulla zona di base che mostra il gusto appena aggiornato del Riccomanni, l’innesto della progettazione di un altro artista chiamato al completamento dell’opera. Questa impone nei registri superiori un repertorio iconografico e di ornato e soprattutto valori di impianto architettonico e di illusività spaziale e narrativa che del tutto richiamano all’interpretazione del Rinascimento realizzata in Lombardia.

Dell’attività del Riccomanni a Genova, ampia stando ai documenti, resta quale opera sicura la porta che immette alla sagrestia della chiesa di S. Maria di Castello, per la quale imprenditore principale nel documento di allogazione del 1452 appare il *magister marmorum* Giovanni Gagini da Bissone. Se il disegno progettuale è probabilmente del maestro di Bissone, del Riccomanni si riconosce nella esecuzione dei rilievi fitomorfi della fronte degli stipiti, nel decoro a putti dell’architrave e delle mensole, la incisività del segno e la vivace espressività; tale porta diverrà esemplare per la scultura del decoro abitativo a Genova.

Le pale marmoree di Sarzana sono di iniziativa del cardinale Calandrini in onore del fratello, il papa Nicolò V; meno occasionale l'erezione della cappella di S. Giovanni Battista nella cattedrale di Genova, monumento principe della scultura quattrocentesca nella città. Voluto dalla Confraternita dedicata al Santo, rimane esempio tra i più significativi dell'iniziativa artistica portata avanti a Genova da organismi, sia religiosi sia laici, di carattere associativo piuttosto che dalle istituzioni ufficiali cittadine. Dal 1448, anno del primo contratto che prevedeva un progetto più modesto poi modificato con l'erezione dell'attuale cappella, almeno fino al 1456 Domenico Gagini attese al parato scultoreo della fronte, concluso di seguito probabilmente dal nipote Elia Gagini. Col 1460 verrà affidata al Foppa la decorazione ad affresco dell'interno della cappella, poi più volte modificato. A Domenico Gagini è stata riconosciuta la capacità di proporre una propria originale poetica che si vale delle sue due scuole di provenienza, la fiorentina e la lombarda, l'una per la struttura architettonica, l'altra per la fastosa decorazione. Si ponga però mente alla limpidezza strutturale e spaziale dell'intera cappella, quasi con sicurezza da addebitargli e al carattere fiorentino, quasi ghibertiano dei migliori rilievi della fascia dell'arco frontale con le *Storie del Battista* e di alcune statue del coronamento, indubbiamente sue in persona prima. Al confronto alcuni aspetti di più trito goticismo della fascia più alta, che ha le lunette coi *Dottori*, *gli Evangelisti* e *l'Incoronazione della Vergine* e i tondi con le *Storie di Santi*, avendo anche attenzione ai modi della attività successiva del Gagini, tradiscono questa fascia come forse non del tutto fedele al progetto, messa in opera da chi concluse la fronte della cappella durante l'assenza di Domenico. Potrebbe esserne spia la ripetizione nei tondi del *Battesimo di Cristo*, già presente nei riquadri o il confronto con i modi tutti rinascimentali dell'ancona con *l'Immagine della Madonna Bianca* della chiesa di S. Lorenzo di Portovenere quando ne sia riconosciuta a Domenico, come probabile, la progettazione.

Converrà qui accennare alle vicende successive della Cappella di S. Giovanni Battista in Duomo. L'interno della cappella vede operare Vincenzo Foppa, a partire dal 1461 per almeno due anni, ma nel 1492 gli affreschi vengono distrutti con la risistemazione dell'interno che vede a capo Giovanni D'Aria. Dal 1496 al 1501 Matteo Civitali appresta le sei statue delle nicchie delle pareti laterali, e appena dopo vengono collocate in quelle presso l'altare le statue della *Vergine col Bimbo* e del *Battista*, opera di Andrea Sansovino. Altri attesero alle *Storie del Santo* in rilievo nei lunettoni tripartiti.

È indubbio il concepimento unitario del ciclo, che propone S. Giovanni quale protagonista dell'attesa profetica della salvezza, con la rappresentazione



Figura 4 - Domenico Gagini e aiuti, *Cappella di San Giovanni Battista*. Genova, Cattedrale di San Lorenzo.

dei progenitori (*Adamo ed Eva*), dei genitori del Battista (*Zaccaria ed Elisabetta*), dei profeti (*Abacuc e Isaia*). A metà del secolo Jacopo Bracelli aveva sollecitato l'orgoglio genovese per una adeguata costruzione della cappella del Protettore; dopo di lui Accellino Salvago, quale priore ma a quanto pare quasi arbitro delle vicende artistiche genovesi, riafferma forse più esplicitamente il protagonismo di Genova anche nel versante religioso con la figura del Battista, mentre S. Giorgio prendeva sempre più campo nell'immagine civica.

Con l'opera di Matteo Civitali e Andrea Sansovino Genova si apriva al Cinquecento. Un aspetto che caratterizza l'immagine urbana di Genova, e abbastanza peculiare, è la presenza dei portali immessi nell'accorpamento degli edifici medievali a sviluppo verticale, quando, chiuse le logge quasi riducendo ad un terzo la sede viaria, si apprestarono alla vista palazzi con nuova superficie di facciata. Il portale, elemento centrale almeno all'attenzione, divenne, con la sua caratterizzazione architettonica, con i modi della scultura e con la scelta delle immagini significativo delle tendenze politiche di parte o delle scelte devozionali, e comunque emblematico della scala sociale della famiglia proprietaria. Ad iniziare dalla metà del Quattrocento si diffondono i portali con la sola sovrapporta, quelli a cornice continua con la sovrapporta inserita, i portali a pilastri con architrave decorata. Le tipologie sono però articolate e composite e spesso lo stato di conservazione, le dislocazioni, addirittura la cessione ad altri del portale originario al momento del rinnovamento di un palazzo rendono difficile decidere quale sia stata la forma iniziale.

È chiaro che non si dà successione cronologica nettamente scalata neppure nella scelta iconografica sull'architrave; l'*Agnus Dei*, *S. Giovanni Battista*, l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi*, fino alla diffusa scena di *S. Giorgio* che combatte il drago per salvare la principessa, sono temi a scalare solo per il crescere della frequenza, fino alle scene dei Trionfi Doria, in via D. Chiossone 1, e Spinola, in via Posta Vecchia 16, del tutto specifici e che sembrano da porsi alla conclusione del secolo, ancora legati al sistema di circoscrivere il vano della porta, mentre più articolata struttura architettonica riceverà il portale nel secolo seguente.

Dei numerosissimi portali del secondo '400 a stipiti con fasce a racemi e con sovraporte figurate, in parte ancora in loco, altri al Museo di S. Agostino e altri esulati, ad esempio, a Londra, al Victoria and Albert Museum, può forse essere interessante osservarne alcuni esemplari su interventi quali la porta della sacrestia di S. Maria di Castello del 1452 di Giovanni Gagini e

Leonardo Riccomanni e con probabilità proposti come elemento di qualificazione artistica dell'edificio per la rappresentazione scultorea di carattere esplicitamente narrativo. Ad esempio il rilievo con *L'Adorazione dei Magi* di Via Orefici 47, di probabile reimpiego e decurtato degli stipiti, forse di Giovanni Gagini, che mostra un ricco e delicato tramato impaginativo; i rilievi con *S. Giovanni Battista* in Vico Mele 6 ora a Kansas City, al Museo dell'Università o ancora il portale di Palazzo Quartara-Doria di Piazza S. Matteo 14, sicuramente di Giovanni Gagini, del 1457, con *S. Giorgio e il drago*, che già propone questa scena di celebrazione cittadina tra due armati con lo scudo che reca lo stemma familiare. Di seguito la figura di S. Giorgio prende sempre più risalto emblematico al centro della lastra; si vedano il *S. Giorgio* in Salita S. Matteo 19, e quello in Via Canneto il Lungo 29, a mezzo tra le figure reggitemma. Si ritorna a una rappresentazione più ricca di figure alla fine del secolo, con il notissimo portale con lo *stemma dei Doria portato su un carro di trionfo*, in Via Chiossone 1, addensato anche negli stipiti di elementi di cultura umanistica e che è forse opera di Pace Gagini, fratello di Giovanni. Probabilmente fece seguito immediato il portale col trionfo Spinola, di Via della Posta Vecchia 16. Con i portali di Piazza Sauli 42 e di Via S. Bernardo 44 la tipologia con gli stipiti con ricche candelabre, ornati da basi e capitelli e con l'architrave con forti cornici che includono putti con ghirlande già impone una articolata evidenza architettonica.

Giovanni Gagini è tra gli eminenti dei molti maestri dei laghi lombardi operosi a Genova, quasi monopolisti dell'opera di architettura e scultura. È aiuto nel 1448 di Domenico, di altra famiglia Gagini da Bissone; è preposto al Riccomanni per la porta della sagrestia di Santa Maria di Castello nel 1452; suo è il portale Doria-Quartara del 1457, così come di diversi altri è presunto autore. Con Giorgio da Lancia costruisce la chiesa di S. Michele a Pigna (1450 c.) e gli è riferito il palazzo di Brancaleone Grillo ora Serra in Vico Mele 6, con relativo portale con *S. Giorgio*. Forse suoi sono due portali al Victoria and Albert Museum di Londra provenienti dalla Certosa di Rivarolo. Muore nel 1517 a Mendrisio. L'opera di maggior impegno nella scultura fu per lui forse l'apprestamento della Cappella Fieschi in Duomo, col monumento che doveva accogliere la tomba del cardinale Giorgio. Nel monumento funebre – la commissione è del 1465 – restano ora nella cappella De Marini la statua giacente del Cardinale, sotto il baldacchino che coordina diverse figure, e la fronte del sarcofago che nelle nicchie presenta le *Virtù Cardinali*. Queste sono con probabilità esemplate su quelle del sarcofago (perduto) della tomba di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano, così come del resto anche la parte superiore

col baldacchino è ben memore dei monumenti funebri del secolo precedente. In questo monumento e come in fondo è il carattere della scultura del '400 in Liguria, si vede nella fattura specifica delle figure l'incidenza della scultura del rinnovamento toscano, mentre più attardata rimane l'invenzione strutturale, il coinvolgimento del senso dello spazio nella sua completezza.

Accanto all'apprestamento dei portali del rinnovamento edilizio del Quattrocento operato dai maestri provenienti per lo più dalla diocesi di Como – provenienza quasi totale anche dei maestri lapicidi e dei preposti alle costruzioni e ai riadattamenti edilizi – la messa a punto delle lastre e dei monumenti sepolcrali fu l'altra consistente attività di scultura. Vi si distingue come figura di fulcro Michele D'Aria, intelvese, che i documenti indicano al centro di molte commissioni. Operoso fra Genova e Savona col fratello Giovanni, con questo nel 1481 riceve l'incarico della cappella e del *monumento funebre dei genitori di papa Sisto IV* della Rovere. Del monumento, che si trova nella Cappella Sistina accanto al Duomo di Savona, poiché l'allogazione parla di una *forma et designum* fornita agli scultori, si è pensato che il progetto proveniente da Roma non solo, come osservato inizialmente, avesse a riferimento il Mausoleo del card. Pietro Riario della Basilica dei SS. Apostoli di Roma, opera di Andrea Bregno, ma che i modi dello spazio e delle figure trovino origine da un'ideazione di Melozzo da Forlì, artista di fiducia di Sisto IV. È stata anche notata la divergente qualità tra le figure della Vergine col Bimbo e quelle dei Santi e dei Della Rovere, più rigide, meno eleganti. Diverso collaboratore ha Michele D'Aria nel *Monumento Adorno* nella Chiesa di S. Gerolamo di Quarto, a Genova, e cioè Girolamo Viscardi. Del monumento, commesso nel 1470 ma concluso col nuovo secolo, è stata identificata la fronte del sarcofago nel paliotto dell'altar maggiore della chiesa, che ha un'impaginazione tra archi delle *Virtù* affine ma di maggior respiro di quella del monumento Fieschi nel Duomo di Genova di Giovanni Gagini. Infine nel 1502 Michele con Donato Benti, Benedetto di Rovezzano e Gerolamo Viscardi, si impegna col tesoriere del Re di Francia per il monumento funebre dei Duchi di Orleans, che ora si trova, ricomposto da Viollet-le-Duc, nella Basilica di Saint-Denis a Parigi. Il complesso monumento, che ora presenta quattro giacenti sopra un basamento ornato nei lati da numerose figure in nicchie divise da colonne, testimonia la stima raggiunta dagli scultori operosi in Genova. Allo stato non è pienamente identificabile quale fosse l'ideazione architettonica originaria e si nota la disparità tra alcuni raggiungimenti ritrattistici e la opacità ripetitiva di molte figure.

Michele D'Aria è anche protagonista della maggiore manifestazione dell'uso della scultura di interesse pubblico cittadino, e cioè dell'apprestamento

delle statue dei benemeriti della Casa delle Compere di S. Giorgio; una serie di statue continuata nel secolo seguente, a carattere quasi ritualistico, che presenta un benefattore, seduto o in piedi, con uno squadro che sembra di proposito estremamente semplice e insieme imponente. La serie è dagli inizi del Novecento sistemata in nicchie nella Sala del Capitano del Popolo del D'Andrade in Palazzo S. Giorgio, il palazzo ceduto nel 1451 dalla Repubblica all'ufficio di S. Giorgio. La casa delle compere di San Giorgio, fondata nel 1407, stava divenendo il fulcro dell'economia cittadina per l'amministrazione pubblica e per gli investimenti di risparmio dei privati. Michele D'Aria, cui forse si deve anche la *statua equestre di Francesco Spinola* nell'atrio del Palazzo Spinola di Pellicceria, è autore, salvo una, delle statue quattrocentesche e cioè *Francesco Vivaldi* (1466-68), *Luciano Spinola* (1473), *Domenico Pastine* (1475), *Ambrogio di Negro* (1483-90). È nelle statue del Vivaldi e del Di Negro che Michele, che nell'impianto tardo-gotico lombardo ha innestato un senso di monumentalità toscana e ne ha raccolto la dimensione celebrativa e culturale, trova gli accenti più vivaci nell'atteggiare il personaggio e porne l'individuazione ritrattistica.

Per l'arte orafa quasi una testimonianza dell'incontro e coagulo di diverse culture, del gusto nordico per la struttura, della cultura lombarda per le desunzioni figurative con aggiunte inflessioni toscane, è l'arca d'argento dorato dedicata al Battista del Museo del Tesoro della Cattedrale di Genova. Doge e Consiglio degli Anziani la commissionarono nel 1438 a Teramo Danieli, orafo da Porto Maurizio; nel 1441 Simone Caldera, di Andora, ma che ha operato a Siena, attende al compimento. Strutturata con archi, guglie, contrafforti e pinnacoli, quasi memore del Duomo di Milano, l'arca nella parte che vede preposto con probabilità Teramo Danieli mostra nelle *scene della vita del Battista* appunto figurazioni lombarde e specificità borgognone o fiamminghe, mentre in uno dei quattro santi angolari, il *S. Matteo*, e in una delle scene, la *Decapitazione del Battista* rivela un accento più toscano, ghibertiano al limite, che è ragionevolmente addebitabile al Caldera. Di fatto l'arca è la più notevole testimonianza del fiorire dell'arte orafa in Liguria in particolare nella prima metà del Quattrocento. Notevole è l'attività di maestri nel Ponente; del 1417 è ad esempio la *Croce* del Tesoro del Duomo di Noli, dove peraltro la figurazione dipende dalla cultura pisana. Del 1476 è l'*Ostensorio* del Tesoro della Cattedrale di Savona, in linea con la cultura dell'Arca del Battista a Genova.

4. La pittura del Quattrocento

I primi decenni del '400 non furono, sembra, tempo di grande affermazione della pittura in Liguria, che si vale ancora di echi da Barnaba da Modena, ripetizioni da Nicolò da Voltri e ha impianti legati ai modelli pisani. Si avverte in alcune delle non numerose tavole conservate, ad esempio nel polittico con *Santi* della chiesa del Carmine di Incisa Scapaccino (Asti) e nella *Madonna col Bimbo* con data e nome dell'autore ritrascritti – *Andreas De Aste 1424* – conservata nella chiesa di S. Maria della Castagna a Quarto, qualche inflessione del gotico internazionale. Problematica è però la restituzione dell'artista *Andreas de Aste* e delle personalità pertinenti il periodo. Rimane anonimo anche il frescante che intorno al 1439 nel Convento di S. Gerolamo di Quarto con *La consegna della regola ai monaci olivetani*, pur non innovativo, rende la scena con efficacia e freschezza narrativa.

La Crocifissione su tela della Pinacoteca di Savona firmata dal conte pavese Donato de Bardi, operoso a Genova almeno dal 1426 e morto nel 1450, si impone come nodo del cambiamento della pittura in Liguria. È aggiornata delle innovazioni fiorentine, risente dei modi dei dipinti fiamminghi che nel periodo giungono a Genova e si è supposto anche una tangenza con la pittura della Francia meridionale. Va osservato che l'impianto e i gesti delle figure sono mutuati dai Crocifissi lignei veri e propri con i dolenti nei tabelloni, rifiusi in un nuovo respiro e in una nuova permeabile atmosfera luminosa che rende delicato e vivo il colore. Questo, e lo stesso è per la permeazione sentimentale, è in straordinaria assonanza con le realizzazioni di Jacopo Bellini, con cui ha comune anche la definizione a profili a gradoni del paesaggio. Del resto esiste una oscillazione attributiva con Jacopo per quanto riguarda una *Madonna col Bimbo* presunta giovanile presso l'Arcivescovado di Genova. Se si passa al trittico con la *Madonna col Bimbo e i santi Filippo e Agnese*, firmata *Donatus* del Metropolitan Museum di New York, che è comunque anteriore alla *Crocifissione* di Savona e che ai modi pienamente permeati di cultura del gotico internazionale aggiunge i primi accenti oltremontani, viene in qualche misura da presumere che l'educazione di Donato si sia mossa in Lombardia con grosso riferimento a Gentile da Fabriano. Questi era operoso a Brescia con probabilmente al seguito il discepolo Jacopo Bellini, dal 1414 al 1419, ed esercitò forte influenza sull'ambiente pavese.

Il supporto in tela della *Crocifissione* savonese nel caso stupirebbe meno, pensando che Vasari scrive che Gentile e Jacopo introdussero l'uso della tela nel Veneto. I *Santi* di un polittico ora all'Accademia Ligustica, una preziosa

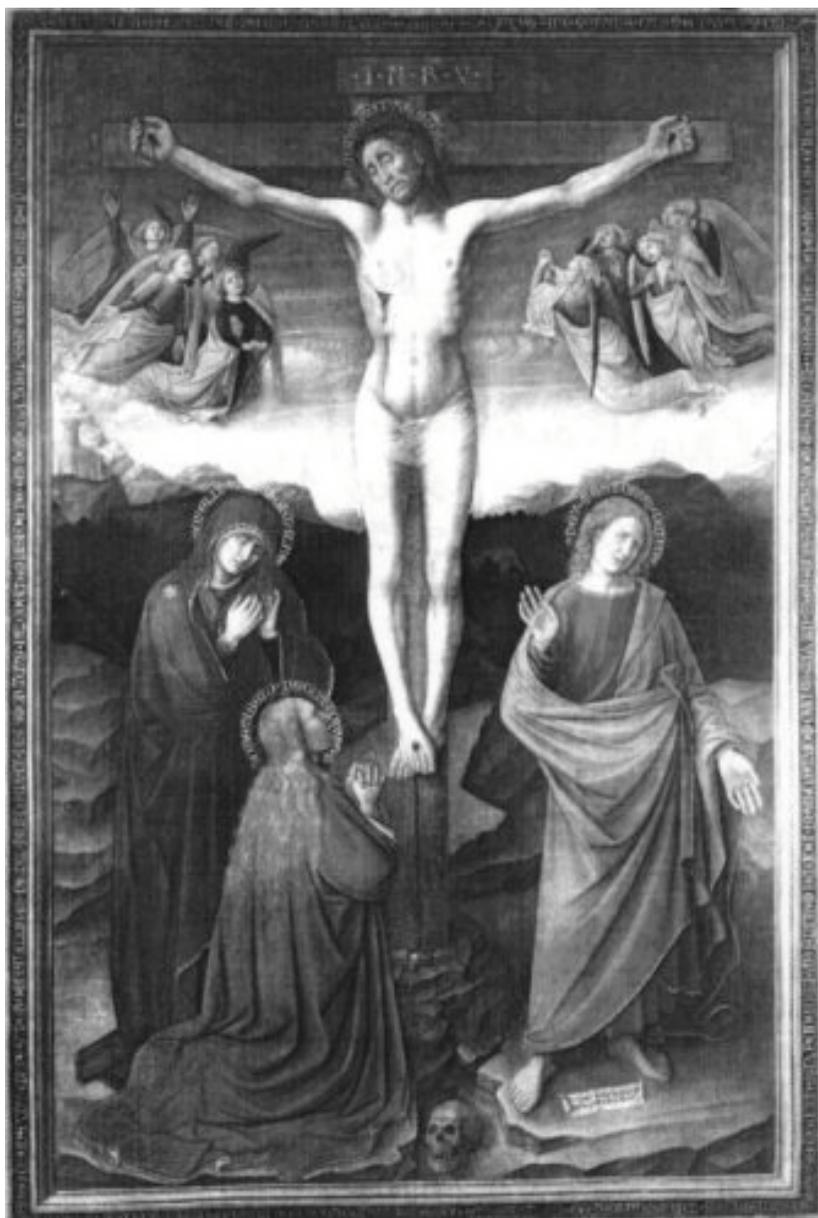


Figura 5 - Donato de Bardi, *Crocifissione*. Savona, Pinacoteca Civica.

Presentazione al tempio di proprietà privata, e altri *Santi* di un politico di cui un *S. Giovanni Battista* è ora a Brera e un *S. Gerolamo* al Brooklyn Museum di New York sembrano segnare un percorso che da una cultura anche nutrita da esperienze genovesi, attraversa le suggestioni internazionali e giunge con evidenza ad equivalenze col primo Giambellino.

Altra opera capitale, di mezzo Quattrocento, è l'affresco con l'*Annunciazione* che nel 1451 Giusto di Ravensburg pone come l'elemento certo più eclatante della decorazione del convento dei domenicani testé insediatisi nella antica collegiata di S. Maria di Castello, riorganizzando intorno ai nuovi chiostri le abitazioni e stabilendovi un fervido centro culturale. Del periodo sono molte le nuove comunità religiose a Genova; i domenicani godono del patrocinio dei fratelli Emanuele e Leonello Grimaldi, fattisi ricchi col commercio e in quel periodo divenuti nobili. L'affresco dovette essere nei propositi dell'artista e per la cultura della città quasi un manifesto sconvolgente, anche se ai più esperti non erano ignote le realizzazioni fiamminghe.

Di fatto, nella *Annunciazione*, i piani in quadruplica successione di profondità, l'arco della loggia, la zona dell'Eterno, lo snello triforio che apre sugli ambienti della scena, l'apertura d'ingresso e la finestra a colonnine che rivelano l'ampio paesaggio, non potevano non essere avvertiti che come programmatiche cadenze che davano un senso della verità e percorribilità dello spazio quale prima mai sperimentato. La luce e le ombre portate, l'affezione agli oggetti e la loro resa quasi enumerativa finivano per comporre un testo mentalmente omnicomprendente del reale, con un'attitudine culturale umanistica nuova per Genova. La decorazione delle volte, con *Profeti e Sibille*, eseguita quasi di certo agli ordini del maestro, accompagna questo concertato, perché dagli occhi delle vele variegiate dalla vegetazione si affacciano irruenti i personaggi che a mani tese sventolano nell'ambiente della loggia i loro cartigli e i loro ammaestramenti. Giusto di Ravensburg, che a Genova è documentato in rapporto con un artigiano proveniente da Bruges e con un commerciante di Francoforte, a buona dimostrazione dei rapporti europei della città, con la sua origine tedesca, la tecnica fiamminga, la cultura di inflessione provenzale con qualche memoria senese, è però ancora dal curriculum e dalla fisionomia abbastanza indefiniti. Il suo capolavoro, l'*Annunciazione* di S. Maria di Castello, con la *Crocifissione* di Donato de Bardi a Savona, e, come vedremo, l'*Annunciazione e Santi* al Louvre presunta di Carlo Braccesco, compone una terna di opere innovative e di altissima qualità che nella pittura del Quattrocento ligure segnano dei punti fermi circa l'apporto forestiero alla cultura locale, ma

che ancora non si lasciano cogliere appieno, dopo decenni di acribia critica, nel loro specifico originarsi.

Una serie di opere del corso della seconda metà del Quattrocento testimonia l'interscambio ligure con le correnti vive della cultura europea. Sono esempio la tavola con i *Santi Eleuterio e Placido in trono*, da Cesio presso Imperia, ora al Museo Diocesano di Albenga, del 1457, dal segno duro ma efficace, di certo in rapporto con la pittura provenzale; la serie di tavole riunite dalla critica intorno al maestro della *Madonna col Bimbo e angeli* detta *Madonna Cagnola* dal nome della Fondazione che la ospita, a Gazzada (Varese), che si è pensata almeno di destinazione ligure, per l'incidenza esercitata sulla pittura locale. È un'opera che trova fondamento indiscusso nella pittura vaneychiana e rogeriana. Ancora il trittico di grande scioltezza narrativa con l'*Adorazione dei Magi* nella Galleria Sabauda, a Torino, cui vanno riconnesse le tavole con il *Martirio delle Sante Agnese e Caterina* di Palazzo Reale a Genova e che fu a suo tempo inviato dalle Fiandre a Genova; il grande trittico con al centro l'*Ultima Messa di S. Giovanni Evangelista* di proprietà Coulant-Peloso a Novi Ligure, con le *Quattro storie* pertinenti il Santo della Galleria di Palazzo Bianco, che si ipotizza apprestato nell'ambito di Dirk Bouts, negli ultimi decenni del Quattrocento. Infine il trittico, datato 1499, della chiesa di S. Lorenzo della Costa di S. Margherita Ligure con *Le nozze di Cana, Il martirio di S. Andrea, La resurrezione di Lazzaro* voluto da Andrea Della Costa, raffigurato con la moglie. Di autore ancora ignoto, ma la sua presenza *ab origine* nella chiesa testimonia molto puntualmente l'interesse ligure per la pittura di Fiandra.

Uno dei primi pittori rinascimentali in Liguria è Giovanni Mazzone che si firma *da Alexandria* e che però è operoso a Genova dal 1453 e che nel 1463 ottiene la commissione per la perduta pala della Cappella di S. Giovanni Battista in Duomo. Se la ancora faticata acquisizione del linguaggio rinascimentale è testimoniata dal polittico del 1466 con *S. Nicola da Bari* le cui parti sono disperse in varie sedi, il polittico con l'*Annunciazione e Santi* di S. Maria di Castello a Genova, di poco successivo, ci parla dell'industriosità di un artista che con effetti paratattici ma di singolare suggestione riesce a impaginare nella tessitura ornatissima della carpenteria, da *gotico perpendicolare inglese*, suggerimenti prospettici, architettonici e ambientali della contemporanea cultura pittorica tra Veneto e Lombardia e notazioni di luminosità e verità nella rappresentazione mutate dalla pittura fiamminga.

Paratassi e forza di aggregazione degli elementi figurati energicamente incisi sono gli aspetti contraddittori che anche più fortemente caratterizzano

il pittore nei polittici di Pontremoli, nella chiesa dell'Annunziata, con la *Vergine e gli Evangelisti* e di Genova, chiesa di Nostra Signora del Monte, con *L'Annunciazione e Santi*.

Giovanni Mazzone acquisisce di seguito un più pacato accordo e respiro spaziale nelle ferme e limpide atmosfere dei polittici con la *Natività* della Pinacoteca di Savona e del Museo *du Petit Palais* di Avignone, quest'ultimo apprestato nel 1489 per i Della Rovere. Per questi decora ad affresco nella Cappella Sistina a Savona e se ne sono recuperati frammenti.

Ma è certamente Vincenzo Foppa l'artista di riferimento nello sviluppo dell'attività pittorica di Genova dalla metà del '400. La pittura accompagna il fervore di rinnovamento edilizio civile e religioso. Il Duomo ad esempio, è investito in toto da un programma di costruzione e di decorazione di cappelle che si aprono sulle navatelle.

Così nel 1468 il lombardo Cristoforo De Mottis affresca la cappella di Ambrogio De Marini; della delicata pittura rimane un *Angelo Annunziante* presso la Soprintendenza. Il Foppa, con attività interrotta da molte soste, decora con affreschi presto cancellati (1492) e sostituiti da parati marmorei, a partire dal 1462 la Cappella di S. Giovanni Battista; ed ecco che al Mazzone vengono imposte queste pitture come esempio per il polittico, pure perduto, per l'altar maggiore della cappella. L'attività ligure del Foppa è però testimoniata corposamente dai polittici che prepara per Savona, con la *Vergine e il Bimbo e quattro Santi* ora nella Pinacoteca Civica, datato 1489, e quello molto complesso e con sculture lignee ora nell'Oratorio di S. Maria di Castello, ma voluto per S. Maria del Priamar da Giuliano Della Rovere. Il Foppa lo firma e lo data 1490, e però deve aver avuto lunga gestazione; al polittico collabora Ludovico Brea, che firma il S. Giovanni Evangelista che sta a destra della Vergine col Bimbo. Gli corrisponde il Battista del Foppa nell'altro lato. Sopra, a coppie, i Dottori della Chiesa e gli Evangelisti sono con probabilità da dividere paritariamente fra i due artisti. Foppa, è noto, è capace di proporre con valori sommessi e discreti la robusta spazialità architettonicamente segnata, la corposità delle figure con toni colloquiali, la luce in vibrato fermento con accenti smorzati, e questo lascia piena traccia nella pittura in Liguria.

La presenza culturale lombarda in questa età si mostra anche per artisti minori, come Francesco da Verzate, con il polittico datato 1465 con la *Vergine e Santi* nella Parrocchiale di Baiardo presso S. Remo, e Leonardo da Pavia, con la pala con *Vergine e Santi* datata 1466 e custodita in Palazzo Bianco. Sono opere palesemente eloquenti nel reciproco confronto. Con linguaggio

ingenuo ma pur personale testimoniano il primo, nel polittico, il permanere della tradizione impaginativa gotica in cui si tenta la nuova consistenza delle figure; il secondo, nella pala, il proporre le figure serrate in una sorta di bozzolo architettonico che ne mostri la stretta coordinazione.

Nel 1942 Roberto Longhi riferiva a Carlo Braccesco lo straordinario trittico al Louvre con l'*Annunciazione e quattro Santi* che le requisizioni napoleoniche annotarono come proveniente da un oratorio genovese; a quel *Carolus Mediolanensis* cioè che nel 1478 firma e data il complesso polittico con la *Vergine col Bimbo e Santi* del santuario di Montegrazie presso Imperia, ora nella parrocchiale della cittadina. Che il pittore sia stato fra i più affermati in Liguria mostrano le notizie delle molte commissioni avute di opere oggi purtroppo perse, tra cui quella del 1482-83, degli affreschi e dei disegni per le vetrate della Cappella di S. Sebastiano del Duomo di Genova. Un dibattito critico nutrito e inintermesso ha fatto seguito all'attribuzione del Longhi, né si può dire che sia ancora risolto. È certo però valso a costruire il profilo di Carlo Braccesco, mentre rimane dubbio che la sua attività culmini con l'opera del Louvre. L'arte del Braccesco muove dal polittico di Montegrazie al disperso in varie sedi polittico con *S. Andrea*, *S. Paolo e S. Pietro*, i *Dottori della Chiesa* dei pilastrini e le *Storie di S. Andrea* della predella; gli si riferiscono con probabilità documenti del 1495 con pagamenti fatti dalla comunità di Levanto. Sono forse parte di una cortina per il polittico due tele con *quattro Santi* conservate nella chiesa di S. Andrea nella cittadina.

A Montegrazie il polittico si sostanzia di una cultura decisamente lombarda che non manca di alcuni accenti fiamminghi, come appunto in Lombardia. Di seguito la cultura del Braccesco si distende con maggior respiro, con ogni probabilità favorito da un'esperienza veneteggianti. Ma l'opera oggi a Parigi ha una qualità e una densità culturale di orizzonte europeo che le altre opere, dalle figure ritagliate e con caricate notazioni espressive, non mostrano. Qui c'è verità spaziale, anzi atmosferica, raffinata e creativa elaborazione degli elementi architettonici e ornativi, vitalità degli atti e dei rapporti tra le persone, rese con pieno e meditato senso della fisicità e dei sentimenti. Il cangiantismo, quasi l'iridescenza su un solo tono nelle vesti dell'Angelo e dell'Annunciata, specificità di cui è ancora da trovare la fonte, e infine la particolare raffinatezza della materia pittorica sono tutti elementi che si tolgono dai caratteri della produzione del Braccesco e che lasciano aperto il quesito se si sia di fronte al momento più felice dell'artista milanese oppure sulla traccia di un artista non riconosciuto ma tra i più colti per quanto riguarda i rapporti internazionali. Già attribuito al Braccesco e ora proposto come Nicolò Corso è

l'affresco staccato in S. Maria di Castello a Genova con la *Visione di S. Domenico*. Più che vicino al Corso, continuo a pensare che tale affresco, per il senso che dà di epifania delle immagini, del fluire dell'azione e dei sentimenti, della caratterizzazione delle figure pur nel deperimento della stesura pittorica, sia opera del maestro dell'*Annunciazione* del Louvre, e che anzi possa con questa costituire un nucleo distinto rispetto alle opere del Braccesco.

Di Ludovico Brea, nizzardo, operoso anche a Taggia per i francescani ma in particolare a Genova, dove appare nel 1483, tanto da essere accreditato come artista di area genovese, è caratteristica evidente come in ogni sua opera almeno fino alla maturità tenda ad adeguarsi alle suggestioni del momento. Come passa a Genova, passa anche dall'impianto più allentato e fluente ad esempio del trittico con la *Pietà* della chiesa francescana di Cimiez (Nizza), del 1478, all'impianto che mostra una sicura ed evidente enucleazione delle figure secondo un tornito modellare che è una delle inflessioni più significative della interpretazione dei fiamminghi da parte dei pittori nell'Italia settentrionale. Così avviene nei due polittici nella chiesa di Nostra Signora della Misericordia di Taggia con la *Madonna della Misericordia* e con *S. Caterina e due Sante*, del concludersi del nono decennio del secolo, fino al capolavoro eseguito dopo la collaborazione col Foppa del 1490 per i Della Rovere di Savona. Nel polittico, la cui parte centrale col *Crocifisso e i dolenti* è in Palazzo Bianco, Brea si mostra davvero capace di una materia pittorica che pareggia la fiamminga e in possesso dei modi descrittivi della migliore ispirazione lombarda. Meno felice sarà di seguito, poiché è carente nel proporre un robusto impianto d'insieme senza perdersi tra impaginazioni tardogotiche o elaborazioni prospettiche, salvo forse che nel polittico ora al Museo della Cattedrale di Savona, con l'*Assunzione*, la *Natività* e lo *Sposalizio di S. Caterina* del 1495, in cui efficacemente prevale la sua ricerca di luminosità della materia pittorica, sull'esempio fiammingo.

Manfredino Bosilio (†1496), originario di Castelnuovo Scrivia, può invece rappresentare gli artisti di cui si vale la committenza genovese per le zone dell'Oltregiogo. Nel 1474 la sorella del Doge Campofregoso si fa raffigurare in preghiera davanti al gruppo della *Sant'Anna Metterza* ad affresco nell'abside della chiesa di Novi Ligure; nella Pinacoteca dell'Accademia Ligustica è gran parte del polittico con *S. Giacomo, la Vergine e Santi* che il feudatario Antonio Guasco fa eseguire con probabilità per la parrocchiale di Gavi Ligure. L'esile vena del Bosilio si muove come è naturale tra i modi del Piemonte e quelli di Lombardia.

Più deciso interprete della vigorosa corrente che nei domini sabaudi aveva unito culture nordiche e francesi avendo come interprete principale Jacopo Jaquerio fino alla metà del secolo, è Giovanni Canavesio, prete di Pinerolo che opera nel Nizzardo e nella Liguria orientale. Le *Crocifissioni*, le *Storie della Passione*, i *Giudizi Finali* che egli affresca coprendo le pareti delle cappelle (a Saint-Etienne-de-Tinée, inizi anni '70; a Taggia, Chiesa dei Domenicani, inizi anni '80; a Pigna, chiesa di S. Bernardo, 1482; a Peillon presso Nizza, Notre Dame de Douleurs; a Briga Marittima, Notre Dame des Fontaines, 1492) risultano estremamente coinvolgenti per lo spettatore per l'aggregazione quasi ossessiva che egli fa dei personaggi che incalzano e s'intersecano, con i volti e gli atti molto evidenziati dalla definizione dei tratti e dei contorni e dalla tesa espressività, tra fitte notazioni d'ambiente e risalti del lucido colore. Canavesio è anche energico miniatore, come si vede nei codici della Biblioteca Capitolare di Albenga, città dove lavora nel 1474-75. Tra i suoi politici è singolare quello per i Domenicani di Taggia, con *S. Domenico e i Dottori della Chiesa* in cui dispone nelle inquadrature i personaggi che risultano come fermati e sospesi in un'atmosfera irreale. Nei più tardi politici, della Pinacoteca Sabauda (1491), di Verderio Superiore nel Comasco nella chiesa dei SS. Giuseppe e Floriano (1493), a Pigna nella chiesa di S. Michele (1500) le figure appaiono più smorte e sparse nelle ricche incorniciature lignee di un tardogotico ormai superato.

Di Nicolò Corso (†1513), padre olivetano, la critica data per documenti dal 1489 al 1503 quanto rimane dei suoi affreschi in una cappella della chiesa, nel refettorio e nel primo chiostro del Convento appunto olivetano di S. Gerolamo di Quarto, presumendo anche la destinazione per questo convento del trittico con *S. Gerolamo*, della Johnson Collection di Philadelphia che ha *quattro Santi* ora all'Accademia Ligustica.

Opera iniziale del Corso è un politico con *Madonna col Bimbo*, già ad Amsterdam, proveniente dalla Parrocchiale di La Turbie, e, tra le opere conclusive, un politico del 1501 per i Domenicani di Taggia di cui il *S. Vincenzo Martire* e *S. Erasmo* sono custoditi presso la Soprintendenza ai Beni Artistici di Genova. Il Corso si muove nell'ambito della pittura ligure del periodo partendo da un lucido e un po' statico proporre le immagini, per influsso della pittura della Francia meridionale; raccoglie poi suggestioni fiamminghe che fan carichi gli ornamenti e i particolari preziosi, per giungere a un sempre più corposo imporsi in lui della figuratività lombarda, avendo a massimo riferimento il Foppa. Però, nel *Calvario* affrescato nel Convento delle Grazie

a Portovenere, che vede anche un suo fregio con *Santi*, il Corso si accosta ai modi del Maestro della *Annunciazione* del Louvre, sia o non sia Carlo Braccesco. Vi sono lo stesso senso del fluire delle azioni e dei sentimenti e analogo slontanante paesaggio. Del resto gli è anche attribuito l'affresco con la *Visione di S. Domenico* in S. Maria di Castello a Genova, che riteniamo invece del maestro dell'*Annunciazione* al Louvre.

Il genovese Giovanni Barbagelata nelle opere con cui si affaccia al nuovo secolo – ad esempio i trittici della Parrocchiale di Casarza Ligure, del Santuario di Nostra Signora di Pontelungo ad Albenga, della chiesa di S. Giorgio di Moneglia, degli anni 1499 e strettamente seguenti – si accosta progressivamente al Rinascimento fino a rendere la struttura della cornice del politico parte dell'edificio in cui stanno i personaggi, sull'eredità lontana del politico del Mantegna a Verona. I personaggi all'inizio fermi e levigati in ultimo un poco si ammorbidiscono in una luce più tenera. Perse le opere, anche ad affresco, che lo avevano impegnato a Genova, in queste per il Ponente il Barbagelata sembra un messaggero inviato in sede periferica.

Di altro impegno l'opera di Luca Bando, di origine novarese e di esordi lombardi, che nel percorso della sua attività, da lui esemplarmente datata, sembra perseguire quasi ossessivamente il compito di proporre ben chiaro il suo aggiornamento nel comporre strutture architettoniche illusorie in bella evidenza e figure di un nitidissimo, quasi metallico, definirsi negli abiti e nei visi. Così propone la capanna appoggiata all'edificio classico nella *Natività* del 1493 in Palazzo Bianco, come nella ormai cinquecentesca, di sapore al limite bramantiniano, *Natività* della Cassa di Risparmio di Torino. Nel 1497 si esibisce nella *Presentazione al Tempio* di Le Mans, Musée du Tessé e nella pala di *S. Agostino* a Genova, in S. Teodoro; la prima con edicola con archi e cupola, la seconda con la struttura quadrilatera mantegnesca, segnando puntualmente spazio delimitato e luminose lontananze. Nella *Natività* della Pinacoteca di Savona supera le atmosfere foppesche per sentire ormai suggestioni da Leonardo.

