

Lauro Magnani

Immagini del sacro

Produzione artistica e rappresentazioni
di soggetto religioso a Genova tra XVI e XVIII secolo

Vol. I



Collana Arti visive e patrimonio culturale

8

Collana diretta da:

Lauro Magnani

Comitato Scientifico:

Maria Giulia Aurigemma

Arnauld Brejon de Lavergnée

Marcello Fagiolo

Peter Lukehart

Lauro Magnani

Giuseppe Pavanello

Serena Romano

Paolo Rusconi

Immaculada Socias

Chen Wangheng

Lauro Magnani

Immagini del sacro

Produzione artistica e rappresentazioni
di soggetto religioso a Genova tra XVI e XVIII secolo

Vol. I



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Il volume è stato stampato con un contributo dell'Università degli Studi di Genova, Fondi DIRAAS

Crediti fotografici

British Museum, Londra; Frederick Clarke (Archivio DIRAAS); Collezione Banca Carige, Genova; Collezione Banco BPM, Genova; Ermitage, San Pietroburgo; Enrico Polidori (Archivio DIRAAS); Galleria Sabauda, Torino; Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Firenze; Hessischen Landesmuseum, Darmstadt; Kunstmuseum, Dusseldorf; Kupferstich Kabinett, Dresda; Luigino Visconti, Genova; Metropolitan Museum of Art, New York; Minneapolis Institut of Art, Minneapolis; Musée des Beaux-Arts, Caen; Musée des Beaux-Arts, Nantes; Musée des Beaux-Arts, Rouen; Musée du Louvre, Parigi; Musée National du Palais de Compiègne, Compiègne; Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles; Musei di Strada Nuova, Genova; Museo Civico, Pavia; Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova; Museo del Prado, Madrid; Museo di Sant'Agostino, Genova; Pinacoteca Civica, Savona; Royal Library, Windsor Castle; Ponce Museum of Art, Ponce; Staatliche Museum, Berlino; Staatsgalerie, Stoccarda; Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici, Arcidiocesi di Genova, Genova; Victoria and Albert Museum, Londra.

Si ringraziano per la disponibilità e la collaborazione: la Sagep Editori, l'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Genova, il Servizio Beni Culturali del Comune di Genova, la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona e Banca Carige S.p.A.



Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI

© 2019 GUP

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate.
I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.
Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore

Redazione e bibliografia: Valentina Boriotto

Realizzazione Editoriale:

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova

Tel. 010 20951558

Fax 010 20951552

e-mail: ce-press@liste.unige.it

e-mail: labgup@arch.unige.it

<http://gup.unige.it/>

ISBN: 978-88-94943-84-9 (versione a stampa)



(versione eBook)

ISBN: 978-88-94943-85-6 (versione eBook)

Finito di stampare dicembre 2019



Stampato presso
Grafiche G7

Via G. Marconi, 18 A - 16010 Savignone (GE)

e-mail: graficheg7@graficheg7.it

SOMMARIO

Premessa	11
CAPITOLO 1	
Committenza e arte sacra a Genova dopo il concilio di Trento	15
CAPITOLO 2	
Cultura laica e scelte religiose:	
artisti, committenti e tematiche del sacro in età barocca	79
2.1 Una religiosità laica intorno alla metà del secolo: tematiche tra storia biblica e rivelazione	82
2.2 Sapienza dei gentili e rivelazione: l'Orfeo Eucaristico	91
2.3 Agostino Mascardi: amore per l'antico e sincretismo religioso	94
2.4 Soggetti morali «sotto il simbolo d'una tavola di pittura»	109
2.5 Interpretazioni del soggetto sacro fra culto e pietà privata	114
2.6 La continuità di un linguaggio «narrativo» tra potere civile e didattica religiosa	137
2.7 Le nuove esigenze celebrative: San Francesco Saverio e San Gaetano di Thiene	154
2.8 Glorie e trionfi negli apparati a fresco	169
2.9 Meditazione, visione, estasi mistica	181
2.10 Dalle pene del Purgatorio al premio celeste: la predica e l'immagine	200
2.11 Le Confraternite tra scelte laiche e funzione religiosa	210
2.12 Gesto e retorica	215
2.13 Ideologia religiosa e visione laica, verso la dissoluzione di un'unità	232
CAPITOLO 3	
Scelta decorativa e rappresentazioni religiose nel Settecento	261
Bibliografia	345

PREMESSA

È sembrato opportuno riunire in questo volume tre scritti dati alle stampe in tempi diversi, esiti di ricerche condotte a partire dagli anni settanta del Novecento: considerare insieme questi contributi permette così di avere un primo panorama ampio di quella ricchissima produzione artistica di soggetto religioso realizzata a Genova e nei territori della Repubblica dagli anni del Concilio di Trento fino allo scorcio finale della società *ancien régime*. Una produzione dove fede, devozione, catechesi si intrecciano con le vicende della società, dell'economia, del potere laico, della cultura di quei secoli.

I manufatti e i temi esaminati sono parte di un progetto comunicativo che si articola in proposte diverse, dalle grandi committenze volute dalla gerarchia ecclesiastica locale, dagli ordini e dalle congregazioni religiose maschili e femminili, agli interventi dei membri dell'aristocrazia dominante, alle richieste delle diverse comunità parrocchiali, al manifestarsi di una pietà popolare. Gli artisti rispondono alle molteplici esigenze con le loro eccezionali qualità tecniche, con la capacità, sempre più evidente in quegli anni tra Cinquecento e sviluppo del secolo barocco, di coinvolgere emotivamente il pubblico. In questa volontà di comunicare sono impegnati i più significativi artisti espressi dalla scuola locale, in grado di elaborare modelli atti a rispondere a nuove richieste: è il caso di un protagonista della produzione artistica della seconda metà del Cinquecento, come Luca Cambiaso, capace di orientare la sua arte strumentalmente al rapporto tra immagine e meditazione, o i grandi frescanti del XVII secolo, impegnati a tradurre efficacemente l'istanza didattica con quella decorativa. In parallelo alle soluzioni elaborate in sede locale, la chiamata di artisti provenienti da altri contesti culturali è il segno dell'attenta considerazione da parte della committenza per arrivare ad individuare artisti adatti per sviluppare nuove soluzioni, vere svolte nella proposta comunicativa:

è il caso della scelta precocissima di Rubens per realizzare l'innovativa pala dell'altar maggiore del Gesù, o di Barocci, di cui è così ben compresa la pittura di affetti espressa nella grande pala in cattedrale, o delle soluzioni di Puget che proprio nello spazio religioso coniuga la statuaria in soluzioni pienamente barocche. In questo primo volume è lo sviluppo diacronico dell'espressione artistica ad essere privilegiato nel rapporto con la vicenda della chiesa locale, ma appaiono, in questo contesto generale, già temi caratterizzanti l'analisi storico artistica, dalla lettura iconologica, allo studio della struttura comunicativa, alle strategie che gli artisti sviluppano attraverso gesto ed espressione per coinvolgere il pubblico all'interno dello spazio sacro rappresentato.

Nell'esaminare questa produzione si dovrà sempre cercare di contestualizzarla in una macchina complessa dove il medium visivo convive con la parola, con la musica, con quella pluralità che caratterizza i dispositivi comunicativi nel luogo religioso e che, tanto più nell'unità delle arti del barocco, coinvolgono i sensi in rapporto alle pratiche liturgiche e alla continua ricerca di creare le condizioni più efficaci per una catechesi popolare, per la preghiera individuale e della comunità, per la meditazione, infine per una trionfale e condivisa rappresentazione del sacro.



CAPITOLO I

COMMITTENZA E ARTE SACRA A GENOVA DOPO IL CONCILIO DI TRENTO

I decenni successivi alla conclusione del Concilio di Trento videro susseguirsi una serie di vicende significative e drammatiche per la Repubblica di Genova. In quegli anni la venuta del Visitatore Apostolico, inviato nel 1582 dal papa Gregorio XIII, sembra qualificarsi come momento fondamentale del tentativo di penetrazione in ambito locale della chiesa post-tridentina romana e nello stesso tempo si ricollega agli episodi del «quadriennio critico» del 1575-78¹ che aveva portato ad intrecciarsi sul campo genovese tensioni politiche, sociali ed economiche con l'intervento dei grandi centri di potere, in particolare la chiesa di Roma e la monarchia spagnola.

I dissidi interni fra nobili vecchi e nobili nuovi erano giunti, nel marzo 1575, alla fase più acuta, con l'insurrezione dei «*popolari*» e la secessione degli aristocratici², dando luogo alla cosiddetta guerra dei due portici. È stato notato come manchi per quel delicato e fondamentale momento «*una ricostruzione complessiva*»³; a questo si deve aggiungere che, mentre una serie di studi di notevole interesse è venuta a sondare comunque i fatti di quegli anni, è rimasto ancora quasi totalmente da esaminare il problema dei rapporti tra chiesa locale, governo e sede pontificia negli ultimi decenni del secolo.

D'altra parte sembra necessario partire proprio da quei frangenti degli anni 1575-76 – che videro impegnato direttamente e con un ruolo centrale nel tentativo di ricomposizione della critica situazione genovese l'emissario della Santa Sede, il Cardinal Morone⁴ – per porre in evidenza alcune circostanze, alcuni termini importanti nel rapporto tra chiesa locale e chiesa di Roma che possono costituire un supporto ad un primo esame della produzione d'arte sacra e della relativa committenza laica o religiosa.

Come nota il Savelli, l'intervento pacificatore della Santa Sede e del legato a latere erano guidati dal desiderio di mantenere lo «*stato di equilibrio tra i diversi stati italiani ed europei*»⁵. Il Morone d'altra parte «*temeva che la mancanza o il ritardo dell'accordo tra le tre potenze e le due fazioni potesse spingere i "nuovi" su posizioni pericolose per il disegno di pacificazione*» e paventava probabilmente che l'intricata situazione potesse mettere in pericolo la fedeltà a Roma della Repubblica genovese «*havemo veduto e vedemo ogni giorno quel c'hanno potuto et possono in Francia et in Fiandra quei ribelli che si sono messi alla disperata*»⁶.

Accanto all'opera del mediatore pontificio un elemento di grande importanza nell'evoluzione dello scontro frontale del 1575 è stato individuato nell'intervento della monarchia spagnola: tra il settembre e il dicembre 1575, Filippo II dichiarava «*illegali e fraudulenti*» tutti gli «*asientos*», i prestiti a breve termine con alti interessi, stipulati dopo il 14 novembre 1560⁷.

Per i gruppi di grandi prestatori e per gli investitori a loro collegati, per l'intera classe dirigente genovese, si trattava di un duro colpo⁸.

Anche l'intervento della monarchia spagnola, con la grave situazione finanziaria che aveva determinato, favorì il ricompattamento della classe dei magnati, e spinse le parti ad accettare la mediazione del Cardinal Morone impegnato a sedare lo «scisma civile» della guerra tra le due fazioni⁹.

Il risultato del compromesso, con le leggi di Casale del marzo 1576, fu una più ampia partecipazione alla gestione del potere, con la rinuncia alla distinzione tra nobili vecchi e nobili nuovi, ma in realtà «*sanziona un accordo di potere fra i gruppi dirigenti delle due fazioni*»¹⁰.

Ma al di là degli esiti sull'ordinamento di potere interno, le leggi offrirono l'occasione – certo su iniziativa del Morone – per una solenne riaffermazione della religione cattolica come unica legittima e ufficiale della Repubblica.

A questa si aggiungeva un chiaro monito: «*Adducimur etiam exemplo nonnullarum provinciarum, quae statim atque a christiana religione deviarunt, ipsae declinare ac demum ruere coeperunt*»¹¹.

La situazione esemplare dei Paesi Bassi dove erano così strettamente coinvolti gli interessi della Repubblica – richiamata dalle parole del Morone – era certo ben presente ai genovesi. Corollario immediatamente collegato alla riaffermata fede alla chiesa di Roma fu l'impegno – nel quadro di una serie di iniziative circa

l'amministrazione della giustizia – a rinunciare a porre ostacoli, come invece era avvenuto in precedenza, all'opera del Foro Ecclesiastico e in special modo all'Inquisizione «*pro coercendis et castigandis hereticis et suspectis*».

Si legittimava in questo modo un intervento diretto della Chiesa romana sul potere politico cittadino, scavalcando di fatto l'autorità religiosa locale, l'arcivescovo Cipriano Pallavicino¹², uomo di cultura, letterato, aggiornato committente di un palazzo in piazza Fossatello che aveva segnato una svolta decisiva nella cultura abitativa dell'aristocrazia locale¹³.

Il Pallavicino resse la diocesi dal 1567 al 1586 nel periodo che vide appunto coincidere i drammatici avvenimenti sopradetti con il primo impatto della normativa tridentina sull'ambiente genovese. L'arcivescovo, membro di una delle più importanti famiglie dell'aristocrazia e del panorama economico genovese, aveva caratterizzato la sua pastorale per una grande prudenza, attento a favorire¹⁴ e non urtare gli interessi della Repubblica e in particolare della vecchia classe dominante.

Se il suo orientamento, contrario ad ogni intervento esterno, poteva essere letto come una adesione alla posizione del partito aristocratico di cui era membro, alla luce dei fatti risulta anche evidente come esso si inquadri in quella tendenza tipica della «religione» e della «chiesa cittadina» cinquecentesca che puntava alla convergenza tra le forme di governo civile ed ecclesiastico della società¹⁵.

L'ingerenza sul piano religioso della chiesa post-tridentina romana nella persona del Morone veniva e ledere la prerogativa della chiesa locale di «*non lasciare emigrare fuori della città il controllo della vita religiosa*»¹⁶.

In questo senso si era mosso il Pallavicino che non sembra aver forzato le repressioni, anche per evitare contrasti determinati dallo scontro con gli interessi del potere laico cittadino. L'atteggiamento del cardinale Cipriano Pallavicino sembra – nei confronti delle esigenze della chiesa post-tridentina – «*conservatoristicamente*» legato all'indipendenza della chiesa locale – vicino alle tendenze di un evangelismo «*aristocratico e mediatore*» così attivamente rappresentato a Genova nella prima metà del secolo XVI¹⁷. In difesa di un diretto controllo della vita religiosa locale può essere interpretata anche la sua resistenza alla penetrazione dei Gesuiti¹⁸, visti come paladini delle posizioni centralistiche¹⁹. Anche in questo, d'altra parte, l'atteggiamento dell'Arcivescovo si trovava a coincidere con gli interessi della classe dominante.

La presenza dei Gesuiti, in quanto stranieri e spagnoli, rappresentava infatti secondo molti una minaccia per i difficili equilibri interni della Repubblica, la loro predicazione e il loro ruolo di educatori poteva sembrare pericoloso²⁰ per l'irruenza di certe posizioni, come quelle espresse dal Laynez che affermava la necessità di disciplinare «*contratti illeciti e usure*»²¹ offrendo pericolose occasioni e appoggio «*ideologico*» a operazioni – quali la disdetta degli «*asientos*» da parte di Filippo II – contrarie agli interessi dell'aristocrazia²².

Pur protetta e favorita da alcuni aristocratici la presenza della Compagnia di Gesù trovò quindi a Genova forti resistenze fino agli anni ottanta del Cinquecento: tutta la prima fase fu costellata da grandi difficoltà²³.

Lo stretto intrecciarsi tra questioni economiche e religiose fu ancora evidente nel frangente dell'annullamento dei debiti del re di Spagna. Il tentativo di colpire la «*ricchezza insolente dei genovesi*» era fallito per l'immediata risposta da questi operata con il blocco dei pagamenti per le milizie in Fiandra, ponendo in gravissima difficoltà le operazioni militari là condotte e, con tutta probabilità, sostenendo nel contempo i ribelli protestanti attraverso quei canali commerciali con il mondo della protesta che i finanzieri genovesi si guardavano bene dall'interrompere²⁴.

Un attacco estremamente violento, che coinvolgeva questa volta sia la gestione religiosa della chiesa cittadina e la stessa persona di Cipriano Pallavicino, sia l'intera classe dirigente locale, venne portato da parte della chiesa centrale con la visita apostolica alla diocesi, alla chiesa e al clero genovese, voluta da papa Gregorio XIII, che nel 1582 incaricò dell'operazione Monsignor Francesco Bossio, milanese.

La venuta del Visitatore rappresenta il primo vero – e traumatico – impatto tra l'ambiente locale e la chiesa post-tridentina. Fino a quel momento il Pallavicino si era limitato ad introdurre lo spirito tridentino con una azione «*essenzialmente disciplinare*» nei confronti del clero, senza porsi, sembra, in opposizione con la prassi organizzativa della chiesa locale, con il *modus vivendi* e la gestione politica dell'aristocrazia genovese.

In conformità con i decreti conciliari aveva intrapreso nel 1567 una visita pastorale convocando subito dopo un sinodo provinciale²⁵. I decreti del sinodo, approvati nel 1574, si modellavano sui decreti tridentini: sia per quanto

riguardava la professione di fede, sia per la normativa pratica ad uso del clero, fino alle regole relative alle sacre immagini.

Già nella professione iniziale il Pallavicino, accanto alle principali affermazioni di fede, dichiarava: «*Firmissime assero imagines Christi, ac Deiparae semper Virginis, nec non aliorum Sanctorum habendas et retinendas esse, atque eis debitum honorem, ac venerationem impartendam*»²⁶ (fig. 1).

L'argomento veniva più dettagliatamente ripreso nella parte normativa, al capitolo «*De Sanctorum Reliquiis, et Imaginibus*». Si tratta di poche parole che non aggiungono molto a quanto stabilito dal decreto tridentino (Sessio XXV, 3 e 4 dicembre 1563) *De invocatione veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, con una generica esortazione alla cautela ed una condanna per le immagini insolite o non documentate secondo la tradizione ufficiale.

Importante per cogliere l'atteggiamento del cardinale risulta una notazione posta nella parte conclusiva del brano, una esortazione alla semplicità: «*Satius est enim nudas prorsus, quam praeter decorem, dignitatemque exornatas Ecclesias spectare*»²⁷.



Fig. 1: Luca Cambiaso, *Il Sinodo Provinciale del 1574*, Genova, Palazzo Arcivescovile.

Il problema del culto, della costruzione e dell'ornamento delle chiese diviene invece elemento centrale della violenta critica ad un intero atteggiamento di vita che emerge dagli scritti del visitatore, monsignor Bossio.

Patrizio milanese, di formazione giuridica, il Bossio ebbe stretti rapporti, a partire dal 1564, con Carlo Borromeo. Governatore apostolico a Bologna collaborò con il vescovo Gabriele Paleotti: «*Pienamente conquistato ai programmi religiosi del Paleotti e del Borromeo*» si mostrò, nella sua attività episcopale – iniziata nel 1568 – e in tutta l'opera pastorale come «*una delle figure più attive nella messa in opera dei decreti tridentini di riforma, in costante collegamento col modello offerto dal Borromeo*»²⁸.

La visita a Genova si inserisce nel «*programma di visite apostoliche di cui il Borromeo si era fatto promotore*»: il Bossio mostrò estrema severità nell'esecuzione del suo mandato concretatosi nei «*Decreta generalia*» che seguirono la sua presenza genovese e furono pubblicati a Milano nel 1584²⁹.

Non vi fu chiesa della città e dell'intera diocesi che sfuggisse ai suoi appunti e non rivelasse agli occhi del vescovo difetti che il Bossio comandava di eliminare in breve tempo con opere di radicale rifacimento: anche per la cattedrale di San Lorenzo, centro e simbolo della religiosità locale, stabilì 145 decreti, modifiche e nuove dotazioni. Con eguale severità procedeva nei confronti degli ecclesiastici.

I decreti di riforma relativi ai problemi affrontati nella visita toccavano tutti gli aspetti della pastorale post-tridentina: con una impostazione tipicamente borromaica si affrontarono le tematiche relative e alla difesa dell'ortodossia, al culto, ai Sacramenti, ai costumi del clero, alle chiese, agli ospedali e alle confraternite, alle monache e alle istruzioni per i parroci secondo la nuova prassi dei libri delle anime³⁰.

Precedentemente, contemporaneamente e dopo la visita il Bossio si era impegnato in una «*intensa attività di prediche, lettere pastorali e avvertimenti*»³¹. L'allocuzione «*al Serenissimo Duce, all'Illustrissima Signoria, al Clero et popolo di Genova*» stilata a Milano a conclusione della visita, il 4 dicembre 1582, risulta forse il documento più significativo. In essa si giunge a mettere in discussione la gestione economico-politica della città e la prassi di vita della classe dirigente cittadina.

«*Se contra li falsificatori delle monete sono dalle leggi humane proposte pene così rigorose, et con tanta diligenza si cercano simili sorte di Rei; et trovati con tanta severità si puniscono ... quanto maggior sollecitudine, et severità si deve usare contra li falsificatori delle dottrine di Christo?*». L'espedito retorico posto dal Bossio nei primi passi della lettera è abilmente studiato in rapporto al suo uditorio, con l'intenzione di porre in parallelo il reato contro il patrimonio dello Stato e il reato contro il bene della chiesa – rappresentato dal tesoro della verità della dottrina – per rafforzare l'invettiva contro il pericolo dell'eresia protestante.

Per Genova esisteva – sottolineava il vescovo di Novara – un continuo pericolo di contagio con il «*babilonico incendio*» dell'eresia, per la vicinanza «*d'alcune vostre terre co' paesi dove questo fuoco arde*» e soprattutto per le tradizionali attività mercantili e finanziarie che legavano molti cittadini ai luoghi e alle comunità dove divampava «*infiammata pestilenza*», la Riforma.

Il Bossio sottolineava il pericolo quindi che alcuni «*possano restare ammorbati et infettare anco facilmente molt'altri*»; ma mostrava di temere in particolare un atteggiamento di tolleranza, la mancanza di collaborazione con l'inquisizione, giustificate – come era accaduto per l'episodio dell'eretico umbro Bartolomeo Bartocci – dalla paura di danneggiare commerci e attività economiche³².

La tiepida posizione del governo nei confronti del pericolo di eresia, sempre sminuito in ogni suo apparire a Genova, considerando anche gli episodi più significativi come fenomeni occasionali, aveva spesso sortito reazioni negative da parte del Pontefice, malgrado un'intensa campagna diplomatica condotta attraverso i cardinali legati dal governo della Repubblica. La giustificazione del Doge e degli uomini di governo «*tolerare per mantenere il traffico e il commercio (con) ogni sorte di huomini*» non poteva essere accettata dal potere religioso centrale³³.

Nel ceto dirigente della Repubblica la preoccupazione di tutelare i commerci coincideva in realtà con uno spirito di tolleranza aperto quasi alla libertà di adesione, se non di libera professione della fede riformata «*purché si tengano lor opinioni oculate e ben compresse nell'animo e non commettano di fuoravia cosa che ofenda o possa generar scandalo nel volgo*»³⁴.

Un simile atteggiamento di tolleranza certo non poteva risultare privo di sospetti, tanto più che trova un concreto substrato nell'ideale di riforma pre-

tridentino tipico della chiesa cittadina, così come si era rivelato tra XV e XVI secolo. Le bozze di un evangelismo *«tutto pragmatico, per niente dottrinale»* si vedono già nella figura e nell'opera di Ettore Vernazza, fondatore nel 1497 a Genova, sotto l'influsso di Caterina Fieschi, della *«Fraternitas divini amoris»* il cui scopo era *«radicare e piantare nei cuori l'amor di Dio, cioè la carità»*³⁵.

Le pratiche delle confraternite religiose erano strettamente collegate al servizio degli infermi, alla fondazione di ospedali e opere caritative, e creano le premesse per le istituzioni delle magistrature laiche preposte al controllo e all'assistenza dei diseredati³⁶.

Ma il visitatore apostolico liquidò in poche righe un fenomeno così importante per la religiosità della chiesa locale *«Non ci sono già nascosti l'ufficio di misericordia, et l'ufficio dei poveri et i morti e altre opere pie, dove tanti bisognosi hanno il loro rifugio...»*. Sul piatto opposto della bilancia pone però *«la copia di tante trasgressioni, et la moltitudine di tanti disordini, et peccati, che sono radicati fra voi...»*. L'accusa era in primo luogo all'attività economica, ai *«commerci illeciti»*, alle *«usure palliate»*; il Bossio stigmatizzava l'attivismo economico volto alla *«ansietà di ammassare denari, et fare gran capitali, che fra tutte le città si vede dominare nella vostra e che vi può far traboccare in mille errori»*.

L'analisi del visitatore sembra in qualche modo dar ragione a chi invita a leggere, al di là del *«tratto religioso»*, nella realizzazione di istituti di carità da parte dei ceti di governo cittadini *«l'esperienza di appartenenza ad un fronte comune, adottante ovunque la stessa politica sociale...»*³⁷.

L'obbiettivo sarebbe non tanto *«surrogare carenze del clero regolare»*, ma – al di là di un pensiero religioso ancora *«ibrido e fluido»* – una precisa azione *«per arginare innanzitutto la crisi della società urbana e in particolare per impedire che il pauperismo, così pericolosamente livellante, sommergesse l'arcipelago delle isole di solidarietà ovvero anche di protezione e di prestigio di casate e corporazioni»*³⁸.

Proprio in una limitativa interpretazione del concetto di carità il visitatore sembrava individuare uno dei punti più pericolosamente aperti a interpretazioni ereticali. Certo era positiva l'opera caritativa, ma esisteva anche chi, in diretta relazione, auspicava la povertà del clero e della Chiesa, opinione che *«quando fusse ostinatamente tenuta non sarebbe forse senza sospetto di heresia»*. E

a Genova era stridente, secondo il visitatore, il contrasto tra gli edifici privati «*così belli et magnifici*» e «*le chiese per il più tanto povere*».

L'invettiva del Bossio si inseriva in una tematica tipica del controversismo cattolico: l'importanza della costruzione del tempio come opera di «*sacrificio, adorazione e latria*» verso Dio era stata sostenuta contro le opinioni dei protestanti e già dello stesso Erasmo: la carità verso Dio espressa nella costruzione del tempio era posta in primo piano anche nei confronti della carità verso i poveri, che invece gli erasmiani giudicavano preferibile alle spese per chiese, immagini, decorazioni³⁹.

Il contrasto tra ricchezza dei privati e povertà della casa di Dio veniva sottolineato più volte – «*Potete voi non dire, noi in palagi sì grandi; et Dio in case sì piccole?*» – in un crescendo oratorio carico di minacce: «*Ricordatevi anime mie care che da Dio sono maledetti quelli che vanno aggiungendo muro a muro, et casa a casa, et quelli ch'edificano palazzi ampi e sontuosi*». I committenti delle ricche abitazioni di villa o urbane di quel momento di grande sviluppo del modulo abitativo dell'aristocrazia locale erano i diretti oggetti dell'aspra critica del vescovo novarese.

L'esempio del profeta Davide che «*si confondeva ad abitare più magnificamente, che l'arca di Dio*» doveva essere accolto da chi viveva in modo che «*par che passi la cristiana modestia et in qualche parte anco il buon stato d'una ben moderata Repubblica*»⁴⁰.

Costruire e ornare la chiesa vuol dire anche risarcire il significato collettivo di culto, in contrapposizione con il culto interno e la preghiera privata, tipiche della protesta. L'opera del Bossio in questo senso sembra svilupparsi in tre direzioni: rivalutazione delle feste, riforma delle pratiche di culto, dai gesti del celebrante agli oggetti liturgici e, in primo luogo, riscatto del luogo di culto nel suo significato di casa di Dio. La considerazione per l'aspetto esteriore dell'edificio religioso, per le immagini che lo ornano e costituiscono il tramite della pietà del fedele, trova riscontro nella puntigliosa ispezione della visita.

Più volte e con vigore d'esempi il Bossio invita ad operare perché le chiese siano «*ben fabricate, dotate, et ornate*» non così povere «*come sono comunemente in cotesta città, spezialmente essendo tra voi gran numero di persone ricchissime; le quali per splendore del mondo tanto largamente spendono, tanto più dovrebbero*

et per gloria di Dio et per l'honor de' santi». Il prelado invitava quindi – perentoriamente – a modificare la logica dell'accumulo del denaro e dell'investimento per il decoro personale e familiare, operando invece per il decoro della casa di Dio anche allo scopo di fugare lo spettro dell'accusa di eresia da lui stesso minacciata⁴¹.

La risposta e l'opposizione all'operato del Bossio furono – come si vedrà più avanti – immediate, ma le conseguenze sulla struttura della Chiesa cittadina non tardarono a rendersi palesi.

Il visitatore aveva annunciato al Pallavicino, nel concludere la citata lettera, «*Et in quello, che non poteste per voi stesso così pienamente essequire, per la grave età, et indispositione del corpo "adhibebis socios" insieme con S. Paolo "peregrinationis tuae"*»: infatti nel 1585 Antonio Saoli, referendario della Segnatura Apostolica, legato del papa a Napoli, in Portogallo e in Spagna, uomo quindi assai vicino alla curia romana, fu posto come coadiutore accanto al vecchio arcivescovo che morì solo un anno dopo. Lo stesso Antonio Sauli gli succedette a reggere la Diocesi⁴².

Le durissime disposizioni del Visitatore si rivelarono certo traumatizzanti per l'ambiente religioso che era vissuto fino ad allora di una spiritualità – negli ambienti più avanzati – legata alle tendenze di una riforma pre-tridentina, genericamente tollerante, ma anche restia a bruschi cambiamenti.

Nel complesso della situazione genovese seguì all'opera del Bossio un periodo di assestamento che si estese sino ai primi decenni del secolo successivo. La conseguenza immediata fu lo stabilirsi definitivo nella città dei nuovi Ordini e una rinnovata attività di ricostruzione e di fondazione ex novo di chiese e monasteri.

I Carmelitani scalzi nel 1584 iniziarono l'edificazione della chiesa del convento di Sant'Anna⁴³, mentre per i Gesuiti nel 1589 si avviò la costruzione della grande chiesa di Sant'Ambrogio⁴⁴; i Teatini presenti dal 1572 ottennero nel 1575 la basilica di San Siro che venne riedificata tra il 1586 e il 1613⁴⁵ (*fig. 2*); ai Cappuccini fu assegnata nel 1583 l'area sulla quale – iniziati nel 1592 – nel 1596 furono ultimati la chiesa e il convento della Concezione; i Somaschi, anch'essi come i Teatini di origine oratoriana, si stabilirono nella chiesa della Maddalena dal 1576⁴⁶ che venne ricostruita tra il 1586 e il 1589; giunti dalla Spagna nel 1593 gli Agostiniani scalzi fondarono nel 1597 la loro



Fig. 2: Chiesa di San Siro, interno.

chiesa di San Nicola da Tolentino con l'attiguo convento⁴⁷; i Trinitari infine, chiamati prima del 1589, occuparono nel 1593 la chiesa e il convento di San Benedetto a Fassolo⁴⁸.

Accanto ai regolari trovarono spazio in questo scorcio del secolo numerose congregazioni dedite all'assistenza e all'educazione, tra questi i Cruciferi: già nel 1594 Camillo de Lellis aveva preso contatto con l'ambiente genovese e nel 1601 la congregazione trovava sede in un oratorio attiguo all'ospedale di Pammatone⁴⁹. Ai primi del XVII secolo si attestavano a Genova i Chierici regolari minori fondati dal patrizio di origine genovese Giovanni Agostino Adorno⁵⁰, e i Barnabiti, i Chierici regolari di San Paolo, che ebbero stanza in città intorno al 1590⁵¹.

Si trattava per i nuovi Ordini di un grosso impegno di diffusione, di una difficile opera in rapporto ad un potere politico spesso diffidente, ad una popolazione a volte ostile e ad una chiesa locale in parte contraria: un impegno che vide in primo piano ordini spagnoli – Gesuiti, Carmelitani, Agostiniani scalzi e Trinitari – che potevano contare sul potente appoggio dell'ambascia-

tore di Spagna: questi «*quando passano di qui predicatori spagnoli procura che facciano prediche in lingua spagnola per avezzar il volgo a sentirla e per farlo inclinare a quello che naturalmente non inclina. Va spesso alle prediche et devozioni di Gesuiti per star bene con quei religiosi che sono d'umor spagnolo fra i quali si hanno a riporre particolarmente gli scalzi di S. Anna*»⁵².

La Chiesa di Roma e la monarchia spagnola, seppure su piani diversi, sembrano interessati al controllo della religiosità locale. Ma il grande impegno profuso in funzione dello stabilirsi degli ordini riformati, si sarebbe rivelato inutile di fronte all'opposizione locale – e il caso dei Gesuiti lo aveva evidenziato – senza la collaborazione dell'aristocrazia genovese. Proprio negli anni ottanta si inizia a notare un diretto coinvolgimento di famiglie di grande peso politico, a livelli decisionali, negli Ordini riformati. È interessante come uno dei casi più significativi coinvolga un ramo della famiglia Doria direttamente impegnato in Spagna, nella persona del carmelitano della riforma Teresiana Nicolò Doria, figlio di Domenico, provinciale nell'Ordine nel 1585⁵³.

Oltre alle «*molte orazioni*» e allo «*zelo*» che profondeva per l'ordine, godeva anche della protezione di Filippo II del quale fu un richiesto consigliere finanziario, certo per la sua conoscenza dell'ambiente genovese. Proprio in occasione dello scontro tra il monarca e gli asientisti genovesi padre Nicolò, a detta di un confratello, «*fu il principale che dette luce al re [...] per un decreto che si fece, col quale si salvò la Spagna da un frangente che se egli non avesse rimediato al danno, il re non avrebbe potuto pagare i debiti che andavano crescendo*»⁵⁴.

Quando, sette anni dopo, il padre Nicolò si adoperò per fondare a Genova la chiesa e il convento di Sant'Anna – primo convento fuori di Spagna e base per le ulteriori fondazioni dell'ordine – poté contare sul potente aiuto della sua famiglia e sul censo di altri aristocratici genovesi, specie dei membri di famiglie cointeresate negli affari di Spagna⁵⁵.

Se l'esempio dei carmelitani è emblematico, altrettanto – se non più – significativo di questo nuovo rapporto che va instaurandosi tra aristocrazia di potere e ordini religiosi, è il caso dei Gesuiti.

Presenti a Genova già dalla metà del XVI secolo dovettero attendere sino agli ultimi anni del secolo per ottenere una sede definitiva e anche il Col-

legio, la loro fondamentale istituzione educativa, immediatamente attivata, solo nel secolo successivo avrebbe trovato una degna sistemazione⁵⁶. Mentre alcune importanti famiglie diedero fin dall'inizio il loro appoggio alla compagnia, non ci fu «*un attivo sostegno*» da parte della Repubblica⁵⁷.

Infine di grande peso erano gli ostacoli frapposti dalla Chiesa locale – che li riconosceva come espressione del centralismo di Roma: Cipriano Pallavicino aveva mostrato in particolare – come già accennato – una fiera opposizione⁵⁸.

I sostenitori dei Gesuiti nei primi anni sembrano trovarsi fra le famiglie più direttamente legate alla Spagna; il Laynez, in una lettera a sant'Ignazio, parla del possibile appoggio di Adamo Centurione «*il più ricco di Genova*», grande asientista, secondo uomo della Repubblica dei tempi doriani e in qualche modo delfino dell'Ammiraglio, mentre oltre alla protezione dei Sauli vengono citati i Lomellini, i Gentile, i Pinelli⁵⁹.

Ma un processo di osmosi tra aristocrazia cittadina e compagnia può dirsi iniziato solo con Marcello Pallavicino che, entrato nell'ordine nel 1580, mise a disposizione del generale dell'Ordine i beni ereditati da suo padre Agostino. Nel 1589 si poté così dare inizio alla costruzione della grande chiesa di Sant'Ambrogio o del Gesù⁶⁰ (fig. 3). Negli stessi anni il fratello di Marcello, Giulio, sovvenziona la erigenda chiesa di Sant'Anna dei Carmelitani in cui sono impegnati i suoi cognati, Giovanni Battista e Nicolò Doria⁶¹.

La comunità di intenti tra membri dell'aristocrazia e nuovi Ordini fu parte integrante della grande ripresa di edilizia sacra degli ultimi decenni del secolo: contemporaneamente si verificò la necessità di ornare adeguatamente e de-



Fig. 3: Chiesa del Gesù, interno.



Fig. 4: Giovanni Battista Castello, il Bergamasco, *Martirio di san Sebastiano*, Genova Sturla, convento delle Agostiniane (già chiesa di San Sebastiano).



Fig. 5: Giovanni Battista Castello, il Bergamasco, *Assunzione della Vergine*, Genova, cattedrale di San Lorenzo, cappella Lercari.

gnamente le chiese, ponendo in esse nuove immagini o sostituendo quelle che non risultavano decorose.

Committenti laici e Ordini si trovano nella necessità di individuare artisti capaci di rispondere alle loro necessità, ma proprio nel 1583 aveva abbandonato la città, per mettersi al servizio di Filippo II, Luca Cambiaso, l'artista che dagli anni sessanta, succedendo a Giovanni Battista Castello il Bergamasco, aveva guidato la produzione pittorica locale, divenendone artista egemone.

La dimestichezza del Cambiaso con l'ambiente religioso locale, il rapporto con l'arcivescovo Pallavicini, «*suo molto affettionato*» avevano accompagnato una attività sensibile alle problematiche del rapporto tra arte e spiritualità⁶².

Attraverso l'opera di artisti di buona qualità e aggiornata tecnica pittorica come Giovanni Battista Castello, il Bergamasco, e appunto Luca Cambiaso⁶³ la committenza locale si era mostrata già dagli anni sessanta in grado di svolgere programmi decorativi di impegno. Tra i più significativi, negli anni immediatamente successivi alla conclusione del Concilio di Trento, quello realiz-

zato nella grande cappella di testa della navata sinistra del Duomo, la cappella Lercari⁶⁴, giuspatronato di Franco Lercari, membro di vertice dell'aristocrazia «vecchia» genovese, titolare di numerosi incarichi di governo, impegnato, secondo la storiografia locale, nelle opere assistenziali pubbliche verso le quali si segnalò con un enorme lascito testamentario.

L'opera venne commissionata nel 1564 a Giovanni Battista Castello⁶⁵ artista «moderno», perno centrale, insieme all'Alessi, della committenza genovese alla metà del secolo XVI⁶⁶. Già nel 1561 il Bergamasco era stato impegnato in una importante committenza ufficiale, la grande pala con il santo titolare dipinta per la chiesa di San Sebastiano⁶⁷ (*fig. 4*), chiesa eretta sotto il giuspatronato della Repubblica. Alla definitiva partenza del Castello per la Spagna, nel 1567⁶⁸, Luca Cambiaso gli succedette a completare il disegno iconografico della cappella del Duomo, secondo un programma in cui si intersecano la celebrazione dei committenti, la devozione ai santi protettori cittadini e, in special modo, l'esaltazione della figura di Maria.

Nell'abside il Castello aveva svolto il tema della *Assunzione* (*fig. 5*) diversificando il piano teologico-interpretativo da quello narrativo, nell'articolazione su due livelli tra figure in stucco e figure affrescate: le figure in stucco raffiguranti le quattro sibille che prevedono la venuta della Vergine reggono le finte architetture nelle quali si muovono i dodici apostoli che constatano la sparizione della Vergine dal sepolcro. Le stesse architetture sono la base della Gloria della Vergine assunta in cielo, mentre al centro della volta l'*Incoronazione di Maria* avviene alla presenza di quei profeti – Isaia, Ezechiele, Daniele, Geremia – che, secondo la controversistica cattolica, citano, già nell'Antico Testamento, la venuta della Vergine.

Alle suggestioni del Castello per spunti romani e correggeschi⁶⁹, succedono significativamente, nei registri più bassi, le tendenze venete del Cambiaso. Sulle pareti laterali le scene raffiguranti *Lo sposalizio della Vergine* e *La purificazione della Vergine e la presentazione di Gesù al Tempio* (*fig. 6*) sono composte su schemi vicini al classicismo veneto e alle teorie del Dolce, secondo una tendenza puristica e una ricerca di semplicità volutamente «antimanieristica»⁷⁰. Completavano la decorazione ad affresco i monu-



Fig. 6. Luca Cambiaso, *Presentazione di Gesù al Tempio*, Genova, cattedrale di San Lorenzo, cappella Lercari.



Fig. 7: Luca Cambiaso, *Pietà*, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.

menti funebri dei giuspatroni finti a chiaroscuro, mentre al disegno iconografico generale sono strettamente legate le tele dipinte dal Cambiaso *L'adorazione dei Magi*, *L'adorazione dei Pastori*, *Sant'Anna e San Gioacchino* e, per l'altare maggiore, *La Vergine con i santi Lorenzo e Battista protettori della città*; infine le statue marmoree raffiguranti le quattro *Virtù cardinali*, furono probabilmente eseguite su disegni del Cambiaso stesso⁷¹.

Un programma articolato quindi, che presuppone una elaborazione teorica che aveva ben presente le tesi mariologiche tridentine. *L'Adorazione dei Pastori*, svolta in «notturno» costituisce poi un precedente dei successivi sviluppi della

sensibilità cambiasesca, esempio di quella particolare tecnica che l'artista, a partire dagli anni settanta, adotterà con estrema frequenza nel trattare soggetti religiosi, contemporaneamente ad una ulteriore semplificazione della macchina pittorica. Una tecnica che il Cambiaso individua probabilmente come la più adatta ad esprimere alcuni valori spirituali propri dell'ambiente in cui operava, con riferimento ad esperienze meditative pre-tridentine, caratteristiche della «riforma» locale, rafforzate dalla diffusione in quegli anni della mistica ignaziana degli Esercizi⁷².

Nell'ultimo decennio della presenza di Luca Cambiaso a Genova la tendenza ad individuare la pittura come strumento espressivo di una prassi devozionale-meditativa, con una progressiva riduzione agli elementi significativi ed una rinuncia ad artifici di mestiere, si fece evidente. La *Pietà* di Santa Maria Assunta di Carignano (*fig. 7*), databile intorno al 1572, si volge già in



Fig. 8: Luca Cambiaso, *Cristo versa il sangue dalle piaghe*, Genova, cattedrale di San Lorenzo.



Fig. 9: Andrea Semino, *Immacolata*, Genova, chiesa di San Pietro in Banchi.

questa direzione con la narrazione precisa e priva di elementi inutili e la copresenza, all'interno del quadro, quasi a richiamare il ruolo di sintesi mentale, del committente in meditazione.

Una operazione intellettuale, quindi, che arriva, nelle opere più tarde, al consapevole asservimento della pratica pittorica alla corretta espressione di un'idea teologica: una tensione evidente in opere immediatamente precedenti alla partenza per la Spagna, come il *Cristo che versa il sangue delle piaghe nel calice*⁷³ (fig. 8), diretto antefatto della piena adesione del Cambiaso «spagnolo» al tentativo di trasposizione figurativa di un testo teologico, realizzata nella grande gloria dell'abside della chiesa di San Lorenzo

all'Escorial, con quel risultato che appare oggi sconcertante ma, ai tempi del pittore, giudicato, almeno nelle parole del Lomazzo, «*felicissimo*»⁷⁴.

Dopo la visita del Bossio si apre per la Chiesa genovese un lungo periodo di crisi che si riflette anche sulla produzione artistica. La mancanza di figure guida tra gli arcivescovi succedutisi a Cipriano Pallavicino – sostituiti spesso dai vicari – l'indubbia crisi della Chiesa locale, messa in discussione nella sua gestione dal Visitatore, i continui contrasti tra i tentativi di controllo posti in atto dalla Chiesa di Roma e le tendenze autonomistiche sostenute dal governo, determinano la mancanza di una leadership religiosa, capace di una committenza con caratteri propri e particolari. I nuovi Ordini religiosi, che avrebbero potuto ereditare questo ruolo, furono ancora – per circa un ventennio – impegnati a rendere stabile una precaria presenza, spesso inizialmente

non integrata nel contesto sociale – in particolare per gli Ordini spagnoli – per la preponderanza di elementi stranieri nelle loro fila. Nello stesso frangente in cui l'attacco del Bossio e i suoi decreti innescavano comunque l'avvio di una larga richiesta di opere a soggetto religioso, i committenti perdevano, con la partenza del Cambiaso, un artista di prestigio e di fiducia e la capacità produttiva di una esperta bottega.

Esempio di una situazione fondamentalmente statica è il ricorso a iconografie arcaicizzanti o a devozioni già diffuse ma riutilizzabili in collegamento con la dogmatica tridentina. Gli esponenti «superstiti» della scuola locale, dal vecchio Andrea Semino al giovane Bernardo Castello, si trovano impegnati a



Fig. 10: Raffaello Schiaminossi (da Bernardo Castello), *Immacolata*, incisione.

eseguire «icone» devozionali come le reiterate immagini della *Vergine Immacolata* (figg. 9-10): tradizionale culto cittadino a funzione «apotropaica» come «scongiuro» contro le epidemie pestilenziali, la devozione alla Madonna Immacolata è individuata come veicolo di grande presa popolare al quale unire, nel quadro della nuova apologetica mariana, una connotazione ideologica e controversistica in funzione antiprotestante⁷⁵.

La necessità di rivolgersi fuori dall'ormai ristretto ambito locale, per soddisfare le nuove committenze, superò anche l'ultimo tentativo di difesa corporativa degli interessi delle maestranze genovesi, esperito con il ricorso nel 1590 ai vecchi capitoli dell'Arte dei Pittori e Doratori⁷⁶.

La stessa committenza privata subiva questa situazione di crisi. Giovanni Andrea Doria, l'erede dell'Ammiraglio, l'esponente di maggior presti-

gio dell'aristocrazia vecchia, uomo di fiducia di Filippo II, si era mostrato estremamente sensibile alle raccomandazioni del Visitatore. Impegnato dagli anni ottanta in una infaticabile opera di committente di edilizia sacra, egli si presentava come esempio positivo – tanto da farsi raffigurare come novello Costantino⁷⁷ – l'opposto dell'immagine negativa dell'aristocratico genovese descritta dal Bossio: «*Donna Zenobia ed io siamo stati sempre più inclinati a spendere che a aumentare la robba*»⁷⁸, poteva affermare con orgoglio, ed esortava l'erede a conservare «*le chiese che lascio come le troverà a non mirar alla spesa, perché Dio ce lo pagherà, come sò ha fatto a me*»⁷⁹.



Fig. 11: Luca Cambiaso, *Cristo in gloria tra i Beati con la Vergine orante e san Giovanni Battista*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

Partecipe e ispiratrice di questa intensa attività fu Zenobia del Carretto, la moglie del Principe, che si distinse per una pietà religiosa che portò Carlo Borromeo a giudicarla «*molto spirituale*»⁸⁰. La pietà di Zenobia veniva esaltata dai cronisti contemporanei in tutta la sua osservanza post-tridentina. Ne erano componenti fondamentali la «*ferventissima devozione alla Vergine*», la dedizione ad ogni forma di carità «*verso i poveri*», «*gli ammalati*», «*le anime del purgatorio*», la riverenza «*alti santi et sante di Dio e alle loro immagini*»⁸¹; una religiosità espressa quindi nella devozione, nella prassi caritativa e nelle pratiche esteriori del culto, con la venerazione delle reliquie, delle effigi miracolose, dei santuari.

Tutto ciò ebbe riscontro in primo luogo nello sforzo di dotare tutte le residenze della famiglia a Genova, a Pegli, a Loano di degni edifici religiosi, con una scelta che coinvolgeva quindi anche i feudi doriani, creando luoghi di culto aperti alla popolazione locale⁸², accompagnati da conventi sufficientemente dotati per ospitare stabili comunità di regolari secondo le disposizioni tridentine, una politica che riscosse l'esplicito plauso del Borromeo⁸³.

La pietà di Zenobia Doria sembra manifestarsi anche nella volontà di condizionare la scelta dei soggetti devozionali per alcune delle pale d'altare delle chiese realizzate, certamente per quella – perduta – commissione intorno al 1581 per la primitiva chiesa della Misericordia di Loano. Il soggetto, che come notano le fonti «*fu proprio inventione di Sua Eccellenza*», mostrava la



Fig. 12: Benedetto Brandimarte, *Assunzione della Vergine*, Loano, chiesa di Sant'Agostino.

Vergine che intercede presso il Cristo per i fedeli e le anime del Purgatorio⁸⁴. L'iconografia era attentamente studiata sui canoni post-tridentini, secondo una devozione codificata in quegli stessi anni nella Confraternita romana del Suffragio. L'autore dell'opera fu probabilmente Luca Cambiaso (*fig. 11*): allo stesso artista infatti la principessa Doria commissionò un quadro di ridotte dimensioni con il medesimo soggetto «*per poterlo tenere In uno degli oratori di quel suo Palazzo*»⁸⁵. Si trattava forse di uno degli ultimi lavori genovesi del pittore, non lontano da un soggetto simile, oggi in Palazzo Bianco, che la provenienza da San Fruttuoso di Camogli fa credere anch'esso di committenza doriana.

Già nel 1578 i Doria avevano fatto pervenire al re Filippo II una tela del Cambiaso⁸⁶, un probabile prodromo della chiamata del pittore in Spagna e l'ultima committenza per Loano – se vogliamo vederne un esempio nella tela di Palazzo Bianco – sembra quasi una «prova» del Cambiaso già orientato verso le scelte dell'Escoriale. Con la partenza del Cambiaso per la Spagna – per la quale i Doria potrebbero essere quindi in qualche modo corrispondenti, nel ruolo di intermediari fra le maestranze locali e la committenza spagnola – si verifica anche per loro la necessità di reperire nuovi artisti. Il criterio base è quello di poter dotare di immagini «decorose» i nuovi edifici: immagini che infondono «*riverezza e culto*», magari attraverso il gigantismo delle proporzioni come nelle deboli opere di Cesare ed Alessandro Semino o nelle grandi statue in stucco dello Sparzo⁸⁷. «*Le schiere dei Beati, gli intercessori e patroni, i confessori, i Martiri e gli Apostoli*» dovevano costituire i soggetti dei dipinti; per gli altari maggiori la scelta si incentrava sul rapporto tra chiesa militante, chiesa purgante, chiesa trionfante, che trova nella figura della Vergine il mediatore supremo; per gli altari minori invece si puntava alle devozioni particolari della famiglia, quei «patroni» spesso collegati in maniera arcaica all'onomastica familiare.

La scelta cadde sul lucchese Brandimarte (*fig. 12*), assunto dai Doria già nel 1581 e destinato in prima istanza al servizio di un potente spagnolo, Juan de Idiáquez, già ambasciatore spagnolo a Genova e consigliere di Filippo II. Il successivo impiego dell'artista – secondo le fonti raccomandato a Giovanni Andrea dal lucchese Pompeo Arnolfini, suo segretario – nella realizzazione di numerose pale

per le chiese dei Doria lo mostra ancora pienamente legato alla fine del secolo a suggestioni manieristiche che trovano riferimento nella prima metà del secolo⁸⁸.

Un aggiornamento sui nuovi risultati della pittura toscana fu certo garantito dalle commissioni affidate a Giovanni Battista Paggi. La protezione accordata dai Doria all'artista lo avviava ad assumere una posizione di rilievo nella produzione d'arte sacra locale già prima del ritorno in patria nel 1599⁸⁹: il pittore genovese, fuggito dopo un grave fatto di sangue e condannato all'esilio in Toscana dal 1581, a contatto con gli artisti toscani aveva completato la sua formazione pittorica. Il Paggi offriva al committente salde garanzie: la conoscenza dell'ambiente genovese e della tradizione pittorica locale, l'aggiornamento preso una delle scuole più in voga, la buona prova data di sé in Toscana, nelle committenze religiose e al servizio di una corte filospagnola.

Infine incarnava il tipo di artista esaltato dalla contemporanea trattatistica, «*tutto filosofo*», uomo di cultura capace di «*potersi provvedere de libri necessari et avere che dare a precettori che l'ammaestrino*»⁹⁰.

Le scelte devozionali dei Doria erano influenzate anche dallo stretto legame con la corte di Spagna⁹¹. L'attenzione per le scelte religiose di Filippo II è presente nel continuo riferimento – anche nell'iconografia delle pale d'altare – al culto Trinitario⁹², ma il legame con la Spagna si palesa in maniera evidente nell'occasione, offerta agli artisti attivi per la potente famiglia genovese, di fare conoscere le proprie opere in terra iberica, occasione concretizzata spesso nel successivo trasferimento alla corte reale o al servizio di potenti spagnoli.

Era stato il caso di Giovanni Battista Castello, attivo a San Matteo per i Doria, e di Luca Cambiaso, come si è visto impegnato dai Doria fino agli anni immediatamente precedenti la sua partenza; la mediazione di Giovanni Andrea si era concretizzata per il Brandimarte nel servizio prestato per don Juan Idiaquez e anche al Paggi non era mancata l'occasione di fare pervenire opere in Spagna⁹³.

Infine la committenza reale aveva interessato le intere botteghe degli artisti locali più in vista, allargandosi anche a deboli maestranze come i fratelli Cesare e Alessandro Semino già attivi nelle chiese doriane⁹⁴. La scelta del monarca spagnolo si rivolge alle maestranze genovesi⁹⁵ come ad esecutori di diversa qualità, ma pronti ad adattarsi a dare forma ai progetti elaborati dai suoi con-

siglieri religiosi, secondo quella «gravità e decoro» voluta da Filippo II. Genova si presentava anche quale luogo di raccolta e di transito – come provano alcuni documenti in corso di lettura – di quella variegata tipologia di oggetti dalle reliquie alle opere d'arte – citiamo in particolare i bronzi di Pompeo e Leone Leoni per il grande Retablo della chiesa di San Lorenzo⁹⁶ – provenienti da diversi luoghi d'Europa e destinati al cantiere dell'Escorial.

Tornando al Doria le scelte devozionali del principe e della famiglia sono certo sensibili da un lato allo stretto rapporto con la corte di Spagna, dall'altro alla figura del Borromeo. La sua committenza si orienta verso una politica edilizia a favore degli Ordini religiosi, mentre le debolezze del mercato artistico locale vengono in parte ovviate orientando le scelte verso l'ambiente di riforma toscano, attraverso il Brandimarte, ma soprattutto nella fiducia accordata al Paggi. Una direzione di scelta che verrà ribadita dagli eredi di Giovanni Andrea agli inizi del secolo XVII con le commissioni ad artisti di matrice toscana di prestigio, tra i quali Passignano e Vanni, e che troverà conferma nell'orientamento della committenza religiosa genovese negli anni tra XVI e XVII secolo⁹⁷.

Sullo scorcio del secolo accanto alla committenza qualitativamente discontinua – seppur quantitativamente rilevante – dell'uomo simbolo dell'aristocrazia di parte vecchia, emerge la scelta di Matteo Senarega, uomo di punta della nobiltà nuova. Mentre i Doria decentrano nei feudi la loro committenza, l'intervento del Senarega si focalizza nella cattedrale di San Lorenzo, di cui era Deputato alla Fabbrica, nella chiesa che rappresenta il fulcro e la continuità della religione cittadina. Matteo Senarega, era stato uno dei più attivi negozianti con il cardinale Morone nel frangente della guerra dei due portici del 1575⁹⁸. La decisione, nel 1587, di completare la decorazione della cappella di famiglia a capo della navata destra è programmaticamente volta a emulare e superare quella posta a capo della navata opposta – con i dipinti di Luca Cambiaso – giuspatronato del Lercari, come si è visto membro di gran risalto di parte «vecchia»⁹⁹.

La scelta cadde su un artista raro quale Federico Barocci, una figura di prestigio, fuori dal limitato panorama locale. Una importante presenza che celebrava degnamente il ruolo gestito dal Senarega nel difficile frangente del 1575, il suo



Fig. 13: Federico Barocci, *Crocifissione con la Vergine, san Giovanni Evangelista e san Sebastiano*, Genova, cattedrale di San Lorenzo, cappella Senarega.

ruolo ai vertici delle cariche politiche cittadine e la forte connotazione intellettuale e religiosa del committente. Uomo di raffinata cultura «*adottrinato sotto la disciplina di Paolo Manuzio*»; attraverso il Manuzio poté forse avere dimestichezza con l'ambiente intellettuale riunito dal papa Pio V, ambiente al contatto del quale lavorò il Barocci nel suo soggiorno giovanile romano. Probabilmente la consuetudine con l'ambiente romano dovette offrirgli nuove occasioni di aggiornamento culturale e forse la conoscenza delle poche presenze del Barocci; ma certo la scelta dell'artista urbinato doveva avere motivazioni che travalicano la semplice individuazione di un artista di prestigio.

Nel 1590 fu il Senarega stesso, in occasione di un pellegrinaggio a Loreto, a insistere con il pittore e, ottenuto il suo impegno, attese con pazienza – dalla prima richiesta passarono nove anni – la realizzazione dell'opera¹⁰¹

La lettera con la quale il Senarega nel 1596¹⁰² ringraziò l'artista dopo la consegna del quadro, raffigurante la *Crocefissione con la Vergine, san Giovanni e san Sebastiano* (fig. 13), mostra un committente aggiornato, perfettamente in grado di giudicare e comprendere l'opera e nello stesso tempo conscio dell'utilità dell'immagine sacra, così come emerge dalla tradizione cristiana e dai più recenti contributi, quali il trattato del cardinal Paleotti: lo scopo della pittura sacra è «*dilettare, insegnare et muovere*»¹⁰³; al di là dell'artificio e della vaghezza di «*tutti i veri colori e numeri dell'arte*»¹⁰⁴ il Senarega è perfettamente in grado di cogliere i moti di affetto che intercorrono tra le figure fino a ricostruire la scena secondo i canoni della dogmatica post-tridentina. Se il Molanus e il Canisius condannavano la rappresentazione della Vergine svenuta ai piedi della croce¹⁰⁵, il nobile genovese fornisce – con una attenta lettura – la corretta valutazione della pala del pittore urbinato, riconducendola ad una rigorosa interpretazione: «*La dolcezza poi della Madre Vergine è tale che in uno sguardo medesimo ferisce, e sana, muove a tenerezza, e consola, e pare appunto che quel divino spirito penetrando le ferite di Cristo v'entri dentro à riconoscere, se debba più trafiggerla la morte dell'amato figlio, ò ricrearla del genere umano la salute: così da vari affetti sospinta, piena di stupore abbandonasi nel novello figlio...*»¹⁰⁶.

La Vergine quindi, adagiata tra le braccia di Giovanni, non è svenuta o «*dolore exanimata*», ma profondamente afflitta per «*la morte dell'amato figlio*»

è d'altro canto consapevole della ineluttabile necessità della missione di redenzione per ottenere «*del genere umano la salute*».

Le figure dell'immagine sacra – come diceva il Paleotti – «*penetrano dentro di noi*»¹⁰⁷ ma non colpendo, come sosteneva la più trita letteratura controriformista, per la brutalità dell'aspetto e del gesto del carnefice, ma al contrario – nota il Senarega – la pittura del Barocci «*come divina, rapisce, divide, dolcemente trasforma*»¹⁰⁸. Chi si esprime in questi termini sembra aver presente Filippo Neri «*rapito... in una dolcissima estasi*» dinanzi all'immagine del Barocci nella cappella della Visitazione della Chiesa Nuova in Roma¹⁰⁹.

La decisione di commissionare l'opera al Barocci viene anche negli stessi anni in cui il Senarega si mostra pienamente partecipe di quelle tendenze caritative che caratterizzano la pietà cittadina: nel 1586 si era preso l'onere «*con altri tre patrizi, di raccogliere di porta in porta elemosine per soccorrere alle angustie dei poveri*»¹¹⁰; tra i suoi molti lasciti caritativi si distingueva come benefattore della Compagnia del Mandiletto, una antica istituzione laica locale a soccorso dei poveri «*vergognosi*»¹¹¹. Proprio sotto il suo dogato invece i contrasti tra Repubblica e potere ecclesiastico arrivarono a uno dei punti di massima tensione, con la rinuncia da parte del vescovo Centurione al suo mandato, dopo un crescendo di scontri giurisdizionali¹¹².

La presenza della tela del Barocci in Duomo, il voluto riferimento «*qualitativo*» nella scelta del pittore e la capacità di lettura dell'opera, mostrano l'esistenza di una committenza laica di alto livello capace di scelte significative e autonome, ma che troverà modo di svilupparsi con continuità solo nel secolo successivo. L'indubbio successo e il fascino esercitato dalla presenza della tela del Barocci ebbero riscontro nell'immediato impiego di un discepolo dello stesso, che il Soprani cita come Antonio Antoniano¹¹³ – in realtà Antonio Viviani – nella realizzazione di due tele per la chiesa di San Tommaso¹¹⁴: una, perduta, raffigurava il Santo titolare, l'altra ancora conservata raffigura la *Vergine adorata da san Gerolamo e san Nicola*. Ma al di là del momento baroccesco, la committenza, già orientata da alcuni ordini religiosi, volge l'esempio – difficilmente ripetibile – della scelta del Senarega in una ritraduzione superficiale, pur rivolgendosi spesso oltre il ristretto panorama artistico locale.



Fig. 14: Cristoforo Roncalli, il Pomarancio, *Presepe*, Genova, chiesa di San Siro.

Immediatamente successiva all'arrivo della pala dell'Urbinate è l'inizio dell'attività genovese del pisano Aurelio Lomi, attività ripercorsa dalla Galassi¹¹⁵. L'artista «*si presenta alla committenza già pienamente formato e maturo, ben istruito nel disegno e nel colore, capace – grazie a un talento multiforme – di venire incontro ad ogni esigenza e richiesta e soprattutto “specializzato” dopo un'esperienza quasi decennale nella “costruzione” delle grandi pale.*»

La tendenza, già inaugurata dal Doria, di fruire dell'esperienza di artisti toscani, si orientava verso un artista che aveva dato prova di sé nella committenza controriformata romana, operando «*accanto al Pomarancio, al Pulzone, a Muziano*»¹¹⁶.

In mancanza di un'alternativa culturale nella direzione della chiesa locale la committenza è spesso guidata dalle scelte dei cardinali di curia genovesi o di influenti personaggi genovesi presenti a Roma. Così Agostino Pinelli, già committente del Lomi – come nota la Galassi – a Santa Maria in Vallicella in Roma poté forse fare da tramite per l'impiego dell'artista nella chiesa dei Teatini di Genova¹¹⁷.

Oltre che per i Teatini di San Siro il Lomi dipinse per l'Ordine Carmelitano, sia per l'osservanza teresiana a Sant'Anna, sia per la congregazione mantovana dell'antica chiesa di Nostra Signora del Carmine¹¹⁸: a questo proposito si può ancora rilevare come a Roma il cardinale protettore dei Carmelitani fosse di nuovo un genovese, Domenico Pinelli¹¹⁹. Poté essere forse il Pinelli stesso a sostenere la candidatura del Lomi, la pittura del quale sembrò la più con-

geniale forma espressiva anche per il misticismo del Carmelo, almeno nella prima fase della presenza genovese dell'Ordine.

La fortuna dell'opera del Lomi presso i regolari – dipinse pale d'altare anche per i Francescani, per gli Agostiniani, per i Domenicani e per le Monache Agostiniane¹²⁰ – è un attestato di fiducia per un artista che esprime, in una retorica tutta di superficie, un sentimento pietistico in cui le mozioni di affetti sono espresse in un campionario di gesti e di espressioni forzate, decodificabili sulla scorta della trattatistica di fine secolo: «*accennar di dita e di mani*», «*allargar di braccia*», «*sguardi fissi*», «*et altri atti simili che il pittor ingegnoso può da se stesso immaginare*»¹²¹.

Con la larga fiducia accordata alla pittura del Lomi la lezione antimanieristica della pala del Barocci è certo negata o subisce quella «*ritraduzione*» a ritroso che lo Zeri individua, nell'ambito della Controriforma romana, in figure rappresentative come quella del Lilio¹²². A quello stesso ambiente si riferisce il patetismo del Ventura Salimbeni attivo a Genova nelle chiese dei Teatini e dei Minimi¹²³. Non è casuale che, con l'intervento del Salimbeni, ancora nella chiesa dei Teatini, trovi campo l'opera di Cristoforo Roncalli il Pomarancio (*fig. 14*), di nuovo un toscano pienamente inserito nel tardo manierismo romano.

Con le presenze del Sorri, del Lomi, del Pomarancio e del Salimbeni, la chiesa dei Padri Teatini mostra, allo scadere del primo decennio del seicento, una unità, non iconografica – non è ancora tale la forza dell'Ordine da im-

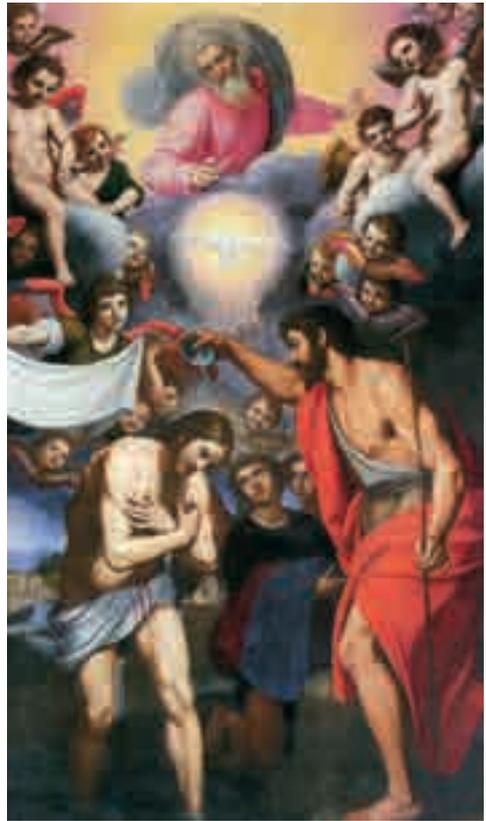


Fig. 15: Domenico Passignano, *Battesimo di Gesù*, Genova, chiesa del Gesù.



Fig. 16: Francesco Vanni, *Ultima comunione della Maddalena*, (tela decurtata ampliata da Domenico Piola), Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.

porre l'agiografia teatina alla scelta privata del committente – ma «devozionale». La scelta si orienta su pittori di prestigio a dimensione non locale, con un forte riferimento all'ambiente dei toscani attivi a Roma, dove avevano operato sia il Lomi, sia il Salimbeni, sia il Pomarancio. E i teatini sono a Genova concreto esempio della nuova spiritualità post-tridentina propugnata dalla Chiesa centrale di Roma, portatori di quei «*temi pedagogici e argomenti apologetici fondamentali*», «*divina rivelazione, provvidenza fino al miracolo, primato della Chiesa sullo Stato e del papa sui vescovi, demonio, culto delle reliquie e delle immagini, sacramenti, martirio e verginità, ben morire*»¹²⁴.

Sono gli stessi contatti con la situazione romana che permettono di recepire ancora con commissioni affidate ad artisti toscani – quali il Vanni e il Passignano (fig. 15) – il progressivo allontanarsi dagli intellettualismi e dalle forzature della retorica manieristica, verificatosi tra gli artisti di quella scuola ancora protagonista, agli inizi del secolo, nelle scelte della grande committenza d'arte sacra a Roma¹²⁵. *L'ultima comunione della Maddalena* (fig. 16), nella basilica dell'Assunta, opera matura del Vanni, ampliata in un più tardo intervento da Domenico Piola, mostra un artista ormai conscio delle novità dei Carracci. Istanze drammatiche, coinvolgimento emotivo, riferimenti ad una concreta prassi devozionale sono soddisfatti senza ricorrere ad enfattizzazioni e codici di lettura, costituendo così un termine importante per l'arte sacra locale.



Fig. 17: Giovanni Battista Paggi, *Comunione di san Bonaventura*, Genova, Albergo dei Poveri (da San Francesco di Castelletto).



Fig. 18: Bernardo Castello, *Vestizione di santa Chiara*, Genova Voltri, chiesa di Nostra Signora degli Angeli (dalla chiesa della Concezione).

L'«esempio di virtù Christiana» della santa comunicata in punto di morte dal vescovo Massimino, tradotto in un calibrato rapporto di attitudini tra i due personaggi, è chiaramente leggibile in adesione alla contemporanea opera di catechesi.

Il tema tridentino dell'esaltazione dell'Eucaristia trovava terreno fertile nella devozione al SS. Sacramento ben radicata nella pietà locale¹²⁶: gli ordini – in particolare i Gesuiti – individuarono il culto come uno degli spunti per mobilitare la devozione su di un soggetto «ideologicamente» qualificante.

Dalla coincidenza fra tradizione devota autoctona e nuove esigenze dogmatiche nascono culti di immediata diffusione che trovano riscon-

tro nella produzione pittorica. Nell'esaltazione della devozione eucaristica trovano motivazione due opere mature del Paggi – ormai orientato verso gli esempi della pittura riformata fiorentina – pienamente impegnato nella ricerca di una sicura resa didascalica della narrazione «attualizzata» dell'avvenimento sacro: nel *San Girolamo che si comunica in punto di morte* del 1620 per la chiesa dei Minimi di San Francesco di Paola e nella *Comunione miracolosa di san Bonaventura* (fig. 17)¹²⁷ probabilmente per San Francesco di Castello, l'esattezza con la quale vengono descritti i paramenti e gli arredi sacri valgono a sottolineare il rapporto tra l'avvenimento miracoloso e il cerimoniale eucaristico: i due dottori della chiesa sono prestigiosi esempi edificanti per rammentare la buona morte accompagnata dal Viatico e la centralità del sacrificio eucaristico nella celebrazione della liturgia.

Se la pittura di soggetto sacro, anche con l'ausilio degli apporti esterni, si andava articolando in composizioni capaci di esprimere sia le esigenze dogmatiche sia lo specifico di una religiosità locale, la presenza di base nelle chiese genovesi era costituita ancora dalla ricchissima produzione di Bernardo Castello, capofila della scuola locale, «*pittore* – come già notava il Longhi – *da leggere nella chiave di una stretta Controriforma*». Le sue pale d'altare, icone devozionali, si popolano di solide fanie di santi accompagnati da ritratti di pii donatori: ma i limiti della tecnica compositiva del Castello raramente gli permisero di articolare la tela al di là di una semplice «autopresentazione» al fedele del personaggio o dell'avvenimento sacro effigiato. L'ansiosa adesione del pittore alle necessità della committenza aveva trovato riscontro nell'incarico affidatogli dai Cappuccini per l'intero apparato pittorico della nuova chiesa della Concezione, voluta dal governo della Repubblica¹²⁸.

Le tele raffiguranti *Sant'Antonio*, *La vestizione di santa Chiara* (fig. 18), e la più riuscita *Crocefissione*, mostrano l'artista impegnato in una deliberata rinuncia a operare interpretazioni attraverso il mezzo pittorico a vantaggio di una adesione per «ricalco» alle narrazioni letterali del fatto sacro¹²⁹. Il tentativo del Castello di approdare ad una pittura sacra di «alta qualità» passa, nella lunga esperienza del pittore, «*dal Cambiaso al Fiasella attraverso il toscanismo del Paggi*»¹³⁰, ma anche attraverso la rimeditazione di esempi del passato – sempre ostacolata dai limiti dell'artista – come la presenza genovese di Giulio Romano¹³¹, fino ad arrivare alla faticosa ricerca di un classicismo, come sem-



Fig. 19: Bernardo Castello, *Deposizione*, Genova, santuario di Nostra Signora di Coronata.

bra di vedere nella *Deposizione* (fig. 19), oggi nella chiesa di Coronata¹³².

La continua rincorsa a distanza del pittore nei confronti del prestigioso ambiente della Controriforma romana, si concretizzava nella sua presenza a Roma nel 1604 e nelle commissioni per San Pietro e per Santa Maria sopra Minerva¹³³. La sostituzione dopo pochi anni del *Domine salva nos* dipinto per San Pietro con un'opera del Lanfranco, dava la dimensione dell'impossibilità per l'artista di affrancarsi da strutture irrimediabilmente arcaiche, pur conscio e in qualche modo sensibile, anche per gli stretti rapporti mantenuti con intellettuali aggiornati come il Marino, dei risultati dell'evoluzione del fenomeno pittorico in quegli stessi anni.

Si palesava così l'impossibilità di inserirsi in un ambiente che era andato evolvendo con maggior rapidità rispetto all'aggiornamento del Castello; contemporaneamente la stessa situazione si verificava nell'ambito locale: le presenze dei grandi artisti e le nuove generazioni dei pittori genovesi rendevano evidente l'impossibilità per l'artista di innovare il proprio gusto e il proprio stile ancora «*rivolto al passato*»¹³⁴.

Nel secondo decennio del secolo, nel panorama religioso locale è evidente l'ormai inarrestabile consolidarsi degli ordini riformati: in particolare, segno esteriore di una presenza ormai stabile vengono portate a compimento quelle grandiose fabbriche che avevano visto la loro fondazione negli anni successivi alla visita del Bossio. A conferma della «presa» sull'ambiente locale la presenza delle primitive fondazioni viene ampliata con nuovi insediamenti spesso accompagnati dalla creazione di noviziati che incrementano la presenza di elementi genovesi e quindi la connotazione locale degli Ordini.

Le edificazioni trovavano ormai corrispondenza nella presenza «sul territorio» dei nuovi Ordini e con la loro penetrazione nei diversi strati sociali: è stata esaminata a questo proposito l'azione dei Gesuiti in rapporto alle Confraternite laicali, sforzo per diffondere la loro «*devozione moderna*», «*tanto verso le "élites" quanto verso la massa*»¹³⁵.

In particolare per i Gesuiti è evidente un tentativo di osmosi dell'Ordine con le tradizioni della religiosità locale, in primo luogo con le pratiche caritative: «*la cura agli infermi negli ospedali, il soccorso ai poveri vergognosi, la visita alle carceri, l'assistenza ai giustiziati*» divenivano pratiche della devozione



Fig. 20: Pieter Paul Rubens, *Circoncisione*, Genova, chiesa del Gesù.



Fig. 21: Basilica dell'Annunziata del Vastato, interno.

dell'Ordine e delle Congregazioni ad esso collegate. Lo spazio conquistato dalla Compagnia di Gesù nella realtà sociale genovese, consolidarsi dell'insediamento gesuitico, si converte in garanzia «ideologica» che l'Ordine può offrire ai committenti che «investono» in magnificenza nelle decorazioni della chiesa del Gesù: si apre così la via ad un ritorno di quella «linea alta» della committenza sacra che si era precedentemente concretizzata nelle grandi cappelle di testa del Duomo, espressa ora nella trionfale presenza delle tele del Rubens, la *Circoncisione* (fig. 20) e i *Miracoli di sant'Ignazio* e nella *Assunzione* del Reni¹³⁶.

Significativamente si concentrano nel giro di pochi anni nella chiesa dei Gesuiti le prestigiose committenze di due grandi famiglie: i Pallavicino, che nel secondo cinquecento hanno rappresentato uno dei gruppi più significativi dell'aristocrazia economica locale anche nelle scelte artistiche, e i Durazzo che nel seicento, nel secolo successivo, si collocano saldamente ai più alti vertici della vita politica ed economica genovese. E le loro scelte si orientano con sicurezza verso i più significativi vertici della pittura sacra contemporanea, ben al di là delle difficoltà e dei limiti delle maestranze locali.

Una committenza laica «di vertice», che già con il Senarega aveva dato prova di capacità di lettura all'interno della produzione pittorica sacra, con il supporto dell'Ordine del Gesù riesce a superare «l'impasse» del dopo Bossio e le «scelte condizionate» dall'esterno.

Simbolo della avvenuta maturazione di una nuova conduzione ideologica nel panorama religioso locale, è la ripresa dei grandi cicli a fresco, articola-



Fig. 22: Giovanni Carlone, *Incoronazione della Vergine*, Genova, chiesa del Gesù.

ti secondo precise argomentazioni didattico-dottrinali. La nuova tendenza è inaugurata proprio nella chiesa del Gesù, nel terzo decennio del secolo¹³⁷.

Il grande ciclo decorativo, al quale sono impegnati in prima istanza i genovesi Giovanni e Gian Battista Carlone, diviene il «prototipo» delle operazioni successive, prima fra tutte quella condotta dalla stessa équipe per i francescani all'Annunziata del Vastato (*fig. 21*): operazioni ispirate nei precisi programmi iconografici dai religiosi, secondo disegni che trovano riscontro nella apologetica e nella controversistica tipica dei due ordini (*fig. 22*).

Nella chiesa del Gesù la grande opera di divulgazione della dogmatica tridentina, svolta nella decorazione a fresco della navata, venne conclusa nella *Gloria* della cupola, con la significativa presenza – attorno alla Vergine – dei Santi protettori della città e con il riferimento alle devozioni tipiche della

tradizione cittadina; solo in secondo piano figurano i santi gesuiti a dimostrazione di una continua attenzione dell'Ordine impegnato a connaturarsi all'ambiente genovese.

La progressiva emancipazione dalla crisi tardo cinquecentesca locale passa certamente attraverso il consolidarsi a Genova, in stretta relazione con l'aristocrazia, della Compagnia di Gesù e nel conseguente rispetto e ricupero, da questa operato, della tradizione locale. Al momento della consacrazione dell'altare del Gesù, nel 1604, si era venuto a determinare un momento di unità con la presenza del Doge, dell'Arcivescovo e dei rappresentanti del senato e della nobiltà¹³⁸.

D'altra parte le tendenze autonomistiche non erano state assolutamente tacitate dall'intervento del Bossio, che aveva originato una ostinata resistenza alle ipotesi del centralismo romano, immediatamente evidente nelle richieste di revisione dell'operato del Visitatore¹³⁹, nella ribadita volontà di mitigare l'azione dell'Inquisizione e di confermare i privilegi della Repubblica¹⁴⁰.

Quando l'unità tra potere laico e autorità vescovile era venuta meno con i successori di Cipriano Pallavicino, il governo si era arroccato, a partire dagli anni novanta del secolo XVI, in una strenua difesa dei propri privilegi giurisdizionali. La resistenza si concretò in una serie di episodi che videro opporsi gli arcivescovi Centurione, Spinola e De Marini e alcune magistrature cittadine. Attraverso le prerogative che avevano consentito l'esistenza di uffici come quello degli Ospedali, quello dei Poveri e del Magistrato della Misericordia da un lato, dell'Ufficio delle Monache e di quello dei Religiosi dall'altro, l'autorità laica fece da supporto a connotazioni tradizionali religiose locali¹⁴¹.

Al di là dei decreti riguardanti la struttura degli edifici religiosi, altari, immagini, reliquie per i quali – ottenute consistenti moderazioni¹⁴² – si operò nel senso indicato dal Bossio; il vero contenzioso si accentrava proprio sulla liceità, da parte del Visitatore, di dare disposizioni relativamente ai citati uffici a gestione laica. A questo proposito si susseguirono una serie di memoriali di estremo interesse inviati a Roma da parte del governo¹⁴³, nei quali si ribadivano genesi e poteri di quegli uffici laici caritativi, strutture «formalmente»

pubbliche alla fine del '500, ma che avevano la loro origine da iniziative private, in una «connotazione religiosa e caritativa» particolare della società aristocratica locale¹⁴⁴.

Altrettanto ferma fu la difesa del controllo laico sulle comunità religiose femminili per le quali esisteva uno specifico ufficio costituito dal «*Reverendissimo arcivescovo ò altro Prelato eligendo dal Serenissimo senato con quattro cittadini*» ai quali era demandata «*la protezione et cura di riformarle, et ridurle alla debita clausura*»¹⁴⁵.

Già nel 1585 la Repubblica otteneva – in opposizione alle indicazioni del Bossio¹⁴⁶ – che fosse concesso «*a secolari l'ingresso ne' Monasteri delle Monache della Diocesi di Genova*»¹⁴⁷

ribadendo quindi il controllo su quegli istituti di religiose che costituivano una delle caratteristiche della spiritualità locale. L'autonoma gestione con caratteri di apertura verso il secolo delle istituzioni femminili consente una grande fioritura di complessi monastici con la comparsa di significative figure di protettrici o religiose aristocratiche, sulla scorta degli esempi di Caterina Fieschi Adorno e Battista Vernazza. A volte si tratta di comunità femminili che non arrivano, se non molto tardi, al riconoscimento come Congregazioni religiose: tra queste Medea Ghigliano dalla quale prende il nome lo stabilimento delle Medee dedite all'educazione delle giovani. In altri casi si configurano come ordini, così per Virginia Centurione Bracelli fondatrice delle Figlie della Carità poi dette Brignoline¹⁴⁸ e Maria Vittoria Fornari Strata fondatrice delle Monache dell'Annunziata, le Turchine, quest'ultime a vocazione contemplativa¹⁴⁹.

A questi istituti femminili spesso si associa l'opera di religiosi: un padre Ge-



Fig. 23: Giovanni Bernardino Azzolino, *L'incarnazione, San Cipriano* (Genova), monastero delle Turchine.



Fig. 24: Domenico Fiasella, *Eremosina di san Tommaso di Villanova*, Genova, chiesa di Nostra Signora della Consolazione.

la propensione verso particolari forme di spiritualità. È il caso di Marcantonio Doria, patrono del monastero fondato da Vittoria Strata, lo ampliò in modo tale che l'intero complesso risultava «*il più grande in estensione non solo che in Genova mirasi*», ma «*uno fra i più vasti d'Europa*»¹⁵². Il protettore stesso scelse l'intitolazione del nuovo convento dedicandolo al Mistero dell'Incarnazione e dotò le due chiese annesse di pale d'altare raffiguranti l'*Annunciazione* e l'*Incarnazione* che volle realizzate dal suo pittore di fiducia, il napoletano per formazione, Bernardo Azzolino: una dettagliata relazione del pittore stesso permette di rileggere nei suoi significati originali la particolarissima iconografia voluta in accordo con il committente per la tela dell'*Incarnazione* (fig. 23)¹⁵³.

La legittimazione dei connotati locali di una religiosità che rientra nella struttura di potere dell'aristocrazia genovese è presupposto per il pieno sviluppo della committenza edilizia e della committenza pittorica.

suita, Bernardino Zanoni, compare come ispiratore ed estensore delle regole sia nell'istituto della Ghigliolo sia in quello della Strata¹⁵⁰. Il patriziato concorse largamente alle istituzioni religiose locali, quelle afferenti alle grandi «religioni» tradizionalmente presenti a Genova, Benedettine, Agostiniane, Clarisse, Domenicane, Canonichesche, Brigidine, o quelle più recenti come le Carmelitane scalze, o a quelle di fondazione locale, le Turchine e le Brignoline con l'edificazione di grandi conventi ed edifici di culto dotati spesso di un ricco apparato decorativo¹⁵¹.

Fioriscono così iniziative in cui la committenza può esprimere direttamente le proprie scelte e anche

Un tema significativo come quello della carità entra con piena dignità nell'apparato decorativo, esaltazione di un ruolo di protagonismo dell'aristocrazia locale nella dimensione sociale della religiosità¹⁵⁴.

Dallo scadere del secondo decennio del secolo il soggetto trova già felici realizzazioni: nell'esperienza del Paggi, rientra la *Elemosina di un Santo e allegoria della Carità* di Nostra Signora dell'Orto a Chiavari, dove l'evidenza realistica della scena è ottenuta attraverso tagli di luce contrastati, seppure operati ancora su strutture manieristiche¹⁵⁵. *L'Elemosina di san Tommaso di Villanova* (fig. 24), nella chiesa



Fig. 25: Andrea Ansaldo, *L'angelo custode che indica l'immagine della Vergine dipinta da san Luca*, Genova, chiesa di San Rocco (da Santa Maria in Passione).

mostra come l'esperienza romana del caravaggismo, operata dal Fiasella,

possa volgere il soggetto verso un più accentuato naturalismo, individuato come linguaggio più consono per svolgere il tema con piena efficacia¹⁵⁶.

Il panorama artistico locale degli anni venti del secolo offriva ormai un ampio ventaglio di artisti capaci di svolgere iconografie sacre aggiornate: si può solo citare la figura dell'Ansaldo¹⁵⁷. Se nelle opere giovanili sono gli esempi del Brandimarte e del Vanni a spingerlo ad un approccio con la pittura toscana, è l'esperienza stessa del Paggi ad indicargli la necessità di cercare un più efficace rapporto tra soggetto rappresentato e osservatore. I maturi raggiungimenti della pittura fiorentina di fine secolo, l'opera del Cigoli in particolare, le accentuazioni presenti in ambito toscano per effetti particolari tra luce e tenebre dovettero colpire l'artista¹⁵⁸. All'esperienza fiorentina, e al meditato riferimento alla cromia dei veneti, il pittore genovese poteva ormai coniugare



Fig. 26: Andrea Ansaldo, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, Chiavari, Museo Diocesano.

– in particolare per il suo bagaglio tecnico – lo studio delle nuove presenze fiamminghe a Genova.

Il risultato è una pittura nuova in cui il patetismo espresso per gesti viene sostituito da un coinvolgimento dello spettatore nella situazione rappresentata, con l'uso tutto teatrale della luce e della inquadratura prospettica in cui è inserita l'azione. La domestichezza dell'Ansaldo con il teatro – sottolineata anche dai biografi¹⁵⁹ – è evidente nella sua pittura e ne fa l'artista più adatto ad esprimere compiutamente la scena sacra, sia nelle pale d'altare sia – con mezzi diversi – nella rappresentazione a fresco.

In opere come l'*Angelo Custode* che indica l'immagine della Vergine dipinta da san Luca (fig. 25) della chiesa di San Rocco e il *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Chiavari (fig. 26)¹⁶⁰ è il concetto stesso della pittura, come mezzo di «rappresentazione» del divino e quindi di tramite con l'esperienza del soprannaturale, a venire espresso e celebrato. Nella prima la virtù salvifica della preghiera si espleta nell'invocazione alla Vergine attraverso la sua immagine, nella seconda l'artificio pittorico permette di legare nella stessa rappresentazione – travolgendo ogni unità di tempo e luogo nell'edificio sacro della chiesa – l'antica venerabile immagine della Vergine e la miracolosa apparizione del divino in tutta la sua concreta evidenza. A questo punto è pienamente realizzato, al di là ormai della visione didattica e devozionale cinquecentesca, il concetto di una pittura come riproposizione «immaginaria», ma credibile e legittima, della storia e dell'avvenimento sacro e come celebrazione degli stessi.

Nella devozione e nei fasti religiosi cittadini questa pittura può trovare

fonte di ispirazione e di legittimazione. Ne è piena dimostrazione la rinnovata importanza del culto, nel XVII secolo, dell'immagine simbolo del volto di Cristo, il Santo Sudario, conservato nella chiesa di San Bartolomeo degli Armeni¹⁶¹. In questo caso la lettura anti-protestante¹⁶², post-tridentina del culto – con l'immagine acheropita il Cristo stesso consacra la liceità della rappresentazione – si trasforma nell'esaltazione del fatto storico che pose Genova come polo paritetico nella gara per il possesso della «vera» immagine di Cristo; l'immagine è «modello e matrice», e legittimazione ad un tempo della rappresentazione sacra, insieme alla Sindone Sabauda e alla Veronica romana¹⁶³. Fu proprio questo scopo celebrativo a determinare intorno alla reliquia un ciclo di tele a carattere storico – la miracolosa riproduzione del viso di Cristo, i miracoli conseguenti, il trasporto della reliquia – dipinte in tempi diversi per la Chiesa di San Bartolomeo da una nutrita rappresentanza di artisti genovesi, il Paggi, Orazio De Ferrari (*fig. 27*), Giovanni Battista Carlone, il Casoni, il Merano fino a Gregorio De Ferrari ai quali si deve aggiungere l'apporto di Elisabetta Sirani ed altri artisti non locali¹⁶⁴.



Fig. 27: Orazio De Ferrari, *Anania riceve da Cristo il Volto Santo*, Genova, chiesa di San Bartolomeo degli Armeni.

Nel 1650 proprio in relazione al possesso della Chiesa e della reliquia si era aperta una vertenza tra il governo della Repubblica e la Santa Sede, controversia conclusa nel 1656 in favore della Repubblica con l'affidamento della Chiesa da parte del Senato ai Barnabiti¹⁶⁵.

Il culto della santa immagine veniva esaltato nella pietà locale in consonanza, ma nello stesso tempo in competizione, con la chiesa romana.



Fig. 28: Giovanni Battista Carlone, *Arrivo a Genova delle Sacre Ceneri di san Giovanni Battista*, Genova, cappella di Palazzo Ducale.

Nel 1635 Stefano Durazzo era diventato arcivescovo di Genova, ereditando le fallimentari esperienze dei suoi predecessori nel governo della Diocesi¹⁶⁶. Nella sua lunga gestione della cattedra genovese – per circa un trentennio – trovava finalmente realizzazione un attivo spirito di riforma concretatosi – al di là dell’esempio personale e della prassi pastorale – in un nuovo disegno della struttura della chiesa locale, dalla fondazione del seminario, e quindi dalla formazione del clero, al rinnovamento dell’ordinamento parrocchiale e della presenza religiosa sul territorio¹⁶⁷.

Proprio durante il vescovado del Durazzo si pervenne alla proclamazione della Vergine regina di Genova, alla grande operazione che rispondeva all’esigenza di affermazione autonomistica della Repubblica e veniva a collegare la fede popolare ad una ripresa di senso civico. Si tratta di nuovo di un tentativo di far convergere istanze religiose con le esigenze del governo laico, leggibile addirittura nella tradizione della civiltà comunale, riproposta nella



Fig. 29: Giovanni Battista Carlone, particolare della parete sinistra e dell'imposta della volta con *Santa Caterina da Genova e i santi Salomone e Romolo*, Genova, cappella di Palazzo Ducale.

Firenze savonaroliana con l'idea di assumere «*Cristo come proprio re*»¹⁶⁸. In questo caso la prassi risulta aggiornata nell'assunzione della figura di Maria, simbolo riassuntivo della sensibilità religiosa popolare, ma anche della dogmatica cattolica, come emblema dell'unità e indipendenza della Repubblica. Se il riferimento mariano ribadisce una dichiarata fedeltà alla Chiesa di Roma è nello stesso tempo riaffermazione finale di una visione politica e locale del fenomeno religioso.

Infatti l'operazione venne estremizzata dal governo della Repubblica con la richiesta di incoronazione del Doge rifiutata dall'arcivescovo e polemicamente fatta eseguire all'abate di Santa Caterina di Portoria nel 1638¹⁶⁹.

In questo spirito si compiva nel 1655 il più significativo manifesto ufficiale della religiosità laica locale, la decorazione – affidata a Giovanni Battista Carlone¹⁷⁰ – della cappella del Palazzo Ducale. La committenza pubblica esalta nella «macchina» trionfale tutti gli elementi particolari della tradizione

religiosa genovese in una stesura da effimero, collegata a frequenti commenti didascalici. Si procede in questo modo all'esaltazione delle glorie laiche locali, in un arcaicizzante ritorno alle imprese medioevali dell'Embriaco a Gerusalemme (*fig. 28*), all'arrivo a Genova delle ceneri del Battista, fino al riferimento «navalistico» a Colombo scopritore ed evangelizzatore delle Indie. L'apparato didattico composto a livello delle architetture esalta dalle origini il divenire di una chiesa locale, dalla prima predicazione del Vangelo dei Santi Nazario e Celso ai santi genovesi della chiesa primitiva; in un secondo registro l'apologia trova fondamento ancora in episodi relativi alla storia «comunale» – l'acquisizione delle reliquie del Sacro volto e del frammento della croce, la consacrazione del duomo – e nell'esaltazione di santi locali¹⁷¹. A coronamento di questo livello di architetture dipinte due figure «moderne» sono prescelte a partecipare alla macchina celebrativa, due religiose aristocratiche, simbolo della chiesa locale, Caterina Fieschi Adorno e Maria Vittoria De Fornari Strata (*fig. 29*). Infine il trionfo di Maria Regina di Genova adorata dai Santi protettori è circondato dalla presenza dei più rappresentativi vescovi genovesi a partire dai primi Pastori della Chiesa locale, affermazione finale di una polemica sorta nel 1584 tra Chiesa romana e governo in relazione all'esclusione dal nuovo martilogio di Gregorio XIII della tradizionale festa dedicata agli antichi vescovi genovesi.

Durante il vescovato del Durazzo vengono quindi a coincidere da un lato la piena attuazione di una riforma dell'apparato religioso locale in senso tridentino, a lungo rinviata per l'instabilità del potere vescovile e l'incapacità dei singoli cardinali a procedere in questo senso, e dall'altro l'ostinata riaffermazione del potere locale per una scelta autonomistica che non rinuncia ad una gestione in proprio del fenomeno religioso.

È chiaro comunque come il contenzioso fosse sempre più esclusivamente politico mentre è pienamente affermata la reciproca osmosi tra le istanze dogmatiche tridentine e i caratteri originali della religiosità locale.

Note

Si è voluto riproporre il testo uscito sulla rivista «Studi di Storia delle Arti», 5 (1983-1985), pp. 133-184, aggiornando l'apparato di note di allora, peraltro conservato, con quanto edito successivamente sui diversi argomenti affrontati. Come dichiarava il titolo *Committenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: materiali di ricerca*, il lavoro costituiva il primo tentativo di affrontare organicamente le problematiche della produzione artistica post-tridentina a Genova indicando una metodologia e ponendo all'attenzione le diverse linee necessarie per indagare un tema fino a quel momento ben poco percorso.

¹ DORIA 1977, pp. 377-394.

² COSTANTINI 1978, cap. VII. Per le relazioni contemporanee ai fatti: pp. 514-515.

³ SAVELLI 1975, pp. 34-35.

⁴ Per la figura di Morone si veda: *L'uomo del concilio* 2009. Per il ruolo del cardinale a Genova cfr. anche FANGAREZZI 1994, pp. 307-361.

⁵ SAVELLI 1975, p. 40.

⁶ *Ivi*, p. 41. Il Savelli cita una lettera del Morone al cardinale di Como del 1° luglio 1575, in Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Genova 3, c. 336v.

⁷ BRAUDEL 1976, pp. 451-543 (prima ed. Parigi 1949).

⁸ Nel particolare frangente politico i «vecchi» e comunque la fazione collegata ai grandi gruppi «capitalisti» interpretarono il susseguirsi degli avvenimenti – insurrezione dei popolari e disdetta dei crediti – come una manovra politica concertata contro di loro. A proposito si veda COSTANTINI 1978, p. 124 e p. 516.

⁹ Cfr. VITALE 1955, pp. 230-232 e COSTANTINI 1978, cap. IX. L'intervento del Morone era stato al suo inizio osteggiato anche dagli aristocratici di parte vecchia che vedevano le proposte del mediatore come un indebolimento della loro posizione di forza: inoltre l'intervento papale era considerato come un'ingerenza dall'esterno e già nel passato si erano presentati numerosi motivi di contrasto giurisdizionale tra Repubblica e Santa Sede.

¹⁰ Sull'intera questione del 1575-76, sul dibattito intorno alla situazione politica genovese e sui nuovi equilibri raggiunti si veda DORIA, SAVELLI 1980. Per un sintetico schema dell'organizzazione di potere si veda ancora COSTANTINI 1978, pp. 129-136.

¹¹ Cfr. SEMERIA 1843, I, p. 221.

¹² Per la vita e l'attività di Cipriano Pallavicino cfr. *ivi*, pp. 208-210.

¹³ Per il palazzo di Cipriano Pallavicino si veda DE NEGRI 1966; POLEGGI, CEVINI 1981, p. 91 e più recentemente ALTAVISTA 2008, pp. 109-123. La sua «vocazione» per una aristocratica edilizia si manifestò anche nella ristrutturazione del Palazzo Arcivescovile che volle adornato di «*vaghe figure*», «*rappresentanti le sacre storie di Genova, i prelati suoi predecessori ed il Concilio Provinciale da lui celebrato*»; cfr. ACCINELLI, *Stato presente della Metropolitana di Genova*, ms. sec. XVIII.

¹⁴ Significativo l'intervento del cardinale presso il papa in occasione della sospensione del pagamento degli interessi dovuti ai Genovesi da parte della Corona di Spagna; cfr. MAFFEI 1742, I, p. 212.

¹⁵ Si veda DONVITO 1983, che analizza in particolare la situazione della chiesa veneta e di quella toscana alla luce dei più recenti contributi.

¹⁶ *Ivi*, p. 458. Il Morone si era distinto per l'attenzione con cui aveva seguito le involuzioni di alcuni centri della «*religione cittadina*» mostrando sempre una «*intelligenza profonda della situazione italiana*» (p. 467).

¹⁷ In questo caso si possono solo citare figure estremamente significative come Caterina Fieschi Adorno e Ettore Vernazza.

¹⁸ Ancora nel 1582 il Pallavicino era impegnato ad appoggiare le Monache agostiniane del convento di S. Sebastiano che si opponeva alla costruzione del collegio dei Gesuiti vicino al loro monastero; cfr. CASONI 1708, pp. 354-357. Secondo alcuni commentatori antichi fu proprio l'opposizione mostrata nei confronti dei Gesuiti a determinare nel 1582 la venuta del Visitatore Apostolico, si veda a proposito ACCINELLI, *Liguria Sacra*, ms. sec. XVIII, II, c. 68: «Dicono alcuni, che detto visitatore fosse da detto Papa mandato a Genova per opera di un Gesuita per contrapporlo all'Arcivescovo Cipriano Pallavicini...».

¹⁹ Paladino delle posizioni centralistiche era stato il Padre Laynez, collaboratore di S. Ignazio, attivo a Genova nel tentativo di stabilirvi i Gesuiti già dal 1553: cfr. MONTI 1914, pp. 8-50. In apparente contrasto con quanto sopra accennato sembrerebbe valere l'amicizia di Cipriano Pallavicino con Giovanni Pietro Maffei, professore di retorica e Segretario della Repubblica nel 1563-1564, seppur forse prima del suo ingresso nell'Ordine dei Gesuiti nel 1565 e diventare storiografo della Compagnia e biografo di S. Ignazio.

²⁰ «Opinione dura a morire e ancora alla metà del seicento se ne faceva portavoce lo Spinola nel Dizionario filosofico politico», cfr. GRENDI 1965, pp. 275-276.

²¹ Il Laynez si era espresso criticamente nei confronti della pratica dei cambi. Cfr. MONTI 1914, I, pp. 34-36: «Ho finito di predicare quello che la coscienza mi dettava... e già alcuni hanno deliberato di comprar rendita e smettere i cambi; altri di commerciare e non vivere più di prestiti...».

²² Cfr. nota 14.

²³ La vicenda è ripercorsa con puntualità in FERRARIS 2015, pp. 75-106.

²⁴ L'operazione era certo fattibile per gli strettissimi contatti economici con il mondo protestante. Ad esempio Orazio Pallavicino, emissario per gli interessi finanziari della famiglia in Inghilterra, figlio di Tobia – grande asientista, banchiere papale, monopolista degli allumi – passò proprio in quegli anni al campo della protesta, per divenire poi banchiere della corte d'Inghilterra. Cfr. VITALE 1955, pp. 241-242 e BRAUDEL 1976, pp. 669-670.

²⁵ Gli Atti del Sinodo furono approvati con lettera di conferma del cardinale Filippo Boncompagni da Roma il 9 ottobre 1574. La prima edizione, *Costituzioni del Sinodo Provinciale di Genova*, fu stampata a Reggio, appresso Hercoliano Bartoli, nel 1575. La prima edizione genovese è postuma al Pallavicino: *Decreta Provincialis Synodi Genuensis*, Genuae, apud Hieronymum Bartolum, 1586. Un affresco di Luca Cambiaso celebra nel Palazzo Arcivescovile – unico superstite (cfr. nota 12) di quelli realizzati dall'artista nel palazzo – il Sinodo del 1567; si veda SUIDA MANNING, SUIDA 1958, p. 66.

I caratteri del Sinodo e dei decreti sono esaminati, nell'ambito della 'riforma vescovile' post-tridentina, in ZARDIN 1999, pp. 265-328, in particolare pp. 292-313.

²⁶ *Decreta Provincialis Synodi Genuensis*, Genuae 1586, p. 2.

²⁷ *Ivi*, p. 31.

²⁸ Si veda POSPERI 1971, pp. 303-305.

²⁹ *Decreta generalia ad exequenda Visitacionis Genuensis usum...* Mediolani 1584. Per gli Atti della visita si veda: *Liber Visitacionum et decretorum Illustrissimi et Reverendissimi D. Franciscæ Bossij Visitoris Apostolici Civitatis et Diocesis Genuae anni 1582*, ms. sec. XVI, Archivio di Stato di Genova. Stralci sono pubblicati in *Synodi Diocesanae et Provinciales editae atque ineditae...*, Genuae 1833, pp. 139-246. Nello stesso testo sono pubblicati i *Decreta*, pp. 247-499 che ebbero la prima edizione a Milano, con la lettera del prelado, Milano, 4 dicembre 1582: *Francesco Vescovo di Novara, visitatore apostolico, al Serenissimo Duce, all'Illustrissima Signoria, al Clero et Popolo di Genova*, pp. 500-539. Il contenuto dei Decreta in rapporto in rapporto alla vita religiosa genovese è esaminato in ZARDIN 1999, pp. 317-322.

³⁰ L'impostazione è tipicamente borromaica: le corrispondenze tra i *Decreta Generalia* nella parte relativa alla riforma delle chiese e dei monasteri e le *Instructiones* del Cardinal Borromeo sono numerosissime. Si può dire che i *Decreta* siano una sintesi, in certe parti, dell'opera di S. Carlo e a volte si giunge a riporti letterali.

³¹ POSPERI 1971, p. 304.

³² Il Bartocci fu arrestato a Genova su segnalazione del Santo Uffizio: nell'ottobre del 1567. Dopo un braccio di ferro tra la Repubblica e la Santa Sede fu consegnato, nel gennaio del 1568, al papa e «*per la sua impenitenza e ostinazione ... fu mandato vivo al fuoco*». Questo malgrado le richieste di clemenza della Repubblica, interessata a non turbare i rapporti con la città di Ginevra nella quale il Bartocci viveva e svolgeva la propria attività di commerciante di seta: i rappresentanti della città elvetica infatti, unitamente a quelli di Berna, minacciavano ritorsioni economiche in caso di condanni del loro correligionario; si veda a proposito della figura di Bartocci: GINZBURG 1964, pp. 547-549. Per la vicenda e per alcuni riferimenti alla presenza di tendenze protestanti in Liguria si veda ROSI 1891, pp. 555-726. Ancora ZARDIN 1999, affronta «*i contorni delle infiltrazioni protestanti*» definite «*esigue*», pp. 283-292.

³³ *Lettera del Doge e dei Governatori al Cardinale di S. Clemenze* (Giambattista Cicala), 7 settembre 1568, in ROSI 1891, p. 645.

³⁴ *Lettera... cit.*, a nota 30.

³⁵ Cfr. DONVITO 1983, p. 461. Non a caso mantenne stretti rapporti con Genova Matteo Giberti, una delle figure più rappresentative dell'evangelismo italiano: Commendatario della basilica di S. Stefano in Genova volle inviargli – le date proposte dalla critica oscillano tra il 1519 e 1523 – un'opera altamente rappresentativa come la lapidazione di Santo Stefano di Giulio Romano; si veda la scheda relativa all'opera a cura di: F. SIMONETTI, in *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria* 1980, pp. 23-31.

³⁶ SAVELLI 1984, pp. 173-216.

³⁷ DONVITO 1983, p. 460.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Si veda a proposito SCAVIZZI 1981, che esamina la controversia tra Erasmo e Alberto Pio, in particolare alle pp. 154-186.

⁴⁰ È da ricordare a questo proposito la diffusione negli anni a cavallo tra XVI e XVII secolo, nelle dimore aristocratiche genovesi, di affreschi raffiguranti *Storie di Salomone* e *Storie di Davide* con particolare riferimento alla edificazione del tempio.

⁴¹ L'azione del Bossio aveva attaccato con decisione, anche sul piano morale, la condotta di vita dell'aristocrazia locale: la critica ad una eccessiva tolleranza coinvolge da un lato i confessori troppo facili a concedere assoluzioni e predicatori esortati a non temere «*di offendere le orecchie de' peccatori*» e dall'altro lato la «*immoderata compassione*» delle autorità che porta a tollerare una rilassatezza di costumi e occasioni «*di pubblici disordini e vizi*» che toccano specie «*i più ricchi e nobili*», così come la «*libertà*» delle donne genovesi, esaltata dai visitatori stranieri, viene stigmatizzata come vizio. Analoghi toni nella predicazione, in anni vicini, del Laynez e dei gesuiti presenti a Genova; cfr. FERRARIS 2015, pp. 76-87.

⁴² Membro di una famiglia tradizionalmente legata alla corte pontificia, coinvolto nella vita delle Congregazioni romane, il Sauli fu grande ammiraglio dell'Armata Navale allestita da Sisto V per combattere i Turchi. Come nota un cronista contemporaneo, Giulio Pallavicino, nella sua *Inventione... di scriver tutte le cose accadute al li tempi suoi* (ed. a cura di E. GRENDI 1975, p. 126) il Sauli fu accolto al suo arrivo a Genova «*con poca pompa*». Nello stesso 1586 promosse la pubblicazione in Genova dei Decreti del Sinodo tenuto da Cipriano Pallavicino e nel 1588 convocava un Sinodo Diocesano gli atti del quale furono pubblicati l'anno successivo: *Sinodo Diocesano di Genova primo fatto nel tempo dell'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinal Saoli*, Genova, Girolamo Bartoli, 1589. In questa occasione venne corretta una delle carenze denunciate dal Visitatore con la pubblicazione della «*Bolla Pastorale delle feste che si hanno*

da osservare in questa città e Diocesi». Nel 1587 istituì le *Regole* per disciplinare le Confraternite – che il Bossio aveva criticato per la loro confusa situazione – sul modello della riforma introdotta a Milano dal Borromeo. Con il Sauli vennero infine meno gli impedimenti che avevano ostacolato lo stabilirsi dei Gesuiti.

⁴³ Cfr. ROGGERO 1984, pp. 48-57, con ampia documentazione. Per la vicenda della presenza carmelitana si vedano i saggi in Nicolò Doria 1996.

⁴⁴ MONTI 1914, I, pp. 59-75. La posa della prima pietra – il 1° agosto 1589 (cfr. *Inventio... cit.*, p. 238) – mette fine al travagliato periodo di stabilizzazione della Compagnia a Genova, iniziatosi nel 1550 con l'invito dell'Arcivescovo Gerolamo Sauli ai Padri perché si stabilissero a Genova e, attraverso l'opera del P. Laynez, fino agli svolgimenti finali della vicenda con gli avvenimenti, pressoché contemporanei, della fondazione della chiesa del Gesù, del Noviziato nel 1593 e della Casa Professa nel 1595. Il Collegio, attivato già nel 1553, troverà sede definitiva solo nel XVII secolo. Per la fase cinquecentesca e primo seicentesca si rimanda anche al testo di FERRARIS 2015, *passim*.

⁴⁵ Per l'insediamento dei Teatini si veda SOTTANI, *Annali Della Casa e Chiesa de' RR. Padri Chierici Regolari detti Teatini di S. Siro nella città di Genova, descritti dall'anno della sua fondazione...*, ms. sec. XVIII, Genova, Archivio di S. Siro. Già nel 1589 (PALLAVICINO, *Invenzione* p. 238) il monastero dei Teatini «maraviglioso e bellissimo» era condotto a termine; più lunghi furono i favori di radicale ristrutturazione della chiesa.

⁴⁶ ACCINELLI, *Liguria Sacra*, I, p. 224; COLMUTO ZANELLA 1976.

⁴⁷ ACCINELLI, *Liguria Sacra*, I, p. 224 e ACCINELLI, *Stato presente*, p. 194.

⁴⁸ Cfr. ACCINELLI, *Liguria Sacra*, II, pp. 83-84. Si veda anche, Lettera di Pompeo Arnolfini scritta alla Signora Lavinia Garzoni de' Carincioni, Pegli 30 dicembre 1590, pubblicata in BRACCO 1971, p. 93 e MERLI BELGRANO 1874 p. 71.

⁴⁹ SEMERIA 1843, pp. 268-269 e ACCINELLI, *Liguria Sacra*, II, pp. 86 e 91: i Chierici ministri degli infermi furono in un primo momento ospitati – tra il 1594 e 1601 – presso la chiesa di S. Maria dello Zerbino e in seguito nell'oratorio della Crocetta che fu più tardi trasformato nella chiesa di S. Croce.

⁵⁰ ACCINELLI, *Liguria Sacra*, p. 80 e SEMERIA 1843, pp. 233-235, si veda anche ACCINELLI, *Stato presente*, p. 104. I Chierici regolari minori ottennero la chiesa di S. Fede nel 1613.

⁵¹ I Barnabiti ebbero la loro prima sede nel centro antico della città, in piazza Campetto, dove officiavano la piccola chiesa di S. Paolo: cfr. LEVATI 1911, p. 10. Alessandro Sauli, vescovo di Aleria, patrio di origine genovese amico di Filippo Neri, si adoperò – anche con lasciti sulle colonne di S. Giorgio – allo stabilirsi a Genova dei suoi confratelli.

⁵² *Andrea Spinola* 1981, p. 93.

⁵³ Presente in Spagna dal 1570 si era distinto per la sua «conoscenza di cambi e ricambi ed altri contratti di mercanti». Fattosi religioso divenne consulente finanziario dell'Arcivescovo di Siviglia ed entrato nell'Ordine del Carmelo riformato, conquistata la fiducia di Teresa d'Avila, giunse presto alle più alte cariche dell'Ordine. Cfr. ROGGERO 1984, in particolare alle pp. 35-53 e Nicolò Doria 1996.

⁵⁴ Forse il Carmelitano fu uno degli artefici dell'accordo del 1577 tra il re e i banchieri genovesi e che permise alle due parti di uscire da una situazione estremamente critica. Si veda ROGGERO 1984, p. 39, con riferimenti bibliografici.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 40-44.

⁵⁶ Per tutta la vicenda della stabilizzazione dell'ordine a Genova oltre all'antica e documentata analisi del Monti si vedano i contributi pubblicati in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico* 1992 e il citato scritto di Ferraris (FERRARIS 2015). Per le vicende del Collegio, in particolare per l'edificio di Strada Balbi, *Il Palazzo dell'Università* 1988 in particolare il saggio di Colmuto e De

Negri. Uno stato degli studi sulla presenza gesuitica a Genova si trova in MAGNANI 2015, pp. 13-40.

⁵⁷ GRENDI 1965, p. 275. Il Monti (MONTI 1914, I, p. 18) cita quattro «*deputati*» che dovevano – già nel 1553 – cercare l'accordo tra la Compagnia e la Repubblica e cioè Tommaso Spinola, Francesco Cattaneo Bava, Agostino Lomellino e Stefano Raggio. Costante fu l'interessamento e l'appoggio dei Sauli che volevano i Gesuiti nella costruenda chiesa di Carignano. Il Sottani (*Annali*) ricorda come nei contrasti con i Teatini per ottenere la chiesa di S. Siro «*I signori dei quattro Alberghi, Centurione, Gentile, Pinella, Lomellino, presero a cuore le ragioni dei Gesuiti*».

⁵⁸ Cfr. nota 17.

L'opposizione del clero secolare è evidente anche nell'episodio in cui – dopo che la chiesa delle Vigne era stata affidata alla Compagnia – «*li preti della chiesa et i parrocchiani si opposero gagliardamente*» e «*si tennero le porte della chiesa chiuse*» fino all'intervento dell'autorità pontificia cfr. ACCINELLI, *Liguria Sacra*, II, pp. 68-69.

⁵⁹ Cfr. nota 55.

⁶⁰ GAVAZZA, LAMERA, MAGNANI 1990.

⁶¹ Cfr. ROGGERO 1984, pp. 41-43. Lo stretto intreccio tra famiglie aristocratiche e ordini spagnoli è ancora verificabile tra XVI e XVII secolo con i Balbi che già nel 1591 accolgono nel monastero di S. Gerolamo del Roso, di loro proprietà, un gruppo di monache carmelitane giunte a Genova per stabilirvi una loro fondazione; quello stesso sito, nel secolo successivo, sarà ceduto ai Gesuiti che – in particolare per l'intervento di padre Paolo Balbi – sceglieranno il luogo come sede del proprio collegio. Si veda anche Nicolò Doria 1996.

⁶² SOPRANI 1674, p. 48. La lettura dei problemi della produzione sacra del Cambiaso in rapporto all'ambiente religioso in cui opera è stata affrontata in più occasioni, a partire da MAGNANI 1978, pp. 87-94, poi nella monografia *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial* 1995, in particolare pp. 187-251 e nel catalogo della mostra *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo* 2007 (L. MAGNANI, *Luca Cambiaso: idea, pratica, ideologia*, in particolare pp. 49-59).

⁶³ Per l'esperienza aggiornata di Castello si veda, BOCCARDO, DI FABIO 2007, pp. 85-111. Oltre ai testi citati in nota 62, per i rapporti del Cambiaso e del Castello con l'ambiente romano si veda CALI 1980, in particolare pp. 169-181.

⁶⁴ La vicenda e i caratteri decorativi della cappella sono affrontati in MAGNANI 2000, pp. 120-137.

⁶⁵ Il contratto tra il Lercaro e il Castello è del 21 novembre 1564 (ASGe, notaio Cibo Peirano, f. 6), mentre l'iscrizione dedicatoria, considerabile come termine di conclusione dell'intero ciclo, è datata al 1569, due anni dopo la partenza del Castello per la Spagna. Oltre il testo citato a nota 64, si veda SUIDA MANNING, SUIDA 1958, pp. 33-35 per l'intervento del Cambiaso e ROSSO DEL BRENNIA 1976, pp. 386-387 che riporta integralmente il testo del contratto tra il Lercaro e il Bergamasco.

⁶⁶ Per l'opera commissionata da Taddeo Spinola cfr. BOCCARDO, DI FABIO 2007, pp. 101-102. La tela è oggi conservata presso il monastero delle Monache Agostiniane di Capo S. Chiara a Genova.

⁶⁷ *Ivi*, p. 381 e p. 385. La chiesa di S. Sebastiano fu edificata a spese dello Stato per voto pubblico «*per avere il Signore ad intercessione di esso santo liberata la città dalla peste l'anno 1430*», ACCINELLI, *Liguria Sacra*, II, p. 68. Sul convento di San Sebastiano si veda GAVAZZA, MAGNANI 2011, in particolare la scheda di B. DE MARCO, dedicata al complesso delle Agostiniane, pp. 125-135. Per la tela si veda il recente contributo SANGUINETI 2018, con bibliografia precedente.

⁶⁸ Sono certi già precedenti contatti con la Spagna cfr. ROSSO DEL BRENNIA 1976, p. 382, che cita i documenti relativi all'attività spagnola. Giovanni Battista Castello è in Spagna dal 1566, probabilmente al servizio di Álvaro de Bazán, altra figura vicina al sovrano: l'architetto era stato assunto per i cantieri reali alla morte di Juan Bautista de Toledo e nominato pittore e architetto di Filippo II il 5 settembre 1567.

Si veda da ultimo LÓPEZ TORRIJOS 2009, pp. 126-131.

⁶⁹ La Cali (CALI 1980, p. 179) cita a proposito dell'affresco dell'*Assunta* in S. Lorenzo l'analogo soggetto eseguito da Daniele da Volterra a Trinità dei Monti. La Rosso Del Brenna (ROSSO DEL BRENNNA 1976, p. 444) aveva individuato sulla scia del Venturi e della Caraceni «la tematica correggesca dell'affresco absidale con precise citazioni dalla chiesa di S. Giovanni di Parma». L'impostazione della scena con lo spazio architettonico finto in pittura o in stucco che si oppone al completo spiegamento delle figure nell'Assunzione, alcuni atteggiamenti delle figure stesse, mi portano a trovare riscontri anche nell'affresco tratto dai cartoni di Giuliano Romano per l'abside del duomo di Verona, cfr. GOMBRICH 1984, p. 55, fig. 36.

⁷⁰ PROFUMO MULLER 1974, p. 76.

⁷¹ La *Fede* fu eseguita da Battista Perolli, la *Speranza* e la *Carità* del Valsoldo e la *Prudenza* dal Cambiaso stesso cfr. ALIZERI 1875, pp. 14-15.

⁷² Cfr. MAGNANI 1978, pp. 87-94.

⁷³ L'opera, conservata nella sacrestia del duomo di S. Lorenzo, è già citata da SOPRANI 1674, p. 47 che la indica come *Corpus Domini*. Il riferimento più immediato è alla diffusa «espressione della devotio moderna» rappresentata dal *De imitatione Christi* di Tommaso da Kempis. Proprio la figura del Cristo che versa il sangue nel calice è spesso posta a significativo frontespizio dell'opera, cfr. CALI 1980, pp. 134-135. Per il dipinto di Cambiaso, letto nella ampia produzione dedicata alla tematica del Sangue di Cristo, cfr. STAGNO 2009, pp. 13-36, in particolare pp. 26-27.

⁷⁴ «Luca Cangiasso, che fu felicissimo nelle invenzioni per esprimere le morti di quanti martiri sono nel cielo, le quali andava rappresentando in quel tempo con meraviglia di ciascuno et estrema contentezza di quel gran re» LOMAZZO 1590 (ed. consultata a cura di R. P. CIARDI, 1973, pp. 360-361). LÓPEZ TORRIJOS 1987; MAGNANI 1995, CHECA CREMADES 2002, pp. 89-107, MAGNANI 2002, pp. 109-125. Per la rilettura dell'insieme della committenza escurialense e per la sua storica valutazione cfr. MAGNANI 2018.

⁷⁵ Nuova risulta la diffusione del tema ma non il culto che aveva a Genova lontane radici: ne è prova l'esistenza di una confraternita dedicata all'Immacolata dal 1312 presso la chiesa di S. Francesco di Castelletto; cfr. GRENDI 1965, p. 306. Già Antonio Semino – se si conferma l'attribuzione di Suida e di Rotondi – diede, prima della metà del secolo XVI, una interessante versione figurativa del tema dell'Immacolata in una tavola conservata nella sacrestia del santuario di N.S. del Monte, riunendo i temi dell'Immacolata e della genealogia regale della Vergine raffigurata nell'albero di Jesse. A detta del Soprani (SOPRANI 1674, p. 116) Bernardo Castello, prima del 1575, avrebbe dipinto un quadro di questo soggetto per la chiesa delle monache di N.S. delle Grazie, identificabile forse con quella poi in S. Maria in Passione qui riprodotto. Ancora al Castello va riferita una tela con la Vergine e i suoi attributi nella chiesa di N.S. dell'Orto a Chiavari. La pala di Andrea Semino per la chiesa di Banchi è databile anteriormente al 1588, data di pagamento dell'opera stessa. Una simile iconografia si registra nell'*Immacolata* della chiesa di N.S. degli Angeli di Voltri, riferibile ancora a scuola genovese della fine del secolo XVI. La Vergine, posta frontalmente, al centro della scena, tra i simboli delle litanie lauretane, caratterizzava la struttura della tela dipinta ancora da Bernardo Castello per l'altare giuspatronato dei De Franchi nella chiesa di S. Francesco d'Albaro, irrimediabilmente compromesso da pesantissimi rifacimenti. Si tratta di una immagine devota, condotta con preciso conformismo, che ebbe molto successo, incisa nel 1603 dallo Schiaminossi (cfr. *Le dessin a Genes du XVI au XVII siècle* 1985, p. 51). La medesima impostazione a figura centrale è ripresa nel dipinto riferito al Paggi nella chiesa della concezione dei Padri Capuccini. Ancora lo stesso schema, per limitarci agli inizi del secolo XVII, si ritroverà nella tela di Sinibaldo Scorza datata 1617 dipinta per l'oratorio di S. Giovanni Battista a Voltaggio (Alessandria). Laura Stagno ha indagato in seguito la tematica immacolista a Genova nel XVI secolo: STAGNO 2008, pp. 303-326. Per lo sviluppo della tematica tra Seicento e Settecento cfr. MAGNANI 2008 pp. 327-362 e per una prima individuazione sul territorio ligure, LEONARDI, PRIARONE 2008, pp. 363-379.

⁷⁶ La controversia vedeva schierati su versanti opposti Bernardo Castello, con le maestranze locali, e

il Paggi: motivo del contendere la soggezione o meno degli artisti ai Capitoli dell'Arte dei Pittori e Doratori, in concreto il tentativo di difesa corporativa degli interessi delle maestranze locali attraverso le norme che sancivano «*quando ad un pittore soprabbondante fossero le commissioni dovesse distribuirle a' Pittori disoccupati*», l'obbligo per esercitare la pittura di «*avere servito di garzone a qualche Maestro*», e che le opere dipinte fuori città per esservi introdotte dovessero essere sottoposte al giudizio dell'Arte «*sempre però pagandone dazio a' Consoli*» cfr. SOPRANI, RATTI 1768, I, p. 125. L'intervento del Paggi e del fratello Girolamo alzava il livello del contendere inserendo la vicenda nella disputa, così vivace in tutto il '500, sulla «nobiltà dell'Arte», con la rivendicazione del ruolo della pittura tra le arti liberali e non tra le meccaniche.

⁷⁷ GORSE 1981, p. 134.

⁷⁸ *Lettera di Giovan Andrea Doria a Donna Costanza Doria*, 18 giugno 1591, riportata in SALVI 1966, p. 122; STAGNO 2018a, p. 298.

⁷⁹ *Testamento di Giovan Andrea Doria*, Codicillo, 23 gennaio 1606, cfr. BRACCO 1960, p. 193. Per Giovanni Andrea Doria cfr. STAGNO 2018a.

⁸⁰ *Lettera di Carlo Borromeo a Camilla Borromeo Gonzaga*, 5 luglio 1578, cfr. BRACCO 1971, p. 36. I contatti con il Borromeo furono mantenuti dalla coppia di aristocratici genovesi, tanto più che due loro figli – Vittoria e Andrea II – sposarono due nipoti di S. Carlo, Don Ferrante Gonzaga e Giovanna Colonna.

⁸¹ *Lettera di Pompeo Arnolfini*, in BRACCO 1971, pp. 83-112. Alla morte di Zenobia seguì una sorta di privata beatificazione per la sua «*vita esemplare, religiosa, e cristianissima*» tanto che circolò un opuscolo a stampa che trattava «*della sua vita santa*». Si veda *Relazione dell'Infermità e morte dell'Eccell.ma Signora Donna Zenobia Doria*, Genova 1591 (Roma, Archivio Doria Pamphilj, 93/76 bis). Il testo fu ristampato a Verona nel 1598.

⁸² Al 1591 risale l'*instrumento* notarile per la fabbrica della chiesa e del convento di S. Maria delle Grazie a Pegli non lontano dalla villa acquistata dai Centurione (Roma, Archivio Doria Pamphilj, 76/13.1), mentre l'epigrafe posta sull'ingresso della chiesa reca la data 1592. Fu officiata inizialmente dai Trinitari, per essere poi affidata agli Agostiniani. I Trinitari furono invece definitivamente alloggiati nella chiesa e convento di S. Benedetto accanto alla villa di Fassolo, ristrutturata dal Doria nel 1592 (Roma, Archivio Doria Pamphilj, 64/70 e 71). La prima chiesa con relativo convento edificata nel feudo di Loano e dedicata alla Vergine della Misericordia fu portata a termine nel 1581, ma una nuova costruzione in sostituzione della prima fu iniziata nel 1588 e conclusa nel 1596; questo edificio fu affidato ai padri Agostiniani mentre i Minimi avevano officiato per breve tempo la prima chiesa (Roma, Archivio Doria Pamphilj, 65/59) e BRACCO 1971, pp. 72-78. Per l'attivismo dorianesimo a Loano si vedano i contributi in *Giovanni Andrea Doria e Loano* 1999, in particolare BORGHESI 1999, pp. 7-36, STAGNO 1999, pp. 37-59 e BOGGERO 1999, pp. 61-75. Si può vedere infine: STAGNO, MAGNANI 2017. Per Loano, inoltre: STAGNO 2018a.

⁸³ *Lettera di Carlo Borromeo a Giovan Andrea Doria*, 8 giugno 1581, citata in BRACCO 1971, p. 72; cfr. Roma, Archivio Doria Pamphilj, 65/59. Per i rapporti del Borromeo con la Repubblica si veda anche BIADRA 1985.

⁸⁴ «*La Beata Vergine inginocchiata davanti a Gesù Cristo salvator nostro, attorniato da molt'angeli che portavano tutti i misteri della sua santissima e durissima passione in atto di domandarli misericordia per i miseri mortali et per quelle povere anime che sono tuttavia travagliate nelle pene del purgatorio, rappresentate nell'istessa Ancona*» (cfr. *Lettera di Pompeo Arnolfini ... cit.*).

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ MERLI, BELGRANO 1874, p. 55. Cfr. MAGNANI 2018.

⁸⁷ Si vedano in particolare dei fratelli Cesare ed Alessandro Semino il *Battesimo di Cristo* nella chiesa

della Misericordia di Loano, pagato nel 1590 e *Giovanni Andrea Doria con la moglie Zenobia del Carretto con i Santi protettori in adorazione della SS. Trinità*, opera per la quale il saldo del pagamento è documentato al 1592. Per le grandi statue in stucco dello Sparzo nella chiesa di Loano – i *Quattro Evangelisti, Arcangelo Michele, la Vergine Annunziata* – nell'Archivio Doria il pagamento è annotato in *Filza Mandati*, agosto 1590; cfr. MERLI, BELGRANO 1874, pp. 72 e 75 e BRACCO 1971, p. 78.

⁸⁸ Il Brandimarte dipinse per le chiese dei Doria, le due tele di Loano con la *Natività e Assunzione*, datate 1590, e le quattro tele per gli sportelli dell'organo in S. Benedetto a Genova, con *S. Cecilia, David, e due Apostoli*. Si veda ROTONDI TERMINIELLO 1970, pp. 139 e ss. e I. BELLI BARSALI, *Brandimarte Benedetto*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*. L'Arnolfini, letterato e segretario alla «corte» del Doria (si veda STAGNO 2018a, cap. 1.2.), doveva essere ritenuto un esperto di pittura se nel 189 591 veniva richiesto dai protettori del Banco di S. Giorgio un suo parere circa gli affreschi della facciata del Palazzo; cfr. MAGNANI 1984, pp. 201-203.

⁸⁹ Quando ancora era sottoposto al confino, accettando l'asilo offerto dal Principe Doria nel palazzo di Fassolo, tra l'ottobre del 1590 e il febbraio del 1591, il Paggi eseguì la tela per la chiesa di Loano con il *Martirio di S. Andrea*, alla quale lavorava nel dicembre del 1590, mentre, tornato a Firenze, di là inviò la pala per S. Maria delle Grazie a Pegli, per la quale venne pagato nel 1592; cfr. BRACCO 1960, p. 178 e 1971, p. 78. Per l'attività di Paggi, oltre agli studi di Lukehart, si veda CAROFALO 2014, pp. 187-198.

⁹⁰ LOMAZZO, *Idea... cit.*, in CIARDI 1973, I, p. 276 e *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1585 in CIARDI 1975, II, p. 20. Il Soprani (SOPRANI 1647, p. 152) ricorda anche alcune «Rime» del Paggi e il saggio *Diffinitione e Divisione della Pittura*, stampato da Pavoni a Genova nel 1607. Si veda anche: FRASCAROLO 2013; MONTANARI 2015.

⁹¹ Nel 1583 ottenne la carica di Ammiraglio di Spagna nel mare Mediterraneo. Ebbe il titolo di Cavaliere di S. Jago. Le tappe della carriera politica del Doria trovano riscontro nello sviluppo della sua committenza religiosa che concorre a fornire una immagine confacente al ruolo raggiunto. Per Giovanni Andrea Doria: STAGNO 2018a.

⁹² La devozione alla Trinità oltre ad essere collegata direttamente all'Ordine accolto da Zenobia prima a Pegli e poi a Fassolo, è tipica forma di pietà aristocratica, diffusa nelle corti filo-spagnole. Carlo V aveva commissionato a Tiziano la grande *Adorazione della Trinità* che aveva fatto trasportare a Juste e che in seguito fu collocata all'Escorial; nella chiesa di S. Lorenzo all'Escorial negli anni di Filippo II la realizzazione della grande scena con la *Gloria dei beati e la S. Trinità* venne affidata a Luca Cambiaso. Similmente, alla corte dei Gonzaga, con i quali i Doria erano imparentati, un artista di levatura ben diversa dei modestissimi Semino, Pietro Paolo Rubens, eseguì la grande *Adorazione della Trinità* con l'apparizione del mistero divino contemplato dalla famiglia al completo.

⁹³ Cfr. le note nn. 83 e 85. Per il Paggi il Soprani cita i rapporti con Domenico Ginnasio nunzio in Spagna e fa notare come le opere colà inviate nel 1600 venissero apprezzate a corte; cfr. SOPRANI, RATTI 1768, I, pp. 127-129.

⁹⁴ Cfr. CARACENI POLEGGI 1970, p. 310: la presenza dei due fratelli Semino sarebbe segnalata in Spagna nei primi anni del '600, in immediata successione quindi con la loro attività per Giovanni Andrea Doria. Cfr. STAGNO 2018a.

⁹⁵ Oltre agli artisti citati si consideri la lunga attività spagnola del Tavarone, impiegato da Giovanni Andrea Doria nella villa di Pegli dopo il ritorno in patria.

⁹⁶ ASGe, Archivio delle compere di S. Giorgio, Passaggi franchi: «*Han venido de Milan dies caxas con figuras de bronzos... 6 de marzo 1589*»; «*Vniieron de Milan para servitio de la Casa Real y el monasterio de San Lorenzo el real las cosas infrascritas. Primeramente seys *** con adornamentos de estuque y bronce para las figuras del Retarlo del Escorial... a XIX di settembre MDLXXXVIII*»; «*Per servitio del monasterio de St. Lorenco el real del rey mi S. or *** Espana las cosas siguientes qui an venido de Milan. Dos figuras grandes de Nostra S.ra y St. J(uan), algunos crusifixos piquenos de bronzi. Un crusifixos grande de leno desmembrado...*

diversos quadros... a XX de ottobre MDLXXXVIII...».

⁹⁷ La scelta orientata a privilegiare insediamenti di Ordini religiosi è proseguita dagli eredi di Giovanni Andrea: nel 1612-13 viene condotto a termine, con l'edificazione del convento, il complesso per i Carmelitani Scalzi a Loano, committenti Andrea Doria II con la moglie Giovanna Colonna (Roma, Archivio Doria Pamphilj, 76/34.14); la chiesa, dedicata alla Vergine del Carmelo era stata edificata da Giovanni Andrea nel 1603. Lo stesso Andrea Doria II si impegna nella costruzione della chiesa e del convento dedicati alla Vergine del Soccorso a Pietra per i Francescani riformati, anche questa iniziata dal padre, Giovanni Andrea (Roma, Archivio Doria Pamphilj, 64/88.2) e, ancora con la moglie Giovanna Colonna crea un insediamento per i Minimi a Capo S. Spirito (Roma, Archivio Doria Pamphilj, 64/72-74, 77/22.a). Nel 1612 viene condotto a compimento il monastero dello Spirito Santo a Genova, iniziato nel 1603 ancora da Giovanni Andrea Doria (Roma, Archivio Doria Pamphilj, 64/76). Sono evidenziati, ancora dai documenti dell'Archivio Doria, una serie di interventi in chiese parrocchiali e cappelle dei feudi doriani condotti in particolare da Giovanni Andrea. È ancora da ricordare, tra i figli di Giovanni Andrea, Giannettino, che divenne nel 1609 Arcivescovo di Palermo e, riformatore della chiesa locale, proclamò, tra l'altro, la Vergine Immacolata patrona della città. Il Passignano eseguì una tela per la chiesa dei Carmelitani a Loano, il *Martirio di S. Andrea*; l'altra pala per il Carmelo, con la *Predica del Battista*, precedentemente attribuitagli, è invece opera di un altro artista di matrice fiorentina. A queste, sempre nella stessa direzione di scelte si aggiunge il *S. Carlo Borromeo* del Vanni commissionato dalla nipote di S. Carlo, Giovanna moglie di Andrea Doria II. L'intervento per i Doria a Loano è ora indagato in *Monte Carmelo di Loano* 2017, in particolare per i temi sopra esposti Cfr. STAGNO, MAGNANI 2017.

⁹⁸ Già all'apertura della crisi tra nobili vecchi e nuovi il Senarega era uno dei 'leaders' di questa fazione, occupando la carica di segretario della Repubblica «una posizione che assicurava larghe possibilità di intervento in tutta l'attività di governo» COSTANTINI 1978, p. 103. Per la figura del Senarega si veda anche LEVATI 1930, I, pp. 238-250; 1975, p. 186.

⁹⁹ Come riporta EMILIANI 1975: «Il 6 novembre 1587 Ettore Spinola rivolge preghiera a Francesco Maria II perché voglia comandare al Barocci di accettare una commissione che un senatore genovese, Matteo Senarega, intende indirizzargli». La lettera dello Spinola sottolinea l'importanza della commissione per la cappella «accìo non resti imperfetta» rispetto a quella posta a capo della navata opposta «dipinta per mano di Luca Cambiaso ultimamente morto in Spagna al servizio di S. Maestà». La decorazione della cappella era completata dalle statue in marmo opera di Pietro Francavilla, discepolo del Giambologna, il prestigioso artista che aveva realizzato i bronzi per la cappella Grimaldi in S. Francesco di Castelletto. Anche in questo senso in continuità con l'intervento del Giambologna la cappella Senarega si qualifica come uno dei pochi ma notevoli 'punti emergenti' della committenza religiosa genovese del secondo cinquecento. La cappella nel suo insieme architettonico decorativo è analizzata in SOMMARIVA 2000, pp. 178-183. Il dipinto di Barocci, la sua committenza e il significato della presenza a Genova, sia come indicatore di qualità per la committenza – ponendo l'arrivo della tela per la cappella Senarega come esempio e come stimolo per dotare di una «ancona di pittura bellissima» la erigenda chiesa dei gesuiti da parte dei Pallavicini – sia come punto di riferimento per la scelta di artisti e per gli stessi artisti attivi successivamente è esaminato in MAGNANI 2009a, pp. 172-183.

¹⁰⁰ SOPRANI 1667, p. 211.

¹⁰¹ Cfr. EMILIANI 1975, p. 186. Al di là del grosso compenso pattuito anche l'impegno dell'artista a realizzare il dipinto nel momento in cui – ormai rifugiato da anni nella «clausura urbinata» – non riesce a inviare «neppure un'opera di sua mano» a Milano, seppur sollecitato da importanti commesse, è un fatto certo significativo.

¹⁰² La lettera è pubblicata nella vita del Barocci dal Bellori che sottolinea la 'dottrina' del Senarega (BELLORI 1672, pp. 226-227) ed è riportata in seguito dal Bottari (*Raccolta di lettere* 1759, III, p. 260) e dal Ratti (pp. 424-425). Cfr. anche MAGNANI 2009a, p. 174.

¹⁰³ PALEOTTI 1582, libro I, capitolo 22.

¹⁰⁴ *Lettera... cit.*, in BELLORI 1674, p. 226.

¹⁰⁵ P. CANISIUS, *Commentariorum de Verbi Dei corruptelis... tomi duo...*, ed. consultata, Parisiis apud Nicolaum Nivellum, tomo II, 1584, p. 763 e J. MOLANUS, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusos...*, ed. consultata Lugduni 1619, p. 491-492.

¹⁰⁶ Cfr. nota n. 99.

¹⁰⁷ Cfr. nota n. 101.

¹⁰⁸ Cfr. nota n. 99.

¹⁰⁹ Cfr. P. G. BACCI, *Vita di S. Filippo Neri*, Roma 1622, citato in EMILIANI 1975, p. 149.

¹¹⁰ LEVATI 1930, p. 243.

¹¹¹ Cfr. PARODI 1901, 3-4, pp. 108-125 e LEVATI 1930, p. 248.

¹¹² Il Senarega fu inviato a Roma nel 1594 a trattare con il papa, come ambasciatore straordinario, circa le questioni giurisdizionali sorte tra l'arcivescovo Alessandro Centurione e la Repubblica a proposito della controversia per il seggio del Doge in cattedrale e questioni di competenza controversa tra il foro civile e quello ecclesiastico: cfr. SEMERIA 1843, pp. 212-214 e F. M. ACCINELLI, *ms., cit.*, p. 84.

Nel dicembre del 1595 il Senarega fu eletto Doge; Alessandro Centurione, che aveva rinunciato all'arcivescovato, fu sostituito da Matteo Rivarola, nominato il 10 marzo 1596.

¹¹³ Per il riferimento ad Antonio Antoniano cfr. SOPRANI 1674, pp. 424-425. Il Calzini (1910, pp. 12-13) corregge l'errore del Soprani ipotizzando la presenza a Genova di Antonio Viviani, discepolo, questo sì noto, del Barocci; cfr. anche COSTAMAGNA 1973-74, pp. 302-303.

¹¹⁴ Distrutta l'antica chiesa di S. Tommaso, delle due tele, la più grande, raffigurante S. Tommaso che riconosce il Cristo, e che decorava l'altar maggiore, risulta perduta – le ultime notizie le fornisce l'Alizeri nel 1875 che la vede ancora in loco – mentre la seconda, considerata anche dagli scritti più recenti come perduta, trovò posto nella nuova chiesa dedicata a S. Tommaso edificata all'inizio di questo secolo. Per il dipinto di Viviano si veda MAGNANI 2009a, p. 176.

¹¹⁵ GALASSI 1981-82, pp. 95-128.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 97.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 99. Delle tele tradizionalmente attribuite al Lomi e che erano presenti in antico in S. Siro la Galassi cita come certamente dipinte per i padri Teatini solo *Eraclio che sale al Calvario* – oggi in Arcivescovado – mentre pone dubbi sulla collocazione originale della *Natività del Battista* e sull'attribuzione all'artista pisano della *Visitazione*.

¹¹⁸ Un «*Inventario*» stilato nell'anno 1605 (Genova, Archivio Convento S. Anna, pubblicato in ROGGERO 1984, pp. 247-248) permette di ricostruire la dotazione della chiesa nei primi del secolo XVII. Accanto a numerose opere di Fra' Giovanni della Misericordia, eremita italiano entrato tra i primi nell'Ordine Teresiano e che aveva frequentato lo studio di Sanchez Coello, vengono citate numerose tele riferite al Lomi, oltre a quelle ancora oggi presenti nella Chiesa. Per la chiesa di N.S. del Carmine dei Calzati dipinse la tela raffigurante il *Giudizio*.

¹¹⁹ Il Pinelli fu nominato nel 1586 protettore dell'Ordine Carmelitano, cfr. ROGGERO 1984, in particolare pp. 78-79.

¹²⁰ Cfr. GALASSI 1981-1982, pp. 103 e 105-106.

¹²¹ LOMAZZO 1584, in CIARDI 1975, II, pp. 146-147.

¹²² ZERI 1957, pp. 103-104.

¹²³ SCAVIZZI 1959.

¹²⁴ DE MAIO 1983, p. 43.

¹²⁵ Per il Gesù il Passignano eseguì una tela rappresentante il *Battesimo di Cristo* e per la chiesa di N. S. del Carmine a Genova *La vestizione del beato Nuño Alvarez di Portogallo*, si è già accennato alla tela con il *Martirio di S. Andrea* per la chiesa doriana del Carmelo di Loano.

¹²⁶ Le Compagnie del S. Sacramento, già nel 1582, erano, secondo il Bossio, ben undici nel solo territorio cittadino. Saranno poi, in particolare i Gesuiti, ad estendere la pratica eucaristica divenuto simbolo della spiritualità cattolica, dapprima attraverso le Compagnie di Comunicanti e in seguito con l'istituzione delle Comunioni Generali, con pieno successo, se nella missione del 1617 si ottenne una partecipazione all'Eucarestia di 40.000 genovesi cfr. GRENDI 1965, pp. 270 e 278.

¹²⁷ La tela è oggi conservata nell'Albergo dei Poveri. Il Ratti (SOPRANI, RATTI 1768, I, p. 132) riferisce di un dipinto analogo soggetto per S. Francesco di Castelletto. L'opera firmata reca la data di cui si leggono chiaramente le prime cifre MDC. Si tratta comunque anche in questo caso di un'opera matura riferibile al secondo o terzo decennio del secolo.

¹²⁸ «*Die' moto a questa fondazione il voto fatto dalla Repubblica sino al 1580 per la liberazione della città dalla peste*» cfr. ACCINELLI, pp. 82-83 che indica il 1592 come data iniziale di costruzione della chiesa, terminata nel 1596, ma «*accreciuta negli anni seguenti*» e consacrata nell'anno 1620. Il termine ultimo del 1620 permette di postdatare agli inizi del secolo le opere del Castello che la critica riferisce tradizionalmente agli anni '90 del XVI secolo.

¹²⁹ Nella *Vestizione di S. Chiara* che si può identificare con tutta probabilità nella pala, oggi, in S. Maria degli Angeli a Genova-Voltri, la semplificazione dell'impianto è ottenuta con una assoluta simmetria. La scena si inserisce nello spazio reale in cui è collocata la tela, l'altare su cui è posta si identifica con l'altare dipinto, mentre quasi separato dalla fissità degli altri elementi risulta il brano della realistica figura femminile accanto alla balaustra che soppesa i gioielli depositi dalla santa. Nella severa *Crocifissione* l'autore sintetizza il fatto isolando le tre figure su fondo scuro, una rappresentazione essenziale, assolutamente consona all'iconografia post-tridentina.

¹³⁰ Cfr. *Progetti di lavoro di Roberto Longhi* 1979, p. 14. Già il Longhi esprimeva la necessità di leggere l'opera di Bernardo Castello nell'ottica di una produzione sensibile alle esigenze della chiesa della Controriforma. Si vedano le sue annotazioni a proposito (pp. 12-14).

¹³¹ Il riferimento a Giulio Romano è presente nel riuscito *Martirio di S. Pietro domenicano* in S. Maria di Castello del 1597, nella struttura bipartita orizzontalmente del quadro, nella stesura del paesaggio e nella salda impostazione della figura del carnefice; un riferimento che si rende palese nel *Martirio di S. Stefano* del Museo Diocesano di Palermo datato 1619.

¹³² L'opera era stata precedentemente attribuita a Valerio Castello e a Domenico Fiasella. Per l'analisi della vicenda e delle opere di Bernardo Castello si veda ERBENTRAUT 1989.

¹³³ Cfr. BRUGNOLI 1957, pp. 255-265.

¹³⁴ BIAVATI 1978.

¹³⁵ GRENDI 1965, p. 278.

¹³⁶ Direttamente dal padre Marcello Pallavicino fu commissionata la tela della *Circoncisione* realizzata dal Rubens nel 1605, mentre la tela con *Miracoli di S. Ignazio*, richiesta al Rubens da Nicola Pallavicino, fratello di Marcello, giunse a Genova nel 1620 cfr. *Rubens e Genova* 1978, in particolare le schede dei dipinti in questione a cura di G. FRABETTI, pp. 221-237; *Letà di Rubens* 2004. Il 2 dicembre 1617 risulta pagata l'ancona raffigurante l'Assunzione della Vergine «*fatta fare in Bologna da Guido Reni*», commissionata da Agostino Durazzo cfr. PUNCUH 1981, p. 14.

¹³⁷ Cfr. GAVAZZA 1974, pp. 113-131.

¹³⁸ Cfr. FRABETTI, in *Rubens e Genova* 1978, p. 225.

¹³⁹ La reazione della Repubblica ottenne l'esito di ridimensionare notevolmente la portata delle disposizioni del Visitatore. Si veda ASGe, Giunta di giurisdizione, filza 119, *Copia di lettera scritta dal Cardinal Maffei all'Arcivescovo circa la visita, 29 marzo 1583 e Copia di lettera scritta da Roma all'Illustrissimo Mons. Antonio Sauli sopra il fatto della visita, 8 aprile 1583*: «In alcune cose si leveranno le censure, in alcune altre si sospenderanno et si rimetteranno all'arbitrio dell'Arcivescovo perché à levarla à fatto dice sua Santità che sarebbe assicurare l'inosservanza di tutti gli ordini del Visitatore». Il papa diede disposizione al Cardinal Maffei di rivedere le ordinazioni e questi, in buona parte, «rimise all'Arcivescovo levar le censure intimate dal Bossio...» ACCINELLI, *ms. cit.*, p. 73. Si veda in particolare ASGe, Giunta di giurisdizione, filza 119, «Moderationi sopra alcuni decreti di Mons. Ill.mo Di Novara Visitatore Apostolico in Genova, fatte da Mons. Giuseppe Mascardi per commissione dettati da Mons. Ill.mo Cardinal Maffeo». Il risultato fu una revisione totale delle disposizioni stesse. L'indicazione della filza è data in GRENDI 1965, p. 261.

¹⁴⁰ Cfr. ACCINELLI, *Liguria Sacra*, II, p. 74. All'anno 1585 nota come «mandarono i Genovesi al nuovo papa (Sisto V) quattro ambasciatori di obbedienza con ordine di procurare la conferma de' Privileggi alla Repubblica, e la riforma del S. Officio conforme all'Inquisizione di Venezia...».

¹⁴¹ Analoga resistenza è operata nel campo delle Confraternite cfr. GRENDI 1965, pp. 294-295 che esamina il fallimento dell'operazione controriformistica nei loro confronti, azione alla quale si oppone l'uso «politico» di queste da parte del potere laico.

¹⁴² Cfr. nota n. 136.

¹⁴³ ASGe, Giunta di giurisdizione, filza 119, in particolare la *Prima informazione mandata in Roma*: immediatamente successiva alla venuta del Bossio, vi si ripercorre la storia delle istituzioni caritative genovesi e si affronta il problema del controllo dei monasteri femminili e delle confraternite. La conclusione perentoria è che «per alcun tempo non si è inteso che intorno all'amministrazione delli sudetti hospitali Uffij de' poveri, di misericordia, di monache, et compagnie, vi sia intromessa l'autorità di persona alcuna ecclesiastica, né per modo di visita, né sotto altro pretesto ...».

¹⁴⁴ Si veda il saggio di SAVELLI 1984, pp. 172-216. Successivamente analizza il tema ZARDIN 1999, pp. 265-279. Nel quadro di un rinnovato mecenatismo nei confronti dei Conservatori, dedicati alle «donne penitenti» o agli orfani operava ad esempio il Conservatorio delle Interiane fondato da Paolo Battista Interiano nel 1609, cfr. SEMERIA 1843, pp. 283-284; il «Reclusorio o Ridotto delle donne Penitenti» fu istituito nell'anno 1603 cfr. ACCINELLI, *Liguria Sacra*, II, p. 97.

¹⁴⁵ Cfr. nota n. 140. Per un quadro generale della situazione dell'organizzazione dell'esperienza religiosa prima del Concilio cfr. MACCHIAVELLO 1999, pp. 249-260 e per l'epoca tridentina, ZARDIN 1999, pp. 311-313; infine si veda PAOLOCCI 2011, pp.45-62.

¹⁴⁶ *Ordinationi pertinenti alle monache della città et diocesi di Genova, fatte dal molto illustre et reverendissimo monsignor Francesco Bossi*, Genova, 1582.

¹⁴⁷ ACCINELLI, *Liguria Sacra*, II, p. 74.

¹⁴⁸ Nata nel 1587, Virginia Centurione Bracelli fondò il movimento caritativo delle «Cento Dame», per le quali, nel 1634, stabilì le regole, e in seguito una serie di istituti assistenziali dedicati a N. S. del Rifugio: per le Brignoline si veda la scheda a cura di B. DE MARCO e P. MARTINI, in GAVAZZA, MAGNANI 2011, pp. 357-371, con bibliografia precedente. Per la figura della Bracelli: ROMANELLI 1992.

¹⁴⁹ La Beata Maria Vittoria Fornari Strata fu tipico esempio di vocazione «adulta». La sua Istituzione fu approvata da papa Clemente VII nel 1604 e godé dell'appoggio di Stefano Centurione – padre del doge Agostino – anch'egli ordinato sacerdote a 58 anni dopo la morte della moglie e di Marcantonio Doria. Per la vita della Beata e la fondazione dell'Ordine cfr. SPINOLA 1649. Una analisi completa della vicenda e della spiritualità dell'ordine è stata affrontata da FONTANA 2008. Per il patrimonio artistico e per la modalità del rapporto delle religiose con l'immagine cfr. MAGNANI 2011b in particolare pp. 35-40.

¹⁵⁰ Secondo l'Accinelli (*Liguria Sacra*, II, p. 85), il Conservatorio delle Medee fu istituito nel 1594 e il

Senato nel 1605 «*vi stabilì un protettore sotto la direzione de Padri Gesuiti*».

¹⁵¹ GAVAZZA 2011, pp. 7-30.

¹⁵² *Descrizione della città di Genova* 1969, p. 124: entrambi i conventi sono stati distrutti in questo secolo; cfr. le schede a cura di B. DE MARCO e P. MARTINI, in GAVAZZA, MAGNANI 2011, pp. 341-351.

¹⁵³ Devo alla cortesia del compianto mons. Francesco Repetto un interessante documento, conservato presso il convento delle madri Turchine a San Cipriano, che riproduco in ampia parte: in esso – una memoria delle monache Turchine riferibile al XVII secolo – si conferma che Marcantonio Doria fu il patrono della chiesa del monastero detto «*delle Turchine di sopra*» che egli stesso volle dedicato all'Incarnazione «*volendo insinuare alle Monache ... che non solo devono onorare e servire la Vergine esaltata a sì grande dignità di essere Madre di Dio*» come appare nell'intitolazione all'Annunziata proprio dell'Ordine, ma anche «*tenere compagnia all'Eterno Verbo nell'Incarnazione, umiliato, e annichilato ...*» Si indica nello scritto come «*Marc'Antonio Doria aveva fatto dipingere a sue spese (prima che fosse terminata la Fabbrica di questo Monastero della SS.ma Incarnazione) un quadro grande da dover servire per l'Ancona dell'Altare Maggiore dell'istesso dipintore che fu quello dell'istesso Mistero della Vergine Annunziata*», il dipinto per la chiesa dell'Annunziata del monastero detto «*delle Turchine di sotto*». Distrutti entrambi i conventi, le due opere dell'Azzolino sono oggi conservate presso le monache Turchine nella loro sede di S. Cipriano in Val Polcevera (Genova). Il documento riporta poi uno scritto dello stesso Azzolino in cui il pittore «*molto spirituale*» spiega in prima persona il difficile soggetto rappresentato, assicurando come per l'esecuzione dello stesso si fosse consultato «*con Padri Teologi*». Proprio da una motivazione teologica muove lo spunto per il soggetto rappresentato: «*Dicono li teologi, e in particolare S. Tommaso, e S. Bonaventura che la Vergine SS.ma così nell'atto dell'Incarnazione come nella Natività del Signore avendo dato il consenso, ed umiliandosi con quelle parole Ecce ancilla fu elevata in Spirito, et per modum transeuntij vidde La Divina Essenza con più chiara visione, che Mosé, S. Steffano, e S. Paolo: vidde l'Eterno Padre sedersi nella Sua Maestà; essendo ella fatta Madre del Suo Figliuolo; e così il mio rozzo ingegno ho procurato esprimerlo come meglio hò saputo. Ho dipinto, che Dio Padre benedice la SS.ma Vergine, e le donò una corona di dodici stelle, che sono i dodici privilegi di Nra Sig.ra, cioè di tutte le grazie concesseli; le dona lo scetro, e la costituisce regina del Cielo, e della Terra, e sopra lo scetro, e la corona vi è il nome di Gesù esaltato sopra tutte le cose come Signore, e Salvator nostro. Ho fatto che il cuore dell'Eterno Padre apparisca tutto infiammato d'ardente amore, e dentro vi sta il SSmo Sacramento. Gli Angeli tengono una corona Imperiale d'oro per coronarla poi nell'assonta della vergine, come loro Imperatrice e signora. Altri angeli portano diversi attributi della Vergine: il Tempio come Tempio della SSma Trinità: la Porta come Porta del Cielo: la Stella come Stella mattutina: lo Specchio come Specchio senza macchia. Chi porta le corone de Gigli come Madre di purità, chi il ramo di oliva come Madre di Misericordia, facendola il Padre Celeste Tribunale, e Tesoriera della misericordia; dandole autorità di aprire, e serrare detta Porta come più a lei piace, e per questo vi ho fatto un Angelino, che le porta una chiave d'oro incastrata con rubini, che significano la Carità di Dio Signor nostro, e in cima della chiave vi è una Perla, che significa la contrizione, e lagrime del Penitente per mezzo delle quali il Signore usa misericordia. La croce in mezzo le guardie della chiave significano la croce delle Tribolazioni, e delle penitenze, che ne fanno acquistare misericordia: lo stesso Angelo porta un Laccio di Perle, che sono li cinque misteri dolorosi, e le perle significano le lagrime con che si medita la Passione. Altri Angeli portano la Palma come a Regina de martiri. Vi sono corone di rose rosse, incarnatte, e bianche per li 15. misteri del SSmo Rosario: le incarnatte per li misteri gaudiosi, le rosse per li dolorosi, e le bianche per gli gloriosi. La casa della Madonna SS.ma l'ho fatta semplice senza pompa, o ricchezza. L'Angelo Gabriele l'ho fatto riverente e devoto in atto quanto più umile, e modesto è stato possibile. Hò lumeggiato tutta l'Ancona con questo artificio: il Padre prende lume da se stesso, e dallo Spirito Santo, lo Spirito Santo dal Dio Padre, e tutta l'opera dal Dio Padre e dallo Spirito Santo. Il tutto ho comunicato, e consultato con Padri teologi. Ho scritto il tutto acciò si sappia risponderse se alcuno ponesse qualche dubbio*». Cfr. MAGNANI 2011b pp. 35-40.

¹⁵⁴ Il Bossio nella sua perorazione aveva accostato i capitali acquisiti con il mercato del denaro, la eccessiva, per lui, ricchezza nell'edificare dimore private e la larghezza mostrata nell'attitudine caritativa verso

i poveri, certo positiva, ma non ugualmente diretta a operare per la gloria di Dio con l'edificazione di chiese. L'attività caritativa entrava come strumento difensivo per l'aristocrazia genovese nella continua polemica sulla liceità e i limiti dell'attività di prestatori e cambisti: la ricchezza acquisita era la stessa che permetteva l'esistenza di opere benefiche e di utilità sociale, come dirà con chiarezza il Maffei nel XVIII secolo; cfr. GIACCHERO 1973, pp. 171-173. Per la struttura del sistema assistenziale e per una approfondita lettura del versante «politico» del fenomeno si vedano anche GRENDI 1982.

¹⁵⁵ L'opera che ha portato inaccettabili attribuzioni, con tutta probabilità rientra nell'attività matura del Paggi, riferibile agli anni venti del secolo, con quel «pittoricismo ombroso» cui fa riferimento il Bologna; cfr. BOLOGNA 1983-84, p. 203.

¹⁵⁶ L'importanza dell'opera dell'artista sarzanese è stata poi sottolineata nel catalogo della mostra *Domenico Fiasella* 1990, in particolare per il dipinto della Consolazione cfr. scheda 13, pp. 113-115.

¹⁵⁷ *Un pittore genovese del Seicento Andrea Ansaldo* 1985. Successivamente ha arricchito l'indagine sull'artista la monografia di PRIARONE 2011.

¹⁵⁸ Mi riferisco per quanto riguarda il Cigoli – del quale già il Longhi sottolineava l'importanza per l'ambito genovese – ad opere come il *Miracolo della mula* di Cortona del 1597, relativamente alla struttura spaziale della tale che il pittore genovese rende comunque ben più ardita in molte sue opere; per certe soluzioni di «*sbattimenti di luce*» il riferimento iniziale può essere ancora alla pittura toscana, a opere come la *Madonna del Soccorso* di Palazzo Pitti dell'Empoli, fino all'esperienza dell'arte «*inquieta e tenebrosa*» del Commodi; cfr. *Roma 1300-1875* 1984, p. 419.

¹⁵⁹ «*Ora schivo sempre dell'ozio, se la passava in maneggiare il matitaio, e la penna, ora stendendo in carta de' bei disegni, ed ora componendo facete commedie, le quali, poiché ebbe recuperata la sanità, egli fece rappresentar sulle scene...*». Cfr. SOPRANI, RATTI 1769, p. 202.

¹⁶⁰ L'opera, di proprietà dell'Istituto di Studio e Lavoro di Chiavari, oggi conservata presso il Museo Diocesano chiavarese, proviene dalla chiesa di Santa Croce dei Padri Cappuccini. A questo proposito si veda il volume di Valentina Borniotto (BORNIOTTO 2019). La tela con l'Angelo custode proviene da S.M. in Passione.

¹⁶¹ Per la leggenda del Sacro Volto e il suo arrivo a Genova, di particolare interesse i testi seicenteschi pubblicati contemporaneamente alla ripresa del culto; si vedano P. SCOTTO, *Translationi del Santissimo Volto del Salvatore*, Pavia 1627 e A. CALCAGNINO, *Della Immagine Edessena*, Genova 1639. Per l'antica cornice dell'Immagine gli studi di DOUFOR BOZZO 1967 ripresi in occasione della mostra *Mandylyon, Intorno al Sacro Volto* 2004.

¹⁶² Circa la ripresa del culto intorno alle antiche immagini coincidente con la creazione di nuovi santuari si veda MAGNANI 1979. Specifico nell'analisi del tema del riuso e della messa in attenzione delle immagini «antiche» nel Seicento lo studio di Laura Stagno (STAGNO 2016, pp. 283-298).

¹⁶³ Per il problema delle «vere immagini» del volto di Cristo e del loro culto cfr. *Roma 1300-1875* 1984, pp. 106-130.

¹⁶⁴ A questo proposito si veda PARODI 2004, pp. 299-313.

¹⁶⁵ Cfr. *Relazione di quanto seguì nell'acquisto di S. Bartolomeo delli Ermeni*, ms. anno 1672, ASGe, ms. n. 246. Nell'importante manoscritto si documenta come, non appena soppresso nel 1650 l'ordine di S. Basilio che teneva dal XIV secolo chiesa e convento, «*nacque subito una gran controversia tra il Sommo Pontefice e questa Serenissima Repubblica intorno a questa Chiesa e Convento*»; oltre alle diverse fasi della vicenda sono descritti gli apparati e la solenne celebrazione della Festa del S. Sudario del 1656 e l'intero programma decorativo «*per maggior culto, decoro, venerazione, e divozione*», costituito da ben diciotto tele, relative ad una didattica rappresentazione delle vicende del Volto Santo, fatti dipingere dai Padri Barnabiti. Gli appunti dell'anonimo estensore permettono di correggere e verificare attribuzioni e di ricostituire il programma iconografico secentesco.

¹⁶⁶ Sul ruolo dei Vicari, ai quali fu spesso lasciata in quegli anni l'amministrazione della Diocesi, si veda CAMBIASO 1972, pp. 11-70.

¹⁶⁷ Per la figura e l'attività del Durazzo si veda MUSSO 1959 e ALFONSO 1972. Una particolare attenzione alla figura del Durazzo «*figura-perno della Chiesa genovese non solo del Seicento*» presta NUOVO 1999, pp. 329-359, in particolare pp. 333-340.

¹⁶⁸ Per il precedente emblematico, seppur lontano, della proposta del Savonarola, si veda DONVITO 1983, pp. 446-448 che riprende le considerazioni di WEINSTEIN 1976.

¹⁶⁹ «*Il dissidio ... si acui al punto che l'anno seguente si vide lo scandalo di una duplice processione nelle medesime solennità religiose, l'una con l'Arcivescovo, l'altra col Doge e i Collegi...*»; la statua della Vergine protettrice di Genova fusa da Gio. Battista Bianco, immagine simbolo dell'Incoronazione del 1637 venne collocata nella chiesa di S. Bernardo anziché in Duomo, infine «*il Pontefice pressato dalle insistenti richieste, pur conservandogli l'Arcivescovado genovese ... mandò il Durazzo legato a Bologna. Il cardinale tornò nella sua diocesi nel 1644*» cfr. VITALE 1955, p. 256. Sul tema della Madonna Regina si veda DI FABIO 1999, pp. 258-261. Sulla vicenda del culto mariano tra fede e politica si può vedere anche MAGNANI 2017a, pp. 231- 258.

¹⁷⁰ Per la Cappella Dogale: GAVAZZA 1974, pp. 251-254 e 293-299; MAGNANI 1990, pp. 301-306; C. DI FABIO in SPALLA, ARVIGO SPALLA 1992, scheda p. 77; BIAVATI 1996, pp. 391-393; DAGNINO 1999, pp. 270-277; MAGNANI 2007, pp. 123-124; BORNIOTTO 2014b; BORNIOTTO 2016.

¹⁷¹ Le iconografie che accompagnano la proclamazione della Madonna Regina, così come i diversi temi religiosi e civici ad un tempo che costituiscono la decorazione della cpella di Palazzo Ducale sono stati recentemente affrontati, nel quadro di una lettura dell'immagine di esaltazione dell'identità civica voluta dal potere, in BORNIOTTO 2016.



CAPITOLO II

CULTURA LAICA E SCELTE RELIGIOSE: ARTISTI, COMMITTENTI E TEMATICHE DEL SACRO IN ETÀ BAROCCA

Lo sviluppo post-tridentino della committenza di soggetto religioso a Genova aveva trovato dagli inizi del secolo XVII, subito dopo un primo momento di sgomento conformismo, una grande vitalità nella duplice connotazione dell'intervento dei religiosi e dell'aristocrazia dominante.

L'immagine nella sua ricchezza e nella varietà delle proposizioni, dalla pala d'altare al ciclo ad affresco, dalla scultura all'effimero, è al centro dell'attivismo religioso: segno di devozione pubblica nella committenza «ufficiale», dimostrazione di pietà e magnificenza ad un tempo per il privato committente, fulcro dell'attività evangelizzatrice degli ordini religiosi e oggetto di culto richiamato alla devozione popolare.

Ancora la figurazione religiosa è elemento indispensabile, sfruttato in tutta la sua potenzialità, in rapporto con il grande sviluppo, nel corso del secolo, dell'oratoria sacra, al centro della complessità degli apparati per le diverse celebrazioni liturgiche o nelle ricorrenti feste in occasioni di beatificazioni e canonizzazioni, così come della devozione e del cerimoniale delle Confraternite laicali e degli oratori intesi come pratiche pie istituite dagli Ordini religiosi per le diverse classi sociali.

A partire dal terzo decennio del secolo, nella realizzazione del grande ciclo decorativo per la chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, i Gesuiti, con la

partecipazione dell'aristocrazia locale, seguiti poi dai Minori Osservanti, e dai Teatini nelle loro chiese, inaugurarono quella tendenza che andò facendosi, nell'arco del secolo, da didattica a celebrativa e che connotò l'attività dei frescanti genovesi durante tutto il Seicento.

Nella seconda metà del secolo una dilatata potenzialità dei progetti decorativi caratterizzò i nuovi apparati ad affresco, in particolare per le chiese degli insediamenti religiosi femminili spesso direttamente controllati dall'aristocrazia¹, mentre sugli altari trovavano posto le tematiche della visione e dell'estasi proposte in special modo nella celebrazione dei nuovi santi².

La costruzione e il rinnovamento degli edifici di culto, la larga partecipazione dell'aristocrazia alle nuove imprese decorative, la ricca committenza per le cappelle gentilizie e per gli altari delle singole famiglie e, in generale, una viva cura per le esigenze dei religiosi, specie di Ordini e Congregazioni, venne ad annullare l'accusa di immoderato sfarzo privato e di scarsa attenzione per il decoro degli edifici religiosi e la polemica tra «*carità verso Dio o verso i poveri*» che era stata causa delle dure invettive rivolte all'aristocrazia genovese del Visitatore apostolico monsignor Bossio nel 1582: nello stesso tempo la classe dominante poteva così ribadire l'interpretazione laica e sociale del concetto di carità a supporto dell'attività delle Magistrature dello Stato.

I cicli dedicati alle Opere di misericordia, commissionati alla realistica vena di Cornelis De Wael (*figg. 1-2*) per ornamento delle dimore private, sono evidenti e proclamati riferimenti alla virtù cristiana e civile ad un tempo degli aristocratici committenti³. Come formidabile segno di questo impegno, poco dopo la metà del secolo, va concludendosi la ciclopica impresa dell'Albergo dei Poveri voluta da Emanuele Brignole: una città ideale di una povertà «redenta» sulla quale regna la Vergine che, nell'illusione perfettamente realizzata nella scultura del Puget, si degna di posare al centro del grandioso complesso, sotto la cupola della chiesa-tempio. Già con la proclamazione della Madonna Regina di Genova nel 1637 la Vergine era stata chiamata a regnare simbolicamente sull'intero Stato, a sottolineare un nuovo progetto politico di autonomia, nell'idea di un'auspicata unione tra popolo e governanti: l'avvenimento connotò strettamente e per tutto l'arco del secolo una visione anche sociale e pubblica della devozione religiosa che



Fig. 1: Cornelis De Wael, *Opere di Misericordia, Visitare gli infermi*, Genova, Collezione Banco BPM.



Fig. 2: Cornelis De Wael, *Opere di Misericordia, Seppellire i morti*, Genova, Collezione Banco BPM.

avrebbe trovato forme ed espressioni particolari nelle scelte figurative⁴.

Mentre a Genova nell'arco del Seicento il potere arcivescovile sembra spesso in ombra anche per quanto riguarda le indicazioni per una produzione artistica a tema religioso – ad eccezione dei decenni centrali del secolo con la figura «forte» del cardinale Durazzo⁵ – accanto al protagonismo degli Ordini regolari veniva fortemente ribadito l'attivismo dell'aristocrazia dominante.

È evidente come in un contesto non egemonizzato da un potere o da una figura carismatica, ma che vedeva al contrario diverse realtà attive anche conflittualmente, restasse spazio alla presenza laica nel determinare scelte di espressione, attraverso la figurazione artistica, della devozione e delle problematiche religiose. Un ruolo che si rende palese nella particolare connotazione colta, sapienziale e perfino criptica e certo elitaria di alcune tematiche che sembrano focalizzarsi nell'opera di Giovanni Benedetto Castiglione, trovando specifici riferimenti in figure di intellettuali locali.

Se proprio per il suo carattere elitario questa tendenza non verrà compresa o condivisa, se non in un ambito culturale ristretto, e troverà forme di opposizione specie nella riaffermata ricerca di una funzione di larga comunicazione dell'arte sacra, certo per tutto il secolo si manterrà evidente un rapporto dialettico tra espressione e struttura delle tematiche profane e di quelle religiose.

2.1 Una religiosità laica intorno alla metà del secolo: tematiche tra storia biblica e rivelazione

Nel particolarissimo itinerario della biografia di Anton Giulio Brignole Sale⁶, nella sua attiva partecipazione alle vicende politiche e culturali della città, fino alla scelta per il sacerdozio nel 1649 e al suo ingresso nella Compagnia di Gesù nel 1652, trova spazio una ricca produzione letteraria sia profana sia di argomento religioso⁷. Una produzione che appare «indicatore» significativo delle tendenze dell'aristocrazia intellettuale di alcune scelte in campo religioso. In uno scritto del 1635 *La Colonna per l'anime del Purgatorio*, contraltare moraleggiante del coevo *Le instabilità dell'ingegno*⁸, l'autore dà prova di quelle

tendenze al concettismo che caratterizzeranno parte dell'oratorio sacra secentesca. L'antiporta del testo a stampa (fig. 3), sintesi dei concetti espressi, trova pieno riscontro nella pala d'altare dipinta da Giovanni Andrea De Ferrari per la chiesa di Santa Agnese (fig. 4), mantenendone intatta la voluta criticità di lettura mentre trova diretti riscontri in alcuni disegni di pochi anni più tardi: l'interesse dell'opera va proprio al rapporto che instaura con una particolare iconografia, alle argomentazioni esplicative espresse e alle fonti adottate per legittimarne l'assunto.

Giustificata come una complessa e pietistica forma del concetto di «vanitas» – «*La gloria è morta a vivi e viva a morti*» – controparte sacra alle laiche interpretazioni del tema così diffuse nelle quadrerie seicentesche, l'interpretazione del tema morale trova uniti riferimenti all'antichità classica e al mito pagano, alla tradizione biblica, alla rivelazione cristiana. L'apertura



Fig. 3: Antiporta da A.G. Brignole Sale, *La colonna per le anime del Purgatorio*, Genova, Pietro Giovanni Calenzano e Gio. Maria Farroni, 1635.



Fig. 4: Giovanni Andrea De Ferrari, *La Vergine e la Colonna per le anime del Purgatorio*, Genova, chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine.



Fig. 5: Valerio Castello, *Dio in forma di colonna di nubi appare sull'arca dell'alleanza trasportata dal popolo ebraico*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

stessa del commento del Brignole ha il carattere di una meditazione «*fermati o tu che vivi...*». Nella tradizione classica trova spiegazione la presenza della colonna al centro della struttura del dipinto: Pittaco, Platone, Diogene, Cicerone sono i riferimenti chiamati dall'aristocratico genovese.

Segno della morte e della speranza, nello stesso tempo la colonna nel conteso del quadro è «emblemata» della Compagnia che dalla colonna prese appunto il nome⁹: la colonna segnata dal motto «*dilexi*» è infiammata dalla forza dell'amore, speranza della chiesa purgante, affetto per le anime dei trapassati per la chiesa militante, celeste carità della chiesa trionfante.

Saldo pilastro dell'amore di Dio rappresentato nel punto più alto

dal Cristo incarnato nelle specie del Sacramento, la colonna vince le fiamme del Purgatorio sulle quali poggia ed è tramite dell'ascesa delle anime al cielo. La Vergine, mediatrice delle grazie e «strumento» partecipe dell'incarnazione, è legame di questo moto di carità-amore tra cielo e terra.

Legittimazione del Purgatorio, qualità e significato delle pene, amore di Cristo per le Anime purganti, ogni aspetto viene indagato dal Brignole partendo dalla sapienza degli antichi «*presuntuoso chi pretende, che per guadagnar la sua credenza, debba parlar sempre lo stesso Dio. Misero chi crede solo quanto basta per non essere heretico. Questo non è Amor della fede; ma timore del fuoco...*»¹⁰. L'affermazione sembra configurarsi come forte rivendicazione di libertà interpretativa anche se considerata nella visione della storia



Fig. 6: Valerio Castello, *La colonna presso la tenda dell'alleanza*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

dichiarata dal Brignole, secondo quel «concettismo» che punta a cogliere nella vicenda storica stessa e quindi nelle vicende dell'antico «*il succo o senso morale profondo*», in supporto a un moralismo che è stato definito «*contro-riformistico*»¹¹.

Tre fogli, conservati presso il Gabinetto Disegni di palazzo Rosso (figg. 5-6), sono caratterizzati iconograficamente dalla presenza – come nel quadro del De Ferrari – di una colonna sospesa in cielo: si tratta nel primo (inv. 1184), riferibile a Valerio Castello, dalla rappresentazione della colonna, «*colonna di nubi*» nel testo biblico (Esodo 33, 7-11), che scendeva presso la tenda dell'incontro quando «*il Signore parlava con Mosè*» e, nel secondo caso (inv. 2015) indubbiamente di mano del Castello, della medesima colonna che appare sopra l'Arca dell'alleanza realizzata dal popolo ebraico (Esodo 25,10-22; 40,



Fig. 7: Ambito di Valerio Castello, *La colonna con l'Ostia eucaristica appare sull'arca trasportata dal popolo ebraico*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

36) presso la quale Dio promette di incontrarsi ancora con Mosè.

Nel secondo disegno sulla colonna circondata da cerchi concentrici di angeli si materializza la presenza divina: la similitudine iconografica nasce da una ricercata similitudine teologica, la colonna sulla quale compare il Dio della Bibbia e presso la quale si manifesta al suo popolo è la medesima colonna d'amore – segnata dal motto «*dilexi*» – sulla quale, nell'antiporta del testo del Brignole e nel dipinto del De Ferrari, compare il Dio incarnato sotto la specie eucaristica, segno più alto dell'amore di Dio per l'uomo, per il suo popolo.

Una terza testimonianza grafica viene a confermare il parallelo proposto. Ancora in un disegno (inv. 2117) riferibile all'ambito di Valerio Castello (fig. 7), la scena dell'Arca santa è trattata con preci-

sa evidenza: i sacerdoti la trasportano vestiti degli abiti prescritti (Esodo 28, 1-43), mentre in cielo si manifesta la presenza divina sotto forma di colonna di nubi (Esodo 40,38), ma su questa non appare il Dio biblico, poggia invece l'ostensorio con la particola Eucaristica. «*Crux est columna generis humani*»¹²: colonna e croce, presenza di Dio e presenza eucaristica, sono termini posti in relazione dal commento del Brignole e nei disegni di Valerio Castello.

I fatti dell'Antico Testamento e la vicenda cristologica trovano per il dotto aristocratico genovese piena rispondenza, come in molte tematiche scelte nella produzione di soggetto biblico per le dimore private negli anni intorno alla

metà del secolo: «*Cristo è il nuovo Mosè che raddolcirà tutte le vostre amarezze*» tramite il sacrificio sul legno della croce, «*come Mosè convertì l'acqua amara in dolce coll'attuffare in essa un pezzo di legno*»¹³; il Cristo che salva crocifisso sul Golgota trova la sua immagine simbolica nella roccia che, colpita dal bastone di Mosè (Esodo 17,6), lascia scorrere i fiumi della grazia che disseta il suo popolo, così come lo raffigurano Grechetto e Valerio Castello (*figg. 8-9*)¹⁴.

La volontà di proporre una chiave di lettura della vicenda veterotestamentaria come allegoria cristologica è quindi presente a committenti ed artisti e viene probabilmente a sovrapporsi e a sostituire una lettura in chiave politica e sociale che aveva caratterizzato, nella prima metà del secolo, l'uso della narrazione della vicenda biblica stessa¹⁵.

In special modo emerge la possibilità di intendere il quadro – e anche l'immagine d'altare – come un emblema: un progetto che non a caso trova un punto nodale proprio nella citata tela di Giovanni Andrea De Ferrari, riferi-



Fig. 8: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, Windsor Castle, Royal Library (© Her Majesty Queen Elizabeth II).



Fig. 9: Valerio Castello, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, Parigi, Louvre.

ta dalla critica¹⁶ alla produzione dell'artista nell'arco del primo quinquennio degli anni trenta, datazione sostanzialmente confermata dall'anno di stampa del testo del Brignole.

Sembra giustificativo trovare affermata questa tendenza in un artista «*aristocratico*», «*gentiluomo religioso*»¹⁷, in stretto contatto come maestro inizialmente, ma presto forse in direzione opposta di debito, con Gio. Benedetto Castiglione.

Tra la fine del quarto e il quinto decennio del secolo¹⁸ il procedimento, che fa del soggetto rappresentato un emblema, si fa evidente nell'opera di Giovanni Andrea De Ferrari, forse proprio sulla scorta dell'esperienza del Castiglione, in un dipinto in questo caso a destinazione privata. L'analisi a infrarossi¹⁹ di una tela conservata presso l'Accademia Ligustica, la cosiddetta *Famiglia di Giacobbe* (figg. 10-11), ha evidenziato la decisione dell'artista di arretrare in corso d'opera, su un livello più profondo della scena, la raffigura-



Fig. 10: Giovanni Andrea De Ferrari, *La famiglia di Giacobbe*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti.



Fig. 11: Giovanni Andrea De Ferrari, *La famiglia di Giacobbe*, fotografia a infrarosso, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti.

zione dell'episodio della riconciliazione di Esaù e Giacobbe che permette di comprendere con precisione il significato del soggetto rappresentato. Compiono invece in primo piano le figure di alcuni membri della famiglia di Giacobbe: la tela si fa espressione, nella sua struttura e con la struttura stessa, della morale sottesa al passo biblico, al di là dell'impressione immediatamente sottoposta ai sensi. Viene infatti ripetuto il procedimento «tattico» dell'eroe biblico: mandare avanti verso il temuto fratello i suoi averi, le schiave, Bala e Zelsa, con i quattro figlioletti – questi sono i personaggi rappresentati – cercando di salvare dall'eventuale ira del fratello il suo bene maggiore, Rachele e il figlio Giuseppe (Genesi 33, 1-16). È, secondo l'interpretazione secentesca, il comportamento dell'uomo saggio²⁰ che stabilisce una categoria di valori, che pone al vertice i beni spirituali e la salute dell'anima ed è pronto a rinunciare per questi ai beni materiali o agli effetti stessi.

Significativamente la sequenza corrisponde a quella adottata dal De Ferrari e che sarà negli stessi anni lo schema di tante opere del Grechetto (*fig. 12*)²¹:



Fig. 12: Giovanni Benedetto Castiglione, *Il Grechetto*, *Viaggio biblico*, Rouen, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 13: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Orfeo e gli animali*, Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, collezione Koenig-Fachsenfeld.

in primo piano elementi apparentemente meno significativi, a volte con caratteri ripetitivi e di «genere», quasi a difendere l'interpretazione del quadro; la struttura della scena e la voluta lettura moralistica corrispondono in questo caso pienamente ad una interpretazione riservata, nella sua comprensibilità, a chi ne possedeva la chiave di lettura.

2.2 Sapienza dei gentili e rivelazione: l'Orfeo Eucaristico

Il testo citato del Brignole, in conformità con tanta parte dell'oratoria della prima metà del secolo, afferma accanto al continuo riferimento alla tematica biblica, intesa sia come *exemplum* morale, sia come allegoria cristologica, la piena liceità di attingere alla sapienza dei gentili per affermare le verità della cristiana rivelazione.

Fra le tematiche profane evidentemente care alla committenza genovese si assiste ad una notevole presenza, a partire addirittura dal secondo decen-



Fig. 14: Sinibaldo Scorza, *Orfeo e gli animali*, Genova, collezione privata.

nio del secolo fino alle realizzazioni del Castiglione, di soggetti raffiguranti *Orfeo e gli animali* (fig. 13). Le opere di questo tema dello Scorza (fig. 14) e di Jean Roos, o quelle del Vassallo indicano certo un particolare interesse nei committenti in adesione ad un gusto naturalistico che trovava – nella sensibile attenzione alla «maniera» fiamminga appresa dalle importanti presenze di artisti nordici attivi a Genova – una ricca vena creativa. Basta questo a giustificare una cospicua presenza di quella particolare tematica mitologica e il suo ingresso nel repertorio del Castiglione²²? Senza voler negare l'aspetto di puro piacere di simili tematiche, anche in questo caso il confronto con le fonti letterarie coeve spinge a indagare diverse motivazioni. Nella biblioteca di un intellettuale ligure aperto ad importanti contatti con le più vivaci tendenze del pensiero europeo, Angelico Aprosio (1608-1681)²³, è conservato un testo edito a Parigi nel 1657 dal significativo titolo *Orpheus Eucharisticus* (figg. 15-16), opera del teologo eremitano Agostino Chesneau. Anche in questo

caso l'antiporta denuncia il senso del testo che si configura come una raccolta di emblemi sacri: l'ostia santa, il corpo di Cristo eucaristico attrae a sé sole, luna, stelle, terra e acqua, piante e animali del cielo, della terra, del mare. Il passo di Giovanni nella sua più consueta trasposizione (12,32) «... *quando sarò innalzato dalla terra, attirerò a me tutti gli uomini*» viene invece inteso letteralmente: «*si exaltatus fuero a terra omnia traham ad me ipsum*». Il mondo visibile presentato come «*amplissimum gloriae tuae theatrum*»²⁴, «*tutte le cose*», il creato nella sua complessità liberamente adorano «la arcana maestà» del Cristo offerto al mondo.

La Passione di Cristo infine viene direttamente accostata alla sofferenza di Orfeo che «*saxa, volucres, feras, arbores lyrae modulis*» attrae a sé, sulla scorta di Clemente Alessandrino e di una interpretazione già ripresa nel rinascimento²⁵.



Fig. 15: Antiporta da A. Chesnau, *Orpheus Eucharisticus*, 1657.

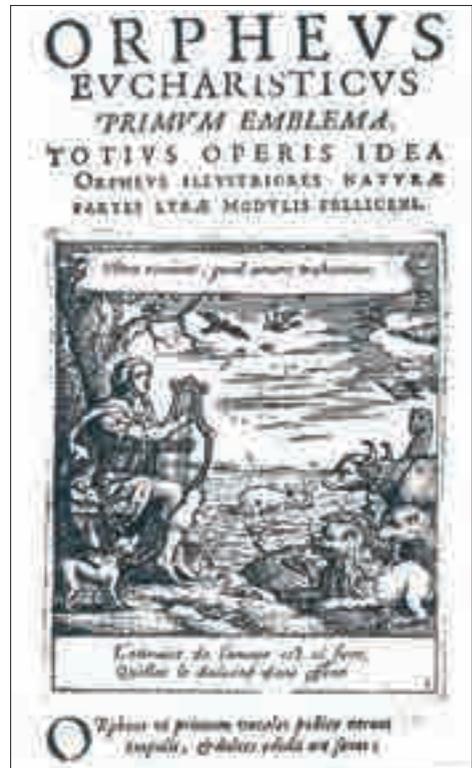


Fig. 16: Primum Emblema, da A. Chesnau, *Orpheus Eucharisticus*, 1657.

Lo stesso autore legittima la comunicazione della verità per simboli, derivandolo dall'insegnamento di Mosè, educato «*Aegyptiorum disciplinis*». La figura di Orfeo, già individuato come «*uno dei personaggi più importanti della storia antica con Lino, Museo, Zoroastro ed Ermete Trismegisto*», poeta e mago, «simbolo di unità con la natura» raggiunge, nell'interpretazione secentesca, il significato di figurazione di un ordine del creato che trova nel Cristo il suo compimento: la passione di Orfeo permette di trovare la bellezza del mondo, quella del Cristo di redimerlo insieme all'uomo²⁶. «*Jesus mysticus Orpheus canto suo [...] in umbram arboris crucis modulatus*» attrae, eleva, trasforma, redime gli umani difetti, rende mansuete le belve come gli uomini più feroci e restii, attira i volatili che sono gli uomini leggeri e incostanti, trasforma l'animo dei serpenti che sono gli ingannatori, dei leoni, gli irosi, dei porci, coloro che sono dediti alla lussuria, dei lupi che rappresentano gli avidi, le pietre e i legni che sono gli insipienti, immagini tutte dell'uomo nei suoi errori riscattato dalla forza dell'amore del Cristo-Orfeo²⁷.

La continuità quindi di una particolare attenzione alla lettura della natura, già presente nella cultura locale del XVI secolo²⁸, sembra riemergere in queste manifestazioni; una vena panteistica che unisce uomo, natura, Dio già frequentata dal sincretismo cinquecentesco. Una tendenza che, rivisitata alla luce di una nuova attenzione alla filosofia e alla storia antica, interpretata in parallelo al solco della rivelazione cristiana – letta con la sensibilità di una cerchia di intellettuali – trovò in Grechetto forse il più fedele interprete nella proposizione di un messaggio per immagini.

2.3 *Agostino Mascardi: amore per l'antico e sincretismo religioso*

Il legame stretto tra alcune famiglie dell'aristocrazia genovese e l'ambiente romano dei Barberini, recentemente indagato²⁹, può essere uno degli elementi per delineare l'ambito culturale in cui si sviluppa l'esperienza del Grechetto. La famiglia Raggi in particolare, così impegnata a fianco di Urbano VIII e del suo potente gruppo familiare, risulta strettamente legata al pittore genovese, non solo per la committenza attenta e quasi «in esclusiva» di opere dell'artista, ma anche nella vicenda privata del pittore: il marchese Giovanni Battista fu



Fig. 17: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Diogene cerca l'uomo*, incisione, Bartsch, XXI, 21, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

padrino a Genova di Livia Maria, figlia del Castiglione, nel 1646, e il cardinal Lorenzo lo fu a Roma nel 1648 per l'altra figlia dell'artista, Ortensia. Il Castiglione appare quindi perfettamente introdotto in questo ambiente aristocratico e in parallelo il rapporto trova riscontro con la sensibilità dell'artista genovese per le tendenze culturali che intorno ai Barberini si sviluppavano a Roma: le più volte sottolineate connessioni e l'attenzione immediata all'opera del Poussin e alle tematiche colte dell'artista possono significare che il nostro pittore era venuto a contatto, già dalla prima presenza romana, con personalità chiave della «intelligenza» internazionale presente a Roma. Una sua eventuale adesione agli ideali del neostoicismo è stata più volte sottolineata in relazione ai soggetti di alcune opere, *Temporalis Aeternitas*, *Melanconia*, *Vanitas*, *Diogene* (fig. 17): neostoicismo inteso come «un'etica aristocratica fondata su una superiorità morale aliena dai contrasti e dalle "passioni"» e che credeva «nella ripresa moralizzante dei beni centrali dell'antica filosofia pagana»³⁰. Evidentemente l'ambiente culturale romano di fronte al quale si trovava il Castiglione

era estremamente ricco di stimoli: gli ambienti «libertini» che con più forza propugnavano idee scettiche e stoiche non avevano trovato indifferenti pensatori più «ortodossi» all'interno dell'ambito intellettuale cattolico che, sia per scambi culturali, sia per opposizione verso quelle tendenze, elaborarono «sostanziosi strumenti culturali» in grado di contrastarle³¹.

In particolare è stato indagato l'attivismo degli intellettuali gesuiti collegati all'ambiente barberiniano: ad esempio le teorie libertine, che avevano considerato l'origine delle religioni storiche³², trovano riscontro in un sincretismo religioso usato in funzione apologetica e moralizzante che approderà, in una reazione cattolica, nell'opera del gesuita Atanasius Kircher³³.

Oltre e forse più degli aristocratici committenti potevano essere mediatori per il Castiglione verso questo variegato e vivace panorama culturale gli intellettuali liguri con i quali poteva essere entrato in contatto l'artista educato alle lettere umane³⁴: lo stesso Anton Brignole Sale membro di numerose Accademie e, come l'Aprosio, dell'Accademia degli Incogniti di Venezia, uno dei centri del libertinismo italiano; forse proprio per gli Incogniti il Castiglione aveva realizzato il ritratto di Anton Giulio (*fig. 18*) stampato nel volume *Le Glorie degli Incogniti* edito a Venezia nel 1647³⁵. Ma in special modo poteva essere stato uno dei riferimenti romani del giovane Castiglione il sarzanese Agostino Mascardi, effigiato dall'artista in un inteso ritratto all'acquaforte dedicato all'aristocratico genovese Francesco Maria Spinola (*fig. 19*). Cultura enciclopedica, sincretismo religioso, studio e culto dell'antico si ritrovano nel Mascardi, strettamente collegato all'ambiente barberiniano, con un ruolo



Fig. 18: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Ritratto di Anton Giulio Brignole Sale*, incisione, Bartsch, XXI, 56, Torino, Galleria Sabauda, Fondo Grafica.

«protagonistico nelle vicende intellettuali romane»³⁶, gesuita, uscito poi dall'ordine, chiamato ad insegnare eloquenza al Collegio romano della Sapienza dal cardinale Francesco Barberini. Nel più noto tra i suoi molti scritti il trattato *Dell'Arte storica* pubblicato nel 1636, negli anni della presenza romana del Castiglione, tentò di coniugare «retorica classicheggiante» ed «etica cattolica» proprio attraverso la riproposizione dei «motivi stoici così diffusi nella cultura del tempo»³⁷. L'atteggiamento del Mascardi verso la storia e l'antico può forse offrire alcune chiavi di lettura dell'opera del Castiglione³⁸, ma soprattutto ribadire le motivazioni intellettuali di un artista che aveva



Fig. 19: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Ritratto di Agostino Mascardi*, incisione, Bartsch, XXI, 57, Torino, Galleria Sabauda, Fondo Grafica.

giovanilmente frequentato la bottega del Paggi, circolo culturale, specie nel terzo decennio del secolo, oltre che luogo di apprendistato tecnico, ambiente in cui si erano resi possibili contatti, già in quegli anni, con letterati come il Chiabrera, introdotto nell'ultima parte della sua vita nell'ambito barberiniano, e con lo stesso Marino. Nel decennio successivo il culto dell'antico trova nel Mascardi un illustre teorizzatore. Egli si industria di ribadire la continuità tra l'era pagana e quella cristiana: l'origine dei riti cattolici viene riconosciuta, in una raccolta di saggi curata dal sarzanese, come derivazione del «gentilismo» per «tirar più agevolmente i popoli al vero culto».

Roma è d'altra parte il luogo dove questa contiguità, questa storia senza soluzione si manifesta, «non ne sono Theatri, non che testimonij i tempj; che convertiti in chiese non ricordano insieme la gentilità e il primo culto che si diede à Dio, à Christo, e à suoi seguaci? Il tempio della Rotonda, il quale era sacro alla madre Cibeles e a tutti gli Dei fu dedicato alla Madre di Dio e à tutti i Santi?

[...]. *Il tempio di Minerva non fu santificato consacrandosi alla Beatissima Vergine, che è la purissima vergine del Christianesimo?*³⁹). In questo contesto anche l'uso dell'allegoria e del simbolo come immagine di una sapienza rivelata già «*ab antiquo*» trovano un tracciato sicuro nel quale si collocano prima di Mosè – «*eruditus omni sapientiae Aegyptiorum*»⁴⁰ – gli Egizi e in continuità il mito pagano fino a Platone che «*bevè nei fonti di Moisè, e d'altri Profeti quegli insediamenti che poscia in fiumi d'oro d'eloquenza ne' suoi libri diffuse*». Così le storie del mito antico «*l'ombre di cotesti favoleggiamenti seguirono la luce delle divine carte*»; la vicenda del diluvio e di Deucalione e Pirra traduce quindi la storia del «*vero Diluvio*», «*il favoleggiamento de' Titani*» è immagine della storia «*de' figli di Nembrot, che superba torre alle stelle innalzarono*», «*il carro di Fetonte, che altro è, che il precipizio di Lucifero*», «*Niobe cangiata in sasso, è la moglie di Lot cangiata in sale*», «*le nove muse, i nove chori degl'Angeli, ed Apollo fu Iddio*», fino alla vicenda di «*Pane innamorato di Siringa*», rappresentazione del «*Verbo Eterno dell'umana natura invaghito*»⁴¹. È quindi ribadita la «*utilità della favola nelle cose spettanti alla Religione e al costume*».

L'abitudine e la necessità di rappresentare «*le divine cose simbolicamente*» fu compresa presso Egiziani, Ebrei, «*nationi Barbare, ò Greche*», fino alla dottrina stessa cristiana: «*chi più della Religione Christiana professa di camminare al buio*», essendo «*Dio sepolto ne' lucidissimi abissi di lume incessabili*», «*la fede poscia è un'oscura rivelazione*» e i Sacramenti stessi ne sono potentissimi simboli⁴².

Per significare la necessità di nascondere sotto velami la verità – tipica di una tendenza coeva di «*esibizione attraverso l'occultamento*»⁴³ – il Mascardi percorre una similitudine che evidenzia la sua sensibilità nei confronti del mezzo pittorico: «*Trovasi certe figure, che se da lontano le miri, par che l'artefice habbia in esse consumato l'ingegno, tanto son belle, ma se avvicinano all'occhio, perdono di vaghezza perchè alcuni tratti di pennello paiono da huomo grosso*», così si comporta l'intelletto, occhio dell'animo «*come l'oscurità de' colori vale ad unir la forza dell'occhio, così il velo degli oggetti intellegibili il vigor dell'intendimento inforza*»⁴⁴. Una traccia che può risultare valida – anche per la contiguità dell'ambiente culturale frequentato dall'artista – per una lettura in chiave di allegoria di alcune tematiche del Grechetto: soggetti come *Pan e Siringa* (fig. 20), come *Deucalione e Pirra* (fig. 21), trovano in questo senso la loro giusti-



Fig. 20: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Pan e Siringa*, Londra, Victoria and Albert Museum.

ficazione e ribadiscono la paritetica importanza della tematica profana con i soggetti biblici, anch'essi presentati non in forma diretta, ma nella chiave del simbolo, nello schema dell'emblema.

Il cosiddetto *Baccanale* (fig. 22) del Ponce Museum of Art di Puerto Rico si connota in questa direzione di lettura già partendo dall'interpretazione neoplatonica riferita dal Cartari nelle *Imagini delli dei de gl'antichi* (fig. 23). Si tratta di una raffigurazione di Pan e Cupido – il dio d'amore sta per scoccare verso Pan una freccia – e di una ninfa amata dal dio silvestre, Piri, Cratto, o più facilmente Siringa. Secondo il Cartari i due dei, l'uno vinto l'altro vincitore, mostrano il potere dell'Amore divino (Cupido) sulla Natura universale (Pan) «che invaghita del diletto delle operazioni sue (la ninfa), non pensa ad altro che a farle belle, e adorne». Secondo l'interpretazione del Cartari l'amore di Pan è l'immagine di quel «circuitus» neoplatonico per cui «le anime [...] scendono



Fig. 21: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Deucalione e Pirra*, Berlino, Staatliche Museum, Gemaldegalerie – Bode Museum.

parimenti per Amore, di cielo quaggiù ne' corpi mortali [...] sì come rimontano in Cielo quando spogliatesi in tutto l'amore terreno, si rivolgono ad amare le cose celesti solamente»⁴⁵.

Gli elementi contenuti nella tela del Grechetto, già con l'ausilio della simbologia proposta dal Cartari, completano la raffigurazione in un percorso morale e positivo: su un'ara costruita con le presenze che sono segno della storia antica nell'iconografia del Castiglione – il rilievo marmoreo, la stele, gli elementi naturali, edere, vecchi tronchi e muschi che segnano le testimonianze del passato – poggia fumante il bacile delle offerte e la grande idria sotto il busto di un Dio (*fig. 24*), forse Giove Ammone, «*il Dio creatore de gli Egittij*», «*Giove primo e ultimo di tutte le cose*», colui che «*tiene la più alta parte del mondo, e tocca la più bassa ancora*» immagine del «*circuitus*» in completamento con l'Anima universale rappresentata da Pan⁴⁶. Se gli elementi sono

quindi gli stessi della «favola» neoplatonica nell'interpretazione cinquecentesca, l'indicazione del Mascardi sembrava procedere ben oltre in una direzione sincretistica. Ed è proprio questo, in una visione analogica della figura di Pan con quella del Cristo, che propone il Marino nelle *Dicerie Sacre*⁴⁷, rivisitando il mito dell'amore del dio silvestre per la ninfa Siringa in una allegoria moralizzata seicentesca che certo poteva essere nota allo stesso Grechetto.

È una lettura del mito che il Marino, come più tardi il Mascardi, dichiara riservata ad una cerchia eletta di persone «*acciochè i divini arcani si tenessero alla gente vulgare appannati ed occulti*»⁴⁸. «*Vuolsi ora vedere l'amoroso e doloroso successo di questo Pan: E certissima cosa è, ch'egli vinto dall'amore ch'anna umana*



Fig. 22: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Pan, Cupido e la Ninfa*, Ponce, Puerto Rico, Ponce Museum of Art, The Luis A. Ferrè Foundation.



Fig. 23: *Immagine di Giove e di Pan significante l'universo ...*, da V. Cartari, *Immagini delli dei de gl'antichi*, 1647.

natura portava e compassato di mille strali il cuore, prese a seguitarla, non dirò di monte in valle, ma di Cielo e Terra. E se mi si concede che il nome di Siringa procede da Sirim, voce greca che latinamente suona cantante a Dio: non sarà da dubitare che in costei significata non sia la nostra umanità...». L'identificazione di Pan e Cristo è totale «O grande o mirabile o sacrosanto Pan, cittadino no de' boschi ma del Paradiso [...] a che misere condizioni ti ha condotto l'eccessivo amore a cui ti sei voluto sottoporre! Pan soleva portare inghirlandate le tempie di pino, di salice o dellera, ma tu a qualch'io veggo, porti intrecciata la testa d'un serto di pun-

gentissime spine»⁴⁹. La satiresca sembianza di Pan, la sua duplice natura è segno misterioso della duplice natura, umana e divina del Cristo, e la presenza del busto di Giove Ammone nel dipinto di Ponce richiama come «Pan e Giove erano stimati tutt'una cosa» e, sebbene Pan rappresenti bene «tutta la Divinità» è in special modo «indizio della seconda persona divina», mentre il padre suo demo gorgone è «simbolo del Padre; capo e radice di tutta la divina natura» come Giove Ammone.

La raffigurazione di Pan o del busto di un dio ignoto, forse proprio Demogogone, in tanti dipinti del Grechetto è segno di una presenza e di un culto che attraversa la storia per la «figura di Dio il quale in sé tutto comprende» e che genera tutte le cose. La presenza così caratteristica di una figura dalla tipologia quasi satiresca in primo piano nella grande *Natività* (fig. 25) dipinta per la chiesa di San Luca può essere segno che il Grechetto ardisca fare uscire i temi di un concettismo criptico, sulla traccia del Mascardi e del Marino, dall'ambito privato della collezione per esporli su un altare, seppur di una chiesa genti-



Fig. 24: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Pan, Cupido e la Ninfa*, particolare, Ponce, Puerto Rico, Ponce Museum of Art, The Luis A. Ferrè Fundation.



Fig. 25: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Adorazione dei pastori*, Genova, chiesa di San Luca.



Fig. 26: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Sacrificio di Noè*, Genova, collezione privata.

lizia: «*Iddio de' pastori fu Pan... e il Signor nostro non è egli il Pastor dei pastori? [...] tra pastori volse nascere e i pastori furono i primi che voti gli porgessero e che con rustiche ma devote offerte l'adorassero*»⁵⁰.

La riproposizione di una «*philosophia perennis comune alle fonti primigenie della sapienza pagana, ebraica, e cristiana*»⁵¹ sembra trovare nell'opera del Grechetto spunti per la rappresentazione di una «*storia sacra*» che troverà nella rivelazione la sua soluzione.

Il culto, l'offerta dell'uomo a Dio, si presenta, nell'iterazione dei gesti e degli oggetti, come una costante, sia nei dipinti di soggetto biblico, sia in alcuni di carattere mitologico (figg. 26/31).

È ancora Mascardi a sostenere come la cerimonia nel suo aspetto sacrale si basasse sui medesimi segni, attraverso la storia delle religioni, senza soluzione

di continuità: il giovane Mosè fu educato «*in corte dalla figlia del Faraone*», ricevendo «*le facoltà sacerdotali*» dei principi d'Egitto, attraverso la «scienza geroglifica» evidenziata già nell'aspetto formale della cerimonia. Lo storico sarzanese tenta una ricostruzione del corte che si avvia al sacrificio rituale «*in primo luogo il cantore con le sue divise e con i libri, poscia l'oroscopo, o sia l'astrologo con l'oriolo e la palma; indi lo scrittore delle cose sacre, con le penne in capo e con i libri e gli strumenti da scrivere poi il maestro di cerimonie [...] e per ultimo [...] il profeta*»⁵². Lo stesso repertorio arricchito in un campionario forse volutamente criptico appare nella tela intesa come *Sacrificio a Pan* di Ottawa, ma forse meglio *Offerta al dio unico*, il dio creatore adorato dagli Egizi come dai Greci, secondo quanto mostravano di intendere studiosi come il Kircher.

In forma sintetica lo stesso sacrificio viene offerto al dio ebraico da Noè dopo il diluvio. Il patriarca «*essendo istruito nelle arti magiche le incise su delle tavole e le portò con sé nell'arca per propagarle poi nel mondo a venire*»⁵³. Dalla sapienza portata sull'Arca da Noè derivano sia il sapere di Mosè, sia quello che, tramite il figlio di lui Cam, approderà alla sapienza ermetica fino a giungere – identificando Cam con Zoroastro – a Nembrod e a Ermete Trismegisto⁵⁴.

Attraverso questa unica storia sacra si recuperano i frammenti dell'antica sapienza, legittimando quindi i sacrifici al dio nel mito classico come nella religione Egizia. Ma il sacrificio di Noè, immagine del Cristo, come lui «*salvatore dell'umanità*», troverà compimento e spiegazione solo nel sacrificio finale di Gesù, del figlio di Dio, attraverso la Croce, come Noè aveva salvato l'umanità attraverso il legno dell'Arca. Lo stesso dio appare così, nelle invenzioni del Grechetto, con la sua fisica presenza sull'altare di Noè che sacrifica, nel luogo dove Giacobbe gli innalzerà un'ara (*fig. 26*), accanto al Cristo incarnato, bambino tra le braccia della Vergine e incensato come offerta eucaristica dagli Angeli (*fig. 28*) e infine compare nel momento dell'ultima cena ad accettare l'offerta del calice da parte del figlio (*fig. 29*)⁵⁵.

Gli strumenti rituali del sacrificio gradito a Dio, quegli stessi che ordinò a Mosè, compaiono ripetitivamente nei soggetti biblici (*figg. 26-27*) del Grechetto a connotare come segno distintivo la storia del popolo ebraico intesa come viaggio verso la salvezza. Se l'episodio specifico è rappresentato in secondo piano, come un filo conduttore, sul primo livello si pongono in evi-



Fig. 27: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Dio appare a Giacobbe*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Leheman Foundation Gift.

denza quegli elementi che sono simbolo di un patto (Esodo 35, 4-29): «oro, argento e rame, lana tinta di viola e di scarlatto, lino fine e stoffa di pelo di capra» e ancora pelli, legni, essenze aromatiche, pietre dure e preziose con i quali Dio comandò di realizzare la tenda, l'arca, la tavola dei pani, il candelabro, l'altare per i profumi, i tendaggi, l'altare per i sacrifici, la vasca di rame con il piedistallo, gli abiti liturgici dei sacerdoti che furono poi trasportati nei viaggi del popolo eletto; e ancora gli animali minuziosamente richiesti da Dio stesso per le diverse forme del sacrificio (Libro dei Numeri 28 e 29).

Connotazione generica della «storia sacra» e, nello stesso tempo, libero e ampio campo della abilità pittorica dell'artista, il ricco repertorio – drappi, animali, oggetti metallici, tuniche all'orientale, efod, turbanti con piume –



Fig. 28. Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Natività con Dio Padre*, Windsor Castle, Royal Library (© Her Majesty Queen Elizabeth II).

permette al pittore di iterare pezzi di bravura per il gusto e il diletto del committente, anche per il meno attento ai contenuti: «*Qual più nobile passatempo [...] si può presentare à gl'occhi di chiunque vanta haver buon gusto [...] che quell'invoglio di panni, quel mucchio d'armi, quella congerie d'arredi casalinghi, si distingue, di riordini, s'assesti, e si ponga à luogo?*»⁵⁶.

Uno schema compositivo ribadito dal Grechetto, anche provocatoriamente in alcuni soggetti, con l'insistenza sull'elemento «terrestre»: nella *Favola di Io* di Caen – con in primo piano la creatura amata dal dio trasformata in giovenca, come dichiara Giove a Giunone – nel *Sacrificio di Noè* di Nantes, nell'*Annuncio degli Angeli ai pastori* di Napoli⁵⁷. Una struttura che ribadisce le valenze di comunicazione criptica del quadro, così come l'aveva ben inteso «l'intellettuale» Giovanni Andrea De Ferrari, e che impressionò – come già è stato notato – anche Giovanni Battista Carlone; per quest'ultimo si trattava di una suggestione superficiale che mostra tut-



Fig. 29: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Allegoria dell'Eucarestia*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

ta la distanza dall'approfondimento e dalle motivazioni del Grechetto in quanto gli episodi, accuratamente narrati, vengono banalmente spezzati in due parti, con il protagonista – in questo caso Mosè – naturalmente posto in primo piano, ben riconoscibile, e il contesto dell'avvenimento narrato sul piano più arretrato in una totale incompienza della struttura proposta dal Grechetto.

2.4 Soggetti morali «sotto il simbolo d'una tavola di pittura»

Insieme al soggetto religioso, sia esso adombrato nel mito pagano o interpretato nella vicenda biblica, è la condizione della vita umana che deve essere letta secondo il Grechetto, ma soprattutto secondo i suoi probabili riferimenti culturali – il Mascardi in primo luogo – attraverso la chiave dell'allegoria che trova la sua forma più efficace proprio «sotto il simbolo d'una tavola di pittura».



Fig. 30: Giovanni Benedetto Castiglione, *il Grechetto*, *Viaggio di Abramo: il patto con Abimelech*, Genova, collezione Durazzo Pallavicini.

Un uso invalso già dall'antico, nota il Mascardi, riferendosi al dipinto di Cebete Tebano che raffigurava sinteticamente la vita e il destino umano, descritto in un trattatello greco noto e tradotto già nel Cinquecento e riproposto dall'intellettuale sarzanese in una edizione commentata, stampata a Venezia nel 1627 e poi ancora più volte nel corso del secolo⁵⁸.

Il Mascardi afferma di aver composto i *Discorsi su la tavola di Cebete Tebano* a Genova, nell'ambito di una Accademia della quale non fa il nome. La scettica e moraleggiante cultura dei *Discorsi* poteva quindi essere diffusa in ambienti vicini a quelli frequentati dal Grechetto. Alcuni personaggi e il senso complessivo della meditazione proposta dalla celebrata tavola greca sembrano essere riproposti in una serie di dipinti che si potrebbe definire «moralì»



Fig. 31: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Sacrificio di Noè*, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

del Castiglione. La stessa figurazione di Circe (fig. 32), per la quale certo potevano valere diversi livelli interpretativi⁵⁹, può introdurre ad una lettura «moralistica»: la maga, seduta al centro della scena, può apparire come mitica personificazione della Frode. Questa nell'antica rappresentazione accoglieva l'uomo all'ingresso della vita: «*siede una Donna, con faccia imbiaccata, e con apparenza lusinghiera, la quale in mano tiene una Coppa [...]. Questa è la Fraude, la quale va desviando ogni persona [...] con la potenza sua dà a bere à coloro, che sono per entrare nella vita: ma di che sorte è la bevanda, Errore ed Ignoranza [...]. Tutti dunque beono l'errore? Tutti lo beono chi più, chi meno...*»⁶⁰.

Gli uomini che vanno trasformandosi o già trasformati in animali, secondo il racconto omerico ripreso con tanta vivacità in Ovidio e che caratterizzano la



Fig. 32: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Circe*, particolare, collezione del Sovrano Ordine di Malta.

raffigurazione della vicenda di Circe nelle composizioni del Castiglione, traducono il medesimo concetto del primo «quadro» dell'opera di Cebete proposta dal Mascardi.

A terra giacciono le armi dei guerrieri segno della «Vanità» perseguita dall'uomo che, bevendo dal calice della Circe-Frode, cade in quei vizi sub-umani rappresentati dai diversi animali: incontinenza, lussuria, avarizia, adulazione...⁶¹.

L'uomo nega così la sua piena umanità, riducendosi alla stregua di quei personaggi scoperti da Dione nel dipinto del Prado o degli animali riprodotti nell'incisione di analogo soggetto (*fig. 33*)⁶².

Insieme alla figura di Circe anche quella del Genio, sulla quale insiste in un particolare connotato colto e di prestigio l'artista genovese, proprio in questa direzione «moralessante» può trovare una delle chiavi interpretative. Il Genio, secondo il commento del Mascardi alla tavola di Cebete, in opposizione alla Frode, «*a coloro che sono per entrare (nella vita) impone ciò che far debbono, entrati che sieno; mostrando loro la via, per cui hanno a camminare, se nella vita bramano la salute*». È il Genio che spinge a superare quelle apparenze «*che buone sembrano al vulgo*» e che dispensa la Fortuna «*le ricchezze, la gloria, la Nobiltà, i Figlioli, gli Imperi, i regni et le altre cose di tal sorte*»⁶³. Così come compaiono nelle Allegorie dipinte dal Grechetto per i Gonzaga (*fig. 34*)⁶⁴, ancor più completo è l'elenco degli oggetti della «vanitas» che il Genio spinge a considerar caduchi e che all'uomo vengono proposti dalla vana erudizione, secondo il Mascardi; e sono i simboli delle discipline dei Poeti, dei Rettorici, dei Dialettici, dei Musicisti, degli Aritmetici, dei Geometrici, degli Astrologi, dei Voluttuosi, dei Peripa-



Fig. 33: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Diogene cerca l'uomo*, Madrid, Prado.

tetici, dei Critici. Non l'Erudizione, ma solo la vera Sapienza potrà condurre alla Beatitudine⁶⁵. Pur attraverso il compiacimento della citazione e dell'auto citazione, nella iterazione di elementi di virtuosismo pittorico, nelle concessioni al gusto di una più larga committenza, emerge la fiducia del Castiglione e di un ambiente colto al quale è strettamente collegato, nella pittura come strumento di rappresentazione simbolica del sacro nella storia religiosa, e della morale nel «costume» umano, attraverso la favola e l'enigma. L'insistenza per l'elemento naturale, animale, terreno, è quasi schermo di una rappresentazione di una tensione morale e spirituale intesa almeno da una ristretta cerchia di estimatori.

Nel recupero delle «favole del platonismo» si evidenzia la rappresentazione di un amore che spinge dio verso la «umana natura», l'amore di Pan per Sirin-ga, di Apollo per Dafne, di Giove per Io (*figg. 35-36*), ma che era già illustrato nella presenza del dio ebraico presso il popolo eletto e dei segni del patto stretto con il suo popolo. In senso convergente dal versante umano si delinea una



Fig. 34: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Allegoria per la stirpe dei Gonzaga*, particolare, Genova, collezione privata.

ricerca di una «verità immutabile» che attraversa la storia, si manifesta nel «rito» delle diverse religioni, nel segno del sacrificio a Dio. Il punto di unione è il Dio cristiano che per l'uomo si incarna e si sacrifica. In questo senso è spiegabile l'unità tra produzione religiosa e profana del Grechetto, espressione di un sincretismo religioso risolto nell'esaltazione della rivelazione cristiana presente nel pensiero di intellettuali cattolici coevi e che ancora si coglie nella *Natività* di San Luca, nel fanciullo presentato ai pastori come personaggi d'Arcadia, incensato dagli Angeli come l'offerta del sacrificio antico gradito a Dio. L'apparizione di Cristo in terra è punto

finale di un percorso, la lucerna che aveva accompagnato i viaggi patriarcali, con la quale Diogene alla ricerca dell'uomo aveva trovato solo gli animali simboli dell'uomo non realizzato, giace ora ai piedi della mangiatoia dove splende il dio incarnato, luce vera⁶⁶.

2.5 Interpretazioni del soggetto sacro fra culto e pietà privata

Se le tematiche mitologiche, morali e bibliche rivisitate dal Grechetto sembrano porsi come esempio compiuta di una cultura laico-religiosa di élite, negando un'opposizione tra i due termini del sacro e del profano, l'innovazione formale introdotta nella sua produzione più esplicitamente sacra e chiesastica si pone analogamente con libertà di fronte alla tradizione iconografica. Su un piano particolare, non di interpretazione, ma puramente celebrativo, si colloca la tela dipinta per l'oratorio di San Giacomo della Marina⁶⁷ dove media,



Fig. 35: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Apollo e Dafne*, Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 36: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *La favola di Io*, Caen, Musée des Beaux-Arts.

sull'esempio delle tele «laiche» rubensiane – cacce, battaglie, ritratti equestri – lo schema compositivo, ponendosi evidentemente quale imprescindibile ma anche arduo termine di confronto per gli artisti della scuola locale che collaborano all'impresa decorativa.

Più centrale nel caratterizzare la struttura della pala di soggetto religioso risulta la *Visione mistica di san Bernardo* (fig. 37) dipinta per la chiesa di San Martino a Sampierdarena. La tradizione di una lettura laica della vicenda sacra, tipica del patriziato, della classe di potere locale, viene arricchita potenziando le valenze significative della scena rappresentata. La consueta immagine del santo protettore della città, il riferimento al fatto contingente storico⁶⁸, viene tradotta negli elementi usuali, il segno della città, la Lanterna e nell'iscrizione, tipico elemento di supporto nella funzione comunicativa dell'immagine religiosa. Ma, a differenza della tela dedicata al santo dal Borzone e da altri pittori genovesi che avevano affrontato il tema nella prima metà del secolo⁶⁹, l'immagine non si esaurisce nell'icona simbolica del rapporto tra città-devozione-santo, ma proprio nella visione ascetica del religioso accentua il suo potere di ricostruzione del fatto rappresentato e il suo carattere di oggetto psicagogico, capace di coinvolgere; capacità che muove dal naturalismo dell'immagine proposta e anche dalle componenti sensistiche della stessa che possono trovare riscontro anche nella drammatizzazione poetica della vicenda religiosa: penso a proposito alle immagini del Calvario evocate da Anton Giulio Brignole Sale in anni molto vicini, con Maddalena ai piedi della croce «*la bocca co suoi baci dentro quel sangue, che da piedi trafitti giù pel legno largamente scorreva al suolo*»⁷⁰. Le innovazioni strutturali si legano al concetto espresso: da un lato la considerazione sulla virtù salvifica del sangue del Cristo⁷¹, riferita ad una tradizione di meditazione cattolica sulla Passione del Salvatore, trova forti riscontri nell'opera del Castiglione, nella sperimentazione grafica come nei dipinti per la devozione privata (figg. 38-39)⁷²; dall'altro lo stretto rapporto tra immagine meditata e soggetto meditante, in questo caso portato alla piena partecipazione al sacrificio del Cristo, propone una soluzione che sarà alla base della rappresentazione del soggetto mistico nella seconda metà del secolo⁷³. Una esperienza culturale ampia e aggiornata, l'acquisizione di una forte capacità di sviluppare un coinvolgimento emozionale al fatto



Fig. 37: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Visione mistica di san Bernardo di Chiaravalle*, Genova Sampierdarena, chiesa di Santa Maria della Cella.



Fig. 38: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Cristo crocifisso compianto dagli angeli*, Windsor Castle, Royal Library (© Her Majesty Queen Elizabeth II).



Fig. 39: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Cristo crocifisso, le Marie e Giovanni ai piedi della croce*, Genova, collezione privata.

rappresentato, che certo veniva al Castiglione dalla conoscenza dell'ambiente romano anche negli esiti della ricerca del Bernini, finiscono per distinguere nettamente i caratteri naturalistici dell'immagine proposta dal Castiglione da quelli comuni, in anni molto vicini, alla produzione religiosa di Anton Maria Vassallo, che parallelamente sperimenta anche una produzione a destinazione laica e privata con soggetti simili a quelli del repertorio del Grechetto. L'elementarità della struttura pittorica e dell'impaginato del quadro religioso elaborato dal Vassallo, «per successione di figure»⁷⁴ su un unico piano spaziale, corrisponde a una propensione a tradurre il naturalismo in una visione didattica dell'avvenimento sacro accentuato da una retorica «elementare» di gesti e atteggiamenti – si veda la tela con i *Santi Francesco, Agnese da Montepulciano, Teresa e Caterina da Siena* datata 1648 già nell'abbazia degli Olivetani a



Fig. 40: Anton Maria Vassallo, *I Santi Francesco, Agnese da Montepulciano, Teresa e Caterina da Siena*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

Quarto (fig. 40) e *La Vergine che detta la Bolla Sabatina a papa Giovanni XXII* per i Carmelitani di Sant'Anna (fig. 41) e nella proposizione dell'elemento di natura, direttamente desunto dal quadro «di genere», come coprotagonista e mediatore fra lo spettatore e la scena rappresentata – ne *La Vergine che appare a san Simone Stock*, ancora per Sant'Anna (fig. 42)⁷⁵, nel *Miracolo del Beato Andrea da Spello* (fig. 43) o ancora nella *Visione e martirio di Marcello Mastrilli*⁷⁶ – esaltando l'aspetto naturalistico del particolare anziché la sua potenzialità simbolica. Un connotato che si traduce in evidenza della vicenda

rappresentata, che ben si attaglia agli avvenimenti «storici» per l'ordine carmelitano e alla documentazione dei miracolosi accadimenti di santi e beati. La riproposizione dell'elemento naturalistico desunto direttamente dal quadro di genere, la piacevole contaminazione tra i due campi proposta dal Vassallo, da un lato concede molto al gusto del committente, dall'altro si accosta alla ricerca di un «naturalismo» comune a molta pittura d'argomento sacro coeva, volta proprio a rendere sperimentabile nella sua concretezza ed emotivamente efficace il soggetto religioso rappresentato⁷⁷.

L'atteggiamento del Vassallo nel dipingere i soggetti religiosi è forse un buon indicatore per sottolinearne la diversità dal Castiglione, anche per quanto riguarda la tematica profana, dal punto di vista contenutistico, in un repertorio simile solo per scelta di soggetti.

Aspetto devozionale, qualità psicagogica, concettismo intellettuale si trovano invece uniti già negli anni quaranta nell'opera religiosa del Grechetto, formulati attraverso una riforma «strutturale» dell'idea di pala sacra che nella tela con l'*Adorazione dei pastori*, dipinta per gli Spinola nella chiesa di San Luca, trova espressione compiuta in un'ottica pienamente barocca.

I soggetti religiosi «pubblici» del Grechetto si ponevano come eccezionali «*exempla*». Ma la vicenda della fortuna e delle mediazioni dal dipinto del Castiglione possono aiutare ad affrontare il problema della recezione in ambito locale di un concetto ampio e intellettuale di lettura del soggetto religioso, destinato in realtà a non essere accolto come sembra d'altra parte indicare la vicenda biografica dell'artista che lo vede lasciare Genova – secondo il Pio – proprio sulla base di una incomprendimento nell'interpretazione di un soggetto sacro⁷⁸.

Le interpretazioni dell'*Adorazione* appaiono immediatamente riduttive rispetto alla densità concettuale del dipinto del Castiglione riproposto anche nel piccolo formato. Se è colta l'impostazione spaziale innovativa della tela, come gli elementi della rimeditazione fiamminga, rubensiana e del Van Dyck, o emiliana, correggesca, è al contrario rifiutata la possibilità di intendere un livello più profondo dell'esposizione del fatto sacro così come è proposto dal Grechetto. Gli elementi che indicavano questa possibilità di lettura sono infatti eliminati, riassorbiti all'interno della composizione, perdendo il ruolo di «indicatori».



Fig. 41: Anton Maria Vassallo, *La Vergine detta la Bolla Sabatina a papa Giovanni XXII*, Genova, chiesa di Sant'Anna.



Fig. 42: Anton Maria Vassallo, *La Vergine appare a san Simone Stock*, Genova, chiesa di Sant'Anna.

Scompare così, nel *Presepe* affrescato in anni vicini da Domenico Piola in Santa Marta o in quelli ancora dipinti su tela a Recco e a Spotorno⁷⁹ o negli studi grafici del Piola stesso e del Merano, l'incensazione da parte degli angeli sostituita da una semplice gloria che, se ne restituisce strutturalmente il ruolo, travisa l'interpretazione castiglionesca; così, tradotto l'uomo silvestre e satiresco in pastore se ne vanifica il ruolo nella vicenda, facendone solo



Fig. 43: Anton Maria Vassallo, *Miracolo del beato Andrea da Spello*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

elemento compositivo del piano più avanzato. Nello stesso tempo le colonne che caratterizzavano il luogo come «*templum*», spazio sacro nel quale cielo e terra si uniscono ad adorare l'uomo-Dio⁸⁰, vengono accolte solo come artificio spaziale, quinta compositiva e al più segno dell'antico e dell'antica religione vinta dalla nascita del Cristo secondo l'interpretazione tradizionale⁸¹.

Una «depurazione» forse dettata dall'incomprensione dei significati criptici castiglioneschi, ma che per la metodicità con cui sembra estendersi ad ogni elemento «anomalo» della scena, assume il senso di una conscia censura di ogni segno concettualmente interpretativo del dipinto. Non a caso sarà il Gaulli, ormai negli anni settanta⁸² proprio

nel momento in cui si accosta all'ambiente gesuitico romano, a riproporre alcuni degli elementi iconografici più significativi adottati dal Grechetto. Immediatamente, anche sul versante della produzione per la pietà privata, l'invenzione subisce analogo trattamento riduttivo da parte degli artisti genovesi: Valerio Castello ne propone una serie di varianti, ma anche nei soggetti dove l'attenzione per l'esempio del Castiglione è più vivo – la tela con la *Adorazione dei pastori* di collezione privata genovese ad esempio (fig. 44) – la stessa riproposizione della figura del pastore coronato di fronde «rientra» nella scena di adorazione e perde il connotato protagonista e alternativo rispetto ad una consueta tradizione iconografica. Non turbando il tradizionale «decoro» la «*variatio*» rientra nelle possibilità concesse alla raffinata eleganza compositiva dei soggetti dedicati da Valerio Castello alla committenza laica, deprivati di



Fig. 44: Valerio Castello, *Adorazione dei pastori*, Genova, collezione privata.

ambigue pesantezze concettuali. In questo senso per Valerio la *Presentazione ai pastori* o l'*Adorazione dei Magi* rappresentano due analoghe possibilità di realizzare un soggetto piacevole per il laico committente, l'uno con l'accentuazione dei caratteri di arcadico idillio, l'altro di raffinata ricchezza.

Così la formidabile presenza di Dio padre – lo stesso dei biblici sacrifici – incombente, protettivo e sollecito ad un tempo sul gruppo della Vergine e del Bambino⁸³ (fig. 45), sembra pressoché scomparire nella produzione grafica ispirata dalle soluzioni del Grechetto, pur così ricca in Domenico Piola, Valerio Castello, Biscaino.

Il tema della Natività visto come aspetto della meditazione su incarnazione - passione - sacrificio del Cristo, trattato nella dimensione della pala come rivelazione del Salvatore, si connota invece nelle tele per la pietà privata nella visione della «dolce maternità». Valerio lo interpreta in questo senso, in un



Fig. 45: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Natività con Dio Padre e angeli*, Bartsch, XXI, 7 Torino, Galleria Sabauda.

languido pathos compartecipativo che indica la sua propensione per i lombardi e Procaccini in particolare, traducendo in «affetti» la estenuata e quasi efferata grazia delle figure femminili dei suoi dipinti giovanili, quelle Vergini parmigianinesche, principesca-mente atteggiate e addobbate, della stessa raffinata eleganza di Salomè o di una eroina biblica.

Il tema della Vergine con il Bambino, liberato di ogni carica interpretativa, diviene comunque raffinato e piacevole oggetto di meditazione, breve afflato di «*pietas*» pronto a trasformarsi in allegoria, confinando strettamente con il tema della «*cari-tas*», virtù sia religiosa che laica (figg. 46-47)⁸⁴.

L'aspetto di una carità concretamente tradotta in operatività, così



Fig. 46: Valerio Castello, *Sacra Famiglia con un angelo*, Genova, collezione privata.



Fig. 47: Valerio Castello, *La Carità*, Genova, collezione privata.

consono a committenti e artisti del primo seicento genovese⁸⁵, va scomparendo e la carità dei santi, le lacere presenze di una umanità sofferente e que-
 stuante lasciano più spesso posto all'immagine rarefatta nell'aspetto simbolico
 della madre e del figlio: nell'ideazione della tela con il *Miracolo di Santa Zita*,
 concepita per l'omonimo oratorio, il primo spunto espresso nel bozzetto di
 Leningrado (*fig. 48*) indicava una scelta di primo piano per la figura dello
 storpio, ma nel bozzetto propositivo di palazzo Bianco, come nella soluzione
 per la pala oggi a Santa Zita (*fig. 49*), alla figura della santa, quasi un'immagi-
 ne della Primavera che incede con il grembo pieno di fiori, si accosta la figura
 della madre con il figlio⁸⁶. La capacità dell'artista di giocare con le immagini
 come figure retorico-teatrali lo rende capace di improvvise e lucide accentua-
 zioni patetiche: lo stesso gruppo della madre con il bambino si presta ad una
 vorticosa polisemia, può divenire da allegoria confortante nei delicati collo-



Fig. 48: Valerio Castello, *Miracolo di santa Zita*, San Pietroburgo, Ermitage.

qui madre figlio a facile elemento ad effetto nell'aspetto teatralmente drammatico delle tante *Stragi degli innocenti*. Lo dichiara quasi l'artista stesso presentandola nella duplice accezione nel *Giudizio di Salomone* già in raccolta privata genovese (fig. 50).

Presso la committenza genovese è forse la sensibile tenerezza, unita alla decoratività di Valerio Castello a risultare più consona piuttosto che la concettosa meditazione intellettuale del Castiglione. Persino nel tema della *Vanitas* l'esuberante naturalismo del Grechetto⁸⁷, la sua enorme carica vitalistica, la fiducia nella potenza mimetica dell'arte

confessavano un barocco «*memento mori*» nella contrapposizione con il pessimismo dell'intellettuale; il laicismo di superficie del Castello non rinuncia invece a risolvere ancora in un trionfo della qualità di gioco imitativo dell'arte anche il tema della vanità delle cose umane, proponendola come scena galante (fig. 51)⁸⁸, priva di connotati negativi, dove la fanciulla nel fiore della gioventù trova nel pittore-amante, che ne riproduce il ritratto nel medaglione, il perpetuatore di una bellezza non destinata a scomparire del tutto. Pittura squisitamente laica quindi quella del Castello a suo agio nel cimentarsi con la tematica religiosa delle grandi pale solo quando il soggetto può essere considerato in qualche modo secondario rispetto alla libertà compositiva – è il caso delle «invenzioni» per l'oratorio di San Giacomo della Marina degli anni 1647-48 – mentre finisce per adattarsi agli arcaismi imposti dalla committenza laddove prevale il concetto di icona devota: un concetto valido sia per la committenza extra-urbana nella pala con i *Santi Lorenzo, Sebastiano e Rocco* per la chiesa di San Siro a Santa Margherita datata 1648, sia per quella ufficiale con il dipin-



Fig. 49: Valerio Castello, *Miracolo di santa Zita*, Genova, chiesa di Santa Zita.



Fig. 50: Valerio Castello, *Giudizio di Salomone*, Genova, collezione privata.

to realizzato per la Magistratura dei Padri del Comune, *La Vergine, san Giovanni Battista e san Giorgio* (fig. 52) del 1655⁸⁹. La struttura volutamente primo cinquecentesca imposta in quest'ultimo, con l'illusiva forma di polittico a cornice lignea e la «mostra» di santi del dipinto per il borgo rivierasco, coincidono nel negare la ricerca di un qualsivoglia nesso significativo tra le figure; un processo che si ripete in una pala evidentemente di maggior impegno compositivo, quella per la parrocchiale di Recco, datata ancora 1655: vista come esempio di libertà da «eredità controriformistiche»⁹⁰, in realtà la composizione non riesce a dar soluzione compiuta al problema della rappresentazione religiosa,

accostando, in una struttura neoveneta di voluta magniloquenza, figure tra loro assolutamente slegate che si dichiarano attraverso la tradizionale proposizione degli attributi della loro Santità (fig. 53).

Anche l'espressione di un intimo patetismo che aveva raggiunto effetti significativi nella dimensione privata, trova difficoltà nella trasposizione più enfatica delle composizioni chiesastiche: la vocazione laica di Valerio si volge quindi tutta in scelta decorativa e di eleganza formale. Per Valerio la ricerca sul soggetto sacro si realizza piuttosto nell'individuazione di stilemi compositivi replicabili: il *Martirio di San Lorenzo*, ripetuto nell'affresco della cappella privata del palazzo Branca Doria o nella grande pala ora a Palazzo Bianco (figg. 54-55), la *Decollazione del Battista* che il pittore esegue con minime variazioni tra la tela per la cattedrale di Siviglia e l'affresco ancora per la stessa cappella Doria (figg. 56-57), o ancora il santo apotropaico nel momento del contagio



Fig. 51: Valerio Castello, *Vanitas*, Genova, collezione privata.

con la *Santa Rosalia* della chiesa di San Gerolamo di Castelletto o nella versione già nella chiesa di Santa Croce e San Camillo⁹¹. Nella scelta della committenza laica trovano ampia fortuna, intorno alla metà del secolo, i temi legati alla fanciullezza di Cristo, forse anche sulla scorta di una larga diffusione dei Vangeli apocrifi e della Leggenda Aurea di Jacopo da Varagine.

Speculare al tema drammatico della Strage degli innocenti, la Fuga in Egitto nel suo aspetto di «mito» religioso, gode di particolare favore, dal momento idilliaco del riposo alla citazione di episodi poco rappresentati, come la vicenda de *La sacra famiglia in fuga e il ladrone Tito* (fig. 58), raffigurata da Stefano Magnasco, riprendendo il racconto dell'Apocrifo Arabo-Siriaco (XXIII, 1-2), in una tela di collezione privata siglata dall'artista. Sembra sottolineata in particolare la positività della «favola» narrata dalla tradizione, nell'episodio della palma miracolosamente piegata (Pseudo Matteo XXIII,



Fig. 52: Valerio Castello, *La Vergine con il bambino, san Giovanni Battista e san Giorgio*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

I-2), e nel *Riposo nella fuga* che raggiunge forse l'apice più intenso, in Valerio Castello, nella tela di Compiègne (fig. 59). Il tema è spunto ancora per un dolce colloquio tra i personaggi sacri, i riferimenti alla passione futura sono mediati solo attraverso l'artificio allegorico, l'offerta delle ciliege da parte di Giuseppe, la corona di rose intrecciata dagli angeli che ne fanno oggetto di gioco⁹². La tendenza, che verrà costantemente ripresa anche in tematiche similari⁹³, è tutta ad una sottile espressione di affetto compartecipativo, tra le tenerezze della rappresentazione dell'infanzia e la commozione di una intuizione per segni del sacrificio della passione. L'accentuazione sulla ine-

luttabilità del destino di passione emerge invece con forza nella meditazione del Castiglione sulla base anche delle opere di Pietro Testa e Nicolas Poussin e dell'ambiente culturale romano da lui frequentato⁹⁴; nell'incisione riferita al secondo soggiorno romano, raffigurante la *Fuga in Egitto e miracolo della palma* (fig. 60), l'artista sottolinea, insieme al miracoloso accadimento, il significato simbolico delineato con gli stessi elementi del viaggio patriarcale: viaggio come preconizzazione del magistero di Cristo e della chiesa, prima manifestazione del Cristo ai gentili, come insegnano i Padri della Chiesa e come indica la presenza nella composizione del Grechetto degli uomini e degli armenti che del miracolo furono testimoni e che poterono dissetarsi alle sorgenti scaturite dalla palma (Vangelo dello Pseudo-Matteo, XX-2). Ma ancora il pellegrinare della sacra famiglia è un primo episodio sulla strada della Passione, come indicava anche il tragico antefatto della strage⁹⁵, ma soprattutto come dichiara apertamente lo stesso Grechetto in alcuni disegni oggi a Windsor Castle (fig. 61)⁹⁶.

Il ritorno del Cristo con la sua famiglia, il fatale passaggio di un fiume, inteso forse come segno del confine della terra di Israele è accettazione e tragica previsione della via del Calvario come indicano gli angeli che su una nuvola reggono la croce del martirio: la vicenda si dichiara così da consolatorio momento di idilliaca quiete in una natura che riconosce la presenza del Signore in struggente previsione del sacrificio. Un tema ripreso anche dal Piola, come mostra un intenso disegno di Palazzo Rosso⁹⁷.



Fig. 53: Valerio Castello, *San Marco Evangelista e i santi Lorenzo, Giorgio, Giovanni Battista e Cecilia*, Recco, parrocchiale.

Nella direzione di una tenera sensibilità la vicenda degli apocrifi arriva a trasporre dall'edificio privato alla chiesa: l'interpretazione di Gregorio De Ferrari, probabilmente intorno al 1675⁹⁸, nella tela oggi nella sacrestia della chiesa di San Siro (*fig. 62*), tutta volta in direzione di un recupero delle deli-



Fig. 54: Valerio Castello, *Martirio di san Lorenzo*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

catezze correggese, risolve nuovamente la vicenda nel rapporto di tenerezza fatta di gesti e di contatti di epidermidi.

Un atteggiamento che trovava probabili coincidenze con la spiritualità «contemplativa» dei Teatini e con il gusto del committente Cristoforo Centurione che dotò del quadro la chiesa sampierdarenese dedicata a San Giovanni Battista, officiata dai Chierici Regolari. La «vicinanza» dei Padri Teatini con l'aristocrazia laica⁹⁹, la posizione di questi particolarmente aperta alle istanze del ceto dirigente locale, possono costituire una motivazione per l'accettazione sugli altari di una chiesa di una tematica tipica della devozione privata e che trova negli Apocrifi la sua fonte.

La legittimazione della vicenda tramandata dalla tradizione, non solo come richiamo ad una sensibilità «laica», ma come parte di un preciso programma, aveva trovato un clamoroso precedente nel 1661, proprio nella chiesa della Compagnia di Gesù. In quella data fu completata la decorazione del presbiterio della chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea¹⁰⁰, due grandi tele furono



Fig. 55: Valerio Castello, *Martirio di san Lorenzo*, Genova, Museo Sant'Agostino.

collocate ai lati della *Circoncisione* di Rubens, con la raffigurazione di due significative tematiche, la *Strage degli Innocenti*, opera del Merano e il *Riposo nella fuga in Egitto* di Domenico Piola (fig. 63). Il primo sacrificio di sangue del Cristo nella cerimonia della Circoncisione, insieme al sacrificio dei santi innocenti – primi martiri, inconsapevoli, nel nome di Gesù – si legano all’episodio della Fuga non semplicemente come momenti dell’infanzia del Cristo e prefigurazioni della sua missione, ma come esplicitazione del programma della Compagnia: la Circoncisione come momento simbolico per l’Ordine nell’imposizione del «*nome Santissimo di Gesù*», la disponibilità al martirio nel nome di Gesù, come i fanciulli perseguitati da Erode, la vocazione infine a portare in terre pagane – la fuga in Egitto – il messaggio di Cristo¹⁰¹.

Per svolgere questo particolare aspetto la fuga viene rappresentata secondo una iconografia tutta cavata dai Vangeli apocrifi; il soggetto è infatti una



Fig. 56: Valerio Castello, *Decollazione del Battista*, Siviglia, cattedrale.

sintesi di diversi episodi narrati dallo Pseudo-Matteo: Gesù ordina alla palma di piegarsi per raccoglierne i frutti (XX, 2), Gesù sottomette gli animali selvatici «*tutte le fiere selvatiche si ammansiscono davanti a me*» (XVII, 2), «*i leoni e i leopardi si accompagnavano con essi nel deserto [...] e chinando il capo adoravano Gesù*» (XIX, 1-2) e infine all'arrivo in Egitto «*tutti gli idoli crollarono a terra, cosicché giacevano tutti rovesciati sulla loro faccia e completamente spezzati*» (XXIII). Il programma è quindi svolto attraverso una lettura allegorico-concettuale che oltre a riproporre tematiche care all'aristocrazia locale, con il ricorso al testo apocrifo recupera, proprio nel tema della Fuga, alcuni dei concetti tipici del coevo pensiero gesuitico in direzione di una religione naturale e di un sincretismo religioso, percorsi anche dal Grechetto e dall'élite dei suoi committenti intellettuali. Un creato e una natura irrimediabilmente attratti dal Cristo, rappresentati dagli animali feroci che si avvicinano ad



Fig. 57: Valerio Castello, *Decollazione del Battista*, Genova, Museo Sant'Agostino.



Fig. 58: Stefano Magnasco, *La Sacra Famiglia in fuga e il ladrone Tito*, Genova, collezione privata.

adorare il Bambino nel deserto: la narrazione degli Apocrifi si ricollega così al Salmo di Davide che nell'invito rivolto a tutte le creature ad adorare Dio (Libro dei Salmi 148) profetizzava quella stessa verità adombrata dal mito nella figura di Orfeo cantore circondato dagli animali. Nella stessa direzione il racconto degli Apocrifi – ricordato nel dipinto dalla precisa ambientazione con le vestigia di un mitico Egitto e dagli idoli abbattuti – permette di riproporre proprio nella terra della «*prisca philosophia*» quel riconoscimento alla rivelazione del Cristo come punto finale della sapienza intuita già nelle religioni del mondo antico: il governatore di

Afrodisia, la prima città egiziana raggiunta nella fuga, visti i simulacri degli dei crollare all'arrivo del Bambino Gesù, si prostrò davanti a lui «*se costui non fosse il Dio dei nostri dei, i nostri dei non sarebbero certamente caduti [...] ne giacerebbero prostrati al suo cospetto: perciò essi lo proclamano tacitamente loro Signore*» (Pseudo Matteo XXIV).

Il programma espresso nel presbiterio della chiesa del Gesù negli anni in cui si alternano sul pulpito i grandi predicatori dell'Ordine, il padre Oliva, il Segneri, il Bartoli, il Mattioli, riprende e sintetizza un approccio alla problematica religiosa sentito anche tra i membri dell'aristocrazia locale. È la conclusione di una lunga e delicata operazione che ha reso permeabili città e Ordine, attraverso l'attenzione per le sensibilità e le particolarità della religiosità locale e il coinvolgimento di elementi rappresentativi del ceto dirigente e intellettuale genovese all'interno della Compagnia, da Marcello Pallavicino alla fine del XVI secolo ad Anton Giulio Brignole Sale, gesuita nel 1652¹⁰².

2.6 *La continuità di un linguaggio «narrativo» tra potere civile e didattica religiosa*

La stretta contiguità tra il Palazzo Ducale, la sede del potere civile e la chiesa dell'Ordine dei Gesuiti, collegati direttamente da un passaggio coperto, realizzato nel 1639, attraverso il quale il doge si poteva recare ad assistere alle celebrazioni, disertando la altrettanto vicina cattedrale di San Lorenzo¹⁰³, segna emblematicamente da un lato la frattura nettissima che si era venuta a creare tra il potere arcivescovile, il cardinal Durazzo, e il potere laico e, dall'altro, la capacità della Compagnia di qualificarsi come interlocutore privilegiato dell'aristocrazia di governo.

I contrasti non solo giurisdizionali, ma anche nella sostanza del rapporto tra fenomeno religioso e politica, avevano trovato il momento di scontro più alto e significativo proprio con l'arcivescovo Durazzo¹⁰⁴. Pur estesa a un ventaglio molto largo di questioni la vertenza ha come punto iniziale e certo pregiudiziale il rifiuto opposto dal cardinale a incoronare il doge, a riconoscergli quindi il titolo regio dopo che nel 1637 la Vergine era stata proclamata regina di Genova, a conclusione di un tentativo politico di affermazione autonomistica perseguita in quegli anni dalla Repubblica, proclamando simbolicamente l'unità e l'indipendenza della Repubblica stessa e insieme collegando fede popolare e ripresa di senso civico¹⁰⁵.

Già il Durazzo aveva evitato di presenziare alla solenne proclamazione, certo fu chiaro il suo rifiuto a procedere all'incoronazione del doge Agostino Palavicino polemicamente effettuata nel novembre non in cattedrale, ma nella chiesa abbaziale dell'Annunziata di Portoria, legata all'ospedale e all'attività di



Fig. 59: Valerio Castello, *Riposo nella fuga in Egitto*, Compiègne, Musée National du Palais de Compiègne.



Fig. 60: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Fuga in Egitto e miracolo della palma*, Bartsch XXI, 12, Pavia, Museo Civico.

Caterina Fieschi che vi era sepolta e quindi alle glorie della tradizione caritativa del patriziato genovese. Un anno più tardi la celebrazione della festa civile dell'Unione si teneva ancora nella stessa chiesa e l'orazione dal significativo titolo *La Corona Reale*, veniva tenuta da un noto predicatore della Compagnia di illustre famiglia genovese, il padre Fabio Ambrogio Spinola¹⁰⁶.

Era il gesuita a sottolineare nei passi del discorso la liceità della scelta della repubblica non solo «*per avanzarsi nella gloria appresso l'altre nationi*», ma anche «*per dire al Mondo, che assai meglio si assicura il Regno, quando tra di sè si lega, e si unisce li suoi in un centro [...] e si sottopone à Dio col portare sopra di sé le sacrosante leggi dell'Eterno Monar-*

ca» L'oratore gesuita svolge in dimensione simbolica l'intera operazione per cui l'acquisizione della corona da parte del doge è indicata come «*nobile geroglifico*». Evidentemente, come dimostra in occasioni successive il riproporsi dell'incoronazione del doge nella chiesa di Sant'Ambrogio, l'Ordine non solo non si opponeva, ma forse aveva favorito una operazione che trovava peraltro giustificazioni politiche in una teoria della ragion di stato e in un rapporto religione-politica-istituzione statale che andavano parallelamente sviluppandosi nella riflessione politica del tempo, anche sulla base degli spunti «estremizzati» offerti dal pensiero libertino, nel chiaro riesame delle origini storiche del potere nel suo nesso con il fenomeno religioso¹⁰⁷. È significativo che nel 1655, per la scelta di un apparato figurativo nella cappella di palazzo Ducale, volto a celebrare l'avvenimento del 1637, la committenza pubblica si rivolgesse alla



Fig. 61: Giovanni Benedetto Castiglione, *il Grechetto, Ritorno dalla fuga in Egitto e prefigurazione della Passione*, Windsor Castle, Royal Library (© Her Majesty Queen Elizabeth II).

bottega di Giovanni Battista Carlone, ponendosi in parallelo alle scelte di linguaggi di comunicazione visiva operate nelle chiese dei Gesuiti, dei Minori Osservanti Francescani e in seguito dei Teatini¹⁰⁸.

Le progressive correzioni operate da Giovanni Battista Carlone e dalla sua bottega nell'arco di un quarantennio di attività, avevano consentito di adeguare, con minime variazioni formali e con accentuazioni in funzione celebrativa, strutture che rimangono comunque fundamentalmente didattico-narrative: messaggi visivi che possono svolgere i temi dell'apologetica e della controversistica tipica degli Ordini, ma nello stesso modo l'apologetica laica in una unità di linguaggio e di forme espressive. Così come gli Ordini celebrano la propria vicenda gloriosa e stendono didatticamente sequenze narrative della storia della salvezza, il potere laico vuole trasporre nella dimensione celebrativa dell'affresco la narrazione della cerimonia della proclamazio-



Fig. 62: Gregorio De Ferrari, *Riposo nella fuga in Egitto*, Genova, chiesa di San Siro.

ne della Vergine regina di Genova a distanza di venti anni dall'avvenimento e inserirla nel contempo nella vicenda storica delle glorie della chiesa locale¹⁰⁹. Il cerimoniale attuato in quell'occasione con l'offerta da parte del doge Giovanni Francesco Brignole del bacile con lo scettro, la corona e le chiavi della città deposti sull'altare di fronte alla scultura della Madonna Regina¹¹⁰, viene trasposto in una «gloria» della Vergine stessa (figg. 64-65), immagine ufficiale della religiosità locale, realizzata secondo uno schema di «macchina» di «effetto scenico»¹¹¹, simile a quello adottato nella *Gloria di San Siro* dipinta nel 1654 per la volta del presbiterio della chiesa dei Padri Teatini (figg. 67-68). All'icona mariana della Vergine Regina e

Protettrice della città, ormai immagine acquisita¹¹², si aggiungono le tradizionali rappresentazioni dei santi patroni. Sulle pareti la celebrazione dell'evento si trasforma in discorso didattico nella proposizione di un percorso storico a ritroso, celebrazione della chiesa locale dai primi pastori, alla predicazione dei Santi Nazario e Celso, all'arcaicizzante ripresa della storia medioevale con le gesta dell'Embriaco a Gerusalemme, al recupero delle ceneri del Battista (fig. 69), e al riferimento a Colombo scopritore ed evangelizzatore delle Indie «attualizzato» nella retorica civile coeva.

L'apparato decorativo rappresentava anche una risposta alle nuove critiche da parte del potere apostolico: concluso il pontificato barberiniano nel 1644, il nuovo pontefice attaccava duramente l'impostazione data dalla Repubblica ai rapporti tra istituzione religiosa e potere laico. I governanti «che dopo d'es-



Fig. 63: Domenico Piola, *Riposo nella fuga in Egitto*, Genova, chiesa del Gesù.

sersi posti su le pretensioni regie volevano in tutto opporsi e contrastare alla Santa Sede» venivano accusati di voler «divenire padroni nello spirituale e nel temporale» proponendo un uso strumentale della religione come Enrico IV «il quale si mostrò di abbracciare la religione per lo fine di entrare in possesso del regno¹¹³». L'azione condotta dall'arcivescovo, rafforzata dall'intervento pontificio, an-



Figg. 64-65: Giovanni Battista Carlone, *La Madonna Regina e i santi protettori della città*, Genova, cappella di Palazzo Ducale.

dava delineando una situazione simile a quella verificatasi con la venuta a Genova nel 1582 del visitatore apostolico monsignor Bossio¹¹⁴. Il «*Borromeo genovese*» come veniva definito il cardinal Durazzo, aveva in effetti caratterizzato la sua azione secondo criteri simili a quelli espressi dal Visitatore: il tentativo di riaffermare i diritti della giurisdizione ecclesiastica, la non subordinazione dell'autorità religiosa a quella civile, il rifiuto dei tradizionali organi di controllo istituiti dal potere laico sulla vita religiosa, come i Protettori del Seminario, la Giunta di giurisdizione, il Magistrato delle monache, riproponevano l'iniziativa del Bossio – sulla scorta del Borromeo – di ricondurre sotto il controllo della chiesa centrale la vita religiosa locale. Il tentativo, allora fallito per la risposta dell'aristocrazia genovese, veniva in questo frangente ancora più duramente ostacolato con una ferma opposizione su ogni punto, fino alla rinuncia da parte del cardinal Durazzo nel 1664.

La polemica del Durazzo si accompagnò d'altra parte ad una forte accentuazione da parte del cardinale dell'attività pastorale, della formazione spirituale e culturale del clero, con la fondazione del Seminario e con la scrupolosa



Fig. 66: Giovanni Battista Carlone, *Angeli musicanti*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.



Fig. 67: Giovanni Battista Carlone, *San Siro scaccia il basilisco*, Genova, chiesa di San Siro.

esecuzione di visite pastorali e del Sinodo diocesano¹¹⁵, con una qualitativa-
mente rinnovata presenza del clero secolare sul territorio. L'attenzione della
classe aristocratica per gli ordini regolari e la collaborazione tra questi e il



Fig. 68: Giovanni Battista Carlone, *Gloria di san Siro*, Genova, chiesa di San Siro.

potere civile aveva focalizzato gli interventi sui centri urbani, trascurando la formazione del clero secolare e lasciando in una «drammatica» situazione, spesso pretridentina, le chiese gestite dai sacerdoti diocesani. Proprio la capillare diffusione di un impegno pastorale presso le popolazioni suburbane, la nuova cura per le chiese rurali, l'aggiornamento del clero, poterono contribuire ad accrescere l'attenzione per l'apparato decorativo inteso come strumento di pietà, stimolando così una committenza legata non solo all'intervento del patrono aristocratico, o dell'ordine religioso, ma anche della stessa comunità locale. Attenzione per l'apparato decorativo e liturgico – sempre in funzione della catechesi – che è sottolineata dalla diffusione, voluta ancora dal Durazzo, della cerimonia delle «*Quarant'ore*» e da particolari forme di richiamo della devozione popolare sull'immagine sacra¹¹⁶.

L'urgenza di un intervento in autonomia, rispetto al binomio aristocrazia laica-ordini religiosi, portò il cardinal Durazzo a cercare fuori dalla situazione

locale un sicuro riferimento, trovandolo nella Congregazione della Missione fondata da Vincenzo de' Paoli nel 1642. Il Durazzo volle i Preti della Missione stabilmente a Genova, con la fondazione nel 1647 di una loro casa a Fassolo, la prima in Italia dopo quella di Roma¹¹⁷.

I membri della Congregazione, appositamente preparati dal santo francese, spesso insieme al cardinale, a volte coadiuvati da religiosi Teatini, operavano, secondo precise regole, Missioni presso tutte le chiese extra urbane gestite dai preti secolari, mentre organizzavano presso la loro casa esercizi dedicati al clero e ai laici. Una iniziativa che da un lato si lega strettamente alla volontà dell'arcivescovo, volta a rinnovare e a

costituire nuove parrocchie suburbane, viste come nuclei fondamentali di una religiosità aggiornata alle norme post-tridentine, con la introduzione di devozioni consone ad una rinnovata catechesi e con la verifica delle forme di culto praticate che avevano assunto anche forme eterodosse; d'altro canto l'iniziativa si palesava come alternativa rispetto alle tendenze dell'aristocrazia locale evidentemente meno attenta ai problemi di una pastorale popolare. In questo senso è significativo come nel momento del grande successo dei predicatori che operavano nelle chiese cittadine egli Ordini – secondo modi che facevano dell'oratoria sacra «*un elemento della vita sociale*», «*oggetto di commenti e discussioni "nella civile conversazione"*» in stretta connessione con l'attività letteraria, accademica e teatrale¹¹⁸ – i Preti della Missione, chiamati dal Durazzo, rifiutarono programmaticamente questa pratica.



Fig. 69: Giovanni Battista Carlone, *Guglielmo Embriaco con le Sacre Ceneri del Battista*, Genova, cappella di Palazzo Ducale.



Fig. 70: Ambito di Giovanni Battista Carlone, *Ultima Cena*, Genova, Casa della Missione.

Il «*piccolo metodo*» proposto dal santo francese proclamava invece la necessità di «*prêcher simplement*», «*pour obtenir la conversion des âmes et non l'estime des hommes*¹¹⁹».

Chiarezza, semplicità, rinuncia alla citazione colta e di bell'effetto e allo sfoggio di retorica sono richieste dal de' Paoli ai suoi predicatori: semplicità di esposizione per temi incentrati sui Novissimi e il sacro timore per questi. Morte, giudizio, inferno e paradiso sono il fulcro delle prediche delle Missioni mentre i misteri della Trinità, dell'Incarnazione, della Redenzione venivano trattati nelle catechesi tenute durante le Missioni stesse, concluse dall'Eucarestia generale e dalla processione con il Sacramento ed eventualmente dalla fondazione di confraternite dedite a scopi caritativi¹²⁰.

La stessa opera di catechesi, seppur condotta con strumenti specifici per le comunità del territorio, che gli Ordini Regolari, specie i Gesuiti e i Teatini conducevano nell'ambito cittadino¹²¹ e che trova spesso riscontro nelle iconografie adottate nelle pale d'altare. Molto labili sono le tracce per comprendere quali potessero essere le scelte in campo artistico, auspicate dal Durazzo nella difficile dialettica tra una educazione estetica certamente raffinata, per vocazione familiare e per esperienze in ambienti come quello romano e quello emiliano, e l'esigenza di esprimersi attraverso tematiche e metodiche dirette ad un pubblico non limitato a quello colto e aristocratico; esigenze che, anche secondo le scarse indicazioni di Vincenzo de' Paoli non potevano che trovare espressione in un uso strumentale del mezzo artistico

in funzione principalmente didattica ed illustrativa.

Una tendenza che sembra confermata dal linguaggio e dai caratteri di alcune opere commissionate certamente per la Casa della Missione di Genova, in particolare una serie di dodici tele raffiguranti gli Apostoli a grandi figure intere, completata dalle immagini del Cristo e della Vergine – in conformità con il programma del santo francese secondo la frase evangelica «*sicut misit me Pater ego mitto vos*» – e la grande *Ultima cena* del refettorio (fig. 70), immagine della pratica eucaristica, centrale nella pastorale dei padri della Congregazione.

Il binomio Arcivescovo-Preti della Missione sembra quindi propenso a considerare il ruolo della pittura religiosa come ausilio di un'opera pastorale e a orientarsi in conformità con le scelte di un'ampia committenza religiosa che trovava validi interpreti in Fiasella, Giovanni Battista Carlone, Orazio De Ferrari. Le risposte a queste esigenze erano state individuate, in particolare da Orazio De Ferrari nell'ottica di una «*funzione di persuasione popolare*» che giunge ad «*uno spettacolo istruttivo e coinvolgente*»¹²² con soluzioni che ebbero largo successo fino alla morte dell'artista nella grande pestilenza del 1657.

Non a caso si colloca tra gli anni quaranta e cinquanta del secolo una ricca produzione di Orazio De Ferrari non solo per chiese extraurbane, ma anche nella partecipazione come protagonista nei cicli decorativi dell'oratorio di San



Fig. 71: Giovanni Battista Casone, *La Vergine col Bambino adorati dai santi Sebastiano, Filippo Neri, Liborio*, Genova, chiesa di Nostra Signora delle Vigne.

Giacomo della Marina e della chiesa di San Bartolomeo degli Armeni¹²³, con un peso maggioritario rispetto a quello degli artisti delle nuove generazioni. In questo medesimo senso poteva risultare funzionale anche il linguaggio elaborato dal Fiasella nella sua maturità, in una mediazione tra «naturalismo» e «retorica», capace di rispondere alle «*esigenze figurative della religiosità*» e della retorica laica¹²⁴. Una vena evidentemente in esaurimento, ma che si protrarrà ancora nella seconda metà del secolo fino agli estremi dell'attività dell'artista e proseguita nella ancor fortunata committenza religiosa del suo discepolo Giovanni Battista Casone (fig. 71)¹²⁵. L'affinità di linguaggio e la propensione per una struttura narrativa della scena sacra si ricollega alla formula adottata dalla bottega dei Carlone, già applicata, a partire dagli anni trenta del secolo, nel progetto decorativo della chiesa gesuitica e perfezionata da Giovanni Battista nel caparbio perseguimento di una efficace «*narrazione illustrativa*» che caratterizza la produzione dell'artista e del cantiere «*fino al limite della sua lunga carriera*»¹²⁶.



Fig. 72: Giovanni Battista Carlone, *Visione di papa Giovanni XXII*, Genova, chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine

A estrema testimonianza di questa scelta si pone il ciclo dei grandi quadri ad olio dipinti per i Carmelitani Osservanti di Genova. Superata la crisi per la forte espansione del ramo separato della riforma teresiana, così presente e attiva a Genova¹²⁷, l'antico insediamento carmelitano si trova, nel secondo seicento, al centro dell'attenzione dell'intero Ordine, spesso citato nella ricca produzione storiografica carmelitana per la presenza nel convento genovese di una antica copia traslata dall'originale, della cosiddetta Bolla Sabatina¹²⁸. Emanata nel 1322 da Giovanni XXII la Bolla narra di una visione avuta dal pontefice nella quale la Vergine avrebbe confermato l'origine dell'Ordine da Elia ed Eliseo e avrebbe promesso in segno di particolare benevolenza verso i membri dell'Ordine stesso e delle Confraternite dello Scapolare, l'indulgenza della liberazione dalle pene del Purgatorio: il documento, esaminato e autenticato tra 1668 e 1671, permetteva di ricostruire l'originale e quindi ai carmelitani di opporsi alle tesi emerse dagli studi del Papebrochius che nega-



Fig. 73: Giovanni Battista Carlone, *San Luigi lascia la Terra Santa*, Genova, chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine.



Fig. 74: Giovanni Battista Carlone, *Cristo che si rivela in Emmaus*, Genova, chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine.

vano l'origine veterotestamentaria dell'Ordine, studi pubblicati nel 1675 dai Bollandisti¹²⁹.

In quegli stessi anni Giovanni Battista Carlone venne chiamato a celebrare le glorie dell'Ordine in un grande ciclo di dipinti da collocare sulle nude pareti della navata della chiesa di origine duecentesca e nel coro. Probabilmente nell'arco cronologico tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo, l'impegnativo lavoro vide succedersi, e forse trovare anche momenti di operatività in collaborazione, il vecchio Giovanni Battista Carlone e il figlio Giovanni Andrea tornato da Roma, secondo il Ratti, nel 1678¹³⁰. Emerge con evidenza a segnare un distacco che parrebbe anche cronologicamente più ampio, la contrapposizione tra la sperimentata vena narrativa paterna e l'aggiornamento romano del figlio, l'esperienza diretta acquisita da questi nella realizzazione delle tematiche celebrative religiose a contatto con i pittori attivi a Roma in quegli anni, Maratta, Gaulli, Guglielmo Cortese, in piena indipendenza



Fig. 75: Giovanni Battista Carlone, *Eliseo rende pura l'acqua di Gerico*, Genova, chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine.



Fig. 76: Giovanni Andrea Carlone, *Eliseo moltiplica l'olio alla vedova*, Genova, chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine.



Fig. 77: Giovanni Andrea Carlone, *Elia e i profeti di Baal*, Genova, chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine.

quindi dalla tradizione primosecentesca genovese. Il ciclo prende avvio probabilmente proprio dall'episodio della *Visione di papa Giovanni XXII* (fig. 72), preludio alla stesura della Bolla Sabatina, e muove nella duplice direzione della legittimazione da un lato della tipica devozione carmelitana con *La Vergine che libera dal Purgatorio le anime dei devoti dello scapolare*¹³¹ e dall'altro della tradizione dell'ordine attraverso le «ere storiche» carmelitane: *San Luigi che lascia la Terra Santa* e imbarcandosi a San Giovanni d'Acri conduce con sè alcuni religiosi Carmelitani (fig. 73), avvenimento che prelude alla fine dell'Ordine del Carmelo in Terra Santa e insieme alla sua diffusione nel continente europeo¹³², l'allusione al periodo evangelico con *Cristo che si rivela in Emmaus* (fig. 74) e infine l'origine dell'Ordine e della scuola dei Profeti¹³³ con *Eliseo che rende pura l'acqua di Gerico* (fig. 75) (Secondo Libro dei Re 2, 19-22).

Giovanni Andrea proseguì il percorso storico con il miracolo di *Eliseo che moltiplica l'olio alla vedova* (fig. 876) (Secondo Libro dei Re 4, 1-7), percorso concluso nella mitica figura del fondatore dell'ordine¹³⁴, visto nell'episodio del



Fig. 78-79: Giovanni Andrea Carlone, *Sante e santi carmelitani*, Genova, chiesa di Sant'Agnese e di Nostra Signora del Carmine

suo trionfo sugli avversari, *Elia e i Profeti di Baal* (fig. 77) (Primo Libro dei Re 18, 30-40). La sequenza poi dei Santi carmelitani, dipinti ancora da Giovanni Andrea Carlone (figg. 78-79) ricollega i fasti dell'«Era Latina» del Carmelo, da San Bertoldo a San Brocardo, a Sant'Alberto, a Sant'Angelo, a San Cirillo, a San Simone, alla gloria di Santa Teresa d'Avila fatta comune ormai dall'intero Ordine¹³⁵. Le grandi tele del Merano, del Raggi e del Badaracco vengono a completare e a ribadire il ricco programma celebrativo. Il ciclo del Carmine si presenta quindi come episodio conclusivo della lunghissima operatività di Giovanni Battista Carlone, e insieme della concezione essenzialmente narrativa e didattica dell'episodio religioso, messa in crisi all'interno della sua stessa bottega con l'intervento del figlio Giovanni Andrea. Evidentemente si trattava ormai della crisi di un linguaggio che segnava anche i limiti dell'impostazione post-tridentina della retorica religiosa.



Fig. 80: Giovanni Battista Carlone, *Allegorie delle beatitudini: Beati coloro che hanno sete di giustizia*, particolare delle decorazioni ad affresco nella volta, Genova, chiesa di San Siro.

2.7 *Le nuove esigenze celebrative: san Francesco Saverio e san Gaetano di Thiene*

L'estensione temporale, un trentennio dal quinto fino all'ottavo decennio del secolo¹³⁶, del cantiere per la decorazione della chiesa di San Siro aveva portato lo stesso Giovanni Battista Carlone ad introdurre, in corso d'opera, alcuni aggiornamenti rispetto al linguaggio elaborato nelle precedenti esperienze. L'ampliamento del concetto di didattica affidato all'affresco presuppone l'uso di nuovi artifici retorici, in particolare di un ampio ricorso alle figure allegoriche con la stessa valenza di commento e di ridondanza, rispetto al soggetto e al programma rappresentato, già invalso nell'iconografia profana. La larga presenza dell'immagine allegorica nella contemporanea oratoria religiosa, la ormai diffusa pratica di una manualistica «costruita attingendo a fonti diverse (letterarie o artistiche) si presenta ora disponibile per chi opera sia sulle parole, sia sulle figure dipinte o scolpite, sia nelle varie combinazioni delle due componenti»¹³⁷.



Fig. 81: Giovanni Battista Carlone, *Allegorie delle beatitudini: Beati i miti*, particolare delle decorazioni ad affresco nella volta, Genova, chiesa di San Siro.

Anche in una produzione destinata alla fruizione di un largo pubblico e volutamente centrata nei termini di chiarezza e storicità del fatto rappresentato trova eco il parallelo diffondersi, per tutto l'arco del secolo, di una emblematica cattolica in cui gli strumenti della simbologia profana venivano tradotti in termini teologici e di fede¹³⁸. Una tendenza che se da un lato aveva portato alla totale identificazione del dipinto come emblema sul piano di una voluta cripticità intellettuale, ora si realizzava piuttosto come supporto esplicativo al tema rappresentato nella produzione di apparati celebrativi, sia sacri sia profani. Come in un apparato, nella struttura decorativa della volta della navata di San Siro – realizzata tra sesto e settimo decennio del secolo – le figure delle *Beatitudini* (figg. 80-81), sotto forma di allegorie, si accostano, pur restando tuttavia su un piano indipendente della composizione, ai grandi riquadri affrescati di carattere prettamente narrativo.



Fig. 82: *Ritratto del Padre Oliva*, incisione di P. Simon da Giovanni Battista Gaulli, Dresda, Kupferstich – Kabinett.

Giovanni Battista Carlone non sembra in grado di rompere i diaframmi tra narrazione didattica, allegoria e celebrazione, elementi che, uniti, divengono fondamento del nuovo discorso religioso. Si potrebbe forse dire che la tecnica sviluppata con costanza dal cantiere del Carlone rimane allo stato di retorica, secondo la definizione ribadita dal teatino intesa come «*arte del dire*» che persegue il fine di persuadere. Si tratta ora di usare i precetti retorici per sviluppare invece le qualità dell'eloquenza per comporre un ragionamento che possa «*essere udito non senza convenevole diletto*»¹³⁹: superato il carattere puramente narrativo e lo scopo didattico-persuasivo la retorica

dell'affresco rivendica il ruolo di perseguire «ornatamente» il fine celebrativo.

L'itinerario verso una pittura celebrativo-religiosa era stato avviato dal Piola già dagli anni sessanta con la realizzazione, tra 1666 e 1667, degli affreschi per la chiesa dei Santi Gerolamo e Francesco Saverio¹⁴⁰. È significativo come un esempio di integrazione tra retorica celebrativa, secondo un linguaggio gradito al committente laico, ed esigenze dell'Ordine officiante si leghino ancora – ad opera del Piola – in un episodio che vede protagonisti i padri Gesuiti.

L'edificazione e la decorazione della chiesa del Collegio gesuitico, e ad un tempo «gentilizia» dei signori Balbi, viene a sancire ancora lo strettissimo legame tra l'aristocrazia genovese e la Compagnia di Gesù. In continuità con l'impegno all'interno della Compagnia del padre Paolo Balbi per la realizzazione del Collegio genovese¹⁴¹, il ramo emergente della famiglia con Francesco Maria Balbi finanzia la nuova opera in diretto accordo con il nuovo generale

della Compagnia, il genovese Giovanni Paolo Oliva, assunto alla carica dal 1661 (*fig. 82*).

Il legame tra il vertice dell'ordine e le famiglie genovesi coinvolge con continuità figure emergenti dell'aristocrazia locale: Gio. Luca Durazzo ad esempio, sottolinea nel suo testamento del 1679 la stima particolare per il generale dell'Ordine¹⁴², nello stesso tempo l'intero ramo della famiglia Durazzo è impegnato a sostenere all'interno della Compagnia il ruolo di Gio. Francesco, fratello dello stesso Gio. Luca. Due membri del casato Spinola appaiono a distanza di pochi decenni tra i predicatori di maggior successo dell'Ordine a Genova, il già ricordato Fabio Ambrogio Spinola e Gio. Pietro Spinola, mentre anche tra i cardinali genovesi a Roma, negli anni settanta del secolo, sarà centrale l'intervento di monsignor Negrone nella decorazione di della cappella di San Francesco Saverio al Gesù di Roma¹⁴³.

È lo stesso padre Oliva ad impegnarsi nella sua produzione oratoria, nel delineare significati e ruolo della figura di San Francesco Saverio, canonizzato nel 1622 insieme a Sant'Ignazio¹⁴⁴; già nel 1653 il padre Daniello Bartoli ne aveva fatto elemento centrale nel *Della historia dell'ordine...*¹⁴⁵, mentre nelle diverse edizioni dei Panegirici sacri del Segneri, dal 1664, l'orazione dedicata al Santo «*apostolo delle Indie*» apriva la raccolta¹⁴⁶. Il Bartoli (1642), l'Oliva (1664), il Segneri (1666) si alternano al pulpito della chiesa genovese del Gesù, dove ogni anno veniva solennemente celebrata, con intervento del popolo e delle autorità, la festa del santo¹⁴⁷.

Celebrazione e didattica (intorno alla figura del nuovo santo sono perseguite con continuità dagli oratori gesuiti. È proprio il generale Oliva a celebrarlo come «*simbolo dell'Ordine*» sia in funzione interna, per i novizi e i membri della Compagnia, sia nei confronti dei fedeli. Nel primo caso Francesco Saverio è inteso come odiatore di agi e glorie, considera «*i patimenti della Croce [...] centro dei nostri fini*», come San Gerolamo che gli era apparso predicandogli vocazione missionaria e patimenti¹⁴⁸. Si giustifica in questo senso, oltre che come riferimento all'antica intitolazione, la dedicazione ai Santi Gerolamo e Saverio della chiesa del Collegio. La gloria e il trionfo derivati dalle prodigiose conversioni sono invece l'aspetto che il padre Oliva riserva al pubblico laico: gli elenchi di terre lontane che rievocano atmosfere



Fig. 83: Valerio Castello, *Battesimo di una principessa*, Genova, chiesa del Gesù.

esotiche, le vittorie del «grande santificatore», «i regni trasferiti dall'idolatria alla Croce», sono gli elementi proposti dal predicatore «se dentro le chiese discorressi à Popoli e à Principi nella solennità del Santo, i cui pregi e i cui stupori procurerei di colorire sì fattamente, che ognuno intendesse, il nostro apostolo di poco inferiore agli apostoli di Cristo»¹⁴⁹. Elementi dell'agiografia del santo già illustrati da Valerio Castello nelle tele realizzate intorno alla metà del secolo per la chiesa di Sant'Ambrogio e Andrea (figg. 83-84)¹⁵⁰, ma ripresi con nuove potenzialità celebrative dal Piola nella chiesa del Collegio. Lo «stringente procedimento argomentativo» adottato dal Segneri, è qui ottenuto attraverso la scelta di «exempla» come quelli proposti nella coeva oratoria, «ben narrati e rigorosamente finalizzati», in una eloquenza «artificiosamente semplice»¹⁵¹.



Fig. 84: Valerio Castello, *San Francesco Saverio mette in fuga l'esercito dei Badagi*, Genova, chiesa del Gesù.

Sulla volta del coro è sviluppata la narrazione-celebrazione dell'episodio della vittoria della «*ideologia religiosa*»¹⁵² del santo gesuita con la conversione del sovrano di Bungo. L'episodio è colto nella sua potenzialità celebrativa nel momento in cui il re accoglie con tutti gli onori il santo: lo spettatore è catturato con una serie di ricchi riferimenti di ambiente, un recupero delle teste «*all'orientale*» del Grechetto nell'ottica dell'esotismo gesuitico, una traduzione – nella più consueta immagine per il pubblico locale di un vicino oriente – delle trattazioni gesuitiche su usi e costumi dell'estremo levante che nello stesso 1667 il padre Kircher pubblicava nella sua *China illustrata*¹⁵³. Sulle pareti laterali *L'ultima comunione di San Gerolamo*, come momento finale della vita del santo, è metafora della «*brama insaziabile di patire dell'Apostolo*» dell'Oriente mentre il *Battesimo di una Principessa* ripropone ancora la



Fig. 85: Domenico Piola, *La morte di san Francesco Saverio*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

vicenda esemplificativa e al tempo celebrativa dell'azione del santo gesuita¹⁵⁴.

Infine nella pala d'altare era rappresentato con tutta probabilità l'episodio sul quale si accentua il pathos e la devozione del fedele, la morte del santo di fronte alle coste della Cina, quell'agonia fatta di «colloqui» con il Crocifisso, lacrime, soliloqui, deliri¹⁵⁵. Le memorie manoscritte del Collegio testimoniano di una tela dipinta dal Piola per l'altar maggiore, commissionata ancora da Francesco Maria Balbi nel 1668: perduta l'ancona, se ne può probabilmente rintracciare il soggetto e la struttura in un bozzetto conservato presso i depositi di Palazzo Bianco raffigurante appunto *La morte di san Francesco Saverio* (fig. 85), per il quale l'attribuzione mi pare vada riferita proprio al Piola¹⁵⁶. Lo schema del bozzetto è vicino a quello adottato nel 1676 dal Gaulli nella pala per l'altare dedicato al Santo nella chiesa del Noviziato dei Gesuiti di Sant'Andrea al Quirinale (fig. 86) e al dipinto del Maratta, realizzato negli stessi anni, per la cappella di San Francesco Saverio al Gesù. La decorazione del presbiterio della chiesa genovese si presenta nella complessità del suo disegno iconografico come esempio compiuto, anche precedentemente agli episodi romani.

La commissione a Giovanni Andrea Carlone degli affreschi della cappella dedicata al santo nella chiesa del Gesù a Roma con *Episodi della vita di San Francesco Saverio* (figg. 87/89), voluta dal cardinal Negrone, e le opere del Baciccio per la committenza del padre Oliva¹⁵⁷, vengono a completare un momento particolare «genovese» nelle scelte iconografiche e artistiche dell'Ordine.



Fig. 86: Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio, *La morte di san Francesco Saverio*, Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale.



Fig. 87: Giovanni Andrea Carlone, *San Francesco saverio battezza una principessa*, Roma, chiesa del Gesù, cappella Negrone.

Intorno alla figura simbolo di Francesco Saverio le realizzazioni degli artisti genovesi, negli anni del generalato del padre Oliva, si pongono a conferma di una sperimentata unità di intenti tra aristocrazia genovese e Ordine che avrà anche riscontro in ambito locale in una larga diffusione del culto del Santo anche sul territorio¹⁵⁸.

Ma è ancora nel cantiere teatino di San Siro che gli affreschi realizzati tra 1674 e 1677 – in significativa successione innovativa rispetto al grande ciclo del Carlone – da Domenico Piola e da Gregorio De Ferrari¹⁵⁹ per le volte delle campate delle navate laterali antistanti alle cappelle di San Gaetano di Thiene (fig. 90) e di Sant'Andrea Avellino, esemplificano come punto di arrivo la piena acquisizione della capacità di tradurre in figurazione le sfumature dell'eloquenza religiosa. Le glorie dipinte, e in particolare l'interpretazione del Piola, trovano precisi riscontri nei Panegirici sacri dedicati ai due santi



Fig. 88: Giovanni Andrea Carlone, *Predica di san Francesco Saverio*, Roma, chiesa del Gesù, cappella Negrone.



Fig. 89: Giovanni Andrea Carlone, *Gloria di san Francesco Saverio*, Roma, chiesa del Gesù, cappella Negrone.



Fig. 90: Domenico Piola, *Gloria di san Gaetano di Thiene*, Genova, chiesa di San Siro.

da Anton Giulio Brignole Sale e recitati proprio nella chiesa di San Siro dei Padri Teatini nel 1652, nell'anno in cui l'aristocratico, entrando nei Gesuiti, abbandonava definitivamente la sua attività letteraria¹⁶⁰.

Risultano quindi estremamente significative le scelte del letterato genovese, proprio in un contesto in cui si fa chiaro il rapporto tra predicazione e oratoria encomiastica, saldando il versante laico a quello religioso. Applaudito retore civile, il Brignole, nel proporsi come esempio dell'eloquenza religiosa, opera una evidente conversione dal «concettismo» della *Colonna per l'Anime del Purgatorio* verso una luminosa incisività celebrativa.

Nell'affresco dedicato alla *Gloria di San Gaetano*, realizzato probabilmente in immediata successione alla decorazione della cappella – conclusa nel 1674 – voluta dai Lomellini a seguito della canonizzazione del Santo (1671)¹⁶¹,

il contrasto si fa pienamente evidente rispetto alla struttura delle decorazioni delle campate vicine, opera coeva del vecchio Carlone: il riferimento allegorico non è più considerato extra testuale rispetto alla vicenda rappresentata, a vantaggio di un andamento concatenato e circolare del discorso che ruota ampliandosi proprio attraverso l'elemento allegorico, nell'affresco come nell'orazione, intorno all'idea della «santità» non sull'esempio e sulla narrazione della virtù del personaggio stesso. Santi in gloria quindi come «*lucidissimi soli [...] i quali la gloria divina or con la forza efficacissima de lor raggi [...] accrescono più che mai*»¹⁶². Ed è la Gloria – nei confronti della quale la pratica di santità, l'esempio concreto, la vicenda edificante divengono elementi accessori – a essere ricordata continuamente nell'orazione e a emergere trionfante nell'affresco. La continua ripetizione del termine «Gloria» come una cadenza nell'orazione del Brignole, è espressa nel dipinto dai bracieri dai quali si innalzano i fumi di incenso, dai putti musicanti accanto ai busti «*ad memoriam*», dalla ghirlanda offerta a Gaetano dagli angeli nella luce della «*Gloria divina*»; gloria della quale Gaetano fu reso «*altissimo strumento*» tramite le «*Virtù*» che lo accompagnano alla «*Luce ammirabile*» cercata tramite «*l'oscurarsi d'ogni stima di mondana chiarezza*»¹⁶³.

Le virtù e lo zelo mostrati in vita dal santo possono essere tradotti, dagli «*exempla*» concreti della iconografia devota della prima metà del secolo, nella loro metafora, attraverso le figure dell'allegoria: a reggere le architetture illusive oltre le quali si apre l'immagine della gloria celeste stanno i simboli della vita santa condotta da Gaetano, il suo amore di Dio e del prossimo, il suo disprezzo per il mondo, la sua meditazione sul tempo e sulla morte, l'obbedienza per amor di Dio e della religione, il consiglio che svela la menzogna e scopre la verità¹⁶⁴.

Se l'esercizio delle virtù rende Gaetano degno di «*godere Iddio nella gloria del cielo*», durante la vita il particolarissimo dono della visione poteva già porlo in contatto diretto con la Divinità: così il Brignole accenna alle sue «*estasi sublimi*» ed è portato a «*liquefarsi di tenerezza*» nel vederlo «*ammesso a' baci del Cuor di Cristo*»¹⁶⁵, alludendo alle miracolose visioni, episodi che lo stesso Piola è chiamato a dipingere nel 1674 per le tele della cappella (figg. 91-92) e ribadisce ancora nella tela con l'apparizione della *Vergine che consegna il Bam-*



Fig. 91: Domenico Piola, *Estasi di san Gaetano di Thiene*, Genova, chiesa di San Siro.

bino tra le braccia di san Gaetano (fig. 93) realizzata per la chiesa dei Teatini di Sampierdarena¹⁶⁶. Lasciata alla tela la narrazione dell'episodio miracoloso, seppure anch'esso visto ormai come glorificazione della particolarissima virtù del santo, nell'affresco celebrativo può essere adottato il medesimo impaginato elaborato dal pittore e dal quadraturista per la scena laica.

Nell'eloquenza – come nota già l'Aresi nel suo trattato – l'ecclesiastica essenzialmente non differisce dalla secolare, infatti «sono ambedue quasi dell'istesse parti composte e dagli stessi precetti regolate» e solo l'applicazione nello specifico della predicazione porterà a differenziarle nella materia e nel fine¹⁶⁷.

Ormai, per quanto riguarda la grande decorazione a fresco, è spesso al livello dell'eloquenza celebrativa che muovono le composizioni pittoriche; le



Fig. 92: Domenico Piola, *Cristo con la croce appare a san Gaetano di Thiene*, Genova, chiesa di San Siro.

pale d'altare svolgono i temi dei generi subalterni della predicazione che mettono in campo la persuasione con il genere «*deliberativo*», la lode e il biasimo con il «*dimostrativo*», il premio o il castigo con il «*giudiciale*», l'insegnamento al fedele con il genere «*didascalico*»¹⁶⁸.

Per Domenico Piola il disegno come elemento d'ordine compositivo, l'elaborazione di un progetto dove la collocazione delle figure si pone in stretto rapporto con la struttura architettonica del quadraturista¹⁶⁹, secondo un preciso ordine di composizione, segna una caratteristica di prassi mentale e operativa che sembra legittimare una lettura dell'opera dell'artista genovese in adesione con l'ordine di una struttura linguistica¹⁷⁰. La lettura, già sperimentata negli affreschi a soggetto profano¹⁷¹, per unità di senso e secondo

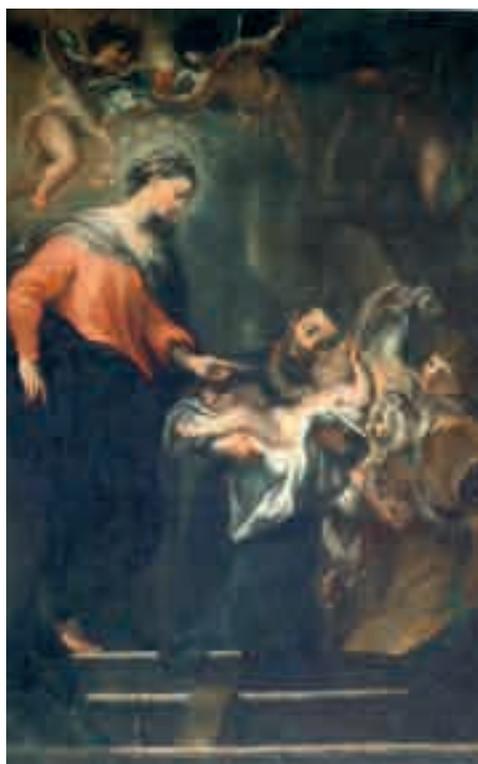


Fig. 93: Domenico Piola, *La Vergine consegna il Bambino tra le braccia di san Gaetano e sant'Andrea Avellino sorretto da un Angelo*, Genova, chiesa di San Siro.

in vocazione decorativa di quella «*nota magnifica*» con la quale l'Aresi segnava il carattere dell'oratoria sacra del XVII secolo e che il Battisti individua nelle grandi apoteosi seicentesche¹⁷², si trova ancorata nel Piola a una necessità che tuteli e medi ancora, pur nella «*spetie leggiadra*» verso la quale viene volta l'orazione, «*un dir pensato e pacato*», piuttosto che «*vehemente e impetuoso*», «*la proporzione e la convenienza*» piuttosto che le «*invenzioni sottili, ingegnose e inaspettate*».

livelli di significato, ma soprattutto l'individuazione di un preciso ordine del discorso, trovano analoghe possibilità nell'opera religiosa. Mentre nel discorso profano, nella presentazione del mito erano possibili polisemie e diverse alternative interpretative, il programma celebrativo-religioso deve emergere con estrema chiarezza: per Piola questo effetto si ottiene in un continuo richiamo tra ordine e significato.

È la caratteristica che permette all'artista di raggiungere il punto forse più alto – in ambito locale – e ancora di non divaricazione tra una grande capacità e tensione decorativa e la volontà di mantenere integro l'ordine di un discorso religioso, basato non solo sull'effetto, ma ancora sulla precisa comprensione dei termini espressi. La traduzione



Fig. 94: Giovanni Andrea Carlone, *Ultima comunione della Vergine*, Genova, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

2.8 *Glorie e trionfi negli apparati a fresco*

A partire dagli anni centrali della seconda metà del secolo, in particolare negli edifici religiosi degli insediamenti monastici femminili, i grandi cantieri dei frescantì genovesi realizzano nei cicli decorativi quella «*immagine della gloria*»¹⁷³ che va assumendo «*un ruolo predominante*» nei progetti decorativi. L'affresco tende a svolgere addirittura in questi casi una funzione totalizzante nei programmi dettati dall'Ordine delle religiose, fino a ridurre drasticamente il ruolo della pala d'altare. Una tendenza già emersa in Santa Maria in Passione¹⁷⁴, ribadita ancora nelle realizzazioni dei cantieri di casa Piola in Santa Marta o in Sant'Andrea e in San Sebastiano¹⁷⁵, questi ultimi in continuità con l'opera di Giovanni Battista Carlone, o in quelli realizzati integralmente dalla bottega dello stesso Carlone, proseguiti o realizzati dal figlio Giovanni Andrea, ad esempio San Bartolomeo dell'Olivella e Santa Maria delle Grazie



Fig. 95: Giovanni Andrea Carlone, *Incoronazione della Vergine*, Genova, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

(figg. 94-95)¹⁷⁶: nei programmi decorativi trovano spazio la gloria dei santi titolari, secondo le antiche dediche, l'agiografia dell'Ordine, la scelta di particolari soggetti rappresentativi della spiritualità dell'Ordine stesso. *La Gloria dello Spirito Santo o la Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e sugli apostoli*, ad esempio, più volte replicati come elemento centrale nei cicli decorativi delle numerose chiese delle religiose che seguono la regola di Sant'Agostino – come nota Ezia Gavazza – ribadiscono la volontà di sottolineare la centralità per l'Ordine, sulla scorta del padre Agostino, della meditazione sullo Spirito Paraclito¹⁷⁷.

È significativo notare il notevole impegno per la decorazione di queste sedi nella seconda metà del secolo e come i programmi a fresco divengano elemento totalizzante della decorazione proprio per gli edifici rappresentativi



Fig. 96: Gregorio De Ferrari, *Assunzione della Vergine*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

di quelle istituzioni monastiche per le quali il patriziato locale si era strenuamente impegnato nell'opporsi ad ogni tentativo di sottrazione al controllo laico¹⁷⁸. Pur nella piena aderenza ai programmi elaborati dai teologi degli ordini, con tutta probabilità si stabilisce una continuità di scelta di gusto tra la decorazione dell'edificio privato e di quello religioso. Può quindi risultare logico che i programmi decorativi seguano una struttura pienamente esemplata sulla scorta della coeva oratoria religiosa intesa al livello più alto, consona ad una classe aristocratica, non certo nella dimensione di una didattica popolare. Analogamente, proprio sulla scorta del gusto di una aristocrazia di vertice, si caratterizza il ruolo dell'affresco nella chiesa gentilizia degli Spinola di San Luca, per la quale non a caso era stata commissionata la pala della *Natività* del Grechetto. A distanza di cinquant'anni da quell'episodio l'intervento decora-

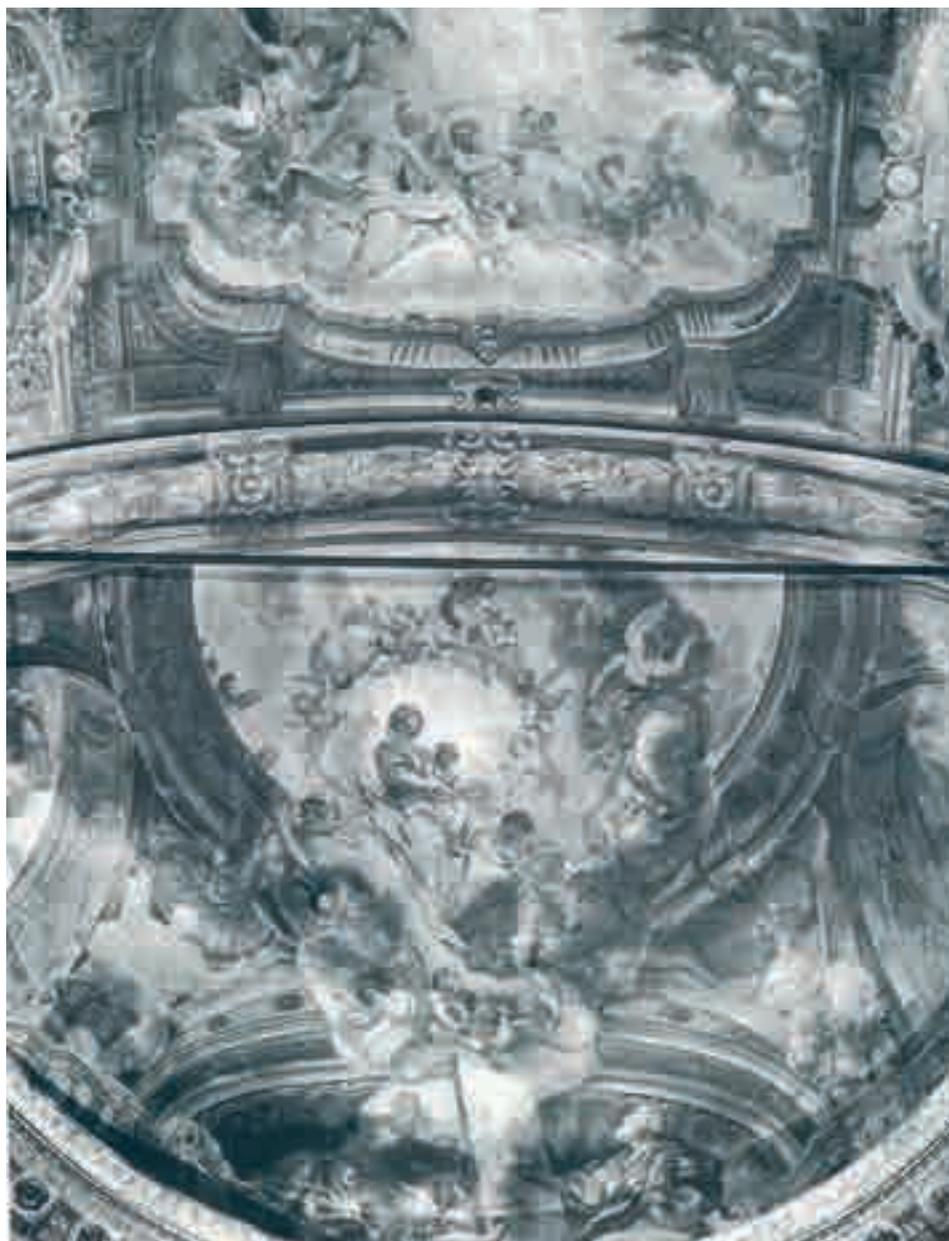


Fig. 97: Domenico Piola, *San Luca dipinge l'immagine della Vergine e Concerto di Angeli*, Genova, chiesa di San Luca.

tivo globale del Piola – nell’ultimo decennio del secolo – si associa ad una linea pienamente rispondente al gusto laico tradotto ormai in una vocazione tutta decorativa. Il Piola articola il complesso sistema iconografico – indagato recentemente¹⁷⁹ – in una precisa dimensione oratoria in cui il «*congiungimento delle parti*» è inteso nel massimo nitore, dall’aspetto storico centrato sulla figura del santo titolare, a quello parafrastico di commento alla vicenda evangelica, a quello celebrativo della Vergine attraverso le figure della storia biblica come metafore mariane, unite all’amplificazione retorica delle rappresentazioni delle Virtù. Ma un percorso di lettura può anche essere tracciato attraverso il concetto della Vergine come «immagine» di perfezione, traducibile attraverso la figurazione artistica, concetto accennato dal Segneri che accostava la perfezione di Maria creata da Dio ad una statua «*di gran beltà*» realizzata da Fidia¹⁸⁰. Così San Luca dipinge l’immagine della Vergine che gli appare in gloria e predica sulla immagine di Maria (*figg. 97-98*): ella è «figurata» attraverso le immagini ricavate dall’Antico Testamento e le allego-



Fig. 98: Domenico Piola, *Predica di San Luca*, Genova, chiesa di San Luca.



Fig. 99: Domenico Piola, *Incoronazione della Vergine*, Genova, chiesa di San Luca.



Fig. 100: Domenico Piola, *Incoronazione della Vergine*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

rie delle virtù ed è celebrata dalla Trinità nel momento della sua Incoronazione (figg. 99-100). La Vergine senza macchia compare infine, nella mimesi della rappresentazione scultorea, sull'altare, nel gruppo realizzato da Filippo Parodi (fig. 101). È evidente ormai la piena fiducia nella «rappresentabilità» della gloria divina.

Nella perduta scenografia di trionfo, dipinta nella seconda metà degli anni ottanta, ancora da Domenico Piola per la chiesa di San Leonardo delle monache Clarisse, l'apologetica mariana si incentra, secondo una tipica scelta degli Ordini francescani, sul tema dell'Immacolata Concezione¹⁸¹ esemplato sulla precisa formulazione espressa da Alessandro VII nel 1661¹⁸².

Il soggetto – come testimonia un disegno di Palazzo Rosso (fig. 102)¹⁸³ – si articolava in un preciso schema di lettura «concatenata»; la Vergine è preservata dalla colpa nell'istante della creazione, in vista dei meriti del Redentore suo figlio, segno di «*corrispondenza perpetua tra gli uomini e Dio*», dell'armonia tra «cose superiori» e le «*inferiori*»¹⁸⁴. Un procedimento che il Piola traspone anche nella dimensione della pala d'altare: la tela con l'*Immacolata* (fig. 103) dipinta per la chiesa dei Minori Osservanti dell'Annunziata, supera, come l'affresco delle Clarisse, la riproposizione devota dell'immagine della Donna dell'Apocalisse (fig. 104) e il richiamo alla formula delle litanie. Significativamente nella medesima figurazione sono uniti i Progenitori nel momento del peccato e nella conseguente condanna alla sofferenza, ma nello stesso tempo



Fig. 101: Filippo Parodi, *Immacolata*, Genova, chiesa di San Luca.



Fig. 102: Domenico Piola, *La Vergine preservata dal peccato*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

il riscatto, attraverso la figura della Vergine Immacolata¹⁸⁵. La nuova Eva schiaccia il capo al mostro demoniaco, guidata dal Bambino Gesù, con la Croce segno del sacrificio del Cristo, mentre Dio Padre le pone sul capo la corona di dodici stelle¹⁸⁶.

Dalla fine degli anni settanta, nella scelta dell'affresco come elemento celebrativo e di gloria, accanto alla nitida vena argomentativa del Piola si pongono le opzioni di Giovanni Andrea Carlone e di Gregorio De Ferrari.

Il Carlone, seppure fresco dell'esperienza romana e dei trionfi del Gaulli, finisce per adattare il suo aggiornamento alle scelte del cantiere paterno¹⁸⁷, rivalutando il vecchio schema per quadri e l'aspetto di una semplificazione di-

dattica che proprio nella celebrazione mariana per le religiose agostiniane raggiunge i risultati più significativi¹⁸⁸.

Su un versante alternativo opera Gregorio De Ferrari. Già nell'episodio nodale della volta con la *Gloria di Sant'Andrea Avellino* – commissionata al Piola ma dipinta dal De Ferrari nel 1676-77¹⁸⁹ – seppur trattenuto dalla vicinanza del Piola si rendeva palese per Gregorio una divaricazione tra vocazione decorativa e rigore di eloquio religioso: la mancanza di una concatenazione tra il piano allegorico delle Virtù del santo e la sua glorificazione, l'assenza di una visione gerarchica tra il santo e i suoi accompagnatori, le accentuazioni di piacevolezza decorativa e gli espedienti per una marcata profondità spaziale, finiscono per risolvere il tema rappresentato non in me-



Fig. 103: Domenico Piola, *Immacolata Concezione*, Genova, basilica della Santissima Annunziata del Vastato.



Fig. 104: Domenico Piola, *Immacolata*, Genova Bolzaneto, chiesa di San Francesco.

ditazione, ma in stupore e meraviglia e privilegiano le «vaghezze» di un eloquio di «forma leggiadra».

Il margine, il discrimine con la struttura della decorazione profana viene assottigliato al punto di farlo in effetti cadere.

Il bozzetto per il perduto affresco con la *Assunzione della Vergine* che decorava in un grande sfondato illusivo la volta della navata della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo delle Madri Domenicane¹⁹⁰, propone la soluzione di Gregorio, realizzata agli inizi dell'ultimo decennio del secolo¹⁹¹, al centro di un disegno iconografico complesso inteso come percorso dall'elemento terrestre a quello celeste¹⁹². Al di là del forte connotato concettuale l'accadimento si dà tutto nella potenza della rappresentazione illusiva: collocati sui margini delle architetture dipinte che proseguono le pareti

della navata della chiesa, aperta e scopercchiata come il sepolcro, gli Apostoli seguono con lo sguardo la vertiginosa salita della Vergine al cielo verso il Cristo, verso la luce irrompente ricordata dagli Apocrifi (Pseudo Giuseppe di Arimatea XX). Il volo della sua Assunzione segna il passaggio dallo spazio della chiesa a quello celeste: «*Coelum si appetis cerne ostia per haec pete*» recita l'iscrizione sorretta dagli angeli. Lo studio attento del Correggio, che porta il De Ferrari a comprendere anche il concetto già espresso dall'artista emiliano nel duomo di Parma – la chiesa come sepolcro della Vergine – trova pieno riscontro nel progetto dell'affresco della cupola della chiesa di Santa Croce

e San Camillo (*fig. 105*) realizzato ormai nel nuovo secolo a partire dal 1712¹⁹³ e concluso dal figlio Lorenzo.

È la luce in questo caso a segnare la ricerca delle profondità spaziali come lo era l'addensarsi delle nubi in contrasto con il filtrare della luminosità, nell'Assunzione: le vertiginose profondità spaziali del De Ferrari segnano il momento più vicino alle scenografie di trionfo del Gaulli a Roma, nell'analoga ricerca sulla scorta del Correggio di una «iperbole visiva», di una «accentuazione» del movimento ascensionale pur perseguiti in autonoma ricerca di strutturazione dello spazio.

Anche nella tarda realizzazione della cupola della chiesa dei Padri Crociferi Gregorio De Ferrari insiste, come per l'Assunta, sul concetto di limite, di punto di passaggio tra spazio umano e spazio divino; la Croce – simbolo dell'Ordine come segno del sacrificio che salva e oggetto santo di cui una reliquia era conservata nella chiesa – segna questo discrimine, tra la vicenda della salvezza e la gloria divina. Dal tamburo la Vergine, mediatrice tra cielo e terra, contempla la Gloria del Signore risorto, al culmine dei gruppi concentrici di figure – progressivamente «bruciate» dalla luce – di cori angelici e di personaggi santi¹⁹⁴.

Il percorso dall'esperienza terrena alla gloria celeste ha così assunto una dimensione tutta di dilatazione spaziale, il concetto di santità si è tradotto in una rappresentazione di una distanza tra umano e divino segnata proprio dal momento di ascesi dell'oggetto della santificazione, personaggio o cosa, traducendo il concetto espresso – che il Piola risolveva nella precisione argomentativa – nei termini di compartecipazione sensoriale all'esperienza divina,



Fig. 105: Gregorio De Ferrari, *Il Trionfo della Croce*, Genova, chiesa di Santa Croce e San Camillo.



Figg. 106-107: Bernardo Castello inv. - Mattheus Greuter sc., *Emblemi* da G.V. Imperiale, *La santa Teresa*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1622.

in effetto emotivo. Gli estremi risultati di Gregorio traducono quindi una esperienza contemplativa del divino. Negli ultimi anni del secolo, nel 1693, Ignazio Pallavicino pubblicava a Genova i suoi *Veri e morali ritratti degli amori*, dando un estremo segno di una tarda tradizione neoplatonica moralizzata: «Osservate voi mai per avventura, ciò che succede con ammirabile metamorfosi al vapore o spirito della Terra? Egli a volte tutto scaldato, e acceso da penetranti raggi del sole [...] si disfa di ciò, che ha d'intorno di grossolano e di grave, e innalzandosi [...] alla regione più sollevata dell'aria, quivi purificato d'ogni viltà o sordidezza, e pieno invece di caldo e luce, passa in un essere per così dir tutto nuovo [...]. Così l'Amor Divino, sollevato per opera della Contemplazione al suo Dio, si profonda con l'ultima sorte d'unione, e si perde in questo incomprendibile abisso»¹⁹⁵.

Il perdurante fascino, la potenzialità figurativa dei concetti del neoplatonismo reinterpretato in chiave cattolica – che gode ancora di notevole fortuna nella seconda metà del secolo – si traduce nell'immagine di un movimento, del «risalire nella luce di un «puro lume» verso quel celeste «abisso» che regola

la struttura dell'illusione spaziale della cupola della chiesa di Santa Croce e il percorso della volta dei Santi Giacomo e Filippo, dall'elemento terrestre della Creazione alla fuga della Vergine assunta verso il cielo.

La ricchezza dell'artificio illusivo pittorico permette agli artisti della seconda metà del secolo di possedere i mezzi espressivi per rendere percepibile la distanza e gli elementi «di passaggio» tra cielo e terra: la forza dell'esperienza mistica, la ormai accettata traducibilità dell'esperienza stessa nella figurazione porta, nell'arco degli stessi decenni, ad una continua sperimentazione da parte degli artisti nel proporre questo concetto per immagini.

2.9 *Meditazione, visione, estasi mistica*

È possibile proporre un percorso del tema della visione e dell'estasi, nella sua elaborazione nell'arco del secolo, ponendo come radice del fenomeno il momento in cui venne riconosciuta nei caratteri della santità una figura come Teresa di Avila, che incarna inscindibilmente nella sua persona il rapporto ascetico e visionario con il divino¹⁹⁶. Anche a Genova, in conseguenza della canonizzazione romana della santa nel 1622, vennero apparse solenni celebrazioni nelle sedi dell'Ordine Carmelitano, ma più significativamente nello stesso anno fu stampato a Venezia da parte di Gio. Vincenzo Imperiale, uno dei più rappresentativi intellettuali genovesi dell'epoca, un testo dedicato alla Santa: *La Santa Teresa* rappresenta una lettura della vita e dell'esperienza della religiosa spagnola tradotta nei termini di una cultura impresistica che si è già sperimentata proponendo la lettura de *La Colonna per l'anime del Purgatorio* del Brignole in apertura di questo saggio.

Analoghe sono le proposizioni della figura di Teresa per metafore ricavate dalla vicenda biblica, come immagine del Tabernacolo Santo e del Tempio di Salomone, di Mosè, di Debora, tradotte in emblemi¹⁹⁷ (figg. 106-107) insieme a motivi ermetici come la significativa immagine del rapporto tra Teresa-Luna e Cristo-Sole. In occasione della canonizzazione il discorso celebrativo, nella chiesa genovese di Sant'Anna, fu tenuto da Agostino Mascardi: accanto ai consueti eruditi paralleli con l'antico, con le eroine indifferentemente romane o bibliche, emerge la piena interpretazione in chiave neopla-



Fig. 108: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Visione mistica di san Bernardo di Chiaravalle*, particolare, Genova Sampierdarena, chiesa di Santa Maria della Cella.

tonica dell'esperienza mistica della santa carmelitana: «*Teresa, Teresa provò la forza di quegli strali amorosi, che feriscono senza trar sangue, trafiggono senza piagare, e à guisa di fulmini, nell'animo fiamme ardentissime imprimono e poiché il fuoco quando è racchiuso, per natia virtù salendo alla sfera, le cose più a loro gravi e pesanti seco in alta parte ne trahè [...] così tanto vivamente alla sua prima fiamma s'ergea, ch'el corpo stesso, fatto seguace dell'anima, in compagnia del suo fuoco, da terra, si sollevava*»¹⁹⁸. Non sfugge l'importanza della precoce testimonianza dell'intellettuale ligure nell'ottica della sua frequentazione dell'ambiente romano e dei Barberini in particolare, nel delineare una immagine dell'estasi mistica espressa poi dal Bernini, ma che il nostro precorre con forti accenti: «*agonizzava di doglia, e nelle ceneri del volto esprimeva l'incendio, che covava nel core*».

Nell'ambito genovese l'impostazione concettuale e sensoriale ad un tempo, offerta dall'Imperiale e dal Mascardi, si qualifica di notevole peso da un lato per l'interpretazione che il Grechetto elabora nella figurazione della mistica visione e dall'altro per il successivo sviluppo, in senso neoplatonico, dell'interpretazione dell'esperienza dei mistici genovesi, che troverà riscontro ancora in anni avanzati del secolo, parallelamente in testimonianze sia letterarie sia figurative.

Rimanendo al primo aspetto non si può non sottolineare ancora nella pala di Castiglione con la *Visione mistica di san Bernardo* (fig. 108) – da collocare alle radici della compiuta esperienza della raffigurazione mistica in ambito locale – la profondità interpretativa, che permette all'artista di legare alla visione dell'Abate la meditazione sul sacrificio del Salvatore, e insieme la «drammatiz-



Fig. 109: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto inv – Michael Mozyn fecit, *Il Miracolo di Cordova*, incisione, Londra, British Museum.



Fig. 110: Giovanni Andrea Carlone, *Il miracolo di Cordova, L'abbraccio del Crocefisso alla statua di san Nicola da Tolentino*, Genova, chiesa di San Nicola.

zazione» della visione e dell'estasi, nei suoi effetti sensoriali¹⁹⁹.

La traduzione più immediata e semplice è quella nel concetto di miracolo. Il traslato di una immagine che diviene reale, esempio della possibilità di un contatto diretto e sensoriale con la divinità e della «virtus» soprannaturale dell'immagine dipinta o scolpita, trova piena realizzazione nella raffigurazione del colloquio del mistico con il Cristo crocifisso che si anima e parla e, staccatosi dalla croce, abbraccia il santo²⁰⁰.

Una tematica esemplare nel ribadire il ruolo assunto dall'immagine sulla scia della ricca produzione dei controversisti cattolici.



Fig. 111: Domenico Piola, *Visione di santa Caterina da Genova*, Genova, chiesa di San Filippo.



Fig. 112: Domenico Piola, *Cristo appare a san Giovanni della Croce*, Genova, chiesa dei Santi Vittore e Carlo.



Fig. 113: Domenico Piola, *Visione di sant'Ignazio di Loyola*, Dusseldorf, Kunstmuseum.



Fig. 114: Gregorio De Ferrari, *San Pietro d'Alcantara in estasi dinanzi alla Croce*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

Il privilegio, accordato ad alcuni santi, è orgogliosamente ribadito dai rispettivi ordini nell'agiografia dei mistici. L'iconografia proposta in maniera innovativa dal Grechetto in ambito locale troverà nella seconda metà del secolo significative riprese. E il caso di Domenico Piola che realizza nel 1660, per la cappella di San Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico dei Padri Predicatori, la tela ora all'Annunziata con la miracolosa vicenda accaduta al santo al quale si rivolge il Cristo Crocifisso²⁰¹.

Ancora più significativamente Giovanni Andrea Carlone riprende la vicenda di una immagine miracolosa: per la chiesa agostiniana di San Nicola, l'ordine commissionò al Carlone una grande tela dipinta forse ancora entro gli anni ottanta, che mostra evidenti analogie iconografiche con un probabile soggetto perduto del Grechetto, inciso da Michael Mozyn (*fig. 109*)²⁰².



Fig. 115: Giovanni Andrea Carlone, *San Francesco da Paola davanti al Crocifisso*, Genova, chiesa di Nostra Signora del Rimedio.



Fig. 116: Giovanni Andrea Carlone, *Santa Brigida ispirata dal Crocifisso scrive la "Rivelazione"*, Genova, chiesa di Nostra Signora della Misericordia.

L'abbraccio del Crocifisso alla statua di San Nicola da Tolentino nella processione di Cordova (fig. 110) è duplice esempio di prodigiosa animazione del simulacro, miracolosa prova della predilezione accordata al santo e segno della fine della peste che affliggeva la città²⁰³. In questo caso viene sottolineata la valenza miracolosa dell'immagine, la possibilità di farsi oggetto magico nel quale prende corpo la presenza sacra. Al di là di questo aspetto, che si rifà ancora alla polemica sulla legittimazione del culto dell'immagine, è proprio la centralità della meditazione sul sacrificio di Cristo, proposta con tanto vigore dal Castiglione, a divenire soggetto privilegiato nella produzione pittorica della seconda metà del secolo, proprio come momento centrale dell'esperienza dei santi,

in speciali modo dei mistici, in quegli anni beatificati o canonizzati: è il caso in particolare di San Gaetano di Thiene, come si è già accennato, dei Beati Giovanni della Croce (figg. 112-117) e Caterina da Genova (figg. 111-118), di Sant'Ignazio di Loyola e di San Pietro d' Alcántara (figg. 113-114)²⁰⁴.

Ancora negli ultimi decenni del secolo, Giovanni Andrea Carlone sarà in grado di riproporre lo spunto tematico offerto dal Grechetto, anche in virtù dell'esperienza romana e sulla base dei contatti con il Gaulli²⁰⁵; proprio il Gaulli aveva forse tradotto in una grande tela l'idea del Bernini²⁰⁶ anch'essa ispirata alla meditazione sull'effetto salvifico del sangue sparso dal Salvatore. Meditazione riproposta quale senso centrale del dipinto per l'oratorio dedi-

cato al santo dei Minimi in Sant'Antonio Abate e ora nella chiesa del Rimedio²⁰⁷: il sangue di Cristo che esce copioso dalle piaghe si coagula nel motto «*CHARITAS*» scelto significativamente dal santo (fig. 115).

La committenza «popolare» della tela spinge peraltro il pittore ad affollare di elementi significanti il culto particolare del santo titolare, la triplice corona ricevuta miracolosamente in segno di celeste predilezione, la presenza dell'angelo che scaccia le anime dannate a sottolineare la devozione incoraggiata dal Santo da Paola per San Michele²⁰⁸.

Così pure si configura come traduzione locale sulla base dell'esperienza romana la *Santa Brigida che ispirata dal Cristo Crocifisso scrive le «Revelationes»*²⁰⁹ (fig. 116) nella chiesa della Misericordia, datata 1689, esempio tardo di un «punto di incontro delle due culture romana e genovese»²¹⁰. Il riferimento della Biavati alla devozione delle Confraternite e più ancora la pratica, diffusa negli «oratori» aristocratici e popolari, della meditazione sul sacrificio di Cristo, indica termini, nella seconda metà del secolo, di una traduzione più facilmente accessibile dell'esperienza devozionale già proposta dal Grechetto. Analoghe esperienze meditative deve tradurre Domenico Piola nell'affrontare l'esperienza ascetica di Caterina Fieschi, la mistica genovese, beatificata nel 1675 santificata solo nel 1737²¹¹, ma presto salita all'onore degli altari, così legata alla tradizione di «attivismo» caritativo già di una cultura religiosa locale di matrice pretridentina e pienamente confermato nel XVII secolo²¹².

Sperimentata la riproducibilità della esperienza meditativa attraverso la forza dell'immagine, ribadito sulla scorta della testimonianza dei mistici stes-



Fig. 117: Domenico Piola, *Cristo appare a san Giovanni della Croce*, Savona, Pinacoteca Civica.



Fig. 118: Domenico Piola, *Santa Caterina da Genova tratta in estasi dal "Dio Amore"*, Genova Bolzaneto, chiesa di San Francesco.



Fig. 119: Gregorio De Ferrari, *Transito di santa Scolastica*, Genova, Museo Diocesano, già chiesa di Santo Stefano.

si il carattere di «immagine viva» della loro visione e caricata di tutta la sua potenzialità l'immagine mimetica pittorica, l'artista può tentare di proporre le visioni descritte nella biografia cinquecentesca della santa. Anche la visione di Caterina, sottolinea l'aspetto della meditazione sul sacrificio del Cristo, del suo sangue salvifico «*se gli mostrò in spirito con la croce in spalla piovento tutto sangue e per modo che la casa gli pareva tutta piena di quello sangue il qual vedeva essere tutto sparso per amore*»²¹³. Il Piola accentua, nella pala dipinta per la chiesa dei Santi Nicolò ed Erasmo il carattere narrativo dell'episodio, ripreso nuovamente negli anni ottanta nella chiesa di San Filippo²¹⁴. Non discostandosi dall'aspetto prevalentemente narrativo l'episodio può trasformarsi in celebrazione agiografica per l'ordine al quale appartiene il religioso che riceve il dono della mistica visione: nello stesso 1675 venne beatificato Giovanni della Croce; anche in questo caso, a dimostrare la fortuna di un particolare aspetto dell'approccio con il divino, i Carmelitani non aspettarono la canonizzazione, che ebbe luogo solo nel 1726, per collocare l'immagine della visione prodigiosa alla venerazione dei fedeli. Per la chiesa della Riforma Teresiana dei Santi Vittore e Carlo il Piola realizzò, probabilmente ancora negli anni settanta, la tela con il *Cristo che appare a san Giovanni della Croce* (fig. 117): la visione viene resa in uno stretto contatto tra il santo in meditazione e il Cristo, che si fa apparizione miracolosa, sottolineata dallo stupore del confratello dipinto in secondo piano.

Il senso dell'episodio come spunto di meditazione sulla passione del Cristo è indicato con precisa chiarezza dalla spiegazione offerta dagli angeli in primo piano che reggono un libro con iscrizione ben leggibile: alla domanda del Cristo che chiedeva a Giovanni che cosa volesse quale ricompensa «*Signore, gli rispose, io non voglio che patire ed essere disprezzato per amor vostro*»²¹⁵.

Il soggetto è ripreso dal pittore pochi anni più tardi per la chiesa di Santa Teresa a Savona, con una ulteriore accentuazione argomentativa rispetto alla sintesi della tela per la chiesa genovese: gli angeli, elementi di «ridondanza» retorica, ostentano gli strumenti della passione. La potenzialità del miracoloso incontro tra uomo e dio e la profondità concettuale della meditazione viene così tradotta in episodio edificante. È evidentemente una linea perseguita dall'ordine anche nell'illustrare gli episodi più significativi tra le visioni della



Fig. 120: Gregorio De Ferrari, *Estasi di san Francesco*, Genova, chiesa di San Siro.

rifondatrice del Carmelo, ribadite nella chiesa di San Carlo da Gio. Lorenzo Bertolotto che fa languire nei suoi trasporti Santa Teresa, mentre l'angelo apparso alla vista immaginativa «*in forma corporea*» sta per colpirla «*con un lungo dardo d'oro sulla cui punta di ferro sembrava avere un po' di fuoco*»²¹⁶.

Ancora in San Carlo, a completare una serie di tele dedicate ai nuovi santi, è Giovanni Andrea Carlone a rappresentare *La Vergine con San Giuseppe che appare a santa Teresa e le consegna un monile*²¹⁷. Viene sottolineata così concretamente la prova di un mistico incontro con la divinità testimoniato dalla santa «*in quella forma*» in cui

«*si suole dipingere*», seppure per intensità non confrontabile con le possibilità della raffigurazione²¹⁸, e che invece l'ordine propone continuamente nella mimesi pittorica, fino alla rappresentazione della *Transverberazione*: Pietro Paolo Raggi, per i Carmelitani Osservanti tenta di proporre l'aspetto più sottile dell'esperienza mistica, il «*rapimento*»²¹⁹. Questo si «*esplica nell'anima e nel corpo*», li «*distacca dalla terra*» dice Teresa in termini simili al Mascardi e al Pallavicino «*a quel modo con cui le nuvole o il sole attirano i vapori*» e «*vi sentite sollevare da quella nuvola*», *fino a far innalzare «anche il corpo*», insistendo su quel carattere del corpo che Dio, non pago dell'anima, pare voglia attrarre a sé «*benché mortale, composto di terra*»²²⁰. Anche le potenzialità di Piola pittore religioso emergono nel momento in cui – ancora nel proporre la figura di Caterina da Genova – l'immagine della mistica viene sottratta dalla semplice riproduzione narrativa dell'accadimento per divenire tentativo di trascrizione visiva delle espressioni usate da Caterina stessa nel *Dialogo spirituale* per co-



Fig. 121: Gregorio De Ferrari, *Transverberazione di santa Teresa e i santi Francesco d'Assisi e Francesco Saverio*, Genova, chiesa di Santa Fede.



Fig. 122: Gregorio De Ferrari, *Predica di san Francesco Saverio in partenza per le missioni d'Oriente*, Porto Maurizio, parrocchiale.



Fig. 123: Antiporta da D. Bartoli, *Dell'Historia della Compagnia di Gesù, L'Asia*, 1653.

municare l'esperienza ascetica. Per la sacrestia della chiesa di San Filippo, per un ambiente riservato ad una più ristretta cerchia di religiosi – gli Oratoriani impegnati in quegli stessi anni nella difesa e nello studio della mistica cateriniana – l'artista genovese realizza la tela, ora a Bolzaneto, raffigurante *Santa Caterina tratta in estasi dal «Dio d'Amore»* (fig. 118). Con tutta evidenza la fonte diretta e coeva di ispirazione è un commento redatto nel 1682 alla *Vita di Caterina* da parte del sacerdote oratoriano Giacinto Parpera²²¹. Il moto di attrazione si stringe fra Caterina – che schiaccia sotto i piedi il serpente, simbolo del peccato attorto sul globo terrestre, opposto alla sfera celeste – e il Bambino, sorretto dalla Vergine, che «*tira a sè*» la mistica.

Maria sostiene la mano del figlio, e resta nella penombra, lasciando Gesù e la beata nella luce del mistico colloquio. Il corpo della santa, volto al Bam-

bino, ma nello stesso tempo abbandonato tra le braccia degli angeli, figura il contrasto tra tensione ascetica – «*le pareva di essere in aria e che la parte spirituale si sarebbe voluta atachare al cielo*» – e il venir meno della parte corporea «*io mi sento tagliare a poco a poco le radici della vita*»²²², gli stessi concetti espressi da Teresa di Avila.

Nel dipinto del Piola come nel commento del Parpera il Bambino è «*Dio d'amore*» in senso classico, «*Dio amante*» che lega il cuore di Caterina, «*l'amore è un circolo o catena*» che unisce l'anima di Caterina «*a Dio suo principio e fine*»²²³.

Concetti neoplatonici nella traduzione cristiana e cattolica, «razionalmente» espressi nella struttura della tela del Piola, intuitivamente manifestati nelle invenzioni di Gregorio.

La morte come punto più alto dell'estasi e dell'unione mistica, invocata nei mistici Colloqui della genovese Battistina Vernazza²²⁴, trova una riuscita rappresentazione nel *Transito di santa Scolastica* (fig. 119) dipinto dal De Ferrari per la chiesa di Santo Stefano²²⁵. Gregorio sintetizza due momenti separati nella tradizione agiografica relativa alla santa, la sua morte e la visione di San Benedetto al quale apparve «*l'anima candida di sua sorella che, uscita dal corpo, se ne vola ai segreti del cielo in forma di colomba*»²²⁶.

L'adesione alla immagine letteraria offerta dal Pallavicino nel suo scritto del 1693 è totale: l'anima «*unita al corpo e pur disgiunta [...] senza soggiacere all'aggravio della materia, vola con l'ali mistiche della colomba sopra tutti gli spatij materiali, che sono esposti all'immaginativa e ai sensi*»²²⁷. Analoga immagine della colomba era evocata da Teresa per significare i suoi rapimenti. Nel quadro il moto che si libera dal corpo, e del corpo, che grava pesante al suolo, inerte insieme agli elementi di una vera «natura morta», è intuizione originale del pittore, movimento accompagnato nel volo della colomba dall'assolutamente sequenziale successione nel vortice dei gesti e delle posture degli angeli. La reinvenzione di spunti correggeschi trova anche riscontro nella tarda rimediazione – tutta in chiave emotiva – della visione intellettuale neoplatonica cinquecentesca.

Lo stesso artista capace di toccare con sottigliezze emotive le corde sensoriali proprio negli aspetti di una carnale tenerezza – come accennato per il



Fig. 124: Gregorio De Ferrari, *San Vincenzo Ferreri, santa Rosa da Lima con il Bambino e san Luigi Bertrand*, Taggia, chiesa dei Domenicani.

gruppo della Vergine con il Bambino nel *Riposo nella Fuga* della chiesa di San Siro – intuisce il senso di un estenuato abbandono del corpo e del suo peso «materiale», nell'«annichilimento» seguito alla tensione ascetica dell'esperienza mistica. Nella tela con *l'Estasi di San Francesco*, realizzata per la chiesa di San Giovanni Battista di Sampierdarena e conservata in San Siro²²⁸, il santo appare nell'ideazione di Gregorio «quasi cadavere», l'espressione del volto ambigua tra la vita e la morte, abbandonato tra le braccia dell'angelo, come Santa Scolastica, spossato dopo l'esperienza delle stigmate (*fig. 120*): perduto alla realtà terrena, lasciato «*in abbandono ogni cosa, per fino il nome*»²²⁹, è legato al cielo dall'angelo che suona la musica celestiale e unisce gli estremi delle diagonali impostate sulla tela e i due termini cielo e terra.

A quel venir meno, come nota Teresa²³⁰, il corpo è presente con la sensazione dolorosa ispirata dall'anima ferita dal desiderio di Dio. Così Gregorio De Ferrari è in grado di riproporre in una sua tela per la chiesa di Santa Fede (*fig. 121*) la Transverberazione di Santa Teresa e i suoi rapimenti con tanto maggior efficacia dei tentativi del Raggi e del Bertolotto²³¹.

Un moto a diagonale spezzata attraversa in due sensi la tela, partendo non da Teresa che già levita in alto, sollevata dall'elemento materiale, ma da Francesco d'Assisi, inginocchiato a terra, le braccia aperte come nella mistica impressione delle stigmate, con il teschio e il libro, simboli della meditazione – nell'accezione secentesca della vicenda mistica del santo francescano²³² – a sottolineare anche l'aspetto penitenziale, la via all'ascesi attraverso le privazioni inflitte al



Fig. 125: Orazio De Ferrari, *La Vergine della cintura con i santi Agostino, Monica, Gerolamo e Antonio da Padova e le anime del Purgatorio*, Genova Voltri, chiesa di Sant' Ambrogio.



Fig. 126: Domenico Piola, *Dio Padre, lo Spirito Santo e il Cristo di Pietà con la Vergine e le Anime del Purgatorio*, Genova Voltri, chiesa dei Santi Nicolò ed Erasmo.

corpo. Risulta adeguata in questo senso anche la presenza di San Francesco Saverio, celebrato dall'ordine gesuitico per le sue visioni ed esempio di un raggiunto colloquio con la divinità attraverso le tribolazioni e i sacrifici impostisi. E ancora Gregorio De Ferrari a proporre, per la parrocchiale di Porto Maurizio²³³ (*fig. 122*) l'ascetica figura del santo gesuita, in una iconografia di immediata derivazione dall'antiporta dell'Asia del Padre Bartoli²³⁴ (*fig. 123*). In analoga posa, nell'enfatica indicazione della croce il De Ferrari raffigura Vincenzo Ferreri nella chiesa dei Domenicani di Taggia (*fig. 124*). Accanto al santo predicatore compaiono Luigi Bertrand e Rosa da Lima: ardore missionario e mistico uniti trovano espressione nelle vicende dei nuovi santi domenicani da pochi anni canonizzati. La virtù ispirata e coinvolgente dei predicatori dell'Ordine ribadita dal Bertrand, evangelizzatore del Nuovo Mondo, viene accostata agli «ineffabili» privilegi delle visioni mistiche di Rosa da Lima, raffigurata nel tenero contatto con il Bambino²³⁵.

2.10 *Dalle pene del Purgatorio al premio celeste: la predica e l'immagine*

Su un versante diverso, non più nell'ottica dell'agiografia dei diversi ordini, ma piuttosto del riscontro di una catechesi di massa – nello stesso arco di anni – il rapporto tra elemento terreno e celeste è riproposto nella tematica

del suffragio: elaborato a livello di comunicazione popolare, fra terrore e speranza, il rapporto diretto tra il credente nella sua esperienza terrena e la percezione della vita post-mortem è proposto nella miracolosa possibilità di liberare le anime, confinate nel luogo della penitenza, verso la luce del Paradiso o di preparare, per il fedele stesso, la medesima via di accesso alla gloria del Signore. Dall'eccezionalità dunque dell'esperienza irripetibile dei mistici alla quotidianità di un destino ineluttabile; è stato anche notato come proprio la testimonianza dei mistici – in ambito locale Caterina da Genova con il suo Trattato sul Purgatorio – possa essere stato ulteriore elemento di successo della pratica devota²³⁶.

In realtà il tema si presta all'introduzione di elementi drammatici ed emotivi adattabili ad ogni uditorio, ma certo utilizzati pienamente nel corso di missioni urbane e rurali, come si è notato a proposito dei soggetti predicati dai Preti delle Missioni, ma nello stesso modo dai Padri Cappuccini, dagli Agostiniani, o dagli stessi Gesuiti, seppur sempre con intonazioni lievemente divergenti. Gli ordini sostenevano poi specifici culti, la Cintura gli Agostiniani, lo Scapolare i Carmelitani, o l'Addolorata i Serviti; si fondano Confraternite e Compagnie dedite alla «*meditatio mortis*»²³⁷ proprio in questo specifico aspetto che, anche in ambito periferico, coadiuvano il proliferare della tematica legata al culto del



Fig. 127: Giovanni Andrea Carlone (?), *La santissima Trinità invocata da san Nicola di Bari con Lazzaro e il ricco Epulone*, particolare, Santa Margherita Ligure, basilica di Nostra Signora della Rosa.



Fig. 128: Domenico Guidobono, *La Vergine, san Nicola da Tolentino e le anime del Purgatorio*, Montoggio, parrocchiale.

Suffragio, già avviato nella «convergenza» tra volontà arcivescovile e governativa e confermato in conseguenza della Bolla di Clemente VIII che estendeva i privilegi della arciconfraternita romana²³⁸.

Ancora nel quarto decennio del secolo, proprio a queste caratteristiche committenze locali per compagnie d'altare, rispondono le pale dipinte da Giovanni Andrea De Ferrari per la chiesa parrocchiale di Alassio e quella di Orazio De Ferrari con *La Vergine della Cintura con i Santi Agostino, Monica, Gerolamo e Antonio*, per la chiesa di Sant'Ambrogio a Voltri²³⁹ (fig. 125). Anche Giovanni Andrea che aveva tradotto in forma di emblema il soggetto, nella pala per la chiesa rivierasca aderisce ad una richiesta di tipo popolare che, oltre alla drammatica evidenza del richiamo alle pene, prevede una precisa presentazione degli strumenti materiali attraverso i quali lucrare la grazia – scapolari, corone, cinture – e vuole, uniti nel culto delle anime, i santi protettori locali La pala dipinta da Orazio De Ferrari a Voltri finisce per accentuare una struttura elementare, spesso replicata nell'arco del secolo in particolare nelle chiese extra urbane, nella rigida bipartizione tra l'olimpo delle divinità e dei santi e un registro inferiore dove le anime si dibattono tra le fiamme del purgatorio.

Al di là delle richieste della committenza, la diversa concezione spaziale degli artisti della seconda metà del secolo li indurrà a trovare differenti soluzioni pur nella riproposizione dello schema.



Fig. 129: Gregorio De Ferrari, *L'Addolorata*, Porto Maurizio, oratorio di San Leonardo.



Fig. 130: Stefano Magnasco, *Angelo custode*, Genova chiesa di San Teodoro.



Fig. 131: Bartolomeo Biscaino o Stefano Magnasco, *Angelo Custode*, Genova collezione privata.

Domenico Piola, in una pala per la chiesa dei Santi Nicolò ed Erasmo a Voltri (*fig. 126*), databile tra 1665 e primi dell'ottavo decennio²⁴⁰, sviluppa nel soggetto del suffragio quella forza argomentativa che è caratteristica della retorica dell'artista. Le anime che si dibattono nel fuoco traggono la loro speranza dal sacrificio del Cristo di pietà presentato – come vittima espiatoria e tramite quindi per la salvezza – dalla Vergine madre allo Spirito Santo e a Dio Padre, la cui concreta presenza ad accogliere il figlio è tutta di ascendenza castiglionesca. E quindi anche attraverso la meditazione dell'opera del Grechetto che è possibile proporre soluzioni ad un tempo intensamente drammatiche e concettualmente ricche, alternative tra una scelta criptica e per emblemi, come quella di Giovanni Andrea De Ferrari nella pala del Carmine, e la semplice espressione devota e narrativa del soggetto.



Fig. 132: Giovanni Battista Gaulli, *Angelo custode*, Genova collezione privata.



Fig. 133: Giovanni Maria Delle Piane, *il Mulinaretto, Angelo Custode*, Genova, santuario di Nostra Signora di Loreto in Oregina.

Evidentemente potevano essere diverse le componenti che contribuivano a determinare le scelte iconografiche dell'artista nel tradurre una tematica, come quella che muove intorno ai Novissimi, intensamente sentita dai fedeli: la forza dei culti locali, l'adesione ai termini di drammatizzazione dell'eloquenza religiosa, ad esempio. La pala, probabilmente opera di Giovanni Andrea Carlone per la cappella – completata nel 1689²⁴¹ – dedicata alla Trinità nella basilica di Nostra Signora della Rosa a Santa Margherita, accanto alla raffigurazione delle Tre Persone invocate da San Nicola di Bari, introduce un luogo tipico della predicazione sul tema delle pene per il peccatore, l'esempio tragico del ricco Epulone. Come nota nei suoi *Quaresimali* il predicatore cappuccino Emanuele Orchi «stava l'Epulone arrostando nelle fiamme infernali, e vedendo Lazzaro a rinfreschi delitiosi nel seno di Abramo» invoca quest'ultimo indicandogli drammaticamente la lingua riarsa (fig. 127) «Pater Abraham [...] manda Lazzaro, acciòché intinga la



Fig. 134: Gregorio De Ferrari, *Tobi seppellisce i morti*, Genova, oratorio di Morte e Orazione.



Fig. 135: Gregorio De Ferrari, *Tobi seppellisce i morti*, Torino, Accademia Albertina.

ponta d'un dito suo nell'acqua, e refrigeri questa infocata mia lingua». Lazzaro nel dipinto sembra invocare pietà per il condannato, l'acqua della grazia è vicina, ma l'anima «*in sulle sponde immobilmente legata, ivi sitibonda, innamorata, infocata patire, languire, disseccarsi, incenerire, senza morire è forzata*».

La predicazione partendo dal drammatico esempio senza speranza dell'Epulone in realtà si volge al tema del Purgatorio, mostrando la possibilità di forzare la barriera che si frappone tra le pene e le delizie del Paradiso. La drammatizzazione raggiunge nelle tematiche dei Novissimi i punti più alti, instaurando quel rapporto diretto – a cui trascina il predicatore – tra anime purganti e fedeli e che la pala d'altare deve tradurre nell'evidenza dell'immagine: «*che fai dunque, o iniquo herede [...] o parente ingrato, ò amico crudele co'l negare, co'l trascurare, co'l differire a quell'anime què suffragi...*», «*Figlio grida quel padre: Figlia grida quella madre, si stracciano qui le viscere di coloro, che colle viscere loro vi diedero la prima vita*»; il



Fig. 136: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Il ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo*, Bartsch, XXI, 14, Torino, Galleria Sabauda.



Fig. 137: Domenico Piola, *Il ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo*, Parigi, Louvre, Département des Art Graphiques.

ritmo del predicatore in un climax vertiginoso poteva evidentemente trovare nella pala emotivi riscontri o lasciare indelebili ricordi per la sua realizzazione: «*Ab udite i gridi, mirate il pianto; vedete i ceppi; immaginate la sete; contemplate la brama; attendete la pena ineffabile, impercettibile, intollerabile; che vi potrà cavare dalle vene il sangue, non che da gli occhi le lagrime, non che dalla borsa il denaro...*»²⁴². Il finale che lascia interdetto il moderno lettore non è solo dell'oratore cappuccino, ma è anche rivolto dal Segneri al suo aristocratico pubblico²⁴³, contrapponendo la vanità dei beni umani all'efficacia dell'offerta del sacrificio eucaristico della messa come salutare e salvifico impiego dei beni²⁴⁴. La pala della Compagnia o della Confraternita resta a perpetuo monito e incentivo alla richiesta dell'elemosina per il suffragio, così come un'anima aveva implorato San Nicola da Tolentino di celebrare per la sua salvezza una messa conducendolo a vedere, con i suoi occhi, le anime che in un profondo vallone gemevano e invocavano l'opera di carità²⁴⁵.

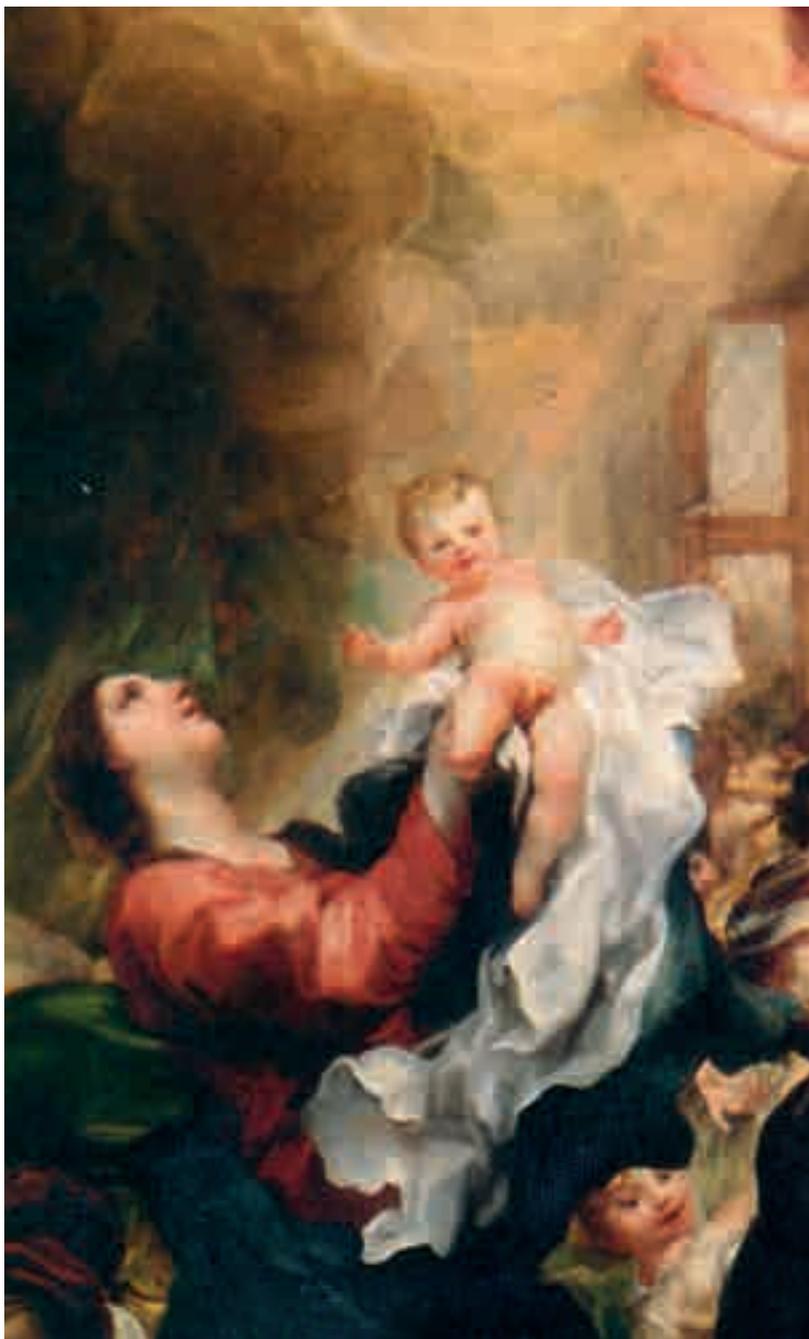


Fig. 138: Gregorio De Ferrari, *Imposizione del nome al Battista*, particolare, Genova Sestri Ponente, oratorio del Santo Cristo.

È la scena che rappresenta Bartolomeo Guidobono, negli ultimi anni del secolo²⁴⁶, nella pala della parrocchiale di Montoggio (*fig. 128*), per la quale l'artista rende esplicita e drammaticamente espressa la richiesta delle azioni di suffragio, specialmente del sacrificio eucaristico, attraverso l'adesione alle devozioni particolari, quella alla Vergine della cintura degli Agostiniani, in questo caso. La Vergine è ancora una volta al centro di quest'opera di mediazione tra uomo e Dio, un ruolo sottolineato nella pala con *L'Addolorata e le anime del Purgatorio*, commissionata a Gregorio De Ferrari dalla confraternita di Porto Maurizio nei primi anni del Settecento²⁴⁷ (*fig. 129*). È evidentemente consono all'artista – portato alle grandi dimensioni di profondità spaziale – correlare abissi infernali e trionfi celesti. Il movimento tutto ascendente segue il guizzare delle fiamme – «*sono d'amore e di fuoco le febbri loro*»²⁴⁸ – sublimando la drammaticità del tema di nuovo nel concetto d'un «*circuitus*» che lega cielo e terra, che fa risalire l'anima «*al suo primiero principio*»²⁴⁹.

I simboli della Passione, le Croci del Calvario sullo sfondo, i dolori di Maria fanno scaturire l'acqua della grazia versata sulle anime del Purgatorio, sollevate dagli Angeli verso la gloria di Dio Padre.

Gregorio risolve nella piena eleganza dell'invenzione che assume i toni del «diletto» – così vicina all'idea profana e gioiosa di una fontana – uno dei temi di più violento impatto emotivo diffusi nell'oratoria sacra e nella devozione popolare del XVII secolo.

La possibilità di «rappresentare» l'aldilà offriva quindi potenzialità che non sfuggirono ai pittori del secondo Seicento con la forza di un intreccio che coinvolgeva il fedele nel rapporto possibile tra viventi, trapassati, entità angeliche. Proprio il ruolo degli angeli è sottolineato dai predicatori come dai pittori nel tema del suffragio; sono gli angeli a scendere in Purgatorio per accompagnare le anime al Paradiso, aleggiano come invisibili e benigne presenze accanto ai benefattori²⁵⁰.

Gli angeli e l'angelo custode in particolare godono, nella seconda metà del secolo, di un culto estremamente diffuso con compagnie e confraternite, ancora una volta sostenute dagli ordini regolari²⁵¹. Il caso degli Scolopi è significativo con una Compagnia dell'Angelo custode fondata nel 1660 e ampliata nel 1686 sotto il titolo di Angeli per il suffragio delle anime purganti²⁵². I

due temi apparentemente così diversi si trovano quindi accostati: il suffragio adatto all'ambito ecclesiale e alla realizzazione di grandi pale, vicino alla tattica delle Missioni sul territorio per la sua forza emotiva e passionale, quasi di «psicodramma collettivo» e il culto dell'Angelo, con forti agganci alla pietà privata, legato all'interpretazione delle figure bibliche con la rappresentazione della figura in analogia di Raffaele, custode di Tobia, guaritore di Tobi, nella rassicurante vicenda familiare del testo deuterocanonico, certo gradita ai committenti laici genovesi²⁵³.

I dipinti commissionati per il culto privato trovano riscontro così in quelli delle Compagnie: la tela di Stefano Magnasco in San Teodoro (*fig. 130*)²⁵⁴ raffigura la continuità di una protezione sottolineata dai predicatori – in particolare dai Gesuiti²⁵⁵ – accordata dall'angelo, dall'infanzia all'esistenza tutta, nel momento della difficoltà, come nella vicenda di Agar, considerata anch'essa un tema analogo a quello dell'Angelo custode e più volte richiesto dalla committenza laica. Una protezione accordata ancora nell'aldilà, nel soccorrere le anime fino al momento di comunicare «*la desiata novella nello sconto delle loro pene*»²⁵⁶.

Le rappresentazioni ad effetto degli altari dedicati dalle Compagnie – con la visione dell'inferno contrapposta all'Angelo che indica la via della salvezza²⁵⁷ – vengono tradotte dopo la metà del secolo, in più rassicuranti raffigurazioni per la pietà privata, come nell'*Angelo custode* attribuito al Biscaino o a Stefano Magnasco o nell'opera di analogo soggetto dipinta, intorno al 1680, dal Gaulli (*figg. 131, 132*)²⁵⁸, fino a ricondurre, nell'interpretazione del Mulinaretto, anche la pala chiesastica, alla piacevole vena dei soggetti per i committenti privati (*fig. 133*).

2.11 *Le Confraternite tra scelte laiche e funzione religiosa*

Del fenomeno rappresentato dalle Confraternite è stato, anche recentemente, sottolineato il ruolo, l'importanza e l'articolazione in ambito locale, il rapporto anche conflittuale con il clero secolare e l'intrusione «*negli spazi liturgici*»²⁵⁹. Il loro particolare attivismo si inserisce quindi con evidenza nella caratterizzazione «laica» della committenza religiosa della seconda metà del secolo.

Le autorità della Repubblica rivestono spesso «*ruoli protettivi e promozionali*» nei confronti delle Confraternite stesse nella gestione delle quali, specie nell'ambito urbano e limitrofo e nei borghi principali, si instaura una gerarchia «di classe».

Questa realtà non poteva che avere riscontro nella committenza, in particolare nell'episodio pittorico, spesso meno sensibile, rispetto all'uso teatrale del manufatto plastico delle casse processionali, alle esigenze popolari.

Se, come nota il Grendi, le Confraternite intitolate Morte ed Orazione sembrano caratterizzate da «*una fisionomia sociale elitaria*»²⁶⁰, la committenza per la pala della principale tra quelle genovesi, in Santa Sabina, lo conferma con la scelta di una raffigurazione di gusto assolutamente alto e intellettuale. *Tobi che seppellisce i morti* (figg. 134-135) dipinto da Gregorio De Ferrari²⁶¹ trova pieno riscontro nell'insistenza sul tema del padre di Tobia che seppellisce i cadaveri degli Israeliti uccisi da Sennacherib (Tobia 1, 18; 12, 12-13) proposto dal Castiglione in alcuni significativi disegni, nei quali la scena era ambientata in un paesaggio – come quello del dipinto genovese – segnato dalla presenza di elementi dell'antico²⁶².

Una meditazione sulla immagine della morte ben presente al Grechetto e sviluppata ancora nell'espressione grafica con il tema biblico della Peste ad Ashdod, e nell'incisione con la scena del *Ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo* nelle catacombe (fig. 136)²⁶³. La composizione di un disegno del Piola al Louvre (fig. 137), sulla base di questo soggetto, sembra, in particolare per la figura del cadavere in primo piano, uno dei motivi ispiratori del quadro del De Ferrari. Al di là quindi del soggetto iconografico la pala per l'oratorio si qualifica come elemento finale di una meditazione colta sull'opera del Grechetto.

Accanto alle tematiche nuove, rispondenti alla specifica attività della confraternita, anche le figure tradizionali, come quella del Battista, trovano nel tardo XVII secolo spunti di novità interpretativa proprio nello stesso ambiente.

Per Gregorio De Ferrari nell'*Imposizione del nome al Battista* (figg. 138-139) dell'oratorio dei Disciplinanti di Sestri Ponente, riferibile agli anni di

passaggio tra i due secoli²⁶⁴, l'invenzione consiste nel trasformare la vicenda narrativa in simbolica, attraverso la struttura stessa della pala e le disposizioni teatrali delle figure.

Il bambino generato dal ventre della madre, raffigurata nell'ombra del secondo piano, è innalzato come offerta alla luce divina che emana dalle nubi sulle quali si muovono gli angeli. Come recita l'iscrizione posta sull'altare «*Dominus ab utero clamavit me*» (Isaia 49, 1), Giovanni, come Isaia, è profeta chiamato a preparare la strada al Signore che, secondo le parole di Zaccaria, «*ci verrà incontro dall'alto come luce che sorge*» (Luca 1, 78). La scelta di un tema alternativo, svolto con le eleganze correggesche di Gregorio pur nella precisa formulazione teologica, permette di superare la consueta riproposizione del soggetto del Battista nel momento del martirio, sempre in bilico tra la sanguinolenta rappresentazione della decapitazione e le sensuali eleganze di Salomè, in Valerio Castello come in Domenico Piola, nelle pale d'altare²⁶⁵ (*fig. 141*) come nei dipinti per la pietà privata (*fig. 140*).

Proprio l'ambito della committenza delle confraternite ripropone quindi le caratteristiche della gestione laica e religiosa ad un tempo di alcune tematiche: la figura di Maddalena²⁶⁶ era stata luogo di incontro nella vena letteraria del Brignole tra sensualità barocche e ispirazioni devote intorno al fascino della figura femminile, elementi che non vengono meno neppure tra le privazioni del romitaggio secondo l'autore della Maria Maddalena peccatrice e convertita²⁶⁷.

Nella pala dipinta dal Piola nel 1676 per l'oratorio della Maddalena a Laigueglia (*fig. 142*) l'estasi della santa, ottenuta attraverso la dura ascesi, trova comunque il conforto di una languida bellezza seppur ora volta, come notava il Brignole, non più a pungere nella tentazione delle carni, ma a compungere gli animi: «*le ineffabili dolcezze, in cui si consummava*» Maddalena riaccendevano anche il corpo alla gioventù e alla bellezza²⁶⁸.

L'assimilazione tra Maria di Magdala e Maria di Betania fa sì che committenti e pittori intendano la stessa figura della Maddalena come personaggio delle allegorie di intonazione devota a destinazione privata che la vedono rappresentata in contrapposizione con Marta²⁶⁹: in questi casi, in particolare in alcune opere di Giovanni Andrea De Ferrari vicine anche cronologica-

mente al fortunato testo dedicato dal Brignole alla santa nel 1636, la contrapposizione tra Marta e Maria Maddalena è intesa come una «vanitas», ma dal sapore tutto particolare dove si finisce per ritrovare ancora il connotato neoplatonico dell'amor sacro e dell'amor profano con la figura ornata – e con quale voluta ricchezza – a rappresentare colei che, pentita, si caratterizzerà per la scelta spiritualmente più alta (fig. 143). Ai piedi del Cristo la rappresenta Domenico Piola in una piccola tela dove la figura della peccatrice pentita occupa il centro di una ricca «scena» di interno (fig. 144).

Negli anni finali del secolo, sullo scorcio ultimo dell'esperienza di casa Piola, il tema viene riproposto, ad evidente celebrazione della vocazione delle monache committenti, in un affresco realizzato da Paolo Girolamo Piola nella chiesa di Santa Marta. L'esperienza romana dell'artista, la sua attività nell'orbita del Maratta, rappresenta in un ambito ancor apertamente barocco le possibilità di recepire tendenze correttive «*raffrenando*» le libertà interpretative formali del barocco locale²⁷⁰. Il risultato è un congelamento nelle forme e nei gesti che si traduce nell'accettazione dei «*limiti di un corretto modulo compositivo*», ma anche nella rinuncia alla profondità allegorica e contenutistica della tradizione secentesca. La raffigurazione di Paolo Gerolamo Piola, attraverso la retorica ormai ostentata del gesto è pura «rappresentazione» delle parole di Marta e del Cristo.



Fig. 139: Gregorio De Ferrari, *Imposizione del nome al Battista*, Genova Sestri Ponente, oratorio del Santo Cristo.



Fig. 140: Domenico Piola, *Salomè riceve la testa del Battista*, Genova, collezione privata.



Fig. 141: Domenico Piola, *Decollazione del Battista*, Genova, chiesa di San Siro.

2.12 *Gesto e retorica*

La accentuazione retorica in questa estrema fase va quindi codificandosi in stereotipi, nell'affettazione dei gesti, in una proclamazione tramite questi di un generico pathos che non muta connotato secondo la materia della vicenda sia essa profana o devota. L'attenzione per i moduli maratteschi, l'assimilazione tramite l'esperienza romana delle accentuazioni gestuali di Gaulli guida Paolo Gerolamo Piola in questa direzione.

Ne risulta l'individuazione da parte dell'artista di tipologie devote valide sia per la pala destinata all'ambiente extra urbano, sia a quello cittadino accomunate da una sostanziale indifferenza nella scena religiosa al concetto, al discorso sotteso, all'argomentazione nella proposizione invece di una immagine fedele solo al diletto dello spettatore, attraverso gli elementi di piacevolezza, e alla riconoscibilità devozionale attraverso la chiara rappresentazione degli attributi di personaggio santo raffigurato. I santi tornano ad affacciarsi dalla tela in eterogenee compresenze, legati non dal significato, ma dall'artificio compositivo dall'intonazione di un decoro devoto; e analoga sarà la vocazione di Lorenzo De Ferrari in una accentuata gestualità ammiccante nei confronti del fedele-spettatore che porta a conseguenze estreme la sensibilità paterna alle tenerezze correggesche.

Estremi risultati quindi nel nuovo secolo di una pittura religiosa, divenuta ormai pittura di soggetto religioso, che nelle sue più ampie potenzialità si era andata costruendo, durante l'arco della seconda metà del Seicento, proprio attraverso il progressivo utilizzo tutte le corde di una retorica espressiva, dall'argomentazione razionale all'emozione coinvolgente. Se a partire dalla fine degli anni settanta l'opera di Domenico Piola aveva trovato, anche sul versante religioso, fertili contatti con l'esperienza di Gregorio De Ferrari, ne diverge pur sempre, come si è notato, nella vigile presenza di un controllo razionale e nella necessità di esplicitare la vicenda e il ragionamento per nessi e concatenazioni logiche.

Estremizzata con Gregorio nella sua dimensione di moto e spazio la struttura della pala religiosa, specie della pala divisione, è tradotta nello spettacolo del celestiale unito al fisico trasporto, attraverso una scala di linee spezzate, verso un punto all'infinito che sulla diagonale centrale della tela trova la soglia del rapporto tra l'entità terrena e quella celeste.



Fig. 142: Domenico Piola, *La Maddalena nel deserto*, Laigueglia, oratorio di Santa Maria Maddalena.



Fig. 143: Giovanni Andrea De Ferrari, *Maria Maddalena pentita con Marta*, Genova, collezione privata.



Fig. 144: Domenico Piola, *Cristo in casa di Marta e Maria*, Genova, collezione Carige.

All'artificio strutturale si aggiunge la cattura dell'osservatore per il mezzo delle delicatezze emotive, spesso proprio in quei sensibili nessi di un contatto tra umano e il divino: lo sguardo del Bambino alla Vergine e il contemporaneo porre confidente la propria mano in quella del santo nella *Visione di San Nicola da Tolentino* della chiesa di Sturla (fig. 145), ripropone – ormai agli esordi del XVIII secolo – il tenero incontro delle mani di Giuseppe e del Bambino Gesù della tela di San Siro e trova riscontro nella giocosa mediazione di bambini tra la Vergine e San Francesco Saverio in adorazione, nella pala di Varese Ligure (fig. 146)²⁷¹. Un vezzo giocoso che quasi esalta di contrappasso l'allegoria della via della sofferenza, quella che Giovannino propone al Cristo e che la Vergine offre al santo con la sua vocazione alle tribolazioni del pellegrinare.

L'esito finale di queste tele trova d'altra parte già ragione nell'esperienza castiglionesca della metà del secolo, filtrata anche attraverso la sensibilità

degli scultori attivi nel secondo seicento: non solo, come si è già notato, nell'attuazione dello schema della pala di visione in una precisa articolazione sulla diagonale, ma proprio nella capacità di individuazione di gesti ed atteggiamenti attraverso i quali «*pictura [...] sic in intimos penetret adfectus, ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videatur*»²⁷². Esperienza arricchita intorno alla metà degli anni cinquanta dalla composizione della pala della *Visione di San Domenico in Soriano* in Santa Maria di Castello²⁷³, sottoposta all'attenzione degli artisti genovesi, e che era già stata ribadita alla fine degli anni quaranta dal Castiglione a Roma nella pala Verospi dipinta per la chiesa di Osimo con *L'Immacolata adorata dai Santi Francesco e Antonio*, ricca di spunti per gli artisti attivi in ambiente romano, per il Maratta e, almeno attraverso la sperimentazione grafica, per lo stesso Gaulli²⁷⁴ e quindi foriera, negli anni più avanzati del secolo, di un ritorno «circolare» in ambito genovese e ligure.

Con l'attenuarsi, dopo la metà del XVII secolo delle tendenze concettistiche nella riforma dell'oratoria sacra, l'opera del Bartoli e del Segneri codificano insieme ad uno «*stringente procedimento argomentativo*», una «*elocutio artificiosamente semplice*», ma nella quale, in realtà, «*esclamazioni, interrogazioni, invocazioni e chiuse ad effetto*» celebrano «*un trionfo, logico ed emotivo insieme*»²⁷⁵. In questo senso, in un mutato rapporto tra forma e contenuto, il linguaggio e gli spunti proposti dal Grechetto vengono recepiti e tradotti da Piola e da Gregorio. Il ruolo del gesto, come elemento emotivo o come elemento razionale e argomentativo, è ormai materia di una diffusa manualistica relativa alla gestualità (*figg. 161-162*)²⁷⁶ e allo studio dell'atteggiamento, secondo la legittimazione del parallelo predicazione sacra-oratoria profana, ampiamente teorizzata e che aveva portato all'adozione degli esempi dei testi di Cicerone e specialmente di Quintiliano²⁷⁷.

La teoria dei moti già esposta e codificata dal Lomazzo sullo scorcio del Cinquecento nella adesione ai caratteri della singola vicenda e nella strutturazione scenografica ed emotiva della pala²⁷⁸, nella forza inventiva di Piola e Gregorio supera i limiti, nei quali ricadranno i loro epigoni, di una riduzione a «tipi» o a quella «affettazione» stigmatizzata dai retori secenteschi, per farsi invece segno ed elemento della sintassi compositiva dell'opera.



Fig. 145: Gregorio De Ferrari, *Visione di san Nicola da Tolentino*, Genova Sturla, chiesa della Santissima Annunziata.

pretazione», con l'indicazione eloquente all'episodio, miracoloso, edificante ed esplicativo ad un tempo rappresentato in primo piano. Si tratta di una vicenda a sua volta articolata in domanda e risposta, quella del Cristo e questa del teologo, il «sole dei dottori» come indica l'astro impresso sul suo petto: alla domanda del Cristo Crocifisso «*Bene scripsisti de me, Thoma: quam ergo mercedem habebis?*» risponde «*Nullam aliam, praeter te, Domine, nullam, nullam*». Nell'apologetica del santo si ricordava come Tommaso avesse impiegato la sapienza per la gloria di Dio: gli angeli, come nella «*Permisione*» a conclusione dell'orazione, raffigurati in primo piano rimandano al giudizio dell'osservatore mostrando i numerosi tomi delle sue opere. Lo schema esplicitato nella tela

Ancora tutta da indagare come indicava il Battisti oltre un decennio or sono la traducibilità di «*figure retoriche letterarie*» in «*termini di funzione visiva*»²⁷⁹ pure risulta evidente in Piola l'interesse per una soggezione dell'immagine ad una logica di lettura costruita tutta al suo interno ed esplicitata per segni²⁸⁰.

Emerge comunque la tendenza a costruire il quadro non come semplice immagine, ma come discorso; nella già citata raffigurazione del *Colloquio di San Tommaso d'Aquino con il Crocifisso* dipinta dal Piola per San Domenico e datata 1660 (fig. 151), la rappresentazione parte dal livello più profondo della scena con la «*Definizione*»²⁸¹ di un soggetto, la statua raffigurante la Fede Cattolica, finta in una nicchia; al «*Dialogo*» sul tema, svolto tra due personaggi, viene proposta la risposta, la «*Inter-*

risponde pienamente in questo caso alla struttura del panegirico recitato per il santo domenicano a Genova dal Segneri²⁸².

I ruoli di pittura e oratoria diventano così interscambiabili come elementi di un identico studio del naturale. Si ripropone nel dipinto il ruolo di quei segni che trovano riscontro nelle tecniche indicate nell'oratoria come tipiche della «azione», secondo quei precetti che contribuiscono a «rapire gli animi delle persone»²⁸³. Affermazione, negazione o avversione, citazione, interrogazione, pentimento, richiamo al cielo, ammirazione, tipici dell'oratoria profana e religiosa, trovano nei due campi gesti «conformi»²⁸⁴ (figg. 149-150).

Lo schema semplice della *Sacra conversazione tra San Francesco, il Bimbo e la Vergine*, dipinta nel 1669

per la chiesa di San Domenico²⁸⁵, muove in una cadenza ritmica studiata tra l'atteggiamento della devozione di Francesco nella accettazione della croce, il fulcro del Bimbo nel doppio gesto dell'indicazione della croce da un lato e del cielo dell'altro come itinerario di salvezza, e il benigno assenso della Vergine. Anche nella *Visione di Santa Rosa da Lima* – dipinta dal Piola in anni vicini alla canonizzazione della santa nella chiesa domenicana di Santa Maria di Castello²⁸⁶ – la costruzione sulla diagonale si svolge tutta in una serie di movimenti concatenati tra i due estremi, non, come per Gregorio, in funzione di un percorso spaziale, quanto in una successione di domande-risposte che trova negli sguardi e nei gesti un ritmo preciso concluso dal gesto della Vergine che addita il cielo.



Fig. 146: Gregorio De Ferrari, *San Francesco Saverio in adorazione della Vergine con il Bambino, san Giovannino e san Rocco*, Varese Ligure, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 147: Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *La Vergine Immacolata adorata dai santi Francesco e Antonio da Padova*, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art.



Fig. 148: Giovanni Battista Gaulli, *La Vergine porge il Bambino a sant'Antonio da Padova*, Porto Maurizio, santuario di Santa Croce in Monte Calvario.



Figg. 149-150: Tavole da J. Bulwer, *Chironomia*, Londra 1644.

Atteggiamenti e moti che spesso trovano sottolineatura nella voluta ricerca da parte del pittore di focalizzare l'attenzione dello spettatore anche per mezzo della trattazione cromatica, con l'emergere dei gesti e dei volti sulla base di accentuare luminosità su fondi volutamente con risposte meno vive – specie a luce naturale o debole – e nella definizione pittorica più dettagliata proprio in corrispondenza delle parti delle figure più significative per la comprensione dello spettatore.

Da un'opera come la *Vergine e Santi in adorazione della Trinità* (fig. 158), datata al 1664²⁸⁷, che indubbiamente indulge alle richieste della committenza fino a farsi macchinosa nella affannata ricerca di argomentazioni compositive e gestuali, ad opere tarde e dense di più significativi riferimenti culturali come *San Pietro guarisce lo storpio* della basilica di Carignano (figg. 152-153), o, vicino a questa, il bozzetto per un *Miracolo di San Diego*²⁸⁸, si trova la conferma per la propensione ad una rappresentazione argomentativa del Piola dove l'elemento della retorica del gesto costituisce segno ed elemento guida anche della più complessa figurazione. Anche nelle opere dove la sua «vocazione decorativa» si fa più forte nel contatto con Gregorio De Ferrari – il movimento libero nelle sinuosità che traducono innovati-



Fig. 151: Domenico Piola, *Colloquio di san Tommaso d'Aquino con il Crocifisso*, Genova, basilica della Santissima Annunziata del Vastato.



Figg. 152-153: Domenico Piola, *San Pietro guarisce lo storpio*, particolari, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.



Fig. 154: Domenico Piola, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, particolare, Londra, collezione privata.



Fig. 155: Giovanni Benedetto Castiglione, *Ciro allattato dalla cagna*, particolare, Genova, collezione Durazzo pallavicini.



Fig. 156: Gregorio De Ferrari, *Cristo e la Sammaritana*, particolare, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.



Fig. 157: Domenico Piola e bottega, *San Giovanni Evangelista e altri santi in contemplazione della Vergine*, particolare, Genova, chiesa di Nostra Signora delle Vigne.

vamente la consueta iconografia della pala con *La Vergine che appare e San Simone Stock* nella chiesa di San Pietro a Savona, la piramide compositiva del *Trionfo della Croce* alle Vigne, la circolarità del movimento delle splendide Annunciazioni di Voltri e della chiesa del Vastato (fig. 159) – permane la necessità di ancorarsi alla logica di un discorso che inchioda l'invenzione alla bidimensionalità della pagina scritta e alla dinamica di un dialogo tra oratore e ascoltatore.

Si può forse dire che nella analoga scelta decorativa i due artisti interpretino versanti diversi della letteratura cattolica coeva: il Piola risponde pienamente allo schema della retorica sacra, Gregorio intuisce le estreme possibilità di una comunicazione individuale come quella della letteratura mistica dove ogni gesto assume valenze emotive e sensoriali.

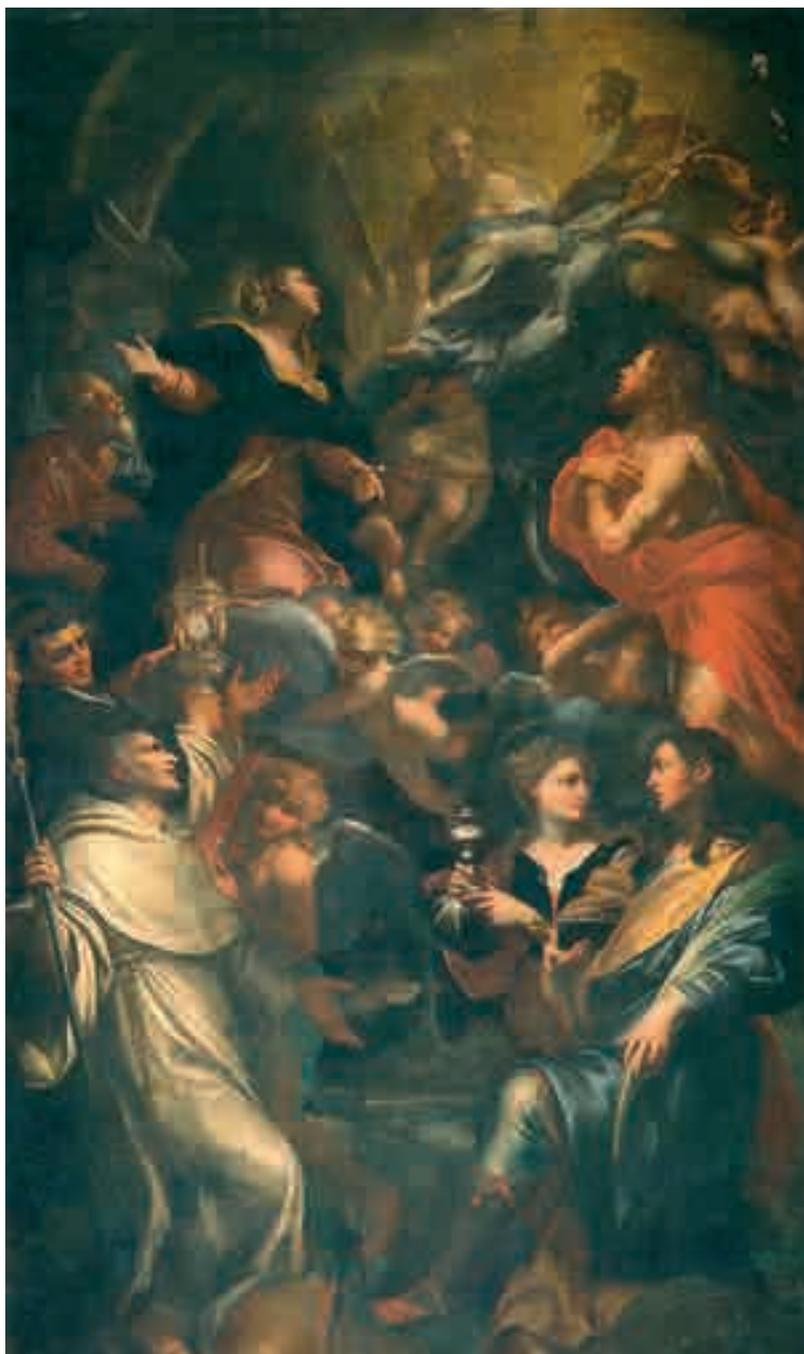


Fig. 158: Domenico Piola e aiuti, *Vergine e santi in adorazione della Trinità*, Genova, chiesa di San Pietro alla Foce.



Fig. 159: Domenico Piola, *Annunciazione*, Genova Voltri, chiesa dei Santi Nicolò ed Erasmo.



Figg. 160-161: Domenico Piola, *Allegoria con il Trionfo della Liguria*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.



Fig. 162: Domenico Piola, *Apoteosi della Repubblica di Genova con l'Allegoria della Divina Sapienza*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.



Fig. 163: Bartolomeo Guidobono, *Visitazione*, Sanremo, santuario di Nostra Signora della Costa.

2.13 *Ideologia religiosa e visione laica, verso la dissoluzione di un'unità*

Si è constatato come l'attività degli artisti del secondo seicento fosse sempre proceduta in parallelo e in coerenza tra le soluzioni per la produzione laica e per quella religiosa: ancora nella sua più tarda attività Domenico Piola denuncia quella contiguità tra i due versanti che aveva caratterizzato un linguaggio perfezionatosi nell'arco di mezzo secolo. I bozzetti proposti nel 1700 per le decorazioni a fresco di palazzo Ducale denunciano ancora un tentativo di riproporre in maniera forte il rapporto tra immagine del potere laico e ideologia religiosa in un grande progetto allegorico- decorativo²⁸⁹.

Nei due bozzetti che presentano caratteri più simili, il *Trionfo della Liguria* (figg. 160-161) è condotto nei termini di una scenografia allegorica del buon governo, costruita con gli elementi tradizionali del corteo trionfale al quale partecipano le virtù laico-religiose e le figure simbolo di un oculato potere.

Nel terzo progetto (fig. 162), che parte probabilmente da spunti maratteschi, si fa però ancora più stringente ed evidenziata la fedeltà al concetto che proponeva settanta anni prima il gesuita Fabio Ambrogio Spinola, individuando nell'immagine simbolica della corona conferita a Maria e al doge il segno di un nesso strettissimo tra potere laico, bene pubblico, e legge divina. I personaggi storici alla base della colonna rostrata sono i medesimi della celebrazione «comunale» e religiosa ad un tempo delle glorie locali, sviluppata da Giovanni Battista Carlone, alla metà del secolo, nella cappella dello stesso palazzo Ducale, in particolare nelle vicende – il recupero delle sacre reliquie, l'evangelizzazione delle Indie, la sconfitta degli «infedeli» – in cui i due elementi civico e religioso coincidono. Il nome di Maria, inciso insieme al motto «Libertas» sullo scudo che poggia sulla colonna, segna il nodo attraverso il quale la forza di una tradizione di fede e valore si salda alla nuova virtù civile, nelle allegorie delle virtù, illuminate alla luce della Sapienza divina²⁹⁰. I temi esplicitati dal Carlone nella cappella si mostrano ora tradotti nel linguaggio dell'allegoria condotto con fiducia incrollabile su uno schema fedele all'ordine di una retorica argomentativa.

È noto l'insuccesso del progetto del Piola e l'affidamento della importante commissione a botteghe non genovesi con soluzioni linguisticamente divergenti²⁹¹. L'episodio non può che essere sintomo del venire meno anche delle

stesse premesse politiche di quella dialettica tra laico e religioso che aveva caratterizzato gran parte del XVII secolo.

Il Piola e la sua bottega sembrano concludere questo rapporto – in particolare sul versante della committenza pubblica – nel segno di una retorica che va trasformandosi da criterio ordinativo logico a enfasi declamatoria.

Ancora nelle soluzioni dell'estrema tradizione seicentesca genovese Bartolomeo Guidobono sembra trovare e proporre un registro alternativo che leghi il gusto della committenza privata e le esigenze della rappresentazione religiosa.

L'artista predilige un aspetto particolarissimo e «in esaurimento» che attraverso la vena raffinata, ma nello stesso tempo apparentemente di matrice non intellettuale, della sua esperienza iniziale di decoratore, lascia scorrere e fa emergere specifiche tendenze tra naturalismo e decorazione: se nella produzione profana il mito riacquista la sua carica vitalistica e metamorfica, nella parallela opera di soggetto biblico per i committenti laici, l'esuberante presenza dell'elemento naturale rivela nuovamente una unità di tempo e di luogo tra la storia sacra e il mondo del mito. Unità di tempo e luogo intesi volutamente come termini di una dimensione teatrale della vicenda, dove con tutta probabilità la carica simbolica e l'unità concettuale che era in Grechetto lascia spazio ad una fascinazione scenografica e quasi favolosa esaltata da luci e accentuazioni «pittoresche».

Accanto a questi termini la tela per la devozione privata e la pala d'altare emergono come elemento superficiale di una parte profonda e nascosta: il



Fig. 164: Bartolomeo Guidobono, *Circoncisione*, particolare, Moneglia, chiesa di San Giorgio.



Fig. 165: Bartolomeo Guidobono, *L'incredulità di san Tommaso*, Savona, Vescovado.

senso della natura, in queste quasi ingenuamente inteso, si esprime in una sensibile «umanizzazione» della vicenda sacra, in una delicata compartecipazione affettiva eletta come chiave interpretativa.

L'artificio formale attraverso il quale trova espressione è ancora una volta mediato attraverso l'accostamento all'esperienza correggesca. Grazia e naturalismo sono infatti gli elementi che Guidobono coniuga nella rappresentazione religiosa attraverso l'accentuazione di due componenti particolari, il gesto dell'abbraccio e l'elemento nube-luce inteso come separatezza e unione con il divino. Il primo è espressione compiaciuta di tenerezza che, vista attraverso le opere del Guidobono,

appare quasi come filo che lega la vicenda del Salvatore: l'abbraccio tra Maria ed Elisabetta nella *Visitazione* dipinta per il santuario della Costa a Sanremo (fig. 163), quello iterato tra la Vergine e il Bimbo e tra questi e il Battista, nella *Sacra Famiglia* di Nîmes²⁹², quello del Bambino che cerca conforto tra le braccia della Madre nel primo sacrificio cruento della *Circoncisione* di Moneglia del 1699²⁹³ (fig. 164), e infine l'abbraccio del Cristo all'incredulo Tommaso che tocca la piaga, nella tela già in San Giovanni Battista a Savona (fig. 165).

La nube nel riverbero di luce è invece elemento significativo del trascendente e allo stesso tempo connotato naturalistico, presenza protagonista, quasi una macchina teatrale che solleva la santa nella *Gloria di Sant'Orsola*²⁹⁴ (fig. 166), circonda il Redentore nella *Visione di Santa Margherita* o segna come una quinta l'originale e inconsueta rappresentazione del *Cristo che appare agli Apostoli e ai discepoli*, a significare il momento in cui, mentre li bene-



Fig. 166: Bartolomeo Guidobono, *Gloria di sant'Orsola*, affresco della cappella omonima, Genova, chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, distrutta.

diceva «*fu portato verso il cielo*», spunto conclusivo del Vangelo secondo Luca (24, 51-53).

Guidobono mostra quindi la capacità di muovere su diversi registri: per i committenti privati – quegli stessi per i quali crea le esuberanti serie mitologiche, bibliche o allegoriche – fa prevalere nel dipinto di devozione una ricerca di intimità religiosa, una dolcezza misurata, per le quali anche la capacità di invenzione decorativa si attenua, limitandosi alla ricchezza di un drappo – *l'Educazione della Vergine* della Pinacoteca dell'Accademia Ligustica²⁹⁵ (fig. 167) – o alla semplice presenza di un elemento naturalistico – il cesto in primo piano della *Sacra famiglia* di Nîmes – in una voluta semplicità in funzione meditativa che ha fatto accennare ad una «*sobriété [...] presque Janséniste*»²⁹⁶, ma che è comunque sostenuta da una sicura preparazione teologica nella sua formazione sacerdotale presso il seminario di Savona. Il linguaggio si fa in-



Fig. 167: Bartolomeo Guidobono, *Educazione della Vergine*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti.



Fig. 168: Bartolomeo Guidobono, *Incoronazione della Vergine*, affresco della volta dello scurolo, Genova santuario di Nostra Signora Assunta la Madonnetta.

vece decorativamente più esuberante e nello stesso tempo di facile recezione nell'opera destinata alla devozione pubblica.

Non a caso è pittore amato dagli Agostiniani scalzi: gli Agostiniani, già con il padre Antero, avevano perseguito una oratoria che cercava uditori anche nelle classi popolari e alla fine del secolo si esprimono attraverso la figura di padre Carlo Giacinto di Santa Maria²⁹⁷ che coniuga religiosità popolare e programmi teologici realizzati in concreta comprensibilità, rappresentati nello spazio significativo del santuario. L'esperienza del Guidobono, iniziata in questa direzione già nelle raffigurazioni per l'immagine miracolosa della Misericordia di Savona²⁹⁸, e ripresa poi nei santuari piemontesi²⁹⁹, trova un momento particolarmente significativo nella decorazione dello scurolo del santuario agostiniano della Madonnetta, fondato dal padre Carlo Giacinto³⁰⁰.



Fig. 169: Alessandro Magnasco, *Concerto di monache*, collezione privata.

L'incoronazione della Vergine, alla presenza della Trinità (fig. 168) tra angeli osannanti, mostra tutti i caratteri dell'apologetica mariana dell'agostiniano, priva di concettismi, basata su una iterazione di immagini di gloria contemplata con stupefatta ammirazione³⁰¹.

Se l'esperienza del Guidobono rappresenta, insieme ai suoi referenti religiosi, caratteri ormai al limite rispetto alla cultura seicentesca, la divaricazione tra l'atteggiamento proposto nelle tele di devozione privata e la produzione chiesastica sembra formalizzare per queste ultime un distacco tra pratica interpretativa del testo religioso e immagine per il culto, che corrisponde, nell'opera della generazione che succede a Domenico Piola e a Gregorio De Ferrari, al cristallizzarsi della pala in icona e alla risoluzione della grande decorazione in riproposizione di modelli retorici divenuti ormai stereotipi.

Con il nuovo secolo la caduta dei parametri che hanno fino a questo punto caratterizzato il nesso strettissimo tra fenomeno religioso e rappresentazione artistica si evidenzia nella meditazione tutta laica del Magnasco, per il quale sono stati pienamente indagati i debiti e le distanze con l'ambiente artistico genovese, distanze che sembrano farsi ancor più profonde per quanto riguarda i riferimenti culturali complessivi, provati con stringente evidenza invece in particolare con l'ambiente milanese³⁰².

Certo si ripropongono per l'artista genovese, sul versante della produzione di soggetto religioso, accostamenti formali con l'esperienza di Valerio Castello anche per la comune attenzione ai lombardi, mentre l'esperienza del Castiglione e del Piola sono percepite come studio attraverso la produzione grafica «*di motivi iconografici*» e di «*orientamenti linguistici*»³⁰³.

Malgrado la coincidenza di elementi formali gli «estremismi» di santi penitenti e di mistiche macerazioni sono ormai «osservati» con lucidità dall'artista.

L'ottica attraverso la quale il Magnasco affronta il tema religioso appare completamente ribaltata: il discorso è ormai condotto in una veduta dall'esterno del fenomeno religioso. Così l'evidente debito alla tradizione fiamminga travolge però l'accezione tutta positiva che i committenti genovesi avevano richiesto a Cornelio De Wael nelle *Opere di misericordia*³⁰⁴ volte ad esaltare la loro tradizione caritativa e tradotte ora dal Magnasco in meno rassicuranti scene di tortura e di miseria; provata dalla Franchini la lettura «critica» delle istituzioni monastiche e degli ordini religiosi³⁰⁵ (*fig. 169*), l'impostazione del Magnasco si rivela in antitesi con l'esperienza genovese, condotta nel XVII secolo in funzione di un controllo e di una stretta collaborazione con quelle istituzioni, mentre le opere dell'artista sono volte semmai, per alcune più attente committenze, all'estremizzata vocazione ad un primitivo ascetismo. Anche l'analisi dell'esperienza religiosa trova le sue origini non nei connotati di un sincretismo di matrice cattolica seicentesca, ma piuttosto del recupero preilluministico di una lettura già del libertinismo secentesco che permette all'artista di porre su un medesimo piano di interesse «scientifico» o semplicemente curioso, la liturgia cattolica, l'adunanza nella Sinagoga, l'Ufficio dei Quaccheri (*fig. 170*).



Fig. 170: Alessandro Magnasco, *Riunione di quaccheri*, collezione privata.



Fig. 171: Alessandro Magnasco, *Il cantastorie*, collezione privata.

Infine l'immagine religiosa stessa entra nelle invenzioni del Magnasco come oggetto di indagine all'interno della composizione: è richiamata nelle processioni fratesche alla devozione del popolo, centro della pietà nelle ricostruzioni minuziose del cerimoniale delle missioni rurali, icona sacra mostrata ad un credulo pubblico da ciarlatani ambulanti (*fig. 171*).

Risulta così ormai messa in discussione la stessa fiducia assoluta nella «*virtus*» dell'immagine sacra, sintomo dunque della fine di un trionfale percorso condotto con unità di intenti nell'arco del secolo.

Note

Il testo riprende il saggio *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, pubblicato in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova, Sagep, 1990, aggiornato nell'apparato delle note. La prima edizione del volume era stata patrocinata dalla Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.

¹ GAVAZZA, MAGNANI 2011.

² MAGNANI 2004, pp. 283-295.

³ Si veda ad esempio il ciclo pubblicato da DONATI 1988; per i De Wael cfr. STOESESSER 2018.

⁴ Cfr. MAGNANI 2017a, pp. 231- 258, e nota 170 in questo testo, cap. I.

⁵ Cfr. nota 168, in questo testo, cap. I.

⁶ Per la biografia del Brignole Sale si veda DE CARO 1972, pp. 277-282 e TOMASINELLI GALLO 1973, pp. 65-74; GRAZIOSI 2000, pp. 4-45; MARINI 2000.

⁷ CORRADINI 1994; MARINI 1992.

⁸ A.G. BRIGNOLE SALE, *La Colonna per l'anime del Purgatorio*, Genova, per Pietro Giovanni Calenzano e Gio. Maria Farroni, 1635; per *Le instabilità dell'ingegno in otto giornate*, edito a Genova nel 1635, e poi a Venezia nel 1641 e nel 1642, cfr. ed. critica a cura di G. Formichetti, Roma 1984 e DANTONIO 2007, pp. 163-179.

⁹ Il Grendi pone come termine *post quem* per la Compagnia il 1620; cfr. GRENDI 1965, p. 309.

¹⁰ BRIGNOLE SALE 1635, p. 10.

¹¹ Per il concetto di storia del Brignole cfr. ASOR ROSA 1974, pp. 79-84. Puntualizza ulteriori fonti dell'iconografia della Colonna MONTANARI 2014, pp. 95-119. Sulla diffusione dell'iconografia oltre i confini della Repubblica MAGNANI 2009b, pp. 663-679, in particolare pp.663-665.

¹² BRIGNOLE SALE 1635, p. 95.

¹³ *Ivi*, p. 95.

¹⁴ Per un'interpretazione dell'episodio dell'Esodo cfr. *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament* 1741, pp. 84-86. Sulla fortuna del soggetto in Valerio Castello, cfr. G. ZANELLI, scheda n. 66, in *Valerio Castello* 2008, pp. 308-309.

¹⁵ Cfr. GAVAZZA 1974, pp. 72-98.

¹⁶ PESENTI 1986, pp. 319-320.

¹⁷ *Ivi*, p. 307, Pesenti sottolinea la notazione già del Soprani relativa alla cultura letteraria del De Ferrari e alla sua tardiva vocazione religiosa; cfr. SOPRANI 1674, pp. 255-259.

¹⁸ PESENTI 1986, pp. 309 e 323 in particolare per il «*rovesciamento delle strutture della narrazione*» e il rapporto con l'analogo procedimento in Grechetto. Alla fine del quarto decennio la datazione proposta dal Pesenti per il quadro dell'Accademia, alla «*avanzata maturità*» nella scheda di L. TAGLIAFERRO, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica* 1983, p. 40.

¹⁹ Devo la segnalazione dell'interessante ripresa in infrarosso riflesso, effettuata in occasione del restauro del dipinto, al Prof. F. Clarke; si veda a proposito *G.A. De Ferrari, un dipinto restaurato* 1985.

²⁰ *Quaresimale di Paolo Segneri della Compagnia di Gesù*, Firenze 1679, Predica VII, pp. 115-116.

²¹ In particolare si veda come esempio di un soggetto posposto dipinto da Castiglione la tela del Louvre con *Cristo che scaccia i mercanti dal tempio*; cfr. MAGNANI 2003a.

²² Per i disegni del Grechetto relativi al tema di Orfeo cfr. PERCY 1971, nn. 10, 11, 41. Per i dipinti ad olio cfr. LAMERA 1990, pp. 171-189.

²³ Per una biografia dell'Aprosio, che fu anch'egli, come l'autore del testo del quale si tratta, religioso nell'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino: ASOR ROSA 1961, pp. 650-653. Sull'intellettuale ligure si vedano i contributi in *Il gran secolo di Angelico Aprosio* 1981.

²⁴ A. CHESNEAU, *Orpheus Eucharisticus sive Deus absconditus*, Parigi, apud Florentinum Lambert, 1657, p. 36.

²⁵ *Ivi*, p. 47.

²⁶ Cfr. SCAVIZZI 1985, in particolare pp. 113-114 e 136-141.

²⁷ CHESNEAU 1657, p. 66.

²⁸ MAGNANI 1987, in particolare pp. 143-144.

²⁹ COSTANTINI 1987, pp. 189-206. Per il rapporto tra Grechetto e i collezionisti genovesi, tra i quali i Raggi, cfr. LAMERA 1990, pp. 29-34.

³⁰ SANTUCCI 1985, pp. 20-21. Lo studio – che indaga i nessi tra l'opera del Poussin, «*peintre philosophe*», gli ambienti del libertinismo francese in particolare e gli intellettuali della Compagnia di Gesù – risulta di notevole interesse anche in rapporto ad una ricostruzione dell'ambito culturale in tangenza con il quale viene a trovarsi il pittore genovese nelle sue presenze a Roma. Il tentativo di una rilettura dell'opera del Castiglione in rapporto con il contesto culturale coevo, in una diversificata valutazione tra intellettualismo e anticonformismo è stato al centro di analisi recenti. Si possono vedere in particolare STAGNO 2012b, pp. 91-104, MAGNANI 2014, pp. 215-234 e FRASCARELLI 2016, in particolare, pp. 72-73, 132-137. La produttività di questa linea di interpretazione, nella ricerca di nessi tra testi, immagini, cultura dell'ambiente frequentato dall'artista trova riscontro anche in MONTANARI 2015, in particolare, per Grechetto, pp. 150-169.

³¹ SANTUCCI 1985, p. 23.

³² Oltre al già citato testo della Santucci in particolare alle pp. 16-22, si vedano gli studi comparsi in *Ricerche su letteratura libertina* 1981, in particolare il saggio di O. Pompeo Faracovi, *L'antropologia della religione nel libertinismo francese*, pp. 119-142 e ancora il testo di SPINI 1950 e più recentemente, con diverse letture, i testi citati a nota 202 di L. Magnani e D. Frascarelli.

³³ In particolare per la ricerca del Kircher di una «*aeterna sapientia*», che attraversa le religioni orientali, indagate con le missioni, il mito, le conoscenze degli antichi egizi espressi nel simbolo dei geroglifici, segni di «*una profezia dell'avvento di Dio*», si veda ancora SANTUCCI 1985, pp. 23-26. Ancora su questo aspetto dell'opera del Padre Kircher: RIVOSECCHI 1982, pp. 49-75.

³⁴ SOPRANI, RATTI 1768, I, p. 309.

³⁵ L'incisione conservata presso il Fondo grafica della Galleria Sabauda sembra però avere in calce la data 1641. L'importanza dell'Accademia veneziana era già sottolineata, con alcuni cenni ai suoi affiliati, in SPINI 1950, pp. 139-171.

³⁶ Il ruolo di tramite nodale del Mascardi tra ambiente gesuitico e cultura laica romana è stato sottolineato in MEROLLA 1988, pp. 1022 e 1028-1029. Per una biografia del Mascardi, MANNUCCI 1908, *passim*.

³⁷ MEROLLA 1988, p. 1029. Il *Dell'Arte historica Trattati cinque*, fu pubblicato in una seconda edizione a Venezia nel 1655 e poi ancora nel 1662 e nel 1674. Per le citazioni ci si è avvalsi dell'edizione a cura di A. BARTOLI, Firenze 1859. Recentemente Giacomo Montanari (MONTANARI 2015, pp. 50-55), ha sottolineato, analizzando la consistenza della biblioteca Imperiale, la diffusione della cultura neostoica, in particolare attraverso Giusto Lipsio, nell'ambiente genovese primo seicentesco.

³⁸ Già la Percy aveva accennato alla possibilità di un ruolo importante del Mascardi nel mettere il Castiglione in contatto con l'ambiente barberiniano, con Cassiano Dal Pozzo e con Poussin; cfr. PERCY 1971, p. 31.

³⁹ *Saggi Accademici dati in Roma [...] e pubblicati da Mons. Agostino Mascardi*, Venezia, per Bartolomeo Fontana, 1630, pp. 107-108. Nella pubblicazione il Mascardi raccoglie una serie di discorsi pronunciati nell'Accademia del Cardinale di Savoia. Nel caso qui citato si tratta del Discorso settimo recitato da Agatio Di Somma «*Dell'Origine dell'Anno Santo*».

- ⁴⁰ MASCARDI 1859, Trattato I, cap. I, p. 17.
- ⁴¹ *Saggi Accademici* 1630, pp. 139-140, Discorso decimo recitato dal Canonico Alfonso Pandolfi «Che nella divina Scrittura si contengono tutte le scienze».
- ⁴² A. MASCARDI, *Discorsi morali di Agostino Mascardi su la tavola di Cebebe Tebano*, Venezia 1627, edizione citata, Venezia appresso Valentino Mortali, 1666, p. 45. Sono note ben quattordici edizioni secentesche; cfr. MANNUCCI I 1908, pp. 586-591.
- ⁴³ Per analoghe e coeve tendenze studiate sul versante dell'iconismo poetico in particolare attraverso l'anagramma cfr. POZZI 1981.
- ⁴⁴ La similitudine richiama altri paralleli con l'arte figurativa che sembrano indicare una particolare sensibilità del Mascardi al fenomeno pittorico, cfr. MASCARDI 1666, p. 45.
- ⁴⁵ Ad avvalorare l'interpretazione compare in primo piano a terra la conchiglia simbolo di Pan: cfr. CARTARI 1556, edizione citata, Venezia, Tomasini, 1647, p. 73. Per le citazioni cfr. pp. 268-269.
- ⁴⁶ *Ivi*, p. 73 e ancora p. 81 e 93. Si noti anche nella illustrazione (p. 73) riportata dal Cartari la copresenza delle due divinità con i caratteri sottolineati dal Grechetto. Per la raffigurazione di Giove Ammone si veda B. DE MONTFAUCON 1722 (I ed. 1719), I, pp. 44-45, pl. XIV.
- ⁴⁷ Le *Dicerie sacre*, stampate a Torino nel 1614, certo godettero di larga fortuna nel XVII secolo; si veda l'edizione critica a cura di G. POZZI, Torino 1960 dalla quale sono state ricavate le citazioni.
- ⁴⁸ Cfr. MARINO, *Dicerie sacre* 1960, «*La Musica. Diceria seconda sopra le sette parole di Cristo in Croce*», p. 212.
- ⁴⁹ Per la metafora condotta in maniera paratattica cfr. ancora MARINO, *Dicerie Sacre* 1960, pp. 213-218.
- ⁵⁰ *Ivi*, pp. 216-217.
- ⁵¹ Cfr. PASTINE 1986, p. 31.
- ⁵² MASCARDI 1859, pp. 17-18.
- ⁵³ KIRCHER 1675, p. 174.
- ⁵⁴ Si veda l'analisi di RIVISECCHI 1982, p. 103, che riporta anche l'interpretazione del Kircher di Noè come Cristo Salvatore, dell'Arca come Chiesa, degli animali raccolti da Noe come metafore degli uomini con i loro caratteri negativi (p. 105).
- ⁵⁵ Il grande monotipo a fondo bianco (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe) è riferito agli anni intorno al 1650 in derivazione dal disegno di Monaco (Staatliche Graphische Sammlung n. 1909); si vedano a proposito PERCY 1971, p. 72 e DILLON 1990, p. 247. Per il foglio del Metropolitan Museum of Art e per il disegno di Windsor Castle cfr. PERCY 1971, nn. 19 e 86.
- ⁵⁶ L. ASSARINO, *De' giuochi di fortuna...*, Venezia, Giunti, 1655, II, pp. 3-4. Ringrazio della segnalazione l'amico Prof. Franco Vazzoler. L'osservazione dell'Assarino può richiamare anche un ipotizzabile livello di lettura delle opere del Castiglione nel rapporto tra pittura e «*ars memoriae*»: un accenno in questo senso, ancora da sviluppare, è stato proposto per il tema di Circe, accostando le raffigurazioni all'esercizio mnemotecnico del *Cantus Circaeus* di Giordano Bruno; cfr. MAGNANI 1987, p. 163. Sul tema delle testimonianze dell'Assarino si è tornati recentemente, cfr. MAGNANI 2017b.
- ⁵⁷ La tela di Caen, riferita agli anni quaranta, è stata riproposta in *Escales du Baroque* 1988, nella scheda a cura di M. NEWCOME SCHEILEIER, pp. 62-64 e non appare lontano cronologicamente al *Sacrificio di Noè di Nantes* riferito da Standing (in *La Pittura a Genova in Liguria*, II, 1987, p. 156) al quinto decennio del secolo, mentre la tela di Capodimonte è firmata e datata al 1663, *Ivi*, p. 168. Evidentemente le opere citate valgono solo a indicare gli estremi cronologici di una struttura spesso adottata al Grechetto nell'arco di tutta la sua attività.
- ⁵⁸ Sul «percorso morale» della *Tabula Ceбетis* si veda GALLINO 2015, pp. 21-25.
- ⁵⁹ Cfr. LAMERA 1990, cap. III e MAGNANI 1987, pp. 153 e 163, nota 14.
- ⁶⁰ MASCARDI 1666, cc. 4r e v.
- ⁶¹ Questo in conformità con quanto espresso dallo stesso Marino (MARINO 1960, p. 123) dove afferma

che i Compagni di Ulisse trasformati in bestie sono coloro che «*dati totalmente in preda alla sensualità, sottomettono all'appetito la ragione*». Per il tema di Circe come «Vanitas» cfr. SUIDA MANNING 1984, pp. 689-708.

⁶² La stampa del Castiglione con Diogene fu pubblicata a Roma nel 1648 da Giovanni Domenico De Rossi (cfr. G. DILLON 1990, scheda n. 63); la tela sembra riferibile al soggiorno romano tra la fine degli anni quaranta ed entro il 1654, cfr. anche STANDRING 1990, pp. 126-127.

⁶³ MASCARDI 1666, p. 4 r.-5 v.

⁶⁴ Si vedano a proposito delle due Allegorie per la stirpe dei Gonzaga-Nevers – l'ottagono, riferibile alla metà degli anni cinquanta e la grande tela, sempre di collezione privata genovese, per la quale è stata proposta una datazione intorno al 1660 – le schede di GAVAZZA, in *Il Genio* 1990, pp. 140-142, 148-152.

⁶⁵ MASCARDI 1666, cc. 6v, 8r. L'interpretazione del Genio «*secondo la dottrina degli antichi*», come «*parte divina... in ciascuno*» che guida alle scelte più alte, sembra ben espresso già nell'incisione con Il Genio di G.B. Castiglione stampata da Gio. Giacomo De Rossi nel 1648; si veda Mascardi 1666, «Discorso settimo», pp. 103 e ss. che arriva ad identificare il Genio degli antichi con l'Angelo custode della «*Christiana Religione*».

⁶⁶ Per una lettura della tela di San Luca, firmata e datata 1645 si veda anche la scheda di L. MAGNANI, in *Il Genio* 1990, pp. 118-121.

⁶⁷ Cfr. F. FRANCHINI, in *Il Genio* 1990, scheda 15.

⁶⁸ La tela, ora in Santa Maria della Cella, è databile agli anni immediatamente successivi al 1642, si veda L. MAGNANI, in *Il Genio* 1990, scheda 13. Per la lettura del tema in relazione alla rappresentazione, così efficace, di una esperienza mistica, si veda, in questo stesso volume.

⁶⁹ L'iconografia del santo in Italia è stato argomento della mostra *Bernardo di Chiaravalle* 1990 L'aspetto dell'iconografia di san Bernardo a Genova, legata ancora al voto espresso dalla città in occasione della guerra con i Savoia del 1625, e quindi il ruolo di Bernardo protettore della città è stato recentemente trattato da Valentina Borniotto (BORNIOTTO 2016, pp. 244-252).

⁷⁰ A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, Genova 1636, edizione citata, per Nicolò Pezzana, Venezia 1674, p. 99.

⁷¹ La lettura della tela in relazione alla meditazione sulla Passione, sul sangue di Cristo e sull'Eucaristia cfr. L. MAGNANI, in *Il Genio* 1990, scheda 13, trova un ampio contesto in STAGNO 2009, in particolare pp. 30-33.

⁷² Una sintesi dei numerosi soggetti – dipinti per la pietà privata, disegni e monotipi – è esposta da L. TAGLIAFERRO, in *Il Genio* 1990, scheda 32. L'olio su carta applicato su tela di collezione privata genovese qui proposto sembra riferibile al sesto decennio del secolo, non lontano dal drammatico disegno di Windsor Castle (3959); cfr. BLUNT 1954, p. 21 e p. 40, n. 191.

⁷³ Si veda in questo contributo il paragrafo «Meditazione, visione, estasi mistica». Per un riferimento generale alla traduzione pittorica dell'espressione mistica: MAGNANI 2016.

⁷⁴ Cfr. CASTELNOVI 1987, pp. 111-112. Per la produzione del Vassallo qui esaminata si veda ORLANDO 1999. Per la tela ora a Palazzo Bianco l'autrice individua due strati disegnativi che rivelano come nella parte superiore, ora tagliata, campeggiasse una croce.

⁷⁵ Le due tele di Sant'Anna si inseriscono organicamente nel disegno decorativo della cappella del Carmine realizzata per gli Spinola tra 1647 e 1654, come indica una lapide inserita nel pavimento cfr. MAGNANI 1979, p. 10.

⁷⁶ Il Miracolo del Beato Andrea da Spello – firmato in basso a destra, riferibile ancora al quinto decennio del secolo – proviene della chiesa di San Francesco a Chiavari (cfr. PESSA 1987, pp. 79-81 che propone una diversa lettura iconografica del soggetto) mentre per la Casa Professa dei Gesuiti in Carignano era stata realizzata la tela con la *Visione e martirio di Marcello Mastrilli*, ora in collezione privata, sulla quale sono state rintracciate firma e data segnalate insieme ad altri dati cronologici per l'artista da BELLONI

1988, pp. 146-148, dati poi corretti nella monografia di Anna Orlando; cfr. per la tela citata: ORLANDO 1999, pp. 50-53, 80-81, 88-89.

⁷⁷ In particolare si veda in ambito locale Orazio De Ferrari. Cfr. PESENTI 1986, pp. 433-453.

⁷⁸ PIO 1724 (edizione a cura di C. e R. Engass, 1977, p. 177). Secondo il Pio il quadro era stato commissionato dai Lomellini per la chiesa dell'Annunziata.

⁷⁹ Si veda, per il cantiere di Santa Marta, GAVAZZA 1989, pp. 68-69 e 71. Per la datazione della tela di Recco e per la tela di Spotorno datata 1669 cfr. GAVAZZA 1990, cap. II.

⁸⁰ Secondo il testo del cosiddetto *Vangelo dell'Infanzia arabo-Siriaco* (IV, 1) «*E la grotta in quel momento parve simile al tempio di un mondo più alto, poiché voci celesti e terrestri glorificavano e magnificavano la nascita del Signore*», cfr. anche Magnani, in *Il Genio* 1990, p. 120.

⁸¹ Si veda a proposito SETTIS 1978, p. 100 che cita il ruolo delle colonne spezzate nelle *Adorazioni* di Magi o Pastori di Jacopo Bassano.

⁸² La *Adorazione dei Pastori* di palazzo Spinola, qui riprodotta, è considerata dall'Enggass (ENGGASS 1964, p. 125) una replica autografa nel piccolo formato della pala di Santa Maria del Carmine a Fermo. Nella tela – che è stata datata intorno al 1672 – è ripreso il motivo dell'incensazione.

⁸³ Per la riproposizione del tema della *Natività con Dio Padre* in disegni, monotipi e incisioni del Grechetto cfr. G. DILLON, in *Il Genio* 1990, scheda 55.

⁸⁴ Il dipinto di collezione privata con la *Sacra Famiglia e un angelo* appare non lontano cronologicamente alla *Carità* qui proposta, da ascrivere alla maturità dell'artista. La tela di collezione privata genovese con la *Sacra Famiglia e San Giovannino* è stata datata alla metà del sesto decennio: si veda a proposito MANZITTI 1972, pp. 192 e 255. Per l'allegoria della *Carità* cfr. RIPA 1603, pp. 63-64. Il tema della Vergine con il Bambino è posto in relazione con il proliferare di una produzione di grande piacevolezza mediata anche dall'opera a stampa di Vouet in MAGNANI 2010, pp. 106-119.

⁸⁵ Cfr. il capitolo precedente di questo volume.

⁸⁶ La pala di Santa Zita e i bozzetti preparatori sono stati riferiti dal Manzitti (1972, pp. 160-163) agli anni tra 1653 e 1654. Per i dipinti di Castello citati si può vedere *Valerio Castello* 2008.

⁸⁷ Per la *Allegoria della Vanità* del Grechetto della Nelson Gallery di Kansas City, si veda PERCY 1972, pp. 34-35 e fig. 16; STAGNO 2012b, pp. 102-104.

⁸⁸ Il Manzitti (1972, p. 253) propone per la tarda opera di Valerio una collaborazione del Biscaino.

⁸⁹ La datazione del dipinto per i Padri del Comune è riportata dal Labò, probabilmente sulla base di documenti; cfr. LABÒ 1942, p. 374.

⁹⁰ MANZITTI 1972, p. 206 e A. CABELLA, scheda n. 64, in *Valerio Castello* 2008. In effetti la soluzione proposta Castello risulta anticipatrice – come nota il Manzitti – della struttura che verrà adottata nelle pale settecentesche di simile composizione.

⁹¹ La critica concorda nel datare tra 1649-1650 gli affreschi per la cappella Doria come il dipinto con il *Martirio di san Lorenzo* (cfr. MANZITTI 1972, pp. 114 e 126-129; GAVAZZA 1989, pp. 67-68). Lievemente più tarda la *Decollazione* di Siviglia – 1650/1651 – e agli estremi anni dell'artista – tra 1656 e 1658 – la tela di Quarto e quella di Santa Croce e San Camillo ora in collezione privata; cfr. MANZITTI 1972, pp. 141 e 263-265, fig. 170.

⁹² Per la tela di Compiègne, datata dal Manzitti tra 1649 e 1650 si veda la scheda di M. NEWCOME SCHEILEIER, in *Escapes du Baroque* 1988, pp. 58-60. Gli elementi allegorici presenti nella tela richiamano il paradiso con l'offerta della ciliegia «*frutto paradisiaco*» e la passione con la corona di rose (si veda PICCINELLI 1654, libro XI, p. 3461).

⁹³ Mi riferisco in particolare agli incontri tra la Sacra Famiglia e San Giovannino, spesso ambientati nel paesaggio tipico della fuga in Egitto: di particolare interesse l'iconografia dell'offerta al Bambino Gesù da parte di Giovanni dell'agnello, preconizzazione della futura Passione (cfr. DALLI REGOLI 1984) come nel dipinto di casa Piola qui illustrato recentemente esposto nella mostra *Napoli e il Barroc Mediterranei* come Domenico Piola e con una datazione tarda al 1690. Il tema appare anche nell'opera per la devo-

zione privata di Gregorio De Ferrari, si veda la tela del Museo Fesch di Ajaccio, presentata nella mostra *Escapes da Baroque* 1988, scheda n. 12. Si tratta di un episodio evidentemente basato sulla tradizione e sul vago accenno degli Apocrifi alla fuga di Giovannino in parallelo a quella del Cristo per sottrarsi alla strage di Erode (Protovangelo di Giacomo XXII, 1-3).

⁹⁴ Il tema della prefigurazione della Passione è mirabilmente espresso nell'incisione di Pietro Testa raffigurante *Il sogno di Giuseppe* realizzata tra 1635 e 1637 e dedicata a Cassiano Dal Pozzo, quindi concepita evidentemente nello stesso ambiente culturale frequentato a Roma dal Grechetto (cfr. *Pietro Testa* 1988, pp. 46-57).

⁹⁵ Si veda ancora Pietro Testa nel dipinto con la *Allegoria della strage degli Innocenti*, nella Galleria Spada a Roma, dove al primo piano con l'episodio che sintetizza il dramma del massacro – così sensibile alle suggestioni del Marino – si unisce sullo sfondo la scena della Sacra Famiglia che attraversa su una barca uno specchio d'acqua, con la presenza della Croce come segno del sacrificio futuro (cfr. *Pietro Testa* 1988, pp. 102-104).

⁹⁶ Evidente nel disegno di Windsor Castle – vicino al 1660 secondo la Percy (1971, n. 113, pp. 124-125) – il riferimento a Poussin, alla tela databile intorno al 1630 della Dulwich Picture Gallery di Londra e all'analogo soggetto del Cleveland Museum of Art. Un disegno con la *Fuga* con caratteri iconografici parzialmente simili è ancora a Windsor Castle (3852).

⁹⁷ Il disegno presenta un impaginato sensibile ormai ai modelli di Pietro da Cortona.

⁹⁸ Dal manoscritto degli *Annali della Casa e Chiesa de' RR. Padri Chierici Regolari detti Teatini di S. Siro...*, sec. XVIII, Archivio Chiesa Parrocchiale di San Siro, Genova, si evince che Cristoforo Centurione seguì al padre Agapito come amministratore della chiesa di San Giovanni Battista dei Padri Teatini a Sampierdarena nel 1675, mentre i lavori nelle cappelle erano iniziati nel 1674: la scritta apposta sul quadro «XPHUS BAP: CENT: ADM» (da interpretare come Christoforus Baptista Centurione Administrator) indicherebbe che fu appunto Cristoforo Centurione a commissionare l'opera in origine collocata nella chiesa sampierdarenese. Si veda anche GRUITROOY 1987, pp. 22-23 e 298-300, che propende per una analoga datazione intorno agli anni 1674-75.

⁹⁹ Si veda a proposito lo studio di LONGO TIMOSSÌ 1987, n. 113, in particolare alle pp. 41-47.

¹⁰⁰ Cfr. *Historia Domus Professae Societatis jesu Genuae...*, ms. sec. XVIII, Roma A.R.S.J., pp. 152-153.

¹⁰¹ *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, Anversa, ex officina Plantiniana, 1640, pp. 110-114.

¹⁰² Cfr. *Historia Domus Professae...*, ms. cit., e N. GENTILE, *Annuæ Memorie del Collegio di Genova*, ms. sec. XVII, Roma A.R.S.J. e ancora la sintesi di MONTI 1914. Si veda il primo capitolo di questo volume.

¹⁰³ *Historia Domus Professae...*, p. 103.

¹⁰⁴ Il Durazzo rese la Diocesi dal 1635 al 1664. Per quanto riguarda i contrasti giurisdizionali già aperti precedentemente alla venuta del nuovo Arcivescovo si può vedere CIASCA 1938, fascicoli II e III, pp. 81-91 e pp. 160-181. Per la figura e l'opera del Cardinal Durazzo: MUSSO 1959, seppur evidentemente condizionato da una visione di parte favorevole al prelado, alcune precisazioni in ALFONSO 1972 e nello studio di LONGO 1979. Infine si veda il saggio di NUOVO 1999, pp. 333-338.

¹⁰⁵ Cfr. MAGNANI 1983-1985, pp. 165-166 e BITOSSÌ 1990 e DI FABIO 1990 e ancora DI FABIO 1999, pp. 258-261. BOTTARO PALUMBO 1991 pp. 35-49; ROSSER 2003, pp. 33-38; BITOSSÌ 2004, pp. 240-241; CHIAPPE 2008, pp. 33-40; MAGNANI 2017a.

¹⁰⁶ *La Corona Reale. Oratione del P. Fabio Ambrosio Spinola della Compagnia di Gesù*, per Pier Giovanni Calenzani, Genova 1638.

¹⁰⁷ Negli stessi anni (1639) Gabriel Naudé pubblicava le sue tesi sulle origini storiche del potere connesso con il fenomeno religioso, nella scettica constatazione che «gouverner c'est faire croire» (cfr. PESSINA 1981, pp. 287 e ss.). Una coincidenza certo significativa pur senza voler collegare direttamente fermenti culturali di élite e la vicenda genovese della proclamazione della Vergine regina, indubbiamente legata a un connotato devozionale – si veda l'intervento nell'occasione del padre Cappuccino Zaccaria Boverio (cfr. DI FABIO 1990, pp. 68-71) e le sacrazioni alla Vergine diffuse in tutta Europa dai Gesuiti (cfr. CHÂTELLIER 1988) – e «neocomunale».

¹⁰⁸ Cfr. GAVAZZA 1974, pp. 251-254 e 293-301. Per i cantieri del Gesù e dell'Annunziata: *ivi*, pp. 179-188, per San Siro GAVAZZA 1989, in particolare pp. 77-80. Una analisi dell'apparato decorativo della Cappella in rapporto all'immagine del potere cittadino e alla vicenda della chiesa genovese è in BORNIO 2016, *passim*.

¹⁰⁹ Si veda il primo capitolo di questo volume.

¹¹⁰ Brani relativi alla descrizione della cerimonia – ASGe, Archivio Segreto, 475, Cerimoniarum, libro II, 1615-1638, cc. 391-394 – sono riportati, insieme ad una ricca bibliografia da DI FABIO 1990, pp. 72 e 81 nota 33.

¹¹¹ GAVAZZA 1989, p. 78.

¹¹² DI FABIO 1990, *passim*.

¹¹³ ASGe, *Lettere Ministri*, Roma, 23, brani riportati in CIASCA 1938, III, pp. 171-172.

¹¹⁴ Si veda il primo capitolo di questo volume.

¹¹⁵ Per le visite «*ad Limina*» svolte nell'arco del suo mandato - le relazioni delle quali potrebbero offrire interessanti riscontri sulla situazione della Diocesi – si veda Musso 1959, pp. 100-109. Poiché il cardinale non accettò la «*preventiva censura*» del Governo, il Sinodo convocato nel 1643 non fu pubblicato a Genova, ma a Roma dalla Stamperia della Camera Apostolica; cfr. *Synodi Diocesanæ et Provinciales* 1833, pp. 698 e ss.

¹¹⁶ La devozione al Sacramento dell'Eucarestia – diffusa già ampiamente nel XVI secolo a Roma e nella Lombardia del Borromeo – fu solennemente celebrata in San Lorenzo a partire dal 1642 su insistenza di Virginia Centurione Bracelli (cfr. Musso 1959, pp. 176-178). Per l'importanza della Cerimonia delle Quarant'ore nello sviluppo del «*Theatrum Sacrum*» nel suo rapporto con le arti figurative in ambito locale si veda FRANCHINI GUELFI 1986, pp. 9-19 e GAVAZZA 1988, in particolare pp. 178-180. Ancora all'attivismo di Virginia Centurione Bracelli si deve l'istituzione nel 1630 della cosiddetta Compagnia degli Orbi che aveva come scopo di diffondere il culto delle immagini sacre nei quartieri urbani; cfr. *Canonizationis servae Dei* 1971, pp. 65-68 e 209-210.

¹¹⁷ ALFONSO 1972, pp. 131-154.

¹¹⁸ BOLZONI 1984, p. 1065. Si veda anche FUMAROLI 1990 per la diffusione della retorica come materia di insegnamento per le classi aristocratiche nei collegi Gesuitici.

¹¹⁹ *Saint Vincent de Paul* 1923, pp. 257-287 e 439-446.

¹²⁰ Si veda NUOVO 1990, che ringrazio per il materiale concessomi in consultazione.

¹²¹ Per i Gesuiti cfr. GRENDI 1965, pp. 278-279, per i Teatini LONGO TIMOSSI 1987, pp. 81 e ss.

¹²² PESENTI 1986, pp. 443-444.

¹²³ *Ivi*, pp. 445-446 e pp. 449-450: il De Ferrari realizzò quattro dipinti per San Bartolomeo degli Armeni, commissionati all'artista nel 1655 e ai quali lavorò fino alla morte nella peste del 1657.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 239 e 241. Per la lunga attività del Fiasella (1589- 1669) e per la sua produzione religiosa si veda *Domenico Fiasella* 1990.

¹²⁵ Per Giovanni Battista Casone (1610-1686) si veda CASTELNOVI 1987, pp. 108 e 144. La tela della chiesa delle Vigne raffigurante *La Vergine con i Santi Sebastiano, Liborio e Filippo Neri* porta l'iscrizione «aet. ann. 72» e andrebbe quindi riferita al 1682. La tela – di modesta qualità – è significativa per mostrare come in una produzione meno aggiornata si perpetuò fino al tardo XVII secolo lo schema con la netta bipartizione tra spazio celeste e terreno, articolati in registri separati, insieme alla riproposizione di centoni iconografici assiduamente ripetuti. In questo caso è evidente il riferimento al Reni, in particolare al dipinto con la *Vergine e i Santi Patroni* ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna.

¹²⁶ Cfr. GAVAZZA 1989, pp. 76-81.

¹²⁷ Cfr. ROGGERO 1984.

¹²⁸ DANIELE A VIRGINE MARIA, *Speculum Carmelitanum*, Anversa 1680, pp. 543-550.

¹²⁹ Per la controversia tra Bollandisti e Carmelitani si veda *Ivi*: «*Elenchus Errorum aliquot et Falsitatum*

Papebrochii» e, sul versante opposto, Acta Sanctorum Bollandiana... *Vindicata seu Supplementum apologeticum*, Anversa 1755, «*Opuscula in Controversia Carmelitica*», pp. 1-119.

¹³⁰ Un itinerario complesso quello dei viaggi del Carlone a più riprese attivo tra Genova, Perugia, Roma. Da un lungo itinerario tra Roma, Napoli e Venezia torna appunto, secondo il Ratti (SOPRANI, RATTI, 1769, II, p. 93) nel 1678; cfr. in particolare GAVAZZA 1987, p. 270 e NEWCOME 1984, pp. 42-49. Per il riferimento bibliografico si veda la biografia dedicata all'autore in questo testo.

¹³¹ Per la Visione di Giovanni XXII e la devozione dello scapolare secondo l'apologetica carmelitana cfr. *Speculum* 1680, pp. 368-369 e 414-415.

¹³² *Ivi*, pp. 261-262.

¹³³ FERRARIS 2015, pp. 297-313.

¹³⁴ DANIELE A VIRGINE MARIA, *Vinea Carmeli seu Historia Eliani Ordinis...*, Anversa, Jacobum Menrisium, 1662, *ad indicem* per le voci Elia ed Eliseo.

¹³⁵ *Ibidem*, *ad indicem* per i santi citati.

¹³⁶ Cfr. GAVAZZA 1989, pp. 77-80.

¹³⁷ BOLZONI 1984, p. 1063.

¹³⁸ Si veda il fondamentale studio di PRAZ 1964, in particolare il saggio «Profane and sacred Love» e il ricco apparato bibliografico relativo ai testi di emblematica secenteschi. Per i rapporti tra impresistica e oratoria sacra cfr. POZZI 1951, pp. 45-53.

¹³⁹ ARESI 1611, libro I. cap. II pp. 41-45.

¹⁴⁰ Cfr. GAVAZZA 1987, pp. 291-307 e ancora GAVAZZA 1989, in particolare pp. 150-154. SANGUINETI 2004.

¹⁴¹ Cfr. COLMUTO ZANELLA, DE NEGRI 1987, pp. 209-275. L'impegno dei Balbi si fece particolarmente serrato quando Paolo Balbi fra 1632 e 1636 ebbe la carica di Rettore del Collegio collaborando attivamente con il fratello Stefano alla stesura del progetto del Bianco; la fabbrica del Collegio proseguì con l'intervento diretto del Padre Grassi appositamente nominato Rettore nel 1646, ma con la partecipazione – accanto ai Balbi, a Giovanni Battista figlio di Stefano – di altri aristocratici genovesi membri dell'Ordine, come Luca e Camillo Pallavicini. L'impegno preso nel 1650 da Francesco Maria Balbi per la costruzione della chiesa si concretizzerà solamente tra 1662 e 1668.

¹⁴² Archivio Durazzo Genova, Testamenti, Testamento di Gio. Luca Durazzo q. Geronimo, 29 luglio 1679. Un altro ramo della famiglia, quello dei Marchesi di Gabiano annovera tra le file dei gesuiti due padri negli stessi anni, Vincenzo e Ippolito, anch'essi impegnati in consistenti donazioni per le attività del Collegio genovese (cfr. COLMUTO ZANELLA, DE NEGRI 1987, p. 254).

¹⁴³ Il ruolo del Cardinal Giovanni Francesco Negrone e il suo rapporto con il Padre Oliva sono stati accennati dall'HASKELL (HASKELL 1966, pp. 143-144).

¹⁴⁴ G.P. OLIVA, *Sermoni domestici Detti privatamente nelle Case Romane della Compagnia di Gesù*, in Roma, per il Varese, 1670-1671, parte I, sermone IX, pp. 320-323, sermone X, p. 360, sermone XI, pp. 396-398.

¹⁴⁵ *Dell'Historia della Compagnia di Gesù. L'Asia descritta di Padre Daniello Bartoli della medesima Compagnia*, parte I, Roma, nella stamperia di Ignazio de Lazzeri, 1653, ed. citata, Genova, Benedetto Guasco, 1656, cfr. a proposito GAVAZZA 1987, pp. 292-295.

¹⁴⁶ SEGNERI 1664, ed. citata in *Opere complete del Padre Paolo Segneri*, Milano 1853, «Panegirico primo in onore di S. Francesco Saverio apostolo dell'Indie detto in Milano».

¹⁴⁷ Si veda per l'intervento dei predicatori agli anni indicati, *Historia Domus Professae...*, ms. cit., sec. XVII.

¹⁴⁸ OLIVA 1670, parte I, Sermone XI, p. 396.

¹⁴⁹ *Ibidem*, Sermone IX, p. 321. Per il rapporto tra il santo gesuita e la figura di San Girolamo cfr. SEGNERI 1853, pp. 610-611.

¹⁵⁰ La decorazione della volta della cappella dedicata al santo nella chiesa del Gesù e completata, al centro, dalla tela con la *Gloria di San Francesco Saverio* (cfr. MANZITTI 1972, pp. 109-111). Per l'episodio dei Badagi cfr. BARTOLI 1656, p. 71. Il *Battesimo di una principessa* può riferirsi alla conversione della regina Neachile di Ternate (*ibidem*, p. 118). Completano la decorazione della cappella la pala d'altare dipinta da Domenico Grassi e due tele del Fiasella con episodi della vita del Santo. Per la cappella: BÖSEL, KARNER 2004, pp. 182-188.

¹⁵¹ BOLZONI 1984, p. 1067.

¹⁵² GAVAZZA 1987, p. 292. Per l'episodio dell'incontro con il Re di Bungo cfr. BARTOLI 1656, pp. 232-240.

¹⁵³ Cfr. RIVOCCHI 1982, in particolare cap. II.

¹⁵⁴ Cfr. nota 136.

¹⁵⁵ BARTOLI 1656, p. 435.

¹⁵⁶ Il bozzetto, conservato in palazzo Bianco (inv. 1614) con l'attribuzione a Gregorio De Ferrari era già stato riferito al Piola (TORRITI 1971, fig. 345, BIAVATI 1974, p. 69). Successivamente GRUITROOY 1987, pp. 306-307 ha nuovamente proposto l'attribuzione al De Ferrari. Ripercorre ora la vicenda del bozzetto e il riferimento alla tela per la chiesa gesuitica D. SANGUINETI, scheda n. 29, in *Domenico Piola* 2017. Per la commissione al Piola da parte di Francesco Maria Balbi di una tela per l'altar maggiore si veda GENTILE, *cit.*, ms. sec. XVII, c. 68v. Il Ratti (1769, II, p. 35) parla di tele del Piola per la chiesa raffiguranti sant'Ignazio, san Luigi Gonzaga e appunto san Francesco Saverio.

¹⁵⁷ Gli affreschi del Carlone nella Cappella Negrone del Gesù furono realizzati tra 1673 e 1678, cfr. NEWCOME 1984, pp. 47-48. Per i riferimenti all'episodio della predica del santo gesuita in partenza per le isole del Moro cfr. BARTOLI 1656, pp. 118-121. Per le opere commissionate al Baciccio si veda CANESTRO CHIOVEDA 1962, pp. 289-298, oltre ad HASKELL 1966, pp. 133-148, e naturalmente la monografia di ENGGASS 1964, pp. 25-26 e 31-74.

¹⁵⁸ Il legame tra Roma e Genova nel culto del santo e sottolineato dalla concessione alla chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea a Genova nel 1670 di una parte della reliquia del braccio di san Francesco Saverio – conservato appunto nella cappella Negrone al Gesù di Roma – sulla quale si era concentrato un fortissimo culto; cfr. *Historia Domus Professae...* ms. sec. XVII, p. 162, all'anno 1670. Fra le tele dedicate al santo gesuita nelle chiese della Riviera si veda la pala di Gregorio De Ferrari nella Parrocchiale di Porto Maurizio e quella di Gio. Raffaele Badaracco pubblicata in *San Giovanni Battista di Loano* 1990, pp. 58-60 e fig. 39.

¹⁵⁹ Cfr. GAVAZZA 1989, pp. 151 e 153-155. Il rapporto tra parola e immagine, in relazione alla letteratura barocca e, in particolare, all'oratoria di Aresi e Brignole Sale, è stato analizzato recentemente nel testo di Quinto Marini (2016), che riprende proprio i soggetti pittorici della chiesa di San Siro, qui considerati.

¹⁶⁰ Cfr. TOMASINELLI GALLO 1973, pp. 73-74.

¹⁶¹ Cfr. GAVAZZA 1989, p. 2325, nota 115.

¹⁶² A.G. BRIGNOLE SALE, *Panegirici Sacri recitati nella Chiesa di Santo Siro ne' giorni de BB. Gaetano Tiene e Andrea Avellino*, Genova per Benedetto Guasco all'Insegna del Gesù, 1652, p. 2. Torna sull'analisi della predica dedicata dal Brignole Sale a Gaetano di Thiene, in rapporto alle opere del Piola, MARINI 2016, pp. 329-336. l'autore analizza anche la predica dello stesso Brignole Sale celebrativa di Andrea Avellino, in rapporto alle opere di Fiasella e di Orazio De Ferrari nella cappella Cybo della stessa chiesa di S. Siro.

¹⁶³ *Ivi*, p. 5.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 19 e per l'interpretazione delle figure di Virtù cfr. RIPA 1603, pp. 18, 107, 482, 418, 363, 85; l'ottava figura, troppo deteriorata, non è identificabile. Accompagnano invece Gaetano nella Gloria, Fede Cristiana, Speranza e Carità e assistono al suo trionfo Sapienza, forse con Mansuetudine, Purezza, Giustizia e probabilmente Allegrezza (RIPA 1603, pp. 149, 470, 63-54, 441, 421, 187.12).

¹⁶⁵ BRIGNOLE 1652, p. 21.

¹⁶⁶ Vale come termine «*ante quem*» per le tre tele che ornano la volta della cappella Lomellini in San Siro, la lapide apposta dai committenti con l'iscrizione «*ornamentum auxere MDCLXXI*». Per la tela realizzata per la chiesa di San Giovanni Battista di Sampierdarena ora in San Siro cfr. SOPRANI, RATTI 1769, II, p. 38. Le diverse visioni del Cristo con la Croce e della Vergine con il Bambino sono descritte in *Acta Sanctorum Augusti*, Tomus II, Venezia 1751, pp. 270-271.

¹⁶⁷ ARESI 1611, libro I, cap. IV, pp. 49-55. Cfr. MARINI 2016. La tesi è sostenuta in polemica con l'oratore tardo cinquecentesco Francesco Panigarola.

¹⁶⁸ *Ivi*, libro I, cap. XXV, pp. 126-154.

¹⁶⁹ Cfr. GAVAZZA 1989, p. 151. Per Piola si vedano gli studi di Daniele Sanguineti (2004 e *Domenico Piola* 2017).

¹⁷⁰ Si veda la lettura proposta per l'affresco del Piola nella *Sala di Apollo e le Muse* in palazzo Balbi Senarega, MAGNANI 1980, pp. 124-135; MAGNANI 2003b.

¹⁷¹ Un'analisi ripresa nuovamente in L. MAGNANI, *Domenico Piola tra retorica e razionalità*, in corso di stampa.

¹⁷² BATTISTI 1960, pp. 301-306. Per le caratteristiche della «forma del dire magnifica» e di quella «leggiadra», si veda ARESI 1611, libro III, pp. 513-521 e 527.

¹⁷³ Nell'articolata trattazione della decorazione a fresco secentesca Ezia Gavazza (1989, pp. 379-388) ha proposto un primo quadro dei grandi cicli affrescati delle chiese di alcuni Ordini religiosi femminili. Per una lettura iconografica dei singoli programmi e per l'apparato illustrativo si rimanda alla pubblicazione citata.

¹⁷⁴ Per la decorazione a fresco della quasi completamente distrutta chiesa delle monache Agostiniane di Santa Maria in Passione cfr. GAVAZZA 1989, pp. 69-71, 382-383.

¹⁷⁵ Per uno sguardo di sintesi sulla ricca decorazione della chiesa di Santa Marta – delle monache Benedettine – tra gli interventi di G.B. Carlone, Valerio Castello, Domenico Piola, Paolo Gerolamo Piola, Francesco Costa e Lorenzo De Ferrari cfr. MAGNANI 1977. Una ricostruzione dei perduti cicli delle chiese delle monache Agostiniane di Sant'Andrea e di San Sebastiano in GAVAZZA 1989, pp. 160 e 193 e p. 383.

¹⁷⁶ Ancora leggibili, seppur in cattivo stato di conservazione sono i cicli delle due chiese che furono ancora di religiose che si rifacevano alla Regola di Sant'Agostino, nella chiesa dell'Olivella, accanto a Giovanni Andrea, è attivo il fratello Nicolò; cfr. GAVAZZA 1989, pp. 381-382 e p. 383. Per Santa Maria delle Grazie: CAMURRI, MAGNANI 2009; BORNIOTTO 2014a.

¹⁷⁷ GAVAZZA 1989, pp. 382 e 387 note 22 e 23 che riprende a proposito le meditazioni di Battistina Vernazza, religiosa nel Convento delle Grazie e gli scritti dell'Agostiniano P. Antero. Base delle meditazioni dei religiosi agostiniani rimangono le considerazioni di Sant'Agostino, in particolare il Libro XIII delle *Confessioni*.

¹⁷⁸ Una dedicata analisi del grande tessuto delle sedi religiose femminili a Genova in età post-tridentina è stata di seguito condotta in GAVAZZA, MAGNANI 2011. Nel volume in particolare i cicli decorativi sono analizzati in GAVAZZA, *Iconografie per gli Ordini*, pp. 7-30 e MAGNANI, *Negli occhi delle monache*, pp. 31-44.

¹⁷⁹ GAVAZZA 1989, pp. 207 e 225-226.

¹⁸⁰ SEGNERI 1853, Panegirico XI, «Per la festa della Santissima Nunziata, detto in Venezia», p. 705. La difesa dell'immagine in funzione didattica e sulla base della tradizione, sostenuta dalla controversistica cinquecentesca – cfr. SCAVIZZI 1974, pp. 171-213 e 1981, con ampi riferimenti nella letteratura cinquecentesca, nonché la sintesi di MÀLE 1932, ed. citata Parigi 1951 (trad. italiana, Milano 1984), pp. 22-29 in particolare per la tematica della Vergine e San Luca – è ormai travolta in una visione pienamente celebrativa, nello stesso tempo, della Vergine e del «potere» dell'arte.

¹⁸¹ Per il tema dell'Immacolata a Genova in età barocca cfr. MAGNANI 2008, pp. 327-362. Tratta recentemente del tema, partendo dall'episodio di Domenico Piola, Laura Stagno: STAGNO 2018b.

¹⁸² *Constitutio Sollicitudo omnium ecclesiarum*, 8 dicembre 1661.

¹⁸³ Cfr. per il disegno di palazzo Rosso (inv. 2131), *Maestri del disegno* 1990, scheda n. 42. Ezia Gavazza (1989, pp. 383-384) ha analizzato l'apparato decorativo dell'edificio religioso, fornendo anche una interpretazione iconografica dell'affresco commissionato al Piola – secondo il Ratti (II, 1769, p. 41) – nel 1684.

¹⁸⁴ Come appare ormai evidente nell'oratoria coeva, la figura dell'Immacolata da elemento centrale della controversistica anti-protestante, come veniva presentata ancora nella prima parte del secolo (cfr. GAVAZZA 1972, pp. 112-135 e note, con il riscontro nelle opere cinquecentesche degli apologisti francescani, Cornelio Musso e Lorenzo da Brindisi, e gesuiti Canisio, Molano e Bellarmino) si è andata definendo in immagine celebrativa secondo i precisi caratteri emersi dal dibattito interno del mondo cattolico. Francescani e Gesuiti svolgono nella nuova predicazione il tema proprio nei suoi aspetti celebrativi cfr. SEGNERI 1853, p. 522 e ss.

¹⁸⁵ Per l'accostamento dei progenitori al tema dell'Immacolata, oltre alla fortunata predicazione del Francescano Lorenzo Da Brindisi (S. Laurentii a Brundisio, *Opera Omnia, Mariale, Sermones de festis Beatae Mariae Virginis, In Conceptionem Immaculatam*, Padova 1928), si veda SEGNERI 1853, Panegirico II, «Per la Immacolata Concezione», p. 619.

¹⁸⁶ Il Piola nella tela per la cappella dedicata alla Immacolata nella chiesa dell'Annunziata del Vastato – rinnovata dagli Invrea nel 1683, come testimonia una lapide – tratta con estrema precisione la tematica del ruolo della Vergine nello sconfiggere il peccato, soggetto al centro di discussioni non solo in senso anti-protestante, già nella controversia cinquecentesca, ma ancora argomento di dibattito nel XVII secolo all'interno del mondo cattolico e spesso spunto per trasposizioni figurative: la disputa si incentrava sull'interpretazione del brano della Genesi (3,15) nei termini «*ipsa conteret caput tuum*» o «*ipse conteret caput tuum*» riferito nel primo caso alla Vergine protagonista nello schiacciare il capo del serpente diabolico, nel secondo al Cristo. Il Piola e i suoi ispiratori propendono per una trascrizione che vede protagonisti entrambi i personaggi sacri: Maria schiaccia il serpente con il proprio piede, sormontato dal piede del Bambino Gesù che ne accompagna il movimento, ma questi a sua volta calca sul capo del mostro la Croce che regge tra le mani; si veda a proposito del tema Mâle 1951, pp. 38-40. Analogie nel gesto della Vergine e del Bimbo si riscontrano, in anni non lontani, nell'iconografia adottata dal Maratta nel trattare il soggetto, ad esempio nella pala di Sant'Agostino a Siena.

¹⁸⁷ Cfr. GAVAZZA 1989, p. 200.

¹⁸⁸ Gli affreschi di Santa Maria delle Grazie qui illustrati, riferibili agli anni ottanta del secolo, mostrano il Carlone ancora pienamente sensibile all'esperienza romana. Gli affreschi decoravano la navata della chiesa: al centro della volta la *Incoronazione della Vergine*, sulla parete destra della navata il grande quadro con il *Transito della Vergine* trasformato, con l'illustrazione dell'ultima comunione di Maria, in una allegoria della buona morte e in una esaltazione dell'Eucarestia. Ancora il Carlone aveva eseguito, sopra il coro delle monache un affresco raffigurante il *Battesimo di Sant'Agostino*. Nel programma suggerito all'artista si trovano quindi uniti la celebrazione della Vergine, l'apologetica dell'Ordine e l'esaltazione dei due Sacramenti – Battesimo ed Eucarestia – visti nell'ottica della meditazione agostiniana, il primo come momento iniziale di rigenerazione, fonte delle Grazie (*Confessioni*, 8, 2, 4 e 5) e via fissata da Dio per entrare nel Regno (13, 21, 29) e il secondo ancora al cento del pensiero del Vescovo di Ippona anche nell'esempio della madre Monica, fino al momento appunto della morte della santa (*Confessioni*, 6, 2, 2; 9,13, 36; 13, 23, 34).

¹⁸⁹ Cfr. GAVAZZA 1989, pp. 151,153 e nota 114 a p. 238.

¹⁹⁰ Per la sede delle religiose Domenicane si veda oltre GAVAZZA, MAGNANI 2011, pp. 18-20 e pp. 301-315 (scheda a cura B. DE MARCO), CAVELLI TRAVERSO 2010.

¹⁹¹ Per il bozzetto cfr. GRUITROOY 1986, pp. 666-670.

¹⁹² L'analisi della struttura compositiva dell'invenzione di Gregorio De Ferrari e una lettura iconografica del complesso ciclo a fresco sono in GAVAZZA 1989, pp. 204-205 e 384-385 con note relative.

¹⁹³ GAVAZZA 1989, pp. 226-227 e note relative.

¹⁹⁴ Il tema, tipico della mistica di San Camillo (cfr. VANTI 1964, pp. 366-370), legato ancora una volta al tema della *Duplex Intercessio* così diffuso nella meditazione del secondo seicento, con ampi riscontri nell'opera del Gaulli, è qui pienamente tradotto in celebrazione, mirato alla esaltazione della croce. Concetto ancora significativamente vicino all'affresco del Gaulli per la cupola del Gesù riferito agli anni 1672-1675 (cfr. ENGGASS pp. 32-33 e 135-136). Iconograficamente significativi – anche in rapporto ai disegni di Lorenzo De Ferrari che proseguì il lavoro del padre nella decorazione della chiesa di Santa Croce – sono i riferimenti all'affresco del Gaulli per la chiesa romana dei Santi Apostoli, con gli Angeli che presentano al Cristo risorto la Croce realizzato nel 1707.

¹⁹⁵ I. PALLAVICINO, *Verj e morali ritratti de gli amori. In conformità dei disegni Filosofici effigiati con Poetici coloriti*, Genova, per Antonio Casamara, 1693, p. 258.

¹⁹⁶ Il tema del rapporto Immagine-visione-meditazione ha avuto negli ultimi anni una notevole accelerazione. Si consideri il testo collettaneo Immagine, visione, meditazione a cura di chi scrive. Sul tema della mistica teresiana e dell'immagine si può considerare il recente catalogo della mostra *Attraverso il tempo* 2017.

¹⁹⁷ Per la figura dell'Imperiale si veda MARTINONI 1983; MONTANARI 2017, pp. 137-144. *La Santa Teresa Componimento del Sig.re Gio. Vincenzo Imperiale*, Venezia, appresso Evangelista Deuchino, 1622. Oltre al frontespizio e all'incisione con l'immagine della Santa l'opera comprende sei imprese con emblemi figurati in eleganti cartelle, disegnate da Bernardo Castello e incise da Mattheus Greuter.

¹⁹⁸ A. MASCARDI, *Orazione nella canonizzazione di S. Teresa*, recitata nella Chiesa di S. Anna in Genova, Venezia, Appresso Evangelista Deuchino, 1622, pp. 16 e 17.

¹⁹⁹ Si rimanda per una lettura dell'opera alla scheda di L. MAGNANI, in *Il Genio* 1990, pp. 114-118, si veda anche in questo testo a pp. 278, 280.

²⁰⁰ La leggenda riferita dall'abate di Mores narra che mentre il Santo era in adorazione e meditazione sulla figura del Cristo Crocifisso «*spiccando il Salvatore le sacratissime mani dalla Croce, abbracciava questo suo servo, et se lo stringeva al petto*» (cfr. *Vita del divoto e mellifluo Dott. S. Bernardo* 1634, p. 443). La meditazione sulla Passione e sul sacrificio di Cristo e sul suo sangue salvifico connota ulteriormente la figurazione del Grechetto, collegandosi ad un'altra tradizione che unisce all'abbraccio del Cristo, più volte rappresentato dai pittori del Seicento, la miracolosa offerta al Santo del sangue che scaturisce dal costato del Salvatore: «*Bebe Bernardo, bebe de esta fuente de la Vida consuelo y regalo de las almas*». Si veda ora anche *Bernardo di Chiaravalle* 1990, pp. 71-83.

²⁰¹ Per l'opera firmata e datata 1660, cfr. in questo testo p. 387.

²⁰² L'incisione – pubblicata da NEWCOME 1981, p. 33, tavola 50 e citata in *Castiglione* 1988, p. 27 – si mostra estremamente simile, nella composizione del soggetto in controparte, alla pala per San Nicola tanto da suffragare la possibile diretta visione da parte del Carlone di un disegno o di una forse perduta pala del Castiglione.

²⁰³ Si veda, a proposito del miracolo raffigurato, *Acta Sanctorum Septembris*, Tomus III, Venezia 1751, pp. 692, 706 e 708.

²⁰⁴ Per il disegno qui riprodotto di Domenico Piola del Kunstmuseum di Dusseldorf si veda NEWCOME 1972, p. 34. Evidentemente si tratta della visione avuta dal fondatore della Compagnia sulla via Cassia alla Chiesa della Storta descritta anche dal Padre Laynez coevo del Santo, cfr. TACCHI VENTURI 1910, p. 386. Tema estremamente diffuso nell'iconografia gesuitica (cfr. MÅLE 1951, pp. 156-157) è anche illustrato in un bozzetto del Gaulli ora al Worcester Art Museum, cfr. FERRARI 1990, p. 141, probabilmente già a Genova in collezione Gavotti (cfr. CANESTRO CHIOVEDA 1962, pp. 295-197, fig. 15). Infine il disegno attribuito a Gregorio De Ferrari di Palazzo Rosso raffigura una delle miracolose levitazioni del francescano Pietro d'Alcàntara, canonizzato nel 1669 (cfr. *Acta Sanctorum Octobris*, Tomus VIII, Parigi-Roma 1870, pp. 672-673).

²⁰⁵ Si veda per le tele di Giovanni Andrea Carlone qui proposte BIAVATI 1974, pp. 69-70.

²⁰⁶ Oltre al citato saggio della Biavati si veda a proposito del tema del *Sanguis Christi* in Gaulli, ROTONDI TERMINIELLO 1988, pp. 22-25. Per il tema nella religiosità tarda del Bernini si veda infine SANTAMARIA

MANNINO 1984, p. 299.

²⁰⁷ La collocazione originale della tela e la committenza della Compagnia sono notate in SOPRANI, RATTI 1769, p. 94.

²⁰⁸ Per le tematiche del culto di San Francesco da Paola, cfr. MÂLE 1951, pp. 498-499.

²⁰⁹ «*Jesus Christus qui apparuit mihi, sua benedicta labia aperuit et loqui coepit*»: il dipinto traduce con precisione la testimonianza della santa cfr. *Acta Sanctorum Octobris*, Tomus IV, Parigi-Roma 1868, p. 419.

²¹⁰ Cfr. BIAVATI 1974, p. 70 anche per la datazione rilevata sul tergo della tela.

²¹¹ Cfr. MAGNANI 1989. Per un panorama sulla vita e le opere di Caterina si veda CARPANETO DA LANGASCO 1987, con bibliografia. Le opere della santa, la sua biografia, una lettura dei diversi aspetti della sua attività caritative, della sua esperienza mistica in *Edizione critica dei manoscritti cateriniani*, a cura di U. BONZI, Genova 1962.

²¹² Si veda SAVELLI 1984, pp. 171-216. Per le tendenze del Seicento PARMA ARMANI 1988.

²¹³ *Libro de la vita mirabile e dottrina santa, de la beata Catarinetta da Genova, nel quale si contiene una utile e catholica demonstratione e dichiarazione del Purgatorio*, per Antonio Bellono, Genova 1555, ed. fotozincografica, Genova 1956, pp. 4 r e v.

²¹⁴ Per la probabile datazione della pala della chiesa dei Santi Nicolò ed Erasmo negli anni immediatamente successivi alla beatificazione del 1675 cfr. GAVAZZA 2000, cap. II, nota 88. Per la pala della chiesa di San Filippo si può presumere una datazione più tarda, sia per i caratteri stilistici, sia per l'iconografia dove alla figura di Caterina viene accostata l'immagine della Vergine Immacolata secondo una meditazione introdotta dall'Oratoriano Padre Giacinto Parpera cfr. G. PARPERA, *La dama stabilita da Dio nella novena della beata Caterina da Genova*, Genova, Antonio Casamara, 1688.

²¹⁵ Al di là del riferimento all'aneddoto, traduzione in forma devota e semplificata della meditazione di San Giovanni della Croce, la pratica da questi suggerita, e che conduce all'unione dell'anima con Dio, è perseguita tramite l'annientamento, l'annichilimento nel «*massimo di umiltà*», seguendo appunto la Passione e la sofferenza del Cristo per passare alla contemplazione, alla visione, alle parole rivolte da Dio interiormente allo spirito e nei confronti delle quali «*l'anima non ha niente da fare, da volere, da non volere...*», cfr. S. *Giovanni della Croce* 1967, *Salita del Monte Carmelo*, Libro II, in particolare cap. 31. Nel rapporto con l'immagine è interessante notare l'atteggiamento del mistico di distinguere nettamente la visione in immaginaria naturale, quella che produce appunto una immagine sensibile, e che può procedere dalla meditazione di una raffigurazione, e di immaginaria per via soprannaturale che non può avere nessun rapporto con i sensi; *ivi*, cap. 12. *Vita di Teresa di Gesù...*, cap. 33, 14-15, in S. *Teresa* 1969, pp. 338-339. La mistica precisa peraltro i caratteri della visione che può essere corporale, immaginaria e intellettuale.

²¹⁶ Per l'iconografia di Teresa si veda LAVIN 1980, pp. 107-124 e 161-165, con bibliografia specifica. La visione dell'angelo «*in forma corporea*» è descritta dalla mistica in *Vita di Teresa di Gesù scritta da lei stessa*, cap. 29, 13, ed. citata in S. *Teresa* 1969, pp. 286-287. Per la tela del Bertolotto in San Carlo si veda, NEWCOME 1989, p. 43, fig. 38.

²¹⁷ *Vita di Teresa di Gesù...*, cap. 33, 14-15, in S. *Teresa* 1969, pp. 338-339.

²¹⁸ *Ibidem*, cap. 28, 3, p. 269; la mistica precisa peraltro i caratteri della visione che può essere corporale, immaginaria e intellettuale.

²¹⁹ Al di là degli spunti berniniani un significativo precedente può essere ravvisato nella tela del Lanfranco con *l'Estasi di Santa Margherita da Cortona* (Firenze, Palazzo Pitti). Per la tela in Nostra Signora del Carmine la Newcome (NEWCOME 1989, p. 43) propone una datazione intorno al 1680.

²²⁰ *Vita di Teresa di Gesù...*, cap. 20, 6-8, in S. *Teresa* 1969, pp. 190-191.

²²¹ PARPERA 1682.

²²² *Edizione critica...*, *cit.*, 1962, *Dialogo spirituale*, Ms. D, cap. 42, p. 441 e p. 445.

²²³ PARPERA 1682, p. 30 e p. 110.

²²⁴ Cfr. *Colloqui dolcissimi di Dio con questa Vergine*, citato in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. POZZI, C. LEONARDI, Genova 1988, p. 369. Per la tradizione cinquecentesca della morte come punto più alto dell'unione mistica cfr. LEONE EBREO (Giuda Abarbanel), *Dialoghi d'amore*, Roma 1535 (edizione critica a cura di S. CAMELLA 1929, pp. 194-195). Si veda anche GANDOLFO 1978, pp. 59-60.

²²⁵ La tela, oggi in deposito presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, fu realizzata per i Benedettini della Congregazione di Monte Oliveto che gestivano l'Abbazia dal XVI secolo, parrocchia tra l'altro dello stesso De Ferrari; per la datazione dell'opera intorno al 1700, cfr. GRUITROOY 1987, pp. 301-303.

²²⁶ *Acta Sanctorum Frebruarii*, Tomus II, Venezia 1735, p. 402.

²²⁷ PALLAVICINO 1693, p. 257.

²²⁸ La tela, come il *Riposo dalla Fuga in Egitto*, va probabilmente riferita agli anni immediatamente vicini al 1674-75 in cui Cristoforo Battista Centurione divenne amministratore della chiesa di San Giovanni Battista a Sampierdarena; cfr. in questo testo nota 90.

²²⁹ PALLAVICINO 1693, p. 259.

²³⁰ Teresa d'Avila, *Vita*, cap. 29. 13. 218.

²³¹ La tela è stata riferita agli anni 1685-90 (cfr. GRUITROOY 1987, pp. 292-293, con bibliografia).

²³² Cfr. MÂLE 1951, pp. 171-176; si veda, più recentemente, MAGNANI 2012.

²³³ Per l'opera è stata proposta una datazione intorno al 1690 (cfr. GRUITROOY 1987, p. 368). Le evidenti analogie con la pala di Taggia indurrebbero ad una datazione nell'arco del nono decennio del secolo.

²³⁴ Si veda l'edizione genovese del 1656 citata a nota 136.

²³⁵ GRUITROOY 1987, p. 368 anche per la bibliografia e le precedenti ipotizzate attribuzioni a Lorenzo De Ferrari. Per una descrizione delle «virtù» e dei caratteri della mistica americana, della sua via all'ascesi mistica tramite la mortificazione del corpo si veda *Acta Sanctorum Augusti*, Tomus V, Venezia 1754, in particolare pp. 915-923 e 938-939. San Luigi Bertrand fu canonizzato con Santa Rosa da Lima, con il fondatore dei Chierici Regolari San Gaetano di Thiene e il gesuita Francesco Borgia: considerato il nuovo Vincenzo Ferreri – a giustificazione dell'accostamento nella tela di Taggia – l'evangelizzatore del nuovo mondo era anche celebrato per i suoi mistici colloqui cfr. ancora *Acta Sanctorum Octobris*, Tomus V, Roma-Parigi 1867, pp. 292-488.

²³⁶ Si veda a proposito CARPANETO DA LANGASCO 1982, p. 62. Per i testi dei mistici sul Purgatorio si veda in particolare lo scritto di Caterina Fieschi cfr. nota 200.

²³⁷ Cfr. CARPANETO DA LANGASCO 1982, p. 62 che cita in particolare l'opera del Padre Carlo da Compiano († 1676) per la diffusione delle Confraternite del Suffragio, mentre si veda più avanti per l'oratoria del cappuccino Padre Orchi, in particolare per gli Agostiniani cfr. LONGO 1979, pp. 128-129, con accenni anche alle diverse scelte degli Ordini in relazione alle classi sociali alle quali si rivolgevano. Infine per una visione d'insieme delle diverse devozioni degli ordini in rapporto con le iconografie adottate si veda ancora MÂLE 1951, in particolare capitolo X.

²³⁸ Cfr. GRENDI 1982, p. 25.

²³⁹ Per la tela di Giovanni Andrea De Ferrari ad Alassio, firmata e datata 1631 cfr. PESENTI 1986, p. 319; ancora di Giovanni Andrea De Ferrari una tela dedicata al tema del Suffragio in ambito rivierasco a Varazze nella chiesa di Sant'Ambrogio riferita al quinto decennio del secolo (*ivi*, p. 327). La pala di Orazio De Ferrari qui illustrata è considerata da Pesenti tra le opere giovanili dell'artista (*ivi*, p. 436).

²⁴⁰ La cappella fu costruita sotto il titolo della Pietà tra 1664 e 1665, nel 1670 gli Ufficiali della Comunità in una relazione al Senato indicavano come «per il Suffragio delle anime sante del Purgatorio» si stesse ultimando una «suntuosa Capella», cfr. Cabella 1908, p. 430.

²⁴¹ Cfr. TORRE 1985, p. 11

²⁴² Orchi 1651, «*La doppia pena del Purgatorio*», p. 238 e p. 240.

²⁴³ «*Noi manteniamo dunque acceso quel fuoco [...] Noi teniamo stretti que' ferri [...] Noi siamo noi, che*

impediamo à quei buoni morti la grazia, ch'essi otterrebbono, d'uscire dalla loro cruda cattività, mentre né pure vogliamo lor à tal fine prestare un soldo»: SEGNERI 1679, Predica IX, VI, p. 152.

²⁴⁴ Oltre alle prediche sul tema dell'Orchi e del Segneri il caso del ricco Epulone è il soggetto di un melodramma di Francesco Fulvio Frugoni, *L'Epulone. Opera melodrammatica esposta con le prose morali-critiche*, Combi & La Noù, Venezia, 1675, commentata da MARINI pp. 207-209. Giacomo Montanari (MONTANARI 2017, pp. 53-59) considera il testo frugoniano in stretto rapporto con il dipinto del Carlone.

²⁴⁵ Cfr. *Acta Sanctorum Septembris*, Tomus III, Venezia 1751, p. 647.

²⁴⁶ Cfr. CASTELNOVI 1956, p. 247. La datazione al 1697-98 è stata accettata da tutta la critica.

²⁴⁷ La tela, ora all'oratorio di San Leonardo, era stata commissionata per un oratorio della Buona Morte cfr. GRUITROOY pp. 357-358.

²⁴⁸ ORCHI 1651, p. 235.

²⁴⁹ PALLAVICINO 1693, p. 239.

²⁵⁰ SEGNERI 1679, p. 157.

²⁵¹ Cfr. MÀLE 1951, p. 308. Si veda anche DE MAIO 1983, pp. 214-215.

²⁵² In questo caso il culto si accosta all'attività educativa della Congregazione del Calasanzio precocemente presente dapprima a Carcare poi nel territorio della Repubblica di Genova, a Savona nel 1621, e a Genova dal 1623, ma con una forte ripresa nella seconda metà del secolo, cfr. LONGO, pp. 161-171.

²⁵³ Il Libro di Tobia, in particolare nelle vicende della cecità di Tobi (2) del viaggio di Tobia accompagnato dall'Angelo Raffaele (5, 4-22), della cattura del pesce miracoloso (6, 1-8) e infine della guarigione prodigiosa di Tobi (11, 1-13), trovò una continua fortuna nella produzione pittorica degli artisti genovesi in tutto l'arco del secolo, certo per i suoi connotati di vicenda familiare positiva, esempio ad un tempo di fiduciosa pazienza e poi di felice e onorata vecchiaia nella figura di Tobi, confortato dall'obbedienza e dal rispetto di Tobia, simbolo di pietà filiale; cfr., *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament* 1741, pp. 272-278 e SEGNERI 1679, Predica XIII, pp. 234-236. Cfr. STAGNO 1995.

²⁵⁴ Per la pala di San Teodoro si veda BIAVATI 1984, p. 14, che ribadisce il riferimento alla tela di analogo soggetto di Pietro da Cortona, in Galleria Corsini a Roma, datata 1656.

²⁵⁵ SEGNERI 1853, Panegirico XIX, «Del Santo Angelo Custode», p. 778.

²⁵⁶ ORCHI 1651, p. 244.

²⁵⁷ Ad esempio la tela di G. Andrea De Ferrari in Nostra Signora della Rosa a Santa Margherita; cfr. PESENTI 1986, p. 322, fig. 295.

²⁵⁸ Per le posizioni della critica nell'attribuzione a Magnasco o Biscaino dell'Angelo custode già di collezione privata genovese cfr. BIAVATI 1984, p. 31. Il dipinto del Gaulli è riferito agli anni intorno al 1680 da ENGGASS 1964, p. 125, mentre parte della critica propende per una datazione agli anni 1670-1675; per una sintesi delle posizioni cfr. GAVAZZA 1987, p. 265.

²⁵⁹ GRENDI 1982, p. 31. Oltre ai precedenti studi del Grendi già citati e della Franchini (cfr. anche *Le Casacce, Arte e tradizione* 1973) si veda per una sintesi generale con apparato bibliografico sul tema RUSCONI 1986, in particolare pp. 488-501.

²⁶⁰ GRENDI, 1982, p. 31.

²⁶¹ Nello studio del Gruitrooy viene proposto il 1680 come termine *ante quem* per il dipinto del De Ferrari (1987, pp. 281-282).

²⁶² In particolare i disegni del Cleveland Museum of Art (29.535) e di Chatsworth (Devonshire Collection 622) cfr. PERCY 1971, nn. 15 e 16, pp. 68-69. Diretti riscontri nella composizione sono evidenti nell'incisione raffigurante *Teseo che trova le armi del padre* per la quale si veda G. DILLON in *Il Genio* 1990, scheda n. 60.

²⁶³ In particolare oltre all'incisione con il *Ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo* e il monotipo di analogo soggetto si consideri anche la ricorrente meditazione sul tema della *Resurrezione di Lazzaro*; cfr.

G. DILLON, in *Il Genio* 1990, schede nn. 87, 96 e 88, 97.

²⁶⁴ Cfr. GRUITROOY 1987, pp. 121 e 352-353 che propone una datazione intorno al 1700.

²⁶⁵ Il dipinto di Domenico Piola con Salomè e il carnefice che le consegna il capo del Battista, già nella chiesa dei Teatini a Sampierdarena dedicata al precursore, nella parte inferiore destra della tela, porta la data 1675 e un'iscrizione della quale rimangono leggibili le lettere BAT: CENT: ADM: cfr. per l'iscrizione, nota 90. La tela è stata restaurata (1988) a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, nell'ambito di un programma speciale concernente i dipinti della chiesa di San Siro, direttore dei lavori Piero Donati.

²⁶⁶ Alcuni interventi sulla figura della Maddalena sono stati raccolti in *Il sacro nell'arte* 2009, in particolare si veda PACELLI, *La Maddalena: tante iconografie per una donna*, pp. 97-118, e per una rassegna iconografica nell'ambito ligure FRASCAROLO, *La Maddalena nell'arte genovese nei secoli XVI-XVIII*, pp. 133-150. Nella stessa sede FABBRI, *Marta e Maddalena: immagini dell'accoglienza del divino*, pp. 119-132.

²⁶⁷ A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, Venezia, per Nicolò Pezzana, 1674.

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 69 e 187. Per il dipinto realizzato dal Piola cfr. BELLONI 1988, p. 201 che ha rintracciato il documento di commissione al pittore genovese del 1676 e le quietanze di pagamento del 1678. Si veda da ultimo la scheda di P. MARTINI, in *Domenico Piola* 2017, pp. 139-140.

²⁶⁹ A questo proposito si veda STAGNO 2012b, pp. 111-117 che segnala anche la bibliografia relativa alle singole opere di Giovanni Andrea De Ferrari di questo soggetto, in particolare per il dipinto qui riprodotto A. ACORDON, scheda n. 78, in *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento* 2003.

²⁷⁰ Cfr. GAVAZZA 1987, p. 236, che data gli affreschi dopo il ritorno di Paolo Gerolamo Piola da Roma (1694 circa). Notevoli opere di ristrutturazione nella chiesa di Santa Marta sono documentate in ASGe, *Ordini religiosi*, 487-492, con documenti datati in particolare all'anno 1689.

²⁷¹ Si veda la scheda di G. ROTONDI TERMINIELLO, in *Arte e devozione in Val di Vara* 1989, pp. 67-69, anche per una lettura iconografica del soggetto e per il disegno preparatorio conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe di palazzo Rosso (inv. 2118).

²⁷² L'importanza del gesto e il rapporto in questo senso tra oratoria e pittura è sottolineato da QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, XI, 67, (ed. citata a cura di O. FRILLI, Bologna 1984, pp. 195-196) e ripreso da ARESI 1611, pp. 745-757.

²⁷³ Per la pala di San Domenico realizzata dal Castiglione intorno al 1654-55 si veda L. MAGNANI, in *Il Genio* 1990, pp. 137-139 258.

²⁷⁴ In particolare lo studio della pala del Castiglione da parte del Maratta è stato sottolineato da WATERHOUSE 1967.

²⁷⁵ BOLZONI 1984, p. 1067.

²⁷⁶ Si veda ad esempio il testo di John Bulwer, *Chironomia: or the Art of Manuall Rethoricke*, edito a Londra nel 1644 sulla scorta dei testi di Cicerone e Quintiliano; il testo è già stato preso in considerazione nel rapporto gesto-figurazione da PREIMESBERGER 1987, pp. 101-102. Interessanti osservazioni sul gesto erano già in MASCARDI 1667 (I ed. Parigi 1639) e vengono collegate alla «*actio*» retorica nel trattato del gesuita De Cressolles 1620; cfr. a proposito Fumaroli 1990, pp. 273-276.

²⁷⁷ Si possono porre a confronto a proposito QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, XI, 85-136 e. ARESI 1611, Libro IV, cap. XVI, «*Dell'Attione che ne' moti, e ne' gesti consiste*».

²⁷⁸ Per il Lomazzo cfr. *Gian Paolo Lomazzo* 1973-74, in particolare *Trattato dell'arte della pittura...*, Libro II.

²⁷⁹ Cfr. BATTISTI 1977, p. 351.

²⁸⁰ Cfr. nota 161.

²⁸¹ I termini sono tratti da ARESI 1611, Libro III, cap. XL, «Figure appartenenti alla forma tenue del dire», pp. 622-633.

²⁸² SEGNERI 1853, «Panegirico Sesto in onore di San Tomaso d'Aquino detto in Genova».

²⁸³ ARESI 1611, p. 745. Si veda in questo senso la particolare tecnica oratoria dei gesuiti, la «*rhétorique des peintures*»; cfr. FUMAROLI 1980, pp. 673-685.

²⁸⁴ ARESI 1611, pp. 750-751. I gesti citati dall'Aresi sintetizzano la più articolata esposizione di Quintiliano in *Istitutio Oratoria*, XI.

²⁸⁵ La datazione dell'opera, oggi conservata nella chiesa dell'Annunziata di Portoria, si può ricavare da *Elenchica Synopsis [...] per Fr. Thoma de Augustinis*, 1678, ms. in Biblioteca Universitaria Genova, p. 107: «... *Iconem S. Francisci manu Dominici Piola pingendam curarunt anno 1669*».

²⁸⁶ Il dipinto del Piola potrebbe essere stato realizzato in immediata successione alla dedizione della cappella alla Santa, beatificata nel 1668 e canonizzata nel 1671, cappella concessa in giuspatronato alla famiglia Viviani nel 1668, cfr. Archivio di Santa Maria di Castello Genova, Manoscritti Vigna, Cappelle oggidi ancora esistenti, Cappella ora di S. Rosa, già del Rosario, ms. sec. XIX.

²⁸⁷ Il dipinto, siglato e datato al centro nella parte inferiore della tela, decorava uno degli altari della distrutta chiesa di San Pietro e San Bernardo alla Foce; cfr. ALIZERI 1875, p. 576.

²⁸⁸ Per la datazione del dipinto di Carignano tra 1694 e 1696 cfr., in questo testo, il saggio di E. Gavazza, alla nota 148. Il bozzetto con il *Miracolo di S. Diego* si riferisce alla tela di analogo soggetto conservata oggi nei depositi di Palazzo Bianco.

²⁸⁹ I bozzetti conservati presso i depositi di palazzo Bianco e la progettazione complessiva di Casa Piola per le decorazioni di palazzo Ducale sono stati analizzati da BIAVATI 1980 e ancora da GAVAZZA 1989, pp. 228 e 263-264 dove si sottolinea la frattura fra committenza e botteghe pittoriche locali con la scelta dei pittori non genovesi Marcantonio Franceschini e Francesco Solimena. Infine per le iconografie in rapporto con l'immagine del potere repubblicano si veda ora BORNIOOTTO 2016, pp. 97-106.

²⁹⁰ Per una dettagliata lettura iconografica cfr. BIAVATI 1980, pp. 8-15.

²⁹¹ Cfr. GAVAZZA 1989, p. 228.

²⁹² Si veda a proposito del dipinto del Musée des Beaux Arts di Nîrnes, *Seicento le siècle de Caravage* 1988, pp. 248-249.

²⁹³ Si veda a proposito CASTELNOVI 1956, p. 247 e M. NEWCOME SCHEILEIER 2002, scheda C.19.

²⁹⁴ Per gli affreschi della Cappella dedicata alla Santa nella distrutta chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, eseguiti probabilmente dopo il 1690, cfr. GAVAZZA 1989, pp. 205 e 385.

²⁹⁵ Sembra probabile per la tela dell'Accademia una datazione ormai ai primi del XVIII secolo, proposta da GAVAZZA 1987, p. 224, mentre parte della critica propende per un rifacimento ancora entro l'ultimo decennio del Seicento; per una sintesi delle posizioni *Il museo dell'Accademia Ligustica* 1983, pp. 53-54.

²⁹⁶ Cfr. la scheda di Chevalier, in *Seicento le siècle de Caravage* 1988, p. 249.

²⁹⁷ Per l'oratoria del Padre Antero (1620-1686) si veda LONGO 1979, pp. 138-145. Cenni al programma di Padre Carlo Giacinto di Santa Maria (1658-1721) – apprezzato oratore e autore di testi di apologetica mariana – in particolare in relazione al Santuario genovese dal lui fondato, in MAGNANI 1976.

²⁹⁸ Per gli affreschi della Cappella della Crocetta presso il santuario della Misericordia di Savona eseguiti tra 1679 e 1680 si veda GAVAZZA 1989, pp. 194 e 257, nota 188.

²⁹⁹ Gli affreschi per Santa Maria di Casanova presso Carmagnola sono datati 1685, come probabilmente quelli del santuario torinese di Santa Maria del Pilone (cfr. GAVAZZA 1989, pp. 194-195).

³⁰⁰ Nel 1695 fu iniziata la costruzione del santuario e all'affresco dello scurolo il Guidobono lavo-

rava nel 1697 (Cfr. GAVAZZA 1989, p. 261, nota 275).

³⁰¹ Interessanti riscontri in P. CARLO GIACINTO DI S. MARIA, *Mater amabilis ó vero motivi per amare la gran madre di Dio Maria Santissima...*, Genova, per Gio. Battista Scionico, 1710.

³⁰² Cfr. FRANCHINI GUELFY 1977 e, della stessa autrice, FRANCHINI GUELFY 1983-1985; FRANCHINI GUELFY 2017. Cfr. inoltre SPIRITI 2014b.

³⁰³ FRANCHINI GUELFY 1977, p. 137 e 143.

³⁰⁴ Per il De Wael e i suoi committenti Cfr. STOESSER 2018, DONATI 1988.

³⁰⁵ FRANCHINI GUELFY 1983-1985, pp. 306-307.



CAPITOLO III

SCELTA DECORATIVA E RAPPRESENTAZIONI RELIGIOSE NEL SETTECENTO

C'è un nesso che lega, tra la fine del Seicento e la metà del Settecento, il protagonismo della plastica scultorea, l'assoluta libertà degli angeli che, nello spazio religioso, alzano il velo sull'allegoria barocca del monumento Morosini a Venezia (*fig. 1*), primo lavoro del Parodi fuori dallo stringente rapporto con i pittori Genovesi¹ e i putti che scherzano tra volute, palme e rocailles dell'oratorio di Coronata? La volontà di nutrire di un unico concetto informatore architettura e plastica è affermato orgogliosamente da Filippo Parodi a Padova quando si dichiara architetto e scultore, quando disegna e progetta integralmente la cappella delle reliquie, architettura, scultura in marmo, plastica e decoro a stucco². Un concetto, praticato anche per l'altare della Pietà nell'abbazia di Santa Giustina ancora a Padova, che vede impegnato Pietro Roncaioli, stuccatore luganese, semplice esecutore probabilmente, a realizzare gli stucchi sulle pareti della cappella, con tutta probabilità su disegno del Parodi³. Un sodalizio, in dipendenza, forse già attivo per le parti in stucco nella tomba Morosini, forse documentato certamente per tutto il decoro che interessa tamburo e cupola della cappella delle reliquie, eseguito dal luganese tra 1697 e 1705⁴ (*fig. 2*). Ecco un primo rapporto tra Parodi e i Lombardi, con disegni nelle mani degli stuccatori tali da farci stupire per la coerenza con l'opera del genovese quando si presentano, forse lo stesso Roncaioli, ma certo i più dotati Carpofofo Mazzetti e Abbondio Stazio, sulla ribalta veneziana a palazzo Widmann, a palazzo Albrizzi, a palazzo Barbaro tra fine Seicento e inizi del nuovo secolo⁵.



Fig. 1. Filippo Parodi, *Tomba Morosini*, Venezia, chiesa di San Nicola dei Tolentini.



Fig. 2. Filippo Parodi e Pietro Roncaioli, Padova, basilica di Sant'Antonio, cappella delle reliquie.

Se si considera poi che, con Filippo, era a Padova in quegli anni di fine secolo Domenico Parodi, si possono più facilmente giustificare in Domenico, nella sua scultura «illusiva» tradotta in pittura, riprese di invenzioni che troviamo negli stuccatori lombardi attivi a Venezia, come quel ruotare di putti attorno al baldacchino di stoffa in palazzo Albrizzi, che abbiamo già evidenziato nei soffitti dipinti di Stefano Durazzo di via del Campo a Genova.

Un rapporto di scambio del Parodi padre ai lombardi e da questi al figlio forse, Certo è stata anche recentemente sottolineata una particolare sensibilità degli stuccatori all'interpretazione del barocco romano data da Filippo, alla sua capacità di muoversi sul versante della decorazione, Un riferimento centrato su uno dei più brillanti interpreti «internazionali» dell'arte degli stuccatori lombardi, Diego Francesco Carloni: è stato notato il «*legame di dipendenza con la cultura genovese*», nell'uso di una «*materia duttile, molle e luminosa*» «*che senza difficoltà Diego ha potuto conoscere di persona*», prima anche della sua presenza a Genova citata dal Ratti nel 1732 e di quella, tarda, documentata per le statue di Carignano pagate tra il 1739 e il 1740⁶.

D'altra parte proprio nello splendido esempio della decorazione della Kollegienkirche di Salisburgo di Diego Carloni⁷, la cortina di nubi che si appoggiano alle parti, i voli di putti, l'uso della luce – certo di ascendenza berniniana – il levitare della Vergine (*figg. 3/5*) parlano in coerenza con le invenzioni di Filippo a Padova, a Venezia nel coinvolgimento della parete, nonché, limitatamente alla scultura, a Genova, in Santa Marta ad esempio (*fig. 6*).

È possibile pensare Diego Francesco a Venezia, sulla via dell'Austria già nei suoi viaggi giovanili? Anche la lettura del barocco romano nel viaggio del Carloni del 1694 sembra «condizionata» dall'approccio di Filippo Parodi. Si può ricordare come in anni molto vicini fosse a Roma lo stesso Domenico Parodi. Si possono quindi trovare corrispondenze tra l'interpretazione del barocco romano dei due giovani artisti, tra gli angeli della Kollegienkirche e quelli che, ad esempio, Domenico realizza, forse ancora con il padre, nel trionfo dell'altare del Cristo risorto a Savona⁸. E per i due artisti si danno tangenze e concomitanze nell'esperienza austriaca, certo più estesa per il Carloni, ma Domenico, oltre a fornire le sculture per il Belvedere di Vienna, è attivo a Lambach, dove lavora Diego, con i suoi dipinti per la chiesa votiva di



Fig. 3-4. Diego Francesco Carlone, decorazione in stucco, Salisburgo, Kollegienkirche – chiesa dell'Università.

Stadl Paura dove opera il figlio del Carlone, Carlo Innocenzo⁹. Se, anche al di là degli scarsi documenti, vogliamo riconoscere presenze lombarde nelle più alte esperienze della plastica in stucco a Genova, sarà necessario sottolineare e ampliare questo rapporto che, ancora una volta sembra partire dalla figura di Filippo Parodi, dalla sua capacità di rivedere la cultura romana attraverso un filtro che ne trasforma le sensitive concretezze in leggerezze decorative, coerenti le prime alla materia marmorea come le seconde alla duttilità dello stucco. Si può forse leggere la precoce potenzialità dell'atteggiamento del Parodi proprio in quel volo «incoerente» che parte dal Monumento Morosini e si stacca dalla retorica della barocca congerie di figure berniniane della memoria funebre, piangenti declamanti e risorgenti, nella trasformazione della parte soprastante da drappo barocco a superficie di cielo, nella proclamata inadeguatezza dello spazio all'invenzione dell'artista. Il caso della chiesa di Santa



Fig. 5. Diego Francesco Carlone, decorazione in stucco, Salisburgo, Kollegienkirche – chiesa dell'Università.

Marta permette di considerare le significative presenze pienamente settecentesche di Valerio Castello e del giovane Domenico Piola, negli affreschi della volta, accanto all'intervento di Filippo Parodi e del Ponsonelli, nell'ultimo decennio del secolo, fino al completamento del decoro con Paolo Gerolamo Piola, al limitato intervento di Lorenzo De Ferrari, a quello di Domenico Parodi, nel terzo decennio del Settecento¹⁰. Formidabile esempio di continuità operativa, in particolare all'interno delle botteghe dei Piola e dei Parodi, tra i due secoli, con l'apporto di stuccatori, credibilmente lombardi, e di pittori di quadratura a completare il quadro che è riassuntivo dei caratteri fondanti della tradizione del secondo

Seicento genovese e degli sviluppi del fare decorativo nel nuovo secolo¹¹.

L'attacco alla parete condotto dal Parodi alla fine del secolo – è ormai lo scultore e architetto di Padova che agisce – coinvolge nel volo di Santa Marta il progetto decorativo del Ponsonelli con l'oculo circondato da nubi e dal volo di putti aperto nella calotta della parte di fondo del presbiterio, appoggiata su colonne marmoree tra le quali si pongono trofei religiosi in stucco dorato¹².

Nel secolo successivo Domenico Parodi inserisce il suo intervento sugli affreschi preesistenti nella volta del presbiterio (*fig. 7*). È una risposta alle invenzioni del padre, con l'apertura del cupolino che offre una nuova fonte di luce ma soprattutto allarga all'interno vano presbiteriale il coinvolgimento apparativo, tra plastica e raggi di nubi e pittura.

Chiaramente se Parodi dialoga con il padre altrettanto fa Paolo Gerolamo Piola sul versante tutto pittorico dei Profeti e delle Sibille (*figg. 8-9*) so-



Fig. 6. Filippo Parodi e Giacomo Antonio Ponsonelli, *Gloria di Santa Marta* e decorazioni della nicchia, Genova, chiesa di Santa Marta.

pra i cornicioni della navata in una quadratura che ripropone modelli seicenteschi¹³. Volutamente e accentuatamente «plastico» e altrettanto retoricamente chiaro si mostra nelle due scene a capo delle navate con *Cristo in casa di Marta e Maria e Marta che invoca la resurrezione di Lazzaro* (figg. 10-11). Nella *Gloria di san Benedetto* (fig. 12), sotto il coro delle monache, il tema è svolto in soluzioni autonome rispetto allo spazio della navata, in un apparato di quadrature del Costa che non manca di trasformare lo spazio religioso con analoghi caratteri di quello privato¹⁴, sovrapponendosi a spigoli e angoli, aggiungendo vasi floreali ribaditi da



Fig. 7. Domenico Parodi su precedente intervento di Giovanni Battista Carlone, *Virtù teologali, angeli, lanternino e sue decorazioni*, Genova, chiesa di Santa Marta.



Fig. 8. Paolo Gerolamo Piola e Francesco Costa, *Profeti*, affreschi della navata, Genova, chiesa di Santa Marta.



Fig. 9. Paolo Gerolamo Piola e Lorenzo De Ferrari, *Virtù*, Genova, chiesa di Santa Marta.



Fig. 10. Paolo Gerolamo Piola, *Marta invoca la resurrezione di Lazzaro*, Genova, chiesa di Santa Marta.



Fig. 11. Paolo Gerolamo Piola, *Cristo in casa di Marta e Maria*, Genova, chiesa di Santa Marta.

decori plastici. D'altra parte sia la soluzione ancora legata al pieno Seicento della navata, sia quella moderatamente innovativa della volta sotto il coro trovano la loro ispirazione nel repertorio laico, in uno specchiarsi così tipico della committenza degli ordini femminili nella produzione che ornava le dimore paterne di quelle stesse religiose¹⁵; provenienti dalle famiglie aristocratiche, le religiose mantenevano con esse strettissimi legami che logicamente trovano riscontro in finanziamenti, ispirazioni, contiguità di committenza, in una situazione di controllo da parte di famiglie aristocratiche di provenienza e di autonomia rispetto al potere vescovile fortemente voluta dalla classe dominante. Un aggiornamento, interno alla operatività delle grandi botteghe genovesi e interno all'edificio stesso in continuità, che Paolo Gerolamo aveva proposto, con analoghe ricette nella, oggi distrutta, chiesa del monastero dei Santi Giacomo e Filippo¹⁶: di nuovo sotto il coro delle monache la soluzione consiste nel trasformare lo spazio di limitata altezza virandone la forma da



Fig. 12. Paolo Gerolamo Piola e Francesco Costa, *Gloria di san Benedetto*, Genova, chiesa di Santa Marta.

quadrato a circolare con l'abilità del quadraturista e con l'apertura illusiva e nell'aggiungere ai trionfi di Gregorio e alle fantasie del Guidobono la narrativa persuasiva e aggiornata sui modelli maratteschi – e sempre di grande virtù decorativa ad un tempo – del quadro a fresco di *San Domenico in estasi che riceve dalla Vergine, alla presenza di altre sante, il dono della lactatio*.

La continuità con la tradizione decorativa genovese si dà anche nelle grandi committenze dei laici: nel 1718, nell'apparato decorativo della cappella Della Torre in Nostra Signora della Consolazione¹⁷, l'intervento di Paolo Gerolamo Piola, contiguo alla grande macchina dell'altare dello Schiaffino, si pone in continuità con l'idea di una perseguita unità tra scultura e pittura, coerentemente dichiarata in San Luca dal sodalizio Piola – Parodi e in Santa Marta. Nella celebrazione del *Battesimo di Sant'Agostino* (fig. 13), la retorica della narrazione paterna si coniuga alla barocca enfasi delle quadrature del Costa,



Fig. 13. Paolo Gerolamo Piola, *Battesimo di sant'Agostino*, Genova, chiesa di Nostra Signora della Consolazione.

ancora una volta in una soluzione pienamente omogenea ai coevi risultati in campo laico.

Il saldarsi di una operatività tra padre e figlio in casa Piola, nel passaggio tra i due secoli, trova riscontro anche nel cantiere di Gregorio De Ferrari. La fedeltà di Gregorio alla ricetta tipica del suo disegno compositivo è sfruttata per celebrare, in spirali ascendenti, voli e incontri: è il caso della volta con l'Assunzione nella chiesa dei Santi Giacomo e Filippo per il convento delle Madri Domenicane con il cosmico incontro tra Madre e Figlio, o della riattualizzazione sul preesistente affresco dell'Ansaldo, nella cupola dell'Annunziata del Vastato, ormai nel 1704. Ma soprattutto è nella chiesa di Santa Croce dei Padri di San Camillo che la tarda attività di Gregorio De Ferrari (*fig. 14*) trova continuità con l'operatività del figlio Lorenzo¹⁸. Struttura e concettismo del soggetto coincidono in una ricerca di passaggi che sostituiscono alla logica



Fig. 14. Gregorio De Ferrari, *La Croce innalzata al cielo*, Genova, chiesa di Santa Croce e San Camillo.



Fig. 15. Lorenzo De Ferrari, *Eraclio porta la Croce*, Genova, chiesa di Santa Croce e San Camillo.

del Piola la «*compartecipazione emotiva*» del De Ferrari – la celebrazione della Croce, fino alla Resurrezione attraverso la vicenda umana del Cristo, indicata nella genealogia della Vergine e nel ruolo del Precursore – mitigata nell'intervento conclusivo del figlio Lorenzo impegnato specialmente nelle narrazioni delle vicende «storiche» della Croce (fig. 15). E il passaggio di consegne, in continuità tra gli artisti del Seicento e quelli della nuova generazione, lo si verifica anche indipendentemente dal rapporto di bottega: si è già citato il caso di Paolo Gerolamo nella chiesa delle Domenicane dei Santi Giacomo e Filippo, mentre Lorenzo De Ferrari succede a Domenico Piola a completare la decorazione del presbiterio della chiesa di San Leonardo delle Clarisse con la realizzazione di due grandi monocromi a finto rilievo, e ancora per la chiesa di San Sebastiano delle Agostiniane al De Ferrari è affidata la decorazione della volta con l'*Assunzione della Vergine*¹⁹. Un' ipotesi di continuità – tutta sul versante di un decoro di apparato che coinvolge la chiesa come la dimora aristocratica – valida specialmente per gli Istituti femminili, ma anche per ordini



Fig. 16. Domenico Parodi, soffitto dell'oratorio domestico, Genova, Collegio dei Gesuiti, ora Università degli Studi.



Fig. 17. Domenico Parodi, *San Luigi Gonzaga e san Stanislao Kotska*, particolare degli affreschi dell'oratorio domestico, Genova, Collegio dei Gesuiti, ora Università degli Studi.



Fig. 18. Domenico Parodi, *Progetto per l'apparato per la beatificazione di Francesco Regis*, Londra, Victoria & Albert Museum.



Fig. 19. Domenico Parodi, *Progetto di fontana o apparato con la Vergine della Misericordia di Savona*, Londra, Victoria & Albert Museum.

fortemente radicati e legati alla classe aristocratica come i Gesuiti: dopo la pur importante e relativamente precoce committenza affidata ad Andrea Pozzo tra 1671 e 1674²⁰, nei primi decenni del secolo, i Gesuiti mostrano di trovare ancora piena consonanza nell'operato degli artisti locali per la loro chiesa come per le loro residenze. A Domenico Parodi era stato affidato, agli inizi del secolo, forse prima del 1709²¹, la decorazione dell'oratorio domestico del Collegio (*fig. 16*), risolta con architetture illusionistiche e finti ornati plastici sulle quali si inseriscono tondi a fingere bassorilievi, raffiguranti *Santi della Compagnia* (*fig. 17*) e la *Vergine con il Bambino*: l'apparato di finte architetture

re, realizzato dal bolognese Aldovrandini, si pone in rapporto, come gioco di abilità illusiva, con la finta scultura, un virtuosismo, come si è visto, ampiamente praticato dal Parodi nelle dimore private che doveva porsi in ambiguo scambio con le plastiche reali dell'altare.

Un ambiente «privato» del collegio tutto risolto sul versante decorativo²². Ancora al Parodi si rivolsero i Gesuiti per riprendere i dipinti della cupola del Gesù²³ e con tutta probabilità, nella stessa occasione, si affidarono all'artista e alla sua bottega per ideare, all'attacco della cupola, le grandi sculture di santi in stucco, realizzate dal Biggi. Progetti in cui si coniugano decorazione e apparato, sfruttando le doti tipiche del Parodi, come nella macchina per la beatificazione di Francesco Regis, nel 1716, ancora nella chiesa del Gesù²⁴ (*fig. 18*).

La finzione dello spazio di natura – come nei tanti progetti per il piacere delle dimore private – è qui introdotta per sottolineare le doti del santo delle missioni popolari, pretesti subito colti dal Parodi anche dei disegni, descritti dal Ratti, per gli apparati dedicati alla Vergine della Misericordia per i festeggiamenti del 1736 a Savona. Forse è una idea per questi il questi il disegno con l'apparizione rappresentata in una grotta ricca di stalattiti²⁵ (*fig. 19*).

Anche a Lorenzo De Ferrari vengono affidati apparati celebrativi da realizzare nella chiesa del Gesù per le solenni canonizzazioni di san Stanislao Kotska e san Luigi Gonzaga nel 1726; di quest'ultima resta il disegno per l'apparato all'ingresso della chiesa strettamente legato, strutturalmente come per la simbologia, alla tradizione berniniana²⁶.

Un'esperienza comune e parallela quella di apparatore che vede procedere simultaneamente Parodi e De Ferrari: ancora Lorenzo eseguirà gli effimeri per la canonizzazione di Santa Caterina in Cattedrale, nel 1737²⁷, Domenico sarà chiamato a proporre quelli organizzati nel 1738 per l'ospedale, il De Ferrari eseguirà gli effimeri per la chiesa di Carignano in occasione della beatificazione di Alessandro Sauli²⁸, Parodi quelli allestiti per quella stessa occasione nella chiesa di San Paolo²⁹.

Ancora l'intervento richiesto a Lorenzo De Ferrari, probabilmente negli anni Trenta, per la decorazione delle cupole delle navate della chiesa del Gesù, in corrispondenza con gli altari del Crocifisso, di San Stanislao Kotska, di San Francesco Borgia e di San Giovanni Battista (*figg. 20/22*)³⁰, vengono realizza-



Fig. 20. Lorenzo De Ferrari, decorazioni di una cupola, Genova, chiesa del Gesù.



Fig. 21. Lorenzo De Ferrari, decorazioni di una cupola, Genova, chiesa del Gesù.

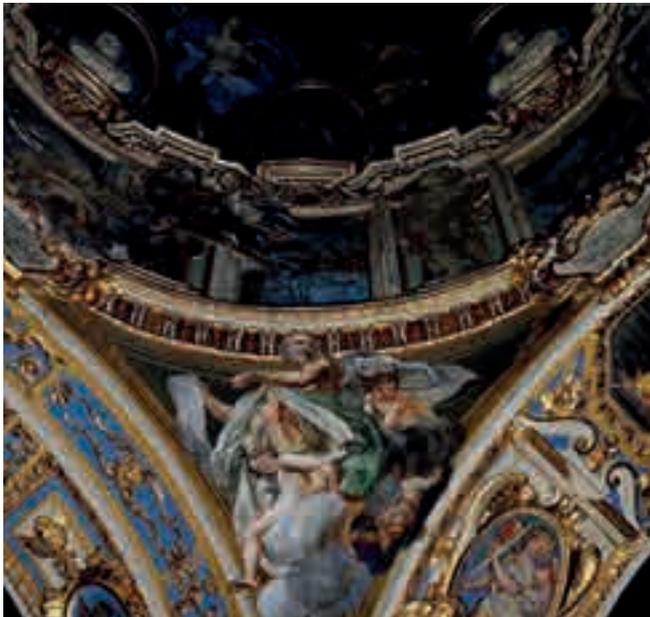


Fig. 22. Lorenzo De Ferrari, *Evangelista*, particolare dell'affresco della seconda campata della navata sinistra Genova, chiesa del Gesù.



Fig. 23. Genova, chiesa di San Filippo Neri, interno.

te con una complessa macchina simbolica che mette in gioco allegorie e figure di Virtù, ma specialmente con una forte accentuazione dell'aspetto apparativo.

L'artista non risparmia effetti a trompe l'oeil, con figure a «ritaglio» che si muovono sulla struttura illusiva architettonica a sua volta realizzata su diversi piani e con elementi tridimensionali³¹: un'operazione testimoniata anche dai disegni, alcuni conservati presso il Gabinetto di Palazzo Rosso, studi per singole figure o gruppi che trovavano poi posto nella composizione dell'«apparato» delle cupole³². Se fino agli anni Trenta i Gesuiti sembrano accettare nel disegno decorativo delle loro chiese e sedi i caratteri salienti del progetto pittorico dei due principali artisti della tradizione genovese, molto meno scontata appare la scelta per gli ordini di nuova formazione o che in quei primi decenni del secolo costruiscono una loro forte presenza a Genova.

In questi casi si inserisce come un cuneo, di valenza ancor più forte o anticipatrice di quanto avverrà sul versante privato, la presenza di maestranze di provenienza esterna. Certo non viene meno la committenza agli artisti genovesi di singole opere o di intere cappelle – queste poi più facilmente riferibili alla scelta e al gusto dei giuspatroni – ma proprio nell'impianto generale del progetto decorativo emerge la precisa volontà di trovare in altre realtà artisti che avevano già dato prova della capacità di esprimere progetti religiosi di valenza celebrativa o didattica, evidentemente in alternativa alle caratteristiche della scuola locale.



Fig. 24. Stefano Maria Legnani, il Legnanino, *Gloria d'angeli*, affresco del presbiterio, Genova, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 25. Stefano Maria Legnani, il Legnanino, *Predica di san Filippo Neri*, affresco del presbiterio, Genova, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 26. Stefano Maria Legnani, il Legnanino, *Il Cardinal Tarugi e i membri della congregazione contemplano San Filippo Neri in adorazione della Vergine*, affresco del presbiterio, Genova, chiesa di San Filippo Neri.

È il caso della congregazione degli Oratoriani (fig. 23) con lo sviluppo della fondazione genovese, tutto virato, già sul volgere del Seicento, su scelte non locali, dal dipinto per il primitivo altar maggiore chiesto a Simon De Bois, a un progetto per la facciata commesso a Pierre Puget nel 1692, alla statua del Guidi, acquistata per la nuova struttura del presbiterio tra 1692 e 1693 e collocata solo nel 1703³³. Nel 1712 proprio per la decorazione del presbiterio veniva chiamato a Genova Stefano Maria Legnani, il Legnanino³⁴. L'artista già attivo per gli Oratoriani a Chieri, pittore di fiducia dei Savoia protettori della Congregazione, poteva contare su una formazione aggiornata secondo i termini indicati dagli stessi referenti romani delle famiglie genovesi, come Nicolò Maria Pallavicini, protagonista della vicenda artistica primo settecentesca a Roma, protettore là di Paolo Gerolamo Piola, che affermava come necessità per i giovani artisti «*da una parte l'imitazione della pittura romana e del suo grande protagonista Maratti, dall'altra l'attenzione verso il Cignani, grande interprete del classicismo bolognese?*»³⁵. I termini coincidono con la formazione del Legnanino



Fig. 27. Marcantonio Franceschini, *Gloria di san Filippo Neri accolto dalla Santissima Trinità*, affresco della volta della navata, Genova, chiesa di San Filippo Neri.



Fig. 28. Marcantonio Franceschini, *San Filippo con la preghiera sfugge alla tentazione di due donne*, Genova, chiesa di San Filippo Neri.

discepolo del Cignani a Bologna e del Maratti a Roma, ma più ampiamente con i caratteri degli artisti impegnati nel progetto di decorazione della nuova chiesa genovese.

Al Legnani è affidata la decorazione dell'intero presbiterio. Sulla volta affresca una *Gloria d'Angeli* (fig. 24) e nel catino absidale una grande macchina con *l'Apparizione della Vergine a San Filippo* tra le architetture di Antonio Haffner, il quadraturista bolognese già attivo con il Guidobono e con Domenico Piola e che, nel 1704, aveva finito per entrare nella Congregazione³⁶. Sulle pareti, in un registro superiore che finge due tribunette, raffigura personaggi illustri dell'Ordine, tra i quali il Baronio e il Tarugi, che osservano la Gloria del Santo, mentre

nella parte inferiore, come in dipinti incorniciati, vengono raffigurati due episodi esemplari della vita di Filippo Neri (figg. 25-26).

Nella soluzione adottata dal pittore emerge una attenta valutazione di un doppio registro comunicativo che evidentemente nasce da una precisa scelta suggerita dalla committenza dei Religiosi: da un lato accentuare la glorificazione del Santo fondatore «in magnificenza», dall'altro passare a termini di chiarezza espositiva ed efficacia didattica nel narrare la vicenda «storica» di Filippo. Questa linea, come d'altra parte la scelta di base «in opposizione» rispetto alla disponibilità degli artisti locali, si ritrova nella seconda fase decorativa affidata – morto il Legnanino nel 1713 – al bolognese Marcantonio Franceschini³⁷. Scelta nel filone classicista perseguito dai padri della Congregazione e anche affermazione di protagonismo nel richiamare a Genova



Fig. 29. Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena, interno.

l'artista dopo la prestigiosa commissione «laica» per Palazzo Ducale. Anche in questo caso il disegno iconografico concordato con i padri dell'oratorio prevede sulla volta, tra le quadrature dell'Haffner, una *Gloria di San Filippo Neri accolto dalla Santissima Trinità, alla presenza di devoti, di religiosi, di santi* (fig. 27), con le Virtù del Santo e monocromi che ne sottolineano virtù eroiche e favori divini, mentre, per le pareti della navata i religiosi concorderanno con il Franceschini nel frattempo tornato a Bologna, la realizzazione di otto tele con episodi della *Vita di San Filippo* (fig. 28).

Il dibattito tra i religiosi e il pittore circa la scelta della tecnica più consona a permettere una perfetta visibilità in rapporto con le condizioni di illuminazione e la struttura adottata – una voluta semplificazione dell'apparato sceno-

grafico, con la limitazione del numero delle figure non più di tre principali per ogni episodio nitidamente rilevate sullo sfondo – concorrono all'essenzialità e alla comprensività della narrazione, scopo evidente dei Padri, perfettamente colto dal Franceschini³⁸.

La volontà dei padri ripropose quindi l'artista all'attenzione della committenza laica delle grandi famiglie, in una operazione che si rivela in particolare in consonanza ancora con i Pallavicini per i quali, in immediata successione alla decorazione della chiesa, Franceschini eseguirà le *Favole di Diana* per il palazzo di Strada Nuova. Non solo, ma l'ampio impegno richiesto al pittore determina la sua presenza a Genova con la bottega, di cui fa parte anche il figlio Giacomo e il collaboratore Giacomo Antonio Boni. Proprio da questa prima presenza genovese del Boni – sono di sua mano le figure di Virtù che sull'arcone del presbiterio reggevano l'arma Pallavicino – nasce una attività che vedrà impegnato il bolognese in una serie ampia di committenze laiche e religiose fino agli anni Sessanta del secolo.

Simile il caso dei Somaschi che – trovata la propria precisa collocazione nel quadro di un rapporto tra Repubblica e istituzione religiosa, secondo la vocazione caritativa ed educativa del fondatore Gerolamo Emiliani – potevano infine, con il supporto di membri dell'aristocrazia, operare al decoro delle proprie sedi³⁹.

Per l'ampio disegno della chiesa della Maddalena (*fig. 29*) è meno chiaro il ruolo dei religiosi nell'individuazione del pittore, il fiorentino Sebastiano Galeotti, anch'egli comunque già sperimentato in notevoli commissioni religiose tra Toscana ed Emilia in particolar modo⁴⁰. Tramite è ancora un membro di un'importante famiglia aristocratica, religioso tra i Somaschi, il padre Paolo Spinola. Come nel caso del Franceschini, il Galeotti, chiamato nel 1729 è subito in sequenza richiesto per affrescare il *Salotto di Psiche* nella casa degli Spinola nella vicina piazza di Pellicceria⁴¹. L'invito da parte dei Padri Scolopi in favore di una moderazione del linguaggio pittorico tra il primo intervento del Galeotti, con i dipinti della tribuna e i successivi affreschi, risponde a pieno a una preoccupazione evidente, per congregazioni e ordini, di aderire già in questo momento a una più «*regolata devozione*». In questo senso sembra di poter cogliere i termini riportati dal Ratti nel suggerimento dei padri a una maniera «*più tenue*», a un «*colorire più dolce*», immagine quasi di una tendenza



Fig. 30. Sebastiano Galeotti, *La rivelazione del Cristo ai discepoli di Emmaus*, presbiterio, Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena.



Fig. 31. Sebastiano Galeotti, *La gloria della Maddalena*, affreschi della cupola, Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena.



Fig. 32. Sigismondo Betti, *La liberazione di Gerolamo Emiliani*, transetto, Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena.

alla moderazione nella religiosità, già nel terzo decennio del Settecento⁴².

La meditazione sull'*Istituzione dell'Eucarestia*, condotta nel catino absidale, risponde ad una ripresa in quegli anni dell'attenzione per il tema eucaristico⁴³ e trova corrispondenza sulle pareti del presbiterio nell'ovale con l'episodio della *Rivelazione del Cristo ai discepoli di Emmaus* (fig. 30).

Nel transetto una più limitata presenza del tema tradizionale della cor-redenzione di Maria trova spazio nell'*Incoronazione*, giustapposta alla *Resur-rezzione del Cristo*, mentre è la cupola il luogo della celebrazione della Santa titolare (fig. 31), presente anche nel dipinto dell'abside. Infine, primo caso nelle grandi decorazioni delle chiese genovesi, la volta è riservata ad un tema



Fig. 33. Domenico Parodi, *La nascita della Vergine*, Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena, cappella di Nostra Signora di Loreto.



Fig. 34. Giovan Battista Parodi, *San Nicolò da Mira ai piedi del Cristo e della Vergine che gli impone la stola vescovile*, Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena.

tutto giocato sul versante concettuale con la *Sapienza Divina che abbatte i vizi adorata dalle Virtù Teologali*. Una raffigurazione questa racchiusa in una partitura architettonica di grande respiro di Francesco Costa, in uno spazio ampliato anche con l'aiuto di una luce naturale fornita dalle nuove aperture di oculi circolari e lobati lungo l'intero perimetro dell'edificio in una fascia segnata da motivi in stucco dorati. La riproposizione di un artista toscano, in questo caso Sigismondo Betti, per le grandi scene delle pareti del transetto, con fatti della vita del fondatore Gerolamo Emiliani (fig. 32), mostra come la scelta di privilegiare il Galeotti rispetto agli artisti locali non fosse casuale⁴⁴. Lo schema decorativo prende forma secondo una tipologia che appare razio-



Fig. 35. Paolo De Matteis, *La Divina Sapienza attorniata dalle Arti Liberali*, Genova, Collegio dei Gesuiti, oggi Università degli Studi, Aula Magna.

nale espressione di una volontà di chiarezza: ancora una volta le glorie sulla volta, i fatti «storici» dei santi e relativi all'ordine sulle pareti e lungo la navata.

La presenza di Sebastiano Galeotti alla Maddalena è permessa, come quella del Franceschini a San Filippo, per l'insediarsi nel mercato genovese

di botteghe di provenienza esterna: in questo caso sarà il figlio Giuseppe, già presente con il padre dal 1729, a proseguire la sua opera e a divenire, a partire dagli anni Trenta, tra i protagonisti della produzione religiosa in Liguria. Ancora alla Maddalena si propone un tentativo di coinvolgere gli artisti genovesi nel progetto decorativo: Domenico Parodi, nella cappella della Vergine di Loreto (*fig. 33*) e il fratello Giovanni Battista, di ritorno da Roma, nella cappella dedicata a San Nicolò da Mira (*fig. 34*): esperienza priva di continuità, d'altra parte, per quest'ultimo che lascerà Genova per Milano⁴⁵.

La compresenza negli edifici religiosi dell'operare delle maestranze locali e di quelle non autoctone procede, in particolare nella realizzazione di cicli decorativi, con una progressiva perdita di protagonismo da parte delle botteghe genovesi. Persino i Gesuiti avevano già favorito, laddove il fine decorativo non è preponderante, l'intervento di maestranze non locali: è il caso della commissione data al De Matteis intorno al 1705⁴⁶ per la grande tela, originariamente inserita nel soffitto della biblioteca del collegio, con la *Divina Sapienza attornata dalle Arti liberali* (*fig. 35*). All'interno poi dell'ordine avevano abbondantemente attinto per la realizzazione di cicli pittorici per le loro dimore, al gesuita Giuseppe Castiglione, alla sua vena sensibile ad un recupero del Barocchi: a lui si erano rivolti, tra 1707 e 1710, prima della partenza del religioso per la Cina, per la decorazione della sede del Noviziato, per il refettorio, per la chiesa di Sant'Ignazio⁴⁷.

Anche la vicinanza tra la vocazione a una decorazione coerente con quella della dimora privata, perseguita dagli ordini femminili, virava, proprio in rapporto con le nuove propensioni delle famiglie di provenienza, a una attenzione verso i nuovi protagonisti: già tra la fine del terzo decennio e i primi anni Trenta⁴⁸ il Boni era stato chiamato dalle Madri Benedettine di Santa Marta a decorare la sala Capitolare (l'oratorio interno secondo il Ratti) del convento: una struttura pienamente aderente al decoro di un grande salone di dimora laica, con le pareti con incorniciature a volute e motivi vegetali a scandire gli spazi di una quadreria, l'ampio cornicione in stucco, la volta con impianto architettonico illusivo, con larga presenza di motivi decorativi vegetali e vasi di fiori, realizzato da Giovanni Battista Revello, detto il Mustacchi, con caratteri



Fig. 36. Giacomo Antonio Boni e Giovanni Battista Revello, il Mustacchi, *Ascensione di Cristo*, Genova, convento di Santa Marta.



Figg. 37-38. Giacomo Antonio Boni e Giovanni Battista Revello, il Mustacchi, decorazioni a fresco della sala capitolare, Genova, convento di Santa Marta.

estremamente vicini a quelli visti per l'Haffner, con il quale il genovese aveva collaborato in San Filippo.

Consono ai molti esempi di decorazione attuati dal Boni nelle dimore aristocratiche è anche il grande sfondato con la *Ascensione di Cristo* (fig. 36) e la soluzione a vani arcati con cupole, nei lati minori, e a ampi oculi, sui lati maggiori, nei quali trovano posto le figure degli astanti, con un inedito richiamo a quei temi di natura che riportano il soggetto religioso alle narrazioni del mito nei toni classicisti dello stesso Boni e del suo maestro Franceschini (figg. 37-38). Con la morte di Domenico Parodi nel 1742 e di Lorenzo De Ferrari nel 1744, il Boni e Giuseppe Galeotti, epigoni delle nuove immissioni nella prima metà del secolo, divenivano i protagonisti della scena artistica sul versante religioso della grande-decorazione.

La scomparsa dei maestri genovesi coincideva con una serie di avvenimenti che segnano, con la forza di una cesura, il passaggio alla seconda parte del secolo: sul versante della vicenda politica certo il frangente del 1746, con la rivolta anti austriaca, ma ancor più significativo, nel campo religioso il lungo episcopato di Giuseppe Maria Saporiti, figura certamente non minore nella vita religiosa cittadina e italiana⁴⁹. L'impegno diretto nella diocesi, lo sforzo di rinnovare la didattica religiosa, con l'edizione di un primo catechismo diocesano, la *Dottrina Cristiana*, la visione gerarchica ma compartecipe della Chiesa, il riferimento al «*buon vescovo*» alla figura di San Francesco di Sales, come mitigazione della disciplina borromaica, la ripresa forte di un culto mariano, caratterizzano il suo operato in funzione di una piena aderenza alle linee di Prospero Lambertini: una propensione la sua ad una religiosità basata sulla «ragionevolezza» e ad una catechesi «chiara» e «intellegibile» ribadita nella *Lettera ai vicari foranei* stampata a Genova nel 1766.

È quindi facile pensare come potessero trovare una valida sponda nell'arcivescovo, protagonisti accanto a Oratoriani e Somaschi di un rinnovato attivismo religioso, gli Scolopi e i Preti della Missione, la congregazione fondata da San Vincenzo De Paoli, questi ultimi chiamati a Genova nel 1647 dal cardinal Durazzo con il mandato di educare clero e laici⁵⁰. Un'attenzione e una presenza rinnovata di cui si trova riscontro nel decoro delle rispettive sedi.

Tutta orientata verso l'Emilia la scelta del decoro per la chiesa dei Preti della Missione, dedicata al Santo francese loro fondatore: al Boni commissio- narono infatti, alla fine degli anni Trenta del secolo, gli affreschi con la *Gloria di San Vincenzo De Paoli* ed episodi celebrativi della vita del santo fondatore. A quadraturisti emiliani erano affidati i decori e le architetture illusivo, ad Angelo Piò le quattro figure di Virtù a tutto tondo e gli ornati in stucco e infine al toscano, ma residente in Romagna e sensibile alla vena del Cignani, Pietro Michieli, le grandi tele ad olio del presbiterio⁵¹.

Anche per la congregazione degli Scolopi, divenuta ordine ratificato nel 1670, presente in Liguria dal 1621, come per i Vincenziani, le sedi nella Repubblica di Genova rappresentano la prima estensione fuori Roma⁵²: dopo le fondazioni di Carcare e Savona, ancora una volta un ordine di origine spagnola, come quello istituito da José Calasanz, trovava a Genova terreno fertile, seguendo la vocazione di un apostolato popolare attraverso un'istruzione accurata impartita alle classi non nobili. La loro chiesa, dedicata al Nome di Maria e agli Angeli custodi, realizzata nel 1708 su progetto probabilmente di Gio. Antonio Ricca⁵³, è un esempio del rinnovato culto mariano con un aspetto monotematico che diviene caratteristico di molte imprese decorative del secondo Settecento. L'*Esaltazione del Nome di Maria* nella volta del presbiterio e la *Gloria della Vergine con San Giuseppe Calasanzio*, sulla volta della grande aula, realizzati da Giuseppe Galeotti con le quadrature di Andrea Leoncini trovano corrispondenza, sulle pareti, con gli episodi narrativi della *Vita della Vergine* scolpiti nel 1762 da Francesco Maria Schiaffino⁵⁴. I nove bassorilievi, terminati sui suoi modelli dal Cacciatori, costituiscono l'ornamento delle pareti insieme a splendide cornici marmoree che racchiudono pregevolissime grate a rocaille, mentre ancora tele del Galeotti con i quattro dottori della chiesa ornano i lati brevi dell'aula. Infine ancora ad un artista forestiero, un napoletano, Jacopo Cestaro, discepolo del Solimena, viene affidata la realizzazione del dipinto con il Santo fondatore.

Sulla linea di un «classicismo rococò» il ruolo della committenza religiosa sembra quindi fondamentale nel proporre nomi nuovi, certo di valenza diversa, all'attenzione dell'ambiente genovese, spesso in anticipo, a volte in autonomia, rispetto alle scelte private degli aristocratici.



Fig. 39. Giuseppe Galeotti, *Il sacrificio di Isacco*, volta della crocera, Genova, chiesa di San Francesco d'Albaro.



Fig. 40. Giuseppe Galeotti e Rocco Costa, *La fede cattolica trionfante sull'Eresia* e decorazioni del presbiterio e dell'abside, Genova, chiesa di San Francesco d'Albaro.



Fig. 41. Giuseppe Galeotti e Rocco Costa (?), *Giovanni Duns Scoto in adorazione della Vergine Immacolata*, Genova, convento di San Francesco d'Albaro

L'attività della bottega di Giuseppe Galeotti che, separato dal padre, come notava Alizeri, sembra più propenso a farsi ispirare «*dal soave e dal tenero del Franceschini*»⁵⁵, e di Giacomo Boni – i modi dei due sono ormai, pur nelle diversità, equivalenti ai fini di un'arte sacra che trova nella moderazione e nella piacevolezza i suoi termini – prosegue, tra la città e il rinnovamento dell'apparato chiesastico del contado per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta⁵⁶. Nei cantieri in cui opera, il Galeotti coniuga una formula di largo successo dove l'ampio intervento del pittore di figura è unito al ruolo esuberante della

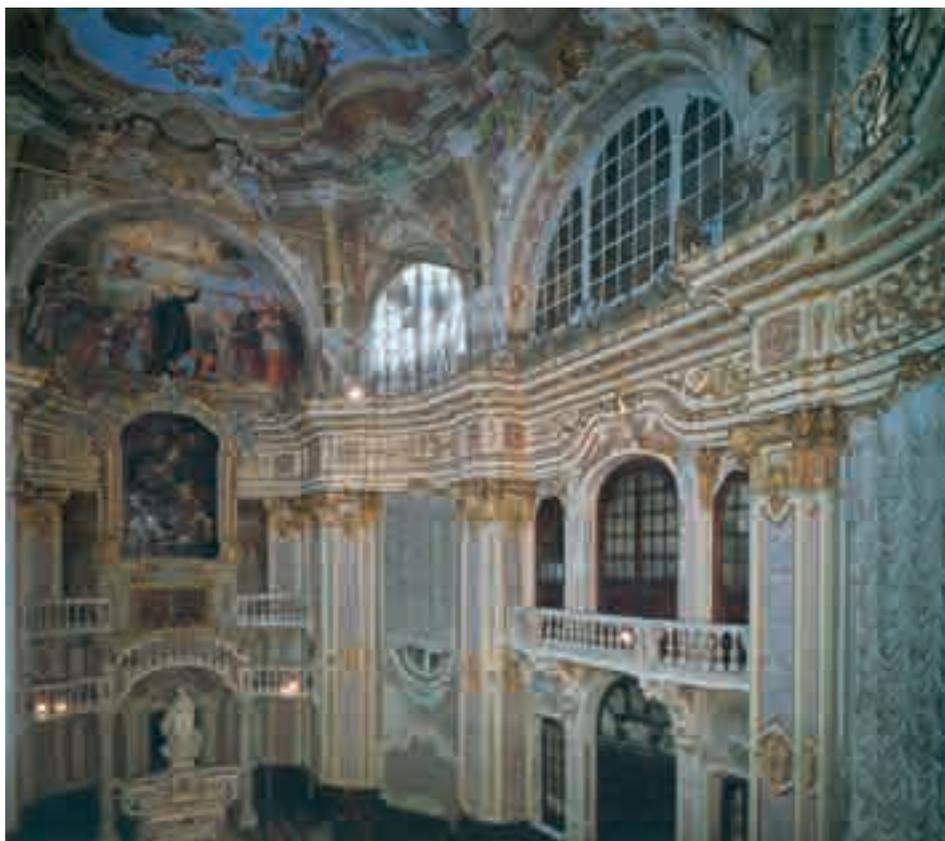


Fig. 42. Genova, oratorio di san Filippo, interno.

quadratura: si persegue una dilatazione degli spazi che rinnova la dimensione dell'edificio religioso anche laddove non è possibile il concreto ampliamento delle architetture.

Una dimensione luminosa dell'edificio, sottolineata dall'apertura di finestre illusorie e di ampi sfondati, si unisce alla ricerca di concreta moltiplicazione o ampliamento delle fonti di illuminazione naturale; insieme il tono più lieve è sostenuto dalla modalità del colore, dalla presenza di un vario repertorio di motivi floreali. Un procedimento verificabile nella chiesa dei Conventuali di San Francesco d'Albaro, proprio a partire dalle modifiche architettoniche dalla «*fattura di finestre nel coro*», all'intervento di Giuseppe Galeotti nel 1754, alla collaborazione del quadraturista Rocco Costa⁵⁷: anche in questo caso si



Fig. 43. Giacomo Antonio Boni e Giuseppe Davolio, *La Vergine Assunta accolta in cielo dalla Santissima Trinità alla presenza di patriarchi, profeti e santi*, affresco della volta, Genova, oratorio di san Filippo.

dà uno schema comunicativo preciso che trascorre dalla celebrazione dell'Ordine ribadita nell'*Estasi di San Giuseppe da Copertino*, da poco canonizzato,

dietro l'altare maggiore, all'allusione alla Redenzione con il *Sacrificio di Isacco* nella volta all'incrocio fra transetto e navata (fig. 39), all'esaltazione della *Fede cattolica trionfante sull'Eresia* sulla volta del presbiterio (fig. 40). Sulle pareti, incorniciate in quadrature a «reliquiario», le scene affrescate con vicende di santi, propongono uno schema ormai canonico.

I motivi decorativi prospettici assumono particolare rilevanza in alcuni ambienti del convento (fig. 41) e nell'abside con l'invenzione architettonica di una fuga di colonne che viene riproposta, seppur semplificato, venti anni più tardi, nel 1770, per la chiesa di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante, di nuovo nel binomio Costa-Galeotti⁵⁸.

Sul versante della bottega del Boni, appena concluso il nuovo oratorio dei Filippini in forme grandiose⁵⁹, spazio di una rinnovata pratica religiosa, dedicato anche alla rappresentazione teatrale e musicale (fig. 42), Giacomo viene chiamato, dopo il 1753, a decora me la volta. L'aula, a pianta tendenzialmente ellittica, resa estremamente luminosa dalle grandi aperture, trova nella notevole altezza la possibilità di una divisione in due parti, l'una asservita alle esigenze di uno spazio d'uso particolare, con balconate praticabili e ampie bucaure, l'altra dedicata ad una rappresentazione didattica e di facile leggibilità. Così le alte pareti, a partire dagli stalli lignei fino al cornicione, sono caratterizzate da un elegante decoro a stucchi rocaille, dorati su fondi bianchi sulla muratura e integrati con gli elementi architettonici, balaustrate, capitelli, lesene e con gli elementi plastici della decorazione, fino alle figure in stucco a pieno rilievo sulla cornice della parete di fondo.

Sull'ampia superficie della volta invece l'intervento di un raggelato Boni, accompagnato dalle quadrature del bolognese Giuseppe Davolio, si orienta su un'assoluta ricerca di compostezza e di ordine espositivo che coinvolge raffigurazione e architetture illusorie in una esecuzione fredda e spersonalizzata: nella volta il trionfo della *Vergine Assunta accolta dalla Santissima Trinità, alla presenza di Patriarchi, Profeti e Santi* è risolto in una triangolazione – alla maniera delle immagini dei catechismi – tra Spirito Santo, Padre, Figlio e Madre di Dio (fig. 43), mentre nell'abside la motivazione didattica è ribadita dalla scena con *San Filippo che addita ai suoi fedeli e ai Religiosi della Congregazione il trionfo della Fede Cattolica sull'Eresia*.



Fig. 44. Giuseppe Palmieri, *Il Giudizio finale*, affresco della volta, Genova Cornigliano, oratorio di Nostra Signora Assunta di Coronata.



Fig. 45. Genova Pegli, oratorio di san Martino, interno.

Se nel centro urbano l'attenzione dei committenti sembra privilegiare comunque le maestranze non genovesi, confermando loro fiducia fino alle prove più stanche, abbandonando la città, salendo ai territori di villa e alla committenza più «interclassista» delle confraternite, si ritrova nuovamente la continuità perduta con gli artefici locali. In tre oratori del primo Ponente cittadino, tra Cornigliano, Sampierdarena, Pegli, diventano protagonisti Palmieri, Campora, Gio. Agostino Ratti. Da primo, per l'oratorio di Coronata, intorno al 1728, Giuseppe Palmieri, discepolo ancora di Domenico Piola: apparatore, anch'egli, di «macchine» per il Duomo, ligio e devoto esecutore della modestia cappuccina nei cicli agiografici dell'ordine, moderatamente aggiornato su una superficiale lettura di esempi acquisiti durante i suoi viaggi tra Toscana e Napoli, è artista soprattutto fedele alla sua formazione locale⁶⁰. Il suo devotissimo *Giudizio* (fig. 44) in realtà resiste inglobato dalle decorazioni in «aggiornamento» volute dai confratelli dopo le distruzioni del 1746, per la stessa virtù «conservativa» per cui il sodalizio riutilizza, modificandone la forma, le vecchie tele tardo secentesche del Badaracco⁶¹. Viene il dubbio che persino l'apparato decorativo di quadrature, monocromi, figure allegoriche,

sia dovuto più alla cucitura con la fase del secondo Settecento che all'intervento del Palmieri del 1728. Discepolo del Palmieri, corroborato da esperienze a Napoli, ma comunque legato ai maestri genovesi della prima generazione settecentesca, anche il Campora muove la sua non vasta attività di frescante su mete «minori»: proprio per un oratorio, quello perduto di San Martino a Sampierdarena⁶², è il suo impegno più vasto, intorno al 1735. Se una militanza in Accademia nella fase ultima della sua vita, fu chiamato solo nel 1751, può legare il Campora agli accademici «non autoctoni», Boni e Galeotti, ben più stretto appare l'impegno nell'istituzione di Gio. Agostino Ratti, ma anche questo ruolo non apre all'artista savonese committenze di particolare prestigio a Genova: il terzo oratorio citato quello di San Martino a Pegli (fig. 45), completato nel 1756, è palestra, defilata comunque, del suo impegno⁶³.

Un progetto ampio e totale di decorazione che mostra la vena di un artista al quale l'esperienza romana con il Luti, attenta anche al Ghezzi, dava



Fig. 46. Gio. Agostino Ratti, *La rivelazione del Cristo ai discepoli di Emmaus*, particolare degli affreschi della volta, Genova Pegli, oratorio di San Martino.



Fig. 47. Francesco Costa (?), Studio di ornato e quadratura, disegno, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

chances di autonomia peraltro non intese dalla committenza genovese. La sua interpretazione dei soggetti religiosi, la *Resurrezione* e la *Rivelazione del Cristo ai discepoli di Emmaus* (fig. 46), più che *l'Ascensione*, mostrano una verve interpretativa originale, nella spazialità e nel colorito forte e risoluto della *Resurrezione*, arguta anche, nell'episodio di Emmaus. Se già la sensibilità al territorio di villa si era palesata, gli anni sono i medesimi, in al uni tagli delle scene del Galeotti in San Francesco di Albaro tra muri assolati e paesaggi marini⁶⁴, il Ratti va oltre, e sembra interpretare la vicenda, con una trasposizione di pergole e porticati in una dimensione di villa rurale pegliese, fedele, proprio nel suo tono domestico all'intonazione «democratica» della confraternita. In San Martino come a Coronata, ma come d'altro canto nello stesso oratorio di San Filippo si verifica una distribuzione e una divisione su due registri della decorazione: la volta è lo spazio regolato dal tradizionale rapporto tra figura, racchiusa ancora nel limite della cornice, tanto più rigorosamente rispettato nell'edificio religioso piuttosto che in quello laico, e quadratura. Questa trova



Fig. 48. Giovanni Battista Revello, il Mustacchi, particolare della decorazione della volta, sala capitolare, Genova, convento di Santa Marta.

il modello fedelmente ripetuto nelle tipologie elaborate sulle esperienze dello scorcio del Seicento dei bolognesi e perfezionate in una dimensione locale nei primi decenni del Settecento da Antonio Haffner sul versante religioso – si pensi alla chiesa di San Filippo – poi da Francesco Costa e riprese ancora in continuità da Francesco Costa e fino a Giovanni Battista Revello e dagli altri decoratori locali⁶⁵ (figg. 47-48).

In partenza questa tipologia di quadra tura, specie sulle volte in adiacenza ai soggetti centrali, funge da impalcatura sulla quale, nella partizione e nell'articolazione dei livelli con i diversi apparati decorativi a finto oggetto, trovano luogo elementi di ridondanza tradotti in finti bassorilievi spesso a fingere bronzo; pur collocandosi sul piano degli ornati questi inserti si pongono concettualmente sul quello delle raffigurazioni, e si tratta di scene accessorie al



Fig. 49. Giacomo Antonio Boni e Giuseppe Davolio, *L'Architettura e la Scultura* e motivi decorativi, particolare dell'affresco della volta, Genova, oratorio di san Filippo.

soggetto centrale, episodi della vita in rapporto alla gloria del santo ad esempio, o virtù di riferimento in relazione al concetto rappresentato⁶⁶.

D'altro canto sulle architetture, spesso nello spazio di passaggio tra parete e volta, trovano collocazione, secondo la tradizione seicentesca, ma in una formalizzazione che difficilmente ammette la partecipazione della figura alla scena rappresentata, immagini allegoriche secondo la più scontata iconografia derivata dal repertorio del Ripa (*fig. 49*) e in particolare dalle sue edizioni settecentesche⁶⁷.

Proprio dopo la metà del secolo, sulle pareti, diventa dominante il ruolo del decoro a stucco, caratterizzato da quelle tipologie «moderne» che abbiamo visto analogamente diffondersi nel decoro delle dimore urbane. Spesso sarà l'elemento vegetale ripreso all'interno della quadratura, sia in forma pittorica bidimensionale, sia in forma plastica con inserti a stucco, nella policromia illusiva il primo, nell'astrazione dell'oro il secondo, a costituire l'elemento di



Fig. 50. Particolari della decorazione interna, oranti dell'affresco della volta, stucchi tra cornicione e attacco della volta, stalli lignei e decoro della parete, Genova Cornigliano, oratorio di Nostra Signora Assunta di Coronata.



Figg. 51-52. Particolari della decorazione interna, oranti dell'affresco della volta, stucchi tra cornicione e attacco della volta, stalli lignei e decoro della parete, Genova Cornigliano, oratorio di Nostra Signora Assunta di Coronata.



Fig. 53. Diego Francesco Carlone, *Angeli che reggono un ovale con bassorilievo di san Giovanni Nepomuceno*, insieme, stucco, seconda sacrestia, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.



Fig. 54. Diego Francesco Carlone, *Angeli che reggono un ovale con bassorilievo di san Giovanni Nepomuceno*, particolare, stucco, seconda sacrestia, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.

collegamento tra le due parti (*figg. 50/52*). A sua volta, come nella dimora urbana, il rinnovato decoro plastico formerà l'ornato che va a incardinare alla parete la quadreria, le tele, disperate o cicli di epoca differente, rendendole unitarie alla decorazione con la linea delle cornici che modificano la forma originale del dipinto stesso⁶⁸. Infine questo ornato è messo in diretto rapporto con l'arredo ligneo che nell'oratorio assume un'importanza di grande significato in rapporto alla «liturgia» del sodalizio.

Ancora in episodi cittadini di metà secolo, la bottega di Giuseppe Galeotti, è il caso di San Francesco d'Albaro, o proprio il sodalizio Galeotti – Gio. Agostino Ratti, nella perduta chiesa di San Filippo Neri degli Scolopi a Savona⁶⁹, mantengono preponderante sulla parete il ruolo della decorazione



Fig. 55. Diego Francesco Carlone, decorazione in stucco e ovale con busto del *Beato Alessandro Sauli*, prima sacrestia, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.

pittorica, come parzialmente riesce ancora allo stesso Ratti nell'oratorio di San Martino, con una accentuata presenza dell'elemento di decoro naturalistico dipinto; già in quella occasione è però evidente, specie nella zona presbiteriale, una scelta che appare quasi imitativa del decoro a stucco, suggerendo una soluzione su più piani di profondità adeguata alle soluzioni proposte dagli stuccatori di matrice intelvese.

Proprio le maestranze di stuccatori lombardi caratterizzeranno la decorazione degli edifici religiosi, con una capillare presenza sul territorio ligure che appare ancora in gran parte da analizzare per chiarire attribuzioni, gruppi di artisti, modelli. Certo si tratta di una presenza di differenti livelli qualitativi e con

caratteristiche diverse a seconda degli ambienti in cui gli artisti operano: non si può dimenticare, al livello più alto, la presenza di Diego Francesco Carlone nella basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano⁷⁰. Non è casuale che l'attenzione con la quale i protettori Sauli seguivano, nei secoli, anzi con scadenze quasi secolari, il prosieguo della decorazione del tempio di famiglia, avesse portato a scegliere nel 1739 l'opera dello stuccatore come paradigmatica dell'aggiornamento settecentesco⁷¹. La scelta è peraltro, in fedeltà ai caratteri dell'edificio, e al precedente seicentesco del Puget, totalmente scultorea, nulla concedendo all'ornato plastico e a quelle possibilità che il Carlone avrebbe potuto sviluppare in maniera tanto più ampia e coinvolgente per lo spazio della parete, come mostra, solo in un assaggio, nella prova «*per gratitudine*» lasciata in sagrestia, un ex voto dedicato a San Giovanni Nepomuceno⁷²



Fig. 56. Diego Francesco Carlone, *Angeli*, decorazione in stucco del cornicione dell'atrio, Salisburgo, Kollegienkirche-chiesa dell'Università.



Fig. 57. Diego Francesco Carlone, *Angeli che reggono un medaglione con l'Allegoria della Speranza*, Scaria, chiesa di Santa Maria.



Fig. 58. Genova Cornigliano, oratorio di Nostra Signora Assunta di Coronata, interno.



Fig. 59. Paolo Gerolamo Brusco e stuccatori lombardi, *L'Immacolata Concezione* e decorazioni della volta, Savona, Cappella Sistina.



Fig. 60. Decorazione della volta del presbiterio, Laigueglia, chiesa di San Matteo.



Fig. 61. Giuseppe Cades, *La nascita della Vergine*, particolare, Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne.

(figg. 53-54). L'ovale di Carignano, i festoni e il volo di putti accanto alla cornice, le figure del Santo e il busto del Sauli realizzato in un'altra nicchia della prima sacrestia (fig. 55), sono immagini in piena coerenza con l'opera «internazionale» del Carlone (figg. 56-57) e rappresentano bene la potenzialità mancata di una possibile integrazione piena dell'intel्वese nella produzione degli stuccatori lombardi in ambito locale. Una produzione che peraltro, se non al suo livello, offre comunque spunti di alta qualità: un decennio più tardi l'intervento nel citato oratorio di Coronata (fig. 58) mostrerà

la forza di un uso totalizzante della plastica in stucco. Anche se sono le valenze decorative a dominare il campo, specie nella zona dell'altare trovano integrazione con l'elemento scultoreo in modalità e con tecniche che riportano alla produzione degli stuccatori intel्वesi: gli angeli-telamoni della cantoria, i gruppi di angeli che reggono palme laterali all'altare, il rapporto tra figure e cornice, il grande fastigio raggiato trovano riscontro nella struttura decorativa delle chiese della valle di Scaria, in primo luogo Santa Maria di Scaria (fig. 62) e in parte Santo Stefano di Arogno.

A Coronata la plastica assume un ruolo totalmente dominante di aggiornamento e riqualificazione del decoro dell'intero complesso anche rispetto agli interventi pittorici della fine del Seicento e dell'immediato precedente settecentesco del Palmieri⁷³. Proprio la collocazione dell'oratorio di Coronata in un luogo tra la città di ville e il contado segna il passaggio tra l'edificio religioso cittadino e quello rurale o dei centri minori. In città la continuità operativa delle botteghe del Galeotti e del Boni, il parziale saldarsi con l'attività degli artisti accademici locali, permette comunque il perdurare del



Fig. 62. Scaria, chiesa di Santa Maria, interno.

protagonismo del decoro pittorico, mentre l'economicità e la disponibilità degli stuccatori Lombardi ad agire come maestranze itineranti sul territorio consente loro di rispondere alla grande ripresa di edilizia religiosa in ambito rurale, seguita all'attivismo in senso «parrocchistico» delle diverse diocesi⁷⁴. Impossibile in questa sede percorrere una vicenda della decorazione religiosa sul territorio, ma vale sottolineare con alcuni esempi il ruolo dello stucco in diversi contesti. La valenza scultorea sostitutiva del marmo in un contesto popolare è ben rappresentata nel santuario di Nostra Signora Virgo Potens in Val Polcevera⁷⁵ con il largo uso di figure a tutto tondo sugli altari a comporre intere scene: una vocazione arcaizzante quella di comporre sul fastigio, qui aggiornata in cadenze settecentesche. Più facilmente la propensione al decoro in stucco è spesso in rapporto con una concezione unitaria del nuovo disegno dell'edificio religioso. Nell'estremo ponente in particolare è possibile seguire la trasformazione dei cantieri degli stuccatori, la acquisizione di modelli, l'evidente aggiornamento che determina una trasformazione dalle forme tardo manieristiche della decorazione tardo seicentesca, spesso frutto di maestranze locali, a un repertorio che, nel secondo settecento, si mostra, in località certo al di fuori di un circuito culturale aggiornato, straordinariamente vicino, seppur in forme semplificate, al repertorio internazionale.

Nella parrocchiale di Aurigo le superfici interne dell'aula⁷⁶ vengono intese nella loro potenziale continuità da un decoro di straordinaria ricchezza, con motivi a cartouches di libera asimmetria; anche in questo caso si possono pensare attive maestranze itineranti lombarde intorno agli anni sessanta del secolo, come a Laigueglia dove il decoro interno della chiesa di San Matteo segue le trasformazioni architettoniche del 1754⁷⁷. Nel presbiterio in particolare, da un cornicione ancora rettilineo si dipartono in un agile decoro rocaille, motivi vegetali, pelacce, ali di pipistrello, volute su campitura a mosaico, sulle quali si librano figure di angeli (*fig. 60*). Motivi d'uso in ambienti laici, tipici di sale circolari od ovate, qui appaiono adattati alla calotta del presbiterio, derivati da una eclettica conoscenza di modelli degli anni trenta-quaranta.

Il privilegiare la decorazione in stucco spesso corrisponde ad una trasformazione che non è solo nell'architettura del vano religioso, nella scelta di piante centrali allungate o decisamente ovate, ma anche in parallelo del di-

segno didattico e comunicativo: alla situazione seicentesca con i diversi culti presenti sui singoli altari o nelle singole cappelle, si sostituisce un concetto generale perseguito attraverso le immagini di altare collegate tra loro dalla decorazione in stucco e da commenti scritti: è il caso della parrocchiale dei Santi Nazario e Celso a Mendatica dove la pianta ovale, decisa con le trasformazioni apportate all'edificio dall'architetto Domenico Belmonte nel 1760, sottolinea l'unitarietà del concetto espresso sui diversi altari con l'esaltazione della Vergine⁷⁸. Il decoro a stucco, riferibile a pochi anni più tardi, intorno al 1770, assolutamente unitario pur nella varietà dei motivi «rocaille» che caratterizzano le soluzioni dei diversi altari, lega la parete in un percorso sequenziale.

Infine la continuità di una tradizione che vede uniti stucco e pittura, pur nel mutare delle tipologie, resiste nell'estremo Ponente, in particolare con l'attività dei cantieri locali dei Carrega⁷⁹: si tratta ormai di un «barocco senza tempo» che permette alla famiglia di decoratori di utilizzare il loro repertorio di citazioni coniugandolo ora con gli elementi di un quadro turismo pittorico ora con un uso dei modelli del decoro a stucco, riportato al ruolo di cornice e depurato di ogni tensione strutturale. D'altro canto non diversamente si pone il più colto e motivato neo-barocco di Paolo Gerolamo Brusco: un analogo effetto di convenzionale raffreddamento delle tensioni è evidente nella cappella Sistina di Savona dove la committenza dei Della Rovere impone il connubio tra la voga rocaille degli stuccatori del palazzo di villa di Albisola e il pittore locale appena tornato dalla dovuta esperienza romana⁸⁰. Stuccatori e pittore, si è ormai intorno al 1770, sono impegnati in una demotivata riproposizione di una festiva gaiezza che, uscita dal luogo di villa e dal vitalistico incontro con la natura, cade per gli stuccatori in una frigida stesura da cui emerge più forte l'intonazione popolare e per il pittore in una traduzione in un «arcadia chie-sastica» del tema immacolista secondo i modi del suo aggiornamento romano che sembra essersi volto con più attenzione al Conca e al Trevisani.

Nel centro, a Genova, anche la committenza religiosa non può restare aliena da un tentativo di aggiornamento: negli anni ottanta la realizzazione del grande apparato decorativo della chiesa collegiata delle Vigne è occasione per un magniloquente – e già in questo eccezionale – sforzo di rinnovamento. Nell'architettura dichiaratamente neoclassica disegnata nel 1783 da Gaeta-

no Cantoni e con le plastiche del Traverso e del Ravaschio⁸¹ sono coinvolti la vena dello stesso Brusco che va conquistando spazio a Genova con il suo recupero neo-barocco, ma accanto a lui Carlo Giuseppe Ratti, il nume dell'Accademia, più sensibile ormai, per quanto possibile, a quegli esiti classicisti ai quali l'aveva indirizzato il Mengs, e infine due artisti «alternativi», entrambi partiti da un'esperienza accanto al Corvi a Roma, il «francese» Giuseppe Cades, ormai noto e apprezzato nell'ambito romano per la sua propensione verso un classicismo «visionario» e il genovese Giovanni David⁸². Proprio la richiesta della grande tela con *La presentazione della Vergine al Tempio*, in parallelo a quella del Cades (fig. 61), sembra accentuare la possibilità di lettura in chiave proromantica dell'opera del genovese che alle Vigne punta a una dimensione tutta di teatralità, tra ombre e barlumi che percorrono i praticabili sui quali si svolge la scena, tra valicando così le ovvie citazioni dell'esperienza fatta a Venezia e il forte radicamento nella sua formazione sensibile ai maestri del mezzo Seicento genovese.

Gli ultimi decenni del Settecento segnano, nella chiesa genovese, l'emergere alla luce di tendenze gianseniste che, sopite nella moderazione del Saporiti, nella sua «ragionevole» religiosità, certo erano già presenti alla metà del secolo e ora si rendono palesi attorno ad alcune figure rappresentative non a caso tra i membri degli ordini più attivi, con Giambattista Molinelli, scolopio, con il Palmieri oratoriano, con le figure a livello ben oltre il locale del Del Mare e del Degola o all'interno della gerarchia come il vescovo di Noli Benedetto Solari⁸³: la difesa contro la bolla di Pio VI *Auctorem Fidei* del 1786 e gli attacchi alle forme di pietà barocche e controriformistiche, concentratesi alla fine del secolo contro l'interpretazione della devozione della Via Crucis e contro il culto del Sacro Cuore, arrivano a farsi più pregnanti in coincidenza con il momento finale della Repubblica. Al limite della vitalità di questa è affidato ad Andrea Tagliafichi il compito di celebrare nella figura di Santa Caterina l'esempio fulgido della pietà moderna della Repubblica: ancora centrale appare la figura della santa aristocratica, laica, riformatrice, teologa, mistica contestata, santa venerata del Settecento, che più di cento anni prima era stata celebrata nel «pantheon» della religiosità cittadina, nella cappella di Palazzo Ducale.

La proposta, mai realizzata, per la cappella destinata ad accogliere il corpo incorrotto della Fieschi Adorno nella chiesa dell'Annunziata di Portoria, mostrava «*un non so che di tempietto greco o romano*», secondo l'Alizeri che vide i disegni e le note del Tagliafichi, adattato «con opportune modificazioni, de' caratteri cristiani», come d'altra parte indica anche un progetto attribuito all'architetto, memore dei caratteri storici dell'architettura locale nella citazione alessiana, depurata in senso classicista⁸⁴.

Al Tagliafichi quindi può spettare il compito di chiudere il Settecento, tra memoria e innovazione anche per il concetto di spazio religioso. Protagonisti locali e presenze straniere coincidono in larga parte nell'elaborazione dello spazio decorativo, laico o religioso che sia.

Il ruolo della pala d'altare appare relativamente minoritario nel corso del secolo rispetto all'impegno didattico e celebrativo profuso nei grandi progetti decorativi a fresco: d'altro canto le stesse tendenze ad una chiarezza espositiva, espresse dalla gerarchia settecentesca, anche in sede locale, a ripresa delle norme tridentine ora con un rinnovato spirito di «*Aufklärung*»⁸⁵, finiscono per negare definitivamente, con l'avanzare del secolo, quelle invenzioni concettistiche che avevano arricchito tanta produzione seicentesca anche in campo locale. Anche temi come l'estasi e la visione, che avevano innervato la produzione d'altare, sono ad esempio progressivamente epurati della loro carica emotiva: si pensi alle considerazioni dello stesso Prospero Lambertini, poi Benedetto XIV, nel suo *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione* che mira a sottolineare non tanto l'unicità dell'esperienza mistica, quanto piuttosto a derivare lo stesso dono della visione «*dalle virtù eroiche del soggetto*» riproducibili ed esemplari⁸⁶.

In questo senso possono essere considerate proprio le scelte iconografiche successive alla canonizzazione di santa Caterina da Genova. Si è già sottolineato come la celebrazione della santità della laica genovese aveva segnato, alla fine degli anni trenta, un momento importante per la chiesa locale, ribadito qualche anno più tardi, nel 1742 dalla beatificazione di Alessandro Sauli, ancora un rappresentante della più alta aristocrazia dominante, vescovo santo, nell'ottica della celebrazione del «*buon vescovo*», di una rinnovata pastorale, in una tendenza tipica del passaggio tra Controriforma e prima età dei lumi⁸⁷.



Fig. 63. Lorenzo De Ferrari, *Cristo Portacroce appare a santa Caterina da Genova*, disegno, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.



Fig. 64. Lorenzo De Ferrari, *Visione di una santa*, disegno, collezione privata.

Caterina Fieschi Adorno era stata proclamata santa nel 1737 in una fastosa cerimonia in San Pietro, insieme a Vincenzo De Paoli, a Giuliana Falconieri, a Francesco Regis: se a Roma l'illustrazione della Santa, il gonfalone a lei dedicato era stato affidato al Benefial⁸⁸ è Lorenzo De Ferrari il primo protagonista dell'elaborazione di una rinnovata iconografia per la nuova Santa. Non solo infatti ebbe il compito di realizzare la complessa macchina apparativa, ma ripropose il tema dell'esperienza della Santa con la *Visione del Cristo portacroce*, elaborata in un disegno di Palazzo Rosso e poi tradotta in una serie di immagini per edifici religiosi e per la pietà privata⁸⁹ (fig. 63). Soggetti questi che aiutano a segnare il distacco dalle versioni proposte dagli artisti della generazione precedente: erano stati infatti gli aspetti emotivamente più violenti



Fig. 65. Lorenzo De Ferrari, *La Vergine con i santi Stanislao Kostka e Francesco Borgia*, Genova, cattedrale di san Lorenzo.



Fig. 66. Lorenzo De Ferrari, *La Vergine in Gloria*, Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

della visione che la retorica barocca aveva sottolineato per rendere il resoconto drammaticamente fedele alla narrazione della santa, le concettistiche e felici traduzioni del linguaggio mistico elaborate dal Piola, ma anche la tensione estatica ed emotiva di Gregorio⁹⁰, ora negata da Lorenzo, ma che appare invece ancora presente in un bel disegno dove il De Ferrari affronta l'estasi di una religiosa (*fig. 64*).

L'elaborazione degli apparati per la canonizzazione con il concorso di un retore gesuita, il Padre Gio. Bartolomeo Isola, aveva d'altro canto ribadito il sodalizio tra la Compagnia e l'artista già verificato nella chiesa del Gesù.



Fig. 67. Lorenzo De Ferrari, *La Madonna Regina di Genova*, disegno, Darmstadt, Hessischen Landesmuseum.



Fig. 68. Lorenzo De Ferrari (?), copia da Carlo Maratti, *La Vergine in gloria tra santi*, Genova, chiesa di San Pietro alla Foce.

Lontani ancora dalla soppressione del 1773, si riaffermava il ruolo dell'ordine nella chiesa genovese, insieme alla qualificata specificità del De Ferrari pittore di pale di soggetto religioso, riconosciuta in particolare proprio dai Gesuiti e ribadita in una serie di commissioni che indicano d'altro canto la volontà della Compagnia di mostrare il proprio attivismo anche in risposta alla presenza di altri ordini che ora acquistavano risalto, è il caso degli Scolopi e dei Somaschi, impegnati anch'essi nel campo educativo. Per la chiesa del noviziato i Padri della Compagnia – accanto ai lavori di Giuseppe Castiglione – chiedono al pittore due grandi tele celebrative dei santi più recenti dell'or-



Fig. 69. Lorenzo De Ferrari, *I santi Matteo, Nicola da Tolentino, Lucia e Francesco da Paola*, Genova, chiesa di Santa Croce.



Fig. 70. Lorenzo De Ferrari, *La Vergine con il Bambino e santi Giuseppe, Ignazio da Loyola e Francesco Saverio*, Tosse, chiesa dei santi Ignazio e Francesco Saverio.



Fig. 71. Lorenzo De Ferrari, *Il trasporto di Cristo nel sepolcro*, disegno, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

dine, *La Vergine con i Santi Stanislao Kotska e Francesco Borgia* (fig. 65) e *La morte di San Francesco Regis con San Francesco Saverio e San Luigi Gonzaga*⁹¹. In parallelo alla fiducia nei suoi confronti mostrata dai Gesuiti è significativo come Lorenzo fosse stato chiamato a realizzare in Palazzo Ducale la tela con la *Vergine in Gloria* per la sala dei Supremi Sindacatori⁹² (fig. 66). Proprio il binomio potere laico e religiosità locale, sottolineato anche in questa committenza e affermato con tanta forza nel secolo precedente con la proclamazione della Vergine Regina di Genova, è concretamente riproposta dallo stesso De Ferrari in un disegno del Museo di Darmstadt (fig. 67).

Evidentemente se a questi anni sono ormai forti le presenze straniere a Genova, il linguaggio di Lorenzo De Ferrari, poteva apparire ancora, in una scelta di qualità, quanto di più opportuno ad una committenza «tradizionale» e alta. Le sue pale, spesso «raccolte» di santi abilmente strutturate (fig. 68), potevano rappresentare un giusto medio tra aggiornamento, tradizione,



Fig. 72. Carlo Maratti, *Martirio di san Biagio*, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.

chiarezza espositiva: la suadente bellezza delle forme – rimediate su un continuo riferimento al correggismo secondo una linea di fedeltà d'altro canto alla scuola locale – si innesta, specie in allontanamento dall'influsso del padre, su ordinate strutture neocinquecentesche.

Lorenzo si mostra, in progressione, capace di scorporare l'attenzione a Correggio dalla mentalità paterna a quella, dominante, marattesca, studiata direttamente a Roma, intuendo le modalità di un altro filtro barocco⁹².

Si potrà così seguire la sua produzione a partire dalla pala con i *Santi Matteo, Nicola da Tolentino, Lucia e Francesco da Paola*, nella chiesa di Santa Croce (fig. 69), riferita agli anni venti del secolo, dove si evidenzia ancora la forte sequenza paterna sulla diagonale del quadro. Fedeltà all'insegnamento del padre che si accompagna a uno studio sul Reni nella figura di santa Lucia, accostata dalla Gavazza ad un disegno di Palazzo Rosso⁹³ e alla preposizione cinquecentesca di un primo piano introduttivo, una costante nella pittura religiosa dell'artista. Precedenti alla verifica a Roma sono ancora la pala della parrocchiale di Tosse (fig. 70) e *La Vergine che porge il Bambino a Sant'Antonio* della chiesa della Concezione a Sassello⁹⁴ dove, accanto all'ispirazione paterna, si ripropone la ricetta dell'introduzione al quadro secondo modi neo cinquecenteschi che potrebbero essere anche espressi nella meditazione su Barocchi: un foglio di Palazzo Rosso sembra testimoniare una particolare attenzione all'urbinate (fig. 71), forse conosciuto sulla base di incisioni⁹⁵. L'ordine raggiunto dopo l'esperienza romana caratterizza le pale degli anni trenta da quelle già nella chiesa del Noviziato dei Gesuiti a quella con la *Vergine Sant'Anna e Santi* per la chiesa di San Carlo in una architettura che aiuta a collocare le figure in una scala e una spaziatura più fortemente cadenzata⁹⁶.

Le premesse per una vicenda di protagonismo nella produzione religiosa locale sembravano presagire esiti felici per Domenico Parodi, a partire proprio dalla sua collaborazione con grandi artisti alla decorazione della Vallicella nel suo soggiorno romano⁹⁷: negli stessi anni era già giunta a Genova la tela con il *Martirio di san Biagio* del Maratti⁹⁸, esempio, insieme ad altri noti soggetti acquisiti per collezioni private, dell'ammiratissimo maestro (fig. 72). Fedele all'esperienza romana, sensibile al Gaulli, oltre che al Maratti, si mostra Domenico nell'*Annunciazione* dell'oratorio del Cristo Risorto di Savona⁹⁹; al



Fig. 73. Domenico Parodi, *San Leonardo e santo Stefano in adorazione della Trinità e della Vergine*, Genova, chiesa di santa Maria delle Vigne.



Fig. 74. Paolo Gerolamo Piola, *I santi Domenico, Caterina da Siena e Ignazio da Loyola in adorazione della Vergine*, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.



Fig. 75. Marcantonio Franceschini, *Riposo dalla fuga in Egitto*, Genova, chiesa di san Filippo Neri.



Fig. 76. Giacomo Antonio Boni, *Santa Caterina da Genova assiste gli infermi nell'ospedale*, Genova, chiesa di San Filippo Neri.

Maratti sembra chiaramente guardare in quella che il Ratti indica come prima opera al rientro a Genova¹⁰⁰, la pala con i *Santi Giovanni di Matha e Felice di Valois di fronte alla Vergine e al Bambino* nella chiesa di San Benedetto o nel *San Leonardo e santo Stefano in adorazione della Santissima Trinità e della Vergine* (fig. 73), o ancora nell'ordinata e perfino banale tela con San Francesco di Sales in contemplazione mistica per la chiesa degli Oratoriani di San Filippo, fedele interpretazione della «*douceur*» di una quiete contemplativa¹⁰¹.

Il progressivo indebolirsi della vena del Parodi pittore di pale religiose trova riscontro nel mancato sviluppo di Paolo Gerolamo Piola. Il Piola, malgrado la concreta esperienza presso il Maratti, esaurisce presto, per quanto riguarda



Fig. 77. Giuseppe Palmieri, *Sant'Antonio umilia Ezzelino da Romano*, Genova, chiesa della Santissima Annunziata di Portoria.

l'espressione religiosa, la potenzialità di un aggiornamento romano tutto giocato, prima della chiamata a Genova da parte del padre, su un momento di passaggio tra i due secoli, non aperto a suggestioni altre che avrebbe potuto vivificare la sua pittura. E così, se il discorso di frescante sembrava, proprio in rapporto ai caratteri di metà Seicento del primo decoro di Santa Marta, poter introdurre a esiti innovativi, già la traduzione nell'esperienza della pala ad olio, nella basilica di Carignano¹⁰² (fig. 74), poco lontano dalla tela del maestro romano, porta a comprendere i limiti per il linguaggio dell'arte sacra di una vocazione che tende comunque al decorativismo e nel discorso religioso aderisce, pur in una

alta qualità esecutiva, ad una retorica troppo dichiarata, tutta sulla superficie del quadro senza coinvolgere il riguardante se non in esteriorità ammiccanti.

A poco in questo senso valgono gli studi da Domenichino e Carracci, meditati nei disegni di Paolo Gerolamo all'Accademia o a Palazzo Rosso e l'esercizio della copia¹⁰³. La chiave di lettura locale dell'interpretazione barocca-marrattesca del classicismo non soddisfa pienamente la committenza religiosa.

I confronti impostati nelle chiese degli ordini di nuovo radicamento evidentemente risultano non vincenti per gli artisti genovesi già relegati nella decorazione delle cappelle, come si è visto per alcune imprese decorative.

La nuova spiritualità settecentesca sembrava forse trovare più consona la linea di derivazione diretta dal classicismo bolognese del Franceschini, il suo rifarsi al Domenichino, in una direzione moderna, piuttosto che il difficoltoso passaggio dei genovesi, la formale «complicazione» di un linguaggio decorati-



Fig. 78. Carlo Antonio Tavella e Paolo Gerolamo Piola, *Fuga in Egitto*, collezione privata.

vo che – sempre sensibile all’Emilia, ma al versante cinquecentesco – tentava di aderire ora in superficie all’ordine dell’esempio marattesco. Approfitta infatti della riuscita lezione di efficacia narrativa fornita dal Franceschini con gli otto guazzi per la navata di San Filippo e ancora del successo arriso alla tenera semplicità del *Riposo dalla fuga in Egitto* (fig. 75) il pur modesto allievo Giacomo Boni. Gli Oratoriani gli affideranno negli anni trenta proprio il nuovo ciclo di tele per la cappella dedicata alla Santa nella chiesa di San Filippo¹⁰⁴. La compunta vena del Boni volge l’interpretazione delle virtù di Caterina, in un’espressione che, in consonanza con le tendenze del momento, mira a sottolineare non tanto l’unicità dell’esperienza della mistica genovese, ma la riproducibilità esemplare della sua vocazione caritativa, verificabile nell’esperienza dell’ospedale (fig. 76).



Fig. 79. Francesco Campora, *Cristo consegna le chiavi a san Pietro*, Genova, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

Sono necessarie quindi alle istanze religiose risposte adeguate agli indirizzi aggiornati, ma secondo le specifiche necessità degli ordini, come quelle offerte dal Palmieri alla committenza dei Cappuccini. Periodo particolarmente felice per l'ordine quello che va tra la canonizzazione del primo santo Felice da Cantalice nel 1712 e quella di Giuseppe da Leonessa, nello stesso anno di Caterina Fieschi, nel 1737. Come nota la Dugoni l'opera del Palmieri risponde, con la sua pittura caratterizzata da compostezza e facile comprensibilità unita a una particolare «grazia» nelle figure dei santi e corroborata da un maggiore naturalismo nei personaggi di contorno, al tono che si proponeva l'oratoria cappuccina, «*dire con discrezione quanto può essere necessario ad ammaestrare chi non sa*»¹⁰⁵: in que-

sto senso sono particolarmente significativi i cicli per la chiesa della Santissima Concezione e quelli per l'Annunziata di Portoria, legata all'ospedale affidato ai Cappuccini dal 1720 (fig. 77).

La fortuna dell'ordine, popolare per eccellenza e nel contempo amato dall'aristocrazia dominante, si dà da un lato nella continuità di una tradizione di austera riforma e dall'altro nello spirito di una «*regolata devozione*» portata, ora con rinnovato attivismo, alle classi popolari e fino in ambiente rurale¹⁰⁶: una linea che può trovare un riscontro nella presenza del «frate» come personaggio qualificante in molti dipinti del Magnasco. Paesaggio e soggetto religioso – sono gli elementi di una ora fortunatissima produzione per la committenza privata – nella duplice faccia di un'unica medaglia costituita dai dipinti del Tavella (fig.

78) e del Magnasco, nella tormentata vena antiaccademica dell'uno e nella serena composizione dell'altro¹⁰⁷.

In ambiente francescano, questa volta per i Minori conventuali di San Francesco d'Albaro trova luogo l'unico dipinto a destinazione religiosa del Magnasco nel suo più tardo periodo genovese, la *Cena in Emmaus*, isolato punto di arrivo di una artista pienamente consapevole della qualità pittorica dei maestri genovesi, ma di cui appaiono problematici i legami con la cultura locale: nel noto *Trattenimento in un giardino di Albaro* compaiono, insieme ai personaggi di un'aristocrazia osservata con bruciante oggettività¹⁰⁸, un Minore conventuale – il dipinto mostra un sito poco lontano dalla chiesa di San Francesco – e un Domenicano. I fatti del 1746, la rivolta antiaustriaca – con l'iniziativa popolare che difficoltosamente verrà riportata sotto il controllo della sempre più stanca aristocrazia dominante – vedono la chiesa locale, il suo controllo sul popolo, ancora come fattore di supporto essenziale per l'autorità civile¹⁰⁹: all'intervento della Vergine Immacolata viene ricondotto il merito della liberazione, con la visione del francescano, dei Minori osservanti, Candido Giusso, immediatamente riconosciuta dal governo aristocratico¹¹⁰. L'intervento miracolistico, la virtù visionaria, così cari alla pietà popolare, verranno ancora utilizzati nella chiesa ufficiale che apre però, in concomitanza con quel frangente, con l'episcopato del Saporiti un'esperienza nuova, più vicina alle esigenze di una «*Aufklärung*» cattolica.

Se la decorazione dei rinnovati edifici religiosi muove tra la riproposizione di formule stereotipe nei modelli del Boni e del Galeotti e i tentativi di accreditarsi di una scuola locale, indebolita nei protagonisti, e in perenne ricerca di un aggiornamento, romano o napoletano, anche per le pale d'altare di può leggere un'analogia tendenza. Non sono le ricette del Campora (*fig. 79*) o del Narice, seguaci del Solimena a Napoli¹¹¹, a raggiungere soluzioni nuove, aggiungendo un poco di naturale e suggestioni emotive alla vena religiosa, piuttosto incuriosisce lo sforzo di Giuseppe Galeotti di perfezionare nella pala ad olio, è il caso del *Miracolo di sant'Antonio*, in San Francesco d'Albaro, una ricerca piena di evidenza, di composta e dignitosa narrazione del fatto miracoloso¹¹²; così pure non dovranno restare sotto silenzio interventi esterni come il tardo dipinto del Cestaro per la chiesa degli Scolopi così attivi in



Fig. 80. Giovanni David (ultimato da Carlo Alberto Baratta), *Tentazione di sant'Agnese*, Genova, chiesa di Nostra Signora del Carmine.

questa fase finale della vita religiosa e intellettuale cittadina, dipinto del momento più maturo dell'artista napoletano con quella chiara definizione dell'immagine che piacque al Vanvitelli¹¹³.

Al di là degli accademici Ratti è ancora a Giovanni David e a Carlo Alberto Baratta che spetta la chiusura del secolo¹¹⁴: aristocratico e intellettuale l'uno, indifferente ormai al fatto religioso nelle sue scenografie, come nell'ultima *Tentazione di sant'Agnese* (fig. 80); l'altro, «rivoluzionario» funzionario della Repubblica Ligure, raffinato nelle intuizioni drammatiche per un pubblico laico ma, sul versante religioso, devoto alle immagini miracolose di Chiavari e di Bacezza e riconosce in una processione di primo Ottocento la continuità di una liturgia barocca.

Non è tanto l'effimero tentativo di creare a Genova, nel 1799, la prima diocesi scismatica giansenista d'Italia, ma piuttosto sono le soppressioni di due terzi circa dei conventi a mutare l'interno panorama – irreversibilmente – nel pur breve frangente di quello che la restaurazione definirà «*irreligioso sistema*»¹¹⁵.

Note

Il testo riprende il saggio *Lo spazio religioso. Scelta decorativa e rappresentazione del sacro*, pubblicato in E. GAVAZZA, L. MAGNANI, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova, Sagep, 2000. La prima edizione del volume era stata patrocinata dalla Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. In questa occasione è stato aggiornato l'apparato di note.

¹ Il monumento dedicato al patriarca Giovanni Francesco Morosini nella chiesa dei Tolentini di Venezia è stato riferito tra gli ultimi anni settanta e i primi ottanta del Seicento (MAGNANI 1988, p. 206); in altri interventi (SPIRITI 1997) è stata proposta una datazione più alta, tra 1674 e 1675, sulla base di una interpretazione delle iscrizioni sul monumento stesso. In realtà proprio l'iscrizione, se correttamente letta, riferisce solo la scelta del sito «*adhuc viven*» il Patriarca, mentre la realizzazione del monumento si colloca dopo la morte del prelado (1678), come testimoniano d'altro canto i caratteri stilistici. Questo rende anche più credibile l'affermazione del manoscritto RATTI (ed. 1997, p. 157) che indica il giovane Domenico Parodi presente e attivo a Venezia con il padre proprio in quella occasione.

² «*Dovendosi dar principio alla fabrica conspicua del santuario [...] fu eletto per tal effetto il Sig. Filippo Parodi celebre scultore de nostri tempi et architetto famoso*», cfr. SARTORI 1962, p. 144, documento VIII.

³ Nell'abbazia di Santa Giustina il Parodi opera tra 1686 e 1688 (BRESCIANI ALVAREZ 1964, pp. 155-158, 167-169). Gli stucchi del Roncaioli investono pareti laterali, parete absidale e volta; si veda anche SPIAZZI 1988, pp. 101-102 e poi DEGRASSI 1999.

⁴ Ampiamente documentati i lavori di Filippo Parodi e in successione di Pietro Roncaioli nella cappella delle Reliquie della basilica del Santo, tra 1689 e 1694 per il Parodi (SARTORI 1962, pp. 144-153) in contatto con i Presidenti dell'Arca fino al 1697, mentre il «*mastro di stuchi*» Roncaioli riceve pagamenti per precedenti lavori – gli angeli e gli ornati sopra il cornicione con tutta probabilità – e incarichi per gli stucchi da realizzare negli spazi prima previsti per le finestre proprio nel 1697. Forniture di «*marmorina, scagliola e terrazzo per gli stucchi*» sono testimoniate tra 1696 e 1700, e ancora lavori del Roncaioli nel 1705 (*Idem*, pp. 168-169, 186-188, 200-203).

⁵ Per le decorazioni a stucco nei palazzi veneziani MARIACHER 1984, pp. 79-91, MARIUZ, PAVANELLO 1997, pp. 582-638. Massimo Degrassi ha affrontato il tema nella Tesi per il Dottorato di Ricerca, X ciclo, Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia, Anno Accademico 1998-99, dal titolo *L'arte dello stucco a Venezia tra Sei e Settecento*. Giuseppe Pavanello ha ripreso recentemente le tematiche dello stucco in una serie di articoli comparsi sulla rivista «*Ricche Miner*», in particolare si veda PAVANELLO 2014, pp. 51-95.

⁶ COLOMBO, COPPA 1997, pp. 206-212. Al testo si rimanda per le considerazioni sulle opere di Diego Francesco a Genova, con bibliografia precedente, già analizzate da GAVAZZA in particolare 1964, pp. 49-70 e 1962, pp. 105-116. Ora si vedano gli studi di SPIRITI 2014a, pp. 121-124, che delinea la «*stagione genovese*» dell'artista con le opere di Carignano e che tocca solo tangenzialmente possibili apporti determinanti di una prima esperienza genovese dell'artista lombardo.

⁷ COLOMBO, COPPA 1997, pp. 155-159. I contratti per la decorazione affidata a Diego Carlone e Paolo Allio datano al 16 maggio e al 26 ottobre del 1706.

⁸ La «*macchina*» d'altare dell'oratorio, già chiesa dell'Annunziata, a Savona fu portata a termine probabilmente dalla bottega del Parodi, sotto il controllo di Domenico, su modello di Filippo (nell'inventario del 1703 stilato nello studio dopo la morte dell'artista è ricordato un «*modello di Savona dell'Annunciat*»), che aveva già condotto parte del lavoro prima della sua morte (1702). La tela dell'Annunciazione fu realizzata da Domenico probabilmente nei primi anni del secolo (*Storia de' pittori* 1997, pp. 61 e 159).

⁹ Per l'opera del Parodi in Austria si veda in particolare MILANO 1997-1999, pp. 354-359.

¹⁰ Sul probabile lungo iter dell'operatività di Paolo Gerolamo Piola in Santa Marta si veda NEWCOME 1977, p. 46 e per l'intervento di Lorenzo De Ferrari, GAVAZZA 1965, pp. 88-89.

- ¹¹ Si veda anche MAGNANI 2013, pp. 263-267.
- ¹² L'intervento di Filippo Parodi e del Ponsonelli è riferito intorno al 1690 (MAGNANI 1988, p. 206). Per l'aggiornata scelta di "Trofei religiosi" per gli stucchi della nicchia cfr. STUMBERG EDMUNDS 1998, pp. 91-110. Si veda anche FRANCHINI GUELFU 2011, pp. 391-392.
- ¹³ Ai primi anni venti è stato datato l'affresco di Paolo Gerolamo Piola (BARTOLETTI 1990, p. 680) con l'intervento di Francesco Costa per le quadrature. Per la trasformazione settecentesca di Santa Marta si veda MAGNANI 2013, pp. 263-267.
- ¹⁴ La datazione al primissimo Settecento di questo intervento del Piola, ancora con le quadrature di Francesco Costa, è argomentata, sulla base di un disegno datato del Costa (TONCINI CABELLA 1995-1996, pp. 118 e 123, nota 10).
- ¹⁵ GAVAZZA 2011, pp. 7-30.
- ¹⁶ Per la decorazione del complesso delle Domenicane ai Santi Giacomo e Filippo si veda nel volume sopra citato GAVAZZA, MAGNANI 2011, la scheda a cura di B. DE MARCO, pp. 301-315; GAVAZZA 1989, pp. 384-385; TONCINI CABELLA 1995-96, p. 118 e, più recentemente, *Monache Domenicane a Genova* 2010.
- ¹⁷ GAVAZZA 1989, pp. 386 e 388, nota 59; per i risultati dei restauri degli anni 1986-88; DONATI 1988, *passim*, infine TONCINI CABELLA 1994, II, pp. 456-458.
- ¹⁸ Per gli interventi di Gregorio De Ferrari ai Santi Giacomo e Filippo e all'Annunziata si veda ancora GAVAZZA 1989, pp. 204-207 e iniziata dopo il 1712 l'opera di decorazione della chiesa di Santa Croce e San Camillo dei Canonici Regolari Ministri degli Infermi (Crociferi) intrapresa dai De Ferrari, con le quadrature di Francesco Costa, si dipana tra 1715 e 1726, si veda GAVAZZA 1989, pp. 226-227 e NEWCOME SCHEILEIER 1999, pp. 131-135.
- ¹⁹ Per San Leonardo cfr. GAVAZZA 1989, p. 383 e GAVAZZA, MAGNANI 2011, la scheda a cura di B. DE MARCO, pp. 263-269.
- ²⁰ MAGNANI 2011, pp. 129-138. A proposito di effimeri, proprio l'intervento di Pozzo, nel 1671, in occasione della canonizzazione del Borgia, inaugura la sequenza di apparati alla chiesa del Gesù genovese.
- ²¹ LAMERA 1987, pp. 342-343.
- ²² MONTANARI 2014, pp. 145-147.
- ²³ RATTI 1769, p. 216 e p. 230; per l'intervento del Biggi, con le quattro grandi statue dei Santi della cupola, cfr. MAGNANI 1992, fig. 9.
- ²⁴ IVALDI 1992, pp. 301-303. Per il disegno WARD JACKSON 1980, p. 159, n. 1061. È tornata sul disegno del Parodi M. PRIARONE, in *Le capitali della festa. Italia settentrionale* 2007, scheda 15, p. 148.
- ²⁵ FRANCHINI GUELFU 1988, p. 53 pubblica il disegno del Victoria & Albert Museum (WARD JACKSON 1980, p. 160, n. 1074). Per un'introduzione alla tematica dell'apparato festivo, sacro e profano, a Genova in età barocca si veda MAGNANI 2007, pp. 116-139. Nell'articolo e nelle schede che lo accompagnano sono analizzati molti dei soggetti qui citati.
- ²⁶ IVALDI 1992, p. 303-304, fig. 3, segnala a questo proposito due disegni attribuiti a Lorenzo De Ferrari, uno presso la David Rust Collection di Washington e l'altro Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, D3655.
- ²⁷ Alla canonizzazione romana, celebrata da Clemente XII Corsini in San Giovanni in Laterano, seguirono, a partire dal novembre 1737, i festeggiamenti a Genova, deputati Ferdinando Spinola e Rodolfo Brignole, dei quali restano ampie testimonianze descrittive. È conservata presso il Centro di Studi Catechiniani di Genova, una scultura in carta pesta, probabilmente la statua realizzata su disegno di Lorenzo De Ferrari per essere collocata sull'effimero realizzato in duomo, un baldacchino alto 17 metri, retto da quattro colonne ancora sul modello berniniano; cfr. MAGNANI 1989, pp. 86-94, fig. 15. Si veda per tutti gli apparati catechiniani MANZITTI 2007, pp. 172-179.
- ²⁸ Per gli apparati Sauli del 1741 Cfr. LEONARDI 2013, pp. 100-101, che dedica un capitolo all'operazione decorativa della basilica dei Sauli nel Settecento (*Uniti alla meta. Irraggiungibili modelli romani per il beato Alessandro Sauli*, pp. 85-105).

²⁹ RATTI 1769, pp. 270 e 225.

³⁰ GAVAZZA 1965, pp. 100-102.

³¹ MAGNANI 2011a, p. 133.

³² Ai disegni del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso qui pubblicati, *Due angeli e due cherubini in volo* (D2091, matita su carta grigia quadrettata mm 554 x 410), *Penitenza* (D2100, matita con lumeggiature bianche su carta cerulea quadrettata, mm 530 x 410), *Temperanza* (D2099, matita con lumeggiature bianche su carta cerulea quadrettata, mm 580 x 385), *Evangelista con due angeli* (D2095, matita con lumeggiature bianche su carta grigia, mm 508 x 410); se ne possono aggiungere altri già pubblicati in GAVAZZA 1965, pp. 100-102, o passati sul mercato antiquario: *Artisti a Genova. Disegni dal XVI al XVIII secolo* 1985, n. 29 e *Il Bel Segno. Disegni dal XVI al XIX secolo* 1998, n. 18.

³³ Per la fondazione genovese si vedano i contributi in *La Congregazione di S. Filippo Neri* 1997; per le scelte artistiche MAGNANI 1997, pp. 91-125.

³⁴ L'intervento del Legnanino è analizzato anche in GHIO 1995, pp. 176-179 e poi in DELL'OMO 1998.

³⁵ PAPI 1995, p. 558.

³⁶ Antonio Haffner divenne «Fratello onorario» cfr. RATTI 1769, p. 347.

³⁷ L'intervento del Franceschini è avviato nel 1714, per l'attività genovese del Franceschini, pubblica per Palazzo Ducale e «laica» per la committenza aristocratica, si veda GAVAZZA 2000, pp. 11-17, 61-66, e i diversi saggi, tra i quali gli interventi di E. GAVAZZA, L. DE FANTI, R. D'AVANZO in *Marcantonio Franceschini* 2002.

³⁸ PAPI 1995, pp. 557-558. Per l'intera serie dei dipinti con gli episodi della vita del santo MAGNANI 1997, pp. 110-113, figg. 19-26. L'artista ritenne più adatta la tecnica a 'guazzo', una tempera quindi in luogo della pittura ad olio richiesta dai Padri, poiché, collocati i dipinti sotto il cornicione, lungo la navata, in controluce rispetto alle grandi aperture «per l'irregolare lor luce non avrebbon lasciato a tutte l'ore godere perfettamente i quadri, a cagione del lustro, che sogliono ricevere i dipinti ad olio» (RATTI 1769, p. 340). Per prova il Franceschini realizzò un ovato con la Vergine e il Bambino che fu posto sul cornicione.

³⁹ Per i Somaschi a Genova si veda LONGO TIMOSSO 1985, pp. 1-51. Per la vicenda costruttiva della chiesa, COLMUTO 1976.

⁴⁰ DUGONI 1994, pp. 249-260.

⁴¹ Per l'intervento del Galeotti nel palazzo Spinola di Pellicceria si vedano i contributi di E. GAVAZZA e quello di G. ROTONDI TERMINIELLO, in GAVAZZA, MAGNANI 2000.

⁴² RATTI 1769, p. 365.

⁴³ La trasformazione dal culto eucaristico seicentesco, dall'adorazione non legata alla messa a una spiritualità che riporta l'attenzione alla celebrazione del «*Sacramento dell'altare*» è ben testimoniata dal Muratori (MURATORI 1747, cap. XIV e cap. XV). Si veda a proposito VERDON 1997, pp. 52-53. Peraltro lo stesso arcivescovo Saporiti da un lato nota con soddisfazione la presenza a Genova di un diffuso culto popolare verso l'Eucarestia, dall'altro ne stigmatizza gli abusi, in una tipica linea di moderazione: cfr. *Relatio Ecclesiae januensis*, 1748, in VARNIER 1746; *Una città di antico regime tra guerra e rivolta* 1998, p. 117 e p. 125.

⁴⁴ L'intervento del Betti (Firenze 1699 ca. - post 1777) è riferito al 1736 cfr. POLEGGI 1967, pp. 726-727.

⁴⁵ Al 1712 risaliva l'intervento di Domenico Parodi per gli affreschi nella cappella dedicata al culto somasco della Vergine di Loreto (REMONDINI, *Centone storico del Collegio di S. Maria Maddalena*, ms., 1760, c. 65r, Archivio parrocchiale della Maddalena, segnalato in PICCINNO, 1991-1992). Giovanni Battista Parodi era Rientrato da Roma nel 1708, ma pochi anni dopo lasciò Genova, come nota il Ratti (1969, pp. 254-255).

⁴⁶ LAMERA 1987, p. 350.

⁴⁷ Lovale con *La gloria di S. Ignazio*, dipinto per la chiesa è stato rintracciato da R. Santamaria (cfr. SANTAMARIA 2019, pp. 46, 48); per le tele per il refettorio del Noviziato di Sant'Ignazio (RATTI 1780, pp. 82-83) oggi al Pio Ricovero Martinez, Genova, cfr. MAGNANI 2015, pp. 41-53.

⁴⁸ L'intervento dovrebbe porsi tra il 1726, anno in cui il Boni si trasferì definitivamente a Genova e il 1732 data di morte del Revello, ma più credibilmente ancora entro il terzo decennio (si veda BARTOLETTI 1990, pp. 630-631).

⁴⁹ FONTANA 1999, pp. 374-375. Interamente dedicati al frangente politico del 1746 gli Atti del Convegno *Genova 1746* 1998. Nello stesso testo il saggio di VARNIER (pp. 63-73) affronta la figura del Vescovo. Già ROSA 1987, p. 247 aveva sottolineato i termini di osservanza «lambertiniana» dell'Arcivescovo, notandone ancora il ruolo per «*un più chiaro impegno di regolamentazione religioso-sociale, attraverso la catechesi, la predicazione popolare e la pratica delle virtù cristiane*» (ROSA 1999, pp. 156-157 e ancora 191-192, 196-197).

⁵⁰ Per gli Scolopi «*connubio tra religione scuola, tra preghiera e insegnamento*», specie per le vicende seicentesche, si può vedere LONGO 1979, pp. 161-171; per il metodo di Vincenzo de Paoli, NUOVO 1990. Anche attraverso la ripresa di interesse per la figura di Vincenzo De Paoli, come per Francesco di Sales, la richiesta al clero è di puntare ai termini di chiarezza e semplicità nell'azione catechetica. «*Parlar chiaro*», «*rendere chiara e intellegibile*» la materia come nota ROSA (1999, p. 192) citando le parole del Saporiti che riprende il metodo di San Francesco di Sales (SAPORITI 1754, vol. I, pp. 33-60, 117-124, 268-306).

⁵¹ ALIZERI 1875, pp. 560-561. La descrizione del critico ottocentesco è preziosa per ricostruire una decorazione – oggi quasi totalmente perduta – che pare particolarmente invisa al suo gusto. Curioso il tentativo, attribuito al Boni, di costituire una bottega totalizzante, alternativa a quelle già presenti in loco dagli stuccatori, ai quadraturisti – Tertulliano Taroni e Angelo Zaccarini – a Pietro Michieli (Firenze 1675 - Imola 1750). Per le notevoli statue a stucco «*figure recitanti*» di Angelo Piò cfr. FRANCHINI 1988, p. 258, figg. 354-356.

⁵² LONGO 1979, pp. 162-163; gli Scolopi, partiti dall'enclave spagnola di Carcare nel 1621, sono a Savona nel 1622, nel 1625 a Genova; cfr. PRIARONE 2009, pp. 11-13.

⁵³ DE MARI 1988; PAZZINI PAGLIERI, PAGLIERI 1992, pp. 154-155, figg. 192-193. Il restauro della chiesa, con il recupero degli affreschi, è stato condotto da Giorgio Rossini per la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria. Per l'analisi della decorazione dopo i restauri si veda il citato studio di PRIARONE 2009, pp. 29-47.

⁵⁴ I rilievi dello Schiaffino e quelli realizzati nel 1766 da Carlo Cacciatori sono analizzati in FRANCHINI 1988, p. 260, insieme alle decorazioni marmoree delle pareti, figg. 362-365. Per l'intervento del Cestaro si veda a nota 105.

⁵⁵ ALIZERI 1875, p. 28.

⁵⁶ Il Saporiti cita, nel 1748, 465 chiese parrocchiali e 397 oratori (cfr. *Relatio Ecclesiae...*, 1748, pubblicata in VARNIER 1998, p. 115).

⁵⁷ Tutti i lavori del coro sono documentati in *Verbali della Ven.le Compagnia del SS: Sacramento*, Archivio parrocchiale di San Francesco d'Albaro, Genova, in parte trascritte in BRIOZZO 1970, pp. 255-258. Gli stessi documenti testimoniano l'intervento di Rocco Francesco Costa, probabilmente parente del più noto Francesco Maria, riferendo a lui le quadrature che l'Alizeri aveva attribuito ad Andrea Leoncini (ALIZERI 1875, p. 585). Si vedano gli interventi di ROSSINI, *La chiesa e il Convento di San Francesco d'Albaro* (pp. 17-37) e *Un'immagine barocca: la Chiesa di San Francesco d'Albaro* (pp. 41-69), in *San Francesco d'Albaro* 2008. Uno studio sulla quadreria del convento è stato pubblicato di recente a cura di Valentina Borniotto, Marcello Botta e Matteo Fioravanti (*Il catalogo* 2018).

⁵⁸ Si veda a proposito GHIO, BARTOLETTI 1990, p. 24 e figg. 15-16.

⁵⁹ L'edificazione dell'oratorio si pone tra 1746, data di acquisto del sito, e appunto 1753, data indicata dall'Alizeri (1875, p. 369) come inizio dell'intervento decorativo, cfr. DE MARI 1997, p. 72 e CALCAGNO 1997, pp. 127-148.

⁶⁰ DUGONI 1989, pp. 107-120.

⁶¹ DUGONI 1991, pp. 21-30 e BOZZO 1999, pp. 175-184. Giustamente la Dugoni (1991, p. 24) avvicina a Francesco Costa – da intendere forse più come linea che come diretta attribuzione – i caratteri delle quadrature.

⁶² Il RATTI (*Storia de' pittori* 1997, p. 205) testimonia un impegno complessivo dell'artista per l'oratorio di Sampierdarena, con la realizzazione della pala d'altare, del gonfalone e infine della decorazione a fresco.

⁶³ Tra gli anni Quaranta (1744 realizzazione degli stalli lignei) e il 1756 (data di conclusione del ciclo di affreschi di Gio. Agostino Ratti) si colloca la decorazione dell'oratorio come emerge dai documenti dell'Archivio dell'oratorio e dell'Archivio parrocchiale di San Martino di Pegli (cfr. SALVI 1999, pp. 23-31). I lavori coincidono con la presenza tra i Confratelli di aristocratici di spicco come membri della famiglia Carrega e Doria. Lo stesso arcivescovo Saporiti si compiace, in una memoria del 1756, delle «*pitture, indorature e stucchi di buon gusto*».

⁶⁴ Si vedano i quadri ad affresco del presbiterio con i santi corrispondenti alle intitolazioni delle cappelle maggiori nel territorio della parrocchia di San Francesco raffigurati in paesaggi «albaresi».

⁶⁵ La specializzazione dei pittori di quadrature e di ornamenti - da considerare sia unitariamente, sia come singoli caratteri di operatività - trova ampio campo e vivacità di sodalizi e cantieri specie fino agli anni Sessanta del secolo. Ancora da realizzare uno studio sui modelli diffusi tra gli artisti locali, tra i quali va aggiunto almeno Andrea Leoncini, e gli scambi con le maestranze toscane e emiliane contemporaneamente presenti a Genova e in Liguria. La presenza di una ricca produzione di esercitazioni grafiche, progettuali o modelli, potrà permettere di specificare meglio attribuzioni e collaborazioni in un campo peraltro caratterizzato da rapide acquisizioni e passaggi di modelli dovute anche alla costituzioni di sodalizi di cantiere come quello, sottolineato dalle fonti e provato dai risultati, tra Francesco Costa e Giovanni Battista Revello (*Storie de' Pittori* 1997, pp. 115 e 170), o ancora in continuità tra Francesco Costa e Rocco Costa. Di particolare interesse i fogli conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova, in corso di studio da parte di P. Boccardo, tra i quali il disegno attribuito a Francesco Costa (D3418, penna e inchiostro acquarellato, mm 248 x 342), proveniente (foglio 8v) da un taccuino «operativo» del decoratore, oggi smembrato.

⁶⁶ Si vedano i *Fatti della Vita di S. Filippo* nelle quadrature di Antonio Haffner sulla volta della chiesa degli Oratoriani a Genova, i medaglioni con le *Virtù cardinali* nei peducci della cupola di Santa Croce nelle quadrature di Francesco Costa, o i monocromi con *Virtù ed Eroine bibliche* sulla volta dell'oratorio di Coronata.

⁶⁷ Valgano come esempio, le *Allegorie* di Franceschini e del Boni, sulle architetture di Antonio Haffner a San Filippo, le *Virtù teologiche* di Sebastiano Galeotti sulla volta della navata nella chiesa della Maddalena, sulle quadrature del Costa, le *Arti* del Boni fra le architetture del Davolio nell'oratorio di San Filippo.

⁶⁸ Qui si sono citati, tra i tanti, i casi dell'oratorio di Coronata e di quello di San Martino a Pegli, Estremamente interessanti, nel quadro di una particolare attenzione, stimolata anche dall'arcivescovo Saporiti, per il riordino delle cure parrocchiali, i rifacimenti delle sacrestie che spesso costituiscono progetti unitari dall'arredo ligneo al decoro a fresco dell'ambiente alle pale per gli altari. Tra i casi conservati la sacrestia di Santa Maria di Castello, con pala del Palmieri e quella di San Francesco d'Albaro con pala del Campora.

⁶⁹ PAZZINI PAGLIERI, PAGLIERI 1992, p. 108, fig. 130; DE MARI 1989, pp. 25-43, fig. 13. Ancora da sottolineare la qualità e l'unitarietà delle architetture degli Scolopi e l'omogeneità delle scelte decorative.

⁷⁰ Per l'attività di Diego Carlone si può vedere ora SPIRITI 2014a.

⁷¹ I «*deputati alla fabbrica*» della famiglia Sauli avevano affidato alla metà del Cinquecento l'edificazione della chiesa a Galeazzo Alessi, mentre avevano chiamato, per realizzare le grandi statue e il previsto apparato barocco d'altare nel 1663 il Puget; cfr. MAGNANI 1992. Per le sculture con gli Apostoli e i Dottori della Chiesa si veda GAVAZZA 1988, p. 192, figg. 270-275 e COLOMBO, COPPA 1997, pp. 206-209. Per una ricostruzione dell'operatività della famiglia per la basilica: LEONARDI 2013, pp. 39-105.

⁷² RATTI 1769, p. 369. Il culto del Santo, tipicamente settecentesco, trova riscontro proprio nella stessa

Valle d'Intelvi, a Ramponio; per la chiesa di Santa Maria di Scaria, cfr. COLOMBO, COPPA, 1997, pp. 213-217 – che notano il procedere dei lavori tra 1711-12 e 1718-20 – in una lunga progressione, stanti i molteplici interventi coevi di Diego Carlone in Europa.

⁷³ Per la datazione del decoro a stucco dell'oratorio di Coronata vale come termine *post quem* il sacco subito dall'edificio con i fatti bellici del 1746, ma l'intervento sembra da collocare, per motivi stilistici, nel decennio successivo. Spiriti (SPIRITI 2012, p. 123) pensa ad una datazione «intorno al 1740 o poco dopo» e considerando i «precisi rimandi alle serie carloniane» propone per un intervento «della ditta che applica una sua idea, e non semplici citazioni [...] non più opera autografa, non ancora derivazione in stile».

⁷⁴ Fondamentale per l'arcidiocesi di Genova l'azione del Saporiti nella «*riconsiderazione della centralità della parrocchia e delle funzioni del Parroco*» che parte dalla riorganizzazione degli studi nei Seminari per arrivare alla proposizione di una nuova catechesi popolare; cfr. ROSA 1999, pp. 156-157. Importante anche l'attività di «evangelizzazione» nelle campagne supportata da nuove congregazioni come quella dei Missionari rurali fondati dal Fieschi, predecessore del Saporiti, nel 1713. Ma si dovranno considerare anche le attività di altri vescovi delle Diocesi liguri.

⁷⁵ Ancora totalmente da analizzare l'ampio decoro a stucco del Santuario mariano sorto sulle ultime balze della val Polcevera: le poche notizie sembrano riferire il decoro degli altari alla fine degli anni Quaranta.

⁷⁶ Per la chiesa della Natività di Maria Vergine ad Aurigo (Imperia) si veda PAZZINI PAGLIERI, PAGLIERI 1981, pp. 41-42, 77-78 e PAZZINI PAGLIERI, PAGLIERI 1992, p. 159, fig. 199.

⁷⁷ PAZZINI PAGLIERI, PAGLIERI 1992, pp. 187-194. La ristrutturazione di un precedente edificio primo settecentesco si deve a Gian Domenico Pitto detto Baguti, intorno al 1754, in forme che, specie nella facciata, ricordano soluzioni centro europee.

⁷⁸ La datazione è data sull'altar maggiore 1760 COEPIT.1764 PERFECIT.1773 ORNAVIT. Per l'architettura di Antonio Belmonte si veda PAZZINI PAGLIERI, PAGLIERI 1992, p. 180, fig. 234. Emerge, nel disegno complessivo degli altari, una scelta che contrasta con la tradizione barocca dei singoli culti, non negando le devozioni tradizionali, portandole ad una «*meditazione comunitaria*» con l'evidenza di un limpido disegno di catechesi e di apologetica mariana: gli altari dedicati alla Madonna del Carmine, alla Madonna del Rosario, alla Anime purganti, alla Madonna Addolorata, alla Madonna Immacolata e alla Trinità sono corredati tutti di scritte con citazioni bibliche ed evangeliche e i diversi santi inseriti nelle pale accanto alla Vergine: stucco e decoro costituiscono un ulteriore elemento di unificazione.

⁷⁹ Si può citare l'esempio – per il protagonismo dello stucco sul prospetto esterno come all'interno, accanto all'intervento pittorico di Francesco Carrega – di San Giovanni Battista a Cervo, con l'intervento dello stuccatore Michele Mazzetti nel 1768 (PAZZINI PAGLIERI, PAGLIERI 1981, pp. 37, 71-74). Per l'attività dei Carrega si rimanda a GHIO 2000, pp. 373-375. Rimandi alla produzione religiosa dei Carrega in SISTA 2006, pp. 189-192.

⁸⁰ ROSSINI 2000, in particolare si veda nel volume il saggio di G. ROTONDI TERMINIELLO.

⁸¹ SBORGI 1988, p. 314, fig. 410.

⁸² Ricerche presso l'Archivio parrocchiale di Nostra Signora delle Vigne (CERISOLA 1999, pp. 67-71) hanno portato a verificare, sui documenti, le precedenti datazioni per l'intera operazione di ristrutturazione e decorazione del coro delle Vigne. L'opera di Cades fu pagata il 4 gennaio 1785, seguita da quella del David (si veda BOTTA 2000) e in seguito adattata per la sua collocazione con un intervento del Brusco. Per una biografia di Giuseppe Cades (Roma 1750-1799) SESTIERI 1994, pp. 39-40 e vol. II, in particolare fig. 183 per il rapporto tra la scena centrale del dipinto di Genova e una *Natività* di collezione privata londinese.

⁸³ Per la ricca produzione sul giansenismo ligure si veda FONTANA 1999, pp. 383-391 e 399-401 con bibliografia. Per un approfondimento sui più significativi personaggi resta fondamentale naturalmente lo studio di CODIGNOLA 1941-1942.

⁸⁴ CILIENTO 1986, p. 151, fig. 21 pubblica il disegno per un progetto per la cappella di Santa Caterina

attribuito al Tagliafichi (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, D3499). Si veda anche ALIZERI 1875, II, p. 39. Gianni Bozzo torna sul disegno progettuale e tratta dell'apparato pittorico per la cappella realizzato dal fratello di Andrea, Santino Tagliafichi: BOZZO 2013.

⁸⁵ Sul concetto di una «*Aufklärung*» cattolica, di un nuovo atteggiamento specie nel secondo Settecento è significativo il saggio di ROSA 1999, pp. 149-184.

⁸⁶ *Ivi*, p. 51.

⁸⁷ Un'idea aggiornata, ma ripresa ancora, sugli esempi «aristocratici» di Francesco di Sales e Carlo Borromeo (cfr. ROSA 1999, pp. 185 e ss.): in questo senso è significativa la larga diffusione del culto del santo francese, sovente presente nelle chiese genovesi e liguri rinnovate nel corso del Settecento. Sulla beatificazione del vescovo Sauli cfr. LEONARDI 2013, in particolare pp. 100-101 e ancora LEONARDI 2016.

⁸⁸ Si veda nota 23. La cerimonia romana, così come i festeggiamenti genovesi, sono analizzati, sulla base delle fonti coeve, ora anche in FONTANA 1999, pp. 191-225.

⁸⁹ Cfr. MAGNANI 1989, *passim*. Tra le tele collegabili al disegno citato e qui riprodotto (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, D2154, matita con lumeggiature bianche, carta grigia quadretata a matita, mm 583 x 375) si veda in particolare la pala della parrocchiale di Lursica (Genova) che risulta composizione identica e speculare rispetto al disegno cfr. *Idem*, p. 99, fig. 18.

⁹⁰ *Idem*, in particolare pp. 74-86, figg. 10-11. In quella sede si analizzano le interpretazioni seicentesche – in particolare di Domenico Piola anche in rapporto con la particolare attenzione e l'interpretazione della spiritualità cateriniana del Padre oratoriano Giacinto Parpera – e settecentesche della figura della santa, tra le quali tele di Domenico Parodi e di Carlo Giuseppe Ratti. Nel paesaggio tra i due secoli si può ora considerare un interessante soggetto, una tela di Gregorio De Ferrari in collezione privata, segnalato da NEWCOME 1998, pp. 79-81, fig. 64.

⁹¹ Non più rintracciata la pala con San Francesco Regis, Gavazza riferisce la pala oggi in Cattedrale agli anni successivi al viaggio a Roma del De Ferrari, come conferma la presenza del Regis, canonizzato con Santa Caterina nel 1737, nella perduta pala realizzata credibilmente nello stesso momento. Per la tela realizzata per Palazzo Ducale si veda *El siglo* 1999, scheda XI.17, p. 335. Per il disegno di Darmstadt *Genueser* 1990, n. 67. Il disegno è indicato come ambito di Gregorio De Ferrari.

⁹² Alessandra Cabella (CABELLA 2002, pp. 124-125) nel sottolineare i termini di una cultura marattesca a Genova approfondisce il discorso circa la pregevole copia conservata nella chiesa di S. Pietro alla Foce.

⁹³ GAVAZZA 1965, p. 107 e p. 114 per il disegno di Palazzo Rosso (D2153; fig. 6).

⁹⁴ La pala di Tosse è riferita al secondo decennio del secolo come confermano i dazi d'archivio relativi all'ordine al pittore; MATTIAUDA 1980-1981, pp. 49-53. La GAVAZZA (1965, p. 109) riferisce la decorazione della cappella nella chiesa di Sassello, attribuita integralmente al De Ferrari con i monocromi ad affresco con *Virtù*, alla fine del terzo decennio del secolo.

⁹⁵ Il foglio di Palazzo Rosso (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso. D2154, penna e inchiostro acquarellato con tracce di matita, lumeggiato a biacca, su carta cerulea, mm 576 x 450) trova diretti riferimenti nell'incisione di Egidio Sadeler con l'analogo soggetto ricavato da Barocci.

⁹⁶ GAVAZZA 1965, p. II, n. 21, fig. 83.

⁹⁷ Per i dipinti per la Chiesa Nuova pagati nel 1697-99 cfr. RATTI 1762, p. 158.

⁹⁸ Il dipinto, già a Roma in San Carlo ai Catinari, fu ottenuto dai Sauli, attraverso la mediazione, nel 1698, di Rolando Marchelli (cfr. TONCINI CABELLA 1996, pp.381-382, pagata nel 1699, come testimoniano le carte in Genova, Archivio Durazzo Giustiniani, *Archivio Sauli*, cfr. LEONARDI 2013, p. 98 e p. 105, n. 120. Particolarmente significativo anche l'acquisto della tela del Maratti raffigurante *Il Riposo nella fuga in Egitto* (1680) (cfr. *El Siglo* 1999, XI.16) da parte di Gio. Francesco II Brignole, dopo la morte a Roma del mecenate Nicolò Maria Pallavicini, tela giunta a Genova nel 1728: certo già nota a Roma a Paolo Gerolamo Piola, poté forse essere più apprezzata della tela già presente dalla fine del Seicento in Nostra Signora di Carignano.

⁹⁹ Cfr. nota 8. Si veda anche M. NEWCOME, in *Kunst in der Republik Genua* 1992, scheda 105.

¹⁰⁰ Ancora da realizzare un itinerario dell'opera pittorica da cavalletto di Domenico Parodi analizzato in un lavoro di tesi con ampia schedatura da PICCINNO (Università degli Studi di Genova, Anno Accademico 1991-92, Relatore E. Gavazza).

¹⁰¹ Per la mistica salesiana BERGAMO 1991.

¹⁰² La presenza del Piola a Roma si colloca secondo il RATTI (1769, pp. 185-187) tra il 1689 o 1690 e il 1694. La pala di Carignano, riferita agli inizi del secolo, cfr. *Profili Biografici in Pittura e decorazione* 2000, e ancora entro gli anni Novanta per la Newcome (NEWCOME 1977, p. 44) è stata chiarita come opera eseguita nel 1708 secondo la documentazione dell'Archivio Sauli, cfr. TONCINI CABELLA 2002, p. 59.

¹⁰³ «*L'esercizio assiduo della copia*» è recentemente analizzato da DUGONI 1996, pp. 79-97, mentre per alcuni disegni di studio si può vedere TONCINI CABELLA, in *Disegni del Museo dell'Accademia Ligustica* 2000, pp. 15-16.

¹⁰⁴ MAGNANI 1989, p. 99.

¹⁰⁵ Cfr. DUGONI 1989, pp. 107-147 che riporta brani, qui citati, da una raccolta di prediche coeve del Cappuccino Gaetano Maria da Bergamo, *La morale evangelica, Sermoni*, riedito a Savona nel 1890-1891, pp. 114 e 120.

¹⁰⁶ Si può anche ricordare come, dal 1713, operasse anche la Congregazione dei Missionari Rurali, espressamente dediti alla evangelizzazione delle campagne.

¹⁰⁷ Si rimanda, per il Magnasco, al saggio di Fausta Franchini Guelfi in GAVAZZA, MAGNANI 2000, capitolo settimo; per il dipinto del Tavella qui riprodotto si veda G. ALGERI in *Genova nell'Età Barocca* 1992, scheda 166 che ipotizza la partecipazione di Paolo Gerolamo Piola nella realizzazione delle figure e una datazione nella prima parte del secondo decennio del secolo.

¹⁰⁸ Per il dipinto di Albaro, riferito dalla Franchini successivamente al 1740 si veda anche L. MAGNANI, in *Incontrarsi a Emmaus* 1997, n. 31 e *Il catalogo* 2018.

¹⁰⁹ Già COSTANTINI (1986, pp. 435-449) aveva sottolineato il carattere «antinobiliare» dell'insurrezione anti austriaca che aveva rischiato di sfuggire al controllo del potere aristocratico, si veda anche GRASSO, in *Genova, 1746* pp. 127-182. Per un cenno di lettura dell'«appropriazione» religiosa dell'evento MAGNANI 1979, appropriazione che ha riscontro in una serie di immagini devote che riproducono la visione del religioso francescano; si veda FONTANA 1999, pp. 376-378.

¹¹⁰ MAGNANI 2008, pp. 353-354 e MAGNANI 2017a, pp. 254-255.

¹¹¹ Per la biografia e le opere del Campora si rimanda alla scheda di L. GHIO in *La pittura in Italia. Il Settecento* pp. 647-648. L'opera qui riprodotta, riferita intorno al 1720, e tradizionalmente vista come primo lavoro al rientro da Napoli, come nota Pesenti (1987, p. 349) mentre rivela l'alunnato presso il Solimena, dichiara l'immediata necessità del Campora di «*appoggiarsi*» «*alle forme locali di P. Gerolamo Piola*». Per il «*genovese napoletanizzato*» Francesco Narice – oltre che ai testi sopra citati per il Campora – si veda SPINOSA 1993, pp. 40, 61, 129-132.

¹¹² Il dipinto – che già Alizeri notava fra i migliori dell'artista caratterizzato da «*certa evidenza che trattiene e persuade*» (1875, p. 585) – sembra riferibile agli anni Cinquanta.

¹¹³ Significativa la presenza del dipinto maturo del Cestaro 'purista', riferito intorno al 1760 da SPINOSA (1993, p. 53), con i tipici caratteri di 'chiara' organizzazione dell'immagine, nel momento in cui gli Scolopi sono tra i protagonisti di un rinnovato impegno religioso e educativo a Genova. La tela è stata trafugata nel 1980.

¹¹⁴ Per Giovanni David si veda NEWCOME SCHEILEIER 2003. Per il Baratta si allude qui agli affreschi per Nostra Signora dell'Orto a Chiavari con *La processione per il trasferimento della sacra immagine della Madonna dell'Orto* e *La visione di Sebastiano Descalzo* (1804-1805), o al santuario di Bacezza con *Il miracoloso ritrovamento dell'immagine della Vergine*. Per il ruolo del Baratta, acclamato accademico nella rivoluzione del 1797 e nominato durante la Repubblica Napoleonica 'conservatore' del costituendo Museo Civico, si veda ancora ALIZERI 1865, pp. 93-159. Il dipinto del David, proveniente dalla chiesa di Sant' Agnese, faceva parte di un ciclo di quattro tele con episodi della vita della

santa che decoravano il presbiterio, non portate a termine dall'artista, morto nel 1790 e completate da Carlo Alberto Baratta (ALIZERI 1864, pp. 386-387).

¹¹⁵ Il termine è usato dall'Arcivescovo Giuseppe Spina in una predica in Cattedrale, nel 1814, dopo la caduta di Napoleone (FONTANA 1999, p. 409). Per le soppressioni si veda MARANTONIO SGUERZO 1994.

BIBLIOGRAFIA

a cura di Valentina Borniotto

MANOSCRITTI

F.M. ACCINELLI, *Liguria Sacra*, ms. sec. XVIII (Biblioteca Universitaria di Genova, ms. G.II.37).

F.M. ACCINELLI, *Stato presente della Metropolitana di Genova*, ms. sec. XVIII. *Annali della Casa e Chiesa de' RR. Padri Chierici Regolari detti Teatini di S. Siro...*, ms. sec. XVIII (Biblioteca Universitaria di Genova, ms. C.VIII.18).

F. BOSSIO, *Liber Visitationum et decretorum Illustrissimi et Reverendissimi D. Francisci Bossij Visitoris Apostolici Civitatis et Diócesis Genuae anni 1582*, ms. sec. XVI (Archivio di Stato di Genova, ms. 547).

Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818, ms. 1818 (Biblioteca Civica Berio, Genova, ms. IV.3.21, ed. a cura di E. e F. Poleggi, Genova 1969).

N. GENTILE, *Annue Memorie del Collegio di Genova*, ms. sec. XVII (Archivum Romanum Societatis Jesu, Roma, ms. Med. 80).

Historia Domus Professae Societatis jesu Genuae..., ms. sec. XVIII (Archivum Romanum Societatis Jesu, Roma, ms. Med. 81).

C.G. RATTI, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri e de' foresti che in Genova operarono*, ms. 1762 (Archivio Storico del Comune di Genova, ms. 44, ed. a cura di M. Migliorini, Genova 1997).

Relazione di quanto seguì nell'acquisto di S. Bartolomeo delli Ermeni, ms. 1672 (Archivio di Stato di Genova, ms. 246).

G. REMONDINI, *Centone istorico del Collegio di S. Maria Maddalena*, ms. 1760 (Archivio Storico dei Padri Somaschi, Genova, ms. 40).

A. SOTTANI, *Annali Della Casa e Chiesa de' RR. Padri Chierici Regolari detti Teatini di S. Siro nella città di Genova, descritti dall'anno della sua fondazione...*, ms. sec. XVIII (Archivio di San Siro, Genova, ms. XVIII sec.).

G.B. VIALE, *Notizia di pitture, statue et altro in diverse chiese e palazzi della città e contorni di Genova colla relatione dell'origine delle medesime chiese*, ms. 1742 (Biblioteca Universitaria di Genova, ms. B.III.35).

TESTI A STAMPA

Acquisizioni e aggiornamenti critici per Palazzo Spinola a Pellicceria, «Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola», 11, 1988.

Acta Sanctorum Augusti, Tomus II, Venezia 1751.

Acta Sanctorum Frebruarii, Tomus II, Venezia 1735.

Acta Sanctorum Octobris, Tomus VIII, Parigi-Roma 1870.

ALFONSO 1972a = L. Alfonso, *Aspetti della personalità del Cardinal Durazzo*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. 12/2 (1972).

ALFONSO 1972b = L. Alfonso, *La fondazione della «Casa della Missione» di Fassolo in Genova*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 12/1 (1972), pp. 131-154.

ALIZERI 1846-1847 = F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1846-1847.

ALIZERI 1875 = F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova*, Genova 1875.

ALTAVISTA 2008 = C. Altavista, *Un esempio eccezionale di architettura all'antica a Genova: il palazzo del cardinale Cipriano Pallavicino in Piazza Fossatello*, in «Annali di Architettura», 20 (2008), pp. 109-123.

Andrea Spinola, Scritti scelti, a cura di C. Bitossi, Genova 1981.

ARESI 1611 = P. Aresi, *Arte di predicar bene*, Venezia 1611.

Arte e devozione in Val di Vara, catalogo della mostra (Varese Ligure), a cura di M. Ratti, Genova 1989.

ASOR ROSA 1974 = A. Asor Rosa, *La cultura della Controriforma*, Bari 1974.

ASSARINO 1655 = L. Assarino, *De' giuochi di fortuna...*, Venezia 1655.

Attraverso il tempo. Teresa di Gesù, la parola, il modello, l'eredità, a cura di E. Marchetti, Ravenna 2017.

BACCI 1622 = P.G. Bacci, *Vita di S. Filippo Neri*, Roma 1622.

BATTISTI 1960 = E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960.

BATTISTI 1977 = E. Battisti, *Per un ampliamento del concetto di manierismo*, «Annali dell'Istituto italo germanico in Trento», 3 (1977).

BELLONI 1988 = V. Belloni, *Scritti e cose d'arte genovese*, Genova 1988.

BELLORI 1672 = G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, parte I, Roma 1672.

BERGAMO 1991 = M. Bergamo, *L'anatomia dell'anima da Francois de Sales a Fénelon*, Bologna 1991.

Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo, catalogo della mostra (Firenze), a cura di L. Dal Prà, Milano 1990.

Bernini in Vaticano, catalogo della mostra, Roma 1981.

BIANDRA 1985 = O.A. Biandra, *Lettere tra il Doge di Genova e il Card. Borromeo*, in *La Storia dei genovesi*, V, 1985, pp. 115-137.

BIAVATI 1974 = G. Biavati, *Precisazioni su Giovanni Andrea Carlone*, in «Paragone», 297 (1974), pp. 62-73.

- BIAVATI 1980 = G. Biavati, *L'affresco che il Piola non dipinse in Palazzo Ducale*, in «Bollettino dei Musei Civici genovesi», 2 (1980), pp. 5-54.
- BIAVATI 1984 = G. Biavati, *Preliminari a Stefano Magnasco*, in «Paragone», 409 (1984), pp. 4-39.
- BIAVATI 1996 = G. Biavati, *La Cappella Ducale a Genova: immagini e simboli del potere oligarchico a metà del Seicento*, in *Rapporti Genova-Mediterraneo-Atlantico nell'età moderna*, atti del convegno (Genova, 1992), a cura di R. Belvederi, Genova 1996, pp. 391-393.
- BITOSSÌ 1990 = C. Bitossi, *Il blocco oligarchico nel decennio 1626-1637*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra, a cura di P. Donati, Genova 1990, pp. 47-59.
- BITOSSÌ 2004 = C. Bitossi, *A Republic in search of legitimation*, in *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, a cura di J.R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly, M. Shewring, Londra 2004, pp. 240-241.
- BLUNT 1954 = A. Blunt, *The Drawings of G.B. Castiglione & Stefano della Bella at Windsor Castle in The Collection of Her Majesty the Queen*, Londra 1954.
- BOCCARDO, DI FABIO 2007 = P. Boccardo, C. Di Fabio, *L'attività di Giovanni Battista Castello il Bergamasco a Genova: un artista e la sua cultura tra Roma e Fontainebleau*, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova-Austin), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, J. Bober, Cinisello Balsamo 2007, pp. 85-111.
- BOCCARDO, ORLANDO 2004 = P. Boccardo, A. Orlando, *Dipinti di Rubens a Genova e per Genova*, in *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Boccardo, con la collaborazione di C. Di Fabio, A. Orlando, F. Simonetti, Milano 2004, pp. 23-53.
- BOGGERO 1999 = F. Boggero, *Il Cantiere di S. Agostino e l'équipe di Giovanni Andrea Doria*, in *Giovanni Andrea Doria e Loano. La chiesa di Sant'Agostino*, a cura di F. Boggero, L. Stagno, Loano 1999, pp. 61-76.
- BOLOGNA 1983-1984 = F. Bologna, *Tre note caravaggesche*, in «Prospettive», 33-36 (1983-1984), pp. 202-211.
- BOLZONI 1984 = L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana, Le forme del testo*, II, Torino 1984, pp. 1004-1074.
- BORGHESI 1999 = V. Borghesi, *Due Principi e Loano: Giovanni Andrea e Zenobia del Carretto*, in *Giovanni Andrea Doria e Loano. La chiesa di Sant'Agostino*, a cura di F. Boggero, L. Stagno, Loano 1999, pp. 7-36.
- BORNIOTTO 2014a = V. Borniotto, *Chiesa e monastero di Santa Maria delle Grazie*, in *Città Ateneo Immagine. Patrimonio storico artistico e sedi dell'Università di Genova*, a cura di L. Magnani, Genova 2014, pp. 57-71.
- BORNIOTTO 2014b = V. Borniotto, *Gloria civica come emblema di potere. Iconografia politica a Genova tra Palazzo San Giorgio e la Cappella Dogale*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 128/2 (2014), pp. 83-94.
- BORNIOTTO 2016 = V. Borniotto, *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, Genova 2016.

- BORNIOTTO 2019 = V. Borniotto, *Il convento dei Cappuccini e la chiesa di Santa Croce a Chiavari. Arte e Storia*, Genova 2019.
- BOSSI 1582 = Francesco Vescovo di Novara, visitatore apostolico, al Serenissimo Duce, all'Illustrissima Signoria, al Clero, et Popolo di Genova (Milano, 4 dicembre 1582), in *Synodi Diocesanae et Provinciales editae atque ineditae. S. Genuensis Ecclesiae accedunt acta et decreta visitationis Franciscii Bossii*, Genova 1833.
- BOTTARO PALUMBO 1991 = M.G. Bottaro Palumbo, "Et Rege Eos": la Vergine Maria Patrona, Signora e Regina della Repubblica (1637), in «Quaderni Franzoniani», 4 (1991), pp. 35-49
- BOZZO 1999 = G. Bozzo, *Oratorio di N.S. Assunta di Coronata. Considerazioni sull'architettura, la decorazione e i restauri*, in P. Benozzi, A.M. Caminata, *L'Oratorio di Coronata e la Confraternita del Gonfalone*, Genova 1999, pp. 175-184.
- BOZZO 2013 = G. Bozzo, *Santino Tagliafichi*, Genova 2013.
- BRACCO 1960 = R. Bracco, *Il principe Giannandrea Doria*, Genova 1960.
- BRACCO 1971 = R. Bracco, *Donna Zenobia del Carretto Doria*, Genova 1971.
- BRAUDEL 1976 = F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, I, Torino 1976 (prima ed. Parigi 1949).
- BRESCIANI ALVAREZ 1964 = G. Bresciani Alvarez, *Attività del Parodi a Padova*, «Il Santo», 4, 1964.
- BRIGNOLE SALE 1635 = A.G. Brignole Sale, *La Colonna per l'anime del Purgatorio*, Genova 1635.
- BRIGNOLE SALE 1636 = A.G. Brignole Sale, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, Genova 1636 (ed. citata: Venezia 1674).
- BRIGNOLE SALE 1652 = A.G. Brignole Sale, *Panegirici Sacri recitati nella Chiesa di Santo Siro ne' giorni de BB. Gaetano Tiene e Andrea Avellino*, Genova 1652.
- BRIOZZO 1970 = E. Briozzo, *Vecchio Albaro*, Genova 1970.
- BRUGNOLI 1957 = N.V. Brugnoli, *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello*, in «Bollettino d'Arte», 42 (1957), pp. 255-265.
- CABELLA 1908 = G.B. Cabella, *Pagine voltresi*, Genova 1908.
- CABELLA 1994 = A. Cabella, *Bozzetti di Paolo Gerolamo Piola per la decorazione ad affresco di Nostra Signora della Consolazione e di Santa Marta*, in «Quaderni Franzoniani», 7/2 (1994), pp. 456-458.
- CABELLA 1995-1996 = A. Cabella, *Tracce per opere perdute di Paolo Gerolamo Piola*, in «Studi di Storia delle arti», 8 (1995-1996), pp. 117-134.
- CABELLA 1996 = A. Cabella, *Rolando Marchelli: nuove testimonianze pittoriche e documentarie*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 36 (1996), pp. 375-407.
- CABELLA 2002 = A. Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande casa genovese*, Genova 2002.
- CALCAGNINO 1639 = A. Calcagnino, *Della Immagine Edessena*, Genova 1639.
- CALCAGNO 1997 = D. Calcagno, *L'attività musicale dei padri Filippini attraverso i fondi*

- della *Biblioteca Franzoniana*, in «Quaderni Franzoniani», 10/2 (1997), pp. 127-148.
- CALI 1980 = M. Cali, *Da Michelangelo all'Escorial*, Torino 1980.
- CALZINI 1910 = E. Calzini, *La scuola barocca*, Antonio Viviani, in «La rassegna bibliografica dell'Arte italiana», 13 (1910), pp. 12-13.
- CAMBIASO 1917 = D. Cambiaso, *L'anno ecclesiastico e le feste dei Santi in Genova nel loro svolgimento storico*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 48 (1917).
- CAMBIASO 1972 = D. Cambiaso, *I Vicari generali degli Arcivescovi di Genova*, a cura di G.M. Carpeneto, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 12 (1972), pp. 11-70.
- CAMURRI, MAGNANI 2009 = A. Camurri, L. Magnani, *Come un'onda premuta da un'onda. Memoria e Progetto a Casa Paganini. Una guida*, Genova 2009.
- CANESTRO CHIOVEDA 1962 = B. Canestro Chioveda, *Della «Gloria di S. Ignazio» e di altri lavori del Gaulli per i Gesuiti*, in «Commentari», 13/3-4 (1962), pp. 289-298.
- CANISIUS 1584 = P. Canisius, *Commentariorum de Verbi Dei corruptelis... tomi duo...*, Parigi 1584.
- Canonizationis servae Dei (...) Virginia Centurione Bracelli Positio*, Roma 1971.
- CARACENI POLEGGI 1970 = F. Caraceni Poleggi, *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in *La pittura a Genova e in Liguria, I, Dalle origini al Cinquecento*, Genova 1970, pp. 223-304.
- CAROFANO 2014 = P. Carofano, *Appunti sull'attività toscana di Giovanni Battista Paggi*, in *Honos alit artes: studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. Gli universi particolari: città e territori dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di G.M. Varanini, P. Maffei, Firenze 2014, pp. 187-198.
- CARPANETO DA LANGASCO 1987 = C. Carpaneto da Langasco, *Sommersa nella fontana dell'amore. S. Caterina Fieschi Adorno*, Genova 1987.
- CARTARI 1556 = V. Cartari, *Immagini delli Dei de gli antichi*, Venezia 1556.
- CASONI 1708 = F. Casoni, *Annali de la Repubblica di Genova del secolo XVI*, Genova 1708.
- CASTELNOVI 1956 = G.V. Castelnovi, *Ricerche per il Guidobono*, in «Emporium», giugno 1956, pp. 243-253.
- CAVELLI TRAVERSO 2010 = C. Cavelli Traverso, *Il Monastero dei SS. Giacomo e Filippo*, in *Monache Domenicane a Genova*, a cura di C. Cavelli Traverso, Roma 2010, pp. 27-58.
- CERISOLA 1999 = C. Cerisola, *Gli angeli di Filippo Parodi per la Cappella di Nostra Signora Incoronata nella Chiesa di S. Maria delle Vigne*, in «Bollettino Ligustico» 1999, pp. 67-71.
- CHÂTELLIER 1988 = L. Châtellier, *L'Europa dei devoti*, Milano 1988.
- CHECA CREMADES 2002 = F. Checa Cremades, *Pittori genovesi al servizio del re di Spagna: dal Bergamasco a Luca Cambiaso*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio, Genova 2002, pp. 89-107.
- CHESNEAU 1657 = A. Chesneau, *Orpheus Eucharisticus sive Deus absconditus*, Parigi 1657.
- CHIAPPE 2008 = I. Chiappe, *La Genesi della Regina della città nei documenti d'archivio*, in *Il restauro dell'altar maggiore della cattedrale di S. Lorenzo*, a cura di C. Montagni, Genova 2008, pp. 33-40.

- CILIENTO 1986 = B. Ciliento, *Andrea Tagliafichi: un architetto tra riforme e rivoluzione*, in «Bollettino d'Arte», 37-38 (1986), pp. 137-168.
- CIASCA 1938 = R. Ciasca, *Affermazioni di sovranità della Repubblica di Genova nel secolo XVII*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», 14/1-2 (1938), pp. 81-91 e pp. 160-181.
- CODIGNOLA 1941-1942 = E. Codignola, *Carteggi di Giansenisti Liguri*, 3 voll., Firenze 1941-1942.
- COLMUTO 1976 = G. Colmuto, *La Chiesa di S. Maria Maddalena a Genova*, Genova 1976.
- COLMUTO, DE NEGRI 1988 = G. Colmuto, E. De Negri, *L'architettura del Collegio*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova in Strada Balbi*, Savona 1988, pp. 209-275.
- COLOMBO, COPPA 1997 = S.A. Colombo, S. Coppa, *I Carlone di Scaria*, Lugano 1997. *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma 2013.
- CORRADINI 1994 = M. Corradini, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano 1994.
- COSTAMAGNA 1973-1974 = A. Costamagna, *Antonio Viviano*, in «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma», 1973-1974, pp. 302-303.
- COSTANTINI 1978 = C. Costantini, *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino 1978.
- COSTANTINI 1987 = C. Costantini, *Corrispondenti genovesi dei Barberini*, in *La storia dei genovesi*, atti del convegno, Genova 1987, pp. 189-206.
- DAGNINO 1999 = A. Dagnino, «*Per la fabrica et ornamento della Cappella Reale*». *Storie di architettura e di arredo tra Medioevo ed età moderna*, in *El Siglo de Los Genoveses e una lunga storia di Arte e Splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano 1999, pp. 270-277.
- DALLI REGOLI 1984 = G. Dalli Regoli, *La preveggenza della Vergine*, Pisa 1984.
- DANIELE A VIRGINE MARIA 1662 = Daniele a Virgine Maria, *Vinea Carmeli seu Historia Eliani Ordiriis...*, Anversa 1662.
- DANIELE A VIRGINE MARIA 1680 = Daniele a Virgine Maria, *Speculum Carmelitanum*, Anversa 1680.
- D'ANTONIO 2007 = F. D'Antonio, *Una poetica teatrale implicita: Le Instabilità dell'ingegno di Anton Giulio Brignole Sale (1635)*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di S. Morando, Marsilio, Venezia 2007, pp. 163-179.
- Decreta generalia ad exequendae Visitationis Genuensis usum...*, Milano 1584.
- DE CRESSOLLES 1620 = L. De Cressolles, *Vacationes aumnales sive de perfecta oratoris actione et pronunciatione*, Parigi 1620.
- Dell'Historia della Compagnia di Gesù. L'Asia descritta di Padre Daniello Bartoli della medesima Compagnia*, I, Roma 1653.
- DEGRASSI 1999 = M. Degrassi, *Filippo Parodi, Pietro Roncaioli e lo stucco tardobarocco a Venezia*, in «Arte veneta», 54 (1999), pp. 54-79.

- DE MAIO 1983 = R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari 1983.
- DE MARI 1988 = N. De Mari, *La chiesa delle Scuole Pie a Genova e il ruolo dei Padri Scolopi nella diffusione in Liguria dell'impianto di matrice lombarda*, «Palladio», n.s., 1 (1988).
- DE MARI 1989 = N. De Mari, *Cultura e scelte tipologiche nell'architettura religiosa ligure tra Sei e Settecento. Il caso degli Scolopi*, in «Bollettino Ligustico», n.s., 1 (1989), pp. 25-43.
- DE MARI 1997 = N. De Mari, *Francesco Borromini e l'architettura dei Filippini a Genova*, in *La congregazione di S. Filippo Neri. Per una storia della sua presenza a Genova*, atti del convegno (Genova, 1995), a cura di C. Paolocci, «Quaderni Franzoniani», 10/2 (1997), pp. 59-90.
- DE MONTFAUCON 1722 = B. De Montfaucon, *L'antiquité expliquée*, Parigi 1722 (I ed. 1719).
- DE NEGRI 1966 = E. De Negri, *Dei palazzi mercantili genovesi a proposito del Palazzo di Ambrogio di Negro a Banchi*, «Bollettino Ligustico», 18/1-2 (1966).
- Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, a cura di E. e F. Poleggi, Genova 1969.
- DI FABIO 1990 = C. Di Fabio, *Un'iconografia regia per la Repubblica di Genova. La «Madonna della città» e il ruolo di Domenico Fiasella*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra, a cura di P. Donati, Genova 1990, pp. 60-84.
- DI FABIO 1999 = C. Di Fabio, *La Regina della Repubblica e la «Madonna della Città»*, in *El Siglo de Los Genoveses e una lunga storia di Arte e Splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano 1999, pp. 258-261.
- Domenico Fiasella*, catalogo della mostra, a cura di P. Donati, Genova 1990.
- Domenico Fiasella, 1589-1669*, catalogo della mostra, a cura di P. Donati, La Spezia 2008.
- Domenico Piola 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra, a cura di D. Sanguineti, Genova 2017.
- DONATI 1988a = P. Donati, *Le sette opere di misericordia di Cornelio de Wael*, Genova 1988.
- DONATI 1988b = P. Donati, *Paolo Gerolamo Piola e Bernardo Schiaffino*, in «La Casana», 3 (1988), s.i.p.
- DONVITO 1983 = L. Donvito, *La «religione cittadina» e le nuove prospettive sul cinquecento religioso italiano*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 19/3 (1983), pp. 434-474.
- DORIA 1977 = G. Doria, *Un quadriennio critico: 1575-1578. Contrasti e nuovi orientamenti nella società genovese nel quadro della crisi finanziaria spagnola*, in *Fatti e idee di storia economica nei secoli XII-XX*, Bologna 1977, pp. 377-394.
- DORIA, SAVELLI 1980 = G. Doria, R. Savelli, *Cittadini di governo a Genova: ricchezza e potere tra cinque e seicento*, «Materiali per una storia della cultura giuridica», 10/2 (1980).
- DUFOUR BOZZO 1967 = C. Dufour Bozzo, *La cornice dell'«Aghion mandelion» di Genova*, Genova 1967.

- DUGONI 1989 = R. Dugoni, *Di Giuseppe Palmieri (1677-1740): pittor de' Cappuccini*, in *Studi in onore di p. Cassiano da Langasco*, Genova 1989, pp. 107-120.
- DUGONI 1991 = R. Dugoni, *Una "tessera" nella pittura del Settecento a Genova: gli affreschi di Giuseppe Palmieri*, in «Bollettino Ligustico per la Storia e la Cultura regionale», 3 (1991), pp. 21-30.
- DUGONI 1994 = R. Dugoni, *Il cantiere di Sebastiano Galeotti. I cicli d'affresco in Liguria e i disegni di progetto*, in «Arte e documento», 81 (1994), pp. 249-260.
- DUGONI 1996 = R. Dugoni, *Proposte su alcuni dipinti di casa Piola*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 18/52-53-54 (1996), pp. 79-97.
- Edizione critica dei manoscritti cateriniani*, a cura di U. Bonzi, Genova 1962.
- ENGGASS 1964 = R. Enggass, *The Painting of Baciccio*, Philadelphia 1964.
- ERBENTRAUT 1989 = R. Erbenraut, *Der Genueser Maler Bernardo Castello 1557? - 1629. Leben Ölgemälde*, Düsseldorf 1989.
- Escapes du Baroque*, catalogo della mostra (Marsiglia), Parigi 1988.
- FABBRI 2008 = F. Fabbri, *Marta e Maddalena: immagini dell'accoglienza del divino*, in *Il Sacro nell'Arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*, atti del convegno (Genova, 2007), a cura di L. Stagno, Genova 2008, pp. 119-132.
- FANGAREZZI 1994 = R. Fangarezzi, *Gli atti della legazione genovese del Cardinal Giovanni Morone, 1575-1576*, in «Atti e memorie della Accademia nazionale di scienze lettere e arti di Modena», 12 (1994), pp. 307-361.
- Federico Barocci*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Bologna 1975.
- FERRARI 1990 = O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990.
- FERRARIS 2015a = D. Ferraris, *Il profeta Elia a Genova. Spunti di riflessione per un catalogo iconografico*, in «Arte Cristiana», 103 (2015), pp. 297-313.
- FERRARIS 2015b = D. Ferraris, *I rapporti della Compagnia di Gesù, "incarnazione della Riforma", con il potere religioso e temporale a Genova*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 129/2 (2015), pp. 75-106.
- FIGLIORE 2012 = V. Fiore, *"Perché la povertà fu diletta sposa di Cristo". Altari cappuccini in Liguria*, in *I Francescani in Liguria. Insediamenti, iconografie, committenze*, a cura di L. Magnani, L. Stagno, Roma 2012, pp. 359-368.
- FIGLIORE 2015 = V. Fiore, *Dall'effimero al permanente. Manifestazioni artistiche del culto di Santa Maria delle Vigne a Genova*, in «Arte Cristiana», 890 (2015), pp. 331-338.
- FIGLIORE, RULLI 2016 = V. Fiore, S. Rulli, *Visioni "rubate" spie e testimoni dell'esperienza mistica*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», vol. XXIX, *Immagine, meditazione, visione*, a cura di L. Magnani, Roma 2016, pp. 97-117.
- FONTANA 1999a = P. Fontana, *Celebrando Caterina*, Genova 1999, pp. 191-225.
- FONTANA 1999b = P. Fontana, *Tra illuminismo e giansenismo: il Settecento*, in *Il cammino della Chiesa genovese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di D. Puncuh, Genova 1999, pp. 374-375.
- FONTANA 2008 = P. Fontana, *Memoria e santità. Agiografia e storia nell'ordine delle*

- annunziate celesti tra Genova e l'Europa in antico regime, Roma 2008.
- FRANCHINI GUELF 1977 = F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Genova 1977.
- FRANCHINI GUELF 1983-1985 = F. Franchini Guelfi, *Magnasco inedito: contributi allo studio delle fonti e aggiunte al catalogo*, in «Studi di storia delle arti», 5 (1983-1985), pp. 291-328.
- FRANCHINI GUELF 1986 = F. Franchini Guelfi, *Theatrum sacrum: materiali e funzioni dell'apparato liturgico*, in *Apparato liturgico e arredo ecclesiastico nella Riviera Spezzina*, Genova 1986, pp. 9-19.
- FRANCHINI GUELF 1988 = F. Franchini Guelfi, *Dal disegno alla scultura: progetti di Paolo Gerolamo Piola e di Domenico Parodi per Bernardo Schiaffino e Francesco Biggi*, in «Quaderni Franzoniani», 1/2 (1988), pp. 47-56.
- FRANCHINI GUELF 2011 = F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli, Scultore Architetto Decoratore, Carrara 1654 – Genova 1735*, Pontedera 2011.
- FRANCHINI GUELF 2017 = F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco (1667-1749). La vita e le scelte dell'artista fra Genova e Milano*, in *Alessandro Magnasco (1667-1749), gli anni della maturità di un pittore anticonformista*, catalogo della mostra (Parigi-Genova), a cura di F. Franchini Guelfi, Parigi 2015, pp. 12-27.
- FRASCARELLI 2016 = D. Frascarelli, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'arte del Seicento*, Torino 2016.
- FRASCAROLO 2008 = V. Frascarolo, *La Maddalena nell'arte genovese nei secoli XVI–XVIII*, in *Il Sacro nell'Arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*, atti del convegno (Genova, 2007), a cura di L. Stagno, Genova 2008, pp. 133-150.
- FRASCAROLO 2013 = V. Frascarolo, *La casa studio di Giovanni Battista Paggi «nella contrada di Porta Nova»: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma 2013, pp. 101-116.
- FUMAROLI 1980 = M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Genève 1980.
- FUMAROLI 1990 = M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990.
- GALASSI 1981-1982 = M.C. Galassi, *L'attività genovese di Aurelio Lomi*, in «Studi di Storia delle Arti», 4 (1981-1982), pp. 95-128.
- GALLINO 2015 = F. Gallino, *Percorsi artistici per metafore morali dal tema di Ercole al bivio al labirinto nel giardino*, Genova 2015.
- GANDOLFO 1978 = F. Gandolfo, *Il «dolce tempo». Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma 1978.
- GAVAZZA 1962 = E. Gavazza, *La collaborazione Carlone-Schiaffino nella Basilica di Carignano*, in «Arte Lombarda», 7/2 (1962), pp. 105-116.
- GAVAZZA 1965 = E. Gavazza, *Lorenzo de Ferrari*, Genova 1965.
- GAVAZZA 1974 = E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974, pp. 113-131.
- GAVAZZA 1988 = 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 1988, pp. 176-197.

GAVAZZA 1989 = E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova 1989.

GAVAZZA 1995 = E. Gavazza, *Stucco e decorazione tra Sei e Settecento a Genova. Le connessioni di Lombardia*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Pavia 1995, pp. 18-23.

GAVAZZA 2011 = E. Gavazza, *Iconografie per gli ordini*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova 2011, pp. 7-30.

GAVAZZA 2000a = E. Gavazza, *Le compresenze. Pittori "forestieri"- artisti e artigiani dello stucco*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000, pp. 61-136.

GAVAZZA 2000b = E. Gavazza, *Una storia di coerenze e di conflitti*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000, pp. 9-60.

GAVAZZA, LAMERA 1990 = E. Gavazza, F. Lamera, *Chiesa del Gesù*, Genova 1990.

GAVAZZA, LAMERA, MAGNANI, E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990.

GAVAZZA, MAGNANI 2011 = E. Gavazza, L. Magnani, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova 2011.

Genueser Zeichnungen des 16. Bis 18. Janrhunerts im Heissischen Lanesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990.

GIACINTO DI S. MARIA 1710 = P.C. Giacinto di S. Maria, *Mater amabilis ó vero motivi per amare la gran madre di Dio Maria Santissima...*, Genova 1710.

GHIO 1995 = L. Ghio, *Gli affreschi del Legnanino nella chiesa genovese di San Filippo*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento, Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bergamo 1995, pp. 176-179.

GHIO 2000 = L. Ghio, *Dal centro al territorio*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000, pp. 369-382.

GHIO, BARTOLETTI 1990 = L. Ghio, M. Bartoletti, *La pittura del Settecento in Liguria*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1990, pp. 27-32.

GIACCHERO 1973 = G. Giacchero, *Economia e società del '700 genovese*, Genova 1973.

Giovanni Andrea Doria e Loano. La chiesa di S. Agostino, a cura di F. Boggero, L. Stagno, Loano 1999.

Giovanni Benedetto Castiglione, Master Draughtsman of the Italian Baroque, catalogo della mostra, a cura di A. Percy, Philadelphia 1971.

GOMBRICH 1984 = E.H. Gombrich, *L'opera di Giulio Romano*, «Quaderni di Palazzo Te», 1 (1984).

GORSE 1981 = G.L. Gorse, *The Villa Doria in Fassolo Genova*, Michigan 1981.

- GRASSO 1998 = L. Grasso, *Storia biografica e politica della città di Genova nell'insurrezione di guerra del 1746-47: dal 5 dicembre di Portoria al 15 febbraio del Palazzetto Criminale*, in *Genova 1746. Una città di antico regime tra guerra e rivolta*, atti del convegno (Genova, 1996), a cura di C. Paolucci, C. Bitossi, «Quaderni Franzoniani», 11/2 (1998), pp. 127-182.
- GRAZIOSI 2000 = E. Graziosi, *Anton Giulio Brignole-Sale: cesura per il "secolo dei genovesi"*, in *Anton Giulio Brignole Sale. Un ritratto letterario*, atti del convegno (Genova, 1997), a cura di C. Costantini, Q. Marini, F. Vazzoler, Genova 2000, pp. 4-45
- GRENDI 1965 = E. Grendi, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana. Le confraternite a Genova fra i secoli XVI e XVIII*, in "Atti della Società ligure di Storia Patria", n.s., 5/2 (1965), pp. 239-311.
- GRENDI 1982 = E. Grendi, *Ideologia della carità e società indisciplinata: la costruzione del sistema assistenziale Genovese (1470-1670)*, in *Timore e Carità. I poveri nell'Italia moderna*, Cremona 1982.
- GRUITROOY 1986 = G. Gruitrooy, *Three bozzetti by Gregorio De Ferrari and some related documents*, in «The Burlington Magazine», settembre 1986, pp. 666-670.
- GRUITROOY 1987 = G. Gruitrooy, *Gregorio De Ferrari*, Berlino 1987.
- HASKELL 1963 = F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Londra 1963.
- I Francescani in Liguria. Insediamenti, iconografie, committenze*, a cura di L. Magnani, L. Stagno, Roma 2012.
- I Gesuiti a Genova nei secoli XVII e XVIII. Storia della Casa Professa di Genova della Compagnia di Gesù dall'anno 1603 al 1773*, a cura di G. Raffo, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 36/1 (1996).
- I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, atti del convegno (Genova, 1991), a cura di C. Paolucci, Genova 1992.
- Il Bel Segno. Disegni dal XVI al XIX secolo*, a cura di S. Bareggi, Milano 1998.
- Il catalogo della quadreria del Convento di San Francesco d'Albaro. Un'esperienza di lavoro*, a cura di V. Borniotto, M. Botta, M. Fioravanti, Genova 2018.
- Il gran secolo di Angelico Aprosio*, atti del convegno, Sanremo 1981.
- Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, a cura di E. Baccheschi, Genova 1988.
- Il Palazzo dell'Università di Genova in Strada Balbi*, Savona 1988.
- Il sacro nell'arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*, atti del convegno (Genova, 2007), a cura di L. Stagno, Genova 2009.
- Imago primi saeculi Societatis Iesu*, Anversa 1640.
- IVALDI 1992 = A.F. Ivaldi, *Gesuiti, pittori ed "effimeri" nella Genova d'inizio Settecento*, in «Quaderni Franzoniani», 5/2 (1992), pp. 301-303.
- Jesuits and Universities. Artistic and Ideological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus - Examples from Genoa and Wrocław*, a cura di G. Montanari, A. Wojtyła, M. Wyrzykowska, Wrocław 2015.
- KIRCHER 1675 = A. Kircher, *Arca Noe', in tres libros digesta*, Amsterdam 1675.

Kunst in der Republik Genua 1528-1815, catalogo della mostra, a cura di M. Newcome, Francoforte 1992.

LABÒ 1942 = M. Labò, *Valerio Castello*, «Emporium», settembre 1942.

La Cappella di Nostra Signora delle Vigne a Genova. Secoli XVII-XIX, Genova 2018.

La Congregazione di S. Filippo Neri. Per una storia della sua presenza a Genova, atti del convegno (Genova, 1995), a cura di C. Paolucci, «Quaderni Franzoniani», 10/2 (1997).

La Corona Reale. Oratione del P. Fabio Ambrosio Spinola della Compagnia di Gesù, Genova 1638.

La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento: il genio e la grazia, a cura di A. Cottino, Torino 2003.

LAMERA 1987 = F. Lamera, *L'apparato decorativo del Collegio. Secoli XVII-XVIII*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella Strada dei Balbi*, Savona 1987, pp. 335-358.

LAMERA 1990a = F. Lamera, *Miti, allegorie e tematiche letterarie per la committenza privata*, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 171-189.

LAMERA 1990b = F. Lamera, *Opere di G.B. Castiglione nelle collezioni genovesi del XVII e XVIII secolo*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto*, catalogo della mostra, Genova 1990, pp. 29-34.

L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro, a cura di G. Rossini, Venezia 2005.

L'Arte degli Anni Santi, catalogo della mostra (Roma), a cura M. Fagiolo, M.L. Madonna, Milano 1984.

La Santa Teresa Componimento del Sig.re Gio Vincenzo Imperiale, Venezia 1622.

LAVIN 1980 = I. Lavin, *Bernini and the Unity of the visual Arts*, New York-London 1980.

Le capitali della festa. Italia settentrionale, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007.

LEONARDI 2013 = A. Leonardi, *Genoese way of life. Vivere da collezionisti tra seicento e Settecento*, Roma 2013.

LEONARDI 2016 = A. Leonardi, *L'apparato genovese per la beatificazione di Alessandro Sauli (1741): nuovi documenti per una 'solemnité magnifique'*, in *Sant'Alessandro Sauli (1534-1592) barnabita e vescovo. Le origini genovesi di una preziosa eredità storico-spirituale*, atti del convegno (Genova, 2013), «Barnabiti Studi», 23 (2016), pp. 1-77.

LEONARDI, PRIARONE 2008 = A. Leonardi, M. Priarone, *Artisti e committenti per l'Immacolata nel territorio ligure tra XVI e XIX secolo: la riviera di Ponente*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma 2008 pp. 363-379.

L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Boccardo, con la collaborazione di C. Di Fabio, A. Orlando, F. Simonetti, Milano 2004.

LEVATI 1911 = L.M. Levati, *Provincia piemontese-ligure dei chierici regolari di S. Paolo detti Barnabiti*, Genova 1911.

LEVATI 1930 = L.M. Levati, *Dogi biennali di Genova dal 1528 al 1699*, I, Genova 1930.

- L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament, avec des explications édifiantes, tirées des SS. PP. pour regler les moeurs dans toutes sortes de condition*, Lione 1741.
- Libro de la vita mirabile e dottrina santa, de la beata Catarinetta da Genova, nel quale si contiene una utile e catholica demonstrazione e dechiaratione del Purgatorio*, Genova 1555.
- L'immagine di S. Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, C. Strinati, Roma 1982.
- LOMAZZO 1585 = G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1585.
- LOMAZZO 1590 = G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, Milano 1590.
- LONGO TIMOSSÌ 1979 = C. Longo Timossi, *Alcuni aspetti della Riforma cattolica nella Repubblica di Genova nella prima metà del secolo XVII*, in *Genova, la Liguria e l'Oltremare tra medioevo ed età moderna*, III, 1979.
- LONGO TIMOSSÌ 1985 = C. Longo Timossi, *Il contributo dei Chierici Regolari Somaschi alla riforma cattolica nella Repubblica di Genova nella prima metà del secolo XVII*, in «Somascha», 10/1 (1985), pp. 1-51.
- LONGO TIMOSSÌ 1987 = C. Longo Timossi, *I Teatini e la Riforma cattolica nella repubblica di Genova dalla prima metà del Seicento*, in «Regnum Dei», 43/113 (1987).
- Luomo del Concilio. Il Cardinal Giovanni Morone tra Roma e Trento nell'età di Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di R. Pancheri, D. Primerano, Trento 2009.
- LÓPEZ TORRIJOS 1987 = R. López Torrijos, *Documentos genoveses para la venida de Cambiaso a España*, in *Real Monasterio - Palacio del Escorial*, Madrid 1987, pp. 243-248.
- LÓPEZ TORRIJOS 2009 = R. López Torrijos, *Entre España y Génova, El Palacio de Don Alvaro de Bazán en El Viso*, Madrid 2009.
- Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Milano 2007.
- MACCHIAVELLO 1999 = S. Macchiavello, *Sintomi di crisi e annunci di riforma (1321-1520)*, in *Il cammino della Chiesa genovese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di D. Puncuh, Genova 1999, pp. 249-260.
- MAFFEI 1742 = G. Maffei, *Degli annali di Gregorio XIII Pontefice Massimo*, I, Roma 1742.
- MAGNANI 1976 = L. Magnani, *Santuario della Madonnetta*, Genova 1976.
- MAGNANI 1977 = L. Magnani, *Chiesa di S. Marta*, Genova 1977.
- MAGNANI 1978 = L. Magnani, *Luca Cambiaso tra due «Riforme»*, in «Arte lombarda», 50 (1978), pp. 87-94.
- MAGNANI 1979a = L. Magnani, *Chiesa di Sant'Anna*, Genova 1979.
- MAGNANI 1979b = L. Magnani, *Santuari e culto mariano tra fede e politica*, in «Indice per i beni culturali del territorio ligure», 16-17 (1979), pp. 25-33.
- MAGNANI 1980 = L. Magnani, *Lettura dell'affresco*, in L. Magnani, M. Migliorini, *Grammatica, retorica e moduli strutturali in una tipica decorazione affresco del XVII secolo*, «La ricerca Scientifica», 106 (1980), pp. 124-135.
- MAGNANI 1984 = L. Magnani, *Sintesi iconografica e apparato per la città: La facciata*

dipinta di Palazzo San Giorgio, in *Facciate dipinte*, atti del convegno (Genova, 1982), Genova 1984, pp. 201-203.

MAGNANI 1986 = L. Magnani, *Per una traccia di lettura dei santuari e della devozione mariana sul territorio ligure*, in *Apparato liturgico e arredo ecclesiastico*, «Quaderni del Catalogo dei Beni culturali», Genova 1986, pp. 101-112

MAGNANI 1987 = L. Magnani, *Il Tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova 1987 (seconda edizione 2005).

MAGNANI 1988a = L. Magnani, *Documenti per l'attività di Filippo Parodi a Genova e in Veneto*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 205-207.

MAGNANI 1988b = L. Magnani, *Le immagini per la scena privata e per l'apparato sacro*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 150-165.

MAGNANI 1989 = L. Magnani, *Caterina da Genova: immagini, visioni, raffigurazioni*, in *Studi in onore di p. Cassiano da Langasco*, «Quaderni Franzoniani», 2/4 (1989), pp. 67-105.

MAGNANI 1991 = L. Magnani, *Immagini della Vergine nelle rappresentazioni per il culto, per la devozione privata e per la pietà popolare*, in «Quaderni Franzoniani», 4/2 (1991), pp. 95-118.

MAGNANI 1992a = L. Magnani, *Immagini e retorica gesuitica: gli artisti genovesi*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, atti del convegno (Genova, 1991), «Quaderni Franzoniani», 5/2 (1992), pp. 277-294.

MAGNANI 1992b = L. Magnani, *Nostra Signora Assunta di Carignano nell'interpretazione barocca*, in *Luoghi del Seicento genovese. Spazi architettonici. Spazi dipinti*, Bologna 1992, pp. 86-88.

MAGNANI 1995 = L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova 1995.

MAGNANI 1997 = L. Magnani, *Dall'immagine della carità, alla rappresentazione dell'estasi, al "decoro" dell'edificio religioso*, in *La congregazione di S. Filippo Neri, per una storia della sua presenza a Genova*, atti del convegno (Genova, 1995), a cura di C. Paolucci, «Quaderni Franzoniani», 10/2 (1997), pp. 91-125.

MAGNANI 2000 = L. Magnani, *Cappella Lercari. Committenza e apparato decorativo*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 120-137.

MAGNANI 2003a = L. Magnani, *Le Christ chassant les marchands du Temple de Giovanni Benedetto Castiglione, au musée du Louvre*, in «Revue du Louvre et des Musées de France», 3 (2003), pp. 117-119.

Magnani 2003b = L. Magnani, *Tra muse, iconografia della pittura e un berretto rosso*, in «Studi di Storia delle Arti», numero speciale in onore di Ezia Gavazza (2003), pp. 137-148.

MAGNANI 2004a = L. Magnani, *Luca Cambiaso "pintor famoso", "facilísimo en el arte"*, in *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, a cura di P. Boccoardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio, Madrid 2004, pp. 99-112.

- MAGNANI 2004b = L. Magnani, *Mistici e immagine nella pittura genovese*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma 2004, pp. 283-295.
- MAGNANI 2005 = L. Magnani, *Il tema dell'Immacolata Concezione e l'intervento del Benso nella chiesa dell'Annunziata*, in *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, a cura di G. Rossini, Venezia 2005, pp. 113-121.
- MAGNANI 2007a = L. Magnani, *Apparati festivi e immagine della città tra Seicento e Settecento*, in *Apparati festivi e immagine della città tra Seicento e Settecento, Il Gran teatro del barocco*, a cura di M. Fagiolo, vol. I.1, Roma 2007, pp.116-139.
- MAGNANI 2007b = L. Magnani, *Luca Cambiaso: idea, pratica, ideologia*, in *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Cinisello Balsamo 2007, pp. 21-61.
- MAGNANI 2008 = L. Magnani, *La Concezione immacolata a Genova come forma dello spazio barocco tra pittura e scultura*, in *L'Immacolata nei rapporti tra L'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma 2008, pp. 327-362.
- MAGNANI 2009a =L. Magnani, *Barocci e Genova, tra fortuna e negazione*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Milano 2009, pp. 172-183.
- MAGNANI 2009b = L. Magnani, *Nobili, artisti, santi: percorsi tra Genova e la Calabria*, in *La Calabria del vicereame spagnolo storia arte architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2009, pp. 663-679.
- MAGNANI 2010 = L. Magnani, *Su figure e spazi in opere di Valerio Castello: suggestioni e qualche considerazione*, in *Valerio Castello. Percorsi di approfondimento*, atti del convegno (Genova, 2008), a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2010, pp. 106-119.
- MAGNANI 2011a = L. Magnani, *Andrea Pozzo a Genova e in Liguria. Contatti, relazioni, esperienze artistiche intorno alla sede genovese della Compagnia*, in *Andrea Pozzo*, atti del convegno (Valsolda, 2009), a cura di A. Spiriti, Varese 2011, pp. 129-138.
- MAGNANI 2011b = L. Magnani, *Negli occhi delle monache*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova 2011b, pp. 31-44.
- MAGNANI 2012 = L. Magnani, *Nello specchio di Francesco*, in *I Francescani in Liguria. Insediamenti, iconografie, committenze*, a cura di L. Magnani, L. Stagno, Roma 2012, pp. 29-48.
- MAGNANI 2013 = L. Magnani, *Idee barocche per le Monache di Santa Marta a Genova*, in *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, Treviso 2013, pp. 263-267.
- MAGNANI 2014 = L. Magnani, *Giovanni Benedetto Castiglione, Il Grechetto, un vedere filosofico*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento, il crocevia genovese*, atti del convegno (Genova, 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Roma 2014, pp. 215-234.
- MAGNANI 2015 = L. Magnani, *The Jesuit Fathers in Genoa, Their Art and History: New Research and a long Tradition of Studies*, in *Jesuit and Universities. Artistic and Ideological*

Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus. Examples from Genoa and Wrocław, a cura di G. Montanari, A. Woityła, M. Wyrkowska, Wrocław 2015, pp. 13-40.

MAGNANI 2017a = L. Magnani, *La Madonna della Misericordia, la Vergine Regina, l'Immacolata Concezione: culti mariani e vicenda politica nella Repubblica di Genova*, in *Le Vie della Misericordia. Arte, cultura e percorsi mariani tra Oriente e Occidente*, a cura di M.S. Calò Mariani, A. Trono, Galatina 2017, pp. 231-258.

MAGNANI 2017b = L. Magnani, *Luca Assarino, «sensi» e «stupore». Lo sguardo di un esperto d'arte seicentesco*, in *I Diversi fuochi della letteratura Barocca. Ricerche in corso*, atti del convegno (Genova, 2015), a cura di L. Beltrami, E. Chichiricò, S. Morando, Genova 2017, pp. 215-230.

Magnani 2018 = L. Magnani, *Legami politici, temi religiosi e scelte formali: rapporti tra Genova e Spagna nella produzione artistica religiosa postridentina*, in *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e Musica*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 2018, pp. 17-25.

MAGNANI 2019 = L. Magnani, *Luca Cambiaso. Intuizione luministiche a Genova*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra, a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 24-33.

MAGNANI (in c.d.s.) = L. Magnani, *Domenico Piola tra retorica e razionalità*, in *Domenico Piola e la sua bottega*, atti del convegno (Genova, 2017), a cura di D. Sanguineti, in corso di stampa.

MÂLE 1932 = E. Mâle, *L'art religieux (...) après le Concile de Trente*, Parigi 1932 (ed. citata Parigi 1951).

Mandylion, Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova, catalogo della mostra (Genova), a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.R. Calderoni Masetti, Milano 2004.

MANNUCCI 1908 = F.L. Mannucci, *La vita e le opere di Agostino Mascardi*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 42 (1908).

MANZITTI 1972 = C. Manzitti, *Valerio Castello*, Genova 1972.

MANZITTI 2007 = A. Manzitti, *Gli apparati settecenteschi per la canonizzazione di Caterina Fieschi Adorno*, in *Apparati festivi e immagine della città tra Seicento e Settecento, Il Gran teatro del barocco*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007, pp.172-179.

Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati, catalogo della mostra (Genova), a cura di G. Testa Grauso, Milano 2002.

MARIACHER 1984 = G. Mariacher, *Stuccatori ticinesi a Venezia tra la fine del 600 e la metà del 700*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, II, Como 1984, pp. 79-91.

MARINO 1960 = G.B. Marino, *Dicerie sacre e La strage degli Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino 1960.

MARINI 1992 = Q. Marini, *Anton Giulio Brignole Sale gesuita e l'oratoria sacra*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, atti del convegno (Genova, 1991), a cura di C. Paolucci, Genova 1992, pp. 128-144.

MARINI 2000 = Q. Marini, *Fratelli barocchi. Studi su A.G. Brignole Sale, G.A. De Marini, A. Aprosio, F.F. Frugoni, P. Segneri*, Modena 2000.

- MARINI 2016 = Q. Marini, "Descrivendo col sacro pennello della lingua..." *Immagini e parole nella predicazione dell'età barocca: panegirici in San Siro di Genova*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», XXIX, *Immagine, meditazione, visione*, a cura di L. Magnani, Roma 2016, pp. 329-336.
- MARTINONI 1983 = R. Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova 1983.
- MARIUZ, PAVANELLO 1997 = A. Mariuz, G. Pavanello, *La decorazione interna dei palazzi veneziani: dalla magnificenza barocca all'eleganza rococò*, in *Venezia, l'arte nei secoli*, Udine 1997, pp. 582-638.
- MASCARDI 1666 = A. Mascardi, *Discorsi morali di Agostino Mascardi su la tavola di Cebete Tebano*, Venezia 1627 (ed. consultata: Venezia 1666).
- MASCARDI 1667 = A. Mascardi, *Romamae dissertationes de affectibus...*, Milano 1667 (I ed. Parigi 1639).
- MATTIAUDA 1980-1981 = E. Mattiauda, *Un documento per la pala di Lorenzo De Ferrari a Tosse*, in «Bollettino Ligustico», 1980-1981, pp. 49-53.
- MERLI, BELGRANO 1874 = A. Merli, L.T. Belgrano, *Il Palazzo Doria a Fassolo*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 10 (1874).
- MEROLLA 1988 = R. Merolla, *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia, L'età moderna*, Torino 1988.
- MILANO 1997-1999 = C. Milano, *Domenico Parodi in Austria: una carta d'archivio e alcune notizie*, in «Studi di Storia delle arti», 9 (1997-1999), pp. 354-359.
- MOLANUS 1619 = J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum...*, Londra 1619.
- MONTANARI 2014a = G. Montanari, *L'Impresa della Compagnia della Colonna: immagini e testi per una devozione*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 54/2 (2014), pp. 95-119.
- MONTANARI 2014b = G. Montanari, *Palazzo dell'Ateneo ex Collegio della Compagnia*, in *Città Ateneo Immagine. Patrimonio storico artistico e sedi dell'Università di Genova*, a cura di L. Magnani, Genova 2014, pp. 145-147.
- MONTANARI 2015 = G. Montanari, *Libri dipinti statue. Rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova 2015.
- MONTANARI 2017a = G. Montanari, *Francesco Fulvio Frugoni. Libri barocchi tra Genova, Torino e l'Europa*, Torino 2017.
- MONTANARI 2017b = G. Montanari, *Giovanni Vincenzo e Pietro Paolo a Genova, la cultura di Rubens nei libri e nei dipinti dell'Imperiale*, in «Studi secenteschi», 58 (2017), pp. 137-144.
- Monte Carmelo di Loano dal 1609 una presenza carmelitana tra storia e attualità*, Loano 2017.
- MONTI 1914 = A. Monti, *La Compagnia di Gesù nel territorio della Provincia Torinese*, I, Chieri 1914.

- MURATORI 1747 = L. Muratori, *Della regolata devozione dei Cristiani*, Roma 1747.
- MUSSO 1959 = G.A. Musso, *Il card. Stefano Durazzo arcivescovo di Genova*, Roma-Genova 1959.
- NEWCOME 1972 = M. Newcome, *Genoese Baroque Drawings*, Binghamton 1972.
- NEWCOME 1977 = M. Newcome, *Paolo Gerolamo Piola*, in «Antologia di Belle Arti», 1 (1977), pp. 37-56.
- NEWCOME 1981 = M. Newcome, *Drawings by Castiglione*, in «Paragone», 377 (1981), pp. 31-37.
- NEWCOME 1984 = M. Newcome, *Giovanni Andrea Carlone*, in «Paragone», 409 (1984), pp. 42-49.
- NEWCOME 1989 = M. Newcome, *La pittura in Liguria nel Seicento*, in *La pittura in Italia, Il Seicento*, I, Milano 1989, pp. 27-49.
- NEWCOME 1999 = M. Newcome, *Gregorio De Ferrari*, Torino 1999.
- NEWCOME 2002 = M. Newcome, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2002.
- NEWCOME, GRASSO 2003 = M. Newcome, G. Grasso, *Giovanni David pittore e incisore della famiglia della famiglia Durazzo*, Torino 2003.
- Nicolò Doria. Itinerari economici, culturali, religiosi nei secoli XVI-XVII tra Spagna, Genova e l'Europa*, a cura di S. Giordano, C. Paolucci, Genova 1996.
- NUOVO 1990 = L. Nuovo, *La predicazione missionaria vincenziana tra '600 e '700*, Roma 1990.
- NUOVO 1999 = L. Nuovo, *Cure pastorali e giurisdizionalismo: il Seicento*, in *Il cammino della Chiesa genovese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di D. Puncuh, Genova 1999, pp. 329-359.
- OLIVA 1670-1671 = G.P. Oliva, *Sermoni domestici Detti privatamente nelle Case Romane della Compagnia di Gesù*, Roma 1670-1671.
- ORCHI 1651 = E. Orchi, *Prediche Quaresimali*, Venezia 1651.
- Ordinationi pertinenti alle monache della città et diocesi di Genova, fatte dal molto illustre et reverendissimo monsignor Francesco Bossi*, Genova 1582.
- ORLANDO 1999 = A. Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Genova 1999.
- PACELLI 2008 = V. Pacelli, *La Maddalena: tante iconografie per una donna*, in *Il Sacro nell'Arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*, atti del convegno (Genova, 2007), a cura di L. Stagno, Genova 2008, pp. 97-119.
- PALEOTTI 1582 = G. Paleotti, *Discorso intorno le immagini sacre e profane*, Bologna 1582.
- PALLAVICINO 1693 = I. Pallavicino, *Verj e morali ritratti de gli amori. In conformità dei disegni Filosofici effigiati con Poetici coloriti*, Genova 1693.
- PAOLOCCI 2011 = C. Paolucci, *Presenza religiosa femminile a Genova tra XII e XVIII secolo: note di storia e di bibliografia*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova 2011, pp. 45-62.
- PARMA 1988 = E. Parma, *Pauperismo e beneficenza a Genova; documenti per l'Albergo dei Poveri*, in «Quaderni Franzoniani», 1/2 (1988), pp. 69-180.

- PARODI 1901 = F.M. Parodi, *La Compagnia del Mandiletto in Genova*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», 2/3-4 (1901), pp. 108-125.
- PARODI 2004 = S. Parodi, *Il Mandylion nell'età della Controriforma: Agostino Calcagnino e il ciclo pittorico di S. Bartolomeo degli Armeni*, in *Mandylion, Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova), a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.R. Calderoni Masetti, Milano 2004, pp. 299-313.
- PARPERA 1688 = G. Parpera, *La dama stabilita da Dio nella novena della beata Caterina da Genova*, Genova 1688.
- PASTINE 1986 = D. Pastine, *Storia sacra e scrittura sacra*, in *Enciclopedia in Roma Barocca*, a cura di M. Casciato, M.G. Ianniello, M. Vitale, Venezia 1986, pp. 27-39.
- PAVANELLO 2014 = G. Pavanello, *Gli stucchi veneziani del Settecento: le fonti e le opere (I)*, in «Ricche minere», 1/2 (2014), pp. 51-95.
- PAZZINI PAGLIERI, PAGLIERI 1981 = N. Pazzini Paglieri, R. Paglieri, *Architettura religiosa barocca nelle Valli di Imperia*, Imperia 1981.
- PESENTI 1986 = F.R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986.
- PICCINNO 1991-1992 = L. Piccinno, *L'attività pittorica di Domenico Parodi*, Tesi di Laurea, Anno Accademico 1991-1992 (relatore E. Gavazza).
- PICINELLI 1654 = F. Picinelli, *Mondo Simbolico*, Milano 1654.
- Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings*, catalogo della mostra, a cura di E. Cropper, Philadelphia 1988.
- PIO 1724 = N. Pio, *Le vite di Pittori, Scultori et Architetti* (ms. Capponi 257), 1724, edizione a cura di C. e R. Engass, Città del Vaticano 1977.
- POLEGGI, CEVINI 1981 = E. Poleggi, P. Cevini, *Genova*, Bari 1981.
- POLONIO 2000 = V. Polonio, *L'arrivo delle ceneri del Precursore e il culto del Santo a Genova e nel Genovesato in età medioevale*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*, atti del convegno (Genova, 1999), a cura di C. Paolucci, «Quaderni Franzoniani», 13/2 (2000), pp. 35-65.
- POMPEO FARACOVI 1981 = O. Pompeo Faracovi, *L'antropologia della religione nel libertinismo francese*, in *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, Roma 1981, pp. 119-142.
- POZZI 1951 = G. Pozzi, *Cultura impresistica nel P. Emmanuele Orchi*, in «Paragone letteratura», 20 (1951), pp. 45-53.
- PRAZ 1964 = M. Praz, *Studies in seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964.
- PREIMESBERGER 1987 = R. Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaello Transfiguration*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1 (1987), pp. 101-102.
- PRIARONE 2009 = M. Priarone, *Gli Scolopi in Liguria. Scelte artistiche e iconografiche*, Genova 2009.
- PRIARONE 2011 = M. Priarone, *Andrea Ansaldo (1584-1638)*, Genova 2011.
- PROFUMO MULLER 1974 L. Profumo Muller, *L'architettura «ficta» negli affreschi di Luca*

- Cambiaso*, in «Arte Lombarda», 19 (1974), pp. 51-76.
- Progetti di lavoro di Roberto Longhi «Genova pittrice»*, in «Paragone», 349 (1979).
- Quaresimale di Paolo Segneri della Compagnia di Gesù*, Firenze 1679.
- Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, catalogo della mostra, Genova 1980.
- RATTI 1769 = C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1769.
- RATTI 1780 = C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura et architettura*, Genova 1780.
- ROGGERO 1984 = A. Roggero, *Genova e gli inizi della riforma teresiana in Italia (1584-1597)*, Roma 1984.
- Roma 1300-1875. L'arte degli Anni Santi*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1984.
- ROMANELLI 1992 = M. Romanelli, *Virginia Centurione Bracelli. Protagonista scomoda di una storia del Seicento genovese*, Genova 1992.
- Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, atti del convegno (Genova, 1980), Firenze 1981.
- RIPA 1603 = C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603.
- RIVOSECCHI 1982 = V. Rivosecchi, *Esotismo in Roma Barocca*, Roma 1982.
- ROSA 1981 = M. Rosa, *La riforma religiosa in Liguria e l'eretico umbro Bartolomeo Bartoccio*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 24 (1981), pp. 555-726.
- ROSA 1987 = M. Rosa, *Tra Cristianesimo e Lumi. L'immagine del Vescovo nel '700 italiano*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 13 (1987), pp. 240-278.
- ROSA 1999 = M. Rosa, *Settecento religioso. Politica della Ragione e religione del cuore*, Venezia 1999.
- ROSSER 2003 = G. Rosser, *All for one - constructing an identity for the Republic of Genoa in the seventeenth century: official memory and its resistance*, in *Memoria, Communitas, Civitas. Mémoire et conscience urbaines en occident à la fin du Moyen Âge*, a cura di H. Brand, P. Monnet, M. Staub, Ostfildern 2003, pp. 33-38.
- ROSSINI 2000 = G. Rossini, *La Cappella Sistina di Savona. Architettura Francescana e mecenatismo roversco*, Savona 2000.
- ROSSINI 2008 = G. Rossini, *Un'immagine barocca: la Chiesa di San Francesco d'Albaro*, in *San Francesco d'Albaro (1308-2008)*, a cura di G. Rossini, G. Tozza, Genova 2008, pp. 41-69.
- ROSSO DEL BRENNA 1976 = G. Rosso del Brenna, *Giovan Battista Castello*, in *Pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo*, II, Bergamo 1976, pp. 386-387.
- ROTONDI TERMINIELLO 1970 = G. Rotondi Terminiello, *L'attività di Benedetto Brandimarte in Liguria*, in «La provincia di Lucca», 10 (1970), pp. 139-144.
- Rubens e Genova*, catalogo della mostra, Genova 1978.
- RUSCONI 1986 = R. Rusconi, *Confraternite, compagnie e devozioni*, in *Storia d'Italia*, 9, *La Chiesa e il potere politico*, Torino 1986, pp. 488-501.
- S. Giovanni della Croce, Opere*, a cura di P. Ferdinando di S. Maria, Roma 1967.

- S. Teresa di Gesù. Opere*, Roma 1969.
- Saint Vincent de Paul. Correspondance, entretiens, documents*, a cura di P. Coste, II, *Entretiens*, Parigi 1923.
- SALVI 1966 = G. Salvi, *Pegli*, Genova 1966.
- SALVI 1999 = G. Salvi, *L'Oratorio di S. Martino di Pegli*, Genova 1999.
- San Francesco d'Albaro 1308-2008*, a cura di G. Rossini, G. Tozza, Genova 2008.
- San Giovanni Battista di Loano e i suoi dipinti*, a cura di F. Boggero, Bordighera 1990.
- San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*, atti del convegno (Genova, 1999), a cura di C. Paolucci, «Quaderni Franzoniani», 13/2 (2000).
- SANGUINETI 2004 = D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Soncino 2004.
- SANGUINETI 2016a = D. Sanguineti, *Appunti sull'iconografia dell'Angelo Custode nella Genova barocca*, in *L'Angelo Custode e le Anime Purganti di Stefano Magnasco*, a cura di G. Zanelli, M.T. Orenco, Genova 2016, pp. 46-59.
- SANGUINETI 2016b = D. Sanguineti, *Penso, vedo e dimostro: il ritratto del committente nelle pale d'altare. Il caso genovese in età moderna*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», XXIX, *Immagine, meditazione, visione*, a cura di L. Magnani, Roma 2016, pp. 119-154.
- SANGUINETI 2017 = D. Sanguineti, *I percorsi di Domenico Piola*, in *Domenico Piola 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra, a cura di D. Sanguineti, Genova 2017, pp. 11-57.
- SANGUINETI 2018 = D. Sanguineti, *Intorno a un disegno di Giovanni Battista Castello il Bergamasco per la pala di San Sebastiano*, in *Disegno genovese. Dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*, a cura di D. Sanguineti, Genova 2018, pp. 6-23.
- SANGUINETI (in c.d.s) = D. Sanguineti, *Qualche nota sul "mestiere" di Giuseppe Palmieri per i Cappuccini*, in *Il Convento dei Cappuccini di Monterosso al Mare. Quattro secoli di devozione, comunità e cultura nelle Cinque Terre*, a cura di A. Lercari, A. Cipelli, Genova, in corso di stampa.
- SANTAMARIA 2019 = R. Santamaria, *Il complesso monumentale di S. Ignazio sede dell'Archivio di Stato di Genova (secoli XV-XX)*, Genova 2019.
- SANTUCCI 1985 = P. Santucci, *Tradizione Ermetica e Classicismo Gesuita*, Salerno 1985.
- SAPORITI 1754 = G.M. Saporiti, *Raccolta di alcune notificazioni, editti e istruzioni pastorali*, Roma 1754.
- SARTORI 1962 = A. Sartori, *Il Santuario delle reliquie della Basilica del Santo a Padova*, in «Il Santo», 2, 1962.
- SAVELLI 1975 = R. Savelli, *Potere e giustizia, Documenti per la storia della Rota criminale a Genova alla fine del '500*, in *Idee e atteggiamenti sulla repressione penale*, Bologna 1975, pp. 29-172.
- SAVELLI 1984 = R. Savelli, *Dalle Confraternite allo Stato; il sistema assistenziale genovese nel cinquecento*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria» n.s., 24/1 (1984), pp. 173-216.

- SBORGI 1988 = F. Sborgi, *Nicolò Traverso e Francesco Ravaschio e la scultura fra fine Settecento e inizi Ottocento*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 310-317.
- SCAVIZZI 1959 = G. Scavizzi, *Su Ventura Salimbeni*, in «Commentari», 2-3 (1959), pp. 115-136.
- SCAVIZZI 1974 = G. Scavizzi, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, in «Storia dell'Arte», 71 (1974), pp. 171-213.
- SCAVIZZI 1981 = G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra*, Roma 1981.
- SCAVIZZI 1985 = G. Scavizzi, *The Myth of Orpheus in the Italian Renaissance Art*, in *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, a cura di J. Warden, Toronto 1985, pp. 111-162.
- SCOTTO 1627 = P. Scotto, *Translationi del Santissimo Volto del Salvatore*, Pavia 1627.
- Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi, C. Leonardi, Genova 1988.
- Seicento le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra, Parigi 1988.
- SEGNERI 1664 = P. Segneri, *Panegirici Sacri*, Bologna 1664 (ed. consultata: *Opere complete del Padre Paolo Segneri*, Milano 1853).
- SEMERIA 1843 = G.B. Semeria, *Secoli cristiani della Liguria*, I, Torino 1843.
- SESTIERI 1994 = G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, I, Torino 1994.
- SETTIS 1978 = S. Settis, *La «Tempesta» interpretata*, Torino 1978.
- SGUERZO 1994 = M. Sguerzo, *La politica ecclesiastica della Repubblica Ligure*, Milano 1994.
- SISTA 2006 = A. Sista, *Quadrature sacre e profane tra XVII e XVIII secolo nella Liguria di Ponente*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno (Lucca, 2005), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze 2006, pp. 189-192.
- SOMMARIVA 2000 = G. Sommariva, *La cappella Senarega*, in *Cattedrale chiostro di San Lorenzo a Genova, conoscenza e restauro*, cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 178-183.
- SOPRANI 1667 = R. Soprani, *Li scrittori della Liguria*, Genova 1667.
- SOPRANI 1674 = R. Soprani, *Le vite de' Pittori, Scoltori et Architetti Genovesi e de' forastieri che in Genova operarono*, Genova 1674.
- SOPRANI, RATTI 1768 = R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Genovesi di Raffaello Soprani Patrizio Genovese. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti Pittore, e Socio delle Accademie Ligustiche, e Parmense*, Genova 1768.
- SPALLA, ARVIGO SPALLA 1992 = G. Spalla, C. Arvigo Spalla, *Il Palazzo Ducale di Genova dalle origini al restauro del 1992*, Genova 1992.
- SPIAZZI 1988 = A.M. Spiazzi, *Filippo Parodi a Padova: gli stucchi della cappella della Pietà nella basilica di Santa Giustina*, in *Artikon'88. Arti e artigianato da Venezia all'Europa: la storia e il moderno*, Milano 1988.

- SPINI 1950 = G. Spini, *Ricerca dei Libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze 1950.
- SPINOLA 1649 = F.A. Spinola *Vita della Venerabile Serva di Dio Madre Maria Vittoria Fondatrice dell'Annunciata*, Genova 1649.
- SPINOSA 1993 = N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1993.
- SPIRITI 2014a = A. Spiriti, *Diego Francesco Carloni di Scaria e la nascita del Rococò*, Torino 2014.
- SPIRITI 2014b = A. Spiriti, *Temi libertini fra Milano e Genova da Magnasco a Saccheri*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, atti del convegno (Genova, 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Roma 2014, pp. 313-351.
- STAGNO 1995 = L. Stagno, *Le 'figure' di Tobiolo e Tobia nella rappresentazione pittorica della prima metà del Seicento a Genova*, in «Arte Cristiana», 83 (1995) pp. 353-364.
- STAGNO 1999 = L. Stagno, *Giovanni Andrea Doria tra magnificenza e devozione: cappelle e dipinti di soggetto religioso in Palazzo del Principe a Genova*, in *Giovanni Andrea Doria e Loano. La chiesa di Sant'Agostino*, a cura di F. Boggero, L. Stagno, Genova, 1999, pp. 37-60.
- STAGNO 2004a = L. Stagno, *Due principi per un palazzo. I cicli decorativi commissionati da Andrea e Giovanni Andrea I Doria a Perino del Vaga, Lazzaro Calvi e Marcello Sparzo per il Palazzo del Principe*, in *Genesi e trasformazioni della villa di Andrea Doria a Genova*, «Ricerche di Storia dell'arte», a cura di L. Stagno, 82-83 (2004), pp. 9-32.
- STAGNO 2004b = L. Stagno, *Sant'Anna "Mater Deiparae". Immagini e fonti apocrife nella pittura genovese tra XV e XVIII secolo*, «Quaderni Franzoniani», 30 (2004).
- STAGNO 2005 = L. Stagno, *Esaltazione e condanna delle ricchezze: rappresentazioni e significati delle figure dei patriarchi Giuseppe e Tobia nell'arte genovese del XVII secolo*, in *Genua abundat pecuniis. Finanza, commerci e lusso a Genova tra XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Genova 2005, pp. 219-233.
- STAGNO 2008 = L. Stagno, *Modelli iconografici per l'Immacolata a Genova nel Cinquecento*, in *L'Immacolata nei rapporti tra L'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma 2008, pp. 303-326.
- STAGNO 2009 = L. Stagno, *Culto del sangue, compartecipazione alla Passione ed esaltazione del sacrificio eucaristico: l'iconografia del "Vir dolorum" a Genova e in Liguria*, in *Il sacro nell'arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*, atti del convegno (Genova, 2007), a cura di L. Stagno, Genova 2009, pp. 13-36.
- STAGNO 2012a = L. Stagno, *Sant'Anna nell'arte per i Francescani: iconografie e significati. Il caso genovese*, in *I Francescani in Liguria. Insediamenti, iconografie, committenze*, a cura di L. Magnani, L. Stagno, Roma 2012, pp. 195-214.
- STAGNO 2012b = L. Stagno, *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, Roma 2012.
- STAGNO 2015 = L. Stagno, *The iconography of Saint Anne, Mater Virginis, in the artistic*

patronage of the Jesuit order: the case of Genoa, in *Jesuits and Universities. Artistic and Ideological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus - Examples from Genoa and Wrocław*, a cura di G. Montanari, A. Wojtyła, M. Wyrzykowska, Wrocław 2015, pp. 117-132.

STAGNO 2016 = L. Stagno, *Embedding Byzantine Icons in Post-Tridentine and Baroque Splendor Reception and Celebration of Eastern Cult Images in the Republic of Genoa in 16th-18th Centuries*, in «Ikon», 9 (2016), pp. 283-298.

STAGNO 2017 = L. Stagno, *Figurae Mariae: Iconography of the Virgin and of Her Biblical Prefigurations in Early Modern Decorative Cycles in the Republic of Genoa*, in «Ikon», 10 (2017), pp. 289-302.

STAGNO 2018a = L. Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606) Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, Genova 2018.

STAGNO 2018b = L. Stagno, *Immagini di culto, narrative, iconografie*, in *La Cappella di Nostra Signora delle Vigne a Genova*, Genova 2018, pp. 102-115.

STAGNO, MAGNANI 2017 = L. Stagno, L. Magnani, *Il Carmelo di Loano nel quadro della committenza religiosa dei Doria: le scelte degli artisti - Paggi, Vanni, Passignano - e delle iconografie*, in *Monte Carmelo di Loano dal 1609 una presenza carmelitana tra storia e attualità*, Loano 2017, pp. 129-148.

STANDRING 1987 = T. Standring, *Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto*, in *La Pittura a Genova in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, pp. 151-184.

STOESSER 2018 = A. Stoesser, *Van Dyck's hosts in Genoa. Lucas and Cornelis de Wael's lives, business activities and works*, Turnhout 2018, 2 volumi.

STUMBERG EDMUNDS 1998 = M. Stumberg Edmunds, *New observation on drawings related to "trophées d'église" in the Royal Chapel at Versailles*, in «Gazette des Beaux Arts», febbraio 1998, pp. 91-110.

SUIDA MANNING 1984 = B. Suida Manning, *The Transformation of Circe. The significance of the Sorceress as Subject in 17th Century Genoese Painting*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, II, Milano 1984, pp. 689-708.

SUIDA MANNING, SUIDA 1958 = B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso la vita e le opere*, Milano 1958.

TACCHI VENTURI 1910 = P. Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, I, Roma 1910.

TOMASINELLI GALLO 1973 = R. Tomasinelli Gallo, *Anton Giulio Brignole Sale e l'Accademia degli Addormentati*, in «La Berio», 12/2-3 (1973), pp. 65-74.

TORRE 1985 = M. Torre, *Gli altari*, in *L'Arredo sacro nelle Chiese del Tigullio*, «Quaderni del Catalogo dei Beni Culturali», 3 (1985), pp. 11-32.

Valerio Castello 1624-1659 Genio Moderno, catalogo della mostra (Genova), a cura di M. Cataldi Gallo, L. Leoncini, C. Manzitti, D. Sanguineti, Milano 2008.

Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo, catalogo della mostra (Genova), a cura di S.J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Milano 1997.

- VANTI 1964 = M. Vanti, *San Camillo De Lellis*, Roma 1964.
- VARNIER 1998 = G.B. Vanti, *La chiesa genovese nelle Relationes ad limina dell'Arcivescovo Giuseppe Maria Saporiti*, in *Genova 1746. Una città di antico regime tra guerra e rivolta*, atti del convegno (Genova, 1996), a cura di C. Paolucci, C. Bitossi, «Quaderni Franzoniani», 11/2 (1998), pp. 63-126.
- VERDON 1997 = T. Verdon, *Il Mistero dell'Eucarestia nell'arte dalla Controriforma al Settecento*, in *Mistero e immagine. L'Eucarestia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di S. Baviera, J. Bentini, Bologna 1997, pp. 52-53.
- Vita del divoto e mellifluo Dott. S. Bernardo Abb. di Chiaravalle*, Napoli 1634.
- VITALE 1955 = V. Vitale, *Breviario della storia di Genova*, I, Genova 1955.
- Un pittore genovese del Seicento Andrea Ansaldo*, catalogo della mostra, a cura di F. Boggero, Genova 1985.
- WARD JACKSON 1980 = P. Ward Jackson, *Italian Drawings. Volume Two: 17th-18th century*, London 1980.
- WATERHOUSE 1967 = E. Waterhouse, *An Immaculate Conception by G.B. Castiglione*, in «The Minneapolis Institute of Arts Bulletin», 56 (1967), pp. 5-10.
- WEINSTEIN 1976 = D. Weinstein, *Savonarola e Firenze. Profezia e patriottismo nel Rinascimento*, Bologna 1976.
- ZARDIN 1999 = D. Zardin, *Prerogative della Chiesa e prestigio della repubblica. Dal primo Cinquecento alle riforme tridentine*, in *Il cammino della Chiesa genovese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di D. Puncuh, Genova 1999, pp. 265-328.
- ZERI 1957 = F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino 1957.

Collana Arti visive e patrimonio culturale

Volumi pubblicati

1. *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)
2. Valentina Borniotto, *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, 2016 (ISBN: 978-88-97752-73-8)
3. 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)
6. *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)

Lauro Magnani è Professore Ordinario di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi di Genova. Tra le diverse tematiche di ricerca affrontate, la produzione artistica di soggetto religioso, dagli studi di carattere iconografico, al rapporto tra meditazione, visione e immagine artistica, ha sempre costituito una delle linee privilegiate. Attualmente è Preside della Scuola di Scienze umanistiche dell'Ateneo genovese.

Immagini del sacro è un progetto che riunisce una serie di studi realizzati dagli anni settanta ad oggi. I tre contributi pubblicati nel primo volume permettono di avere un panorama ampio della ricchissima produzione artistica di soggetto religioso realizzata a Genova e nei territori della Repubblica dagli anni del Concilio di Trento fino alla fine del XVIII secolo. Una produzione dove fede, devozione, catechesi si intrecciano con le vicende della società, dell'economia, del potere laico, della cultura di quei secoli. In questo testo è lo sviluppo diacronico dell'espressione artistica ad essere privilegiato nel rapporto con la vicenda della chiesa locale, ma appaiono già, ad articolare il percorso proposto, i temi caratterizzanti l'analisi storico artistica, dalla lettura iconologica, allo studio della struttura comunicativa, alle strategie che gli artisti sviluppano attraverso gesto ed espressione per coinvolgere il pubblico all'interno dello spazio sacro rappresentato, aspetti che saranno ripresi e approfonditi nei saggi del secondo volume.

"Sacred Images" is a project that brings together a series of studies carried out from the 1970s to the present. The three long essays published in this first volume present a broad panorama of the very rich production of artworks with religious subjects in the Republic of Genoa, from the years of the Council of Trent to the end of the Eighteenth century. A production where faith, devotion and catechesis intertwine with contemporary events in the fields of politics, economy and culture.

The diachronic profile of artistic production, in its relation to the local church's story and needs, is the main focus of these contributions, but a variety of other approaches are also employed, from iconological interpretation to the study of the images' communicative structure and the investigation of the strategies used by artists to involve the viewers in the represented sacred space: aspects that will be the object of in-depth analysis in the essays of the second volume.

ISBN: 978-88-94943-85-6



9

788894

943856

In copertina:
Giovanni Benedetto Castiglione (il Grechetto),
Natività, Genova, chiesa di San Luca, particolare.