

Arti visive e patrimonio culturale

Responsabile Collana

Lauro Magnani (Università di Genova)

Comitato scientifico

Maria Giulia Aurigemma

(Università di Chieti)

Arnauld Brejon de Lavergnée (Conservateur général du patrimoine)

Marcello Fagiolo

(Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma)

Peter Lukehart

(National Gallery of Art, CASVA Department)

Giuseppe Pavanello

(Università di Trieste)

Serena Romano (*Universitè de Lausanne*)

Paolo Rusconi

(Università di Milano)

Immaculada Socias

(Universitat de Barcellona)

Chen Wangheng (Wuhan University)

Genova barocca

Opere, artisti, territorio

a cura di Giacomo Montanari





è il marchio editoriale dell'Università di Genova



© 2022 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-153-7 (versione a stampa) ISBN: 978-88-3618-154-4 (versione eBook)

Pubblicato a luglio 2022

Realizzazione Editoriale
GENOVA UNIVERSITY PRESS

GENOVA UNIVERSITITICESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it https://gup.unige.it



Stampato rispettando l'ambiente da www.tipografiaecologicakc.it Tel. 010 877886

Autori delle schede:

Matteo Capurro: schede 7, 8, 25 Giorgio Dellacasa: schede 18, 45, 46 Ambra Larosa: schede 12, 31, 41

Giacomo Montanari: schede 1, 3, 11, 14, 22, 24, 26, 28, 30, 34, 35, 42, 43,

44, 49, 50

Fabio Obertelli: schede 15, 23, 37 Margherita Orsero: schede 16, 38

Martina Panizzutt: schede 10, 13, 17, 27, 48 Pietro Toso: 2, 4, 5, 6, 9, 19, 20, 21, 33, 36, 39, 47

Beatrice Zulian: 29, 32, 40

Progettazione e curatela scientifica: Giacomo Montanari

Coordinamento: Pietro Toso

Apparati bibliografici: Matteo Capurro

Crediti fotografici

Autori delle immagini relative alle schede

Fabio Bussalino: schede 1, 4, 5, 18, 19, 28, 30, 47 Laura Guida: schede 2, 3, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 43, 44, 45, 48, 49, 50 Luigino Visconti: schede 21, 34, 40, 41, 42

Le immagini alle schede numero 37, 46 sono pubblicate su concessione del Ministero della Cultura, Gallerie Nazionali della Liguria, Palazzo Spinola di Pellicceria ©MIC – Gallerie Nazionali della Liguria

Le immagini alla scheda numero 7 sono pubblicate su concessione del Ministero della Cultura Museo di Palazzo Reale di Genova ©MIC – Palazzo Reale di Genova

Le immagini alle schede numero 8, 14, 15, 17 sono pubblicate su concessione del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti

Le immagini alla scheda numero 29 sono pubblicate su concessione dell'Istituto Emanuele Brignole – Albergo dei Poveri di Genova Le immagini alla scheda numero 39 sono pubblicate su concessione di Banca CARIGE

Le immagini alle schede numero 6, 12, 20, 25, 34, 40 sono pubblicate su concessione del Comune di Genova, Musei di Strada Nuova.

Le immagini alle schede numero 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 16, 18, 19, 23, 24, 27, 28, 30, 33, 36, 41, 42, 47, 49, 50 sono pubblicate su concessione della Diocesi di Genova

Le immagini alla scheda 32 sono pubblicate su concessione di Villa del Principe-Palazzo di Andrea Doria © ADP s.r.l

Si ringraziano per l'aiuto, il supporto e la disponibilità che hanno reso possibile la realizzazione di questo libro:

P. Giuseppe Amigoni, S.E. Niccolò Anselmi, Patrizia Berninsone, Raffaella Besta, Valentina Borniotto, Fabio Bussalino, M. Mario Capurro, Carlo Clavarino, Andrea Costi, P. Andrea Decaroli, P. Mauro De Gioia, P. Michele Goegan, P. Giacomo Maria Gros, Laura Guida, Alfredo Majo, Annamaria De Marini, Grazia Di Natale, Maria Clelia Galassi, Barbara Grosso, Lauro Magnani, Anna Manzitti, D. Alexandro Moreno, Costanza Orsi, Lucia Perroni, Andrea Pirrone, Vincenzo Pittaluga, Margherita Priarone, Anna Ratto, Gian Luigi Ravera, D. Pietro Rossi, Daniele Sanguineti, Marco Sinesi, Giulio Sommariva, Elisa Spinoglio, Laura Stagno, D. Gian Domenico Torre, Fiorenzo Toso, Luigino Visconti.

Istituto Emanuele Brignole – Albergo dei Poveri di Genova; Università di Genova – Scuola di Scienze Umanistiche; Diocesi di Genova – Ufficio Beni Culturali; Musei di Strada Nuova; Accademia Ligustica di Belle Arti; Villa del Principe – Palazzo di Andrea Doria; Hi-Fi Prestige; Famiglia Durazzo; Fondazione Palazzo Ducale per l'Arte e la Cultura; Comunità di Sant'Egidio; Associazione Amici di Santa Maria di Castello; Oratorio di San Giacomo della Marina; Associazione Palazzo Nicolosio Lomellino; Palazzo Centurione Cambiaso Pitto; Gallerie Nazionali della Liguria – Palazzo Spinola di Pellicceria; Museo del Palazzo Reale di Genova; Banca CARIGE; Parrocchia di San Siro di Nervi; Gruppo BPM; Chiesa carmelitana di Sant'Anna; Santuario di San Francesco da Paola; Ordine di Sant'Agostino – Genova; Fondazione Spinola.

INDICE

Il potere delle immagini: Genova barocca come labora	atorio	13 – Andrea Ansaldo		
per una Public Art History 11		Sant'Ambrogio caccia Teodosio – c. 1620		
di Giacomo Montanari		14 – Gioacchino Assereto <i>Martirio di San Bartolomeo</i> – c. 1630	72	
Opere 1605/1755 1 – Pietro Paolo Rubens		15 – Giovanni Andrea De Ferrari Adorazione dei pastori – 1638	76	
Circoncisione – 1605	22	16 – Alessandro Algardi		
2 – Giovanni Battista Paggi	22	Cappella Franzone – 1677/1693	80	
Viatico di San Girolamo – 1620	26	17 – Domenico Fiasella		
3 – Gerrit van Honthorst (Gherardo delle Notti)		La morte di Meleagro – 1625/1635	84	
Cristo incorona Santa Teresa d'Avila – 1614	30	18 – Giulio Benso Annunciazione – 1638/1640	88	
4 – Guido Reni	2/		00	
Assunzione della Vergine – 1617	34	19 – Luciano Borzone	02	
5 – Giulio Cesare Procaccini		Adorazione dei pastori – 1650	92	
Ultima Cena – 1618	38	20 – Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino <i>Cleopatra morente</i> – 1648	96	
6 – Cornelis de Wael Sette opere di misericordia:		•		
Visitare gli infermi – c. 1642	40	21 – Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto <i>Adorazione dei Pastori</i> – 1645	100	
7 – Jan Roos (Giovanni Rosa)		22 – Giovanni Battista Carlone		
Narciso alla fonte – c. 1630	44	Clorinda salva Olindo e Sofronia – c. 1648	104	
8 – Bartolomeo Biscaino		23 – Orazio De Ferrari		
Sacra famiglia con uva – c. 1650	48	San Giacomo e la Vergine del Pilar – 1647	108	
9 – Simon Vouet		24 – Stefano Magnasco		
Crocifissione – 1622	52	Crocifisso dei Martiri – 1660	112	
10 – Orazio Gentileschi		25 – Giovanni Battista Langetti		
Annunciazione – 1622	56	Suicidio di Catone Uticense – c. 1655	116	
11 – Bernardo Strozzi		26 – Valerio Castello		
La Vergine con i SS. Chiara, Erasmo e Nicolò		Galleria del Ratto di Proserpina – 1655	120	
(La Madonna dei Marinai) – 1620/1621	60	27 – Anton Maria Vassallo		
12 – Antoon Van Dyck		2/ – Anton Maria vassano Maria dona lo scapolare		
Ritratto di Anton Giulio Brignole Sale – 1627	64	a San Simone Stock – c. 1650	124	

128	La lupa con Romolo e Remo – 1707	174
132	41 – Paolo Gerolamo Piola <i>Cappella della Torre</i> – 1718	178
136	42 – Bernardo Schiaffino <i>Madonna della Cintura</i> – 1718	182
140	43 – Domenico Parodi <i>Trionfo di Bacco</i> – 1720	186
• / /	44 – Jacopo Antonio Ponzanelli <i>Giovanni Battista Brignole</i> – 1688	190
	45 – Francesco Baratta Enea e Anchise – 1723/1726	194
	46 – Sebastiano Galeotti Convito di Amore e Psiche – 1734/1736	198
-	47 – Anton Maria Maragliano San Pasquale Baylon in estasi	202
-	48 – Lorenzo De Ferrari	202
164	49 – Pasquale Bocciardo	210
160	50 – Francesco Maria Schiaffino <i>Sant'Anna</i> – 1755	214
172	Bibliografia	218
	132 136 140 144 148 152 156 160 164	128 La lupa con Romolo e Remo – 1707 41 - Paolo Gerolamo Piola 132 Cappella della Torre – 1718 42 - Bernardo Schiaffino Madonna della Cintura – 1718 136 Madonna della Cintura – 1718 43 - Domenico Parodi Trionfo di Bacco – 1720 44 - Jacopo Antonio Ponzanelli Giovanni Battista Brignole – 1688 144 45 - Francesco Baratta Enea e Anchise – 1723/1726 148 46 - Sebastiano Galeotti Convito di Amore e Psiche – 1734/1736 152 47 - Anton Maria Maragliano San Pasquale Baylon in estasi di fronte al Sacramento – 1735 48 - Lorenzo De Ferrari Prometeo da vita alla statua – c. 1730 49 - Pasquale Bocciardo San Siro – 1750 50 - Francesco Maria Schiaffino Sant'Anna – 1755 168

40 – Francesco Biggi (su progetto di Domenico Parodi)

28 – Filippo Parodi

Il potere delle immagini: Genova barocca come laboratorio per una Public Art History

di Giacomo Montanari

«Quando tutti fanno gli storici, è forse il momento che gli storici, per ristabilire un equilibrio, si mettano a raccontare le storie»¹.

Tiziano Mannoni

Come si può sintetizzare un fenomeno complesso come la vita culturale e artistica di una città, estesa sullo spazio di un secolo, in un solo libro? È semplicemente impossibile ed è, credo, questa impossibilità a spingere a scegliere delle tracce, dei percorsi o – per meglio dire – dei criteri per provare a raccontare questo meraviglioso ecosistema culturale che fu Genova durante il XVII secolo. Il primo criterio è senza dubbio quello della dinamica dell'arte figurativa: un fenomeno culturale di portata globale come il barocco, infatti, visse in tutti i risvolti della cultura e della società del Seicento, dalla musica, alla letteratura, all'architettura, per arrivare alle dinamiche sociali e della vita quotidiana, come la lingua o la cucina, solo per fare due esempi. Scegliere di prendere in considerazione le immagini significa, dunque, restringere vertiginosamente il campo a una tessera del mosaico, a un fotogramma dell'intera – lunghissima – pellicola che è bene, però, tenere sempre presente come sfondo dei propri ragionamenti, per non incorrere nella tendenza – spesso praticata dagli

storici dell'arte - di identificare ciò che ci è sopravvissuto in maggiore e più quantificabile misura, con ciò che era – in quel secolo – il fattore di maggior momento per la società contemporanea. Resta il fatto, però, che nelle immagini s'incarnano dinamiche sociali, antropologiche e culturali che difficilmente riescono – in altro modo – a sopravvivere all'oblio dei secoli. Attraverso la lettura dei manufatti artistici, siano essi pittorici o scultorei, diventa quindi possibile aprire una finestra su una realtà diversa dalla nostra, guidati dalle scelte degli artisti e dalle volontà dei committenti, recettori straordinari del gusto, delle passioni, delle tragedie e delle storie di società scomparse. L'opera d'arte svolge, così, il ruolo di documento: la sua lettura accompagna a comprendere i contesti e - al contempo - riceve dal contesto senso e significato. Da ciò, naturalmente, non può essere disgiunto il linguaggio artistico: il vocabolario stilistico dei singoli interpreti che vennero chiamati a concretare sulla tela, nel marmo, nel legno o nel bronzo quelle idee, quelle storie e quelle

¹T. Mannoni, Il fantasma della Ripa. Un Archeodramma in tre atti e un finale, Genova, Sagep, 1994, p. 7.

sensazioni che premevano per assumere una forma comunicativa idonea a essere letta da un pubblico. Il secondo criterio, dunque, è quello del catalogo: una selezione di cinquanta protagonisti tra i più significativi della storia artistica genovese e una scelta spietata di una singola opera rappresentativa del loro operato. Le motivazioni per una così crudele reductio ad unum nei confronti di interpreti che avrebbero certamente meritato più focus sulla propria produzione artistica sono molteplici. Eppure, credo che la più significativa sia che questo volume non ha alcuna pretesa di essere completo, ma – al contrario – si propone di essere un insieme di incompleti spunti alla conoscenza del territorio genovese e del suo momento di apice nella stagione del barocco. Una sorta di collezione di quelle accelerazioni impresse da pennelli e scalpelli lungo lo spazio di centocinquant'anni di storia genovese. Cosa sia e quanto ricca sia stata la 'Genova Barocca' è stato dimostrato nell'epocale mostra del 1992², per essere ribadito nelle esposizioni *Van Dyck a Genova* (1997)³, *El Siglo de los genoveses* (1999)⁴ e *L'Età di Rubens* (2004)⁵, richiamate in questo 2022 che segna i quattrocento anni dalla pubblicazione del volume *Palazzi di Genova* da parte di Pietro Paolo Rubens, dalle mostre tenutesi alle Scuderie del Quirinale di Roma e al Palazzo Ducale di Genova dedicate al 'Superbo Barocco'⁶ e nell'esposizione su Rubens e i Palazzi di Genova che chiuderà l'anno, nell'ottobre del 2022.

Non solo: il cuore di queste consapevolezze lo si ritrova nella ricerca condotta con continuità dall'Università, attraverso il suo settore storico artistico, letterario e architettonico, e resa pubblica in fondamentali volumi e in una cospicua produzione di studi⁷. Ne sono conseguiti traguardi determinanti per la presa di coscienza cittadina

² *Genova nell'Età Barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola; Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio – 26 luglio 1992) a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992.

³ Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo – 13 luglio 1997) a cura di S. J. Barnes, Milano, Electa, 1997.

⁴ El siglo de los Genoveses. Una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 dicembre 1999 – 28 maggio 2000) a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano, Electa, 1999.

⁵ L' età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo – 11 luglio 2004) a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano, Skira, 2004.

⁶ Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 26 marzo – 3 luglio 2022) a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Milano, Skira, 2022; *La forma della meraviglia. Capolavori a Genova, 1600-1750*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 marzo – 10 luglio 2022) a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Genova, Sagep, 2022; *I protagonisti del Barocco. Capolavori a Genova 1600-1750*, a cura di R. Besta, M. Priarone, Genova, Sagep, 2022.

⁷ Si fa qui riferimento agli studi fondativi per la conoscenza scientifica del barocco genovese e, in particolare, a F. R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1986; L. Magnani, *Il Tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova, Sagep, 1987; *La scultura a Genova e in Liguria*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988; E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel Seicento*, Genova, Sagep, 1989; E. Gavazza,

del valore da attribuirsi al suo tessuto artistico e monumentale, come l'inclusione delle *Strade Nuove e del Sistema dei Palazzi dei Rolli* tra i siti facenti parte del Patrimonio Mondiale dell'Umanità UNESCO (2006)⁸.

Questo processo conoscitivo, iniziato negli anni Sessanta del ventesimo secolo9, ha cominciato a trasferirsi nella coscienza pubblica e cittadina proprio grazie alle iniziative degli ultimi trent'anni, cominciate con alcuni approfondimenti monografici di carattere espositivo dedicati ad alcuni degli artisti più vivaci e brillanti del panorama genovese¹⁰, a cui – nell'ultimo decennio – si sono affiancate manifestazioni culturali di alta divulgazione come le aperture dei Palazzi dei Rolli al pubblico, che hanno accolto quasi due milioni di persone in dieci anni. Questo genere di iniziative, allargate a un pubblico generalista e – di certo – non costituito di addetti ai lavori, ha visto la fondamentale regia dell'Università nel coordinarsi con gli Enti locali - come il Comune di Genova, promotore dell'iniziativa con la Fondazione Palazzo Ducale per l'Arte e la Cultura – per garantire il mantenimento dell'alta qualità dei contenuti e delle modalità di comunicazione nei confronti del pubblico. La costruzione di iniziative culturali di grande successo per un pubblico ampio, che si fa partecipe del patrimonio in maniera attiva attraverso una operazione di alta divulgazione scientifica – i cui contenuti emergono direttamente come elaborazione della ricerca dell'accademia – veicolata da giovani professionisti del settore, ha presentato dei margini di sviluppo e coinvolgimento del pubblico fino a questo momento impensabili, anche a livello di ri-costruzione di una identità culturale del tessuto sociale della città stessa. Su linee di riflessione più ampie e legate all'ambito della ricerca storica, eppur con determinate e interessanti convergenze, vale la pena di citare gli importanti contributi di Jeffrey Schnapp, direttore del metaLAB dell'Harvard University e figura di riferimento per quanto riguarda il panorama dell'umanistica digitale, le cui ricerche mettono in luce come un serio approccio all'incontro tra tecnologia digitale e cultura umanistica, entro la quale va annoverata anche la conoscenza storico-artistica, debba necessariamente fondarsi su un nuovo principio etico-sociale:

> Un modello che punti unicamente a immagazzinare e conservare il patrimonio culturale, facendolo vivere solo attraverso alcuni punti di accesso molto limitati, è ormai insufficiente: un patrimonio culturale vive o

F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1990; E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova, Sagep, 2000.

⁸ L'ascrizione avvenne a Vilnius (Lituania), tra l'8 e il 16 luglio 2006, sotto i profili II e IV dei criteri dell'UNESCO.

⁹ E. Poleggi, Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova, Genova, Sagep, 1972; Id., Una reggia repubblicana: atlante dei palazzi di Genova (1576-1664), Torino, Allemandi, 1998.

¹⁰ Il Genio di G. B. Castiglione "il Grechetto", Genova, Sagep, 1990; Bernardo Strozzi (Genova 1581/82 – Venezia 1644), Milano, Electa, 1995; Pierre Puget (Marsiglia 1620 – 1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova, Milano, Electa, 1995.



Fig. 1 Domenico Fiasella, Sant'Orsola confitta dal tiranno. Genova, chiesa di Sant'Anna.

muore solo nella misura in cui viene animato da una comunità di persone¹¹.

È quindi necessaria una comunità viva, attiva e consapevole che si riconosca nel proprio passato per poterlo comprendere come patrimonio realmente vivo. Il patrimonio culturale viene dunque a essere compreso tra due diverse visioni, collocandosi tra l'eredità del passato e la prospettiva di futuro¹²: in buona sostanza, se il passato ambisce a costituire una guida nell'agire del presente e - addirittura - poter essere utilizzato come bussola per progettare il futuro è necessario che esso venga conosciuto, capito e fatto proprio. Per tornare a vivere bisogna che susciti l'interesse di qualcuno, un interesse che deve però essere sostanziato dal nutrimento della conoscenza. La tensione alla scoperta e la curiosità sono, infatti, i motori della conoscenza: interesse e sapere sono due parti di un tutto, due dinamiche complementari che si integrano l'una con l'altra, diventando reciprocamente irrinunciabili¹³. Queste considerazioni, necessariamen-

¹¹ J. Schnapp, *Digital Humanities*, a cura di M.G. Mattei, Milano, Egea, 2015, p. 61. È la medesima prospettiva offerta da documenti che hanno segnato con forza il legame tra patrimonio e società, intesa sia a livello antropico sia territoriale, come la Convenzione di Faro (27 ottobre 2005) e la Carta di Siena (21 ottobre 2016). I documenti sono reperibili e consultabili ai rispettivi siti internet: https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention; https://www.icom-italia.org/la-carta-siena/.

¹² R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, Clueb, 2007 (Passato Futuro, 3), pp. 300-322.

¹³ Riprendendo la coppia concettuale di Koselleck, Paul Ricoeur osserva che l'incontro tra spazio di esperienza e orizzonte



te brevi e tremendamente incomplete, stanno alla base delle riflessioni che portano a domandarsi se e quanto ci sia bisogno, oggi, della storia dell'arte – come parte degli elementi fondativi dell'identità dei singoli e dei

di attesa si gioca nel presente vivo di una cultura: «[...] il dinamismo della coscienza storica procede dal senso di un'orientazione nel passaggio del tempo. Tale orientazione, che correlativamente influenza lo spazio di esperienza, sia per impoverirlo che per arricchirlo; infine, è l'orizzonte di attesa che conferisce all'esperienza del presente il grado di senso o di non senso che in ultima analisi dà alla coscienza storica il suo valore qualitativo, irriducibile alla dimensione meramente cronologica del tempo». Cfr. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 60.



Fig. 2a-b Pierre Puget, *San Sebastiano*. Genova, basilica di Santa Maria Assunta in Carignano.



Fig. 3 Bernardo Pasquale Mantero, L'Angelo custode. Genova Nervi, chiesa di San Siro.

gruppi sociali – e quanto tale conoscenza del passato e dei suoi elementi, sviluppata dagli ambienti della ricerca accademica, possa risvegliare il desiderio di conoscere sopracitato in un pubblico che non sia specialistico. La risposta a queste domande rappresenta oggi una necessità impellente, per provare a evitare che la situazione evidenziata a metà degli anni Novanta del secolo scorso da Eric Hobsbawm nel suo saggio *Il secolo breve* si aggravi ancor di più, vedendo sfilacciarsi ulteriormente il rapporto intergenerazionale tra la nostra epoca a quelle che ci hanno preceduto¹⁴. Se da questo filone di riflessioni è germogliata quella disciplina che negli ultimi decenni ha preso il nome di Public History¹⁵, credo che nel campo specifico delle discipline che studiano i fenomeni figurativi, si debba cominciare a parlare di Public Art History.

¹⁴ «La distruzione del passato, o meglio la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, è uno dei fenomeni più tipici e insieme più strani degli ultimi anni del Novecento. La maggior parte dei giovani alla fine del secolo è cresciuta in una sorta di presente permanente, nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo che essi vivono» (E. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 14).

¹⁵ Per un quadro d'insieme non solo dei fondamenti della Public History ma anche della sua evoluzione, si vedano i saggi di P. Bertella Farnetti, *Public History: una presentazione*, in *Public History. Discussioni e pratiche*, a cura di Id., L. Bertuccelli, A. Botti, Milano-Udine, Mimesis, 2017 (Passato prossimo, 34), pp. 37-56 e T. Cauvin, *La nascita di un movimento internazionale*, in *Public History. Discussioni e pratiche* cit., pp. 57-74. Un affresco di entrambi i problemi si trova anche in F. Sayer, *Public History. A pratical guide*, London-New York, Bloomsbury, 2015, pp. 1-18 e T. Cauvin, *Public History. A textbook of Practice*, New York-London, Routledge, 2016, pp. 1-25.

Erwin Panofsky, alla metà del ventesimo secolo, poteva permettersi di guardare a un eccessivo 'presentismo' come deleterio per l'approccio riflessivo e sedimentario che richiedono le discipline umanistiche¹⁶, oggi – al contrario – appare necessario spostare la riflessione sul come poter mantenere il rigore scientifico pur nella costruzione di strutture di divulgazione che permettano di costruire coscienza e conoscenza del patrimonio storico, artistico e culturale dei cittadini. Del resto, a questa opera di ricostruzione delle coscienze e della cittadinanza attraverso la narrazione del patrimonio figurativo, faceva un accorato appello anche Roberto Longhi, parlando proprio di Genova all'indomani dei tragici bombardamenti del 1944 che tanta parte di quel patrimonio avevano distrutto per sempre:

il primo bombardamento di Genova dovrebbe risolversi in un interminabile esame di coscienza per noi storici dell'arte. Anche noi, gli anziani soprattutto, siamo responsabili di tante ferite al torso dell'arte italiana, almeno per non aver lavorato più duramente, e per non aver detto e propalato in tempo quanti e quali valori si trattava di proteggere. Anche se il desiderio era di lavorare per molti, di esser popolari (e tu ricorderai che il mio proposito era quello di arrivare un giorno a scrivere per disteso il racconto dell'arte italiana a centomila copie per l'editore Salani) si è lavorato per pochi, e anche voi giovani siete sempre in pochi, direi anzi che andate diradandovi:





Fig. 4 Valerio Castello, *Leda e il cigno*. Genova, palazzo Balbi Senarega, Università.

¹⁶ M. Bonazzi, R. Chiaradonna, *Intellettuali nell'epoca del presentismo: Erwin Panofsky e la torre d'avorio*, «Il Mulino» 6/16 (2016), pp. 1031-1035.

Fig. 5 Valerio Castello, *Il carro del Tempo*. Genova, palazzo Balbi Senarega, Università.





Fig. 6 Giovanni Battista Carlone, *Muzio Scevola*. Genova, palazzo Spinola Gambaro, Banco di Chiavari.

Fig. 7 Gregorio De Ferrari, *Trionfo della Croce*. Genova, chiesa di Santa Croce e San Camillo.

proprio oggi che ci bisognereste a squadroni. Di qui, del resto, si risale ad altre vecchie carenze della nostra cultura: la storia dell'arte che ogni italiano dovrebbe imparar da bambino come una lingua viva (se vuole avere coscienza intera della propria nazione): serva, invece, e cenerentola dalle classi medie all'università; dalle stesse persone colte considerata come un bell'ornamento, un sovrappiù, un finaletto, un *colophon*, un *cul-de-lampe* di una informazione elegante¹⁷.

Le parole con cui Longhi chiude il suo ragionamento, paventando la marginalizzazione degli elementi della cultura figurativa come orpelli da sfoggiare, come 'oggetti d'arredo' senza più alcun valore né interesse per la comunità, sono emblematiche di quale fosse già a metà del secolo scorso la percezione del distacco sempre più profondo che si stava creando tra i 'proprietari' del patrimonio culturale (i cittadini) e le opere stesse.

La motivazione che ha mosso la realizzazione di questo volume coniuga queste esigenze: la necessità ormai fortissima – quasi l'imperativo morale – di accendere la miccia della curiosità che porti alla conoscenza del patrimonio artistico-culturale di una delle stagioni più straordinarie della città di Genova e il riconnettere questa conoscenza con il territorio, con i luoghi che hanno nei cittadini consapevoli i primi tutori. La conoscenza, infatti – come ben sottolineato da Longhi e, per traslato sul piano storico, anche da Hobsbawn – è lo strumento fondamentale per conservare il patrimonio artistico e monumenta-

¹⁷ R. Longhi, *Lettera a Giuliano Briganti* (1944), in *Opere complete*, vol. XIII, Firenze, Sansoni, 1985, p. 129.

le: dalla conservazione consapevole si arriva, infine, alla valorizzazione attraverso il racconto, quella divulgazione scientifica che, non a caso, è diventata ufficialmente 'terza missione' delle Università italiane, come conseguenza della ricerca e della didattica¹⁸. Ma uscendo dalla teoria ed entrando nella pratica, dalla quale si era partiti, l'idea di una Public Art History riposa tutta nella possibilità di spingere i cittadini, i turisti, gli individui – e, dunque, le società - al confronto diretto con lo sterminato patrimonio figurativo che ne racconta la storia attraverso i secoli. Se leggendo questo libro, volutamente parziale, qualcuno coglierà l'occasione di arrampicarsi fino alla solitaria e silenziosa piazza di Sant'Anna per concedersi un minuto di tempo a contemplare Gherardo delle Notti, fiammingo venuto in Italia a cercare fortuna con il suo pennello o i più liguri caravaggismi del sarzanese Domenico Fiasella (fig. 1), qui in vero stato di grazia; se abbandonando il traffico di piazza Dante qualcun altro vorrà perdersi nella magniloquente romanità rinascimentale della basilica di Galezzo Alessi sulla collina di Carignano, per ammirare Carlo Maratta e poi – rapito – sedersi a pensare al deliquio scenografico e monumentale scelto dal marsigliese Pierre Puget per raccontare con il marmo il martirio di San Sebastiano (fig. 2) o se ancora - magari con l'obiettivo di godere del verde e del mare dei meravigliosi parchi urbani - il San Siro di Bocciardo sarà l'occasione di conoscere l'Angelo Custode di Bernardo Mantero (fig. 3), voluto dalla comunità di Nervi per la propria chiesa alla fine del Settecento; se l'austera veste esteriore dei palazzi universitari non farà restare sull'uscio, ma spingerà – al contrario – a



Fig. 8 Sebastiano Galeotti, *Riposo durante la fuga in Egitto*. Genova, Palazzo dell'Ateneo, ex Collegio della Compagnia di Gesù.

¹⁸ Si veda il rapporto ANVUR 2013, al punto II.2.3.

cercare per scale e porte la *Leda* di Valerio Castello (fig. 4) e il suo mirabolante testamento pittorico nel salone del *Carro del Tempo* (fig. 5); se, ancora, ritrovare il Carlone e i suoi *Olindo e Sofronia* sarà occasione per scoprire il *Muzio Scevola* (fig. 6) che gli sta di fronte, ignorato da chi, sotto il suo sguardo, ogni giorno percorre il salone della banca che lo ospita, all'interno di uno dei più bei Palazzi dei Rolli di via Garibaldi o se inseguire Gregorio De Ferrari e Sebastiano Galeotti vorrà dire scoprire la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e – per esempio – rincorrerli per collezioni, palazzi e chiese, scovandoli negli affreschi di Santa Croce e San Camillo (fig. 7) o tra i quadri che decorano le aule di Giurisprudenza (fig. 8); ecco se anche

una sola di queste riconnessioni con il proprio territorio avrà luogo, si potrà dire che avrà avuto senso pensarlo, costruirlo, scriverlo.

Ma c'è di più: perché la curiosità e la conoscenza (e la coscienza, di sé e delle cose che ci circondano) sono difficili da sopire, una volta destate.

Una storia dell'arte sempre più condivisa, sempre più a disposizione di tutti attraverso la garanzia di una relazione stretta con gli studi scientifici, offerti alla comunità, è anche la chiave di volta per la riqualificazione dei territori, urbani e suburbani. Un patrimonio o – per usare un termine acquisito dall'inglese – un *heritage*, una eredità, che lega al passato, ma che – soprattutto – proietta al futuro.



1 - Pietro Paolo Rubens - Circoncisione - 1605

Genova, chiesa del Gesù

A Genova l'arte del dipingere, sullo scadere del XVI secolo, era entrata prepotentemente nelle cronache cittadine: nel 1599 Giovanni Battista Paggi, infatti, contumace in quanto accusato d'omicidio, ne aveva sostenuto l'indipendenza dalle costituzioni corporative che la legavano all'Arte dei Doratori. Nello stesso momento, nel giugno del 1604, un ventenne pittore e diplomatico fiammingo raggiungeva la Superba per ricevere i soldi che gli spettavano da Nicolò Pallavicino, banchiere del Duca di Mantova, signore per il quale il giovane lavorava. Quel brillante uomo del nord non era altri che Pietro Paolo Rubens. La sua venuta a Genova fu come un vento robusto, che porti via con la sua forza gentile e irresistibile la passata stagione. Arte, cultura, filosofia, collezionismo, strategie comunicative: Rubens con la sua poliedrica personalità spinse ad un ripensamento e a un'innovazione di tanti e diversi ambiti, ma la pittura è certamente laddove il suo tocco è rimasto a parlare per quattrocento anni agli occhi del mondo. In men che non si dica il fiammingo si trovò sommerso di richieste: ritratti, pale d'altare, opere di carattere mitologico e filosofico. Per Giovanni Vincenzo Imperiale dipinse due grandi tele intessute della sua passione per il mondo classico – letterario e figurativo – e del rapporto stretto con l'avanguardia filosofica di Giusto Lipsio; Marcello Pallavicini – fratello del banchiere Nicolò – gli commissionò invece una grande pala d'altare per la chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù, della quale la famiglia stava promuovendo la costruzione e la decorazione. Il tema è naturalmente scontato: la circoncisione è il momento in cui al Cristo viene imposto il nome di Gesù, a cui la Compagnia è devota. Rubens, però, costruisce una nuova e portentosa macchina teatrale: i corpi giganti di Maria, del Sacerdote, di Giuseppe (pur confinato sullo sfondo) si addensano nello spazio della tela, quasi rarefacendo l'aria. Su di loro, dall'alto, rotola verso terra uno stormo di putti in volo, al centro dei quali detona la luce divina che contiene il nome di Gesù, mentre il groppo di teste e volti converge sulla delicata operazione che il Sacerdote sta eseguendo sul Bambino. Maria e Giuseppe, genitori di una squisita e carnale umanità, guardano altrove: Maria abbassa e distoglie gli occhi al culmine del momento, Giuseppe, impugnando i testi sacri, drizza lo sguardo a quel cielo da cui il Bimbo proviene, quasi a sincerarsi - con chi «puote ciò che si vuole» - che tutto vada per il verso giusto. Le carni opulente dei volti, gli occhi umidi ed espressivi, le vesti dalle stoffe pesanti e tangibili sono tutte cifre di quel materico barocco che sta nascendo proprio attraverso i pennelli del fiammingo, condito dalla spettacolarità di una luce che diventa – sempre più – elemento narrativo e regia dello spettacolo che il pittore apparecchia. Per Rubens, ancora profondamente legato alla fascinazione del naturalismo caravaggesco incontrato nella Roma del primissimo Seicento, da lui diluito nei valori tattili della teatrale pittura veneziana e lombarda del tardo Cinquecento, Genova è la prova generale per la grande committenza che lo porterà a decorare il presbiterio della Chiesa Nuova a Roma. Là germogliano i preziosi semi piantati nella pala genovese: virtuosismo pittorico, estro compositivo, spregiudicatezza nella spettacolarizzazione delle scene mettono in chiaro che – almeno per quanto riguarda la pittura – c'è stato un prima e c'è un dopo. A Genova, sempre al Gesù, Pietro Paolo ribadirà il concetto quattordici anni dopo, con la tela dedicata ai Miracoli del Beato Ignazio di Loyola, eseguita per dar esito al testamento del suo (oramai) amico Nicolò Pallavicino. La Circoncisione del Gesù, insieme ai Miracoli del Beato Ignazio e ai tre dipinti della Vallicella, è una delle poche tra le molte opere eseguite nel soggiorno italiano del pittore di Siegen (1600-1608) a essere ancora esposte nel luogo per il quale furono realizzate dall'artista e – tra esse – è la più antica. Se si volesse – a tutti i costi – individuare una data di nascita da scrivere nero su bianco sulla carta di identità del barocco, un fenomeno che stravolse il panorama culturale come il primo movimento di portata globale della storia, allora quella data non potrebbe essere che il primo gennaio del 1606, il giorno in cui venne mostrata al pubblico – sull'altare maggiore della chiesa del Gesù di Genova – la grande pala di Rubens voluta dall'intuito straordinario di Padre Marcello Pallavicino.

Nota bibliografica: A. Orlando in L'età di Rubens 2004, cat. 1, pp. 56-57.