Del 1501 è la *Natività* del Mueso Poldi Pezzoli a Milano cui probabilmente si accompagnavano *Due Santi* della Cattedrale di Albenga; del 1503 è il trittico della Parrocchiale di Pontedassio (Imperia) con *S. Bartolomeo e due Santi*. Qui, con la cornice perduta, l'artista proponeva un singolare, originale raccordo tra monumento classico, figure e paesaggio.

Epigono della pittura dei pavesi a Genova e a Savona è Lorenzo Fasolo. Formatosi nell'ambito di cultura del Foppa, del Bergognone, dello Zonale,

dopo esser stato nel 1490 a Milano tra i pittori della *sala della Balla* nel Castello, lavora a Genova dal 1495 al 1518, per opere d'impegno, in Cattedrale, al Carmine, in S. Siro, ormai perse, e collabora col Baudo e col Brea. La sua modesta pittura ha qualche suggestione per l'atmosfera quasi incantata che riesce a creare, fermando i suoi personaggi in una dimensione sentimentale patetica, come isolata e proponendoli in un solito e accarezzato paesaggio, fatto di notazioni che nella loro semplicità prendono toni da favola. Così nel *Presepe* della Pinacoteca di Savona, nel polittico con i SS. *Fabiano e Sebastiano* del Castello di Fabiano, nella tavola in S. Francesco a Recco con la *Vergine, la Maddalena e S. Giovanni presso la Croce* del 1506 e nel *Compianto* della chiesa delle Clarisse di S. Bernardino a Chiavari, del 1508; nello stesso convento in un affresco di analogo tema la elementare sintassi del Fasolo giunge a toni quasi surreali.

I rapporti commerciali con le Fiandre sul finire del '400 garantirono ai genovesi l'afflusso di opere che dovettero essere oggetto per l'ambiente colto di ammirata contemplazione e per i pittori di accurata indagine. Ma se modi delle figure e attenzione a particolari naturalistici passarono in parte nella produzione ligure contemporanea, luminosità del colore, valori di ambientazione, vitalità della tramatura narrativa furono in gran misura avvertiti ma inattinti in una pittura che aveva come radice e nutrimento la cultura lombarda più attenta alla composta ritualità delle immagini.

Ancora anonimi sono gli autori dei polittici pervenuti dalla Fiandra cioè dagli ambienti di Hans Memling o di Hugo van der Goes: il polittico con l'*Adorazione dei Magi* ora alla Sabauda che ha i *Martiri di S. Agnese e di S. Caterina* a Palazzo Bianco, il polittico della *Messa di S. Giovanni Evangelista* di collezione privata a Novi Ligure che ha le *Quattro storie del Santo* pure a Palazzo Bianco, di ambito probabile di Dirk Bouts e probabilmente destinato alla chiesa dell'Annunziata di Portofino, fino al trittico con *Le nozze di Cana*, il *Martirio di S. Andrea* e la *Resurrezione di Lazzaro*, ordinato da Andrea Della Costa a Bruges nel 1499 e tuttora nella sede originaria nella chiesa di S. Lorenzo della Costa di S. Margherita Ligure. Giungiamo al 1506 quando Vincenzo Sauli, della fazione popolare dei *mercanti filo-francesi* – Genova alla fine del secolo è passata da Lodovico il Moro a Luigi XII – chiede a Gerard David a Bruges il polittico con *La Madonna dell'uva, S. Gerolamo e S. Mauro*, e con l'*Annunciazione*, per l'Abbazia di S. Gerolamo della Cervara sopra S. Margherita e Portofino; le prime tre tavole sono a Palazzo Bianco, le due dell'*Annunciazione* sono al Metropolitan di New York, e il *Padre*

Eterno di coronamento al Louvre. Sia stata o no parte del politico il *Compianto presso la Croce* pure a Palazzo Bianco, sia stato o no in Italia Gerard David, l'opera, per quanti la videro, dovette davvero avvisare del cambio della cultura sull'orizzonte europeo e avvertire della stretta in cui si trovava la situazione figurativa a Genova a fronte della monumentalità e insieme alla verità che nutrivano quelle immagini. Le richieste in Fiandra incalzarono fino alla presenza a Genova di Joos Van Cleve e all'iniziativa dei più avveduti di chieder opere ai raffaelleschi e far arrivare a Genova Perin del Vaga.

Per venire al Ponente ligure, degli anni prima della metà del '400 si mantengono alcune testimonianze di una produzione pittorica che unisce il permanere del gusto genovese a cavallo tra '300 e '400, sostanzialmente permeato dai pisani, e le incidenze irraggiate dal *gotico cortese* del Piemonte. Così è per il ciclo di Antonio da Montereale che nel 1435 affresca il presbiterio della chiesa di S. Maria della Bontà a Molini di Triora, affinando le figure di eredità genovese con ingenua eleganza; più colto e smagato invece il maestro di cultura piemontese degli affreschi dello stesso periodo del presbiterio e dell'arco trionfale della chiesetta di S. Nicolò nei pressi di Bardinetto, capace di comporre ariosamente le scene dell'intero complesso equilibrando gli spazi e dando risalto alle figure.

Del 1446 è l'imponente affresco con il *Giudizio Universale* del presbiterio della chiesa di S. Giorgio di Campochiesa presso Albenga. Esito di una cultura toscana avvertita e proposta in tutta la sua autorevolezza (dalle citazioni dantesche all'impianto della rappresentazione) e di una figuratività nutrita di spirito settentrionale che trova radici in Jaquerio ma anche nell'area lombarda della pittura e miniatura di fine '300, l'affresco è denso di tese ed efficaci notazioni, sapide ed anche orrوره, che appaiono popolari ma con probabilità originano dagli aspetti più vivaci dell'illustrazione miniata. Meriterebbe di essere indagata la figura del committente *Antonio Caresia, priore di S. Giorgio*, certo buon letterato, anche per verificare l'attendibilità della data, ripassata, in fondo all'affresco. Al priore sicuramente dobbiamo la circostanziata rappresentazione e il didascalismo che individuano meticolosamente i personaggi e i vizi.

Con gli stemmi del Vescovo Napoleone Fieschi e perciò degli anni appena dopo il 1460 sono gli affreschi frammentari della cappella del Palazzo Vescovile di Albenga con gli *Evangelisti* e i *Dottori* della Chiesa nella volta e alle pareti *Storie della Vergine e Gesù Bambino*. Sono ad evidenza connessi con il fiorire di cicli d'affreschi sviluppatosi negli anni dopo la metà del se-

colo nell'estrema Liguria occidentale, ora Francia, con le decorazioni di Notre Dame des Fontaines presso Briga Marittima e delle due cappelle presso Luceram di S. Grato e di Notre Dame du Bon Coeur, pure con *Evangelisti* e rappresentazioni della *Vergine*. Cicli che dan voce in modi delicati ed eleganti – con il ritardo di una cultura borghigiana – al proprio essere di una zona d'incontro tra il mondo figurativo piemontese, ligure e nizzardo. Questa cultura trova spazio anche nelle tavole, come nella *Annunciazione* della parrocchiale di Andagna, presso Triora, che mostra pure un ingenuo ma diretto richiamo ai modi fiamminghi.

Della particolare elaborazione dei temi per la religiosità popolare è testo di interesse la decorazione ad affresco della volta quadripartita del portico del Santuario di S. Maria delle Grazie di Calizzano nel savonese. Presenta *S. Michele che pesa le anime*; di fronte, *Cristo Giudice* che chiama a sé gli eletti nella resurrezione della carne, mentre da un lato un gruppo di sante e dall'altro di santi – in evidenza S. Giovanni Battista e S. Giorgio – guidano schiere di flagellanti che implorano la pietà divina. All'ingresso del tempio in sostanza viene messo in risalto il tema della salvazione. Gli affreschi, databili al 1480 circa, son con probabilità riferibili allo stesso maestro dei cicli di affreschi della chiesa di S. Giovanni Battista di Roccaverano (Langhe) e della chiesa di S. Lorenzo di Murialdo presso Calizzano. È un interprete un po' bamboleggiante del linguaggio attardato tra eleganze gotiche e aggiornamenti rinascimentali delle zone di confine tra Piemonte e Liguria.

Meno identificabile è un linguaggio diffuso a base comune nella Liguria orientale dove se mai giungono le opere dei pittori facenti capo a Genova o alle città della Toscana; notevoli però i politici con *Madonna e Santi* della parrocchiale di Manarola e della chiesa di S. Giovanni Battista di Riomaggiore, forse di un artista locale che risente dell'arte di Siena.

Opera di un artista lombardo e ormai del primo decennio del Cinquecento è il ciclo recentemente recuperato di affreschi con *Scene della vita della Vergine e della Passione di Cristo* nell'oratorio dei Disciplinanti a Moneglia. Le scene – le ultime però completate a mezzo Cinquecento – son viste tra le colonne di un porticato illusivo coronato da un fregio monocromo tipicamente lombardo. Gli edifici di sfondo mostrano carattere bramantesco, così che, pur tra le lacune, la narrazione prende un respiro monumentale.

Per tornare al Ponente, operosi nell'ottavo e nono decennio del '400 nella zona tra Albenga e Imperia sono i fratelli Tommaso e Matteo Biasacci, cuneesi. Probabilmente Matteo è sostanzialmente un esecutore al seguito

del fratello, che già agli inizi si mostra dotato di esperienze toscane, che danno un minimo di accento aulico alla sua pittura. Questo si avverte ad esempio negli affreschi con *Storie dell'infanzia di Cristo*, nella chiesa di SS. Pietro e Paolo a Sampeyre nel cuneese. Il bilanciarsi inquieto tra parlata d'origine e aggiornate suggestioni si osserva anche nella *Madonna col Bimbo* firmata e datata da Tommaso nel 1478, che è pervenuta a Palazzo Bianco. I due fratelli insieme firmano nel 1483 i cicli delle chiese di S. Bernardino ad Albenga e del Santuario di Montegrazie presso Imperia. Tali cicli, che trattano con sistematicità e complessità dottrinale i temi dell'oltretomba, dei vizi e delle virtù, del buono e del cattivo vivere si presentano particolari per la funzionale chiarezza, la forte icasticità, la resa di intense emozioni. I due fratelli dipingeranno ancora *Storie del Battista* nel Santuario di Montegrazie e *Storie della Vergine e Sibille* nel Santuario dell'Assunta di Piani di Imperia.

Vale richiamare l'attenzione sulla forte autonomia e specificità culturale dei cicli quali quello del Santuario di Montegrazie, così come, ad esempio, quello del *Giudizio Finale* di S. Giorgio di Campochiesa. Non valgono solo come testimonianze locali, legate alla mistura di linguaggi franco-liguri-piemontesi, né van letti in chiave popolare per le sapide notazioni; sono frutto del forte incontro tra capacità dei pittori e un sostrato dottrinale, parenetico e letterario di grande intensità e di larga esperienza da addebitarsi ai religiosi, con ogni probabilità predicatori, che energicamente stavano appresso a chi colorava le pareti.

II. Dal Manierismo al Barocco

1. *La scultura del Cinquecento*

Col papato di Sisto IV Della Rovere (1471) inizia una stagione fervida di iniziative artistiche per Savona che continua nel nuovo secolo col cardinale Giuliano, il futuro Giulio II, e che durerà fino al 1528, anno dell'interramento del porto ad opera dei genovesi. A Sisto IV si deve la cappella Sistina, col sepolcro dei genitori, a opera di Michele e Giovanni D'Aria (1481), esemplare per successivi monumenti savonesi. È per la distrutta Cattedrale di S. Maria sul Priamar il polittico di Foppa e di Brea (1490) ora nell'oratorio di S. Maria di Castello e che viene apprestato il coro ligneo di Elia de Rocchi, Anselmo de Fornari e Gian Michele Pantaleoni, ora in S. Maria Assunta, esemplato su quello della Certosa di Pavia ed eseguito tra 1500 e il 1521. Col 1514 gli fece

seguito il coro per la Cattedrale genovese, dello stesso Fornari. Dalla stessa cattedrale del Priamar provengono adattate nella nuova Cattedrale dell'Assunta le transenne marmoree scolpite con grifi di vivacissima resa da Filippo Solari nel 1518. Lo stesso è avvenuto per le lastre del pulpito del 1522 scolpito da Anton Maria Aprile e Gio. Angelo de Molinari, con gli *Evangelisti* e una *Predica* e per un ornato *Crocifisso* in marmo attribuito a Giacomo Molinari, opera finemente e riccamente elaborata della fine del Quattrocento.

A Genova il rinnovamento cinquecentesco avviene con la Villa del Principe di Andrea Doria; ne parleremo più distesamente trattando della pittura. Per gli stucchi è abbastanza aleatorio distinguere tra le maestranze al seguito di Perin del Vaga personalità definite. Per quanto riguarda la decorazione a stucco l'ideazione e i disegni dovettero essere principalmente del maestro; sembra però di poter cogliere almeno in alcune zone una più autonoma realizzazione ad opera di Silvio Cosini, sulla traccia delle due figure allegoriche in marmo poste sul timpano del portale centrale della Villa, che gli si danno per certe. Le vedrei appunto realizzate su suo disegno, mancandovi quel tanto di elegante vivace e al limite capriccioso che è invece individuabile nelle realizzazioni a rilievo o a tutto fondo ideate da Perino. Il Cosini sembra caratterizzarsi per lo strutturare le figure in modi allungati e fluenti e, a fronte del maestro, allentati, quasi snervati, però con un proprio ritmo compositivo. Nel Salone dei Giganti appaiono di piena impronta di Perino il delizioso fregio che circonda la scena principale, con riquadri con animate figurine a rilievo appena suggerito e circoscritte da esili contorni, e, pur diversa, la forte e rilevata cornice che delimita l'intero soffitto, densa di vigorose figure e di trofei tra le aquile araldiche; le figure invece delle lunette e dei pennacchi sembrano rispondere alla vena più calma, al carattere più disegnativo, al segnare più sottilmente le pieghe, del Cosini. Salvo le figure del lato est, che mostrano maggiore stacco dal fondo, più forte l'anatomia e più rilevate le pieghe, tanto da far pensare a un'equipe ancora diversa, forse la stessa che attese alla decorazione a stucco delle lunette e del soffitto della Sala del Naufragio, che si è pensata di provenienza lombarda.

Delle cinque volticelle della Loggia con al centro affreschi con *Eroi romani*, pare di riconoscere il Cosini negli stucchi dei rombi angolari e dei riquadri intramessi delle prime tre volticelle, da *Orazio Coclite* a quella centrale con *Marco Curzio*, dove il Cosini assiepa le sue figurette corsive in un fervore di ornato; le ultime due, con al centro *Camillo* e *Muzio Scevola*, mostrano una maestranza che usa di grottesche ad andamenti più convenzionali, più distesi e calligrafici.

Tra i marmi prende massima evidenza nell'interno della villa il monumentale camino nella Sala dei Giganti, in ardesia ma con in marmo i telamoni laterali, le due soprastanti figure femminili allegoriche in piedi, a tutto tondo, la Vittoria al culmine e il tondo centrale con *Prometeo che dona il fuoco agli uomini*, di sicura ideazione perinesca. Questo camino significò l'introduzione in Genova di una tipologia e di un genere che ebbe un fortunato seguito nei palazzi nobiliari genovesi. L'esecuzione, che quasi sicuramente ebbe a capo il Cosini, traduce nelle forme scultoree l'eleganza di Perino, il suo muovere con lievità gli andamenti, però con una ricercatezza, una grazia nelle minuzie che al limite stempera in descrittività il senso unitario dell'opera. Più essenziale e più in questo convincente l'analogo camino della Sala del Naufragio, che nel tondo centrale presenta con bella evidenza *L'officina di Vulcano visitata da Venere per le armi di Enea*, e due *Satiri* con flauto sulle volute alte di compimento. Per i modi dell'impianto e delle scelte figurali, l'equilibrio della composizione, la nettezza del segno a nostro parere l'attribuzione dell'opera va meglio riferita al Montorsoli, che nel 1540 c. è al servizio del Doria. La piena organicità dell'opera sembra mostrare che concepimento e realizzazione siano da addebitarsi ad un'unica personalità. Una vicenda analoga a quella dei due camini sembra presentarsi per le sculture delle fontane dei giardini ad ovest e ad est sul lato mare della villa. Quella dei *Delfini*, riferita ad un progetto di Perino e all'esecuzione del Cosini e quella del *Tritone* riferita al Montorsoli. Proposta con delicate minuzie, ma convenzionale quella dei *Delfini* ad ovest, con vasche sovrapposte; di un robusto proporsi per l'emergere icastico della figura mitologica la fontana riferita al Montorsoli.

Perino, Silvio Cosini e l'aiuto Giovanni da Fiesole nei primissimi anni trenta realizzano nel portale principale della Villa un prototipo per l'intera Genova. La concezione trionfale dello stesso, di pieno classicismo, con due colonne libere su piedistalli ornati da trofei guerreschi, e con sul frontone, accanto allo stemma Doria, le statue dell'Abbondanza e della Pace, dà inizio al programma iconografico di decorazione della Villa. In sintonia con questa nel 1529 il Cardinale Gerolamo Doria commissiona al Bandinelli una statua di Andrea Doria come *Nettuno*. L'esecuzione dell'opera, ottimamente ideata, ma piuttosto stenta nell'esecuzione e che ora è in piazza del Duomo a Carrara, si trascina fino al rifiuto del committente. Del 1539 è il primo pagamento al Montorsoli per una statua di Andrea Doria da porsi a Palazzo Ducale, e questa volta Andrea è in veste di condottiero antico. Ora della statua è là conservato solo il tronco privo della testa e degli arti. Gigantesca e posta su un alto basamento fu, per quanto si può indurre da ciò che resta,

non solo esempio per la scultura successiva di celebrazione, ma un punto fermo di riferimento nella resa dell'antico per i pittori che dopo Perino avviarono nei palazzi le grandi imprese di decorazione ad affresco. Il Montorsoli, va ricordato, era stato restauratore di marmi antichi alla corte papale.

In una lesena del presbiterio di S. Matteo Giovan Angelo Montorsoli si dichiara *architectus et statuarius* di tutta l'opera. Del progetto promosso da Andrea Doria di fare di S. Matteo il proprio pantheon a pianta centrale, vengono realizzate dal Montorsoli la cripta, il presbiterio e la cupola, con probabilità negli anni 1543-45. La statuaria in marmo delle pareti del presbiterio e del coro con la *Pietà*, *Profeti* e *Santi* e il sarcofago di Andrea della cripta, mostrano l'artista, come fu, collaboratore di Michelangelo in una interpretazione molto composta e quasi sussiegosa. È stata vista con buon fondamento contrastare in parte sia con la decorazione a stucco delle volte del presbiterio e della cupola, sia con quella della cripta, addebitando la prima alla non perfetta esecuzione degli aiuti, e quella della cripta, ricca invece di sensibilità esecutiva e di originalità d'invenzione all'intervento di Silvio Cosini, tornato a Genova in quegli anni. Ci pare però che la testura figurale ed esecutiva della cripta sia invece consona alle realizzazioni di maggiore energia del Montorsoli. Di conseguenza la differenza qualitativa ci pare sia da addebitare al più forte impegno dell'artista nella zona che fu con probabilità di avvio della decorazione, di maggiore interesse per il committente e di più ravvicinata visibilità.

Con la Villa del Principe e la chiesa di S. Matteo inizia per Genova un rinnovamento urbano che muta il volto della città.

La costruzione delle nuove mura, operata per la parte a monte dal 1537 al 1547 – quella a mare è iniziata nel 1553 e portata a conclusione a fine secolo – accompagna una serie di interventi nell'assetto della città quali il rifacimento della facciata del Palazzo Ducale del 1527, la creazione di piccole piazze, l'accorpamento di edifici con una nuova organica facciata, nonché numerosi interventi dopo la metà del secolo nelle chiese, con la ristrutturazione e la costruzione di cappelle che seguono i dettami della Controriforma. Di conseguenza abbondano le sculture, simboliche e di ornamento, delle porte delle mura. La porta dell'Acquasola avrà una statua e un rilievo dell'officina dei Della Porta; la *S. Caterina* è ora collocata negli scaloni del Palazzo dell'Accademia Ligustica e il rilievo con la *Veronica* è ora nel Museo di S. Agostino. Sempre intorno al 1540 la stessa bottega prepara per la porta di S. Tommaso un gruppo, ora frammentario nella chiesa omonima, con *Cristo e il Santo*. Con la collaborazione di Nicolò da Corte Gian Giacomo Della Porta mette a punto nel

1536 il barchile con delfini avvinghiati e vasca con mascheroni che mutilo e modificato ora si trova in Piazza Marsala. Gian Giacomo Della Porta, di famiglia del lago di Lugano, che è attivo alla Certosa di Pavia e dal 1524 al '30 *ingegnere e scultore* per il Duomo di Milano, è figura preminente e quasi monopolista per la scultura a Genova dal 1530 alla morte avvenuta nel 1555.

Numerose sono le sue statue dei Benefattori, o benemeriti che, continuando la tradizione iniziata nel 1460, onorati secondo i meriti con busti o statue in piedi o sedute, vennero a popolare le sale del Banco di S. Giorgio, di Palazzo Ducale e infine dell'Ospedale di Pammatone. Il Della Porta e Nicolò da Corte avevano rinnovato in Palazzo Ducale la Sala del Maggior Consiglio nel 1536 e il Della Porta vi aveva una statua distrutta di Ansaldo Grimaldi. Della Porta, Giacomo Valsoldo, Bernardino di Novo, Taddeo e Giacomo Carlone, Francesco Orsolino sono gli autori di molte delle statue delle sale risistemate dal D'Andrade agli inizi del Novecento in Palazzo S. Giorgio. Alcune statue provenienti da Pammatone sono ora nell'atrio del Palazzo di Giustizia. Nell'insieme finiscono per costituire quasi un *genere* artistico, con un unico tono imponente e magniloquente, con variazioni che vanno da una minor o maggiore scioltezza nell'impostazione, attenzione alla finitezza dei particolari e riuscita nella resa della fisionomia e dei carattere dei personaggi.

La scultura nelle chiese di Genova prima della metà del secolo vede le massime manifestazioni nella Cattedrale con la costante presenza dell'attività di Gian Giacomo della Porta. Datato 1532 è il baldacchino della Cappella del Battista, struttura che vedrà la conclusione del proprio assetto all'inizio del '600. Nel baldacchino il delicato fregio della copertura, con tralci vegetali e genietti, vien riferito a Nicolò da Corte; nel forte rilievo con Profeti nelle facce delle basi delle colonne si riscontra il lavoro di Gian Giacomo della Porta aiutato dal figlio Guglielmo. A questi tre artisti si accreditano le sculture della fronte del transetto di sinistra, fronte cui si provvedeva dal 1529. Nel 1534 i tre formano una società paritaria per il compimento del sepolcro, che ivi è posto, del Cardinale Giuliano Cybo; la critica è propensa ad attribuire a Gian Giacomo le statue centrali delle nicchie, cioè *Cristo, S. Pietro e S. Paolo, S. Gerolamo e S. Giovanni Battista*, al figlio le statue di *Abramo e Mosè* dinanzi alle colonne binate, la statua dell'orante inginocchiato e quella del defunto che ora giace sotto la statua di Cristo. Se così è, Gian Giacomo si caratterizzerebbe per una visione più elaborata, più minuziosa e più drammatica della scultura, del resto memore del cantiere della Certosa di Pavia, e Guglielmo per un respiro più semplificato e monumentale, traguardato sui moduli della diffusione del michelangiolismo.

Nel Duomo per il presbiterio appena dopo il 1550 Gian Giacomo scolpisce le statue di *S. Luca* e di *S. Marco* che si aggiungono alla statua di *S. Giovanni* del Montorsoli, già scolpita nel 1539-40; la statua di *S. Matteo* è poi firmata da G. Maria Cattaneo da Passallo. Dalla ricca e un po' superata espressività di Gian Giacomo della Porta si propone ben diverso il posato classicismo che informa le quattro statue delle *Virtù* che compiono la decorazione della cappella absidale di sinistra, iniziata nel 1564 su commissione di Franco Lercari da Giovan Battista Castello, Il Bergamasco. La *Prudenza* di Battista Perollo, la *Fede*, l'opera di scultura forse unica di Luca Cambiaso, la *Speranza* e la *Carità* di Gian Giacomo Parracca da Valsoldo compiute nel 1567, tengon fede al classicismo centroitaliano, al raffaellismo, che informa tanta parte dell'attività del Castello nel campo dell'affresco.

Fino alla metà del '500 è generale l'uso della lastra tombale terragna con raffigurato il morto giacente con le mani incrociate, reso diversamente secondo l'epoca. Col sepolcro di Andrea Doria a *S. Matteo* e poi col monumento Cybo in Duomo si afferma il monumento funebre con sarcofago e sculture che nelle cappelle diverrà elemento qualificante soprattutto per le pareti laterali.

La *Pietà*, attualmente al centro dell'abside di *S. Siro*, era destinata al disperso sepolcro di Giovanni Paolo Pinelli, commissionato nel 1557. Forse progettato dall'Alessi, segue, nel desumere da Michelangelo, la traccia del Montorsoli in *S. Matteo*. Nel santuario di *N. Signora del Monte* si conserva col basamento e la statua giacente l'urna del sepolcro di Flaminia Salvago Gentile, di cui abbiamo il progetto del Valsoldo datato 1600, conservato presso l'Archivio di Stato. È il Valsoldo che prende evidenza dopo la morte di Gian Giacomo della Porta nel 1555; seguace della vena più classicistica di G. B. Castello, intreccia prima la sua attività col Della Porta, di seguito con Taddeo Carlone, che avrà la prima scena a sua volta negli ultimi decenni del secolo. Lo si vede per quanto riguarda le tombe Doria in *S. Maria della Cella* a Sampierdarena. La tomba di Ceva Doria del 1574, a destra nel presbiterio, accomuna il lavoro del Valsoldo e di Taddeo Carlone; la tomba di Giovan Battista, a sinistra, nel 1577 è affidata al solo Taddeo. Questi sarà capomastro in *S. Siro* nel 1588 per le statue della Cappella Pinelli in fondo alla navata destra, e nel 1600 per le statue della simmetrica cappella Serra. Delle stesse due date sono l'avvio delle sculture per la cappella dell'Immacolata e per quella di *S. Giovanni Battista* in *S. Pietro in Banchi*. Nella cappella dell'Immacolata il Carlone divide il lavoro con Daniele Casella e di questo probabilmente sono il *S. Sebastiano* e il *S. Giorgio*, che si distinguono per più ricercatezza ed eleganza dai modi più composti e conformisti di Taddeo.

Nel giugno 1579 Luca Grimaldi di Francesco, futuro doge, commissionava al Giambologna, che era a Genova per consulti richiesti dal Senato, il rifacimento della propria cappella in capo alla navata destra della chiesa di S. Francesco. Dai conti del fonditore in Firenze si ricavano le date di fusione delle sculture bronzee. I *putti* in coppia che coronavano il timpano delle struttura al centro delle pareti, che recavano un dipinto e ancora sotto un sarcofago, furono iniziati nel 1582; le statue delle *Virtù*, poste ai lati dei dipinti, son state fuse dal 1583 al 1586; dei rilievi con *storie della Passione*, posti sotto le statue, cinque son stati fusi negli anni 1586 e 87, mentre il sesto, e un settimo con la *Deposizione*, dovettero aspettare l'anno 1590. È probabile che in questo lasso sia stato mutato il progetto per la parete centrale, prevedendo un Crocifisso al posto di un dipinto e il settimo rilievo destinato ad ornamento dell'altare. I due dipinti delle pareti laterali, poi eseguiti da Aurelio Lomi, ora sono nella chiesa francescana di Giaggiola, nello spezzino; del *Crocifisso* si han solo notizie dal Settecento all'Ottocento. Le sei statue delle *Virtù* e i sette *rilievi della Passione* sono ora esposti rispettivamente nell'Aula Magna e nella Cappella dell'Università, nel palazzo già dei Gesuiti, e quattro dei sei *putti* (due sono stati rubati nel 1982) sono conservati presso la Soprintendenza ai beni artistici e storici.

Perso ormai l'impianto scenografico e i ritmi di coordinazione che governavano le sculture nella cappella, certamente ideati dal Giambologna, la critica attuale tende ad accreditare la pratica realizzazione dei *putti*, delle statue con la *Fortezza*, la *Giustizia* e la *Fede* e dei *rilievi* al Francavilla, collaboratore del Giambologna; gli ultimi due rilievi con la *Salita al Calvario* e la *Deposizione* con ancora maggiore autonomia dal maestro. Riferisce invece ad Adrian de Vries, altro collaboratore, le statue della *Speranza*, della *Temperanza* e della *Carità*, destinate, come si suppone dall'andamento dei gesti, le prime due alla parete sinistra della cappella e la terza alla parete destra. Tra le statue la fusione di queste ultime è la più tarda. L'impianto più classicistico e compassato del Francavilla è ben avvertibile come ragione di diversità dai modi più sciolti e bilanciati delle statue riferite al De Vries. E nella serie dei rilievi gli ultimi due si affidano quasi a una grafia corsiva che si allontana dall'evidenza dell'azione e dal risalto dei personaggi imposta negli altri dal Giambologna. Nell'orizzonte della scultura genovese, dominata dagli scultori in marmo di origine lombarda, la specificità del bronzo, la accurata finezza esecutiva, il modellato delle figure della bottega del Giambologna dovettero proporre un forte termine di confronto.

Se la scultura a Genova nel Cinquecento trova grande impiego nelle cappelle e nelle tombe gentilizie, lo stesso continua ad avvenire per i portali dei palazzi. La decorazione ad affresco delle facciate dei palazzi nuovi o quali escono dagli accorpamenti si accompagna a un sostanziale rinnovamento della tipologia dei portali che nella successione non sempre organica degli interventi sono il primo e magari autonomo elemento di nobilitazione della casa, oppure, all'inverso, il punto che segna il momento massimo di coordinamento e unità della riaggregazione e della decorazione. In generale rimane evidente che più che la progettazione unitaria di un architetto sembrano valere il succedersi degli ambizioni dei committenti e le qualità specifiche dei lapicidi e degli scultori preposti alla realizzazione dei portali. La facciata dei palazzi con sculture e affreschi rimane più luogo di parata nobilitante e celebrativa che non proiezione della organizzazione interna dell'edificio.

Esemplare e punto di partenza, in ogni senso, è il portale della Villa del Principe, riferito a Silvio Cosini e Giovanni da Fiesole, degli inizi del quarto decennio del secolo. Si pone cardine dello sviluppo orizzontale dell'edificio e probabilmente non fu seguito dal previsto parato degli affreschi. Il portale, abbiám visto, propone trionfalisticamente colonne libere poste su basi ornate con armature; ha un timpano centinato cui soprastanno, oltre allo stemma, le statue della *Pace* e dell'*Abbondanza* con *putti* ed inaugura la tipologia di maggiore imponenza che si affermerà durante il secolo. Il portale del palazzo dei Salvaghi, in Piazza S. Bernardo, contemporaneo, ne propone una variazione, con basi ornate, colonne lisce e non rudentate, architrave con metope e triglifi e non mensole, senza centina ma con due uomini selvaggi soprastanti che dan conto del nome della famiglia. Son tra le cose più vivaci dell'officina dei Della Porta. Le coppie di figure femminili allegoriche di compimento trovano invece seguito nel portale di Palazzo Cicala in Piazza dell'Agnello e nel portale di Piazza De Marini 1, sempre con colonne. Il portale del palazzo di Antoniotto Doria Invrea al Campo, della metà circa del secolo, si propone esemplare per nitore strutturale includendo tra le colonne e l'architrave la profilatura di un arco, inaugurando una variante che sembra trovare la sua non frequente applicazione là dove il portale viene ad apparire come il luogo di massimo impegno dell'impresa decorativa.

Durante il secolo non viene dismessa la tipologia del portale a stipiti decorati i cui moduli continuano nell'architrave, sovrastato spesso da un fregio a motivi vegetali. In essi in particolare continua dal secolo precedente l'immissione di tondi con teste all'antica, cui la cultura antiquaria che prende sempre più piede fornisce modelli dai repertori o direttamente dalla numi-

smatica. Un esempio è in Piazza Pinelli n. 3, di appena dopo la metà del secolo. L'evoluzione di questa tipologia è quella che sostituisce gli stipiti con le lesene con capitelli. Il vano è modellato dal profilo di un arco e negli angoli alti si ripropongono le teste all'antica. Ne è esempio il portale in Piazza della Lepre n. 9. I portali con teste all'antica, a stipiti o a lesene, sono realizzati prevalentemente in ardesia. La funzione nobilitante delle teste è indubitabile e comportava l'allusione ai proprietari dei palazzi; talvolta ne erano il ritratto.

Possiamo invece vedere l'assoluto raccordo tra portale e facciata nelle soluzioni proposte da Giovan Battista Castello, da porsi al 1560 o appena dopo, e cioè la fronte di palazzo Vincenzo Imperiale in Piazza Campetto e di Palazzo Spinola Pessagno in Salita S. Caterina. In quest'ultima l'artista usa delle nitidezze degli elementi architettonici articolati in profondità, delle erme e del timpano quale chiave d'avvio della decorazione a stucco che cresce in ricchezza verso l'alto del palazzo; a Campetto fa del portale centro di convergenza del trionfo figurato dai putti e del decoro a stucco posto tra le finestre.

Il Valsoldo segue le forme del Castello nel proporre il portale di Palazzo Spinola Farruggia in Via S. Luca 14 e probabilmente è sua la rielaborazione di quelle forme nel portale particolarmente elegante di Piazza Sauli 4. I modi del Castello hanno anche altro seguito, ma nella seconda metà del secolo prende più ampia diffusione il modulo più semplice del portale a semicolonne scanalate e rudentate, con architrave ornato a metope con mensole o triglifi, oppure a fregio continuo o ancora con tabella centrale. Nei portali di minor impegno lesene scanalate prendono il luogo delle colonne. Sono queste le tipologie che più facilmente accompagnano la decorazione ad affresco.

Merita un posto a sé la struttura monumentale e altamente intonata del portale laterale est della Villa del Principe, che nel 1581 Pietro Antonio del Curto e Benedetto e Matteo da Novi regolano su esempi di tardo classicismo. Alla conclusione del secolo la personalità di Taddeo Carlone propone quasi stranamente due soluzioni opposte: il portale a colonne architettonicamente imponente, con figure eroiche quasi allineate in mostra sopra l'architrave, in Palazzo Tursi in Via Garibaldi e in Palazzo Antonio Spinola, della Prefettura, e invece la versione ben più organica e vivace con erme giganti e plasticamente coinvolgenti del portale di Palazzo Lercari in Via Garibaldi cui fa seguito, forse di ideazione dello stesso artista, il portale di Palazzo Giustiniani in Via S. Bernardo 21, che sono opere di un minimo presentimento barocco.

Una delle forme d'arte che fa di Genova particolare nell'orizzonte europeo, con Mantova, Venezia e Fontainebleau, è l'arte dello stucco. Affer-

matasi con l'arrivo di Perin del Vaga, principalmente con Silvio Cosini nella Villa del Principe e con il Montorsoli nella chiesa di S. Matteo, trova nella seconda metà del Cinquecento, in tempi successivi e distinti, interpreti come la vigorosa personalità di architetto e pittore di Giovan Battista Castello, il Bergamasco, e dell'urbinate Marcello Sparzo, la cui fisionomia artistica viene sempre meglio articolandosi con l'accertamento della sua attività tra Siena, Urbino e Genova. Il primo costringe la ricchezza ornativa dello stucco a divenire nesso strutturale, di limpidissima evidenza, tra architettura e pittura, il secondo si vale dello stucco per l'intera impaginazione degli ambienti, dando a quest'arte un'autonomia altrove raramente raggiunta. Da Perino allo Sparzo, Genova diviene uno dei massimi centri della diffusione dell'arte che si è diramata per l'Europa dopo il sacco di Roma del 1527 con la dispersione degli artisti dell'ambito raffaellesco.

L'attività del Bergamasco a Genova prende forma appena prima del 1560 e si addensa nel lustro successivo. A lui si deve quasi con sicurezza il mutato impianto architettonico di S. Matteo con navata e navatelle. Qui sviluppa e organizza la decorazione a stucco ed affresco su un ritmo serratissimo di contrapposizione-compensazione. Intreccia corrispondenze binarie tra architettura e stucco, stucco e pittura. Suo è l'affresco con la *Vocazione di S. Matteo* della volta della navata, che Luca Cambiaso accompagna con la *Cacciata dei Draghi*.

Tobia Pallavicino è il mecenate che ha inviato a Roma il Castello a perfezionarsi; aggiornato su quella cultura il Castello affina la propria arte, anche guardando le opere dell'Alessi a Genova. Nelle sedi di Tobia Pallavicino, la villa delle Peschiere e il palazzo di Strada Nuova, mette a punto una sempre maggiore capacità di nitore e profondità spaziale nell'uso coordinato delle tre arti dell'architettura, dello stucco e dell'affresco.

Fornisce i disegni anche per la scultura in marmo, come per il portale di Palazzo Spinola Pessagno e per il camino di Palazzo Vincenzo Imperiale a Campetto; i suoi disegni per la facciata a stucco del palazzo Nicolosio Lomellini in Strada Nuova saranno interpretati dallo Sparzo.

Il presbiterio della chiesa della Nunziata di Portoria, gli interni di Palazzo Grillo alle Vigne, la cappella Lercari in Duomo, il salone del palazzo della Meridiana, la galleria della villa Grimaldi *La Fortezza* a Sampierdarena vedono il suo intervento soprattutto come progettista e poi come inventore degli stucchi e/o frescanti. Col linguaggio esperito sull'Alessi, meditato e accresciuto in Roma soprattutto sul raffaellismo, e con elementi ricavati dalla cultura di

Fontainebleau, forse direttamente studiata, il Castello si pone come maestro di ineludibile confronto per quanto si è realizzato in Genova nel secondo Cinquecento. Anche per Luca Cambiaso, suo compagno in molte imprese, che come lui e dopo di lui, concluderà la sua vita alla corte Spagna. Il che ci dice come quella corte vedesse in Genova un centro per le arti figurative.

Marcello Sparzo viene definito nella natia Urbino nel 1589 quando inizia la decorazione della Cappella del Sacramento in Duomo «architetto e scultore perito nell'arte dello stucco». Allievo dell'eccellente Federico Brandani, nel 1573 orna di stucchi diverse sale del Palazzo Chigi della Postierla a Siena, dopo essere stato con ogni probabilità a Roma al seguito del maestro. Giunge a Genova nel 1579, ma mantiene rapporti di lavoro con Urbino dove ad esempio nel 1613 decora la chiesa di S. Francesco di Paola.

A Genova porta l'uso dello stucco per la modellazione di statue così come riesce a proporre quest'arte quale prevalente nella decorazione di interni. Erige il distrutto *Gigante*, di innegabile effetto scenografico sulla città, cioè la statua di Giove alta otto metri in una nicchia al compimento a monte del giardino della Villa del Principe. Il successore di Andrea, Giovanni Andrea Doria nel 1586 la vuole per dare testimonianza di continuità di autorevolezza. Per lo stesso committente lo Sparzo nel 1590 appresta le sei statue che animano eleganti il semplice interno della chiesa di S. Agostino a Loano. Questo per la statuaria; come decoratore valga l'uso del solo stucco per le sale aggiunte alla Villa dallo stesso Giovanni Andrea, e principalmente per la Galleria di Ponente; lo stucco diviene ragione di modulazione dello spazio dei vani. Effetto ben rilevabile anche nella galleria di Villa Imperiale Scassi di Sampierdarena, del 1602, che accoglie gli affreschi di Bernardo Castello. L'interno della chiesa di S. Rocco, dove l'intera architettura prende forma per via dello stucco, è un monumento pressoché unico. Mantenendo piena limpidezza nel rigoglio della decorazione lo stucco presenta statue e ornamenti con un'estrema densità di significati. Nel 1606 lo Sparzo realizzerà e ingentilirà il progetto del Castello per la facciata di Palazzo Lomellini in Strada Nuova; una vicenda quasi esemplarmente conclusiva di una speciale stagione dell'arte a Genova.

