SOCIETA' SAVONESE DI STORIA PATRIA

ATTI E MEMORIE

NUOVA SERIE - VOL. XII

SAVONA
1978

SOCIETA' SAVONESE
DI STORIA PATRIA
BIBLIOTECA
N° 6917
Entrato il 6 GEN 1979

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

LA PRESENTE EDIZIONE È USCITA IN MILLESETTECENTO
ESEMPLARI NUMERATI DA 1 A 1700

№ 2

Biblioteca
Storia
Patria SV

S-SV-SV
0001 SSSP SV
04 012

SOCIETÀ SAVONESE DI STORIA PATRIA

III CONVEGNO STORICO SAVONESE

ARTE A SAVONA NEL SEICENTO

PRIMA PARTE

SAVONA, 29-30 APRILE 1978

PROGRAMMA DEL CONVEGNO

SABATO 29 APRILE 1978

SALA ROSSA DEL COMUNE DI SAVONA

Inaugurazione del Convegno

Teofilo Ossian De Negri
Introduzione ai lavori.

Bruno Barbero
Pittura e Riforma Cattolica. Proposte di lettura della Maniera a Savona tra Cinque e Seicento.

Claudio Strinati
Giovanni Baglione nella Cappella Gavotti della Cattedrale di Savona.

GALLERIA DEDALO

Inaugurazione della mostra « Incisori liguri dei Sei e Settecento ».

PALAZZO LAMBA DORIA

Sede della Camera di Commercio Industria Artigianato ed Agricoltura di Savona.

Giulia Fusconi
I rapporti tra il Chiabrera e Bernardo Castello.

Carlo Varaldo
Documenti di arte a Savona: la « fabbrica » del palazzo Naselli Feo e la quadreria dei Gavotti.

Maurizia Migliorini
Gio Maria Bottalla: un savonese alla scuola di Pietro da Cortona.

Lauro Magnani
Gio Stefano Robatto nella cultura tardo secentesca savonese.

Guido Farris
La ceramica savonese in età barocca.

DOMENICA 30 APRILE 1978

PALAZZO LAMBA DORIA

Gian Vittorio Castelnovi
Haffner, Guidobono e Piola nella cappella della Crocetta al Santuario di Savona.

Ezia Gavazza
Problemi iconografici per Bartolomeo Guidobono.

Franco Renzo Pesenti
Note tecniche su alcuni dipinti della prima metà del Seicento a Savona.

Elena Parma Armani
I tessuti del tesoro del Santuario della Misericordia a Savona.

Marco Ricchebono
Architettura religiosa a Savona. Considerazioni preliminari.

Giorgio Rossini
Architettura di palazzo ed architettura di villa a Savona fra Cinque e Seicento.

Carlo Varaldo
Insediamenti religiosi e problemi urbanistici nella Savona post-tridentina.

Mario Scarrone
La « fabbrica » della collegiata di S. Biagio in Finalborgo. L'inizio della costruzione della parrocchiale di S. Nicolò di Albisola.

Franco Croce
Relazione conclusiva del Convegno.

CERIMONIA DI APERTURA

Saluto inaugurale della dottoressa Dede Restagno Presidente della Società Savonese di Storia Patria

Debbo innanzitutto porgere le scuse dell'Assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Savona, che avrebbe dovuto aprire questo Convegno a nome del Sindaco, impegnato in una riunione regionale. Ma anche l'Assessore ha dovuto improvvisamente assentarsi e mi ha lasciato l'incarico di presentare le sue scuse più vive e di dare il benvenuto agli ospiti a nome della città di Savona.

Viceversa abbiamo avuto la gradita sorpresa di ricevere la visita del Rappresentante del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, il dottor Maurizio Bonocore-Caccialupi, che è qui presente, che parteciperà ai lavori del Convegno e porterà il saluto del Sottosegretario on. Giorgio Spitella.

E' ormai consuetudine che il Consiglio Direttivo della Società Savonese di Storia Patria concluda ogni ciclo triennale di attività con l'organizzazione di un Convegno Storico.

Siamo così giunti al III Convegno.

Il primo, dedicato al tema del Risorgimento, ebbe luogo tra ottobre e novembre del 1971, e rappresentò l'ultima fatica e al tempo stesso l'idea nuova lasciataci in eredità dall'allora Presidente Mons. Lorenzo Vivaldo, ora Vescovo di Massa Marittima, che stava per lasciare la Società Savonese di Storia Patria e Savona stessa.

Il II Convegno, dell'ottobre 1974, trattò del libro nella cultura ligure tra medio evo ed età moderna. La scelta del tema fu determinata da un preciso motivo: la ricorrenza del quinto centenario della stampa del primo libro a Savona.

Alla scelta del presente tema, « Arte a Savona nel seicento », si è giunti attraverso il lavoro svolto in questi ultimi anni da un gruppo dei più giovani e più attivi membri della nostra Società,

i quali si sono ripetutamente rivolti allo studio di opere d'arte di quel periodo, ed hanno maturato il convincimento che fosse opportuno aprire un dialogo per fare il punto sulle conoscenze in materia ed approfondire il tema nelle singole componenti e nel suo insieme.

Certo, non si tratta di un momento esaltante per la nostra città come quel 1474 durante il quale il savonese Sisto IV Della Rovere sedeva sul trono papale suscitando grandi speranze nei suoi concittadini.

Ma si tratta pur sempre del secolo che ha dato a Savona Gabriello Chiabrera, che ha prodotto una grande fioritura dell'arte ceramica, che ha visto il rinnovamento dell'edilizia religiosa ed un'abbondante produzione pittorica ancora in gran parte da illustrare.

E come sullo scorcio del XV secolo un altro Della Rovere, il futuro Giulio II, arricchiva di opere d'arte le città che da lui dipendevano, e tra queste la sua Savona, nel seicento tocca ad alcune famiglie savonesi, trasferite a Genova o a Roma dopo la catastrofe del 1528, mantenere i contatti con le capitali, da un lato importando in Liguria quadri, sculture, reperti di scavo, dall'altro commissionando lavori agli artisti locali.

L'argomento del mecenatismo, del collezionismo oggi forse è di moda, ma indubbiamente ebbe un peso notevole nel XVII secolo e merita di essere studiato.

Una testimonianza del rinnovato interesse dei nostri collaboratori per l'arte dei sei e settecento è la guida della chiesa di San Domenico, recentemente pubblicata da un editore savonese quale primo volume di una nuova collana nel cui programma, già in fase di attuazione, figurano appunto varie monografie dedicate ad opere d'arte dell'età barocca.

A questi impegni, in un certo senso minori, la Società Savonese di Storia Patria si è rivolta avendo ormai definitivamente impostato, anche se rimane da compiere un lavoro immenso, il problema del recupero della fortezza del Priamàr, che è sempre stata una delle nostre mete primarie, ed avendo finalmente raggiunto l'aggiornamento nella pubblicazione degli Atti e Memorie, altra meta perseguita da anni e da noi faticosamente conseguita tra difficoltà di ogni genere, ma soprattutto di natura finanziaria.

Confidiamo così di poter pubblicare entro l'anno in corso anche gli Atti di questo Convegno, che costituiranno i volumi XII e XIII della Nuova Serie.

Mi spetta ora il gradito compito di dare il benvenuto ai partecipanti al Convegno.

Oltre che al Rappresentante del Ministero, il primo saluto vorrei rivolgerlo al nostro carissimo professor De Negri, al quale mi permetto di rivolgermi così perché lo considero uno dei più fedeli amici della nostra Società, oltre che amico personale dei due Presidenti che mi hanno preceduta. Infatti il « Bollettino Ligustico », il periodico con il quale il professor De Negri ha mantenuto vivo in tempi difficili il nome della Società Ligure di Storia Patria, è stata una delle prime riviste scambiate con i nostri Atti, una delle prime in quella lunga teoria di cambi che oggi ha superato le duecento unità, consentendoci di dare vita ad una biblioteca che riteniamo utile a Savona perché unica nel suo genere.

Abbiamo chiesto a lui di introdurre i lavori, perché profondo conoscitore, oltre che di Genova e di tutta la Liguria, in particolare del nostro ponente ligure, che egli ha così magistralmente interpretato in una recentissima opera.

Con lui desideriamo salutare tutti i professori, gli allievi, i collaboratori dell'Università di Genova, degli istituti di storia dell'arte e di storia dell'architettura, e tutti i funzionari delle Soprintendenze che si sono occupati di Savona e dei suoi monumenti. Un particolare saluto a coloro che non hanno potuto essere presenti, alla Soprintendente ai Beni Architettonici e Ambientali, Clara Palmas Devoti, oggi rappresentata dall'architetto Franco Bocchieri, al prof. Corrado Maltese, Preside della Facoltà di Lettere, che ci ha scritto una gentile lettera di adesione; infine al prof. Nino Carboneri, Preside della Facoltà di Architettura.

Un altro riconoscente saluto alla signora Licia Bartolini Campetti, Soprintendente per i Beni Artistici e Storici della Liguria, che ci ha fatto l'onore di essere presente, e con lei a Renzo Pesenti, i cui ultimi studi sulla pittura savonese attendiamo con molto interesse. Un particolarissimo saluto ad Ezia Gavazza, che personalmente conosco sin dai tempi dell'Università, augurandomi che anche lei voglia continuare a studiare i pittori sa-

vonesi, anche per quanto riguarda il loro influsso sulla decorazione della nostra ceramica.

Tutti ricordiamo con molta simpatia e molta riconoscenza l'opera svolta da Gian Vittorio Castelnovi a Savona negli anni della sua soprintendenza e dobbiamo dire che molte delle opere che verranno studiate in questi giorni sono state proprio da lui recuperate e salvate.

Un altro ex funzionario della Soprintendenza ligure è presente, Claudio Strinati, che è venuto da Roma a parlarci di quei rapporti tra una famiglia savonese ed artisti romani ai quali accennavo prima.

Un saluto infine al prof. Farris che oggi trarrà le prime conclusioni del lavoro svolto da pochi anni, ma intensamente, dal Centro Ligure per la Storia della Ceramica, da lui presieduto, per la conoscenza di questa importantissima branca della produzione artistica savonese.

Abbiamo chiesto a Franco Croce di concludere i lavori del Convegno per la sua profonda conoscenza del seicento; ci siamo molto rallegrati della sua accettazione, ben ricordando il valore di una sua precedente breve collaborazione con la nostra Società in occasione di un ciclo di conferenze letterarie da noi organizzato nel 1974.

Tornando a Savona, ringrazio il rappresentante del Prefetto, il quale è assiduo ospite delle nostre manifestazioni; quindi, per la cortese ospitalità in questa sala, il Sindaco di Savona, che ci ha pure donato tanti bei cataloghi della Civica Pinacoteca da offrire ai partecipanti al Convegno.

Un grazie vivissimo alla Cassa di Risparmio di Savona, non solo perché ci ha concretamente aiutati, ma anche per la sensibilità con la quale segue tutti i nostri problemi.

E grazie infine al Presidente della Camera di Commercio per il consueto cortese omaggio di pubblicazioni.

Resta ancora da menzionare una simpatica novità di questo Convegno, e cioè il premio istituito da una famiglia savonese per uno studio dedicato ad un pittore seicentesco della sua stirpe, Gio Stefano Robatto. Simpaticissimo gesto, che desidero interpretare come un segno di quel progressivo affiatamento che lega la nostra Società alla cittadinanza savonese.

Vorrei infine ricordare una persona che non è più purtroppo tra noi. Il prof. Lamboglia era presente ai due precedenti convegni e con lui avevamo formulato progetti e proposte per il terzo convegno. Egli non può che essere spiritualmente presente ovunque si parli di storia e di arte liguri. Sono quindi sicura di interpretare il desiderio di tutti elevando alla sua memoria il più commosso e riconoscente pensiero.

Reso questo doveroso omaggio alla memoria della persona che più di ogni altra ha meritato dalla Liguria proprio nella sfera che oggi ci accingiamo a studiare, prego il rappresentante del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali di voler prendere la parola.

Saluto del dott. Maurizio Bonocore Caccialupi rappresentante del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali

Autorità, Signore e Signori,

vorrei portare con solo due brevi parole in occasione di questo III Convegno Storico Savonese organizzato dalla benemerita Società Savonese di Storia Patria, il saluto dell'on. Ministro per i Beni Culturali Antoniozzi, nonché del Sottosegretario sen. Spitella, che era vivamente intenzionato a partecipare direttamente, ma che, per sopravvenuti improrogabili impedimenti, si è trovato nell'impossibilità di intervenire.

Vorrei con l'occasione far anche presente l'attenzione con la quale il nuovo Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, e, in particolare, il competente Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, cui è preposto il Direttore Generale, prof. Francesco Sisinni, che pure mi ha incaricato di portare il suo saluto augurale, segue e partecipa alle iniziative che meritevoli istituzioni culturali — e il presente Convegno può offrirne un esempio paradigmatico — intraprendono e portano a compimento pur nelle ben note difficoltà dei mezzi finanziari a disposizione, in cui gran parte degli istituti culturali del nostro Paese purtroppo si dibattono. Posso comunque assicurare che l'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali è pienamente impegnato in un'azione a tutti i livelli intesa, nell'ambito di un necessario rinnovamento di alcune strutture operative, ad offrire più solidi supporti e più estesi ausili alle istituzioni culturali che dimostrino di svolgere tutt'ora un'attività veramente valida.

Ai fini di un rinnovamento in tale campo dell'azione amministrativa, che deve avere indubbiamente come base da parte di

coloro che sono preposti ai competenti uffici una mentalità aperta e sensibile ai problemi culturali (e di ciò credo che il Direttore Generale prof. Sisinni, assunto ancor giovane ai massimi gradi, sia efficace e attivo rappresentante, come possono testimoniare coloro che lo conoscono), sulla strada di tale rinnovamento, dicevo, si è già proceduto, tra le altre varie iniziative, con il recente Convegno Nazionale delle Accademie ed Istituti Culturali, che, com'è noto ai presenti che hanno avuto la possibilità di parteciparvi, si è svolto a Roma, presso l'Accademia dei Lincei, nello scorso mese di gennaio, e di cui è prossima la pubblicazione degli Atti. In tale Convegno Nazionale particolare rilievo è stato dato, mediante la costituzione di un gruppo di lavoro apposito, al settore degli istituti storici, ed all'essenziale funzione che svolgono soprattutto le Società e le Deputazioni di Storia Patria, i cui compiti solo ad un superficiale esame possono considerarsi limitati allo specifico àmbito locale.

Invece — e il presente Convegno mi pare possa esserne valida conferma — pur nel necessario aggancio alla realtà locale, spaziano poi e si estendono (com'è stato generalmente riconosciuto da parte degli intervenuti al Convegno di Roma) alle necessarie ed evidenti correlazioni che la storia locale ha con quella nazionale ed anche, talvolta, con quella internazionale. Vorrei anche far presente come nell'àmbito di quest'azione fiancheggiatrice di promozione che non può prescindere dai necessari mezzi finanziari e materiali da cui gli istituti culturali traggono sostentamento, l'impegno dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali si è inoltre teso ad ottenere più consistenti iscrizioni di fondi in bilancio a favore degli istituti culturali.

Rammento al riguardo come per la gran parte di essi, tra cui rientrano in genere gli istituti storici, il contributo finanziario devoluto per legge dallo Stato sia tuttora fermo agli ormai irrisori importi di un provvedimento legislativo del 1948 ammontanti in prevalenza a poche migliaia di lire. A ciò si è cercato di sopperire con l'erogazione di contributi cosiddetti integrativi che variano peraltro di anno in anno in base alle disponibilità finanziarie di bilancio sempre purtroppo limitate ed inferiori alle necessità.

La misura di questi interventi è stata comunque di recente sottoposta al previo esame e parere di una Commissione apposita Consultiva costituita al Ministero per i Beni Culturali, con ampia

e qualificata rappresentanza di tutti i vari settori in cui si suddividono, in base alle materie di rispettiva pertinenza, le Accademie e gli Istituti culturali in genere.

Vasto ed operante in diverse direzioni è dunque l'impegno con cui agisce, pur nella penuria di uomini e di mezzi, il nuovo Ministero per i Beni Culturali. In questo delicato settore, in ogni caso, esso cerca la necessaria collaborazione ed intesa con gli organi territoriali locali, le regioni, le province, i comuni, ai quali, in base alla recente legge 382 del 1975 ed al successivo D.P.R. 616, sono stati devoluti ampi compiti in materia. Sempre, comunque, nel rispetto ed anzi, direi, nella doverosa tutela, di quell'autonomia che in osservanza al dettato costituzionale, non può in alcun caso essere compressa né limitata quando siano affidati compiti anche puramente amministrativi, in un settore così giustamente geloso delle proprie prerogative come quello degli Istituti culturali, le cui origini e la cui storia risalgono spesso a diversi secoli di vita, e che, possiamo ben dire, tutto il mondo non può non invidiarci (e intendo qui riferirmi non solo ai grandi Istituti ed Accademie di carattere nazionale, ma anche alle istituzioni culturali, in specie a quelle storiche di carattere solo apparentemente più circoscritto, come ho già avuto modo di accennare, la cui insostituibile funzione è compito primario dello Stato di garantire e di valorizzare).

Vorrei ora concludere questo mio breve intervento con l'auspicio che dal presente Convegno, dedicato ad un periodo così interessante, pur se sotto certi aspetti ancora poco conosciuto, ed anche, direi, vicino alla sensibilità moderna, quale il '600 artistico savonese, da cui tanti fermenti di idee derivarono, e le cui relazioni mi appresto ad ascoltare con la viva partecipazione di un modesto cultore della materia, auspicando, dicevo, che dal Convegno possano sorgere gli impulsi, specie da parte dei giovani, per uno studio più approfondito di tale epoca, anche nelle necessarie interrelazioni della storia dell'arte locale con quella della cultura in genere, non solo italiana ma europea.

Grazie a tutti.

TEOFILO OSSIAN DE NEGRI

INTRODUZIONE AI LAVORI DEL CONVEGNO

Ringrazio il Presidente della Società Savonese di Storia Patria ed il giovane e valoroso Consigliere che mi ha « provocato », anche se, invitato mesi fa per un convegno « storico », poi mi sono trovato di fronte alla storia dell'arte, di cui io sono soltanto un modesto cultore estemporaneo, meglio, un semplice « curioso », magari a volte avventurosamente impegnato. Debbo anche premettere che, sia pure per *accidens*, nelle mie curiosità ho spesso scavalcato Savona, non già per alcun atavico risentimento, che oggi sarebbe ingiustificato e di pessimo gusto, ma per la costante « casualità estemporanea » dei miei interessi culturali e ambientali. Ché anzi, in una certa mia storia di Genova il fatale contrasto che drammaticamente chiude lo splendido Rinascimento savonese ed apre l'età nuova che oggi ci interessa vi è appena delibato *nel quadro della grande politica europea* — il micidiale scontro tra l'Aquila Imperiale e i Gigli di Francia — e poi graficamente rappresentato — con evidente intenzione polemica antigenovese, quanto meno per il « modo, che offende » —, dalla riproduzione dei disegni del nostro Archivio di Stato coi cannoni del Castello puntati sulla città, e il porto interrato...

D'altra parte se io, non storico dell'arte, debbo pur introdurre il Convegno, mi è giocoforza cercar *nella storia* il significato di esso, il quadro in cui i relatori inseriranno i loro contributi specifici, ed in particolare l'avvio di un « tempo nuovo » che è la cornice obbligata del quadro.

In realtà il fatto testè accennato per incidenza costituisce nella storia di Savona, politica non meno che culturale e spiri-

tuale, una drammatica frattura, che gli storici savonesi di sempre, sul piano « politico » Scovazzi e Noberasco, che chiudono la storia cittadina al 1528, e sul piano giurisdizionale Carlo Russo, il vostro Presidente onorario, hanno fino a ieri concordemente deprecato come un'infamia, di fronte alle giustificazioni « politiche » e « nazionalistiche » degli storici « indipendenti », dal Vitale al Puncuch (il neopresidente della Società Ligure di Storia Patria che, oggi, impegnato fuori Genova, mi ha pregato di rappresentarlo); ma che la nuova scuola, e per essa il vostro stesso consigliere Varaldo, intuisce di dover riconsiderare su posizioni più aperte e meno campanilistiche.

Certo l'azione genovese col pesante intervento del gran Doria chiude drasticamente, lo splendido Rinascimento savonese, favorito dal duplice pontificato dei concittadini Sisto IV e Giulio II, ed apre un periodo di smarrimento, di generale miseria, di abbandono della città da parte dei cittadini che tornano alle campagne ed ai monti donde erano scesi attratti dalle fortune mercantili del porto, come dimostra oggi ancora il Varaldo. Ma a noi, anche in vista della definizione del « tempo nuovo » che ci interessa, sembra che si possa e si debba tentarne una spiegazione oggettiva su piano non solo storico-morale, ma geopolitico. Alla storia ufficiale « politica » può bastare a rigore il richiamo al clamoroso trapasso dal particolarismo del Comune medioevale alle aperture delle grandi nazioni europee; ma noi « liguri » amiamo rifarci alla realtà « naturale » della nostra terra, ai fattori economici suggeriti e imposti dall'ambiente.

E allora dobbiamo riconoscere che non c'è mai stata una unità storica della Liguria, ma sì una successione di terre liguri liberamente attive e più o meno variamente associate e coordinate; talché le stesse denominazioni archeologiche e classiche, e cioè dotte, di « Liguri » e di « Liguria » spariscono per oltre un millennio, per rinascere solo in età contemporanea come espressione essenzialmente colta. Non per niente fino agli albori del secolo scorso si parla solo di « Genovesato », che è espressione generica limitata ai soli spazi liguri realmente soggetti alla Dominante: ed ha un valore meramente funzionale e non certo geografico. D'altronde questa stessa « soggezione » nel medioevo era piuttosto blanda, limitandosi ad un certo controllo dei commerci. Genova « domina » su basi essenzialmente economico-

mercantili, e non politiche: donde le *legittime* autonomie medioevali delle singole terre, salvi alcuni « privilegi » fondamentali della Dominante. Né d'altronde, a conferma di questa realtà per cui i genovesi appaiono « diversi d'ogni costume », sta il fatto che manca a tutt'oggi una « storia della Liguria » che non indugi, per il passato, sulla cronaca dei singoli centri, e non riveli il duplice aspetto della regione, unita, a partire dall'età bizantina, sulla linea di costa per esigenze di comune difesa *del* mare, ma tosto infranta dalla violenza di Rotari e quindi frazionata in senso longitudinale prima dalla creazione delle marche a difesa *dal* mare, e alfine in altrettante unità demiche e civili quanti sono gli approdi, economicamente legati, attraverso i valichi dell'incombente montagna, con le terre « diverse » dell'« oltregiogo ». Ed è questa, in certa misura, una realtà perenne, una contraddizione che affiora nei secoli, forse ancor oggi non del tutto superata. Ora, in questo gioco terra-mare, porti-oltregiogo attraverso i valichi naturali, i centri marittimi vivono una propria e distinta vita economica e sociale; e tuttavia Savona e Genova, di gran lunga privilegiate nel senso anzidetto, e di necessità « concorrenti », non possono non contrapporsi in un ricorrente contrasto nel quale spesso Savona è favorita e sostenuta dai nemici della Dominante a partire da Magone cartaginese fino ai Visconti, a Carlo VI, Luigi XII e Francesco I di Francia: e all'avvento repressivo del Doria nel '528 (e forse ancor oggi, quanto meno in una proficua emulazione, nell'organica distinzione dei ruoli...).

In proposito ancora ricordiamo che sono di ieri i dibattiti e gli studi, cui abbiamo partecipato anche noi, col Formentini, col nostro Lamboglia e tanti altri studiosi d'oltre Magra e d'oltre Appennino per una configurazione regionale radicalmente diversa, che tenesse soprattutto conto, oggi, della realtà geoeconomica, sociale ed ambientale. Motivi di opportunità politica contingente hanno fatto archiviare i progetti coraggiosi, e la Regione s'è fatta dov'era e com'era: ma sussiste il fatto che la Liguria è per natura una realtà « politica » complessa: per cui esiste una « storia di Genova », e parallelamente una « storia di Savona », ed una « di Oneglia », una « di Ventimiglia »...; ma non esiste, come s'è detto, una organica storia « politica » della Liguria. L'ha tentata da ultimo il Pistarino in rapidi « saggi » inseriti in

più complesse monografie descrittive della regione, da « *Tutt'Italia* » al « *Liguria* » della Banca del Lavoro (1967), e ancora in un'aurea lezione inaugurale della nostra Accademia Ligure di Scienze e Lettere col titolo sintomatico di « *Liguria: regione e nazione* »; nella quale si conferma criticamente, e concretamente, come non fosse possibile, per la nostra terra, la creazione di uno stato unitario, perché la « riviera » esaurisce per così dire la sua realtà economica e politica al bagnasciuga, su cui spesso, soprattutto nella parte più interna del golfo, incombe erta ed improduttiva la montagna, ma la sviluppa dall'approdo all'*hinterland* oltre giogo, nelle ricche contrade del versante padano. E' la vecchia teoria del Mariotti, e del Giuliani e di tanti altri insigni studiosi, relativa, per usare una formula efficace, *all'unità dei versanti contrapposti,* che abbiam fatta nostra più volte, e ancor di recente nel « *Ponente Ligustico* » che la nostra Presidente ha avuto testè la cortesia di ricordare, ed altrove. (E qui mi sia permessa una breve parentesi: Varaldo in un articolo sul nostro « Bollettino Ligustico » relativo al S. Domenico del Priamàr non riproduce, tra gli altri, l'affresco di S. Agata che il Barbero, purtroppo assente questa mattina tra i Relatori, collega con la pittura tardogotica delle Alpi Marittime, studiata dal Rotondi, dal Castelnovi e dagli esperti monregalesi; la quale si affaccia anche alla Riviera — ove tuttavia è preminente e ricco l'incontro delle correnti pittoriche nizzardo-provenzale e lombarda — ai Piani di Imperia, a Montegrazie, ad Albenga; ma a Savona, ch'io sappia, non era sino ad oggi documentata. E' legittimo attendersi un'interessante conferma).

Ridimensionato così, in un quadro geostorico ed economico e non solo politico e morale, il fattaccio del '528 (e del successivo '542, la costruzione della fortezza di S. Giorgio sul Priamàr), ci fa obbligo ricordare che il vostro Scovazzi — di cui ho avuto la fortuna di conoscere ed apprezzare personalmente la finezza di spirito, la dottrina e la ricchezza intellettuale, di Lui « foresto », ed « alluvionato » (come per Genova usava dire di sè il Vitale) dall'Oltregiogo a Savona, e « laico » via via apertosi ad una ricca spiritualità interiore — lo Scovazzi, dicevo, riprendendo negli anni Cinquanta, e cioè nell'ultimo dopoguerra doloroso, la storia della sua patria adottiva, conchiude bensì, ancora una volta, come già col Noberasco negli anni Trenta, la « cronaca » dei fatti, degli

eventi politici, alla data fatidica del '528, ma poi si smarrisce, per così dire, in una successione di spunti che non sono più storia pragmatica, nel senso tradizionale, ma quadri di vita, di cultura, di spiritualità, e *d'arte*, fino all'età contemporanea, quasi anticipando questo nostro Convegno, che è d'arte e di cultura, storia veramente « civile », e non di tensioni e contrasti politici ed economici... (Sarà forse il caso, dato il nostro disinteressato impegno culturale, di proclamare, nella fattispecie: « *felix culpa* »?).

Or dopo una rapida sintesi delle vicende essenziali della città tra Cinque e Settecento, un capitolo recita: *I dolori ineffabili ed il Santuario*; e non è tanto la storia, ma quasi una celebrazione mistica. (E fu preceduto, questo celeberrimo della Misericordia, nel 1482, in un altro frangente increscioso, da un analogo Santuario Mariano, anch'esso non lungi dallo sbocco al mare di una importante via per l'oltregiogo, il Santuario di N.S. della Pace, meno celebre, forse, ma non meno significativo, per la sua situazione topografica; e lo Scovazzi lo ricupera con diligenza ad integrazione del quadro...).

Or la « Misericordia » è sorta nel '536, a mezzo tra il '28 e il '42, le due date fatidiche: e il nostro storico sembra voler significare il trapasso da una vita intensamente impegnata nella politica e nella mercatura ad una vita squisitamente mistica ed agreste, quasi segreta. Egli celebra il miracolo della Madonna che appare al contadino come un segno di rinnovamento della vita savonese, in senso più intimo, più partecipato, e sofferto, e più « originale ». Il Santuario sarà d'ora innanzi quasi il testimone, il museo vivente, concreto, della realtà e della spiritualità savonese; ma non meno una evasione nell'arte, che è ciò che più oggi interessa noi qui raccolti in impegnata conversazione culturale : un'arte non più aulica, ma popolare; e comunque partecipata nella creazione e nella fruizione. Perché il Santuario, nel suo lento ma indefettibile sviluppo, nella pietà e nell'arte, nel corso di tre secoli, tra Cinquecento e Settecento, è testimone di una nuova anima artistica del popolo sabazio, come ci illustreranno gli Esperti presenti a questo Convegno.

Non che in città le arti vengano meno: ne è testimone molto significativo, tra l'altro, il palazzo « Lamba Doria » che ci ospiterà a partire da questo pomeriggio, museo del primo e più

splendido manierismo ligure non immune da incidenze squisitamente sabazie, come le pareti a « laggioni » ceramici di squisita fattura locale; ed altre opere d'arte, talora create nel segno dei nuovi « signori » genovesi. Ma Savona è in grave crisi, tanto più vistosa ed amara perché si era testé concluso un cinquantennio che, come ha ricordato anche la Presidente, vanta il mecenatismo dei due grandi pontefici già ricordati, e fu per l'urbanistica e in genere per l'arte locale un periodo di eccezionale splendore; sì che Savona poteva gareggiare per ricchezze di opere alla pari con Genova, e forse anche superarla in finezza e modernità, per il più diretto incontro col Rinascimento romano. Ma certo la crisi politica ed economica non solo inaridisce il commercio, ma impoverisce la stessa città monumentale ed umanistica, mortificando ogni energia e capacità di sviluppo. Nel dramma della crisi della libertà e del commercio c'è anche questa amarezza: non solo la città commerciale vien meno, ma la città umanistica; l'arte si impoverisce, anche se nella città derelitta sorge ancora qualche fabbrica ad opera di pochi maggiorenti, specie « foresti » (e cioè « genovesi »...); perché anche in tempo di crisi sussistono casate facoltose, o privilegiate... (in questa età le differenze sociali sono quello che sono). Sta il fatto che la città, nel suo insieme — come dimostra *ad abundantiam* col confronto ineccepibile dei documenti d'archivio il nostro Varaldo nel ricordato suo ultimo lavoro sulla topografia urbana, che costituisce una pietra angolare per lo studio urbanistico e demografico della città nei secoli passati — subisce a mezzo il Cinquecento una crisi disastrosa: ma resta viva, e non rinuncia ad esprimere nell'arte, maggiore o minore che sia, le sue antiche ambizioni: così come dimostra il programma che i Relatori svolgeranno nelle nostre due nutritissime giornate.

Di fatto l'esodo massiccio della popolazione immigrata negli anni felici, che ora tende a ritornare alle terre d'origine (e la presenza dei santuari Mariani lungo le vie stesse dell'esodo non sarà segno anch'essa di una particolare insistenza di questo ritorno per le vie obbligate di sempre, ove essi sono naturale « ospizio della povera gente »?) sembra confermare una stasi pesante delle attività economiche cittadine in generale. (Va peraltro ricordato che le « industrie del ferro » erano allora, e rimasero fino a tutto l'Ottocento, decentrate nei paesi della

montagna, specie nell'oltre giogo più spazioso e meno precipite, per fruire della naturale forza motrice dell'acqua dei torrenti, nonché di una mano d'opera a buon mercato...). Tuttavia l'arte della ceramica, per la struttura « domestica » delle imprese, non sembra subire crisi neanche nel pieno Cinquecento; e costituirà ancora, come sempre, una delle attività artistiche più tipiche e celebrate della terra sabazia, anche se a volte anonima e quasi artigianale, e per ciò stesso segno principe, quasi simbolo, del passaggio dell'attività artistica dai toni aulici di una grandezza effimera e di importazione, a valori più intimi, e quindi più sinceri, e più partecipati, senza tuttavia cedere in nulla, sul piano della creatività, rispetto all'arte « maggiore ». Lo stesso si può dire di altre arti minori, specie « decorative », che trovano impiego in particolare nei Santuari di tutti, e nelle chiese per il culto della città stessa, che, anche in seguito alla rovina dei templi maggiori del Priamàr, la pietà savonese non cessa di erigere ex novo o di ripristinare innovando.

Tuttavia noi ritroveremo nel Savonese la piena ripresa di un'arte « maggiore » solo a mezzo il Seicento: salvo al Santuario, naturalmente, che è come un faro nelle tenebre, e ove la « fabbrica » è per così dire perenne, nella chiesa maggiore e negli edifici satelliti, fino a quel mirabile sacello che ci illustrerà il Castelnovi, in cui il pittore savonese forse più grande e più fascinoso, anche per le sue matrici lombarde ed i fruttuosi incontri genovesi, Bartolomeo Guidobono, si avventurerà in quella fantasmagorica teoria processionale sulla gran Piazza del Santuario che resta tra i massimi gioielli della Misericordia. Simbolicamente, osiamo dire in breve, il Santuario, centro di pietà popolare e d'arte a servizio di quella stessa pietà semplice ed esaltante, quasi sostituisce il Castello, come sembra aver intuito lo Scovazzi, in una suggestiva successione, quasi una rivincita dello spirito sulla materia, della carità sulla violenza: e l'arte, già aulica, si fa qui popolare, per assurgere ancora, dopo la crisi, più viva e sincera alle vette.

Ma mio compito era « introdurre » storicamente il Convegno, non anticiparlo con idee stravaganti. Semmai avrei dovuto accennare alla parallela « cultura » letteraria, che pur vanta, in questa età, un nome illustre, il Chiabrera, la cui fama trascende i confini sabazi per attingere il Parnaso nazionale; ed ha avuto

indubbiamente una sua incidenza, oltre che nella cultura, anche in rapporto all'arte figurativa locale. Ma è ormai tempo ch'io taccia per dare spazio ai lavori del Convegno di cui la Presidente ha in modo tanto perspicuo messo in luce la vastità e l'interesse.

CLAUDIO STRINATI

GIOVANNI BAGLIONE NELLA CAPPELLA GAVOTTI DEL DUOMO DI SAVONA

La storia della decorazione della Cappella Gavotti è la storia di un rifiuto, dunque di un fatto nuovo e inopinato che definisce la nuova mentalità secentesca rispetto al tipo di committenza del secolo precedente. Il patrono della cappella ora, agli albori del nuovo secolo, oltre a scegliere i soggetti e le tematiche di ordine simbolico, come era sempre avvenuto, interviene in prima persona sul dato stilistico, accettando o rifiutando l'espressione dell'artista.

Le testimonianze dei contemporanei sui primi memorabili rifiuti sono contraddittorie e permeate di una mentalità incapace di spiegare il senso profondo di quei fenomeni. Se per alcuni casi di rifiuto quasi proverbiali, la storiografia moderna si avvia a compiere una revisione destinata a sfatare molti miti (esempio tipico il Caravaggio a S. Luigi dei Francesi) per altri la ricerca filologica ha ormai chiarito la vicenda; esemplare in questo senso la storia della prima pala di Rubens per i Filippini a Roma [1].

In data dunque relativamente precoce e in ambiente non romano si verifica un interessante caso di rifiuto. La cappella dei marchesi Gavotti nel Duomo di Savona è in un primo tempo

Per aiuti, consigli, suggerimenti ringrazio i signori: dr. Anna De Floriani, dr. Giulia Fusconi, prof. Maurizio Marini, dr. Maurizia Migliorini, prof. Luigi Spezzaferro, dr. Carlo Varaldo.

[1] Riassume in modo esemplare e prepara implicitamente nuove ricerche per quanto riguarda la questione Caravaggio, M. MARINI, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1973 n. ed. 1974. Su la questione di Rubens a Roma è ora normativo quanto esposto in M. JAFFÈ, *Rubens and Italy*, Londra 1977.

decorata con affreschi di Flaminio Allegrini [2], successivamente lo stesso pittore fornisce i tre quadri (pala d'altare e due laterali) che vengono rifiutati e a sostituire sono invitati Giovanni Baglione e Giovanni Lanfranco due esponenti della maniera moderna, con una sorta in inversione di tendenza rispetto a quanto si era verificato a Roma, perché ad essere rifiutata è l'opera di un epigono del tardo manierismo, con conseguente scelta da parte dei Gavotti di un orientamento progressista in un ambiente ancora pressoché ignaro del dibattito avviato a Roma dal Caravaggio [3].

Del resto va detto subito che i dipinti del Baglione e del Lanfranco non ebbero un influsso vasto nell'area ligure anche se l'episodio fu molto significativo in relazione all'evoluzione del costume artistico di quegli anni.

Nei limiti delle cognizioni odierne e con l'aiuto di qualche dato inedito è particolarmente importante tentare di ricostruire qui la storia della decorazione della cappella.

I Gavotti erano a Roma in contatto certamente con l'ambiente culturale più vivace e importante. Abitavano per lo più in un palazzo a via Gregoriana presso la Trinità dei Monti a due passi dalla casa di Federico Zuccari che fino alla morte del maestro, avvenuta nel 1610, era stata teatro di un'intensa attività culturale connessa alla nascente istituzione dell'Accademia di S. Luca. E' pressoché certo che a Roma i Gavotti erano in rapporti soprattutto con i

---

[2] Per quanto riguarda Flaminio Allegrini si veda oltre, nota 5.

[3] Per la storia della cappella le fonti antiche sono: C.G. RATTI, *Descrizione delle pitture, scolture e architetture che trovansi in alcune città, borghi e castelli delle due riviere dello stato ligure*, Genova 1780, p. 34. Più preciso T. TORTEROLI, *Monumenti di pittura scultura e architettura della città di Savona*, Savona 1847, p. 51 che come ha precisato B. BARBERO, *Le "fabbriche" del Duomo e del Santuario e la maniera a Savona tra Cinque e Seicento*, in *Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria*, n.s., VI, Savona 1972, p. 89, indica per primo il nome esatto del committente (Stefano Gavotti). E' il Torteroli a pp. 44-46 ad addurre la giustificazione delle dimensioni sbagliate a base del rifiuto. Si veda anche SOPRANI - RATTI, *Delle Vite de' pittori...*, 1769, II, pp. 319 segg. Si veda poi F. BRUNENGO, *Sulla città di Savona, dissertazione storica...* II, Savona 1870, p. 251 e A. BERTOLOTTO, *Il duomo di Savona...*, Savona 1881, p. 19. Modernamente oltre al citato articolo di Barbero (importante ed esauriente anche se reputa autore degli affreschi Francesco Allegrini) si veda l'intervento di G.V. CASTELNOVI, *La pittura nella prima metà del seicento dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari*, in AA. VV., *La pittura a Genova e in Liguria*, II, Genova 1971, p. 485. Ultimamente AA. VV., *Il complesso monumentale della cattedrale di Savona. Guida storico artistica*, Savona 1974, p. 16.

Borghese (strenui sostenitori in campo artistico della cultura caravaggesca) e con i Falconieri (sostenitori invece della scuola bolognese espressa soprattutto da Domenichino e Lanfranco). Nell'Archivio di Stato di Roma, nel primo decennio del seicento numerosi atti di carattere commerciale e mercantile risultano rogati dagli stessi notai che curano gli interessi delle tre famiglie che appaiono strettamente connesse negli interessi economici. Gran parte di questi atti fu rogata dal notaio Pasquetus che il 20 ottobre 1640 stila poi l'inventario dell'eredità di Giovanni Stefano Gavotti, committente effettivo della cappella nel Duomo di Savona [4].

Quando esattamente il marchese Stefano Gavotti assunse contatti con l'Allegrini non saprei dirlo ma una importante precisazione può essere qui fatta. Sulla base delle testimonianze del Ratti e del Torteroli successivamente, gli storici ancora oggi sembrano orientati a ritenere che autore delle pitture nella cappella Gavotti sia Francesco Allegrini, pittore di Gubbio, nato forse nel 1587, che dopo un tirocinio in orbita arpinesca con influssi dal coevo manierismo lombardo, sarebbe entrato decisamente nell'equipe di Pietro da Cortona. Ma è possibile oggi, dopo lo studio puntuale di Renato Lefevre e le conferme apportate alla questione da H. Röttgen, asserire, come del resto già accennava in un recente intervento H. Scheleier, che il pittore fu in effetti il padre di Francesco, Flaminio Allegrini [5], singolare figura nel panorama artistico della fine del secolo sedicesimo che, per un lungo equivoco delle fonti, è stato confuso e sovrap-

---

[4] I dati sono tratti dai seguenti documenti: ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Cartari Febei*, 77 carta 148 (relativamente all'abitazione dei Gavotti). ARCHIVIO CAPITOLINO, Notai - *Testamenti* vol. XVIII carta 149 (relativamente al testamento di Giovanni Stefano Gavotti). Il notaio che a partire dal 1605 roga atti di notevole significato per i Borghese, i Falconieri e i Gavotti è ARCHIVIO CAPITOLINO - *Bettus* (si veda anche per un approfondimento della materia pressoché inedita ARCHIVIO CAPITOLINO, *30 Notai Capitolini*, 37 vol. 178 carta 112 - testamento di Giovanni Battista Gavotti che fu maggiordomo di Antonio Barberini).

[5] Il punto di partenza per la soluzione dell'intricato problema è lo studio di R. LEFEVRE, *Gli Allegrini da Gubbio, pittori dei seicento* in *Studi secenteschi*, 1968. L'autore dimostra in modo esauriente che i pittori di nome Allegrini furono due e che certamente il Flaminio Allegrini pagato per lavori in Palazzo Chigi (si veda anche R. LEFEVRE, *Palazzo Chigi*, Roma 1972 con la pubblicazione dei documenti relativi) non può essere l'Allegrini autore di stampo prettamente cortonesco. Su quest'ultimo artista si veda ultimamente G. DI DOMENICO CORTESE, *Francesco Allegrini pittore di*

posto al figlio. Che questo pittore sia una entità reale e di qualche momento, è provato per via archivistica ma non è stata finora illustrata la sua figura in modo particolare. Proprio esaminando le opere di Savona, che sussistono tutte è possibile inquadrare con chiarezza questo artefice.

Flaminio Allegrini può essere compreso solo se messo in rapporto con l'ultima fase romana del Cavalier d'Arpino. Come oggi ben sappiamo Giuseppe Cesari, detto il cavalier d'Arpino, aveva istituito a Roma, in connessione con l'anno giubilare 1600 e poi negli anni successivi, una sorta di dittatura artistica consistente da un lato nell'accaparramento di alcune prestigiose commissioni papali e dall'altra nella creazione di un burocratico stuolo di seguaci rigorosamente condizionati dalle scelte del maestro sul piano stilistico. La folta schiera dei seguaci del maestro si articolava, grosso modo, in due gruppi che oggi, con terminologia certo impropria ma efficace, definiremmo di destra e di sinistra. Schematizzando la questione di può dire che l'Arpino, con il lento declinare del suo successo sociale aveva sviluppato una maniera sempre più stentata con cui espresse una umanità tetra, smunta, severissima d'aspetto, ma falsamente moralistica ed austera. Gli allievi meno dotati si incamminarono, con una certa incoscienza storica, su questo terreno sviscerando con impegno sterile, tutto l'assurdo latente in questa concezione

---

battaglie, in *Quaderni dell'istituto di Storia dell'Arte,* Università di Messina, n. 1, 1975 e F. ZERI, *Gli affreschi del Santo Uffizio di Flaminio Allegrini,* in *Antologia di Belle Arti,* 3, 1977). Qui più interessa distinguere le due figure. Dopo le osservazioni risolutive del Lefevre la personalità di Flaminio è segnalata da H. RÖTTGEN (si veda li catalogo, *Mostra del Cavalier D'Arpino,* Roma 1973 e un riferimento agli studi del Röttgen in E. SCHLEIER, *Una pala d'altare inedita di Giovanni Baglione ed il suo studio preliminare,* in *Arte Illustrata,* 1972, pp. 10 segg.). La cultura sia di Flaminio, il padre, che di Francesco, il figlio (le cui date di nascita finora sono avvolte nel limbo dell'incertezza) è dipendente dal Cavalier d'Arpino. Questo fato singolare ha un po' complicato le cose. Evidentemente il BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno...,* Firenze 1681, nel darci le notizie biografiche su Francesco sovrappose i due personaggi. Ulteriori precisazioni comunque potranno venire quando verrà affrontato seriamente il problema della decorazione della chiesa romana dei SS. Cosma e Damiano in cui presumibilmente ebbero parte sia il padre che il figlio. Quello che è certo è che non è ammissibile l'esistenza di una unica figura che muovendo da premesse arpinesche giunge alle estreme conseguenze di una maniera fluente ultra cortonesca quale quella dei bellissimi affreschi nelle sale del Santo Uffizio restituitigli a piena ragione da Federico Zeri nonché di quelli in Palazzo Doria in Roma non ancora riconosciuti al pittore.

del mondo. Altri presero invece spunto da questa funebre maniera per reagire restando però negli schemi della cultura del maestro e tornando quindi alla prima attività del Cesari memori della freschezza del colore, della genuinità dell'espressione, aggiungendo una deliberata volontà di semplificazione del discorso. Su questa linea si colloca quel delicato artista che fu Flaminio Allegrini. I quadri per la cappella Gavotti (fig. 1, 2, 3) sono piccoli capolavori di espressione, diremmo oggi, « povera » [6], che esprimono una cultura limitata ma di grande diletto per l'uomo semplice e fideisticamente disposto, ora come allora. Tuttavia queste opere furono rifiutare. La versione tradizionale dice che non entravano bene sugli altari, ma la cosa è poco credibile. Furono invece rifiutati per un fatto di gusto perché non potevano non apparire desueti e banali a chi, come il Gavotti, aveva avuto modo nel frattempo di apprezzare la nuova grande strada del naturalismo moderno. La scelta del Gavotti, in altri termini, era stata già progressista quando essi s'erano rivolti per gli affreschi nella cappella del Duomo ad un arpinesco di « sinistra » quale era l'Allegrini, ma i tempi avevano camminato subito e a quel punto, cioè allo scadere del secondo decennio del secolo, la scelta progressista, per essere mantenuta tale, implicava ben altro e furono preferiti Baglione e Lanfranco.

Questo binomio non dovrebbe avere bisogno di particolari delucidazioni per essere compreso. I due artisti già da qualche anno avevano avuto modo di lavorare insieme e di essere ri-

---

[6] E' stato affermato, a proposito di Flaminio Allegrini che la sua maniera sarebbe una sorta di compromesso tra lo stile del Cavalieri d'Arpino e quello del celebre pittore di Borgo San Sepolcro Giovanni de' Vecchi (A. PINELLI, *Pittura e Controriforma. Convenienza e misticismo in Giovanni de' Vecchi*, in « Ricerche di Storia dell'Arte », 1977, n. 6. Volendo intendere, presumo, quella commistione di stile di carattere orvietano (le cui componenti sono state illustrate dallo scrivente in C. STRINATI, *Marcantonio del Forno nell'Oratorio del Gonfalone a Roma*, in *Antichità Viva*, 1976) con l'aggiornamento tipologico dell'arpinate tendente ad accostarsi alla maniera senese dei Vanni e dei Salimbeni. Esaminando le pitture di Savona e ponendole a confronto con gli affreschi, per esempio, del Santo Uffizio, è chiaro che questa concezione appartiene più al mondo culturale di Francesco, che parte da questo presupposto per la sua adesione al cortonismo, che alle risultanze più schiette del padre, una sorta di castigato miniaturista quale emerge anche in uno dei suoi lavori migliori e finora non restituitogli, il quadro raffigurante il *Martirio di S. Pietro da Verona* nella raccolta Pallavicini di Roma (cfr. F. ZERI, *La Galleria Pallavicini*, Firenze 1959, n. 358 come anonimo).

chiesti insieme da uno stesso committente. Basti qui ricordare la commissione con Storie di Alessandro Magno da parte del cardinale Alessandro Montalto per la sua villa di Termini, ad un gruppo di artisti in cui spiccano i nomi del Baglione e del Lanfranco. I due maestri, sia pure con provenienze diverse, erano in grado in quel momento di fornire la più vivida e lieta immagine del naturalismo moderno lontano dalla violenza e convenzionalità del dettato caravaggesco di più stretta osservanza e di livello qualitativo sostenutissimo [7].

Baglione, all'inizio del secondo decennio del secolo veniva già considerato un maestro di primaria importanza. La sua carriera era già molto lunga. Dopo l'esordio nelle grandi imprese decorative dell'età di Sisto V egli aveva cercato un inserimento di alto livello nell'ambiente artistico romano avendo forse compreso che, dopo l'età contrassegnata dal dominio del lavoro in equipe con una sorta di predominio di un relativo anonimato, era tornato il momento delle grandi personalità e delle carriere illustri. Si può credere che abbia tentato di emulare un Cavalier d'Arpino, un Cristoforo Roncalli, un Francesco Vanni, ma non ne ebbe l'energia.

Pochi anni prima della fine del secolo aveva condotto una grande impresa decorativa in affresco nella chiesa di S. Maria dell'Orto a Roma nella cappella absidale con Storie della Vergine quasi tutta espletata di sua mano a parte la parete di fondo, già dipinta anni prima dagli Zuccari. E' probabile che a quegli anni risalgano anche i primi contatti con l'ambiente ligure stante il

---

[7] Sulle storie di Alessandro informa F. MARTINELLI, *Roma ornata dalla Architettura, Pittura e scultura* (manoscritto nella BIBLIOTECA CASANATENSE ROMA, 4984 fol. 390, pubblicato modernamente da C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969): « Nel Palazzo di Termini... nella sala grande di basso, undeci ovati, L'Alessandro Magno con una regina et altre figure con l'assalto di una città sono del Domenichino. L'Alessandro nel letto, che distribuisce i regali a suoi, e l'altro con Dario, sono dell'Antiveduto. L'Alessandro medicato e l'Alessandro con il re Pirro sono dell'Albano. Alessandro combattente col leone, e l'altro che doma Bucefalo sono del Tempesta. L'Alessandro che sparge l'acqua a soldati e l'altro che prende medicina sono del Lanfranco. L'ultime historie dell'istesso Alessandro sono di Antonio Carracci, con un'altra del Baglione ». Modernamente si veda, per alcune identificazioni, E. SCHLEIER, *Domenichino, Lanfranco, Albani and Cardinal Montalto's Alexander Cycle*, in *The Art Bullettin*, 50 1968, pp. 188-193; E. SCHLEIER, *Le "Storie di Alessandro Magno" del Cardinal Montalto*, in *Arte Illustrata*, 1972; C. VOLPE, *Altre notizie per le "Storie di Alessandro" del Cardinal Montalto*, in *Paragone*, 333, 1977.

fatto che quella zona di Trastevere (non lontano c'è la chiesa di S. Giovanni Battista dei Genovesi) era molto frequentata dai liguri residenti o attivi nella capitale, infatti, sia pure d'età molto posteriore, non mancano in S. Maria dell'Orto opere di pittori liguri. Questo ciclo pittorico del Baglione (fig. 4) fu una importante affermazione di libertà mentale e di spregiudicatezza rispetto a quanto si stava facendo in quel momento a Roma in prossimità dell'anno giubilare [8]. Un comune stato d'animo pervade queste figurazioni ed è quello di una estenuata inerzia, quasi un torpore dell'anima che, se rifiuta la convenzione meccanica della narrativa manierista propone sorprendenti soluzioni di carattere naturalistico. E' da sottolineare questo fatto perché distingue la figura del Baglione da tutti gli altri maestri operosi al suo tempo, tanto che non sembra inopportuno sottolineare che se egli fu per un certo tempo vicino alla posizione del Cavalier d'Arpino alle cui dipendenze dipinse nel transetto lateranense, non ne condivise mai i presupposti essenziali della maniera. Questo contrasto tra una eplicita volontà di successo sociale (evidente nell'impostazione che il maestro dette alla sua autobiografia) e di ripulsa verso le tendenze stilistiche imperanti al suo tempo, portò il Baglione ad una complessa vicenda che ancora oggi non è chiara al pensiero storico.

Circa dieci anni prima dei quadri nella cappella Gavotti, nel 1608, il Baglione esegue uno dei suoi massimi capolavori, la *Lapidazione di S. Stefano* nel duomo di Perugia [9] (fig. 5).

Lo scontro di dati stilistici diversi e mal sintetizzati quali quelli rielaborati da una precocissima interpretazione del caravaggismo misurato però sulla cognizione dell'accademismo bolognese (in specie Ludovico Carracci) trovano un punto di incontro e di coesistenza in quella libertà mentale che il maestro aveva manifestato fin dagli esordi giovanili e che ora a cose fatte, dopo l'apparizione cioè dei più formidabili rinnovatori dell'arte a Roma, riemerge con ben maggiore potenza creativa. Nessuno come il Baglione è in grado di compiere un processo

[8] Si veda L. Barroero, *S. Maria dell'Orto*, Roma 1977. Non esistono documenti espliciti comunque per la datazione di questo ciclo.

[9] Per la datazione di questa importante opera si veda L. Rotelli, *Il Duomo di Perugia*, Perugia 1864, p. 31.

così audacemente introspettivo in una ricerca di se stesso che tenendo conto di tutte le esperienze più valide propone al riguardante un modo di fare l'arte sforzato e esplicitamente nevrotico [10].

Nel giro di pochi anni, e siamo così alla vigilia dei quadri Gavotti, il maestro produce opere sconcertanti per organizzazione formale e strutturale, che non appartengono a nessuna tradizione, quali i due quadri per la chiesa di S. Stefano del Cacco (fig. 6) o l'incredibile pala oggi in S. Bernardino da Siena in Roma firmata e datata 1617 [11] (fig. 7).

Pur di esprimere il proprio universo personale il maestro

---

[10] Questa affermazione richiede una brevissima precisazione di carattere metodologico. Personalmente sono convinto che la transizione tra cinque e seicento sia caratterizzata da una quantità di episodi discordanti la cui sintesi di fatto non avvenne se non a un secolo di distanza. Oggi la poderosa rivalutazione del caravaggismo ha portato ad una distorsione della prospettiva storica. Nel senso che, se è verissimo che Caravaggio fu una figura profondamente innovatrice anzi rivoluzionaria, è altrettanto vero che le componenti stesse del caravaggismo furono discordanti comprendo un arco culturale che va dalla più decisa capacità di rinnovamento al più banale accademismo. Un personaggio come il Baglione vive le contraddizioni della sua epoca con intensa partecipazione ed è tra quegli artisti (come il suo allievo Salini, il francese Renier, lo Spadarino, il Borgianni, Agostino Tassi, Rutilio Manetti, Andrea Commodi e molti altri) che modella la propria personalità in un continuo rapporto critico della sua esperienza di base, con lo svolgersi turbinoso degli avvenimenti artistici. Del resto che dietro a questo entusiasmante accavallarsi di novità fosse latente una tendenza di accademismo di carattere integralistico è dimostrato dal fatto che dall'ambito del primissimo caravaggismo si dipanano subito temi obbligati, peraltro scarsamente significativi (I Bari, La Zingara, i Concerti, la cui poca aderenza alla realtà della dialettica storica è stata messa felicemente in luce da F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in « Storia d'Italia », vol. VI, Torino 1976). Ora a me pare che il Baglione, nel mantenimento costante di una cifra stilistica, sempre riconoscibile, anche se sempre sopraffatta dall'impeto del rinnovamento, in cui il maestro mostra di credere fino agli ultimi anni, testimoni una sorta di stato nevrotico della cultura figurativa, incerta (e qui anche la sua grandezza) tra l'adeguamento ad una realtà trionfante (per di più presentata sotto le specie del più intransigente naturalismo) e il desiderio di una espressione assolutamente privata e sottratta alla responsabilità di un intervento storicamente efficace. Ultimamente insiste sulla componente che io definisco nevrotica del Baglione (pur non riconoscendolo esplicitamente) F. Zeri, *Giovanni Baglione, pittore erotico*, in *Antologia di Belle Arti*, 4, 1977.