2 - Giovanni Battista Paggi - Viatico di San Girolamo - 1620

Genova, santuario di San Francesco da Paola

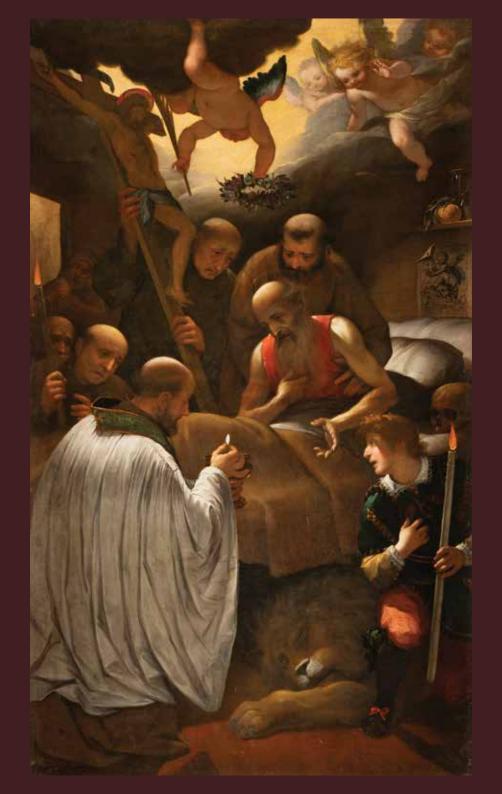
Giovanni Battista Paggi più di ogni altro pittore genovese vive in prima persona il passaggio tra la pittura tardo rinascimentale e i nuovi modi totalmente barocchi portati sulla scena artistica europea da Caravaggio e Rubens. Partendo da una formazione profondamente influenzata dalle straordinarie innovazioni di Luca Cambiaso, il pittore è in grado di evolvere il suo stile andando a cercare di sfruttare l'utilizzo della luce in modo moderno. Le sue opere divengono una sorta di ponte tra l'arte manierista e quella barocca, assumendo in tal modo un ruolo chiave nello sviluppo dello stile pittorico in città, le cui innovazioni verranno riprese da Domenico Fiasella, uno dei suoi più brillanti allievi. Questo ruolo di passaggio si nota molto bene in uno degli ultimi dipinti di valore del Paggi, il Viatico del santuario di San Francesco da Paola, opera firmata e datata dallo stesso artista. Qui Girolamo nel letto del monastero che lo ospita in punto di morte, stanco e ormai a un passo dal chiudere per sempre i suoi occhi, riceve per l'ultima volta il sacramento dell'Eucarestia. In un'atmosfera surreale i monaci si premurano di aiutare il vecchio in un ultimo intenso sforzo, mentre il leone ai suoi piedi si abbandona in silenzio in un estremo saluto. Paggi non dimentica le sue opere giovanili e le influenze dei pittori toscani e veneti che avevano ispirato la sua prima produzione. Da un lato la vasta gamma cromatica unita a una linea arrotondata in particolare nei volti dei personaggi mantiene vivo l'interesse verso uno stile narrativo basato sulla ricerca della chiarezza compositiva. Dall'altro i continui giochi di ombra e luce determinano la possibilità di creare finezze spaziali che ambientano la scena in un continuo sviluppo di chiaroscuri che esaltano particolari narrativi nascosti come la figura orante sullo sfondo, quasi sbiadita dietro alla croce. In questo modo se i due rigidi ceri utilizzati come punto di emanazione della luce, richiamano il motivo già utilizzato da Cambiaso nella celebre Madonna della Candela di

Palazzo Bianco, l'apertura spaziale della parte alta del dipinto spinge la composizione su un nuovo livello. Anche se Paggi rifiuta di calarsi appieno nello stile caravaggesco che pian piano stava in quegli anni prendendo campo nella produzione dei pittori a lui contemporanei, procede comunque attraverso una sua personale concezione di evoluzione barocca dove non conta solo la tecnica ma anche la scelta della rappresentazione del soggetto. Tutto il dipinto gioca infatti sulla contrapposizione tra mondo reale e mondo onirico. Così mentre la morte del santo è raffigurata all'interno di una camera impreziosita da una bella natura morta costituita da un arancio e una clessidra, simbolo dell'inesorabile scorrere del tempo, l'elemento del crocifisso viene invece utilizzato per rappresentare il passaggio tra la vita prima e la vita dopo la morte. Nel momento del trapasso per Girolamo si aprono le porte del Regno dei Cieli, un mondo che travalica il reale inserendosi in un contesto completamente onirico rappresentato dalla discesa dei putti dal cielo. Un cielo che sostituisce il soffitto della camera da letto andando così a fondere il mondo celeste con quello terreno. E mentre Girolamo sta per essere incoronato con una ghirlanda fiorita pronto ad ascendere al cielo, ecco che Paggi ci riporta a terra con il bellissimo giovane in primo piano che viene raffigurato attraverso la contrapposizione dei colori rosso e blu che si alternano in un gioco di luce che oscura in parte il volto pur mantenendo intatta l'espressione drammatica. Osservando la tela si entra subito in intima relazione con la scena. Chiudendo gli occhi sembra di vivere il momento del trapasso del santo e di essere lì, vicino a quello straordinario leone che si vorrebbe poter abbracciare nel tentativo di fornirgli quella forza che ormai il passare del tempo ha sottratto.

Nota bibliografica: Soprani 1674, p. 101; Pesenti 1986, pp. 29-30; Zanelli 2009, p. 17, con bibliografia precedente.







3 – Gerrit van Honthorst (Gherardo delle Notti) – *Cristo incorona Santa Teresa d'Avila* – 1614 Genova, chiesa di Sant'Anna

Tra tutte le luci, la più intensa e violenta è quella della candela, della torcia che squarcia le tenebre: un punto caldo, intenso, brutale che polarizza la visione dell'intorno e ne arrossa le tinte, strappandole all'oscurità fasciante della notte. Questa crudezza nel rivelare le forme e i colori piacque moltissimo ai pittori che fecero della natura il proprio modello: la luce diventava così uno strumento per indagare la realtà per punti, concentrando lo sguardo acuminato e spietato laddove l'artista desiderava. La notte come tela, la luce come pennello: questo assunto mosse gran parte della ricerca artistica di un uomo come il fiammingo Gerrit van Honthorst, il cui soprannome italianizzato - Gherardo delle Notti - non lascia, decisamente, spazio a molti dubbi. Ma a Genova quella candela rivelatrice della realtà nel buio era stata accesa - più di un decennio prima della nascita di Gherardo (1592-1656) – dall'intuizione pittorica e meditativa di Luca Cambiaso. La candela permetteva di illuminare solo là dove c'era bisogno di pittura e permetteva di 'abbassare' tutto il resto a contorni, ascetizzando la pittura – così tradizionalmente ricca e squillante – di quello che era stato uno dei campioni della tarda maniera europea. E così Genova divenne – all'inizio di quel dirompente secolo che fu il Seicento - anche uno spazio di relazione per quella pittura della luce che ispirava – sussurrando all'orecchio diversi consigli - Caravaggio, Gentileschi, Battistello e molti altri. Spazio di relazione non significa, certamente, spazio del largo consenso: eppure, sempre maggiori ritornano le tracce di un rapporto più significativo di quanto non si fosse pensato con questi artisti. Gherardo, ad esempio, è riemerso non solo nel collezionismo privato della spettacolare tela - oggi al Getty - con il Cristo Deriso, un tempo in casa dei Brignole in piazza della Meridiana, ma anche nello spazio pubblico di una chiesa. Una chiesa discreta, riservata, rimasta a presidio di uno dei luoghi più radicalmente immutati del tessuto della città di Genova: Sant'Anna, la prima fondazione carmelitana riformata costituita al di fuori della Spagna. E qui, nel trionfo delle cappelle marmoree popolate dagli scultori lombardi e dalla scuola genovese, da Fiasella a Merano, eccolo. Gherardo non accende candele, stavolta. La luce promana dalle spalle della monumentale e solidissima figura di Cristo, vero e tangibile come non mai: non evanescente come una apparizione, non vibrante come un miracolo, ma concreto come scolpito nel marmo. I piedi poggiati su una nube soffice eppur densa, tanto da proiettare una consistente ombra, la sua figura si sporge sovrastando gli scalini marmorei d'un altare che presenta poche distanze dallo spazio – reale – da cui lo stiamo osservando. Dinanzi a lui s'inchina Teresa. La corona che Gesù pone sul suo capo richiama un episodio mistico vissuto dalla santa e narrato nei suoi diari, eppure ciò che vediamo profuma d'esperienza e non di sogno. L'angelo che le sta ritto alle spalle, un magnifico giovane nordico dai capelli color rame, fasciato d'un damasco prezioso che il pennello di Gherardo trascina fuori dal quadro - come per farcelo toccare - scocca un magnetico sguardo di sott'in su al Salvatore, come per confermare quanta natura c'è in questa scena. Nulla cede al decorativismo: la pittura è austera e sintetica, monumentale e granitica nella sua resa compatta e implacabile dei corpi. Eppure, la sensazione è quella di essere parte, di assistere - tutti su quell'ultimo gradito prima della mensa dell'altare - a questo rendez-vous così concreto e così poco 'mistico', dove il pittore è manlevato dalla luce 'divina' dal costruire una bruciante luce 'umana' che, pure, avrebbe così ben figurato tra le mani di questi Angeli giovanetti. La tentazione è di stendere la mano, palpare la soffice nube su cui siede Cristo e – una volta sicuri dell'appoggio – salire lì, nello spazio che il pittore ha creato per noi. Una finestra di realtà 'altra', eppur vera.

Nota bibliografica: G. Papi in *Gherardo della Notti* 2015, cat. 15, p. 156, con bibliografia precedente; Santamaria 2019, pp. 174-181.







4 - Guido Reni - Assunzione della Vergine - 1617

Genova, chiesa del Gesù

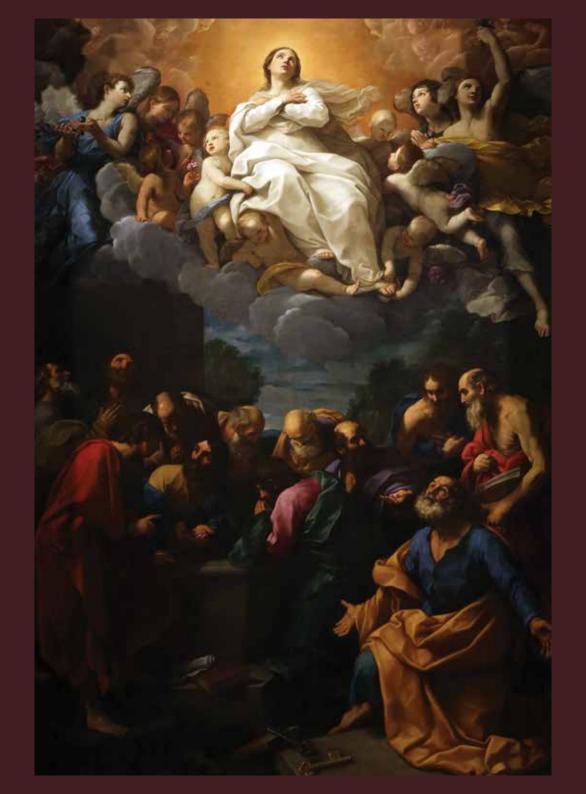
Avviluppata in una veste bianchissima con le braccia conserte, veleggiante in un mare di putti e Angeli, sospinta da un vortice armonioso di nubi, Maria è proiettata verso il cielo circondata da una luce divina e dorata che le sfiora dolcemente il viso, intatto per bellezza e genuinità. Sotto di lei undici uomini si guardano sbalorditi. Sono gli apostoli che contemplano straniti il sepolcro vuoto, in un'esplosione di colori di vesti che si alternano in una contrapposizione di ombre e di luci. Il nitore formale di Guido Reni tanto apprezzato in quegli anni a Roma raggiunge il suo apice nei visi della Vergine e dei putti intorno a lei, mentre in basso la raffigurazione dei discepoli riporta la scena a una sorta di realismo. Ogni apostolo è caratterizzato da precise espressioni che fanno capo a gesti confusi. Chi prega, chi abbassa lo sguardo, chi lo alza in cerca di un messaggio che arriva dal cielo inaspettatamente sotto forma di petali di fiori che vengono raccolti come a cercare una spiegazione per quello che è appena successo. Tra questi è l'apostolo in primo piano che sembra essere l'unico ad aver compreso realmente l'accaduto. Si tratta di Pietro con le riconoscibili chiavi del Regno dei Cieli davanti ai piedi, che alza lo sguardo e apre le braccia sconsolato, tentando di dialogare con la Vergine in volo in un ultimo ringraziamento pieno di fede. È un Guido Reni maturo quello che si approccia alla grande tela della chiesa gesuitica di Sant'Ambrogio commissionata dal cardinale Agostino Durazzo. A Roma ha già affrescato il Casino dell'Aurora per il palazzo Pallavicini Rospigliosi e ha da poco dipinto a Bologna La Strage degli Innocenti, tra i suoi più celebri capolavori. Sono anni di grande prolificità per lui e la sua bottega e in tutte le città italiane si cerca il suo nome per le opere più importanti da inserire nelle chiese e nei palazzi. Così Reni ha modo di sviluppare gli stessi soggetti in più dipinti, come nel caso dell'Assunzione genovese che riprende lo stesso tema già dipinto in altre località italiane - su tutte la pala realizzata per la chiesa di Santa Maria Maggiore di Pieve di Cento - ma con un completamento stilistico evidente che si mostra in una composizione completa-

mente assestata. Ogni personaggio ha il suo posto all'interno di un disegno che favorisce l'armonia nello spazio e nei volumi ma che non trascura il ritmo narrativo che rende il quadro decisamente godibile. La separazione tra divino e terreno, viene qui nettamente marcata dall'artista con una simmetria che fa emergere il sentimento onirico verso un qualcosa di alto, sacro, irraggiungibile come l'assunzione di Maria all'interno della quiete celeste, contrapposto al vero, palpabile racconto dei sentimenti degli apostoli che si ritrovano nella continua turbolenza del mondo vivente. Non è quindi un caso che il dipinto sin da subito iniziò ad attrarre visitatori e conoscitori d'arte da tutto il mondo che già dal Seicento iniziavano a transitare per il capoluogo ligure non più solo per viaggi politici o diplomatici ma anche per turismo culturale. Tra questi è particolarmente significativa la citazione che Giovanni Pietro Bellori - il più importante biografo di fine secolo – fa dell'opera, citata nel 1672 come «tra le più insigni tavole che in Italia abbiano fama». Ma l'Assunta di Reni guarda davanti a sé un altro straordinario dipinto barocco di un altro grande interprete della pittura europea di quegli anni, quello strepitoso Rubens che attraverso uno stile apparentemente meno composto dipinge I Miracoli di Sant'Ignazio andando a trasmettere un messaggio diverso all'interno della chiesa che più di ogni altro edificio genovese mostra al meglio l'evoluzione di un pensiero artistico che per oltre cent'anni sarà dominante in città. Un barocco tanto diverso quanto efficace quello dei due artisti, che in ugual modo andrà ad influenzare l'attività dei pittori immediatamente successivi. Un barocco classicheggiante quello di Guido Reni, potente nel messaggio e perfetto nella forma. Un barocco più libero quello di Rubens, che gioca coi sentimenti dei suoi personaggi attraverso il sapiente utilizzo del suo più importante alleato, il colore.

Nota bibliografica: Bellori 1672, p. 515; Morselli 2007, p. 108; Boccardo 2007, pp. 65-79; E. Rossoni in *Nesso e Dejanira* 2017, p. 51.







5 – Giulio Cesare Procaccini – *Ultima Cena* – 1618

Genova, basilica della Ss. Annunziata del Vastato

Quando nel 2017 la tela fu esposta per la prima volta ad altezza uomo alle Gallerie d'Italia di Milano dopo il restauro, divenne in breve tempo uno degli elementi più apprezzati dal pubblico della grande mostra dedicata a "L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri". Poco meno di 40 metri quadrati, praticamente l'estensione di un monolocale, questa è la dimensione della superficie dipinta da Giulio Cesare Procaccini per l'Ultima Cena, il dipinto più grande conservato a Genova. Come nel Cenacolo vinciano, al centro Cristo a braccia protese annuncia che verrà tradito da uno dei dodici apostoli, generando il panico tra i presenti. In una scena quasi teatrale la luce travolge le figure con effetti chiaroscurali che esaltano le espressioni concitate dei volti, forme dello stato d'animo dei discepoli confusi e preoccupati dalle parole del Maestro. Il gusto emiliano del Procaccini ereditato dal periodo della pittura manierista del Parmigianino si fonde in questo dipinto con le stesure cromatiche tipiche del barocco lombardo che aveva trovato i massimi esponenti in Giovanni Battista Crespi e nel Morazzone e che ispirerà in molti casi lo stile dei pittori della scuola barocca genovese come Valerio Castello o Domenico Piola. L'utilizzo del chiaroscuro e delle varie gamme di colori si accompagna alla ricerca del dettaglio e del gusto del particolare che aveva reso famosa la pittura fiamminga. Questo si può notare nella bella tavola imbandita che, oltre a essere fondamentale per la narrazione del dipinto, rappresenta anche un piano di appoggio su cui l'artista basa la simmetria dell'opera. L'architettura inscritta nell'arcata dietro a Gesù e la tavolata dividono infatti perfettamente il dipinto in senso verticale e orizzontale, formando uno schema geometrico nel quale le figure sono inserite con precisione ricercando il corretto volume nella profondità dei piani prospettici. Lo squarcio della parete posteriore permette di contestualizzare l'opera all'interno dell'edificio dove è

contenuta grazie al profilo della basilica dell'Annunziata inserito in dissolvenza sullo sfondo. Del resto, il dipinto era stato immaginato proprio per il refettorio della chiesa nel 1618, quando un ignoto signore di Milano aveva commissionato al Procaccini la grande tela dopo aver ricevuto le premurose cure da parte dell'infermiere e padre Francescano del complesso Fra Gerolamo da Nervi. E nella basilica dell'Annunziata l'Ultima Cena è rimasta sino ai giorni nostri pur non presentandosi nella sua forma originale. Come dimostra anche il bozzetto preparatorio ancora ben conservato nelle Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola, la tela era in origine rettangolare, ma, probabilmente a causa dei potenziali danneggiamenti che si sarebbero potuti creare sulla pellicola pittorica in seguito ai fumi provenienti dalle cucine del refettorio, nel 1686 venne spostata dalla parete originaria per essere posizionata nella controfacciata della basilica, sopra il portale di accesso a circa dieci metri di altezza. Per questo motivo al fine di correggere l'alterazione prospettica determinata dalla visione da terra, si decise di intervenire sul dipinto aggiungendo un'ampia centina e rimpinguando il rettangolo originale. A causa di queste modifiche la tela è oggi il dipinto più grande per dimensioni conservato nella città di Genova con i suoi 4,90 metri di altezza e gli 8,55 metri di lunghezza. Proprio a causa delle dimensioni e della sua collocazione, la vita conservativa dell'opera ha subito interventi di restauro negli ultimi anni: il primo del 1991-1992 curato dal Laboratorio San Donato di Genova sotto la supervisione della dottoressa Giovanna Rotondi Terminiello, il secondo avvenuto tra il 2014 e il 2018 presso il Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale di Torino.

Nota bibliografica: Brigstocke, D'Albo 2020, cat. 110, pp. 357-358, con bibliografia precedente.







6 - Cornelis de Wael - Sette opere di misericordia: Visitare gli infermi - c. 1642

Genova, Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Bianco

Al tempo della Repubblica di Genova nel cuore del quartiere di Portoria si trovava uno dei luoghi più importanti della città che grazie al suo scopo mutualistico assumeva un'importantissima funzione sociale. Si trattava dell'Ospedale di Pammatone che ricopriva un ruolo fondamentale nell'assistenza sanitaria per tutti i cittadini genovesi. Sin dal 1422 l'istituto aveva la missione di tutelare i malati più gravi e per questo le principali famiglie aristocratiche del capoluogo ligure finanziavano la magistratura ospedaliera con costanti sovvenzioni economiche che volevano mostrare l'impegno dei governanti nei confronti del popolo. Per via del suo ruolo strategico nell'ospedale venivano spesso realizzati eventi pubblici come la festa del Perdon Grande – organizzata ogni anno nella giornata del lunedì santo - dove il Doge, i Collegi e i rappresentanti delle famiglie protettrici dell'istituzione ricevevano l'indulgenza plenaria dopo aver donato cospicue offerte al cancelliere dell'ospedale. E in una delle Sette opere di misericordia - di cui cinque sono oggi purtroppo perdute - il pittore fiammingo Cornelis de Wael descrive proprio questo momento. Siamo negli anni Quaranta del Seicento e il ricco committente dell'opera Pier Francesco Grimaldi è in carica come protettore dell'ospedale nel momento in cui chiede al pittore di raffigurarlo all'interno del dipinto, seduto al tavolo dei conti tra il rettore e il tesoriere mentre vengono raccolte le offerte dei ricchi genovesi che si avviano a visitare gli infermi in cura nel cuore di uno dei reparti del Pammatone. In una scena ricca di particolari, de Wael mostra il suo stile tanto vario quanto preciso. Mentre nei diversi personaggi si nota l'abilità del pittore come ritrattista in grado di caratterizzare ciascuna figura con espressioni e tratti somatici sempre diversi, gli animali in primo piano e la costruzione architettonica in cui è suddiviso lo spazio mostrano le sue doti di paesaggista e pittore di interni che lo portano ad essere considerabile come uno degli interpreti più completi del moderno stile proveniente dalle Fiandre. Come Jan Roos,

de Wael è apprezzato per la sua capacità di mimesi che rende il dipinto una sorta di fotografia di quello che il pittore ha visto e vissuto con i suoi occhi. Ma mentre il primo si concentra principalmente sulla rappresentazione della natura in tutte le sue sfaccettature, il secondo è invece un pittore di paesaggi inseriti all'interno di un contesto architettonico urbano. Proprio per questo la bottega di de Wael, di cui faceva parte anche il fratello Lucas, è una delle principali scuole di interpretazione della pittura di genere, uno stile tutto fiammingo che arriva in Liguria nel Cinquecento con la conoscenza di Pieter Bruegel e che nel periodo barocco proseguirà con opere di artisti come Jan Steen e Jan Wildens. Dopo cinque secoli di storia, che raccontano di vicende umane eccezionali come quella di Caterina Fieschi Adorno che esercitò a lungo in questo luogo la professione di infermiera divenendo addirittura nel 1489 rettrice dell'ospedale – per via della sua attività venne nominata santa nel 1737 da papa Clemente XII e ancora oggi riposa nella vicina basilica della Santissima Annunziata di Portoria - ma anche episodi di storia più recente, come ricorda la vicenda dell'inizio della rivolta dei genovesi contro gli austriaci guidata dal Balilla il 5 dicembre del 1746 e partita proprio dal Pammatone, l'istituto venne demolito nel corso del XX secolo per favorire lo sviluppo del contesto urbano del quartiere di Portoria. Tuttavia, dobbiamo immaginare i suoi spazi così come de Wael li presenta nel dipinto oggi conservato in Palazzo Bianco. Il cortile che vediamo rappresentato con l'ampio colonnato rimanda quindi a quello che caratterizzava l'istituto e che oggi è stato ricostruito all'interno del moderno Palazzo di Giustizia, mentre le statue e i dipinti raffigurati sopra ai letti dei malati dovevano essere effettivamente inseriti nel contesto che si presentava agli occhi del pittore fiammingo.

Nota Bibliografica: Castelnovi 1987, p. 40; Di Fabio 1997, pp. 220-222; Orlando 2006, pp. 197-198; Magnani 2019, p. 80.







7 – Jan Roos (Giovanni Rosa) – Narciso alla fonte – c. 1630

Genova, Galleria di Palazzo Reale

Doveva essere solo una delle tappe del suo viaggio verso Roma, ma alla fine nella Superba città schiacciata tra il mare e le colline Jan Roos (1591-1638) si era fermato. Non che l'evento fosse straordinario. Non era certo il primo artista fiammingo a trapiantarsi in Liguria e non sarebbe stato nemmeno l'ultimo, visto che tra Genova e le Fiandre il legame era a filo doppio già da qualche secolo, alimentato da quei genovesi che sulle sponde del Mare del Nord facevano affari e, talvolta, mettevano radici. Lo avevano trattenuto le pressanti richieste dei collezionisti assetati di novità e intrigati dalla vivace originalità dei suoi quadri di 'genere' popolati da cascate di frutta, da animali di impressionante verosimiglianza e da rigogliosi mazzi di fiori coloratissimi. Il tutto creato con una tecnica raffinata imbastita con sottili velature traslucide. Giovanni Rosa – come lo avevano ben presto ribattezzato - era uno specialista di nature morte, ma uno di quelli che teneva gli occhi aperti sul frizzante ambiente culturale che lo circondava e, lavorando gomito a gomito con i colleghi che talora lo convocavano per impreziosire alcuni dipinti di figura con inserti naturalistici, aveva allargato i suoi orizzonti al ritratto, alla pittura religiosa e - per venire al sodo - a quella mitologica.

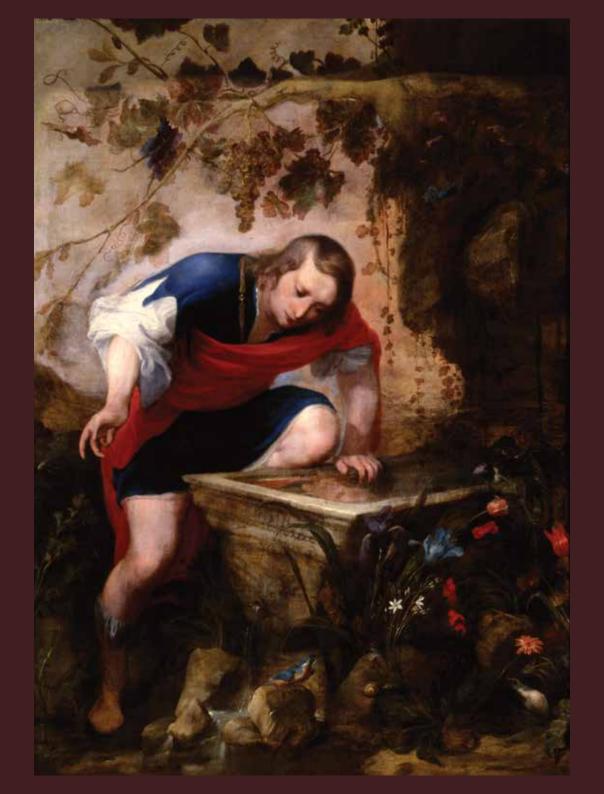
Tra le varie morali del mito di Narciso Jan Roos ne sceglie una: le apparenze ingannano. Ingannevole è la bellezza del giovane perché dietro alla sua acconciatura vezzosa, al balteo dorato di fine manifattura, ai vestiti di alta moda filati in tessuti sgargianti, si nasconde l'inumanità di chi, con la crudeltà di un rifiuto spietato, ha condannato alla consunzione la sfortunata ninfa Eco, la cui unica colpa era quella di averlo amato, letteralmente, fino a morire. Ingannevole è l'instabile riflesso di cui il protagonista resta infatuato una volta specchiatosi nella fonte, diventando «idolo ed idolatra di sé stesso» – sono parole di Giovanni Battista Marino – in un cortocircuito drammatico ben espresso dal volto assorto e da quella maldestra arrampicata

sul bordo della vasca, una mano sospesa nel vuoto e l'altra già immersa nell'acqua nel tentativo disperato di abbracciare l'evanescente oggetto della sua assurda passione. Ingannevole è l'arte che continuamente gioca sulla labile soglia che separa la realtà dalla finzione, come si poteva vedere nelle chiese e nei palazzi genovesi, dove i soffitti si spalancavano a fingere cieli immensi, gli stucchi si protendevano oltre i cornicioni ad invadere lo spazio reale e i marmi si trasfiguravano per virtù di scalpello in carne morbida, drappi soffici e capelli fluttuanti. Ingannevole è questa tela proprio mentre racconta le insidie di un'illusione, come Jan suggerisce facendo germogliare un nutrito campionario floreale nel punto più carico di significato, in bella vista proprio sotto la vasca e il suo pericoloso riverbero. Un brano di consumata abilità mimetica in cui compaiono tulipani blu, canditi ornitogali, garofani rossi, mentre dalla roccia che fa da quinta alla scena si protende un tralcio di vite da cui pendono grappoli dalla consistenza tattile e dalla voluttuosa parvenza. Tra i sassi fanno infine capolino due uccelli e una lumaca, un altro assaggio di quella proverbiale bravura con cui Roos sapeva contraffare il mondo naturale, raggirando con la sua perizia perfino gli animali: «ma la vivacità, che dar fu solito a gl'animali» – scriveva ammirato Raffaele Soprani – «fu così stupenda che ingannati una volta alcuni cani, et avidi di preda s'avventarono a sbranar le lepri da Giovanni dipinte, et alla vista d'alcuni ben coloriti pesci s'avvicinò per cibarsene un Gatto». L'arte inganna ma è una menzogna dilettevole e, se ben congeniata, può fare scuola, come accadde alla pittura di Jan Roos destinata a diventare un punto di riferimento per gli artisti del suo tempo da Stefano Camogli ad Anton Maria Vassallo, da Bernardo Strozzi al Grechetto.

Nota bibliografica: L. Leoncini in *Museo di Palazzo Reale* 2008, I, cat. 63, pp. 186-187, con bibliografia precedente.







8 - Bartolomeo Biscaino - Sacra famiglia con uva - c. 1650

Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti

Vedere e rivedere... sono parole che dovevano risuonare con la forza di un precetto nelle orecchie di Bartolomeo Biscaino. D'altronde in quella Genova sobbollente della prima metà del Seicento c'era tanto da osservare per chi, come lui, era pressato da una vocazione alla pittura esplosiva e precoce. Il padre Giovanni Andrea gli aveva dato il mestiere – da bambino era «più dedito a stare col Padre quando addoprava li pennelli, che con la Madre, benché le porgesse le mammelle» esagerava Raffaele Soprani -, Valerio Castello lo aveva iniziato ai misteri del colore maneggiato con sapienza e sprezzatura, ma setacciando avidamente il panorama artistico che lo circondava il pittore aveva notato molte altre cose: le invenzioni squadernate nelle incisioni del Grechetto, le ombre talvolta tenui e talvolta invadenti dei tenebrosi, le finezze dei toscani ancora intrise di Maniera, il classicismo dell'Assunta di Guido Reni al Gesù e il pressante richiamo di una natura seducente, da indagare direttamente sul nudo.

Sono gli ingredienti che danno vita a questa tela raffinata appositamente studiata per la devozione privata e quindi capace sia di stimolare la meditazione del cristiano più pio sia di appagare l'occhio del conoscitore più esigente.

Una luce gentile strappa gradualmente le figure dall'atmosfera indistinta dello sfondo scuro. La composizione è orchestrata con una delicatezza che ignora le potenzialità scenografiche dello scorcio ardito per accennare alla profondità in punta di piedi, calibrando lo spazio attraverso flebili successioni di piani. L'inquadratura è un *close-up* brusco che tira l'osservatore per la giacca portandolo vicino, terribilmente vicino ai personaggi, quasi che allungando la mano sia possibile violare il limite insuperabile dello spazio dipinto e diventare protagonisti di una scena che ha tutta la freschezza del fermo immagine.

Gesù muove i primi passi, Giuseppe lo distrae tentandolo con un succoso grappolo di uva bianca che sembra uscito dall'officina di un mastro vetraio, Maria sostiene l'incerta camminata con un gesto amorevole che, nella sua apparente spontaneità, ha tutto il sapore della citazione, strizza l'occhio alle Madonne di Van Dyck, da cui Bartolomeo prende in prestito anche il blu profondo del manto screziato di riflessi metallici e il bianco ipnotico del panno, sul quale la punta del pennello scorre disegnando sottili ghirigori a fingere preziose trasparenze.

Eppure, nella serena intimità di questo momento famigliare si insinua un germe di tensione. Maria è insolitamente distratta, completamente assorbita da qualcosa di cui nessun altro si accorge, qualcosa di importante se è in grado di velare la dolcezza del suo volto con un'impressione di seriosa consapevolezza. In quello sguardo distolto c'è tutto il sapore amaro della profezia, è la conoscenza di ciò che verrà ad inquinare per un attimo la felicità del qui ed ora. La Vergine coglie il significato recondito di quel grappolo d'uva - che sarà il vino dell'ultima cena, simbolo del sangue versato per la salvezza dell'uomo – e di quella levigata lastra di pietra su cui il piccolo avanza incerto, che una volta osservata con attenzione altro non è che la cima di un antico altare per il sacrificio, premonizione del Golgota sul quale sarà eretto il legno del supplizio ma anche allusione alla mensa sulla quale il pane eucaristico si transustanzia nel corpo del Salvatore. Ed ecco allora che pure la candida luminosità di quel drappo bianchissimo finisce per evocare un altro panno, il sudario con cui la Madre abbraccerà il corpo ormai senza vita di Cristo ai piedi della croce. «Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore» scrivono i Vangeli, tuttavia, nella finzione orchestrata da Biscaino, le rivela con il suo sguardo distolto e le sue mani protese a mostrarci il figlio: «Ecce puer!». Un dipinto da gustare nella sua immediatezza, da contemplare nella stratificazione dei suoi significati, insomma da vedere e rivedere.

Nota bibliografica: G. Biavati in *Il Museo dell'Accademia* 1983, cat. 61, pp. 45-46; Sanguineti 2008, pp. 110-111, con bibliografia precedente.







9 - Simon Vouet - Crocifissione - 1622

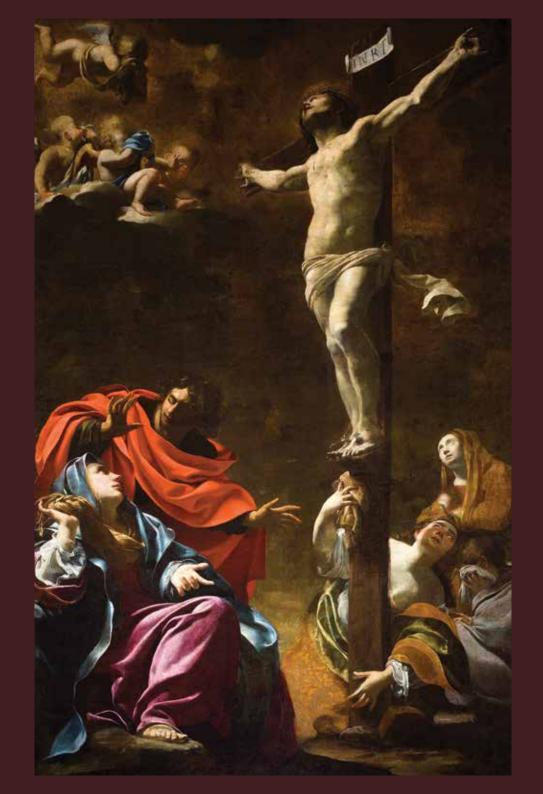
Genova, chiesa del Gesù

Quando Simon Vouet raggiunge Genova nel 1620 la sua carriera è in netta ascesa. Reduce da un lungo soggiorno prima a Venezia e poi a Roma dove ha avuto modo di conoscere la pittura del Veronese e di Giovanni Lanfranco, viene scelto da uno dei più grandi amatori d'arte del capoluogo ligure - Giovanni Carlo Doria - per dipingere il bellissimo David, oggi conservato nella pinacoteca civica di Palazzo Bianco. Ma la sua opera genovese più nota è senza dubbio la Crocifissione commissionata da Giacomo Raggi per la cappella familiare posta all'interno della chiesa del Gesù, che rappresenta un punto di svolta nella produzione di un artista in grado di rivoluzionare la pittura in Francia, portando le evoluzioni barocche alla corte del re Luigi XIII. È una serata ventosa, il cielo si è chiuso lasciando spazio a minacciose nuvole nere pronte a scaricare la loro pioggia. Ormai sul Golgota resta solo Gesù, appeso alla croce, distrutto dalla sopportazione delle torture, pronto a spirare lasciando per sempre i suoi cari. Ed ecco che all'improvviso le nuvole si aprono facendo passare un fascio di luce che colora il cielo come le fiamme di un incendio. Cristo è defunto, la tragedia è compiuta. La disposizione delle figure lascia il centro del dipinto vuoto, senza sfondo, permettendo così la creazione di un particolare gioco prospettico che consente al volume inclinato della croce posta di sbieco di riempire la profondità, relegando le tre Marie ai margini del dipinto. Gli angioletti che scendono dal cielo piangono come Maria di Cleofa che tiene il viso coperto dietro alla Maddalena colpita dalla luce bianca che bacia il corpo di Cristo, il cui sguardo è rivolto al cielo in un'ultima forma di dialogo con il Padre. Attraverso la scelta di non idealizzare il soggetto Vouet si avvicina alla fase caravaggesca della sua produzione esaltando con i giochi chiaroscurali il contrasto tra lo squarcio delle nubi e la penombra in cui sono posti Giovanni e Maria in primo piano. Con il sapiente utilizzo dei colori scuri il pittore degrada le tonalità del marrone alle spalle della croce creando un'atmosfera acre dove nient'altro comanda se non il dolore. Al pittore francese non interessa il contesto ma l'emozione che questo particolare momento suscita nei confronti di chi guarda l'opera. La capacità del maestro francese di rendere mobile e profonda alla vista una tela rigida e bidimensionale si mostra al meglio nel modo in cui sono presentate le vesti dei personaggi. L'abito di Cristo ormai completamente a brandelli, maciullato dalla veemenza delle percussioni subite, svolazza libero nel cielo coprendo appena il pube, facendo apparire il personaggio come spogliato di tutto eccetto che della fede. Gli ampi mantelli di Giovanni e della Vergine coprono invece totalmente le due figure con brillanti punti di luce che ne esaltano gli effetti chiaroscurali, in antitesi con il corpo nudo del Cristo. Possiamo soltanto immaginare cosa provasse un semplice cittadino genovese che entrava nella chiesa del Gesù alla metà del Seicento. Di colpo si ritrovava come immerso all'interno di un tempio barocco, dove poteva vivere le scene dei dipinti di alcuni dei più grandi maestri della pittura europea del tempo. Così mentre osservava il candore della Vergine di Guido Reni, mentre ammirava la perizia con cui il sacerdote recide il prepuzio di Gesù Bambino nella Circoncisione di Rubens, mentre si immergeva nei Miracoli di Sant'Ignazio di Loyola, così nel dipinto di Vouet i larghi gesti della Vergine e San Giovanni lo trascinavano dentro al quadro, sul monte Calvario, al tramonto, ai piedi del Crocifisso. Ed è lo stesso effetto che abbiamo ancora oggi anche noi esattamente a 400 anni di distanza. E non possiamo far altro che toglierci il cappello di fronte a una tale bellezza.