2. La pittura del Cinquecento

La pittura del '500 a Genova fino all'arrivo di Perin del Vaga vede l'attività di alcuni pittori quali Pier Francesco Sacchi, Agostino Bombelli, Simone da Carnoli, Antonio Semino e Teramo Piaggio che a seconda della diversa provenienza ed educazione più si appoggiano sui raggiungimenti lombardi



Figura 6 - Giovan Battista Castello, *Portale di Palazzo Spinola Pessagno* (particolare). Genova, Salita Santa Caterina.



Figura 7 - Marcello Sparzo, *Interno della Chiesa di San Rocco* (particolare). Genova.

oppure su quelli toscani, in una *koiné* linguistica però individuabile anche dal costante riferirsi alla cultura fiamminga.

Esemplare è il pavese Pier Francesco Sacchi, morto nel 1528, che, a Genova giovanissimo agli inizi del secolo, sul bergognonismo iniziale accolto nell'accezione più ferma e monumentale, ad esempio nei *Quattro Dottori* del 1516, al Louvre, riesce intorno al 1520 ad innestare le suggestioni del leonardismo con esiti di respiro narrativo e un certo naturalismo (*SS. Gerolamo, Benedetto e Martino* nello Staatliche Museum di Berlino) fino a far proprie cadenze peruginesche e raffaellesche (*Madonna Odigitria* e *Santi* in S. M. Castello di Genova, del 1526) e a presentare esercizi di natura e paesaggio di stampo fiammingo nell'*Annunciazione* e nella *Deposizione* della chiesa di Monteoliveto di Genova Multedo (1527).

In rapporto con il Sacchi appare Agostino Bombelli, da Valenza Po e documentato a Genova fino al 1545, che ripete per la committenza genovese in una composta e lucida visione le immagini ormai attardate del lombardismo protocinquecentesco (*Pietà e Santi*, a Genova, nel Museo Diocesano; *S. Francesco e S. Bernardo* nella Pinacoteca dei Cappuccini di Voltaggio). Il francescano Simone da Carnoli, nello *Sposalizio della Vergine* a Genova, in Nostra Signora del Monte del 1530 c., ispirato dalle incisioni di Dürer, e poi, nella grande *Ultima Cena* della chiesa degli Angeli di Voltri, propone un esercizio di architetture in prospettiva con una visione quasi allucinata che ingloba e trasfigura la sacra narrazione.

Antonio Semino e Teramo Piaggio, allievi di Ludovico Brea, firmano insieme nel 1532 la pala col *Martirio di S. Andrea* della Chiesa di S. Ambrogio a Cornigliano, che ha spunti nell'impaginazione dalla pala di S. Stefano di Giulio Romano. Un esempio non molto operante per ambedue, anche se miglior personalità ha il Semino, quale lo vediamo nelle *Deposizioni* dell'Accademia Ligustica, di appena dopo quell'anno, e della chiesa della Consolazione di Via XX Settembre, del 1547, tra le quali si pone il soggiorno di lavoro del pittore in Spagna. Egli usa con dignità delle due corde della sua arte, il patetismo dei personaggi e la minuzia accurata del paesaggio, che risuonano tranquillamente distinte. Meno varia e più ingessata la vena di Teramo Piaggio, di cui importa il vasto ciclo del 1539 affrescato sulle pareti della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Chiavari, con la *Vita della Vergine* e la *Passione di Cristo*, cui forniscono spunti d'impianto le incisioni di Dürer e del Raimondi.

Per il fiamminghismo è sintomatico che l'arrivo a Genova di dipinti durante il Cinquecento continui la tradizione quattrocentesca legata sostan-

zialmente alla commissione di polittici destinati alle cappelle gentilizie, cioè funzionale al culto, cui si aggiunge l'affermazione familiare del ritratto dei committenti in veste di oranti. Questo però solo fino a tutto il terzo decennio del secolo, fino cioè all'avvento della cultura classicistica promossa dal Doria; poi, salvo casi sporadici legati ad artisti, l'arrivo riprende in funzione del collezionismo, significativo di un'elezione del gusto e del grado sociale. La nazione genovese, fortemente affermata prima a Bruges e poi ad Anversa e che durante il Cinquecento passa dalle attività commerciali alle finanziarie, rimane comunque punto di snodo per la diffusione della civiltà artistica fiamminga in Italia, e questo anche per le arti dell'oro e degli argenti e particolarmente degli arazzi. Abbiamo detto della commissione di un Sauli del 1506 a Gerard David di Bruges del polittico dell'Abbazia di S. Gerolamo della Cervara, i cui principali pannelli si conservano a Palazzo Bianco. Polittico molto significativo del momento italianizzante del pittore, testimonianza conclusiva della civiltà di un secolo, ma anche, per lo spazio e per i valori di luce realizzati, di grande apertura e avvio per il nuovo.

Appena successivo dovette essere il trittico con l'*Annunciazione* riferito a Jan Provost ora nella galleria di Palazzo Bianco, che continua quei valori. Probabilmente commissionato dalle famiglie patrone della Chiesa in Genova dedicata al Santo è il trittico ad ante con *S. Pancrazio*, opera monumentale densissima di particolari narrativi e simbolici e interprete della più puntigliosa tradizione fiamminga. È di controversa attribuzione, attualmente incentrata sul bruggese Adriaen Ysembrant, intorno al 1530.

Due trittici con *L'Adorazione dei Magi* sono nelle Gallerie Comunali di Genova e nel museo della Cattedrale di Savona; il primo, riferito a Pieter Coecke van Aelstad appena dopo il 1520, è ben specifico per la nettezza polita e incisa delle immagini, mentre il secondo, commissionato da un nobile savonese per la propria cappella nella commenda di S. Giovanni Battista alla metà del secondo decennio del secolo, ha modi più aperti per impaginazione e cultura.

Artista esemplare per la fortuna della pittura fiamminga a Genova prima dell'affermarsi della cultura dell'ambito di Andrea Doria, è l'anversese Joos van Cleve che negli anni dal 1515 al 1525 dovette fornire un polittico con *L'Adorazione dei Magi* in S. Donato per Stefano Fieschi Raggio che ritrasse anche in una tavola della Galleria Spinola, una pala con lo stesso soggetto per S. Luca d'Albaro, ora a Dresda, e una tavola con cimasa e predella, col *Compianto del Cristo*, per S. Maria della Pace, ma ora al Louvre. Son sue anche due *Madonne col Bimbo*, nella Galleria Spinola e a Palazzo Bianco.

Delle grandi opere sono stati identificati i committenti, ma questo non ha ancora risolto il problema se davvero il pittore abbia soggiornato a Genova, come a lungo ipotizzato. Considerati l'italianismo nella struttura dell'opera ora al Louvre e l'incidenza leonardesca nella *Cena* della relativa predella la tesi più recente è quella di un soggiorno a Milano dell'artista. Rimane comunque indubitabile che il gusto più qualificato della nobiltà in Genova, non ancora presa dalla proposta culturale del tutto coinvolgente di Andrea Doria, fosse volto alle preziose immagini della cultura fiamminga, scandite in una sontuosa successione narrativa e in una micrografica analisi naturalistica. Di questa cultura, abbiám detto, v'è qualche accento in Pier Francesco Sacchi, in Antonio Semino e negli inizi del figlio Andrea, ancora nel 1553. Ma con Andrea Doria prenderà campo il raffaellismo annunciato con l'invio, da Roma, della *Lapidazione di Santo Stefano* intorno al 1520, da parte del commendatorio della chiesa del Santo. L'opera di Giulio Romano sarà di riferimento per almeno un secolo per gli artisti liguri.

Intanto, nei territori liguri, Savona con gli inizi del 500 vede giungere una serie di artisti dalla Lombardia, ad iniziare dal leonardesco Marco d'Oggiono, chiamato dal Cardinal Della Rovere ad affrescare il Duomo; dovette fornire anche alcuni cartoni per il coro ligneo. Nel secondo decennio del secolo è a Savona Alberto Piazza da Lodi che pure con probabilità fornì dei cartoni; da Savona proviene la sua *Visitazione* del Museo di Wiesbaden e nella Cattedrale v'è la pala con *Vergine, Bimbo e Santi*. Girolamo da Brescia appresta nel 1519 il trittico con *la Natività e due Santi* ora nella Pinacoteca Civica di Savona e probabilmente soggiorna varie volte nella città. Infine negli ultimi anni del quarto decennio del secolo vi opera il leonardesco Giampietrino le cui testimonianze figurative sono frammentarie. Più organica la traccia proposta dalle tarsie del coro, già citato, collocato nel 1603 nella Cattedrale dell'Assunta. Eseguito con probabilità tra il 1508 e il 1515 vede all'opera Anselmo de Fornari di Castelnuovo Scrivia ed Elia de Rocchi da Pavia, sull'esempio del coro della Certosa di Pavia; al compimento dell'opera partecipa Michele Pantaleoni. L'esecuzione delle specchiature figurate con *Cristo, la Vergine, Apostoli, Evangelisti, Martiri e Dottori* sembra seguire gli sviluppi della pittura lombarda, dal luminismo foppesco alle forme più dolci e soffuse d'ombre del leonardismo fino a quelle più classicheggianti e costruite del seguito di Raffaello.

Il Ponente vede nel 500 una pluralità di pittori che con notevole lentezza si adeguano alle novità, diversificandosi nell'adesione ai modi francofiamminghi, piemontesi, lombardi diffusisi all'inizio del secolo. Nell'estremo

Ponente e nel nizzardo permane a lungo la preminenza della bottega di Ludovico Brea (ad esempio nel polittico di *S. Devota*, post 1515 nella Parrocchiale di Dolceacqua) e poi dell'attività dei seguaci. Centri di vivace iniziativa ad opera dei notabili locali sono Albenga, Taggia, Ventimiglia, mentre la signoria di Dolceacqua si distingue per la feracità nel promuovere cicli di affreschi nelle chiese del contado.

Nel dianese emerge la figura del fiorentino Raffaele de Rossi che si stabilisce, provenendo da Genova, a Diano nel 1539. Nella *Crocifissione* della Cattedrale di Albenga della fine del terzo decennio del secolo mostra ad evidenza le sue radici nel primo 500 a Firenze e nel più tardo polittico della *Salita al Calvario* in S. Antonio Abate di Borgonaro (Imperia) ripete i suoi modi con spunti dalle incisioni dureriane. Nel Ponente la zona di Taggia e di Pieve di Teco divengono presto luoghi di commissioni per Giovanni e Luca Cambiaso e la chiesa del Canneto a Taggia mostra ad esempio, accostate e ben diverse, le opere ad affresco di Francesco Brea e Giovanni Cambiaso.

Nella Liguria orientale prende evidenza, nel secondo quarto del secolo, la figura di Antonio Carpenino, spezzino in contatto con l'ambiente lucchese, che accoglie suggestioni da Fra Bartolomeo, proponendo una pittura altamente intonata e lievemente stucchevole, come nella grande pala con *l'Apoteosi di S. Nicola da Tolentino*, del 1539, ora nel Palazzo Comunale di La Spezia. Verso la Toscana e verso Genova del resto muove la committenza durante il secolo, gravitando sempre più verso la seconda. A metà del secolo trova fortuna il modesto Nicolò Vespesiano, con bottega a Genova; un'opera sua è il trittico con *S. Giovanni Evangelista*, del 1561, nella Chiesa Nuova di Levanto. Più tardi si affermeranno Luca Cambiaso e la sua bottega.

La svolta ligure nel campo delle arti si ha con la personalità di Andrea Doria (1466-1560).

Determinanti per Genova non furono solo la sua condotta e le scelte politiche, ma anche la sua cultura, tali da avviare una stagione del tutto nuova sia nel settore architettonico e urbanistico, con la costruzione, iniziata nel 1521, della villa principesca nel sobborgo di Fassolo con i relativi giardini, sia in campo figurativo, con la decorazione della stessa, implicante marmi, stucchi, affreschi, arazzi e arredi tali da diventare oggetto di emulazione per la nobiltà genovese almeno per l'intero secolo. La sua esperienza militare avviata a Roma e nel Montefeltro e poi quale ammiraglio di Francesco I, di Clemente VII, di Carlo V, lo pone in rapporto con gli ambienti della più avanzata cultura del tempo, e questo vale e per il versante politico, che lo

condusse a configurare per Genova un modello di stato moderno, e per le conoscenze e le iniziative artistiche. Per queste egli ha ormai chiara la valenza politica, quali occasioni per testificare sia il potere e la gloria propria e della propria famiglia, sia per affermare un ideale e un programma politico. In questa doppia intenzione sono le molte rappresentazioni di se stesso in chiave storica e mitologica e il parallelismo affermato nei cicli decorativi della villa tra la Roma antica e la Genova rinnovata.

Dopo una iniziale committenza a Gerolamo da Treviso che lascia presto il campo a Perin del Vaga, giunto a Genova nel 1528, sempre che prima non sia intervenuto nella progettazione architettonica della villa, giustamente Andrea Doria si affida a questo artista e ai suoi collaboratori. Il sacco di Roma del 1527 ha reso disponibile uno dei principali interpreti della cultura raffaellesca. Valersene significa togliersi del tutto dai modi e dai repertori delle maestranze lombarde e lombardeggianti e proporre una trasposizione della cultura romana, decisamente la più in vista in Europa, e valersi del mondo figurativo classicistico, da sempre e anche in seguito rappresentativo dell'autorità e della potenza politica. Più occasionalmente Andrea Doria si varrà del senese Domenico Beccafumi, intorno al 1532, per gli affreschi della facciata meridionale della villa, con *Storia di Giasone e gli argonauti*, allusive al Toson d'Oro conferitogli. Alla conclusione di queste affreschi attese con probabilità Perino, ma ormai essi sono del tutto perduti.

Dei due saloni principali e simmetrici della villa è perduto il soffitto con *Nettuno che placa il mare dopo il naufragio di Enea*, mentre il salone di ponente conserva egregiamente l'affresco con *Giove che fulmina i giganti ribelli*. Se per il Nettuno non è discussa l'allusione ad Andrea Doria, la critica è divisa circa il Giove, se alluda ancora al Doria oppure a Carlo V. Uno studioso (G.L. Gorse) ha scritto che « durante le normali funzioni cerimoniali della villa questi saloni rappresentavano il potere augusteo di Andrea Doria all'interno della repubblica e del Mediterraneo, mentre nelle visite statali di Carlo V simboleggiavano eccezionalmente l'autorità universale dell'Imperatore nella terra e sul mare ». Affacciamo qui un'ipotesi che va discussa nei particolari e che per essere accettata dovrà trovar conferma in dati documentali, cioè che l'indicazione tematica da sempre invalsa di *Giove fulmina i giganti* sia una indicazione politicamente funzionale ai rapporti di omaggio a Carlo V; di fatto le descrizioni letterarie e le trasposizioni figurative danno dell'affresco una lettura difforme dalla sua reale stesura.

Un'interpretazione che veda nell'affresco protagonista ideale almeno sotteso Enea al suo arrivo nel Lazio sembra pienamente coerente con i temi

delle serie principali di affreschi della villa. Nell'atrio, nella volta è presentato un trionfo romano e nelle lunette sono la fondazione di Roma e la storia dei suoi re. Nella loggia sulle pareti i personaggi illustri di casa Doria sono posti in parallelo con gli eroi della storia romana figurati nel soffitto. Nel salone orientale il soffitto, abbiám detto, presentava *Nettuno che placa la tempesta* per consentire alle navi di Enea, capostipite dei Romani, di giungere in Italia. È il tema del primo canto dell'*Eneide*. A un esame analitico la scena con *Giove che lancia i fulmini* sembra trovare riferimento in ogni particolarità nei canti conclusivi dell'*Eneide* che vedono nell'inafausto destino di Turno, colpito da Giove, l'affermazione di Enea nel Lazio. Da Enea prende origine una nuova età dell'oro, che si realizzerà, secondo la IV Egloga, con Augusto; sarà annunciata dal ritorno della costellazione della Vergine. Di Augusto il busto marmoreo è posto sopra la porta della sala in una nicchia. Il consesso degli dei nella parte superiore dell'affresco sembra appunto indicare nella fascia zodiacale l'avvento della Vergine e il tramonto dell'Ariete, segno di Marte. Enea avvia la nuova età dell'oro. Il parallelismo Genova-Roma ed Enea-Doria si completa con le statue della *Pace* e dell'*Abbondanza* poste su un timpano del portale della Villa. Il Doria nell'affresco viene celebrato sotto la tutela di Giove, e del resto egli, nato il 30 novembre (1466), nella prima decade del Sagittario, si trovava posto sotto la massima protezione di questa stella. Il nome del casato era poi d'impegno per l'avvento della nuova età aurea. In conclusione, Nettuno e Giove non starebbero a significare il Doria e/o Carlo V; il Doria si identifica con Enea, e i due dei col destino glorioso di Andrea e di Genova per mare e sulla terra. Se rimane vero che il tema della *Caduta dei Giganti* trova esplicito supporto nella nudità di questi e nel tipo delle loro armi, rimane da segnare la presenza del tutto sottolineata dello Zodiaco, che, nell'indicazione degli dei e per l'assenza della Libra, dopo la Vergine, nel posto che Virgilio indica per la costellazione di Augusto, allude all'avvento dell'età dell'oro, consonante col nome del Doria e in pieno accordo con la decorazione del salone. Nei disegni, negli arazzi e nelle ceramiche in qualche misura in connessione con l'affresco, lo Zodiaco appare sempre e solo appaiato al destino di Enea.

Nel nucleo centrale della Villa, dell'epoca di Andrea, Perino con l'esteso aiuto di pittori quali Luzio Romano, Luca Penni, Prospero Fontana e Domenico Zaga e di scultori e stuccatori quali Giovanni da Fiesole, Silvio Cosini, Guglielmo della Porta attese alla decorazione delle stanze dell'appartamento occidentale del Principe, ed orientale, della moglie Peretta Usodimare. Tali soffitti, di cui alcuni son persi ed altri che son stati fatti oggetto di un recente restauro, sono prevalentemente scompartiti da stucchi in modo fitto; mostra-

no cicli a tema mitologico rispettivamente eroico ed amoroso. Andranno ancora accertati i nessi tra questi temi che minuziosamente articolati ed elegantemente distribuiti mostrano molto evidente la vena creativa di Perino, fatta di raddensata cultura, meditata eleganza, raffinatezza esecutiva. Una vena che trova la sua massima espressione nel grande affresco del salone con Giove, che nella sua partizione tra le zone del cielo e della terra chiede una distensione dei tempi di lettura e l'apprezzamento di ogni particolare.

A Genova Perino consente ancora ad apprestare politici, per confraternite di mestiere, come quello con *S. Michele*, nella chiesa del Santo a Celle Ligure, quello all'Accademia Ligustica, già per S. Francesco di Castelletto, con *S. Erasmo*. Dipinge anche una pala d'altare, nel 1534, per la Chiesa della Consolazione a Genova e che ora è a Washington, National Gallery, che più mostra quella verità e tenerezza del lume che dovevano essere lo stimolo più innovativo dell'eredità di Raffaello.

Le realizzazioni della Villa del Principe condizionarono in modo pressoché totale la produzione artistica successiva, assunte come esemplari sia per la organizzazione del lavoro sia per le scelte tematiche e per le partizioni strutturali e distributive della rappresentazione.

Tale produzione, che investì la città e gli edifici suburbani in modo molto esteso e pervasivo trova fondamento nella espansione imprenditoriale e soprattutto finanziaria della nobiltà, che nel periodo tende a qualificarsi fortemente come tale, anche per la polemica tra *nobili vecchi* e *nobili nuovi*. La nobiltà trasforma la fisionomia urbana continuando nell'accorpamento degli edifici dell'insediamento familiare medievale, ma soprattutto creando nuovi assetti con la realizzazione di Strada Nuova e di nuclei quali quelli di Soziglia e Campetto, di S. Pietro di Banchi, della zona tra la Nunziata e la Zecca, e altri ancora. Scultura, pittura, stucco investono sistematicamente i nuovi palazzi, come era avvenuto nella Villa del Principe. Paritariamente tra facciate ed interni, poiché il palazzo è rappresentativo del grado sociale e della potenza della famiglia sia per l'imponenza sulla pubblica via sia per la suggestione degli ambienti interni. Questo è funzionale alla vita sociale e politica cittadina e ai rapporti commerciali, finanziari, politici con gli ospiti di tutta Europa. Genova è divenuta snodo di vasti interessi italiani ed europei ed è su questo orizzonte che si confronta la cultura della nobiltà; Roma soprattutto, Fontainebleau e le Fiandre sono esemplari punti di riferimento.

La nuova progettazione del palazzo, di tipo alessiano, centrica, compatta, unitariamente concepita sia nell'impianto che nell'applicazione delle

più diverse arti, impone una nuova organizzazione dei cantieri; non si chiede più l'apporto specifico di una bottega per circoscritti interventi ma il concorrere coordinato di specialisti dell'affresco, del marmo, dello stucco, dell'arredo, e chi ne è a capo deve avere capacità almeno progettuale nei diversi settori e una preparazione che giunga alle attuazioni più avanzate, tanto che divengon d'obbligo per i rampolli delle famiglie dell'arte gli anni di educazione a Roma. L'importazione di opere d'arte e soprattutto l'uso delle incisioni, strumento principe per la divulgazione artistica, garantiscono l'aggiornamento e il confronto. All'interno delle arti si articoleranno gli specialismi; l'apprestamento di busti all'antica, ad esempio, nella scultura, la pittura di *grottesche*, tanto presenti nel vasto estendersi delle pareti affrescate, la distinzione tra progettisti ed esecutori nella decorazione a stucco.

I temi della rappresentazione ad affresco vedono protagonisti gli eroi dell'antichità: Enea, che trova la prima celebrazione per le ragioni indicate nella Villa del Principe; Giasone, in consonanza con la vocazione marinara della città, ed eroe esemplare, Ulisse. Gli eroi della Roma repubblicana, ma anche Alessandro Magno vogliono essere rappresentativi di specifiche virtù civili mentre cicli mitologici, come la Storia di Amore e Psiche, le Storie di Ercole sono più significativi di ideali morali e culturali. Naturalmente altri cicli celebrano le imprese militari del committente o dei suoi avi, oppure sono occasione per celebrare le fauste unioni matrimoniali tra casati. Nell'ultimo quarto del secolo, con la riforma cattolica prende piede anche la tematica biblica, con Davide, ad esempio, quale protagonista, così riferibile alla piccola Genova a fronte degli stati europei. Elemento non trascurabile di queste figurazioni, e generalmente a questo aspetto è dedicato con più evidenza un ambiente dell'intero edificio, è la rappresentazione di paesaggi, peraltro non con riferimento a giardini e natura esterni, come altrove avveniva, ma idealizzati e come sfondo dei miti e delle storie eroiche. Con la conclusione del secolo si esploreranno ambienti con pareti interamente decorate da paesaggi intravisti tra architetture dipinte.

Elemento di grande evidenza nella decorazione ad affresco sono le *grottesche*; il loro uso, affermatosi a Genova con Perino, diminuisce progressivamente col correre del secolo. Si va da ambienti minori col soffitto decorato esclusivamente a grottesche all'uso assai articolato della *grottesca* ad affresco mista a cornici e rilievi in stucco quando il soffitto mostra un grande riquadro centrale dipinto e altri di contorno oppure scene paritariamente ripartite. In sostanza cornici a stucco, grottesche, nicchie illusivo divengono l'elemento di raccordo tra i *quadri riportati* che offrono la narrazione storica o mitologica

che è impaginata a veduta frontale, non di sotto in su; sono grafismi su uno spazio piano che rintessono gli spazi illusivi dei riquadri. Le grottesche, proposte con tocchi di pennello lineari, quasi a guizzo, ricche di richiami e ripercorrenze, col percorso inframmezzato da piccole creature ibride e mostruose, sono uno dei più liberi campi della fantasia artistica, opera di specialisti ma spesso ideate e al limite non disdegnate nell'esecuzione anche dai maestri.

Il più limpido ed inventivo interprete della decorazione a Genova nel XVI secolo fu Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco, architetto, progettista per marmi e stucchi, pittore ad affresco e su tela, artista davvero capace di usare delle diverse arti per concepire e realizzare organismi di cui l'evidenziata coerenza della struttura e delle scansioni spaziali si accompagna ad una estrosa ricchezza di invenzioni ornative e figurali. Nato a Crema intorno al 1525, è a Genova probabilmente ventenne; deve a Tobia Pallavicino la possibilità di soggiornare a Roma per apprendere e questo è del tutto determinante per la sua arte. Probabilmente fu anche a contatto con Perin del Vaga, operoso fino al 1547 negli appartamenti papali. Con la metà del secolo è a Genova dove diviene attivissima personalità fulcro delle imprese artistiche. In queste Cambiaso gli sarà accanto spesso come collaboratore e continuatore per le opere di pittura. Nel 1567 si trasferisce, al servizio di Filippo II, a Madrid, dove muore dopo due anni. In Spagna le sue opere non esistono più. Tobia Pallavicini, grande imprenditore per l'Europa del commercio dell'allume e anche personalità della politica genovese, affida al Castello la continuazione dell'opera dell'Alessi per la villa delle Peschiere e la direzione nella costruzione del palazzo di Strada Nuova, ora Camera di Commercio, avvenuta tra il 1558 e il 1561.

Nei due complessi è possibile individuare l'evolvere dell'arte del Castello, che muovendo dal riferimento alessiano giunge ad articolare le strutture spaziali reali ed illusivo in modo sempre più minuzioso ma netto, con un rigore geometrizzante e però sempre di maggior respiro. La sua pittura, inizialmente di stampo raffaellesco e accordata con i modi del Salviati e del Tibaldi del periodo romano, a Genova presto giunge a confrontarsi con la cultura settentrionale che ha per base Correggio e Parmigianino e a modificare la pennellata verso una stesura più vibrata, libera e fragrante di colore. Nel marmo il portale di Palazzo Spinola in Salita S. Caterina 13 realizza su suo disegno del 1560 un capolavoro per equilibri compositivi e limpidezza di immagini; sulla facciata verso l'alto cresce il tramato degli stucchi, densi della fantasmagoria di forme e figure che apprestava il manierismo, probabilmente verificato a Fontainebleau e rivisitato sulle incisioni.

Più scenografico il trionfo celebrato a stucco sulla fronte del palazzo di Vincenzo Imperiale a Campetto, degli stessi anni. Nel progetto tramandato da Rubens e realizzato agli inizi del Seicento dallo Sparzo, di Palazzo Nicolosio Lomellini in Strada Nuova, G.B. Castello arriva a proporre la consistenza della facciata solo col tracciato a struttura aerea del correre degli stucchi, quasi non esistesse il piano di fondo. Ma capolavoro per la perfetta compiutezza sono le volte delle navate della chiesa di S. Matteo, che, abbiám detto, egli organizza con un ritmo binario di contrapposizione e compensazioni: navata e navatelle, stucco ed affresco, figure e ornamenti, figure tra loro in un continuo ricambio ottico di profondità.

In S. Matteo per la volta centrale Castello dipinge il grande ovato con la *Vocazione del Santo* mentre del Cambiaso è l'altro ovato con la *Cacciata dei draghi*. Il confronto della stesura pittorica caratterizza il Castello per gli andamenti compositivi a curve chiuse e il colorismo sfumato; l'operare per stacchi di colore con figure dai panneggi a bordi aperti e sventagliati il Cambiaso. Si tramanda che Vincenzo Imperiale li abbia messi in gara tra loro negli affreschi del suo palazzo a Campetto. Per quanto si può vedere Cambiaso affresca accettando gli impianti a sfondato castelliani. L'impaginazione del Castello del 1563 per il coro della Santissima Annunziata di Portoria diviene esemplare per Cambiaso e gli altri pittori delle diverse cappelle della chiesa, e sarà il Cambiaso a proseguire e concludere la decorazione della Cappella Lercari in Duomo quando il Castello la tralascia per l'andata in Spagna. Se nella decorazione della chiesa dell'Annunziata di Portoria Castello si vale ancora di un impianto palesemente geometrizzante, in S. Lorenzo, dove presumiamo che l'intera organizzazione illusiva dello spazio e delle architetture della cappella Lercari debba essere addebitata al Castello, cui va riferita l'*Assunzione* e l'*Incoronazione della Vergine* della volta, di piena prosecuzione correggesca, varrà segnalare dove nel rapporto architettura-decorazione il Castello abbia raggiunto uno degli apici più vigorosi e di organica compensazione dell'elaborazione manieristica.

Il periodo di apprendimento a Roma è indubitabile per gli artisti di palese educazione su testi raffaelleschi, e cioè G. B. Castello e i Semino, più Ottavio che Andrea; dubbio è invece tale soggiorno per gli artisti quali Luca Cambiaso e Nicolò Granello che chiaramente hanno come punto di partenza Michelangelo. In assenza di notizie si può supporre un rapporto attraverso le stampe o la mediazione di più diretti seguaci.

Per Luca Cambiaso il disegno è base costitutiva della conformazione delle figure, che nella loro consistenza e compattezza e con il vigore del loro

moto e dei loro scorci impongono lo spazio. Spazio di fondamento michelangiolesco a fronte dello spazio prospettico raffaellesco di cui il Castello esplora con estrema ricchezza le capacità di scansioni in profondità e di sfondati illusivi, con anticipazioni quasi barocche. Quanto al colore, per il Cambiaso è campo di inquieta ed elaborata ricerca che sappia dare *verità* e *naturalezza* alle figure, poiché il naturale si presenta sempre più variegato e indefinibile rispetto agli schemi intellettuali e formali.

Così il disegno tende a circoscrivere zone cromatiche ben individuate che nel loro stacco o contrasto propongono l'articolarsi interno delle figure e il loro disporsi reciprocamente e in profondità. Tale costruzione per via di stacchi cromatici impone come problema strutturale il problema della luce e dell'ombra, problema davvero centrale e unificante nell'opera cambiasca. Luce ed ombra divengono emblematiche di una coglibile presenza e di un'inquietante indefinitezza. Se contrapposte travolgono la certezza umanistica.

La problematica luce-ombra, se poniamo attenzione, diviene protagonista anche e soprattutto nei disegni di esercizio del Cambiaso, con la sua tanto nota costruzione della figura umana per *cubi*, proprio perché le relative facce sono campo esattissimo e contrapposto per la luce e per l'ombra. Ha un senso che Lomazzo abbia scritto che il Cambiaso si ritrovò ad avere un libro di Bramante composto su esempi di Vincenzo Foppa «che disegnò assai di figure quadrate», del Foppa cioè che la critica riconosce innovatore attentissimo nella resa del rapporto luce-ombra.

Il rapporto luce ombra, primo orizzonte d'indagine per Leonardo e strumento per Raffaello per dar realtà alla dimensione ideale, usato a contrapposto nella prima attività tizianesca e indagato a fondo dal Correggio e dai veneti, può portare al di là dello spazio prospettico e dello spazio imposto dalle figure al senso e alla concezione dello spazio vuoto preesistente in cui viene a collocarsi problematicamente la vicenda umana. È un valore che Cambiaso soprattutto nei notturni sembra raggiungere e che avrà assoluta affermazione in Caravaggio.

Il padre pittore, Giovanni, trasmette a Luca Cambiaso l'ammirazione per Michelangelo e il riferirsi alla pittura del Beccafumi. Per Michelangelo va ricordato che il suo linguaggio era testimoniato in Genova dal Montorsoli e che di questo si conoscevano i disegni.

L'affermazione alla grande dei due Cambiaso insieme avviene nei saloni del Palazzo di Anotnio Doria (Prefettura) appena prima del 1550, con gli affreschi con *Ercole in lotta con le Amazzoni* e *Apollo saetta i greci davanti a*

Troia. Nel secondo sembra più attivo il figlio; gigantismo, scorci violenti, sottolineature di ombra, l'emergere verso lo spettatore delle figure massicce regolano le scene. Nel 1541 Michelangelo aveva scoperto il *Giudizio Finale* della Sistina. Luca era stato a Roma? Le fonti tacciono di un periodo di apprendistato per Luca, ma, se non di un soggiorno di formazione, è ipotizzabile un viaggio di informazione, che rafforzasse la conoscenza di Michelangelo avvenuta attraverso le stampe. Del *Giudizio* della Sistina, probabilmente nel 1550, Luca presenta una composizione a ritagli antologici nell'affresco di controfacciata in Nostra Signora delle Grazie a Chiavari. La sostanziale monocromia di questo affresco fa dubitare circa la visione diretta dell'originale. Del contatto con Pellegrino Tibaldi è intanto testimone la tavola alla Pinacoteca Sabauda di Torino con l'*Adorazione dei Magi*.

Nel 1548 è a Genova Galeazzo Alessi che invita Luca alla moderazione, cercando più *grazia e leggiadria*. Con gli anni Cinquanta inizia anche il confronto con G. B. Castello. Gli affreschi di Palazzo Grillo Cattaneo alle Vigne con *Psiche e l'Eternità* mostrano in Cambiaso il ripensamento su Perin del Vaga e sul Beccafumi; nella *Diana-Notte* affrescata a fronte del *Sole-Giorno* di Castello nella loggia della Villa Giustiniani dell'Alessi puntualmente la pittura *luce ed ombra* di Cambiaso si esplicita rispetto alla pittura *solare* di Castello. Lo stesso vale per la pittura a zone di chiari e di scuri che definisce le figure, proiettate in avanti, della *Diana in lotta con un Satiro* del salotto della Villa delle Peschiere, apporto del Cambiaso ai cicli del Castello. Forse il primo notturno appare in questo periodo con l'*Adorazione dei Pastori* della Pinacoteca di Brera a Milano.

Giustamente è stato indicato come nel passaggio dagli anni '50 agli anni '60 Cambiaso trasferisce la propria attenzione dall'area padana (Correggio, Parmigianino) all'area veneta (Tiziano, Veronese) e passa dall'uso del supporto su tavola a quello su tela; progressivamente il colore, da ricco e prezioso, dall'evidenza materica a tocchi e sprezzature, si fa più disteso e smorzato, e con la stesura sottile viene alla vista in modo caratteristico la grana, il tramato della tela, che diviene elemento di vibrazione. Ricordiamo per gli anni '50 la *Vergine col Bimbo e S. Giovanni* di Palazzo Bianco, il *S. Rocco e Santi* per S. Maria della Castagna, dove su un tramonto d'oro cala la nera notte che avvolge la testa dei santi, la *Resurrezione* e la più tarda *Trasfigurazione* per San Bartolomeo degli Armeni, gli approdi veronesiani nei dipinti con *Venere con Amore* e *con Adone* della Galleria Borghese a Roma. Intorno al '60 è l'affrescare col Castello nel palazzo di Vincenzo Imperiale a Campetto e nella chiesa di S. Matteo dei Doria.

Della metà degli anni Sessanta sono gli affreschi nei saloni di Villa Cattaneo-Imperiale in S. Fruttuoso, con *Il ratto della Sabine* e in Palazzo Grimaldi della Meridiana, con *Ulisse saetta i Proci*; scene di molte figure in movimento, ricche di scorci e di balenii di colore, ma un poco raggelate nella vastità dell'impianto architettonico illusivo, a veduta dall'alto, esemplato sul Castello e sul Veronese. Più felice invece l'esito nel *Matrimonio della Vergine* e nella *Presentazione al tempio* della Cappella Lercari in Duomo, dove tra le serliane di probabile paternità del Castello, ormai partito per la Spagna, Luca, nella veduta ribassata, presenta in una colloquiale serie sposi, genitori, astanti in una sequenza di più fragrante presenza, anche psicologica. Più tardo è l'affresco con la *Costruzione del fondaco a Trebisonda* ordinata sempre da Franco Lercari nel Palazzo di Via Garibaldi; la lettura diacronica della scena propone un Cambiaso non altamente intonato e di più meditata ricognizione.

Tralasciando però ogni ipotesi di ricerca di un versante naturalistico, in Cambiaso conviene osservare come egli muovendosi tra la struttura geometrizzata, razionale di uno spazio di immediata appropriazione e la presenza dell'ombra, elemento di irrealtà e di inquietudine, negli anni dal '60 all'80 a Genova, col crescere della cultura controriformistica, esplori in una accezione intellettuale e sentimentale insieme le corde della sensualità e della tenerezza, oppure della vocazione di fede e della dimensione sacrale.

Antologicamente si possono citare il *Suicidio di Lucrezia* a Madrid, al Museo del Prado, la *Vergine col Bimbo e il Battista* in S. Maria della Cella a Genova, la *Decapitazione di S. Giorgio* nella chiesa del Santo, gli *Eletti* e i *Reprobi* all'Annunziata di Portoria. Dei notturni dove l'immagine si recupera dall'ombra, il *Presepe* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, la *Allegoria* della collezione di Casa d'Alba di Madrid, le tele della Accademia Ligustica con la *Madama della Candela* e *Cristo dinanzi a Caifa*. Tra le ultime tele genovesi, nella *Deposizione* in S. Chiara in Albaro e nel *Compianto* nella chiesa di Carignano Cambiaso riesce a far risuonare in lontananza uno spazio vuoto e amplissimo tale che le figure si dispongono sul proscenio con un dolore del tutto chiuso e individuale. È lo spazio cioè preesistente cui si è accennato all'inizio. In Spagna Cambiaso ripeterà questo spazio nelle tele per l'Escorial. Nella volta del coro dell'Escorial, con la *Gloria del Paradiso* le gerarchicamente allineate sequenze dei Beati faran diventare questo spazio sostanzialmente simbolico.

Almeno pari all'inizio per doti e vocazione pittorica al Castello e al Cambiaso è Ottavio Semino (Genova 1527 - Milano 1604) che il padre, col fratello Andrea, spedisce ad apprendere a Roma, appena prima del 1550, perché di-

venga maestro con lo studio di Raffaello, delle pitture più ammirabili, dei marmi antichi. Questo probabilmente dopo l'esordio nel Palazzo di Antonio Doria (Prefettura), dove è probabilmente sua la decorazione della sala con *Venere, Marte e Amore*, che mostra attenzione per Perino, Giulio Romano e anche Beccafumi. Di ritorno a Genova Ottavio riceve da Adamo Centurione l'incarico di affrescare le sale della sua villa in Pegli (ora Museo Navale). Ottavio mette al proprio fianco il pittore Nicolò Granello, che progressivamente lo sostituisce nel concludere i lavori. La conduzione ben diversa dei due artisti indicati dal Soprani appare palmare. Per Ottavio è esemplare Raffaello; la sua pittura ha una sostanza disegnativa, modellazione accurata ed elegante delle figure, colore chiaro, sfumato e un sostrato archeologizzante. Per Granello è Michelangelo il riferimento, con esiti molto analoghi a quelli del Tibaldi, che probabilmente conobbe. Una pittura di tesa espressività, proposta con forti contrasti cromatici, forzature e scarti di luminosità, nelle anatomie e nelle impostazioni sceniche. È singolare, si è detto, la comunanza nel raffaellismo dei due artisti di cui è indubitato il soggiorno romano, G.B. Castello e Ottavio Semino, e il forte rivolgersi a Michelangelo da parte di Luca Cambiaso e del Granello, dei quali non è data notizia di una permanenza in Roma. Al Granello, salvo l'attribuzione di alcuni disegni, non è riferita altra opera che l'intervento in Villa Centurione dove nel piano nobile partecipa solo alle parti decorative della piccola galleria con le *Divinità*; trova campo invece nella metà sinistra dell'affresco del salone con *Giasone prende congedo da Pelia* e nella maggior parte degli *Dei* dei pennacchi e nella Loggia collabora all'affresco con *Perseo e Andromeda*. Semino ha lasciato l'impresa quando si attende alle sale terrene, dove Granello dipinge nell'atrio scene dall'*Orlando Furioso* e nelle salette con *Marte e Giove*. La distinzione delle parti nella Villa Centurione tra Ottavio Semino e Nicolò Granello più individua la singolare e alta qualità della pittura di quest'ultimo, che muove tra richiami romani e cultura emiliana, e consente di definire distintamente l'attività iniziale di Ottavio.

Ad appena dopo il 1560 va riferito ad Ottavio il grande affresco con *L'Elba attraversata dalla truppe di Carlo V, cui si sottomette l'Elettore di Sassonia*, nel palazzo ora Spinola Pessagno in Salita S. Caterina, già attribuito al fratello Andrea oppure a un artista non individuato. Con l'affresco Tomaso Spinola di Luccoli ricorda il suo vanto di aver appoggiato finanziariamente l'Imperatore, di cui nei riquadri laterali fa celebrare anche le imprese contro i turchi e la *Presa di Tunisi*. Nel grande riquadro centrale Ottavio Semino mostra una straordinaria consonanza con i pittori della sala Regia in Vaticano (Siciolante, Agresti, Sammacchini) tanto da convincere che li abbia



Figura 8 - Niccolò Granello, *La spedizione degli Argonauti* (particolare). Genova-Pegli, Villa Centurione Doria.

conosciuti. È poi probabile che il Semino sia stato chiamato più tardi, dal proprietario subentrato, ad inserire le figure allegoriche negli ovati nella fascia dei riquadri laterali, poiché tali figure mostrano ad evidenza il michelangiolismo che Ottavio nella più matura età non manca di far proprio.