[11] Non esistono documenti per la datazione dei quadri in S. Stefano del Cacco, comunque non è possibile stilisticamente, almeno così mi sembra, collocarli altrimenti. Il quadro oggi in S. Bernardino è citato dal Baglione nella sua autobiografia: G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori, architetti,...* Roma, 1642, p. 403, come presente nella chiesa delle Monache di Monte Citorio, oggi non più esistente.

non arretra di fronte a nessun eccesso. Non teme di acuire all'estremo il dato melenso per antonomasia degli occhi rivolti al cielo e non si preoccupa di eseguire una pala gigantesca che non ha di fatto composizione né a rigore « Invenzione ». Ciò che gli preme è la rappresentazione, nei termini più corposi ed aggressivi possibile, di esseri abnormi che rientrano ben di più nella categoria dell'incubo e del medianico che del devoto. Quattro anni prima il maestro aveva eseguito e datato la pala per l'altar maggiore della chiesa cattedrale di Poggio Mirteto presso Rieti. E' su questa *Assunta* che occorre fermarsi per puntualizzare datazione e significato dei quadri Gavotti (fig. 8).

Già la Schleier che ha pubblicato la pala di Poggio Mirteto [12] con un commento acuto e circostanziato ha posto quest'opera in stretta relazione con la cultura figurativa del Lanfranco, che in quel periodo tende analogamente ad una semplificazione del discorso che si incentra sempre più sul singolo personaggio caricandolo di sensi reconditi e talvolta inquietanti.

Alla luce di questa considerazione sembra di poter concludere che se la pala di Poggio Mirteto è certamente precedente alla *Madonna degli Angeli* di Savona (fig. 9), quest'ultima tocca una fase stilistica del Baglione che non può essere troppo allontanata dal 1617 anno in cui il pittore data la pala di S. Bernardino da Siena. Dunque il quadro di Savona andrà datato immediatamente prima del 1620 come pure il dipinto compagno con il *Sogno di Giacobbe,* quest'ultimo elaborato con presupposti veramente identici alla « romantica » pala di Poggio Mirteto (fig. 10).

Siamo ancora lontani da quelle che saranno le conseguenze estreme dello sviluppo stilistico del Baglione che, da questo momento in poi, sarà teso a esasperare sempre più quella ricerca di evidenza naturalistica che mediata dall'appassionato studio dell'Accademia dei Carracci, si trasformerà nelle sue mani in uno strumento stilistico che porterà il maestro a confinare con il surrealismo moderno, di cui egli è da considerare un inconscio precursore storico.

Mi piace concludere su questo argomento presentando per la prima volta uno dei più straordinari raggiungimenti del

[12] Si veda la nota n. 5.

maestro in tal senso (la cui datazione è da porre nel terzo decennio del secolo) la pala con l'*Elemosina di S. Martino* dipinta per la chiesa di S. Giovannino a S. Silvestro, citata nell'autobiografia e dispersa in antico [13] (fig. 11).

Occorre esaminare meglio l'interesse iconografico del ciclo, in quanto è importante una valutazione delle tele in rapporto al più ampio problema della cultura controriformata.

In effetti il tema stesso, cioè gli Angeli, affonda i suoi presupposti nella cultura filippina e gesuitica a Roma sul cadere del cinquecento.

Nella chiesa del Gesù di Roma infatti Federico Zuccari negli ultimi anni del secolo sedicesimo aveva decorato una cappella con storie connesse al culto degli Angeli e come pala d'altare aveva proposto il raro tema degli Angeli in adorazione del simbolo trinitario. La variante degli angeli che adorano la Vergine in quegli stessi anni era proposta da Durante Alberti nella chiesa di SS. Nereo e Achilleo e qui la Vergine reca il bambino. Del resto il tema aveva fatto il suo ingresso a Roma quando Domenico da Modena durante il pontificato di Gregorio XIII aveva dipinto appunto nella chiesa di S. Maria degli Angeli il raro soggetto in cui si vedono gli Angeli in adorazione del solo bambino.

Il tema era stato poi trattato da Rubens alla Chiesa Nuova e nella versione offertane dal Baglioni ancora una volta si manifestava la disponibilità tematica nella formulazione del quadro in cui la Madonna è presentata tanto come Assunta che come Immacolata, attraverso un processo di sintesi iconografica caro al Maestro, che qui si sovrappone poi alla altrettanto tipica (e tipica in genere di tutti gli artisti visionari) tendenza a citare se stesso.

Ma è così da chiedersi, i dipinti che sullo scadere del secondo decennio del secolo arrivavano a Savona, erano opere che manifestavano una severa cultura controriformata? In realtà sia il Baglione che il Lanfranco espressero sempre una cultura di stampo prettamente umanistico e libero. Basta considerare la

[13] Scrive il Baglione: « Né passerò con silenzio, che il cardinal Borgia gli fece figurare il S. Martino a cauallo con il povero, e sta nella Madonna di S. Giovannino alle Monache di S. Saluestro », chiesa distrutta nell'ottocento.

decorazione della cappella del Sacramento in S. Paolo fuori le mura per notare come il pittore parmense imposta il suo discorso figurativo su una travolgente passione vitalistica e su un nobilissimo senso delle passioni umane, fatto che lo pone all'antitesi da qualunque sospetto di banale pietismo e devozionalismo. Non che la grande cultura controriformata non fosse in grado di esprimere valori rilevanti, ma è indubbio che sia il Baglione che il Lanfranco, pur nell'ossequio esteriore ai dettami della chiesa non condividevano né l'impostazione mediocremente narrativa dell'affresco ufficiale né la drammatica e convinta religiosità caravaggesca [14].

Del resto questa cultura figurativa ebbe un certo influsso nella generazione dei pittori liguri più seri e impegnati e almeno in Luciano Borzone sembra di poter riscontrare da vicino una cognizione diretta della cultura figurativa espressa da Giovanni Baglione, Giovanni Lanfranco e Antiveduto della Grammatica.

[14] Naturalmente non intendo con ciò affrontare il problema del rapporto tra l'arte di un personaggio come il Baglione e la Controriforma. Sia l'uno che l'altro polo della situazione sono infatti mal definiti essendo tutt'ora non conosciuta capillarmente l'evoluzione della carriera del maestro mentre mancano tutt'ora per gli storici dell'arte criteri sicuri di analisi rispetto al problema della controriforma nel suo complesso. Qui vorrei che fosse chiaro che quel che si vuole mettere in luce è la presenza di un tema quale quello della Madonna degli Angeli che ha, a suo aspetto specifico, quello della disponibilità tematica, in tal senso quindi una religiosità più aperta e meno dottrinale di quanto capita di incontrare in molti prodotti coevi.

GIULIA FUSCONI

IL CONCETTISMO DI GABRIELLO CHIABRERA E LE FIGURAZIONI SIMBOLICHE DI BERNARDO CASTELLO

Il carteggio inviato dal Chiabrera a Bernardo Castello prende avvio nel novembre 1590 e si svolge con frequenza abbastanza regolare lungo l'arco di quasi trent'anni [1]. Il suo inizio cade all'indomani dell'edizione genovese della *Gerusalemme liberata*, per la quale il Castello aveva fornito, quattro anni prima, i disegni al Tasso [2]. Anche precedentemente alla realizzazione di quest'impresa, che secondo il Soprani gli diede più prestigio di quanto avessero fatto tutte le opere precedenti [3], sono documentati per il pittore genovese i rapporti con l'ambiente letterario all'interno e al di fuori di Genova.

Per rapidità di citazione, si sono usate le seguenti abbreviazioni bibliografiche:

BMC, I = H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, I, *Augustus to Vitellius*, Londra 1923.
BMC, II = come sopra, ma: II, *Vespasian to Domitian*, Londra 1930.
BMC, III = come sopra, ma: III, *Nerva to Hadrian*, Londra 1936.
BMC, IV = come sopra, ma: IV, *Antonius Pius to Commodus*, Londra 1940.

[1] *Lettere di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello*, a cura di G.B. SPOTORNO, Genova 1838; non si sono invece conservate le lettere inviate dal pittore al poeta. Sulla corrispondenza e l'amicizia per il Castello e il Chiabrera, cfr. V. BELLONI, *Bernardo Castello pittore irrequieto*, in *Pittura genovese del Seicento. Dal Manierismo al Barocco*, Genova 1969, pp. 47-87.

[2] Cfr. R. SOPRANI, *Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi*, Genova 1674, p. 118; per questa prima edizione genovese dell'opera del Tasso (*La Gerusalemme liberata* di TORQUATO TASSO, con le figure di Bernardo Castello e le Annotazioni di Giulio Guastavini, Genova 1590, Bartoli, in 4°) e le successive, cfr. anche R. SOPRANI - C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, Genova 1760, p. 155.

[3] SOPRANI cit., p. 118.

Nel 1576, durante un viaggio in molte città d'Italia, aveva incontrato a Ferrara il Tasso e stretto con lui un'amicizia che gli sarebbe riuscita in futuro vantaggiosa. A Genova era successivamente diventato il ritrattista ufficiale dell'ambiente letterario cittadino, che usava frequentare assiduamente il suo studio nel quartiere della Maddalena [4]. Questo tipo di relazioni dovette verosimilmente facilitargli la commissione, nel 1589, degli affreschi nella villa Lomellini (ora Rostan) a Multedo, ove si riuniva l'Accademia degli Addormentati, costituitasi due anni prima [5].

L'amicizia col Chiabrera s'inserisce quindi per il Castello in un ambito già precostituito di rapporti tra arte e letteratura; e tuttavia favorisce l'introduzione nella sua pittura di elementi di aggiornamento culturale verosimilmente connessi alla formazione del poeta. Tali elementi di aggiornamento consistono principalmente nell'acquisizione di categorie di figurazioni simboliche in alcune delle principali forme da esse assunte nel corso del Quattro e Cinquecento, ossia: impresa, allegoria, rovescio di medaglia [6].

---

[4] Anche al Chiabrera il Castello dovette eseguire almeno due ritratti. Uno era terminato nel giugno 1591 (cfr. lettere V e VIII, rispettivamente del 7 maggio e del 18 giugno 1591, pp. 63-66) e sotto di esso il poeta avrebbe voluto fosse scritto "*Pindarici fontis qui non expalluit haustus*" (lett. V, p. 64); l'opera è forse da identificare con il ritratto già esposto, notevolmente ampliato, nella Pinacoteca Civica di Savona (cfr. P. Poggi, *Il ritratto e l'abitazione del Chiabrera*, in *Atti della Società Savonese di Storia Patria*, XX, 1938, pp. 167-188) e B. Barbero, scheda su Bernardo Castello, in *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1973, p. 271) e distrutto durante l'ultima guerra. Per il Chiabrera eseguì anche un disegno a lapis nero, oggi disperso (cfr. G.B. Spotorno, *Storia letteraria della Liguria*, IV, Genova 1826, p. 88). Lo Spotorno afferma che questo ritratto si trovava allora presso G.B. Belloro. Lo stesso disegno è citato in una nota manoscritta anonima a margine delle *Lettere di G. Chiabrera*, a cura di P. Porrata, Bologna 1762, p. 20, conservate presso la Biblioteca Universitaria di Genova, in cui si elencano, su segnalazione di G.B. Belloro, i ritratti del Chiabrera, specificando che il disegno in oggetto "*si trova in una raccolta di ritratti di illustri savonesi fatta da G.V. Verzellino*".

[5] L'Accademia degli Addormentati si era costituita nel 1587, come risulta dagli Statuti, approvati dal Doge il 14 ottobre 1587 (cfr. A. Manno, *Bibliografia di Genova*, Genova 1898, pp. 368-369), per opera d'un gruppo di letterati e poeti genovesi sotto la guida di Guido Pallavicino. Presso l'Accademia degli Addormentati il Chiabrera aveva recitato i suoi cinque *Discorsi* (cfr. *Opere di Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi*, vol. XXXIV della *Biblioteca Enciclopedica Italiana*, Milano 1834, pp. 373-387) e forse è da identificare con questa, l'Accademia genovese presso cui il Tasso era stato invitato nel 1587 a leggere *L'Etica* e *La Poetica* di Aristotele (cfr. Spotorno, *Storia* cit., IV, p. 251).

[6] Su queste categorie di figurazioni simboliche in generale, cfr. A.

L'interpretazione che, in linea con la tendenza letteraria del concettismo, il Chiabrera dava a questo tipo di figurazioni, emerge in modo chiaro, anche se frammentario, dal suo carteggio al Castello. Esse dovevano adombrare un concetto di significato morale, la cui individuazione era subordinata alla decifrabilità dell'immagine sotto cui il concetto si nascondeva. Il principio fondamentale al quale tali figurazioni dovevano rispondere era quello del *prodesse et delectare*, del giovare dilettando, dove il *delectare* consisteva nel piacere dell'esercizio intellettuale volto a scomporre la metafora o l'allegoria, per mettere a nudo il concetto in essa adombrato, e il *prodesse* consisteva nell'ammaestramento morale che da quel concetto derivava. L'impegno costante di associare, nell'espressione artistica, valori didascalici a valori estetici, che costituisce il principio fondamentale delle teorie sull'arte in epoca controriformistica, tradiva di fatto la dissociazione di questi due valori, che diventavano, di volta in volta, l'uno strumentale all'altro. Da un lato, la produzione figurativa di argomento religioso utilizzava doti di esteriore piacevolezza come veicolo per una più vasta presa dei suoi contenuti didascalici. Dall'altro, la produzione di complesse e talvolta oscure figurazioni simboliche usava il fine precettistico

---

SALZA, *La letteratura delle imprese e la fortuna d'esse nel '500*, in appendice a: *Luca Contile: uomo di lettere e negozi del secolo XVI*, Firenze 1903, pp. 205-249; inoltre: I. GELLI, *Divise, motti, imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano 1906. Sulle imprese e sugli emblemi in particolare, cfr. il fondamentale studio di M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Sancasciano Val di Pesa 1934, tradotto in inglese col titolo: *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Londra 1939; 2ª ed. ital.: Firenze 1946; 2ª ed. ingl.: Roma 1964; dello stesso autore: *Il concetto di emblematica e le sue manifestazioni nel Rinascimento e nell'età barocca*, in *Emblemi e Insegne*, in E.U.A., Venezia-Roma 1958, IV, coll. 793-801. Un catalogo sistematico degli emblemi tra '500 e '600, è stato compilato da A. HENKEL - A. SCHÖNE, *Emblemata, Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderst*, Stoccarda 1967, rist. 1976, con amplissima bibliografia, alla quale si rimanda; cfr. inoltre le ultime annate della rivista olandese *Biblioteca Emblematica*; in Italia, tra i saggi su queste figurazioni simboliche, che si stanno facendo via via più frequenti negli ultimi anni, sono da segnalare: C. GINZBURG, *La simbologia delle immagini e le raccolte di emblemi*, in *Terzoprogramma*, 4. 1970, pp. 176-188; M. PRAZ, *Gli emblemi nell'arte decorativa*, in *Belfagor*, XXXVI (1971), II, pp. 212-218; A. PINELLI, *La "philosophie des images": Emblemi e imprese fra manierismo e barocco*, in *Il Seicento*, 1976, 1/2, pp. 3-28; cfr. infine, il saggio *Icones Symbolicae*, nel volume di E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche: Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1978, pp.177-273, che costituisce una versione ampliata del saggio apparso nel 1948 nel « Journal of the Warb. and Court. Institute ».

come copertura al piacere d'un esercizio intellettuale sottile, ingegnoso e sostanzialmente fine a se stesso [7]. In questo secondo ambito di categorie figurative si collocano numerosi dei suggerimenti iconografici forniti dal Chiabrera all'amico pittore.

Il primo ciclo decorativo per il quale il Castello richiede l'intervento del Chiabrera è quello degli affreschi del Palazzo di Giulio Spinola in Via Garibaldi, ora sede della Banca d'America e di Italia, eseguiti fra il 1592 e il '93 [8]. Dal pesante controllo che il committente mostra di voler esercitare sulle scelte degli episodi da affrescare, restano esclusi i soggetti delle cartelle angolari delle volte, un campo che, avendo come oggetto delle figurazioni simboliche, veniva evidentemente considerato come specifico settore di competenza del letterato [9].

---

[7] Cfr. G. MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco*, in « Retorica e Barocco », Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici (Venezia 15-18 giugno 1954) a cura di E. Castelli, Roma 1955, pp. 119-195 e, in particolare, pp. 143-157.

[8] Per le attribuzioni degli affreschi dell'appartamento al piano nobile di Palazzo Spinola, cfr. E. POLEGGI, *Strada Nuova*, Genova 1968, p. 181; P. TORRITI, *Tesori di Strada Nuova*, Genova 1970, p. 107 ss.; F. CARACENI POLEGGI, *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria*, vol. I, Genova 1970, p. 316. Sull'attività complessiva di Bernardo Castello, oltre all'ultimo saggio citato (*La committenza* cit., pp. 281 ss.), cfr. la voce di G. BIAVATI, *Bernardo Castello* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma XXI, in corso di pubblicazione.

[9] E' facilmente deducibile dal carteggio del Chiabrera che, relativamente a Palazzo Spinola, la richiesta di suggerimenti iconografici da parte del Castello si indirizzava prevalentemente verso i soggetti delle cartelle angolari delle volte. Appare anzi chiaro che il Chiabrera subordinava la scelta di questi soggetti a quella, già prefissata dal committente, dei soggetti delle scene centrali (cfr. lettera XXV del 10 febbraio 1593, p. 83: « [dopo aver inviato i soggetti delle cartelle della volta di Scipione] ... per l'altro salotto [quello di Augusto] io penserò alcuna cosa, ma scrivetemi distintamente l'istorie da voi dipinte »; e lett. XXVI del 16 febbraio, pp. 83-84: « Quanto all'altro salotto, conviene che voi mi scriviate distintamente le istorie che vi dipingerete »; e ancora lett. XXVII del 28 marzo 1593, p. 84: « Quanto al salotto dove Voi pingete alcuni fatti di Augusto, io ho pensato che ne' quadri de' canti si possano fare quattro figure... ».
Anche per la volta del salone maggiore la scelta del soggetto per la scena centrale risulta prefissata e al Chiabrera vengono richiesti solo i soggetti delle quattro scene che dovevano fare da cornice a quella, sui quattro lati (cfr. lett. XXXIV del 22 novembre 1593, p. 92: « Non volendo voi altra battaglia che quella di Poro, io ho pensato che a rappresentare azioni di Alessandro di buona compagnia con la sopradetta battaglia, questi quattro soggetti saranno acconci »). I quattro soggetti vengono però respinti dal committente, che pretende quattro soggetti di donne (cfr. lett. XXXV del 3 dicembre 1593, pp. 95-98), uno dei quali, *L'incontro tra Alessandro e Simitre*, sarà poi destinato al riquadro centrale della volta.

Nella volta della sala affrescata coi *Fatti di Scipione*, le cartelle angolari contengono le figurazioni allegoriche dell'*Italia*, della *Spagna*, di *Roma* e di *Cartagine*, ciascuna accompagnata da una scritta in latino suggerita dal Chiabrera e sintetizzante una particolare condizione morale della figura, in rapporto ai fatti descritti nella scena centrale. Queste raffigurazioni angolari dovevano svolgere una funzione di erudito commento alle azioni raffigurate nelle scene centrali, di stimolo a moraleggianti considerazioni su di esse. Secondo l'intellettualistica tendenza con cui la cultura cinquecentesca si accostava alle espressioni del mondo antico, il ruolo rivestito da tali immagini corrispondeva a quello che in epoca classica si pensava dovesse essere svolto dalle personificazioni allegoriche raffigurate sul rovescio delle monete [10]. Il riferimento a questo prototipo giustificava anche la presenza accanto all'immagine, della frase esplicativa latina e collocava la composizione, in quanto fusione d'una parte scritta e d'una figurata, in un genere affine anche se distinto da quello delle imprese. E' d'altra parte necessario tenere presente che il legame fra questo tipo di figurazioni allegoriche e la numismatica classica no nva inteso come rapporto immediato, diretto, tra un modello e la sua copia, ma come persistenza d'uno schema iconografico passato attraverso successive mediazioni e rielaborazioni. Il riferimento che qui si istituisce fra l'iconografia delle cartelle genovesi e i rovesci delle monete romane non può perciò prescindere dall'esistenza di queste mediazioni, alla cui precisa individuazione non si è per il momento ancora giunti, se pure il campo della ricerca appare ormai circoscritto, come si vedrà, ai repertori cinquecenteschi di monete classiche.

La raffigurazione dell'Italia sulla volta della stanza di Scipione (fig. 1) segue fedelmente le indicazioni del Chiabrera, che l'aveva descritta col capo e col busto armato, con un'asta in mano e con un piede sopra il globo della terra [11].

---

[10] Più volte il Chiabrera sottolinea la derivazione iconografica dei soggetti per le cartelle angolari dai "*riversi delle medaglie*" (cfr. lett. XXXV del 2 giugno 1594, pp. 106-107; lett. CLVII del 24 agosto 1611, p. 210).

[11] Per la descrizione di questa e delle altre figure allegoriche della volta di Scipione, cfr. lett. XXV, p. 83; nella stessa lettera il Chiabrera invia al Castello le quattro scritte latine che dovranno accompagnare le figure. Per l'*Italia* è: *Juvenem ex se prodiisse, qui tum armis, tum liberalitate omnia vinceret, laetatur Italia.*

Questa iconografia, piuttosto che alle raffigurazioni dell'Italia, il cui ruolo di dominatrice sul mondo non ha una reale rispondenza storica (e quindi neppure iconografica) in epoca imperiale, essendo essa sostanzialmente assimilata ad una delle molte province dell'Impero, si attaglia alla raffigurazione di Roma, che viene riprodotta talvolta con il globo *in exergo* e, assai più raramente, con il globo sotto il piede nell'asse di Lucio Vero, dove è rappresentata seduta di fronte all'imperatore (fig. 2) [12].

Un'iconografia analoga a questa presenta la personificazione di Roma che, a fianco dell'Italia, inquadra superiormente la raffigurazione geografica del territorio italiano su una parete della Sala del Mappamondo, nel Palazzo Farnese di Caprarola, eseguita, nel 1574, da Giovanni de' Vecchi (fig. 3) [13]. Se questa rispondenza iconografica potrebbe giustificarsi con il comune riferimento alle fonti classiche o a loro riprese cinquecentesche non ancora identificate, non va tuttavia esclusa la possibilità che il ricordo della figurazione farnesiana abbia influito sull'immagine proposta dal Chiabrera.

In effetti, anche in un altro passo dell'epistolario il Chiabrera sembra tener presenti certe soluzioni iconografiche offerte dagli affreschi di Caprarola. Quando il poeta spiega all'amico il significato delle cartelle angolari e la loro derivazione dal rovescio delle antiche monete [14], ricorre a quattro esempi di possibili soggetti da utilizzare a questo scopo; tre dei quali, una vittoria

---

[12] Per l'iconografia di Roma col globo *in exergo*, cfr. *BMC*, III, p. 286 n. 368, pl. 53.17: denario adrianeo del 125-128 d.C.; per l'iconografia col globo sotto il piede, cfr. *BMC*, IV, p. 600 n. 1327, pl. 80.13: asse di Lucio Vero del 166-167 d.C. Il tipo della Roma elmata, seduta su scudi con asta e globo sotto il piede, compare già in epoca repubblicana in un denario di *C. Vibius Pansa* del 48 a.C., cfr. E.A. SIDENHAM, *The Coinage of the Roman Republic*, Londra 1952, p. 159 n. 949. Roma in abiti guerreschi, con il piede sul globo, si ritrova anche in due statue di età giulio-claudia, la Roma da Tripoli e la Roma dal tempio di Roma e Augusto nel Foro di Ostia (cfr. *Personificazioni di Roma antica*, a cura di A. BISI, alla voce *Roma*, in E.A.A., VI, Roma 1965, p. 899 ss.).

[13] Sul problema della compresenza di G. de' Vecchi e Raffaellino da Reggio nelle parti « figurate » della sala del Mappamondo a Caprarola, cfr. R. ROLI, *Giovanni de' Vecchi*, in *Arte antica e moderna*, 1965, 29, p. 50 ss. Riconferma l'attribuzione al de' Vecchi della figura allegorica di Roma A. PINELLI, *Pittura e controriforma. "Convenienza" e misticismo in Giovanni de' Vecchi*, in *Il Seicento*, 1977, 6, pp. 49-85.

[14] Cfr. lett. XXXV, p. 106.

che scrive su uno scudo appiccato a un trofeo, una galera che veleggia col vento favorevole e Perseo sopra il Pegaseo, ripetono, con qualche variante, i soggetti di alcune imprese farnesiane che compaiono nelle cartelle angolari di numerose volte del palazzo di Caprarola come quelle che inquadrano la volta con le figure dello Zodiaco, nella sala del Mappamondo (figg. 4 - 6) [15]. La conoscenza da parte del Chiabrera della villa farnesiana, di questa « *sintesi della cultura del nostro Cinquecento* » [16], si giustifica d'altronde pienamente nel quadro dei rapporti culturali che il poeta ebbe modo d'intrecciare in giovinezza durante il suo lungo soggiorno romano.

Nella città il poeta visse continuativamente almeno dal 1562 al 1576, dove, secondo quanto egli stesso dichiara [17], fu allievo di Marcantonio Muret, Paolo Manuzio, Sperone Speroni. Alle colte riunioni che, negli stessi anni, il cardinale Farnese organizzava nel suo palazzo di Roma e nella sua dimora estiva di Caprarola partecipavano, tra gli altri, il Muret e Paolo Manuzio [18]; non è da escludere, quindi, che anche il Chiabrera sia entrato in contatto con la corte del Farnese e abbia avuto modo di visitare il Palazzo di Caprarola, che egli nel Discorso « *Della Magnificentia* » celebra quale esempio architettonico di questa virtù, definendolo « *palazzo nobilmente edificato* », insieme alla villa d'Este a Tivoli [19].

Tornando all'analisi delle cartelle della volta di Scipione, all'*Italia* corrisponde, in contrapposto, la *Spagna*, raffigurata come una donna in piedi, vestita d'abiti leggeri, con un

---

[15] Per l'attribuzione delle cartelle angolari e della rappresentazione dello Zodiaco. sulla volta della sala del Mappamondo, cfr. ROLI cit., p. 50 ss.; lo studioso pensa a un ignoto autore della cerchia del Bertoja.
Sulle imprese farnesiane, cfr. M. PRAZ, *Caprarola*, in « Panopticon romano », Milano-Napoli 1967, p. 102-106, ristampato in un volume di saggi dello stesso autore: *Il giardino dei sensi*, Milano 1975, pp. 82-86.

[16] Cfr. PRAZ, *Caprarola* cit., p. 106.

[17] Cfr. l'autobiografia del Chiabrera, riportata nel volume delle lettere a Bernardo Castello, cit., pp. 3-4; e inoltre: E. GIRARDI, *Esperienza e poesia di G. Chiabrera*, Milano 1950, pp. 11 ss. e, dello stesso, la voce: *G. Chiabrera*, in « Letteratura Italiana: I Minori », vol I, Milano 1961, p. 1427 ss.

[18] Cfr. P. DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Parigi 1887, p. 15 n. 1.

[19] Cfr. il quarto dei cinque *Discorsi Morali*, intitolato: *Della Magnificentia*, in *Opere di Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi* cit., p. 381.

ramo d'olivo in mano, in atto di ragionare (fig.7) [20]. Il suo modello iconografico è rappresentato dal rovescio di monete imperiali, come il sesterzio di Antonino Pio (fig. 8) [21], dove l'attributo del ramo d'olivo si riferiva evidentemente a tratti salienti dell'ambiente fisico iberico.

L'interesse per i valori psicologici dell'immagine, che s'inquadra nell'esigenza generalmente avvertita in età controriformistica d'una moralizzazione della figurazione profana, ed emergeva già nella rappresentazione della Spagna, si rivela in forma più accentuata nella cartella con Cartagine, raffigurata come donna che siede a terra incatenata (fig.9) [22]. La figura s'ispira alle rappresentazioni delle *provincae capte*, come quella della *Germania capta* su un sesterzio di Domiziano (fig. 10) [23], dove sono raffigurati, ai lati d'un trofeo di guerra, due germani prigionieri, a destra una figura maschile in piedi con le mani legate dietro la schiena, a sinistra una figura femminile accovacciata, che si sostiene la testa con la mano destra in atto di autocommiserazione e ha il braccio destro appoggiato sul ginocchio corrispondente. Questo soggetto offre la possibilità al Castello di sconfinare quasi nello spiritualismo cattolico, assimilando l'immagine ad una di soggetto religioso, al punto che la città incatenata sembra sottomettersi al suo destino con lo stesso atteggiamento di umiltà venata di languore d'una martire cristiana.

Nella quarta cartella è raffigurata Roma seduta su una seggiola riccamente decorata, che regge con una mano il globo niceforo, mentre con l'altra si sostiene la testa in atteggiamento malinconico (fig. 11) [24]. L'immagine sembrerebbe frutto d'una contaminazione operata fra due diverse personificazioni di Roma, presenti sulle monete romane: l'immagine di Roma come

---

[20] La scritta che accompagna la figura è: *Virtutem atque incredibilem Scipionis continentiam celebrando nunquam Hispania conticescit.*

[21] Cfr. *BMC*, IV, p. 190 n. 1189, pl. 26: 13; sesterzio di Antonino Pio del 139 d.C.

[22] La scritta che accompagna la figura è: *Ita Cartago corruit, ut invicta victoris virtute afflictam fortunam consoletur.*

[23] Cfr. *BMC*, II, p. 362 n. 294, pl. 70.8: sesterzio di Domiziano dell'85 d.C. Sul ricupero dell'iconografia del *captivus* nell'arte del Seicento, cfr. D. Bernini, *Annibale Carracci e i "Fasti" di Alessandro Farnese*, in *Boll. d'Arte*, 1969, 2/3, pp. 84-92.

[24] La scritta che accompagna è: *Egregii civis praeclaras cineres ingratitudinis vitio amisisse, Roma ingemiscit.*

appare su un aureo di Massenzio (fig. 12) [25], seduta sullo scudo, col globo niceforo nella destra e lo scettro nella sinistra, e l'immagine di Roma sul tipo della *Securitas*, come appare su un asse di Antonino Pio (fig. 13) [26], che si sostiene il capo con la destra, ha il braccio destro appoggiato sullo schienale della sedia, mentre il sinistro è disteso lungo il corpo e si appoggia a un'asta.

Nel quadro d'una figurazione simbolica che ripropone schemi iconografici desunti dalle monete antiche, si pongono anche le cartelle angolari della volta con *I Trionfi di Augusto*, in un altro ambiente dello stesso piano di Palazzo Spinola; vi sono raffigurati *Marte, La Vittoria, La Pace, Apollo*, ossia le divinità sotto il cui patrocinio ha avuto corso l'impero di Augusto. I motti che accompagnano le figure sono tolti da Orazio e Virgilio [27]; tra i numerosi prototipi iconografici rintracciabili sui rovesci delle monete romane, si può citare per Marte la raffigurazione su un aureo di Adriano (figg. 14-15) [28]; per la Vittoria, con palma e corona d'alloro, un quinario di Nerva (figg. 16-17) [29]; per la Pace, con la cornucopia e la torcia accesa con cui brucia un trofeo d'armi, un denario di Traiano (figg. 18-19) [30].

Apollo citaredo (fig. 20), infine, attinge la sua iconografia a numerose fonti classiche, tra le quali monete greche e romane,

---

[25] Cfr. *RIC* (*The Roman Imperial Coinage*) VI, Londra 1967, p. 369 n. 143, pl. 6: aureo di Massenzio del 307 d.C.

[26] Cfr. *BMC*, IV, p. 221 nn. 1373 e 1374, pl. 33.4: asse di Antonino Pio del 140-143 d.C.

[27] Cfr. lett. XXVII, p. 84.

[28] Cfr. *BMC*, III, p. 325 n. 674, pl. 60.7: denario di Adriano del 134-138 d.C. Nella cartella il motto che accompagna l'immagine è: *imperium sine fine dedi*. E' interessante notare che questo stesso motto accompagna l'immagine d'una tiara con chiavi papali in un emblema pubblicato da S. DE OROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Madrid 1618, tutti d'argomento religioso; il motto doveva però circolare già da tempo, poiché compare a commento d'una delle personificazioni allegoriche sulla volta del Gabinetto dei Prelati a Caprarola, confermando in tal modo il riferimento della formazione culturale del Chiabrera all'ambiente farnesiano. La figura allegorica, ha nella destra un serpente che si morde la coda e nella sinistra un mazzo di fiori (di ireos?) e simboleggia l'Eternità (cfr. RIPA, cit., p. 141).

[29] Cfr. *BMC*, III, p. 325 n. 674, pl. 60.7: quinario aureo di Nerva del 97 d.C. Nella cartella il motto che accompagnava l'immagine doveva essere: *nusquam abero*, che risulta erroneamente trascritto sull'affresco: *husquam abero*.

[30] Cfr. *BMC*, I, p. 360 n. 261, pl. 59.5: asse postumo di Galba (71 d.C.?). Il motto che accompagna l'immagine è: *Custode rerum Caesare*.

come ad esempio il denario di Cesare Ottaviano (fig. 21) [31], in cui il dio appare seduto su un masso roccioso, seminudo, con la clamide che gli avvolge la coscia sinistra e scende a ricoprire la roccia, mentre con la mano sinistra, dal braccio semiteso, impugna la cetra. L'oggetto che ha dietro le spalle, di difficile identificazione, è stato verosimilmente interpretato dal Castello come un lembo svolazzante della clamide [32].

Se le personificazioni presenti sui rovesci delle monete antiche sembrano costituire la fonte iconografica primaria per questo tipo di raffigurazioni allegoriche, l'utilizzazione di tale fonte non avveniva di norma per conoscenza diretta del materiale numismatico, ma attraverso la mediazione di repertori di monete compilati da eruditi, che erano generalmente anche collezionisti di materiale antiquario. Da questi repertori, che si fanno via via più frequenti nel corso della seconda metà del Cinquecento [33], e che venivano chiamati « *Libri delle medaglie* », il Chiabrera attinge, liberamente rielaborandoli, i suggerimenti iconografici forniti al Castello, il quale a sua volta ne doveva trovare riscontro in repertori corrispondenti.

Quale fosse il « *libro* (o i *libri*) *delle medaglie* » utilizzato dal Chiabrera non è stato possibile fin qui individuare, tuttavia è opportuno menzionare, per l'esclusivo interesse che dedica ai rovesci delle monete, il repertorio di Sebastiano Erizzo [34] dove compare, quasi perfettamente riprodotta, la moneta di

---

[31] La moneta è un denario di Cesare Ottaviano del 35-28 a.C., emesso probabilmente in Bithinia (Nicomedia?) (cfr. G. NICODEMI, *Le raccolte numismatiche del Castello Sforzesco*, I, *da Augusto a Traiano*, Milano 1938, p. 36 n. 355, tav. II; per le altre numerose fonti classiche cui l'iconografia dell'Apollo di Palazzo Spinola si può ricollegare, cfr. anche P. ROMANELLI - G. CARETTONI, *Nuove pitture del Palatino*, in « Boll. d'Arte », XL (1955), III, pp. 208-214.

[32] Di norma la critica ha sorvolato sulla presenza di questo oggetto misterioso dietro le spalle di Apollo (cfr. H. COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain*, Parigi 1880, rist. Graz 1955, I, p. 71 n. 61; E. BABELON, *Descript. hist. e chronol. des monnaies de la république romaine*, Parigi 1885-86, rist. Bologna 1963, II. p. 53 n. 116).

[33] Per la bibliografia di questi repertori, cfr. E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Parigi 1901, rist. anast. Forni, Bologna 1965.

[34] S. ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie degli antichi*, Venezia 1559. L'Erizzo viene citato diverse volte dal Ripa (C. RIPA, *Iconologia*, Roma 1603, rist. anast. Hildesheim - New York 1970, con introd. di E. MANDOWSKY) e da questi utilizzato come una delle più autorevoli fonti iconografiche. Sulle fonti iconografiche del Ripa, e, in particolare, sull'Erizzo, cfr. l'ampio saggio di E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconografia di Cesare Ripa*, in

Cesare Ottaviano con la raffigurazione di Apollo (fig. 22) [35].

Nel 1611 il Castello affresca la volta d'una sala al pianterreno della Villa Spinola di S. Pietro a Sanpierdarena con episodi del rapimento di Elena. Nelle cartelle angolari egli rappresenta, sulla base dei suggerimenti avuti dal Chiabrera, *Apollo, Marte, Europa, Asia,* ossia due divinità particolarmente coinvolte nell'avvenimento e i due continenti che ne subirono le disastrose conseguenze. Il « *libro delle medaglie* » che il Chiabrera suggerisce al Castello di consultare per la rappresentazione dell'Europa e dell'Asia è, in effetti, *L'Iconologia* di Cesare Ripa, di cui si era pubblicata la prima edizione illustrata a Roma nel 1603 [36]. L'Europa, in linea con la rappresentazione del Ripa (figure 23-24) [37], vi è raffigurata come donna incoronata seduta fra due cornucopie incrociate che sostiene nella destra un tempio e indica con la sinistra i simboli del potere ecclesiastico, politico e militare. L'Asia, anch'essa derivata dall'allegoria del Ripa (figg. 25-26) [38], è raffigurata come una donna incoronata con una ghirlanda di fiori, che tiene nella mano destra dei ramoscelli fioriti e nella sinistra un incensiere dal quale esala fumo; a sinistra un cammello in atteggiamento di riposo sulle ginocchia.

L'Iconologia del Ripa costituisce la silloge e la codificazione della scienza iconografica cinquecentesca, e si può considerare il primo testo pubblicato coll'intento programmatico di costituire un repertorio iconografico per « *Poeti, Pittori, Scultori & altri* »,

---

La Bibliofilia XLI (1939), rispettivamente: pp. 7-27, pp. 111-124, pp. 204-235, pp. 279-327.

[35] Erizzo, cit., p. 67. Non è stato ancora affrontato sistematicamente dalla critica il problema della esatta corrispondenza tra questi repertori e le corrispondenti fonti numismatiche. Per quanto concerne l'Erizzo, relativamente alla sola moneta con Apollo citaredo, sono già individuabili a un esame preliminare alcune inesattezze; l'oggetto che la figura ha dietro le spalle è impropriamente trascritto come arco, la moneta è detta di Augusto, mentre questi è ancora, all'epoca dell'emissione, Cesare Ottaviano, e si dice battuta a Roma, mentre è battuta in Bitinia (cfr. nota 31).

[36] Ripa cit.; la lettera del Chiabrera è la CLIII del 24 agosto 1611, pp. 209-210. Sulla scelta di questi quattro soggetti per le cartelle angolari, cfr. E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova,* Genova 1974, p. 40; la studiosa ritiene che la scena del *Ratto di Elena* adombri la partecipazione di Ambrogio Spinola al tentato rapimento di Margherita di Fiandra, operato da Enrico IV, e che le quattro personificazioni allegoriche alludano rispettivamente, Asia e Europa a Elena e Margherita, Marte e Apollo allo Spinola stesso.

[37] Cfr. Ripa cit., pp. 332-333.

[38] Cfr. Ripa cit., pp. 334-335.

come l'autore stesso dichiara nel frontespizio del volume. Esso s'impone, all'indomani della sua pubblicazione, come repertorio-base delle personificazioni allegoriche, soppiantando i repertori numismatici fino ad allora utilizzati così da dare la misura, come avviene nel caso delle cartelle di Villa Spinola, della forza e velocità di propagazione della « *imagerie* » controriformistica [39].

Un altro campo di figurazioni simboliche per il quale il Chiabrera mostra un certo interesse (benché fino ad oggi non ne siano stati rintracciati i riscontri nell'opera del pittore) è quello delle imprese [40]. Rispetto all'impresa quattrocentesca, che aveva carattere celebrativo delle azioni guerresche e amorose del ceto aristocratico e militare, cui era di norma destinata, quella di età controriformistica presenta notevoli differenze poiché destinatario ne diventa l'erudito stesso, o l'Accademia letteraria all'atto della sua costituzione. Risulta perciò immutata anche la natura del proposito sotteso all'impresa, che assume carattere prevalentemente etico-filosofico, sottolineando ambiziosamente l'appartenenza del suo proprietario a un'aristocrazia culturale tanto ristretta quanto distaccata dalla vita degli uomini comuni. A questa categoria appartiene anche l'impresa adombrata nel disegno che il Chiabrera commissiona al Castello in una lettera del giugno 1603, che doveva rappresentare « *un monte asprissimo al possibile, e sul colmo... bello un albero di palma* » [41]. L'immagine corrisponde ad un impresa riportata nel Ruscelli, nel Camilli e in altri repertori di imprese, se pur con la leggera variante, rispetto alla descrizione del Chiabrera, della presenza, sulla sommità del monte, d'un lauro accanto all'albero di palma (fig. 27)[42]. L'impresa simboleggia la difficoltà del cammi-

[39] Le personificazioni dell'Europa e dell'Asia, nelle forme codificate dal Ripa, godettero d'una particolare fortuna e furono replicate ancora dal Pozzo nei pennacchi della volta di S. Ignazio a Roma (cfr. E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Parigi 1932, pp. 400-401).

[40] Per riprendere la nota definizione data da PRAZ, *Studi* cit., 1946, p. 64, dicesi impresa "... *la rappresentazione simbolica d'un proposito, d'un desiderio, d'una linea di condotta (ciò che si vuole imprendere o intraprendere), per mezzo d'un motto e di una figura che vicendevolmente s'interpretano*".

[41] Cfr. lett. CVIII del 25 giugno 1603, p. 170.

[42] Cfr. HENKEL - SCHÖNE, *Emblemata* cit., col. 202. L'impresa compare nel Ruscelli (G. RUSCELLI, *Le Imprese illustri* del S. Jeronimo Ruscelli, aggiuntovi nuovamente il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo,

no che porta alla vittoria intesa in senso morale, cioè alla virtù; il suo motto è: *ardua virtutem.* Significativo è il commento che nella stessa lettera il poeta fa seguire alla descrizione: « *il concetto è assai chiaro, ma nobile e d'averlo sempre innanzi agli occhi, acciocché la mente se ne ricordi* »; tale giudizio sottolinea l'interpretazione in senso didascalico e moralistico dell'immagine, e al tempo stesso rivela qualche riserva sulla sua eccessiva decifrabilità, che rischia di sminuire l'importanza dell'esercizio intellettuale necessario alla sua interpretazione.

Se poi si tiene conto che l'assunto morale insito in questa impresa, come spiega diffusamente il Camilli [43], corrisponde, in senso più strettamente etico-filosofico, alla necessità d'una lotta costante con se stessi per far trionfare la ragione sui sensi, l'impresa sembra inquadrarsi perfettamente in quell'immagine idealizzata e stilizzata di gentiluomo che il Chiabrera voleva dare di sè — come appare dalla sua autobiografia [44] — che sembra costituire la dimensione morale della sua adesione culturale al classicismo letterario [45].

Altre imprese destinate a se stesso il Chiabrera chiede al Castello in una lettera del settembre 1591 [46], nella forma di « *due schizzetti di penna... sopra carta azzurra* », uno raffigurante Arione che suona l'arpa sopra il delfino, l'altro Leda e il cigno. Il tema di Arione veniva universalmente riconosciuto come cele-

---

Venezia 1584, pp. 469-472), nel Camilli (C. CAMILLI, *Imprese illustri* di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli, et le figure intagliate in Rame da Girolamo Porro Padovano, Venezia 1586, vol. I, pp. 52-54), nel Camerarius (J. CAMERARIUS, *Symbolorum & Emblematum* ex re herbaria desumptorum centuria una collecta a Joachino Camerario medico norimberg., Norimberga 1590, vol. I, n. 5).

[43] Cfr. CAMILLI cit., pp. 53-54: [L'autore dell'impresa] ... potrebbe haver voluto per la palma intendere la vittoria, la quale si consegue dall'operar virtuosamente ne gli studi della guerra, & nel Lauro poi assolutamente quella virtù, che l'uomo consegue dall'interna pugna di sé stesso... vincendo i suoi appetiti, quando in tempo di pace non havendo altri con chi combattere, l'otio lusinga i sensi, contra i quali bisogna che si levi la ragione, e prevalendo dirizzi l'attioni dell'huomo per la via della virtù. Et perché nell'una e nell'altra di quelle vittorie la pugna è difficile, e bisogna molto sudare, e molto operare per vincere, ha figurato il monte per essa difficultà, in cima del quale sono i due arbori, come nel fine delle fatiche ... ».

[44] Op. cit., p. 1 ss.

[45] Cfr. C. VARESE, *L'ipotesi del classicismo,* in « Storia della Letteratura Italiana: Il Seicento », Milano 1967, p. 816 ss.

[46] Lettera XI del 10 settembre 1591, p. 71.

brativo della poesia e della musica, con evidente riferimento, in tal caso, all'attività svolta dal suo destinatario [47]. In questa accezione l'immagine di Arione sul delfino compare anche sul rovescio d'una medaglia quattrocentesca dedicata al poeta veneto Filippo Maserano (fig. 28) [48], testimoniando come questi generi affini di figurazioni simboliche (emblemistica, numismatica, divise, ecc.) attingessero a un comune repertorio, con comuni finalità.

Anche il tema di Leda col cigno presentava, come ha dimostrato il Wind [49], analogo simbolismo musicale in ambito orfico neoplatonico, simbolismo che doveva essere particolarmente caro al Chiabrera, se, come egli dichiara nell'autobiografia [50], la sua impresa preferita era costituita da una cetra con le parole del Petrarca: « *non ho se non quest'una* ».

Ringrazio, per i preziosi suggerimenti fornitimi, la dott. Elena Parma Armani e il dott. Antonio Bertino.

[47] Il tema di Arione lo si incontra per la prima volta in A. ALCIATI, *Emblemata*, ediz. cons.: Lione 1591, embl. n. LXXXIX, pp. 335-337.

[48] Cfr. *Medaglie del Rinascimento*, catalogo della mostra, Bologna 1960, p. 59, fig. 82.

[49] E. WIND, *Amore come dio di morte*, in *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano 1971, pp. 187-208.

[50] Op. cit., p. 12.

CARLO VARALDO

DOCUMENTI D'ARTE A SAVONA: LA « FABBRICA » DEL PALAZZO NASELLI FEO E LA QUADRERIA DEI GAVOTTI

Oggetto della presente comunicazione sono alcuni documenti, rintracciati nel locale Archivio di Stato, relativi a due importanti complessi artistici della Savona del Cinque e Seicento. Il fatto di presentarli congiuntamente non implica alcun legame fra di essi, anzi si tratta di argomenti ben distanti tra loro, non solo nel contenuto, ma anche cronologicamente; è solo una questione pratica per una migliore funzionalità del Convegno unirli in un unico intervento.

I primi documenti riguardano la « fabbrica » del palazzo Naselli Feo [1], uno dei più importanti edifici del centro storico di Savona, insipientemente demolito in questo immediato dopoguerra senza alcuna giustificazione plausibile, ma per meri interessi speculativi [2]. Le buone condizioni del palazzo, che aveva conservato integralmente anche gli arredi interni, ne facevano il più completo esempio di residenza signorile della città, del quale

[1] Ringrazio il dott. Guido Malandra, direttore dell'Archivio di Stato di Savona, per avermi segnalato l'esistenza del documento del 1557 e favorito in ogni modo nelle mie ricerche.

[2] Al posto dell'antico palazzo ne sorge oggi uno nuovo, per buona parte adibito a sala cinematografica, e progettato dal « Gruppi ARI » (ingg. Gay, Modena e Bugna). Presso la Soprintendenza ai Beni architettonici e ambientali della Liguria esiste la pratica relativa alla multa comminata a seguito dell'avvenuta demolizione ed ai successivi ricorsi; in una lettera di Francesco Naselli Feo, del 4 marzo 1947, si fa riferimento ad alcuni affreschi che sarebbero stati « tagliati » e messi a disposizione della Soprintendenza delle Belle Arti. Il Ceschi (C. Ceschi, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-45*, Istituto internazionale di studi liguri, « Collezione di monografie storico-artistiche », I, Genova 1949, p. 259) parla di edificio sinistrato e successivamente demolito, e ne pubblica una riproduzione fotografica dello scalone.

non resta oggi neppure una sufficiente documentazione iconografica [3].

Il momento della sua costruzione si colloca nel sesto decennio del Cinquecento, in un periodo considerato, dalla storiografia savonese, di profonda crisi per la città che aveva subito da neppure un trentennio i durissimi provvedimenti genovesi dopo la tragica sconfitta del 1528.

Pur evitando di tracciare, anche per linee sommarie, la più generale situazione della città in quel periodo — che rimando all'intervento sulle trasformazioni urbanistiche di Savona, nella seconda giornata del Convegno [4] — va notato come la costruzione del palazzo vada a porsi in un momento di relativa tranquillità e rientri in quella fase di ampie ristrutturazioni che, avviate fin dalla metà del secolo precedente, erano state interrotte nel terzo decennio del Cinquecento.

Nell'area dove sorse il palazzo Naselli il *Libro de la Caratata di Savona* del 1530 ci segnala la presenza di alcune case private di valore medio, oltre alla residenza del vescovo di Noli, Vincenzo Baivero (o Boverio) valutata allora per la considerevole cifra di 800 lire e collocata proprio sullo spigolo dell'isolato fra la Fossavaria e la contrada dell'Annunziata [5]. Fu proprio questo palazzo a costituire la base della ristrutturazione del Naselli che annesse, probabilmente, anche alcune attigue case; nel 1557 l'edificio era comunque ormai completato nelle sue parti strutturali ed abitato.

Il 10 giugno di quell'anno, infatti, il nobile Gerolamo Naselli fu Giovanni, volendo far decorare la « sua casa nova dove habita », stipulava un contratto con il pittore Ottavio Semino, fu Antonio, *incola Ianue*, per dipingere gli interni del palazzo, ed in

---

[3] Le fotografie degli interni che qui vengono pubblicate (figg. 1 e 2) sono tratte dall'archivio della Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali che qui ringrazio per la preziosa collaborazione. Un ringraziamento pure al pittore prof. Eupremio Lo Martire che mi ha gentilmente inviato l'unica riproduzione conservata della serie di rilevamenti del palazzo da lui eseguiti prima della demolizione; si tratta di un disegno acquarellato di mm. 302x198 (cfr. fig. 3).

[4] *Insediamenti religiosi e problemi urbanistici nella Savona post-tridentina.*

[5] C. VARALDO, *La topografia urbana di Savona nel tardo Medioevo*, « Collana storico-archeologica della Liguria Occidentale », XX, Bordighera 1975, p. 117 e tav. VIII, nn. 981-984.

particolare il porticato, tre mezani, un « remezano » e la « camera de sala » tutte e sei con al centro della volta « una Istoria » e nel resto grottesche [6]. Nel portico le pareti dovevano essere « machiate », probabilmente, a finti marmi, con colonne; l'intero sviluppo delle scale, dal portico fino alla sala, dipinto a grottesche con « qualche figurete » nella volta e « machiate » sulle pareti. Nella sala doveva inoltre correre un fregio con quattro ornati per ogni parete, all'interno dei quali le figure delle quattro stagioni.

Interessante notare come il Semino si impegnava a « tener lì di continuo » con sè come collaboratori tre fra maestri e lavoranti a far le grottesche, mentre dovevano essere assolutamente autografe le sei « Istorie » e le figure delle quattro stagioni.

Il documento prosegue quindi con i tempi di esecuzione ed il relativo compenso: il lavoro, da iniziare entro sei giorni dalla stipula del contratto, doveva essere continuo, senza interruzione fino al completamento, dietro un corrispettivo di 120 scudi d'oro « de Ittalia » da pagarsi « de septimana in septimana », ad eccezione di 30 scudi che sarebbero stati saldati al termine dei lavori; sei scudi venivano comunque anticipati « per comprar de li colori ». L'opera venne regolarmente eseguita e pagata, come ci attesta l'allegata cassazione dell'atto, datata al 4 novembre del 1557.

Il documento viene a costituire un'importante testimonianza, oltre che sui modi di esecuzione di un ciclo pittorico così impegnativo, sull'attività artistica del Semino per la quale si registrava un vuoto documentario dal 1550, anno in cui eseguiva i chiaroscuri della facciata di palazzo Salvago a Genova, fino al 1558 e '59 quando si impegnava a dipingere, col fratello Andrea, i palazzi genovesi De Mari e De Fornari [7].

Sappiamo così che dal giugno al novembre del 1557 si trovava a Savona, per il palazzo Naselli [8], ma anche che a Savona

---

[6] Documento n. 1.

[7] Cfr. per tutti F. CARACENI POLEGGI, *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in « La pittura a Genova e in Liguria », I, Genova 1970, pp. 273-276, 308-310 (con bibliografia anteriore) e A. DE FLORIANI, *Restauro degli affreschi di Andrea e Ottavio Semino*, Genova 1978, p. 50.

[8] R. SOPRANI - C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, I, Genova 1768, p. 69; T. TORTEROLI, *Monumenti di pittura, scultura e archi-*

aveva già eseguito il « portigo e mezano » del palazzo di Battista Pavese che viene ripetutamente indicato quale modello, per « belesa » e « finesa », sia per l'esecuzione delle grottesche che delle « Istorie » (« como la historia fata nel portigo di deto messer Bapta Pavese »). Diventa a questo proposito interessante cercare di localizzare il palazzo Pavese per verificarne l'eventuale decorazione. Luca Pavese, padre di Battista, possedeva, fra gli altri beni, nel 1530, due palazzi di un certo rilievo: una casa nella contrada dei Nattoni [9] e la casa-torre di piazza della Maddalena [10] che certamente era ancora proprietà della famiglia nel 1681 [11]. Ma nell'elenco dei fuochi, redatto nel 1549 da Gregorio Gerenzana [12], non risulta che Battista abitasse in uno di questi edifici, mentre è dato come residente nella contrada della Quarda in un palazzo che può essere identificato con assoluta sicurezza con l'attuale sede della Pinacoteca Civica [13] che conserva ancora consistenti resti di affresco (fig. 4). Le pitture della volta dell'atrio, di notevole qualità, riportano solo grottesche con l'inserimento di figure mitologiche ed allegoriche (fig. 5), mentre non compare la « historia » di cui parla il documento; dobbiamo pensare quindi ad una inesattezza del notaio, dal momento che la superficie angolata del soffitto e la presenza, al centro della volta, di una grande serravolta in pietra nera, avrebbe reso difficoltoso l'inserimento di una scena centrale. A ciò si prestava molto meglio il regolare rettangolo del « mezano » ove, sotto gli imbiancamenti si intravvede una riquadratura al centro

---

tettura della città di Savona, Savona 1847, p. 147, che parla semplicemente di « una pregiata medaglia ».