Nota bibliografica: Soprani 1674, pp. 315-316; Crelly 1962, pp. 28-32; Castelnuovo, Borroero, Toscano 1994, pp. 230-231; Rotondi Terminiello 1992, p. 99; Pericolo 2003, pp. 91-94, con bibliografia precedente.







10 - Orazio Gentileschi - Annunciazione - 1622

Genova, chiesa di San Siro

Una colomba entra dalla finestra aperta, portando con sé un fascio di luce che rischiara la fronte chinata della Vergine, mentre l'Angelo, inginocchiato ai suoi piedi, tiene nella mano sinistra un giglio e con la destra punta l'indice verso l'alto, a mostrare la volontà divina. Maria sembra raccogliere timidamente la veste verso il petto, come per coprirsi; sta in piedi, ma con le gambe quasi impercettibilmente piegate in un lieve inchino, con il quale, a palmo aperto, accetta l'annuncio angelico. È così che Orazio Gentileschi (1563 -1639), nel 1622, interpreta l'episodio biblico nel bel dipinto della chiesa di San Siro. Nato da un orafo fiorentino, il pittore, ancora giovanissimo, era andato a cercare fortuna a Roma, nel cui effervescente clima artistico di quegli anni, a cavallo tra Cinquecento e Seicento, poté entrare in contatto e confrontarsi sia con la dirompente modernità dell'opera di Caravaggio, sia con la coeva produzione di Annibale Carracci, in città dal 1595. Questo connubio di ispirazioni ed influenze, unito al retroterra toscano tardo-manierista, sarà ciò che renderà così unico lo stile di Orazio, a metà tra tradizione e modernità, tra passato e futuro, tra maniera e dato reale. Sarà unico anche agli occhi di Giovanni Antonio Sauli, giovane aristocratico e futuro senatore della Repubblica genovese, in visita a Roma nel 1621 per l'elezione del nuovo Papa, Gregorio XV. A detta di Soprani, Sauli restò talmente colpito dall'opera di Gentileschi da volerlo «condurre seco» per farlo lavorare per lui. Orazio approdò, così, a Genova quello stesso anno, per restarci, secondo le notizie più aggiornate, fino ai primi mesi del 1625, ossia allo scoppio della guerra con il Ducato di Savoia. Nel giro di quei quattro anni, più di un genovese approfitterà della presenza dell'artista in città. La cappella in cui la tela è conservata, dedicata alla Santissima Annunziata e costruita tra il 1614 e il 1639, apparteneva alla famiglia Grimaldi Cebà e il probabile committente dell'opera, come proposto più recentemente dalla critica, fu Antonio II Grimaldi Cebà, nipote dello stesso Giovanni Antonio Sauli da parte di madre. All'origine della committenza sembrano essere state le nozze, avvenute proprio nel 1622, tra Antonio II e Cornelia Spinola. Tuttavia, la tela, come è stato notato, risulta adattata alla cornice dell'altare attraverso alcune aggiunte, come se la cappella non fosse stata la sua prima destinazione: è stato ipotizzato, infatti, che l'opera si trovasse originariamente in un contesto privato, ipotesi suffragata dall'assenza dell'opera all'interno della biografia dell'artista pubblicata nel 1674 da Soprani, il quale si limitava dichiaratamente a menzionare solo le opere «esposte in pubblico». Che la tela inizialmente potesse essere stata destinata alla devozione privata potrebbe essere suggerito anche dal valore che in essa viene dato alla dimensione domestica. Il bellissimo brano del letto disfatto alle spalle della Vergine, uno dei massimi esiti della naturale propensione dell'artista all'evocazione del dato reale, infonde nella scena un senso di delicata intimità, disturbata dall'apparizione sovrannaturale dell'Angelo, che fece avvertire a Roberto Longhi un senso di stranezza per la qualità al tempo stesso intima, profana e religiosa dell'immagine gentileschiana.

Nota bibliografica: Newcome Schleier 2001, pp. 356-362; Lattuada 2016, pp. 21-22; Bissel 2018, pp. 150-151.







11 – Bernardo Strozzi – La Vergine con i SS. Chiara, Erasmo e Nicolò (La Madonna dei Marinai) – 1620/1621

Genova Voltri, chiesa di S. Ambrogio

«'I Corpi santi! I Corpi santi!' Tutti gli alberi maestri avevano alle loro estremità un fuoco pallido; e sfiorati a ogni triplice estremità del parafulmine da tre pallide fiammelle affusolate, tutti e tre gli alti alberi stavano bruciando silenziosi nell'aria sulfurea, come tre giganteschi ceri davanti a un altare». Sembra di vederlo il ponte della nave descritto da Melville nel suo Moby Dyck, acceso dal terrore per i fuochi di Sant'Elmo (o Erasmo), mentre i marinai pregano, calamitati dall'apparizione fantasmagorica sulle cime degli alberi del vascello. Un precedente illustre nella descrizione di questo fenomeno straordinario è sicuramente quello fornito dal genovese Pigafetta, che nel suo Primo viaggio attorno al globo terraqueo (1524/1525) assegna al trio di figure sacre protagoniste - San Nicolò, Santa Chiara, Sant'Erasmo/sant'Elmo - persino particolari 'posti d'azione' sulla velatura dell'imbarcazione, assunti durante la tempesta. Bernardo Strozzi mette in scena sulla tela della quarta cappella della chiesa di Sant'Ambrogio di Voltri, realizzata su mandato dei marinai di Gattega, un'atmosfera analogamente fantasmagorica. Maria – su un trono di nubi – si staglia centralmente sul gassoso e surreale sfondo vinaccia della scena. Nella mano destra regge una fiaccola che brucia, ma non illumina: i volti, i corpi, lo spazio ricevono una luce esterna, eterodiretta, antinaturalistica, quasi onirica. Una vera e propria manifestazione miracolosa, un'apparizione di questo quartetto di figure sacre che ben rappresenta il tema e il desiderio dei committenti dell'opera. Strozzi intesse le figure della sua pasta cromatica generosa e volumetrica, che costruisce con forza i corpi e determina i contorni degli oggetti con splendida acribia e – allo stesso tempo – con spregiudicata libertà. Risuonano in questa composizione le note degli splendori delle opere romane dei secondi anni Dieci di Giovanni Lanfranco e il moderarsi progressivo dell'eredità caravaggesca nella temperie culturale dell'Urbe, quasi certamente vista dal Cappuccino proprio negli anni limitrofi all'esecuzione del dipinto di Voltri. Bernardo, però, non rinuncia alla propria,

personale, cifra stilistica: la vibrante luce 'miracolosa' retta da Maria è uno strappo di materia quasi informale, brutalmente graffita dalla furia del pennello e intrisa di quella violenza cromatica capace di calamitare lo sguardo dell'osservatore, proprio come il plasma azzurrognolo dei fuochi di Sant'Erasmo. Strozzi è un artista dalla marcata personalità, con una cifra stilistica così unica ed eversiva da essere pressochè inconfondibile nel panorama degli artisti del primo Seicento italiano ed europeo. La lavorazione della pasta pittorica, sempre grassa e filante, fonde i contorni in pennellate vibranti e giustapposte, conferendo una eccezionale vitalità agli incarnati – accesi dalle gote rubizze – e vivacità agli occhi, caratterizzati da un lucore umido enfatizzato dai generosi tocchi di biacca. Un vocabolario stilistico che si mantiene pressochè inalterato dall'attività genovese degli anni Venti e Trenta, sino all'ultima decade passata in Laguna, dopo essere stato costretto alla fuga per vicende giudiziarie che lo vedevano imputato. Persino le scelte espressive dei volti vernacolari assegnati ai suoi protagonisti permangono inalterate nel passare dai quadri "da stanza" alle grandi pale monumentali come quella di Levanto - di poco posteriore alla Madonna dei Marinai dove un monumentale San Diego, con il capo circonfuso da un bluastro alone divino, mostra l'immagine sacra a due popolani. E poi la fusione – quasi impensabile – della preziosità materica di Procaccini e Rubens, con il naturalismo estremista e teatrale del Caravaggio, come nella Vocazione di Matteo di Edimburgo, dove emerge la conoscenza compositiva del Merisi e – al contempo – si colgono i valori formali derivati dal virtuosismo materico e mimetico dalle meditazioni certamente portate avanti nel fecondo crogiuolo genovese attorno al 1620. La stessa 'culla' artistica in cui stava nascendo il barocco.

Nota bibliografica: D. Sanguineti in *Bernardo Strozzi* 2019, cat. 21, pp. 228-229, con bibliografia precedente.







12 – Antoon Van Dyck – Ritratto di Anton Giulio Brignole Sale – 1627

Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

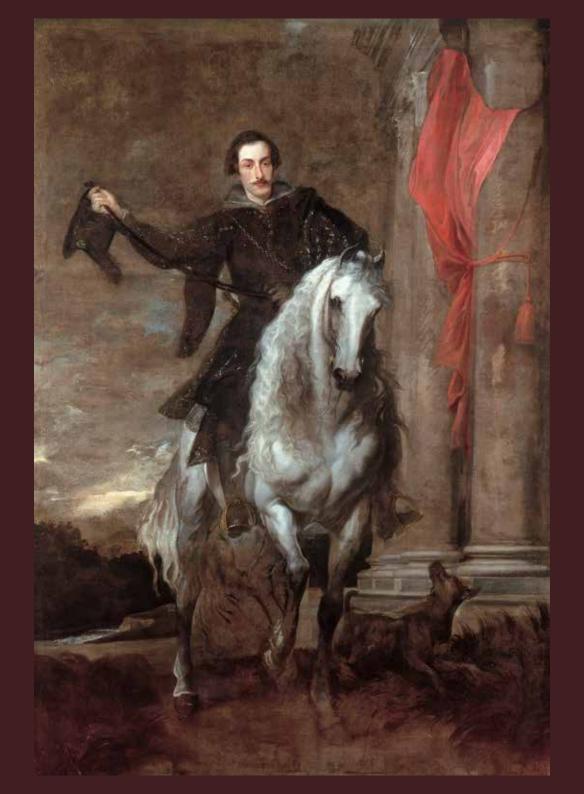
Il ritratto di Anton Giulio Brignole Sale si pone come un'opera assolutamente innovativa nel contesto della ritrattistica genovese. Van Dyck, infatti, utilizza qui il modello del ritratto equestre per rappresentare il committente dell'opera, il ricco aristocratico genovese Anton Giulio Brignole Sale, che viene raffigurato in sella ad un elegante cavallo bianco andaluso, in un'ambientazione inserita in un contesto naturale dove un paesaggio si apre sullo sfondo, facendo intravedere una torre di un castello. Descrivendolo così il dipinto non sembra affatto particolare, anzi piuttosto strutturato su una tipologia già ben definita e codificata da tempo. Ma la novità consiste invece, nel fatto che l'artista riesce a declinare la tipologia del ritratto equestre, fino a questo momento riservata esclusivamente a sovrani o grandi condottieri, per la figura di un ricco aristocratico, utilizzando tra l'altro uno dei riferimenti più alti della storia dell'arte di tutti i tempi: la statua di Marco Aurelio a Roma. Anton Giulio sfrutta le potenzialità di un ritrattista come Van Dyck per celebrare lo status sociale raggiunto: nel momento in cui viene raffigurato ha infatti appena compiuto ventidue anni, ed ha da poco assunto il titolo di marchese di Groppoli da parte del Granduca di Toscana. Van Dyck, con questo dipinto, riesce ad interpretare la volontà del committente di farsi rappresentare come un uomo ormai maggiorenne, ricco e pienamente inserito all'interno della società del suo tempo, esigenza che doveva essere avvertita ancora più urgente se si considera il fatto che la famiglia Brignole Sale apparteneva alla cosiddetta nobiltà 'nuova', la quale aveva una particolare attenzione per il valore propagandistico che ritratti di questo genere potevano rappresentare, e di cui lo stesso artista si servirà, solo qualche anno dopo, presso la corte inglese per celebrare la figura del sovrano

Carlo I Stuart. Per queste ragioni Anton Giulio non commissiona al pittore solamente il suo ritratto, ma anche quello della moglie Paolina Adorno. Le due opere costituiscono un eccezionale pendant, che ancora oggi è possibile ammirare insieme, grazie ad una fortunata storia collezionistica che ha permesso alle due tele, dopo la morte di Anton Giulio nel 1662, di passare prima in eredità al figlio Ridolfo, e poi nelle collezioni di Maria Brignole Sale, che nel 1874 le donò insieme al Comune di Genova nel 1874. I due dipinti presentano le medesime dimensioni, anche se nei libri di conto del 1627 si nota una leggera differenza di prezzo - 80 scudi per il ritratto equestre e 77 per quello femminile – giustificata dalla presenza del cavallo nell'effigie maschile che determinava un aumento del costo del dipinto. Van Dyck ha come modelli per quest'opera anche i celebri ritratti del suo maestro Rubens, come quello di Giovanni Carlo Doria e del Duca di Lerma, dai quali però si distingue tralasciando gli effetti di dinamismo e imponenza tipicamente rubensiani, per conferire maggiore enfasi all'introspezione psicologica del soggetto, permettendogli quindi di cogliere le diverse sfaccettature di una personalità complessa come quella di Anton Giulio. Un uomo che, - dopo essere stato designato nel 1644 dalla Repubblica come ambasciatore del re Filippo IV di Spagna - si distingue non solo per i prestigiosi incarichi di cui viene insignito, ma anche come uomo di raffinata cultura, pubblicando diverse opere letterarie che lo portano ad essere onorato dell'elezione a varie accademie, tra cui quella degli Addormentati a Genova

Nota bibliografica: P. Boccardo in *Superbarocco* 2022, cat. 19, pp. 160-163; *I Brignole-Sale* 2012, pp. 62-65, con bibliografia precedente.







13 - Andrea Ansaldo - Sant'Ambrogio caccia Teodosio - c. 1620

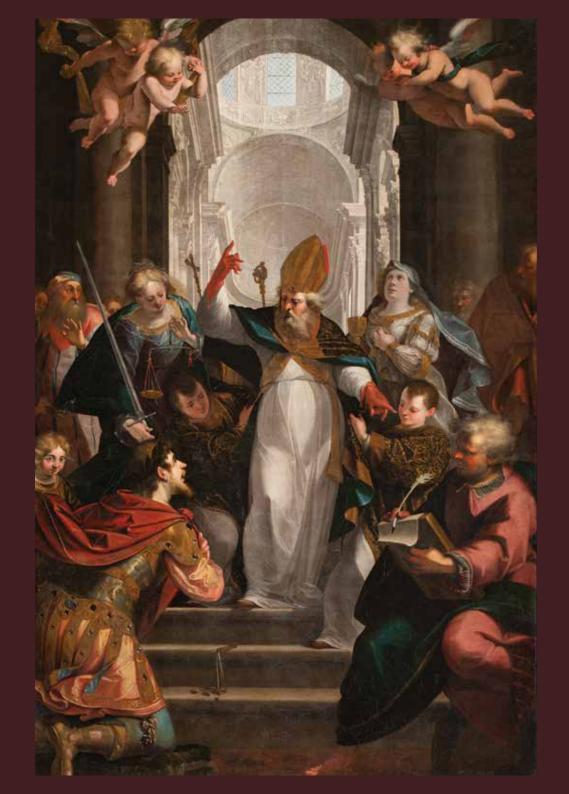
Genova Voltri, chiesa di Sant'Ambrogio

«Lo cancellerai umiliando la tua anima davanti a Dio». Con queste parole, affidate ad un'epistola, il vescovo Ambrogio di Milano si rivolge direttamente all'Imperatore Teodosio, riferendosi al grave peccato da questi commesso a Tessalonica, l'odierna Salonicco, chiedendone la pubblica penitenza. Si tratta dell'eccidio di 7000 civili, da lui ordinato nel 390 d.C. come rappresaglia punitiva in seguito ad una rivolta popolare. Nel suo sermone pronunciato in morte dell'Imperatore, Ambrogio stesso affermerà, non senza enfasi, come Teodosio - ultimo della storia di Roma a regnare su un impero ancora unificato e primo, nel segno di Costantino, a rendere il Cristianesimo religione di stato - «gettò a terra tutte le insegne delle dignità imperiali» e «pianse pubblicamente nella chiesa». Andrea Ansaldo (Voltri, 1584 - Genova, 1638) raffigura in questa superba tela di Voltri proprio quel momento: con l'indice destro alzato della retorica e quello sinistro puntato verso il notaio, che attende alla registrazione ufficiale dell'avvenimento, Ambrogio impedisce l'accesso in chiesa all'Imperatore inginocchiato davanti a lui, l'anima macchiata dalla colpa. Tra i due, sul secondo scalino, un cilicio amplifica il concetto cristiano di penitenza a cui gli viene richiesto di sottomettersi. Tra le varie figure che popolano la scena, due, ai lati del santo, hanno una funzione allegorica: sono l'allegoria della Giustizia, alla sua destra, con i tipici attributi della spada e della bilancia, e quella della Fede, alla sua sinistra, dallo sguardo assorto e 'involato', e con il calice dell'Eucarestia in mano. Tutt'intorno si apre una grandiosa scenografia, elaborata ancora su modelli cinquecenteschi, fatta di un sapiente equilibrio di pieni e vuoti e di cui si può seguire lo sviluppo spaziale dal basso verso l'alto: dalle colonne nel primissimo piano, poste ai lati a mo' di sipario, ai gradini di accesso allo spazio sacro - da cui significativamente restano esclusi sia l'imperatore che il notaio, in quanto due emanazioni del potere terreno – che ricordano da vicino quelli dello Sposalizio della Vergine di Rosso Fiorentino; infine, l'ampia e luminosa apertura in profondità, nella parte alta della tela, nella quale Ansaldo indugia nella raffigurazione della struttura architettonica della chiesa, fatta di una ritmica sequenza di arcate tagliate ortogonalmente dalla curva alla base del tiburio e impostate su una rapida successione di pilastri. Originariamente concepito per il vecchio oratorio di Sant'Ambrogio di Genova Voltri, poi distrutto da un bombardamento nel 1944, il dipinto era stato commissionato dalla Confraternita omonima. La sua realizzazione è stata collocata nei primi anni Venti del Seicento e costituisce una meravigliosa testimonianza di una prima compiuta maturazione stilistica del pittore, avvenuta attraverso la fusione e la rielaborazione di stimoli diversi, recepiti nei primi trent'anni della sua carriera: da una parte, l'apprendistato all'insegna degli stilemi e dei moduli cambiaseschi presso il figlio del grande maestro, Orazio Cambiaso; dall'altra, le iniziali sperimentazioni in chiave toscana e lombarda, che, in generale, diedero nuova linfa alla produzione artistica genovese agli inizi del Seicento. Non solo: la maestria qui dimostrata nella costruzione dello spazio dipinto costituisce una delle prime manifestazioni – quasi una vera e propria esplosione – di quel genio che caratterizzerà la sua produzione per tutta la sua carriera, manifestandosi non solo negli sfondati prospettici, ma anche nella definizione di figure che 'creano spazio' con i propri volumi plasmati dalla luce. È interessante, in questo senso, notare come il disegno preparatorio al dipinto, conservato a Palazzo Rosso, differisca dal prodotto finale: mentre nel disegno sopra la figura di Sant'Ambrogio è raffigurato un Angelo in volo, nel dipinto questo sparisce, lasciando il posto solo a luce e aria.

Nota bibliografica: Priarone 2011, cat. 7 pp. 176-177, con bibliografia precedente.







14 - Gioacchino Assereto - Martirio di San Bartolomeo - c. 1630

Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti

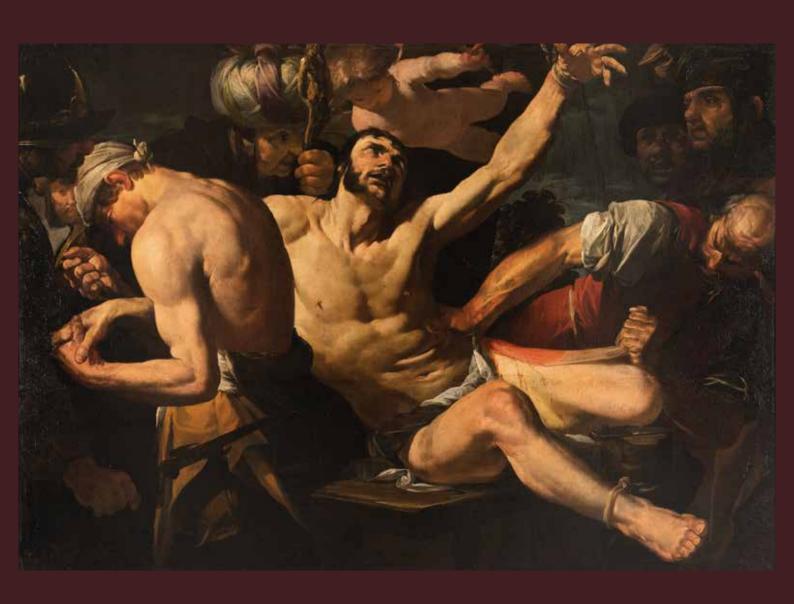
Estasi. Potrebbe sintetizzarsi in questa parola la tendenza agli opposti della grande stagione barocca: il punto d'equilibrio tra il dolore dell'agonia e il piacere estremo dell'incontro con l'ultraterreno. Un ossimoro bruciante che i pennelli dei grandi cantori per immagini dei primi quattro decenni del secolo eternarono in opere senza pari, soprattutto nel crocevia tra Liguria e Lombardia, dove gocce dell'esperienza romana e napoletana avevano fatto germogliare un naturalismo potente e materico, abbeveratosi anche all'esperienza internazionale dei fiamminghi Rubens e Van Dyck. Tra questi interpreti Gioacchino Assereto è certamente uno dei più sanguigni nelle scelte – spesso brutali – delle composizioni e nella lavorazione, materica e vibrante, della pasta pittorica. Nel San Bartolomeo dell'Accademia Ligustica, una prova che precede di qualche anno quelle della piena maturità, dominano le sensazioni derivanti dalla comunione di linguaggi artistici con il mondo lombardo: su tutti, l'horror vacui derivato dal vocabolario compositivo di Giulio Cesare Procaccini e la crudezza cinica del Cerano e del Morazzone. Eppure, la brutale torsione del santo, le cui membra sono tirate in tutte le direzioni dalla meticolosa crudeltà dei carnefici, ben starebbe al pari degli scorci arditi e compressi del Caravaggio estremo della Sant'Orsola o dell'enfatica espressività di un Velázquez che, negli anni di redazione di questo dipinto, compiva il suo primo viaggio italiano (1629), prendendo terra proprio a Genova, sulla medesima imbarcazione che riportava in Italia Ambrogio Spinola. Bartolomeo ha lo sguardo estatico, rapito verso un divino che non si manifesta se non con la placida planata di un putto munito del ramo di palma che simboleggia il martirio, visibile a lui solo. L'incrocio di membra che domina la porzione destra del quadro mette in luce la cruda dedizione di Assereto nel mostrare la pelle - elastica e tenace - mentre resiste allo sforzo del carnefice: il volto dell'uomo scompare nello scorcio scelto dall'artista, mentre s'evidenzia il coltellaccio brutalmente stretto tra i denti, che appare quasi come un diabolico paio di mustacchi. I muscoli dell'aguzzino si

gonfiano, le vene spuntano dall'avambraccio contratto, mentre la mano destra preme con violenza nel fianco robusto di Bartolomeo, arrossandosi per la pressione. La luce - diagonale come la composizione - rimbalza sul corpo atletico del santo e scivola dal lato opposto per enucleare il lavoro di certosina precisione e morbida premura del secondo carnefice che s'oppone in tutto dai gesti alla brutalità – a quello descritto sulla destra. Se l'atto è non meno orribile, quasi delicato come una manicure appare il tocco dell'uomo nel trattenere la mano destra di Bartolomeo, mentre con cura incide la cute e insinua la lama tra il muscolo e la pelle, accurato come un moderno chirurgo. L'atrocità è postposta: poche gocce di sangue spillano dallo strappo alla gamba sinistra, le bocche non s'aprono al grido, la scena affollata si carica di un'attesa incombente, quasi che Bartolomeo – da un momento all'altro – debba essere preda degli spasmi derivanti dalle ferite inflitte, il cui dolore, ancora, pare non sentire. Ad assistere, al nostro fianco, a questa attesa manifestazione del dolore, oltre alle tre figure che appaiono sullo sfondo dalla sinistra alla destra del quadro e al sacerdote che – fino all'ultimo – tenta di strappare al santo una venerazione last minute di un idolo pagano in formato portatile, è soprattutto il soldato che compare - in pieno controluce – all'estremità sinistra dell'opera. La lancia impugnata spasmodicamente, l'elmo alla spagnola, la barba alla moderna lo caratterizzano come una – consistente – parte della contemporaneità del pittore e dell'osservatore, anch'essa muta e tesa ad aspettare quel grido che non viene, quella tensione che non si spezza, la rottura di quell'equilibrio estatico che rende sopportabile il dolore più estremo. Il filo, sottile e impalpabile, che compatta e contiene la detonazione emotiva e ferale di Assereto in un'opera di un'inedita forza comunicativa, proprio perché inesplosa e ancora tutta in potenza.

Nota bibliografica: Zennaro 2011, I, cat. A60, pp. 303-306, con bibliografia precedente.







15 – Giovanni Andrea De Ferrari – Adorazione dei pastori – 1638

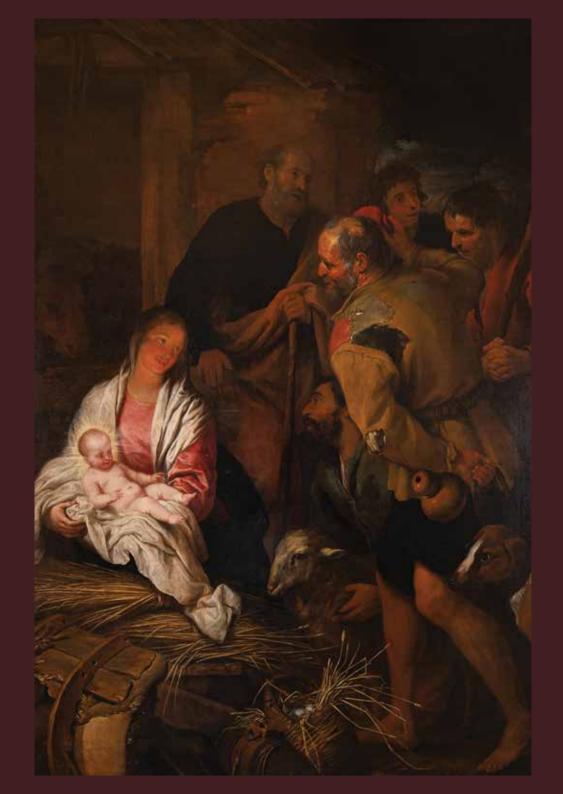
Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti

In un celebre saggio del 1916, dedicato alle figure di Orazio e Artemisia Gentileschi, Roberto Longhi descrive in questi termini il grande pittore ligure Giovanni Andrea De Ferrari: «(...) questa corrente di pura visione che culmina nel sovrano esecutore di vita, nell'ignaro Velasco di Genova che risponde al nome di Giovanni Andrea De Ferrari». Ed è proprio evidentissimo questo spirito iberico che trasuda copioso nell'Adorazione dei Pastori, oggi conservata presso l'Accademia Ligustica di Genova. La grandezza della caratura artistica del De Ferrari risiede proprio nella molteplicità di spunti ed influenze stilistiche che popolano le sue composizioni pittoriche: allievo di Bernardo Castello, prima, e di Bernardo Strozzi, poi, Giovanni Andrea miscela in una visione assolutamente personale ed unica gli insegnamenti dei suoi illustri maestri con le novità giunte nella Superba grazie alle opere di Rubens e di Van Dyck; soprattutto a quest'ultimo guarda, imitandone certe soluzioni compositive e l'impasto cromatico luminoso. La tela raffigura la scena evangelica presentata da Luca: «Appena gli Angeli si furono allontanati per tornare al cielo, i pastori dicevano fra loro: "Andiamo fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere". Andarono dunque senz'indugio e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, che giaceva nella mangiatoia. E dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro». La prima manifestazione pubblica del Cristo avviene tra gli umili, un piccolo gruppo di pastori che vaga con il proprio gregge nei pressi di Betlemme viene chiamato dagli Angeli del Signore per rendere grazie al Figlio di Dio fattosi uomo. Il sentimento di pura umiltà che aleggia in tutto il dipinto di Giovanni Andrea è denso tanto quanto la dovizia con cui i dettagli narrativi sono resi, senza indugi, con icastica voce. Ci colpisce il pastore più prossimo a noi che ci porge il fianco, il suo volto scanalato da profonde rughe, marchiato indelebilmente dal calore solare; la mano destra in atto di togliere il cappello vermiglio, un gesto di indubbia sottomissione alla regalità del Cristo. Il Salvatore, il cui corpicino radioso abbaglia tutta la composizione, rimane desto e quasi prosteso verso questi primi fedeli, accolto tra le braccia di Maria il cui volto riceve discretamente l'abbaglio portole dal Figlio. Magistrale è la resa della figura di Giuseppe, zelante nel suo ruolo paterno di custode familiare; le membra, abbozzate nella penombra, si ammantano di tonalità ocra terracee che si accordano, quasi confondendosi, con la parete scrostata dell'umile ricovero. Quel colore bruno che sarà impiegato anche da Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, allievo del De Ferrari, che molto apprese dal suo maestro, ad iniziare dall'attenzione minuziosa rivolta alla rappresentazione fedele del dato naturale, inteso quest'ultimo nella sua accezione più strettamente rivolta al mondo, tradizionalmente inanimato, della realtà oggettuale ed animale. È difatti tramite Giovanni Andrea, e alla sua spiccata vena iberica, che riusciamo ad osservare autentici brani di natura, mai morta sempre vitale; gli oggetti acquistano un peso, saldi come i personaggi umani della scena, posti sul loro stesso piano, ugualmente partecipi alla vicenda in atto. Lo dimostrano, anche in questo caso, il piccolo orciolo, tondeggiante e lucido, appeso alla cinta del pastore, così come i vividi steli di grano che spuntano dai cesti di vimini e dalla mangiatoia. Al fianco del pastore notiamo un cane ed una pecora, anch'essi protagonisti, indagati sapientemente, carichi di quegli attributi dignitari più propriamente umani: esseri coscientemente tali. Soffermiamoci infine sul dettaglio delle uova che, portate dai pastori, ricordano anche antiche tradizioni mediorientali in cui l'uovo, simbolo benaugurale, veniva porto durante i riti primaverili per consacrare la rinnovata fertilità terrena; traslato nella cultura cristiana l'uovo diventa l'immagine allegorica del Cristo trionfante, vincitore della morte, capace di risorgere.

Nota bibliografica: L. Tagliaferro in *Il Museo dell'Accademia* 1983, cat. 49, p. 60, con bibliografia precedente.







16 - Alessandro Algardi - Cappella Franzone - 1677/1693

Genova, chiesa dei Santi Vittore e Carlo

Vi è un luogo a Genova dove il barocco romano si impone in maniera dirompente sulla cultura figurativa locale: la cappella della famiglia Franzone, posizionata nel transetto destro della chiesa intitolata ai Santi Vittore e Carlo.

Non si tratta, tuttavia, dello sfrenato e spettacolare barocco berniniano, ma della declinazione più composta ed equilibrata del bolognese Alessandro Algardi, uno dei protagonisti assoluti del panorama artistico del Seicento romano e scultore prediletto di Innocenzo X Pamphilj.

Alle radici dell'ambizioso progetto di creare un sepolcreto di famiglia c'era il desiderio di ostentare la propria appartenenza alle alte sfere della società romana mirando alla creazione di qualcosa che si discostasse dalla tradizione altaristica genovese, ancora improntata sul gusto tardomanierista. Ogni orpello decorativo fu bandito e alla policromia si preferì l'uso di un unico marmo: il bardiglio, che con la sua austerità e sobrietà ben si accordava all'intitolazione dell'altare al Crocifisso. Si ricercò un linguaggio architettonico semplice, desunto dall'antico, che trasmettesse un'immagine di classicità romana. I due fratelli Giacomo e Agostino Franzone erano, infatti, entrambi legati alla città pontificia: il primo vi avviò una fulgida carriera ecclesiastica coronata dalla porpora cardinalizia; il secondo vi si recò per portare a termine incarichi istituzionali prestigiosi.

Appassionati collezionisti, riuscirono senza difficoltà a entrare in relazione con alcuni degli artisti più in voga del tempo tra cui, appunto, Algardi e la sua cerchia.

Malgrado il sacello dei Franzone sia stato eretto oltre vent'anni dopo la morte di Algardi, una tradizione erudita locale piuttosto radicata individuava nel maestro bolognese il progettista principale. In realtà, il vero regista di questa grandiosa impresa fu Agostino che, dopo aver ottenuto il giuspatronato della cappella dai Padri Carmelitani Scalzi nel 1677, avviò un cantiere a più mani che terminerà solo nel 1693. Gli artisti chiamati a lavorare in loco dal Franzone si occuparono dell'imponente scenografia architettonica entro

cui furono disposte numerose opere scaturite direttamente dalla bottega di Algardi, tra cui spicca il grande *Crocifisso* al centro della composizione. Eppure, fatto oltremodo singolare, nessuna fra le sculture bronzee presenti fu concepita per questa sede. Esse, infatti, sono frutto del collezionismo dei fratelli Franzone, di cui è un esempio parlante la formella incastonata nella grata del paliotto con la *Visione di Sant'Agnese* che reca lo stemma Pamphilj.