Lo stato di conservazione esemplare dell'affresco con *Carlo V* consente un apprezzamento pieno del mondo eroico, robusto, coloristicamente felice e di impaginazione ben calibrata, anche se paratattica, di Ottavio; non altrettanto è possibile per le facciate e gli affreschi interni di palazzo Spinola Faruggia in Via del Campo e del Palazzo di Stefano Squarciafico in Piazza Invrea, però ancor oggi atte ad indicare come Ottavio dovette essere l'interprete migliore della pittura con architetture illusivo e sfondati nel decoro esterno dei palazzi genovesi, mentre Castello si valeva dello stucco. Meglio conservata, e ancora con forti accenti raffaelleschi, la *Incoronazione della Vergine* nell'Annunziata di Portoria. Lo stato di conservazione, invece e come spesso, rende difficile dirimere le parti col fratello Andrea in Palazzo Agostino Pallavicino poi Cambiaso in Via Garibaldi. Sono perse proprio le opere ad affresco che più mostravano la stima goduta dal Semino in Lombardia, dove lavora almeno dal 1567. Dipinge la controfacciata della Certosa di Pavia, dove troviamo solo una *Ultima Cena* ad affresco in Sagrestia e nel distrutto salone con *Psiche accompagnata da Mercurio* del palazzo del genovese Tommaso Marino, ora sede del comune di Milano. Nella città Ottavio ha un successo notevole; le chiese di S. Maurizio, di S. Angelo Nuovo, di S. Maria della Grazie hanno cappelle da lui completamente decorate. Progressivamente Ottavio si appropria della vena michelangiolesca del tardo manierismo e soprattutto si accorda con i modi piuttosto gravi, di una pesante espressività, della pittura milanese del periodo. Esempio per questo la *Gigantomachia* del soffitto della loggia del palazzo di Franco Lercari in Via Garibaldi a Genova, frutto di un ritorno nella città e datato 1578.

Soprani dà notizia che Antonio Semino inviò a Roma i due figli Andrea ed Ottavio, ma perché non credere che questo, per le esigenze della attività della bottega, non sia avvenuto in tempi diversi? In sostanza, tenuto presso di sé il più valido aiuto, al ritorno del figlio più giovane ma ormai esperto, visto il risultato, Antonio avrebbe inviato a Roma anche Andrea. In realtà Andrea sembra estraneo al nodo antitetico michelangiolismo-raffaellismo che contrappone Luca Cambiaso e Nicolò Granello al Bergamasco e ad Ottavio e quando, del 1553, troviamo la prima opera datata e firmata da Andrea, il trittico con la *Comunione di S. Gerolamo* in collezione privata genovese, vediamo

solo e puntualmente specchiata la cultura genovese, e cioè sulla radice perinesca le forme paterne con influssi di Giulio Romano e Beccafumi e un minuscolo paesaggio con architetture di stretta derivazione da Joos van Cleve. Andrea Semino ignora il tono altamente “eroico” dei pittori già citati, ed è, intorno al '60, pienamente riconoscibile, per il confronto col trittico citato, negli affreschi della sala al primo piano di palazzo Spinola Pessagno con *Clelia e le compagne che fuggono dal campo di Porsenna*, nel palazzo dove è operoso anche il fratello. La scena è ricavata da una stampa in controparte di un affresco di Villa Lante a Roma. La vasta successiva produzione di Andrea continua la sua vena rivolta ad una linea sinuosa ed elegante, a ricercatezze coloristiche, in sostanza a uno sviluppo dell'arte di Perin del Vaga, osservando gli emiliani ed i senesi fino a Marco Pino. Affresca nella cappella Pinelli della Nunziata di Portoria (1567) nel catino *Angeli in volo*, e anche Michelangelo, nei *Profeti* dei pennacchi, è occasione per un esercizio di attorta e pur vivace calligrafia; nel 1570 affresca in Palazzo Baldassarre Lomellino (Campanella) nella sala con *Le storie di Scipione*, tutta rintessuta di guizzi coloristici. Seguono negli anni, dopo Palazzo Marino dove ha dipinto col fratello, vasti interventi con i figli Alessandro e Cesare, ad esempio nei palazzi di G. Battista e Andrea Spinola (Doria), di Franco Lercari (Parodi) e di Angelo Giovanni e Giulio Spinola, tutti in Via Garibaldi. Una produzione da parata, sempre gradevole, con narrazioni mitologiche e celebrative che mantiene in sostanza gli stessi modi fino al concludersi del secolo. Andrea ebbe fama anche come ritrattista: su un *Ritratto di Poeta*, del 1579, in Palazzo Bianco. Dei dipinti su tavola o tela ricorderemo *Cristo tra i SS. Mauro e Matteo* in San Matteo, col ritratto dei committenti; del 1580 è *l'Immacolata* in S. Pietro dei Banchi e del 1584 è *l'Adorazione dei Pastori*, nella Pinacoteca Sabauda di Torino. Infine *l'Annunciazione a Savona* nel santuario della Misericordia, del 1585. Opere tutte non particolarmente innovative, anche perché alla vena di Andrea era più consono il correr veloce del pennello sull'affresco.

I due figli del pittore Agostino Calvi, di cui non conosciamo opere, furono certamente più anziani dei massimi frescanti del '500 genovese. Pantaleo e Lazzaro Calvi e i quattro figli di Pantaleo furono operosissimi in una bottega di cui la prima testimonianza è quanto resta sulla facciata di Palazzo Cicala in Piazza Agnello, opera di Lazzaro del 1545. Secondo il Soprani lui e il fratello furono al seguito di Perino, operoso alla Villa del Principe. Tale credenziale convince probabilmente Antonio Doria appena prima del 1550 ad affidare principalmente a Lazzaro la decorazione del suo palazzo all'Acquasola; pre-

sto però chiede l'opera di Ottavio Semino e dei Cambiaso. Lazzaro attende alla facciata che ora mostra altre pitture. Quanto resta all'interno del Palazzo – una parte dell'affresco con *l'Apoteosi di Antonio Doria* e l'affresco con *l'Apollo-Sole e Diana-Luna* delle sale del piano nobile – mostra l'aggiornamento di Lazzaro sullo stile eroico dell'eredità perinesca; si muove con un po' d'impaccio e tenta qualche notazione psicologica. Queste ultime saranno l'aspetto più significativo della pala con la *Deposizione* del 1577 dell'Annunziata di Portoria e della *La predica del Battista* in Nostra Signora del Monte, che esemplificano l'artista ormai pienamente condizionato dalla Riforma Cattolica e che dà assetto con ogni attenzione agli elementi di un antico repertorio. Lazzaro interviene negli ambienti aggiunti da Gio. Andrea Doria nella Villa del Principe, nel palazzo di Franco Lercari in Via Garibaldi, in Palazzo Grimaldi la *Meridiana* e in Villa Grimaldi la *Fortezza*, avendo per collaboratore il fratello Pantaleo. Questo si può più individualmente conoscere nel *Dio Padre e i profeti* della Cappella Rotolo Pallavicino nella Nunziata di Portoria e, ponendo però attenzione ai molti rifacimenti, nella sterminata decorazione di Palazzo Interiano (Pallavicino) in Piazza Fontane Marose, dove del 1585 opera con il figlio Benedetto. La produzione di Pantaleo e dei figli è un poco, per così dire, l'eccipiente della fecondissima attività pittorica a Genova del secondo '500.

Converrà un attimo sostare per dar luogo ad una considerazione più generale sulla cultura figurativa a Genova con l'addentrarsi del Cinquecento. Muove dal grande esempio della Villa del Principe e poi dal fenomeno di Strada Nuova, ambedue spazi "privati" di un "principe" e di un'oligarchia. La città si ricompone e si riaggrega in nuclei ad opera più che di architetti, di capi maestri di fabbrica; si orna di sculture funzionali a porte cittadine, portali, fontane; ma l'unica facciata a Genova con vere statue, quattrocentesche, è in piazza Fontane Marose. Le facciate dipinte, quasi sempre elemento di unificazione di vari corpi di fabbrica preesistenti, sono organizzate secondo assi di visione che si adattano agli spazi reali e insieme li coordinano, in coerenza anche con il diradamento operato nel tessuto urbano e con le zone aperte per la vista più libera e per quella da un palazzo all'altro. Perin del Vaga e l'Alessi, artisti di fuori, hanno iniziato le vie di una cultura che progressivamente diviene campo di una miriade di artisti che la frazionata committenza locale promuove ed alimenta. Però Castello e Cambiaso si recano alla corte di Spagna. Il sogno di Andrea Doria di Genova come "nuova Roma" si realizza, oggi si direbbe, in modo prevalentemente virtuale. Rimane con ogni probabilità nella coscienza

della oligarchia cittadina; gli eroi romani, i Cesari, la storia antica rimarcano gli aspetti esterni più che gli interni dei palazzi, che comunque col progredire del secolo vedono, per il processo di unificazione civile tra nobili *vecchi* e nobili *nuovi* il passaggio dalla celebrazione familiare a quella di esaltazione delle virtù civiche, anche per l'incidenza della morale controriformistica. L'immagine di Genova-Roma è ancora viva nel 1618; nella *Modestia politica celebrata nella persona di Gio. Giacomo Imperiale* stampata da un accademico in Venezia si trova scritto che con la realizzazione di Via Scurreria, del 1584, «le meraviglie delle fabbriche del grande Imperiale in questo nobilissimo e angusto sito ordinate, fornite e con gentilissime pitture abbellite e rinnovate, fan sì che non più *campetto*, ma gran campo, una gran Città della gloria Imperiale con giusto titolo debbasi nominare».

Il percorso urbano si presenta sempre di più in un'integrazione tra spazio reale e spazio illusivo, quest'ultimo tramato da suggestioni storiche, affermazioni ideologiche, al limite da dichiarazioni etico politiche. Memorie e ambizioni prendon campo e occultano l'incertezza individuale, l'inquietudine religiosa, l'irrequietezza sociale e la coscienza della limitatezza politica. Genova diviene esempio di una condizione culturale tipica del manierismo, di confronto tra intellettualismo utopico e condizione individuale e collettiva. Significativo l'impianto ambiziosamente scenografico della costruzione di S. Pietro in Banchi, nato sopra l'edificazione di piccoli negozi e coi proventi di questa, e ancora la distesa di loggiati aperti su vasti orizzonti dipinti sulle pareti di diversi palazzi. Spazio reale e spazio illusivo; abbiamo cercato di notare come tra i due massimi artisti, Castello e Cambiaso, abbia campo questa antinomia. Castello li fonde passando dall'architettura all'illusività in una successione in profondità minuziosamente e però rigorosamente e limpidamente segnata, con un possesso intellettuale vigoroso e programmaticamente affermato. Per lui l'uso dello stucco nelle facciate è esemplare per la mediazione operata tra dimensione reale e spazio illusivo. Per Cambiaso la luce serve a segnare la consistenza presente e viva della realtà più prossima; lo spazio lontano è sostanzialmente inespugnabile e l'ombra avverte dei limiti e della precarietà del conoscere. Se questa lettura della Genova cinquecentesca ha fondamento vien naturale interpretarne l'aspetto urbano quale quello di un grande teatro. Alla fine del '500 un viaggiatore scriveva: «I palazzi vi sono innumerabili ... e pare di vedere tante prospettive di scene». Charles De Brosse nel 1739: «Si potrebbe affermare che Genova è tutta dipinta a fresco. Le vie non sono altro che immensi scenari d'opera ...».

3. *La scultura della prima metà del Seicento*

Quando nel 1582 il visitatore apostolico monsignor Francesco Bossio, vescovo di Novara, fu inviato da papa Gregorio XIII perché anche nella Diocesi di Genova trovassero piena applicazione le norme del concilio tridentino, non mancò di notare come alla magnificenza dei palazzi nella città si contrapponevano la povertà e lo squallore degli edifici del culto. La ricchezza dei Genovesi si fondava su un'attività non fino in fondo legittimata dalla Chiesa. Era ricavata dal denaro dei cambi e dei prestiti; almeno fosse redenta dal suo impiego nella devozione e nella carità. Quei cambi e quei prestiti imponevano intensi rapporti con paesi infetti dall'eresia protestante e anzi in quei paesi soggiornavano membri rappresentativi delle più ricche famiglie. L'ampia autonomia che aveva goduto la chiesa locale in un rapporto organico con l'aristocrazia andava regolata; la vita religiosa doveva trovare stimolo e forza dallo stabilirsi in città o dal riorganizzarsi degli ordini religiosi nati o riformati a seguito del Concilio. Per naturale conseguenza dovevano essere rinnovati l'edilizia e l'arredo sacro nelle forme e nella dignità convenienti al culto e alla lode del divino, come prescritto dalle *Instructiones* di Carlo Borromeo del 1577. Ciò avvenne non senza resistenze, soprattutto per problemi di giurisdizione e probabilmente anche per il numero di preti spagnoli giunti all'inizio e non ben visti; ma con il finire del secolo la diocesi vide una sempre più intensa attività di fondazione e di rinnovamento di chiese e conventi. E ancora una volta per Genova fu determinante l'impegno finanziario non pubblico o delle istituzioni, ma delle singole famiglie che col progredire delle costruzioni delle chiese fecero a gara per aggiudicarsi il patronato, se possibile, del coro, riconoscimento ottimale del loro grado, o comunque delle cappelle che divenivano sede delle tombe gentilizie.

I Teatini, a Genova dal 1572 e presto insediatisi nell'antica ex-cattedrale di S. Siro, nel 1586 ne iniziarono la ricostruzione che nelle strutture murarie si conclude nel 1613. Con il patrocinio di molte delle più nobili famiglie genovesi si attese assai presto alla decorazione delle cappelle che prevedeva anche l'impegno nella decorazione della volta antistante, delle navatelle; Spinola e Pallavicini provvidero rispettivamente alla decorazione del coro e della cupola, della navata e della controfacciata. Marmi, stucchi, affreschi trovano nell'imponente interno un forte respiro unitario, anche perché l'uso delle sottili colonne binate che dividono le navate consentono percorsi prospettici e rimandi strutturali. Nel decennio intorno alla metà del '600 ebbe sistemazione ad opera dei Ferrandino la ricca decorazione marmorea

della zona del presbiterio e del coro; nel ventennio sempre intorno al '50 la controfacciata, progettata da Rocco Pellone, e adorna al centro della statua di S. Pietro di Tomaso Orsolino, del 1661, statua che ha accosto Agostino e Ansaldo Pallavicini inginocchiati.

I Gesuiti iniziano a prender stanza a Genova non senza contrasti a metà Cinquecento; è nel 1590 che, a complete spese del padre Marcello Pallavicino, inizia la costruzione della chiesa intitolata al Nome di Gesù, di cui si arriva alla copertura nel 1603. Il Pallavicino volle accomunati i fratelli come fondatori, facendo quasi patronato della famiglia l'intera chiesa e accollandosi anche la spesa per la costruzione della casa professa. La chiesa, progettata quasi certamente dal gesuita Giuseppe Valeriani, ha un organismo quasi centrico che si articola intorno alla cupola luminosa; si propone instante e avvolgente per gli stucchi con gli ori che evidenziano la struttura, per la ricchezza delle superfici variegata anche coloristicamente dei parati marmorei trattati specificamente a tarsia di tessere accostate di pietre di molto pregio, per le campiture delle storie ad affresco fortemente inquadrature. Ma nell'interno della chiesa al fedele s'impone la scenografia dell'altar maggiore contro la parete conclusiva del capocroce, interamente scandita dalle quattro grandi colonne distanziate e dal timpano coronato da sculture. Tale evidenza della mensa eucaristica, realizzata secondo i dettami dell'ordine, ha un rimando negli altari del transetto, con quattro colonne abbinata e prominenti ai lati dell'altare; due colonne, nere come quelle del capocroce, sono usate nelle cappelle minori. La celebrazione eucaristica è il nodo centrale del fedele.

Del resto in tutte le chiese, anche nelle cappelle, viene messa particolare attenzione al tabernacolo – spesso a tempietto – e all'altare, che avrà funzionali proporzioni e preziosità di ornati. Tra l'alzato delle colonne ci sarà la pala avente per tema la dedicazione dell'altare e, ancora sopra, il timpano con eventuale aggiunta di sculture. Sempre per le cappelle le pareti saranno ad incrostazione marmorea policroma, non senza prevedere nicchie con statue e riquadrature per dipinti. L'ambiente sarà reso gradevole e anche stimolante usando gli elementi con simmetrie e rimandi, somiglianze e accordate dissomiglianze, ma nulla di sconveniente o estraneo deve turbare la preghiera, fossero anche i simboli del patronato gentilizio. Particolare per la decorazione del prospetto della mensa è la rappresentazione del *Presepe tra angeli reggicortina* realizzata in marmo nel 1523-25 da Tomaso Orsolino nella chiesa del Gesù; è all'altare del Crocifisso e veniva scoperta solo per le feste natalizie. Altari con angeli che reggono le mense sono anche in S. Siro, alla Nunziata e in S. Anna.



Figura 9 - Tomaso Orsolino con Francesco Falcone e Pietro Bianco, *Cappella di Claudio Spinola*. Genova, Chiesa di Sant'Anna.

Altra occasione per la scultura di figure non infrequente è la sostituzione della pala con una incorniciatura di angeli a rilievo intorno ad una antica venerata immagine; v'è un esempio nella Cappella Spinola in S. Siro ad opera di Tomaso Carlone, databile latamente intorno al 1530.

La più ricca di opere di scultura e pittura in Genova è la Chiesa della Annunziata al Vastato. I Francescani, da sempre in città, verso la metà del Cinquecento tornarono nell'antica sede presso Castelletto lasciando al ramo degli Osservanti la sede da poco riattata dell'antica chiesa degli Umiliati detta del Guastato, nella zona dei Lomellini. Alla fine del secolo i Lomellini Tabarca ne assunsero il patronato, ma è con Giacomo detto "il Moro" e i suoi tre fratelli che dal 1616 si procedette a far avanzare di una campata la fronte della chiesa e a mutarne completamente la veste interna con il rivestimento marmoreo delle colonne e delle pareti, che con gli stucchi di completamento, abbondanti d'oro, fanno la suggestione del correre quasi indefinito delle arcate centrali, delle navate piccole, delle fronti delle cappelle. La fasciatura marmorea richiese una decina d'anni e le più diverse qualità di pietre furono usate dalla schiera degli artigiani con a capo Domenico Scorticone e Giacomo Porta. Alle cappelle si attese fino alla conclusione del secolo e pur nella armonizzazione strutturale ciascuna mostra nell'arredo e negli ornati dell'interno una propria individuata caratterizzazione. Nella Nunziata trova la massima celebrazione il grande tema controriformistico della Gloria della Vergine con l'organico ciclo di affreschi che investe il coro, il presbiterio, la cupola. La Vergine diviene protagonista dell'arte a Genova.

Varrebbe indagare quanto anche la necessità di allontanare e dichiarare allontanato il pericolo protestante abbia influito sulla proclamazione del 1637 da parte del governo della Repubblica di Maria Vergine quale Regina di Genova, fondamentale motivata dalla necessità di affermare la propria autonomia e di rivendicare la dignità di Regno nei rapporti interstatali e diplomatici. Il Duomo, che è pure investito dal fervore di costruzioni e riassetto del periodo, nel 1624 poteva presentare l'abside ampliata, con il parato marmoreo progettato da Rocco Pellone, con nei lati le nicchie con le statue preesistenti degli Evangelisti immerse nella robusta decorazione architettonica e plastica delle pareti; nell'anno stesso della proclamazione venne collocata una statua lignea della Vergine Regina con la conveniente iconografia. Questa nel 1652 sarà sostituita dalla statua bronzea apprestata sulla base di progetti del Fiasella da Giovan Battista Bianco, che negli anni seguenti la completerà degli elementi minori.

La proclamazione del 1637 modificò stendardi, apparati pubblici, l'iconografia sulle monete; la *Vergine Regina col Bimbo* fu posta nelle nicchie a sommo delle porte cittadine; tali opere, dello Scorticone, di Bernardo Carlone, di Tomaso e Giovanni Orsolino ora hanno la più diversa collocazione nella città. Su tale tematica fu vasta anche la produzione di affreschi e tele, per la città e per le comunità genovesi fuori di Genova. Il culto di Maria, fortemente propugnato, vide pressoché immancabile la statua della Vergine col Bimbo nelle chiese e fece la grande affermazione popolare dei Santuari dedicatili, quali il Santuario della Misericordia a Savona e di S. Maria della Guardia a Genova, che ha un'intitolazione che anche richiama la protezione dei confini. Vi è rappresentata la Vergine che mostra al Pareto, cui appare, il luogo dell'edificazione del Santuario. L'iconografia della Vergine prende queste e diverse altre accezioni iconografiche, nelle chiese e nei molti santuari; l'iconografia varia anche di più nelle tele, e spesso secondo i diversi ordini religiosi. A proposito di questi, quando di clausura, converrà ricordare come occasione di specifica attività scultorea la delimitazione del passaggio al coro, ai lati dell'altar maggiore; hanno porte coronate da statue, ad esempio nel Santuario del Monte, in S. Gerolamo di Quarto, al Carmine, in S. Anna, in genere di delicata fattura. Più segnate dall'intenzione insieme ritrattistica e celebrativa le rare statue e i molti busti dei patroni posti con le arche funebri nei lati delle cappelle, finché con la metà del secolo non tornerà l'uso della lastra tombale terragna.

La pittura chiede per la realizzazione tonachino o tela, leganti e colori, e quindi un supporto materialmente esiguo; anche a Genova alla conclusione del Cinquecento prenderà evidenza la rivendicazione dei pittori di vedere considerata la propria attività come attività propriamente intellettuale. L'impresa invece della decorazione lapidea e della produzione scultorea già a partire dalla disponibilità dei materiali richiede investimenti finanziari, organizzazione del lavoro – dalle cave al trasporto, all'apprestamento, alla messa in opera – strutture produttive e commerciali decisamente complesse. Un artista del marmo nella Genova della prima metà del Seicento è prevalentemente e innanzitutto un imprenditore; lo vediamo in possesso di cave o nel regolare le estrazioni, appaltare, dirigere, commerciare la produzione anche seriale di elementi architettonici e decorativi. Nella bottega familiare mettere a punto parati lapidei, rilievi, statue con tale apporto di collaboratori da rendere difficile identificare gli specifici interventi; lo vediamo mutare facilmente i settori di intervento, la collaborazione con altre imprese, le aree di destinazione di preminente interesse.

Genova diviene certamente un porto di arrivo per la relevantissima utilizzazione cittadina, ma anche un porto di transito per il marmo carrarese e per il materiale lapideo colorato proveniente dalle cave che sempre più vengono individuate e sfruttate nella stessa Liguria. Tra le destinazioni principali la Spagna. A Genova si procede alla sbazzatura, quando non effettuata all'origine, e generalmente alla prima finitura dei marmi e anche delle pietre di ogni colore cavate in Liguria. A Genova la policromia lapidea trova una prima affermazione in S. Matteo e alla fine del Cinquecento è generalizzata. Il colore viene diversificato nell'intero ambiente o nelle cappelle per evidenziare funzionalmente ogni elemento rispetto ai contigui o a marcare il rimando esatto ad elementi equivalenti, consentendo un concertato sempre più suggestivo, avvolgente, persuasivo.

Il trattamento prezioso della fronte dell'altare raddensa l'attenzione, l'evidenza delle colonne ai lati della pala segna il raccordo tra la terra e il cielo, le figurazioni a rilievo e a tutto tondo dal chiaro del marmo prendono risalto sul campo colorato o scuro dei piani di fondo o delle nicchie. L'uso esteso dell'intarsio a lastre policrome inserite negli alveoli del marmo e delle tarsie a tessere policrome accostate, che può apparire di insistita frammentazione, nell'insieme, con i suoi andamenti distributivi, in genere fornisce una più intensa sensazione e sottolineatura dei valori spaziali e architettonici.

Da quanto detto e per quanto si vedrà, per la pittura una conclusione di massima è che esista quasi una contrapposizione tra la cultura figurativa della stagione post 1530 e quella che si impone dal 1580 in avanti. Quanto la prima vede una produzione prevalentemente laica e pienamente fruibile solo nella ristretta cerchia che l'ha promossa, densa come è di richiami colti, di un apparato classicistico e fortemente tesa ad esaltare l'illusività, l'evocazione, l'utopia, la produzione artistica con la fine del Cinquecento, sulla base della teoria gesuita del fondamento della conoscenza sostanzialmente *per sensibilia* e della tradizione francescana della rappresentazione religiosa come coinvolgimento didascalico ed emotivo del fedele anche incolto, tende ad esaltare l'appercezione, al limite la sensazione della materia e traduce la ferma convinzione dei dati di fede in termini presenti e concreti che coinvolgono l'esperienza stessa dello spettatore e lo traspongono in un ambiente che totalmente promuove e regola la sua spiritualità.

La prima metà del Seicento per la scultura sembra non vedere a Genova artisti con capacità interpretative di forte innovazione; le opere hanno una certa ripetitività favorita certamente dal riconoscimento sacrale degli apparati e

delle immagini. L'esecuzione è però sempre sostenuta da una grande qualità. Segnalata la presenza in Genova del fiorentino Francesco Fanelli, che per la città valse di raccordo con la statuaria fiorentina e che si distingue per la drammatica espressività, ad esempio, nelle statue di *S. Giovanni Evangelista* (1619), del *Redentore* e dell'*Ecce Homo* (1625-26) nella chiesa del Gesù, è qui possibile enumerare solo le famiglie che – alcune dal Cinquecento fino al Settecento e tutte di “nazione lombarda” – tennero botteghe e per l'imprenditoria e per la decorazione e per la statuaria. Sono principalmente gli Orsolino, tra cui si evidenziano Battista (†1605), Giovanni (†1660) e particolarmente il cugino di questi Tomaso, molto longevo, morto nel 1675, una delle personalità al momento più definite e assai apprezzabile per la finezza del trattamento della materia e la delicatezza della resa. Ancora i Ferrandino, con Alessandro operoso agli inizi del secolo, e poi i figli Giuseppe e Giambattista, e forse Leonardo, se è lo stesso di cui si ha notizia come Leonardo Mirano. Numerosi sono i Carlone di Scaria, imprenditori del commercio dei marmi e specialisti dell'ornato architettonico e decorativo, e i Carlone di Rovio, invece prevalentemente attivi per la statuaria, fino alle diverse famiglie dei Casella, diramate oltre che a Genova in diversi luoghi dell'Italia.

4. *La pittura della prima metà del Seicento. Gli apporti esterni*

Tra Cinque e Seicento si pongono le figure di Bernardo Castello e Lazzaro Tavarone, la cui arte non è particolarmente innovativa.

Bernardo Castello (1557 c.-1629) esordisce come frescante sulla traccia dei Semino nel 1588 nel salone di villa Lomellini Rostan con *Coriolano che incontra la madre e la moglie*; sulle esperienze centro-italiane poi irrobustisce forme e colori nel 1592-93 nelle sale con *Storie romane* del Palazzo Angelo Giovanni e Giulio Spinola in via Garibaldi, che vede impegnate pressoché tutte le botteghe operanti nel periodo a Genova. Nei cicli successivi (Villa Musso - Piantelli, villa Centurione, del “Monastero”) fino al 1602, quando opera con lo stuccatore Marcello Sparzo in Villa Imperiale-Scassi alle *Storie di Davide* nelle sale terrene e alla *Gerusalemme liberata*, la sua impresa di maggior impegno, nel salone del piano nobile, e fino ancora al 1622, quando è presente nella Villa Saluzzo Bombrini ad Albaro, dopo aver affrescato a Bassano di Sutri nella Villa Giustiniani nel 1605 e a Roma in Quirinale e in Palazzo Rospigliosi Pallavicini nel 1616, Bernardo Castello stende le sue narrazioni con piena evidenza, chiari colori, calcolato ritmo distributivo ma anche con tali ripetizioni negli elementi di sfondo e nei modi delle persone e negli atti da fargli

accreditare un colto mestiere ma ben poco estro innovatore. Persona centrale nella cultura genovese a cavallo tra i due secoli, amico e illustratore del Tasso – i suoi disegni illustrano la *Gerusalemme liberata* incisi da Agostino Carracci e Giacomo Franco in edizioni che si susseguono – e per molti anni in corrispondenza con G.B. Marino e intrinseco del Chiabrera, cui chiede temi, ad esempio, per gli affreschi di Palazzo Angelo Giovanni Spinola in Strada Nuova, di fatto Bernardo Castello assomma e aggiorna, in ultimo anche con suggestioni venete, in una pacata temperie il “mondo eroico” della tradizione cinquecentesca. Nella pittura ad olio, cui riserva la tematica religiosa, troviamo la tradizione sorvegliata con tutti i precetti della dottrina controriformata.

Quanto Bernardo Castello è meditativo, puntiglioso, evocante un’aria di compunzione, Lazzaro Tavarone (1556-1640) è immediato, estroso, corsivo, talvolta anche corriivo. Si innesta sulla cultura decisa e ricca del Cambiaso e nelle impaginazioni si avverte il suo esser stato addentro all’ambiente di Giovan Battista Castello, tanto riesce ancora a movimentare in profondità nicchie illusive, inquadrature di scene, srotolarsi di volute illusive. Le sue esperienze sono vaste, ha seguito il Cambiaso in Spagna nel 1583 e vi ha operato. Quando torna a Genova nel 1592 Giulio Spinola lo impegna nel Palazzo di Strada Nuova (via Garibaldi 5) accanto a Bernardo Castello, e molto vince al confronto per la capacità di suggerire sfondi densi di notazioni e dare un senso movimentato a scene drammatiche, cortei, battaglie nella sua sala con il *Trionfo di Cesare* e storie relative. Probabilmente è l’efficacia nella resa psicologica che gli vale la scelta di Giovanni Andrea Doria per la decorazione con *Gli amori infelici di Giove* nelle stanze che il successore di Andrea ha fatto aggiungere alla villa già di Adamo Centurione, a Pegli; qui, nel 1595-96, Lazzaro Tavarone celebra l’appassionato ricordo che il Doria ha della moglie Zenobia del Carretto. Per il primo quarto del nuovo secolo Tavarone avrà alcune delle più importanti commissioni pubbliche a Genova; del 1606-1608 è il rifacimento della facciata di Palazzo S. Giorgio, ora ridipinta, nel 1612 affresca il presbiterio di S. Maria delle Vigne, dal 1622 in avanti attende alla volta del presbiterio e del catino absidale di S. Lorenzo. Soprattutto diviene l’altisonante illustratore delle gloriose memorie delle nobili casate genovesi, in particolare dei fasti militari, come per i Grimaldi in Palazzo Spinola ora sede della Galleria Nazionale, per i Saluzzo nella villa *Il Paradiso* di Albaro, per gli Adorno nel palazzo di via Garibaldi 10 fino a divenire non indegnamente il primo a celebrare in patria per immagini *Cristoforo Colombo e le sue gesta* nel salone di Palazzo Belimbau all’Annunziata. Di fatto Tavarone non innova ma enfatizza le risorse cinquecentesche. Im-

pianta con forza la scena, dà corposità e caratterizzazione ai personaggi e molto sa valersi della stesura corsiva del colore.

Il ventennio che ha per centro l'anno 1600 vede in Genova l'esteso realizzarsi dell'affresco celebrativo di Bernardo Castello e di Lazzaro Tavarone, sostanzialmente sulle tracce di G.B. Castello, Cambiaso e dei Semino; in tale periodo però si ha anche per l'iniziativa di personalità illuminate e di religiosi quali i Gesuiti dagli orizzonti culturali aperti il confluire di apporti e di attività di artisti dai centri più avanzati della ricerca pittorica. La presenza di pittori toscani, le prime fortune dei milanesi, l'affacciarsi del caravaggismo, il rivelarsi di Rubens nella chiesa del Gesù saranno di base al complesso e ben caratterizzato sviluppo della pittura genovese della prima metà del '600.

Una presenza artistica esemplare per il tardo manierismo è quella del lucchese Benedetto Brandimarte. Giovanni Andrea Doria lo prende a stipendio, lo invia in Spagna e poi lo fa operare per le chiese da lui promosse; del 1590 sono *La Natività* e *l'Assunzione* per S. Agostino di Loano, di poco dopo le ante d'organo ora smembrate in S. Benedetto di Fassolo. Il banchiere del Doria G.B. Saluzzo commette al Brandimarte la *Decollazione del Battista* in S. Pietro in Banchi. La pittura del Brandimarte dovette sembrare – e tale apparve nei secoli seguenti – quasi bizzarra, certamente sregolata nel disegno per le sue forme fatte essenziali, ora tese, ora avvitate; ha colori cangianti, al limite luminescenti. Il suo estro intellettualistico è cresciuto in Toscana ma è singolarmente affine nelle realizzazioni alla pittura napoletana del periodo, quella del seguito del senese Marco Pino.

Massima manifestazione di una cultura raddensata capace di permeare di simbologia intellettuale e di richiami emotivi ogni aspetto delle forme e dei colori dovette apparire al suo arrivo da Urbino nel 1596 la pala con *Il compianto presso la Croce, con S. Sebastiano* ordinata al Barocci da Matteo Senarega per la cappella absidale destra in Duomo. Propone un percorso tutto da meditare che dalle carni lattescenti del S. Sebastiano a quelle del corpo del Cristo in alto fa giungere, col ruotare dello sguardo di questo, al concludersi del dramma nel nodo cromatico e sentimentale proposto dalle figure di S. Giovanni e la Vergine.

Sullo scorcio del Cinquecento la parte più avvertita della nobiltà genovese e della Chiesa, in particolare gli ordini monastici, sembra avvertire da una parte l'esigenza di volgere le proprie preferenze sulla cultura più affermata, quasi ufficialmente riconosciuta come la più autorevole, quella della pittura toscana e di valersi per i dipinti degli altari di artisti direttamente interpreti dei

dettami che venivano realizzandosi nell'ambito di influenza diretta della curia pontificia. Una pittura che fosse di chiara comprensione e preciso effetto didascalico, e quindi di impaginazione accurata, di narrazione drammaticamente esplicita, ben regolata nell'effetto dell'atteggiarsi delle figure e del flusso dei sentimenti. È a Domenico Passignano, colto, riconosciuto ed eccellente pittore in Firenze, che Giovanni Andrea Doria, sicuro più che col Brandimarte, si rivolge per la pala in S. Benedetto, con *Un miracolo del Santo* ancora prima dello scadere del secolo. L'artista fornirà nel 1608 la *Predica del Battista* e il *Martirio di S. Andrea* per il Carmelo di Loano, e ai Gesuiti, per la chiesa metropolitana, un quinquennio circa più tardi il *Battesimo di Cristo*. In Firenze Passignano rimane come un riferimento sicuro per i genovesi; i nobili ne collezionano i dipinti, i pittori gli sono amici, e in tempi diversi, sono suoi discepoli Giovanni e Giovanni Battista Carlone. Ci si valse della sua consulenza per gli affreschi della cupola della Nunziata.

Soggiorna invece a Genova dal 1596 al 1598 e forse anche in un secondo momento il senese Pietro Sorri e vi ha per discepolo Bernardo Strozzi. Quanto il Passignano poteva essere assunto come esemplare per il disegno, il Sorri fu certamente ammirato per il colore, di molta evidenza nella tradizione pittorica della sua città. Tra i senesi nel periodo svolse l'attività in Genova per breve tempo anche Ventura Salimbeni e numerose opere furono richieste a Francesco Vanni. Poco è rimasto a Genova del Sorri. Molto significativo è l'affresco del lunettone interno della Loggia dei Banchi, o dei Mercanti, che dà un primo assetto alla iconografia celebrativa della *Vergine Maria e il Bimbo con S. Giovanni e S. Giorgio*, cioè con i protettori di Genova, avviando un tipo di rappresentazione che diventerà patrimonio cittadino.

È del pisano Aurelio Lomi la presenza toscana ancora oggi più percepibile nel tessuto figurativo genovese del periodo. A Genova dal 1597 ritorna a Pisa nel 1604. Ignota o quasi la sua pittura a carattere profano, per quanto resta a Genova egli sembra esser quasi la voce degli ordini riformati; forse non c'è chiesa di questi che non abbia un suo dipinto. Varrà ricordarne le pale in S.M. di Castello con l'*Assunta*, il *Martirio di S. Biagio*, la *Vestizione di S. Giacinto*, e ancora, da S. Francesco di Castelletto, la *Nascita del Battista*, in S. Siro. Esperto della pittura fiorentina e romana, è artista tipico di mediazione. Della cultura manierista mantiene l'attenzione intellettualistica al colore, anzi dà della stesura pittorica un'elaborazione puntigliosa, variata, impreziosita. Sulle suggestioni anche del Cambiaso non manca di valersi dell'ombra per esplorare sottigliezze. Ma va soprattutto notata la sua capa-

cià di impaginare la scena con regolate cadenze che esplicitino con pregnanza il momento dell'azione; ha persuasività nel proporre gli spazi e sicura determinazione nel rendere atteggiamenti e gesti.

Tenuto conto delle esperienze fiorentine del Paggi, del discepolato dello Strozzi presso il Sorri e quello del Fiasella presso il Lomi, della educazione dei fratelli Carlone a Firenze presso il Passignano, s'intende che l'incidenza della cultura toscana sulla pittura genovese non fu occasionale. Durante la prima metà del Seicento però vale notare che i pittori genovesi a una considerazione generale sembrano aver raggiungimenti più validi che i fiorentini stessi, fatti come sono più ricchi dalle esperienze lombarde, caravaggiste, fiamminghe e quindi con inflessioni più variegate; il sedimento toscano permane ed è coglibile con continuità, come una caratterizzazione comune, nella struttura della rappresentazione, nel proporla con impianto narrativo. Si può dire che ogni pittore sfacetterà a suo modo questo iniziale patrimonio di andamenti e di personaggi.

Nel 1590, quasi compiutosi il rinnovamento edilizio delle residenze nobiliari urbane e di villa e nel pieno delle iniziative ecclesiastiche, viene in evidenza politicamente il problema dell'assetto della produzione e della acquisizione di opere di pittura, che degli edifici sono naturale integrazione. Poli della questione sono: limitazione corporativa locale o libera circolazione di artisti e di opere? Il tentativo dei consoli dell' "Arte della Scutaria e Pittoria" di far sottoporre a una fiscale approvazione l'esercizio della pittura da parte di forestieri e l'importazione di qualsiasi opera, anche a stampa, vince presso i Padri del Comune ma viene conclusivamente sconfitto presso il Senato. Prende così forma giuridica la distinzione tra pittore-artigiano che "terrà aperta bottega" anche per la coloritura e la doratura, per il quale varranno le limitazioni, e l'esercizio della professione di pittore, di cui è implicitamente riconosciuto il carattere intellettuale. Dalla parte vincente sono i pittori più colti e diversi intellettuali di spicco ma si legge sotto il sostegno della nobiltà più aperta agli interessi di Lombardia, di Napoli, di Fiandra. Nel periodo è fortissimo l'afflusso di opere a stampa, e di qui il sostegno dei librai. Gli esponenti degli ordini religiosi anche nella gestione culturale sono naturalmente avversi all'autarchia cittadina. Animatore e teorico nel contrasto con la corporazione è il pittore, nobile di nascita, Giovan Battista Paggi (1554-1627) che da Firenze, dove è esiliato, muove il fratello. Egli non ha praticato l'apprendistato settennale; in Firenze si è perfettamente convinto dell'eccellenza e della natura intellettuale della professione del pittore e si è

convinto che il suo esercizio non solo dev'essere consentito ai nobili, ma che proprio i figli dei nobili debbano dedicarsi ad essa, perché più educati, colti e di indole migliore e condizione più libera. E con questo dà voce anche all'esigenza di dare spazio alle professioni intellettuali nella società genovese che vedeva nel periodo l'economia cittadina concentrarsi nelle poche mani che gestivano gli investimenti e la rendita finanziaria.