[9] VARALDO, *La topografia* cit., p. 122, n. 1038.

[10] *Ibidem*, p. 101, n. 734.

[11] Sotto tale anno il *Manoscritto delle Memorie Verzelliniane* (p. 656), già conservato presso la Biblioteca Cappa ed ora presso l'Archivio Vescovile di Savona, riporta, fra le aggiunte settecentesche, la seguente nota: « Nel mese di settembre (1681) fu demolita la loggetta de Nobili nella Piazza della Madalena atacata alla casa di Filiberto Pavese, e fu rifatta sotto la casa di detto Filiberto ».

[12] ARCHIVIO DI STATO DI SAVONA, (ASS) *Carte Scovazzi*, cart. II, 8.

[13] La *Descrittione de fuochi* del Gerenzana riporta i vari capifamiglia secondo un ordine approssimativamente topografico: dopo Gabriello Chiabrera (il cui palazzo sorgeva sull'angolo di via Quarda Superiore - via Gavotti, e che nel 1530 era abitato dal padre Conreno Chiabrera) è indicato Battista Pavese (sull'angolo opposto corrispondente), seguito poi da Pietro Antonio Bardolla (proprietario, già nel 1530, dell'attiguo edificio verso piazza della Quarda o di S. Agostino).

e dove affiorano in una lunetta sotto l'intonaco, tracce di una figura mitologica. Riterrei che proprio qui possa rintracciarsi l'« historia » affrescata dal Semino che solo un attento restauro potrebbe riportare alla luce restituendo un'opera indubbiamente significativa nell'ambito della produzione di Ottavio proprio per la datazione alla metà del sesto decennio.

La permanenza del Semino a Savona assume quindi un interesse particolare perché, collocandosi all'inizio dell'attività, viene a segnare il primo qualificato impegno del pittore che, dopo di allora, verrà conteso dalla nobiltà genovese per abbellire gli interni dei propri palazzi.

Tutta da rivedere, conseguentemente, la datazione dei soggiorni nella nostra città che le antiche fonti collocano, in blocco, negli anni sessanta, ma che testimoniano momenti considerevolmente distanti cronologicamente.

Lo stesso giorno dalla commissione della decorazione interna del palazzo il Naselli stipulava un secondo contratto [14] con lo scultore savonese Gio Andrea Sormano, della nota dinastia di artisti lombardi trasferiti a Savona dalla prima metà del secolo, per alcuni lavori di abbellimento della sua residenza. In particolare si accordava per l'esecuzione di un portale marmoreo ed un camino di pietra di Promontorio per la sala della casa. Le due opere ci vengono minuziosamente descritte, ma, mentre per il camino non siamo in grado di presentare un'illustrazione essendo stato venduto sul mercato genovese subito dopo la demolizione dell'edificio, il portale per fortuna ci è stato conservato e collocato nella posizione pressoché originaria [15]. In tal modo possiamo verificare l'esattezza del documento, che scende nei minimi dettagli, e, soprattutto, avere una più precisa datazione per un'opera di notevole livello qualitativo nel più ampio panorama dei portali liguri cinquecenteschi [16]. L'impostazione rettangolare con colonne scanalate ai lati, architrave con decorazione a rilievo con triglifi e metope sormontata da due figure di leoni a tutto tondo sorreggenti un'insegna araldica, colloca l'opera nell'ambito della più evoluta e raffinata produzione ligure di portali

[14] Documento n. 2.
[15] Fig. 6.
[16] H.W. KRUFT, *Portali genovesi del Rinascimento*, Firenze.

che riconoscono quale matrice quello operato da Gian Giacomo della Porta e Nicolò Corte per il palazzo Salvago a Genova [17], datato al quarto decennio del secolo, ed il cui schema ha ottenuto ampia fortuna, tanto da essere ancora alla base nella più complessa e tarda composizione del portale di palazzo Tursi.

Gio Andrea Sormano, ultimogenito di Pace Antonio [18], viene così qualificandosi come artista di talento, aggiornato con le più recenti esperienze artistiche del capoluogo ligure. Per contro poche sono le notizie che di lui ci danno gli storici locali, né di lui parlano il Soprani ed il Ratti. Suo lavoro di maggior impegno fu l'esecuzione, proprio in quegli anni, fra il 1556 ed il 1557, della decorazione in marmo della cripta del Santuario della Misericordia [19], di cui non se ne conosce però la portata [20], e di lavori alle tre porte dello stesso Santuario della Misericordia [21]. Non sappiamo cos'altro abbia fatto. Nel 1557 si impegnava col fratello Battista a demolire e ricostruire la casa del notaio Marco Tullio De Lorenzi [22], mentre altri documenti lo citano ripetutamente, quale *marmorarius civis Saone*, negli anni successivi [23], senza offrire elementi utili per ricostruirne la personalità.

* * *

Il secondo argomento del mio intervento si riferisce alla quadreria Gavotti o, più precisamente, all'inventario « delli

---

[17] KRUFT cit., p. 19.

[18] F. NOBERASCO, *I Sormani di Savona*, in *Atti della Società Savonese di Storia Patria* (*SSSP*), XXI (1939), pp. 277-290. La sua nascita si colloca posteriormente al 1531; in tale anno, infatti, la registrazione dei fuochi di Savona (ARCHIVIO DI STATO DI GENOVA, *Confinium*, n. 9) riporta, fra gli abitanti del quartiere del Molo, *Pax Antonius Sormano con sua moglere et sinque fioli, uno de età;* i figli dovevano quindi essere Barbara, Ippolita, Pellegra, Battista (il figlio maggiorenne, cioè superiore a 17 anni), e Gio Antonio, mentre non erano ancora nati Leonardo e Gio Andrea.

[19] F. NOBERASCO, *La Madonna di Savona N.S. di Misericordia*, Savona 1936, p. 58.

[20] P. ROTONDI, *L'arte nel Santuario di Nostra Signora di Misericordia a Savona*, Savona 1959, p. 27.

[21] NOBERASCO, *La Madonna* cit., p. 58.

[22] ASS, not. A. Ricci, doc. del 6 gennaio 1557.

[23] ASS, not. A. Ricci, reg. 1568, c. 85b, doc. del 13 febbraio 1568; not. A. Ricci, reg. 1570, doc. del 7 agosto 1570 e del 3 novembre 1570; not. A. Ricci, reg. 1573, c. 299b. doc. del 25 ottobre 1573; not. G. Lorenzi, f. 1584-85, docc. del 15 marzo e 20 novembre 1584.

quadri et altre robbe esistenti nell'appartamento dove habitava il fu d. Abbate Gio Carlo Gavotti » redatto *pro hereditate quondam Magnifici domini Lelii Gavotti* il 17 aprile 1682 dal notaio Gio Domenico Solimani [24].

Si tratta della descrizione completa dell'arredo interno del palazzo Gavotti comprendente, oltre alla quadreria, mobili, tavoli, sedie, forzieri, un inginocchiatoio, crocifissi, bronzetti ed opere plastiche, che ci danno un quadro veramente significativo sulla ricchezza di questa famiglia, la più rappresentativa della Savona seicentesca.

In questo rapido esame del documento ci soffermeremo sul contenuto della quadreria, ricca di oltre 140 opere esposte in una sala, in un salotto e nella vasta galleria. Di ogni singolo pezzo il documento ci fornisce una sommaria descrizione del soggetto, spesso ce ne indica la dimensione e la forma (« grande, mezano, mediocre, piccolo; alto, ottangolo, ovato, bislongo »), quasi sempre viene descritta la cornice (« dorata, dorata e negra, d'ebano »); qualora il materiale del supporto non sia costituito dalla solita tela, se ne specifica la materia: «in pietra o sia calcina, su tavola, in ramo, in chiappa », come pure la tecnica usata: « disegno in lapis rosso, disegno fatto su tela d'oro, dipinto ad acqua ».

Di grande interesse sono le attribuzioni fornite dai redattori dell'inventario, i nobili Nicolò Maria Siri, Ottaviano Gavotti e Gian Luigi Naselli, che lo stilano alla presenza di Lelio Barbano e Pietro Antonio Cabuto, chiamati come testimoni, ma quest'ultimo, pittore, possiamo pensare anche come consulente e perito. I nomi che vi si fanno, di cui non possiamo verificare l'attendibilità, pur non essendo molti (poco più di un terzo del totale), sono già di per sè molto significativi per individuare gli interessi del proprietario di questa collezione. Vi predominano nettamente accanto ai nomi di Michelangelo, cui viene attribuito un piccolo quadro con *Ercole et Anteo*, Raffaello, per un disegno, e Tiziano, per tre quadri raffiguranti *un musico con una carta di musica in mano*, il *ritratto dell'Aretino* e un *S. Gerolamo*, i nomi dei bolognesi e dei romani del secondo Cinquecento e del primo Seicento.

[24] ASS, *Notai distrettuali*, not. G.D. Solimani, f. 1682-84; cfr. doc. n. 3.

Annibale Carracci è presente con tre opere (fra cui un *ritratto* e *Nostro Signore e S. Giacinto*), il Guercino con altre tre (*baccanali, un Marte* ed un *disegno di lapis rosso*), Guido Reni con ben cinque (*baccanali, David con la testa del gigante Golia,* un *cupido,* una *testa* ed uno indicato genericamente come *fatura del Guidoreni*), con due il Pesarese (*Argo adormentato* e *Apollo che scutie Marsia)*; dell'Albani o del Carracci è un *Nostro Signore grande,* una *S. Maria Madalena che và in Cielo* del Lanfranco, forse del Barocci (« Barosio ») una *meza figura*; abbiamo poi un *Nostro Signore nell'orto* del Cavalier d'Arpino ed una piccola *Nonciata* del Pomarancio [25].

Nutrita anche la presenza dei caravaggeschi: allo stesso Caravaggio o al Manfredi è assegnato un *buffone che mangia maccaroni,* del Manfredi sono segnalate una *meza figura con una berretta in testa, una donna a cavallo con un moro* ed un terzo con *figure piccole,* il Borgianni è indicato come autore di una *testa di vecchio. Sei quadretti piccoli dipinti in rame,* ed altri due paesaggi sono attribuiti al *Brilla,* da identificarsi con Matthjs o Paul Bril; un quadro su tavola con *atrecci pitorecci* e *monstro marino* è *fatto da un Olandese* ed un piccolo *incendio di Troia* su rame è di Filippo d'Angelo, detto Filippo Napoletano.

La collezione si allarga però anche ad autori anteriori come i Bassano, con due *apparitione dell'Angelo à pastori,* di cui una di Francesco, ed una *Natività di Nostro Signore,* il Correggio con *una testa* su intonaco, il Parmigianino con una piccola *Annunciata,* Perin del Vaga con una *Madonna, Nostro Signore e San Giuseppe*; quasi assente la scuola genovese di cui è ricordato il solo Domenico Piola, autore di due quadretti *con satiri.* Interessante la presenza di Jacques Stella (« monsù Stella »), artista piuttosto raro in Italia [26] ed autore del ritratto di *monsù di Coichi,* mentre non mi è stato possibile identificare il *Giacomo Sarmiento* [27] che ha dipinto un grande quadro ottagonale con

[25] Da identificarsi con Nicolò Circignani (1516-1596) o con Cristoforo Roncalli (1552-1626), entrambi noti con quel soprannome.

[26] Il prezioso suggerimento è di Claudio Strinati che ringrazio.

[27] Uniche somiglianze potremmo ricercarle nel nome del bolognese Giacomo Sementi (Bologna 1580 - Roma 1636), che qui avanziamo in modo del tutto ipotetico.

Nostra Signora, Bambino e San Gio Battista, S. Anna ò sia Elisabetta e San Giuseppe.

Là dove manca l'attribuzione all'autore può essere il soggetto a suggerirne l'ambiente, soggetti che è il caso di analizzare brevemente per cogliere meglio la fisionomia della collezione. I temi raffigurati denotano una varietà di generi ed un sostanziale equilibrio fra di essi.

Quaranta sono i soggetti religiosi di cui 12 dedicati alla Madonna o alla Sacra Famiglia, quindici alla Vita di Cristo, 4 di argomento biblico ed otto con figure di santi. Tre soli riproducono un evento storico, di cui due l'incendio di Troia, mentre dodici riportano temi mitologici. Più di venti raffigurano paesaggi e marine, altri sei scene di genere; dieci le nature morte o raffigurazioni di animali. Abbiamo poi 19 con la rappresentazione di singole figure maschili o femminili, quattro di religiosi, mentre i ritratti sono ricordati in nove tele e personaggi storici in altre due; di una dozzina di quadri non viene specificato il soggetto.

A questo punto sarebbe interessante cercare di rintracciare alcune fra le opere descritte, sempre che l'attribuzione dell'autore possa essere considerata valida. Ma lascio ad altri che meglio di me potranno curare questo paziente lavoro di ricerca, limitandomi a rendere noto il documento.

La quadreria, infatti, ha subito, già un secolo dopo la redazione del documento, ampie mutilazioni. Il Ratti, parlando della chiesa di S. Ignazio, scriveva nel 1780: « Qui contiguo è il Palazzo de' Gavotti, ov'era una bella raccolta di quadri ora trasportati in Genova. Ne resta ancora qualche porzione nell'abitazione del Sig. Girolamo di questa nobilissima famiglia »[28], e a Genova l'Alizeri ci descrive le quadrerie del palazzo dei Marchesi Gavotti situato presso il Portello[29] e quello del marchese Ludovico Gavotti nell'allora piazza Garibaldi[30] fra le quali potremmo rintracciare alcuni dei soggetti del nostro documento.

Al ramo principale della famiglia, residente a Legino, presso

---

[28] C.G. RATTI, *Descrizione delle pitture, scolture e architetture che trovansi in alcune città delle due Riviere dello Stato ligure*, Genova 1780, p. 41.

[29] F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, II, Genova 1846, pp. 484-489.

[30] *Ibidem*, pp. 638-645.

Savona, è pervenuta una copia o una replica del quadro con la *Fortuna* di Guido Reni [31], mentre andò distrutto nel corso dell'ultima guerra il *Marte del Guercino* [32]; fra le opere attualmente conservate nel palazzo di via Nizza potrebbe forse rintracciarsi il *quadretto con Nostra Signora con cornice dorata, Bambino e S. Gio Batta con un cardelino nelle mani,* mentre meriterebbe verificare la corrispondenza dei *sei quadretti piccoli dipinti in rame con cornice d'ebano di Brilla* (M. o. P. Bril) con quelli esistenti.

Per concludere, poche parole su Gio Carlo e Lelio Gavotti.

L'inventario venne evidentemente redatto per l'eredità *magnifici domini Lelii Gavotti,* morto il 16 marzo del 1680. Si trattava di un « personaggio importante: il 18 aprile 1664 viene eletto Maestro Razionale, il 21 gennaio 1667 Anziano insieme ad Agostino Gavotti; nel 1668 è di nuovo Maestro Razionale: il 14 luglio è Cav. di Santo Stefano e gentiluomo del Granduca di Toscana. Il 14 giugno 1670 è chiamato dal Senato di Genova in riferimento ad alcune accuse mosse contro di lui da Giacomo Ottavio Giustiniani. Viene subito assoluto e licenziato. Sposa Maria Boccalandro, che perde a Genova il 6 febbraio 1671 » [33]; nella casa già abitata da Lelio Bartolomeo Guidobono affrescherà poi la volta di una sala con « Il carro del sole » [34]. La collezione risaliva invece al padre di questi, l'abate Gio Carlo che, dopo aver sposato sua cugina Giovanna Gavotti ed avuti i figli Cesare, Aurelia e Lelio, si era fatto sacerdote ed era stato nominato nel 1664 vicario capitolare [35]; moriva il 30 gennaio 1677 [36].

Si trattava quindi di una raccolta recente, formata per buona parte dallo stesso abate Gavotti, i cui interessi artistici ci

---

[31] Comunicazione scritta della dott.ssa Maria Luisa Gavotti Floridi.

[32] Comunicazione orale degli stessi Marchesi Gavotti.

[33] N. GAVOTTI, *La famiglia Gavotti. La preistoria e lo sviluppo 1150-1550,* in *Atti della SSSP,* XXV (1943), p. 84.

[34] C.G. RATTI, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto 1765,* Genova 1797, pp. 140-141 e G.V. CASTELNOVI, *Ricerche per il Guidobono,* in *Emporium,* giugno 1956, pp. 244, 246.

[35] GAVOTTI cit., p. 83. Cfr. anche G.V. VERZELLINO, *Delle Memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della Città di Savona,* curate e documentate da A. ASTENGO, II, Savona 1891, pp. 419, 464.

[36] GAVOTTI cit., p. 83.

sono anche testimoniati dal Malvasia e dal Baldinucci, che riferiscono appunto suoi rapporti con il Reni a Bologna e la fornitura di un quadro con la *Fortuna*[37].

La presenza di tante opere di scuola romana e bolognese non devono quindi meravigliare dal momento che esistono sicuri riferimenti nelle fonti, e se pensiamo, soprattutto, ai rapporti economici che la famiglia Gavotti aveva con Roma[38] donde inviava spesso opere d'arte per la propria collezione e le chiese savonesi[39]. E' proprio questo gusto per artisti di ambiente romano e bolognese (ma quasi sempre sulla direttrice Bologna-Roma) a dover essere sottolineato, quasi in opposizione alla più vicina scuola genovese, a conferma di quanto già sostenuto dal Castelnovi che ha parlato di « inaspettata isola romana »[40].

Non sappiamo invece a chi sia passata la quadreria, dal momento che Lelio non ebbe discendenza; il fratello di questi, Cesare, era sacerdote, mentre la sorella Aurelia andò sposa ad Alessandro Siri, savonese banchiere in Roma, membro anch'egli di una famiglia tanto sensibile ai problemi artistici e il cui fratello, Gio Stefano, vantava stretti rapporti col Bernini[41].

---

[37] F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, IV, Firenze 1846, pp. 29-30; cfr. anche C. GARBOLI - E. BACCHESCHI, *L'opera completa di Guido Reni*, Milano 1971, p. 102.

[38] Qui numerosi membri di questa famiglia rivestono la critica di governatori della Confraternita di S. Giovanni Battista de' Genovesi (M. MOMBELLI CASTRACANE - F. BOGGIANO PICO, *La Confraternita di S. Giovanni Battista de' Genovesi in Roma*, Firenze 1971, pp. 204-212.

[39] A. BERTOLOTTI, *Esportazione di oggetti di belle arti nella Liguria, Lunigiana, Sardegna e Corsica nei secoli XVI, XVII e XVIII*, in *Giornale Ligustico*, III (1876), pp. 113-125 (pp. 118-124).

[40] Merita riportare il passo del Castelnovi (G.V. CASTELNOVI, *Arti figurative*, in « Liguria », Milano 1967, pp. 283-284): « Savona che abbiamo visto — dopo la forzata sottomissione a Genova — liberatasi della sua influenza almeno nel campo delle arti, a parte l'industrioso Bernardo Castello che sfugge all'ostracismo forse in virtù dell'amicizia con il Chiabrera, si preferisce ordinare quadri addirittura a Roma; onde in piena Liguria, tra Baglioni, Lanfranco e Allegrini nella cattedrale, Borgianni e Domenichino nel santuario, si costituisce un'inaspettata isola romana. D'altra parte quasi tutti i più dotati tra i giovani artisti della città, che non trovano respiro alla loro formazione in questo depresso ambiente provinciale, in successivi momenti, ma sempre, preferiscono, piuttosto che a Genova, far capo a Roma»

[41] Su questi personaggi si veda, per tutti, VERZELLINO, *Delle Memorie* cit., II, p. 298. V. POGGI, *Opere del Bernino in Savona*, in *Bullettino della Società Storica Savonese*, II (1899), 3-4, pp. 105-113 che fornisce i dati più attendibili, date le numerose inesattezze ricorrenti, su questo argomento, negli studiosi locali.

DOCUMENTI

1

1557, 10 giugno

Contratto fra Ottavio Semino ed il nobile Gerolamo Naselli per l'esecuzione della decorazione pittorica del nuovo palazzo di quest'ultimo.

ARCHIVIO DI STATO DI SAVONA, *Notai del Comune di Savona*, not. A. Ricci.

Per nobile Hieronimo Nasello.
In nomine Domini amen. Anno MDLVII indictione XIIII secundum Janue cursum die X iunii.

Magister Ottavianus de Semino pictor incola Ianue quondam Antonii ex una parte et nobilis Hieronimus Nazellus quondam d.Jo ex altera parte constituti in presentia mei notarii et testium infrascriptorum sponte etc. pervenerunt et pervenisse confessi fuerunt et sunt ad infrascriptas conventiones et pacta solemnibus stipulationibus hinc inde firmatis videlicet el detto magistro Octaviano de Semino depintore habitante in Genoa si è acordato con Jeronimo Nasello di dipinger la sua casa nova dove habita cioè le stansie de dentro, cominciando le troine di casa che sono sei e primo quella del portigo, et del mezano, apresso doi mezani con il remezano, et la camera de sala, con farli in mezo de le troine una Istoria secondo piacer a deto Jeronimo, et el resto grotesche de la sorte et finesa che ha fato al portigo et mezano di messer Bapta Pavese del quondam messer Lucho, etiam ha da fare tutte le troine de le schale del portigo sino in sala tutte depinte a grotesche, et qualche figurete dove disegnera, et a le bande de le scale montando in sala depente di prede machiate.

Et in sala uno frixo largo a la proportione de la sala, in farli quatro onati, per ogni campo uno, unde li sie una figura per una chi significhano le quatro stasione de lanno, et tutti deti lavori sieno in ogni finesa, et le Istorie deto maestro Octaviano le ha da far di sua mano, et così le figure de quadri, che sieno di belesa et ponta di lavoro, como la historia fata nel portigo di deto messer Bapta Pavese, il portego sie il simile con sue prede machiate, et colone, il qual promete di far tutte dete piture quanto più presto potrà obligandosi di tener lì di conti-

.iuo tre fra maestri et lavoranti a far grotesche, et de più starn lui a far le historie et altri lavori tochera a lui fare, et non dismeter sino che deti lavori sieno forniti, per causa de dete dipinture deto Jeronimo Nasello, e, restato di acordio con deto maestro Octaviano de darli scudi cento vinti doro de Ittalia li quali dinari si pagherano de septimana in septimana como andano lavorando, e ha da resalvar scudi trenta dargeli fornito che sieno deti lavori, al qual da cominciar a far deti lavori fra giorni sei.

Et di presenti deto Jeronimo ha dato al deto maestro Ottaviano scudi sei de Ittalia in oro, per comprar de li colori per lavorar et per lui havuti dal Hieronimo predetto in presentia del notario et testimonii infrascripti infra pagamento de la sua mercede. Et quando el detto maestro Ottaviano manchasse de dar principio et fine a detti lavori et picture, e patto tra dette parte chel decto maestro Ottaviano sia obligato et tenuto et così promette de dare et pagare al detto Hieronimo scuti vinticinque doro de Italia per li soi danni et interessi così d'accordio taxati et più restituirli li detti scuti sey havuti come de sopra alhora ad ogni richiesta del detto Hieronimo, et per contra sel detto messer Hieronimo non volesse chel detto maestro Ottaviano facesse dette picture chel detto messer Hieronimo sia obligato de dare et pagare al detto maestro Ottaviano altri scuti vinticinque per li soi danni et interessi così de accordio taxati fra dette parti alhora ad ogni sua richiesta.

Renuntiantes etc.

Que omnia etc.

Sub pena dupli etc. ratis etc. Cum etc. Et sub ipoteca et obbligatione omnium et singulorum bonorum suorum et utriusque eorum presentium et futurorum etc.

Ita et taliter etc.

Renuntiantes etc. fori

De quibus etc.

Actum Saone in mediano dicte domus site in contrata Fossavarie iuxta suos confines presentibus testibus Bernardo Buroto pelipario cive Saone et Stacio Ihunyo de Cherio modo residente cum predicto d. Hieronimo in presenti civitate Saone ad hoc vocatis e rogatis.

+ MDLVII indictione XV secundum Janue cursum die 4 novembris

Cassum est presens instrumentum de voluntate tam suprascripti nobilis Hieronimi Nazelli ibidem presentis et sponte et confitentis habuisse a suprascripto magistro Ottaviano Semino presente et omnes et suprascriptas picturas per ipsum magistrum Ottavianum factas in suprascripta domo ipsius d. Hieronimi et in illis partibus dicte domus quibus dictus magister

Ottavianus tenebatur facere vigore premissi instrumenti bene formiter et integraliter prout ipse magister Ottavianus tenebatur facere et forma dicti instrumenti. Per contra de voluntate ipsius magistri Ottaviani presentis etc. sponte etc. confitentis habuisse et realiter recepisse a suprascripto d. Hieronimo Nazello presente etc. in diversis partitis et diversis temporibus suprascripta scuta centum viginti auri et in auro Italie debita per ipsum d. Hieronimi dicto magistro Ottaviano occasione pretii dictarum picturarum ut supra per eum factarum dicta domo et ulterius pretium integrum aliarum picturarum factarum per dictum magistrum Ottavianum in dicta domo ultra conventas in premisso instrumento.

Renuntiantes etc.
Quitantes etc.
Promittentes etc.
Que omnia etc.
Sub etc. rate etc. Cum etc. Et sub ipoteca etc.
De quibus etc.

Actum Saone in bancho mei notarii infrascripti site in contracta palatii communis Saone in quo iura reddunt, presentibus testibus Petro Vincentio Sucharello et Bernardo Vadono civibus Saone ad hoc vocatis et rogatis.

2

1557, [10 giugno]

Descrizione dei lavori che Gio Andrea Sormano si impegna ad eseguire per il palazzo del nobile Gerolamo Naselli.

A.S.S., *Notai del Comune di Savona*, not. A. Ricci (documento allegato ad altro del 10 giugno 1557).

Per Nobile Hieronimo Nasello contra Magistrum Andream Sormanum.

[c. 1] Notta de le mezure de la porta che si ha da far de marmo per servitio de la caza de messer Ieronimo.

Item prima il vano abia de esere de altessa palmi $13^1/_8$ larga similmenti di vano palmi $6^1/_2$.

Item che li stipiti o vogliamo dir pilastrate e la coperta sia in facia palmo uno e per lo in dentro palmo uno e $^1/_4$ netto aut almancho parmo $1^1/_8$.

Item che le colone con sue baze e capitello siano longe palmi $14^1/_8$ grosse palmi $1^1/_2$ asotigliate proposionate e che rieschano fora del dritto del muro li doj tersi de ditta colona e siano canelate.

Item larchitravo con il frixio sia di altesa palmi 2¹/₄ lavorato con suj treglifi e mettope.
Item la cornise longa palmi 15³/₄ grossa palmi 1¹/₃ larga palmi 2¹/₃ nel più stretto con sue lezene e lavoreto con sue gosola.
Item li menbreti forra de la colona de altesa secondo sera la colona larga ³/₄ con sui baze e capitelli e suo pesso de frixio requadrato.
Item il schalino sotto secondo lordine che sera datto.
Item larma sopra di altesa de palmj 5¹/₂ con la cartella larga proporsionata.
Item li lioni serano de longesa de palmj 5¹/₂ in circa più e meno secondo la proposione.
Item che tutti detti lavori siano lavorati e impomeciati deligentemente con tutti li intaglii iusta la forma del modello.
Io Jeronimo Nasello afermo il soprascritto manu propria.
Io Jo Andrea Sormano afirmo il sopra scritto manu propria.

[c. 3] Notta del camino de prementorio che si a da far per la salla che sia de vano largo palmi 7 alto palmi 5¹/₂ largi li stipiti in facia ³/₄ grossi per lo indentro palmi 1.
Item le sue cartelle alte palmj 6¹/₄ grosse palmi uno e che riesino fora del dritto del muro palmi 1¹/₂.
Item la cornise con sue lezene longa palmi 14¹/₂ larga palmi 2¹/₄ grossa palmi 1.
Item li suoi menbreti e il frixio si po far di pietra de la sorte de Lavagnia.
Item li doi vazi sopra siano di marmo.
Item lo finimento con larma sia de ciape riquadrate e il tutto lavorato e intagliato iusto la forma del modello.
Io Jeronimo Nasello afermo il sopra scritto manu propria.
Io Jo Andrea Sormano afermo il sopra scritto manu propria.

3

1682, 17 aprile

Inventario della quadreria e dell'arredo interno dell'appartamento ove abitava l'abate Gio Carlo Gavotti.

A.S.S., *Notai distrettuali*, not. G.D. Solimani, f. 1682-1684.

[c. 1a] Pro hereditate quondam Magnifici domini Lelii Gavotti

+ 1682 die 17 aprilis in vesperis.

Inventario delli quadri et altre robbe esistenti nel appartamento dove habitava il fu d. Abbate Gio Carlo Gavotti e dove è morto che restano sotto fideicomisso.

E prima un scagnetto grande d'ebano lavorato di pietre di quelle che si lavorano nella Galleria del Granduca cum suo piede di legno dorato.
altro scagnetto parimente lavorato di pietre più piccolo con suo piede pure dorato.
Altro scagnetto d'ebano guarnito tutto d'argento dentro e fuori con quattro figurette e quattro piramidi di rilievo d'argento.
un buffetto grande d'ebano con sei arme d'argento.
altro tavolinetto piccolo d'ebano con quattro cantoniere d'argento.
otto sedie da homino con sue braccia d'ambrato.
quattro scabaletti pure d'ambrato di diferente lavoro con sue spaliere
cinque scaballetti simili senza spalliera.
altro tavolinetto piccolo d'ebano semplice
[c. 1b] una croce di pietre pretiose d'altezza di palmi tre più o meno incirca
un tavolinetto piccolino semplice d'ebbano
altro tavolinetto piccolo con quattro cantoniere d'argento.
altro tavolino grande d'ebano lavorato d'avorio.
un crocifisso d'avorio cum cornicie d'ebbano e suo nicchio d'ebbano
un inginocchiatoio di noce.
cinque sedie di velluto d'appoggio.
altre tre à scabello le quali sedie si distingueranno dall'inventario già fatto.
un quadro della Nonciata piccolo con cornice dorata del Salmoneta.
altro quadretto piccolo della Nonciata con cornice d'ebano del Pomarancio.

Quadri nel primo salotto

un quadro grande alto di baccanali del Guidoreni con cornice dorata
altro quadro d'un paese con marina, barche e figure piccole con cornice dorata.
altro di Nostra Signora con San *[c. 2a]* Giuseppe, Bambino con cornice dorata con una columba in braccio e altre figure con cornice dorata.
altro quadro di una donna vestita di rosso con cornice dorata, meza figura.
altro quadro d'armi e togati posto in paese con cornice dorata.
altro quadro de li giganti proffani con figure saetate da Venere et Apollo con cornice dorata.
altro quadro piccolo Nostra Signora con San Gio Battista e Bambino con cornice dorata.
altro quadro con vaso di fiori con cornice dorata.

sei quadretti piccoli dipinti in ramme con cornice d'ebano di Brilla.
altro quadretto piccolo con corniceta dorata disegnata di penne.
altro quadretto di monsù Stella nel quale è la figura di monsù di Coichi e con cornice d'ebano lavorata.
un quadro grande d'un Marte del Guercin da Cento con cornice dorata.
altro quadro piccolo di paesi in tela con cornice d'ebano
[c. 2b] altro quadro piccolo di paesaggio con cornice d'ebano del Brilla.
altro quadro uno vaso de fiori con cornice dorata
altro quadro piccolo con cornice dorata di uno musico con una carta di musica in mano del Titiano.
altro quadro mezzano di figure minute piccole con apparitione dell'angelo e pecore del Bassano.
altro quadro di Lotte [1] con sue figlie mezano con cornice dorata.
altro quadro mezzano con cornice dorata con un buffone che mangia maccaroni del Caravaggio ò sia Manfredi.
altro piccolo con una Busto [2] sua meza figura con una berretta in testa del suddetto Manfredo.
altro piccolo d'una meza figura di donna con cornice dorata dipinta in tavola.
altro quadro piccolo con una testa di vecchio con cornice dorata del *[c. 3a]* Borgiano.
altro quadro ottangolo grande con cornice dorata con una Nostra Signora, Bambino e San Gio: Battista, S. Anna ò sia Elisabetta e S. Giuseppe di Giacomo Sarmiento.
altro quadro piccolo con cornice dorata con un mostro nel mare con femine ignude nelle braccia.
altro con una testa da huomo con cornice dorata piccolo del Borgiano.
altro parechio con cornice dorata con una testa di vecchio.
altro quadro con ritratto d'una vecchia con collaro antico meza figura con cornice dorata.
altro quadro piccolo dell'incendio di Troia in tavola con cornice dorata.
altro quadro piccolo con Ercole et Anteo con cornice dorata di Michelangelo Buonarroto de quale si dice.
altro piccolo con testa di vecchio con cornice dorata.
altro con ritratto d'un monaco con cornice dorata meza figura.
altro Nostro Signore nell'orto con cornice dorata *[c. 3b]* mezzano del Cavalier Giuseppe *del Pi* [2] d'Alpino.

---

[1] Lot.
[2] *depennato.*

altro quadro di Nostro Signore grande con cornice dorata del Albano ò sia Caracci.
altro quadro mediocre con cornice dorata *della scuola* [2] di Perin del Vago nel quale vi è dipinta la Madonna, Nostro Signore e San Giuseppe.
altro quadro mediocre dove è una donna à cavallo con un moro con cornice dorata del Manfredi.
altro con paesaggi mediocre con cornice dorata del Brilla.
altro quadro con figure piccole cornice dorata di Manfredi come si aserisce.
altro quadro in pietra ò sia calcina con cornice dorata lavorato con una testa di Antonio da Correggio.
un quadretto piccolo dell'Annunciata con cornice d'ebano del Parmiggianino.
altro quadro piccolo bislengo con una figura sola con cornice dorata con un elmo nelle mani *[c. 4a]* in tavola.
un quadro con atrecci pitorecci finte sù tavola senza cornici fatto da un olandese con un suo piede d'un monstro marino.

Nella galleria
un quadro mediocre con cornice dorata d'un ritratto d'Annibale Caracci.
altro quadro piccolo con cornice dorata dipinto in tavola con Nostro Signore morto e diverse figurine.
altro quadro dipinto sul rammo con cornice dorata l'incendio di Troia di Filippo Napolitano da quanto si aserisce.
altro quadro più piccolo con cornice dorata con tre teste d'asini e bue.
altro quadretto con cornice dorata ritratto d'un monaco.
due quadretti piccoli
parecchi dipinti in ramo con cornice d'ebano e lavori d'ottone con paisaggi e figurette piccole.
altro quadretto in ramo figure di Giobbe con cornice dorata.
altro simile disegno di lapis rosso del Guercin da Sento.
altro quadretto con cornice dorata con un huomo che *[c. 4b]* dorme.
altro quadro con cornice dorata mediocre con San Gio Batta.
altro quadro con ritratto dell'Aretino con cornice dorata e lavorata del Titiano.
due quadretti con cornice dorata di paesaggi dipinti à aqua.
altro quadretto piccolo con un disegno di lapis rosso e negro una meza figura con le mani gionte.

[2] *depennato.*

un quadro *grande*[2] mezano con cornice dorata con ritratto di un dottore con barba longa et un'arma.
altro quadro grande David con la testa del gigante Golia di Guido con cornice dorata.
altro di Argo adormentato con cornice dorata del Pesarese.
Due quadretti piccoli S. Cecilia e S. Madalena con cornice dorata e lavorata ottangoli.
altro quadretto piccolo con cornice dorata con una Nostra Signora col Bambino in braccio con una camicietta dipinto su la carta.
altro quadretto di S. Francesco *[c. 5a]* di Paola con cornice dorata dipinto sul rame.
altro quadro grande con cornice dorata e noce con varie figure et un vecchio che scrive in un libro.
altro quadro piccolo con Nostra Signora col Bambino in braccio che li dà il latte con cornice dorata
altro quadretto piccolo con Nostra Signora con cornice dorata, bambino e S. Gio Batta con uno cardelino nelle mani.
Due quadretti piccoli con cornice dorata con satiri di mano di Domenico Piola.
altro quadro con cornice dorata S. gerolamo del Titiano.
altro quadro piccolo in tavola di un huomo con cornice dorata con un turbante in testa.
altro quadro piccolo con cornice dorata con paese con una femina che dà a bere ad un putto.
altro quadro *grande*[2] mezzano con cornice dorata Appollo che scutie Marsia del Pesarese.
altro quadro mediocre con cornice dorata con varie figure li apparitione dell'Angelo à pastori del Bassano seniore.
altro quadretto piccolo con cornice dorata è in tavola *[c. 5b]* con Nostro Signore che lo portano al sepolcro.
altro quadretto con cornice dorata in tavola con una testa.
altro simile con cornice dorata con vari animali
altro quadretto in tela con cornice dorata con una Venere che dorme con putti.
altro quadro mediocre Natività di Nostro Signore con cornice dorata *del*[2] con pastori... (sic)
altro quadro simile con cornice dorata con Nostro Signore levato di croce.
altro quadro con Nostro Signore nell'orto piccolo con cornice dorata.
altro quadro simile con cornice dorata con l'adoratione de magi.
altro ottangolo con cornicie dorata piccolo con quattro cantoniere dorate con figure piccole e paesaggio.

---

[2] *depennato.*

altro piccolo con cornice dorata con testa d'huomo.
altro quadro piccolo con cornice dorata di Annibale Caracci
[c. 6a] altro quadro piccolo con figura et una femina che cantano e suonano con cornice dorata.
altro piccolo con cornice dorata un paesaggio con figure piccole.
altro piccolo con cornice dorata dipinto in tavola con l'Annunciata
un quadro grande della fattura del Guidoreni con cornice dorata.
altro piccolo con cupido del medesmo Guido.
altro piccolo quadretto con la testa del Guidoreni.
altro quadretto con cornice dorata in tavola con Nostro Signore morto con due angioli con uno torchia in mano.
altro quadro piccolo con cornice dorata con Nostro Signore e S. Giacinto d'Annibale Caracci.
altro quadro piccolo con cornice dorata Nostro Signore che mettono in Croce con varie figure.
altro quadro piccolo S. Maria Maddalena che và in Cielo con cornice dorata di Lanfranco.
[c. 6b] altro quadro piccolo con cornice dorata una donna vestita di bianco meza figura.
altro quadro piccolo con cornice dorata con frutti bislengo.
altro quadro mediocre con cornice dorata di varie sorti di frutta animali et herbaggi.
altro quadro mediocre con cornice dorata con uno ritratto di un frate.
altro quadro mediocre con cornice dorata Natività di Nostro Signore con varie figure del Bassano.
altro quadro mediocre con cornice dorata ritratto del Signor Abbate Gio Carlo Gavotti.
altro mediocre con cornice dorata con ritratto d'un dottore con libro aperto nelle mani.
altro quadro mediocre con cornice dorata di un Buffone con un bichiero in mano.
[c. 7a] altro quadro di una femina meza figura con una vaso in mani con cornice dorata.
altro quadro con cornice dorata e color di noce lavorato operato di lana paisaggio.
altro quadro piccolo di Nostra Signora con le mani giunte con il Bambino che dorme.
altro quadro piccolo in tavola con cornice dorata con ritratto vestito d'arma dure [3].
altro quadro piccolo meza figura con cornice dorata un ritratto del Barosio.

---

[3] dure: *lettura incerta.*

altro quadro piccolo con cornice dorata di un disegno di Raffaele fatto sulla tela d'oro.
altro quadro piccolo con cornice dorata con S. Gio: con una croce di canna in mano.
Due forchieri di legno dorati.
Due schiavetti di legno dorati.
altro più piccolo
un tavoliero d'ebano con intagli di legno da giuoco.
[c. 7b] cinque figure di bronzo sopra i scagnetti
un cinghiale et un cane di creta.
un quadro mediocre di frutta con cornice dorata.
altro quadro di frutta con cornice dorata e negra.
altro quadretto piccolo un paesaggio bislongo con cornice dorata.
altro quadretto piccolo la Resurretione del Nostro Signore dipinto su la tavola del Guercino da Cento.
altro quadretto con cornice dorata con vaso di fiori.
altro quadro piccolo con paisaggi vecchio assai.
altro quadro piccolo con cornice dorata con paisaggio con figurette piccole e ne sono due capre in atto di darsi et un huomo che le spa.te. [4].
altro quadro piccolo con paisaggio con cornice dorata con due cattiatori
altro quadro piccolo con cornice dorata *[c. 8a]* con una femina meza figura vestita di rosso all'antico.
altro quadro piccolo con cornice dorata con varie figure con due in atto di giuocare alla morra.
altro quadretto con cornice dorata con un paesaggio con una torre e pescatori.
altro quadro piccolo con cornice dorata intagliata con una marina e castel S. Angelo.
altro quadro ovato con cornice dorata di un Canonico con berretta in testa negra dipinto in chiappa.
altro quadretto piccolo con una donna dipinto in tavola con cornice dorata meza figura.
altro quadro mediocre con cornice dorata di frutta negra indorata [5].
altro quadretto dipinto in tavola con cornice dorata un ritratto d'un huomo con berretta in testa negro.
un quadro mediocre ornato con cornice indorata dipinto in chiappa meza figura con una catena à collo e mano etc.
[c. 8b] altro quadretto piccolo con cornice dorata Natività di N. Signore bislongo.

---

[4] spa.te: *lettura incerta.*
[5] negra indorata: *lettura incerta.*

altro quadro piccolo dipinto in ramme con cornice dorata Nostro Signore Bambino S. Gio Battista che li porge un pruno [6] al Bambino.

Il suddetto inventario si è fatto alla presenza delli Magnifici Nobili Nicolò Maria Siri, Ottaviano Gavotto e Gio Luigi Nazello fideicomissi. Presenti per testimoni Pietro Antonio Cabuto e Lelio Barbano chiamati.

[6] pruno: *lettura incerta.*

MAURIZIA MIGLIORINI

GIO MARIA BOTTALLA, UN SAVONESE ALLA SCUOLA DI PIETRO DA CORTONA

La pittura a Savona nella prima metà del XVII secolo vede privilegiati i rapporti con l'area romana, anziché con la cultura locale. In un breve arco di tempo vediamo infatti Francesco Allegrini [1], chiamato ad affrescare alcune cappelle della Cattedrale, inviare dipinti per la cappella della Madonna degli Angeli e così anche il Lanfranco e il Baglione. Sul territorio giunsero inoltre opere di Orazio Borgianni e del Domenichino e nell'albenganese il *Martirio di Santa Caterina* del Reni, un'antica copia del *S. Giovanni Battista* del Caravaggio e altri lavori dei Carracci, del Poussin e del Domenichino [2].

Ma, mentre la committenza locale ricerca in aree più ambite il materiale con cui ornare i suoi luoghi di culto, tra i pittori di Savona, Gio Maria Bottalla, figlio di Francesco, va a Roma a studiare i maestri del classicismo e vi trascorre la maggior parte della sua breve vita come scolaro del più prestigioso esponente del barocco romano, Pietro da Cortona. La fama del Bottalla, cui il Soprani dà grande spazio e importanza, è legata soprattutto alla sua presenza tra gli allievi del giovane Pietro da Cortona, tra i quali si distinse, secondo il parere delle fonti, per la sua bravura [3].

---

[1] C. STRINATI in sede di Convegno ha aggiunto alla figura di Francesco Allegrini anche quella del padre Flaminio.

[2] Ulteriori notizie sulle presenze romane a Savona si possono trovare in G.V. CASTELNOVI, *Due isole romane*, in « La pittura a Genova e in Liguria », II, Genova 1971, 485, per le presenze romane nella zona di Albenga si veda anche L. MAGNANI, *Due culture nell'entroterra di Albenga*, in « Indice » 2, 1977, pp. 26-29.

[3] Tra le fonti, parlano più diffusamente del Bottalla, R. SOPRANI, *Vite*

Gio Maria Bottalla nacque a Savona nel 1613 e morì a Milano nel 1644 [4]; secondo un curioso aneddoto tramandato dallo Zani [5], egli sarebbe stato registrato agli atti come « Maria Bottalla, pittrice savonese, nata a Savona nel 1613 e morta nel 1644 ».

Non si sa con precisione quando arrivò a Roma, ma certamente vi giunse assai giovane se, come afferma il Fabbrini [6], lavorò insieme a Pietro da Cortona con l'amico di studi Giovanni Francesco Romanelli agli affreschi della villa Sacchetti a Castelfusano, datati dal Briganti tra il 1626 e il 1629. Il Bottalla insieme al Romanelli, affiancò perciò la prima attività di Pietro da Cortona, ereditandone numerosi aspetti della sua prima maniera, pur rimanendo ancora legato in parte alla sua prima formazione classica, desunta dal Carracci e dal Reni.

Il Berrettini aveva appena raggiunto il trentesimo anno di età quando, committente Marcello Sacchetti, già in rapporto con l'artista dal 1620 circa, iniziò la decorazione di Villa Sacchetti a Castelfusano, avendo già al suo attivo diverse opere e due importanti cicli decorativi a Palazzo Mattei e a Santa Bibiana, entrambi a Roma.

Il Bottalla era dunque giovanissimo quando il Cortona iniziò il ciclo di Castelfusano, ma certamente ebbe modo di farsi notare negli anni immediatamente successivi per il suo talento, se il cardinale Sacchetti lo ebbe immediatamente sotto la sua protezione. Per la quadreria Sacchetti il Bottalla eseguì una tela di grandi dimensioni, raffigurante *l'Incontro di Giacobbe ed Esaù*, oggi ai Musei Capitolini, delle stesse misure delle due opere del Berrettini, custodite nel medesimo museo e provenienti dalla collezione Sacchetti, raffiguranti una il *Sacrificio di Polissena* del 1624 e l'altra il *Ratto delle Sabine*, datato dal

---

de' pittori, scultori et architetti genovesi e de' forestieri che in Genova operarono, con alcuni ritratti degli stessi, Genova 1674, pag. 161-163, e R. SOPRANI e C.G. RATTI, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1769, pp. 300-303.

[4] Una sintesi della vita del Bottalla si deve anche a F. SBORGI, *Gio Maria Bottalla*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 404/405 (con bibliogr.).

[5] P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico ragionata delle belle arti*, Parma 1820, I, 311; IV p. 230.

[6] N. FABBRINI, *Vita del Cavalier Pietro da Cortona*, Cortona 1896, pp. 40 e sgg.

Briganti al 1629[7]. Anche *l'Incontro di Giacobbe ed Esaù* è a mio parere databile a quegli anni e si tratta di un lavoro di egregia qualità per un artista così giovane. Colpiscono nell'opera i colori caldi, chiari e sfumati che ricordano per l'uso delicato dei toni dorati gli affreschi di Villa Sacchetti, mentre si evidenzia decisamente la diversa concezione della luce e dello spazio al confronto con le due esecuzioni di Pietro da Cortona dei Capitolini. Infatti mentre nel *Sacrificio di Polissena* prevale l'uso dei toni scuri in netto contrasto con le vivide figure chiare dei personaggi che animano le scene, e nel *Ratto delle Sabine*, più tardo del precedente, ha la preminenza una tavolozza ricchissima di toni e di sfumature che aumentano la dinamica vivacità della scena, l'*Incontro di Giacobbe ed Esaù*, vicino per concezione alle scene storiche della Galleria Sacchetti di Castelfusano, si evidenzia per la ferma icasticità dei personaggi, bloccati in rapida sequenza intorno alla scena centrale. Le figure di Giacobbe ed Esaù che si abbracciano sono infatti circondate in primissimo piano da un gruppo di personaggi, variamente interessati allo storico incontro. Gli atteggiamenti degli astanti oscillano da espressioni di curioso e commosso interesse a quelle di distaccato commento. La figura dell'uomo a sinistra sullo sfondo che solleva la ragazza per permetterle di osservare la scena, riecheggia le immagini del *Ratto delle Sabine* del Cortona. Le varie figure del dipinto, assai vicine per concezione e nei particolari ad alcune delle prime opere del Berrettini, in particolare agli affreschi di Palazzo Mattei e di Santa Bibiana, rivelano tuttavia una loro tipicità e una ben marcata caratterizzazione che si individua nelle deliziose figure dei due fanciulli a sinistra e in particolare in quella della bambina che fissa con divertita espressione gli osservatori del dipinto. Ritroveremo ancora queste caratteristiche figure infantili nella successiva produzione del Bottalla; infatti proprio i paffuti, sensuali e corrucciati puttini saranno i protagonisti più tipici dei fregi a monocromo e delle lunette della principale opera genovese del Bottalla, la decorazione di un salotto a Palazzo Ayrolo Negrone.

---

[7] G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, pp. 164 e 185, fig. 26 e 115.

Parlando brevemente dell'opera dei Capitolini, il Posse [8] cita lo stretto rapporto esistente con uno dei riquadri di Castelfusano, raffigurante la *Storia di Scipione*, cui vanno aggiunte a mio parere anche le restanti « Storie ».

Sappiamo da antiche fonti, che Gio Maria Bottalla era chiamato, per la sua straordinaria bravura, « Raffaellino », dal maestro e dai suoi committenti, ma la notizia sembra contrastare con altre che affermano che tale soprannome era stato conferito al suo compagno di studi Giovanni Francesco Romanelli. Tale notizia, sostenuta dal Fabbrini e dal Posse, potrebbe far dubitare della paternità dell'opera dei Capitolini, ma il confronto tra questa e qualche brano della produzione giovanile del Romanelli [9], stabilisce subito la diversa concezione dello spazio e della scena, più enfatica nel Romanelli, più sobria ma non per questo meno barocca in Bottalla. Nelle opere del Romanelli si evidenzia inoltre una dinamicità più articolata e composta e un gestire manierato che favorirà successivamente il distacco dell'artista dalla scuola cortonesca per avvicinarlo a quella berniniana, mentre nel Bottalla prevale la spinta dinamica della figura umana sul paesaggio e lo spazio retrostante. Si tratta di due diverse interpretazioni del cortonismo; entrambe immediate e spontanee, lontane dalle stereotipe imitazioni degli epigoni come Ciro Ferri e Lazzaro Baldi, interpretazioni diverse nella resa scenografica della narrazione, espressa in primo piano quella del Bottalla, risolta con ampia, articolata e coreografica gestualità quella del Romanelli. Forse proprio per questo suo virtuosismo nel delineare tipologicamente i personaggi, il Bottalla sembra essere stato compartecipe con il Poussin all'esecuzione di un grande quadro del quale avrebbe eseguito « Orfeo che suona il plettro, con animali e ninfe », lasciando al maestro francese la stesura del paesaggio, così come risulta da un antico inventario di Palazzo Sacchetti [10].

---

[8] H. Posse, *Das deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die deckenmalerei in Rom.* in *Janrbuch der Preuszischen kunstsammlungen*, Berlin 1919 pp. 99/100.

[9] Si veda Briganti cit. Firenze 1962, fig. 139/140/141/142.

[10] La notizia è in Posse cit., p. 100, n. 7. Una tela dello stesso soggetto è al Louvre (n. 13 della Collezione Pointel). Si veda a questo proposito di J. Thuiller, C. Mignot, *Collectioneur et peintre au XVII: Pointel et Poussin*, in *Le Revue de l'Art*, 39, 1978, pp. 39/58, p. 13.

Tra le prime opere del savonese, numerose secondo le fonti, si può inserire a mio parere quel *Ripudio di Agar*, (fig. 2), esposto alla Mostra di Berlino del 1927, sui pittori italiani del XVII e XVIII secolo e attribuito in quella circostanza a Lazzaro Baldi [11].

Già il Voss [12] considera dubbia l'attribuzione per l'alta qualità del dipinto, lontana dal freddo convenzionalismo del Baldi.

Nell'opera, ancora vicina alla misurata e patetica teatralità dell'*Incontro* dei Capitolini, emerge il ricordo della formazione classica del Raffaellino e la sua straordinaria perizia nel caratterizzare gli aspetti più drammatici e anche più ironici della rappresentazione. Ritornano, in veste di protagonisti, come nell'opera dei Capitolini, le figure infantili, sconvolte dalla tragedia familiare, che incombe personificata dal patriarca in atto di sancire la condanna. L'immediatezza delle figure che non indulgono a eccessi di calligrafismo è riassunta nella tragica immagine di Ismaele, che, simile alle intense figure infantili delle opere successive, si protende verso il fratello piangente.

Quando nel 1631 iniziano i lavori del Cortona nel grande Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, simbolo dell'accresciuta potenza della famiglia, dopo l'elezione di Urbano VIII, Maffeo Barberini, il Bottalla segue con il Romanelli i lavori del maestro e quando nel 1633 il Cortona dà inizio agli affreschi della volta del salone principale (fig. 3), i due giovani allievi sono alle sue dipendenze. Ma quando il Berrettini nel 1637 parte per Bologna e prosegue alla volta di Firenze per decorare la sala della Stufa a Palazzo Pitti, secondo parte della tradizione [13], i due giovani scolari si diedero da fare presso i Barberini, ottenuta la protezione di Don Taddeo, per portare via il lavoro al maestro e terminare l'opera al posto suo. Essendo venuto Pietro da Cortona a conoscenza dell'intrigo, tornò precipitosamente a Roma,

[11] L'opera era il n. 8 del catalogo ed era di proprietà del barone G.V. Taube di Berlino.

[12] Voss, cit., 182.

[13] F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, ed. 1974/1975, V, p. 418, Fabbrini, cit., p. 51, E. Gavazza, *Gio Maria Bottalla, detto il Raffaellino*, in « La pittura a Genova e in Liguria », II, Genova 1971, II p. 278, sostengono questa ipotesi.

dove distrusse i cartoni e ogni parte della volta eseguita dai due giovani.

Pare che il Cortona fosse tanto in collera da non volere più il Bottalla al suo servizio, ma per intercessione del cardinale Giulio Sacchetti, fratello di Marcello e amico dei Barberini, il giovane allievo ottenne il perdono del maestro e fu uno dei principali aiuti nella decorazione della volta. La sua presenza più volte taciuta o messa in discussione, ai lavori della volta è, a mio avviso, certa. Lo testimoniano tracce rilevanti di questa esperienza negli affreschi di Palazzo Ayrolo Negrone, individuabili sia iconograficamente che stilisticamente. E' forse addirittura da prendere in considerazione l'eventualità che lo stesso Bottalla abbia messo mano agli affreschi romani, la sua presenza troverebbe conferma nella contrapposizione volumetrica tra i personaggi sottostanti la rappresentazione centrale della Provvidenza e i rimanenti particolari della decorazione. Le figure dei Giganti sconfitti da Minerva e quella di Prometeo incatenato, le immagini del Tempo che divora i suoi figli e delle tre Parche [14] (fig. 4) — ripetute poi affiancate e quasi nella stessa posizione, attorno al riquadro centrale del palazzo genovese — sono forse quella sezione di volta alla quale il giovane Bottalla dedicò maggiormente la sua opera.

Inoltre le decorazioni a monocromo che dividono in quattro scomparti le scene intorno al rettangolo centrale, furono studiate a fondo dal Raffaellino che le ripropone poi più avanti nel salotto genovese.

Questo periodo fu comunque uno dei più proficui nella vita del giovane artista che, non ancora minato dal male che lo seguì negli ultimi anni della sua vita, si dedicò con entusiasmo alla sua attività, staccandosi via via dall'iniziale formazione accademica, per abbracciare con immagini di vasto respiro la « naturalezza » barocca del suo maestro.

E proprio a conferma dell'alta considerazione in cui l'allievo doveva essere tenuto dal maestro, citiamo una replica, finora ritenuta dal Bottalla [15] ed eseguita invece dallo stesso Pietro da

[14] Per il palazzo Ayrolo Negrone si veda E. GAVAZZA, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974, pp. 321-326, fig. 313, 314 e 315.