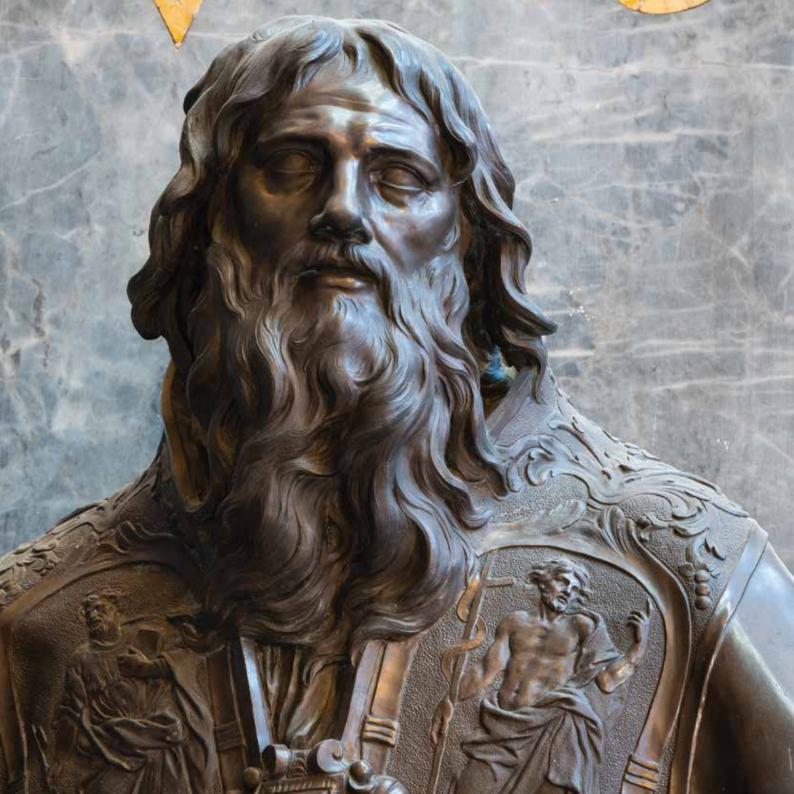
Una serie di dubbi riguarda ancora oggi l'iter esecutivo dei dodici busti di santi che potrebbero essere stati fusi da Domenico Guidi, partendo da modelli del suo maestro non più in vita al momento dell'edificazione della monumentale cappella. Chi scelse i modelli, inoltre, sembrava essere più preoccupato della resa estetica generale - che rimandava quasi a un allestimento da galleria – piuttosto che del programma iconografico. Tra i quattro busti posti ai piedi della croce di Cristo l'unica riconoscibile è, di fatto, la Maddalena per via dei lunghi capelli che le ricadono sulle spalle, mentre l'Evangelista presenta una barba inusuale, e la Vergine e Santa Maria di Cleofa si distinguono unicamente per antica tradizione. L'identificazione degli altri otto busti - che ritraggono i santi Pietro, Matteo, Agostino, Benedetto, Giacomo, Paolo, Romualdo e Basilio – si ricava, invece, dalle iscrizioni intarsiate sulle pareti stesse.

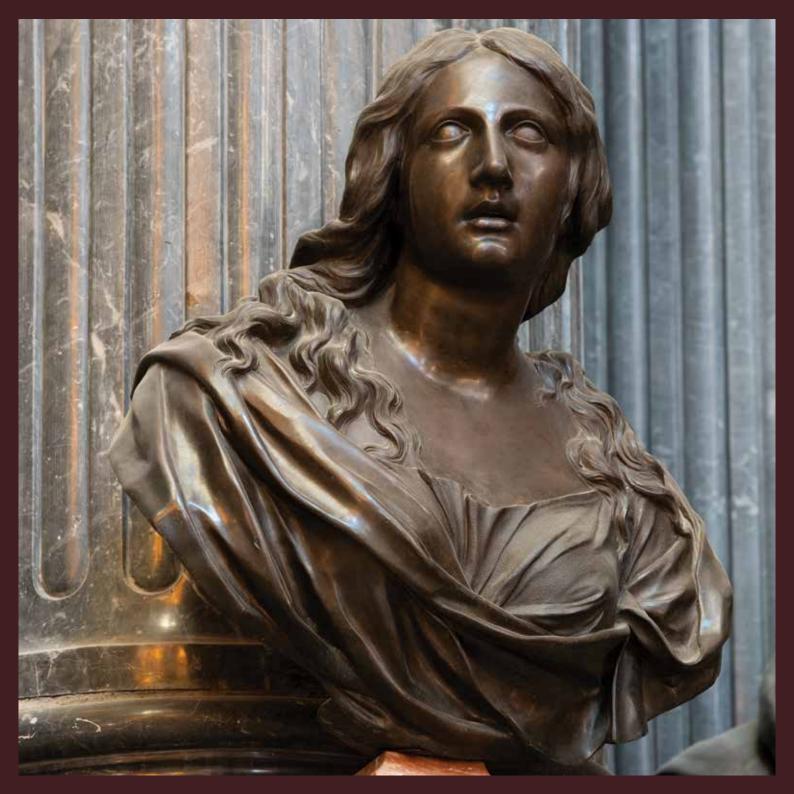
I quieti ed eleganti personaggi, infatti, sono privi di attributi che permettano di identificarli, tanto che presi fuori dal contesto, potrebbero essere dei magnifici ritratti *tout court* tra cui, tra l'altro, risalta il *San Basilio* che mostra una ricercata fluidità nei capelli e nella barba e un morbido modellato nei lineamenti del volto che pare conferire al marmo il tepore della carne.

La nobile e raffinata sobrietà della forma divulgata dell'Algardi, grazie al collezionismo dei fratelli Franzone, venne, così, introdotta a Genova dove lascerà tracce durature.

Nota bibliografica: La cappella dei Signori Franzoni 2013.







17 - Domenico Fiasella - La morte di Meleagro - 1625/1635

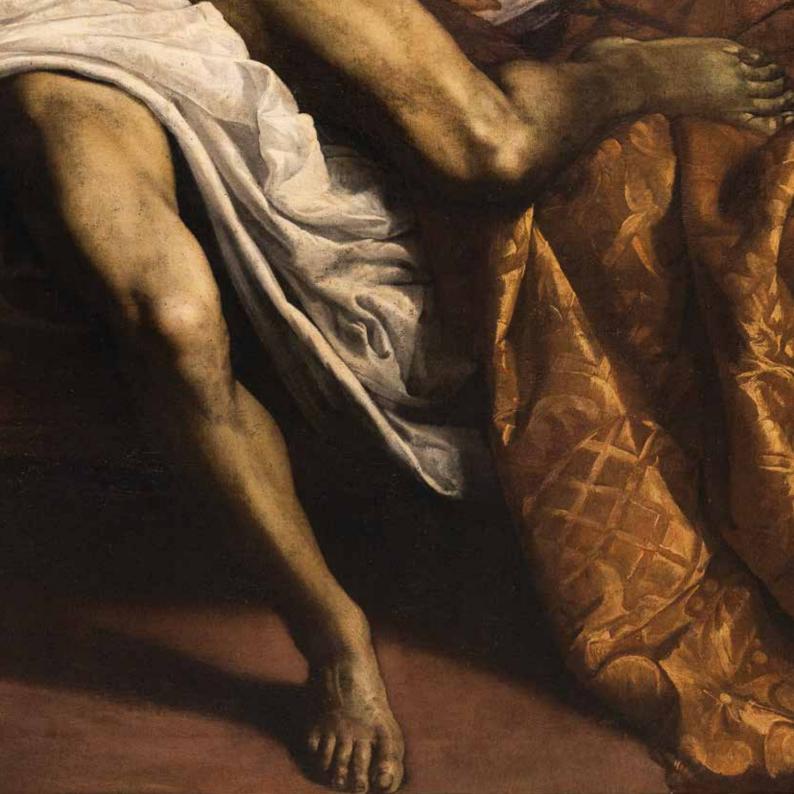
Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti

La Vita e la Morte sono i veri protagonisti del presente dipinto, realizzato da Domenico Fiasella (1589 - 1669) a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del Seicento. Monumentali quanto le figure che lo popolano, questi due personaggi compongono un inestricabile intreccio, che si materializza nel punto centrale e nevralgico della composizione. Dall'angolo in alto a sinistra a quello in basso a destra si distende il giovane corpo, livido ma bellissimo, di Meleagro, sopraffatto dal destino che la Moria Atropo aveva predetto a sua madre, la regina Altea di Caledonia, quando egli era ancora in fasce. Da allora, la sua vita sarebbe stata misurata dalla durata di un tizzone che ardeva nel camino: nessuno poteva immaginare, però, che sarebbe stata proprio sua madre, quella che anni prima aveva spento e messo al sicuro il pezzo di legno, a decretare la morte del figlio rigettando quello nel fuoco, accecata dall'odio. Altea è rappresentata in fondo, sul lato destro del dipinto: si tiene tra le mani il volto disperato e, accanto a lei, arde ancora la fiamma assassina su un braciere dal fusto marmoreo. Nella diagonale opposta, invece, dall'angolo in alto a destra verso sinistra, è la luce a scorrere trasversalmente sulle figure: prima si riflette sul corpo candido dell'amata Atalanta, dall'aspetto vagamente somigliante a certe donne del Veronese; successivamente, scivola lungo la spalla e il petto di Meleagro, per rimbalzare sull'angolo rimboccato del letto sul quale il principe viene fatto adagiare, un pezzo di pura bravura nel quale l'artista gareggia con altri artisti del tempo, come Orazio Gentileschi, e che lo consacrerà tra i grandi interpreti del naturalismo seicentesco. La diagonale di luce si interrompe, infine, nella pelle del cinghiale caledonio, posta nell'angolo in basso a sinistra, trofeo di caccia che Meleagro aveva regalato ad Atalanta. La figura di quest'ultima, quasi come un vecchio ma ancora prezioso gioiello incastonato in uno scrigno moderno, risplende più di ogni altra sotto il fascio luminoso.

Ma è al centro della composizione che, come si diceva all'inizio, si compie la vera natura dell'opera, centro intorno al quale sembrano ruotare le figure principali. Tutte le direttrici del dipinto, infatti, convergono nella mano della figura maschile, ancora non chiaramente identificata nonostante il suo carattere di assoluto rilievo: contemporaneamente al centro del petto e dell'intera immagine, la mano è dipinta nitidamente e dal vero, mostrandosi come sommo emblema vitale - come il sangue che scorre copioso nelle vene a fior di pelle sull'avambraccio dell'uomo - in netto contrasto con il grigio sfumato e spento del corpo ormai esanime di Meleagro. Un simile risultato non sarebbe stato possibile senza il soggiorno romano svolto da Fiasella tra il 1607 e il 1615, anni in cui le novità di Caravaggio erano ancora freschissime e tanti altri stimoli potevano attirare la sua acuta sensibilità: il suo repertorio iconografico e stilistico si poté, così, arricchire notevolmente, arrivando a raccogliere numerosi modelli e spunti che egli rielaborerà anche a distanza di molti anni. L'opera in questione è stata riferita al periodo successivo al rientro a Genova, una fase propulsiva del suo percorso, in cui gli elementi caravaggeschi sono ormai assodati e rielaborati alla luce della coeva produzione genovese, per niente indifferente a questo tipo di influenze esterne: alla luce zenitale e diffusa dei primi esiti se ne sostituisce una laterale che taglia i corpi e crea ombre sempre più spesse, mentre la componente disegnativa, predominante all'inizio, cede gradualmente il passo ad una maggiore attenzione per gli effetti coloristici. Si tratta, in definitiva, di un vero e proprio capolavoro della prima maturità dell'artista, annunciatore di altre grandi conquiste e vanto dell'Accademia Ligustica, come di Genova tutta.

Nota bibliografica: M. Bartoletti in *Domenico Fiasella* 1990, pp. 116-117, con bibliografia precedente.







18 - Giulio Benso - Annunciazione - 1638/1640

Genova, basilica della Santissima Annunziata del Vastato

«Il saper ben inventare, distribuire, colorire son belle doti d'un Pittore, che lo rendon qualificato. Ma il saper ben servire all'occhio con rappresentare nella lor giusta comparsa le vedute, e col digradare proporzionatamente le lontananze, ella è una giunta d'altra più bella dote, che lo rende perfetto». Questo è l'incipit con cui il savonese Carlo Giuseppe Ratti apre, nelle sue Vite, la biografia dedicata a Giulio Benso. Originario di Pieve di Teco, Benso si trasferì a Genova quando era ancora «di poca età» e qui, durante i primi anni dei Seicento, andò a bottega presso Giovanni Battista Paggi - figura cardine nella 'liberalizzazione' dell'arte pittorica. L'attività di Benso, i cui apici operativi si collocano nella prima metà del XVII secolo, vanta autorevoli committenze locali e 'foreste', come testimoniato dall'affresco della Caduta di Fetonte nel salone dell'odierno palazzo Grimaldi a Cagnes o le numerose tele a carattere religioso realizzate per le terre dell'Impero. Pittore ma, soprattutto grande frescante, l'attività artistica del nostro fino al 1638 si "scontra" con l'operato di Andrea Ansaldo, altra significativa personalità di otto anni più grande, di cui si ricorda, con particolare importanza, il celebre ciclo di affreschi raffigurante le Imprese di Ambrogio Spinola nelle Fiandre realizzato per la villa Spinola di San Pietro a Sampierdarena. I due, Giulio e Andrea, si confrontarono in più occasioni: tra il 1633-1636 per la decorazione delle ante dell'organo della cattedrale di San Lorenzo e nel 1635 nella parrocchiale di Sestri Ponente per cui l'Ansaldo affrescò in facciata un'Assunzione - oggi perduta - e Benso una notevole Assunta. Ma fu nel cantiere per il rinnovamento artistico della Santissima Annunziata del Vastato che i due diedero origine - Giulio in particolar modo - ad una delle decorazioni più eclatanti del barocco genovese. Sulla scia del rinnovamento decorativo imposto dei dettami tridentini, la famiglia Lomellini, ottenuto il giuspatronato della chiesa dall'Ordine dei Francescani, affidò al solo Ansaldo la realizzazione del nuovo ciclo di apparati decorativi. Il pittore, a causa dell'inaspettata sua dipartita avvenuta nel 1638, riuscì a portare a compimento soltanto la Gloria della

Vergine che oggi anima l'intradosso della cupola. A partire da tale data il completamento del ciclo pittorico, nonostante varie difficoltà, venne concluso da Benso che decorò gli ambienti dell'abside e del presbiterio affrescando, rispettivamente, l'Assunzione della Vergine e l'Annunciazione. Ed è proprio quest'ultima, nonostante l'elevata qualità di entrambe le narrazioni, che consente di osservare l'assoluta ed unica abilità di Benso nel sapere rendere la pratica prospettica. La Vergine, collocata in un raffinatissimo ed illusivo loggiato, le cui intarsiate balaustre in marmo bianco e oro riprendono la concreta e reale decorazione a stucco dorato del perimetro presbiteriale, è rappresentata da Benso nell'attimo in cui l'Arcangelo Gabriele le si presenta dinnanzi. Il loggiato permette di evidenziare l'eccelsa abilità prospettica decantata dal Ratti: la quadrilobata e scorciata forma ideata da Benso per l'illusiva struttura architettonica permise all'artista di analizzare, in modo proporzionale, ogni singolo elemento architettonico presente nei tre registri spaziali – la base del loggiato, il loggiato e il tamburo della 'cupola celeste'. Le quattro aperture poste agli angoli che 'incorniciano' la figura di Dio Padre aiutano proprio a comprendere al meglio questa progressiva descrizione, adottata per giustificare il punto di vista da 'sottinsù' dell'osservatore. Il loggiato da cui si sta sporgendo la Vergine con la sua ariosa apertura strutturale funge, inoltre, da raccordo con l'ambiente dell'abside, divenendo così un tramite 'spaziale' verso la narrazione successiva: l'Assunzione. La percezione dello spazio reale e di quello illusivo tende ad annullarsi tanta è l'abilità di Benso nel saper celare, grazie ad una scientifica prospettica, il susseguirsi dei concreti elementi strutturali da quelli 'soltanto' dipinti. Il gioco di pieni e di vuoti sfruttato per dilatare ed in parte ingannare la percezione visiva consentì così a Giulio di realizzare «vedute mai più osservate».

Nota bibliografica: Pesenti 1986, pp. 137-143; Castelnovi 1987, pp. 61-67, 96-99.







19 – Luciano Borzone – Adorazione dei pastori – 1650

Genova, basilica della Ss. Annunziata del Vastato

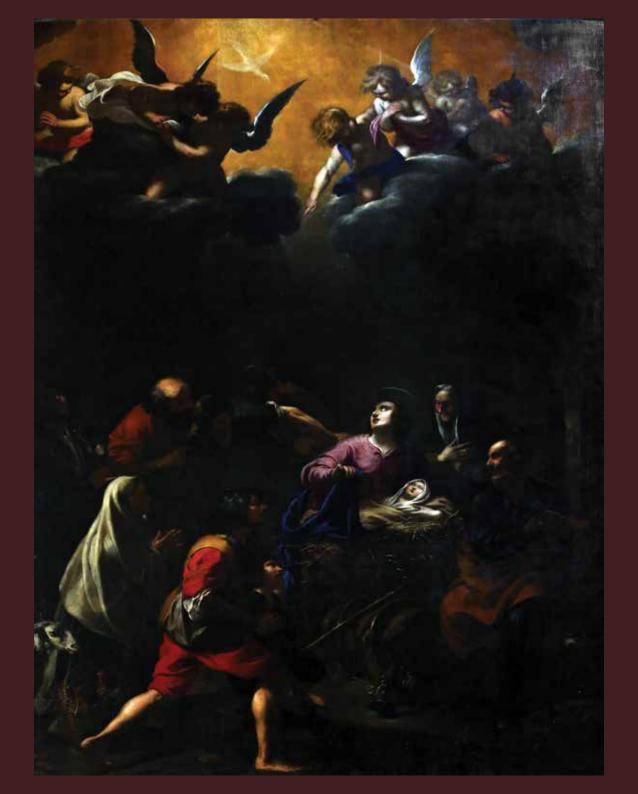
Quando Giacomo Lomellini, già Doge della Repubblica, decise di ampliare la cappella di famiglia nella basilica dell'Annunziata, rivolse la sua attenzione a due pittori molto attivi in quegli anni in città. Siamo nel 1645 e Bernardo Strozzi aveva completato da circa Trent'anni le due tele del Rinnegamento di Pietro e di Giuseppe che spiega i sogni, ma rimaneva ancora spazio per una grande pala d'altare nella parete destra della cappella. E per coprire tale vuoto ecco che il «Moro» - così il Lomellini era soprannominato - commissionò a Luciano Borzone la magnifica Adorazione dei Pastori, l'ultima opera realizzata dal pittore genovese che addirittura morì durante l'esecuzione dei ritocchi finali, cadendo – si dice – dalla scala di appoggio mentre era in procinto di terminare la parte alta del dipinto. La tela è un vero e proprio capolavoro che mostra tutta la tecnica di un artista a volte sottovalutato, sebbene nel corso della sua carriera sia stato in grado di formare e ispirare pittori del calibro di Gioacchino Assereto e di Giovanni Battista Gaulli. Rispetto allo stesso soggetto interpretato anni prima per la chiesa di Santa Teresa a Savona, il dipinto dell'Annunziata è maturo, completo, ormai totalmente definito. Se nella tela oggi conservata nella pinacoteca civica di palazzo Gavotti Borzone lavora su un unico piano prospettico senza andare in profondità con pochi personaggi che contornano un Bambino nudo e muscoloso, qui viene ampliata la complessità costruttiva attraverso un gioco di luci e ombre che si alternano in una dissolvenza di immagini che spinge i pastori a uscire dal buio dello sfondo ingaggiando una gara per poter essere i primi ad ammirare la santa visione. La capacità di esaltare i personaggi attraverso il dinamismo delle posture e l'estrema attenzione agli elementi di contorno come le ceste di vimini sfilacciate, mostrano l'influenza di un gusto spagnoleggiante che viene ancor meglio richiamato nella pennellata liquida e scivolosa che si scioglie nella veste rosata di una Vergine semplice e pura. Tutto questo è possibile grazie all'intensa resa cromatica fatta di tonalità squillanti che si con-

trappongono al vero e proprio tratto distintivo dell'artista. Dal buio emerge infatti un coro di Angeli nel cielo che profonde un bagliore dorato, ocra, un colore che in buona parte dei dipinti di Borzone viene utilizzato come sfondo ideale per esaltare la realistica naturalezza delle espressioni delle figure. Gli Angeli alati si affacciano dalle nubi nere cariche di pioggia, ma ad un tratto queste si aprono facendosi trafiggere da un raggio di sole guidato dalla colomba che va a baciare il viso della Vergine e di Gesù. Nella stalla non c'è luce, le lanterne sono spente ai piedi di Maria, lo stesso raggio permette quindi di far luce sui personaggi che circondano la mangiatoia, non solo pastori ma anche gente comune, anziani e giovani che si commuovono di fronte alla nascita, sinonimo di un nuovo inizio. E anche se non mancano i riferimenti naturalistici con la pecora che spunta nel lato sinistro o il fieno della mangiatoia sparso disordinatamente che si illumina di pennellate sottili, luccicanti e precise, il protagonista del dipinto è senza dubbio Gesù Bambino che apre appena gli occhi folgorato dalla luce divina, mentre la madre lo copre premurosamente con il suo mantello blu, proteggendolo dal freddo di una rigida notte invernale. Il chiaroscuro che deriva dai giochi di luce e ombra, permette all'artista di soffermarsi sui muscoli tesi delle gambe e delle braccia dei pastori, sulla fronte corrugata di Giuseppe, sui veli delle donne che pregano di fronte alla venuta al mondo del Messia. Aiuta a montare una scenografia complessa ma allo stesso tempo efficace, forse la più intima opera di un grande pittore come Luciano Borzone. Dopo quella di Giovanni Andrea De Ferrari e contemporaneamente al capolavoro del Grechetto, ecco una terza Adorazione dei Pastori, la più nascosta e proprio per questo ancor più meritevole di essere ammirata.

Nota bibliografica: Soprani 1674, pp. 179-185; Pesenti 1986, p. 75; Manzitti 1969, pp. 210-222; Castelnovi 1987, p. 70; Manzitti 2015, cat. A101, pp. 210-211, con bibliografia precedente.







20 - Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino - Cleopatra morente - 1648

Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

Un gesto estremo causato da una rovinosa scommessa persa. Un modo di sfuggire dalla vergogna di vedere cancellata la propria dignità di fronte al nemico. L'orgoglio di una donna che davanti alla sconfitta se ne va in silenzio abbandonandosi in un ultimo gesto eroico. Cleopatra è sola, nuda tra le bianche lenzuola, assuefatta dal veleno appena sprigionato dall'aspide che le azzanna il seno. Due gocce di sangue fuoriescono dal morso del serpente scivolando sul ventre carnoso della donna, pronte a macchiare le candide lenzuola. Gli occhi si chiudono, il bellissimo viso si accascia sul morbido cuscino, la bocca si apre in un ultimo sospiro, il braccio sinistro si abbandona privo di forze sul materasso, inizia un eterno sonno mortale. Nient'altro nel dipinto se non la protagonista e la sua storia, una scena semplice ed essenziale dove Guercino sperimenta giochi cromatici e di luce per far risaltare un volume pieno, tanto equilibrato quanto dominante nello spazio. In una scena resa ancora pienamente viva dal movimento ondulato del serpente, l'artista controlla il realismo del momento con l'uso sapiente delle gradazioni di due soli colori. Il bianco delle lenzuola diventa rosato nel corpo ormai esanime della donna, il rosso porpora del tendaggio e del cuscino lo contrasta esaltando la drammaticità del momento con una forte contrapposizione tonale. Come davanti al sipario di un teatro la scena si apre con le purpuree tendine del baldacchino che lasciano spazio alla tragedia che appare reale di fronte a chi la osserva. Non importa lo sfondo, la luce taglia il dipinto in diagonale accogliendo Cleopatra in un fascio luminoso che ne esalta la bellezza e l'eleganza. Attraverso un abile gioco di chiaroscuro il pittore crea la profondità e inserisce il corpo in primo piano connotando la sua Cleopatra di un'aurea di straordinaria purezza. Anche in punto di morte la regina è perfettamente ordinata: le perle dei gioielli brillano, i capelli scendono lunghi e fluidi, non schiacciati ma mossi e ariosi come sospinti da un soffio di vento. Cleopatra vive nel pennello dell'artista, nei suoi incarnati, nella postura delicata, ma Cleopatra è in re-

altà morta. Il dramma è compiuto e con lei se ne va un pezzo di storia. Per la sua forza narrativa, per l'importanza della sua figura nella storia antica, per il suo essere modello di potenza, bellezza e intelligenza Cleopatra è una delle donne più raffigurate nei dipinti di artisti di ogni epoca. Andrea Solari e Rosso Fiorentino nel Cinquecento, Artemisia Gentileschi e Guido Cagnacci nel Seicento, Eugène Delacroix nell'Ottocento, sono soltanto alcuni dei pittori che scelgono questo soggetto per le loro opere. Ma tra tutte le interpretazioni la tela del Guercino è forse quella che meglio comunica all'osservatore la profondità del dramma e il significato della morte. Il suicidio di Cleopatra non è dettato da un gesto di follia ma da una scelta lucida e consapevole che la spinge fino all'ultimo ad essere una donna libera in grado di non cedere di fronte a niente e a nessuno per seguire i suoi ideali. Se poi il morso del serpente sia una leggenda o meno le fonti storiche non lo dicono con certezza, ma il Guercino interpreta ugualmente uno dei suicidi più famosi della storia con una maestria tutta barocca che lo consacra anche a Genova come uno dei più grandi pittori della stagione barocca in Italia. In quegli anni è ormai lui ad essere individuato come il perfetto successore di Guido Reni nelle preferenze dei ricchi committenti italiani che ricercano un gusto classico nelle innovazioni pittoriche. I principali uomini d'affari fanno a gara per aggiudicarsi il pennello di un artista che si muove tra le corti e le città per ricevere i lavori meglio pagati. Non deve quindi sorprendere che quando il Monsignor Emanuele Durazzo lo chiama a Genova non batta ciglio nel pagarlo ben 125 ducatoni - una vera e propria fortuna per l'epoca - pur di avere una sua opera tra i prezzi più pregiati della collezione di famiglia.

Nota bibliografica: Grosso 1932, p. 29; Barbanti Grimaldi 1968, p. 106; Mahon 1968, pp. 185-186; Tagliaferro 1981, p. 21; Garrand 1989, p. 251; Stone 1991, p. 246; C. Van Tuyll van Serooskerken in *Guercino* 1991, cat. 54, p. 130; Boccardo 1992, cat. 23, pp. 76-79.







21 - Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto - Adorazione dei Pastori - 1645

Genova, chiesa di San Luca

Nel cuore dei vicoli di Genova, a due passi dall'Acquario e dal Porto Antico, si trova una gemma incastonata all'interno della piccola chiesa di San Luca. È l'Adorazione Mistica del Grechetto, dipinto straordinario di un pittore internazionale, innovatore del gusto del gesto e della rappresentazione della natura, pittore del reale e del fantastico, genio indiscusso del pennello in un periodo di esplosione del mondo barocco. Nel 1645 il pittore è ormai nel pieno della sua maturità stilistica e quando gli Spinola lo chiamano a dipingere la grande pala d'altare per la loro chiesa gentilizia, può esprimere tutto sé stesso ideando una tela perfetta con particolari mai visti a Genova sino ad allora. Ai margini della città di Betlemme in Galilea alcuni pastori vengono interrotti dal loro duro lavoro nei campi da un annuncio inatteso: è nato il figlio di Dio. In fretta e furia gli uomini raccolgono le loro cose e si dirigono verso la cittadina dove trovano Giuseppe, Maria e il Bambino intorno a una mangiatoia. Ed ecco che subito si scoprono il capo e si prostrano di fronte a Gesù in omaggio alla venuta al mondo del Salvatore. Il vecchio e ingobbito Giuseppe li guida indicando il figlio mentre sopra di loro quattro Angeli calano dal cielo tenendo il simbolo dell'adorazione. Uno di loro ha appena inserito nel turibolo un cucchiaino di incenso che appena scosso inizia ad emanare un fumo leggero che viaggia nell'aria sopra al Bambino Gesù, sostenuto teneramente in braccio da Maria. Con due dita la madre delicatamente solleva il lenzuolo facendo vedere agli astanti la sua creatura. I pastori aprono la bocca stupiti, increduli, quasi spaventati. Tutti a parte uno. In primo piano un uomo con il capo cinto di edera inizia a suonare una dulciana, assumendo le sembianze di un satiro in vena di far festa. Parte una melodia che dobbiamo immaginare dolce, leggera, di contesto. Una musica che avvicina il pastore al dio pagano della natura Pan. In questo modo in un quadro criptico e dal profondo significato allegorico la religione pagana si contrappone alla rivelazione cristiana della nascita di Gesù, Pan e la sua musica al gesto dell'offerta dell'incenso proprio della

consacrazione. Come nei mosaici paleocristiani Cristo già dalla sua nascita unifica l'Ecclesia ex gentibus e l'Ecclesia ex circumcisione, la chiesa pagana con la chiesa cristiana, il sacro e il profano. Un'antitesi non così scandalosa se pensiamo alla carriera pittorica del Grechetto, un'artista profondamente legato alla rappresentazione della natura, in grado di dipingere la realtà attraverso i suoi particolari più belli. Così il modo in cui vengono rappresentati il cesto di paglia dorata su cui si poggia il Bambino appena nato e i particolari degli animali che riempiono la scena rimanda alla rappresentazione mimetica di una natura che, come in Jan Roos, diventa la protagonista della scena. Una natura che unisce i personaggi in un'ambientazione tetra dove i primi bagliori del giorno emergono alle spalle della stalla, ma dove la vera luce si diffonde dai volti sacri della Vergine e del Bambino. L'occhio si muove sulla tela, si sofferma su un particolare ma subito dopo è attratto da un altro. Il prezioso turibolo con la sua catenella, il tetto cadente della stalla, la pianta rampicante che sale sulla colonna o la lanterna caduta alla base del giaciglio di paglia. Ogni elemento è al suo posto, pensato e immaginato lì dove si trova per dare equilibrio al soggetto. Grechetto fa apparire semplice e armonica una composizione complessa e disordinata, non idealizza né uniforma, non colora ma gioca coi colori amalgamando le sfumature con i tagli di luce. Ma è negli animali che il pittore dà il meglio di sé. Il cane in primo piano con il pelo morbido e riccioluto e gli occhi luccicanti, la tozza gallina con la cresta calante, l'asino che ci guarda assonnato mentre noi approcciamo il dipinto, ci riportano all'interno del mondo del fantastico, della finzione barocca di una scena reale ma allo stesso tempo immaginaria, estasi dell'estro di un pittore sublime.

Nota bibliografica: : Mostra della Pittura 1947, pp. 62-63; Blunt 1954, p. 12; A. Percy in Giovanni Benedetto Castiglione 1971, p. 76; Dempsey 1972, p. 118, p. 159; Newcome Schleier 1989, p. 199; Gavazza 1985, p. 63; Standring 1987; L. Magnani in *ll genio* 1990, cat. 14, pp. 118-114, con bibliografia precedente.







22 - Giovanni Battista Carlone - Clorinda salva Olindo e Sofronia - c. 1648

Genova, Palazzo Spinola Gambaro

Quanto vale la salvezza del proprio popolo? Anche il sacrificio della propria vita, per Sofronia, pronta ad accusarsi di un furto mai commesso davanti al re Aladino, che aveva minacciato di mettere a morte l'intera comunità cristiana per la sparizione di una immagine sacra. E l'amore? Per questo sentimento – così pienamente barocco nel dimostrare il dominio delle passioni sull'agire dell'uomo - Olindo è disposto a morire, accompagnando la sua amata sul rogo a cui appare destinata. È l'eroina Clorinda, meravigliosa figura di cavaliere inventata dalla geniale penna del Tasso, a liberarli entrambi dalla terribile sorte e a consegnarli a una felice vita futura con un subitaneo matrimonio. Forse, nella Gerusalemme Liberata, l'unico sprazzo di lieto fine per i tormentati amori che affollano il poema di Torquato Tasso. Un'opera letteraria che a Genova aveva avuto una fama sfolgorante, dovuta ai disegni eseguiti da Bernardo Castello per la prima edizione illustrata e - poi - per l'edizione riveduta e corretta, nonché corredata degli argomenti scritti da Giovanni Vincenzo Imperiale, stampata proprio tra le mura della Repubblica nel 1604. In questa tela Giovanni Battista Carlone costruisce con consumata arte di narratore la vicenda, imbevendola di quegli affetti e di quelle retoriche del gesto che conquistano lo sguardo dell'osservatore. Olindo e Sofronia, poi, legati al palo del supplizio, accendono di cromie brillanti e inattese l'opera: lui in una elegantissima tunica dai toni rosati, raffinata e squillante, lei nel trionfo delle perle opulente che le circondano la gola delicata, avviluppata in una sopravveste ultramarina dalle ombre profonde. Nello splendore degli abiti si esaltano i volti, i cui occhi affannati paiono cercarsi nell'impossibilità dell'incrocio di sguardi. Carlone imporpora quelle labbra, le sottolinea nel pallore delle carni e nel vibrare sottile dei capelli scomposti: nella luce del sacrificio volontario dei due innamorati, dall'ombra emerge lo sguardo sadico e diabolico del carnefice,

che ammassa con dovizia una corposa fascina di legna ai piedi dei giovani. Dall'ombra si torna alla luce, seguendo sempre la costruzione paratattica e lineare del Carlone, e l'occhio s'attarda sulla mano esemplificatrice della bella Clorinda, la cui corazza scintilla mentre spiega - con olimpica calma - al trasecolato re Aladino, come debba subito liberare l'incolpevole coppia. Il vecchio enumera le prove a carico contando sulle dita nodose, ma sappiamo tutti - da bravi lettori - che il lieto fine è ormai dietro l'angolo. Il Carlone pittore di natura - e forse, proprio per questo, non ancora e non mai pienamente barocco negli intenti e nei risultati – lampeggia frenetico nei tocchi preziosi dell'opera: il fiocco blu che stringe i capelli di Clorinda, abbandonati sulla corazza, dettaglio che pare quasi ripreso da una nobildonna ritratta a palazzo; la veste orientale a righe fine e multicolori del re Aladino; l'anatomia esasperata del cavallo – al passo – sullo sfondo; l'incarnato alabastrino d'Olindo e i vezzosi sandali di Sofronia, sono le ricercate parole scelte da un attento maestro d'oratoria figurativa, che tiene da conto la struttura del suo poema senza trascurare la minima parola o la perfezione della punteggiatura. D'altronde Carlone era una star del panorama artistico genovese, anche se erano ancora di là da venire le sue imprese più importanti, in questi tardissimi anni Quaranta del Seicento. Di lì a poco la galleria di palazzo Ayrolo Negrone (1650), la Cappella Dogale (1653) e la decorazione della chiesa di San Siro spalancheranno al pittore le porte di un successo pressochè incontrastato. Neppure la peste nel 1656/1658, che decimerà i pennelli della Superba, avrà ragione di lui, permettendogli di divenire uno dei più operosi e prolifici capi bottega della Genova barocca, dall'aprirsi del Seicento sino a quasi la fine del secolo.

Nota bibliografica: Bozzo 2000, pp. 122-125, con bibliografia precedente.