Appassionatosi di pittura frequentando il Cambiaso, per un omicidio è in fuga da Genova nel 1579, e fino al 1599 starà bandito in Firenze, peraltro con la protezione della corte medicea, ottenendo parità di commissioni col Cigoli, l'Empoli, il Passignano. Egli molto li osserva per raggiungere qualità nell'invenzione, nel comporre, così che nell'ultimo decennio del secolo ne sa riproporre i modi, integrando il patrimonio di colorista che ha ricavato a Genova agli inizi da Cambiaso e dai veneti, e anche dai senesi. Colto – è anche letterato e musico – egli teorizza la libertà di apprendere dalle opere dei migliori artisti e nel percorso successivo in Genova non mancherà di porre attenzione al forte impianto dei lombardi Cerano e Morazzone e sperimentare in ultimo effetti di luce, non tanto caravaggeschi quanto in sintonia con la ormai diffusa ricerca pittorica in proposito. Delle opere ricorderemo, dovute alla protezione dei Doria, il *Martirio di S. Andrea* in S. Agostino a Loano del 1590, l'*Invocazione alla Trinità* in S. Maria delle Grazie a Pegli del 1592, le *Stimate di S. Francesco* al Carmelo di Loano del 1608. Del nuovo secolo sono l'esemplare *Martirio di S. Orsola* del Duomo di Savona e a Genova l'*Annunciazione* in Duomo, *Il Martirio di S. Stefano* nella Chiesa del Gesù, *La morte di S. Vincenzo Ferreri* in S. Maria di Castello, la *Vergine col Bimbo*, *S. Giovanni e S. Giorgio* (1613) in Palazzo S. Giorgio. Del 1615 sono *La Madonna del Rosario* all'Accademia Ligustica e la *Comunione di S. Bonaventura* all'Albergo dei Poveri e del 1620 il *Viatico di S. Gerolamo* in S. Francesco da Paola.

Paggi, artista non eccelso, oltre che culturalmente anche pittoricamente ebbe funzione determinante per la pittura a Genova, anche attraverso i discepoli diretti. Mantenne la più attenta indagine sul colore con una pennellata, lui toscaneggiante, assolutamente non disegnativa; mantenne a colore le finezze dei passaggi d'ombra traslucide e i controtuoni e variegò a tocco le superfici luminose. Con questo riuscì a trasporre i moduli rappresentativi e narrativi toscani, proponendo con questa mediazione la linea successiva di sviluppo.

Il riconoscere l'equivalenza della pittura con la poesia e con la musica e il suo esercizio quale professione intellettuale significava anche riconoscere la dimensione culturale dell'interesse per la pittura e motivare il collezioni-

simo per il valore autonomo dell'opera piuttosto che per la sua funzione decorativa, devozionale o celebrativa.

In Genova come uomo di cultura e collezionista agli inizi del secolo risalta Gian Carlo Doria (1576-1625), figlio di Agostino che fu doge nel 1601. Anche il fratello di Agostino, Nicolò, era stato doge nel 1579 ed era stato ritratto da Tiziano, così come suo padre Giacomo. Nella famiglia, diversa da quella dei Doria di Melfi, i molti ritratti richiesti a pittori di fama fan credere in una consapevolezza del ricavar lustro non tanto dal ritratto in sé, ma dalla paternità del dipinto. Gli interessi finanziari di Gian Carlo, anche se per scelta si era piuttosto defilato dall'amministrazione del patrimonio, volgevano piuttosto verso la Lombardia; il fratello Marcantonio (1572-1651), a lui maggiore, e pure appassionato di pittura, si era invece interessato degli affari di Napoli e del Meridione, con lunghi soggiorni; e così mentre il primo valse a far conoscere e ad immettere il gusto della pittura degli artisti borromaici, il secondo significò l'approdo in Genova di opere e artisti di ambito caravaggesco.

Dagli elenchi testamentari della vastissima collezione di Gian Carlo – da cui emerge la notizia di un dipinto fatto fare allo Strozzi che accomunava i ritratti del Marino, del Chiabrera, dello Stigliani, poeti amici e corrispondenti del committente – si ricava un'attenzione che investe il Cinquecento veneto, gli autorevoli pittori fiorentini e senesi apprezzati a fine secolo in Genova, e gli artisti operosi in Genova, da Perin del Vaga a quanti si muovono nell'ambiente del Doria, e cioè il Paggi e gli allievi, il Borzone, con cui nel 1615 Gian Carlo si reca a Milano, dove visita i pittori, lo Scorza, e, significativamente con opere molto numerose, lo Strozzi. Ma colpisce che circa novanta opere siano riferite a Giulio Cesare Procaccini, ospitato a Genova a lungo dal 1618, ma in rapporto col patrizio almeno dal 1611 al 1622. Numerose anche le opere del Cerano. Quanto al Morazzone Gian Carlo doveva apprezzarne appieno le qualità di frescante, per proporlo nel 1618 per la decorazione dell'abside della chiesa di S. Domenico, poi conferita allo Strozzi.

Cercando di leggere nei gusti del Doria si individua l'interesse per diversi aspetti della pittura dei protagonisti a Milano che saranno anche all'attenzione dei pittori genovesi. Dobbiam tener conto anche delle riunioni della "Accademia" che si teneva presso il Doria, di cui si ha notizia e che senza avere forme istituzionalizzate doveva esser sede di esercizio di pittura anche "del nudo", ad utilità degli artisti, ad istruzione dei dilettanti e di colta discussione per gli appassionati e gli intenditori. Per le scelte di poetica Gian Carlo Doria è in

rapporto documentato con il Cardinale Borromeo; i temi della collezione di Gian Carlo sono prevalentemente religiosi ed egli dovette pienamente aderire agli assunti borromaici. Con un'innegabile tensione religiosa ne sono interpreti Procaccini e Cerano, che più che al narrativo volgono ad una espressività immediata ed intensa, che espliciti piuttosto sulle persone che sul tramato compositivo l'esperienza delle sensazioni e degli affetti. Ogni immagine è strettamente intersecata con le vicine e reca una notazione che prende evidenza dall'accostamento, dal confronto. L'ambiente generalmente scuro dei lombardi non ha tanto valore di spazio come in Caravaggio, quanto di neutro sfondo per il risalto dei personaggi. E coerentemente nella collezione del Doria hanno molto campo le teste e i mezzi busti di Santi.

Il Doria è intenditore e collezionista e come tale dà campo a personali preferenze anche per la tecnica e per i generi, ancora una volta incidendo sul seguito della pittura. Raccoglie disegni, macchie, bozzetti del Procaccini; vedremo come la pittura con visibile l'elaborazione della pasta del colore e il tracciato della pennellata avrà molto ruolo nella pittura successiva a Genova. Va notato che se è certa l'incidenza degli "abbozzi" del Procaccini, con i loro guizzanti grafismi, il Cerano operò più dall'interno, perché in lui il trattamento del colore si gioca stratigraficamente variando filamenti, tocchi, velature, con capacità di fermenti e vibrazioni che passeranno nello Strozzi e nell'Assereto.

Gian Carlo Doria ha interessi naturalistici, possiede alcune curiosità zoologiche, e promuove in pittura la rappresentazione di animali, tanto da avere una nutrita raccolta di quadretti "bassaneschi". Apprezza al massimo i dipinti di questo interesse del Cerano, e con ogni probabilità stimola nello Strozzi la messa a punto di quadri con pecore, cani, cavalli, uccelli, e ancora fiori e funghi. Se è vero che questo si accompagna al gusto diffuso per la pittura fiamminga, è vero anche che con lo Scorza, che frequentava Gio. Carlo Doria, prende inizio un settore specifico della pittura seicentesca a Genova, e notazioni realistiche di animali e di oggetti si affacceranno spesso nei dipinti fino alla metà del secolo.

È esulata a Milano, a Brera, una delle prime opere a Genova di Giulio Cesare Procaccini, significativamente rappresentante la *Gloria di S. Carlo Borromeo*. Numerose però sono le opere in città; tra queste il *Martirio di S. Bartolomeo* in S. Stefano, con quasi un tumultuoso incalzar di figure, la famosa e monumentale *Ultima Cena* della Chiesa della Nunziata, del 1618, di cui è l'abbozzo nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola che si contrap-

pone ai larghi toni della grande tela per una pittura fatta quasi a guizzi di luce. In Palazzo Rosso sono quattro gli *Apostoli* della serie eseguita per Gian Carlo Doria nel 1621, in cui è sensibile la presenza di aiuti, e, ancora, delle commissioni del Doria, la *Vergine col Bambino*, *S. Giovanni e i Santi Francesco d'Assisi e Carlo Borromeo* nella chiesa di Carignano, successivamente ingrandita per l'altare da Domenico Piola, calibrata in un respiro barocco.

Del Morazzone è nell'Assunta di Sestri Ponente la *Visione di S. Carlo Borromeo* e forse sua è una *Decollazione del Battista* in Palazzo Bianco. Cerrano non ebbe commissioni pubbliche di rilievo e solo derivazioni dimostrative della sua fortuna sono due tele delle raccolte dei civici musei.

Caravaggio in Genova gode invece dell'apprezzamento di Marcantonio Doria. Ma forse la prima opera del Caravaggio in Liguria fu, degli inizi del secolo, un *S. Giovanni Battista giovane* ordinatogli, come attestano le fonti, dal banchiere genovese Ottavio Costa, banchiere presso la corte pontificia, per l'oratorio dedicato al Santo nel proprio feudo di Conscente presso Albenga. La copia che ha sostituito il dipinto, con probabilità settecentesca, è ora nel Museo Diocesano di Albenga; non è escluso che il Costa abbia mandato a Conscente una stesura autografa dell'artista, come del resto fece per i dipinti di Guido Reni e del Lanfranco. Caravaggio quando ripara a Genova tra il luglio e l'agosto del 1605 è già molto apprezzato, se Marcantonio Doria gli offre per un alto compenso di affrescare nel casino della villa della famiglia in Sampierdarena; nel 1606 il Marchese Vincenzo Giustiniani, ligure che abita a Roma e grande estimatore del Caravaggio, vede presso Orazio Di Negro una copia dell'*Incredulità di S. Tommaso* che aveva in casa. E forse è proprio dovuta ad Orazio Di Negro la copia della *Incoronazione di spine* che è nella Certosa di Rivarolo, dove il patrizio ha la tomba. Per una possibile connessione si ricorda che in casa Gentile, a Genova, tra Sette e Ottocento è inventariata una *Coronazione di spine* del Caravaggio. L'unica opera in Liguria oggi che si presume autografa del Caravaggio è l'*Ecce Homo* di Palazzo Bianco; la letteratura critica in proposito è ormai enorme. Qui valga solo ricordare che alcuni indizi sembrano connettere questa redazione anche alla committenza di Marcantonio Doria, attraverso il suo procuratore in Napoli, Lanfranco Massa. Che è quello che nel 1610 spedisce a Genova al Doria la *S. Orsola confitta dal tiranno* del Caravaggio, opera ora a Napoli presso la Banca Intesa. Un capolavoro che a Genova fu studiato dai più diversi pittori.

La lezione spaziale e luministica di Caravaggio giungerà nella pittura genovese attraverso originali, copie, e in particolare con l'opera dei seguaci,

ma è singolare che proprio la *S. Orsola trafitta dal tiranno* dell'ultimo Caravaggio sia in particolare consonanza con gli sviluppi più specifici della pittura a Genova. Ivi la costruzione dell'immagine è frantumata, le pennellate chiare sono fratte, l'ombra è densa di vibrazioni; la violenza del martirio si rivela in un reticolo di luce.

I rapporti genovesi con la pittura dei caravaggeschi fanno centro, si è detto, intorno alla figura di Marcantonio Doria. Nel 1618 il napoletano Battistello Caracciolo affrescherà per lui nella "casa piccola e loggia" che era aggiunta alla villa di Sampierdarena una *Storia di Abramo*, mentre nel 1624 Orazio Gentileschi vi affrescherà un *S. Gerolamo e la tromba del Giudizio*; è in questa villa che Marcantonio ospita nel 1621 Simon Vouet, all'epoca ancora molto caravaggesco. A Napoli Marcantonio protegge e ha per amico il modesto pittore Bernardino Azzolino, e la raccolta genovese è piena dei suoi quadri. Diversi ve ne sono anche di Battistello Caracciolo, compreso il ritratto del committente; si conosce il dipinto con *Qui vult venire post me* ora del Rettorato dell'Università di Torino. Del 1614, ripropone il senso del tragico spazio vuoto dei dipinti meridionali del Caravaggio e dei primi seguaci e che invece non sarà tanto all'attenzione dei genovesi. Marcantonio ha anche dei dipinti del Ribera; dei genovesi ha due Strozzi e mostra di avere impegnato il Borzone particolarmente come ritrattista.

Su invito di Giovanni Antonio Sauli nel 1621 è a Genova Orazio Gentileschi, che poi sarà impiegato da Marcantonio Doria per Sampierdarena. Il Sauli era di ben diverso temperamento che non il religiosissimo Marcantonio, perché le prime commissioni sono una *Maddalena*, una *Danae*, un *Lot e le figlie*. Simili sono i soggetti cui attende a Genova il Gentileschi, fatta eccezione per un'*Annunciazione* inviata alla corte dei Savoia la cui replica è in S. Siro. Gentileschi va in Francia nel 1624. Le sue opere genovesi, ora disperse in molte collezioni, dovettero essere interpreti di un momento del gusto abbastanza insolito per la cultura genovese. Un gusto orientato verso temi "laici" e ricerche di raffinatezza, che l'artista, con la sua luminosità cristallina, le figure eleganti, i panni serici, i freddi e politissimi colori realizzava appieno.

Simon Vouet, parigino di nascita e romano di adozione, soggiorna a Genova nel 1621. Del caravaggismo di avvio è testimonianza il *David con la testa di Golia*, in Palazzo Bianco, fatto per Gian Carlo Doria, di cui esegue il ritratto ora al Louvre. Sono dipinti di sintetica pregnanza, di un'evidenza psicologica pienamente fermata nell'impatto con l'immagine. Tornato a Roma, Vouet da qui invia a Genova la pala col *Compianto presso la Croce*

della Cappella Raggi nella chiesa del Gesù, di grande forza drammatica. Vouet mostra di entrare appieno nella cultura del “gran secolo” componendo nello spazio caravaggesco quanto ricavato dalla cultura emiliana, ligure e lombarda esperita nei suoi viaggi. Nel dipinto della chiesa del Gesù – come del resto farà anche in Francia, dove sarà pittore di corte, con la *Crocifissione* del Museo di Lione – egli riprende con una nuova regia il percorso di rimandi quasi a flusso di sentimenti del *S. Sebastiano e il Crocifisso* del Barocchi nel Duomo di Genova.

Resta da parlare dei fiamminghi a Genova. Si può dire che Rubens durante il suo soggiorno italiano degli inizi del Seicento attui una sintesi di quelle che erano le componenti della pittura italiana del secolo precedente più aperte per gli sviluppi futuri della pittura barocca, e cioè, detto semplicemente, l’elaborazione del colore dei massimi pittori veneti e gli andamenti compositivi correggeschi e dei maestri emiliani, tanto appunto da divenire parametro di riscontro per la parte più altamente intonata della pittura europea.

Fu pronta anche la ricezione della svolta che il Caravaggio attuava negli anni ancora romani, ed è stato osservato che il riferimento al Merisi ebbe periodi ricorrenti in Rubens, soprattutto nel senso di quel che il lume valeva per imporre uno spazio vero ed esperibile e nel proporre un’immagine di densità presente e viva, di piena consistenza umana. Rubens seppe approdare a una regia che vedeva la scena rappresentata come naturale, anzi dilatata, continuazione dello spazio praticato dall’osservatore. La pala della *Circoncisione* messa in sede nel 1606, presente l’artista, sull’altare maggiore della Chiesa del Gesù a Genova, probabilmente diminuita ai lati nel 1615 in occasione del rifacimento delle architetture della parete di fondo, doveva, ancor più che ora, con la continuità delle strutture del tempio rappresentato con le strutture dell’ambiente reale, con l’apertura di sfondo che scopre un cielo di nubi e sull’alto le luci della gloria angelica, costituire l’approdo, il raggiungimento conclusivo e centrale dell’appercezione e del senso dello spazio dell’intera chiesa. Si ricordi come nella *Trinità adorata dai Gonzaga* a Mantova Rubens stravolga i termini consueti d’impianto. La Trinità è proposta come dipinta su un sospeso velario; a livello terreno i Gonzaga sono nel loro palazzo presso una balconata che si apre sul paesaggio. Il principio di rappresentare un dipinto precisato come tale per asseverare la verità dell’intera scena, si ritrova nello stesso periodo nella *Madonna col Bimbo in cornice, adorata dagli angeli* in S. Maria in Vallicella, a Roma. Nel 1620, con Rubens da tempo stabilitosi in Anversa, per la Chiesa

del Gesù a Genova giunge il dipinto con *I miracoli di S. Ignazio* in cui l'artista continua organicamente il raccordo spaziale della *Circoncisione*. Una balaustrata, disposta parallelamente all'andamento della chiesa, divide i miracolati, intesi nella chiesa stessa, dal Beato Ignazio di Loyola, che ha un ambiente proprio. Osservato da lontano e rapportate le sue arcate alle arcate della chiesa, tale ambiente si rivela come ambiente organico a questa, sua continuità; il Beato volge il viso alla gloria dell'altar maggiore. Questo concetto della continuità dei templi illusivi con il tempio reale troverà a Genova la massima esplicazione nel decoro delle pareti absidali della chiesa della Nunziata al Vastato.

Intorno al 1606 Rubens soggiorna più volte a Genova; diviene ricercato ritrattista della nobiltà tra cui la casa dei Doria, i protettori dei pittori lombardi e napoletani. Il *Ritratto di Brigida Spinola Doria*, nuora di Agostino, che pure ebbe un ritratto, si conserva ora alla National Gallery di Washington; è decurtato in basso e sulla sinistra, dove erano rappresentati la balconata e il paesaggio che, in coerenza con quanto indicato, si aprivano dinanzi alla nobildonna posta sull'esterno del palazzo. Una tipologia di ritratto a piena figura che avrà molto seguito. Il fascino del ritratto Spinola Doria si estrinseca nella giovanile avvenenza del viso della donna, indagato in una pienezza di luce che lo circoscrive come solo dopo Caravaggio e nella fratta luminescenza dell'esporsi a pieghe dell'abito, che trova il vero e forse unico precedente nelle spezzature della pennellata di Jacopo Bassano. Nel *Ritratto di Gio. Carlo Doria a cavallo*, della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, con l'impianto veneto delle forme e del colore va letto il caravaggismo nel rivelarsi del volto del cavaliere e della parte frontale del cavallo, ma forse anche una precisa meditazione sul Caravaggio della *Conversione di Saulo* della prima stesura su tavola, giocati come sono ambedue i dipinti sui baluginii e le lamine di luce che fanno intuire il terreno aperto, gli alberi e il mosso proporsi delle figure. Durante il Seicento a Genova le opere di Rubens saranno ambite dai più prestigiosi collezionisti e oggetto di studio dei migliori pittori, in particolare durante la svolta del linguaggio pittorico della metà del secolo.

Ad istanza di genovesi non ancora individuati Rubens nel 1616 si impegna a fornire i cartoni per due serie di arazzi con la *Storia del console romano Decio Mure*, poi tessuti a Bruxelles; dell'impresa restano diversi modelli per i cartoni apprestati da Rubens. La scelta del tema è nella linea della celebrazione dei valori del cittadino di Repubblica, tema frequente nell'affresco genovese. Nel 1622 Pietro Paolo Rubens pubblica ad Anversa il volume con piante e alzati di *Palazzi di Genova* che definisce « cose concernenti l'onore » della Città;

li aveva raccolti nei suoi soggiorni a Genova e li propone come esempio per l'abitazione di gentiluomini; non sono regge, ma palazzi dimostrativi di una cultura di cittadini di repubblica.

È singolare come il processo di autodefinizione e di consapevolezza della aristocrazia finanziaria di Genova dalla metà del Cinquecento al terzo decennio del secolo seguente proceda, per quanto riguarda l'ambiente e l'immagine, per flussi principali, per quasi compatte tipologie di promozione e intervento, dimostrando alla fin fine una forte comunanza culturale. Questa è alla base del reggimento della cosa pubblica e si nutre dell'intersecarsi degli interessi finanziari e dell'intreccio assai compatto dei legami familiari a quelli coerenti. Dopo l'avvio con la "reggia" del Palazzo di Andrea Doria, con la metà del Cinquecento si ha l'inserimento nel tessuto urbano medievale di vie e zone nuovamente e organicamente qualificate in corrispondenza degli interessi finanziari e dei nuclei familiari; a questo fa seguito tutto il processo di decoro, a scultura ma più a stucco e soprattutto ad affresco, delle facciate e degli interni dei palazzi che utilizzando temi mitologici, di epica e di storia antica, di glorie genealogiche e di tematiche bibliche, costituisce un coinvolgente apparato di nobilitazione e di identità culturale cittadina. Con la conclusione del secolo e la fervida edificazione ecclesiastica sono le cappelle familiari a dar luogo alle celebrazioni e al culto del casato; nella età della riforma cattolica il fasto devozionale e l'onore dato agli avi e da questi ricevuto è l'impegno principale ed estesissimo delle famiglie.

Agli inizi del nuovo secolo prende campo il genere ritrattistico a piena figura e anche equestre con Rubens e diviene ambito suggello di nobiltà con Van Dyck. È la celebrazione dell'identità individuale, ma proprio l'insistenza nella rappresentazione femminile e infantile con notazioni di amabilità fa capire come sia tenuta in conto anche una funzione sociale come, nel caso, la famiglia. Va notato come l'affermarsi specifico di ogni tipologia veda l'apporto iniziale e determinante di artisti tutti chiamati da fuori; Alessi e Perino per l'architettura e l'affresco, il Giambologna per l'apparato scultoreo, Rubens e Van Dyck per il ritratto. Se Van Dyck non operò molto per la pittura religiosa a Genova, penso che più che all'ostilità dei pittori locali sia dovuto al completo impegno nel genere ritrattistico; resta da chiedersi come il genere, anche se non disertato, non abbia avuto poi un seguito degno nella produzione pittorica locale.

Dalla fine del 1621 al 1627 Van Dyck, venuto da Anversa dove aveva a lungo collaborato con Rubens, inizialmente ospite dei pittori fratelli De

Wael vive prevalentemente a Genova con un'interruzione romana e viaggi in Italia settentrionale. L'artista mette a punto una formula per il ritratto che avendo a fondamento i veneti e Rubens, non prende i toni celebrativi quali avrebbero potuto essere per un ambiente autocratico, ma segna un equilibrio tra affermazione di autorevolezza e dimensione individualmente e familiarmente paritaria per l'aristocrazia e accostante per ognuno. Non ritualità e sacralità, ma neanche realismo, si intende. La nobiltà è appena accennata da elementi architettonici monumentali che danno sullo sfondo il tono di base; la natura, quali fiori, animali e il più delle volte sfumate lontananze di orizzonti è come evocata ad indicare insieme partecipazione e spirituale distacco. Il ruolo sociale è precisato dall'abito, che con le accuratissime e splendenti variegazioni per i fanciulli e per le giovani si fa simbolo di nativa elezione, nei gentiluomini e nelle signore con le scurissime marezzature accentua l'autorevolezza e la riservatezza della persona. Il viso infine e le mani rivelano una confidente umanità, presente e viva, delicatissima nei fanciulli, meditativa e consapevole negli adulti.

Negli anni a Genova anche tecnicamente Van Dyck appresta una stesura pittorica sempre più raffinata che da un impasto piuttosto corposo volge ad un'elaborazione di calde velature fino a capacità di uso a riserva del fondo e, all'inverso, di tocco che animano in modo vibrato gli ultimi ritratti genovesi. Tra i primi esempi indichiamo la *Luigia (?) Cattaneo Gentile* e l'*Agostino Pallavicino* del Getty Museum di Malibu e la cosiddetta *Marchesa Balbi* della National Gallery di Washington; a mezzo, nella stessa Galleria, l'*Elena Grimaldi Cattaneo* e il giovanissimo *Ansaldo Pallavicino* della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Conclusivamente i due ritratti femminili di Casa Brignole Sale e il *ritratto equestre di Anton Giulio*, a Palazzo Rosso. Il confronto di questo con il ritratto equestre di *Gio. Carlo Doria* di Rubens a Palazzo Spinola indica appieno quanto Van Dyck si distacchi dal maestro. La *Dama d'oro e i figli* e gli altri quattro dipinti con fanciulli della Collezione Durazzo Pallavicini di via Balbi esemplificano l'esplorazione di un mondo, quello infantile, non del tutto solito nella pittura.

L'affermazione della ritrattistica di Van Dyck documenta il gusto e la curiosità intellettuale dell'aristocrazia genovese che sempre di più, dopo la fine delle pastoie corporative, per l'arte sembra mostrare preferenze e interessi per la produzione fiamminga, compresi anche l'importazione e il commercio delle opere. È una scelta intesa anche come apertura ad orizzonti culturali più variegati, non stretti tra devozione religiosa ed eredità della tradizione classicistica. Sembra significativa la facilità con cui si installa

in Genova verso il '20 una colonia di pittori provenienti da Anversa che hanno tra loro legami familiari e di amicizia, con attività organizzate in modo solidale, che finisce con il fare l'affermazione in Genova e da Genova di generi artistici quali la natura morta, la pittura di fiori, le scene con ambienti particolari popolate da "figure piccole", e ancora marine, paesaggi. Le "figure piccole" possono interpretare soggetti mitologici e biblici.

Così ha pronta fortuna dal 1616 l'anversano Jan Roos, allievo di Frans Snyders, che giunto a Genova da Roma di passaggio si ferma nella città fino alla morte, nel 1638. Collaborerà con Van Dyck per i brani di natura nei ritratti e ne sarà anche imitatore se è suo il *Ritratto di fanciullo* a Madrid, Museo del Prado e se è del tutto sua la *Bimba come Diana* apparsa alla mostra vandeyckiana a Genova del 1997. Probabilmente la sua fortuna iniziale fu il ritrovato di accomunare in grandi tele i personaggi della tematica mitologica e biblica alla prorompente presenza di elementi naturalistici: quadrupedi e volatili, vegetazione e fiori variamente diramati, frutti e ortaggi raccolti e ammassati. Insomma si riduceva la pittura altamente intonata delle sale a qualcosa di più immediata e fruibile affabilità.

In questo senso uno degli esercizi più alti è il *Narciso al fonte* in Palazzo Reale, di una pittura ricca di morbido colore creato con intense velature e come ricamata dal trapuntare il terreno e l'aria con racemi, foglie, fiori; altri due dipinti del genere, con *Sileno ebbro* e *Abramo dolente* sono a Palazzo Bianco. È con Jan Roos, italianizzato Giovanni Rosa, che conclusivamente prende piede a Genova il genere della natura morta. Del tutto vicino al maestro Snyders è il *Canestro di frutta e una scimmia* della National Gallery di Londra, con le cose nette nella luce e puntualizzate, mentre ambiente e atmosfera più italianizzati appaiono ad esempio nella *Selvaggina* della Galleria di Palazzo Rocca a Chiavari e nella *Frutta, ortaggi e fiori* di Palazzo Bianco, più spazialmente costruiti per un percorso visivo che esplora tattilmente le forme e mostra delicati i colori. Il discepolo Giacomo Legi svilupperà con impianti di vera imponenza il tema della natura morta, usando di un gioco luministico di tipo pressoché caravaggesco.

L'aperta e vivace disposizione della società genovese agli inizi del '600 a valersi e promuovere diversi specifici aspetti della cultura figurativa trova conferma nel successo avuto dai fratelli anversani De Wael, da Cornelis specificamente. Lucas è pittore di paesi e sostò relativamente poco a Genova mentre Cornelis vi svolse dal 1616 al 1657 la sua attività pressoché continuamente. Cornelis fu commerciante di stampe e con questo si inserì

nella fortuna anche commerciale che queste avevano avuto ed avevano nella città. Fu valido incisore egli stesso ma soprattutto come pittore, sulla base degli apprendimenti e del gusto della cultura d'origine e più tardi confrontandosi con la cultura dei "bamboccianti", sviluppò « il proprio genio di fare figure piccole » puntualmente caratterizzate, in scene d'ambiente o paesistiche. E benissimo scrive il Soprani: « Nelle sue opere osservasi una propria naturalezza e verità non ordinaria ». Naturalezza e verità di uno sguardo diretto, senza il distacco intellettuale delle "scene di genere" e piuttosto con la partecipazione e condivisione di valori che nel periodo emergono nella cultura di quelli che vogliono essere "cittadini di repubblica". Le sue battaglie terrestri e ancora più le navali, capaci di figurare coraggio e tragicità, sembrano dar voce alla sentita esigenza di dar più forza alla politica cittadina. Le "elemosine", le "celebrazioni di sacramenti" mettono avanti valori di solidarietà e vita sociale, così come le serie (in Palazzo Bianco a Genova, in Palazzo Rocca a Chiavari, ad esempio) delle *Opere di misericordia* che sono rappresentazioni corali di riti pienamente sentiti.

Le sue serie delle *Vicende del figliol prodigo* sembrano d'istinto appaiare all'ammaestramento del peccatore l'esortazione ad un corretto comportamento economico. In Palazzo Ayrolo-Negrone di Piazza Fontane Marose sarà Cornelis De Wael coi suoi collaboratori a dipingere sulle pareti della galleria che illustra allegoricamente il *Buon Governo per Genova* ad opera di G.B. Carlone i risultati del detto Buon Governo, con *Viandanti in un paesaggio montano*, *Musica e conversazione in un giardino*, *Approdo e cantiere navale*, *Battaglia navale vittoriosa per i Genovesi*.

5. La pittura della prima metà del Seicento. I pittori locali

È sintomatico che la restituzione del percorso stilistico della pittura di Bernardo Strozzi (1581-1644) operata dalla critica, nella scarsità di puntuali riferimenti cronologici, ne scandisca i tempi proprio secondo il succedersi dei maggiori apporti determinati nella cultura figurativa locale da artisti non liguri, e proprio secondo il carattere più specifico e significativo delle diverse culture regionali. Nell'ordine, nel secondo decennio del secolo, si sono visti determinanti i toscani, in particolare i senesi, e poi la triade lombarda; nel passaggio dal secondo decennio al terzo incidenze romane e un appoggio sul caravaggismo. Più avanti il riferimento ai fiamminghi della pittura di genere e ancor più il confrontarsi con Rubens e Van Dyck. Conclude poi lo Strozzi dal 1632 la sua carriera a Venezia con impianti e respiro di colore e atmosfera nutriti sull'esempio di Tiziano e Veronese.

Ma tale ipotesi ha fondamento e non sfocia neppure nell'accusa di eclettismo perché viene evidente che a una natura prensile che costantemente si appropria di quanto appare all'orizzonte lo Strozzi accompagna diremmo una quasi istintiva capacità di individuazione e definizione originale ed icastica dell'immagine, in cui quanto assorbito viene rifuso. La pasta del colore, elaborata ma proposta con energia ed immediatezza, il tratto che si traspone sulla tela ancor vivido costruendo le immagini, il risalto di queste nel loro comporsi sono costanti che costituiscono l'ordito che dà originalità, continuità e coerenza all'intera vastissima produzione dell'artista.

I primi esercizi di pittura dello Strozzi furono guidati da Cesare Corte e da Pietro Sorri. Confluivano così le tradizioni di protagonismo del colore venete e senesi. Preminenza data al colore che lo Strozzi, ad esempio a fronte del luminismo caravaggesco e del chiaroscuro disegnativo toscano, mantenne coerente in tutto il suo percorso artistico, tanto che con ogni probabilità si deve a lui la forza della componente coloristica che governa la pittura genovese del Seicento. Tra le suggestioni di avvio per lo Strozzi ci sono anche il liberissimo estro formale di Brandimarte e la densa cultura del Paggi, intesa ad indagare, per così dire, la "luminosità dell'ombra". Presto si incontrano con l'osservare gli andamenti tortuosi, variamente illuminati a guizzi di Giulio Cesare Procaccini, l'impeto a contrasto di masse e luci della forte regia del Morazzone, e, con esiti più interni, il patetismo del Cerano tramato dalla pennellata stesa intersecando con vibrazioni sottili gli andamenti policromi dei filamenti e dei tocchi della pasta del colore. Allo Strozzi si deve l'affermarsi a Genova della tecnica del dipingere a pennellata corsiva e fratta, che frammischia sulla tela i colori, e che sarà seguita, ad esempio, dall'Assereto e Valerio Castello, fino al Magnasco.

Il *Compianto sul Cristo* dell'Accademia Ligustica, la *Vergine col Bimbo e Santi* della Parrocchiale di Borzoli, *S. Teresa e l'angelo* di Palazzo Reale a Genova, *La Vergine del Rosario* della Parrocchiale di Framura, quest'ultima databile intorno al 1617, densa di stacchi luminosi e di colori freschissimi, possono esemplificare il primo periodo dello Strozzi. Vi possiamo trovare anche dipinti che mostrano desunzioni caravaggesche, quali *L'adorazione dei Pastori* di Baltimora alla Walters Art Gallery, la *Vocazione di S. Matteo* del Worcester Art Museum, ma sono desunzioni più nelle figure che nel procedere del fare pittorico. È con la conclusione del secondo decennio del secolo, con l'apporto a Genova di esperienze romane e l'arrivo di caravaggeschi, soprattutto di Battistello Caracciolo ma anche del Vouet e del Gentileschi, che la pittura dello

Strozzi muta nell'aderire ad un luminismo più avvolgente e segnato e verso un impianto che mostra più imponenti le forme. Possiamo ricordare la *Madonna della Giustizia* al Louvre, la *Madonna col Bimbo e S. Giovannino* a Palazzo Bianco, il *Beato Salvatore da Horta* del Palazzo Comunale di Novi Ligure, e, di sicuro calco su Battistello Caracciolo, la *Vocazione di Pietro e Andrea* apparsa alla mostra genovese dello Strozzi del 1995.

Con l'avanzare del terzo decennio si fanno pressanti le suggestioni dei fiamminghi e di Rubens come nella *Cuoca* di Palazzo Rosso, dal colore estremamente tramato, lieve e sensibilissimo allo stendersi della luce. Più caldo e mosso è nella *Annunciazione* delle Interiane, nella *Vergine con Santi* di S. Ambrogio a Voltri, nel *Sant'Agostino lava i piedi a Cristo* dell'Accademia Ligustica, e nella pala, questa datata 1629, con *La Vergine, S. Lorenzo e S. Giovannino* della Chiesa dei Sordomuti a Genova. In parallelo, troviamo i dipinti con *L'incredulità di S. Tomaso* e *Il Pifferaio* di Palazzo Bianco. Strozzi ha interpretato il caravaggismo con il far emergere sempre più delicato le figure dall'ombra; e però Rubens lo ha confermato nella sua vocazione al colore, così che anche l'ombra si mantiene colorata e nei lumi la pasta del colore si stende grumosa e come in fermento. A Venezia, nel confronto con Tiziano e Veronese, Strozzi prenderà colore splendente, respiro di spazi calcolati su misure architettoniche, una pennellata se possibile ancora più ricca e più corsiva. Continuerà ad inviare opere a Genova, ad esempio per S. Domenico *La Vergine assunta e S. Raimondo*, del 1640 circa e che ora è nella Parrocchiale di Laigueglia, così da favorire l'evolvere della pittura genovese fino a Valerio Castello.

Un cenno particolare meritano gli affreschi. Esiste il bozzetto all'Accademia Ligustica della decorazione del coro di S. Domenico con la *Visione del Paradiso*, per la quale lo Strozzi fu pagato nel 1622. Per lo stesso committente, Gio. Stefano Doria, Strozzi ha dipinto almeno un soffitto nella casa all'angolo tra vico Chiossone e vico Falamonica, con *Davide che ritorna con la testa di Golia* e, attorno, *Figure allegoriche*. Dal 1623 al 1625 attende alla sala del Palazzo Nicolosio Lomellini in Strada Nuova con *L'evangelizzazione del Nuovo Mondo* e ad altre due; il committente Luigi Centurione, in lite, farà scialbare gli affreschi, ora in parte recuperati. Gli affreschi per Gio. Stefano Doria e Luigi Centurione non pongono problemi cronologici; diversa invece la questione per gli affreschi, al contrario degli altri eccellentemente conservati, di palazzo Centurione Carpaneto a Sampierdarena, per i quali la critica è divisa nel darli tra la metà circa del secondo decennio op-

pure agli anni 1622-23. Un'ipotesi è che la prima data si addica ai soffitti con *Enea e Didone* e *Orazio Coclite* e che nel 1625, lo Strozzi che ha trovato riparo presso i Centurione di Sampierdarena (non della famiglia di Luigi) attenda al soffitto con *Curzio Rufo*. I primi due soffitti hanno figure dagli andamenti attorti o sinuosi, eredità del manierismo, e colore sfaccettato e ancora acidulo. Il *Curzio Rufo che si butta nella voragine* ha colore caldo, l'atmosfera aperta e luminosa, figure più distese con un disegno meno elaborato e modi invece più monumentali.

Dello Strozzi frescante va comunque precisato che a fronte delle due correnti già viste e che rivedremo, del colorire seguendo il disegno e modellando i volumi, e del colorire campendo zone cromatiche a contrasto, egli costruisce le immagini col correre manifesto del pennello intriso di colore, a tratti, a rivoli, a chiazze tanto da proporle quasi vibrassero alla luce.

Strozzi fu anche molto efficace ritrattista, in particolare a Venezia, e attese con gli allievi anche alla pittura di fiori. Circa il suo collocarsi tra il manierismo e il barocco, varrà cercare di individuare la sua poetica, almeno del periodo a Genova. Il suo spazio figurativo non è quello della percorribilità dell'ambiente e della accentuazione realistica, né quello della veduta dal basso e slontanante in cui si compongono le glorie religiose o politiche. Gli interessa lo spazio che sta tra le immagini e lo spettatore. L'evidenza di queste e la tensione empatica che propongono sono vivissime già nelle prime opere religiose; la ricerca dell'artista dovette genuinamente essere orientata dai dettami della spiritualità cappuccina, nota da sempre per la ricerca del più immediato colloquio con il divino, dell'estasi, dell'adesione mistica. A Genova di giunta molto aveva significato il misticismo di S. Caterina Fieschi e si diffondeva il culto di S. Teresa d'Avila, sante che lo Strozzi ha rappresentato. Lo spogliare la rappresentazione da quanto allontani dal nucleo emotivo sembra condizionare Strozzi anche nei temi profani e le sue figure che emergono dall'ombra colorata hanno una straordinaria vivezza.

Di temperamento quasi opposto a quello dello Strozzi si potrebbe definire il Fiasella (1589-1669). Quanto quello sembra ideare d'istinto ed imporre l'icasticità dell'immagine, con rifusa ogni suggestione raccolta, questo appare meditativo ed attento a trascogliere il meglio nella cultura più affermata. Strozzi appare insofferente di costrizioni, Fiasella teso a far proprie le commissioni più prestigiose e a costituirsi quasi pittore ufficiale della Repubblica. La stesura pittorica di Strozzi, pur elaborata e accortissima, sembra proporsi di getto, per immediata coerenza; Fiasella lavora con minuzia,

calibrando ogni pennellata così che l'immagine si costruisca con pacata persuasività.

Domenico Fiasella nasce a Sarzana, e dopo un lungo periodo di apprendistato romano, vi ritorna nel 1616, ma presto trova apprezzamento a Genova, così che vi rimane.

Nell'ambito della sua pittura colta e accurata, che compendia "naturalismo" e "retorica", potremmo distinguere nel percorso del Fiasella dei periodi. Fino al 1620 circa, assunto come esemplare Raffaello, che segue anche nel condurre le pennellate modellando l'andamento delle forme, Fiasella si muove aggiornandosi sulla cultura che è confluita a Roma, dal Domenichino ai numerosi toscani dalla esemplare perspicuità narrativa. Non mancano, nelle notturne *Adorazioni del Bambino*, spunti dai caravageschi. Negli anni venti e trenta immette nella sua pittura più deciso il gusto del colore, attinto dalla tradizione genovese, intenso e vibrato quale originato dai riferimenti veneti e senesi e dall'apporto fiammingo e a Genova elaborato dai suoi contemporanei nelle più diverse accezioni. Probabilmente dal Caracciolo prende una più robusta costruzione delle figure.

Con gli anni quaranta sfuma in parte lo stimolo per la elaborazione coloristica e Fiasella riprende il suo studiato rapporto col disegno e la calcolata e ben circoscritta definizione di scene e figure. Probabilmente si aggiorna sui fiorentini attento anche ai testi letterari e alle realizzazioni teatrali. L'ultimo decennio di vita vede notevolmente scadere la qualità dell'opera dell'artista.