[15] L'opera, considerata del Bottalla per la stretta aderenza del soggetto

Cortona per i Barberini, sul modello dell'*Incontro di Giacobbe ed Esaù* della galleria Sacchetti (fig. 5). La committenza rivela che il piccolo dipinto è postumo al lavoro del Bottalla, mentre la matrice cortonesca è chiaramente evidenziata dalla più ampia concezione dello spazio espressa dal soporoso paesaggio, ben diverso da quello solare del Bottalla, in cui emergono le brevi ma intense lumeggiature caratterizzanti personaggi dalla gestualità più teatrale. L'opera sembra avvicinarsi a un'altra, oggi di ubicazione ignota, già proveniente dal mercato antiquario, pubblicata dalla Lopresti e dal Briganti e presentata alla mostra di Pietro da Cortona [16] come opera giovanile dello stesso. Si tratta di un soggetto di storia antica, molto vicino nei particolari alla versione dell'*Incontro di Giacobbe ed Esaù* della Collezione Barberini. Nel dipinto, di grandi dimensioni e dall'aspetto di non finito, ricompare la tecnica a pennellate larghe e fluide, la stessa del Sacrificio di Polissena e della replica Barberini, in cui tuttavia le figure acquistano una rapida caratterizzazione.

Quando nel 1639 il Cortona termina la volta Barberini, i suoi giovani allievi si staccano da lui, il Romanelli per avviarsi al seguito del Bernini e il Bottalla, già malfermo in salute, per andare a Napoli, presso il cardinale Filomarino, nunzio evangelico, cui lo aveva raccomandato lo stesso cardinale Sacchetti. Anche lì, secondo il Soprani, il savonese si distinse per numerose opere a olio e a fresco, delle quali peraltro si è persa ogni traccia. La Scaramuccia [17], parlando della Certosa di San Martino a Napoli, afferma che il « Raffaellino » avrebbe affrescato una piccola camera nell'adiacente convento, ma la notizia non sembra trovare riscontro nella letteratura sulla Certosa, né sulle guide di Napoli [18].

---

con quello dell'opera dei Capitolini, era stata presentata come tale alla *Mostra di Pietro da Cortona*, del 1956.

[16] A. MARABOTTINI, *Catalogo della Mostra di Pietro da Cortona*, Cortona, Roma, 1956, n. 8, p. 20, citata in L. LOPRESTI, *Pietro Testa incisore e pittore*, in *L'Arte*, XXIV, 1921, p. 15, BRIGANTI cit., p. 171, fig. 50.

[17] L. SCARAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani*, 1674, anast. Milano, 1965, p. 75.

[18] Non ho trovato conferma della notizia della presenza del Bottalla nel grande cantiere della Certosa di S. Martino, in cui lavorarono tra gli altri pittori come Battistello Caracciolo e G. Lanfranco e G. Baglione, insieme a moltissimi pittori locali minori. (M. CAUSA PICONE, *Napoli*,

Dopo un litigio con i committenti il Bottalla si trasferì da Napoli a Genova, dove, agli inizi del 1640, appena giunto, venne chiamato da Agostino Ayroli per affrescare la sua « galleria ». Il Raffaellino eseguì, secondo il Soprani, « figure nelle lunette, alcuni termini a chiaroscuro e pittoreschi ghiribizzi », come ancora si vedono sulle pareti e sul soffitto. Il biografo secentesco asserisce inoltre di avere visto nel suo studio due opere di pregevole fattura, un *Deucalione e Pirra* [19] e un *Martirio di San Sebastiano.*

La prima tela, che precedentemente si conosceva sotto il nome di Ludovico Carracci (fig. 5), è oggi in una galleria di Rio de Janeiro ed è stata attribuita al Bottalla dal Voss nel 1933 [20]. La rappresentazione è troppo vivace e immediata per essere stata eseguita dall'accademico Ludovico, mentre le vivaci e dinamiche tensioni dei personaggi richiamano molto da vicino i coevi affreschi di Palazzo Ayrolo. Nelle immagini dei primi uomini che si levano a fatica dalla nuda pietra con evidente sforzo e tensione e nelle scultoree figure di Deucalione e Pirra, tese nel sollevare i grossi macigni, ritroviamo la stessa concezione della figura umana e la stessa interpretazione del cortonismo degli affreschi genovesi. Nella tipologia del fanciullo già levato da terra a sinistra è evidente il ricordo delle prime opere romane, che ritroveremo ancora nelle lunette e nei finti stucchi di Palazzo Ayrolo, in particolare nella raffigurazione del tempo

Certosa di San Martino, in « Tesori d'arte cristiana del manierismo al '900 », Bologna 1968, V, p. 197-224.
Mi propongo invece di prendere in esame una tela, custodita a Napoli nella chiesa di san Giorgio dei Genovesi, ricca di opere di artisti rinomati in Liguria, commissionata da patrizi locali, raffigurante *San Bernardo che libera un'ossessa,* attribuita al Romanelli dalle guide locali, ma non confermato dal Voss. in THIEME-BECKER, *Kunstler Lexicon,* Leipzing 1934, XXIX (*ad vocem*).
Per le guide locali di vedano, N.D.A. PARRINO, *Nuova guida de' Forastieri per osservare e godere le curiosità più vaghe e più rare della fedelissima gran Napoli, città antica e nobilissima,* Napoli 1725, p. 86, L. D'AFFLITTO, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli,* Napoli, p. 6, E. PISTOLESI, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni,* Napoli 1845, p. 258, che citano l'opera attribuita al Romanelli.

[19] Apprendo da una comunicazione di E. Gavazza che il Deucalione e Pirra sarebbe stato acquistato dalla famiglia Brignole Sale nel 1680 insieme a un altro quadro del Raffaellino e a un altro del Grechetto per la cifra complessiva di L. 4.560.

[20] Voss cit., p. 180.

che divora i suoi figli dove questi ultimi, nel gioco di intrecci corporei emergono, pur nella tragica situazione narrata (fig. 4) nella mitica scena, con divertita e ironica espressione.

La seconda opera di Gio Maria Bottalla vista a Genova dal Soprani, è un *Martirio di San Sebastiano* che io identifico con una piccola tela custodita nel Museo dell'Accademia di Belle Arti a Ravenna, già attribuita a Giovanni Francesco Romanelli e successivamente alla scuola di Guido Reni [21] (fig. 8).

In questo lavoro che sembrerebbe collegarsi ancora alla prima produzione romana del nostro, prevalgono, come nell'*Incontro tra Giacobbe ed Esaù*, i toni caldi e dorati, dal giallo al tabacco chiarissimo e riemergono gli stretti legami con il classicismo romano che avevano caratterizzato la prima formazione del Bottalla. E' quindi evidente in quest'opera l'influsso di Guido Reni, mentre non si comprende il riferimento al Romanelli, diverso nella concezione più articolata dello spazio. Forse la tela, di piccole dimensioni, era stata portata da Roma dal Bottalla e lo aveva seguito nei suoi trasferimenti; questo spiegherebbe lo stretto rapporto con la sua prima produzione, e il distacco delle opere successive alla formativa esperienza della collaborazione alla volta Barberini, che avevano un rapporto più diretto e immediato con il cortonismo, tradotto in manifestazioni di rigogliosa potenza espressiva.

Ma l'opera più importante del Bottalla, sulla quale la critica si è più volte soffermata, resta la decorazione a fresco del salotto di Palazzo Ayrolo, raffigurante *Apollo che scortica Marsia con ninfe, satiri e divinità varie*, iniziata intorno al 1640 e conclusa dopo la sua morte da Gioacchino Assereto (fig. 9).

Secondo le fonti, il Bottalla eseguì solamente i telamoni e alcune figure a monocromo nel soffitto e nelle lunette, ma il Castelnovi in uno studio [22] sull'Assereto, attribuisce a quest'ultimo, oltre al riquadro centrale con lo scorticamento di Marsia, solamente la lunetta con Giove e i sottostanti telamoni, mentre

---

[21] L'opera viene citata come di G.F. Romanelli da A. ARFELLI, *La galleria dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna*, Roma 1936; p. 24, mentre da A. MARTINI, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959, pp. 142-144, (fig. 8) viene attribuita a Scuola di G. Reni.

[22] G.V. CASTELNOVI, *Intorno all'Assereto*, in *Emporium*, VII, 1954, pp. 30-32.

la lunetta con le tre Parche sarebbe stata iniziata dal Bottalla e terminata dall'Assereto. Il savonese avrebbe perciò eseguito interamente le pareti nord e nord ovest, mentre le pareti sud e nord est, sarebbero da attribuire in parte al Bottalla, in parte all'Assereto. La Griseri [23] ritiene le due lunette con *Ercole* e *Marte* e la figura del telamone nella parete nord (fig. 10) siano state eseguite da un terzo pittore presente alla decorazione del salotto; in effetti i colori sono più scuri e i contorni più netti, ma ciò è dovuto in buona parte ai lavori di ridipintura cui venne sottoposta più volte quella parete soggetta a condizioni di forte umidità. Si comprende perché la critica abbia dato grande importanza alla decorazione di questa stanza, essa infatti esprime nella cultura locale gli aspetti più immediati del cortonismo, che sortiscono l'effetto di far dilatare le pareti dell'ambiente e di farlo risplendere, anche se scarsamente illuminato, di luce indiretta.

Le varie lunette, di squisita fattura, — si vedano in particolare *Apollo, Bacco, un satiro, il Tempo che divora i suoi figli* (fig. 11 e 4) — ricalcano la scenografia e persino parte dello schema iconografico della volta Barberini, consumato tuttavia in uno spazio breve ed esiguo, infatti molti particolari del piccolo salotto ricordano nei particolari la grande volta alle Quattro Fontane e mi fanno concordare con quanti hanno sostenuto la presenza e la collaborazione del savonese alla decorazione del salone.

La Gavazza [24] soffermandosi sull'incidenza della decorazione del salotto Ayrolo Negrone sulla cultura locale, ne sottolinea l'effettiva novità, mal recepita dagli artisti genovesi, per buona parte estranei alla lezione cortonesca. Tuttavia a queste novità attinsero certamente Giovanni Battista Carlone, non nuovo alle esperienze cortonesche e soprattutto Valerio Castello [25] che più di ogni altro sperimentò a Genova la lezione dei maestri del barocco, attraverso le sue varie soluzioni decorative. Già nel Ratto delle Sabine degli Uffizi il Castello rivela il suo stretto

---

[23] A. GRISERI, *Per un profilo di Gregorio De Ferrari*, in *Paragone*, 67, 1955, p. 30.

[24] GAVAZZA, *Gio Maria Bottalla*. cit., p. 195, e *La grande decorazione*, cit., pp. 321-326.

[25] C. MANZITTI, *Valerio Castello*, Genova 1972, pp. 31 e 55

rapporto con Pietro da Cortona, mediato attraverso l'esperienza rubensiana; ma soprattutto negli affreschi di Palazzo Balbi Senarega sembra riecheggiare, anche iconograficamente, elementi già svolti dal Bottalla e persino direttamente dal Berrettini.

Molti particolari della galleria Balbi Senarega con *Figure di divinità, Erme, Ninfe, Satiri a monocromo,* ricordano nella pungente caratterizzazione i finti stucchi del salotto Ayrolo Negrone e il grande ed elaborato schema iconografico del Salone del principale di Palazzo Balbi, raffigurante il *Carro del Tempo,* emula l'intento celebrativo della volta Barberini.

L'attività del Bottalla si conclude con la decorazione del piccolo salotto Ayrolo, ultima opera dell'artista che se avesse vissuto più a lungo dei suoi trentun anni avrebbe certamente lasciato alla cultura pittorica locale una produzione interessante vivificata dall'esperienza diretta alla scuola cortonesca.

Della produzione ligure non ci resta altro che il Deucalione e Pirra e il S. Sebastiano, poiché la *Sant'Agata incoronata dagli angeli* della collezione Gabbarini, attribuitagli dal Bonzì [26], non è certamente opera del Nostro, per la fattura mediocre del gruppo di angeli e per le tonalità cromatiche fredde e spente, inconcepibili in un artista che solitamente usa colori caldi e solari. Un primo catalogo delle opere di Gio Maria Bottalla, passibile certamente di nuovi sviluppi, soprattutto per quanto riguarda la sua produzione napoletana, tuttora inesplorata, ci offre l'immagine di un artista che pur tenendo costantemente fede al linguaggio di Pietro da Cortona, rivela tipicità e caratteristiche significative per lo sviluppo della cultura pittorica ligure della prima metà del Seicento.

[26] M. Bonzi, *Dal Cambiaso al Guidobono,* Genova 1965, pp. 115-117.

LAURO G. MAGNANI

GIO STEFANO ROBATTO NELLA CULTURA TARDO SECENTESCA SAVONESE

Non è facile parlare di un pittore oggi praticamente sconosciuto la cui fama è legata — più che alle poche opere note — agli encomi del Ratti [1] suo primo biografo, ripresi, spesso senza verifica, dalla critica successiva.

Savona non ebbe un pittore « né migliore né peggiore » [2] di Gio Stefano Robatto, disse il Lanzi con una frase sibillina ed equivoca, che non corrisponde al vero, ma esprime bene l'atteggiamento assunto da molti commentatori per nascondere le lacune e le discrepanze tra le opere e la fama del Robatto.

Il Ratti, savonese, uniforma in un unico cliché elogiativo i pittori della sua città. In particolare il Bottalla [3] ed il Robatto sembrano prestarsi assai bene per l'esercizio retorico del trattatista settecentesco che riesce a farne due esempi antitetici della figura dell'artista.

Seguendo i più classici schemi della retorica il Ratti apre le « Vite » dei due citati pittori savonesi con un esordio encomiastico che li vede entrambi — a distanza di un trentennio — attivi a Roma, onorati e confermati da elogi di illustri maestri; poi, nella parte informativa e narrativa e nell'epilogo, le figure divergono assumendo caratteri antitetici. Il Robatto torna in patria, l'altro non vi farà più ritorno; muore giovane il Bottalla, assai vecchio il Robatto. Anche i soprannomi sono antitetici: Raffaellino l'uno,

---

[1] R. Soprani - C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, 1768-69, II, pp. 126-131.

[2] L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze 1834, V, p. 286 .

[3] Soprani - Ratti cit. I, pp. 300-303.

con tutti i significati che porta il richiamo al dolce Raffaello, l'altro «Arrobatto» dal termine ligure arrobattare, come egli stesso si definiva — gustosa auto ironia se corrisponde a realtà — quando « il bisogno inducevalo ad affrettare le pennellate in di grosso per amor dell'argento, non della lode »[4].

Anche la fine è assai diversa: nel fiore degli anni e della fortuna per il Bottalla, con tutto il fascino dell'artista morto giovane, minato da malattia incurabile, mentre chiragra e podagra portano alla tomba il vecchio Robatto: e il biografo può così fare risaltare moralisticamente nell'epilogo, come decadenza pittorica e abbruttimento morale corrispondano, evidente colpa del carattere saturnino del nostro artista, dedito agli « spassi » e « al gioco delle carte »[5].

Il Ratti scrive nemmeno quarant'anni dopo la morte del Robatto avvenuta nel 1733: potè quindi avere le notizie mediate da una sola generazione, conobbe probabilmente il figlio del Robatto, che cita, e soprattutto ebbe ragguagli da suo padre Giovanni Agostino Ratti che certo conobbe e lavorò a contatto con il vecchio Robatto; insieme, nel 1721, dovevano lavorare a Torino ad affrescare la chiesa di S. Saviore: il lavoro si rivelò limitato ad un'unica cappella e fu eseguito dal solo Robatto.

Le notizie desunte da Giò Agostino e dal figlio del pittore avrebbero permesso al Ratti di ricostruire con una certa ricchezza di dati la figura dell'artista savonese; naturalmente ai dati di fatto, dopo mezzo secolo, possono già aggiungersi e sovrapporsi nella narrazione ampliamenti e correzioni, utili per un trattatista propenso spesso all'apologia, tanto più verso un artista conterraneo e legato in qualche modo alle prime esperienze del Ratti come pittore.

In realtà il Ratti finisce per citare soltanto sette opere del Robatto, di cui due già perdute ai tempi dello scrittore. Quindi il suo giudizio è espresso, almeno apparentemente, solo su cinque opere, quattro affreschi e una tela ad olio, oggi irreperibile. Il restante repertorio del Robatto o era già di difficile ricostruzione o il Ratti preferisce trascurarlo.

---

[4] SOPRANI - RATTI cit., II, p. 130.
[5] SOPRANI - RATTI cit., II, p. 130.

Il suo giudizio tende comunque a presentare il nostro Robatto come buon discepolo del Maratta, legato a doppio filo al maestro anconitano, dandogli una connotazione prettamente romana consona all'abito culturale del biografo stesso.

Al materiale pittorico presentato — piuttosto scarso — si aggiunge però il dato biografico e su questo calca pesantemente l'autore settecentesco: « parlavano con particolar lode del Robatto i primi professori di Roma e specialmente il Baciccio e il Bernino » e ancora « ben veduto dal cavalier Franceschini suo special fautore » [6]. Il Ratti cita anche i viaggi del nostro pittore in tutta Italia e fino in Germania, viaggi che sostiene procurati dalle prime commissioni personali, equivocando forse sul termine commissione.

Per il Bernini e il Baciccio mi permetto di dubitare: è difficile che un pittore che aveva ricevuto simili riconoscimenti artistici non lasciasse traccia di sè nei circa venti anni di soggiorno romano e fosse già sconosciuto — ancora in vita — nel 1721, come risulta da una lettera scritta dal Luti a Giò Agostino Ratti [7].

I passi finali del racconto del Ratti con le note moralistiche e aneddotiche sulla condotta del pittore e la sua decadenza contengono forse qualcosa di vero, ma sono anche artifici utili per giustificare la debolezza di alcuni prodotti pittorici del Robatto che diversamente il biografo non avrebbe potuto spiegarsi e spiegare soprattutto al lettore.

E' chiaro che la seducente biografia delle « Vite » fu alla base di tutta la critica successiva.

Palmarmente ripreso da questa è l'accenno che fa al nostro artista il Lanzi nel 1834 [8]. Il Lanzi colloca il Robatto tra i maratteschi e riporta in maniera sintetica il giudizio del Ratti, aggiungendo la citata frase sibillina. Riprende anche un giudizio attribuito dal Ratti a Filippo Parodi sul « vero modo di colorire

---

[6] SOPRANI - RATTI cit., II, p. 127.

[7] Nella lettera, riportata in M.G. BOTTARI - S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...*, vol. VI, Milano 1822, in risposta al suo discepolo Ratti, XXXVII, il Luti afferma: « Ho preso sommo piacere che abbiate a dipingere a fresco una picciola chiesa vicino a Torino insieme con quel pittore che mi scriveste essere stato per lo spazio di diciannove anni dal fu sig. cav. Maratti... ».

[8] LANZI, cit., V, p. 286.

del Robatto ». Dà così una mano al Ratti nell'ampliare la mitizzata biografia del Robatto, attribuendo il giudizio elogiativo non solo all'artista genovese ma a tutta la categoria dei « professori di Genova ».

Addirittura il Ticozzi [9] nel 1832 oltre a ripetere i soliti luoghi comuni ampliava il giudizio positivo sul modo di colorire del Robatto attribuendo la lode a tutta la città di Genova che, secondo l'autore, ammirando le opere del Robatto « rallegrossi di avere in questo artista chi rinnovava la memoria dei grandi suoi pittori del XVI secolo ».

E' evidente come nella storiografia artistica ottocentesca la mancanza di una lettura critica del testo del Ratti — ancora oggi spesso assente — porti ad enfatizzare le figure degli artisti in giudizi molte volte avventati.

Mi par lecito far notare questo climax di giudizi, non tanto per cercare già inizialmente di restituire il giusto peso alla personalità reale del Robatto — per questo sarà più utile l'esame diretto delle opere — quanto per ribadire come le tradizionali biografie, se assunte senza verifica, possono spesso alterare il giudizio sull'artista, mancando un effettivo riferimento al dato concreto.

Ma veniamo ai savonesi che almeno le opere del Robatto le videro direttamente: al Torteroli [10] bisogna dar atto di un giudizio stringato che concede poco agli ampliamenti retorici del Ratti. Emerge una intelligente scelta tra le opere del pittore proposte: due opere ad olio — l'ampliamento della tela del Cambiaso in duomo e una perduta tela in San Giovanni — e ben sei affreschi. La prevalenza di questi ultimi implica un giudizio, seppur non direttamente espresso, che individua nell'attività di frescante il momento più felice nell'opera dell'artista savonese. Lapidario è anche il giudizio sulla restante produzione del nostro: « di ciò che ha operato fuori non occorre cercare ».

Chi invece tenta per primo una rassegna puntuale di tutta l'opera savonese del Robatto è il Garassini [11] nel 1890: sfrondata

---

[9] S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori e pittori... d'ogni età e d'ogni nazione...*, Milano 1832, III.

[10] T. TORTEROLI, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona 1847, pp. 136-140.

[11] G.B. GARASSINI, *Di Giovanni Stefano Robatto*, in *Atti e Memorie*

la compiaciuta prosa dell'autore resta un prezioso repertorio con dettagliate notizie sulle opere del pittore nello stato in cui si trovavano alla fine del secolo.

Ricordata la citazione del Thiene-Becker [12], possiamo giungere alla critica più recente, che riprende in considerazione il Robatto solo dopo un lungo periodo di silenzio rotto da un accenno del Noberasco e dalla pubblicazione delle tele esposte in pinacoteca ad opera del Poggi nel 1938 [13].

Dopo un lungo periodo di silenzio la Gavazza nel 1971 [14] tenta una rapida riesumazione del nostro artista, riportando da un lato le tradizionali note biografiche, ma operando anche una puntualizzazione sulle opere più conosciute del pittore, nelle quali, oltre ad una componente romana, individuava anche quella più direttamente riferibile all'ambiente savonese orientato dal Guidobono.

Notava anche la necessità di una ricognizione diretta su tutta l'opera del Robatto che poneva problematicamente in quell'ambito tra Maratta e Cortona nel quale si muovono Paolo Gerolamo Piola, il Badaracco, il Bruno e il Bocciardo e altri artisti ancora poco chiariti.

Infine Bruno Barbero [15] puntualizzava i dati concreti sull'opera del Robatto nelle schede e nell'appendice al catalogo della Pinacoteca di Savona.

Proprio su questi pochi dati concreti cercheremo di ricostruire la personalità del nostro pittore.

Immediatamente dobbiamo correggere il biografo portando dal 1649 al 1652 la data di nascita, secondo l'atto di battesimo ritrovato dal Varaldo nell'archivio del distrutto San Giovanni. Accettiamo la partenza per Roma che il Ratti vuole a tredici anni, avvenuta con la protezione della famiglia savonese dei Sacco che, secondo il biografo e in conformità con le abitudini

---

della Società Storica savonese, II, Savona 1889/1890, pp. 701-725.

[12] U. THIEME - F. BECKER, *Kunster Lexicon...*, XXVIII, 1934, p. 411.

[13] F. NOBERASCO, *Artisti savonesi*, Savona 1931, pp. 10-11. P. POGGI, *Catalogo della Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1938, p. 44.

[14] E. GAVAZZA, *Il momento della grande decorazione*, in « La pittura a Genova e in Liguria dal seicento al primo novecento », Genova 1971, p. 295.

[15] AA.VV., *La Pinacoteca Civica di savona*, Savona 1975, pp. 196-205 e pp. 282-283.

dell'aristocrazia locale, aveva rapporti con l'ambiente artistico romano ed in particolare con il Maratta.

Preceduti dall'esempio del Bottalla, l'imperiese Bruno e il nostro Robatto confermano quindi una tendenza che verrà ribadita più tardi dal finalese Bocciardo: dopo che la grande committenza savonese ed albenganese, laica e religiosa, del primo '600, aveva fatto direttamente in Roma le sue scelte, i pittori stessi della riviera di Ponente vanno a formarsi nel centro culturale, evitando scuole e botteghe di Genova. D'altra parte, nello stesso scorcio del secolo, i genovesi Baciccio e Gio Andrea Carlone, dopo brevi esperienze locali, raggiungono Roma; la stessa verrà ripresa alla fine del secolo da Domenico Parodi e da Paolo Gerolamo Piola.

A giudicare dal Ratti, quindi, il nostro viene a trovarsi a Roma verso il 1662 alla bottega di Carlo Maratta, nel momento in cui questi inizia a contaminare, in un tentativo di sintesi tra classicismo e barocco, le tendenze assunte alla scuola del Sacchi e secondo le teorie del Bellori, dimostrandosi sensibile agli apporti del Cortona, del Lanfranco, del Bernini e del Gaulli.

Il Robatto giunge quindi a Roma a tredici anni digiuno da una preparazione pittorica specifica che gli permettesse scelte personali. Quale è il ruolo che il nostro potè assumere nella bottega del Maratta?

Questo è il punto iniziale sul quale si devono ridimensionare le fonti: la profezia del maestro, l'amicizia dei grandi sono indubbiamente artifici mitografici. In realtà il Robatto fu impegnato per quasi venti anni — se le fonti dicono il vero — in un oscuro lavoro di bottega, come tanti artisti e mestieranti attivi nelle grandi botteghe romane.

D'altra parte l'enorme produzione artistica seicentesca, e ancor più della seconda metà del secolo, è impensabile senza l'oscuro lavoro di numerosissimi aiuti, la forza lavoro, destinati a rimanere sconosciuti. Inoltre nello stesso periodo operavano nelle botteghe grossi artisti come Niccolò Berrettoni — ricordato dal Ratti come amico del Robatto — con il quale è probabile che il nostro avesse rapporti, ma di dipendenza, sia per l'inferiorità artistica, sia per la giovane età del savonese.

Nulla di concreto quindi si può sapere degli anni romani, al di là dei riporti culturali nell'opera del Robatto, tanto più che

non sembra si possa reperire l'unico strumento che ci potrebbe dare una conoscenza diretta del rapporto con il Maratta, quelle lettere, citate dal Ratti, relative ad una corrispondenza intrattenuta per anni tra i due [16].

Nella sua opera comunque l'esperienza romana, presente in una serie di emergenza e di ricordi, è unita alla successiva conoscenza diretta di altre scuole.

La debolezza stessa della figura del Robatto che gli impedì di creare una propria personalità e di emergere nella pletora degli artisti che lavorano presso il Maratta, permise che il nostro pittore si presentasse, quasi con ingenuità di fronte a diverse esperienze artistiche e tentasse di farle proprie con riporti spesso testuali che si ritrovano come un curioso mosaico nella sua pittura.

I viaggi, di cui parla già il Ratti, assumono quindi un ruolo importante nella formazione del savonese.

Il biografo cita brevi soggiorni a Napoli, Messina, Venezia, Genova, Milano e fino in Germania, ma un maggior peso è riservato alla permanenza del Robatto a Bologna dove avrebbe goduto dell'amicizia del Franceschini.

Non sembra tanto importante il contatto con il Franceschini quanto una permanenza piuttosto consistente in Emilia, soprattutto la conoscenza diretta delle opere del Correggio ben verificabile nei dipinti a fresco del Robatto.

Il soggiorno emiliano si qualificherebbe quindi come la fase più importante e formativa dei suoi viaggi, mentre il successivo ritorno a Roma per altri quattro anni presso il Maratta, che il Ratti giustifica con la necessità di riacquistare la tecnica disegnativa — ammissione di debolezza da parte del biografo — sembra piuttosto l'esito infelice di un primo tentativo di operare autonomamente.

Ma in quegli stessi anni matura il proposito di tornare in patria, attuato secondo il Ratti nel 1683.

---

[16] SOPRANI - RATTI cit., II, p. 131.

[17] Seguendo il Ratti dobbiamo considerare come opere già attribuite al nostro e oggi perdute, oltre agli affreschi delle due porte citate, gli affreschi esterni della chiesa di S. Giovanni Battista e sulla facciata di Palazzo Balbi, una tavola ancora in S. Giovanni con la Madonna del Carmine; a queste opere il Garassini aggiunge uan Coena Domini e una

La decisione non avviene certo casualmente in quel preciso momento: già dal 1680 Bartolomeo Guidobono lasciava Savona per il viaggio di studio in Emilia e a Venezia, e presto le commissioni a Genova e a Torino lo terranno per sempre lontano dalla sua città.

Indubbiamente il Robatto era a conoscenza di questa situazione nella sua città che precedentemente aveva toccato nei suoi viaggi: la committenza locale, almeno quella minore, era praticamente priva di esecutori.

Oltre trentenne, doveva considerarsi chiuso nell'ambiente romano troppo ricco di personalità a lui chiaramente superiori. Indubbiamente la fama dei diciannove anni trascorsi a Roma dovette essergli di grande aiuto per la sua immagine di pittore in un ambiente sempre propenso alla cultura romana; ne è prova una importante commessa pubblica riferibile ai primi suoi anni a Savona: l'impresa decorativa delle porte di San Giovanni e della marina.

Le pitture erano già in parte compromesse all'epoca del Ratti, ma dalle descrizioni gli affreschi sembrano ideati con indubbia capacità scenografica, strutturati in disegni architettonici uniti a trompe l'oeil illusionistici; distrutta la porta di San Giovanni nel 1885 e già dalla metà del XIX secolo quella della Marina, abbiamo così perduto uno dei principali prodotti dell'attività di frescante del Robatto. Il giudizio sull'artista è indubbiamente reso più difficile dalla rovina di molte opere: basandoci solo sulla fonte del Ratti e considerando i lavori perduti sarebbe impossibile ricostruire la personalità del Robatto su un panorama così limitato delle sue opere; si deve quindi in primo luogo ricostruire un itinerario pittorico del nostro basandoci su ciò che resta della sua abbondante produzione.

Il Garassini [18] ricordava numerosi affreschi che il Robatto a-

---

Mater Misericordiae in Villa Assereto, gli affreschi della volta in S. Giovanni Battista, una sovrapporta nella cappella di Palazzo Balbi, l'affresco della settima cappella lungo la strada del Santuario, l'affresco esterno di S. Michele, ancora un affresco sopra la porta di ingresso dell'oratorio di S. Lucia e un Cristo nell'orto ai Capuccini, poi ancora un dipinto ad olio raffigurante S. Catarina e S. Erasmo, ricordata dal Noberasco in S. Filippo. Vanno considerati perduti anche gli apparati per la Settimana Santa e per le Anime Purganti citati dal Ratti.

[18] GARASSINI cit., pp. 704, 706-708.

vrebbe eseguito per una villa a Legino e sosteneva che la villa fosse stata proprietà del padre del pittore; acquistata dagli Assereto, divenne poi casa d'affitto e in quel frangente andarono perduti gli affreschi interni. Esiste però ancora, di questo ciclo di pitture, l'affresco che ornava il portale d'ingresso dell'antica villa: staccato probabilmente in occasione dei lavori di trasformazione, nel 1905 fu trasportato all'interno, diviso in tre parti. fu trasportato all'interno, diviso in tre parti.

Il soggetto è ricostruibile nella sua struttura originale che doveva vedere nella parte sopra il fornice d'ingresso la *Vergine del Rosario con il Bimbo tra S. Rosa da Lima e S. Rita* e ai lati dell'apertura un *S. Vescovo* e *S. Sebastiano*, sulle nubi, in atto di contemplare Maria (fig. 1, 2, 3).

Il richiamo all'esperienza marattesca del Robatto è in questo caso puntuale in particolare nella figura del S. Vescovo che è la trasposizione pressoché identica del S. Agostino della pala dell'Immacolata di Siena, dipinta dal Maratta intorno al 1664 [19] (fig. 4).

La figura di S. Sebastiano nelle sue vaghe ascendenze correggesche è tipica per evidenziare l'atteggiamento del Robatto: si tratta anche in questo caso di un riporto testuale, un angelo o un Battista o addirittura una figura profana copiata; è riconoscibile come S. Sebastiano solo per l'attributo della freccia tenuta sul palmo della mano, un iconografia comunque inusuale per il Santo [20]. Infine la scena con la Vergine presenta quasi una terza maniera, più morbida e ancora marattesca.

Questo bisogno di rifarsi ad un modello già visto è probabilmente originato dalla mancanza di « correzione del disegno » citata dal Ratti, dalla difficoltà di organizzare autonomamente la composizione. Databile probabilmente intorno al 1690, in concomitanza con la tela perduta raffigurante *S. Giovanni Battista, S. Antonio e le Anime purganti*, è la decorazione a fresco della volta del presbiterio in S. Giovanni Battista, documentata sol-

[19] Per i riferimenti a Carlo Maratta e specificamente alle opere citate si veda A MEZZETTI, *Contributi a Carlo Maratti*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Nuova Serie, Anno IV, Roma 1955, pp. 253-354.

[20] La raffigurazione di S. Sebastiano sul portale della villa sembra una conferma all'ipotesi che la voleva proprietà dei Robatto: il padre del pittore si chiamava infatti Sebastiano.

tanto da una vecchia fotografia (fig. 5): uno sfondato circolare rotto da nubi con gruppi di angeli; un grappolo di angeli sorregge il *Battista in gloria* che ascende con lo sguardo volto al basso. Malgrado l'incertezza di alcune figure, la rappresentazione ha una sua scenografica efficacia, una impostazione direttamente ispirata alla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Oltre alla puntuale ripresa di alcuni scorci, l'impostazione spaziale correggesca appare mediata — oltre che direttamente sperimentata — attraverso l'opera del Maratta, in particolare gli affreschi di S. Isidoro Agricola a Roma.

Quest'opera, perduta anche per recente leggerezza, è importante per definire la figura del Robatto frescante, tanto più che trova conferma come tendenza nell'altra più nota opera a fresco del nostro e cioè nella volta del presbiterio della chiesa dell'Annunziata, in seguito Oratorio del Cristo Risorto, con la raffigurazione della *Gloria dello Spirito Santo* (fig. 6, 7, 8).

Lo sfondato luminoso con figure assiepate sul bordo si ripete in questi affreschi, dove le parti figurate sono racchiuse in una piacevole decorazione a stucco dorata, con cartigli ed angeloni di indubbio gusto settecentesco.

Anche in questo caso la mancanza di documenti ci costringe a tentare una datazione attraverso fonti parallele, rifacendoci all'intero complesso del presbiterio, composto da altare, stucchi e affresco. L'altare dell'Annunziata, benché ideato da Filippo Parodi nell'ultimo periodo della sua attività, sembra eseguito e portato a termine — come sostiene Paola Rotondi [21] — da allievi dopo la morte del maestro, cioè dopo il 1702.

Non sembra esservi per altro soluzione di continuità tra decorazione a stucco della volta e altare; l'intero disegno decorativo ha una sua unità malgrado i diversi interventi; per questo sembra impossibile ipotizzare una preesistenza della volta rispetto all'altare, come sembrerebbe di cogliere dal Ratti.

Questi riferiva infatti che Filippo Parodi indicasse al figlio Domenico gli affreschi come esempio di capacità di colorire: l'ipotesi è forzata; è invece immediata e palmare la coincidenza tra gli angeli a stucco del soffitto e i grandi angeli in marmo alla

[21] P. Rotondi Briasco, *Filippo Parodi*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte - Università di Genova », n. 3, Genova 1962, pp. 98-99.

base della macchina dell'altare; questi sembrano riferibili proprio a Domenico Parodi, il cui intervento è testimoniato dalle fonti, ma limitatamente all'ovale dipinto raffigurante la Vergine, in origine collocato sull'altare.

Sembra quindi ipotizzabile una collaborazione diretta tra il Parodi autore degli stucchi e il Robatto frescante.

L'intera operazione potrebbe così collocarsi entro il primo decennio del settecento, dopo il 1702 e caratterizzarsi tra le opere più mature del periodo savonese del Robatto.

In questo modo, posticipando di un decennio la tradizionale datazione si giusitifica anche meglio l'insieme decorativo, quasi di intonazione profana con i quattro angeloni angolari in stucco simili a vittorie alate recanti quattro simboliche corone, d'alloro, di rose, di stelle e regale, angeli che fondono le ali con i mossi cartigli laterali, mentre quattro putti reggono lunghi festoni attorno all'ovale in una soluzione simile a quella adottata dal Guidobono in palazzo Centurione intorno al 1690.

Già il Barbero e la Gavazza rilevavano a proposito di questo affresco un probabille influsso desunto dal Guidobono visibile anche nella nota cromatica seppur molto appesantita.

La corrispondenza con analoghe rimeditazioni correggesche in particolare da parte del Guidobono — Madonna del Pilone a Torino — mostrano come il Robatto si inserisca bene, se non qualitativamente almeno come aggiornamento culturale, nel quadro pittorico dell'epoca e possa costituire in ambito locale un trait d'union con una serie di realtà esterne romane ed emiliane in particolare.

Altri lavori a fresco oltre a quelli citati sono ricordati dalle fonti. Riferibile alla fine del XVII secolo o ai primi del successivo è l'affresco con l'*Angelo custode* che orna la sovrapporta di un ingresso nel cortile di Palazzo della Rovere, l'attuale Questura; l'opera fu commissionata dalle monache di S. Chiara che avevano nel palazzo il loro convento. E' evidente l'impostazione romana del soggetto trattato già dal Gaulli, dal Cortona, dal Maratta. Una iconografia piuttosto rara, di derivazione controriformistica, trattata qui con certa libertà forse nell'accezione dell'Angelo custode che conduce l'anima al paradiso.

Si può tenere in considerazione per quest'opera lo stretto rapporto che il Robatto ebbe con Pietro Paolo Raggi, artista

genovese piuttosto complesso, interprete provinciale di apporti romani, in particolar modo cortoneschi. Il Raggi fu attivo per un periodo piuttosto lungo a Savona, probabilmente verso la fine del secolo e a Savona sposò una sorella del Robatto stesso. Indubbia una vicinanza operativa fra i due ed eventuali reciproci influssi, come sembrerebbe provare quest'affresco del Robatto: certo più ricco era il bagaglio tecnico del Raggi, ma la sua opera savonese resta ancora del tutto da ricostruire.

L'opera del Robatto più celebrata dai commentatori sulla scorta del giudizio del Ratti, è certo l'affresco con *San Francesco che riceve le stigmate* (fig. 9) dipinto per la chiesa dei Cappuccini. Il Maratta « andrebbe glorioso d'aver formato un discepolo tanto eccellente » diceva il Ratti riferendosi a quest'opera e già ne auspicava [22] la rimozione per salvarlo dai danni procurati probabilmente dall'umidità; il distacco fu in seguito effettuato, ma l'operazione sul muro umido ebbe come conseguenza la perdita totale della figura di S. Francesco, mentre solo il Cristo fu recuperato.

L'originalità iconografica era una delle note salienti dell'affresco: l'artista, seguendo fedelmente il racconto dei Fioretti, aveva immaginato il Cristo che, quasi per contatto, imprime le stigmate a Francesco che gli si fa appresso con le braccia aperte. Una mano del Santo appena visibile dalla foto ci permette di ricostruire la scena con le due figure impostate verticalmente, il Cristo incombente su Francesco.

Indubbiamente il risultato aveva una certa efficacia emotiva con una iconografia che sembra piuttosto originale, almeno in ambito locale. La figura del Cristo conferma — pur con le debite riduzioni — il giudizio del Ratti che notava la capacità del nostro di colorire sul fresco; discreta padronanza tecnica dimostra il volto, eseguito con poche pennellate, senza insistere sul disegno, con luci distribuite con tocchi rapidi, una certa delicatezza dell'incarnato che indica l'opera più vicina agli affreschi di Villa Assereto che ai solidi angeli dell'Oratorio del Cristo Risorto. Sembra quindi precocemente databile, da riportare comunque prima della fine del XVII secolo.

Possiamo così ricostruire tra gli ultimi due decenni del

[22] SOPRANI - RATTI cit., II, p. 128.

secolo e il 1710 il periodo centrale del Robatto frescante testimoniato dagli affreschi di Villa Assereto e dal citato S. Francesco stigmatizzato, dalle decorazioni della cupola di San Giovanni fino alla volta del presbiterio dell'Annunziata e all'Angelo del palazzo Della Rovere.

Ma l'attività del nostro procede ancora per oltre un decennio nel quale possiamo ricordare la decorazione a fresco esterna della chiesetta di S. Michele alle Fornaci, posteriore al secondo decennio del XVIII secolo: l'affresco ormai ridotto solo ad un'ombra, sembra comunque riportabile al Robatto, oltre che per la tradizionale attribuzione, per l'impostazione delle figure e per l'elaborto impianto con un *San Michele che abbatte il demonio* alla presenza della Giustizia assisa tra le nubi.

Intorno al 1721 sono datati gli affreschi per la chiesa del Convento di S. Salvario a Torino; affreschi già citati dal Ratti e ai quali si riferisce il Luti nella lettera a Gio Agostino Ratti [23]: ho potuto rintracciare e vedere personalmente le pitture della cappella, una modesta decorazione, forse ritoccata, con putti che reggono tra le mani simboli mariani e fiori, mentre nel cupolino è raffigurata la colomba dello Spirito Santo.

Più che l'opera in sè, poco significativa, è notevole come ancora nel 1721, quando il nostro pittore ha settant'anni, riesca ad ottenere commissioni e mantenga in ambito locale una certa fama, se il giovane Gio Agostino Ratti, allora ventiduenne, sembra considerare motivo di vanto lavorare con un vecchio artista come il Robatto.

A questo punto mi sembra di poter mettere in dubbio ancora una volta la fonte del Ratti e mitigare almeno parzialmente il racconto di un declino artistico che necessariamente deve corrispondere ad una degradazione morale.

E' piuttosto la debolezza del nostro che nello scorcio finale della sua vita lo fa ulteriormente deviare dalla figura ideale di discepolo del Maratta che il Ratti gli vuole attribuire.

Vediamo di verificare l'iter pittorico constatato nell'opera a fresco anche nei lavori ad olio, una tecnica certo meno consona al Robatto.Anche il Ratti cita un'unica opera ad olio, la tavola

[23] Si veda la nota n. 7. Gli affreschi sono citati anche in A. Baudi Di Vesme, *Schede Vesme*, III, Torino 1968, p. 936.

con *S. Giovanni Battista e le Anime purganti* nella chiesa di San Giovanni, l'unica databile con esattezza tra il 1689 e il 1690, ma di questa tela si sono perse le tracce dalla fine del secolo scorso.

Lo schema, con uno scomparto centrale per allogare un'altra tela, in questo caso la Vergine del Carmine, era forse vicino a quello della tela dipinta dal Robatto per contenere il dipinto del Cambiaso raffigurante la *Flagellazione*. L'opera fu eseguita per la Cappella Lamberti in Duomo e sembra databile ai primi anni dopo il ritorno a Savona del nostro (fig. 10).

Il Robatto dimostra una notevole intelligenza e capacità nel rapportarsi alla maniera del pittore cinquecentesco: riesce a non far violenza all'opera del Cambiaso rifacendosi ad una semplice impostazione con due quinte figurate rappresentate da S. Giovanni Evangelista e dal Santo in saio che contemplano la scena, in alto Dio Padre si staglia sullo sfondo scuro circondato da putti. Una struttura tipicamente tardo cinquecentesca che mostra una filologica attenzione alla tela antica e una propensione ancora al secolo passato.

E' da notare l'interesse culturale che spinge i committenti a conservare un'opera di un secolo precedente, anziché sostituirla e quindi una valutazione già storica conferita all'opera del Cambiaso. Mi sembra infatti che l'interesse per l'opera antica non sia dettato in questo caso da motivi devozionali ma proprio da una valutazione estetica.

Assai vicina qualitativamente è la pala in San Domenico (fig. 11), raffigurante un *miracolo di S. Biagio* alla presenza di S. Giovanni Battista e di S. Giovanni Evangelista. L'opera fu restaurata da Carlo Giuseppe Ratti nel 1790; il pittore e il suo biografo si trovano così uniti in questo lavoro. Non sappiamo che ampiezza avesse l'intervento di quest'ultimo: certo pesanti rifacimenti si notano sulla figura del Santo vescovo, in particolare nell'infelice manto; sigla inconfondibile del Robatto è la figura di S. Giovanni Evangelista, vicina, nell'atteggiamento del volto allo stesso soggetto del Duomo e al S. Sebastiano affrescato in villa Assereto; ampiamente marattiano è il Battista assai simile alla figura di S. Giuseppe dipinta dal maestro anconitano nell'affresco con la Gloria del Santo in S. Isidoro Agricola a Roma. Ancora riferibile direttamente al Maratta degli anni pre-

cedenti alla partenza del Robatto da Roma è la figura della madre del miracolato.

Un nutrito gruppo di opere ad olio è conservato in pinacoteca, quasi tutte probabilmente più tarde rispetto a quelle finora citate. Vaghi accenni iconografici al Reni notava il Barbero nel *S. Sebastiano* (fig. 12), dove già il disegno si fa troppo insistito e pesante, come in un'opera inedita non lontana come impostazione, un *Apollo che scuoia Marsia* della collezione del Signor Pier Ugo Murialdo (fig. 13).

Nella figura del dio, robusto e ben piantato, si rivela un certo compiacimento per un'anatomia ricavata più dalla statuaria che dal vero, piuttosto affannosa nella resa dei rigidi muscoli. E' presente un vago ricordo, seppur con le debite proporzioni qualitative, dei disegni preparatori per le figure dell'Apollo e Dafne del Maratta (al Britisch il disegno, a Bruxelles il dipinto).

Le figure di Apollo e di S. Sebastiano ricordano ancora la solida figura del S. Mattia in Palazzo Corsini a Firenze, dipinte dal Maratta tra il 1670 e il 1680.

Tipiche della formazione romana del Robatto le *testine d'angelo* della Pinacoteca (fig. 14), una esercitazione nella quale — secondo le fonti — eccelleva. Una propensione che richiama l'attività del nostro nella bottega del Maratta; esercitazioni simili si trovano in disegni di altri maratteschi; ricordiamo quel Nicolò Berrettoni al quale fu vicino il Robatto, secondo la citazione del Ratti.

In questa piccola opera, come osserva già il Berbero, il disegno e l'incarnato si liberano della pesantezza tipica degli olii del Robatto, proprio perché rinuncia ad insistere sui contorni e ricorre ad una tecnica immediata e vivace.

Ancora legato a rimembranze romane è ciò che resta del *gonfalone dell'Addolorata* (fig. 15) proveniente dalla chiesa di S. Croce, oggi in Pinacoteca. Possiamo addirittura ipotizzare una riminiscenza della S. Teresa berniniana, intesa naturalmente nei modi del Robatto e resa popolarescamente con drammatici toni pietistici, quasi truculenti, con le sette grosse spade infilate nel petto fino all'elsa; il modello berniniano è comunque leggibile con certa trasparenza nel riporto puntuale della posizione e in particolare del braccio e della mano abbandonati.

Più delicata, ricca di elementi che vanno contaminando gli influssi maratteschi con l'esperienza dei contemporanei genovesi è la tela con *S. Gaetano in adorazione della Vergine e del Bambino* ancora in pinacoteca (fig. 16), databile forse oltre il settecento; certo oltre il 1721, ormai vicino ai modi di un Agostino Ratti, è la tela con i *Santi Nazario e Celso*, nell'oratorio agreste di S. Nazario, tela molto diversa anche nella gamma cromatica (fig. 17).

Ad un più accurato esame gli angeli e certi patetici atteggiamenti possono richiamare le già citate opere del Robatto più tardo, seppure ancora una volta trasformisticamente adeguato a nuovi modelli.

Ancora attribuibile al Robatto, seppur dubitativamente, una grande tela in Nostra Signora della Neve, in origine credo in S. Croce, con il *Miracolo di S. Pellegrino Lazioso* alla presenza della Vergine e di S. Giuliana Falconieri (fig. 18). L'invenzione non è comunque attribuibile al Robatto; potè conoscere l'iconografia del soggetto da immagini devozionali a stampa, o, ipoteticamente, dall'identico soggetto dipinto intorno al 1640 da Francesco Gessi nella chiesa di S. Pellegrino Lazioso a Forlì, se fino là si fosse spinto nel suo soggiorno emiliano.

L'opera potrebbe essere un esempio di quella stanchezza alla quale allude il Ratti. Solo i volti dei due Santi, in particolare quello di S. Pellegrino (fig. 19), vicino al Santo della tela del Duomo, riscattano la debolezza e la frettolosa esecuzione del dipinto. Il volto è ancora significativo nell'evidenziare come le migliori cose del Robatto siano proprio quelle dove adotta una tecnica più prossima a quella dell'affresco, meno insistita e pesante.

Infine vorrei segnalare una piccola tela, quasi un bozzetto, conservata nei depositi della Pinacoteca, raffigurante *S. Francesco da Paola e l'Arcangelo Michele* (fig. 20). Già attribuita al Robatto, l'opera fu poi dimenticata: un esempio di anamorfosi, su un teschio in primo piano che si trasforma in volto ridente, denota un artista capace di qualche sottigliezza tecnica e di qualche artificio colto.

Concludendo questa carrellata sull'opera a fresco e ad olio del Robatto vorrei lasciare due punti in sospeso: per il primo mi riferisco alla tela raffigurante *Mercurio e Argo* della Pinacoteca (fig.

21); si possono porre alcuni dubbi sull'accostamento di quest'opera alla produzione del Robatto. Il compiacimento per la muscolatura, già rilevato in altre opere del nostro, difficilmente è conducibile agli effetti raggiunti in questa tela dove veramente si fa esercitazione accademica, con l'artificiosa resa delle muscolature. Anche le fisionomie dei personaggi sembrano difficilmente accostabili al nostro, sebbene l'Argo sia un esempio di ritrattistica marattiana.

D'altra parte, l'esempio del Robatto che per primo fra i pittori liguri fa pratica sulle opere del Maratta sarà poi seguito come norma dalle generazioni successive. Il termine accademia verrebbe bene per riferire piuttosto quest'opera proprio al savonese Carlo Giuseppe Ratti, al biografo del Robatto stesso, direttore dell'Accademia Ligustica dal 1775: le figure a destra, satiro e ninfe, sembrerebbero vicine ad opere del Ratti. Ma i due personaggi principali sembrano porre in dubbio anche questa attribuzione.

Il secondo punto in sospeso riguarda la ritrattistica, nella quale, secondo il Ratti, il nostro eccelse « ... ebbe una facilità grandissima in colpire a puntino nelle fisionomie di que' soggetti, che ritraeva... » [24].

L'impossibilità di visitare alcune collezioni private costringe a rimandare lo studio di questo aspetto della figura del nostro pittore.

Da questa prima ricognizione sull'opera del Robatto, la più generale possibile, certo la figura dell'artista emerge smitizzata, rispetto alle fonti, ma d'altra parte assume una concretezza verificabile sul ricostruito iter pittorico dell'artista, al di là delle vuote amplificazioni retoriche.

Decaduta la citata frase del Lanzi, possiamo dire che Savona diede i natali a pittori migliori, ma certo resta al Robatto un ruolo preciso, nell'arco di tempo estremamente ampio che copre la sua produzione. Anzi, partito il Guidobono, il pittore finisce per egemonizzare realmente la committenza locale minore, come unico artista di un certo peso residente nella città e la sua attività si estende per un quarantennio nel quale si fa

[24] SOPRANI - RATTI, cit., II, p. 130; l'autore cita in particolare il ritratto dell'abate Girolamo Gavotti.

portatore — sempre secondo le possibilità dei suoi mezzi tecnici — di contributi artistici esterni di indubbia modernità, dall'esperienza romana e marattiana in particolare, alla rinnovata propensione per il Correggio, qualificandosi come il legittimo e unico esponente localmente attivo della aperta tradizione pittorica locale, dalla precoce partenza del Guidobono al ritorno da Roma del giovane Agostino Ratti.

EZIA GAVAZZA

PROBLEMI ICONOGRAFICI PER BARTOLOMEO GUIDOBONO GLI AFFRESCHI DELLA GALLERIA DEL PALAZZO CENTURIONE DI GENOVA

— Proposte per una lettura —

Date come base fondamentale per uno studio sulla formazione artistica di Bartolomeo Guidobono e sul suo percorso operativo, le proposte del Castelnovi [1] la nostra indagine verte piuttosto sulla sua scelta iconografica, sia in rapporto alla struttura dello spazio e, conseguentemente, alla dinamica compositiva delle immagini, sia per quanto concerne il significato delle immagini stesse. I due momenti che, di necessità, dovranno essere esaminati partitamente, sono in stretta connessione e propongono il problema delle coincidenze culturali della sua produzione genovese dell'ultimo decennio del secolo XVII [2] con quella del primo periodo torinese. Il nesso più evidente è quello con le sue elaborazioni dei moduli linguistici acquisiti in area emiliana. Infatti, sia l'affresco della cupola di Nostra Signora del Pilone [3] (fig. 1) che la volta con l'*Aurora* dell'appartamento di

---

Il presente testo differisce in parte dalla comunicazione. Ulteriori approfondimenti e scoperte ci hanno consentito di precisare la fonte letteraria del testo pittorico.

[1] G.V. CASTELNOVI, *Ricerche per il Guidobono,* in *Emporium* giugno 1956.

[2] Circa i rapporti del Guidobono con gli artisti genovesi operanti tra sei e settecento, pur restando ancora da definire, nei limiti del dare e dell'avere, le indubbie interferenze stilistiche tra Domenico Piola, Gregorio De Ferrari e Bartolomeo Guidobono, nel contesto della cultura genovese di decorazione, la sua posizione si precisa con una individualità che, a volte, risulta anomala. Si cfr. E. GAVAZZA, *Il momento della grande decorazione* in « La pittura a Genova e in Liguria », II, Genova 1970, pp. 244-252.

[3] Negli affreschi della Cupola del Santuario di Nostra Signora del Pilone di Torino il Guidobono raffigurò la *Gloria della Trinità* tre schiere di angeli che reggono i simboli della passione e i progenitori schiacciati

Madama Felicita di palazzo reale[4] mostrano l'elaborazione di modelli correggeschi[5], mentre i « trionfi » e le « cartelle » degli sguanci delle finestre di un ambiente dello stesso appartamento (fig. 2), attestano la mediazione, sia pure con altra soluzione, di strutture decorative parmigianesche[6].

---

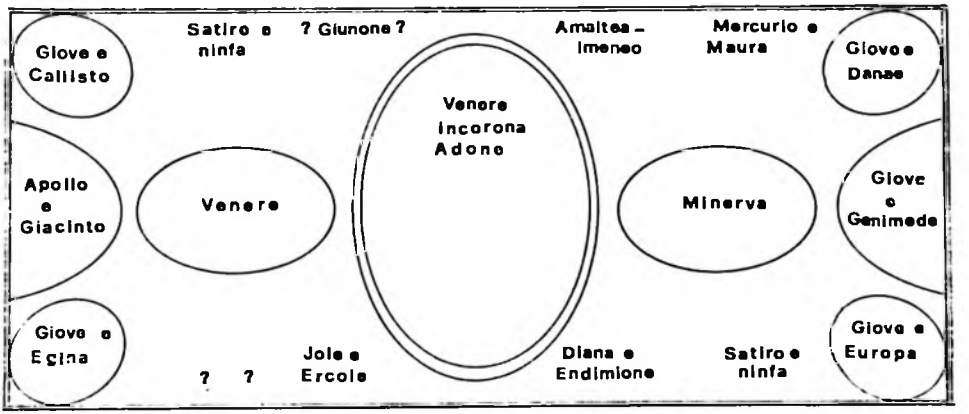
dal peccato, (serpente) e soggetti alla morte.
Pur nello stato di non buona conservazione dovuto ad alterazioni e a larghe cadute della pellicola pittorica è possibile leggervi l'autografia del Guidobono, e, nello schema compositivo — la Gloria al centro e la fascia degli angeli e dei progenitori — dispostavi attorno a cerchi concentrici, la dipendenza da moduli correggeschi, sicché la esecuzione deve essere situata dopo il suo soggiorno emiliano. Attorno al 1685, forse che è data indicata sugli afreschi, rovinatissimi e, in parte, quasi illeggibili per fatiscenza e le troppe ridipinture del Santuario di santa Maria di Casanova presso Carmagnola. Cfr. più oltre, la nota 11. A GRISERI, *Mostra del Barocco piemontese*, Torino 1963, Catalogo II, p. 69, degli affreschi di B. Guidobono a Santa Maria del Pilone indica solo le storie della Vergine, « sfigurate in una recentissima orrenda ridipintura ». La stessa affermazione in R. TARDITO AMERIO, *Alcune opere sconosciute di Bartolomeo Guidobono*, in *Arte lombarda*, n. 40, XIX, 2, 1974, p. 183.

[4] L'affresco della volta con l'*Aurora* dell'appartamento Madama Felicita nel palazzo reale di Torino è stato recentemente liberato dalle pesanti ridipinture che ne rendevano impossibile una corretta lettura tanto da farlo supporre opera del più giovane fratello di Bartolomeo, Domenico E. GAVAZZA, op. cit. 1970, p. 292; CASTELNOVI cit., p. 253 di Bartolomeo, anche TARDITO AMERIO, cit., p. 183 (con bibliografia) che lo pubblica dopo il restauro, con le relative notizie, lo vede opera di Bartolomeo vicino « alla più raffinata poesia del manierismo emiliano », agli esempi stessi parmensi ». Concordiamo in pieno, ora, sia sulla attribuzione sia sul giudizio critico. Il soggetto, indicato sempre come Divinità dell'Olimpo tra putti e fiori, va invece precisato come Aurora, si cfr. C. RIPA, *Iconologia*, Roma, appresso Lepido Facij, 1603, ed. anastatica, Hildesheim-New York 1970, p. 34. Anche per questo affresco la datazione sembra essere riferita al primo momento dell'attività torinese dell'artista.

[5] Ci riferiamo non soltanto agli schemi compositivi delle cupole di Parma che il Guidobono ha chiaramente mediato, sia pure in una forma molto semplificata, al Pilone, ma anche gli accordi cromatici caldi e trasparenti basati sempre su una intonazione di giallo biondo e oro, alla capacità di definire la plasticità leggera delle forme.

[6] Questi affreschi recentemente scoperti sono stati resi noti da TARDITO - AMERIO cit., 1974.
Gli elementi della mediazione parmigianesca sono di meno facile evidenza sul piano di riscontri diretti. Tuttavia il gusto per l'assunzione di certi elementi decorativi portati a elemento di struttura, si cfr. del Parmigianino, a Parma, i grandi « vasi » dei sottarchi della cappella Barilla, i « bucrani » del fregio e gli stessi elementi decorativi della Steccata — granchi, aquile, teste di ariete) — ci sembrano passati, sia pure nella trascrizione enfatizzata di un gusto tendente all'apparato retorico della rappresentazione, nei « vasi » e nelle « cartelle » degli sguanci delle finestre dell'appartamento di Madama Felicita. Per questo e per altri problemi concernenti il Guidobono si cfr. GAVAZZA, *Il Momento* cit., 1970, pp. 244-252 e 290-292 (bibliografia).

E' sulla base di queste brevi considerazioni che si può più agevolmente capire, nell'area della cultura genovese di decorazione, l'opera dell'artista attraverso i due testi più interessanti della sua produzione le pareti della sala della *Fucina di Vulcano* del palazzo Brignole (Rosso)[7] e la volta della *galleria* del palazzo Centurione (figg. 3-4-5). Nel primo caso, l'assunzione di un motivo decorativo a elemento di struttura compositiva si spiega solo con la utilizzazione, sia pure nella forma più enfatizzata delle grandi cartelle di tipo zuccaresco, dello schema usato per le finestre dell'appartamento di Madama Felicita, nel secondo caso la galleria del palazzo Centurione sembra sviluppare in un contesto più complesso ed elaborato, lo schema dello spazio aperto di tipo Correggio e Parmigianino[8], una struttura aperta, ma organizzata secondo una addizione di spazi in sequenza compositiva, in funzione della sequenza della narrazione-rappresentazione. La volta della galleria del palazzo Centurione che costituisce l'oggetto del nostro esame mette in evidenza, sia pure nella continuità della struttura unica a quadrature-ghirlande, questo schema di addizione di spazi che, come vedremo, coincidono con i momenti della narrazione-rappresentazione:



Genova, Palazzo Centurione, Galleria (Bartolomeo Guidobono)

B ⟶ A ⟵ B

A = quadro centrale — B = quadri laterali.

[7] Della sala della Fucina di Vulcano, affrescata dal Guidobono (per i pagamenti negli anni 1691 e 1692 si cfr. C. MARCENARO, *Gli affreschi del Palazzo Rosso di Genova*, Genova 1965, pp. 30-31) restano solo gli affreschi

Quali sono gli immediati precedenti genovesi della decorazione di ambienti di questo tipo? A nostra conoscenza e in ordine di tempo, la volta della galleria del palazzo Negrone di Giovanni Battista Carlone con *Storie dell'Eneide* (c. 1650) e quella del palazzo di Francesco Maria Balbi di Valerio Castello con *Divinità* (c. 1657-9) [9]. In entrambi i casi abbiamo una soluzione compositiva di spazio in sequenza ininterrotta, anche se realizzata con diversa soluzione di spazio architettonico e diversa lettura della sequenza narrativa: da destra verso sinistra nella galleria del palazzo Negrone, in compresenza sintattica dei vari gruppi di figure in quella del palazzo di Francesco Maria Balbi. La volta della galleria del palazzo Centurione si realizza su un impianto, che presuppone, se esiste, un modello diverso. Considerando l'iter operativo del Guidobono e le sue fonti culturali non genovesi il confronto diretto e immediato è con un'opera torinese di Daniele Seyter, la galleria del Daniele, in palazzo reale [10].

Pur tenendo conto di vari fattori che vanno dal linguaggio

---

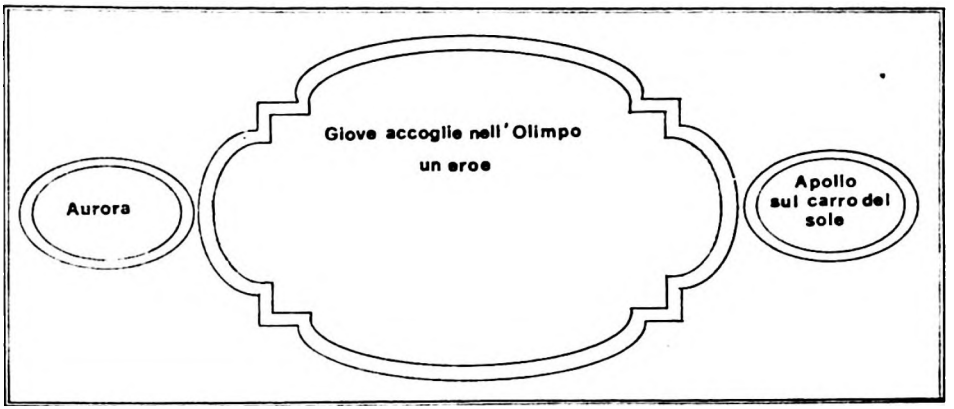
delle pareti con notevoli zone di integrazione; la volta, distrutta da un incendio è stata ridipinta da Domenico Parodi nel 1736, MARCENARO cit., pp. 32-33); si cfr. anche GAVAZZA, *Il momento* cit. 1970, p. 249.

[8] Si tratta della galleria del palazzo Centurione, poi Cambiaso di piazza Fossatello 1. Per il palazzo e le sue fasi costruttive M. LABO', *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens*, Genova 1970, pp. 200-203. I confronti con opere del Correggio e del Parmigianino, per quanto concerne il problema della struttura compositiva dell'affresco, è con la volta della Camera di San Paolo e quella del « bagno » di Fontanellato.
Per la galleria le Fonti sono: C.G. RATTI, *Delle Vite de' Pittori...* in continuazone dell'opera di R. Soprani, Genova Gravier, II, 1769, p. 142. C.G. RATTI, *Istruzione...*, Genova Gravier, 1780, p. 153; F. ALIZERI, *Guida Artistica...*, Genova Grondona, I, 1846, p. 522 e *Guida illustrata*, Genova Sambolino 1875, p. 363. Per gli affreschi della galleria, assieme a quelli dell'intero piano nobile del palazzo, L. PUCCIO, *Frescanti Genovesi a Palazzo Centurione in Fossatello*, in *Bollettino ligustico*, XXI, 1/4 1969.

[9] Per la galleria del palazzo Negrone, E. GAVAZZA, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974 cap. IV e per la galleria del palazzo di Francesco Maria Balbi, C. MANZITTI, *Valerio Castello*, Genova 1972, pp. 55-59, 272-5.

[10] Per l'affresco della Galleria del Daniele, A. GRISERI, *Metamorfosi del Barocco*, Torino 1967, pp. 251-2 e 260-62 (con bibliografia); R. TARDITO AMERIO, cit. 1974, p. 182 (con bibliografia). IL 1690 è l'anno indicato per la esecuzione dell'affresco. Per il soggiorno torinese del Seyter, si cfr. Schede Vesme, III, Torino 1968 *ad vocem*. C. ROVERE, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Torino 1858, p. 25 sembrerebbe accennare ad una data leggermente antecedente; parlando di operazioni avvenute nel palazzo nel 1686, aggiunge... *" poco dopo però, mentre decoravasi la galleria detta del Daniele "*.

stilistico del Seyter alla dimensione grandiosa, alla tecnica della decorazione a stucco della galleria torinese, ci sembra di riscontrarvi una analogia, nel modulo compositivo ad addizione di spazi, nella sequenza convergente dei due « quadri » laterali verso il « quadro » centrale,



Torino, Palazzo Reale, Galleria del Daniele (Daniele Seyter)

B ⟶ A ⟵ B

nel particolare delle « figure » che reggono i « quadri » (fig. 6), e nei gruppi di figure che corrono sul piano della cornice e che definiscono, all'estremità dei lati brevi, lo schema compositivo.

Bartolomeo Guidobono è al servizio della corte torinese nel 1685 [11], nel 1690-92 è a Genova dove esegue, per i Brignole, gli affreschi della *cappella* della galleria (scomparsa) con la « *Historia di Daniello* » e della sala della *Fucina di Vulcano* del palazzo di Strada Nuova (palazzo Rosso) [12]. Nell'anno 1690 è collocata la esecuzione della galleria torinese del Daniele. Se accettiamo di riconoscervi un modello di iconografia compositiva per la galleria Centurione dobbiamo collocare l'esecuzione di quest'ul-

[11] Per i documenti relativi al soggiorno torinese di Giovanni Antonio, Bartolomeo e Domenico Guidobono, si cfr. ad vocem Schede Vesme, II, Torino 1966; la presenza di Bartolomeo al servizio della corte già nel 1865 è attestata dalla iscrizione dell'affresco della chiesa di Santa Maria di Casanova presso Carmagnola: R.D. BARTOLOMEUS GUIDOBONUS SAVONENSIS PINXIT ANNO 1685.

[12] La cappella, per le cui « muraglie » furono fatti pagamenti a Antonio Haffner (1689) è scomparsa e così la galleria con la « Historia di Daniello »: restano invece i frammenti dell'affresco del « piccolo camerino... verso tramontana », MARCENARO cit., pp. 14, 28-30.

tima in un momento successivo al soggiorno torinese del Guidobono. La datazione proposta dal Castelnovi negli anni tra il nono e l'ultimo decennio del secolo XVII andrebbe, al massimo, spostata di un breve periodo di tempo, subito dopo gli affreschi, documentati, di palazzo Brignole (Rosso). Se è valida l'ipotesi di un modello compositivo come quello della galleria torinese, resta la felice invenzione della quadratura a ghirlande di fiori e frutta che il Guidobono sostituisce alle grandiose e massicce cornici del Seyter, a porci il problema della collaborazione di un quadraturista. Enrico Haffner come dicono le fonti? [13].

In mancanza di una documentazione d'archivio, l'analisi deve essere condotta su altri elementi che riteniamo validi al pari del documento scritto, le testimonianze « grafiche ». In modo particolare due disegni, anonimo uno, con diversa attribuzione l'altro, ma da riferirsi entrambi a Bartolomeo Guidobono, ci danno indicazioni precise sul suo modo di operare. Il primo [14] (fig. 7) in cui riconosciamo il disegno preparatorio per il « quadro » centrale della galleria potrebbe essere a conferma del solo ruolo di pittore di figura scelto dal Guidobono e indicare, quindi, una netta distinzione dei suoi compiti e di quelli del quadraturista. Il secondo [15], (fig. 8) certamente disegno preparatorio per un affresco non identificato, è molto vicino ai moduli stilistici e allo schema compositivo della galleria Centurione proprio nel

---

[13] E' il RATTI, *Vite*, II, *Vita di Arrigo e Antonio Haffner*, p. 346 che parla della collaborazione di Enrico Haffner, ma la sua « notizia » è riferita in modo generico... « alle prospettive, che si veggono in casa Centurione... ». Pensiamo che la notizie del Ratti vada riferita, piuttosto che alla Galleria, alla stanza con Giunone, dove è evidente la mano diversa del quadraturista rispetto a quello del pittore di figura che è Bartolomeo Guidobono. La scoperta dei due disegni di cui alle note 14 e 15 ci porta a modificare in parte la nostra posizione e proposito della galleria Centurione. Si cfr. E. GAVAZZA, op. cit. 1970, p. 246 e *Problemi relativi alla cultura di "decorazione" del primo settecento a Genova*, in *Scritti di Storia delle Arti*, Genova 1977, p. 124, dove, per una svista, in luogo di Enrico si legge Antonio Haffner.

[14] BARTOLOMEO GUIDOBONO, *Venere incorona Adone e altri episodi dell'Adone del Marino*, penna acquarellato a seppia su carta bianca, mm. 210 x295 n. 128301, vol. 158 H8, Fondo Corsini, Roma Gabinetto Nazionale dei disegni e delle stampe. Inventariato come anonimo.

[15] BARTOLOMEO GUIDOBONO, *Scena mitologica*, penna acquarellata a bistro con colori a tempera su carta bianca applicata su altra carta, cm. 190x252, n. 6869 Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe. Tradizionalmente attribuito a Domenico Piola, reca in basso, a destra, la scritta (XIX?) Piola G.

rapporto correlato « quadro » - quadratura, significandone quindi identità e simultaneità di invenzione. Il riscontro più diretto, per quanto concerne il motivo della ghirlanda di fiori di andamento irregolare è all'analoga composizione dell'affresco della volta di una sala attigua alla galleria stessa, opera di Domenico Piola datata 1679 e raffigurante, nel « quadro » centrale [16], Bacco e Arianna, ma il rapporto tra struttura aperta di cielo e quadratura a ghirlanda indica un preciso rimando all'area culturale emiliana: come archetipo più lontano agli affreschi del Parmigiano a Fontellato e, più immediato, a quelli della volta della libreria di San Michele in Bosco a Bologna della coppia Domenico Maria Canuti - Enrico Haffner [17].

In Bartolomeo Guidobono la mediazione è per una struttura correlata delle parti - « quadro » - quadratura, che il disegno degli Uffizi e l'affresco della galleria Centurione realizzano nella invenzione, nel caso di quest'ultima, anche in rapporto al rigoroso e unitario discorso iconografico [18].

Tale discorso inizia parallelamente, nella sua dinamica compositiva, dai due « quadri » laterali le cui figure convergono, nella disposizione, verso il « quadro » centrale. In uno dei due « quadri », con direzione da destra verso sinistra, è raffigurato il *Carro di Minerva* tirato dalle *civette* e preceduto, a destra, dalla *Fama* con le trombe e, a sinistra, dalla *Vittoria* incoronata che

[16] E' un affresco di Domenico Piola, che porta un'iscrizione con la data: 1679 *Altro diletto che imparar non trovo.* Il « quadro » centrale è incorniciato da una ghirlanda di fiori in stucco colorato. Sia l'affresco che lo stucco sono ridipinti in maniera pesante e grossolana tanto da comprometterne una chiara lettura stilistica. Un disegno preparatorio per il « quadro » centrale chiarisce la posizione del Piola come pittore di figura rispetto alla struttura compositiva dell'intero affresco: Domenico Piola, *Bacco incorona Arianna,* penna e seppia su carta bianca applicata su altra carta, mm. 250x370 n. 1950.11.11.19, Londra Britisch Museum.

[17] Per San Michele in Bosco si veda R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800 Dal Cignani ai Gandolfi,* Bologna 1977, pp. 78, 239, 272.

[18] Il discorso iconografico ha sempre lasciato grandi margini di incertezza in coloro che hanno studiato gli affreschi della Galleria. A partire dall'Alizeri che dice « non è facile conoscere un argomento », F. Alizeri, *Guida artistica* cit., I, p. 525 e in *Guida illustrata* cit. p. 363 parla di argomenti fatti solo per « sbizzarrire » (anche il Ratti, 1780, p. 153 parla di « bizzarro ») a L. Puccio cit., pp. 119-200, 120 che riconosce nei tre « quadri » *Minerva, Venere* e *Minerva come Pace* nel « quadro » centrale tra figurazioni mitologiche, a chi scrive, *Il momento* cit. 1970, p. 248 (*La Giustizia che premia la Pace* e gli *Effetti della Pace come Trionfo di Amore*).

tiene la lancia e una corona d'alloro, preceduta da una fanciulla che regge una palma.

L'immagine corrisponde fedelmente alla « immagine » di Vincenzo Cartari: elmo e civette sono il « consiglio del prudente » [19], ma anche, soprattutto con riferimento alla civetta, « ... lo studio delle scienze, e delle belle arti che fiorivano in Athene » [20]. La Vittoria che accompagna il Carro porta, come suo simbolo, la corona di lauro che la palma, retta dalla fanciulla che la precede, qualifica con un'aggiunta di significato: « la palma resiste ad ogni forza e ne da parte del vitto, il Lauro sempre verdeggia, ne è tocco dal folgore, così vittorioso supera le difficoltà con la Virtù e resta immortale » [21].

Minerva, quindi, come prudenza e virtù, che vince preceduta dalla Fama. Alla destra del Carro, la fanciulla che regge un giglio delimita, in ambito più circoscritto, il significato della composizione. Nella emblematica secentesca il giglio è simbolo di purità. « *Oculis non manibus* », tale la modestia donnesca ben può essere veduta, ed ammirata ma non permette l'altrui contatto ». Come attributo della *bellezza femminile* il giglio ne è simbolo. « I gigli sono l'antico geroglifico della bellezza... » [22]. Minerva vittoriosa potrebbe quindi significare, in questo preciso « momento » prudenza e virtù di una giovane donna. Una Centurione o una giovane donna che si appresta a essere una Centurione? Questo significato traslato potrebbe essere anche suggerito dal fatto che il giglio compare anche nell'arma dei Centurione sia nella forma stilizzata, sia nell'aspetto di fiore [23]. Una connotazione simbolica tra giglio-purezza-castità e giglio-simbolo araldico col riferimento

---

[19] VINCENZO CARTARI, *Immagini delli Dei de gl'Antichi*, in Venetia presso il Tomasini, 1647, edizione anastatica Instrumentaria Artium, I, Graz 1963, p. 190 (elmo), 193 (civetta).

[20] CARTARI cit., p. 193.

[21] CARTARI cit., p. 213.

[22] La prima citazione, OCULIS NON MANIBUS è da F. PICINELLI, *Mondo Simbolico Formato d'Imprese scelte, spiegate, ed illustrate*, Venetia, presso Nicolò Pezzana, 1670, XI, cap. XII; p. 394. La seconda è da RIPA, cit., p. 41.

[23] Per lo stemma della famiglia Centurione, O. GANDUCCIO, *Origine delle case antiche nobili di Genova*, Ms. cart. sec. XVII, Genova, Civica Biblioteca Berio I, carta 115 verso e *Nobiltà di Genova* di AGOSTINO FRANZONE del fu Tommaso... in Genova 1636, copia del XIX sec. acquarellata, Genova, Civica Biblioteca Berio, carta 35.

ad un personaggio femminile legato alla famiglia Centurione?

Che il giglio finisca qui per evidenziarsi con uno dei simboli del racconto è indubbio: anche il vestito di Venere è ornato di gigli stilizzati.

Nella correlazione spazio-struttura al « quadro » di Minerva si oppone, dall'altro lato della volta, il « quadro » con la raffigurazione di *Venere*. Venere nella conchiglia, attributo riferito alla sua nascita, ma anche al piacere d'amore « ... poiché la conca marina nel coito tutta si apre e tutta si mostra... per dimostrare quello che nei Venerei congiungimenti si fa, e nei piaceri amorosi ». Avvalora questa interpretazione la presenza, attorno a Venere del *Piacere*, del *Gioco* e di *Cupido* così descritti dallo stesso Cartari sulla base di un'antica iconografia « ... un fanciullo nudo con l'ali, e coronato di mirto, che siede in terra e suona un harpa che tiene tra le gambe e sta scritto sulla testa VENUS dinanzi del quale ne sta un altro simile a lui dritto in piè e lo guarda tenendo con ambe le mani distese in alto una di due trecce, in capo alle quali è un bel viso di donna... sopra questo capo è scritto IOCUS e sopra il fanciullo CUPIDO»[24]. Nell'affresco il fanciullo che suona l'arpa è evidenziato come Piacere secondo la precisa indicazione del Ripa [25], il Gioco scherza con i capelli di Venere e Cupido sta abbracciato a lei entro la conchiglia. Venere nella particolare accezione di simbolo del piacere d'amore? « Horatio cantando di lei la fa allegra, ridente, e dice che 'l Gioco... le va volando all'intorno insieme con Cupido. Et Homero la chiama quasi sempre amatrice del riso, perché il riso è segno d'allegrezza, che accompagna la lascivia » [26].

Nel « quadro sono presenti altre figure, una divinità col cimiero che arriva da destra e sembra chiamare Venere, una figura femminile con una corona di fiori in atto di reggere una coppa alla quale è appoggiato uno strumento attorno a cui si attorciglia un serpentello, una testa di cane, un mascherone; in basso un amore contempla una fanciulla che regge un vaso

---

[24] CARTARI cit. p. 273 (prima citazione), pp. 278-9 (seconda citazione).

[25] RIPA cit., pp. 399-400, « *Piacere*. Giovane, con la chioma color d'oro e inanellata nella quale si vedranno con ordine molti fiori e sarà ignudo, e alato, le ali saranno di diversi colori, e in mano terrà un'Arpa, e nelle gambe porterà stivaletti d'oro ».

[26] CARTARI cit., p. 278.

chiuso. Pensiamo sia più facile attribuire un significato a queste figure in rapporto alla iconografia del « quadro » centrale.

Il « quadro » centrale, racchiuso entro una ghirlanda di foglie e frutti, è di dimensione maggiore rispetto agli altri due e occupa, in senso trasversale, tutto lo spazio della volta. Vi sono raffigurati, al centro, una figura femminile con lo scettro e il cimiero nell'atto di abbracciare un cigno e di imporre una corona sulla testa di una giovane figura nuda che tiene in mano due colombe e si regge sulle spalle di un personaggio nudo con le mani incatenate. Alla sinistra un personaggio con la maschera, accompagnato da due figure femminili legate, una delle quali ha sulla testa un uccello. A destra un vecchio alato e barbuto al di sopra del cui capo un amore regge la falce. Un altro gruppo di amori, al centro della composizione in alto, regge una corona, una bilancia, un fascio di verghe, una spada, una fiaccola; in basso una figura in veste di furia, discinta, scapigliata è ricacciata indietro dai due amori.

Al fine di interpretare questo complesso iconografico, cerchiamo di partire da un elemento sicuro. La identificazione della figura femminile del gruppo centrale con Venere, attraverso il cigno che, assieme alle colombe è tra gli animali che tirano il suo carro [26 bis]). Il personaggio giovane che regge le colombe ed è incoronato da Venere ci porta quindi a collocare la rappresentazione nel contesto di una « storia » legata a Venere. La corrispondenza, sia pure con qualche variante, è con l'episodio della *Incoronazione di Adone da parte di Venere* del canto decimosesto dell'Adone di Giovan Battista Marino [27]. Adone vi compare, come nella rappresentazione figurata, di aspetto giovane e quasi femmineo e sotto la protezione della colomba [28].

Proprio nel contesto della « favola » del Marino trovano posto gli altri personaggi del « quadro »: l'uomo incatenato, sulle cui spalle poggia Adone, è il ladro Barrino che per aver cercato

---

[26 bis] CARTARI cit., p. 275.

[27] *L'Adone Poema del Cavalier Marino... con gli argomenti del conte Fortuniano Sanvitale et l'Allegorie di Don Lorenzo Scoto*, in Parigi presso Oliviero di Varano 1623; l'edizione consultata alla quale faranno riferimento le citazioni è la seguente: GIAMBATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di M. PIERI, Bari, 1975. Canto XVI, La Corona.

[28] Canto XVI, 187-196; per la colomba, 195.

di sottrarre la corona a Venere [29], dopo l'incoronazione di Adone, viene condannato.

...« bastò ch'avesse al pié ferrea catena
s'aver non valse aurea corona in testa » [30]

Il vecchio alato che, da destra, conduce Adone a Venere è Astreo che protegge Adone nella gara per la corona. Il Marino lo descrive vecchio

« Lieto il buon vecchio il Ciel ringrazia... » [31]

e la falce che compare sopra di lui retta dall'amorino, e che potrebbe anche farlo leggere come Saturno, allude ai versi

« Non bram'io non dal mio canuto crine
torcer la falce onde fia tronco in breve » [32]

Nel gruppo di sinistra è raffigurato l'episodio di Tricane Cinofalo, il mostro che la maga Falsirena aveva trasformato in un bel giovane perché potesse contendere ad Adone la vittoria della corona.

« L'avea con acque magiche e con versi
volto la Fata in un donzel si vago... » [33]

Qui compare nel momento in cui l'inganno viene svelato e, sotto l'aspetto del giovane elegantemente vestito, compare la maschera animalesca [34]

La figura discinta e urlante di rabbia con le braccia aperte

...« cui lacerava il cor verme di rabbia,
. . . . .
si trasse avante con enfiate labbia,
e sbarrando le braccia, alzò feroce
in questo suon la temeraria voce... » [35]

è Luciferno al quale Adone aveva tolto la gloria della corona e che Amore uccide facendo partire una freccia dall'arco, posto sulla sua statua [36].

---

[29] Canto XVI, 169-185.
[30] Canto XVI, 266; nell'affresco sono le mani di Barrino a essere incatenate.
[31] Canto XVI, 176.
[32] Canto XVI, 233; nel disegno preparatorio manca la falce.
[33] Canto XVI, 211.
[34] Canto XVI, 215.
[35] Canto XVI, 239.
[36] Canto XVI, 246, nell'affresco Amore che nel poema compare in forma di statua, nell'affresco è raffigurato dai due Amori che si oppongono a Luciferno.

Il canto decimo sesto dell'Adone — la Corona — si visualizza così nell'affresco della galleria, con la puntualizzazione di alcuni momenti narrativi. Unica eccezione, la presenza delle due figure legate facenti parte del gruppo di Tricane-Cinofalo.

La chiarificazione di questa anomalia narrativa ci è fornita dal disegno preparatorio [37]. Nel gruppo di sinistra, infatti, in luogo della figura di Tricane-Cinofalo, compare un essere mostruoso, vecchio, nudo, avvolto parzialmente in una pelle animale che gli copre il sommo della testa e con un altro animale accanto. Si tratta della visualizzazione di un altro « momento » della narrazione dell'Adone, un momento che precede l'episodio della incoronazione. Adone, dopo la fuga dalla prigione custodita da Falsirena, vinto dal sonno, si addormenta ed è assalito da una « turba » di ladri capeggiati da Malagorre.

Malagorre è il mostro che compare, a sinistra, nel disegno.

> « Nera e folta la barba, il viso ha bruno,
> occhio schizzato e piccolino e rosso,
> monca la mano e senza dito alcuno,
> fregiato il naso, ove s'incurva l'osso.
> .....
> Una testa di lupo ha per celata,
> celata insieme e spaventosa e bella
> che la bocca sbarrando ampia e sdentata
> le fauci formidabili smascella.
> L'ispide orecchie, ch'irte in alto stanno,
> in loco di cimier cresta le fanno » [38].

La realizzazione grafica è fedele, sia pure con qualche variante, alla descrizione letteraria [39], che ci suggerisce anche la identificazione delle due figure poste sulle spalle del mostro. Sono le sue prede. Adone incatenato (« ... piano pian prigionier dietro s'el trasse... » [40]) e portato in una « occulta » grotta [41] e la « misera Filora », la fanciulla che lo stesso Malagorre, condotta nel suo antro uccide [42]. Il giovinetto da' lunghi capelli, che ha le

---

[37] Si cfr. la nota 14 e la fig. 7.
[38] Canto XIV. Gli Errori, 18-19.
[39] La testa di lupo del testo letterario, nel disegno è quella di un animale mostruoso con le corna. Accanto a Malagorre compare la figura di un altro animale.
[40] Canto XIV, 21.
[41] Canto XIV, 61.
[42] Canto XIV, 128-9.

mani incatenate, e, sulla fronte, i papaveri del sonno [43] rappresenta Adone fatto prigioniero nel sonno; la giovane incatenata, accanto a lui è Filora [44].

Quando, nella esecuzione dell'affresco, a Malagorre fu sostituito Tricane-Cinofalo, le altre due figure del gruppo rimasero, sia pure con leggere varianti, come nel disegno preparatorio, ma persero di significato nel nuovo contesto. Mentre nel disegno sono compresenti due « tempi diversi » della narrazione: Canto XIV - Malagorre con le sue prede - e Canto XVI - Venere che incorona Adone - nella esecuzione dell'affresco il pittore ha concentrati i momenti della narrazione sull'unico « tempo » della Incoronazione di Adone. Il rapporto di connotazione tra la raffigurazione del « quadro » centrale della galleria, e l'episodio dell'Adone, porta con più chiarezza alla lettura delle altre figure che compaiono nel « quadro » di Venere. Il personaggio col cimiero che arriva da destra su una nuvola è Marte al quale la Furia ha rivelato l'amore di Venere per Adone [45] mentre Amore che corre ad avvisare la madre è raffigurato in grembo a Venere nell'atto sussurrarle qualcosa [46]. Negli altri due gruppi di figure sono visualizzati alcuni personaggi incontrati da Adone durante la sua fuga, che avviene sotto la protezione di Mercurio, invocato da Venere [47]. Guidato da un Cane arriva all'albero-foresta custodito da Ninfe, Lari, Satiri e Sirene [48], vi entra attraverso la corteccia e arriva al cospetto di Falsirena che si innamora di lui [49]. Cane e Sileno sono accanto a Falsirena, descritta nella sua qualità di Maga

---

[43] Mentre nel disegno la presunta figura di Adone porta sul capo i papaveri, nella realizzazione dell'affresco li tiene nelle mani. Per la connotazione papaveri-sonno si cfr. RIPA cit., 464 *Sonno*, il sonno è steso su un letto di papavero.

[44] E' molto difficile spiegare l'iconografia della fanciulla che tiene sul capo un uccello, iconografia che non abbiamo riscontrato nel testo letterario.
Abbiamo pensato alla possibile visualizzazione da parte del Guidobono, del nome Filora, di conio mariniano assieme a Filauro, il gemello di Filora. Filora, Filauro, per assonanza potrebbero richiamarsi al termine greco φιλορνις amante degli uccelli. Ma, ripetiamo, è una supposizione.

[45] Canto XII, La Fuga, 58 e sgg.

[46] Canto XII, 70-71.

[47] Canto XII, 82.

[48] Canto XII, 130-145.

[49] Canto XII, 169-178.

« Videla a punto allor che per vaghezza
di provar qual natura hanno i serpenti,
forma di serpe all'immortal bellezza
dava con incantate acque possenti » [50].

L'episodio è sintetizzato nel gruppo con Cane, Sileno e la figura femminile seduta, con una coroncina di fiori in testa, che tiene nelle mani una coppa coi serpentelli attorcigliati attorno ad un piccolo stiletto. Più in basso, la fanciulla seduta col busto scoperto che guarda Amore, rappresenta ancora Falsirena in un altro passo dello stesso racconto, dove la bella maga, alla vista di Adone, resta vinta da Amore.

« La gonna, ch'era ancor disciolta e scinta,
i bei membri copria senz'alcun manto » [51].
.....
« Non fu fratanto Amor, che stava al varco,
a corre il tempo o trascurato o tardo,
ma pose allor su l'infallibil ardo
de' più pungenti e trafittivi un dardo.
L'averlo teso, e poi scoccato e scarco
fu solo un punto, al balenar d'un guardo:
onde la bella ammaliata Maga
senza sentire il colpo ebbe la piaga » [52].

Anche il « quadro » con la raffigurazione di Venere è quindi strettamente legato ad alcuni passi dell'Adone, sicché si potrebbe pensare che nella volta della galleria del palazzo Centurione il Guidobono abbia voluto visualizzare, alcuni « temi » del poema del Marino, tanto più che proprio tutta la struttura compositiva dell'affresco, a grandi ghirlande di fiori sorrette da satiri e putti alati, sembra collimare con la descrizione del Giardino del Piacere

« Per lungo tratto a guisa di corona
da ciscun fianco il bel Giardin si spande,
dove in ogni stagion Flora e Pomona
guidano danze, e trecciano ghirlande ».

giardino abitato da Ninfe e Pastori che

« fanno giochi tra lor di tante sorti »,
.....

---

[50] Canto XII, 157.
[51] Canto XII ,170.
[52] Canto XII, 173.

« Parte in gioco più strano e più diverso
dispensano del dì l'ore serene » [53].

e del Regno delle Delizie nel quale, entro una natura ricca e generosa

« Quanti favoleggiò Numi profani
l'etate antica, han quivi i lor soggiorni.
Lari, Sileni, e Semicarpi, e Pani
la man di tirso, il crin di vite adorni [54],

Questa teoria di divinità, di semidei, di ninfe e di satiri, il pittore ha disposto sulla cornice delle pareti lunghe della galleria.

Alcuni dei personaggi sono identificabili, *Mercurio e Maura, Imeneo, Amaltea, Diana* e *Endimione* [55], *Ercole* e *Jole* [56] (figure 9-10-11-12).

Allo stesso modo nei medaglioni, gli episodi figurati, a monocromo, posti ai quattro angoli della galleria, con le trasformazioni amorose di Giove — *Giove in Diana* per amare Callisto, *Giove in fuoco* per la ninfa Egine, *Giove in pioggia d'oro* per Danae, *Giove in toro* per Europa (fig. 13) — trovano riscontro, almeno le ultime tre, nel canto sesto [57].

Una trascrizione in immagine dell'Adone del Marino?

Anche se molti elementi concordano a favore di questa tesi, non la crediamo possibile. Se, infatti, sia il contesto generale che

---

[53] Canto VI, Il Giardino del Piacere, 40, 41, 53.

[54] Canto VII, Le Delizie, 116, cfr. anche 115.

[55] Canto VII, 68, *Mercurio e Maura;* VII, 152 *Amaltea e Ercole;* VI, 72 *Diana e Endimione. Imeneo* è raffigurato con la fiaccola: CARTARI cit., 109 « Questi da gli antichi fu fatto in forma di bel giovane coronato di diversi fiori, e di verde persa, che teneva una facella accesa nella destra mano... ».Ai fini della nostra interpretazione dell'affresco della galleria come allegoria matrimoniale, la presenza di Imeneo nell'ipotetico Giardino del Piacere ci sembra molto importante.

[56] L'interpretazione della coppia come *Ercole-Jole* ci lascia qualche dubbio. Tuttavia essendo chiaramente identificabile la figura di Ercole con quella dell'uomo nudo che siede sulla pelle del leone ci è parso di poter identificare nella sua « compagna » *Jole* la giovane alla quale un amore porge una corona di rose e di mirto.

[57] Sono raffigurati sulla parete della loggia del Giardino del Piacere, Canto VI, 65 *Giove e Egina*: « Ecco converso in fuoco arde e sfavilla »; *Giove e Danae*: « Ecco in grandine d'or si strugge e stilla »; *Giove e Europa,* 59-63.

i medaglioni con *Venere* e l'*Incoronazione di Adone* sono in stretto rapporto col testo letterario, non vi trova nessun riscontro la raffigurazione di *Minerva* nella codificazione visualizzata del « quadro » ad affresco [58]. Il che ci induce a credere alla utilizzazione del testo del Marino al fine della realizzazione di un diverso contesto narrativo e simbolico.

Possono suggerirlo alcuni elementi. Nella ghirlanda di foglie e frutti che incornicia l'episodio della *Incoronazione di Adone*, i frutti raffigurati sono le mele cotogne, tradizionalmente dedicati a Venere per la fecondità e, come tali, entrati nella simbologia del matrimonio [59]. La ghirlanda incornicia quindi, con una denotazione di questo significato, la narrazione del rapporto amoroso Venere-Adone. Adone che simboleggia nella sua bellezza le qualità dell'animo, è elevato da Venere al privilegio della corona con la vittoria sulla frode (Barrino), sulla insolenza che tenta di opporsi al volere della divinità (Luciferno) sulle brutture de' vizi e de' costumi bestiali, nascoste sotto velo di bontà (Tricane-Cinofalo) [60]; vittoria quindi dell'amore divino, a cui è elevato un mortale. Una « moralità » che spiega anche, nella composizione strutturale del discorso, la sostituzione della figura di Malagore del disegno preparatorio con quella di Tricane Cinofalo e l'aggiunta della figura di Luciferno. Tre simboli negativi (Barrino, Luciferno, Tricane-Cinofalo) opposti al simbolo positivo di Adone, eletto dalla divinità.

La corona dei frutti del cotogno sposta l'allegoria-moralità sul preciso significato di Vittoria d'amore. Inoltre la convergenza dei due « quadri » di Venere e Minerva verso il « quadro »

---

[58] Minerva compare nell'Adone nel canto II, Il Palagio d'Amore, 92-101 e 166-7 nel giudizio di Paride, ma senza una particolare definizione iconografica.

[59] RIPA cit., pp. 306-7, *Matrimonio*... « Il cotogno, per comandamento di Solone, si presentava à gli sposi in Athene, come dedicato a Venere per la fecondità... ». Per il cotogno con questo particolare significato si cfr. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, traduzione italiana *Studi in Iconologia*, Torino 1975, cap. V, p. 226: l'opera di Paris Bordone, n. 223 del Kunsthistorisches Museum di Vienna, interpretata come Allegoria del Matrimonio (indicata comunemente invece come Venere e Marte) mostra la giovane donna (Venere) che coglie una mela cotogna da un albero con foglie e frutti del tutto simili alla ghirlanda del « quadro » centrale del nostro affresco.

[60] I significati sono indicati nella *Allegoria* premessa al Canto XVI.

centrale chiarisce, in questa direzione la loro connotazione simbolica

Venere =		Incoronazione di Adone =		Minerva =
Amore dei sensi	→	Vittoria d'Amore	←	Virtù trionfante

Allo stesso livello di significato si collocano gli episodi di *Ganimede e l'Aquila* e di *Giacinto e Apollo* [61]. La loro corrispondenza, ai due punti estremi dei lati brevi della galleria, li connota al testo figurato su un piano diverso rispetto a quello del testo letterario e alla « allegoria » che ne definisce i significati simbolici [62]. Denotati nel testo letterario con posizioni e significati singoli, la loro struttura correlata nel testo figurato ne presuppone una diversa utilizzazione sul piano del discorso simbolico e anche, presumibilmente, la loro estrapolazione da un diverso testo letterario, che , oltre a denotarli in successione narrativa, li registra, nelle versioni moralizzate, col significato analogo del ratto e della seduzione divina, una sublimazione quindi del concetto di amore in amore divino [63]. Con questo significato i due miti trovano posto nella complessa iconografia della Galleria Farnese, letta appunto come Trionfo dell'amore divino [64]. Anche

---

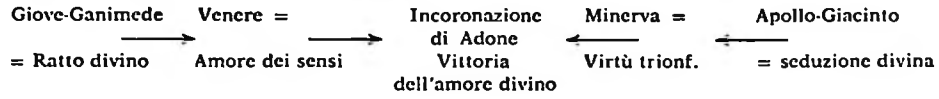
[61] Canto V, La Tragedia, 32-41 *Ganimede e l'Aquila*; Canto XIX, La Sepoltura, 28-62, *Apollo e Giacinto.*

[62] Canto V, *Allegoria*: « In Ganimede fatto coppier di Giove vien compreso il segno d'Acquario, il qual con larghissime e copiosissime piogge da bere a tutto il mondo ».
Canto XIX, *Allegoria*: «Le favole di Giacinto, di... ecc. ecc. morti nella più fresca età per fortunosi accidenti e trasformati per lo più in fiori... son poste per significare naturalmente l'effetto e la qualità di quelle cose che son figurate in essi, o per esprimere moralmente la vanità della gioventù e la brevità della bellezza ».

[63] Metamorfosi X, 155-161 *Ganimede*, 162-219 *Giacinto.* Per tutte le interpretazioni del mito di Ganimede, E. PANOFSKY, cit., cap. VI; E. BATTISTI, *Michelangelo o dell'ambiguità iconografica* in *Festschrift Luitpold Dussler Sonderdruck*, 1972. Con il significato di Ratto divino in ANDREAE ALCIATI, *Emblemata cum commentariis Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis, et notis Laurentii Pignorii Patavini*, Patavij apud Petrum Paulum Tozzium 1621; Emblema IIII, *In Deo Laetandum*, p. 31 « Raptum Ganymedis Alciatus traducit ad eos, qui pia cogitatione et ardenti affectu animi, Dei quasi domicilium penetrant... ».
Per il mito di Apollo e Giacinto T. TALLEYS, *Metamorphosis Ovidiana moraliter... explanata*, Paris 1515, vol. 82 « *ipsius phebus in celestem floram mutavit* ».

[64] La lettura è già in G. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, scritte da Gio Pietro Bellori, parte prima, in Roma per i Success. al Mascardi 1672. Vita di Annibale Carracci, p. 45 e sgg., *La*

dal punto di vista della iconografia compositiva Bartolomeo Guidobono sembra acquisire dal testo figurato della galleria Farnese non solo la disposizione strutturale dei due miti all'estremità dei lati brevi della galleria, ma la loro stessa sintassi iconografica, desunta, se non direttamente, attraverso le incisioni di Pietro Aquila [65]. Una allusione quindi alla sublimazione d'amore attestata da questi due miti per conferire un analogo significato alla rappresentazione allegorica del « quadro » centrale della galleria dando una denotazione « positiva » al mito erotico di Venere e Adone?



E a quale fine?

La concomitanza dell'uso di determinate connessioni iconografiche nelle rappresentazioni per « feste » di nozze, indica una possibile destinazione, in questo senso, della « invenzione » iconografica della Galleria Centurione. La soluzione pacifica della contesa tra Venere e Minerva, usata come fase culminante del « teatro » matrimoniale [66] suggerisce un'analoga « utilizzazione » dei due « quadri » laterali con Venere e Minerva in rapporto al « quadro » centrale con una direzione di lettura dai lati verso il centro. Un simile percorso visivo è condizionato dalla stessa struttura dello spazio fisico; gli ingressi alla galleria, posti infatti agli estremi di uno dei suoi lati lunghi, rendono obbligata

---

Galleria Farnese. Citiamo dalla edizione a cura di E. BOREA, Torino 1976, p. 57. La più esauriente interpretazione, che indica tale chiave di lettura è in J.R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton, 1965; in particolare per i miti di Ganimede e di Giacinto pp. 112-113. Per una discussione sulla Galleria Farnese e sul suo significato si cfr. E. BATTISTI, M. CALVESI, M. e M. FAGIOLO DELL'ARCO, L. SALERNO, *Amor Carnale e Divino, Discussione sulla galleria del Carracci*, in « Marcatré » 19/22 aprile 1966.

[65] *Galeriae Farnesianae Icones Romae in Aedibus Sereniss. Ducis Parmensis... a Petro Aquila delineatae incisae*, Rome 1674.

[66] Una « contesa » tra Venere e Minerva composta da Giove come momento risolutivo di uno spettacolo per nozze è in *Relazione del torneo a piedi fatto in Mantova l'anno 1674 per festeggiare gli Augustussimi Sponsali delle Sacre Cesaree Maestà di* LEOPOLDO CESARE e di CLAUDIA FELICE *Arciduchessa d'Austria. Ordinato e disposto dal Sig. Co: Pinamonte Bonacossi Ferrarese*, in Mantova, per gli Osanna, Stampatori Ducali, IV Comparsa, F. Carino, M. Inc. G.M. Mitelli F. - Ringrazio vivamente la Dott. Anna Omodeo della Biblioteca di Storia dell'Arte di Palazzo Venezia di Roma per avermi segnalato il citato testo.

la direzione fisica e visiva dai due lati verso il centro determinandone anche il percorso di significato. Sia l'iconografia di Minerva che quella di Venere, in questa particolare accezione, hanno riscontro in rappresentazioni di questo genere [67]. Minerva e Venere quindi come momenti « concorrenti » nella Vittoria d'Amore. La presenza della ghirlanda di frutti del cotogno che chiude la rappresentazione del « quadro » centrale precisa, nella direzione del matrimonio, questa Vittoria. Il fatto può essere ulteriormente sottolineato dalla circostanza che la galleria è in comunicazione, attraverso uno degli ingressi, con un ambiente sulla cui volta Bartolomeo Guidobono ha rappresentato il Carro di Giunone [68]. Considerato il particolare significato attribuito a Giunone nella simbologia matrimoniale [69], la destinazione di questo ambiente era forse quello di stanza nuziale [70].

---

[67] Il tema di Venere sul carro dei Cigni con Adone trova rispondenza iconografica con analoghe composizioni per nozze: Venere sul carro dei cigni con Adone, le Grazie, Riso, Scherzo, Gioco, Amorini e Pastori d'Arcadia è il soggetto della Scena quinta dell'Atto secondo delle *Nozze degli Dei Favola dell'Ab. Gio Carlo Coppola Rappresentata in Musica in Firenze nelle* REALI NOZZE *de Serenis.mi Gran Duchi di Toscana* FERDINANDO II E VITTORIA PRINCIPESSA D'URBINO, in Firenze per Amador Mazzi e Lorenzo Landi 1637. Per questo e per altri spettacoli di corte si cfr. C. MOLINARI, *Le Nozze degli Dei, un saggio sul grande spettacolo italiano nel seicento*, Roma 1968; ancora per le Nozze degli Dei, in *L'illusione e la pratica teatrale, Guida e catalogo della mostra* a cura di F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, Venezia, Fondazione Cini, Catalogo della Mostra. Neri Pozza, Vicenza 1975, *Alfonso Parigi: la scena nella festa musicale*, p. 53: è dato, in sequenza, tutto lo sviluppo della festa con i titoli delle incisioni di Stefano della Bella. L'incisione che ci riguarda è la seguente: *Terza scena Giardino di Venere*, dell'Atto II. Se ne veda l'illustrazione in C. Molinari, *op. cit.* n. 65. Per l'iconografia di Venere sul carro tirato dai cigni si cfr. in G.B. MARINO, *Adone*, Canto II, Il Palagio d'Amore, 175 e ancora, con connessione alla vicenda di Adone, il quadro di Carlo Saraceni in R. KULTZEN, *Ein Unbekanntes Frühwerk von Carlo Saraceni*, in *Pantheon*, II 1978 p. 140. Per Venere col cimiero cfr. CARTARI, cit., pp. 280-1 dove Venere armata significa « ... la fermezza, che deve essere nelli maritati e amanti... » precisando, p. 282, che... « diedero gli antichi anco à Venere la cura del matrimonio ».
Per l'iconografia di Minerva armata sul carro con le civette si cfr. la terza e quarta comparsa del citato torneo di Mantova del 1674.

[68] Per il carro di Giunone tirato dai pavoni, RIPA *cit.*, 57, (come Carro dell'Aria).

[69] Per Giunone « inventrice e protettrice del matrimonio », CARTARI cit. p. 106 e sgg. L'iconografia della volta di questa stanza è ancora da studiare, nella sua complessa struttura. La stanza corrispondente a questa, in comunicazione con la galleria, è quella con la raffigurazione di Bacco e Arianna di Domenico Piola; si cfr. la nota 16.

[70] Per ora è solo un'ipotesi che potrà avere una verifica quando

Aquila e Cigno reggono verso il cielo le due ghirlande di fiori che incorniciano i « quadri » con *Minerva* e *Venere* con una presenza così evidente da non sfuggire alla denotazione di un preciso significato simbolico. Sono i due animali che guidano rispettivamente i carri di Giove e di Venere come simbolo di vittoria l'uno, di Amore l'altro [71]. Allo stesso modo i satiri che dell'Amore rappresentano la natura carnale [72] reggono le stesse ghirlande mediandole alla cornice, sulla quale hanno luogo gli amori delle coppie di ninfe, satiri, deità, mortali e ai medaglioni angolari con gli Amori di Giove.

Correlate alla struttura architettonica le connotazioni simboliche di Aquila-Vittoria, Cigno-Amore, Satiro-Amore carnale ne reggono tutta la impalcatura reale e simbolica: Aquila e Cigno = Cielo, Satiro = Terra, sono i poli entro cui si colloca la chiave della « favola ».

La quadratura architettonica si definisce così come scena fissa al di là della quale, nella trasposizione enfatizzata di uno spazio « retorico », il pittore visualizza i « momenti » della « favola » stessa. Scena fissa e spazio della scena, dove i personaggi

---

sarà possibile la consultazione dell'Archivio Centurione, per il momento non accessibile.

[71] Per la connotazione simbolica Aquila-Giove si cfr. RIPA cit., p. 53 « Il Carro (di Giove) è tirato da doi aquile, non solo per mostrare, come sono dedicate a Giove, ma anco per dinotare gl'altri e nobili suoi pensieri, e la liberalità... Gli si danno anco l'aquile, per il bono augurio, ch'hebbe mentre andava a fare guerra contra Saturno suo Padre delle quale rimase vittorioso ». Si cfr. anche CARTARI cit., p. 87 « Et perciò dalle Aquile è tirato sempre il carro di Giove, o sia perché... ei pigliò buono augurio di vittoria dall'Aquila, che gli apparve già, mentre che andava a certa guerra... dalla quale ritornò vincitore... ». Per l'analoga connotazione Cigno-Venere, RIPA cit., p. 51 « ...Venere è tirata da i cigni, per dimostrare, che i gusti de gl'amanti sono simili al canto del cigno... » e CARTARI, cit., p. 275 « Tiravano etiandio i Cigni il carro di Venere... perché questo è uccello innocentissimo, e che a niuno fa male o sia pure per la soavità del suo canto, perché alle lascivie, e a gli amorosi piaceri pare, che'l canto giovi assai ». Nella Emblematica, Venere sul Carro coi cigni è *Veneris Potentia*, Emblema n. XXXVI, *Hadriani iunii Medici Emblemata... Eiusdem Aenigmatum Libellus...* Antverpiae, Ex Officina Christophori Plantini, 1565.

[72] Per la immagine del Satiro e la sua connotazione simbolica, CARTARI, cit., pp. 78-9 « ...huomini selvatici, rossicci, tutti con la coda... se vi erano femmine, si avventavano loro addosso con la maggior furia del mondo... ». Con analogo significato in ALCIATI cit., 1621, Emblema n. LXXII, *Luxuria*, con la raffigurazione di un Satiro, e il commento, p. 273 « Satyrus autem sive hircus, luxuriam putidam et olentem designat. Sunt anim Satyri ad Venerem propensissimi... ».

umani o umanizzati si muovono nella dimensione del « palcoscenico » e le divinità arrivano dal cielo portate dai carri e dalle nuvole.

La relazione analogica è col teatro e la « favola » assume qui, per quanto attiene alla sua tipizzazione di evidenza naturalistica, l'artificio della boschereccia. Se accettiamo la datazione dell'affresco della galleria Centurione attorno all'inizio dell'ultimo decennio del secolo XVII, in un periodo successivo quindi al primo soggiorno torinese del Guidobono, non ci può sfuggire la connessione con il teatro che a Torino, nell'ambito della corte, si collocava in una posizione di preminenza sia per la qualità, sia per la ricca produzione [73].

Anche questa può essere una traccia per il Guidobono, per il suo percorso ancora problematico.

[73] Per il teatro a Torino M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino 1965 (con ricca bibliografia); GRISERI cit, pp. 154-5. La ricchissima documentazione iconografica che ci è pervenuta attraverso gli splendidi « codici » miniati di Tommaso Borgonio (Biblioteca Reale e Biblioteca Nazionale di Torino) e le incisioni di Giovenale Boetto, possono indicarci la fonte per alcune scelte iconografiche operate dal Guidobono: i carri delle divinità, i personaggi che compaiono sulle nuvole, le ghirlande fiorite; indichiamo, ad esemplificazione di un tema che deve essere approfondito, la connessione iconografica tra la « corona » centrale dell'affresco della galleria Centurione e quella della carta 40 dell' Hercole e Amore di Tommaso Borgonio, Torino Biblioteca Reale; se ne veda l'illustrazoine in VIALE FERRERO cit., p. 26.

La ricerca è stata condotta col contributo C.N.R.

MARY NEWCOME

DUE DISEGNI DI BARTOLOMEO GUIDOBONO

Nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma ho recentemente riscontrato due disegni che si possono attribuire a Bartolomeo Guidobono (1654-1709) [1]. Raffigurano figure allegoriche femminili sedenti che sostengono con le mani alzate uno stemma ovale sormontato delle insegne papali, la tiara, le chiavi di S. Pietro e due putti. In alto le braccia di un altro putto emergono dalle nuvole. L'impostazione generale delle figure in un trapezio verticale e anche lo stile grafico è simile in ambedue fogli, ma ci sono differenze nelle pose delle figure e nei loro panneggi. La figura riprodotta nella fig. 1 è più alzata, più eretta e guarda verso lo spettatore, mentre l'altra figura è più inclinata indietro, in un movimento di estasi. Nel foglio con la figura più eretta manca ogni indicazione di sfondo architettonico e lo scudo dello stemma è vuoto, mentre nel secondo foglio si vede la base di una colonna a destra e un piedistallo a sinistra e uno stemma (difficile a decifrare) nello scudo. Perciò è lecito supporre che il primo disegno rappresenti una fase anteriore e il secondo disegno una fase successiva nell'elaborazione della stessa figura. Nel secondo disegno la faccia, le mani, le braccia e lo sfondo sono più chiaramente definite ed i panneggi sono fatti in modo da creare forti contrasti chiaroscurali e si delinea una composizione

[1] GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE, ROMA, F.C. 124181, FC 124182. Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, su traccie di matita nera. 180x183 mm. Già attribuito al Lanfranco risp. Faccini. Sono grata alla Dott.ssa Simonetta Rodinò per le foto fornitemi e per l'autorizzazione a pubblicarle.

diagonale. Il forte chiaroscuro, le larghe pieghe dei voluminosi panni ed il modellato delicato della faccia nel secondo foglio puntano su Guidobono e il suo stile lirico, che è vicino a quello di Giovanni Andrea Carlone, Piola, Domenico Parodi e Gregorio de Ferrari, Badaracco e Angelo de Rossi. Il foglio è simile a altri disegni a penna ed acquarello, in cui le figure delicate e dolci sono modellate con il colore e la luce. Si possono paragonare anche a dipinti del Guidobono (per esempio « L'Educazione della Vergine » nel Palazzo Bianco oppure « Lot e le figlie » nel Palazzo Rosso») dove simili figure, vestite con panni larghi e modellate in un forte chiaroscuro, emergono drammaticamente da uno sfondo scuro.

I due fogli qui presentati aumentano il piccolo gruppo di disegni finora noti[2] del Guidobono e quindi servono a comprendere meglio la grafica dell'artista che esordì come decoratore di ceramiche e finì come pittore di corte del Duca Carlo Emanuele II di Savoia.

I disegni sono importanti anche perché sono probabilmente studi per affreschi, data la forma trapezoidale dei loro « quadri ». Gli affreschi del Guidobono a Torino e Genova sono noti per il loro spirito elegante e grazioso che anticipa il Rococò di Boucher e Fragonard. Purtroppo i disegni non si possono riferire a tali affreschi. La forma trapezoidale dei « quadri » è vicina ai « quadri riportati » di una volta, che lateralmente accompagnavano il « quadro » centrale, — un sistema decorativo di una volta che è frequente a Roma nel tardo Seicento. Questo fatto e la presenza della tiara papale fanno pensare che i disegni fossero forse stati preparati per un soffitto romano.

Molti degli artisti genovesi contemporanei del Guidobono erano attivi a Roma nella cerchia del Maratti e del Gaulli, perciò un'associazione del Guidobono con Roma non sarebbe un fatto isolato. I suoi probabili rapporti con Roma forse nacquero quando egli lavorava per la casa di Savoia a Torino, e stilistica-

---

[2] Per un catalogo che comprende sette disegni del Guidobono, cfr. m. NEWCOME, *Two Drawings by Bartolomeo Guidobono*, University Art Gallery Bulletin II, Binghamton, 1976.
Vedi anche M. NEWCOME - SCHLEIER, *Maestri genovesi dal Cinque al Settecento*, Biblioteca di Disegni vol. X, Istituto Alinari, Firenze 1977, cat. 30.

mente i disegni sono da collocare in questo periodo torinese del 1686-1709. Con i rapporti politici fra Torino e Roma si spiegherebbe forse la nascita di questi disegni. Lo stemma con la banda orizzontale potrebbe indicare quello di Clemente XI, Albani, eletto Papa nel 1700 con l'appoggio francese [3].

Nonostante il fatto che né il Ratti né il Pascoli parlano di un soggiorno romano del Guidobono o di commissioni ricevute da Roma, i disegni suggeriscono una commissione romana (forse tramite Torino) verso la fine del secolo.

La supposizione di un rapporto con Roma è convalidata anche da altre circostanze: la figura di una « Santa » (coll. privata) è dipinta su tela romana, e altre opere del Guidobono sono state confuse con quelle di artisti carracceschi (Domenichino) e caravaggeschi (Artemisia Gentileschi).

[3] Nel 1714 suo fratello Domenico utilizzò una simile figura sedente per il medaglione centrale del soffitto della Primavera nel Palazzo Madama a Torino (riprodotto da L. MALLE', *Le Arti Figurative in Piemonte*, Torino, 1973, fig. 576).

GIAN VITTORIO CASTELNOVI

GUIDOBONO, HAFFNER E PIOLA NELLA CAPPELLA « DELLA CROCETTA » AL SANTUARIO DI SAVONA

all'amico Lorenzo Vivaldo

Il 18 marzo di non so qual anno tra il 1570 e l'80 — ricorrendo l'anniversario di quella apparizione della Madonna al contadino Antonio Botta (1536) che i Savonesi avevano preso a celebrare quale festa patria — un cappuccino, il p. Agostino da Genova, mentre partecipava alla processione votiva, vedeva la Vergine benedicente dal poggio che si erge proprio accanto al santuario sorto nel romito luogo del miracolo [1].

Parecchi anni dopo, quando si venne a sapere della visione avuta dal frate — che la tenne segreta finché fu prossimo alla morte (1606) —, una croce fu alzata su quella altura, che dicevamo « rocca de' Marenchi », e che da allora si chiamò — come ancora oggi si chiama — « della crocetta ».

Lassù, molto probabilmente tra il 1679 e l'80 [3], Pietro Paolo de' Franchi, nobile genovese [4], erigeva una cappella (figg. 10 e seg.) [2], che, nitido prisma ottagono con la cupoletta emergente

---

[1] Sul p. Agostino da Genova, sulla sua visione e le questioni relative si veda l'opuscolo di F. NOBERASCO, *Contributo alla storia savonese: il B. Antonio Botta; la visione di Frate Agostino*, Savona, Ricci, 1913, p. 11 e seg., con bibliografia precedente; ID., *Il primo secolo del Santuario di N.S. di Misericordia*, Savona, Ricci, 1937, p. 42-43. Vedi anche ultima parte della nota 3, e la nota 11 (sull'iconografia di questa visione).

[2] Sulla cappella e i suoi dipinti si veda: il sonetto di G.B. Pastorini poi pubblicato nella raccolta dei *Componimenti poetici in lode della miracolosa Vergine di Savona*, Torino. Mairesse, 1736, p. 83; G. PICCONI, *Storia dell'Apparizione e de' Miracoli di Nostra Signora di Misericordia di Savona*, Genova, Tarigo, 1760, p. 97; C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, Casamara, 1769, p. 141 e 346; ID., *Descrizione delle pitture, sculture e architetture... delle due Riviere dello Stato Ligure*, Genova, Gravier, 1780, p. 45; T. TORTEROLI, *Monumenti di Pittura, Scultura*

tra gli alberi, è divenuta elemento caratteristico dell'ambiente composto da chiesa, piazza e fontana, il grande palazzo dell'ospi-

---

e Architettura della città di Savona, Savona, Prudente, 1847, p. 103 e 107; F. NOBERASCO, op. cit., 1913, p. 13, 15-16; G.V. CASTELNOVI, *Ricerche per il Guidobono*, in *Emporium*, 1956, giugno, p. 243-253; G.V. CASTELNOVI, *Gli affreschi del Guidobono nella cappella della Crocetta*, in *Il Letimbro*, Savona, 13 maggio 1960; lo stesso articolo in *Mater Misericordiae*, Savona, 1960, n. 5-6; G.B.N. BESIO, *Savona iconografica*, Savona, ed. Liguria, 1974, tav. 29; F. MARZINOT, *Ceramiche e ceramisti di Liguria*, Genova, Sagep (in corso di stampa); F. MARZINOT, *Presenza di Callot negli affreschi della Crocetta*, in *Atti dell'*XI *Convegno internazionale della ceramica* (Albisola, maggio 1978) (di prossima pubblicazione).
Il presente scritto si rifà all'ultimo dei miei articoli sopra citato, pubblicato in occasione del restauro della cappella, con correzioni e precisazioni, che l'affrettata stesura di quello richiedeva, e qualche ripensamento.

[3] La datazione della cappella (e — secondo me, come dirò — anche dei suoi dipinti) si basa su un atto rogato da Pier Giovanni Bellotto, cancelliere della città, citato dal PICCONI nel 1760 (op. cit., p. 97) ed oggi irreperibile nell'Archivio di Stato savonese. Stando a tale documento, il suddetto autore afferma che « la cappelletta fu terminata nel 1680, il dì primo Aprile ». La citazione — nella sostanza, almeno — pare degna di fede, anche badando ai caratteri dei dipinti che vedremo, in relazione alla cronologia dei loro autori. Soltanto parrebbe da dubitarsi della precisione letterale del riferimento, in quanto è probabile che nel giorno indicato dal documento perduto la chiesuola risultasse ultimata, ma fosse già pronta per la festa anniversaria del 18 marzo. Considerando la piccola entità della fabbrica ed il fatto che — per le strettissime relazioni che noteremo — tra la sua ultimazione e il suo arredamento pittorico non deve esser stato intervallo maggiore di quello richiesto da tempi tecnici; considerando però anche come, per loro natura, i mesi precedenti la data suddetta non fossero propizi a lavori del genere, essi, dalle fondamenta a tutte, o quasi tutte, le pitture, sembrano da pensarsi nella buona stagione del '79.
Non più che un cenno merita la lapide murata sopra la porta della cappella (fig. 8), in quanto, denunciandola ottocentesca così i caratteri come il contesto stesso, ad essa non può attribuirsi valore di documento originale; la data 1680 è certo desunta dal Picconi (v. sopra), mentre l'approssimazione cronologica con la quale è ricordata la visione del p. Agostino (ove « volgendo il IX lustro » è senza dubbio da intendersi « nel corso del nono lustro ») riflette il punto cui era pervenuto il problema della data di quell'avvenimento con il contributo di G.T. BELLORO († 1821); contributo, noto tramite il NOBERASCO (op. cit., 1913, p. 17), che induceva a situare l'episodio tra il 1576 e il '78.
Lo stesso NOBERASCO (op. e loc. cit.), avendo notizia di un ms. già esistente nella biblioteca genovese dei Cappuccini, intitolato *Historia B. Mariae Virginis, quae* 15 *Kalendas Aprilis anno* 1570 *apparuit, populoque Savonensi e vicino colle bene precata est, scripta a p. Augustino a Genua*, conclude datando la visione del Cappuccino tra il termine *a quo* del 1570 e quello *ad quem* del 1578. Da parte mia avanzerei la supposizione di un errore di lettura o di trascrizione della data che compare nel titolo della memoria lasciata dal frate — errore commesso ad un certo momento (A. OLDOINO, *Athenaeum Ligusticum*, Perugia, tip. Vescovile, 1680, p. 32) e poi ripetuto per inerzia, anche per l'impossibilità di una verifica, determinata dallo smarrimento del manoscritto —: infatti potrebbe trattarsi di 1580

zio e gli altri edifici che lo accompagnano, entro la cerchia verde dei monti che fanno corona al suggestivo complesso (fig. 1 e 2): un brano di città nella campagna un poco selvatica: la più bella parte di Savona, staccata e lontana dalla città vecchia e nuova.

* * *

La cappella dovette nascere tutta dipinta.

All'esterno lo dicono le sue facce spoglie e inanimate (salvo ai lati della porta, inquadrata tra due semplicissime lesene), impensabili sotto quella cornice, così marcata e dettagliata, che le corona, e la cupola catafratta a squame d'ardesia, ricca di movimenti e di effetti pittorici. La costruzione fu certo pensata in vista — quasi in funzione — di un'importante decorazione dipinta, non rifinitura e neppure complementare dell'architettura, ma — come vedremo subito — addirittura sostitutiva dell'architettura stessa, con tutt'altra invenzione.

---

anziché 1570 (e lo sbaglio diventa súbito comprensibile se si pensa al possibilissimo salto di una *X* in un numero scritto alla romana): in tal caso Pietro Paolo de' Franchi avrebbe fatto costruire la cappella per la ricorrenza del centenario della visione; la qual cosa parrebbe ben probabile, né costituirebbe insormontabile impedimento sapere che il p. Agostino dal '79 non era più a Savona ma a Sanremo (NOBERASCO, op. cit., 1913, p. 15), essendo tutt'altro che impensabile un breve ritorno a Savona, per predicarvi una novena in duomo o per la festa del 18 marzo.

[4] « Al Signor Pietro Paolo De-Franchi pel piccolo Tempio sul Colle ove la B. Vergine comparve... » il gesuita genovese G.B. Pastorini dedicava il sonetto citato nella nota seconda. Anche il PICCONI (1760, op. e loc. cit.) ricorda il De' Franchi, aggiungendo che sua era « una casa in poca distanza dalla Cappella, la qual casa vi si vede vagamente dipinta... »; analogamente il RATT. (1769, op. cit., p. 141).
La casa De' Franchi è quella tuttora esistente, unica sull'alto del colle e prossima alla cappella, seppure a quota più bassa. Circa il riferito cenno del Picconi, si nota che effettivamente essa compare nell'afresco della cupola, ove è raffigurata la processione al santuario. Nel muro di protezione eretto a tergo della cappella è traccia di una porta per la quale il devoto signore poteva accedere dalla casa alla sua chiesuola attraversando il piccolo orto o giardino che le divideva. Da atto del 4 maggio 1716 del notaio Giacomo Maria Capello di Genova (ARCHIVIO DI STATO) risulta che, alla morte del De' Franchi, l'abate Leonardo Spinola, suo erede universale, assegnava la proprietà della casa « o sia casino » e della cappella contigua all'Opera di N.S. di Misercordia, riservandosene l'usufrutto finché vivesse (dallo stesso atto risulta che il defunto aveva lasciato argenti « da camera » da vendersi nella misura necessaria per coprire con lastre di rame il tetto del santuario).

Oggi quelle pitture sono quasi del tutto scomparse, rovinate da tre secoli d'intemperie e dalle esibizioni dei tanti grafomani di sempre [5]; ma quel che resta è sufficiente ancòra a ricostruire con precisione, graficamente almeno, l'aspetto originario (fig. 10) I muri erano illusivamente sfondati con prospettive teatrali: fughe di pilastri, incontri di archi e di volte. Per un virtuosismo di fantasia il prisma della costruzione diventava trasparente come un cristallo, e la sua convessità si rovesciava nella capienza di un favoloso ambiente: atrii e saloni monumentali apparivano entro il piccolo sacello [6], di per se stesso — esternamente — di una quasi rurale semplicità.

La cosa non sorprende poi tanto sapendo che il De' Franchi disponeva di un maestro di simili giuochi, Gio. Enrico Haffner [7], sortito da quella genìa di « prospettici » di cui Bologna fu tanto feconda, e che ebbero la loro parte nel mondo barocco. Immaginazione e matematica, estro e precisione si combinavano nell'opera di questi artisti, rinomati decoratori di chiese e di palazzi, e, più degli altri pittori, specialisti nell'inventare « macchine » per feste, spettacoli di teatro e di piazza, financo per funerali: effimere opere, destinate a un'ora o a una novena al più, e per ciò quasi sempre tralasciate anche dalle più meticolose memorie.

E la nostra cappella — per quanto riguarda il suo aspetto

---

[5] La decorazione esterna della cappella doveva essere assai malconcia prima della metà del secolo scorso. Nel 1847 il TORTEROLI (op. cit., p. 107), ricordandoli, diceva che « questi lavori sono iti; sul tanto che ancor goder si potea, jer l'altro, anzi jeri, è stato fatto dare una bella mano di bianco ». Di tale scialbatura in verità non si trovano segni: probabilmente il Torteroli equivocava, estendendo a tutti i lati della cappella il provvedimento in effetti limitato, ma in modo assai più drastico, a quello di facciata, sul quale fu rifatto *ex novo* l'intonaco, distruggendo ogni traccia della immancabile decorazione pittorica. E' chiaro che all'occasione di questo « restauro » risale la lapide di cui l'ultimo paragrafo della nota 3.

[6] Questa decorazione scenografica impegnava propriamente i due lati contigui a quello di facciata, ma la sua evidenza doveva essere tale da caratterizzare, agli occhi di chi vi giungesse, tutto il monumento. Nei due lati che seguono, e ne costituiscono i fianchi, la decorazione aveva invece importanza secondaria, ma soprattutto rispondeva a tutt'altro e assai più ovvio intendimento: solo ornamenti a cornice delle due sovrapposte finestrelle tra finti riporti marmorei. Nella facciata la decorazione — tra porta, occhio e lesene — doveva essere limitata ad incastonare la finestrella con il motivo che ancora si legge attorno a quelle ad essa gemelle nei fianchi.

[7] Sull'intervento di Gio. Enrico (o Arrigo) Haffner nella cappella — e sulle sue altre opere a Savona — v. C.G. RATTI, op. cit. 1769 e 1780, loc. cit.

esterno —, con i muri predisposti nudi a quelle prospettive, dev'essere stata pensata come una « macchina » permanente [8], mezzo di richiamo in quanto oggetto di spettacolo, nella cui « bellezza » e « maestà » si smarriva ogni confine tra sacro e profano.

Che poi, ove la possibilità dell'illusione cedeva alla necessità del reale — ed era la copertura del sacello —, si sia pensato a una cupoletta a squame d'ardesia, appare naturale per il riferimento certo al campanile che dalla chiesa sottostante gli sale quasi dirimpetto (v. figg. 1 e 2), e forse anche alle nove cappellette incontrate sulla strada che dalla città porta al santuario, commemoranti, come anche la nostra, i prodigi di questa Madonna.

* * *

All'interno sono le pitture, che interamente lo parano, ad impegnare la prima e maggiore attenzione per la ricchezza dell'insieme, per la tenue e semplice festosità dei colori, per la singolarità delle rappresentazioni (figg. 11 e 12).

Ma qualche osservazione si deve pure alla fisionomia dell'architettura. Otto pilastri angolari, contrapponendosi alle arcate tra l'uno e l'altro rientranti, presentano lesene « a libro » che salgono a reggere un cornicione pronunciato e concitato di risalti in corrispondenza dei sostegni, pittoresco boccascena allo spiegarsi della cupola emisferica: un contesto animato, contrastante con la schematicità dell'esterno, e implicita conferma a quanto questa fosse voluta per il fine che si è detto. La concentrazione della struttura agli spigoli, mentre agevola l'apertura delle luci, determina una marcata scansione di spazi, preparati al racconto dipinto — come vedremo — di una serie di episodi diversi: perché non

[8] A questo proposito, per le relazioni certamente casuali eppure evidenti con l'aspetto esterno originario della nostra cappella, mi pare interessante riportare la descrizione dell'apparato della cattedrale per i festeggiamenti del secondo centenario dell'apparizione (1736): « All'Altar Maggiore alzavasi macchina con lontananza, e prospettiva di colonne disposte in guisa d'Atrio di Corte Reale »; in mezzo la statua della Madonna con il Botta genuflesso; « risplendeva al di dentro, e al di fuori della macchina gran quantità di ceri, che le accrescevano la bellezza, e maestà » (PICCONI, op. cit., p. 285).

mi par dubbio che anche qui la pittura fosse prevista dal costruttore, attribuendo ad essa e alle sue possibilità didascaliche funzione commemorativa più esplicita di quella che il piccolo edificio avrebbe avuto di per sé.

* * *

I Savonesi sanno bene che le pitture sono opera del loro Bartolomeo Guidobono [9], qui — non appena concluso il *curriculum* degli studi ecclesiastici e ordinato sacerdote [10] — sul punto di dedicarsi all'attività artistica con tanto maggior impegno che per il passato.

La cupola è la parte più singolare di tutto il complesso. Ove una *Gloria*, un'*Assunzione*, un'*Incoronazione* sarebbe parsa un tema obbligato, l'avvenimento a ricordo del quale la cappella era eretta. Non è certamente in questo la straordinarietà dell'idea: piuttosto nel non aver pensato l'evento compendiato nei protagonisti pur con acconci parerghi (e altri l'aveva già proposto in tal senso [11]), tradotto in termini emblematici e decorativi,

---

[9] Sui dipinti del Guidobono nella cappella v. RATTI, op. cit., 1769 e 1780, loc. cit.; CASTELNOVI, op. cit., 1956 e 1960.
Si noti come il Ratti daprpima dica Guidobono ed Haffner qui operanti « in compagnia », mentre nella pubblicazione successiva giustamente distingue, dicendo del primo i dipinti all'interno, e del secondo la decorazione esterna.

[10] CASTELNOVI, op. cit., 1956, p. 243. Il Guidobono risulta ordinato sacerdote il 25 febbraio 1679 (*Liber Ordinationum 1665 usque ad 1706* nell'ARCHIVIO VESCOVILE DI SAVONA): dunque — a quanto congetturo (v. nota 3) — solo qualche mese prima di mettere mano agli afreschi di questa cappella.

[11] Mi riferisco specialmente all'invenzione di Domenico Piola per l'incisione eseguita nel 1650 da G.M.Testana, nella quale era rappresentata l'apparizione simultanea della Madonna al Botta e al p. Agostino, con l'accompagnamento di putti, cartigli, bandiere, nuvole e una quantità di simboli, aventi — questi ultimi — sì il fine di preciso significato occasionale, ma sempre mezzo per arricchire l'effetto anche decorativo della composizione. E rimando ai *Due discorsi sull'iconografia dell'apparizione della "Madonna di Savona" al p. Agostino da Genova*, in preparazione per il vol. XIV n.s. di questi *Atti della Società Savonese di Storia Patria;* da tal scritto — anche rispetto l'incisione di C. d'Arembergh nei *Flores seraphici... ordinis fratrum minorum* (1642), gli stampini dei due volumi di G. GIANCARDI sulla *Augustissima Apparitione* (1650 e 1653), e il quadro presso i Cappuccini di Savona (per il quale, a parte l'as-

rievocandolo invece cronisticamente, in tutto il suo quadro ambientale — ben riconoscibile in ogni sua parte appena si superi lo stupore e quasi il senso di ebrietà provocati dal cataclisma di un'ottica covenzionalissima —, e con pieno rispetto, sì da rendere il carattere che si è detto, tutto privato, de *La visione del p. Agostino,* mimetizzata ne *L'arrivo della processione al Santuario* (figg. 13-34) come in un giuoco enigmistico: un documento storico in luogo di una sbandierata di colori e di luci.

Pare di leggere la pagina di un libro del tempo [12] con la descrizione del rito consueto e dell'ambiente nel quale si svolge: « ...vanno alla Madonna Santissima tutto il Clero, i Religiosi di tutti gli Ordini, tutte le Confraternità, Mons. Illustrissimo Vescovo, il Sig. Governatore, i Signori Antiani;... si porta sopra un'arca dorata coperta da un preciosissimo baldacchino di broccato la statua d'argento di Nostra Signora con quelle di alcuni Apostoli pur d'argento antichissime... » [13]; rimane fuori campo il séguito di « tutto il popolo di ogni grado, conditione, e sesso »; e, affinché soprattutto la sfilata risulti evidente, oltre gli archibugieri che le fanno ala, sono resi radi e sparsi per la piazza popolani, gentiluomini, devoti, bambini e cani che giuocano, mendicanti e venditori in rappresentanza della folla accorsa alla « abbondante fiera, e dovitioso mercato d'ogni sorte di merci, e qualità di robbe », che si tenevano « per allettar maggiormente le genti a frequentar il santo luogo... ».

Saranno un trecento figurette, grandi come statuine di un bel

---

surda attribuzione al nostro Guidobono, non sussiste alcuna seria ragione per supporlo opera del padre di lui, Gio. Antonio) — risulta ulteriormente sottolineata l'originalità e il valore documentario dell'affresco nella cupola della nostra cappella.

[12] G.B. ALBERTI, *Della miracolosa Apparitione di Maria Vergine... sotto titolo di Madonna Santissima di Savona,* Genova, Calenzani, 1642, p. 71-72.

[13] La statua in argento dorato della Madonna, che dalla cattedrale era portata nella processione al santuario (come nelle altre processioni solenni), era propriamente una *Assunta,* cui è intitolata la chiesa maggiore, ed era stata commissionata dalla Comunità nel 1531 in Milano a Camillo di Molteno (contratto pubblicato in appendice alle *Memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona* di G. VERZELLINO, vol. II, Savona, Bertolotto, 1891, p. 651; v. anche VERZELLINO, op. cit., vol. I, Savona, Bertolotto e Isotta, 1885, p. 457 e 665). Le statue degli Apostoli, anch'esse in argento dorato, erano sei, ed erano state donate alla cattedrale da Giuliano della Rovere, cardinale (v. VERZELLINO, op. cit., I, p. 665). Nel secolo scorso tanto la statua della Madonna, quanto quelle degli Apostoli non risultano più esistenti.

presepio casalingo. In quelle isolate e distribuite « a tappezzeria », è sentore delle abitudini prese a decorare ceramiche con il padre [14] (che, nonostante maggiori aspirazioni, con quel lavoro faceva campare la famiglia); e gli studiosi della ceramica ci diranno se e qual posto eventualmente esse abbiano tra le incisioni di Jacques Callot, del resto diffusissime, e la produzione delle fabbriche di Savona e di Albisola [15]. Ma più sono quelle così precisamente caratterizzate che non saranno stati pochi, tra signori, preti e frati del 1680 (forse anche i confratelli incappucciati) a riconoscervisi (figg. 15-22 e 24-31).

Ed è puntuale (si è già accennato), nelle intenzioni almeno, e quanto lo consenta la vena di un artista libero da certi scrupoli proprî di un tecnico, il ritratto dell'ambiente, in poco diverso da quello che ci è pervenuto (cfr. figg. 13-14 con figg. 1-2) [16].

---

[14] CASTELNOVI, op. cit., 1956, p. 243.

[15] Siamo in attesa della pubblicazione degli *Atti dell'XI Convegno internazionale della ceramica* tenutosi ad Albisola nel maggio 1978, con una relazione di F. MARZINOT, che attribuisce a quest'opera del Guidobono l'introduzione nell'ambiente locale di tratti desunti dalle stampe del Callot; secondo lo stesso studioso a questo affresco si sarebbero potuti ispirare i maiolicari di Savona e di Albisola.

[16] La processione spunta dal cornicione come varcando il ponte con il quale la strada di Savona giunge al santuario.
Sulla destra, la grande e composita fabbrica dell'ospizio; nel suo corpo principale prospiciente la piazza, accennate le arcate centrali ancòra aperte dopo l'occlusione di tutte quelle contigue; risulta anche una meridiana dipinta sul fianco a mezzogiorno, più tardi superata nelle sue funzioni dall'orologio innalzato sull'angolo sporgente verso la chiesa. In fondo, tra l'ospizio e la chiesa, quello che ancor oggi si ricorda come « il palazzetto del Duca » o « dei Doria » per essere stato concesso (1636) a Carlo Doria - Del Carretto genovese, duca di Tursi, e poi conservato a lungo da quel casato.
Il campanile figura quasi del tutto defilato dietro la facciata della chiesa, scorciato anche per evitare la concorrenza che altrimenti farebbe alla cappella con l'attigua casa De' Franchi sul poggio vicino, all'evidenza delle quali ovviamente il pittore e, più, il committente, tengono moltissimo. A sinistra della cheisa — proprio ai piedi del poggio « della crocetta » — la casa che era dei religiosi in servizio al santuario.
Tutti e tre i palazzi citati — per volume e posizione diversamente importanti nel complesso — nell'affresco presentano ancòra le proporzioni originarie, che (indipendentemente), nella prima metà del Settecento, saranno alterate — e con esse il rapporto con quelle della chiesa — per la sopraelevazione di un piano.
Al di qua della strada che sale a gomito alle « ville » vicine, su un rialzo del terreno, arretrato e sghembo rispetto le costruzioni prossime, il palazzo degli « alloggi » o « abitazioni per albergo dei devoti forestieri e pellegrini »: anche questo tuttora esistente, ma in abbandono.
Più in avanti — e dunque in molta evidenza — l'unico elemento che figura sostanzialmente discordante dall'aspetto rimasto all'ambiente: dall'alto di

Pare che l'autore, prima di tutto, identifichi l'andamento avvolgente del nostro sacello con quello della piazza entro la chiostra dei monti ove era avvenuto il miracolo qui rievocato; e pertanto per la rappresentazione della scena sceglie non una

---

una prima balza del monte murata a terrapieno guarda sulla piazza il fianco rustico dell'edificio affacciato invece verso il fiume, che scende trasverso rispetto al santuario (erano altri « alloggi » o « abitazioni per albergo » ecc.): edificio anche questo ancora esistente in parte, pur esso accresciuto e manomesso. Su questo angolo sarà poi costruito — come si vedrà — il palazzo Pallavicini.

Il nostro affresco è un raro documento, che può prendersi quale punto di osservazione per esplorare la vicenda dell'ambiente nel secolo e mezzo trascorso dalla fondazione del santuario, e per constatare il proseguimento della sua metamorfosi per un altro secolo (tralasciando le tristi cose da dirsi proseguendo fino ai nostri giorni). E' argomento sul quale — concentrate tutte le attenzioni sul santuario — poco si è indagato, e molto si è confuso.

Interessato agli effetti pittoreschi suggeriti dal giuoco dei volumi e delle luci (oltre che per impegnare maggiormente con elementi interessanti la superficie da dipingere), nel raffigurare le tre costruzioni che si susseguono a sinistra della chiesa, l'autore finisce per accentuare, non meno che misure e distanze, la loro indipendenza dall'asse che la chiesa di per sé ovviamente propone: sicché esse si susseguono sporgendo come quinte di teatro.

Tale libera interpretazione sottolinea la diversità fra la disposizione pressocché casuale di queste fabbriche e la geometria cui invece obbedisce (o propone) l'ospizio, e induce ad un abbozzo della genesi del complesso (che azzardo con beneficio di verifica su base delle notizie storiche, peraltro scarsissime e talvolta enigmatiche).

Dunque, dapprima le varie fabbriche sarebbero state erette, vicine alla chiesa, ove lo spazio lo consentiva, e sulle falde del monte, obbedendo all'andamento del terreno, senza relazione di orientamento e persino di quota con la chiesa stessa. Soltanto successivamente si sarebbe delineato il proposito di esaltare il santuario in uno spazio regolare e grandioso. La costruzione di quello che è il corpo principale dell'ospizio, dal 1593 in avanti, dovette segnare perentorio avvio alla realizzazione di questa idea, che avrebbe avuto decisivo séguito con l'erezione, di fronte a quello, di un nuovo ospizio, quale — su progetto del p. Orazio Grassi — era stato iniziato nel 1636, ma non arrivato oltre i primi pilastri, schierati davanti all'edificio sgombo delle prime anzidette « abitazioni ». Essi sono ben visibili nell'affresco del Guidobono (piuttosto maggiorati nelle proporzioni nell'àmbito della visione dilatata che il pittore dà di questa parte), con l'aria un poco astratta che prendono i relitti di un'impresa rinunziata, e palestra ai giuochi dei bambini (fig. 34).

Invece — a parte la fontana del Ponsonelli, posta nel 1701-8 al centro della piazza, e che peraltro ribadisce il proposito di un'organizzazione geometrica dello spazio — il programma sarà ancòra vivo cent'anni più tardi, quando (circa il 1780) si innalzerà il già nominato palazzo Pallavicini (un'altra « abitazione », ma questa privata, di famiglia nobiliare), al quale, nonostante la grandiosità delle misure, è rimasto aspetto di parte di un disegno incompiuto: tale tuttavia da fare solenne riscontro all'ospizio e da segnare la quadratura della piazza, che anche da esso deriva — inaspettata nella campagna — fisionomia monumentale e urbana.

parete ma proprio la cupola, incurante dell'impresa di tener poi ritti nella sua concavità tutti insieme quegli edifici. Nel guardare e raffigurare tutto all'intorno il giovane Guidobono ha idea che, pur assolutamente accidentale e raelizzata con approssimazione e licenze, anticipa i « panorami » sòrti in tutta Europa alla fine del Sette e per l'intero Ottocento; senonché le distorsioni e gli adattamenti cui lo costringe la doppia curvatura della superficie ingenerano nell'immagine un effetto di magìa, come in quelle riflesse in uno specchio curvo, o (ed è paragone più calzante per analogia d'intenti) in quelle oggi ottenute con il *fish-eye,* delizia dei fotografi a caccia di risultati curiosi.

Ma il nostro pittore non ha testa per diavolerie, e, anche se l'impaginazione finisce per essere stravolta, il discorso è tutto realissimo: lo spettacolo è quello di sempre, onde, con la stessa convenzione sottintesa per le figure — di vedere attuale un avvenimento passato da un secolo —, la nostra cappella appare già bell'e costruita, con la sua croce dinnanzi. Lì presso, contro il verde del colle, la bianca Vergine è vista dal buon frate che, a cercarlo con un pò di pazienza, alla fine si può trovare, caduto in ginocchio estatico, nel bel mezzo della processione ignara (fig. 34).

Sulla parete di fronte alla porta è affrescata, sopra il piccolo altare, la « Madonna di Savona », cioè *L'Apparizione della Vergine al Botta* (v. fig. 12), intesa pressoché obbligatoria, o piuttosto affinché le sia accosto — separata solo dal cornicione — *La visione del p. Agostino,* a dire l'affinità dei due eventi, e che in fondo anche questa Madonna del Cappuccino, pur non avendo pronunziato alcuna delle celestiali parole riservate al contadino sulla riva del torrente, in fondo era apparsa, e in una gloria d'angeli, dall'alto del monte « con la stellante mano » benedicente il popolo e la città, e che insomma almeno una piccola parte di quell'alone di fama e di devozione che finora era sempre stata privativa di quella del Botta spettava pure a questa. Amen. Detto dell'esistenza di questo affresco sopra l'altare, tralasciamo, per ora, d'esaminarlo: tanto chiunque vede che esso, per quanto tenti di intonarsi al concerto cromatico dell'insieme, è cosa affatto diversa d'invenzione e di mano.

Sulle pareti oblique, quattro dei tanti miracoli della nostra

Madonna (almeno così si è sempre detto [17]), ai quali ovviamente si intendeva séguito la visione del p. Agostino qui particolarmente celebrata.

A questo punto davvero non ci vuol molto a indovinare il nostro pretino, con il naso all'aria, nella penombra del santuario, a riguardarsi nei tanti quadretti votivi, una ad una, tutte quelle storie, certo intese fin da bambino...

Il cenno a « il favorito dalla Madre Santissima [che] lascia in tavolina dipinta memoria della ricevuta gratia » torna, nei vecchi libri su questa Madonna, come l'*ora pro nobis* nelle litanie. A leggere quelle pagine — ora che si sono perdute le care pitturine — si intende il valore che queste avevano, di testimonianza genuina — oltre che di una fede — di fatti (con tanto di connotati ed ogni ragguaglio [18]), di gente e di costumi. Ed è anche facile distinguere, sul canovaccio schietto che offrivano, i varî orpelli cresciuti nella tradizione orale dei sermoni e delle veglie. Ma a noi soprattutto importa ritrovare nelle parole la suggestione delle immagini dipinte.

... Torniamo, davanti a queste, al pittore, che per immagini doveva esprimere, e non era obbligato — come siamo noi — a lambiccare la loro traduzione letteraria. Dunque, a cominciare dai soggetti: infermi, storpi, ciechi e morsi dalla tarantola risanati; Christiani schiavi liberati dalla catena o dalla tortura; e quelli scampati da ladri, assassini e maligni spiriti; e perché non « il figlio mostruoso che riceve la naturale bellezza »; oppure « il fulmine cascato nella munitione del Castello di Savona senza offendere alcuno »; o invece « la Città di Savona liberata da un gran pericolo di guerra » o « dalla pòlvere pestilentiale, che spargervi volea il Demonio per mezzo delle Streghe »...? Basta. Alla fine delle fini la scelta cade sul caso di « *Uno oppresso dalla ruina di un pozzo, cavato salvo e senza danno...* onde alzando tutti le mani al Cielo ringraziavano la Beata Vergine del favore » (fig. 37) [19]; e poi su quello di « *Una bambina*

[17] Vedi G.B. Pastorini nel sonetto citato; RATTI, op. cit., 1769, p. 141.

[18] Se ne veda esempio nelle tre note seguenti.

[19] ALBERTI, op. cit., 1642, p. 142-144: il beneficato, tal « mastro Gio. Domenico Secco muratore da Saluzzo », era venuto al santuario, « ove

lattata da una Capra per le preghiere della madre alla Beata Vergine, che non havea latte » (fig. 35) [20]; e poi sulla favolosa avventura di « *Uno portato per ducento miglia per l'onde del mare sopra un barile* » (fig. 36). Era capitato a « Gio. Battista Bosello di Savona [che] per sua disgratia l'anno 1563 ritrovossi all'isola delle Gerbe habitata da Mori, allora che il Duca di Medina Celi Vice Rè di Sicilia andato con potente armata per ordine di Filippo Secondo Rè di Spagna all'impresa di Tripoli di Barbaria,... da maggior armata del Turco all'improvviso sopra fatto, ricevette con non minor danno, che dishonore, notabile sconfitta. Hora il Bosello vedendo che i Turchi smontati in terra tagliavano a pezzi con incredibile crudeltà i Christiani,... non pregò in vano [la Beatissima Vergine di Savona],... vedendo sopra il lito un barile da pescatore, duoi remi, e un bastone, accomodò l'uno de i remi, da una parte, e l'altro da l'altra del barile, che servissero come per mantenerlo in equilibrio, e uguale nell'onde incostanti del mare, e sopra a quello come a cavallo postosi fece servir il bastone per albero, e la camisia per vela. Postosi in mare, hebbe sì propitio il vento, e sì favorevoli l'onde, ch'n breve spatio di tempo traghettando il varco di ducento miglia, gionse a vista di Sicilia,... e smontato in terra,... havendo a tutti infinita maraviglia arrecato, indi se n'andò alla patria, e ringratiando di tutto cuore la Beatissima vergine per la gratia ricevuta, lasciò dipinto questo caso in un quadro, che ancor hoggidì [1642] si vede » [21].

Per la quarta scena, in cui cinque persone inginocchiate attorno ad una croce sembrano implorare la Vergine soprastante (fig. 38), per quanto scartabelli tra i racconti di tutti quei prodigi, non ne trovo uno che ad essa si attagli. Si è sempre

---

lasciò memoria di questo miracoloso caso, che occorse l'anno 1585, alli 11 di Giugno ».
Questa scena è l'unica parte di tutto il complesso (continuando a non considerare *L'apparizione della Vergine al Botta* sopra l'altare) nella quale è evidente l'intervento di un aiutante, proprio nella figura dominante della donna in primo piano.

[20] ALBERTI, op. cit., p. 100-101: il fatto era accaduto « in Lavagnuola, Villa poco longi da Savona », e la donna, che era « Maria moglie di Silvestro Fortunato » e che aveva partorito la figlioletta « alli sette di Settembre [dell'anno 1596] », aveva poi lasciato al santuario « in tavolina dipinto sì gratioso successo ». Il PICCONI (1760, op. cit., p. 142-143) vide ancòra questo quadretto.

[21] ALBERTI, op. cit., p. 147-149. Anche questo quadro esisteva ancòra al tempo del PICCONI (op. cit., 1760, p. 188-289).

detta la conversione di un empio o di un eretico, oppure la liberazione di un indemioniato [22]; e non è che i fasti della Madonna savonese manchino di episodi del genere, ma nessuno di questi tipi ha l'aria di un tristo né d'esser reduce da una brutta avventura: persone dabbene e devote, come poteva essere Pietro Paolo de' Franchi e la sua gente. Anzi, considerando l'affiorare di certe intenzioni ritrattistiche — lui, al centro e di fronte, tanto severo nell'abito scuro quanto fervoroso nel gesto, la consorte, in primo piano, tutta agghindata e ritorta a mostrare l'acconciatura —, sono convinto che proprio di loro si tratti, in atto di raccomandarsi alla Vergine presso la vecchia « crocetta », che ne ricordava la apparizione: che è pure pio modo per commemorare un po' anche se stessi, debolezza che spesso e volentieri i committenti si concedono.

Nella vicenda del Guidobono questa cappella dovette costituire la prima impresa di qualche impegno [23], ma — pur figlio d'arte e a venticinque anni ormai — ancóra nell'àmbito degli esordi.

La descrizione della processione in funzione decorativa è pensiero in sostanza assai *naïf*, e l'autore stesso solo qualche anno dopo deve averlo ricordato — se lo ricordava — come un « errore » di gioventù. Così nelle rappresentazioni dei miracoli, ancorché elevate alla dignità e ufficialità (se può dirsi) dell'affresco, è trasferita quasi di peso la semplicità e l'immediatezza popolaresca dei quadretti votivi che le hanno suggerite. La vena di umorismo súbito avvertibile nell'improvvisato nocchiero che, con quel bell'armamento, va per il mare come sul suo somaro per le campagne (quasi una barzelletta senza parole), è già tutta nella vicenda stessa, immancabilmente sarà stata nella tavolina che la ricordava al santuario, non è davvero del Guidobono. Così dicasi per la declamazione attorno al salvato dal pozzo. Sicché direi che pure l'aria pastorale della scena della capra-nutrice fosse già nel quadretto primitivo (del resto, non diceva la storia

[22] G.B. Pastorini nel sonetto citato; RATTI, op. cit., 1769, p. 141.

[23] Prossima a questi dipinti mi pare la mai notata *Madonna della Concordia* affrescata nel soffitto della sacrestia della parrocchiale di Albisola Marina.

che « in qualche prato, o foresta... pascolava » la brava bestia, sempre sollecita « a correre al suo pietoso officio »?), e che pertanto in quest'aria non è da vedersi già segno di un'inclinazione poi cara al pittore, semmai qui baluginante in nient'altro che nella preferenza di questo soggetto ad un altro. E se infine si scopre qualche tratto non così ovvio da immaginarlo già figurare nelle vecchie tavolette, esso è sempre sull'onda dello stesso semplice e naturalissimo sentire: si badi, per esempio, all'effetto provvidenziale della brezza tesa, non soltanto a gonfiare la strana vela del nostro navigatore e a tenderne la zazzera (un ciuffo d'alghe gocciolanti) fin quasi a strappargliela, ma soprattutto a sospingelo tanto (eccentrico com'è) da vederlo filare fuori dall'inquadratura — rigido di trepidazione, gli occhi alla sua Madonna —, lasciandosi alle spalle qual pélago vago e sereno come un prato a primavera, e lontana come un sogno l'amena riviera funestata dallo sbarco degli anticristi.

Sia nella processione, sai nei miracoli, l'impegno nel racconto è tale da lasciare poco spazio a un'espressione personale; tanto è vero che le parti già propriamente guidoboniane si incontrano là ove meno urge l'avvenimento: così le bianche madonnine tutte grazie che (chissà quante volte già schizzate, per fantasia e per devozione, forse nelle sguardie del breviario) compaiono, ora in equilibrio ora accomodate, su nubi gonfie e morbide — vere *deae ex machina* — a sciogliere ogni dramma; così i putti pienotti in festa coi fiori della corona che portano, nell'alto della cupola, a incorniciare la luce spiovente della lanterna (oltre che a riportarci a una normalità di proporzioni, dopo la minutera della processione). Ma forse in tanta attenzione ai fatti è segno primordiale di quella oggettività che rimarrà sempre alla radice della visione dell'artista, sia quando nascerà da una poetica contemplazione, sia anche quando volgerà a fini decorativi.

Passando da argomenti particolari, come quelli della processione e dei miracoli, agli *Angeli musicanti* dipinti sulle due pareti dei fianchi (figg. 39 e 40) e ai *Putti* che a loro fanno da accompagnamento nelle conchiglie soprastanti i miracoli, cioè a soggetti di repertorio, alle « parole povere » subentra di netto un eloquio più studiato e un poco più cólto.

Appare súbito che i testi erano i più prossimi a raggiunger-

si: oltre che ad opere di Genovesi a Savona, come non pensare a qualche viaggetto iniziale a Genova? Là il Guidobono aveva certo un importante punto di appoggio in Domenico Piola, che gli era divenuto quasi parente quale padrino di suo fratello Domenico [24], e che da vent'anni era il maestro più illustre della città e dello Stato. E presso di lui era di casa il nuovo « astro », Gregorio De Ferrari (gran talento — doveva dirne o pensare il consumato maestro — con quel colore luminoso, ma un po' scavezzacollo nel disegno; e lo guardava, con giudizio, ma lo guardava). I due, come a desinare, erano sovente accosto in lavori pur distinti, evidentemente così voluti dai committenti per fruire dei vantaggi di una gara, tacita e familiare, ma immancabile.

Sembra proprio che il giovane savonese avesse conosciuto almeno qualcuna di quelle imprese, tanto questi *Angeli* fanno eco a quell'ambiente. Infatti, se genericamente era nel gusto del tempo, dalla « ditta » di Genova — che ne forniva una sua propria edizione — chiaramente deriva questo genere polivalente di figurazioni, buone per chiese come per allegorie o mitologie da salotto: sicché uno spiffero semi-profano penetra anche nella nostra cappella. Ma la cifra studiata e complessa di quelle figurazioni è qui allentata e semplificata, quasi a intenderla e a farla intendere. Inoltre queste parti, di estrazione aulica, pervengono a una qualche intesa con le altre che abbiamo visto, di estrazione popolare, nel colorito — ovviamente comune — semplice e chiaro: sono rosa, bianchi, violetti, giallini, azzurri e verdi spenti (solo qualche nota fonda, però anche « cresciuta » per alterazione), quasi dei succhi d'erbe: in questo affatto toccato, il nostro — per ora —, dalla sapienza, dalla suntuosità o ricercatezza dei Genovesi; al confronto, semmai, qui è cert'aria agreste e villereccia, che — non saprei davvero quanto programmaticamente — concorda con l'ambiente gerbido che — saliti quassù dalla piazza (figg. 3-9) — ci circonda.

All'incontro con il Piola e con il De Ferrari, il Guidobono accusa naturale propensione per il primo tanto maggiore che per il secondo (anzi, l'impossibilità, che ho sempre considerato [25], di

---

[24] G.V. CASTELNOVI, op. cit., 1956, p. 243; C. VARALDO, *Note sui Guidobono a Savona*, in *Atti del III Convegno internazionale della ceramica*, Albisola, 1970, p. 237.

[25] CASTELNOVI, op. cit., 1956, p. 246.

una simpatia per quest'ultimo si manifesterà e si accentuerà rapidamente per il divergere delle mentalità, e quindi delle strade). Comunque qui, rispetto la dottrina, la versatilità e la facilità del maestro, e l'ardimentosa eleganza di Gregorio, sono evidenti — nel nostro — sì le rémore di un giovane provinciale, ma altresì — e sin d'ora — le riserve di un temperamento pacioso, schivo d'accademie e, tanto più, d'ogni sofisma: così da far rimanere increduli, nel salone del Palazzo Rosso, davanti alle medaglie del fregio e alle altre figure monocrome, che si certificano per cose del prete di Savona [26]: tanto più che le avrebbe dipinte nel corso del 1680, cioè — se non sbaglio il calcolo dei tempi — non appena sciacquati i pennelli alla Crocetta.

* * *

Si è lasciato in ultimo *L'apparizione della Vergine al Botta* affrescata, a guisa di pala, sopra l'altare (fig. 41).

Facendo cenno a questo dipinto si è già detto della sua diversità da quelli circostanti: essa è in specie lampante nella fattura più sommaria e volgare, e nel più sordo colore. Risulterebbe assai strano che si fosse riservato ad un pittore ben più modesto del Guidobono proprio quella parte che di tutto il complesso è, per la sua posizione, in maggiore evidenza; e la questione pare complicarsi considerando il divario tra la povera qualità della realizzazione e l'invenzione, invece disinvolta e — vedremo — anche originale.

Per questa invenzione il pensiero era corso fin dal primo momento a Domenico Piola [27]: il duetto dei due angioletti, e l'altro con la mascherina di luce sugli occhi, sono una sua firma, riconoscibile anche se apocrifa; e nel suo momento forse più barocco, quale si verifica giusto verso l'80, bene si intende questa Madonna slanciata e flessuosa, come danzante, tutta nuova, ribelle alla compostezza per la quale la tradizione iconografica aveva finora fatto capo alla statua che i devoti erano abituati a trovare nel cuore del santuario. Ora trovo conferma a quell'avvertimento

[26] C. MARCENARO, *Gli affreschi del Palazzo Rosso*, Genova, Cassa di Risparmio, 1965, p. 5-6, tav. 4-6.
[27] CASTELNOVI, op. cit., 1956; ID., op. cit., 1960.

di una matrice piolesca dell'affresco in un'incisione che riproduce quasi alla lettera questa composizione, e — pur assai tarda (ultimi anni del Sette o primi dell'Ottocento) — è segnata « D. Piola inv. » con quel che segue (fig. 42) [28].

A spiegare come possano essere andate le cose aiuta il notare che l'affresco non è stato eseguito propriamente sul muro della cappella, ma su una cortina di mattoni innalzata un palmo davanti a quello, con l'evidente intenzione di salvaguardare il dipinto dall'umidità, particolarmente insidiosa su questo lato dell'edificio. Attraverso l'asola lasciata tra la mensa dell'altare e il tramezzo si può vedere, nell'intercapedine, il muro ben rifinito d'intonaco e tinto uniformemente in grigio: segno evidente che il tramezzo, e quindi il dipinto che esso porta, sono dovuti ad una modificazione dello stato originario, nel quale la parete soprastante l'altare doveva essere impegnata non da un affresco, ma da una vera e propria piccola pala. Che si fosse pensato di distinguere dalla decorazione dell'ambiente l'immagine proposta al culto abituale, realizzandola ad olio su tela anziché ad affresco, affinché risultasse come incastonata e rilucente tra tutte quelle pitture per loro natura opache, appare tutt'altro che illogico e peregrino. Ad un certo momento, per un motivo qualsiasi — probabilmente per ragioni conservative — il quadro sarebbe stato rimosso e, prese le notate precauzioni, sostituito con l'affresco, nel quale si sarebbe voluto riprodotto il dipinto originale.

Osservando come la genesi piolesca della rappresentazione affiori più evidente in questo affresco che in diverse altre derivazioni [29], si fa strada l'ipotesi che il prototipo fosse costituito

---

[28] L'incisione è segnata « D. Piola inv. - D. Gaspar Rastellin. pinx. - A. Gismondi sculp. ». Vedi anche nota seguente.

[29] I dipinti derivati, direttamente o indirettamente, dal modello del Piola passano per opera di Paolo Gerolamo Brusco (Savona 1742-1820; v. A.L. GAIBISSI, *Iconografia di N.S. della Misericordia nei pittori savonesi*, Savona, Ricci, 1936, tav. 9 e 11); ma almeno una dovette eseguirne Domenico Gaspare Rastellini (Savona, 1764-1821), dalla quale Antonio Gismondi trasse l'incisione citata nel testo e nella nota 28, ricordandovi peraltro quale inventore il Piola.
L'identificazione dell'autore materiale del nostro affresco, data la sua modesta qualità, non mi sembra interessante.

Piuttosto è da considerarsi come detto dipinto rientri nell'àmbito della tardiva ma florida fortuna di questa invenzione, rimanendo da precisare se ebbe parte in qualche modo promotrice della vicenda per la quale, proprio negli anni della piena moda neoclassica, questa immagine,

proprio da quel quadro. Ed è cosa che pare ben probabile anche a considerare come il De' Franchi non si risparmiasse: al Guidobono chiede opera assai più vasta dell'indispensabile; oltre ad essa vuole quella del grande prospettico; così si compiace di fregiare la sua chiesetta di una pala fatta arrivare da Genova (che era la sua città), chiesta al maestro tuttora più famoso che vi operasse.

Questo studio è stato realizzato usufruendo di un contributo del C.N.R.

intrisa di spirito barocco, sopraffaceva quella antica, tanto da essere preferita ancòra nel 1815 per diverse altre incisioni dedicate a Pio VII venuto a Savona in occasione della incoronazione della venerata Madonna.

INDICE

Programma del Convegno . . . . . pag. 7
Cerimonia di apertura . . . . . » 9

Relazioni e comunicazioni :

TEOFILO OSSIAN DE NEGRI, *Introduzione ai lavori del Convegno* . » 19

CLAUDIO STRINATI, *Giovanni Baglione nella cappella Gavotti del Duomo di Savona* . . . . . » 27

GIULIA FUSCONI, *Il concettismo di Gabriello Chiabrera e le figurazioni simboliche di Bernardo Castello* . . . . . » 39

CARLO VARALDO, *Documenti d'arte a Savona: la "fabbrica" del palazzo Naselli Feo e la quadreria dei Gavotti* . . . . » 53

MAURIZIA MIGLIORINI, *Gio Maria Bottalla, un savonese alla scuola di Pietro da Cortona* . . . . . » 75

LAURO G. MAGNANI, *Gio Stefano Robatto nella cultura tardo secentesca savonese* . . . . . » 87

EZIA GAVAZZA, *Problemi iconografici per Bartolomeo Guidobono. Gli affreschi della galleria del palazzo Centurione di Genova. Proposte per una lettura* . . . . . » 105

MARY NEWCOME, *Due disegni di Bartolomeo Guidobono* . . . » 127

GIAN VITTORIO CASTELNOVI, *Guidobono, Haffner e Piola nella cappella "della Crocetta" al Santuario di Savona* . . . . » 131

Fig. 1 - FLAMINIO ALLEGRINI, *La Vergine degli Angeli*, Savona, Chiesa dei Cappuccini.

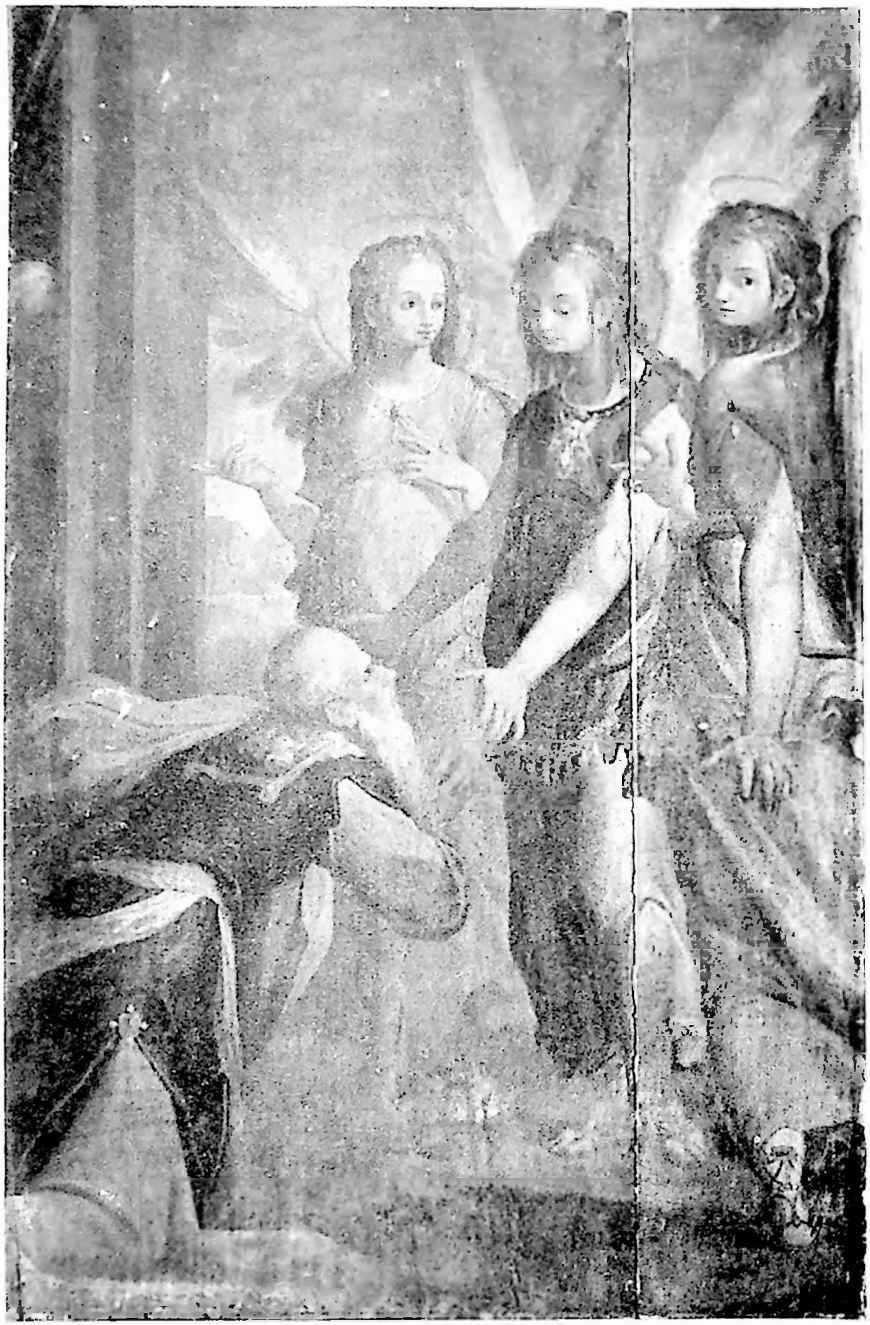


Fig. 2 - Flaminio Allegrini, *Abramo visitato dagli Angeli*, Savona, Chiesa dei Cappuccini.

Fig. 3 - Flaminio Allegrini, *Il sogno di Giacobbe*, *Savona*, Chiesa dei Cappuccini.

Fig. 4 - G. BAGLIONE, *Incoronazione della Vergine*, Roma, S. Maria dell'Orto.

Fig. 5 - G. BAGLIONE, *Lapidazione di S. Stefano*, 1608, Perugia, Duomo.

Fig. 6 - G. BAGLIONE, *S. Carlo Borromeo e S. Filippo Neri*, Roma, S. Stefano del Cacco.

Fig. 7 - G. BAGLIONE, *I SS. Chiara, Antonio e Agata*, firmato 1617, Roma, S. Bernardino da Siena.

Fig. 8 - G. Baglione, *Assunta*, Poggio Mirteto (Rieti), Cattedrale.

Fig. 9 - G. Baglione, *La Vergine degli Angeli*, Savona, Duomo

C. Strinati, *G. Baglione nella cappella Gavotti*, pp. 27-37.

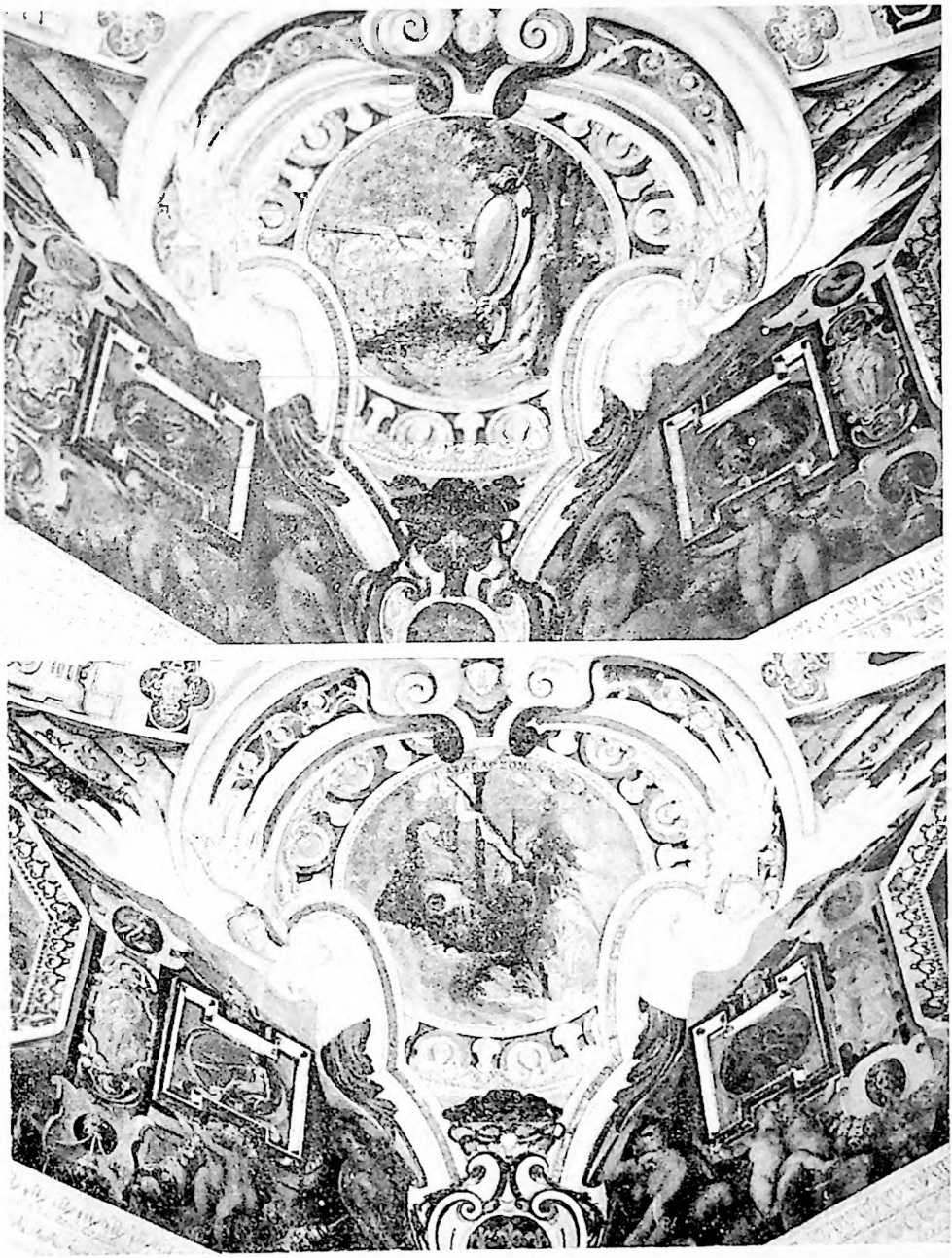
Fig. 10 - G. Baglione, *Il sogno di Giacobbe*, Savona, Duomo.

Fig. 11 - G. Baglione, *Elemosina di S. Martino*, già Roma, S. Giovannino delle Monache di S. Silvestro.

Fig. 1 - B. Castello, *Italia*, Genova, Palazzo Spinola in Via Garibaldi (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *I fatti di Scipione*).

Fig. 2 - Asse di Lucio Vero (rovescio) raff.: *Roma seduta di fronte all'imperatore.*

Fig. 3 - G. de' Vecchi, *Roma*, Caprarola, Palazzo Farnese, (Sala del Mappamondo).



Figg. 4-5 - *Imprese farnesiane*, Caprarola, Palazzo Farnese (cartelle angolari della volta della Sala del Mappamondo).

Fig. 6 - *Imprese Farnesiane*, Caprarola, Palazzo Farnese (cartella angolare della volta della Sala del Mappamondo).

Fig. 7 - B. Castello, *Spagna*, Genova, Palazzo Spinola in Via Garibaldi (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *I fatti di Scipione*).

Fig. 8 - Sesterzio di Antonino Pio (rovescio) raff.: *La Spagna*.

Fig. 9 - B. Castello, *Cartagine*, Genova, Palazzo Spinola in Via Garibaldi (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *I fatti di Scipione*).

Fig. 10 - Sesterzio di Domiziano (rovescio) raff.: *La Germania prigioniera*.

Fig. 11 - B. Castello, *Roma*, Genova, Palazzo Spinola (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *I fatti di Scipione*).

Fig. 12 - Aureo di Massenzio (rovescio) raff.: *Roma*.

Fig. 13 - Asse di Antonino Pio

Fig. 14 - B Castello, *Marte*, Genova, Palazzo Spinola in Via Garibaldi (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *I trionfi di Augusto*).

Fig. 15 - Aureo di Adriano (rovescio) raff.: *Marte*.

Fig. 16 - B. Castello, *La Vittoria*, Genova, Palazzo Spinola in via Garibaldi (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *I Trionfi di Augusto*).

Fig. 17 - Quinario di Nerva (rovescio) raff.: *La Vittoria*.

Fig. 18 - B. Castello. *La Pace*. Genova, Palazzo Spinola in via Garibaldi (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *I Trionfi di Augusto*).

Fig. 19 - Denario di Traiano (rovescio) raff.: *La Pace*.

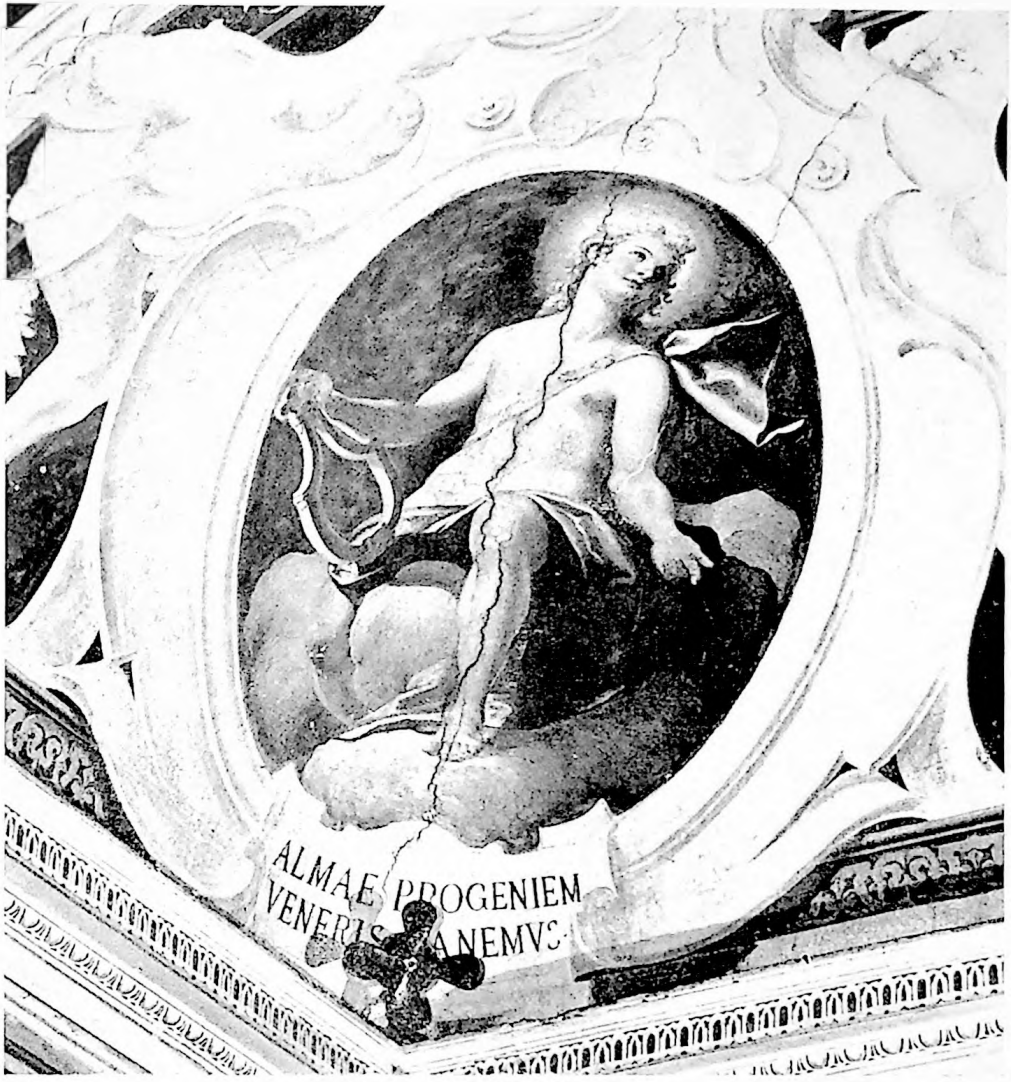


Fig. 20 - B. Castello, *Apollo*, Genova, Palazzo Spinola.

Fig. 21 - Denario di Cesare Ottaviano (rovescio) raff.: *Apollo*.

Fig. 22 - S. Erizzo, denario di Cesare Ottaviano raff.: *Apollo* (dal *Discorso sopra le medaglie degli antichi*, Venezia 1559, p. 67).

Fig. 23 - B. Castello, *Europa*, Genova - Sanpiedarena, Villa Spinola di San Pietro (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *Il Ratto di Elena*).

Fig. 24 - *Europa* (da C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603, p. 333).

Fig. 25 - B. Castello, *Asia*, Genova-Sanpierdarena, Villa Spinola di Sanpietro (cartella angolare della volta d'una sala raff.: *Il Ratto di Elena*).

Fig. 26 - *Asia*, (da Ripa, *Iconologia*, cit. p. 335).

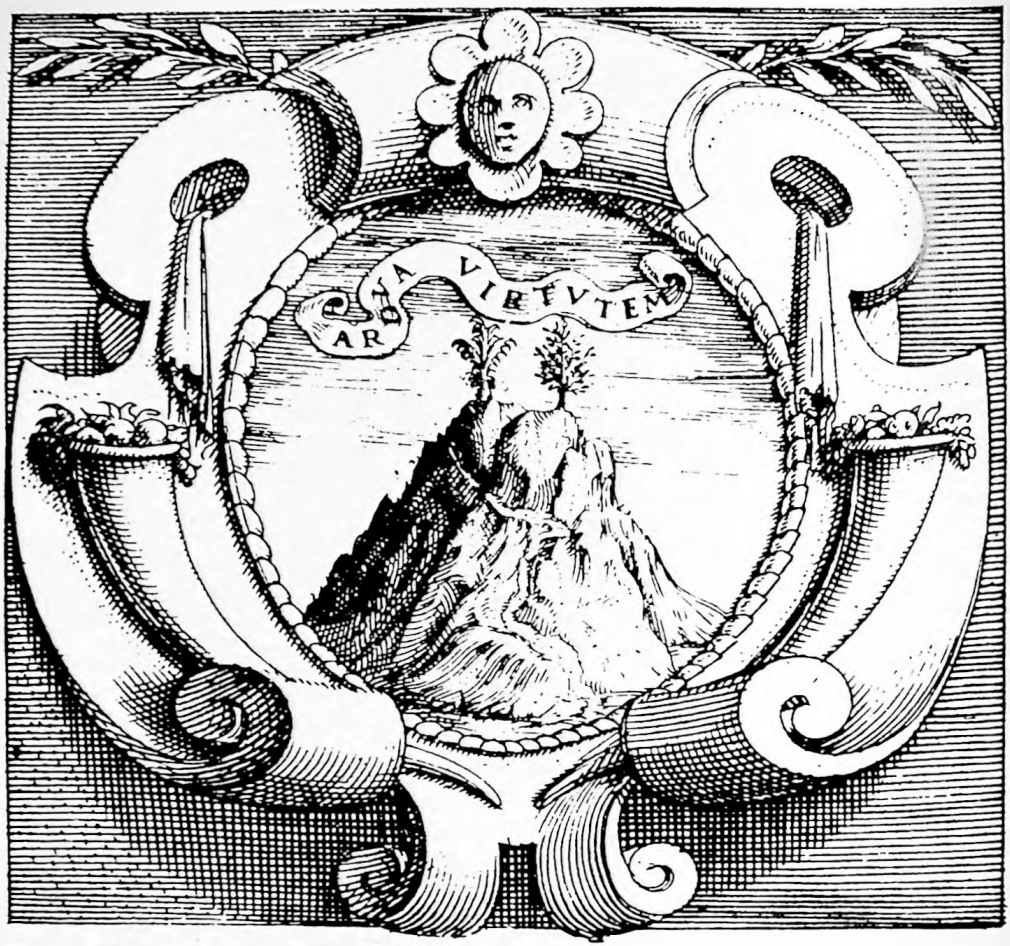


Fig. 27 - Impresa: *Ardua Virtutem* (da C. Camilli, *Imprese illustri*, Venezia 1586, p. 52).

Fig. 28 - Medaglia del poeta veneto Filippo Maserano (rovescio) raff.: *Arione sul delfino.*

Fig. 1 - Interno del palazzo Naselli-Feo in una rara fotografia eseguita prima della demolizione dell'edificio (Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni ambientali ed architettonici della Liguria).

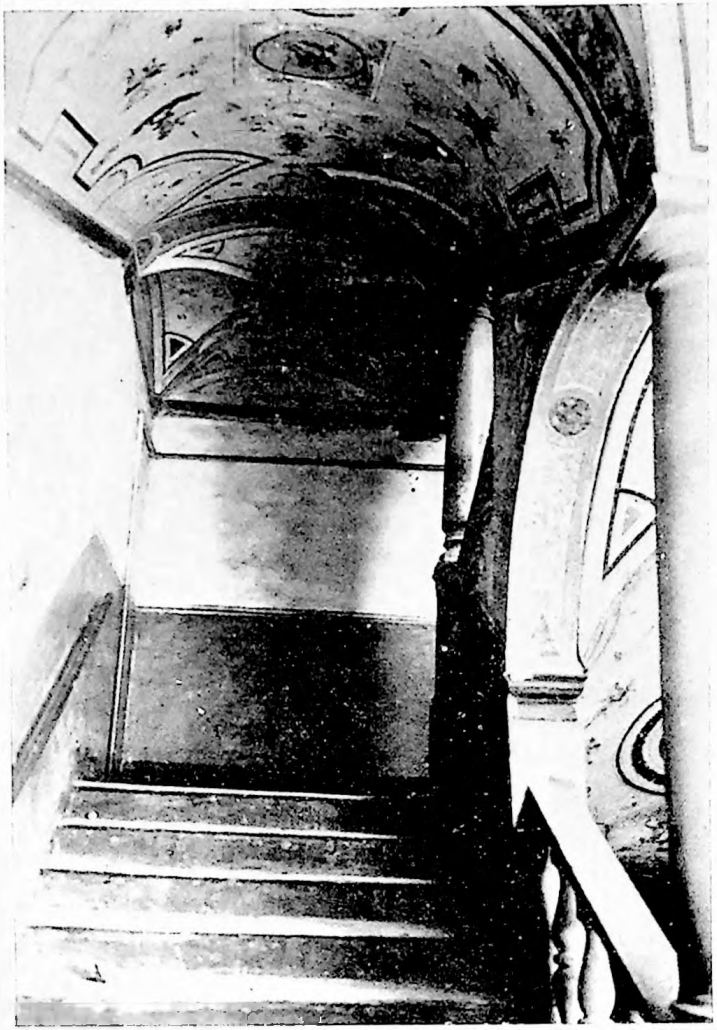


Fig. 2 - Interno del palazzo Naselli-Feo prima della demolizione (Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni ambientali ed architettonici della Liguria).

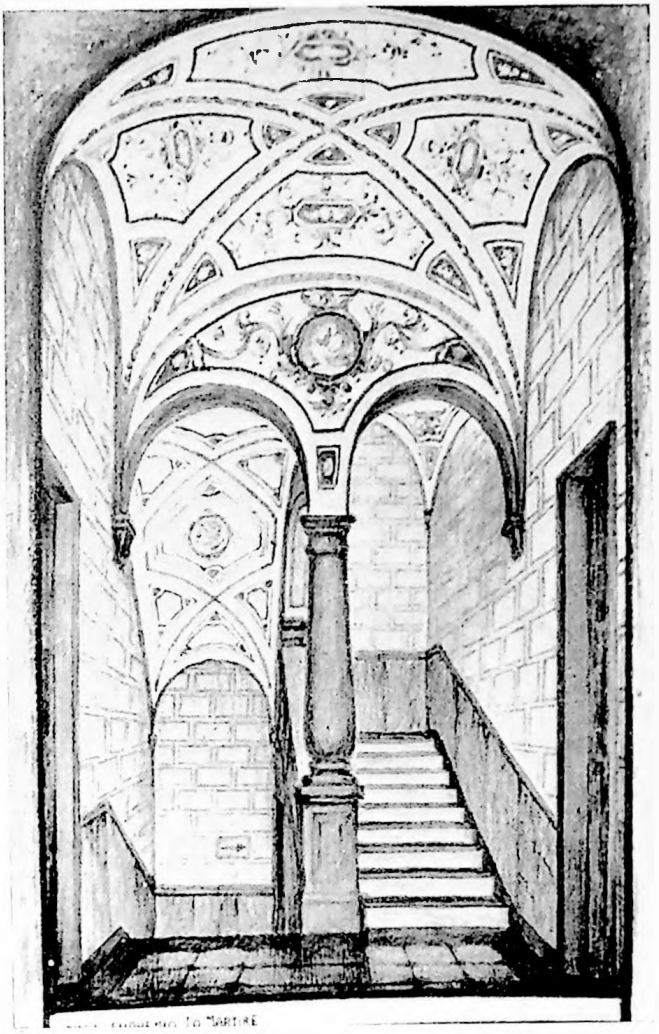


Fig. 3 - Disegno acquarellato del prof. E. Lo Martire riproducente il vano-scala del palazzo Naselli-Feo.

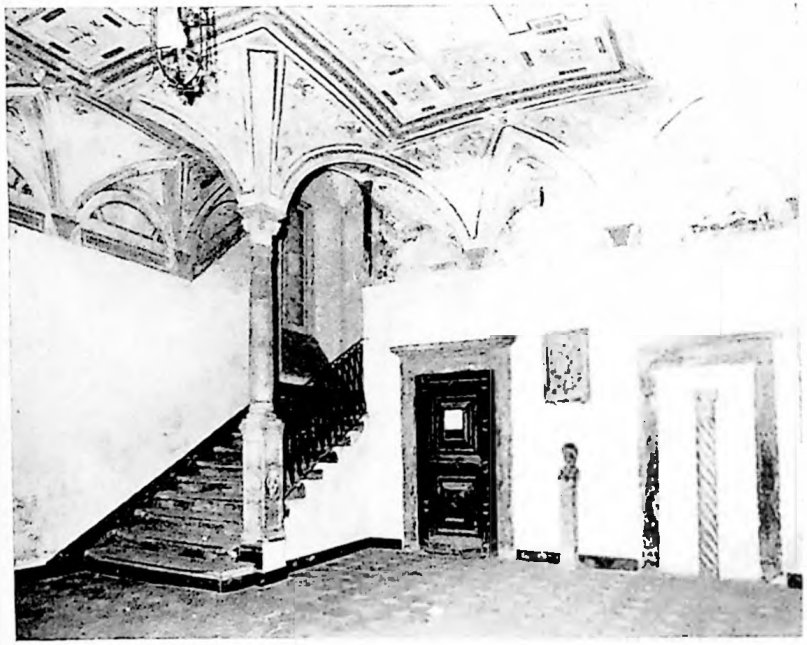


Fig. 4 - Atrio del palazzo Del Carretto-Pavese-Pozzobonello.

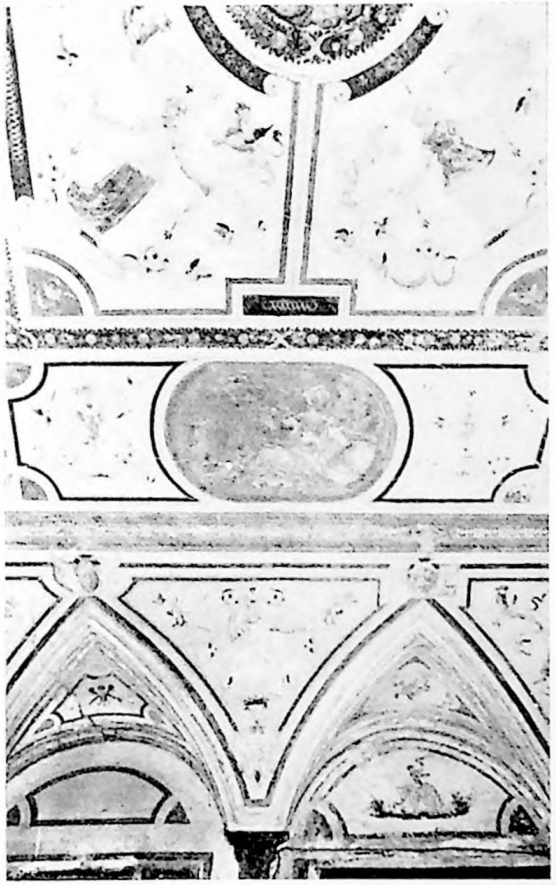


Fig. 5 - Particolare della decorazione ad affresco.

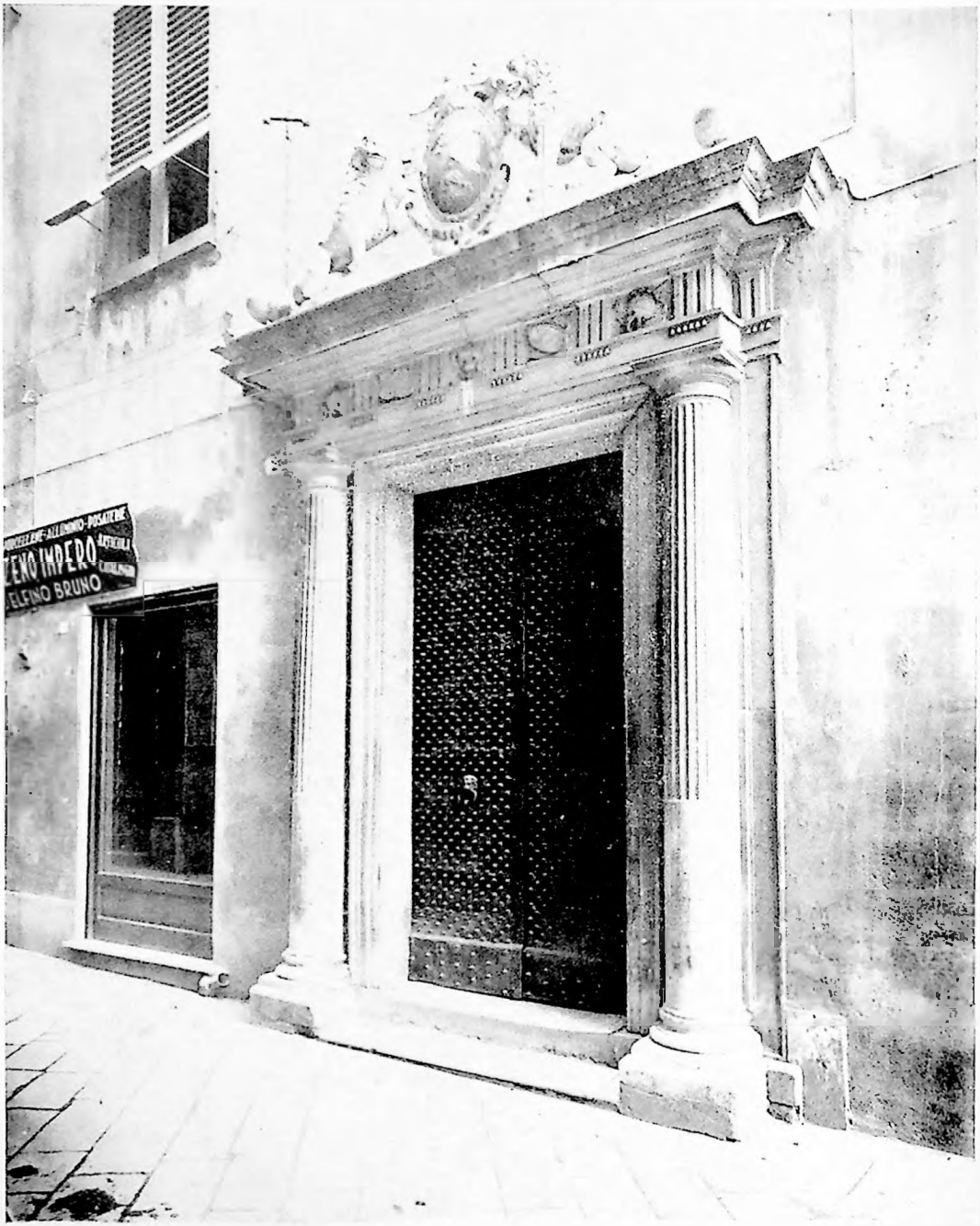
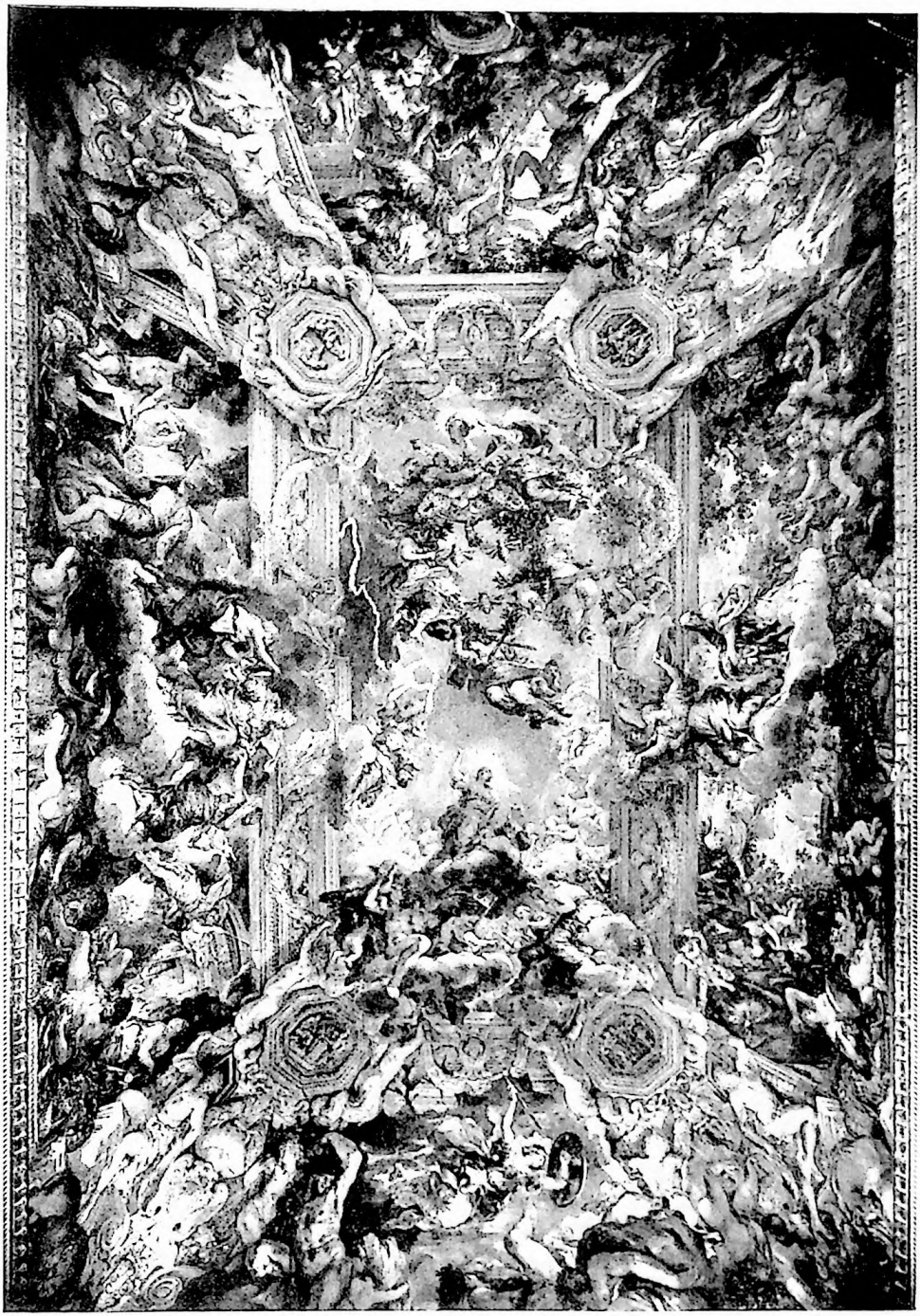


Fig. 6 - G. A. SORMANO, *Portale* del palazzo Naselli-Feo. La vecchia fotografia riproduce il portale nella collocazione originaria, prima della demolizione dell'edificio (Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici della Liguria).

Fig. 1 - Gio Maria Bottalla, *Incontro di Giacobbe ed Esaù*, Roma, Musei Capitolini.

Fig. 2 - Gio Maria Bottalla, *Il ripudio di Agar*, ubicazione ignota.

Fig. 3 - Pietro da Cortona e aiuti, *Il Trionfo della Provvidenza*, Roma, Palazzo Barberini (volta del salone).



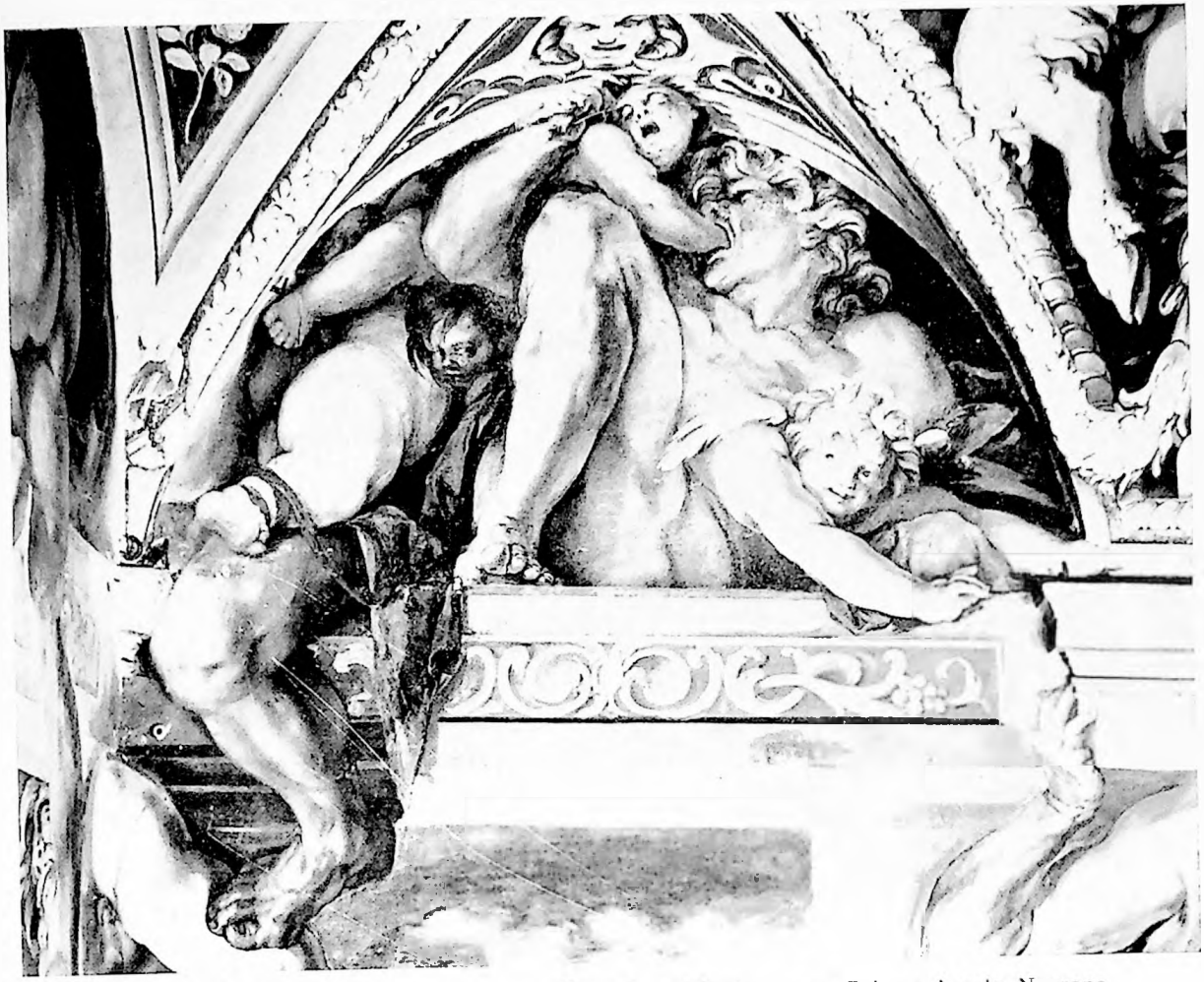


Fig. 4 - Gio Maria Bottalla, *Il Tempo che divora i suoi figli*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone (particolare della decorazione del salotto).

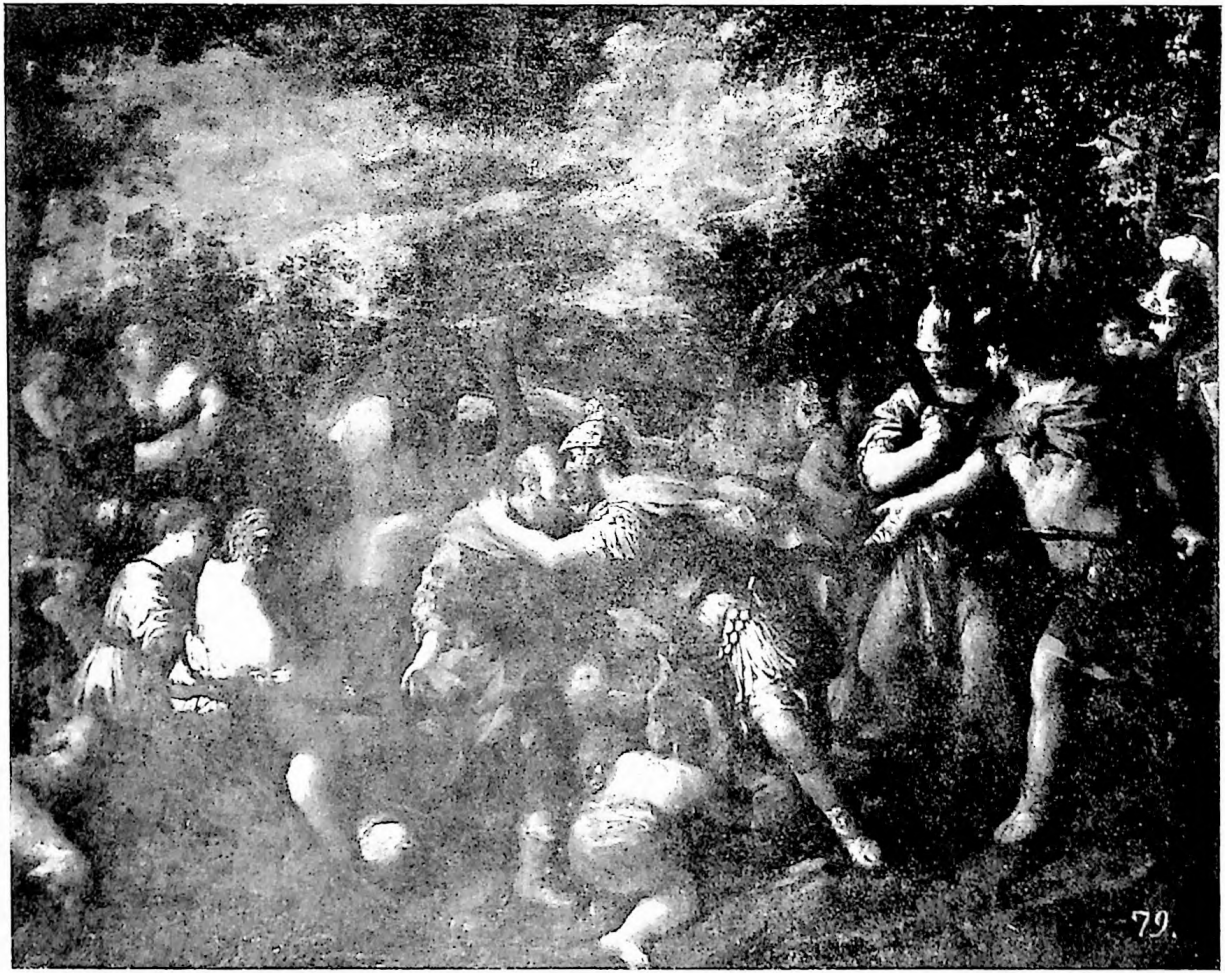


Fig. 5 - Pietro da Cortona, *Incontro di Giacobbe ed Esaù*, Roma Collezione Barberini.

Fig. 6 - Gio Maria Bottalla, *Deucalione e Pirra*, Rio de Janeiro, Gemäldegalerie.

Fig. 7 - Gio Maria Bottalla, *Un talamone*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone (particolare della parete d'angolo).

Fig. 8 - Gio Maria Bottalla, *S. Sebastiano*, Ravenna, Accademia di Belle Arti.

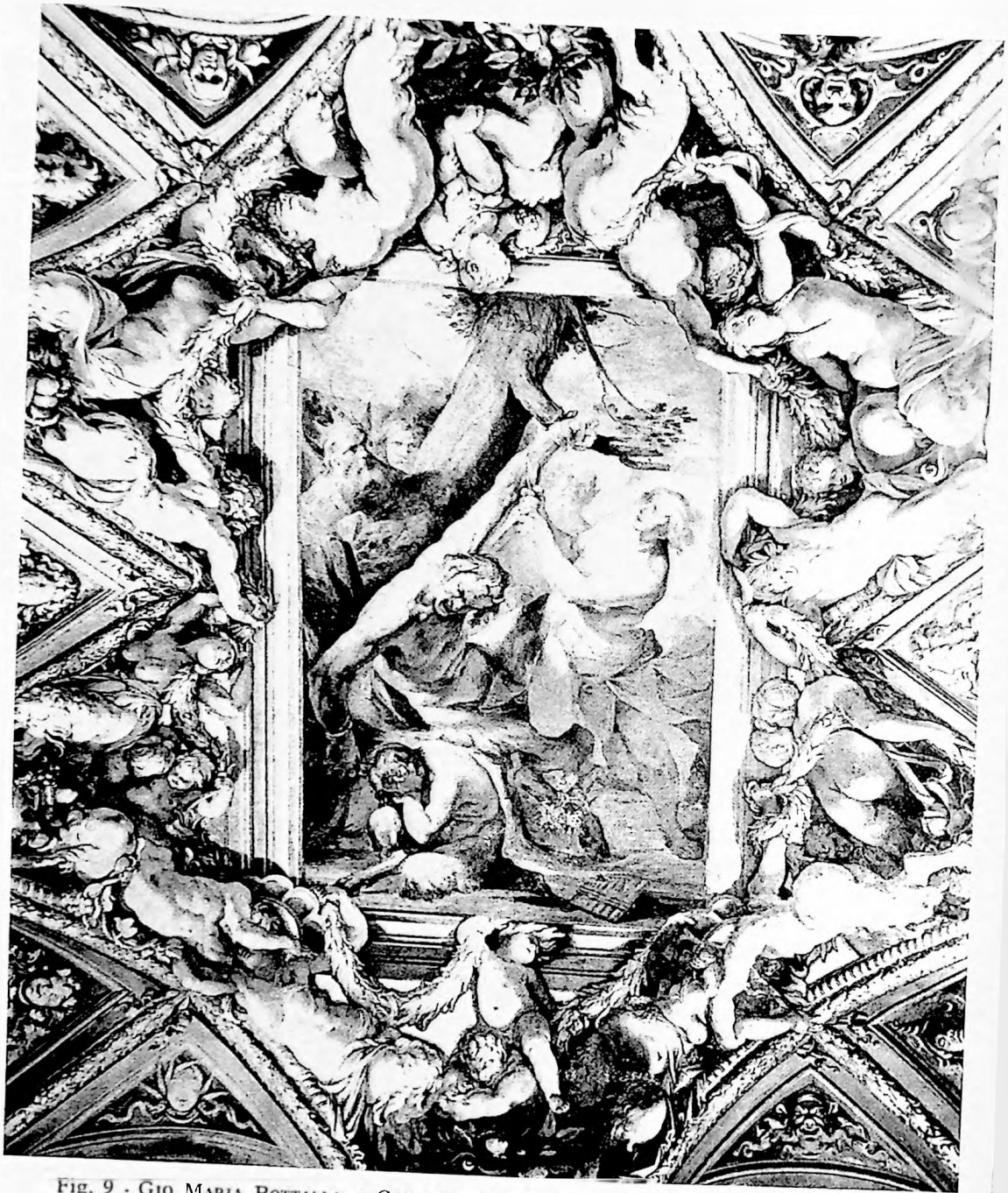


Fig. 9 - Gio Maria Bottalla, e Gioacchino Assereto, *Apollo che scortica Marsia con ninfe, satiri e divinità varie*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone (volta del salotto).

Fig. 10 - GIO MARIA BOTTALLA, *Ercole*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone (particolare della decorazione del salotto).

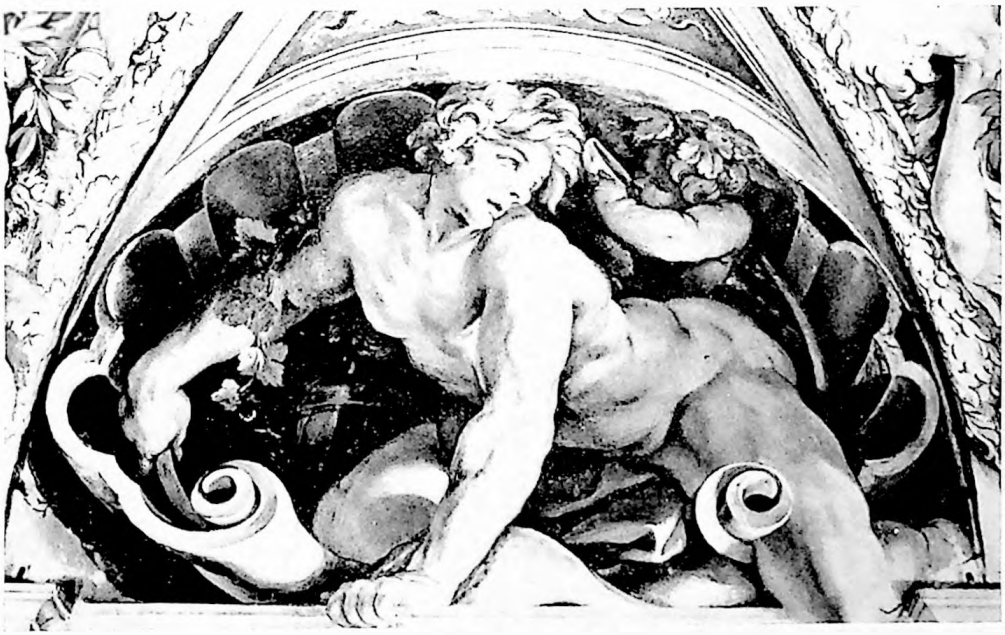


Fig. 11 - GIO MARIA BOTTALLA, *Bacco*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone (particolare della decorazione del salotto).

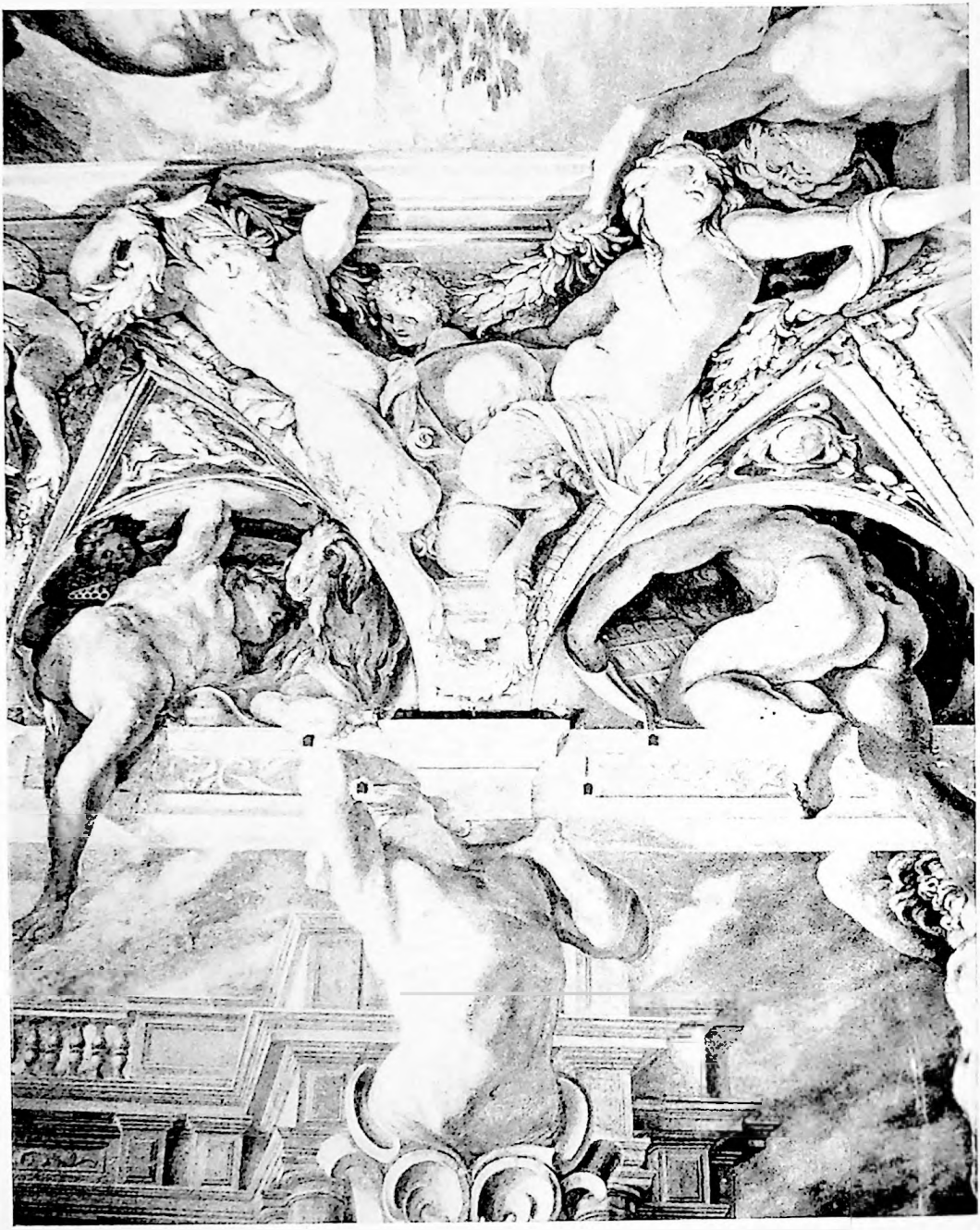


Fig. 12 - Gio Maria Bottalla, *Satiri con Telamoni*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone (particolare d'insieme della parete, delle lunette e della volta).

Fig. 1 - G.S. ROBATTO, *La Vergine del Rosario col Bambino e le Sante Rita e Rosa da Lima*, Savona-Legino, Villa Assereto.

Fig. 2 - G.S. ROBATTO, *Santo Vescovo*, Savona-Legino, Villa Assereto.

Fig. 3 - G.S. ROBATTO, *San Sebastiano*, Savona-Legino, Villa Assereto.

Fig. 4 - C. MARATTA, *Immacolata e Santi*, Siena, Chiesa di S. Agostino (particolare di S. Agostino).

Fig. 5 - G.S. ROBATTO, *Il Battista in gloria*, Savona, Parrocchiale di S. Giovanni Battista (perduto).

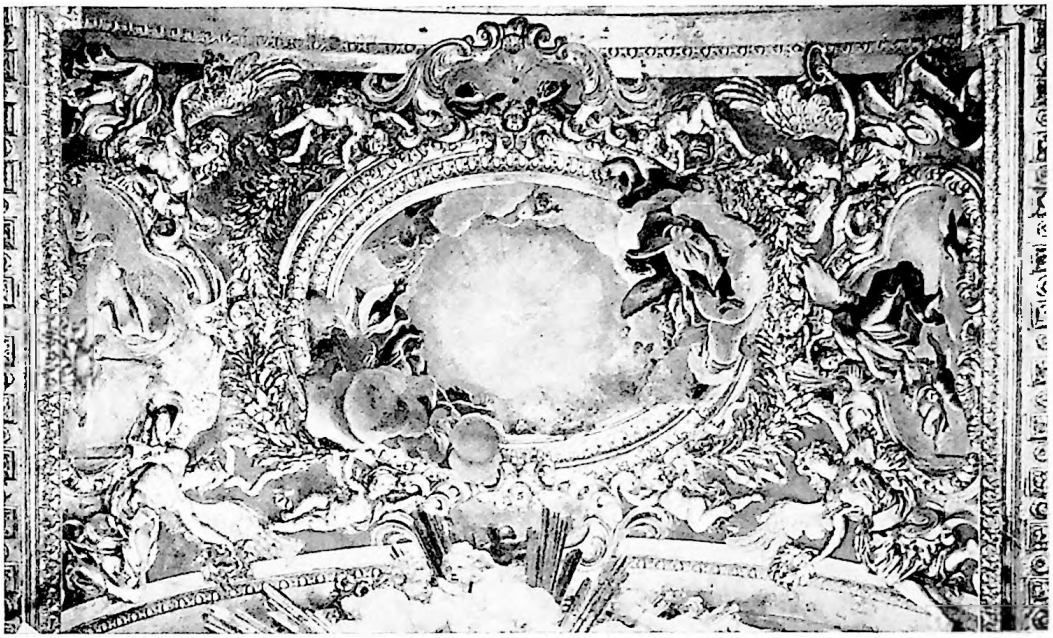


Fig. 6 - G.S. ROBATTO, *Gloria dello Spirito Santo*, Savona, Oratorio del Cristo Risorto.

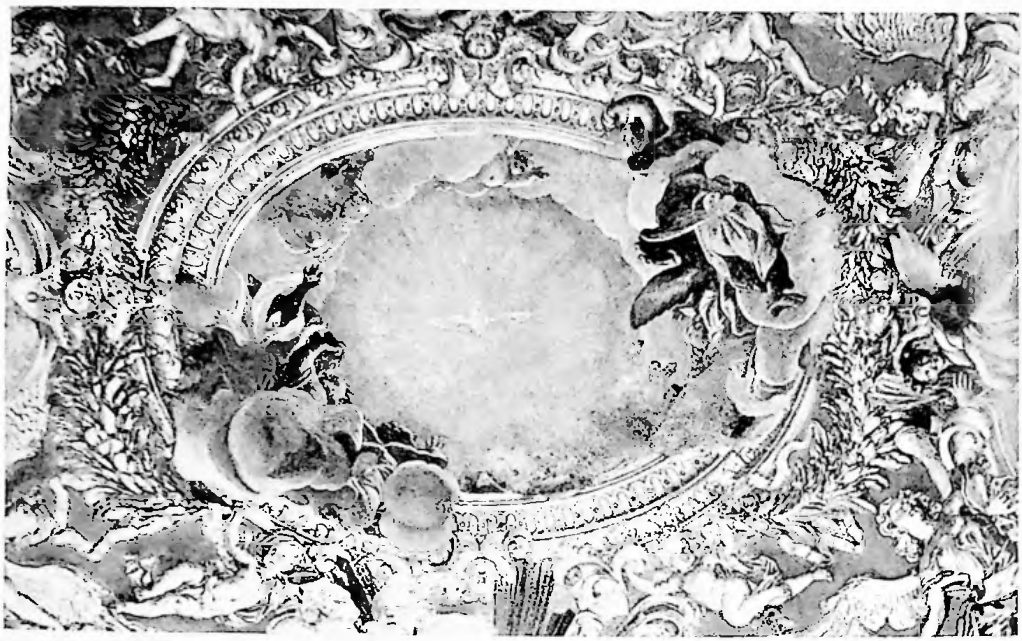


Fig. 7 - G.S. Robatto, *Gloria dello Spirito Santo*, Savona, Oratorio del Cristo Risorto (particolare).

Fig. 8 - G.S. Robatto, *Gloria dello Spirito Santo*, Savona, Oratorio del Cristo Risorto (particolare).

Fig. 9 - G.S. ROBATTO, *San Francesco che riceve le stigmate*, Savona, Chiesa dei Cappuccini (particolare).

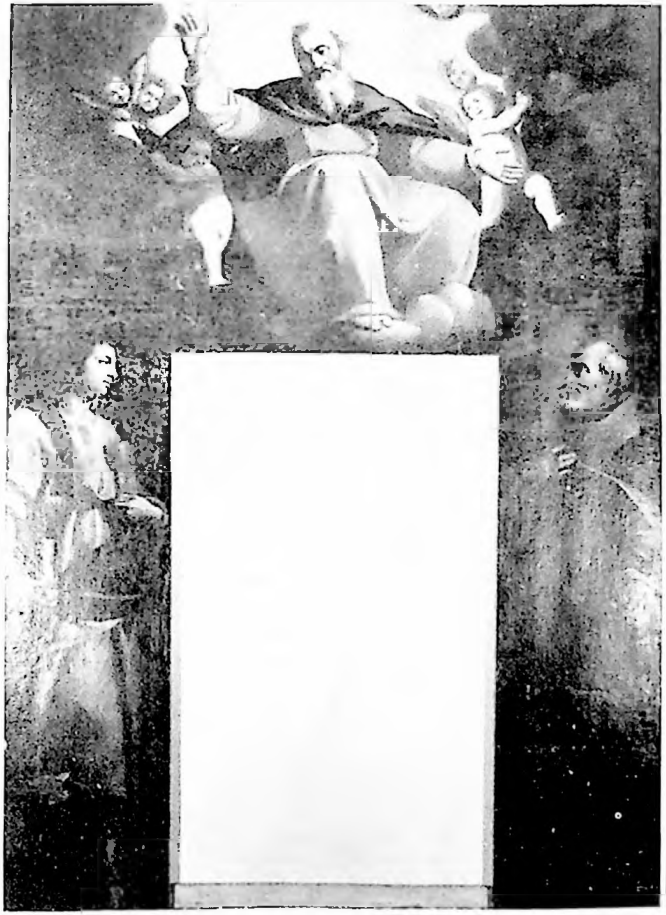


Fig. 10 - G.S. ROBATTO, *Padre Eterno in gloria e Santi*, Savona, Cattedrale di S. Maria Assunta (Sala capitolare).

Fig. 11 - G.S. ROBATTO, *Miracolo di S. Biagio*, Savona, Chiesa di S. Giovanni Battista già S. Domenico.

Fig. 12 - G.S. ROBATTO, *S. Sebastiano*, Savona, Pinacoteca Civica.

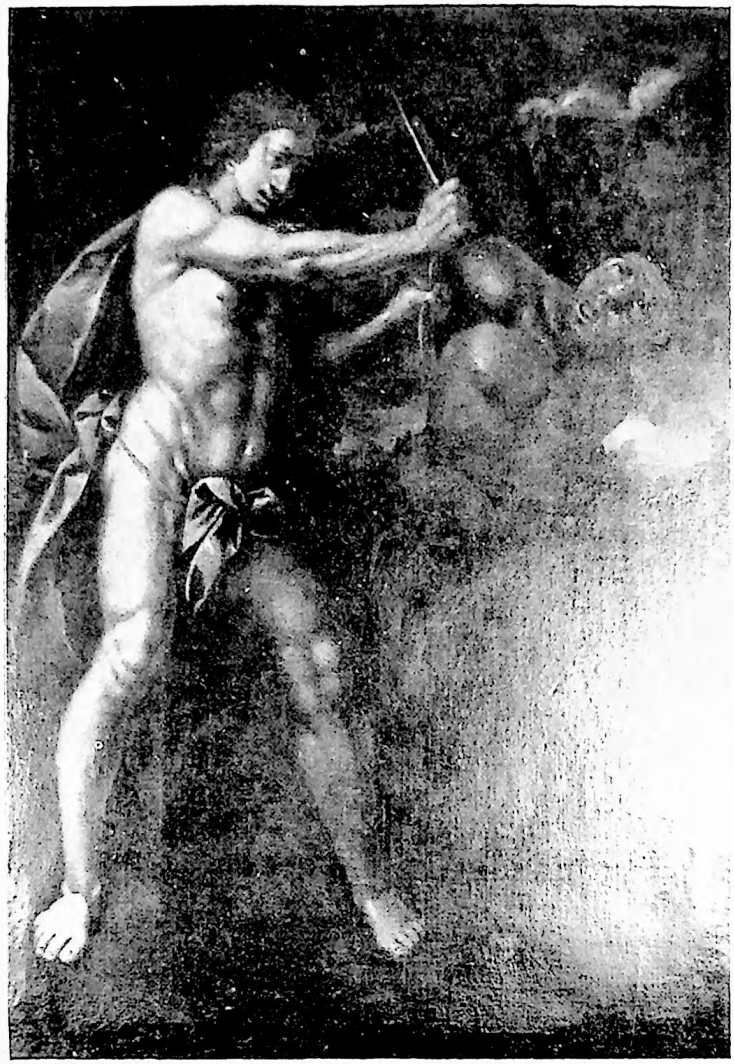


Fig. 13 - G.S. Robatto, *Apollo che scuoia Marsia*, Savona, Collezione P.U. Murialdo.

Fig. 14 - G.S. Robatto, *Testine d'angeli*, Savona, Pinacoteca Civica.

Fig. 15 - G.S. Robatto, *Gonfalone dell'Addolorata*, Savona, Pinacoteca Civica.

Fig. 16 - G.S. Robatto, *S. Gaetano in adorazione della Vergine e del Bambino*, Savona, Pinacoteca Civica.

Fig. 17 - G.S. ROBATTO, *I Santi Nazario e Celso*, Savona, Oratorio di S. Nazario.

Fig. 18 - G.S. ROBATTO, *Miracolo di S. Pellegrino Laziosi*, Savona, Chiesa di Nostra Signora della Neve.

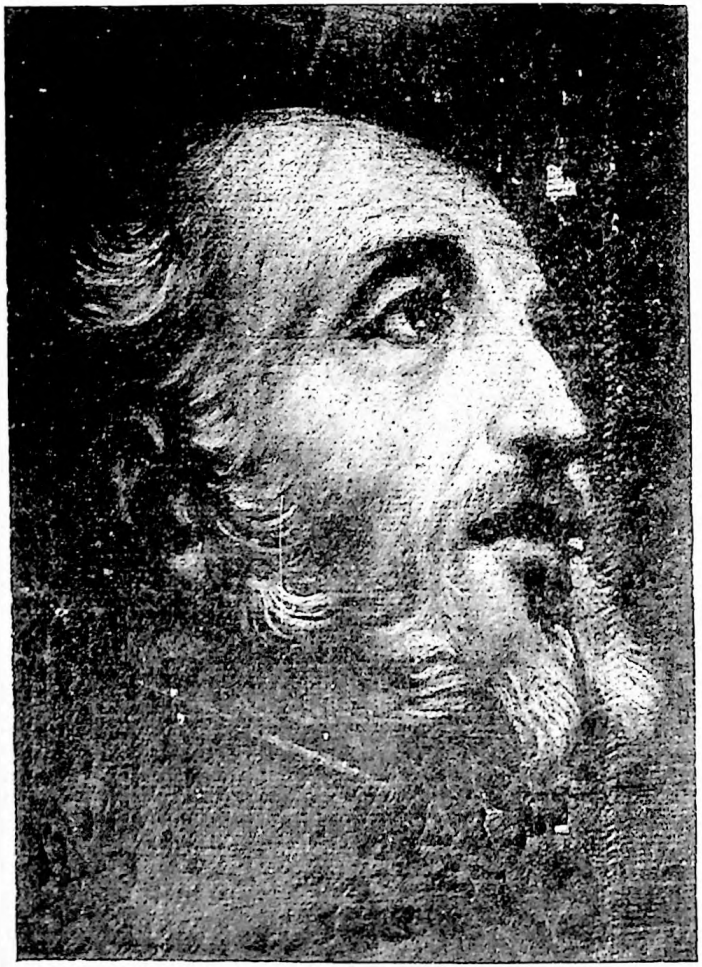


Fig. 19 - G.S. ROBATTO, *Miracolo di S. Pellegrino Lazioso*, Savona, Chiesa di Nostra Signora della Neve (particolare).

Fig. 20 - G.S. ROBATTO, *S. Francesco da Paola e l'Arcangelo Michele*, Savona, Pinacoteca Civica (depositi).

Fig. 21 - G.S. Robatto (?), *Mercurio ed Argo*, Savona, Pinacoteca Civica.

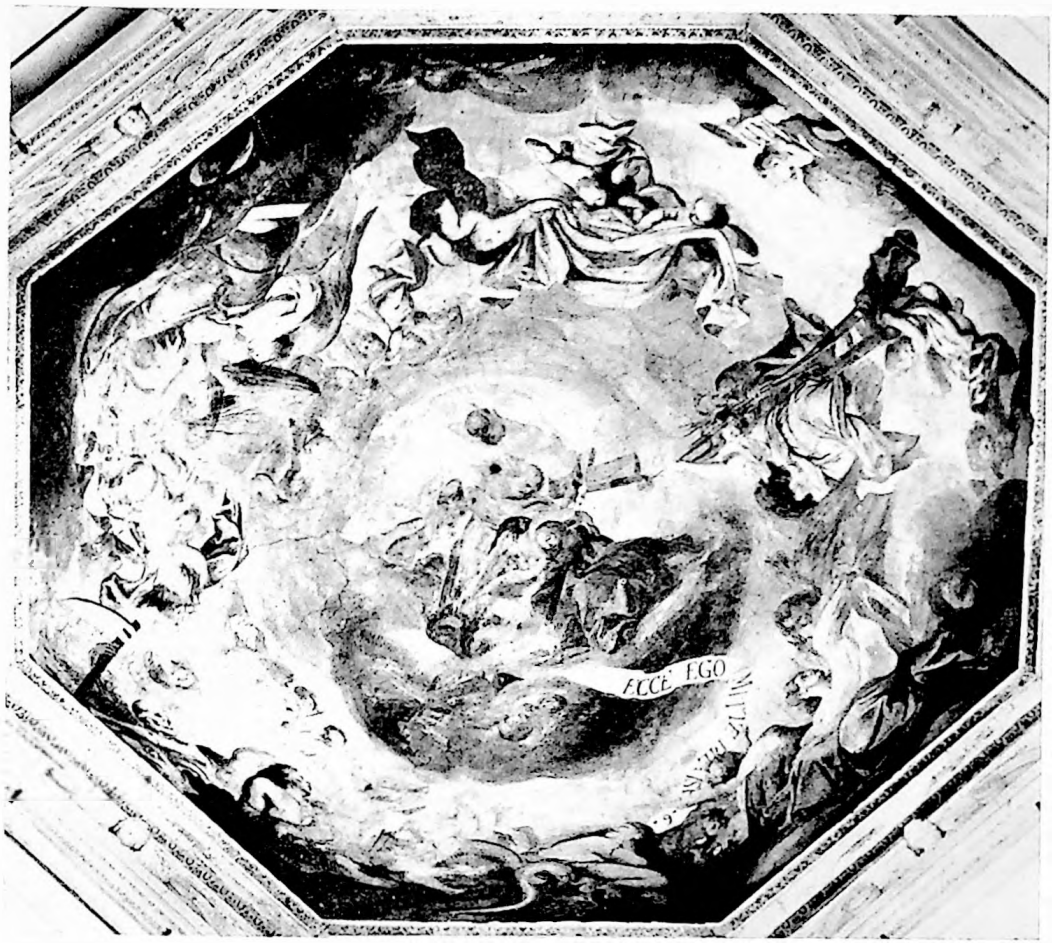


Fig. 1 - Bartolomeo Guidobono, affresco della cupola, Torino, Santuario di Nostra Signora del Pilone.

Fig. 2 - BARTOLOMEO GUIDOBONO, affresco dello sguancio di una finestra, Torino, Palazzo reale (appartamento di Madama Felicita).

Fig. 3 - Bartolomeo Guidobono, affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione. Al centro *Venere incorona Adone*, ai lati *Venere e Minerva*.

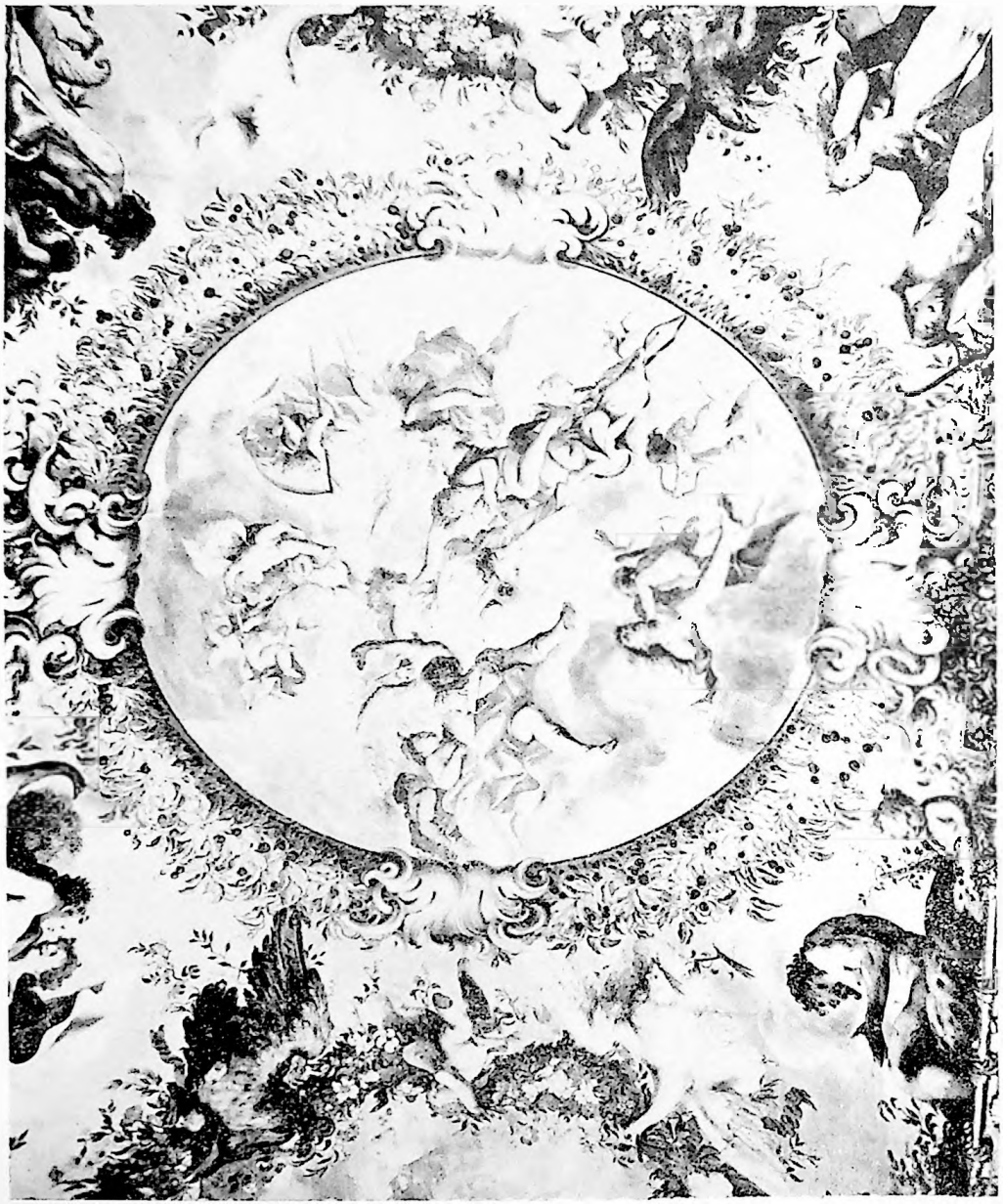


Fig. 4 - Bartolomeo Guidobono, affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione. Al centro *Venere incorona Adone*, ai lati *Venere e Minerva*.

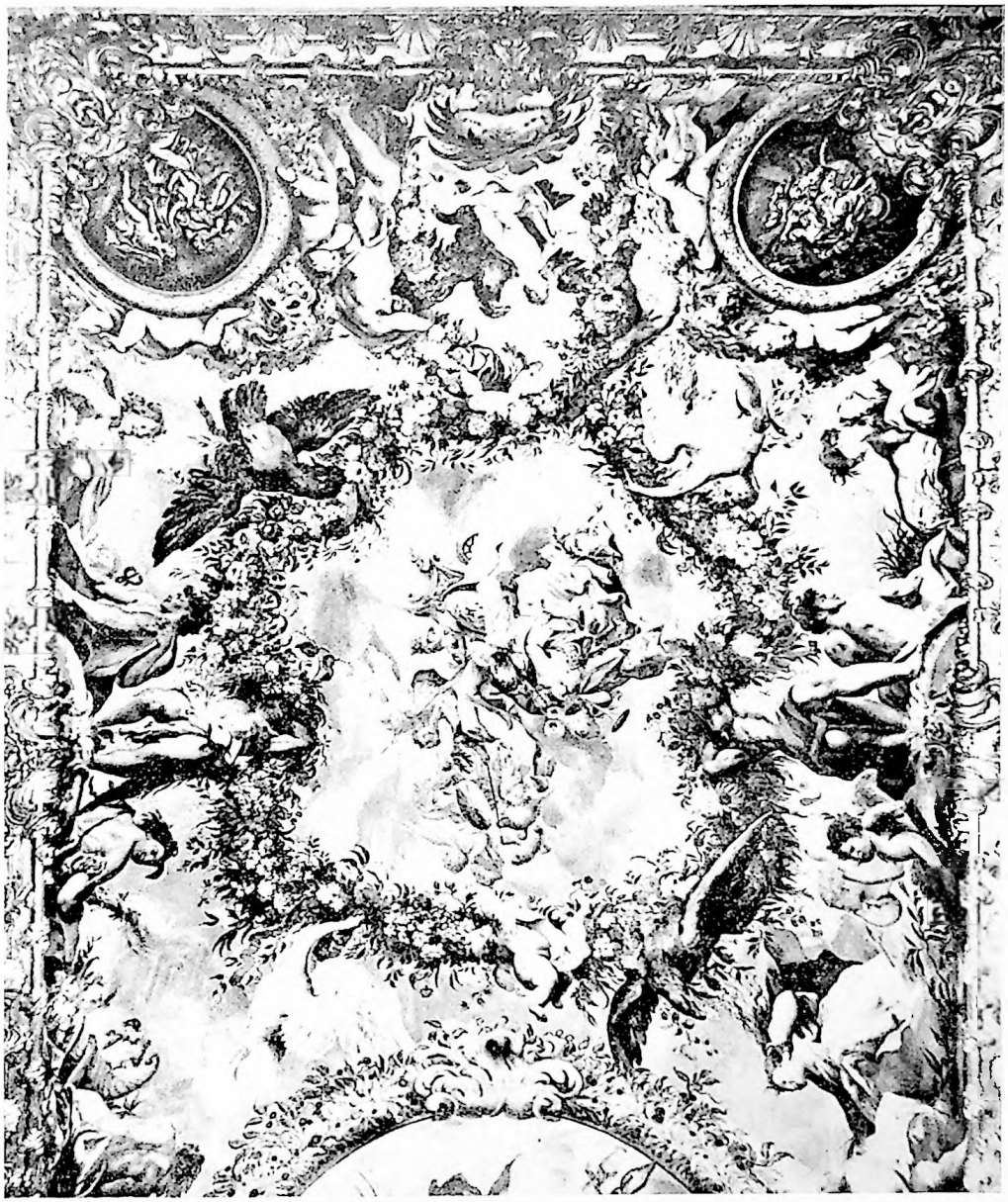


Fig. 5 - Bartolomeo Guidobono, affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione. Al centro *Venere incorona Adone*, ai lati *Venere e Minerva*.

Fig. 6 - Daniele Seyter, affresco della volta della galleria del Daniele, Torino, palazzo reale (particolare).

Fig. 7 - Bartolomeo Guidobono, disegno preparatorio per la parte centrale della galleria del palazzo Centurione, Roma Gabinetto Nazionale disegni e stampe.

Fig. 8 - Bartolomeo Guidobono, disegno preparatorio per un affresco non identificato, Firenze, Uffizi Gabinetto disegni e stampe.

Fig. 9 - Bartolomeo Guidobono, *Mercurio e Mavra*, affresco della volta della galleria, Genova palazzo Centurione (particolare).

Fig. 10 - Bartolomeo Guidobono, *Imeneo, Amaltea*, affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione, (particolare).

Fig. 11 - Bartolomeo Guidobono, *Diana e Endimione*, affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione (particolare).

Fig. 12 - Bartolomeo Guidobono, *Giove e Egina,* medaglione ad affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione.

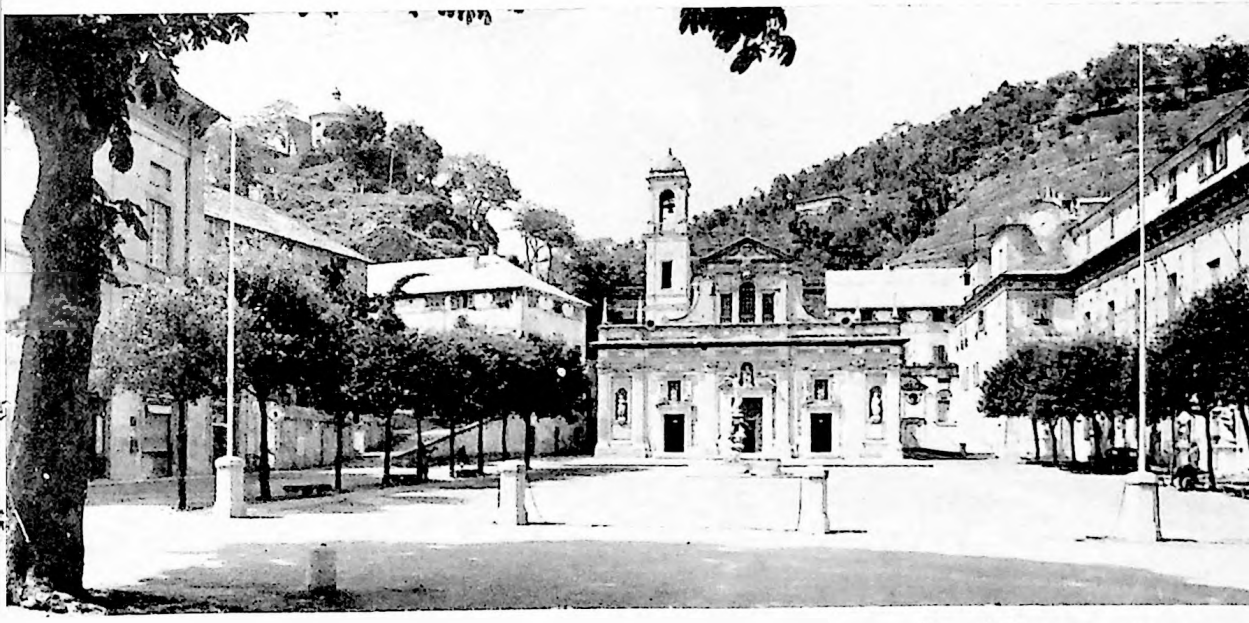
Fig. 13 - Bartolomeo Guidobono, *Giove e Ganimede*, affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione (particolare).

Fig. 14 - BARTOLOMEO GUIDOBONO, *Apollo e Giacinto*, affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione (particolare).

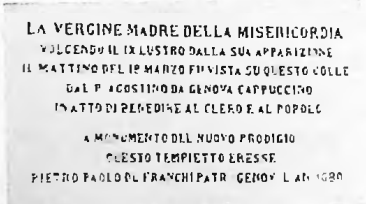
Fig. 15 - Bartolomeo Guidobono, affresco della volta della galleria, Genova, palazzo Centurione (particolare delle ghirlande con *Aquila e Cigno*).

Fig. 1 - B. GUIDOBONO, *Figura allegorica*, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Fig. 2 - B. GUIDOBONO, *Figura allegorica*, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.



Figg. 1-2 - Il Santuario; sul poggio a sin. della chiesa, la cappella « della crocetta ».



Figg. 3-9 La strada dal Santuario alla cappella

la lapide sopra la porta.

Fig. 10 Aspetto originario della cappella: foto-montaggio con il rilievo eseguito sui residui della decorazione ad affresco, opera di E. HAFFNER.

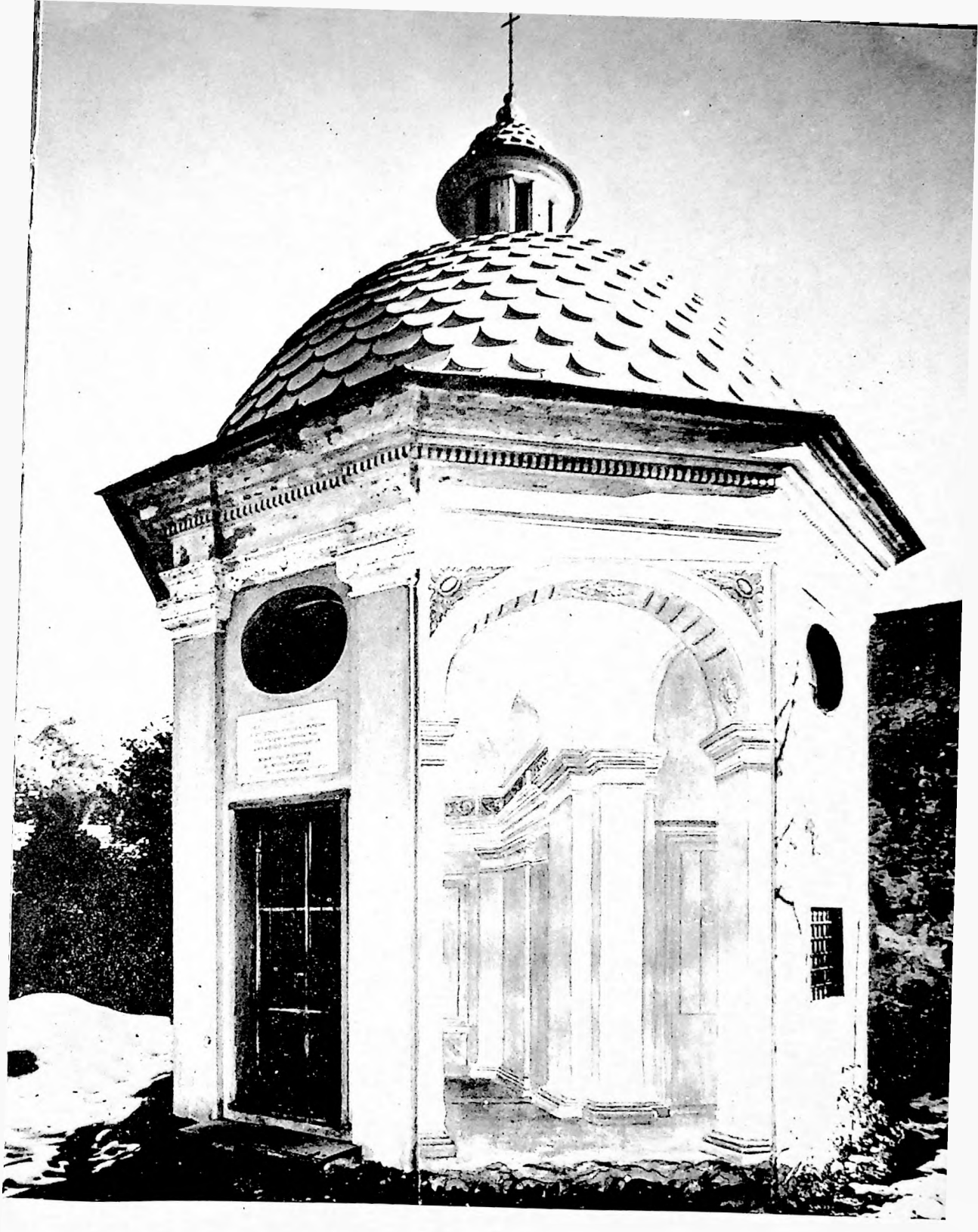


Fig. 11 - L'interno.

Fig. 12 - L'interno.

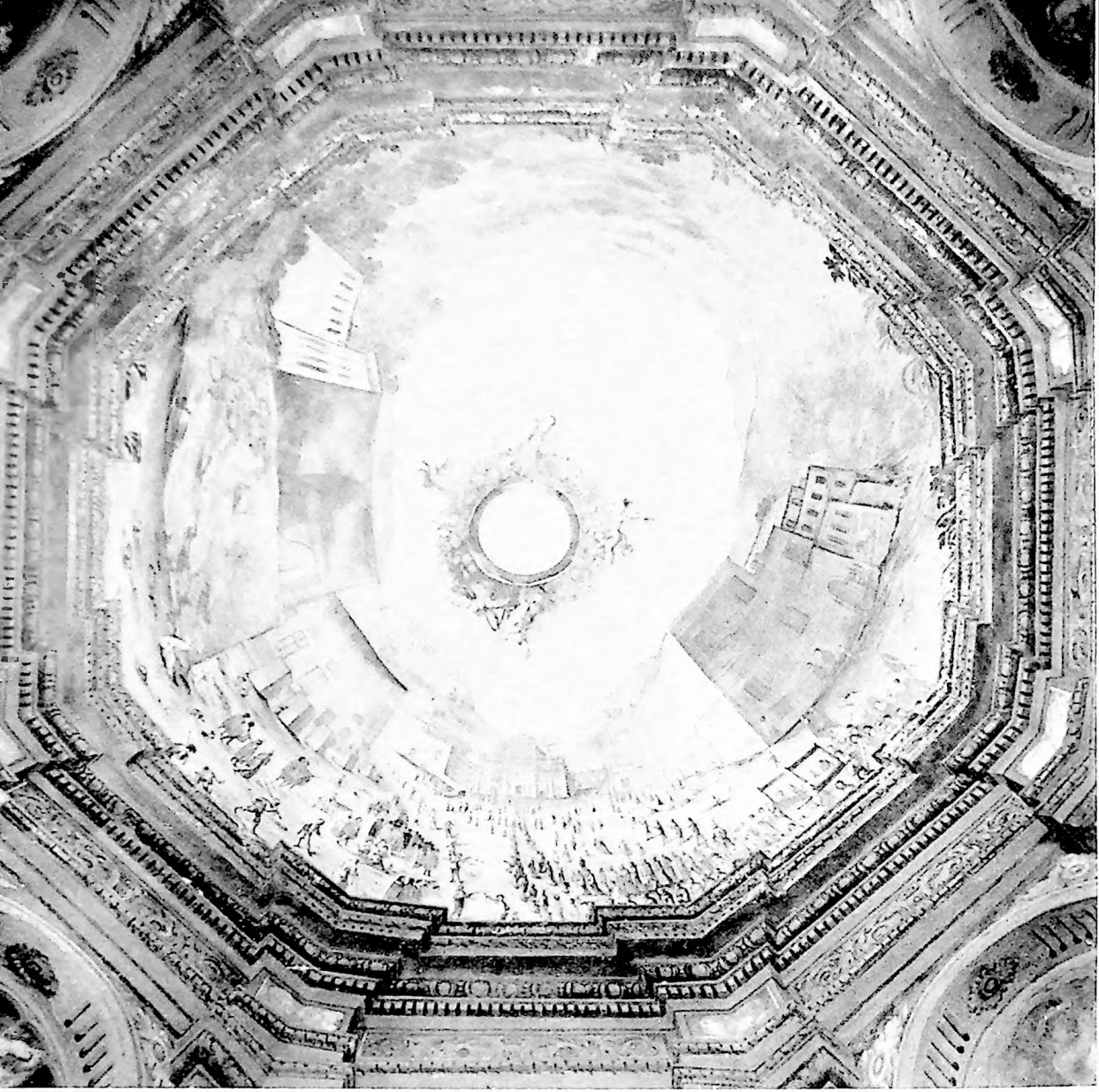
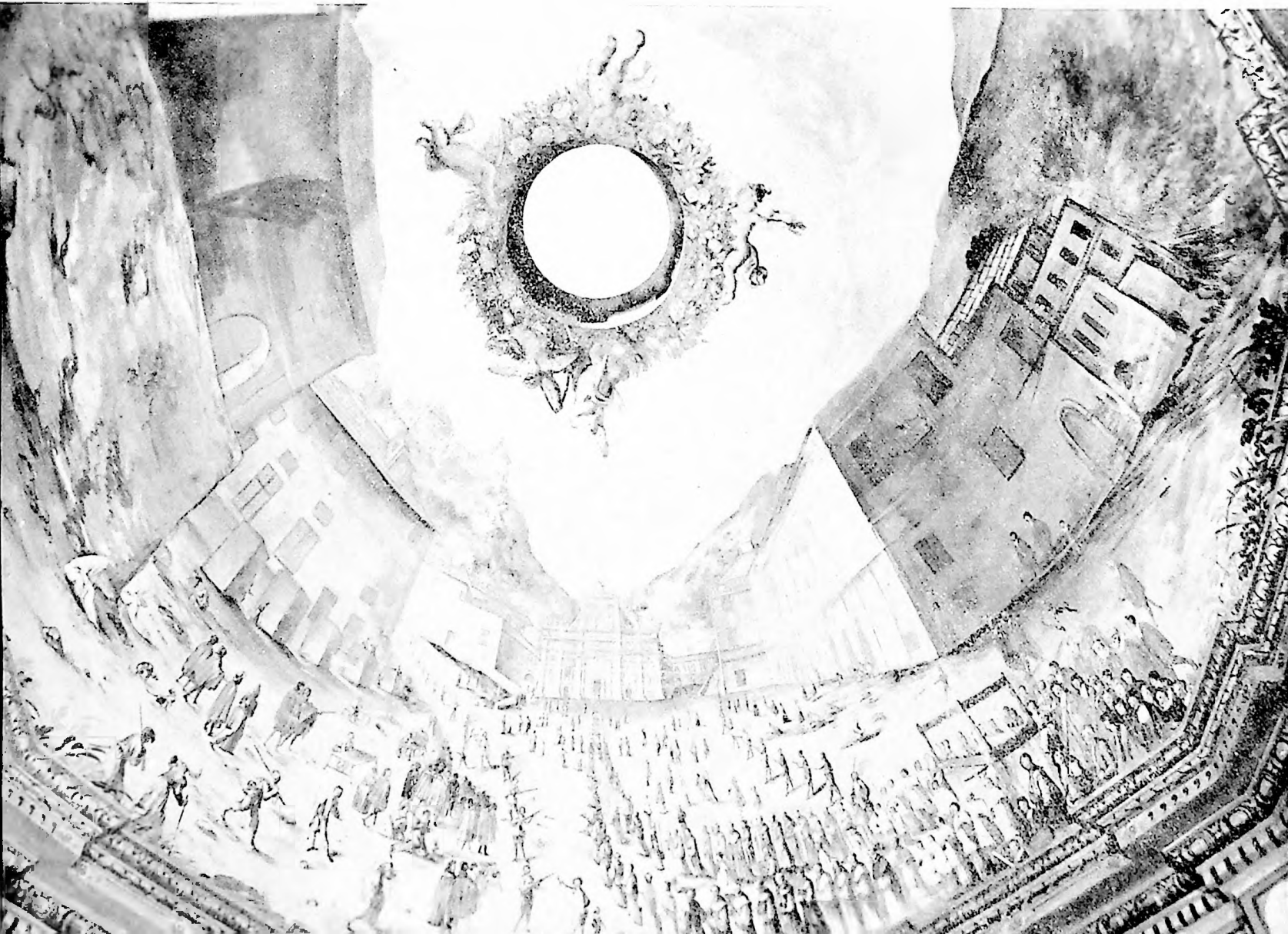
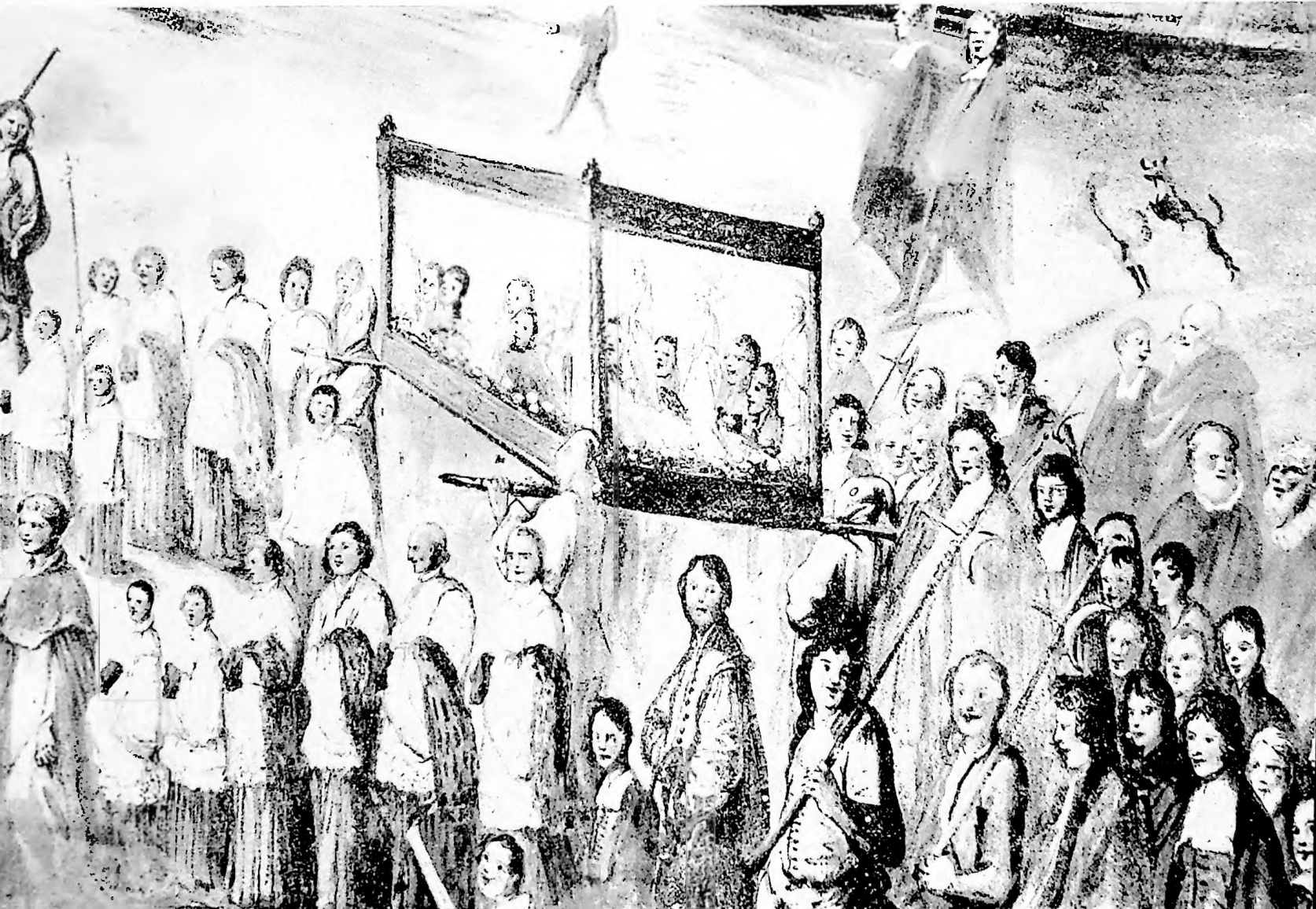
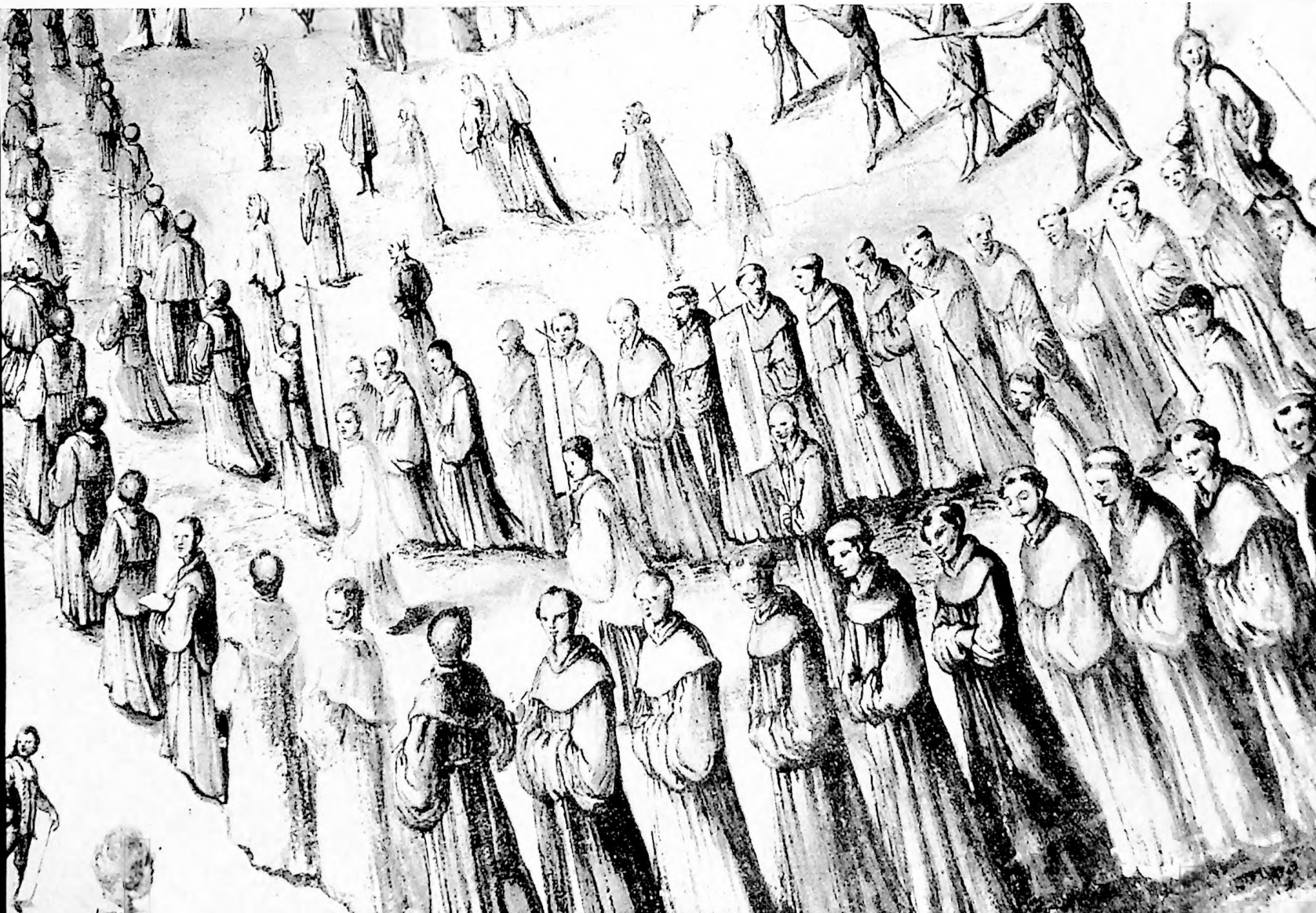


Fig. 13 - B. Guidobono, *La processione al Santuario, con la visione del p. Agostino da Genova* (affresco nella cupola).

Figg. da 14 a 34 (pagina di fronte e seg.) - Particolari dello stesso affresco.







Figg. 33-34 - B. Guidobono, particolari dell'affresco nella cupola (nella pagina di fronte *La visione del p. Agostino*).

Fig. 35 - B. Guidobono, *Il miracolo della bambina allattata da una capra.*

Fig. 36 - B. GUIDOBONO, *I miracolo del Savones sfuggito ai Turchi pe mare sopra un barile.*

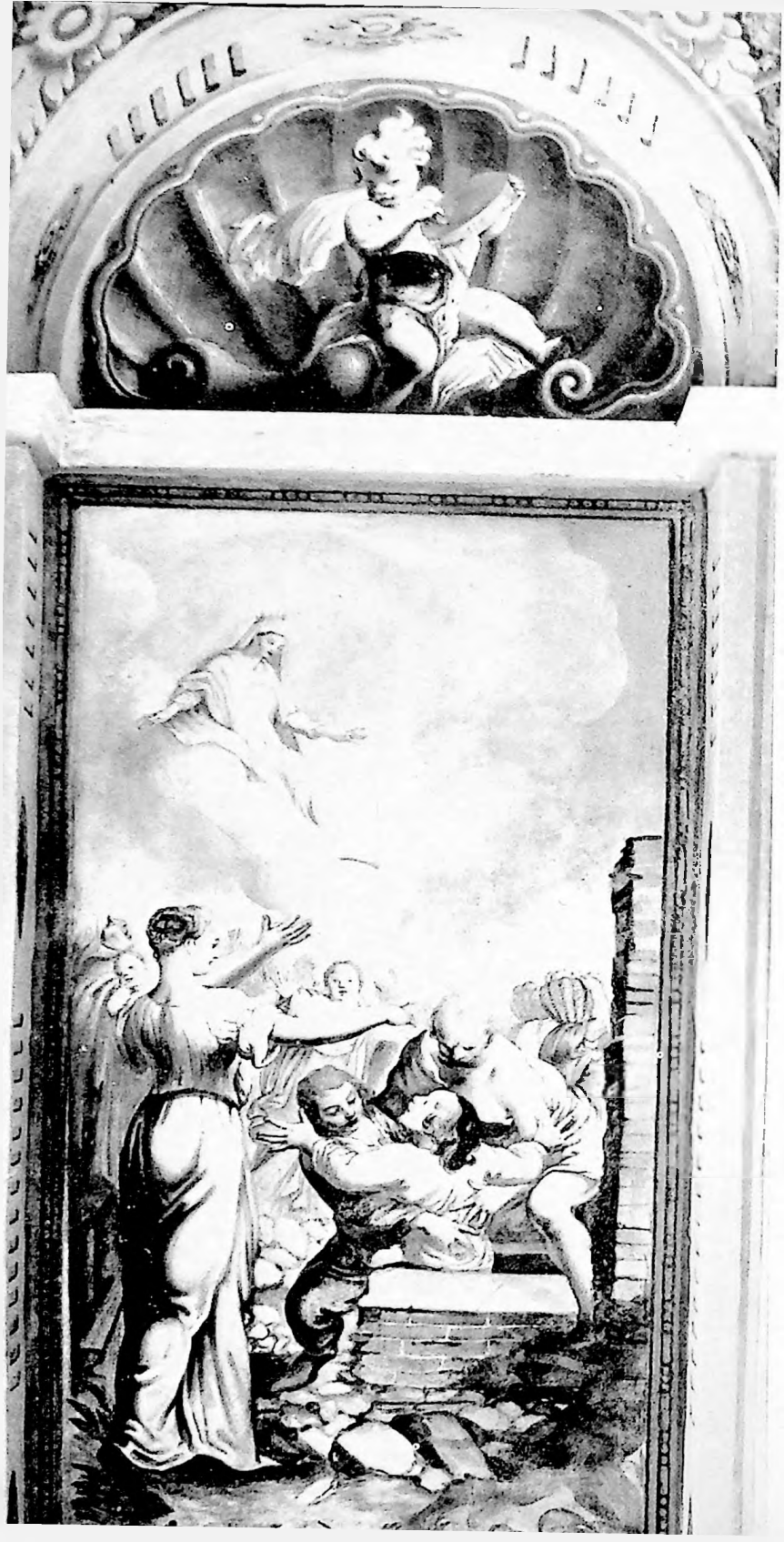


Fig. 37 - B. Guidobono e collaboratore, *Il miracolo del muratore scampato dalla rovina di un pozzo.*

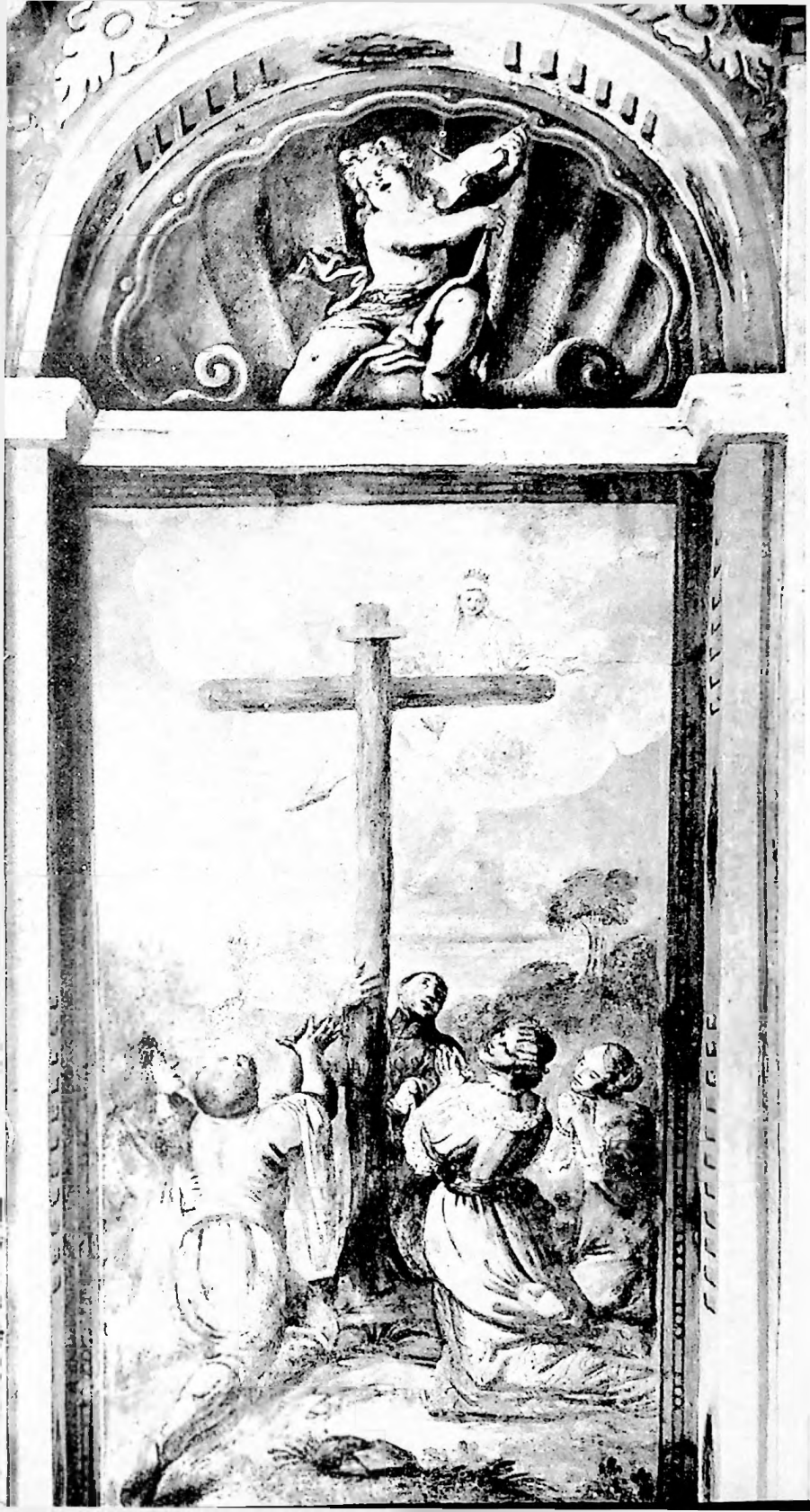


Fig. 38 - B. Guidobono, *I patroni della cappella imploranti la Vergine.*

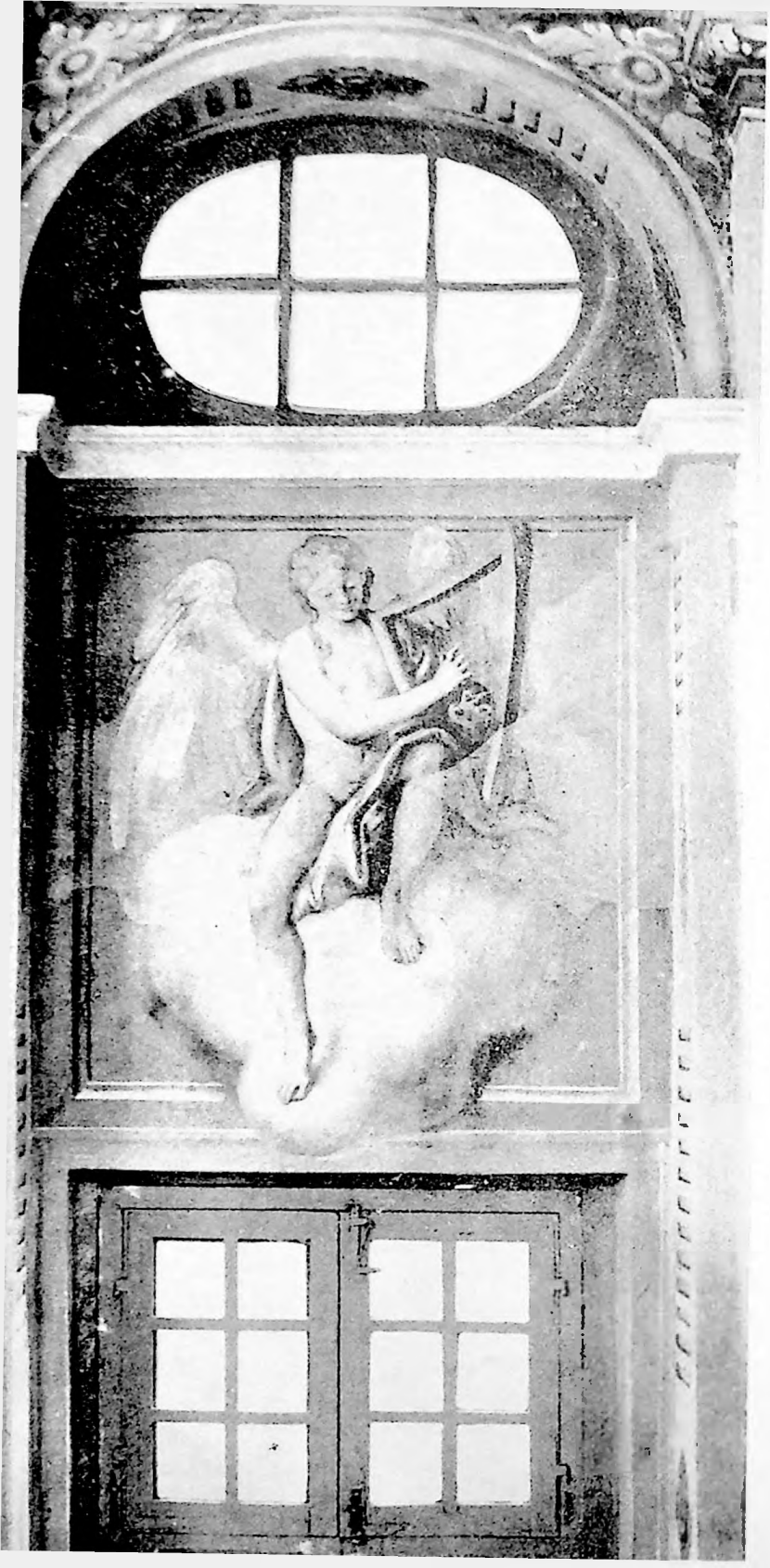


Fig. 39 - B. GUIDOBONO, *Angelo musicante.*

Fig. 40 - B. Guidobono, *Angeli musicanti.*

Figg. 41-42 - *L'apparizione della Madonna ad Antonio Botta*, da un'invenzione di D. Piola
A sin., affresco nella cappella (esecutore ignoto). A destra, incisione di A. Gismondi da una copia di G. Rastellini.

Finito di stampare nel mese
di Dicembre 1978 con i tipi
dello stabilimento grafico
" Priamar " di Marco Sabatelli
editore in Savona.