23 - Orazio De Ferrari - San Giacomo e la Vergine del Pilar - 1647

Genova, oratorio di San Giacomo alla Marina

Costruito nel XV secolo, l'oratorio di San Giacomo alla Marina è stato protagonista nel Seicento di un importante rinnovamento pittorico che ha coinvolto i più illustri artisti della pittura barocca genovese tra cui Grechetto, Valerio Castello, Domenico Piola. Parte fondamentale di questa operazione è stato anche Orazio De Ferrari che per l'oratorio eseguì una coppia di dipinti, uno dei quali, La Vergine del Pilar appare a San Giacomo, è oggetto di questa analisi. Tutta la quadreria è iconograficamente incentrata sulle vicende agiografiche di San Giacomo, apostolo del Cristo, fervido evangelizzatore in terra spagnola; l'opera deferrariana descrive un momento particolare dell'attività predicatoria di Giacomo, ovvero l'apparizione della Vergine Maria su di un pilastro, da qui l'attributo del Pilar, simbolo della rinnovata forza ed enfasi che l'apostolo avrebbe dovuto seguire durante la propria missione in terra iberica. Orazio ci fornisce un'immagine preziosissima di Maria, sorretta da uno stuolo di putti, e avvolta da un caldo cromatismo aureo che, con fare placido, abbraccia tutta la composizione celeste della tela. Sono gli anni Quaranta, il periodo di maturità artistica del pittore originario di Voltri che, formatosi dapprima presso la scuola dell'Ansaldo, seppe modulare con maniera personalissima le novità arrivate nella Superba con le opere di Rubens e Van Dyck. Una concezione pittorica che ha risentito molto anche del naturalismo partenopeo di matrice riberesca tanto da indurre Roberto Longhi a coniare per Orazio De Ferrari la definizione di «Barocco Naturalistico» capace di ibridare la

preziosità luministica vandyckiana con un sapore estremamente più acerbo di aderenza al vero tangibile. Giacomo, qui presentato ammantato di una sanguigna cappa che riprende cromaticamente la Croce di Santiago impressa sul petto assieme alla caratteristica valva che contraddistingue i pellegrini, si protende, braccia aperte accoglienti, verso la mistica apparizione mariana; un fulgido squarcio luminoso irrompe nel cielo per presentare la dolce figura di Maria, qui soccorritrice in aiuto dell'apostolo in preda allo sconforto del veder vani i suoi sforzi di evangelizzazione. Il pilastro su cui la Vergine poggia, tradizionalmente ancora oggi conservato presso il santuario di Nostra Signora del Pilar a Saragozza, luogo della venuta apparizione, è simbolo di quella saldezza di spirito che vive nella tenacia della primigenia comunità cristiana riunitasi attorno alla figura del Cristo e con lui partecipe di molteplici vessazioni e ostacoli da parte di quelle popolazioni che venivano converse. Il paesaggio, appena abbozzato con macchie buie di colore ocra, pare quasi riproporre l'aridità spirituale sul quale si innesta la missione giacobea. Un'oscurità che gradatamente viene respinta dal bagliore che accompagna la Vergine, la cui bellezza si accorda all'eleganza delle sue movenze, le mani delicatamente sospese in atto di introdurre quella benedizione che verrà riposta tra le braccia di Giacomo.

Nota bibliografica: D. Sanguineti in *San Giacomo della Marina* 1996, cat. 10, p. 87, con bibliografia precedente.







24 - Stefano Magnasco - Crocifisso dei Martiri - 1660

Genova, basilica di Santa Maria delle Vigne

«Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?». La bocca aperta e lo sguardo rivolto al cielo evocano l'ultimo grido di Gesù sulla croce, mentre la luce filtra dalle nubi temporalesche che dominano la collina del Golgota e precipita a indagare il corpo torturato di Cristo, con gli occhi spalancati nel deliquio del suo martirio. E Genova, in quegli anni tra il 1656 e il 1658, doveva sentirsi davvero abbandonata da Dio: una pestilenza atroce aveva sterminato tre quarti della popolazione della Repubblica, determinando – con buona probabilità – una delle principali cause del declino progressivo della Superba nel contesto della politica e della finanza internazionale. La pestilenza nella sua cinica equità aveva colpito con eguale forza il debole e il ricco, il forte e il povero, il saggio e lo stolto: il giovane e brillante Giovanni Battista Balbi era stato stroncato dal morbo, così come Ansaldo Pallavicino – eternamente bambino nel ritratto del Van Dyck – e il potente Giovanni Battista Raggi. Tra i pittori, in particolare, c'era stata una vera e propria strage. Il grande Orazio De Ferrari si era arreso al contagio e la maggior parte dei migliori allievi di Valerio Castello - come Bartolomeo Biscaino e Giovanni Paolo Cervetto - non erano più, seguiti - a breve distanza - dal loro maestro, che morì appena trentacinquenne nel 1659. È in questo scenario di brutale cambiamento che Stefano Magnasco, anch'esso allievo di Valerio, si trova a mettere i pennelli sulla tela da apporre sopra l'altare dedicato ai Santi Martiri, nella chiesa delle Vigne. Stefano s'è salvato dalla peste perché stava a Roma, da cinque anni, a intridere di materia, luce, forme e colore la sua esperienza d'artista. Gli incontri con le opere di Guido Reni, Giovanni Lanfranco e del genovese 'naturalizzato' romano Giovanni Battista Gaulli si sommeranno alla familiarità con il caravaggismo ligure, lombardo e tosco-romano sperimentato a Genova nelle frequentazioni delle opere del Gentileschi, del Procaccini, del De Ferrari e del Fiasella, che il Magnasco aveva imparato a fondere con la pittura aerea, libera e brillante attinta dai modi del Castello e con la forza evocativa e materica dei fiamminghi Rubens e Van Dyck. È così che il Crocifisso delle Vigne evoca la brutale e lirica forza degli analoghi soggetti vandychiani di San Michele di Pagana e di Palazzo Reale, mentre i rigonfi riccioli biondi dell'Angelo richiamano i diafani e serafici putti di cui Valerio aveva popolato i palazzi e le chiese della Superba. Nell'assommarsi di toni freddi, il tuonare del cielo è echeggiato pittoricamente dal rombo del manto rosso dell'Angelo che domina la composizione e fa rimbalzare lo sguardo all'altra macchia rutilante, costituita dal galero cardinalizio ai piedi della croce. La tiara papale, la mitria vescovile, la ruota del supplizio, la corona di spine e la palma del martirio – recata tra le braccia, per altro, anche dall'Angelo stesso – richiamano alla destinazione della pala: la crocifissione di Cristo è il martirio par excellence, a cui è chiamata la chiesa militante sulla terra.

C'è di più però, nel vibrante dipinto di Magnasco: quella croce che non è trave lavorata, ma albero, è l'Arbor Vitae - irrorato, fatto non comune, dal sangue di Gesù - che rappresenta la rinascita dopo il buio della morte. La crudezza dei polsi trafitti del Cristo, la brutale liquidità degli occhi rossi e gonfi di lagrime, l'impasto sanguinolento che trasuda dall'orrida corona sono tutte locuzioni fondamentali della matura parlata barocca di Stefano, che rimane fedele alla maniera della grande scuola genovese del primo Seicento, ingentilita - qui e là - dalle sensibilità del barocco romano rimastegli sulla punta delle dita dopo il soggiorno nell'Urbe. Un tradizionalismo vincente e onesto, che – pur nella precocità della scomparsa del Magnasco a circa quarant'anni – s'accorda perfettamente ai linguaggi delle grandi 'ditte' pittoriche che saranno egemoni nella seconda metà del XVII secolo: quella di Giovanni Battista Carlone e Domenico Piola.

Vale la pena, però, ricordare che da Stefano nascerà un frutto straordinario e unico: quell'Alessandro Magnasco capace di rimettere in discussione temi, tecniche e linguaggi della pittura genovese.

Nota bibliografica: Orlando 2001, cat. 50, p. 130, con bibliografia precedente; Franchini Guelfi 2006, pp. 469-471.







25 - Giovanni Battista Langetti - Suicidio di Catone Uticense - c. 1655

Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

Nella Venezia del Seicento Marco Boschini era uno che di pittura se ne intendeva: valutava quadri, faceva da mediatore per le compravendite, si improvvisava cicerone per gli artisti illustri in visita tra le lagune, scriveva d'arte sfoggiando un occhio critico fuori dal comune; e quando il discorso cadeva su Giovanni Battista Langetti (1635-1676), Marco Boschini non aveva dubbi, quel «bravo Genoese» che aveva impiantato la sua bottega nella Serenissima, sebbene non fosse veneziano di nascita lo era diventato per grazia di colorito.

Ed in effetti nella spigliata confidenza con cui maneggiava le paste c'era molto dei grandi veneti del Cinquecento: il modo in cui aggrediva la tela con i pennelli lasciando tracce della sua gestualità irruenta, la materia grassa e abbondante che una volta rassettata «a colpi franchi» conferiva alle carni una polpa incredibilmente tangibile, quelle lumeggiature sprezzanti a brevi sciabolate di bianco o a tocchi nervosi da cui traspariva un amore sincero per Tintoretto. Ma questo era solo un aspetto dello straordinario linguaggio che aveva costruito lungo la strada che da Genova – abbandonata poco meno che ventenne – lo aveva condotto a Roma nella bottega di Pietro da Cortona e da Roma a Venezia, passando forse per Napoli. Un viaggio fitto di incontri - le sculture di Bernini, i quadri di Caravaggio e del Ribera - che avevano dato un nuovo significato a quanto appreso in patria dal suo maestro Giovanni Battista Carlone e da Gioacchino Assereto, la cui influenza rimarrà una costante per tutta la sua carriera.

Il suo cavallo di battaglia, il quadro a mezza figura dedicato a personaggi del mito o della storia antica, gli aveva consentito di sfondare sul mercato artistico lagunare, e osservando questo *Suicidio di Catone* è facile intuirne il motivo. Il dramma è costruito con pochi elementi essenziali che si dispongono

ordinatamente su un set minimale composto da un tendaggio rosso sangue alla Caravaggio e da un paio di oggetti convocati giusto per fissare l'ambientazione, cioè un pezzo di colonna scanalata mangiato dall'ombra e un vaso all'antica plasmato con una materia incandescente poggiato su un tavolino. Protagonista assoluto è però il corpo muscoloso dall'anatomia perfetta e dal naturalismo sconcertante che invade il primo piano, strappando un coinvolgimento emotivo del tutto incompatibile con una messa in scena. Il colore si fa carne, si fa sangue e il quadro urla insieme al suo protagonista, ritratto mentre compie l'atto estremo, un suicidio privo di qualsiasi biasimo morale perché compiuto in onore dell'integrità e della libertà che, in quanto virtù fondamentali dell'uomo giusto, devono essere salvate a qualsiasi prezzo, senza alcun tipo di compromesso. Catone muore piuttosto di inchinarsi alla forza di Cesare, piuttosto di vedere Roma schiava del tiranno. Seneca gli metteva in mano un gladio, Langetti lo dota di un coltellaccio arrugginito ma il risultato è il medesimo: gettato via il mantello, abbassate le vesti, l'arma maneggiata maldestramente non è riuscita a concedere all'istante la fine desiderata e allora, in un ultimo titanico sforzo, - come racconta Plutarco nelle Vite parallele - l'integerrimo repubblicano mette il dito nella piaga, ne lacera i bordi, ne estrae le viscere. Dal corpo violato dalla lama cola un rivolo di sangue denso mentre sul volto, impastato di macchie di colore, gli occhi brillano in un ultimo lampo di orgoglio e dalla bocca spalancata erompe un urlo liberatore. Langetti non crea solo un quadro ma una strabiliante sinestesia.

Nota bibliografica: Stefani Mantovanelli 2011, cat. 19, pp. 148-49, con bibliografia precedente; Carofano 2018, pp. 149-152.







26 - Valerio Castello - Galleria del Ratto di Proserpina - 1655

Genova, palazzo Balbi Senarega, Università degli Studi

Plutone, fosco e terribile, afferra la bella e candida Proserpina e la trascina – su un cocchio dorato e splendido – tra i fumi scuri dell'Averno. È un avvenimento che sconvolge il mondo celeste, trascinando tutte le divinità in un confronto acceso e vibrante: c'è chi appoggia le scelte del signore dell'Oltretomba, come Venere che è indiretta responsabile del suo innamoramento fatale, così come chi – invece – ne deplora l'atto di rapina, come Cerere - madre di Proserpina - che chiede con forza a Zeus di aiutarla a liberare la figlia dal suo fratello rapitore. Questo sconvolgimento emotivo prende vita nel costretto spazio della volta della galleria del palazzo di Francesco Maria Balbi: ad affrescarlo è Valerio Castello, un *enfant prodige* della pittura genovese, nei primi anni Cinquanta del Seicento. L'artista ha poco meno di trent'anni quando Francesco Maria, ricchissimo tra i ricchi Balbi, famiglia di nobili nuovi decollata nel panorama dell'aristocrazia della Repubblica a partire dai primissimi anni del XVII secolo, lo chiama a dipingere per il grande palazzo ereditato dal padre Giacomo e dallo zio Pantaleo. Si tratta di una ingente commessa, per la quale il Balbi certamente non bada a spese a giudicare dalla smodata quantità di oro che domina i salotti e che – un tempo – faceva rilucere le architetture fictae della galleria. Valerio si trova, quindi, a mettere alla prova tutto il suo spregiudicato talento: la stretta volta viene scoperchiata, le pareti sono fatte decollare in cupolette dalla vertiginosa accelerazione prospettica. Attorno al cornicione e sullo sfondo delle cupole ecco piombare in scena gli dei: Mercurio si proietta nello spazio con un volo folle e disordinato, il volto piegato a guardare ancora indietro, alla violenta scena del rapimento che domina la testata ovest della galleria, mentre il corpo è già slanciato verso oriente, dove Giove è quasi aggredito da un'imperiosa Cerere, decisa a non guardare in faccia a nessuno pur di riavere indietro la figlia. Nel mezzo, il pennello di Valerio evoca con grafismi di qualità incomparabile i volti in scorcio di Venere, Minerva e Diana, sorelle assise a contemplare l'animato diverbio. I corpi misurano lo spazio, lo percorrono e lo determinano, mentre i colori dalle tinte pastello occhieggiano tra le grigie nubi su cui l'artista ha collocato i suoi protagonisti celesti. La volta della galleria del Balbi è il primo spazio veramente ripensato in chiave pienamente barocca nella decorazione ad affresco genovese: la libertà di movimento delle figure e la concezione di uno spazio pienamente unitario, dove le partiture architettoniche non limitano né circoscrivono, ma semmai concorrono a costruire un'idea compiuta di un volume d'aria che amplia quello reale, sono tutte indicazioni della ricezione chiara ed evidente delle innovazioni celebrate a Roma meno di vent'anni prima nella volta del palazzo di Maffeo Barberini, Papa Urbano VIII, dal genio di Pietro da Cortona. L'affresco di Valerio Castello a Genova comporta un cambio di paradigma che dovrà attendere l'egemonia delle 'ditte' di Domenico Piola e Gregorio De Ferrari per diventare sistemico, anche a causa della sua rapidissima scomparsa – a neppure quarant'anni - nel 1659, giusto un anno dopo la grande peste che aveva più che decimato i genovesi. La volta della galleria rimane un testamento spirituale e artistico di poderosa intensità, reiterato e amplificato dagli altri episodi pittorici eseguiti negli spazi del palazzo di via Balbi: la morbidezza cromatica e la divertita costruzione spaziale e decorativa della sala di Pace, Allegrezza e Abbondanza, la preziosità del salotto di Leda e il Cigno, la vibrante tensione chiastica del Ratto di Orizia, la consapevole e matura dimensione monumentale del Carro del Tempo, dove le tinte si rinsaldano, i grafismi si rarefanno e l'affresco echeggia potente – nell'alta aria del salone di rappresentanza voluto da Francesco Maria Balbi. Una pittura terminata pochi mesi prima di morire, a coronamento di una rivoluzione gentile e silenziosa che avrebbe potuto – con solo qualche anno in più a disposizione – imporre un'ancora più radicale sterzata alla grande stagione pittorica del barocco genovese.

Nota bibliografica: Magnani 2008, pp. 65-77.







27 – Anton Maria Vassallo – *Maria dona lo scapolare a San Simone Stock* – c. 1650 Genova, chiesa di Sant'Anna

È un unico filo conduttore quello che unisce l'Ordine dei Carmelitani Scalzi alla città di Genova e alla produzione di alcuni dei suoi maggiori artisti locali (e non). Vero cuore pulsante di questo felice legame è la chiesa di Sant'Anna, dell'annesso convento Carmelitano che sorge nel quartiere di Castelletto. La nascita del convento fu voluta da padre Nicolò Doria nel 1584, solo due anni dopo la morte della fondatrice del ramo riformato dei «descalceati», Santa Teresa d'Avila, che lo istituì nel 1562. Doria, ancora in Spagna, si era messo fin da subito al seguito della santa e, con quell'atto di fondazione, diede vita a Genova al primo insediamento dell'Ordine al di fuori dei confini spagnoli. Le sei cappelle laterali che compongono oggi la chiesa vennero tutte edificate nella prima metà del Seicento e decorate con le tipiche immagini del repertorio Carmelitano. Una di queste è dedicata alla figura di San Simone Stock, protettore dell'Ordine e protagonista della bella lunetta dipinta da Anton Maria Vassallo nella cappella di Nostra Signora del Carmine. Il nome del santo, di origini inglesi e vissuto tra il XII e il XIII secolo, è legato al racconto di una visione che egli avrebbe avuto nel 1251, nella quale la Vergine gli promise, per quelli che fossero morti indossando lo scapolare, la liberazione da tutte le pene del Purgatorio a partire dal primo sabato successivo al decesso. Il dipinto vuole restituire proprio quell'episodio: Maria, seduta su un trono di nuvole e circondata da Angeli, si sporge verso San Simone Stock per donargli il famoso scapolare, che egli bacia con umiltà e riverenza, inginocchiato ai suoi piedi sopra un tappeto d'erba. Sulla sinistra, due Angeli reggono la cappa bianca dell'abito Carmelitano, la stessa indossata da due confratelli raffigurati nello sfondo che si apre sul lato opposto del dipinto:

davanti a loro, un albero spoglio si erge al di sopra di un masso, alludendo, forse, al nome del santo (la parola inglese stock, infatti, sembra riferirsi al tronco d'albero sotto il quale Simone si ritirò in preghiera). La costruzione della cappella, conclusasi nel 1620, venne finanziata da Claudio Spinola, figlio di quel Lazzaro Spinola che fu all'origine del doppio palazzo di famiglia in Strada Nuova, oggi Cattaneo-Adorno. La decorazione, invece, venne avviata solo più tardi, tra il 1647 e il 1654, ed è verosimile che la lunetta, insieme al suo pendant sulla parete di fronte, raffigurante l'ufficializzazione del privilegio dello scapolare, o «Sabatino», sia stata realizzata da Vassallo in quegli stessi anni. Per l'artista, quello fu il momento della maturità stilistica - stroncata poco dopo da una morte amaramente precoce - vissuta all'insegna della coeva produzione fiammingo-genovese e fatta soprattutto di nature morte, scene di genere e di immagini di animali e figure nel paesaggio di grechettiana memoria. Ciononostante, in questa tela più tarda è ancora visibile la prima lezione di Rubens, mediata dall'alunnato presso Vincenzo Malò, suo allievo, attivo a Genova nella prima metà del Seicento, abbinata ad una certa eleganza tutta vandyckiana nel volto e nella figura della Vergine. La natura stessa di quest'opera conferma, così, la già riconosciuta versatilità del pittore, capace di attingere ad un repertorio molto vasto a seconda delle occasioni e di cimentarsi con successo anche nella pittura sacra. Questa dote gli farà meritare un ampio successo presso i contemporanei collezionisti locali e l'appellativo di «pittore universale».

Nota bibliografica: Orlando 1999, pp. 19-20; Orlando 2018, p. 43; Magnani 2019, pp. 119-121.







28 - Filippo Parodi - Santa Marta in gloria - c. 1690

Genova, chiesa di Santa Marta

Nella navata in penombra di Santa Marta, l'abside splende come una stella nel cielo notturno. La lanterna, al sommo della volta, cattura i raggi solari e accende il bronzo e il legno dorato che circondano l'effige scolpita in candido marmo: Filippo Parodi ha imparato a fondo la lezione del «bel composto» professata a Roma dal Bernini. La balconata di nubi, avvinghiata all'abside curvo, è l'unico tangibile appiglio per la santa, che decolla come su una rampa di lancio verso la vertigine della luce. Lo sguardo è teso verso il cielo, liquido e disciolto nella grammatica di linee fuse e movimentate di Filippo, le labbra schiuse nel soffio vitale del miracolo barocco di dar vita alla fredda pietra. In questo vortice di equilibri precari e nel suggerito librarsi a mezz'aria di Marta – quasi libera, nello spazio del Presbiterio – s'intuisce la meditazione estesa dal Parodi sul panorama scultoreo dell'Urbe, che comprendeva naturalmente anche il genio audace di Melchiorre Cafà, che con analogo o ancor più agguerrito ardimento aveva preteso d'appendere Santa Caterina a un'onirica lastra d'alabastro nell'omonima chiesa romana a Magnanapoli. Filippo si cimenta con destrezza in una prova da regista consumato, costruisce un teatro nello spazio della chiesa, evidente eredità dell'exploit teresiano della Cappella Cornaro, andando a intessere dialoghi e rapporti con lo spazio e gli spettatori, quasi che la scena dell'ascensione di Marta - in un eterno replay - non smettesse mai di reiterarsi dinanzi ai nostri occhi. Un presente continuo di eccezionale qualità, che Parodi domina con piglio sicuro, ormai padrone - sul finire degli anni Ottanta del Seicento - di tutto il repertorio barocco. Passato è il cimento di fronte al Puget del monumentale San Giovanni Battista di Carignano, anch'esso preso a prestito da Gianlorenzo nella postura pressoché identica

all'Angelo di destra in Sant'Andrea delle Fratte; ormai esibito è il virtuosismo orafo e la morbidezza sinuosa già sperimentati nelle Metamorfosi di Palazzo Reale; risolta è la posata eloquenza che ispira l'Assunta di San Luca così come è pienamente acquisita la possente monumentalità dell'Ercole Sauli di Campetto: Santa Marta si presenta come il campionario definitivo del vocabolario artistico dello scultore, il suo lascito più potente e significativo in terra ligure, al pari della straordinaria macchina patavina per l'Altare delle Reliquie nella basilica del Santo. Come in quella circostanza, anche nell'impresa genovese Parodi ha al suo fianco Jacopo Antonio Ponzanelli, che dobbiamo considerare senza dubbio il più fidato e dotato allievo. Il lascito parodiano, sostanziato dal confronto e dal dialogo continuo con le realtà ereditate dalla permanenza nella Superba del Puget e poi consolidate con l'esperienza nella trionfante Roma dominata dallo spirito di Bernini negli anni Sessanta del Seicento, risuona così forte nella declinazione del Ponzanelli da fornire linfa, modelli, idee per quasi altri cent'anni di scultura genovese, arrivando alle soglie del diciannovesimo secolo ancora perfettamente leggibile in sottotraccia nelle esperienze di Bernardo Pasquale Mantero e dei Bocciardo. Un'onda lunga che certifica la centralità di un artista davvero capace di rivoluzionare la dinamica espressiva della propria arte e che – al contempo – segnala la stagnazione del territorio ligure all'indomani della travolgente stagione del barocco, vissuta sotto ogni rispetto da vero e proprio protagonista del panorama italiano e internazionale.

Nota bibliografica: Magnani 1988 a, p. 206; Franchini Guelfi 2011, pp. 391-392; Magnani 2019, p. 265.







29 - Giovanni Battista Barberini - Anton Giulio Brignole Sale - 1671/1673

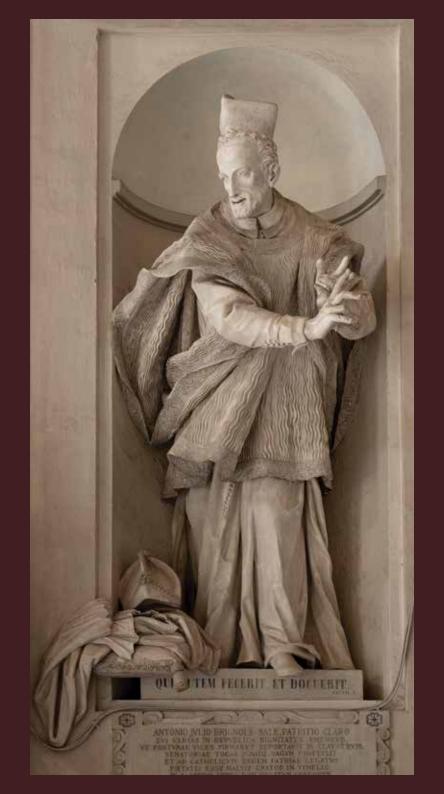
Genova, Albergo dei Poveri

Espressione architettonica della carità degli aristocratici cittadini alla metà del Seicento ma anche scrigno di preziose opere barocche, l'Albergo dei Poveri di Genova, oggi come allora, domina, dall'alto della valletta di Carbonara, il centro cittadino, stagliandosi, imponente, come il più grande edificio mai costruito in città. Fabbrica ambiziosa, nata dalla volontà di Emanuele Brignole, conobbe un cantiere lungo più di duecento anni, concludendosi alla metà dell'Ottocento in forme parzialmente fedeli al progetto originario: un monumentale quadrilatero avente il proprio fulcro nella chiesa dedicata alla Madonna Immacolata. Per volontà del Brignole, l'Albergo, sin dalla seconda metà degli anni Sessanta del Seicento, venne adornato dalla presenza di pregevoli opere d'arte, significativamente collocate negli ambienti centrali dell'edificio, dove necessariamente transitava chi, dall'esterno, volesse recarsi in chiesa. Negli spazi di questo percorso monumentale e didascalico vennero collocate, a partire dal 1670, colossali opere in stucco, realizzate dall'artista lombardo Giovanni Battista Barberini e dedicate ai Benefattori, ossia tutti coloro che avessero devoluto una somma finalizzata al sostegno di progetti caritatevoli, cui il Brignole decise di rendere omaggio con immagini che ne potessero garantire imperitura memoria. Tra i convinti sostenitori del progetto, contemporanei al Brignole, spicca la figura del cugino di quest'ultimo, Anton Giulio Brignole Sale, scenograficamente rappresentato dal Barberini in una delle grandi nicchie che si aprono nella Sala delle Statue, collocata al piano superiore rispetto all'ingresso e significativo punto d'accesso alla chiesa. Anton Giulio Brignole Sale, figlio di Giovanni Francesco, futuro Doge della Repubblica di Genova, fu personalità di rilievo in ambito cittadino dal punto di vista culturale, ma anche letterato di respiro europeo e uomo politico, ruolo, quest'ultimo, cui si avvicinò in modo più assiduo dopo la morte del padre, secondo gli obblighi sociali imposti dalla famiglia. Ambasciatore presso la corte spagnola e poi senatore della Repubblica nello stesso anno in cui, il 1648, la sua vita venne tragicamente segnata dalla morte della moglie Paolina Adorno, la cui preziosa effigie fu realizzata da Anton Van Dyck nel 1627, memoria tangibile di un'esistenza troppo breve. Un lutto dal quale Anton Giulio, pur padre di una prole numerosa, reagì votando l'intera sua anima alla vita religiosa, rinunciando a possedimenti e titoli ed entrando nella Compagnia del Gesù come padre predicatore. Barberini seppe rappresentare questa svolta del Brignole Sale attraverso un'opera potentissima, movimentata e in intenso dialogo con lo spettatore, verso cui sembra protrarsi incedendo verso il centro della sala, eludendo la nicchia che ne dovrebbe delimitare l'area d'azione. Un padre predicatore colto nell'atto oratorio, intento a contare sulle dita i passaggi di un discorso di cui sembra di poter cogliere un momento di stasi, di raccolta delle energie per proferir nuovamente parola rivolgendosi totalmente al pubblico di astanti, agli spettatori verso cui il Brignole Sale proietta il suo discorso e il suo corpo, in un avanzamento fisico che produce la straordinaria movimentazione delle vesti. Queste compartecipano alla movimentazione del protagonista e restituiscono visivamente il fervore con cui quest'ultimo sperimenta questo nuovo capitolo dell'esistenza, cui si contrappongono, pesanti e inerti, le vesti da senatore della Repubblica, testimonianza di un passato concluso e mai rinnegato. Una figura dinamica, resa attraverso una movimentazione tutta interna all'opera ma in grado di restituire il carattere e la forza d'animo di uno degli aristocratici più illustri del Seicento genovese, effigiato, poco più che ventenne, anche da Anton Van Dyck, in un ritratto che lo raffigura come un elegante e consapevole protagonista di quello straordinario periodo storico noto come il «Secolo dei genovesi».

Nota bibliografica: Gavazza 1962, pp. 63-74; Gavazza 1988, pp. 183-187; Parma Armani 1990, p. 167; Parma Armani 1992, pp. 77-78.







30 - Pierre Puget - *Immacolata* - 1669/1670

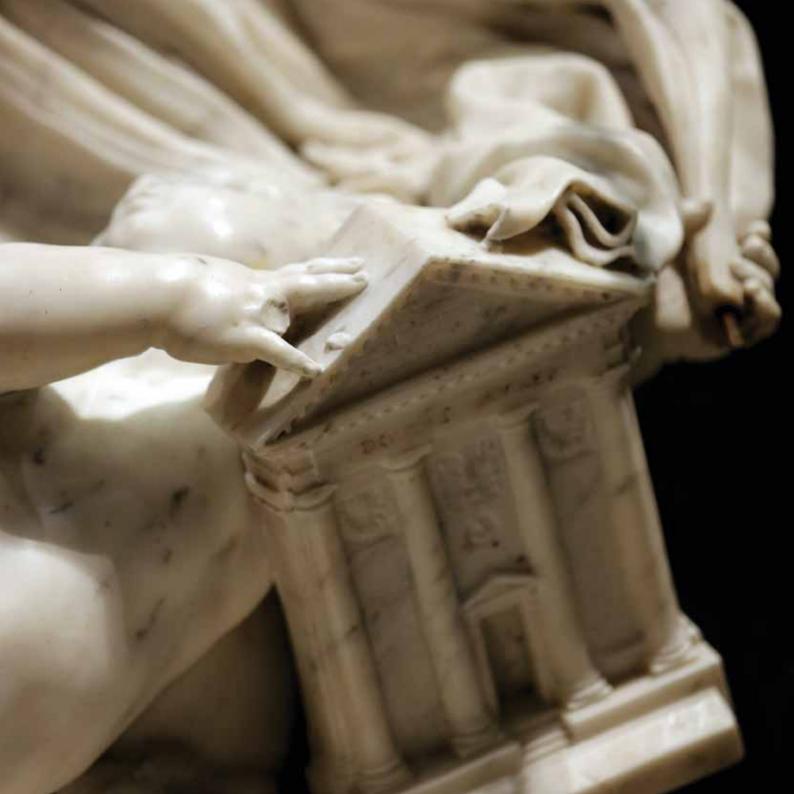
Genova, oratorio di San Filippo Neri

L'oratorio di San Filippo Neri, in via Lomellini, è uno dei luoghi della Genova Barocca più 'fotografati' della città: le porte spalancate, la luce che filtra dai finestroni guariniani della cupola, il pavimento scaccato di marmi che vibra nella luce ondivaga dello spazio ellittico e, al centro, Lei. Bianchissima. Il corpo flesso, le mani raccolte, il capo piegato verso il basso, il volto dolce. E, allo stesso tempo, fasciata di un manto ribelle, che schiocca violento torcendosi nell'aria – pur immobile – dello spazio sacro. La timida danza di questa *Madonna Immacolata* è qualcosa di ultraterreno, che pare – all'occhio di chi guarda – cosa concepita in assoluta armonia con il complesso barocco che la ospita.

Eppure, non è così. Questa, dei Lomellini, era l'Immacolata segreta, rinchiusa nella preziosa cornice della cappella di famiglia, incastonata nel cuore del grande palazzo abbracciato - sui due lati – da via Cairoli e via Lomellini: palazzo Lomellini Balbi Doria Lamba, patrimonio dell'Umanità UNESCO. Uno dei Palazzi dei Rolli di Genova. Pare quasi di vederla, la vertigine barocca causata dal manto vibrante scolpito da Pierre Puget, che esplode – accecante – nello spazio classicheggiante della cappella. E la Madonna che china quel volto meraviglioso evocato dallo scalpello e segnato, quasi a non potersi permettere d'esser così perfetto, da una maligna «barba» nera. Che più che intaccarne ne esalta all'estremo la qualità ultraterrena. Il marsigliese Pierre Puget - pittore, architetto e scultore, ad onorare il suo appellativo di «Bernini di Francia» – era arrivato in Liguria attorno al 1662, dopo la caduta in disgrazia del suo potente protettore e committente: il ministro delle finanze del Regno di Francia Nicolas Fouquet. Questo fatto spinse Puget a trattenersi a Genova, dove aveva già avuto notizia della presenza di una ricca e aggiornata committenza: per l'arte della scultura, significò il palesarsi di un nuovo e potente vocabolario stilistico, che accese il panorama artistico in un vero e proprio incendio barocco. Le sensibilità del Puget, maturate all'ombra del Bernini, ma imbevute anche della potenza introspettiva e monumentale del classicismo d'Algardi, confluirono in opere rivoluzionarie come il San Sebastiano e il Beato Alessandro Sauli per la basilica di Carignano e in marmi di una leggerezza sublime e stupefacente come l'Immacolata che Emanuele Brignole gli commissionò, nel 1666, per la chiesa dell'Albergo dei Poveri. Pur tornato in Francia, Puget rimase - insieme agli scultori genovesi 'liberati' dal linguaggio tardo manierista ancora professato da alcune botteghe cittadine - un modello desiderato dall'aristocrazia della Superba: dalla Francia giungeranno la Madonna prima Balbi e poi Carrega, il gruppo del Ratto di Elena e anche la bella Immacolata Lomellini, a cui Filippo Parodi si ispirerà con sapienza per la scultura posta sull'altare maggiore della chiesa di San Luca. Un rapporto, quello tra la scultura berniniana e pugettiana, che per Parodi fu linfa vitale per la costruzione del proprio, autonomo, linguaggio artistico. Eppure, nell'Immacolata oggi in San Filippo, Puget aveva - probabilmente - guardato, nel vorticare eversivo di quel panneggio, a un altro grande genovese attivo a Roma: Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, che aveva modellato con quella libertà inedita le vesti della sua Immacolata, dipinta su tela, e oggi a Minneapolis. Dal 1762, quando i Lomellini scelsero che il privilegio straordinario di vedere questo Puget estremo e meraviglioso doveva essere condiviso con la città e destinarono l'opera dello scultore di Marsiglia all'oratorio di San Filippo, nella cappella privata, all'interno del palazzo, è giunta un'altra Madonna, scultura per quanto attribuita a un anziano Francesco Maria Schiaffino (morirà l'anno seguente) – con buona probabilità del suo bravo allievo Carlo Cacciatori. L'eco di Puget quasi non s'ode e la vitalità tutta dinamica del barocco qui si stempera in un'osservanza poco illuminata di dettami già - in gran parte - accademici. Genova è in ritardo, rimane la preziosità e s'affievolisce il genio dirompente di una stagione che sta terminando sotto tutti i rispetti: artistico, politico, economico.

Nota bibliografica: Magnani 1988 b, pp. 135-142, con bibliografia precedente.