La critica sta cercando di dar più corpo alla attività del Fiasella a Roma e a Sarzana; converrà ricordare le due documentate pale del 1613, con la *Annunciazione* e l'*Assunzione* in S. Maria Assunta di Roccasecca dei Volsci, le due della collezione di Vincenzo Giustiniani a Roma e ora al Ringling Museum di Sarasota, con *Il miracolo del cieco* e *La Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, e ancora la *Fuga in Egitto* a Greenville, Bob Jones University. A Sarzana *La preghiera di S. Lazzaro alla Vergine* nella chiesa del Santo, è del 1616.

Fiasella si ferma a Genova per compiacere il Magnifico Giacomo Lomellini e gli decora le principali sale del Palazzo della Zecca, tanto da apprestare una sorta di percorso imponente di significato educativo, religioso e civile. Illustra il poema di Ansaldo Cebà *La Reina Esther*, pubblicato a Genova nel 1615. La scelta è in onore di Maria Vergine, e Giacomo Lomellini è tra i massimi patroni della nuova veste della chiesa dell'Annunziata, in cui per tele e affreschi è pure coinvolto il Fiasella. Esther prefigura la Vergine salvatrice. Il ciclo, col suo intenso tramato narrativo, traspone con una complessità altrove

non esperita i valori aristocratici-repubblicani dell'affermazione dell'autonomia di Genova, delle virtù del "cittadino", dell'insofferenza dell'intrigo e della sopraffazione. È il maggiore esempio a Genova della grande decorazione ad affresco in un palazzo privato, messo a punto dopo la riforma cattolica. Dagli affreschi del secondo piano a quelli del terreno evolve lo stile del Fiasella, che passa dalla iniziale tecnica disegnativa che profila i contorni e usa il tratteggio, al maggior possesso del colore, disteso, limpido, a vaste campiture e modulazioni interne, aggiornate sulle preferenze genovesi.

Il Fiasella affresca oltre che per i Lomellini per i De Franchi, in Piazza Posta Vecchia 1, in Palazzo Ducale (1622), in S. Maria della Cella a Sampierdarena, in S. Agostino nella Cappella degli Afflitti. Quivi illustra la *Vergine Regina di Genova*, tema interpretato da lui e dalla sua bottega nelle più diverse sedi, a dimostrazione della sua figura di pittore quasi ufficiale. Come tale fornisce il progetto per le statue delle porte cittadine e per la statua della Vergine fusa da Bartolomeo Bianco per l'altar maggiore del Duomo di Genova. Sue le pale con la *Vergine Regina* a Napoli nella chiesa dei Turchini e a Palermo in S. Giorgio dei Genovesi, più autografa la prima.

Del Fiasella ricorderemo tra le tele ancora della prima maniera, a Genova in Palazzo Reale *La cena in casa del Fariseo* e nella chiesa della Consolazione *L'elemosina di S. Tomaso di Villanova*; del passaggio a maggior colorismo sono *Il martirio di S. Barbara* (1622) di S. Marco al Molo, le tele del ciclo della Nunziata (tre nelle raccolte civiche e una nel Battistero di S. Lorenzo), *La Morte della Vergine* nella chiesa di S. Rocco. Del 1626 sono le due tele con *Tre Santi* ciascuna nel Duomo di Sarzana. Del 1632 è *L'assunzione della Vergine* per i Saluzzo in Nostra Signora del Monte a Genova e del periodo sono *Sansone e Dalila* ed *Isaia ed Ezechiele* in Palazzo Bianco. Del tutto sotto l'influenza di Van Dyck per la delicatezza dei trapassi coloristici è la *Annunciazione* della Cattedrale di Novi Ligure, mentre il più rubensiano *S. Nicola che riceve lo Scapolare* mostra una colata di sontuoso colore. Apre la stagione del colore più chiaro e deciso, le forme più rassodate e la regia un po' fredda delle immagini la *Vergine che appare a S. Bernardo*, nella chiesa del Santo a Piacenza, del 1643, cui seguono, del 1647, *Abramo e i tre angeli* della Collezione della Cassa di Risparmio di Genova, dove si trova anche un dipinto con *Silvio e Dorinda* e le lunette col *Martirio di S. Andrea* e *La strage degli Innocenti*, del 1653, nella Cattedrale di Sarzana. Sono opere costruite per parti assegnate ed accertabili equilibri, dove la "retorica" del Fiasella si misura con la letteratura e col teatro tralasciando il "naturalismo" che pur era presente tra i suoi riferimenti iniziali.

Il secondo quarto del Seicento vede affrontate in Genova le grandi imprese di affrescare le coperture delle più importanti chiese degli ordini messe a punto dopo la riforma cattolica e ormai ricche di decorazioni scultoree negli altari e nelle cappelle: le chiese del Gesù, della Nunziata dei Francescani osservanti, di S. Siro dei Padri Teatini. Vi hanno gran parte i fratelli Giovanni e Giovan Battista Carlone, esponenti di una pittura di radice toscana, più disegnativa, allievi come sono del Passignano. Ma il nucleo più significativo per ideazione iconografica e per qualità sono gli affreschi della cupola e dell'abside della chiesa della Nunziata, opera di Andrea Ansaldo e Giulio Benso, "pittori e prospettici", e però appoggiati sulla tradizione veneta e comunque settentrionale, tesi a costruire le immagini sostanzialmente per via di colore.

Si deve alla mariologia francescana, "Maria arca e tempio del Signore", ed alla ideazione progettuale dell'Ansaldo il grandioso concepimento iniziale di comporre in unico tempio illusivo e articolato in altezza e al livello terreno la celebrazione di Maria, così che stando sotto la cupola vediamo nel catino absidale l'*Immacolata* scendere verso terra; più alta, sopra l'altare, l'*Annunciata* benedetta dal Padre. Infine, nella cupola, l'*Assunta* accolta dalla corte paradisiaca. Il tutto composto in un *continuum* che sviluppa volta a volta, per ogni visione, una parte dell'edificio illusivo (un tempio appunto) che si apre verso il cielo. A livello terreno, di fronte, la fuga prospettica del tempio dove si abbracciano Gioacchino ed Anna per il casto concepimento, scena distrutta e ora riproposta dal dipinto di Raimondo Sirotti, e ai lati lo sviluppo dei templi della *Presentazione* e della *Disputa*. Dell'Ansaldo è l'*Assunta*, del Benso il resto; nei due templi laterali all'altar maggiore operò Giovanni Battista Carlone, che fraintese nella *Disputa* la coerenza del primo progetto, perché qui il tempio cambia orientamento e non dà sfogo come gli altri nello spazio aperto.

Le decorazioni della cupola della Nunziata è opera conclusiva dell'Ansaldo, che muore nel 1638. Egli coinvolge nella composizione anche il tamburo della cupola, figurandovi gli Apostoli volti verso Maria. Sopra è presentato un magnifico tempio a tre ordini, con nicchie, arconi traforati e lucernario che conclude la visione con il Padre Eterno sull'alto. L'*Assunta* sale al cospetto dei progenitori, dei profeti, degli eroi e delle eroine bibliche, mentre Cristo e il suo seguito le vengono incontro. Il corteo di Cristo quale si vede è di rifacimento di Gregorio De Ferrari, di restauro degli inizi del Settecento. La cupola, di grande effetto scenografico, è l'approdo di Ansaldo frescante, che si manifesta inizialmente nel 1622 con la *Gloria di S. Carlo Borromeo* nella chiesa di S. Maria della Concordia di Albissola Marina e nelle di poco

anteriori *Storie di Perseo* e *Le imprese di Ambrogio Spinola* nella villa degli Spinola di S. Pietro a Sampierdarena. Quasi saggi di prova per l'impegno della Nunziata sono gli affreschi che lo precedono con l'*Assunta*, nella cupoletta dell'oratorio in Palazzo Ayrolo-Negrone a Fontane Marose, e la decorazione dello scurolo del Santuario di N. Signora del Monte. La pittura dell'Ansaldo ha un robusto impianto ed esiti vigorosi. Di fatto esprime e mantiene saldamente due linee di forte risalto nella pittura genovese: la decorazione proposta con una complessa architettura illusiva, già avviata da Giovan Battista Castello e che troverà interprete di grande innovazione in Valerio Castello e il mantenimento del protagonismo del colore a contrasto, per stacchi che definiscono la profondità, come in Cambiaso e Tavarone.

Con la linfa della cromia seneseggiante, Ansaldo supera le tentazioni del caravaggismo quali si avvertono nelle prime tele: in S. Nicolò ed Erasmo a Voltri il *Viatico di S. Lucia*, la *Decollazione del Battista*, del 1615, della Parrocchiale di Recco, i due ovati con *Cristo sofferente* nella Consolazione a Genova. Si fa avvertito delle delicatezze penombrate dei lombardi, ad esempio nella *Pietà* dell'Accademia Ligustica e comunque nella produzione della prima maturità. L'ultimo decennio vede opere di completa luminosità del colore, ricco di inflessioni, quali la *Fuga in Egitto* della Galleria Nazionale di Arte Antica a Roma, l'*Erodiade con la testa del Battista* di Palazzo Bianco, e, sperimentato appieno l'esercizio prospettico, opere con interni monumentali permeati da luce avvolgente come a Genova il *S. Tomaso battezza i Re Magi* in S. Fede e le ante d'organo con *Storie di S. Lorenzo*, in Duomo, del 1635.

Altro "pittore prospettico" è Giulio Benso (1592-1668). Andrà confermata la tesi della sua educazione presso i lombardi se si riconoscono al suo periodo di avvio due opere sinora ritenute lombarde, e cioè la *Decollazione di S. Giovanni Battista* di Palazzo Bianco e l'*Adorazione dei Magi* della Collezione del Seminario di Savona; la prima è stata attribuita anche a Cerano. Il lombardismo è ben spiegabile se si pensa che il Benso, allievo del Paggi, trovò il primo mantenersi all'arte con l'aiuto di Gian Carlo Doria, amantissimo della pittura di Cerano e Procaccini. Le prime opere datate del Benso, del 1622, sono le tre ardesie ora conservate nel Museo di S. Agostino con *L'ingresso a Gerusalemme*, *La cena* e *La lavanda dei piedi* che mostrano appunto lo studio sui pittori detti, quasi più che sul Paggi. Non molte sono le tele dell'artista conservate in Liguria; sono in particolare a Genova e a Pieve di Teco. Ricordiamo le ante d'organo in Duomo, con *Davide e Santi Protettori*, corrispondenti a quelle dell'Ansaldo. Notevole invece il gruppo di pale d'al-

tare che con una sorta di rapporto privilegiato l'artista ha fornito alla abbazia benedettina di Weingarten presso Ravensburg, per la predilezione mostratagli del padre Gabriele Bucelin che con competenze nel campo dell'arte s'interessava al rinnovamento della basilica.

In tutte le pale si avverte l'aspirazione ai grandi spazi e al tono monumentale propria del Benso che si accompagna a una stesura di marcato impianto disegnativo. È singolare in lui come, in termini temporali ravvicinati, accentui il suo riferimento ad artisti sempre diversi. Al Procaccini nelle eleganze della *Madonna col Bimbo e Santi* del 1629; una energica ripresa dallo Strozzi è nella *Trinità* del 1631, che mostra un efficace e aereo calcolo compositivo. La *Crocifissione*, *La lapidazione di S. Stefano* e *L'ultima comunione di S. Benedetto*, del 1632, mostrano una meditata rilettura rispettivamente del Barocci, di Giulio Romano, del Paggi, con esiti però personali e capaci di un tono diverso - dall'enfasi drammatica all'accentuazione realistica - per ciascuna opera. Le due tele del 1634, il *Martirio di S. Giacomo* e *S. Sebastiano curato da Irene*, sembrano rivelare un momento di studio del Benso sulla pittura di Venezia dei grandissimi di fine Cinquecento e su quella a lui contemporanea; studio che motiverebbe anche la sorta di "tenebrismo" che vi è immesso. L'ultima tela, del 1667, *La cacciata di S. Stefano dal tempio*, chiude la serie con molto distacco di tempo e mostra precisa sintonia con i modi messi a punto negli affreschi della Nunziata al Vastato.

Qui dal 1640 attende alla decorazione ad affresco della volta sopra il presbiterio e il coro e sulla parte di fondo della parete absidale, rispettivamente con l'*Annunciazione*, la *Immacolata che scende in terra* e il perso *L'abbraccio di Gioacchino ed Anna*. Qui Benso si vale dei suggerimenti d'impianto del tutto prebarocchi di Paolo Veronese a Venezia nei dipinti con la *Vergine* ora in S. Zanipolo, scalando su più piani in altezza le strutture architettoniche illusorie e le presenze figurate, così che dal tempio reale al centro si sviluppa un continuo, scalato aprirsi e disvelarsi verso il cielo della vicenda mariana, dal concepimento dell'abside alla gloria della cupola, con Maria sempre a fronte del Padre come Immacolata, Annunziata, Assunta.

Sono tali la varietà e l'accortezza usate dal Benso anche nelle particolarità dell'architettura a rilievo e a stucco e nelle sue connessioni con gli ambienti illusivi delle scene dipinte da far porre il problema capitale ma ancora sostanzialmente irrisolto dell'origine di tale abilità quadraturistica. Ma forse, dato anche che si conosce la sua passione per la "prospettiva" studiata anche sui testi più accreditati, è forse più corretto riconoscere in lui una originale e fortis-

sima capacità di innovatore con il merito di aver messo a punto una macchina scenografica non seconda ad altre nell'età in cui si manifestava l'arte di Pietro da Cortona. Quanto alla celebrazione di Maria come "Tempio di Cristo" vi si riconosce l'apporto dottrinale dei più autorevoli mariologi francescani, impegnati a fondo contro le aborrite teorie luterane.

La sapienza quadraturistica del Benso si estrinseca anche nella sala del castello dei Grimaldi a Monaco, intorno al 1648, con la *Caduta di Fetonte* e probabilmente nelle architetture illusivo della Cappella di Palazzo Ducale a Genova, che ha le scene affrescate da Giovan Battista Carlone. Quasi una divisione di competenze, perché Giambattista (1603-1684), e prima il fratello Giovanni (1584-1631), furon lontani dall'essere "pittori e prospettici".

Furono i pittori cui toccarono le più vaste imprese di decorazione e di narrazione religiosa nella Genova del primo Seicento. Non stupisce, data la sostanza disegnativa e il modellare col chiaroscuro, plasticamente, della loro arte, che siano figli di uno scultore, certo il loro primo maestro, l'affermatissimo Taddeo Carlone. Se l'Ansaldo e il Benso sono interpreti di una innovazione compositiva e spaziale ben evidente, l'uno esaltando la vocazione per i colori a contrasto, l'altro l'esercizio quasi spericolato dell'illusività architettonica, i due Carlone attuano, nelle sequenze delle riquadrate scene che pervadono soffitti e pareti, la più sistematica, cadenzata illustrazione degli episodi evangelici che l'impegno dei Gesuiti, dei Francescani e dei Teatini vedeva come mezzo tra i più efficaci per l'istruzione religiosa; e questo con la chiara evidenza delle immagini e degli accadimenti, composti con la netta definizione dei contorni, dei rilievi, dei rapporti spaziali delle figure.

Si realizzava così conclusivamente la riforma toscana della pittura, con una lieve differenza tra i due fratelli. Erano stati sì ambedue al seguito a Firenze del Passignano, ma Giovanni, nato nel 1584, nei primissimi anni del secolo, quando il Passignano è reduce da Venezia, e quindi con maggiore attenzione coloristica. Giovanni, nato nel 1603, intorno al 1616 è stato col Passignano che ha soggiornato a lungo a Roma – lo stesso Gian Battista vi andrà – e quindi soprattutto attento alle problematiche compositive. Giovanni, inizialmente allievo del senese Sorri e formatosi nell'ultima eredità cambiasesca governata dal Paggi e da Bernardo Castello, ha un senso più disteso del colore; opera per passate sovrapposte e con contrasto tra luce e ombra, mentre il fratello tenderà a ritessere il colore, sviluppandolo per andamenti intersecati e modulati, così da perseguire in toto la tridimensionalità.

Del secondo decennio del secolo sono le opere indicative dell'affermarsi dell'arte di Giovanni; nell'ordine, ad esempio, le tele con il *Crocifisso e due Santi* della parrocchiale di Albissola Marina, la *Pentecoste* in S. Martino a Toirano, gli affreschi e la *Crocifissione* in S. Vitale a Rovio, *L'Assunzione* nella cattedrale di Ventimiglia, nonché i cicli affrescati in S. Rocco di Granarolo, in S. Maria della Cella in Sampierdarena, e nella Villa Soprani Camilla in Albaro. Col terzo decennio del secolo Giovanni è all'opera per Giovanni Battista Spinola nella Villa Spinola di S. Pietro a Sampierdarena; accanto all'Ansaldo, come lui attendendo alla celebrazione delle virtù e dei fasti della famiglia del committente. Presenta, nel salone, *Le imprese di Megollo Lerchari*, da cui lo Spinola discendeva per via materna. Mentre in città si affermano temi più moralistici con soggetti biblici, in villa sembra più continuare una scelta legata alla famiglia. Nel ciclo profano Giovanni riesce al suo massimo della vivacità narrativa e realizza nel fregio sull'alto delle pareti una balconata illusiva con *Musici che accompagnano un matrimonio*, ricco di persuasiva eleganza. Sente la suggestione dell'Ansaldo e la balconata è ancora una traccia dell'esemplarità per Genova dell'arte del Veronese. L'ultimo quinquennio della vita di Giovanni è dedicato ai grandi cicli per i Francescani (e i Lomellini) dell'Annunziata, per i Gesuiti (e i Pallavicino) della Chiesa del Gesù e, col 1631, per i Teatini della Chiesa di S. Antonio Abate, a Milano, impresa che lascia incompiuta e che porta a compimento il fratello che del resto era già stato sempre più suo collaboratore nelle altre due chiese. Per la differenza d'età ne era il maggior discepolo.

Giovanni negli affreschi del Gesù inizialmente assiepa i personaggi tendenzialmente a fronte, ma progressivamente realizza sempre maggiore scioltezza nel disporli in profondità e dare respiro agli spazi. La *Gloria del Nome di Cristo* decora la cupola con una visione unitaria certo di importanza per l'ambiente genovese, ma non giunge a un reale effetto di sott'insù. Nella impaginazione delle volte si attiene alle scene riquadrate, con veduta frontale, usando di altre piccole scene o figure di contorno per coprire le superfici marginali. Per la scelta iconografica può aver un senso notare che nei tre cicli vengono tralasciate le scene della *Natività* e della *Crocifissione*, gli episodi più umili o dolorosi della vicenda cristologica, tanto da convincere che si intendesse celebrare il momento più glorioso e trionfante del messaggio cristiano.

Nel Gesù l'opera di Giovanni va dall'*Adorazione dei Magi* nella testata al *Cristo Giudice* sopra l'ingresso. Al Vastato i transetti ne vedono *L'Ascensione* e *La Pentecoste*. Nella navata centrale inizia Giovanni Carlone

con l'*Adorazione dei Magi* e compie altre due scene; le ultime tre sono concluse da Giovanni Battista, e vanno dalla *Resurrezione* alla *Incoronazione della Vergine*. A Milano il tema è la celebrazione della Croce: *L'Apparizione a Costantino*, *Il rinvenimento*, *La Croce riportata a Gerusalemme* nella navata e, nell'incrocio col transetto, il *Trionfo della Croce* che conclude il destino degli uomini esemplificato dagli episodi biblici circostanti.

A continuare le vastissime imprese della decorazione ad affresco delle chiese degli ordini, Giovanni Battista Carlone eredita il quasi monopolio del fratello; gli era più giovane di diciannove anni ed ebbe lunga vita e un'enorme produzione, anche di quadri.

Giovanni Battista conclude a Milano, in S. Antonio, la campata verso l'ingresso e la controfacciata; più tardi le coperture delle tre campate della navata e delle navatelle verso la facciata della chiesa al Vastato. Nel corso della vita ne ornerà di affreschi e tele almeno cinque cappelle, oltre che concluderne gli affreschi del presbiterio, con alle pareti *La Presentazione di Gesù e La Disputa nel tempio*. Nella chiesa del Gesù, dove aveva affiancato il fratello, interviene nei sottarchi tra navata e navatelle e nei peducci della cupola. Con interventi scalati dal 1646 fino ad oltre i settant'anni affresca tutte le coperture della chiesa di S. Siro, dei Teatini, comprese le ultime due voltine della navatella sinistra e l'ultima della destra. Degli altri interventi ad affresco, talvolta accompagnati dalle tele, ricorderemo, del 1644 le *Storie del Santo* nell'abside della Chiesa di S. Giovanni Battista a Chiavari, del 1653 il *Giudizio* nell'Oratorio dei Bianchi di Gavi Ligure, del 1655 la *Gloria della Vergine coi Santi Protettori* e alle pareti le *Scene della storia di Genova*, nella cappella di Palazzo Ducale. Negli anni quaranta, nella chiesa della Certosa di Pavia, decora interamente la cappella di S. Giovanni Battista, e nel 1660 affresca la cappella di S. Caterina da Siena.

Giovanni Battista, che è stato da giovane a Roma, e anche nel 1643 operando a fianco di Pietro da Cortona, a Genova vedrà le realizzazioni di Valerio Castello e Domenico Piola e nel suo lavoro avrà accanto per le architetture illusorie eccellenti artisti quali con probabilità il Benso nella Cappella Ducale, e il bolognese Paolo Brozzi che dal 1658 dipinge un suggestivo apparato per la volta della navata di S. Siro che ha le sue *Storie di S. Pietro*. Eppure Giovanni Battista non sarà mai tentato da una impaginazione delle scene pienamente "di sott'insù"; la sua vocazione di narratore tutta si risolve nel sistema del "quadro riportato". Però in S. Siro mutua il rapporto scenografico tra abside e cupola quale si era realizzato alla Nunziata. Nella *Gloria di S. Siro* della scena absidale

il Santo è volto alla contemplazione e all'adorazione della *Croce che trionfa* fra i cori celesti della cupola. Realizzata nel 1664 raccorda così il tema della antica dedicazione della chiesa con l'oggetto di culto particolare dei Teatini.

L'educazione di Giovanni Battista Carlone si muove tra l'esempio condizionante del fratello, il determinante orientamento disegnativo e narrativo del Passignano a Firenze e nell'ambito tanto linguisticamente affine che si costituisce in Genova con Jan Roos, Fiasella, Giovanni Andrea De Ferrari. Di seguito Giovanni Battista non mancherà di raccogliere spunti figurali da Giovanni Battista Castiglione. Si è cercato di individuare tra le prime tele di Giovanni Battista Carlone l'*Isacco benedice Giacobbe* dell'Accademia Albertina di Torino e le due *Storie di Tobiolo* in Palazzo Bianco. Le sue prime opere datate sono a Lugano, terra d'origine, nella Cattedrale, con la *Vergine e i Santi Lorenzo e Rocco* (e il S. Rocco è compiuto da altro pittore) e a Genova, nell'Oratorio di S. Giacomo della Marina, con *S. Giacomo che apre le porte di Coimbra*, ambedue del 1632, se è esatta la lettura della data del S. Giacomo. In tutte si manifestano la marcata espressività dei personaggi, l'evidenza narrativa, la vivezza del colore che caratterizzerà la sua pittura.

Ancora da censire sono le innumerevoli tele uscite dalla bottega di Giovanni Battista, indubbiamente molto organizzata, come lo furono i suoi cantieri per l'affresco; i ventiquattro figli chiedevan molte risorse. Le variazioni di qualità sono numerose e contigue, spesso condizionate dalla destinazione dei dipinti. Col settimo decennio del secolo, l'energia inventiva e di stesura, ma non la produzione, vengono progressivamente a diminuire.

Un'attenzione particolare merita un'impresa pittorica di cui Giovanni Battista fu il conclusivo protagonista; quella del salotto e della galleria di Palazzo Ayrolo-Negrone in Piazza Fontane Marose, perché l'affresco qui non rimane nell'ambito della celebrazione familiare, civile, moraleggiante o religiosa, ma prende funzione di vero e proprio manifesto di un programma politico, assumendo strutture e tematiche dalle più recenti e importanti imprese pittoriche attuate a Firenze e a Roma. Committente del ciclo è Agostino Ayrolo (1622-1657), nobile della fazione politica detta "dei giovani", fazione contrapposta ai "vecchi". Nel secondo quarto del secolo con il progressivo prevalere francese sulla Spagna la nobiltà vede una divisione tra antiche propensioni e nuove affermazioni di autonomia. È il tempo delle iniziative quali le nuove mura, il molo nuovo, e della dichiarazione di regalità di Genova. Accompagnata da una abbondante letteratura pubblicistica la fazione dei "giovani" reclama un rinnovamento della gestione e del senso dello stato e richiede che la repubblica ari-

stocratica riaffermi la potenza sul mare, anche contro i turchi, e favorisca il riattivarsi dei traffici e dei commerci marittimi a fronte delle rendite finanziarie e fondiari. Dal 1638 al 1656 vengono costituite diverse compagnie marittime anche per i commerci extra mediterranei. L'Ayrolò, tra i più ricchi di Genova, accanto ai Giustiniani e ai Balbi è parte attiva.

Nel 1642 si stabilisce in Genova, provenendo da Napoli, il pittore savonese, allievo a Roma del Cortona Giovan Maria Bottalla. L'anno prima Ferdinando II Medici ha fatto iniziare al Cortona la decorazione delle sale di Palazzo Pitti con il tema delle qualità del Principe in rapporto con gli dei planetari. Il salotto e la galleria Ayrolò han protagonisti rispettivamente Apollo e Giove, il primo a significare l'affermazione della civiltà urbana, la galleria il fecondo e giusto reggimento dello stato, e i lavori sono iniziati appunto dal Bottalla. Forse i progetti dell'Ayrolò investivano l'intera serie degli dei planetari. Il Bottalla muore nel 1644 e realizza il fregio di satiri che circonda *Apollo che scortica Marsia*, la vittoria delle arti sulla rozzezza, e parte delle figure nelle lunette che simboleggiano l'evoluzione umana. La scena centrale viene fatta, o rifatta, dall'Assereto, che completa le lunette e sulle pareti raffigura una città sul mare che è ovvio intendere che rappresenti Genova. Nel 1651-1654 Pietro da Cortona affresca la Galleria di palazzo Pamphili in piazza Navona, su commissione di Papa Innocenzo X, e i soggetti sono Giove, Giunone e Venere che regolano i destini di Enea. Sono i soggetti del soffitto della Galleria Ayrolò; Giove giusto e il destino di Enea sono visti alla base del giusto reggimento del potere politico. Val la pena di richiamare che anche nel salone con *Giove* della Villa del Principe a Genova Giove ed Enea hanno senso analogo, e ricordare il parallelismo spesso affermato tra Genova e Roma.

Nello specifico nella galleria Ayrolò viene propugnato il destino marinaro di Genova. Nelle quadrature i satiri terrestri del salotto sono sostituiti da tritoni e naiadi, creature marine. Nelle lunette grandi ci son le virtù femminili che accompagnano il retto vivere civile, nei pennacchi son rappresentati putti con i simboli delle qualità del buon governo. Nelle piccole lunette della parete delle finestre i putti hanno oggetti e simboli propri della navigazione e la parete di fondo, sotto gli emblemata in cui viene richiamato il programma (*Scio cui credidi*) una statua indica una dea con il remo e l'altra indica col braccio proteso il mare solcato da navi, recuperabile centro della politica e dell'economia genovese. Le scene figurate da Cornelio De Wael e compagni, come viste dalla galleria mostrano a conferma scene di vita agreste, di giardino, di cantiere navale e una conclusiva battaglia navale tra turchi e genovesi, ovviamente vincitori.

La galleria Ayrolo-Negrone, forse la più notevole opera di Giovanni Battista per qualità e stato di conservazione, fu affidata probabilmente al pittore per la sua frequentazione romana col Cortona. La critica ha proposto una datazione intorno al 1650; proponiamo una lieve posticipazione pensando che sia stata iniziata dopo la Galleria Pamphili. Giovanni Battista, forse aiutato da un pittore “prospettico”, realizza un sapiente e dinamico equilibrio compositivo, proponendo le figure, con veduta frontale ma con andamenti intersecati, mosse contro il libero cielo o ritmate dall’architettura in una organica e luminosa sequenza. Aiuta il colore, e il fatto che siano conservati appieno i corrimenti, le ripassature, i tratteggi a secco con tinte forti e vive che il Carlone dava sulla coloritura di fondo. Qui si avverte il compiersi di quel versante disegnativo notato nella pittura genovese tra Cinque e Seicento e qui il disegno si costruisce e si risolve pienamente col colore.

Gli anni dal 1620 alla metà del secolo sono fervidissimi. Vedono figure protagoniste della pittura genovese, Bernardo Strozzi, geniale e insofferente di subordinazioni istituzionali e funzionali e che però lascia presto Genova per Venezia, dove sarà pure protagonista, innervandovi ed affinandovi l’elaborazione del suo linguaggio, tanto innovativo nella scrittura quanto capace del recupero della gloriosa tradizione locale, e la figura del Fiasella, all’opposto sapiente interprete delle esigenze della classe al potere, dando piena e regolata forma ai convergenti interessi della nobiltà laica e della dirigenza ecclesiastica. Accanto operano i grandi decoratori, cui fu più specifico il settore dell’affresco, con cui diedero veste totale alle grandi chiese e immagine persuasiva alle verità e alle dottrine della Riforma cattolica, continuando sotto il suo influsso la decorazione di palazzi e ville; con un linguaggio più tradizionale, Giovanni e Giovan Battista Carlone, con un’efficace ricerca per gli effetti dello spazio prospettico ed illusivo Andrea Ansaldo e Giulio Benso. Ma ancora, accanto a questi prendon campo diversi pittori cui fu più consentaneo l’uso della tela e dell’olio per una fruizione più immediata e diretta delle immagini e che dan voce al gusto e alle scelte degli ambienti più colti e riservati. Abbiamo così il caravaggismo del tutto personale e con notazioni ironiche di Luciano Borzone, l’amabile e sentimentale narrare di Andrea De Ferrari, la tesa, lucidissima drammaticità di Gioacchino Assereto, la pittura religiosa di Orazio De Ferrari che con la chiara tessitura delle immagini e l’evidenziazione psicologica più tende al coinvolgimento popolare.

In questa cerchia di pittori, memore delle teorie e del comportamento di Giovan Battista Paggi, ma anche delle frequentazioni e dei propositi di Bernardo Castello, è palese l’ambizione alla “Nobiltà” della pittura perché

sia riconosciuta la natura intellettuale della propria attività. L'amicizia e i rapporti epistolari con i letterati, addirittura l'esercizio letterario, la predilezione e anche l'esercizio della musica sono frequenti; in tutti si avverte una forte e colta attenzione alle scelte iconografiche e compositive.

La conoscenza del caravaggismo, tipologico e di lume, è fondamentale per la pittura di tutti e dà luogo a una indiscutibile vena di rappresentazione naturalistica e ai frequenti accenti sugli oggetti del vivere. Però il tutto è mediato da una sottolineatura della funzione comunicativa della pittura con quasi un grado d'intesa con lo spettatore. Rimane significativo il contemporaneo ampio sviluppo dei generi, che presumono predilezioni di gusto e preordinate angolazioni. L'apice di questa pittura "intellettualistica" è non per nulla costituito dalla pittura di Giovanni Benedetto Castiglione. Per i modi esecutivi e nel repertorio figurale si costituisce una forte contiguità di linguaggio; i due poli ne sono il caravaggismo e i grandi fiamminghi. I fiamminghi garantiscono il mantenimento della grande tradizione genovese dell'attenzione al colore. Borzone muove da Paggi, Assereto prosegue la elaborazione strozzesca della pasta del colore fino ad aspetti di scomposizione cromatica, l'esercizio su Van Dyck è evidente nelle raffinatezze di tocchi e velature di Giovanni Andrea De Ferrari, ed Orazio subito subordina il risaltato colorismo del maestro Andrea Ansaldo alla fusa unità di atmosfera e luce di Van Dyck. Per questa comunanza linguistica, che coinvolge in molta parte anche Fiasella e G.B. Carlone particolarmente nella pittura su tela, è molto perigliosa la definizione attributiva dei ritratti, che ora sempre più numerosi emergono alla conoscenza critica. Conviene ogni cautela ed accettare un nome solo quando la qualità di un'opera sia esplicitamente al pieno livello e con le fondamentali inflessioni del pittore indicato.

Parlando di Luciano Borzone (1590-1645) converrà innanzitutto indicare la specificità tecnica della sua pittura. Fondamento della sua educazione dovettero essere il venetismo mutuato dal maestro Cesare Corte, il rapporto col Paggi, con la sua atmosfera densa di riflessi e di controluce, l'appoggio sui lombardi, conosciuti bene in un soggiorno a Milano nel 1614 al seguito di Gian Carlo Doria come consulente, che si avverte nella meditata espressività delle opere iniziali. La pittura del Borzone si caratterizza per il suo proporre le figure come ritagliate da un contorno che le stacca tra loro e con lo sfondo e che determina per ciascuna un proprio campo cromatico. Il loro modellato avviene non tanto con la pasta del colore, in genere molto sottile, ma con velature quasi a vernice, che creano penombre se intrise di scuro e risalti chiarissimi all'inverso. Un tecnica opposta al cara-

vaggismo, che lavora per sovrapposizione d'impasto e se mai più veneteggiante, anche se è imprescindibile la lezione caravaggesca sul reale, visto però con intellettuale distacco. Né manca lo spazio vuoto caravaggesco con la profondità esemplata sull'Ansaldo e qui ricavata nel contrasto di zone d'ombra e di luce o nei barbagli di luce sull'ombra.

Nella pittura religiosa, sempre di sincera e meditata partecipazione, possiamo seguire l'evolversi del suo stile, dal veronesiano *Battesimo di Gesù* di Palazzo Bianco, del 1620 circa, alla *Vergine e S. Bernardo* della chiesa di S. Gerolamo di Quarto, del 1629 o appena dopo. Tra le opere della maturità la *Maddalena ai piedi del Cristo* in S. Rocco a Genova, l'*Adorazione dei Pastori* della Pinacoteca di Savona, l'*Ecce Homo* in collezione privata genovese datato 1637, il *Martirio di S. Barbara* del 1643 nella Parrocchiale di Loano fino alla *Adorazione dei Pastori* nella chiesa della Nunziata attendendo alla quale il Borzone muore cadendo dall'impalcatura, nel 1645. Sulla base genovese egli accompagna l'esplicito rimeditare Tiziano e Tintoretto con l'avvicinamento nel comporre e nel luminismo a caravaggeschi quali Manfredi e Valentin.

Luciano Borzone è pittore colto, fa disegni per frontespizi incisi, è poeta dialettale e musicista anche teorico, è amico del Chiabrera e del Marino. Vale la pena di notare una particolare inflessione nella sua pittura profana, che vedremmo bene in sintonia con la moda della pittura "alla giorgionesca" e che ha una vena scherzosa ed ironica. Giustamente è stato segnalato il gusto teatrale di opere quali il *Banchetto di Rosmunda* apparso alla mostra *Genova nell'età barocca* del 1992, dove il protervo Alboino costringe a bere dal teschio del padre la sgomenta Rosmunda che ha accanto un esterrefatto musicista che sospende gli accordi. È stata vista una non molto velata allusione all'"Amor che già trionfa armato" nell'impugnatura dello spadone retto da un putto nel *Tancredi che incontra Clorinda* apparso invece alla mostra *Genova tempu fà* a Monaco-Montecarlo nel 1997. È una interpretazione non conformista della Gerusalemme Liberata, e traccia del versante più colto, intellettualistico, della pittura a Genova seicentesca. In diversi dipinti del Borzone si è tentato di veder rappresentate scene della storia biblica; più semplice e immediato vedervi scene di vita quali rappresentazioni del *Vecchio beffato* o dell'*Amore a prezzo*, rese con occhio tra moralistico e divertito. Le fonti ci han tramandato con evidenza a proposito del Borzone che egli e la sua scuola siano stati eccellenti nella produzione ritrattistica. Certo del suo ambito – ma esitando circa l'autografia del Borzone per la stesura definitiva di una realtà micrograficamente fermata – è l'eccellente dipinto col *Suonatore di chitarrone* di Palazzo Bianco. È vero che il Borzone ha opere nel bergamasco, in Val Brembana, am-

biente cui s'accosta la poetica implicita nel dipinto, ma esso rimane per ora un *unicum* tra i diversi suoi ritratti che vanno progressivamente rivelandosi nelle collezioni private. In essi il Borzone, che sembra partire dalla emulazione degli splendori vandyichiani nell'*Armato con lancia spezzata* della mostra di *Genova nell'età barocca* del 1992 sempre più accentua l'attenzione sulla individuazione sentimentale del volto, illuminato con in sottotono le altre notazioni; il che è in sostanza lo schema tintorettesco.

In accordo con la questione della "Nobiltà" della pittura, di Giovanni Andrea De Ferrari (1598 c.-1669) il Soprani dice che, "col portamento di sua persona, non meno che con li pennelli intese illustrare e far risplendere la professione al maggior segno". Gentiluomo e religioso, sembra non aver atteso ai cantieri dell'affresco e aver dipinto solo pale d'altare e storie bibliche e di santi. Non sappiamo di sue uscite da Genova anche se qualche consonanza con il napoletano Andrea Vaccaro e con gli spagnoli Velasquez e Murillo posson far pensare a viaggi durante la maturità.

L'ambiente cittadino gli è prodigo di maestri e risorse. Apprende da Bernardo Castello e poi dallo Strozzi, presso il quale appresta il linguaggio da cui muove; Gentileschi e Vouet gli consentono di rielaborare il caravaggismo e Van Dyck e gli altri fiamminghi di rimeditare insieme le stesure del colore e le strutture della rappresentazione. Parallelo nel percorso figurativo gli è Fiasella e di suggestione invece per certi sommovimenti e marcature del linguaggio l'appena più giovane Assereto. Si posson forse indicare dei veri e propri periodi nella sua arte. Fino al 1630 è il periodo di palese ricerca, con alla base la pennellata fratta ricavata dallo Strozzi e variegazioni del luminismo ricavato dai caravaggeschi. La più parte degli anni trenta mettono a punto la sua tecnica narrativa piana e suasiva, in cui più che i termini del naturalismo sembrano evidenziarsi gli elementi per una tramatura sentimentale di consaputo abbandono alle vicende del vivere. Emerge l'avvio di quello che sarà anche più proprio del Castiglione, e cioè l'accorgimento di comporre attraverso figure, specie donne e fanciulli che stanno sul proscenio dove risaltano, e dipingere sulla lontananza gli avvenimenti della tematica narrata filtrati attraverso le prime figure. Nel periodo appresta quel perfezionamento tecnico e formale che senza avere slancio innovativo ha però enormi qualità implicite: la liquida e splendente diafanità della materia pittorica accompagna il fluire del percorso sentimentale; il piacere della rappresentazione trova supporto nel proporsi delle immagini nel gioco delle velature.

Poi, fino alla metà del secolo, il colore si fa più acceso, con la pennellata più evidenziata e corsiva, più segnate le cadenze del narrare. Vi è un forte pa-

rallelismo col Fiasella e qualche desunzione dall'Assereto nell'evidenziare la drammaticità e nel far sorgere i gesti dal grumo delle figure. Dopo il 1650 la sua pittura, sempre di grande finezza coloristica quando è intatta l'ultima superficie, si fa più riposata e quasi di recupero tradizionalista se non fosse che in qualche tela sembra muovere le persone, forse sullo stimolo dell'allievo Valerio Castello, con un dinamismo di aggiornato barocco.

Come esempi di quanto si è detto ricorderemo la *Nascita di Maria* nella chiesa del Rimedio a Genova del 1616, e le piccole *Storie di Maria* del 1619 nella Chiesa delle Monache di S. Giuseppe, pure a Genova. Seguono molte opere datate come la *Predica di S. Tommaso* in S. Fede la Nuova a Genova e a Montoggio, del 1628, l'*Elemosina di S. Antonino*. Apre il periodo di più felice colorismo l'*Agar e l'angelo* della Galleria Corsini a Roma, l'*Adorazione dei Pastori* dell'Accademia Ligustica, dalla dorata atmosfera pulviscolare; del 1632 è la *Natività della Vergine* in S. Ambrogio di Voltri, tra i primi tra quelli dove inverte le parti, mettendo in primissimo piano la servetta col cuscino e la brocca. Del 1634 è la lunetta col *Miracolo di S. Brigida* dell'Accademia Ligustica, dove Giovanni Andrea mostra all'apice la capacità di coinvolgere gli spunti del naturalismo con ambiente, oggetti, persone, sguardi in una successione che evidenzia appieno la permeazione sentimentale e il tempo narrativo. Di questo periodo sono le *Storie di Giuseppe* della Galleria Corsini di Roma e della Galleria Nazionale di Parma, che ha pure un'*Ebbrezza di Noè*, e, all'Accademia Ligustica, la *Famiglia di Giacobbe*. Vi è esplicito lo studio del Bassano; Giovanni Andrea molto mostra di aver studiato i veneti del '500, tanto presenti nelle sale della nobiltà genovese.

Della fitta produzione di Giovanni Andrea, che dopo la fine degli anni trenta non reca più date inscritte, converrà ancora ricordare la *Vocazione di Pietro e Andrea* della chiesa di S. Maria della Pace a Piacenza, datata sul retro 1650, significativa perché avvia il periodo ultimo, esemplificato anche dalla tela di Voghera, nella chiesa di S. Giuseppe, con *La Vergine e i SS. Bovo e Antonio*, notevole per la lettura offerta dallo stato di conservazione, e dall'*Abramo e i tre angeli* dell'Art Museum di St. Louis, che mostra qualche stimolo ricavato dall'allievo Valerio Castello.

Ad indicare una scelta di preferenza nell'orientamento proprio e dei committenti nella pittura di Gioacchino Assereto (1600-1650) vale il fatto che, a una ricognizione molto approssimativa, dati per 150 i dipinti noti dell'Assereto, le pale d'altare appaiono essere intorno a cinque, una decina gli abbozzi per tele di similare destinazione, e tutte queste degli anni giovanili,

ciò dal 1620 al '30. I dipinti religiosi con personaggi del Vangelo e Santi appaiono una cinquantina, altrettanti i dipinti con tema biblico, una ventina quelli con scene di mitologia o di storia, e infine pochi ritratti. Il Soprani tramanda che nel periodo iniziale l'Assereto ha dipinto per una decina di oratori. Il Soprani ricorda anche la sua scarsa propensione ad avvicinare i potenti; per gli affreschi i suoi committenti noti, tra i più ricchi in Genova, sono l'Agostino Ayrolo del Palazzo in Piazza Fontane Marose, del partito dei "giovani", riformatore e "navalista", nel cui ambiente anche dovettero nascere due dipinti di collezione privata resi noti nel 1997 illustranti i *Genovesi alle crociate* e poi Giovan Francesco Granello, popolare ascritto alla nobiltà nel 1547, che in quell'anno gli fa dipingere sulla facciata del suo palazzo accanto alla Cattedrale l'*Incoronazione della Vergine* – un tema ben significativo – ora perduta. "Navalisti" erano anche i Lomellini, finanziatori della chiesa della Nunziata, dove pure è intervenuto l'Assereto quasi sicuramente prima del 1630. Se è prematuro trarre opinioni circa le convinzioni e i rapporti sociali dell'Assereto pare però di poter dire, dati gli sviluppi del suo lavoro, che egli tendesse ad essere, più che pittore della celebrazione e della persuasione, religiosa o nobiliare che fosse, pittore di "storia", colto e, dopo le prime prove per l'ambiente degli oratori, per loro natura di varia composizione – eran luogo di compensazione sociale – autore di dipinti apprezzati appunto per la finezza tecnica e l'intensità espressiva, l'equivalente della poesia, presso un pubblico capace di intendere nella rappresentazione la tensione drammatica, le notazioni dal naturale, le inflessioni del sentimento.

Tra la pala con *La Pietà e due Santi* nella Pieve di S. Siro a Montale di Levanto, datata 1620 e quella con *S. Giovanni Battista* della Parrocchiale di Recco, datata 1626 come la tela con i *Santi Cosma e Damiano* nella chiesa dei Santi a Genova, trovan posto nell'attività degli inizi dell'Assereto una serie di abbozzi, forse per opere mai compiute, che mostrano appieno l'esempio di quei "capricciosi pensieri" che gli accredita il Soprani, davvero fervidi di fantasia, ricchi di moto e di ricerca spaziale, in cui l'artista mette a prova in una tesa commistione gli apprendimenti dai suoi maestri, prima il Borzone e poi l'Ansaldo, lo studio dei lombardi e dei recenti raggiungimenti dello Strozzi. Da ciascuno riesce a ricavare qualcosa degli accenti più specifici e li compone nell'incisività del segno e nell'evidenza del momento drammatico che saranno suoi propri. Già la pala di Recco mostra rispetto a questi una decantata dimensione nello spazio slargato e aperto sull'alto, dove i santi colloquiano alterni col cielo e col fedele, e nella stesura più morbida, ad asprezze più ribassate. Altri dipinti però, quali *Alessandro e Diogene* dei Musei di Berlino e *L'angelo*

custode del City Museum di Birmingham, mostrano di più un luminoso e ritagliato colore derivato dall'Ansaldo, il cui magistero appare ancora nell'Assereto in prossimità dei trent'anni, quando attende agli affreschi delle voltine ultime verso l'altare delle navatelle della Nunziata, con *Davide e Abimelech* e *S. Pietro risana lo storpio*. Qui la tradizione cambiasca del colore si compone con la tensione espressiva degli atti e dei volti osservata nei lombardi, mentre il paesaggio urbano o di rovine, di eredità ansaldiana ma reso più fitto da quasi raddensate memorie, propone quel disporsi a cuneo del concorrere delle figure verso lo spettatore che fa tanta parte del coinvolgimento di questo in tutta la pittura dell'Assereto.

Il decennio fino al 1639, anno del viaggio a Roma, dovette essere per l'Assereto un periodo di intensa sperimentazione sul colore e sul comporre esercitata sul raffronto condotto in profondità con quanto disponeva della cultura pittorica cittadina. Per il colore ne sono esempi la *Circoncisione* di Brera, e il *S. Francesco con l'Angelo musico* di Palazzo Bianco, in cui l'Assereto fa più liquida e corsiva la stesura pittorica e vibrato il colore con interne variegazioni. Un esercizio che tiene d'occhio le realizzazioni dello Strozzi e del coetaneo Giovanni Andrea De Ferrari e che gli fa avvicinare la pittura di Van Dyck. Il *San Francesco* poi rivela appieno le meditazioni sul Cerano e la ricerca del pittore di dare nelle carni, nei volti la baluginante trascrizione dei moti dell'animo.

Il *San Francesco con l'angelo musico* della Collezione Cassa di Risparmio di Genova che ha per data di incerta lettura il 1636 e che è comunque di quel giro d'anni avvia i modi dell'artista con una maggior consistenza delle immagini e col loro proporsi come emergenti da un grumo in cui ciascuna ha una parte dell'azione raddensata. Avvia anche la sperimentazione dell'Assereto sulla pasta cromatica, che tende a comporre l'esito ottico più sulla tela, frammischiando i filamenti del colore, che non sulla tavolozza. Sarà la risorsa per ottenere una luce sempre inquieta, quasi a bagliori, di sostanza quasi indefinibile. Van Dyck, e in una certa misura anche Rubens, valgono per l'Assereto soprattutto per una soluzione più atmosferica e monumentale della propria pittura. Il *Cristo deriso* di Palazzo Bianco testimonia questo, anche nella sua accentuazione un po' enfatica. Inizia quel processo di intersecazione e compressione dei personaggi che troviamo anche nel *Martirio di S. Bartolomeo* dell'Accademia Ligustica. L'esito drammatico giunge folgorante e depurato nella robustezza delle forme e nella elaborazione ormai magistrale del colore. La scena quasi si presenta tangibile, come fosse una macchina processionale, all'esperienza dello spettatore.

Nel 1639 l'Assereto si reca a Roma. È l'anno in cui il Cortona concludeva la volta famosa di Palazzo Barberini. Il Soprani dice che l'Assereto "benché visitasse quasi tutte le stanze dei pittori" non vi si presentò come tale, mentre trovò conferme nelle qualità del proprio lavoro. Il cortonismo in Assereto fa poi capolino con l'*Apollo e Marsia* in Palazzo Ayrolo, probabilmente per influsso del Bottalla; a Roma più attentamente l'Assereto riguarda i caravaggeschi, quali Valentin o Stomer, più consentanei per le scene mosse e gli effetti di luce. Dallo Stomer trae l'impianto a bagliori e in controluce del *Catone suicida* di Palazzo Bianco. Di seguito tralascerà i controluce e l'indefinitezza della fonte renderà l'ombra inquieta e mutevole; espressioni e gesti sembreranno come illuminati da una luce interna. Così è nelle due redazioni del *Servio Tullio bambino con i capelli in fiamme* di Palazzo Bianco e della Collezione della Cassa di Risparmio, che paiono quasi un tramato di sole espressioni e di gesti; così nel *Ritrovamento della tazza di Beniamino* dei Cappuccini di Voltaggio, dove la scena tumultuosa dà un apice non della realtà, ma della rappresentazione della drammaticità della realtà e la componente emotiva trova risalto e insieme viene consegnata con distacco dalla sottolineatura della componente materica, tutta tramata e vibrante della stesura.

Di altro tono *La vendita della primogenitura* di Palazzo Bianco, dove il caravaggismo diventa occasione per segnare la permanenza degli oggetti del quotidiano e del tramutarsi inquieto del vivere delle persone. Della componente tragica di questo, anche se simboleggia l'affermarsi della cultura sul vivere rustico, è la rappresentazione dell'*Apollo che scortica Marsia* affrescato nel salotto di Palazzo Ayrolo, la cui decorazione non fu compiuta da Giovan Maria Bottalla per l'incalzare della malattia.

Della decorazione della Galleria e del Palazzo e delle implicanze politiche della intera tematica che probabilmente doveva investire anche altre sale nell'intenzione dell'Ayrolo abbiamo detto a proposito di Giovanni Battista Carbone. Il primo artista cui si rivolge l'Ayrolo è però Giovan Maria Bottalla (1613-1644). Savonese, approda a Genova nel 1642 dopo esser stato tra gli aiuti a Roma di Pietro da Cortona ed aver operato a Napoli, dove, nella Certosa di S. Martino, ha lasciato lo studiolo del priore decorato ad affresco con fauni e putti che sono un palese precedente dell'intervento in Palazzo Ayrolo.

Nei dipinti romani il Bottalla sembra traguardare il cortonismo in una certa misura su Poussin e su Simon Vouet; lo stesso a Napoli, però a proposito del Lanfranco. Pittore di slancio, denso di cultura e capace di impianti vigorosi, giustamente l'Ayrolo, certo informato della situazione romana, lo



Figura 10 - Gioacchino Assereto, *Apollo scortica Marsia* (affresco). Genova, palazzo Ayrolo Negrone, piazza Fontane Marose.

chiama a Genova quasi per dare qui avvio al gusto figurativo più propriamente barocco; ed è vero che quanto realizzato dal Bottalla in Palazzo Ayrolo dovette essere riferimento e stimolo imprescindibile per Valerio Castello, Domenico Piola e Gregorio De Ferrari.

Un abbozzo dell'*Apollo che scortica Marsia* proposto al committente dal Bottalla per il soffitto del salotto è probabilmente la tela di collezione della Cassa di Risparmio; dell'artista abbiamo anche un robusto *Deucalione e Pirra* del Museo Nazionale di Rio de Janeiro, visto dal Soprani a suo tempo nella casa del pittore. Di fatto di Bottalla in palazzo Ayrolo è rimasto il fregio con *Fauni e putti* sui pennacchi e gli *Dei* della più parte delle lunette; qui Bottalla nel rincalzare pressoché danzante dell'intrecciata sequenza delle immagini e nel saporoso alternare ombre e luci sulle carni si manifesta capace interprete del barocco nell'accezione più consueta.

Anche dell'*Apollo che scortica Marsia* dell'Assereto è noto l'abbozzo, apparso in varie mostre. Varrà notare come Assereto concepisce la progettazione ad abbozzo come messa a punto dell'invenzione, della spazialità e del lume e non del colore, tanto che l'abbozzo appare come un affocato monocromo. Sull'affresco, invece, aereo e luminosissimo, ogni correr del pennello ha una diversa intonazione; tratti, guizzi, filamenti propongono le figure e ciascuno di questi ha un colore che fa risaltare il vicino; quando si sovrappongono non se ne perde il tono. A tratti Assereto sembra giungere a realizzare un pittura ad affresco con caratteri di trasparenza, mentre l'ombra è accennata dove si fa più tramato il colore. Qui con una tecnica molto specifica Assereto si sintonizza sul barocco portato avanti dal Cortona, con uno spazio aperto e ricco di contrasti, le figure che si librano quasi sospese e una regia del tragico estremamente consapevole, con l'evidenza dell'efferatezza resa senza retorica. Alle pareti della sala sorprendono i paesaggi urbani e marini dell'Assereto, che vi traspone l'esperienza di Genova e del suo golfo nei loro aspetti individuanti, come sorpresi in una luce tersa ma sommosa dai mutamenti atmosferici.

Dell'ultimo Assereto stupisce la sintesi culturale raggiunta; opere come la *Cena in Emmaus* già in Collezione Mowinckel a Genova, il *Giobbe deriso* nel Museo di Budapest, *S. Agostino e S. Monica* dell'Institute of Arts di Minneapolis, la *Morte di S. Giuseppe* della Collezione della Cassa di Risparmio di Genova propongono insieme il recupero dello spazio più direttamente caravaggesco e la più sciolta energia affermatasi col barocco, in un equilibrio estremo tra amore del reale e strumento linguistico, che distilla tra le cose, i gesti, le espressioni il correre più interno delle sensazioni e dei rapporti tra gli uomini.

Ancora problematica è la definizione dell'Assereto ritrattista. Un genere certamente consono alla sua arte ma nella pratica realizzazione, per quanto si sa, alieno al suo carattere. Il ritratto del presunto *Stefano Paggi*, molto ansaldiano, apparso alla Mostra *L'età di Rubens* del 2004, ad esempio, gli è riferito con una data tarda che lascia perplessi.

Se Assereto si orientò verso un pubblico scelto, e questo non favorì la diffusione della sua fama e invece determinò un vero seguito di copisti e imitatori, Orazio de Ferrari (1606-1657) fu artista molto amato dai parroci e comunque dagli ecclesiastici e le sue pale sono molto numerose nelle chiese della Liguria. Di Orazio non è chiarissimo il periodo giovanile. Di lui ventiquattrenne è noto il *Martirio di S. Sebastiano* in S. Nicolò ed Erasmo a Voltri, dove risiedeva. Mostra il suo apprendistato presso Andrea Ansaldo e le sue propensioni per un naturalismo che passa attraverso le più diverse esperienze culturali pervenute a Genova. Possiamo prendere come significativi i piccoli dipinti di Palazzo Bianco con *l'Ingresso a Gerusalemme* e *La Caduta sotto la Croce*, già attribuiti al Cappuccino, ma che invece, con le tipologie di Orazio, mostrano il mantenersi delle accensioni luminose dell'Ansaldo, il proporsi del trattamento filamentoso della pasta pittorica vista nello Strozzi e certe suggestioni drammatiche di influsso asseretiano. È l'orizzonte del giovane Orazio, che tiene d'occhio anche Bassano e Cambiaso quando compone le due tele con *l'Adorazione dei Pastori* e *l'Adorazione dei Magi* ora nella chiesa dei S.S. Vitto-re e Carlo a Genova. Nel quarto decennio del secolo sfumava ormai la problematica manieristica tra contrasto cromatico e struttura disegnativa. Rubens e Van Dyck vengono avvertiti come maestri per la tecnica del colore fuso, di massime graduazioni e velature e di lume che permea ed avvolge. Orazio mostra di averli osservati quando dipinge pale quali lo *Sposalizio mistico di S. Caterina* in S. Marco al Molo a Genova, *La Vergine del Suffragio e Santi* in S. Ambrogio di Voltri, *La Vergine con S. Pietro e S. Giovanni Evangelista* della Parrocchiale di Loano.

In Orazio inizialmente è caratteristico il comporre quasi per accostamento le figure nutrite di colore in un ambiente di calda luce e però indeterminato. Caratterizza il decennio successivo un saldo impianto spaziale e un più deciso luminismo. Gentileschi e Vouet sono alla vista del giovane Orazio e la vicinanza dell'Assereto gli dà suggerimenti per il dramma e per la gestualità. Ma quanto si vede nelle opere del quinto decennio fa credere in un suo più diretto sperimentare la cultura caravaggesca meridionale e quindi in un soggiorno di non poco conto a Napoli, verso la conclusione degli anni trenta.

Caravaggio, Ribera, Caracciolo, Cavallino si intravedono nella pittura di Orazio non solo per spunti e citazioni, ma proprio come base per Orazio per mutare in un più deciso naturalismo e insieme luminismo la propria pittura e toglierla dalla *koiné* genovese e darle un respiro più vasto e in accordo con uno sviluppo che muoveva dal naturalismo al barocco. Nodo di questo passaggio sono le tre pale della chiesa di S. Giovanni Battista di Loano. Va avvertita la differenza tra la pala con la *Vergine S. Pietro e S. Giovanni* del 1638 e quella dell'anno successivo con *SS. Sebastiano, Biagio e Rocco* cui s'accosta *La Vergine e i Santi Antonio e Abate e S. Paolo eremita*; si veda anche, del 1638, *La Vergine e i santi Cosma e Damiano*, in S. Maria in Fontibus ad Albenga. Nelle due pale del 1638 la permanenza delle radici da Ansaldo e Van Dyck è evidente; nelle due del 1639 la lucidità del lume, l'aspra definizione delle figure, il drammatico contrasto tra le figure a spazi contrapposti danno il senso di un diverso linguaggio.

Il viaggio o i viaggi a Napoli, se avvenuti, dovettero vedere una sosta a Roma, se nel 1640 Orazio appresta un *Ratto delle Sabine* già in Palazzo Cattaneo-Adorno in Via Garibaldi che trascrive nelle cinque coppie di figure gli atti del *Ratto delle Sabine* di Pietro da Cortona, ora nella Pinacoteca Capitolina. La conoscenza del Cortona pare imprescindibile anche nelle due storie con *Sansone* nella Collezione della Bob Jones University a Greenville e nella Pinacoteca di Ascoli Piceno. Il cortonismo è episodico in Orazio, ma conferma la sua cultura attenta a fenomeni di non stretta dimensione genovese e pronto ad adeguare al nuovo la sua arte.

Il periodo del viaggio supposto sarebbe singolarmente coincidente col viaggio a Roma dell'Assereto. È un momento di forte coincidenza tra i due, che motiva incertezze attributive, come il *S. Francesco in estasi e un converso* dei Cappuccini di Voltaggio, che però per spazio, lume e materia pittorica va confermato ad Orazio. È un momento intenso per Orazio e lo vediamo anche nel *Crocifisso e Santi* della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, permeato di vuoto e di silenzio come non mai nella pittura genovese.

La saldezza dell'impianto e la concentrata espressività ormai sono di norma nei dipinti del quinto decennio, che vede nel 1641 Orazio impaginare l'*Ultima Cena* per S. Siro a Genova in un vasto ambiente che risuona quasi della drammatica sacralità che si condensa nel gruppo centrale con il Cristo; la resa dell'intensità emotiva di quanto avviene, in uno spazio e tempo precisato, caratterizza ad esempio il *Gesù ritrovato tra i dottori* del Museo di Stoccolma, la *Consegna delle chiavi a S. Pietro* in S. Giovanni Battista a Chiavari, la Co-

munione della Maddalena nel Battistero di San Remo, fino alle due tele per l'Oratorio di S. Giacomo della Marina, di cui una, *S. Giacomo consacra S. Pietro martire vescovo di Praga*, è datata 1647. Il posare forte delle persone sul terreno, il colpeggiare la luce a risalto, sono presenti anche nelle due tele del 1651 in S. Siro, ai lati dell'altare di *S. Andrea Avellino*, che avviano però anche il periodo di maggiore capacità registica di Orazio. È più vivo e presente il senso dell'azione che si svolge unitaria ed evidenziata; si ha un più dinamico segnare il tramato narrativo che è trapuntato anche da una maggiore variegazione del colore, che si esercita anche su gamme delicate e tenui. Di seguito Orazio avrà più brillantezza e toni accentuati. Dalla calda atmosfera del *Miracolo del cieco nato* in Palazzo Bianco si passa al *Cristo e l'adultera*, ivi, con una gamma di colori che si fa più fredda e vibrata, fino alla tarda *Lavanda dei piedi* in S. Francesco da Paola, dove l'icasticità dell'azione si rivela attraverso la scandita e risaltata successione dei toni.

Del 1653 è *Il presepe con S. Francesco* della quadreria dell'Albergo dei Poveri a Genova. Nel 1657 Orazio lascia interrotta la serie celebrativa del *Volto Santo* in S. Bartolomeo degli Armeni; rimangono tre delle quattro tele destinate ad essere esposte in occasioni particolari. La tela all'Albergo dei Poveri ha ancora un colto richiamo a Guido Reni, precisamente alla pala nella Certosa di S. Martino a Napoli. *Il transito di S. Giuseppe* della Parrocchiale di Sestri Levante e *S. Agostino che lava i piedi al Cristo* dell'Accademia Ligustica si pongono appena precedenti le tele di S. Bartolomeo degli Armeni. Nell'ultimo periodo Orazio trova una dimensione narrativa propria e particolare. In grandi ambienti spogli appena avvertibili per una diffusa chiarezza propone lo scorrere delle azioni attraverso i personaggi, rivelati volta a volta da rialzi di luce, con uno scandire narrativo insieme intenso e pacato.

A fronte della colta pittura di Fiasella, in bilico tra naturalismo e retorica, dello squisito e confidente narrare di Giovanni Andrea De Ferrari, della tesisima trascrizione dei dati del vivere operata dalla sapiente regia dell'Assereto, che vengono incontro alla richiesta e ai gusti di un ceto più colto, Orazio De Ferrari si enuclea perché si fa carico di fare della pittura ragione di coinvolgimento e consenso collettivo. Sedimentando le esperienze tende sempre di più ad una immediatezza espressiva che con l'unità dell'azione e la percorribilità degli ambienti figurati agevoli la comprensibilità e la partecipazione sentimentale dello spettatore. Per questa poetica dell'eloquio diretto e persuasivo che matura con gli anni quaranta penso che sia presupposto necessario l'esperienza della pittura di Roma e Napoli, che apprestava dipinti dove la raf-

finatezza era subordinata alla suggestione, alla persuasione soprattutto e ovviamente religiosa. I temi di Orazio sono pressoché tutti religiosi. Progressivamente s'appropria della permeazione atmosferica del colore dei grandi fiamminghi, rielabora il lume e lo spazio di radice caravaggesca, percorre una minima esperienza del cortonismo, e giunge non al barocco di marca cortonesca, ma alla propria accezione del barocco, in certa misura simile a quello spagnolo. È un barocco che si nutre non tanto di invenzione ma di concretezza e ha un esito non trionfalistico ma ben capace di colloquio col fedele.

Sulla traccia dei fiamminghi, tra i primi liguri a dar voce alla pittura di genere, del resto un po' particolare, è Sinibaldo Scorza (1589-1631). Premetto due notazioni su due suoi dipinti religiosi tra i più noti. Nell'*Immacolata Concezione* dell'Oratorio di S. Giovanni Battista a Voltaggio, suo luogo di nascita, del 1617, nella prima delle coppie di angeli ai lati della Vergine, un angelo fa odorare all'altro la *Rosa mistica*, nella seconda l'uno porge lo *Speculum iustitiae* all'altro perché ci si specchi. Nel *Cristo confortato dagli angeli* dei Cappuccini della stessa cittadina, opera più tarda, il Cristo benedicente, posto presso una roccia il cui anfratto è quasi una finestra su uno splendido paesaggio, quattro angeli fanno una deliziosa sequenza verso l'alto recando ordinatamente su vassoi e con cristalli l'uno il cibo, l'altro bevande e il terzo riceve dal quarto un piatto accuratamente coperto perché il contenuto non si raffreddi. Sono aspetti del versante più affabile della pittura del primo Seicento genovese e mostrano come la vena dell'artista fosse ben propensa alla pittura meno aulica e più antiretorica.

Allievo del Paggi, come si può vedere dallo stile dei dipinti detti, studia le incisioni di Dürer e si muove ben a contatto con i pittori fiamminghi, che conosce anche dopo Torino, dove sta presso i Savoia dal 1619 al 1625, a Roma dove è fino al 1627. Su queste esperienze mette a punto il genere di pittura che lo caratterizza e cioè la veduta paesistica in cui ambienta storie mitologiche o bibliche a figure piccole. Se il genere e anche la conduzione del pennello sempre più minuziosa lo avvicinano ai fiamminghi, l'impianto della rappresentazione rimane italiano, perché sullo sfondo delle slontananti colline le persone e gli animali, dei quali si fa specialista, si propongono in un ritmo calcolato che è della tradizione italiana. I molti *Orfeo che incanta con la lira gli animali* paiono davvero intrattenimenti musicali, con l'armonizzato dispersi di un uditorio assorto. Si scopre il suo attento indagare il reale e la natura nei nitidi disegni a penna, studi specialmente di animali, conservati prevalentemente nel Museo di Cracovia e a Palazzo Rosso. Più ancora si scopre la sua vocazione all'impatto

con quanto occorre di vedere, senza prevenzioni celebrative, nelle vedute urbane cui in ultimo giunge, ad esempio nella *Veduta di Piazza del Pasquino a Roma*, del 1626, ora nella Galleria Nazionale della città. Si affianca ai bamboccianti ma è ben diverso per poetica, e invece, come è stato scritto, « apre la via al vedutismo realistico ».

La pittura di genere ebbe presto successo presso i ricchi salotti genovesi; si è vista la presenza a Genova di fiamminghi che la praticavano.

Primeggiavano i De Wael, ma, ad esempio, per la pittura di paesaggio è indubbio l'interesse dei genovesi per il collaboratore di Rubens Jan Wildsen, che forse sostò nella città. Suoi sono alcuni dipinti di una serie dei *Mesi* nelle Gallerie di Palazzo Rosso e Bianco. È però il tedesco Goffredo Wals, allievo a Roma di Agostino Tassi, amico dello Strozzi a Genova dove soggiorna per alcuni anni dal 1623, a convertire, a detta del Soprani, al paesismo Antonio Travi (1608-1665), di Sestri, garzone e poi allievo del Cappuccino. Travi ha anche dipinto di figura, ad esempio *L'adorazione dei magi* di Palazzo Bianco e *La Sacra Famiglia con S. Giovanni Battista* dell'Oratorio di S. Giuseppe di Sestri Ponente, che mostrano come l'artista dallo Strozzi si muove avendo all'occhio il più anziano condiscipolo Giovanni Andrea De Ferrari. Ma la sua produzione ben vasta si appropria di un genere quale il paesismo con rovine, che forse, è stato ipotizzato, mise a punto con viaggi a Roma e forse anche a Napoli. Precisa il Soprani che egli riusciva a terminare a sera qualche "tavolina" iniziata il mattino. Certo è che con la sua cifra pittorica corrono numerosissimi dipinti, opera di collaborazione. E molte sono le opere di allievi e imitatori.

Là dove c'è autografia possiamo osservare che l'artista, un po' stucchevole nella perpetua dialettica paesaggio-rovina con immesse alcune figurine, nel suo percorso stilistico acquisisce maggior respiro e luminosità, passando da una tecnica di stesura di colori chiari su scuro a una con fondi chiari e colori in una certa misura permeabili alla luce.

Tra i molto variegati aspetti della pittura di mezzo Seicento a Genova trova campo con accenti molto personali l'opera di Anton Maria Vassallo (1617-1660), di cui, se incerta è la data di nascita, è quasi sicuro che la principale attività si sia svolta dal quarto al sesto decennio del secolo; non sono noti suoi viaggi, salvo l'andata per cure a Milano, dove morì dopo qualche mese "d'età immatura" (Soprani). Di famiglia agiata, istruito, di temperamento versatile, possiamo seguire chiaramente gli sviluppi della sua arte nel settore della pittura religiosa osservando la pala con *S. Martino e due Santi* nella Parrocchiale del Santo a Ronco Scrivia, che lo mostra un po' incerto ma aggiornato

sulla cultura genovese; il *Miracolo di Andrea da Spello*, ora a Palazzo Bianco, lo rivela poi esperto dei modi del dipingere fiamminghi e molto in consonanza con Orazio De Ferrari. Datato 1648 è il dipinto con i *SS. Francesco, Agnese da Montepulciano, Teresa e Caterina da Siena* anch'esso in Palazzo Bianco, proveniente dagli Olivetani di Quarto dove forse era ai piedi di un Crocifisso a scultura. È un'opera capitale certo perché è l'unica datata, ma soprattutto perché di avvio a una pittura più delicata per velature e più capace di ambientazione. I due lunettoni con le *Apparizioni della Vergine* nella chiesa di S. Anna a Genova, anche per dati esterni da porsi vari anni dopo, per fragranza del colorire, animazione e spazio nei rapporti tra le figure, respiro arioso delle scene, tra i dipinti religiosi sono il suo capolavoro, pienamente barocco. Hanno una premessa nella pala del *Beato Mastrilli* già nella Casa professa del Gesuiti a Genova. L'opera del Vassallo è però significativa per i "quadri da stanza", con figure grandi e piccole, con storie mitologiche e testamentarie e con animali, oggetti, elementi di natura anche protagonisti. All'interno della vena naturalistica della pittura genovese – dalla *Cuoca* dello Strozzi a Borzone, Assereto, Giovanni Andrea e Orazio De Ferrari, che pure si fermano sugli oggetti come fossero frammenti di vita – ha il maggiore riferimento con i fiamminghi di Genova. Suo maestro è Vincenzo Malò, ma ha anche affinità con Jan Roos e per quanto si conosce con Giacomo Legi; e poi un deciso studiare Rubens. Immane infine qualche suggestione dal Grechetto. I dipinti di Vassallo non sono né vedute né nature morte. Nelle pitture di "historia" prende risalto la natura, nei dipinti di animali e cose è sempre presente uno spunto di vita che li anima. L'esplicita poetica della vita e delle cose si coglie ad esempio nella teletta della Galleria di Palazzo Spinola col *Riposo in Egitto*. Sta nella biancheria che Maria strizza mentre guarda compiaciuta Giuseppe che coccola il Bimbo, mentre un angelo a servizio appende la biancheria già strizzata.

Nella serie dei "quadri da stanza" si coglie l'evoluzione stilistica già notata nella pittura religiosa. Si avverte il passare da una impaginazione un po' allineata delle figure a un sempre maggior interesse per l'ambientazione e per la resa dell'azione, fino a realizzare anche interni in cui le cose hanno un forte risalto o scene all'aperto in cui elementi naturali e persone sono proposte con intrinseco, denso rapporto. Questo mentre la tavolozza da toni più ribassati e accordati si fa variegata e con trasparenze, riflessi, diffuse luminosità. Si confrontino, per questo mutamento, ad esempio i *Satiri presso un'erma* di Palazzo Bianco con il *Ciro allattato da una cagna* di S. Pietroburgo, all'Ermitage, e, per gli animali, le quattro telette di Palazzo Bianco con la *Dispensa in una grande cucina* della National Gallery di Washington.

Ad aprire al pieno barocco la pittura genovese è Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (1609-1664). Se Bottalla vi importa il cortonismo e Valerio Castello del barocco interpreta con le immagini la spettacolare vitalità, Castiglione ne articola la complessità culturale con sfaccettature ancora oggi non completamente accertate. Si forma in Genova presso il colto Paggi, volgendosi a Rubens per le forme e il colore e agli altri fiamminghi, in particolare a Jan Roos, per le tematiche; si trasferisce a Roma nel 1632, dove completa la sua preparazione culturale già avviata a Genova sulla trattatistica che riguarda religione, cultura antica, le arti. Questo nell'ambiente dei Barberini, dove conosce Poussin mentre osserva i raggiungimenti del Bernini. Di seguito si muove molto: è testimoniato a Napoli nel 1635, a Genova nel 1639; nel 1647 a Roma. Alterna infine dopo il 1650 la sua presenza tra Genova e Mantova, presso i Gonzaga. A Mantova muore nel 1664. Alla pittura affianca l'attività di incisore; le sue acqueforti hanno avuto fama stabile nel tempo. E specifici gli sono i monotipi che ottengono sul foglio i tratti bianchi asportando con punte o pennello duro l'inchiostro steso su una lastra poi impressa una volta sola. Agli inizi per l'acquaforte gli è di riferimento Poussin; con la fine del quarto decennio del secolo Rembrandt, che Castiglione reinterpreta in molte stampe.

Per l'apprezzamento di un dipinto del Grechetto non vale tanto la veduta d'insieme, con l'attenzione poi rivolta ai particolari, come in genere nell'arte italiana, quanto una lettura progressiva, in successione di tempo, perché le immagini del quadro non hanno valore nella sintesi, ma prendono senso per concatenazione, quasi lo spettatore debba fare un percorso spazio-temporale, con un avvicinamento che esalti sulla sensazione l'esperienza intellettuale. È un principio che Castiglione ricava quasi certamente a Roma frequentando Poussin; Castiglione addirittura in molti casi attua un rovesciamento micro-megalico, esaltando sul proscenio, in grande, le figure di animali od oggetti con manifesto richiamo all'esperienza visiva e tattile, favorito dalla ricchezza e dalla intensità della pasta pittorica, per poi proporre nella distanza, in piccolo, le persone e l'azione rappresentata il cui senso va osservato e indagato in uno spazio che lo spettatore ha ormai fatto proprio e che esplora anche accertando minute corrispondenze. Il processo di avvicinamento spesso viene proposto in sincronia con l'accertamento di diversi livelli di interpretazione. Probabilmente per influsso dei circoli intellettuali romani propensi a una sorta di iniziazione esclusiva alla cultura, nei dipinti del Grechetto, il che non li fa di facile decrittazione, bisogna indagare quale situazione o storia, biblica, sacra, mitologica, letteraria sia presentata, intenderne il senso allegorico o simbolico

e infine avvertirne il significato più complessivo e conclusivo che in genere si richiama alla condizione dell'uomo, del mondo, e alla presenza del divino.

Per un esempio ci si può valere dei due dipinti pendants della Collezione di Palazzo Doria in Strada Nuova databili dopo il primo soggiorno romano e che presentano il primo *Proserpina* (individuabile rispetto alla madre Cerere per la giovane età) *con un dio fluviale* e il secondo *Giunone e Vulcano*. È la rappresentazione dei quattro Elementi. Nel primo quadro una coppia di satiri e nel secondo una coppia di amorini alati segnano la compresenza del bestiale e dello spirituale nell'uomo, così come rispettivamente la scimmia e il pappagallo posti in alto segnano la divaricazione tra il terreno e l'aereo, e la loro apparenza ingannatrice. Ma le due dee, Proserpina e Giunone, indicano con un gesto parallelo qualcosa in basso che non è rappresentato. Gli inferi, probabilmente, data la connessione con l'alternanza di vita e di morte che Proserpina rappresenta. Mette sull'avviso un inventario del 1666 che enumera quattro dipinti, in serie per le misure, in casa di tale Francesco Maria Ruffo; essi rappresentano *Bacco come Terra* di Jan Roos, *Teti come acqua* di Andrea Ansaldo, *Vulcano come fuoco* di Giovanni Andrea De Ferrari e il quarto *Le pene favolose dell'inferno con Plutone, Proserpina...* di Vincenzo Malò. Ancora, i due dipinti di Castiglione sono stati identificati come presenti nel 1689 in casa di Vincenzo Spinola che li elenca insieme a un dipinto sempre del Castiglione di misure molto grandi che rappresentava *L'eternità temporale, capriccio del pittore*. L'ipotesi alquanto aleatoria è che i due quadri minori sovrastassero il più grande. In sostanza l'artista non solo avrebbe rappresentato le quattro deità come allegoria degli elementi e quindi del creato, ma col gesto allusivo delle dee avrebbe richiamato un'altra immagine di valore simbolico (gli inferi oppure la tomba antica con l'iscrizione *Temporalis Aeternitas* su cui meditare, quale appare in un suo dipinto a Malibu) al fine di esprimere la vanità e la caducità della condizione umana, tema ricorrente nella sua pittura e nelle sue incisioni.

La pala del 1645 in S. Luca a Genova con *L'adorazione dei pastori*, opera centrale della attività del Grechetto, mostra appieno la densità dei significati e la complessità della strumentazione espressiva proposta dal pittore. Terra e cielo, natura e spirito, antico ed universale vengono saldati in un percorso che ha per raccordo la colonna soprastante il Bimbo e la Vergine, di cui è simbolo e che è al centro della doppia convergenza figurale. Percorso che inizia con gli oggetti e gli animali attorno al pastore-musico che appare creatura dell'antichità e si conclude sopra, con gli angeli incensanti per il riconoscimento del

Dio incarnato. La luce mobilissima si addensa sui gruppi a coppie, ciascuna con la sua funzione nel dramma. L'eco di Bassano e Correggio, di Tiziano e Veronese risuona nel quadro che ha in alto forti note berniniane.

Invece da Rubens parte il *S. Giacomo scaccia i Mori* nell'Oratorio del Santo alla Marina, sempre a Genova, che precede di qualche anno il dipinto in S. Luca. *Gian Carlo Doria* di Rubens è progenitore di questo santo-eroe a cavallo, che qui però prende corpo tra cielo e terra, divarica e sovrasta cristiani e mori, in un turbinio di aggressione e terrore, di vittoria e di morte. Qui come non altrove Grechetto dà voce al barocco più dinamico e di contrasto. Valerio Castello ventenne, mentre studiava Rubens, dovette ben avere anche da questo dipinto uno stimolo per avviarsi su una linea compositiva che lo porterà ad essere quasi anticipatore del rococò.

Grechetto è soprattutto noto per scene che presentano le migrazioni bibliche, e in queste il primo impatto è con le figurazioni di animali e masse-ri-zie, rese con sontuoso colore e micrografica verità; molte sono anche le allegorie che si valgono dell'antico. Anche in queste tuttavia è sotteso un senso allegorico e morale. Pan, ad esempio, presente in tanti dei suoi migliori dipinti (Collezz. Durazzo Pallavicini, Genova; Galleria Sabauda, Torino; Museo di Ponce, Portorico; Museo del Prado, Madrid, ecc.) ha la funzione di rappresentare la vitalità e l'amore terreno, in contrapposto certo, ma forse anche come prefigurazione dell'amore divino.

Soprani dichiara il Grechetto mirabile nei ritratti e tra gli altri ricorda quello di Giovan Battista Raggi. Converrà indagare se non sia suo il *Ritratto a cavallo* presentato con questo nome alla mostra *L'età di Rubens* a Genova nel 2004.

Grechetto, che inizialmente usa colori ribassati e intonati sul rosso-bruno e una pennellata relativamente compatta, dopo Roma tende a frangerla e renderne sensibile l'andamento corsivo e vivace; rende ricca la tavolozza e sensuosa la pasta cromatica. I suoi dipinti, in sintonia con l'uso del disegno a colore e del monotipo, giungeranno a far baluginare coi tratti l'immagine, proponendo altro esempio della via genovese iniziata dallo Strozzi di modellare con evidenza la pasta con il corso animato e sapiente del pennello.

Nota bibliografica

Sono indicati, secondo l'ordine degli argomenti trattati nel testo, recenti volumi e articoli con bibliografia in proposito.

BHA, *Bibliography of the history of art*, Parigi-Santa Monica, 1991-; *Allgemeines Künstlerlexicon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München 1992-; *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-; *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991-; *La pittura in Italia*, Milano 1986-1989 (con trattazioni regionali e repertorio degli artisti per ogni secolo); *Il museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, catalogo a cura di E. BACCHESECHI, Genova 1988; P. BOCCARDO, *La galleria di Palazzo Rosso*, Genova-Milano 1992; I.M. BOTTO, *Museo di S. Agostino. Sculture lignee e dipinti su tavola*, Genova 1994; *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria Nazionale della Liguria*, a cura di F. SIMONETTI e G. ZANELLI, Genova 2002; F. ZERI e A. DE MARCHI, *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo 1997; *La Pinacoteca dei Cappuccini di Voltaggio*, a cura di F. CERVINI e C. SPANTIGATI, Alessandria 2001; *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Milano 1995; *Cattedrale e chiostro di S. Lorenzo. Conoscenza e restauro*, a cura di G. BOZZO, Genova 2000; *La chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea*, a cura di G. BOZZO, Genova 2004; *Arte e devozione in Val di Vara*, Catalogo della mostra 1989, a cura M. RATTI, Genova 1989; *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta*, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Savona 2001; *Testimonianze d'arte nella diocesi di Chiavari. Opere restaurate 1982-1992*, Genova 1993; L. MAGNANI, G. ROTONDI TERMINIELLO, *Verso un nuovo museo. Arte sacra a Genova nel chiostro di S. Lorenzo*, Catalogo della Mostra, Genova 1994; *Restauro in Provincia di Imperia 1986-1993*, Catalogo della mostra a cura di F. BOGGERO e B. CILIENTO, Genova 1995; P. DONATI - F. BONATTI, *Le arti a Sarzana*, Cinisello Balsamo 1999; *Restauro nel Golfo dei Poeti*, a cura di P. DONATI, Genova 2001.