31 – Domenico Piola – Allegoria della Pace – 1673

Genova, palazzo Spinola Gambaro, Gruppo BPM

La fine dei lavori di ristrutturazione del palazzo del Doge Alessandro Spinola coincise con la realizzazione dello straordinario affresco commissionato a Domenico Piola. L'imponenza della composizione e le originali soluzioni formali rendono il soffitto uno straordinario e perfettamente riuscito esempio della spazialità barocca a Genova. Domenico Piola, qui affiancato dal quadraturista bolognese Paolo Brozzi, riesce ad ottenere, attraverso la tecnica della meraviglia di impianto scenografico, quasi teatrale, un annullamento dei confini tra lo spazio reale e quello invece fittizio e illusivo. Tale effetto è reso possibile utilizzando le figure che prendono parte alla scena allegorica rappresentata in maniera tale da invadere entrambe le dimensioni ponendo in questo modo l'artista in diretto rapporto con le grandi soluzioni formali raggiunte da Pietro da Cortona a Roma. L'aiuto di Brozzi come quadraturista risulta a tutti gli effetti fondamentale per riuscire a creare questa illusione di spazio ambiguo, concepito sull'esistenza di diversi punti di vista e su inserzioni a finto stucco. La volta del salone è concepita come un complesso loggiato di colonne corinzie, che sorreggono una struttura architettonica vertiginosa - costituita anche da piccole cupolette laterali - che si apre nella parte centrale in uno sfondato costruito sullo spazio di tre cerchi interferenti, dove Piola va a collocare le diverse figure mitologiche, che danno corpo all'Allegoria della Pace, con straordinaria forza plastica. L'iconografia scelta è volta a dare un'immagine celebrativa del committente, utilizzando il mito e la storia antica. A dominare la scena, al centro, è la figura di Giano nell'Olimpo, personificazione di Genova stessa e del committente, il quale al momento della sua elezione a Doge nel 1654, venne acclamato come «Giano nuovo», in qualità di protettore e difensore della Repubblica. Il tema della pace è rappresentato proprio dal personaggio di Giano, intento ad offrire a Giove le chiavi del suo tempio, inaugurando in questo modo un periodo di concordia e prosperità, essendo le porte del tempio chiuse. Prosperità e ricchezza delle quali Giunone è esplicito riferimento, e che dovranno interessare proprio la Repubblica di Genova, visto che la dea indicando Nettuno, lo individua come protettore dei commerci e del benessere economico di una Repubblica come quella genovese, fondata proprio sul mare. Sempre da riferire ai concetti di prosperità e pace sono le altre divinità, come Diana, Bacco, Venere, Plutone e Proserpina che assistono all'evento. Collegate alla figura di Giano sono poi le scene che prendono posto lungo il loggiato e che rimandano ai sacrifici in onore del dio, raccontati nel Libro I dei Fasti di Ovidio, con le figure che, poste all'interno e fuori dalla balaustra, concorrono a creare una spazialità illusiva. Immagini ancora tratte dal repertorio classico sono anche quelle che prendono posto nei monocromi delle piccole cupole laterali, raffiguranti da una parte il ritrovamento di Romolo e Remo e dall'altra le allegorie della Felicità pubblica e della Vittoria. Un'esaltazione della pace che viene concepita come conclusione di un periodo di conflitti, esemplificato dalla scultura con il Ratto di Elena di Pierre Puget – oggi conservata al Museo di Sant'Agostino – collocata originariamente nella porzione di giardino ben visibile dal salone principale. Troviamo qui ancora una volta un'iconografia che, nella sua complessità, pone in dialogo i diversi ambienti del palazzo, relazionando non solo l'affresco del salone principale con quello dei salottini laterali, ma anche con lo spazio esterno, e riuscendo a creare una complementarietà tra le diversi arti. Il soggetto illustrato da Puget si pone quindi come antitesi di ciò che troviamo all'interno del palazzo, ma anche come tragico finale della guerra di Troia che, anche se non rappresentata, ne diventa il chiaro riferimento, divenendo anche l'antefatto ideale degli episodi raccontati nell'Eneide.

Nota bibliografica: P, Boccardo, F. Boggero in *Bober, Boccardo, Boggero* (a cura di), 2022, p. 49, pp. 50-51, fig. 5; Sanguineti 2004, cat. III.7, pp. 470-471, con bibliografia precedente.







32 – Giovanni Battista Gaulli – San Giuliano riceve la palma del martirio – 1705/1706 Genova, Villa del Principe

Preziosa sintesi delle esperienze genovese e romana del Seicento, Giovanni Battista Gaulli, comunemente detto il Baciccio, condusse la maggior parte della sua carriera nella Città Eterna, senza mai dimenticare la città d'origine e il fondamentale bagaglio culturale e visivo qui costruitosi. Nato a Genova nel 1639, a seguito della tragica epidemia di peste che colpì la città sullo scadere degli anni Cinquanta, prese, ancora inconsapevole, la decisione che lo avrebbe, di lì a poco, consacrato sulla scena artistica contemporanea come uno dei migliori interpreti della sensibilità barocca. Infatti, il trasferimento a Roma gli permise di metabolizzare la formazione genovese, tra il naturalismo di primo Seicento nella bottega dei Borzone e i densi impasti cromatici che caratterizzavano le opere di Van Dyck e Rubens, entrambi a Genova nei primi anni del secolo, e di conoscere l'arte di Gian Lorenzo Bernini, di cui diverrà fidato collaboratore e da cui verrà introdotto alle prestigiose committenze pontificie. A Roma il Gaulli ebbe modo di farsi portavoce delle istanze di autocelebrazione della chiesa cattolica nel clima controriformista che caratterizzava l'intera produzione religiosa di quegli anni, finalizzata, attraverso lo stupore e la meraviglia, a costruire immagini 'parlanti', in grado di rivolgersi direttamente al fedele, rendendolo partecipe delle vite dei santi rappresentati, suggerendone condotta e sentimenti. Il virtuosismo del Baciccio si manifestò al massimo grado in un'opera da subito grandemente ammirata: il Trionfo del Nome di Gesù nella chiesa madre della Compagnia gesuitica, di cui si apprezzano la negazione dello spazio architettonico attraverso l'illusione di un cielo aperto popolato da santi e figure angeliche e una sapiente e mirata capacità luministica. Il Gaulli mantenne, anche all'apice della fama, un atteggiamento caratterizzato da un'instancabile desiderio di conoscenza, che, a partire dagli anni Ottanta e fino alla conclusione della sua carriera, lo resero culturalmente disponibile alla sensibilità classicista di artisti come Carlo Maratta, portavoce di una rinnovata attenzione ad una pittura maestosa e magniloquente, fatta di una gestualità larga e monumentale, di una gamma cromatica brillante dai toni freddi, mirata ad un ridimensionamento dell'esuberanza barocca. Questa nuova sensibilità caratterizzerà la produzione tarda del Gaulli ed è apprezzabile nella tela raffigurante San Giuliano che riceve la palma del martirio, realizzata alla metà del primo decennio del Settecento per la chiesa romana di San Teodoro e oggi collocata all'interno della Galleria Aurea, fatta costruire da Giovanni Andrea I Doria all'interno della residenza di famiglia a Genova. L'opera, caratterizzata da un taglio verticale entro cui muovono, in un'evidente tensione verso l'altro, i protagonisti della scena, pone al centro l'imperatore Decio, seduto sopra un alto podio da cui impartisce la condanna a morte di Giuliano, rappresentato come visibilmente provato dalla malattia per la quale non può presentarsi autonomamente al cospetto del sovrano, ma deve farsi scortare, seduto su una sedia, dai due personaggi a cui si aggrappa, nel tentativo di sollevarsi. Il volto ceruleo, il gesto che indica verso l'alto, da dove due Angeli si stanno calando portando con sé la corona e la palma del martirio, conferiscono a Giuliano una dimensione di atemporalità, di stasi, che cristallizzano la consapevolezza dell'imminente morte e la strenua resistenza a piegarsi al persecutore in un'immagine di grande potenza espressiva. Lo sfarzo e l'esuberanza, che avevano caratterizzato la produzione del Baciccio, lasciano qui spazio ad una composizione dai toni freddi sui quali spiccano il rosso vivo del mantello dell'imperatore e il blu vibrante del martire di fronte a lui, ma anche una costruzione enfatica e monumentale, inserita in un'architettura ariosa che conferisce all'immagine una sorta di quinta teatrale entro cui inserire le figure che si concretizzano in corpi plastici e preziosamente definiti, distanti dalla consistenza effimera delle celebri composizioni romane, ma, al contempo, quanto più aggiornate sulla dilagante sensibilità classicista.

Nota bibliografica: Petrucci 2009, ad indicem, con bibliografia precedente.







33 - Carlo Maratta - Martirio di San Biagio - 1680

Genova, basilica di Santa Maria Assunta di Carignano

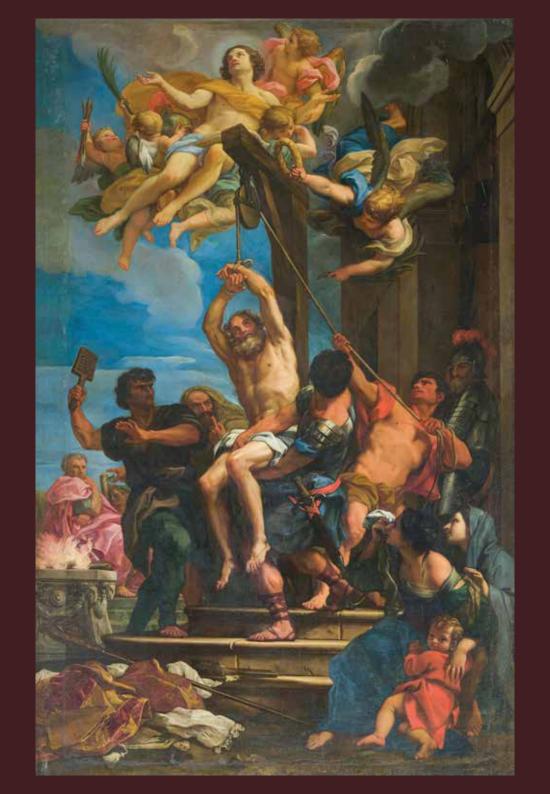
La sua unica colpa? Quella di non aver rinnegato la fede cristiana. La sua condanna? Essere torturato con i pettini di ferro che si utilizzavano per cardare la lana prima di essere decapitato. Biagio viene spogliato, legato, innalzato inerme su una carrucola pronto a essere percosso. Gli oppressori eseguono con ferocia gli ordini dei soldati romani di Licinio che aveva comandato la persecuzione dei cristiani in Asia Minore dopo il conflitto con Costantino. Il vescovo di Sebaste non può nulla ed è costretto ad accettare il suo destino con un ultimo atto di santità. Il dramma si sta per compiere, le vesti vengono abbandonate insieme al pastorale, le tre figure in primo piano si struggono di fronte al martirio. Si tratta del bambino cui Biagio aveva estratto dal corpo una lisca di pesce salvandolo dal soffocamento per questo episodio il santo diventa il protettore della gola – e di sua madre, che con il loro dolore rappresentano il dramma di un'intera comunità. Dall'alto una schiera di Angeli scende per incoronare il vescovo guidata da Sebastiano - riconoscibile per via delle frecce portate da un bellissimo putto dietro di lui – che allarga le braccia in segno di preghiera volando insieme alla palma del martirio. In una scena dallo straordinario dinamismo sono solo due le figure immobili, Licinio sullo sfondo, che dal trono osserva cinicamente i suoi sgherri che eseguono i tragici ordini appena impartiti, e l'anziano soldato sulla destra che ammira con sguardo compassionevole la forza di Biagio. Una forza non solo morale ma anche fisica, evidenziata dalla tensione dei muscoli, dall'ampiezza del torace e dalla fatica che gli oppressori esercitano per riuscire a sollevarlo da terra. Ma il santo non combatte, non si ribella, accetta il destino, consapevole che la morte non sia la fine del percorso ma solamente un nuovo inizio. Il Martirio di San Biagio è l'unica opera di Carlo Maratta conservata a Genova, e questo è un fatto piuttosto strano se si considerano i rapporti costanti che sono esistiti tra la città ligure e l'artista marchigiano durante tutta la sua carriera. Negli 88 anni della sua vita, il pittore è infatti stato il maestro di arti-

sti genovesi come Paolo Gerolamo Piola e Raffaele Badaracco, ma ha anche avuto modo di conoscere direttamente i principali esponenti della scuola barocca ligure come Domenico Piola e Giovanni Benedetto Castiglione la cui Immacolata adorata dai Santi Francesco e Antonio dipinta per la chiesa dei Cappuccini di Osimo - oggi conservata al Minneapolis Institute of Arts ha ispirato il Maratta grazie alla straordinaria capacità del Grechetto di sperimentare graficamente la disposizione dei soggetti all'interno dello spazio. Una sperimentazione che si nota anche in questa grande pala che si estende in altezza creando una costruzione verticale dove la luce taglia la scena convergendo al centro verso la figura principale, seguendo un virtuosismo che fonde la tecnica classica dell'artista, derivata dalla conoscenza di Guido Reni, con le più moderne maniere barocche. Ma in quegli anni il pittore è influenzato anche da un'altra opera. È il 1678 e gli eredi dell'abate Absalon chiedono a Maratta e a Giacinto Brandi di eseguire lo stesso Martirio di San Biagio per la chiesa di San Carlo ai Catinari a Roma. A seguito delle discordie tra i committenti viene scelta la pala del Brandi, mentre quella di Maratta approda a Genova ed è ancora oggi magnificamente conservata in una delle chiese più importanti della città. Dell'opera del Brandi Maratta riprende l'iconografia con la presenza di Sebastiano sopra a Biagio, ma nella costruzione dello spazio va oltre attraverso una doppia costruzione piramidale che aiuta l'inserimento dei volumi nella profondità. Il tutto serve per creare un dipinto dalla grande potenza espressiva, esaltata da colori brillanti che vivacizzano la scena. E Il bambino che guarda fuori dal dipinto fa entrare l'osservatore nel dramma, improvvisamente ci troviamo tutti quanti a Sebaste, ai piedi di Biagio ad ammirare la sua forza interiore nel momento dell'uccisione.

Nota bibliografica: De Marchi 1989, p. 801; Gavazza, Lamera, Magnani 1990, p. 383; Magnani 1990, p. 383; Toncini Cabella 1996, p. 381; Lorizzo 2010, pp. 23-26; Leonardi 2013, pp. 97-101.







34 - Giovanni Andrea Carlone - La Maga di Endor - c. 1680

Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

La corona e lo scettro cadono, tintinnando, a terra, mentre dall'ombra emerge il vecchio cadavere ammantato del sudario, un tempo candido, che lo copre come una diabolica tunica. Saul si rannicchia al suolo, gattona quasi a fuggire quell'incontro desiderato eppur giunto quasi inatteso, mentre Samuele redivivo pro tempore lo incalza con la mano brancicante e accusatoria. Il re e il profeta che si confrontano un'ultima, estrema, volta: da Samuele, Saul apprenderà con orrore che la battaglia contro i Filistei di cui desiderava disperatamente conoscere l'esito, tanto da ricorrere alla negromanzia della Maga di Endor, è l'ultimo dei suoi problemi. Saul morrà, a breve, perché ha tradito la fiducia di Dio: il gesto e l'incedere di Samuele sono di condanna, definitiva, del sovrano. L'ombra si erge, con la pelle nuda e grigia, segnata dalle pennellate del Carlone, a sovrastare il vivo e rubizzo re, meravigliosamente vestito di una tunica bordata d'oro. Sullo sfondo, per nulla turbata, sta la Maga, una sorta di Circe biblica, che ben s'attendeva quel macabro miracolo, a differenza del seguito di Saul e del re stesso. Carlone sfodera in questa tela spettacolosa e teatrale tutta l'esperienza maturata a Roma tra il 1659 e il 1677, quando affiancò i suoi pennelli a Pietro da Cortona nella Villa del Vascello di Elpidio Benedetti - e all'espatriato Giovanni Battista Gaulli, nei trionfanti soffitti della chiesa del Gesù. La luce tutta artificiale rimbalza sul cadaverico pallore di Samuele e accende - per contro - gli sbrilluccicanti ricami della tunica di Saul, le sue gemme e il terrore dei suoi occhi, pozzi d'angoscia aperti nel bel volto che si torce verso il profeta venuto ad annunciargli la morte. Giovanni Andrea poi intesse l'aria di una mefitica nube scura, che svela solo - sull'orizzonte - lo svolgersi del conflitto armato che ancora prosegue. Nella nebbia di morte che pare promanare dal braciere acceso all'estrema sinistra del dipinto, soldati e cavalieri lottano disperatamente, evocati - qui solo pittoricamente parlando - dalle rapide e frante pennellate di Carlone, che li lascia intuire nei grumi di biacca che segnano i pallidi riflessi di elmi, loriche e scudi. Questa narrazione barocca, in cui i panneggi hanno ombre profonde e pieghe croccanti come nelle sculture - meravigliose - di Antonio Raggi o del Ponzanelli, sarà una delle cifre distintive di Giovanni Andrea Carlone nei suoi primi dieci anni dopo il ritorno in patria, fino al momento in cui - dopo il bombardamento del Re Sole sulla Superba del maggio del 1684 - sceglierà prima un rapido rientro a Roma e poi una meditazione dagli esisti sensazionali sulla pittura napoletana e veneta, testimoniata da puntuali viaggi nelle due città. Lì - sia nell'esperienza partenopea che in quella lagunare – negli occhi gli rimarrà soprattutto il fare di Luca Giordano, che ispirerà come sussurrandogli all'orecchio le sue estreme prove per la cappella dei Gentile all'Annunziata del Vastato. Nella Visitazione e nella Presentazione di Maria al Tempio sfolgorano tinte acide e cangianti, tagli diagonali e vertiginosi che dimostrano senza più alcun dubbio l'eccezionale capacità dell'ultimo grande tra i Carlone di Rovio di arricchire il proprio repertorio di esperienze figurative.

Nota bibliografica: G. Montanari in *La terra dei Carlone* 2019, cat. 20, pp. 104-105, con bibliografia precedente.







35 - Bartolomeo Guidobono - Galleria della Giustizia - 1685/1690

Genova, palazzo Centurione, Pitto

Al secondo piano nobile del palazzo Centurione di piazza Fossatello, che s'incunea tra via San Luca e via Lomellini come una ciclopica nave di pietra, Bartolomeo Guidobono ha lasciato, sul finire del XVII secolo, una delle più eccezionali prove della sua arte pittorica come frescante. L'ambiente che il pittore savonese si trovò a decorare è quello di una galleria: uno spazio che specialmente con l'aprirsi del secolo barocco era diventato consueto per i palazzi e le ville italiane. L'estensione della galleria, infatti, permetteva di dipanare storie e decori, sorprendendo e appassionando l'osservatore, attirato dal desiderio di scoprire dettagli, rapporti tra le figure, elementi nascosti e meravigliosi. Se i modelli dei Carracci a palazzo Farnese e le imprese di Pietro da Cortona a Roma rappresentavano certamente i benchmark a livello internazionale, in ambiente genovese Giovanni Battista Carlone, alla metà del secolo, aveva impresso i suoi colori squillanti e la consolidata esperienza di narratore nella decorazione della spettacolosa Galleria di Enea in palazzo Ayrolo Negrone, affacciata su piazza Fontane Marose, mentre Valerio Castello ne aveva sfidato la *leadership* con la spumeggiante volta della galleria del Ratto di Proserpina eseguita per Francesco Maria Balbi attorno al 1655. A chiudere il secolo e a inaugurare il Settecento arriveranno poi i pennelli di Gregorio De Ferrari – con i raffinati Amori degli Dei sempre in palazzo Balbi Senarega – e del figlio Lorenzo, nel palazzo Spinola di Pellicceria. Tra le prove barocche della prima metà del secolo e le propaggini già pienamente rocaille di Gregorio si colloca l'esperienza di Bartolomeo Guidobono, che riassume con sapienza le istanze della tradizionale linea espressiva ligustica, mescolandola con efficacia a una vibrante e spregiudicata libertà compositiva, che rinuncia – d'un colpo – alla cornice architettonica e, allo stesso momento, la rimpiazza sagacemente con straordinarie composizioni floreali rette da ignudi non già a trompe l'oeil, bensì di carne e sangue (pittorico) come la turbolenta compagnia di personaggi che s'affollano sui cornicioni. Bartolomeo è di ritorno da una importante esperienza a Torino, dove ha affrescato alcuni salotti di Palazzo Madama e - insieme a Gregorio De Ferrari - è l'unico dei grandi frescanti genovesi ad aver trovato accoglienza presso le committenze sabaude, assai più inclini ai rapporti con il mondo romano, come dimostrano le scelte in favore di Jan Miel e Daniel Seiter, in tempi diversi, per gli ambienti del Palazzo Reale. La sua maniera morbida e ponderata, diafana e mai leziosa nella smaliziata fiducia in un seppur morente naturalismo ch'egli seppe fecondamente ibridare con il vezzo decorativo, fu assai apprezzata anche a Genova, così come riporta brillantemente il Ratti, nella sua sintetica descrizione degli apparati decorativi del palazzo: «In una [sala] con ornamenti dell'Haffner sono alcune Dee colorite dal Prete di Savona, il quale pur colorì la bella galleria, in cui v'ha un numero di bestiami diversi, fatti con ogni maggior eleganza e simiglianza del vero». E davvero la galleria di palazzo Centurione presenta alcune qualità eccezionali: al centro la bella e sinora sempre fraintesa Allegoria della Giustizia – esemplata a livello iconografico direttamente da quella del Vasari – che incorona la Verità, offertale dal Tempo, mentre attorno (in catene) giacciono i vizi capitali; ai due capi della galleria, invece, circondate da meravigliose ghirlande floreali, tra le più raffinate mai eseguite a Genova e tra le più attente botanicamente parlando, stanno Minerva e Venere, a presiedere - come le due 'facce' delle passioni umane - ai voluttuosi amori degli dei, messi in scena a cavallo del cornicione. Un cornicione che è anche cesura dello spazio reale rispetto a quello virtuale della pittura, sul bordo del quale Bartolomeo plasma in stucco vesti, gambe, braccia dei suoi protagonisti. Quasi che - svagati - non si fossero resi conto di essere già passati 'al di qua' della quarta parete: nello spazio - concreto, reale e tangibile – dell'osservatore.

Nota bibliografica: Spione 2012, pp. 19-27, con bibliografia precedente.







36 - Domenico Parodi di Giovanni Antonio - Battesimo di Cristo - 1697

Genova, basilica di Santa Maria delle Vigne

«Appena battezzato, Gesù uscì dall'acqua: ed ecco, si aprirono per lui i cieli ed egli vide lo Spirito di Dio discendere come una colomba e venire sopra di lui» (Matteo, 3-16). Queste parole tratte dal Vangelo di Matteo sono la perfetta descrizione del fonte battesimale situato all'ingresso della basilica delle Vigne, una delle opere di maggior rilievo dello scultore genovese Anton Domenico Parodi. Qui Cristo riceve il sacramento da Giovanni mentre sopra di lui il Signore a braccia aperte scende verso il Giordano insieme alla colomba dello Spirito Santo. In una composizione piuttosto particolare che si estende in altezza per lasciare spazio alla cascata di nubi che contorna Dio Padre, i corpi essenziali dei protagonisti si uniscono all'ambientazione del fiume grazie a una fusione di marmo resa al meglio dalla linea increspata che fornisce movimento alle figure. L'opera – completata successivamente a fine Settecento da Andrea Casaregi, che aggiunge in modo piuttosto invasivo gli alberi laterali e la copertura – trae spunto da un modello bronzeo, oggi conservato al Cleveland Museum of Arts, realizzato da Alessandro Algardi per il palazzo Franzoni su commissione della stessa famiglia che finanzia anche la grande cappella della chiesa dei Santi Carlo e Vittore. Dello scultore bolognese Parodi riprende le posture del Battista e di Cristo ma attraverso una scelta meno monumentale che intende concentrarsi più sul significato del battesimo che sulla singola rappresentazione dei personaggi. I due protagonisti sono infatti meno espressivi che in altre occasioni, il loro sguardo è perso nel vuoto, la loro bocca seria, senza smorfie, apatica. In questo caso l'artista non vuole concentrarsi sui tratti psicologici, ma sul gesto del sacramento, sulla conchi-

glia tenuta in mano dal Battista, sulla finta rappresentazione del contesto ambientale, sul significato intrinseco dell'evento. Gli abiti increspati si fondono con corpi non finiti. Così se da un lato emergono le gambe sinistre di Cristo e del Battista che si muovono in avanti come uscendo dalle acque del fiume in una sorta di altorilievo che si distacca dalla nicchia in cui sono contenuti, dall'altro le figure sono incastrate nel marmo, trattenute nella rigidità del materiale. Dei tre Parodi che caratterizzano i progetti scultorei in marmo più importanti del barocco ligure Anton Domenico è senza dubbio il meno famoso. Se Filippo è l'erede di Pierre Puget e con le sue opere diviene il massimo interprete della scultura locale basata sul modello romano di Bernini, mentre il figlio Domenico lavora più che altro in fase di progettazione preliminare degli ambiziosi complessi portati avanti da Francesco Biggi, Anton Domenico - non parente degli altri due - opera in poche ma significative sculture andando ad emergere all'interno del panorama culturale cittadino soprattutto come maestro di bottega. Con lui lavora infatti all'inizio della sua carriera Bernardo Schiaffino, scultore che avrà il merito di sviluppare la lavorazione del marmo a Genova nel Settecento, dando vita a una serie di opere tardobarocche di elevata importanza, partendo però da modelli studiati dal Parodi, come la Madonna Assunta posizionata sull'altare della chiesa di Santa Maria Castello o proprio il Battesimo della basilica delle Vigne.

Nota bibliografica: Montagu 1972, p. 74; Franchini Guelfi 1988, p. 278; Sanguineti 2016, pp. 17-39.







37 – Gregorio De Ferrari – Pan e Siringa – c. 1700

Genova, Gallerie Nazionali della Liguria, Palazzo Spinola di Pellicceria

Conservata all'interno dei preziosi ambienti di Palazzo Spinola sta la tela di Gregorio De Ferrari raffigurante il mito di Pan e Siringa. L'opera, acquistata nel 2012 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, è proveniente da palazzo Cattaneo Adorno, in via Garibaldi, dove ne decorava il soffitto. Il dipinto, riallestito all'interno delle Gallerie Nazionali, si presenta oggi, dinnanzi ai nostri occhi, con fare glorioso, esprimente quella felicità pittorica propria del sapiente linguaggio di Gregorio. Nato a Porto Maurizio nel 1647, il De Ferrari entrò nella bottega di Domenico Fiasella per poi abbandonarla dopo cinque anni perché, come ricorda il Ratti, «il suo genio era tutto diverso da quello del maestro». Si recò tra il 1668 e il 1669 a Parma per studiare il Correggio, le cui influenze furono manifeste e congeniali alla conformazione dell'estetica pittorica di Gregorio. Nella città emiliana è plausibile che lo stesso abbia incontrato il conterraneo Giovanni Battista Gaulli presente anch'egli in loco per ammirare ed analizzare gli affreschi correggeschi, fondamentali per le realizzazioni romane del Baciccio, a partire dai pennacchi per la chiesa di Sant'Agnese in Agone. Il dipinto di Gregorio ci presenta il mito ovidiano, tratto dalle Metamorfosi, di Pan, figlio di Ermes, e del suo innamoramento per la giovane e bella ninfa Siringa che, devota a Diana, rifiuta e si sottrae a questa attenzione d'amore. È Siringa stessa a fuggire presso uno stagno prossimo al fiume Ladone; qua, invocando il soccorso delle Naiadi, viene mutata in canne palustri capaci di proferire un flebile suono allo soffiare del vento. Con quest'ultime Pan decide di costruire uno strumento musicale alla giovane dedicato, un flauto, per l'appunto: la siringa. Questa vicenda mitologica, allegoria della virtù capace di quel senso di totale abnegazione per salvaguardare l'incorruttibilità della propria morale, è resa da Gregorio seguendo le linee della sua multiforme sensibilità artistica improntata ad un gusto per forme raffinate, cromie smal-

tate e luci preziose. I personaggi che abitano questo paesaggio agreste si caratterizzano per una stretta adesione al testo redatto da Giovanni Andrea dell'Anguillara, dato alle stampe a Venezia nel 1561, consistente in una versione in ottave delle Metamorfosi di Ovidio. Con virtuosismi letterari l'Anguillara profila la bella Siringa che «studiò d'imitar l'Ortigia Dea con la virginità» e il divino Pan «c'ha due caprigne corna, co i piè di capra, e con sembianza humana». Alla vista della stupenda ninfa il dio se ne invaghì a tal punto tanto da rincorrerla, ma vani furono i tentativi del «caldo dio» di fronte alla «gelata ninfa» che devota a Diana e intenta a preservare la propria verginità arrivò disperatamente ad invocare il soccorso delle Naiadi. Quest'ultime vengono inserite da Gregorio al fianco della maschile personificazione del fiume Ladone secondo una struttura compositiva dal moto ascensionale giocata sull'intensificarsi del groviglio dei corpi scanditi da un ritmato contrapporsi di squarci luministici. A destra svetta l'agile figura di Siringa il cui incarnato eburneo, levigato, quasi porcellanoso, adduce evidenti riferimenti al termine «gelata» impiegato dall'Anguillara. Pan, quasi subissato dinnanzi la grandiosa bellezza della ninfa, invano si protende ad afferrare i di lei abiti che si librano sinuosi nell'aere, svolazzando in molteplici increspature. La giovane, il cui petto che trasuda limpidezza si aggancia al morbido ancheggiamento del ventre, esprime chiaramente la poetica deferrariana intimamente tardo barocca, premonitrice del futuro rococò. La fluidità del pennello di Gregorio, che riecheggia con vigore anche nella stesura cromatica del paesaggio, incarna perfettamente il vento nuovo, lo spirito del secolo a venire che contemporaneamente viene proposto dalle arti decorative, quel barocchetto genovese florealmente vitale, squisito ed impalpabilmente elegante.

Nota bibliografica: Moretti 2022, p. 301, con bibliografia precedente.







38 – Giovanni Enrico Vaymer – *Ritratto di Giovanni Battista Cattaneo della Volta in veste di doge* – c. 1691/1693

Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, Università degli Studi

«I nobili, le dame e le persone più ragguardevoli tutte disiavano d'esser da lui dipinti». Così il biografo Carlo Giuseppe Ratti scriveva di Giovanni Enrico Vaymer, uno fra i ritrattisti più in voga nella Genova di fine Sei e inizio Settecento, la cui fama fu tanto grande da esser richiesto persino dai reali sabaudi.

La pittura di ritratto fin dagli esordi della grande stagione barocca aveva rappresentato uno strumento fondamentale nel processo di legittimazione della nuova aristocrazia genovese che basava la propria ascesa sociale su di un prestigio di natura principalmente economica. Grazie soprattutto alla *vulgata* di Giovanni Bernardo Carbone, la lezione fiamminga di Rubens e Van Dyck continuò a lungo ad essere il punto di riferimento massimo per la ritrattistica, finché il bombardamento del Re Sole a spese della Superba nel 1684 segnò una svolta politica cruciale che contribuì ad orientare la società genovese verso nuovi modelli, a discapito del tradizionale orientamento filospagnolo.

Proprio nello stesso anno Giovanni Enrico Vaymer e il Mulinaretto facevano ritorno in patria, dopo l'apprendistato presso il Gaulli, che si era ormai imposto fra i ritrattisti più quotati nella Roma dei papi e dei cardinali. I due colleghi seppero rinnovare la ritrattistica a Genova, comprendendo fin da subito il nuovo gusto emergente fra i committenti che, desiderosi di essere sempre à la page, ambivano ad uniformarsi all'abbagliante modello proposto dalla corte di Versailles.

Nel dipinto che ritrae Giovanni Battista Cattaneo – a lungo erroneamente attribuito al Mulinaretto – assistiamo a questi primi riflessi di leziosità e *grandeur* francese coniugati con grande maestria da Vaymer alla tradizione vandyckiana.

I ricchi tendaggi in raso rosso che si aprono sulla scena rivelano un'ambientazione ben precisa: la sala del trono. È facile intuire il motivo per cui il Cattaneo richiese una particolare attenzione

per la scenografia: dopo aver ricoperto importanti incarichi ai vertici della Repubblica era stato eletto Doge – per il biennio 1691-1693 – a soli Cinquant'anni, età minima necessaria.

Seduto sul trono con solenne compostezza, Giovanni Battista Cattaneo ci sta fissando con uno sguardo intenso e deciso. Sulla sinistra, quasi nascosti dai tendaggi che incorniciano la scena, stanno i simboli del potere: lo sfarzoso manto d'ermellino, la corona e lo scettro, adagiati su un tavolo rivestito di un tessuto grigio bordato da un ricco gallone.

La luce, a tratti violenta, investe in più punti la figura dell'effigiato: scorre veloce sulle stoffe dando consistenza al pesante robbone di velluto rosso; guizza appena sul fiocco della graziosa scarpa à *la mode* in primo piano; fa risaltare il candore dei raffinati pizzi; indugia sulle delicate e affusolate dita; e rivela i segni del tempo sulla chiara e sottile cute del volto del Doge.

Se già nel dipinto che ritrae Giovanni Battista Cattaneo si inizia a intravedere l'interesse per l'aspetto scenico 'francesizzante', nei ritratti femminili la virata in questo senso è ancora più marcata. Ne è un esempio il suo presunto pendant: il Ritratto di dama di casa Cattaneo con la figlia, dove la grandiosa mise en scene all'interno di una sontuosa loggia, la raffinatezza dei colori, l'accuratezza anche nei più piccoli dettagli, la resa delle stoffe preziose e il delicato delineare dei volti della madre e della giovinetta raggiungono esiti mai sfiorati dalla pittura dell'artista. Sebbene, in realtà, Vaymer non abbia concepito insieme i due dipinti – come si credette in passato – il Doge, la dama e la fanciulla continuano ad essere posti l'uno accanto alle altre nella splendida dimora – ormai sede dell'Università di Genova – che nel Settecento passò dalla famiglia Balbi ai Cattaneo della Volta.

Nota bibliografica: Sanguineti 2011, pp. 78-87; Stagno 2017, pp. 501-503.







39 - Carlo Antonio Tavella - Paesaggio con la Fuga in Egitto - c. 1720

Genova, Collezione Banca Carige

La pittura barocca è fatta principalmente di ritratti, scene di genere, soggetti sacri, ma a partire dalla fine del Seicento inizia ad essere caratterizzata anche dal paesaggio. Uno dei principali interpreti di questa scelta di soggetto nel capoluogo ligure è il milanese di nascita ma genovese di adozione Carlo Antonio Tavella, che si prefigura con i suoi dipinti nel panorama artistico locale come una sorta di paesista preromantico. Tavella nasce decoratore in supporto di artisti genovesi di grande fama, come Domenico Piola che lo chiama in più di un'occasione per affrescare scene di paesaggio all'interno dei suoi cicli affrescati nei palazzi e nelle ville cittadine. Ma a seguito della conoscenza di Pieter Mulier anche noto col soprannome di Cavalier Tempesta - trova anche spazio nei salotti dei più ricchi aristocratici genovesi con i suoi dipinti su tela. È il caso del marchese Giorgio Doria che acquista quest'opera della maturità per la quadreria di famiglia ospitata in Strada Nuova per diversificare una già ricchissima collezione dove trovavano posto opere di artisti locali come Valerio Castello, ma anche di fama nazionale come il Veronese. Nel dipinto, oggi conservato in Collezione Carige, il naturalismo si fonde con il tema della Fuga in Egitto. Maria e Giuseppe dopo aver appreso che il Re della Giudea Erode il Grande intende uccidere tutti i bambini della regione, fuggono in Egitto con Gesù appena nato per cercare di evitare la Strage degli Innocenti. Tavella riprende lo stesso soggetto dipinto pochi anni prima proprio dal Tempesta: se il pittore olandese aveva però rappresentato l'arrivo dei personaggi nel nuovo paese, qui l'artista milanese ne raffigura la partenza. Giuseppe, dipinto di spalle, si guarda indietro come in un ultimo saluto verso Betlemme mentre guida l'asino con sopra Maria che tiene Gesù tra le braccia in modo tenero e affettuoso osservandolo con un potente sguardo materno esaltato dalla luce del dipinto che bacia la donna dall'alto. L'abile pennellata dell'artista così leggera nella rappresentazione del fogliame degli alberi si addensa nel bianco delle nuvole riflesse nel lago sottostante permettendo un'apertura dello spazio che crea un punto di fuga accentuato dallo skyline della città che appare sullo sfondo. Alla più semplice rappresentazione della natura, Tavella affianca la ricerca di virtuosismi volti a comunicare una scena non idealizzata ma inserita in un contesto realistico. In un dipinto piuttosto scuro, il varco di luce che si apre sopra al lago facendo apparire la città in lontananza permette di evidenziare la precisione di dettaglio quasi vedutistica con cui Betlemme è rappresentata. Così appare un gregge di pecore guidato dai suoi pastori ai lati delle mura, una barca a vela sospinta dallo stesso flebile vento che muove leggermente le foglie degli alberi in primo piano, un focolare che rilascia con le ultime fiamme un fumo che si muove nell'aria. Giocando con toni delicati e una linea rotonda la scena nel suo complesso sembra quasi riprendere quelle limpide rappresentazioni che Poussin qualche anno prima inseriva nelle sue scene, dove i paesaggi classicheggianti ricchi di riferimenti all'arte del passato ospitavano scene auliche e oniriche, sacre o profane, comunque sempre inserite nello straordinario contesto di un'ambientazione dove regna una diffusa sensazione di quiete.

Nota bibliografica: Alizeri 1875, p. 194; Torriti 1968, p. 167; Roethlisberger-Bianco 1970, p. 33; Torriti 1975, cat. 57, p. 102; Algeri 1992, p. 186; Zanelli 2001, p. 145; G. Zanelli in *Il patrimonio* 2008, cat. 93, p. 13.



40 – Francesco Biggi (su progetto di Domenico Parodi) – *La lupa con Romolo e Remo* – 1707

Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

Al di sopra di uno sperone roccioso, trovano spazio Romolo e Remo, colti in atteggiamenti differenti, il gioco e il sonno, a manifestare un senso di pacata rilassatezza e spensieratezza, rese possibili dalla presenza della lupa, madre adottiva, protettrice e custode dei gemelli. L'atteggiamento apparentemente inquieto di quest'ultima, come in allarme per un possibile imminente pericolo, non le impedisce di concedersi come tramite del divertimento di uno dei neonati, che si protende verso di lei a toccarle una zampa, bloccata a mezz'aria e su cui si posa la piccola mano del bambino. Il gruppo scultoreo, en pendant con quello raffigurante Giove in forma di cigno con Elena e Polluce, opera di Bernardo Schiaffino, fu realizzato da Francesco Biggi su disegno del suo maestro, Domenico Parodi, all'interno di un complesso progetto decorativo commissionato da Anton Giulio II Brignole Sale per la sua residenza genovese, nota come Palazzo Rosso. L'ambiente, collocato nel mezzanino tra il primo e il secondo piano nobile dell'edificio, venne, per volontà del committente, interessato da una preziosa decorazione ad affresco nonché dai gruppi scultorei di cui sopra secondo un progetto unitario affidato alla sapiente regia di Domenico Parodi, figlio di Filippo e accurato conoscitore della coeva produzione barocca romana. Egli ebbe infatti modo di formarsi sul campo durante il suo giovanile periodo di apprendistato nella Città Eterna, allievo di Carlo Maratta, che seppe offrire all'artista genovese un valido esempio di esuberanza barocca calmierata dal linguaggio classicista, caratteristica peculiare della produzione tarda del maestro. La decorazione ad affresco e le opere scultoree sono accomunate dalla tematica relativa alle vicende che precedettero la fondazione della città di Roma, partendo significativamente dalla nascita di Elena, insieme a Polluce, a seguito dell'unione di Giove sotto forma di cigno con Leda, resa attraverso la raffinata scultura marmorea di Bernardo Schiaffino, completata del dicembre 1707. Cronologicamente più tardo e consequenziale a questa vicenda, si colloca l'episodio del ritrovamento dei gemelli Romolo e Remo, nati dall'unione tra la vergine vestale Rea Silvia e Marte e subito sottratti alla madre per essere abbandonati in una cesta lungo il fiume Tevere, dove vennero trovati dalla lupa, che ne divenne nutrice. Interessante considerare che entrambi i gruppi scultorei vennero citati dal Carlo Giuseppe Ratti, artista e storiografo genovese del XVIII secolo, come fontane e che i documenti relativi al pagamento dell'opera allo Schiaffino facciano riferimento alla medesima funzione. Un utilizzo probabilmente non assiduo, come testimonierebbero i pressoché assenti segni di dilavamento sulle opere, che ben si inserisce in una concezione artistica ancora interamente finalizzata allo stupore e alla meraviglia dello spettatore, catturato dall'eccezionalità dell'opera senza vederne svelato il meccanismo attraverso il quale i rivoli d'acqua fuoriuscissero dal becco del cigno, nell'opera di Schiaffino, e dalla bocca della lupa di Biggi. Oltre ai due gruppi, l'apparato scultoreo realizzato a decorazione della stanza si componeva anche di un prezioso tavolo ovale il cui piano in alabastro a pecorelle è sorretto da un piede in marmo lavorato, presumibilmente dallo stesso Biggi, a simulare la roccia, certamente influenzato da coeve produzioni romane. Il fascino del marmo lavorato a fingere altri e differenti materiali è, ancora a cavallo tra Sei e Settecento, un elemento fortemente ricercato dagli artisti che potevano, attraverso le loro opere, rendere manifesto il raffinato virtuosismo di un'arte definibile come 'metamorfica', costituita da una materia mutevole e in continuo divenire, di cui si dettagliano le consistenze e i potenziali movimenti. Si osserva questa particolare attenzione nel manto della lupa, nei dettagli dello sperone roccioso con inserti vegetali a sostegno del gruppo e nel piede del tavolo, opere in cui il marmo sembra modellarsi nella strenua ricerca di una resa quanto più naturalistica possibile, all'interno della quale le differenze materiche si percepiscono e si 'toccano' con gli occhi.

Nota bibliografica: P. Boccardo in *Musei di Strada Nuova* 2010, pp. 64-65; P. Boccardo in *Superbarocco* 2022, 354-357, con bibliografia precedente.







41 – Paolo Gerolamo Piola – Cappella della Torre – 1718

Genova, chiesa della Consolazione

È lo sguardo del giovane Agostiniano che, aprendo illusivamente la piccola finestra in capo alla navata destra della chiesa di Nostra Signora della Consolazione, ci introduce alla complessa composizione della cappella sottostante. Una cappella concepita per essere osservata come un maestoso spettacolo teatrale ottenuto grazie all'unitarietà dell'arte scultorea di Bernardo Schiaffino e quella pittorica di Paolo Gerolamo Piola. A commissionare l'opera all'erede di Casa Piola è il nobile genovese Giovanni Domenico della Torre nel 1718, che sceglie un'iconografia perfettamente inerente alle tematiche Agostiniane. Piola, progettista dell'intero complesso comprese le componenti scultoree realizzate dall'amico Schiaffino, mette in scena uno straordinario esempio di complementarietà e dialogo tra le diverse arti. Gli affreschi da lui eseguiti con l'ausilio del quadraturista Francesco Maria Costa, rappresentano il Battesimo di Sant'Agostino, Sant'Agostino e il Bambino, l'Apparizione dell'Angelo a Santa Monica, sulla volta della cappella, e la Consegna delle chiavi a San Pietro nella parete in capo alla navata. Ai lati dell'altare prendono poi posto le figure di San Giuseppe e di San Giovanni Battista, sempre realizzate a monocromo. Inquadrate tra gli elementi architettonici a trompe-l'oeil della volta si trovano poi sei figure allegoriche di Virtù, quali la Fede cristiana che schiaccia il peccato, la Vigilanza, la Carità, la Speranza, la Penitenza, l'Innocenza. Sull'altare prende posto il grandioso gruppo scultoreo composto dalle figure di Sant'Agostino, della Vergine, di Santa Monica circondati da Angeli, il tutto racchiuso da quattro monolitiche colonne tortili in marmo di Portovenere, che contrastano con il bianco del marmo di Carrara del gruppo centrale. L'abilità di Schiaffino qui viene resa evidente dagli incredibili effetti tattili che riesce ad ottenere dal marmo, ben visibili nelle morbide pieghe dei panneggi, nella rugosità del viso della santa a contrasto con le soffici chiome dei cherubini. Il ritmo circolare e vorticoso rappresentato dalle colonne tortili è ripreso poi nello spazio dipinto dell'arditissimo sottinsù della volta con la scena del Battesimo di Sant'Agostino, ambientata all'interno di

una struttura architettonica che riprende quella della nicchia reale della chiesa. Dal punto di vista iconografico gli affreschi tendono a rappresentare essenzialmente due tematiche principali. Da una parte si vuole sottolineare la vittoria del cristianesimo sul paganesimo, cui allude la scena della Consegna delle chiavi a San Pietro, dove l'ambientazione è fornita da una serie di rovine classiche sullo sfondo. Dall'altra, si vuole, invece, enfatizzare la figura di Sant'Agostino come alter Jesus, come è possibile vedere nella scena del battesimo del santo, che presenta gli stessi elementi iconografici del battesimo del Cristo, o nel ricalcare il rapporto tra il santo e Monica sul modello di quello della Vergine con Gesù. L'intero complesso manifesta quindi la volontà di esaltare in maniera grandiosa l'Ordine Agostiniano, committente della chiesa stessa, attraverso la celebrazione del suo santo fondatore quale difensore della fede contro l'eresia, cui richiamano sia gli stemmi con il cuore ardente trafitto dalla freccia dell'amore divino, la croce, il pastorale vescovile e il libro, rappresentati sui basamenti delle colonne, sia gli oggetti così pregni di significati simbolici e sacri, come la cintura della Vergine, cui si riferisce lo steso cartiglio che cinge la parte alta dell'altare, riportando il motto Cinget et Ducet. In questo progetto iconografico, diventano assolutamente centrali le figure della Vergine e di Santa Monica, diretta destinataria del dono, collocate non più al centro di una tradizionale struttura piramidale, ma in una composizione più dinamica, delineata proprio dal movimento ascensionale dei due santi, posti lungo una direzione diagonale. La cappella nel suo complesso è una delle opere più celebrate e da sempre ricordate dalle fonti, quale intervento più significativo e maestoso realizzato da Paolo Gerolamo Piola, che in questa perfetta sintesi delle arti, nella quale ogni elemento si integra alla perfezione nel contesto, mette in luce le più alte potenzialità del linguaggio tardo barocco di scuola genovese.

Nota bibliografica: : Franchini Guelfi 1993, p. 215; Toncini Cabella 2002, pp. 96-97, con bibliografia precedente.







42 - Bernardo Schiaffino - Madonna della Cintura - 1718

Genova, chiesa della Consolazione

«Due scultori uscirono dalla famiglia degli Schiaffini, ed ambedue fratelli. Il primo, che fu il più valente, nomossi Bernardo, il secondo Francesco» così, nel 1768, scrive Carlo Giuseppe Ratti nel suo aggiornamento delle Vite degli artisti genovesi di Raffaele Soprani. Eppure, di Bernardo – il più valente dei due – si sa ben meno che del più giovane e longevo fratello Francesco Maria. Poco si dice di una carriera di straordinaria intensità, decollata presto verso rotte europee, tra Spagna, Portogallo e Sicilia, e bruscamente interrotta il 6 maggio 1725, quando l'artista non aveva che 47 anni. Certo, in questo percorso di obliterazione critica non può non aver pesato l'immediata acquisizione del timone della bottega da parte del fratello, dotato e brillante, che dominerà la scena artistica a livello scultoreo in Liguria sino agli Sessanta del Settecento. Bernardo, però, è un artista più raffinato di Francesco Maria: virtuoso della lavorazione del marmo, il maggiore dei due Schiaffino è capace di tesserlo con un naturalismo esasperato e vibrante, mantenendo al contempo una altissima visione progettuale dei gruppi scultorei, pensati teatralmente con brillante ardimento compositivo. Il gruppo della Madonna della cintura, realizzato per la famiglia Della Torre, è il suo estremo e commovente testamento artistico. La scena, popolata da decine di figure, irrompe nello spazio della chiesa travalicando la cornice barocca del grande altare esemplato sugli esempi romani del Gesuita Andrea Pozzo: Sant'Agostino, colto con la penna e il libro in mano, galleggia a mezz'aria direttamente nello spazio dell'osservatore, ospitato a bordo di una mistica nube marmorea, mentre Santa Monica, che riceve – reverente – la cintura da Maria, occupa il piano di fondo della profonda nicchia. Agostino protende in alto il capo e Bernardo ne mitraglia la folta barba

con colpi di trapano profondi e ravvicinati: le ombre danzano nei vuoti, mentre la luce barbaglia dove il marmo aggetta, costruendo vibrazioni pittoriche di eccezionale intensità. Così anche sul volto di Santa Monica, dove la pelle rilassata dall'età vela le ossa del volto come un sudario, segnato dalle rughe profonde della penitenza e della preghiera. Alla preziosa naturalezza spettacolarizzata del barocco schiaffiniano – architettata con sapienza e coerenza con le contemporanee e compresenti figurazioni di Paolo Gerolamo Piola – fa corona una piccola legione di Angeli, sempre evocati dal fantasioso scalpello di Bernardo. Di un gusto immaginifico e scanzonato appare la compresenza di più comuni putti dalle folte e aeree capigliature, accanto ad angioletti dal riccioluto crine tipico delle popolazioni africane: una brillante conferma – se ancora ve ne fosse bisogno – della ricca e poliedrica cultura dello scultore genovese e della sua assai probabile diretta esperienza palermitana, da collocarsi in anni non troppo distanti dal primo decennio del Settecento. Bernardo, secondo le fonti mai stato a Roma, gioca - però - con i materiali con una consapevolezza di una innegabile maturità: il virtuosismo di Bernini si mescola al piacere del decorativismo rocaille che già permea l'aria anche nella Superba, mentre esplode – seppur ancora trattenuto negli esiti più estremi, che saranno la carta vincente del fratello Francesco Maria - il gigantismo teatrale di linee e di gesti, già evidente e marcato nella contemporanea scuola pittorica locale, che culminerà con la morte dell'ultimo dei Piola - Paolo Gerolamo - proprio l'anno precedente del più anziano tra gli Schiaffino.

Nota bibliografica:: Franchini Guelfi 1988, pp. 244-245; Montanari 2021a, pp. 54-68.







43 - Domenico Parodi - Trionfo di Bacco - 1720

Genova, palazzo Lomellino Centurione Podestà Bruzzo

Nella sala, illuminata dalle grandi finestre aperte su Strada Nuova, il meraviglioso dio sembra galleggiare a mezz'aria, la gamba abbandonata nel vuoto, appesa alla sodissima nube che lo regge. Al di sopra si lui il cielo penetra nello spazio del costruito: una cornice polilobata segnala una cesura, uno stacco tra l'architettura e la libertà dello spazio del divino dove Bacco, abbracciato a una mansueta pantera mentre regge una canna percorsa da pampini d'uva, sta proiettando la corona di stelle che ha donato all'amata Arianna. È un momento inconsueto del mito: non la pompa trionfale, non l'incontro fatale con la bella fanciulla abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso, ma l'istante in cui il diadema di stelle forgiato da Efesto sta decollando dalle mani di Bacco per essere accolto tra le sfere celesti che sbirciano – sotto le spoglie del Carro del Sole che attraversa l'eclittica - nell'estremo dello spazio della rappresentazione. Domenico Parodi insaporisce questa narrazione mitologica con tutta la sua vibrante carica di finzione pittorica: l'eredità paterna, quel fare del marmo carne che Filippo - senza dubbio - gli ha passato nel sangue, viene riproposto nell'arte del dipingere con eguale sapienza e con la medesima, accorata, invocazione a chi guarda di farsi parte di quella virtualità che, ammiccando, l'artista propone al suo pubblico. Ecco che il colore di Parodi s'incarna nella pelle perfetta e rosata del dio, scoppietta nei grappoli d'uva bianca e nera - a tratti opachi, a tratti umidi di rugiada - arriva a farsi pietra e stucco, nelle grandi figure che illusionisticamente circondano la finta partitura architettonica della volta. Un ruolo eminente di grande progettista del teatro barocco, che ha a che fare - certo - con i personaggi e le storie, ma che dedica eguale attenzione alla scenografia, ai fondali, alla costruzione delle quinte e degli oggetti scenici. La sopraffina tecnica nel trompe l'oeil in cui la pittura si finge concreta e tangibile materia scultorea, diventa il gioco erudito preferito di Domenico: la carola di putti nel Salotto dei Fiumi nel palazzo Durazzo in via del Campo, l'analoga soluzione in quello Spinola Franzone in via Luccoli e i raffinati rilievi eseguiti per i Gesuiti in via Balbi sono solo alcuni esempi di una ricerca che - tra il primo e il terzo decennio del Settecento l'artista va perfezionando su livelli qualitativi straordinari. Ma c'è un'altra erudizione che Parodi sottende alla sua arte: quella letteraria, delle fonti, della cultura. I libri fanno capolino nelle sue opere, compreso il famoso autoritratto oggi agli Uffizi, così come sempre peculiari sono le scelte iconografiche, i frame narrativi scelti per i suoi affreschi, le selezioni di immagini che popolano le sue tele. Un artista poliedrico e internazionale, alla guida di una ditta floridissima e capace efficacemente di concretizzare la nuova grazia del XVIII secolo, ancora, però, immersa nella spumeggiante fedeltà allo stupore della cultura barocca, fusa e diluita con cura in nuove sensibilità arcadiche di portato internazionale, come dimostra - se ancora se ne sentisse il bisogno – la puntata viennese di Domenico, con l'altissima committenza per il giardino del Belvedere del Principe Eugenio di Savoia.

Nota bibliografica:: Sanguineti 2021, pp. 41-58; Stagno 2022, pp. 45-64.







44 - Jacopo Antonio Ponzanelli - Giovanni Battista Brignole - 1688

Genova, palazzo Brignole Durazzo

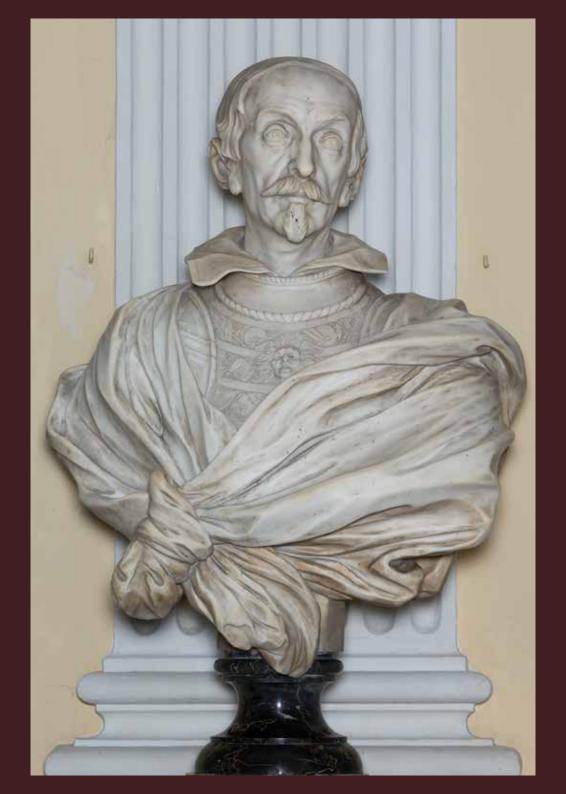
La bocca serrata, gli occhi dilatati in uno sguardo che appare trasognato, lontano, eppure presente. Appare così Giovanni Battista Brignole, emergendo dall'incarto di stoffa marmorizzata con cui Jacopo Antonio Ponzanelli lo avvolge – annodandone le estremità al terminar del busto - nel palazzo che fece costruire per la sua famiglia, un'addenda vivace e screanzata al rettifilo di Strada Nuova (odierna via Garibaldi) dal progetto della quale i Brignole erano stati decisamente esclusi. La viva rassomiglianza fisiognomica del volto, con la pelle tesa, le profonde rughe d'espressione, il mento sfuggente rafforzato dal pizzo importante, spingerebbe quasi a pensare che l'aristocratico genovese avesse posato direttamente per lo scultore, che ne avrebbe così colto – com'era solito fare Bernini - il movimento e il respiro. Invece Giovanni Battista era morto da quarant'anni, ma di lui rimaneva a palazzo una memoria straordinaria, un sembiante che – ancora più che il vero – lo evocava come presente e vivo: il ritratto eseguito dal rivoluzionario pennello di Bernardo Strozzi. Ponzanelli non fa che trasportare nel marmo quella vibrazione cromatica con cui Strozzi tratteggia il Brignole, con cui ne evoca i tratti decisi e – al contempo – riflessivi. Poi, a questa operazione di memoria artistica, aggiunge il suo – personale – tocco: il colletto inamidato sgorga malvolentieri dalla ricca armatura a piastre, le sue pieghe croccano nel vento immobile e cristallizzato dal marmo, mentre la fascia profondamente incisa dai sottosquadri virtuosisticamente inflitti dal Ponzanelli ne sottolineano – in un malizioso vedo-non-vedo – le elaborate decorazioni a panoplie eseguite con una divertita alternanza di scalpello e gradina a minimo rilievo. Si colgono tutte le eredità, i modelli e i riferimenti di Jacopo Antonio - carrarino di nascita, ma genovese di formazione – che sfodera con consolidata e matura consapevolezza

artistica: la vibrazione berniniana nel naturalismo del volto, che ricorda il potente busto del cardinal Stefano Durazzo, di poco precedente; la spregiudicatezza tutta parodiana nell'incidere il marmo come fosse morbido tiglio, cercando nella profondità delle ombre portate dallo scalpello la sensazione di carne e sangue che solo la lavorazione del legno può dare; lo sventolar di panni fruscianti, costretti nell'immobilismo del marmo che lo accompagnerà nel monumentale Francesco Invrea Seniore di Pontinvrea e nell'estremo Marc'Antonio Grillo dell'Albergo dei Poveri. Ma nel marmo di palazzo Brignole Durazzo è poi – di fatto - racchiusa la grande tradizione ritrattistica barocca, nella sua più pura espressione ligustica: se Filippo Parodi, infatti, sulle orme illustri della metamorfica materia di Puget e - di lungi – sulla sensibilità del Bernini, aveva espresso una forma di memoria in effige del tutto personale ed ultraterrena – si veda, a titolo di esempio, l'onirico ritratto di Giovanni Luca Durazzo – Jacopo Antonio Ponzanelli prende alla lettera il lascito del naturalismo del primo Seicento, rimodulandolo e applicandolo con gusto e moderazione, sapientemente mediandolo con la sapida e personale cifra derivata dalla creativa vena del suo maestro. Forse, in questo processo di presa di coscienza che lo conduce ad essere – pressochè senza rivali – il più importante ritrattista in marmo del XVII secolo in Liguria, avrà pesato il riferimento con un altro carrarino illustre e dal talento stratosferico, tanto dotato quanto – ancora oggi – poco mainstream: quel Giuliano Finelli che è stato, forse, il più grande virtuoso che l'arte della scultura abbia mai conosciuto.

Nota bibliografica:: Franzone 2010, p. 170; Franchini Guelfi 2011, cat. 2, p. 377, con bibliografia precedente; Montanari 2021b, pp. 123-130, tavv. 230-246.







45 – Francesco Baratta – Enea e Anchise – 1723/1726

Genova, piazza Bandiera

«[...] io, che nella cristallina aria di Genova ho vissuto per due decine d'anni, io in quella città non l'avevo mai visto. Non avevo mai visto il piccolo monumento a Enea sito in piazza Bandiera». Così Giorgio Caproni, il 7 ottobre del 1948 sulle pagine de «L'Italia Socialista», descrive il suo inaspettato incontro con l'ancora oggi appartata statua di Enea e Anchise. Il gruppo scultoreo ebbe un'esistenza particolarmente nomade: originariamente ubicato in piazza Soziglia a decorazione della fontana, durante l'Ottocento venne condotto prima in piazza Lavagna, poi in piazza Fossatello - «in mezzo alle bisagnine» - ed infine in piazza Bandiera, dove è tutt'oggi collocato su un basamento di chiara fattura moderna. Realizzata tra il 1723 e il 1726, la statua è attribuita allo scalpello di Francesco Baratta il Giovane. Appartenente ad una delle «dinastie di scultori più importanti del panorama italiano» tra XVII e XVIII secolo, Francesco, insieme ai fratelli minori Giovanni (1670-1747) e Pietro (1668-1729), costituisce il grande e celebre studio Baratta che al Baluardo, nel centro di Carrara, aveva trovato la propria sede. La bottega, grazie all'abilità scultorea e decorativa dei tre fratelli, divenne una delle più richieste sia per la produzione di opere artistiche sia per il commercio del marmo. Data la fama dello studio e al contempo la vicinanza con i confini della Repubblica, il Levante ligure e Genova - oltre a Roma, al nord Italia e al nord Europa – diventarono per i Baratta centri di costanti committenze. Insieme a Jacopo Antonio Ponzanelli, Domenico Olivieri e Fabio Carrusi, i Baratta andarono ad aggiungersi alla cerchia dei Carraresi che, anche se in minor numero rispetto ai più celebri scultori di «natione lombarda», a cavallo tra Seicento e Settecento portarono a termine alcune significative committenze genovesi - tra cui il progetto della facciata 'principale' della basilica di Carignano.

In questo articolato e ricco scenario si colloca l'operato di Francesco che a Genova, nei primi anni del Settecento, lasciò testimonianza di sé con la realizzazione dei due ritratti di Giulio e Francesco Maria Spinola (oggi alle Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola), dell'*Artemisia* e *Cleopatra* di Palazzo Reale, delle due

statue dei benefattori Marcello Durazzo e Ignazio Bona per l'Albergo dei Poveri e, ultima in ordine cronologico, del gruppo di *Enea e Anchise*.

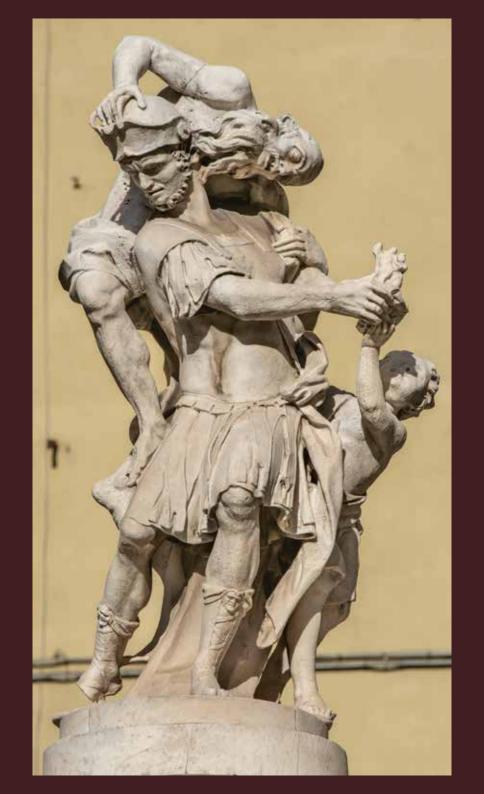
Nonostante la secolare esposizione agli agenti atmosferici che, in parte, ha minato una completa leggibilità dell'opera, il gruppo scultoreo consente di individuare parte del personale linguaggio di Francesco. Quest'ultimo tra tutti i fratelli può considerarsi colui che seguì con maggior attenzione e fascinazione la tradizione berniniana, influenza presente all'interno del Baluardo in ragione della collaborazione dello zio, Francesco Baratta il Vecchio, nei cantieri romani della cappella Raimondi in San Pietro in Montorio e della Fontana dei Quattro Fiumi di piazza Navona.

L'energica vitalità tipica del linguaggio berniniano la si riscontra nell'articolata posa di Enea: l'eroe, come da tradizione, è rappresentato nel momento della fuga da Troia e il suo corpo, intriso di un nervoso ma al contempo fiero atteggiamento, è intento a sostenere il 'peso' dei suoi affetti. Questa condizione è resa da Baratta mediante una posa articolata, tesa, dinamica ben esplicitata dall'ininterrotto groviglio di gambe, braccia e panneggi che, nonostante l'intrinseca singolarità delle tre figure, rende i protagonisti quasi un tutt'uno. I corpi, in particolare quello del vecchio Anchise, rimarcano con estrema sofferenza e a tratti cruda realtà la tragicità della narrazione. La disperata concitazione del momento, inoltre, è evidente nei volti dei tre protagonisti: Baratta caratterizza ognuno di essi attraverso una personale fisionomia in grado di manifestare i diversi gradi di somatizzazione dell'evento. Ma è il giovane Ascanio a permettere di effettuare un ulteriore raffronto con il linguaggio berniniano: la testa leggermente reclinata verso sinistra e la bocca aperta in un rapido sussulto rimandano, con marcata evidenza, all'iconico atteggiamento coniato proprio da Bernini nella realizzazione della Santa Teresa d'Avila della cappella Cornaro a Roma.

Nota bibliografica: Rebuffo 1969, pp. 43-54; Franchini Guelfi 1988, p. 290; Freddolini 2018, pp. 168-169.







46 - Sebastiano Galeotti - Convito di Amore e Psiche - 1734/1736

Genova, Gallerie Nazionali della Liguria, Palazzo Spinola di Pellicceria

Tra il 1729 e il 1736 l'ambiente artistico genovese si arricchisce di una personalità dagli unici e imparagonabili connotati artistici: Sebastiano Galeotti. L'artista toscano, con il suo personalissimo *ductus*, si inserisce all'interno di un panorama pittorico, quale era quello della Superba, che a partire dagli inizi del XVIII secolo andò incontro ad un considerevole e – in parte – rivoluzionario cambiamento linguistico.

Eclatante esempio di tale rinnovamento può considerarsi il 'Concorso del 1701' indetto dai Giustiniani per la decorazione degli ambienti del Maggiore e del Minor Consiglio di Palazzo Ducale. In tale circostanza, infatti, i lavori vennero rispettivamente affidati al bolognese Marcantonio Franceschini e al napoletano Francesco Solimena i quali, in modo apparentemente inaspettato, scalzarono le principali botteghe locali del tempo. L'esito del concorso, però, ha ben poco di clamoroso in quanto già nel 1693 per la decorazione della volta del Maggior Consiglio venne contattato Giovanni Battista Gaulli che, tuttavia, a causa delle esose richieste economiche non principiò mai il lavoro. Il mancato arrivo da Roma del Baciccio certifica come, già al tramonto del secolo, il gusto classicista di stampo marattesco fosse ciò che la committenza genovese andava ricercando. In seguito a questo articolato e 'arcadico' scenario artistico, teso a superare la «complessa macchina [secentesca]», si colloca la venuta di Sebastiano Galeotti che, come ricordato da Ratti, giunse a Genova «l'anno 1729 [...] invitato da P. Paolo Spinola Somasco» per dipingere gli interni della chiesa della Maddalena. In realtà, con notevole probabilità, il tramite per cui il nostro giunse a Genova direttamente da Parma è da rintracciarsi nella figura di Carlo Innocenzo Frugoni, poeta di corte dei Farnese a partire dal 1726 e, soprattutto, padre Somasco che compì il noviziato proprio presso la chiesa della Maddalena. Terminata l'attività per i padri somaschi e conclusa inoltre la successiva committenza per i due splendidi salotti di palazzo Fieschi Negrone, a partire dal 1734 Galeotti sarà attivo a palazzo Francesco Grimaldi – oggi sede delle Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola – al servizio di Maddalena Doria. Quest'ultima, in occasione del matrimonio tra il figlio Francesco Maria e Lilla Fieschi, decise di apportare un rinnovamento decorativo dell'edificio avendo «piena e ampia facoltà di poter disporre della sua Heredità come meglio le parrà e piacerà». In quest'occasione Sebastiano decorerà con lo straordinario *Convito di Amore e Psiche* il salotto oggi noto proprio come Salotto Galeotti.

Il tema, evidente rimando al matrimonio dei due giovani, risulta una costante nella produzione di Sebastiano, come testimoniato dall'analogo soggetto realizzato tra il 1719 e il 1720 per Alessandro III Farnese a palazzo Sanvitale. A differenza dell'affresco parmense, suddiviso in scomparti, Galeotti a palazzo Grimaldi utilizza tutto lo spazio della volta del salone, ottenendo così un risultato narrativo armonioso e di ampio respiro, decisamente più consono allo 'spirito' di un banchetto. L'attenzione è catturata dalla figura di Psiche che, abbigliata con una sfaccettata veste di un intenso color giallo, è sollevata verso il convito da una festosa schiera di putti. Ad attenderla, con la mano destra protesa verso l'amata, c'è Amore che occupa il centro della rappresentazione. L'intero perimetro è animato dalle divinità dell'Olimpo, rese attraverso un tratto vibrante, veloce, calligrafico, gioioso, «sapientemente frivolo», in grado di conferire una notevole vivacità all'intera narrazione. Inoltre, i personaggi perimetrali che corrono lungo le architetture pittoriche ideate dal quadraturista Francesco Maria Costa travalicano lo spazio illusivo per irrompere, attraverso le loro intense e chiare cromie, nello spazio reale, un artificio ben evidente nella resa di Ercole e Ebe . Gli animati e dettagliati panneggi, l'assoluta nitidezza e precisione grafica - esito dell'innamoramento' del linguaggio classicista di matrice correggesca -, una tavolozza cromatica vivace e intensa, sapientemente utilizzata nella resa dei graduali piani di fondo, evidenziano la cifra stilistica di un «uomo d'un spirito e fuoco grandissimo nella pittura e d'una fertilità d'invenzione sublimissima».

Nota bibliografica: Ricaldone 2014, pp. 73-81; Simonetti 2014, pp. 65-72; Dellacasa 2022, pp. 385-400.







47 - Anton Maria Maragliano - San Pasquale Baylon in estasi di fronte al Sacramento - 1735

Genova, basilica della Santissima Annunziata del Vastato

Nell'ambito dell'arte barocca genovese, nessuna scena è più viva di un gruppo di scultura lignea della scuola di Anton Maria Maragliano. Casse processionali di santi straordinariamente dinamiche, tragici crocifissi, finissime statuine da presepe e grandi scenografie inserite nelle cappelle di chiese, oratori e santuari, con il suo scalpello l'artista realizza tutte le possibili tipologie di storie sacre riuscendo a trasmettere il messaggio che queste possiedono attraverso opere immediate, che ancora oggi riescono a emozionare per la loro complessa semplicità. Che si tratti di una sola figura o di molte, che le sculture siano dorate o policrome, quel che Maragliano realizza con i suoi capolavori è un'eccezionale sintesi barocca che raggiunge uno dei suoi apici nella cappella sinistra del transetto della basilica dell'Annunziata del Vastato. Qui Pasquale Baylon in ginocchio e orante in preghiera osserva il corpo di Cristo, portato in tripudio da una schiera di putti e Arcangeli. È l'estasi di fronte all'Eucaristia, il sacramento che connota la vita del santo, tra le principali figure del Cristianesimo nel corso del Cinquecento. Nato e morto nel giorno di Pentecoste, Pasquale seppe tenere fede per tutta la vita alla sua promessa di porsi come difensore della teoria che vedeva comprovare la reale presenza di Gesù Cristo nell'Eucaristia. Anche quando rischiò la lapidazione per mano degli oppositori calvinisti a Orlèans rimase sempre integro per moralità e fiducia in Dio e per questa sua enorme fede nel sacramento venne addirittura soprannominato Serafino dell'Eucaristia e come tale ammirato, venerato e rappresentato nelle principali chiese europee come esempio di santità. Nello straordinario complesso dell'Annunziata le figure principali escono dalla parete mentre la luce cala dall'alto concentrandosi nell'ostensorio, vero punto focale della narrazione. I volti degli angioletti, esaltazione di un ideale classico di bellezza, contrastano il viso ruvido del santo, sofferente di fronte all'estasi del Sacramento, ma allo stesso tempo grato al Signore di poter ricevere un dono così tanto invocato. Il movimento rotatorio discendente con il quale l'ostensorio viene calato dall'alto crea dinamismo in una scena che vista frontalmente pare chiusa in una cornice come se fosse un dipinto, ma che da vicino diventa tridimensionale e si muove nelle oscillazioni delle ali degli Angeli, nell'avvitamento delle figure, nelle nuvole sospinte dal basso da un vento trasversale. Anche attraverso la sapienza del decoratore che con il pennello sfuma i colori degli splendidi incarnati, la scultura in legno si anima di una forza che aspira a mostrare il realismo delle espressioni, mentre i panneggi increspati delle vesti aiutano a dare al complesso forza vitale. Plasmando il materiale l'artista non cerca più solamente l'armonia e la grazia delle figure attraverso la purezza del marmo, ma può liberare il suo stile andando a sperimentare nuove forme. Il legno viene toccato delicatamente per creare una linea rotonda nei putti e negli Angeli che si contrappone a un disegno più spezzato nei finti supporti che si mascherano con la vegetazione retrostante, andando a sostenere una scenografia quasi teatrale che si armonizza in un apparato unico di figure perfettamente integrate con lo sfondo. La straordinaria prolificità con cui Maragliano lavora sul territorio lo porta in breve tempo ad essere uno degli scultori più ricercati nella Repubblica di Genova, dando vita a una scuola di portata europea che esporta opere non solo in Spagna ma anche «fino in ambedue le Americhe» secondo quanto riferisce il Ratti. Un'affermazione a livello internazionale che non deve sorprendere più di tanto considerata l'eccezionale qualità di cui sono dotate le sue opere. All'eredità di Maragliano si legano infatti tutte le sculture lignee settecentesche che decorano le chiese della Liguria. Dalle città del Tigullio ai centri del savonese, da Imperia sino alle casse processionali di Mele e Rossiglione, non c'è paese che non possieda un 'suo' Maragliano e questo è certamente un vanto per un artista rivoluzionario in grado con le sue opere di creare un modello fondamentale per la storia dell'arte ligure e non solo.

Nota bibliografica: Sanguineti 2012, cat. I.24, pp. 260-261, con bibliografia precedente.







48 - Lorenzo De Ferrari - Prometeo da vita alla statua - c. 1730

Genova, palazzo Brignole Durazzo

Il piano nobile di palazzo Brignole Durazzo offre al visitatore, nel secondo salottino a ovest del salone centrale, un brano di assoluta maestria uscito dal pennello di Lorenzo De Ferrari (1680 – 1744), figlio di quel Gregorio che, a partire dagli ultimi decenni del Seicento, inondò le volte delle dimore private genovesi di colori squillanti e di forme leggiadre e sinuose, dai panneggi di fiamma. Lorenzo collaborò a lungo con il padre, subentrandogli nel palazzo in questione, dove questi aveva decorato poco prima gli altri tre salottini del piano nobile, raffigurando le allegorie della *Primavera* e dell'*Aurora* e il mito di Diana ed Endimione. Costruito su progetto di Bartolomeo Bianco intorno al 1620-1630 per volere di Giovanni Battista Brignole, l'edificio, posto al confine occidentale di Strada Nuova, doveva incarnare una decisa volontà di affermazione sociale. Significativamente, però, la committenza artistica a Gregorio e a Lorenzo De Ferrari arrivò solo un secolo dopo, probabilmente da Giovanni Carlo Brignole junior, nipote del primo costruttore del palazzo. Altrettanto significativa è la scelta dell'episodio raffigurato da Lorenzo, tratto dal mito di Prometeo: il Titano, sulla destra, coperto da un vortice di panni svolazzanti in tutte le direzioni, avvicina il fuoco divino alla statua, la quale, per la vicinanza alla fiamma, prende un colorito roseo, vivo, chiaramente distinto dal freddo marmo del resto del corpo. È il dono di Prometeo all'umanità: dopo aver dato forma all'uomo, rubò il fuoco agli dei e ne infuse un po' nella sua creazione, dandole la vita. È interessante notare la particolare interpretazione che l'artista diede dell'episodio: diversamente dalla versione platonica del mito, in cui Prometeo plasma l'uomo dall'argilla (spiegando così il fuoco anche con la cottura), qui ci troviamo di fronte ad una statua di marmo. Si tratta di un'iconografia in realtà già attestata nel Cinquecen-

to, con Piero di Cosimo, nella quale Prometeo viene assimilato all'artista-creatore, il cui genio ha il potere di infondere l'anima nelle proprie figure e, in questo senso, di 'animarle'. Tuttavia, la scelta di questo preciso episodio e non di quello, largamente più diffuso tra Sei e Settecento, del supplizio a cui l'eroe verrà punito per il suo ardire, suggerisce un ulteriore significato, ben più aderente alla sensibilità e ai valori dei committenti della decorazione. Si tratta dell'idea dell'uomo che si fa da sé – con un pizzico di spregiudicatezza – a dispetto dei limiti imposti dall'esterno, un concetto molto caro ai genovesi e soprattutto ai nobili 'nuovi' come i Brignole, che letteralmente si guadagnarono con i propri mezzi l'ascesa alla nobiltà. Lungo il cornicione, poste una di fronte all'altra sono le personificazioni dell'Intelligenza, seminuda, con compasso e sfera armillare, e del *Valore*, giovane, alato, con la pelle di leone e una corona d'alloro. Completa il rimando all'ingegno umano la figura di Atena, dea dell'intelletto e dell'astuzia, fin dall'antichità associata iconograficamente al mito di Prometeo. La scena è rappresentata al centro della volta affrescata, in cui niente è quello che sembra: così come il marmo si fa carne, il soffitto si fa cielo – un cielo sempre azzurro – e la pittura si fa stucco, nei costoloni, nei peducci e nelle lunette ai piedi della volta. In quest'opera, Lorenzo, benché già propenso ad una certa monumentalità che svilupperà maggiormente in seguito, risulta evidentemente forgiato negli stilemi paterni e colto nel momento di piena fioritura di quella tipica qualità illusionistica che, nei punti di passaggio tra architettura e affresco, porta l'occhio a confondersi tra immagine e oggetto reale.

Nota bibliografica: Gavazza 1965, pp. 21-24; Gavazza, Magnani 2000, p. 101-103; Franzone, Montanari 2018, pp. 53-62.







49 - Pasquale Bocciardo - San Siro - 1750

Genova Nervi, chiesa di San Siro

Siro alza la mano destra in segno di benedizione. La sua bocca si apre nel pronunciare le parole dell'orazione mentre il piviale, di tessuto spesso e preziosamente intessuto di fili d'oro e d'argento, cede piegandosi con legnosa diffidenza alla pressione del braccio che lo scosta. Il volto è come plasmato nella morbida cera: sfuggono gli zigomi morbidi, affiorano le arcate sopracciliari marcate, si confondono in rivoli di materia disciolta le ciocche della barba che ricadono sul petto del santo vescovo. Seduto sulla cattedra vescovile, Siro regge un pastorale in legno dorato di elaborata fattura e porta in capo la mitria, simbolo del suo ruolo.

Ai suoi piedi, quasi come una mascotte o un fedele animale domestico, zampetta un mostruoso e malefico ibrido da bestiario medievale: ali di drago, testa di gallo, coda di serpente identificano senza dubbio il terribile basilisco, terrore delle leggende dall'XI secolo in avanti. Siro, nelle vesti di vescovo di Genova, infatti, lo avrebbe vinto costringendolo a gettarsi nelle profondità del mare, dopo averlo estratto - con la sola forza della sua voce imperiosa – dal pozzo in cui si trovava, terrorizzando gli abitanti della città. Per quanto avvenuta in tempi remotissimi e perfezionata soprattutto in epoca medievale, la leggenda di San Siro continua ad animare la fantasia degli artisti genovesi: Giovanni Battista Carlone la evoca – alla lettera – nelle decorazioni della grande basilica cittadina e, allo stesso modo, un secolo più tardi Pasquale Bocciardo se ne ricorda in questo monumento marmoreo nell'omonima chiesa di Nervi. Bocciardo rappresenta l'ultima propaggine - insieme a Francesco Maria Schiaffino e Bernardo Mantero - della grande scuola barocca genovese, diluita nella grazia del Settecento, ma ancora saldamente ancorata alla carnalità materica e al virtuosismo mimetico della stagione del secondo Seicento, animata da Puget, Parodi e Ponzanelli. Nel San Siro di Nervi, infatti, si colgono tutte le cifre stilistiche che guideranno una produzione scultorea attardata stilisticamente, ma di una qualità e una raffinatezza senza pari. La delicatezza nella trattazione del marmo, che si fonde sotto il tocco dello scalpello di Pasquale, quasi fosse cera sottoposta al vivo calore della fiamma, evoca l'immaginifica capacità di trasportare la realtà nella dimensione onirica della finzione artistica, costruendo le soglie di passaggio e comunicazione di un mondo con l'altro. È la stessa ricerca con cui l'artista si cimenta nella meravigliosa impresa della Collegiata di San Biagio in Finalborgo, dove gli Angeli scendono a rigovernare la chiesa, tendendo le preziose stoffe della balaustra del presbiterio o dove il pulpito della chiesa decolla, tramutato in nube di fuoco sotto le sembianze del carro d'Elia. Qui l'invenzione è più trattenuta, ieratica e spirituale: tutto si concentra nella figura del santo, nell'andamento sbieco e vibrante d'ombre e luci delle sue vesti, negli occhielli che muovono e fanno danzare la veste cinta dal doppio cordone, scoperta e mostrata dal gesto benedicente che sembra preludere, nello sforzo che coinvolge e affatica l'intera figura, a un repentino balzare in piedi del vigoroso vegliardo. Ai lati del trono, ribassati di tre gradini e al di fuori della scenografica nicchia architettata dal Bocciardo, stanno Andrea e Bartolomeo, con croce e coltellaccio, a testimoniare dove arrivano le testimonianze degli apostoli di Cristo. I panneggi larghi e piani delle loro tuniche, ripiegati e ammaccati, sembrano davvero allestiti sulla base di una scenografia ben pensata, tra volumi tessuti dalle luci. Un ultimo e fantasmagorico fuoco della poetica barocca che, almeno fino alla fine degli anni Sessanta del Settecento, terrà ancora banco senza troppi rivali – in terra di Liguria.

Nota bibliografica: Franchini Guelfi 1988.







50 – Francesco Maria Schiaffino – Sant'Anna – 1755

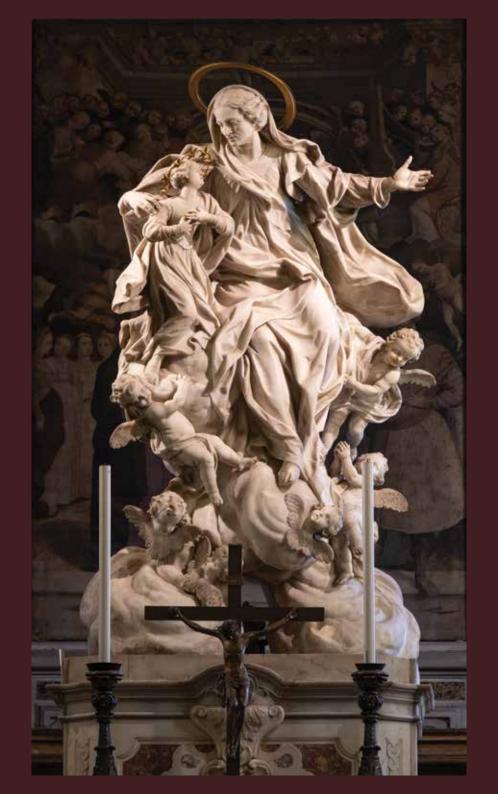
Genova, chiesa di Sant'Anna

Maria, bambina, è quasi una miniatura di sé stessa, un'animula divina dinanzi alla potenza gigantesca della monumentale Sant'Anna assisa su un trono di nubi nel presbiterio della chiesa a lei dedicata. Le vesti ampie, manto e tunica, schioccano sul corpo possente e dinamico della santa e costruiscono un vortice di eccezionale movimento che dona al gruppo – posto al vertice della macchina d'altare e illuminato dai grandi finestroni presbiteriali – una strepitosa resa luministica e scenografica. L'anziano e nobile volto di Anna cerca e trova lo sguardo della bella Maria, miniaturizzata dall'invenzione di Francesco Maria Schiaffino, mentre il braccio destro si protende in un abbraccio ancora incompiuto e bloccato - a mezz'aria - dalla cristallizzazione che il marmo impone a questo rendez-vous aereo tra madre e figlia. Schiaffino acconcia con consumata esperienza di decennale coiffeur del marmo i capelli di Anna in una raffinata crocchia, la vela in parte con il manto che le scivola, dolce, sulla nuca, la addobba – lui o qualcun altro, ma non troppo lontano nel tempo - con un lezioso orecchino d'oro, che brilla come una stella nel bianco del marmo, ne scioglie la durezza del volto in una dolcezza appena trattenuta dallo sguardo che si posa sulla bimba in miniatura che l'artista le ha pensato come figlia. L'altro braccio è invece spalancato nello spazio libero del presbiterio della chiesa: Anna proietta il destino di Maria nel Mondo, la invita a lasciare le pene e i dubbi e ad abbracciare un destino che – per quanto certamente formidabile – è unico e irripetibile e già segnato nell'intersecare i destini del cielo e della terra. Seguendo la consueta tradizione genovese, le dita delle mani di Maria – affusolate e flesse nel più antinaturalistico spirito tardo barocco – s'appoggiano al petto in atto di devozione e di domanda: la bocca aperta e gli occhi spalancati a cercar quelli della madre esprimono tutto lo smarrimento della fanciulla, che sembra quasi gridare «Mostrami il cammino!». La dirompente scelta di Schiaffino è tutta qui dentro: un dialogo trattenuto che scatena la bufera immaginata che scompiglia il marmo nello spazio. Lo schioccar di panni, il volar di putti, la terribile e onirica visione della monumentale vecchia che piomba – sulle nubi – al centro del presbiterio della chiesa, sono il contorno di questo colloquio ideale, di questa straordinaria vocazione di Anna ad essere guida, maestra, via della vocazione irresistibile al «sì» di Maria al suo destino. Sono anni per Schiaffino di attività intensa, frenetica, qualitativamente e quantitativamente elevata: una volta messa a frutto l'eredità internazionale clamorosa lucrata dalla prodigiosa e capace gestione della ditta di famiglia da parte del fratello maggiore Bernardo, scomparso prematuramente nel 1725, al ritorno dalla formazione romana nelle cerchie di Camillo Rusconi, Francesco Maria costruisce una carriera di leader indiscusso della produzione in marmo a Genova, in Liguria e con fortunate puntate estere. Gli anni Cinquanta, in particolare, segnano la fortuna di una tipologia di scultura d'altare molto omogenea, che si muove su linee assimilabili e diventa un modello fortunato e replicabile, come dimostra la familiarità tra la Sant'Anna e - ad esempio - la Madonna di Loreto di Sestri Levante. La parabola del successo della scuola schiaffiniana culminerà con la prima cattedra di scultura a lui attribuita dall'Accademia Ligustica di Belle Arti nel 1756, dove s'alleveranno – però – i semi del rinnovamento Neoclassico genovese, con gli scalpelli di Nicolò Traverso, Francesco Ravaschio e Andrea Casaregis.

Nota bibliografica: Franchini Guelfi 1988, p. 285; Bergamo 2018, pp. 429-434, con bibliografia precedente.







Bibliografia

- G. Algeri, Considerazioni sui disegni del Tavella nelle raccolte degli Uffizi, in Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento, Atti delle giornate di studio, Firenze, Edizioni Medicea, 1992, pp. 185-194.
- F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, Luigi Sambolino, 1875.
- N. Barbanti Grimaldi, *Il Guercino. Gian Francesco Barbieri* 1591-1666, Bologna, Edizioni GR, 1968.
- P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Successori al Mascardi, 1672.
- L. Bergamo, Francesco Maria Schiaffino, in Dizionario Biografico degli Italiani, 20, Roma, 2018, ad vocem.
- Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2019.
- R.W. Bissel, Orazio Gentileschi a Genova: due Annunciazioni, tre Madonne, quando una replica è da considerarsi una replica e una copia una copia?, in Originali, repliche, copie, uno sguardo diverso sui grandi maestri, a cura di P. Di Loreto, Roma, Ugo Bozzi editore, 2018, pp. 147-153.

- A. Blunt, The drawings of G.B. Castiglione & Stefano Della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Londra, Phaidon, 1954.
- P. Boccardo, Genova e Guercino. Dipinti e Disegni delle Civiche Collezioni, Genova, Nuova Alfa Editoriale, 1992.
- P. Boccardo, *La fortuna di Guido Reni a Genova al suo tempo*, in *Guido Reni. Il tormento e l'estasi*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, X. Salomon, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 65-79.
- G. Bozzo, Genova, Palazzo Spinola Gambaro, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Genova, Sagep, 2000.
- G. Brigstocke, O. D'Albo, Giulio Cesare Procaccini life and work: with a catalogue of his paintings, Torino, Allemandi-Voena, 2020.
- P. Carofano, *Per una rilettura iconografica del tema del* Suicidio di Catone *in Giovanni Battista Langetti*, in *Scritti in onore di Claudio Strinati. L'arte di vivere*, a cura di P. Di Loreto, Roma, Et graphiae, 2018, pp. 149-152.
- G.V. Castelnovi, La prima metà del Seicento: Dall'Ansaldo a Orazio De Ferrari, in La Pittura a Genova e in Liguria, II, Dal Seicento al primo Novecento, Genova, Sagep, 1987, pp. 59-150.

- E. Castelnuovo, L. Borroero, B. Toscano, *Dizionario della pittura e dei pittori*, VI, Torino, Einaudi, 1994.
- W.R. Crelly, *The painting of Simon Vouet*, New Haven Londra, Yale University Press, 1962.
- G. Dellacasa, Un intrigante disegno e plurimi protagonisti: il Tempo e la Fama di Francesco Campora, in Nuove luci. Acquisizioni, donazioni e restauri Galleria Nazionale della Liguria 1958-2021, a cura di A. Guerrini, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2022, pp. 385-400.
- A. De Marchi, *Maratti Carlo*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano, Electa, 1989.
- C. Dempsey, *Castiglione at Philadelphia*, in "The Burlington Magazine", 114, 1972, pp. 117-120.
- C. Di Fabio, Dai Van Deynen ai De Wael. I fiamminghi a Genova nella prima metà del Seicento, in Pittura Fiamminga in Liguria secoli XIV-XVII, a cura di C. Di Fabio, P. Boccardo, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1997, pp. 203-229.
- Domenico Fiasella, catalogo della mostra a cura di P. Donati, Genova, Sagep, 1990.
- F. Franchini Guelfi, *Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 213-297.
- F. Franchini Guelfi, Nostra Signora della Cintura: una devozione agostiniana a Genova, in Gli agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed Età Moderna, Atti del Convegno, "Quaderni Franzoniani", 2, 1993, pp. 203-233.
- F. Franchini Guelfi, *Magnasco, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Roma, 2006, *ad vocem*.
- F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli scultore*, architetto, decoratore; Carrara 1654 – Genova 1735, Fosdinovo, Associazione Culturale PerCorsi d'Arte, 2011.

- M. Franzone, Gerolamo Grimaldi e Giovanni Battista Brignole. Atteggiamenti "moderni" per tutelare la proprietà, progettare e costruire ex novo in armonia con il tessuto sociale e urbano: Genova, 1626, in Palazzo Grimaldi alla Meridiana. Una dimora aristocratica genovese, a cura di G. Rossini, L. Magnani, G. Bozzo, Genova, De Ferrari, 2010, pp. 167-172.
- F. Freddolini, Storie di marmi e di famiglie. I ritratti di Giulio e Francesco Maria Spinola, in I monumenti Spinola, a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2018, pp. 163-179.
- M.D. Garrand, Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in the Italian baroque art, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- E. Gavazza, *Del Barberini plasticatore lombardo*, in "Arte lombarda", 1, 1962, pp. 63-74.
- E. Gavazza, Lorenzo De Ferrari, Milano, Edizioni La Rete, 1965.
- E. Gavazza, Giovanni Benedetto Castiglione e Genova (1640-1650), in Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova, Atti del convegno, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1985, pp. 62-70.
- E. Gavazza, La scultura di immagine. Marmo e stucco per la scena di celebrazione e il decoro degli interni, in La scultura a Genova e in Liguria, II, Dal Seicento al primo Novecento, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 176-197.
- E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova, Sagep, 2000.
- Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre, catalogo della mostra a cura di G. Papi, Firenze, Giunti, 2015.
- Giovanni Benedetto Castiglione: Master draughtsman of the Italian Baroque, catalogo della mostra a cura di A. Percy, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1971.

- O. Grosso, *Le gallerie d'arte del Comune di Genova*, Genova, M.U. Masini, 1932.
- Guercino (1591-1666). Drawings from Dutch collections, catalogo della mostra a cura di C. van Tuyll van Seeroskerken, 's-Gravenhage, Gary Schwartz-SDU, 1991.
- I Brignole-Sale prima di Palazzo Rosso. Dimore e dipinti (1573-1662), a cura di P. Boccardo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.
- Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, catalogo della mostra a cura di J. Dillon, E. Gavazza, F. Lamera, Genova, Sagep, 1990.
- *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La pinacoteca*, a cura di E. Baccheschi, Avegno, Stringa editore, 1983.
- Il patrimonio artistico di Banca Carige, dipinti e disegni, a cura di G. Rotondi Terminiello, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.
- I protagonisti del Barocco. Capolavori a Genova 1600-1750, a cura di R. Besta, M. Priarone, Genova, Sagep, 2022.
- La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata. Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese, a cura di M. Bruno, D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2013.
- La forma della meraviglia. Capolavori a Genova, 1600-1750, catalogo della mostra a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Genova, Sagep, 2022.
- La terra dei Carlone. Arte barocca tra Genova e l'Oltregiogo, catalogo della mostra a cura di M. Romanengo, Genova, Sagep, 2019.
- R. Lattuada, A new Annunciation and a Fall of the Fall of the Rebel Angels on alabaster by Orazio Gentileschi, and some observations on the visual sources of the two versions of the Annunciation in Turin and Genoa, in "Valori Tattili", 7, 2016, pp. 14-29.

- A. Leonardi, Genoese Way of Life. Vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento, Roma, Gangemi, 2013.
- L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, Milano, Skira, 2004.
- L. Lorizzo, Giacinto Brandi, Carlo Maratta, l'abate Absalon e la pala con il martirio di San Biagio per la chiesa di San Carlo ai Catinari di Roma, in "Kronos", 13, 2010, pp. 23-26.
- L. Magnani, Un'esperienza contraddittoria, la prima produzione scultorea del Parodi, in La scultura a Genova e in Liguria, II, Dal Seicento al primo Novecento, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988 (a), pp. 143-165.
- L. Magnani, Pierre Puget a Genova per una committenza aggiornata, in La scultura a Genova e in Liguria, II, Dal Seicento al primo Novecento, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988 (b), pp. 135-142.
- L. Magnani, Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, La pittura in Liguria, il secondo Seicento, Genova, Sagep, 1990, pp. 301-338.
- L. Magnani, Il ciclo di Valerio Castello nel palazzo di Francesco Maria Balbi, in Valerio Castello 1624-1659. Genio moderno, catalogo della mostra a cura di M. Cataldi Gallo, Milano, Skira, 2008, pp. 65-77.
- L. Magnani, *Immagini del Sacro. Produzione artistica e rappresentazioni di soggetto religioso a Genova tra XVI e XVIII secolo*, I, Genova, Genova University Press, 2019.
- D. Mahon, *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*, Bologna, Edizioni Alfa, 1968.
- A. Manzitti, Luciano Borzone 1590-1645, Genova, Sagep, 2015.
- C. Manzitti, *Riscoperta di Luciano Borzone*, in "Commentari XX rivista di critica e storia dell'arte", 20, 1969, pp. 210-222.

- J. Montagu, *Le Baptême du Crist d'Alessandro Algardi*, in "Revue de l'Art", 15, 1972, pp. 64-78.
- G. Montanari, *Marmi genovesi a Palermo. Proposte per Bernardo Schiaffino*, in "Paragone", 155-156, 2021 (a), pp. 54-68.
- G. Montanari, Nascosti in piena vista: ritratti barocchi di Jacopo Antonio Ponzanelli a Pontinvrea, in "Nuovi Studi", 26, 2021 (b), pp. 123-130.
- M. Moretti, La più genuina ed eccelsa voce di Gregorio de Ferrari. Otto tele a soggetto mitologico di Gregorio e Lorenzo de Ferrari per la Galleria Nazionale della Liguria, in Nuove luci. Acquisizioni, donazioni e restauri Galleria Nazionale della Liguria 1958-2021, a cura di A. Guerrini, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2022, pp. 291-313.
- R. Morselli, Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna, Roma, Carrocci editore, 2007.
- Mostra della Pittura del Seicento e del Settecento in Liguria, catalogo della mostra a cura di A. Morassi, Milano, Edizioni Luigi Alfieri, 1947.
- Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi, a cura di R. Besta, Milano, Skira, 2010.
- Museo di Palazzo Reale Genova. I dipinti del Grande Appartamento Reale, a cura di L. Leoncini, Milano, Skira, 2008.
- Nesso e Dejanira di Guido Reni dal Louvre di Parigi alla Pinacoteca di Bologna, catalogo della mostra a cura di M. Scalini, E. Rossoni, Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 2017.
- M. Newcome Schleier, *La pittura in Liguria nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano, Electa, 1989, pp. 27-49.
- M. Newcome Schleier, *Orazio Gentileschi a Genova*, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra a cura di K. Christiansen, J.W. Mann, Milano, Skira, 2001, pp. 356-362.

- A. Orlando, Anton Maria Vassallo, Genova, Sagep, 1999.
- A. Orlando, *Stefano Magnasco e la cerchia di Valerio Castello*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001.
- A. Orlando, Dal Nord a Genova. Pittura fiammingo-genovese nel Seicento, in Genova e l'Europa atlantica. Opere, artisti, committenti, collezionisti, a cura di C. Di Fabio, P. Boccardo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 187-211.
- A. Orlando, Anton Maria Vassallo pittore "universale", in Anton Maria Vassallo. Un dipinto per la Galleria Nazionale della Liguria, a cura di G. Zanelli, Genova, Sagep, 2018, pp. 27-53.
- E. Parma Armani, *Documenti per le statue dei benefattori dell'Albergo dei Poveri di Genova nei secoli XVII-XVIII*, in "Quaderni Franzoniani", 3/2, 1990, pp. 159-195.
- E. Parma Armani, Albergo dei Poveri (Istituto di ricovero Emanuele Brignole), in Luoghi del Seicento genovese. Spazi architettonici, spazi dipinti, a cura di L. Pittarello, Ferrara, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 70-83.
- L. Pericolo, Simon Vouet a Genova, in Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 90-108.
- F.R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1986.
- F. Petrucci, *Baciccio: Giovanni Battista Gaulli (1639-1709)*, Roma, Ugo Bozzi, 2009.
- M. Priarone, Andrea Ansaldo, 1584-1638, Genova, Sagep, 2011.
- L. Rebuffo, Fontane a Genova, Genova, Sagep, 1969.
- H. Ricaldone, Amore e Psiche: un matrimonio da favola.
 Sebastiano Galeotti e l'iconografia dell'affresco di Palazzo Spinola, in Sebastiano Galeotti a Palazzo Spinola, a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2014, pp. 73-81.

- M. Roethlisberger-Bianco, *Cavalier Pietro Tempesta and his time*, Harleem, University of Delaware Press, 1970.
- G. Rotondi Terminiello, La Crucifixion de Simon Vouet pour l'église du Gesù a Gênes, in Simon Vouet, Atti del convegno a cura di S. Loire, Parigi, La Documentation Française, 1992, pp. 97-105.
- San Giacomo della Marina, un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella, a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova, Sagep, 1996.
- D. Sanguineti, Gio Enrico Vaymer, Genova, Sagep, 1999.
- D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua "Casa"*, Soncino, Edizioni del Soncino, 2004.
- D. Sanguineti, "Ebbe il nostro Valerio quattro Discepoli, tutti di buona riuscita". Biscaino, Cervetto, Magnasco, Merano e la cerchia di Valerio Castello, in Valerio Castello 1624-1659.
 Genio moderno, catalogo della mostra a cura di M. Cataldi Gallo, L. Leoncini, C. Manzitti, D. Sanguinetti, Milano, Skira, 2008, pp. 106-129.
- D. Sanguineti, Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica fra fine Seicento e Settecento, Genova, Galata, 2011.
- D. Sanguineti, Anton Maria Maragliano 1664-1739, Genova, Sagep, 2012.
- D. Sanguineti, *Per Domenico Parodi (di Giovanni Antonio)*, in "Paragone", 128, 2016, pp. 17-39.
- D. Sanguineti, *La stagione dei Pallavicino*, in *5 famiglie*, *5 storie*, *1 dimora affascinante*, catalogo della mostra a cura di V. Borniotto, con la collaborazione di D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2021, pp. 41-58.
- R. Santamaria, Genova e Gerrit van Honthorst, una storia ancora senza finale, in Caravaggio e i genovesi. Committenti, collezionisti, pittori, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, Genova, Sagep, 2019, pp. 174-181.

- F. Simonetti, *Il salotto di Galeotti per Maddalena Doria Spinola*, in *Sebastiano Galeotti a Palazzo Spinola*, a cura di F. Simonetti, G. Zanelli, Genova, Sagep, 2014, pp. 65-72.
- R. Soprani, Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi e de' forestieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi, Genova, Bottaro e Tiboldi, 1674.
- G. Spione, Bartolomeo e Domenico Guidobono, pittori tra Genova e Torino, in Favole e Magie: i Guidobono pittori del Barocco, catalogo della mostra a cura di G. Spione, C. Arnaldi di Balme, M. Newcome Schleier, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 19-27.
- L. Stagno, Palazzo Balbi Cattaneo. Interventi architettonici, decorazione plastica, dipinti, in I Cattaneo Della Volta. Vicende e protagonisti di una millenaria famiglia genovese, a cura di E. Chiavari Cattaneo Della Volta, A. Lercari, Genova, Sagep, 2017, pp. 501-503.
- L. Stagno, Un artista di "erudito talento". Percorsi in Arcadia di Domenico Parodi, in Domenico Parodi. L'Arcadia in giardino, catalogo della mostra a cura di D. Sanguineti,
 L. Stagno, con la collaborazione di V. Borniotto, Genova, Sagep, 2022, pp. 45-64.
- T. Standring, Gio. Benedetto Castiglione, il Grechetto, in La Pittura a Genova e in Liguria II, Dal Seicento al primo Novecento, Genova, Sagep, 1987, pp. 151-181.
- M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti. Il principe dei tenebrosi*, Soncino, Edizioni del Soncino, 2011.
- D.M. Stone, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1991.
- Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco, catalogo della mostra a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Milano, Skira, 2022.

- L. Tagliaferro, *Guida alla Galleria di Palazzo Rosso*, Genova, Comune di Genova, 1981.
- A. Toncini Cabella, Rolando Marchelli: nuove testimonianze pittoriche e documentarie, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", 2, 1996, pp. 375-407.
- A. Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande casa genovese*, Genova, Sagep, 2002.
- P. Torriti, *La quadreria*, in *La nuova Sede della Cassa di Risparmio di Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1968, pp. 165-169.
- P. Torriti, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova, 1975.
- G. Zanelli, Antonio Travi e la pittura di paesaggio a Genova nel '600, Genova, Sagep, 2001.
- G. Zanelli, Osservazioni intorno ai restauri delle opere del santuario di S. Francesco da Paola, in Santuario di S. Francesco da Paola in Genova. I restauri, a cura di P. Manca, Genova, Grafiche Fassicomo, 2009, pp. 17-21.
- T. Zennaro, *Gioacchino Assereto e i pittori della sua casa*, Soncino, Edizioni del Soncino, 2011.

Collana Arti visive e patrimonio culturale

- Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture. Raising awareness of academic heritage a focus on art and architectures, a cura di Lauro Magnani e Laura Stagno, 2016 (ISBN: 978-88-97752-75-2)
- Valentina Borniotto, L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna, 2016 (ISBN: 978-88-97752-73-8)
- Gianni Carlo Sciolla, Jan Bialostocki: un metodo iconologico, 2017 (ISBN: 978-88-97752-79-0)
- 4. Arte e letteratura a Genova fra XII e XV secolo. Temi e intersezioni, a cura di Gianluca Ameri, 2017 (ISBN: 978-88-97752-70-7)
- 5. Gianluca Ameri, Lo specchio del Principe. I beni preziosi e il collezionismo di Leonello d'Este, 2017 (ISBN: 978-88-97752-81-3)
- Scultura in legno policromo d'Età Barocca La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani, a cura di Lauro Magnani e Daniele Sanguineti, 2017 (ISBN: 978-88-97752-87-5)
- 7. Laura Stagno, Giovanni Andrea Doria (1540-1606) Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna, 2018 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-03-0; ISBN versione eBook: 978-88-94943-04-7)
- 8. Lauro Magnani, *Immagini del sacro. Produzione artistica e rappresentazioni di soggetto religioso a Genova tra XVI e XVIII secolo. Vol. I*, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-84-9; ISBN versione eBook: 978-88-94943-85-6)
- Simone Ferrari, Dürer e Leonardo. Il Paragone della Arti a Nord e a Sud delle Alpi, 2020 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-049-3; ISBN versione eBook: 978-88-3618-050-9)
- Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione, a cura di Elisa Bricco, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-080-6; ISBN versione eBook: 978-88-3618-081-3)
- 11. A Mediterranean Other. Images of Turks in Southern Europe and beyond (15th 18th centuries), edited by Borja Franco Llopis and Laura Stagno, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-088-2; ISBN versione eBook: 978-88-3618-089-9)
- 12. Genova barocca. Opere, luoghi, percorsi, a cura di Giacomo Montanari, 2022 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-153-7; ISBN versione eBook: 978-88-3618-154-4)

Giacomo Montanari è Ricercatore in Storia dell'Arte moderna presso l'Università di Genova. I suoi interessi di ricerca vanno dal rapporto tra le biblioteche e la produzione artistica, a tematiche di pittura e scultura barocca, legate in particolare a Giovanni Andrea Carlone, Tomaso Orsolino ed Ercole Ferrata. È titolare dell'insegnamento di *Divulgazione scientifica e didattica del patrimonio artistico* e Curatore Scientifico delle iniziative di valorizzazione del Sito Patrimonio dell'Umanità UNESCO Genova: le Strade Nuove e il Sistema dei Palazzi dei Rolli, e in particolare dei Rolli Days.

Il secolo barocco è stato – per Genova – un momento di straordinaria fertilità artistica e culturale. Sculture, quadri, affreschi diventano lo strumento comunicativo prediletto dall'aristocrazia cittadina, caratterizzandone spazi pubblici e privati. La capacità del linguaggio del barocco di coniugare natura e artificio s'incarna nell'espressività di diverse generazioni di artisti, dando luogo a linguaggi spettacolari e dirompenti. Questo libro è una guida – volutamente – incompleta all'incontro con cinquanta diversi artisti attivi a Genova tra 1605 e 1755, raccontati ognuno tramite una singola opera. Una selezione difficile e naturalmente parziale, che desidera restituire a chi legge lo stupore nel farsi coinvolgere nell'osservazione di dipinti e statue, donandogli – al contempo – gli strumenti di lettura dei fenomeni artistici di un'epoca irripetibile, e guidandolo alla scoperta di un territorio straordinario.

ISBN: 978-88-3618-154-4



In copertina: Pierre Puget, *Immacolata* (1669/1670) Genova, Oratorio di San Filippo Neri, dettaglio Foto di Laura Guida