La scultura del Due-Trecento

La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento, I, Genova 1987; *Niveo de marmore, L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Catalogo della mostra. Sarzana 1992, a cura di E. CASTELNUOVO, Genova 1992; *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, a cura di F. BOGGERO e P. DONATI, Milano 2004; W. MONTORSI, *Genova. Longobardi e Antelamici. I capitelli/stampella di S. Tommaso e S. Fruttuoso*, Modena 1995; F. CERVINI, *Le relazioni artistiche fra Genova e il Mezzogiorno d'Italia nell'età di Federico II. Una revisione*, in « Daedalus », 7-8 (1991-1992), pp. 7-48; ID., *I portali della Cattedrale di Genova e il gotico europeo*, Firenze 1993; W. SAUERLÄNDER, *Dal gotico europeo in Italia al gotico italiano in Europa*, in *Il gotico europeo in Italia*, a cura di V. PACE e M. BAGNOLI, Napoli 1994, pp. 8-21; C. DI FABIO, *La cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo 1998; ID., « *L'art gothique français à la cathédrale de Gênes* » e *presenze genovesi a Parigi nel primo Duecento*, in *Genova e la Francia*, a cura di P. BOCCARDO, C. DI FABIO, PH. SÉNÉCHAL, Cinisello Balsamo 2003, pp. 24-39; *Giovanni Pisano a Genova* a cura di M. SEIDEL, Genova 1987; C. DI FABIO, *I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XXII/64 (2000), pp. 7-20; ID., « *Depositum cum statua decumbente* » *Recherches sur Giovanni Pisano à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant*, in « Revue de l'Art », 123 (1999-2001), pp. 13-26; *Giovanni Pisano, La tecnica e il genio. Novità e approfondimenti sul monumento di Margherita di Brabante*. Coi testi a cura di C. DI FABIO e A.R. CALDERONI

MASETTI, Genova 2001; F.R. PESENTI, *Breve nota sull'interpretazione del monumento di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano*, in «Studi di Storia delle Arti», 10 (2003), pp. 7-15; *La tomba Fieschi. Problemi di storia e di restauro di un monumento trecentesco*, a cura di B. CILIENTO e C. DI FABIO, Genova 1991; C. DI FABIO, *Sculptori campioni a Genova tra Trecento e primo Quattrocento*, in *Genova e l'Europa Continentale*, a cura di C. DI FABIO e P. BOCCARDO, Cinisello Balsamo 2004, pp. 16-31.

La pittura del Due-Trecento

La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento, Genova 1987; G. ALGERI - A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1992; *“El siglo de los Genoveses” e una lunga storia di Arte e Splendori nel Palazzo dei Dogi*, Catalogo della mostra a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Milano 1999; C. DI FABIO, *Pittura, oreficeria e mercato suntuuario tra Genova e Spagna fra XII e XIV secolo in Genova e la Spagna*, a cura di P. BOCCARDO - J.L. COLOMER - C. DI FABIO, Cinisello Balsamo 2002, pp. 17-29; A. SERRA DESFILIS, *Tracce a cammini incerti lungo i mari. Note sulle relazioni pittoriche tra Genova e Spagna nei secoli XIV e XV*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 31-47; A. DE FLORIANI, *Miniatura e pittura, 1270-1350 in Genova e la Francia* cit., pp. 40-59; E. ROSSETTI BREZZI, *Tra Piemonte e Liguria*, in *I primitivi piemontesi nei Musei di Torino*, a cura di G. ROMANO, Torino 1996; F. BOLOGNA, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Lacotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Parigi 1994, pp. 15-29; S. SKERL DEL CONTE, *La prima attività di Barnaba da Modena: un'ipotesi alternativa*, in «Arte in Friuli. Arte a Trieste», n. 21-22 (2003), pp. 73-84; *La Santa Caterina di Barnaba da Modena*, a cura di F. SIMONETTI e G. ZANELLI, Genova 2005; M. MIGLIORINI, *Nuove acquisizioni sull'attività giovanile di Nicolò da Voltri*, in «Studi di Storia delle Arti» 8 (1995-96), pp. 1-14; G. ALGERI, *Nuove proposte per Giovanni da Pisa*, in «Bollettino d'Arte», LXXIII/47 (1988), pp. 35-48.

La scultura del Quattrocento

La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento cit.; L. MÜLLER PROFUMO, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Genova 1992; *L'ardoise. Art et techniques en sculpture et peinture de la Ligurie au pays de Nice*, Catalogo della mostra, Nizza 1992; C. RAPETTI, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano 1998; F. MARÍAS, *La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 57-71; A. BEDOCCHI MELUCCO, *I ritratti “all'antica” nei portali genovesi del XV e XVI secolo*, in «Rivista di archeologia», XII (1988), pp. 63-88; E. PARMA ARMANI, *Il ritratto civile di committenza pubblica a Genova nel Quattrocento. Statue di cittadini benemeriti in Palazzo San Giorgio*, in *Il ritratto e la memoria - Materiali 2*, a cura di A. GENTILI - P. MOREL - C. CIERI VIA, Roma 1993, pp. 135-172; C. DI FABIO, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze e a Genova, con una postilla per suo nipote Elia*, in *Genova e l'Europa continentale* cit., pp. 48-71; S. BULE, *Matteo Civitali's statues for the cathedral of Genoa*, in *Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture*, Atti del Convegno di Firenze 1988, Firenze 1992, pp. 205-215; *Sculptori lombardi a Genova e in Francia: Tamagnino e Pace Gagini* in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», n.s., I (2000), pp. 69-78; C. DI FABIO, *Leonardo e Francesco Riccomanni: tre Virtù ritrovate ed altre sculture del Quattrocento genovese*, Genova 2002; F. CERVINI, *Alabastri inglesi nella Liguria del Quattrocento*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XIII/37-38-39 (1991), pp. 49-63.

La pittura del Quattrocento

G. ALGERI - A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991; E. ROSSETTI BREZZI, *Tra Toscana e Piemonte. Affreschi di San Giorgio di Campochiesa, sec. XIII-XV*, in « Rivista Ingauna e Intemelia », XLV, (1990), pp. 1-15; B. BARBERO, *Affreschi del XV secolo nelle Alte Valli di Bormida e Tanaro*, in « Società patria di studi storici », 99 (1988), pp. 149-169; *Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, Catalogo della mostra, Milano 1993; G. ALGERI, *Nuove testimonianze per la pittura del '400 in Liguria*, a cura di S. MARCONI, Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese, Roma 1997, pp. 445-454; F. ELSIG, *I rapporti pittorici tra Genova e la Francia nel XV secolo*, in *Genova e la Francia* cit., pp. 76-89; L. STAGNO, *Sant'Anna "Mater Deiparae". Immagini e fonti apocrife nella pittura genovese tra XV e XVIII secolo*, in « Quaderni Franzoniani », XV/2 (2002); S. ROMANO, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa Continentale* cit., pp. 32-47; A. DE MARCHI, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del '400*, in « Bollettino d'Arte », VI/68-69 (1991), pp. 113-130; G. ZANELLI, *Dalla Cappella Sistina di Savona alla "Crocifissione" di Palazzo Bianco: osservazioni sull'ultima produzione di Giovanni Mazone e sull'ipotetico ruolo dei figli Antonio e Stefano*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XXIV/70 (2002), pp. 6-21; A. GALLI, *In Liguria verso la fine del Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa - Un protagonista del Rinascimento*, Catalogo della mostra, Brescia 2002, a cura di G. AGOSTI - M. NATALE - G. ROMANO, Milano 2002, p. 11 e sgg.; G. ROMANO, *L'incontro con il mondo nordico tra Milano e Genova*, in *Vincenzo Foppa - Un protagonista del Rinascimento*, Catalogo della mostra, Brescia 2002, pp. 114-117; *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, a cura di M. CAPELLA - G. GIANFRANCESCHI - E. LUCCHESI RAGNI, Atti del seminario internazionale di studi, Brescia (28-29 ottobre 2001), Milano 2002; M.C. GALASSI, *Disegno sottostante e stesura pittorica di Vincenzo Foppa e Ludovico Brea nel Politico della Rovere: due culture operative a confronto*, in *Vincenzo Foppa* cit., pp. 183-196; G. ZANELLI, *Una svolta rinascimentale: V. Foppa e la produzione ligure del secondo Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa* cit., pp. 223-232; G. ALGERI, *Per Carlo Braccresco: precisazioni e conferme*, in « Arte Cristiana », LXXXIX/774 (1991), pp. 163-172; A. DE FLORIANI, *Per Ludovico Brea: l'attività giovanile e matura*, in « Studi di Storia dell'Arte », 1 (1990), pp. 35-72; G.C. SCIOLLA, *Il cantiere di Nôtre Dame des Fontaines e le botteghe itineranti di Baleison e Canavesio*, in *Nôtre Dame de Fontaines. La Cappella Sistina delle Alpi Marittime*, Cuneo 1989, pp. 25-39; M. TANZI, *Proposte per Luca Bando*, in « Prospettiva », 53-56 (1988-1989), pp. 281-283; R. DE BENI, *Precisazioni su Lorenzo e Bernardino Fasolo*, in « Studi di Storia delle Arti », 9 (1997-1999), pp. 30-44; *Pittura fiamminga in Liguria - Secoli XIV-XVII*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Genova 1997; M. FONTANA AMORETTI, *Primitivi Fiamminghi in Liguria: stato di avanzamento degli studi e nuove prospettive di ricerca*, in « Au Quatre Vents », a festschrift for B.W. Meijer, a cura di A.W.A. BOSCHLOO - E. GRASMAN - G.J. VAN DER SMAN, Firenze 2002, pp. 183-190; E. PARMA, *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli XV e XVI*, Genova 2002; A. TONCINI CABELLA, *Analisi riflettografica sul trittico fiammingo di S. Pancrazio - Risultati e considerazioni*, in *Argomenti di Storia dell'Arte 1993-2003* (Quaderno della scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Genova), Genova 2004, pp. 17-25; *Primitivi Fiamminghi in Liguria*, a cura di C. CAVELLI TRAVERSO, Genova 2003.

La scultura del Cinquecento

La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento cit.; L. MÜLLER PROFUMO, *Le pietre parlanti*, cit.; R. SANTAMARIA, *L'Arte dei Marmorari a Genova. Cultura figurativa e*

conflitti corporativi tra Cinquecento e Settecento, in « Studi di Storia delle Arti », 10 (2000-2003), pp. 63-76; J.M. PALOMARO PAMARO, *Ars Marmoris in Genova e Siviglia. L'avventura dell'Occidente*, Catalogo della mostra, Genova 1988; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Genova 1989; G. DALI REGOLI, *Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Galatina 1991; B. LASCHKE, *Fra Giovan Angelo Montorsoli; ein florentiner bildbauer des 16 jahrhundert*, Berlino 1993; E. PARMA ARMANI, *Precisazioni sull'attività grafica di Guglielmo della Porta nel periodo genovese e nel primo momento romano*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti della giornata di studio, Pietrasanta 3 ottobre 1992, Firenze 1994, pp. 45-52; V. ZANI, *Nuove questioni intorno alla fase lombarda di Gian Giacomo della Porta e il problema dell'arca di S. Evasio a Casale Monferrato*, in « Prospettiva », 82 (1996), pp. 31-58; M.W. GIBBONS, *Giambologna, narrator of the Catholic Reformation*, Berkeley-London 1995; M. COLLARETA, *Le statue della cappella del Battista del duomo di Genova*, in *Le vie del marmo* cit., Firenze 1994, pp. 53-59; F.R. PESENTI, *Dal Val-soldo a Taddeo Carlone. Sculture a Genova nel secondo Cinquecento*, in « trasparenze », 20 (2003), pp. 3-26; M. BARTOLETTI, *Taddeo Carlone da Rovio: da ticinese a genovese*, in *Genova e l'Europa continentale* cit., pp. 104-116; F.R. PESENTI, *Marcello Sparzo nel Seicento tra Genova e Urbino*, in « trasparenze », 10 (2000), pp. 1-16.

La pittura del Cinquecento

La pittura in Liguria. Il Cinquecento, a cura di E. PARMA, Genova 1999; *Kunst in der Republik Genua - 1528-1815*, Catalogo della mostra, a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Frankfurt 1992; J. KLIEMAN, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1993; M. SEMINO - L. MAGNANI - G. ROTONDI TERMINIELLO, *Le facciate dipinte genovesi: conoscenza e restauro*, in « Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere », XLV (1988), pp. 287-310; *Pinacoteca di Brera - Scuole lombarda, ligure e piemontese - 1535-1799*, Milano 1989; *Disegni genovesi dal XVI al XVII secolo*. Catalogo della mostra a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze 1989; P. BOCCARDO, *Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi*, Genova 1990; *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento*, Atti del Convegno di Firenze, Firenze 1992; *Pittura fiamminga in Liguria - Secoli XIV-XVII*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Genova 1997; *Primitivi fiamminghi in Liguria*, a cura di C. CAVELLI TRAVERSO, Genova 2003; E. PARMA, *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli XV e XVI*, Genova 2002; G. ZANELLI, *Agostino Bombelli e la pittura genovese del primo Cinquecento*, in « Arte lombarda », 137/1 (2003), pp. 23-33; ID., *Cultura d'oltralpe e linguaggio toscano nell'opera di Pier Francesco Sacchi*, *Ibidem*, 123/2 (1998), pp. 18-25; ID., *Fra Lombardia, Toscana e Roma: presenze e comparse a Genova all'inizio del XVI secolo*, in « Studi di Storia dell'Arte », 14 (2003), pp. 141-172; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Genova 1989; G. GORSE, *Committenza e ambiente alla corte di Andrea Doria a Genova*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Atti del Convegno internazionale, Roma 1990, a cura di A. ESCH - C.L. FROMMEL, Torino 1995; L. LEONCINI, *Deduzioni iconografiche, linguaggio geroglifico e uso dell'antico: il caso del Ritratto Doria*, in *Il ritratto e la memoria* cit., pp. 249-261; L. ROSSI, *Dalla narrazione all'emblema: il mito di Fetonte nell'affresco "genovese" del Cinquecento*, in « Arte/Documento », 4 (1990), pp. 102-111; L. FORNILI, *Una fonte iconografica per la sala degli emblemi di Villa Centurione Musso Piantelli*, in « La Berio », XXXIX/2 (1999),

pp. 42-72; E. GAVAZZA, *Committenze e cantiere per la decorazione ad affresco*, in *Palazzo Di Negro in Banchi*, Genova, 1991, pp. 23-40; L. MAGNANI, *Caterina da Genova: immagini, visioni, raffigurazioni*, in «Quaderni Franzoniani», II/2 (1989), pp. 67-105; G. ALGERI, *L'oratorio dei Disciplinanti a Moneglia*, Genova 1989; E. PARMA, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1997; P. BOCCARDO, *La diffusione della cultura raffaellesca attraverso gli arazzi. Gli "Dei a grottesche". Doria disegnati da Perin del Vaga*, in *Raffaello e l'Europa*, Roma 1990, pp. 450-475; *Perin del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Catalogo della mostra, Mantova 2001; *Perin del Vaga, prima, durante, dopo*, Atti della giornata internazionale di studio, Genova (26-27 maggio 2001), a cura di E. PARMA, Genova 2004; F.R. PESENTI, *Per discutere circa il tema dell'affresco con "Giove" di Perin del Vaga nel palazzo del Principe a Genova*, in «Trasparenze», 24 (2004), pp. 3-14; H. CHAPMANN, A "modello" by G.B. Castello il Bergamasco, in «The Burlington Magazine», LXXXVII/1104 (1995), pp. 170-172; M. NEWCOME, *Drawing by Il Bergamasco for his paintings in the Grimaldi Chapel*, in «Master Drawings», XXXIII/4 (1995), pp. 414-417; S. FRATTINI, *L'iconografia del "Concilio degli Dei". I cieli ad affresco di G.B. Castello e L. Cambiaso nei palazzi Grillo e Serra di Genova*, in «Arte Lombarda», 137/1 (2003), pp. 35-39; F. CHECA CREMADES, *Pittori genovesi al servizio del re di Spagna: dal Bergamasco a Luca Cambiaso*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 89-105; L. MAGNANI, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova 1995; ID., *Luca Cambiaso "pintor famoso". "facilissimo en el arte"*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 109-125; B. DE MARCO, *Luca Cambiaso e l'antico: cicli pittorici genovesi*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 55-72; R. LOPEZ TORRIJOS, *Nuevos documentos sobre pintores genoveses (Piaggio, Cambiaso, Semino)*, in «Studi di Storia delle Arti», 9 (1997-1999), pp. 307-316; F. RAGAZZI, *Il santuario delle Grazie a Chiavari. Gli affreschi di Teramo Piaggio e Luca Cambiaso*, Genova 1992; E. BLAZQUEZ MATEOS, *La pintura de paisaje genovesa en el Renacimiento hispano*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 27-42; M. NEWCOME SCHLEIER, *Affreschi genovesi nell'Escorial*, in *Los frescos italianos de el Escorial*, a cura di M. DI GIAMPAOLO, Madrid 1993, pp. 40-97; C. GARCÍA - FRIAS CHECA, *Artisti genovesi nella pittura decorativa del monastero di San Lorenzo all'Escorial*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 127-143; S. CAUSA, *Rivendicazione di un Granello in Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di F. Bologna*, a cura di F. ABBATE e E. SRICCHIA SANTORO, Catanzaro 1995, pp. 163-167; F.R. PESENTI, *Gli inizi di Ottavio Semino*, in «Studi di Storia delle Arti», numero speciale in onore di E. Gavazza (2003), pp. 93-102.

La scultura della prima metà del Seicento

La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento, II, Genova 1988; V. BELLONI, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova 1988; ID., *Scritti e cose d'arte genovese*, Genova 1988; M.G. SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del '600 e del '700*, in *Storia dell'arte in Sardegna*, Nuoro 1991; M. BARTOLETTI, *Documenti inediti sull'attività di alcuni "scultori di marmi" lombardi e ticinesi nei territori di Ventimiglia, San Remo e Taggia nel Sei e Settecento*, in «Quaderni Franzoniani», III/2 (1990), pp. 91-127; F. FRANCHINI GUELFI, *Maria Divina Maestra. Un'iconografia mariana per gli Scolopi in Liguria*, in «Arte Cristiana», XLI/817 (2003), pp. 273-278.

La pittura della prima metà del Seicento - Gli apporti esterni

M.C. GALASSI, *Simone Balli ed altri toscani "riformati" a Genova all'inizio del naturalismo secentesco*, in «Studi di Storia dell'Arte», II (1991), Todì, pp. 145-165; ID., *Su alcuni mo-*

nocromi di Aurelio Lomi - Finalità e tipologie, in « Studi di Storia delle Arti », 9 (1997-1999), pp. 80-95; P. CAROFANO - R.P. CIARDI - M.C. GALASSI, *Aurelio Lomi, maniera e innovazione*, Pisa 1989; A. AMBROSTINI, *Benedetto Brandimarte in La pittura a Lucca nel primo Seicento*, Catalogo della mostra, Lucca 1994, pp. 150-160; H. BRISTOCKE, *Giulio Cesare Procaccini: ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, in « Revue de l'art », 85 (1989), pp. 45-50; *Procaccini, Cerano, Morazzone. Dipinti lombardi del primo Seicento nelle civiche collezioni genovesi*, a cura di C. DI FABIO, Catalogo della mostra, 1997; M. FRANZONE, *Due dipinti inediti della serie dei "Dodici apostoli" di G.C. Procaccini: "S. Bartolomeo" e "San Pietro"*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XXIV/70 (2002), pp. 22-25; V. FARINA, *Giovan Bernardino Azzolino: il mancato soggiorno genovese e l'interesse per Ribera*, in « Prospettiva », 93-94 (1999), pp. 158-164; M. NEWCOME SCHLEIER, *Orazio Gentileschi a Genova in Orazio e Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra (Roma, New York, Saint Louis), a cura di K. CHRISTIANSEN - J.W. MANN, Milano 2001, p. 170 e sgg.; E. GIFFI PONZI, *Gentileschi a Genova: un nuovo dipinto e alcune considerazioni sulla cronologia delle opere*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XVI/47-49 (1994), pp. 51-66; V. FARINA, *Un'ipotesi per il soggiorno genovese di Simon Vouet*, in « Napoli nobilissima », s. V., II/I-IV (2001), pp. 47-70; L. PERICOLO, *Simon Vouet a Genova, in Genova e la Francia cit.*, pp. 90-107; *Il tempo di Rubens. Da Anversa a Genova. Opere del Seicento fiammingo*, Catalogo della mostra, Genova 1987, Milano 1987; D. PESCARMONA, *Tre dipinti seicenteschi e restauri in Alto Lazio*, in « Arte Lombarda », 117/2 (1996), pp. 99-102; P. DONATI, *Le sette opere di Misericordia di Cornelio De Wael*, Genova 1988; C. DI FABIO, *Daniel van den Dyck fra Rubens e Strozzi. La "Cena in casa di Simone" di Palazzo Bianco*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XVI/47-49 (1994), pp. 67-74; GIFFI PONZITI, *Due dipinti di Gerard van Honthorst a Genova*, in « Bollettino d'Arte », LXXXVI/60 (1990), pp. 95-98; G. PAPI, *Novità sul soggiorno di Gerard van Honthorst*, in « Paragone », XLI/479 (1990), pp. 47-68.

La pittura nella prima metà del Seicento - I pittori locali

F.R. PESENTI, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986; *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987; *La pittura del '600 a Genova* a cura di P. PAGANO e M.C. GALASSI, Milano 1988; *Barocco mediterraneo - Genova, Napoli, Venezia nei Musei di Francia*, Catalogo della mostra a Napoli, Napoli 1989; *Genova nell'Età Barocca*, Catalogo della mostra, a cura di E. GAVAZZA e G. ROTONDI TERMINIELLO, Milano 1992; *Kunst in der Republik Genua, 1528-1815*, catalogo della mostra a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Frankfurt 1992; *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, Catalogo della mostra, a cura di S. BARNES - P. BOCCARDO - C. DI FABIO - L. TAGLIAFERRO, Milano 1997; *Genua tempu fà. Tableaux de Maîtres actifs à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle*, Catalogo della mostra a Monaco - Montecarlo, a cura di T. ZENNARO, 1997; P. BOCCARDO, *Genoa and the Genoese at the Time of Van Dyck*, in *Antoine van Dyck 1599-1641*, Catalogo della mostra a cura di C. BROWN e H. Vlieghe, Anversa-Londra 1999, pp. 49-57; G. FINALDI - S. KORMAN, *Baroque Painting in Genoa*, London 2002; *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Catalogo della mostra, a cura di P. BOCCARDO, Ginevra-Milano 2004; R.P. CIARDI, *Rapporti tra Liguria e Toscana fra XVI e XVII secolo*, in « Studi di Storia delle Arti », numero speciale in onore di Ezia Gavazza (2003), pp. 31-42; A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura genovese in Spagna nel Seicento*, in *Genova e la Spagna cit.*, pp. 207-219; R. CONTINI, *La pittura genovese del Seicento in Germania e in Svizzera*, in *Genova e l'Europa continentale cit.*, pp. 134-157; *Disegni genovesi dal XVI al XVII secolo*, Catalogo della mostra, a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze 1989; *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento*, Giornate di

Studio (9-10 maggio 1989), Firenze 1992; *Genoa: Drawings and Prints 1530-1800*, a cura di C. BAMBACH and N.M. ORENSTEIN, Metropolitan Museum, New York 1996; C. MONBEIG GOGUEL, *Dessins génois: Paggi, Benso, Castello, Strozzi*, in *Per Luigi Grassi, Disegno e disegni*, a cura di A. FORLANI TEMPESTI, Rimini 1998, pp. 230-241; P. BOCCARDO, *I grandi disegni italiani del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso*, Milano 1999; E. GAVAZZA - L. MAGNANI - G. ROTONDI TERMINIELLO, *Disegni genovesi, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi*, Milano 2002; *Luoghi del Seicento genovese, Spazi architettonici, Spazi dipinti*, a cura di L. PITTARELLO, Bologna 1992; L. PESSA, *La collezione Torriglia a Chiavari*, Genova 1995; L. MAGNANI, *I Doria e il Carmelo di Loano*, in «Quaderni Franzoniani», IX/2 (1996), pp. 407-422; *L'oratorio di S. Giacomo della Marina*, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Genova 1996; A. GRISERI, *La natura morta in Liguria*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, I, Milano 1989, pp. 100-141; F. VAZZOLER, «anche dagli scogli nascono pennelli...»: *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli "Argomenti" dei "Giochi di Fortuna", 1655*, in «Studi di Storia delle Arti», 7 (1991-1994), pp. 35-62; A. ORLANDO, *Ritrattisti genovesi del Seicento. "Punti fermi", aggiunte, precisazioni*, in «Paragone», 36/613 (2001), pp. 18-38; V. FARINA, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002; L. MAGNANI, *Immagini e retorica gesuitica: gli artisti genovesi*, in *I Gesuiti tra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del Convegno, Genova 1991, a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», V/2, 1992), pp. 277-294; L. MAGNANI, *Immagini della Vergine nella rappresentazione per il culto, per la devozione privata e per la pietà popolare*, in «Quaderni Franzoniani», IV/2 (1991), pp. 277-294; L. MAGNANI, *Iconografia agostiniana in Liguria: continuità e innovazioni*, in *Gli Agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo e Età moderna*, Atti del Convegno internazionale, Genova 1993, a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», VII/2, 1994), II, pp. 147-186; L. STAGNO, *Le figure di Tobio e Tobia nella rappresentazione pittorica della prima metà del Seicento a Genova*, in «Arte Cristiana», LXXXIII/770 (1995), pp. 353-364; ID., *Episodi apocrifi dell'infanzia di Mosè nella pittura del XVII secolo a Genova*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 83-96; R. ERBENTRAUT, *Der Genueser Maler Bernardo Castello. Leben und Olgemälde*, Freren 1989; M. NEWCOME SCHLEIER, *Drawings by Tavarone in Berlin*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 32 (1990), pp. 203-207; P.M. LUKEHART, *Delineating the Genoese Studio: "giovanì accartati" or "sottopadre"?*, in *The Artist's Workshop*, Atti del Simposio (Washington 1989), a cura di P.M. LUKEHART («Studies in the history of Arts», 38, 1993), pp. 37-58; M. NEWCOME, *Drawings and printings by G.B. Paggi*, in «Antichità viva», XXXIV/1-2 (1995), pp. 14-21; M.C. GALASSI, *La strage degli innocenti di Giovanni Battista Paggi per Gio. Carlo Doria: un abbozzo inedito e qualche ipotesi per una "nobile gara"*, in *L'arte nella storia - Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 369-377; *Bernardo Strozzi*, Catalogo della mostra, a cura di E. GAVAZZA - G. NEPI SCIRÉ - G. ROTONDI TERMINIELLO, Milano 1995; L. MORTARI, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995; W.R. REARICK, *Bernardo Strozzi: un aggiornamento*, in «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 20 (1996), pp. 229-230; E. GAVAZZA - G. ROTONDI TERMINIELLO, *Bernardo Strozzi post 1995*, in *L'arte nella storia*, Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla, Milano 2000, pp. 195-199; E. GAVAZZA, *Gli affreschi di Bernardo Strozzi per la Casa dei Doria a Genova*, in *Per la Storia dell'Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. PASCULLI FERRARA, Roma 2004, pp. 141-146; M. NEWCOME SCHLEIER, *Gli affreschi ritrovati di Bernardo Strozzi*, in *Il palazzo Niccolosio Lomellino di Strada Nuova a Genova*, a cura di G. BOZZO - B. MERLANO - M. RABINO, Milano 2004, pp. 31-42; D. FIASSELLA, *Catalogo della mostra*, a cura di P. DONATI, Genova 1990;

M. NEWCOME, *Drawings and paintings by Domenico Fiasella* in «Paragone», s. III, 543-545/1-2 (1995), p. 41 e sgg.; F. CAPPELLETTI, *Two Roman paintings by Domenico Fiasella*, in «Burlington Magazine», 140 (1998), pp. 28-30; E. LINARDO, *Ipotesi interpretative di Palazzo Lomellini Patrone alla luce delle fonti ebraiche*, in «Studi di Storia delle Arti», 9 (1997-1999), pp. 143-153; R. SANTAMARIA, *Il potere rappresentato: il disegno preparatorio per l'opera di Domenico Fiasella che "non lascia partir da sé alcuno, che non la giudichi degna d'eternità"*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XXII/65 (2000), pp. 140-144; C. DI FABIO, *Affreschi della villa Gentile-Bickley di Cornigliano: contributo al catalogo di Andrea Ansaldo*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XX/28-30 (1998), pp. 85-98; P. DONATI, *Pittori a Genova dal 1620 al 1630. Esordi e congedi*, in «Bollettino d'Arte», LXXVII/74-75 (1992), pp. 107-122; M. BARTOLETTI, «*Perillustri Domino Juli: un profilo dell'attività di Giulio Benso nell'abbazia di Weingarten*, in *Genova e l'Europa* cit., pp. 84-103; M. BARTOLETTI - L. DAMIANI CABRINI, *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997; A. MORANDOTTI, *Gli esordi naturalistici di G.B. Carlone tra Genova e Milano*, in «Nuovi Studi», VI-VII/9 (2001-2002), pp. 161-167; F.R. PESENTI, *Giovan Maria Bottallo a Napoli e a Genova*, in «Quaderni di Palazzo Te», 6 (1999), pp. 32-41; C. DI FABIO, *Il ritratto di Gerolamo Gallo, musicista della Cappella Ducale di Genova e altre aggiunte al catalogo di Luciano Borzone*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XVIII/52-53-54 (1996), pp. 47-63; E. GAVAZZA, *Un poeta nello studio di un pittore: Pier Giuseppe Giustiniani e Luciano Borzone. La visione barocca di una stanza d'artista*, in «Studi di Storia delle Arti», 10 (2000-2003), pp. 129-137; A. ACORDON, *Per una cronologia dell'"Estasi e stimate di San Francesco" di Varese Ligure di G.A. De Ferrari. Cenni al rapporto tra il pittore e le teorie artistiche della Controriforma*, in *Annali delle Biblioteche e dei Musei Civici della Spezia*, La Spezia 2000, pp. 108-129; T. ZENNARO, *Sull'attività giovanile di Gioacchino Assereto*, in «Paragone», XLVI/4 (1995), pp. 21-61; M. AUSSERHOFER, *Genuesische Historienmalerei: Gioacchino Assereto und die Kreuzzüge* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI/1-2 (1997), pp. 119-143; P. DONATI, *Orazio De Ferrari*, Genova 1997; F.R. PESENTI, *Non Strozzi ma Orazio De Ferrari*, in *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento*, Studi di Storia dell'arte in onore di Egidio Martini, Venezia 1999, pp. 116-119; J.K. OSTROWSKI, *Studi sui disegni di Sinibaldo Scorza al Museo Czartoryski di Cracovia: serie "Allegorie dei mesi"*, in *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento* cit., pp. 117-134; G. ZANELLI, *Antonio Travi e la pittura di paesaggio a Genova nel 600*, Genova 2001; A. ORLANDO, *Antonio Maria Vassallo*, Genova 1999; ID., *Aggiornamenti per il più fiammingo dei naturamortisti genovesi: Anton Maria Vassallo (con novità sulla data di nascita e di morte)*, in *Argomenti di Storia dell'Arte 1993-2003* cit., pp. 71-82; *Il genio di G.B. Castiglione il Grechetto*, Catalogo della mostra, Genova 1990; S. PARODI, *L'entrata nell'arca tra allegoria sacra e apologo morale nell'area del Grechetto*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 73-82; M. NEWCOME, *Castiglione in the 1630 s*, in «Nuovi Studi», 2 (1996), pp. 59-66; P. CILIBERTO, *La raffigurazione della melanconia di G.B. Castiglione il Grechetto: tradizione e modernità nelle elaborazioni secentesche di una allegoria antica*, in «Studi di Storia delle Arti», 10 (2000-2003), pp. 77-92; L. MAGNANI, *Le "Christ chassant les marchands du Temple" de Giovanni Benedetto Castiglione au Musée du Louvre*, in «Revue du Louvre», 3 (2003), pp. 50-59.

INDICE

† *Franco Croce*, La letteratura dal Duecento al Quattrocento

1. Introduzione	pag.	5
2. Il Duecento. I poeti in provenzale	»	8
3. Jacopo da Varagine	»	12
4. L'Anonimo Genovese	»	14
5. Il Trecento e il Quattrocento	»	22

Simona Morando, La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento

1. Il Cinquecento. La ricerca di un'identità tra storia e poesia	»	27
2. Un passaggio fondamentale: l'attesa del Tasso a Genova, l'Accademia degli Addormentati	»	36
3. Quale letteratura barocca per la Liguria?	»	39
4. Il secolo d'oro dei poeti: Chiabrera, Imperiale, Cebà, Grillo e altre voci notevoli	»	40
5. Il secolo d'oro dei prosatori: Brignole Sale, Marini, Assarino, Frugoni e altre voci notevoli	»	51
6. Il declino del secolo d'oro	»	61
Nota bibliografica	»	62

Franco Arato, Il Settecento letterario

1. Arcadi e gesuiti	»	65
2. Le ragioni dell'erudizione	»	77
3. Poesia e filosofia	»	80
4. L'Arcadia in rivolta?	»	86
Nota bibliografica	»	91

Federica Merlanti, La letteratura in Liguria fra Ottocento e Novecento

I. L'Ottocento

1. Dalla Restaurazione all'Unità d'Italia	pag.	93
2. Anton Giulio Barrili	»	98
3. Remigio Zena	»	102
4. Fra simbolismo, <i>liberty</i> e crepuscolarismo	»	105

II. Il Novecento

1. « La Riviera Ligure » e i suoi poeti	»	108
2. I maestri del Novecento ligure	»	114
3. Dalla Liguria al mondo, e ritorno	»	128
4. L'altra storia: la Liguria e i suoi narratori	»	134
Nota bibliografica	»	141

Giovanna Petti Balbi, La cultura storica in età medievale

I. La memoria cittadina

1. Caffaro	»	148
2. I continuatori	»	155
3. Iacopo Doria	»	158

II. Dalla storia al mito

1. Iacopo da Varagine	»	162
2. Epigoni duecenteschi	»	166

III. L'ambiente umanistico-cancelleresco

1. Giorgio Stella	»	167
2. La pubblica storiografia nel Quattrocento	»	173

IV. Tra storia e propaganda

1. La pubblicistica	»	176
2. Iacopo Bracelli	»	178
3. Le altre voci	»	181

V. La volgarizzazione della memoria cittadina

1. Agostino Giustiniani	pag. 184
Nota bibliografica	» 187

Fiorenzo Toso, Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria

1. La formulazione retorica di una originalità	» 191
2. Una collocazione incerta	» 192
3. L'orizzonte prelatino e la romanizzazione	» 194
4. La frattura verso nord e il centro genovese	» 195
5. Il Duecento e l'affermazione del volgare	» 197
6. Il Trecento e <i>lo jairo vorgà çenoeyse</i>	» 200
7. Il Quattrocento tra <i>jairo vorgà</i> e lingua <i>italam nostram</i>	» 202
8. Una lingua del mare	» 204
9. Il Cinquecento e la ricerca della norma	» 205
10. Plurilinguismo e pluriglossia nel Seicento	» 208
11. Il Settecento da De Franchi al momento rivoluzionario	» 210
12. Una nuova espansione in oltremare	» 212
13. L'annessione al Regno di Sardegna e il regionalismo culturale	» 213
14. La diglossia ottocentesca	» 215
15. I progressi dell'italianizzazione e la reazione regionalista	» 217
16. Genovese e italiano nella società del Novecento	» 219
17. Gli ultimi decenni	» 221
Nota bibliografica	» 223

Bianca Maria Giannattasio, L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze

Premessa	» 231
1. Gli antefatti	» 231
2. L'antiquaria e l'erudizione: secoli XV-XVIII	» 233
3. L'Ottocento: la sopravvivenza dell'antiquaria e la nascita delle scienze archeologiche	» 242

4. Tra Ottocento e Novecento: verso le scienze archeologiche	pag.	249
5. Il Novecento: archeologia e scienze archeologiche	»	255
Nota bibliografica	»	261
<i>Rossella Pera</i> , Il collezionismo numismatico a Genova e in Liguria: alcuni aspetti	»	265
Nota bibliografica	»	295
<i>Oswaldo Raggio</i> , Dalle collezioni naturalistiche alle istituzioni museografiche		
Prefazione	»	309
1. Socialità aristocratica e collezioni naturalistiche	»	310
2. Le collezioni dell'Università: professori e « dilettanti »	»	325
3. Collezioni scientifiche e istituzioni museografiche: dal patronage privato al patrimonio pubblico	»	340
4. Positivismo naturalistico e patrimonio storico-artistico	»	352
Nota bibliografica e archivistica	»	365
<i>Maria Rosa Moretti</i> , Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)		
I. Secoli XIII-XV		
1. Musica sacra e devozionale	»	379
2. Musica profana e strumentale	»	382
II. Secoli XVI-XVII		
1. Le cappelle polifoniche	»	385
2. Musica per il doge	»	391
3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare	»	394
4. Musica e teatro	»	398
5. Cappelle musicali liguri	»	401
6. In Italia e in Europa	»	405

III. Secoli XVIII-XIX

1. Il violino a Genova	pag. 409
2. Musica strumentale	» 412
3. Il melodramma	» 422
4. Musica sacra	» 437
5. Ricerca storica	» 442
6. L'insegnamento della musica	» 445
7. Musica vocale e strumentale in Liguria	» 451
8. Il melodramma in Liguria	» 456
Nota bibliografica	» 460

Franco Vazzoler, Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocratica

1. Dalla strada alla sala teatrale	» 471
2. Commedie e tragedie fra tentativi di moralizzazione e impegno civile	» 474
3. Chiabrera e il travestimento pastorale	» 477
4. Fra letteratura e teatro	» 480
5. Anton Giulio Brignole Sale e la sua cerchia: equivoci della politica ed equivoci della scena	» 482
6. Il trionfo del melodramma	» 484
7. L'attività teatrale nell'ambito del Collegio dei Gesuiti	» 486
8. Il Settecento	» 486
9. Il libro di teatro fra pratica della scena e lettura domestica	» 489
10. Epilogo	» 491
Nota bibliografica	» 492

Eugenio Buonaccorsi, Dalla scena della borghesia allo spettacolo della post-modernità

I. Scenari dell'Ottocento in Liguria	» 493
1. Il primo Ottocento	» 494
2. Intorno all'Unità	» 502

3. Il tardo Ottocento	pag. 531
-----------------------	----------

II. Novecento fra tradizione e innovazione

1. L'esordio del secolo sotto il segno della tradizione	» 536
2. Un "grottesco" isolato	» 539
3. Un panorama frastagliato	» 540
4. La scena del secondo dopoguerra: il vecchio e i giovani	» 542
5. Anche gli autori svoltano: nuovo spiritualismo e dintorni	» 543
6. Tra neorealismo e realismo critico	» 547
7. Un mattatore rivaluta il dialetto	» 551
8. Storie di ieri per la Storia di oggi	» 555
9. L'avanguardia esiste	» 557
10. Un bilancio provvisorio	» 559
Nota bibliografica	» 562

Franco Renzo Pesenti, La scultura e la pittura dal Duecento alla metà del Seicento

I. Dal Medioevo al Rinascimento

1. La scultura del Due-Trecento	» 567
2. La pittura del Due-Trecento	» 577
3. La scultura del Quattrocento	» 585
4. La pittura del Quattrocento	» 592

II. Dal Manierismo al Barocco

1. La scultura del Cinquecento	» 604
2. La pittura del Cinquecento	» 614
3. La scultura della prima metà del Seicento	» 635
4. La pittura della prima metà del Seicento. Gli apporti esterni	» 641
5. La pittura della prima metà del Seicento. I pittori locali	» 656
Nota bibliografica	» 689

Alessandra Cabella, Scultura e Pittura del secondo Seicento e del Settecento

1. La Scultura	pag. 697
2. La Pittura	» 702
Nota bibliografica	» 711

<i>Caterina Olcese Spingardi</i> , La cultura figurativa a Genova e in Liguria dall'inizio dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale	» 721
Nota bibliografica	» 733



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncuh*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo