



Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia
Scuola di Dottorato in Studi Umanistici

Tesi di Dottorato

**La scultura a Genova tra XV e XVI secolo.
Artisti, cantieri e committenti**

Volume I. Testo

Tutor: ch.mo prof. Aldo Galli

Dottorando: Michela Zurla

XXVII ciclo (2011-2014)

INDICE

PREMESSA	p. 1
CAPITOLO I: SCULTORI LOMBARDI A GENOVA	
1. I <i>Magistri antelami</i> a Genova.	p. 7
2. Domenico Gagini, i maestri caronesi e la scultura intorno alla metà del XV secolo.	p. 18
3. Un caso di identità perduta: Giovanni da Bissone e Giovanni Gagini.	p. 37
4. La bottega dei fratelli D'Aria.	p. 53
5. Tra la Certosa di Pavia e Genova: Antonio Della Porta e Pace Gagini.	p. 77
6. Girolamo Viscardi.	p. 103
CAPITOLO II: SCULTORI TOSCANI A GENOVA	
1. Da Leonardo Riccomanni ad Andrea Sansovino: opere e maestri.	p. 119
2. Donato Benti, Benedetto da Rovezzano e la committenza di Lorenzo Fieschi.	p. 138
3. La cantoria dell'abbazia di Santo Stefano.	p. 151
CAPITOLO III: LA CATTEDRALE DI SAN LORENZO	
1. Genova e la sua cattedrale: tra devozione ed identità civica.	p. 167
2. La Cappella di San Giovanni Battista.	p. 181
3. Vestigia scomparse della casata Fieschi: l'altare di San Fruttuoso.	p. 199
CAPITOLO IV: SCULTURA FUNERARIA	
1. Tradizione ed innovazione nei modelli sepolcrali a Genova.	p. 221
2. I sepolcri dell'aristocrazia genovese: un modello fortunato.	p. 230
3. La tomba di Leonardo Della Rovere e Luchina Monleone: vicende e fortuna di un modello allogeno (con un'appendice sulla scultura a Savona).	p. 243

CAPITOLO V: LA FORTUNA DELLA SCULTURA GENOVESE IN EUROPA

1. Marmi genovesi in Francia e in Spagna: alcune linee generali. p. 257
2. *Souvenirs de voyage*: le visite a Genova di Luigi XII nel 1502 e nel 1507. p. 267
3. Il mecenatismo del re: il monumento funebre dei Duchi d'Orléans. p. 275
4. Georges d'Amboise e i marmi italiani nel Castello di Gaillon. p. 291
5. I marmi di Girolamo Viscardi nell'abbazia di Fécamp in Normandia. p. 300
6. Sculture di Antonio Della Porta e Pace Gagini per la Francia: il sepolcro di Raoul de Lannoy a Folleville e la *Madonna col Bambino* di Ruisseauville. p. 314
7. La scultura genovese in Spagna all'inizio del Cinquecento. p. 326

APPENDICI

- I. Regesti biografici p. 345
- II. Appendice documentaria p. 367

BIBLIOGRAFIA

p. 395

PREMESSA

*J'ai été triste à crever pendant trois jours quand j'ai quitté Gênes;
car c'est une ville tout en marbre, avec des jardins remplis de roses;
l'ensemble en est d'un chic qui vous prend l'âme.*

Ancora nell'Ottocento, quando la frenesia del moderno aveva già dato avvio ad una lunga stagione di restauri destinati a ridisegnare il volto della città, un viaggiatore illustre come Gustave Flaubert, giunto a Genova nel 1845, registrò tra le sue più vivide impressioni l'immagine di una città "fatta di marmo". Una simile connotazione, se da un lato rievocava, non senza un velo di rimpianto, la grandezza dei secoli passati e la potenza trascorsa del capoluogo ligure, dall'altro coglieva bene l'importanza che l'arredo lapideo aveva sempre avuto nel caratterizzarne l'immagine lungo il corso della sua storia.

Mentre gli studi hanno concentrato un'attenzione crescente sulla felice stagione avviata dalle commissioni di Andrea Doria e sul lungo "siglo de los genoveses", altri momenti dell'arte municipale sono rimasti più nell'ombra, come appunto gli anni precedenti all'affermazione dell'ammiraglio. In una simile prospettiva le ricerche dedicate alla scultura del XV secolo hanno goduto di una sfortuna perfino maggiore rispetto a quelle incentrate sulla pittura, che hanno saputo invece mettere in luce la ricchezza del contesto genovese, evidenziandone gli stretti legami con il mondo lombardo ma anche la forte autonomia e i contatti con l'arte fiamminga. Le ragioni di tale sbilanciamento – non nuovo negli studi consacrati alla scultura – vanno probabilmente ricercate da un lato nell'assenza di artisti di spicco che fossero in grado di determinare in maniera profonda i fatti figurativi genovesi, dall'altro dallo stato frammentario con cui il patrimonio scultoreo è giunto fino ai giorni nostri, complici non solo i restauri e le distruzioni otto-novecentesche ma anche gli aggiornamenti di gusto che nel corso del XVII secolo hanno sollecitato considerevoli interventi di rinnovamento.

Eppure nell'Ottocento simili studi avevano avuto un vivace avvio grazie alle ricerche di Federico Alizeri e Santo Varni, i quali indirizzarono le proprie indagini sia sul ricco patrimonio documentale conservato negli archivi cittadini, sia sulle testimonianze figurative ancora in situ, cercando di ricollegare le opere superstiti alle personalità attestate e di costruire in linee generali una prima storia della scultura genovese nel corso del XV secolo e dei primi decenni del successivo. I due volumi di Alizeri delle Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI dedicati alla scultura, oltre alle guide da questi editate nel 1846-1847 e 1875, le quali costituiscono un'importantissima testimonianza per ricostruire lo stato del

patrimonio artistico genovese prima delle numerose campagne di restauro susseguitesesi nel XIX e XX secolo, accanto ad alcuni studi più circoscritti ma altrettanto rilevanti del Varni, come i testi dedicati alla Cattedrale di San Lorenzo o quello incentrato su Levanto, rappresentano ancora oggi un punto di partenza imprescindibile per tutti coloro che si addentrano in tale ambito.

Dopo queste prime fondamentali ricognizioni, il tema ha ricevuto attenzioni discontinue, che si sono spesso concentrate su alcuni aspetti specifici, legati a cantieri ed episodi di particolare rilevanza, come la Cappella del Battista o il ciclo di ritratti di cittadini benemeriti di Palazzo San Giorgio. Altra prospettiva critica assai battuta è stata quella attenta a determinate tipologie di opere come i portali, vera e propria peculiarità, per l'occhio novecentesco, della scena artistica genovese. In un simile contesto meritano una menzione particolare gli studi di Hanno-Walter Kruft editi nel corso degli anni Settanta, i quali si sono soffermati sia su alcune delle personalità attive a Genova, sia sull'analisi dello sviluppo dei portali, sia, infine, sulla diffusione dei marmi genovesi in Europa. Proprio quest'ultimo aspetto è stato oggetto di un'ulteriore recente trattazione nella serie di volumi *Genova e l'Europa* data alle stampe tra il 2002 e il 2006, che si inserisce in un più ampio discorso sulla fortuna europea della scultura rinascimentale italiana, cui è stata data crescente importanza anche fuori dei confini nazionali, come conferma il convegno tenutosi negli scorsi mesi presso il Victoria & Albert Museum dal titolo *International connections: Renaissance sculptors and their impact abroad*.

Tali studi, ai quali occorre aggiungere il volume *La scultura a Genova e in Liguria* edito nel 1987 e le numerose pubblicazioni di Clario Di Fabio, pur avendo avuto il merito di fissare alcune linee interpretative generali, non sono ancora stati calati entro una visione sintetica, in grado di mettere a fuoco le specificità della scultura genovese, evidenziandone da un lato le insite peculiarità e dall'altro i rapporti con aree di produzione limitrofe, come la Lombardia o la Toscana. Sebbene, infatti, tutti i principali artefici attivi nel capoluogo ligure provengano da queste due regioni, essi seppero elaborare un linguaggio estremamente caratterizzato e subito riconoscibile come "genovese", al di là dell'origine anagrafica dell'autore. D'altra parte una simile autonomia si riscontra anche sul piano della tipologia dei manufatti artistici, campo nel quale si affermò ben presto una specifica tradizione cittadina, tale da influenzare in maniera determinante le predilezioni della committenza, dirette verso precisi modelli in grado di caricarsi di valori sociali e politici. È questo, ad esempio, il caso della scultura funeraria, nella quale si registra un radicato attaccamento alla tipologia della lastra sepolcrale a discapito di altri prototipi più aggiornati, così come di alcune specificità come le sovrapporte figurate o i cicli statuari.

Genova seppe ritagliarsi un ruolo predominante nello sviluppo delle arti in Liguria, leadership che riflette quella politica e culturale. Le vicende di altri centri come Savona o

Levanto, pur mantenendo per alcuni versi un proprio margine di indipendenza, furono influenzate da quelle del capoluogo, in un diretto dialogo tra centro e periferia.

Partendo da questi presupposti tale ricerca si propone di indagare lo sviluppo della scultura, in particolare nell'accezione di scultura lapidea, a Genova e nei principali centri della Liguria in un arco cronologico compreso tra il 1464 e il 1528. I termini cronologici dell'indagine fanno riferimento a due importanti eventi storici che ebbero una profonda risonanza anche nel campo delle arti. Il 1464 registra infatti il passaggio dei territori della Repubblica sotto il controllo del Ducato di Milano, circostanza che alimentò, almeno all'inizio, le speranze di una relativa pace interna, presto disattese. Nel 1528 avvenne invece la definitiva presa di potere da parte di Andrea Doria e il passaggio della città sotto l'orbita asburgica, avvenimenti che posero le basi per una svolta in senso moderno e permisero di superare gli endemici conflitti tra fazioni che avevano dilaniato la società genovese nel corso del Quattrocento.

In ambito artistico la dominazione milanese segnò un'intensificazione dei rapporti tra i due centri, che, pur essendosi mantenuti costanti anche negli anni precedenti, determinò, nella seconda metà del Quattrocento, l'arrivo di alcuni dei principali protagonisti attivi nel capoluogo ligure, come Michele D'Aria o, verso la fine del secolo, un gruppo di scultori provenienti dal cantiere della Certosa di Pavia, al pari di Antonio Della Porta, Pace Gagini e Girolamo Viscardi. D'altra parte la componente lombarda, anagraficamente egemonica, si declinò a Genova, come detto, in forme specificamente locali e non si tradusse nella semplice importazione di modelli. Lo rivela in maniera emblematica l'assenza, pressoché totale in città, di quella peculiare inflessione del linguaggio rinascimentale lombardo coniata nell'ambito di Giovanni Antonio Amadeo che si caratterizza per quella stilizzazione estrema e fortemente espressiva cui si applica l'etichetta di "stile cartaceo". A temperare gli estremismi degli scalpelli lombardi dovette contribuire, d'altra parte, anche la presenza, meno numerosa ma non meno significativa, alcuni artefici toscani, i quali, stanziandosi in Liguria per periodi più meno estesi oppure inviando le proprie creazioni senza trasferirsi stabilmente, lasciarono testimonianze di notevole importanza, su tutti i capolavori di Matteo Civitali e Andrea Sansovino tuttora custoditi nella Cappella del Battista in cattedrale.

Il 1528 vide invece l'avvio della campagna decorativa della villa di Andrea Doria a Fassolo, cantiere che recepì le novità tosco-romane della maniera moderna, grazie alla presenza di Perino del Vaga, Domenico Beccafumi, Giovanni Angelo Montorsoli, Silvio Cosini ed altri, costituendosi come un episodio fondante del nuovo corso delle arti in città. D'altra parte questa ed altre imprese patrocinate dal Doria, al pari, ad esempio, del restauro della chiesa gentilizia di San Matteo, marcarono anche una decisiva svolta in senso moderno

nelle dinamiche di committenza, che assunsero un carattere principesco in linea con gli esempi offerti da altri signori italiani o dai sovrani europei come Carlo V.

Negli anni compresi tra le due date che abbiamo indicato, spicca un episodio gravido di conseguenze per la vita artistica genovese: tra il 1499 e il 1513 la città, seguendo le sorti del Ducato di Milano, fu infatti sotto il diretto controllo della Francia, circostanza che favorì la richiesta di un consistente numero di manufatti lapidei ‘italiani’ da parte di personaggi strettamente legati alla corona e consacrò il ruolo di Genova come “emporio del marmo”. Il capoluogo ligure seppe infatti guadagnarsi una posizione egemonica in tale genere di mercato, basando il proprio successo su una serie di fattori come l’efficienza del porto, la facilità nell’approvvigionamento della materia prima e il vivace milieu artistico locale, capace di garantire numerose maestranze specializzate.

Nell’affrontare una materia così ampia ed articolata si è preferito enucleare alcune tematiche significative che, con il loro carattere di esemplarità, mettano in luce le linee di sviluppo generali della storia della scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Per dar conto della complessità delle vicende trattate si è scelto di giustapporre punti di vista diversi e di applicare più approcci metodologici, così da rendere conto della straordinaria articolazione delle questioni, che spaziano dall’attribuzione alla storia sociale, dai meccanismi di committenza all’indagine tipologica. All’analisi della documentazione nota e di quella ancora inedita emersa nel corso della seguente ricerca, si è così accostata la lettura formale dei manufatti, allo scopo di dare una fisionomia distinta alle personalità attestate, sia attraverso la ricostruzione delle loro biografie sia con l’analisi delle opere. Allo stesso tempo si è cercato di creare un dialogo tra i fatti figurativi e il contesto sociale genovese, concentrandosi sulle dinamiche che guidarono la committenza e su alcuni specifici cantieri che riflettono la commistione di istanze tra loro diverse come quelle devozionali, civiche ed artistiche. In un simile discorso il nostro sguardo sarà rivolto soprattutto a Genova ma senza trascurare un altro centro di primaria importanza come Savona.

I primi due capitoli sono dunque dedicati ai principali scultori attivi a Genova nel lasso di tempo indicato, in particolar modo a quelli lombardi, nella prima parte, e ai toscani nella seconda. Partendo dalla metà del secolo e dalla presenza in città di Domenico Gagini, premessa ineludibile per gli sviluppi successivi, ci si soffermerà poi sulle botteghe che dominarono la scena artistica a partire dagli anni Sessanta, ovvero gli ateliers di Giovanni da Bissone e Michele D’Aria, così come su altre presenze meno radicate in città ma altrettanto importanti come quelle di Leonardo Riccomanni o Andrea Guardi. Si passerà poi agli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, analizzando le vicende di una serie di artefici che introdurranno un significativo cambiamento in senso moderno, in direzione tanto delle novità lombarde quanto di quelle toscane.

La terza parte prenderà invece in considerazione uno dei principali cantieri su cui si riversarono le attenzioni dei genovesi a partire dalla seconda metà del Quattrocento e poi fino a tutto il Seicento, ovvero la Cattedrale di San Lorenzo, edificio che rispecchiò sotto molteplici aspetti la vita della città, condensando tra le sue pareti alcune delle più rilevanti testimonianze scultoree dell'epoca di nostro interesse, come la Cappella del Battista o l'altare eretto da Lorenzo Fieschi all'inizio del Cinquecento.

Si passerà poi ad esaminare lo sviluppo di una specifica tipologia di opere, i monumenti funebri, mettendo in luce da un lato alcuni fattori che guidarono le scelte dell'aristocrazia genovese e, dall'altro, il successo riscosso da determinati prototipi, in un contesto fortemente competitivo e autoreferenziale dove la dialettica tra modelli tradizionali ed elementi allogeni è spesso sbilanciata verso i primi.

Infine verrà dedicata un'ampia trattazione alla fortuna dei marmi genovesi in Europa. A tal riguardo ci si interrogherà innanzitutto sui fattori che determinarono la predominanza genovese in tali generi di scambi e, in secondo luogo, sull'esistenza o meno di alcune dinamiche comuni alle varie realtà europee, soffermandoci in particolare sulla nascita dei contatti tra i committenti e gli artisti e la gestione degli incarichi. Poste queste premesse si illustreranno in seguito alcuni episodi di primaria rilevanza, concernenti soprattutto la Francia, la quale si distinse per l'intensità dei rapporti intrattenuti con le botteghe genovesi, ma anche la Spagna.

RINGRAZIAMENTI

Nel separarmi da questo lavoro desidero innanzitutto ringraziare Aldo Galli che ha seguito con dedizione il mio percorso, prodigando consigli e suggerimenti che hanno apportato un decisivo arricchimento alle mie ricerche. Tutta la mia gratitudine va a Detlef Heikamp, per il costante interessamento verso i miei lavori e la curiosità contagiosa con che rivolge a tutti gli ambiti del sapere. Un ringraziamento particolare va a Tommaso Mozzati per le proficue discussioni e l'amicizia che in tutti questi anni hanno arricchito sotto vari aspetti le mie esperienze. Sono inoltre grata a Davide Gambino, che con grande generosità mi ha guidata nel mondo degli archivi genovesi condividendo la sua passione per le carte e la storia della Superba, e a Maria Falcone con la quale mi sono confrontata su alcuni degli argomenti di questa ricerca.

La mia riconoscenza va infine a tutti coloro che hanno condiviso la mia strada in questo lungo percorso. Ogni nome nasconde una storia e dei ricordi di cui queste pagine preservano memoria: Alessandra, Alessio, Daniela, Danilo, Davide, Eddy, Federica, Federico, Francesca, Kira, Luca, Marta, Massimo, Matteo, Odette, Savina. L'ultimo pensiero va ai miei genitori e alle mie sorelle che hanno sempre sostenuto con amore le mie scelte. A loro devo la riuscita di questo lavoro.

CAPITOLO I

SCULTORI LOMBARDI A GENOVA

1. I MAGISTRI ANTELAMI A GENOVA.

Nel caratterizzare gli sviluppi della scultura a Genova nel corso del XV secolo, addentrandosi per primo in un campo fino a quel momento trascurato dagli studi, Federico Alizeri aveva già ben chiare le difficoltà in cui sarebbero incorsi gli adepti di simili ricerche, individuando alcuni dei tratti fondamentali degli sviluppi di tale arte in area ligure. Al momento di confrontare i fatti pittorici con quelli concernenti la scultura, l'erudito notava infatti come in quest'ultimo ambito non si fossero distinte personalità di spicco, artefici "rari" e "solitari", ma ci fosse piuttosto il predominio di una "turba" di maestranze originarie dalle regioni dei laghi lombardi che si stabilì in città nell'arco cronologico di più generazioni e ne monopolizzò i principali cantieri, occupandosi soprattutto degli aspetti più propriamente legati all'edilizia ma senza tralasciare anche gli elementi decorativi¹.

Le attestazioni documentali collazionate dall'Alizeri confermano le conclusioni elaborate dallo studioso al termine della sua scrupolosa analisi, condotta a partire dai ricchi materiali preservati negli archivi genovesi ma anche da una prima ricognizione delle opere d'arte sopravvissute. Il ripetersi dei nomi di artefici lombardi dalle svariate provenienze mette in luce quanto fosse pervasiva la presenza di tali maestranze, la cui diaspora non interessò soltanto la Liguria ma tutti i principali centri della penisola italiana². Ciononostante, sebbene la comunità lombarda sia quella numericamente più consistente, essa non determinò un'assoluta egemonia sui fatti artistici genovesi né una rigida chiusura nei confronti di altre istanze: sarà anzi grazie all'incontro con altri linguaggi, in particolar modo con le formulazioni toscane, che maturerà una forma espressiva chiaramente riconoscibile come genovese, in cui la matrice lombarda ha un peso rilevante ma non esclusivo.

All'origine del fenomeno dei *magistri antelami* e della loro migrazione in terra ligure va sicuramente rintracciata un'intraprendenza che spinse queste popolazioni a cercare occasioni

¹ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 85.

² Un inquadramento generale, ma estremamente preciso, su questa problematica è contenuto nel testo di Edoardo Arslan posto ad introduzione degli atti del convegno *Arte e artisti dei laghi lombardi*: Arslan 1959. Tra i numerosi contributi dedicati al fenomeno dei *magistri antelami* genovesi possiamo ricordare Bognetti 1938; Poleggi 1966; Poleggi 1975; Di Raimondo 1976; Tagliaferro 1987, pp. 256-260, n. 1; Decri 1996; Poleggi 1996; Santamaria 2000-2003; Mollisi 2004; Spiriti 2008.

fuori della loro patria, consuetudine che già a partire dall'XI secolo appare consolidata, come rivelano numerosi episodi in tutta Italia.

Nel caso specifico del contesto genovese si potranno però aggiungere ulteriori considerazioni che mettono in luce i legami tra la regione e la limitrofa Lombardia e, dunque, la reciproca dipendenza tra i fatti artistici delle due aree. Non è infatti solo la prossimità geografica ad accomunare entrambi i territori ma anche le loro vicende storiche, che durante quasi tutto il XV secolo seguirono corsi paralleli. Genova e i territori ad essa sottoposti furono infatti sotto la diretta influenza dei Visconti prima e degli Sforza poi durante vari periodi, il più esteso dei quali si inaugurò nel 1464, quando al vertice del Ducato milanese sedeva Francesco Sforza³. La Repubblica genovese riuscì a ritagliarsi una propria autonomia all'interno del nuovo regime e a mantenere inalterato l'ordinamento politico, ma dovette sottostare alle regole imposte dal dominatore, il quale, nonostante le dure avversioni spesso sfociate in cruenti rivolte, si batté per mantenere il controllo sul territorio ligure, che gli garantiva un diretto affaccio sul mare altrimenti preclusogli. Le vicende storiche ebbero perciò un diretto riverbero su quelle artistiche, determinando una situazione che agevolò i contatti tra le due realtà regionali e favorì gli spostamenti di maestranze tra i vari cantieri.

Anche in pittura alcune delle più importanti personalità attive in Liguria provengono dalla Lombardia: lombardo è infatti Donato de' Bardi, indiscusso protagonista della pittura ligure della prima metà del Quattrocento, così come lo sono Carlo Braccesco e Vincenzo Foppa, i quali intrattennero ripetuti contatti con Genova, Savona ed altri centri della regione nel corso delle loro rispettive carriere.

Agli occhi delle maestranze specializzate nell'intaglio lapideo il capoluogo ligure si presentava come una meta ricca di attrattive, sia per la sua vivace attività edilizia, sollecitata, a partire dalla metà del secolo, dal desiderio di aggiornare il volto della città in una veste più moderna⁴, sia per la presenza del porto, che garantiva tanto un vivace crocevia di mercanti e di committenti, quanto un efficace sistema di smistamento di materie prime e manufatti. Infine la vicinanza alle cave di marmi apuani e la disponibilità di altre pietre meno preziose ma ugualmente apprezzate, come l'ardesia o la pietra nera di Promontorio, costituivano un fattore sicuramente determinante nella geografia degli spostamenti.

All'interno di tali fenomeni di migrazione, che spinsero i *magistri* ad adottare Genova come stabile residenza anche nel corso di più generazioni, i legami con la madrepatria non vennero mai recisi definitivamente. Una conferma in tal senso va ricercata nei numerosi documenti riguardanti questioni direttamente collegate alle terre d'origine, come le compravendite di terreni ed immobili⁵ oppure quelle concernenti aspetti legati alla devozione.

³ Un riassunto delle vicende storiche genovesi nella seconda metà del Quattrocento è in Petti Balbi 2003, pp. 295-316.

⁴ Poleggi 1966, pp. 55-57.

⁵ Esula dagli scopi di questo intervento l'analisi approfondita di tale genere di transazioni. Si possono citare a mo' d'esempio alcuni episodi che danno solo un'idea del tipo di commerci in cui erano coinvolte le maestranze

Quest'ultima casistica può essere illustrata menzionando due episodi significativi, i quali, seppur sollecitati da personaggi secondari, danno conto di alcune dinamiche comuni all'intera comunità dei *magistri antelami*. Un atto notarile steso il 9 gennaio 1498 vede come protagonisti alcune maestranze native di Carona ma ormai stanziate stabilmente nel capoluogo ligure, le quali si accordano per eleggere il nuovo rettore della chiesa di San Giorgio di Carona, assolvendo al proprio dovere di parrocchiani "more solito", ovvero secondo una prassi che doveva essere piuttosto consueta⁶.

D'altra parte la devozione nei confronti dei luoghi d'origine sollecitò anche la commissione di opere d'arte, come esemplifica il caso di Antonio da Gandria, il quale, al momento di dettare le proprie ultime volontà il 12 febbraio 1509, se da un lato sceglieva Genova, e in particolare la chiesa di San Siro, come luogo di sepoltura, dall'altro dava disposizioni affinché Antonio di Proino da Bissone provvedesse a far eseguire un dipinto con la *Vergine e i Santi Sebastiano, Rocco e Antonio* nella cappella di patronato del testatore nel territorio di Gandria⁷.

Non mancano d'altronde casi di immigrazione di ritorno, ovvero di rientri temporanei o duraturi nei territori di origine, come ben rivelano le vicende di Giovanni di Beltrame Gagini e di Giovanni D'Aria, due tra i protagonisti della stagione artistica genovese della seconda metà del Quattrocento, i quali, dopo una lunga e fortunata carriera in Liguria, decisero di trascorrere l'ultima fase della propria esistenza in patria. Il primo è infatti attestato per l'ultima volta nel capoluogo ligure nel 1506⁸ e compare invece a Mendrisio nel 1514, quando commissionò una pala d'altare lapidea per la chiesa di San Giovanni Battista. In quest'opera, tuttora preservata nel complesso di origine nel frattempo adibito a sede museale, lo scultore volle chiaramente rievocare la propria carriera genovese, alla quale doveva l'acquisizione di una notevole fama, specificando nell'iscrizione, oltre all'appellativo "ianuensis", anche il fatto che avesse intrapreso la strada verso casa nel 1507⁹.

lombarde e che riguardano alcuni esponenti della famiglia Carlone. Battista di Pietro acquistò un terreno nei pressi di Lugano da Manfredo di Baldassarre "de Pedraciis" da Gandria il 10 giugno 1485 (ASG, *Notai antichi*, 1028C, n. 468) e un altro appezzamento a Gandria da Martino di Antonio "de Pedraciis" il primo dicembre 1490 (ASG, *Notai antichi*, 1031, n. 746). Pietro e Bernardino di Jacopo Carlone entrarono invece in possesso di due terreni ubicati a Lanzo di proprietà di Tommaso di Jacopo Canevali il 5 luglio e il 24 dicembre 1511 (ASG, *Notai antichi*, 1061/II, n. 290; 1062, n. 421).

⁶ I nomi dei firmatari sono i seguenti: Carlo di Baldassarre Pillacorte, Martino di Giorgio de Ihona, Maffeo di Pietro Solari, Antonio di Antonio Solari, Giovanni Antonio di Niccolò de Ligorneto Solari, Antonio di Andrea Solari, Andrea di Ambrogio de Cazella, Giovanni di Agostino de Cazella, Andrea di Jacopo de Cazella, Antonio di Domenico Pillacorte, Marco di Gaspare Pillacorte, Marco Antonio di Domenico Pillacorte, Pietro di Aboni Solari, Giovanni e il fratello Abonio Solari, Marco di Gaspare Aprile, Baldassarre Aprile detto "tamborinus", Antonio di Giovanni della Scala, Giovanni Jacopo di Gaspare detto "del curto", Simone di Quilico de Meli, Matteo di Simone de Meli. ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 17.

⁷ Il testo non specifica purtroppo l'edificio all'interno del quale si trovava la cappella. ASG, *Notai antichi*, 1075, n. 26.

⁸ Il 26 febbraio 1506 il Gagini acquistava materiale lapideo da Bernardo e Giovanni di Antonio de Furno da Campione (cfr. *infra*), mentre il primo luglio dello stesso anno il suo nome compare nell'elenco dei *magistri antelami* ai quali i Padri del Comune ordinarono di rimuovere il materiale lapideo di loro proprietà dai ponti del molo e da altri spazi pubblici. ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71. Una trascrizione parziale è in Decri 1996, pp. 422-423, doc. 3. Il profilo dello scultore sarà ripercorso nel paragrafo I.3 e nel regesto biografico.

⁹ Su questa vicenda cfr. paragrafo I.3.

Allo stesso modo Giovanni D’Aria decise di rientrare nella regione dei laghi intorno al 1508, secondo quanto rivela un documento nel quale egli si assunse la responsabilità di gestire alcune faccende per conto di Battista di Pietro Carlone nella diocesi di Como, agendo in veste di suo procuratore¹⁰. Accanto a questi due episodi occorre inoltre ricordare anche Antonio Della Porta e Pace Gagini, i quali furono attivi a Genova nel corso del primo e secondo decennio del Cinquecento, guadagnandosi uno spazio importante all’interno del contesto cittadino, senza tuttavia mai abbandonare la fabbrica della Certosa di Pavia come anche altri cantieri milanesi¹¹.

Simili episodi richiamano da vicino il caso di Filippo Solari ed Andrea da Carona, i quali pur avendo avuto un’attività che li condusse nei principali centri dell’Italia del Nord, mantennero sempre contatti con la propria terra di origine, non solo conservando la proprietà di terreni e dimore ma anche eseguendo un altare marmoreo per la chiesa di San Giorgio a Carona¹².

Se da un lato i documenti computano un elevatissimo numero di maestranze, nelle molteplici competenze di costruttori, lapicidi o scultori, dall’altro l’incrocio dei dati desumibili dalle carte d’archivio con le opere d’arte superstiti non permette di conferire una fisionomia precisa ai nomi leggibili negli atti notarili o nei registri di pagamento. Questa eccessiva frammentarietà, dovuta ad una documentazione estremamente ricca ma difficile da tradurre in una conoscenza diretta e approfondita sui manufatti, ha ostacolato l’elaborazione di uno sviluppo chiaro e coerente della scultura a Genova e in Liguria. Le personalità che dominarono tale contesto artistico appaiono infatti quasi tutte ancora sfocate, prive cioè di consistente catalogo che permetta di analizzare il loro contributo all’elaborazione di uno specifico linguaggio genovese.

Su una simile situazione hanno pesato anche le peculiari modalità in cui le maestranze lombarde organizzarono il lavoro, facendo cioè ricorso ad una prassi basata sulla bottega che prevedeva una ripartizione degli incarichi tra il maestro e gli allievi e tra il primo e gli eventuali soci. I documenti danno infatti conto di numerosissimi casi in cui lapicidi o scultori condivisero le responsabilità di un’impresa, stringendo compagnie volte a far fronte ad uno o più incarichi e suddividendo la mole di lavoro secondo le specifiche competenze di ciascuno, per la durata necessaria all’ultimazione delle opere. Queste collaborazioni rivelano una maniera imprenditoriale di organizzare il lavoro, che caratterizza anche i principali cantieri lombardi, come, ad esempio, quello della Certosa di Pavia, fabbrica nella quale la storiografia stenta ancora oggi a distinguere chiaramente le mani dei maestri attestati dalle fonti.

¹⁰ ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 548 (26 agosto 1508). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 278-279 nota 1. Alizeri non trascrive una parte consistente del documento, la quale è invece significativa per comprendere l’incarico che il Carlone affidò al D’Aria e ad Alberto da Lanzo e il luogo dove questo si esplicò. I due procuratori avrebbero infatti dovuto richiedere alcune somme di denaro al vescovo di Como, dettaglio che conferma perciò il viaggio che erano in procinto di intraprendere verso la regione dei laghi lombardi.

¹¹ L’attività dei due scultori è ripercorsa nel paragrafo I.5.

¹² Su questa opera cfr. Gentilini 1997, p. 70.

In alcuni casi, simili compagnie si caratterizzarono per la presenza di professionalità tra loro diverse, in grado di occuparsi di molteplici aspetti che spaziavano da quelli legati alla costruzione fino a quelli più propriamente scultorei. È quanto succede, ad esempio, nel 1489 quando i priori della Confraternita del Battista finanziarono una serie di lavori di rinnovamento nella Cattedrale di San Lorenzo, indirizzati a conferire un aspetto più moderno all'intera parete della navata destra, rivolgendosi ad Antonio Carlone e Michele D'Aria¹³. Questi ultimi furono incaricati di tutte le operazioni necessarie al restauro di quell'area dell'edificio, le quali, come viene specificato nel contratto, comprendevano l'abbattimento delle strutture preesistenti, l'edificazione di quattro nuove cappelle e la costruzione degli altari con i rispettivi apparati decorativi, oltre che l'apertura di una porta in fondo alla navata. I lavori indicati nel contratto concernono perciò mansioni che rientrano nelle competenze di un maestro costruttore ed altre che si attagliano più propriamente all'attività di scultore, e quindi secondo le specifiche capacità dei due artisti prescelti dai committenti. Una simile suddivisione è del resto suggerita anche dal testo dell'atto notarile, nel quale, accanto alla comune indicazione dei due contraenti come *magistri antelami*, per il solo D'Aria si aggiunge la specifica "et scultor marmorum".

D'altra parte questo non è che uno dei molteplici casi che vedono Michele D'Aria, uno dei protagonisti della scultura della seconda metà del Quattrocento, collaborare con *magistri antelami* o con scultori anche di notevole levatura. Mentre, infatti, tra il 1475 e il 1478 un altro Carlone, questa volta di nome Battista, è registrato nei libro spese del Banco di San Giorgio in relazione alla statua di Domenico Pastine commissionata al D'Aria¹⁴, nel 1475 Michele ha al suo fianco Giovanni di Beltrame da Campione "scultor marmorum" per compiere una serie di lavori per Francesco Spinola, comprendenti un'acquasantiera e una galleria marmorea a decorazione della cappella di San Vincenzo nella chiesa di San Domenico. Nel 1497 lo scultore scelse invece Girolamo Viscardi per compartire la responsabilità del monumento di Agostino e Giovanni Adorno, collaborazione che continuò anche in occasione della tomba dei Duchi d'Orléans, alla quale si unirono anche i due toscani Donato Benti e Benedetto da Rovizzano¹⁵.

In un simile contesto la bottega allestita da Michele D'Aria assume un valore esemplare sia per la levatura degli incarichi cui fece fronte sia per le dinamiche che la regolarono, le quali possono essere assunte a modello per numerose altre realtà attive nel panorama genovese. Lungo il corso della propria carriera il D'Aria si appoggiò, oltre che a collaboratori scelti occasionalmente per soddisfare alcune precise commesse, ai suoi due fratelli, Giovanni e Bonino, i quali dovettero fare parte in maniera stabile dell'*atelier* dello scultore. Sebbene secondo le attestazioni documentali i tre formarono ufficialmente una società soltanto nel

¹³ ASG, *Notai antichi*, 753, n. 358 (15 ottobre 1489). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 190-193 nota 1. Tale incarico sarà trattato in maniera più estesa nel paragrafo III.1.

¹⁴ Battista Carlone si occupò dell'installazione della figura all'interno di Palazzo San Giorgio nel 1483, essendo perciò incaricato di incombenze più pratiche rispetto a quelle propriamente artistiche. Sui documenti cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 188 nota 1.

¹⁵ Per tutte queste opere si rimanda al paragrafo I.4.

1490, con lo scopo di ripartire tutti i lavori già cominciati e quelli ancora da intraprendere a Genova, Savona e Carrara e con un'equa suddivisione degli oneri e degli utili¹⁶, altre testimonianze danno conto di un loro duraturo rapporto di collaborazione, secondo dinamiche di tipo consorziale basate sui legami familiari, che appaiono tipiche delle modalità lavorative dei maestri lombardi. Alcune carte relative agli anni 1475, 1479, 1484, 1491 e 1495¹⁷ attestano infatti come i tre fratelli accogliessero dei giovani apprendisti nel loro *entourage*, specificando che i sottoscrittori di ciascun atto agivano anche per conto degli altri congiunti¹⁸.

Ignoriamo come venissero distribuite le responsabilità all'interno di una simile bottega; ciononostante analizzando le notizie ad oggi note sui tre artefici Michele è quello che emerge con un profilo da vero e proprio scultore, condiviso, in parte, anche con Giovanni, mentre Bonino sembra possedere un livello di qualificazione meno specializzato. D'altra parte il documento che nel 1490 sancì ufficialmente la nascita della società fra i tre fratelli precisa che i lavori da condividere tra i contraenti avrebbero riguardato l'arte della scultura e quella della "quadrarie"¹⁹, intendendo con quest'ultimo termine tutti i lavori di quadro, cioè quelli più propriamente architettonici. Una simile prassi, se da un lato garantiva un'efficace ripartizione del lavoro secondo le specifiche capacità di ciascuno dei soci, dall'altro permetteva di far fronte a numerosi impegni, distribuiti anche in città diverse, come succede appunto nel caso appena ricordato dei D'Aria, la cui attività oscillò tra i due centri di Genova e Savona..

A causa di tale prassi basata sulla collaborazione tra due o più artefici non è sempre facile di distinguere l'apporto di ciascuno all'opera collettiva. A tal riguardo la ricerca archivistica non offre riscontri utili a districare tali dinamiche, in quanto nei contratti di commissione non vengono mai forniti dettagli concernenti la ripartizione degli incarichi all'interno della compagnia, aspetto che doveva probabilmente essere regolato da accordi privati non scritti. Ciò è valido anche nel caso di impegni di notevole rilevanza come, ad esempio, il monumento funebre dei Duchi d'Orléans, impresa nella quale furono coinvolti, per volontà di Luigi XII, due scultori lombardi, Michele D'Aria e Girolamo Viscardi, e due toscani, Donato Benti e Benedetto da Rovezzano. I quattro artefici lavorarono fianco a fianco per circa due anni a partire dal 1502 suddividendo, probabilmente in maniera equa, le responsabilità e i compensi. Ciononostante l'analisi del sepolcro oggi nella basilica di Saint-Denis a Parigi non aiuta a chiarire come dovettero articolarsi i lavori: osservando l'imponente mausoleo si percepisce, ad

¹⁶ ASG, *Notai antichi*, 914bis, n. 59. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 194-195 nota 1.

¹⁷ Il 2 ottobre 1475 veniva accolto in bottega Domenico di Battista Carlone per cinque anni, il 14 dicembre 1479 Luciano di Leone de Berris di Claino per quattro anni e mezzo, il 15 novembre 1484 Giovanni Donato di Giovanni de Malacrini da Dongo per sei anni, il 21 marzo 1491 Pietro di Giovanni Aprile da Carona per cinque anni, il 25 maggio 1495 Marco di Jacopo Solari da Carona. I documenti sono rispettivamente in: ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 815; 1026, n. 994; 1028B, n. 985; 1032, n. 155; 1034, n. 274. Gli atti sono segnalati da Tagliaferro 1987, p. 257 e solo quello del 1484 è invece trascritto in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 218-219 nota 1.

¹⁸ Fa eccezione soltanto il contratto del 1491 nel quale non si specifica che il contraente, Michele D'Aria, agiva anche per conto dei fratelli. Gli atti del 1475 e 1479 sono firmati da Michele e Bonino, quello del 1484 dal solo Michele e quello del 1495 da Michele e Giovanni. La costante presenza di Michele D'Aria può forse essere letta come una conferma della sua *leadership* all'interno della bottega.

¹⁹ Nelle prime righe del contratto i tre scultori vengono definiti "scultores marmororum ac quadratarii".

un primo sguardo, una certa uniformità stilistica, fatto che complica l'esercizio della *connoisseurship*²⁰.

D'altra parte anche uno dei luoghi simbolo della città di Genova, nel quale si concentrano alcune tra le principali testimonianze figurative della cultura cittadina, ossia la Cappella del Battista in Cattedrale, fu un'impresa corale, sia nella prima campagna decorativa, diretta da Domenico Gagini all'indomani dell'edificazione del sacello nel 1450, sia negli interventi condotti nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento, ai quali presero parte Giovanni D'Aria ed altri maestri ancora ignoti²¹.

In una simile prospettiva numerosi episodi mettono in luce un aspetto prettamente imprenditoriale nella gestione degli affari della bottega anche da parte di figure di spicco nel *milieu* artistico cittadino, che si esplica soprattutto nell'attitudine a subappaltare gli incarichi ricevuti o nel coinvolgimento in commerci di altro genere come quello dei marmi grezzi. Nel primo caso uno degli episodi più significativi è quello che vede coinvolti Giovanni da Bissonne, spesso erroneamente identificato dalla critica come uno degli esponenti della famiglia Gagini²², e Leonardo Riccomanni, scultore attivo nella Toscana occidentale ma spintosi in più occasioni oltre il confine ligure. Il bissonese coinvolse infatti il Riccomanni all'interno del cantiere di Santa Maria di Castello, nel quale egli doveva avere un ruolo di primo piano, delegandogli nel 1452 un compito che gli era stato affidato da Manuele e Lionello Grimaldi, relativo all'esecuzione del portale marmoreo della cappella di loro patronato (FIG. 223)²³. Il testo dell'accordo mette chiaramente in luce che i due scultori non agirono in società, ovvero su un livello paritario, ma che Giovanni restò titolare della commessa nonostante la partecipazione del Riccomanni. D'altra parte il portale tuttora conservato nella sagrestia dell'edificio di Santa Maria di Castello, ambiente coincidente con quello di patronato dei Grimaldi, non lascia adito a dubbi sull'effettivo svolgimento della vicenda, in quanto palesa lo stile dello scultore toscano ma in uno stretto dialogo con il lombardo, come rivela un motivo come quelli dei girali vegetali che ritorna identico nel portale di palazzo Doria in piazza San Matteo realizzato dal bissonese intorno al 1457 (FIG. 61)²⁴.

Numerose sono invece le attestazioni che vedono *magistri antelami* o scultori occuparsi della compravendita di blocchi di marmo o pietre di altro genere, avendo contatti più o meno diretti con il mondo dei cavaatori delle Apuane o di altre aree estrattive in Liguria, come quelle di Promontorio, subito fuori le mura di Genova, o della riviera di levante, come Chiavari o Lavagna. Del resto la presenza di maestranze lombarde, ma genovesi d'adozione, a Carrara è

²⁰ A questa impresa verrà dedicata una più ampia trattazione nel paragrafo V.3.

²¹ Su tale fabbrica si vedano i paragrafi I.2 e III.2.

²² Questo aspetto verrà analizzato nel paragrafo I.3, in cui si cercheranno di mettere a fuoco le due distinte personalità di Giovanni da Bissonne e Giovanni di Beltrame Gagini.

²³ Su questa vicenda cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 140-147 e i paragrafi I.3 e II.1.

²⁴ Entrambi i portali presentano infatti una cornice continua decorata con racemi vegetali, che, nel caso dell'esemplare di Santa Maria di Castello, ospitano alcuni putti giocosi. Sul portale di palazzo Doria si veda il paragrafo I.3.

attestata con una certa frequenza nel corso del Quattrocento²⁵; è invece meno consueto il caso inverso, ovvero quello di alcuni carraresi spintisi nel capoluogo ligure per vendere le loro merci. Né, d'altra parte, tale fenomeno deve stupire visti gli stretti legami geografici e commerciali tra la Toscana occidentale e la Liguria. Analogamente neppure il diretto interessamento degli scultori stessi nelle operazioni relative al reperimento della materia prima, in particolare del prezioso marmo carrarese, assume un carattere di eccezionalità, come dimostra l'assiduità con cui ricorrono i nomi di artefici di varia provenienza nella documentazione carrarese, primo fra tutti quello di Michelangelo²⁶.

Negli anni a cavallo tra XV e XVI secolo Giovanni di Beltrame Gagini appare più volte coinvolto nell'acquisto di marmi e pietre nere sia, ad esempio, dai carraresi Francesco di Pellegrino detto Pelliccia e Giuliano di Nicola della Fiora²⁷, sia da un altro scultore lombardo come Matteo di Jacopo da Bissone²⁸, sia infine da due *magistri antelami* come Bernardo e Giovanni de Furno da Campione²⁹. Il Gagini emerge dai documenti come una personalità multiforme, in grado cioè di accaparrarsi incarichi importanti ed impegni da scultore, come, ad esempio, quello relativo alla decorazione marmorea della cappella del vescovo Leonardo de Fornari nella chiesa di Santa Maria delle Vigne (1488)³⁰, ma che non sdegnava neppure compiti meno qualificati, circostanza che appare evidente soprattutto nella fase terminale della propria carriera, precedente al rientro in Lombardia. Tra il 1498 e il 1499 egli vendette, ad esempio, consistenti quantitativi di manufatti prodotti in serie come colonne, basi e capitelli, a Bernardo di Benedetto Lomellini, Bernardo Soprani e Domenico di Benedetto Lercari, avvalendosi, nel

²⁵ Su questi aspetti resta fondamentale lo studio di Christiane Klapisch-Zuber (1969).

²⁶ Tra gli scultori attivi a Genova che risultano attestati a Carrara si possono ricordare Giovanni D'Aria nel 1482 (Klapisch-Zuber 1969, p. 272, n. 16; cfr. paragrafo IV.3), Pace Gagini nel 1507 (Campori 1873, p. 352; cfr. paragrafo V.5), Girolamo Viscardi nel 1519 (cfr. paragrafo I.6) e Pietro Aprile, il quale fu a lungo attivo in entrambi i centri (Migliaccio 1991). Sulle relazioni tra Genova e Carrara si veda inoltre Klapisch-Zuber 1969.

²⁷ Il 15 gennaio 1498 Francesco di Pellegrino da Carrara detto Pelliccia vendette a Giovanni di Beltrame Gagini una serie di blocchi di marmi, le cui dimensioni vengono indicate nel contratto. Le pietre sarebbero dovute essere consegnate a Genova presso il Ponte dei Calvi. Il 7 febbraio successivo un accordo simile, questa volta relativo ad un quantitativo di colonne di varie grandezze, veniva stretto tra lo stesso scultore e Giuliano di Nicola della Fiora da Carrara. ASG, *Notai antichi*, 1037, nn. 50, 62.

²⁸ Il contratto firmato il 29 aprile 1499 tra Matteo di Jacopo da Bissone e Giovanni Gagini stabilisce che il primo avrebbe ceduto all'altro una serie di marmi carraresi di vario genere, tra cui colonne e lastre, da depositare al Ponte dei Calvi. ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 235.

²⁹ Il 26 febbraio 1506 Giovanni Gagini acquistava tutte le pietre nere depositate nella bottega di Bernardo e Giovanni di Antonio de Furno da Campione, sita sotto Ripa nella contrada del Ponte dei Calvi. ASG, *Notai antichi*, 1159, n. 66; Cervetto 1903, pp. 256-257, doc. XIX. Numerosi sono gli atti relativi a vendite di marmi e pietre nere tra *magistri antelami* o scultori. Tra i numerosi casi si può ricordare quello che vede Girolamo Viscardi cedere a Michele Pessolo tutto il materiale lapideo presente nella propria bottega presso Ripa, sita al di sotto dell'abitazione di Aleramo Pallavicino, nel dicembre del 1509. I marmi, che comprendevano anche alcune pietre di proprietà di Pietro D'Aria, vengono poi venduti dal Pessolo a Romerio di Antonio da Campione il 2 gennaio 1510 per un prezzo superiore a quello corrisposto a Girolamo. ASG, *Notai antichi*, 1058, n. 514 (20 dicembre 1509); 1059/I, nn. 1d (29 dicembre 1509: l'anno è desumibile dal riferimento presente nell'atto successivo, sebbene nella carta compaia il 1510), 13 (2 gennaio 1510). Cfr. anche paragrafo I.6.

³⁰ L'accordo fu sottoscritto il 17 settembre 1488. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 175-176; Cervetto 1903, pp. 254-255, doc. XVI.

secondo caso, dell'aiuto di altri due bissonesi, ossia Matteo di Jacopo e Bernardino di Domenico³¹.

Una simile attenzione per l'approvvigionamento della materia prima se da un lato mette in luce un desiderio di controllare tutte le fasi di gestazione dell'opera al fine di garantire la qualità della stessa, dall'altro sembra determinato da vantaggi di tipo economico che spinsero alcuni artefici ad assumersi l'onere della gestione diretta delle cave. È questo, ad esempio, quanto succede nel caso di alcune siti in area ligure – le cave carraresi erano infatti gestite esclusivamente da autoctoni – come quello presso Chiavari preso in locazione da Giacomo e Andrea da Campione da Domenico Spinola prima del 1500³² o un altro in prossimità di Voltaggio, di cui Antonio Della Porta e Giovanni Canevali entrarono in possesso nel 1497³³.

Le testimonianze documentali sinora chiamate in causa, al pari di numerose altre che è possibile rintracciare nel cospicuo patrimonio preservatosi, illustrano una realtà estremamente fluttuante, nella quale non risulta sempre facile individuare i confini tra le diverse specializzazioni professionali, complice anche una terminologia che non è sempre caratterizzante in maniera univoca ma allude invece ad un ventaglio di competenze distinte. Accanto al più generico appellativo di *magister antelami*, il quale, mentre al suo emergere alludeva soprattutto ad un'attività legata eminentemente all'edilizia, viene in seguito esteso anche a maestri dediti alla scultura, leggiamo spesso nelle carte i termini di “magister marmorum”, “sculptor” o “sculptor marmorum”, “intaliator lapidum”, “picapetrum”, e, più raramente, “scarpelinus”, i quali, seppur concernenti qualifiche distinte, appaiono spesso usati in maniera interscambiabile³⁴.

D'altra parte una simile incertezza lessicale non è che un riflesso di un mondo altrettanto confuso come quello corporativo. All'interno del circuito genovese delle arti, le variegate professioni legate all'intaglio lapideo erano radunate sotto la comune etichetta di *magistri antelami*, al pari di quanto accadeva in altri settori, ad esempio tra i cosiddetti “magistri assie”, ovvero gli addetti alla lavorazione del legno, oppure gli iscritti all’“ars pictoriae et scutariae”, cioè non solo i pittori ma anche i decoratori di scudi³⁵. Questa concezione ancora medievale dell'operato artistico, che riflette anche un'idea di scultura legata essenzialmente alla decorazione architettonica, inizia ad essere messa in crisi nel corso dei primi decenni del XVI secolo, quando una disputa, concernente il conferimento di alcuni specifici diritti in seno

³¹ Il 20 aprile 1498 il Gagini promette a Bernardo di Benedetto Lomellini di consegnargli 105 colonne di due diverse misure; l'11 gennaio 1499 viene firmato un accordo con Bernardo Soprani di Andoria relativo a 32 colonne; l'8 maggio successivo il bissonese si impegna a cedere a Benedetto Lercari 12 colonne. ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 174; 1038, nn. 20, 252.

³² Il 25 settembre 1500 Andrea e Giacomo da Carona si impegnavano ad eseguire la decorazione marmorea della cappella di Teodorina Spinola, moglie del fu Domenico, in Santa Maria di Castello per saldare il costo del canone di locazione di una cava presso Chiavari e di una presso l'area di Promontorio nei pressi di Genova. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 227-228 nota 1.

³³ Su questa vicenda cfr. anche il paragrafo I.5.

³⁴ Su questi aspetti si vedano in particolare Poleggi 1966, pp. 53-54; Tagliaferro 1987, p. 256; Decri 1996, pp. 408-409.

³⁵ Sanguineti 2013, pp. 37-69.

all'associazione, oppose i maestri costruttori agli scultori³⁶. Questi ultimi avevano infatti presentato una supplica al governatore e al Consiglio degli Anziani affinché le magistrature riconoscessero uno *status* autonomo alla propria arte, la quale godeva di una propria fisionomia distinta rispetto a quella edilizia anche in virtù del valore civico insito in alcune creazioni destinate a decorare luoghi pubblici e religiosi così come a perpetrare la memoria degli uomini illustri, un chiaro riferimento, quest'ultimo, al ciclo di benemeriti di Palazzo San Giorgio³⁷. A queste argomentazioni i *magistri antelami*, i quali a loro volta rivendicavano una dignità intellettuale al loro mestiere definendosi "architettores", opponevano l'idea, sino ad allora comunemente accettata, che le due arti erano sempre state legate in maniera inscindibile e che pertanto le velleità dei primi erano da ricusare in ottemperanza alla tradizione³⁸. Come ha evidenziato Ennio Poleggi, questa diatriba, giocata in apparenza su di un piano teorico, metteva anche in discussione i privilegi acquisiti da maestranze a lungo attive nel centro ligure e ormai naturalizzatesi nonostante l'origine lombarda che rischiavano di essere intaccati dai nuovi arrivati³⁹.

I vincoli corporativi, rafforzati da legami di natura familiare e dalla comunanza geografica, non si esplicitavano soltanto su una dimensione meramente professionale ma estendevano la loro influenza anche su altri aspetti della vita quotidiana, ad esempio sulle pratiche devozionali. Gli statuti dell'arte indicavano alcune festività che i maestri erano tenuti ad onorare, contribuendo alla realizzazione di un palio, come nella ricorrenza dei Santi Simone e Giuda o in quella del Corpus Domini, oppure chiudendo le proprie botteghe⁴⁰. Sebbene soltanto nel 1607 sia ufficialmente documentata una cappella di patronato dell'arte degli scultori lombardi, ubicata nella chiesa di Santa Sabina in capo alla navata sinistra⁴¹, già nel corso del Quattrocento i *magistri antelami* risultano legati ad un edificio religioso specifico, ovvero la chiesa di San Siro, all'interno della quale possedevano un ambiente che era adibito

³⁶ I documenti relativi a tale vicenda, conservati nel fondo *Arti* dell'Archivio di Stato di Genova (ASG, *Arti*, 178; pubblicati in Varni 1870, pp. 93-101, doc. XIX), non sono datati ma recano un'indicazione successiva che fa riferimento al cancelliere Girolamo Loggia e agli anni 1513-1515. Sebbene un decreto del febbraio 1518 avesse approvato la separazione tra muratori e scultori, la diatriba dovette continuare ancora fino al 1520, quando le due parti nominavano degli arbitri, ovvero Domenico Spinola per i *magistri antelami* e Cattaneo Gentile Falamonica per gli scultori, per arrivare ad una soluzione condivisa. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 349-353. Un riassunto di tale questione è in Poleggi 1975, pp. 360-361, in particolare p. 336 nota 6. Si vedano inoltre Poleggi 1966, p. 54; Tagliaferro 1987, p. 256; Decri 1996, pp. 410-415; Santamaria 2000-2003, pp. 63-64.

³⁷ La supplica viene presentata dagli scultori Girolamo Viscardi, Francesco Brocchi da Campione e Baldassarre Canevali da Lanzo. Varni 1870, pp. 93-95, doc. XIX, n. I.

³⁸ Varni 1870, pp. 95-96, doc. XIX, n. II.

³⁹ Poleggi 1975, p. 360. Secondo gli statuti redatti nel 1439 i maestri forestieri trasferitisi a Genova potevano essere ammessi nell'arte soltanto dopo un periodo di sei anni trascorso a lavorare accanto ad un artefice già immatricolato. Sugli statuti del 1439, rinnovati nel 1596-1597 e approvati dal Senato nel 1600, si vedano Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 87-91 nota 1 e, per la versione tardo cinquecentesca, Di Raimondo 1976, pp. 7-12.

⁴⁰ Queste prescrizioni sono indicate negli statuti del 1439. Cfr. *supra*.

⁴¹ Cfr. Santamaria 2000-2003, p. 64. Nel 1618 anche i muratori acquisirono i diritti su una cappella nella chiesa di Santa Sabina, quella ubicata in fondo alla navata sinistra, in posizione simmetrica rispetto allo spazio di patronato degli scultori. Si veda Di Raimondo 1976, pp. 13-16. Quest'ultimo studioso riferisce inoltre dell'esistenza di un altare di patronato delle medesime maestranze nella chiesa di San Giovanni di Pré, il quale era dedicato al Crocifisso e ai Santi Quattro Coronati. *Ivi*, p. 13.

anche a funzione funeraria. Questo è quanto si desume dai testamenti redatti da alcune maestranze lombarde, nei quali vengono date disposizioni per la sepoltura nel monumento di competenza dell'arte nel suddetto edificio⁴².

All'interno del tessuto urbanistico della città, la comunità dei *magistri antelami* riuscì a ritagliarsi un proprio spazio specifico in prossimità della "ripa maris", ovvero quell'area a ridosso del porto che offriva indubbi vantaggi nello spostamento della materia prima⁴³. Pur nell'assenza di un catasto dettagliato, la documentazione in nostro possesso delinea chiaramente un'elevata concentrazione di botteghe di maestranze legate all'intaglio lapideo in questa zona. A Ripa risultano, ad esempio, installati Antonio di Pietro Carlone, Matteo Morelli⁴⁴ e Giovanni Gagini⁴⁵, così come anche alcuni scultori giunti in città negli anni a cavallo tra XV e XVI secolo, ovvero Antonio Della Porta, Pace Gagini e Girolamo Viscardi⁴⁶.

Si è fin qui cercato di enucleare alcuni caratteri generali che possano fornire una serie di linee interpretative alle intricate vicende artistiche genovesi precedenti all'affermazione del mecenatismo principesco promosso da Andrea Doria. Nelle pagine che seguono si cercherà di mettere a fuoco alcune delle personalità che si distinsero nel panorama cittadino tanto per il ruolo rilevante che riuscirono a conquistare quanto per la qualità della loro produzione artistica.

⁴² Una simile prescrizione compare, ad esempio, nei testamenti di Leone de Montoni de Iuma (ASG, *Notai antichi*, 1039, n. 8; 15 dicembre 1464), Ilix de Saxo da Gandria (ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 975; 10 novembre 1484), Antonio da Gandria (ASG, *Notai antichi*, 1075, n. 26; 12 febbraio 1509), Giovanni di Bordone da Gandria (ASG, *Notai antichi*, 1075, n. 98), Tommaso Canevali da Lanzo (ASG, *Notai antichi*, 1075, n. 176).

⁴³ Cfr. *Ripa* 1993.

⁴⁴ Antonio di Pietro Carlone era locatario di un'apoteca ubicata sotto la casa di Francesco Pallavicino, che nel 1496 cedette a Matteo Morelli, insieme a tutto il materiale lapideo in essa contenuto: ASG, *Notai antichi*, 1035, n. 698 (17 agosto 1496); 1036, n. 699 (15 novembre 1497; quest'ultimo atto riguarda la nomina di due arbitri per dirimere una controversia sorta in relazione alla vendita).

⁴⁵ Due documenti del 1504 e 1506 che riguardano Giovanni di Beltrame Gagini sono stipulati nella casa dello scultore sita in contrada San Marcellino, al di sotto dell'abitazione di Nicola Piccamilli, area che in un atto relativo ad una diversa bottega contesa tra Giovanni di Graziolo e Evangelista di Dionigi da Lanzo viene definita "sub Ripa" (ASG, *Notai antichi*, 1059/I, n. 416; 15 marzo 1510). Per i documenti riguardanti il Gagini cfr. ASG, *Notai antichi*, 1158, n. 215 (8 novembre 1504); 1159, n. 66 (26 febbraio 1506) e Cervetto 1903, pp. 255-257, docc. XVIII, XIX.

⁴⁶ Al suo arrivo a Genova nel 1498 Pace Gagini prese in locazione una bottega da Oberto Magnasco ubicata nei pressi di Porta dei Vacca: ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 400 (cfr. Appendice documentaria, doc. 1). Lo stesso Pace, insieme al socio Antonio Della Porta, risulta invece locatario di un ambiente in piazza del Molo, vicino cioè al Ponte degli Spinola, di proprietà di Battista di Cavo, che il 23 marzo 1501 i due scultori subaffittarono a Lorenzo Bonvesino: ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n.; Alizeri 1870-1880, pp. 310-311. Su questo aspetto cfr. anche paragrafo I.5. Come abbiamo già visto Viscardi appare invece stanziato in una bottega sotto l'abitazione di Alerame Pallavicino, che nel 1509 cedette a Michele Pessolo (cfr. *supra*). Un documento del primo luglio 1506, tramite il quale i Padri del Comune intimavano ad una serie di artefici di rimuovere i blocchi di pietra dai pontili e da altri siti pubblici, censisce i seguenti maestri tutti stanziati in prossimità dei ponti del molo: Giovanni Antonio Piuma, Michael Pessolo, Michele Carlone, Simone Meli, Guido "de Arosa", Matteo "de Matarana", Girolamo Viscardi, Giovanni da Bissone, Antonio Tamagnino, Pace da Bissone, Antonio da Bissone, Pietro da Gandria, Giovanni Graziolo, Romerio da Campione, Pietro Carlone, Bernardo da Campione, Matteo de Brea. ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71. Una trascrizione parziale è in Decri 1996, pp. 422-423, doc. 3.

2. DOMENICO GAGINI, I MAESTRI CARONESI E LA SCULTURA INTORNO ALLA METÀ DEL XV SECOLO.

Se dovessimo individuare un ideale punto di partenza dal quale dare avvio alla storia della scultura a Genova in età moderna, a quel fenomeno che, pur con il rischio di una certa generalizzazione, potremmo identificare con il termine di rinascimento, non avremmo alcun dubbio nell'indicare le coordinate spazio temporali dalle quali dipanare il filo del discorso. Il luogo dal quale partire sarebbe la sontuosa Cappella del Battista nella Cattedrale di San Lorenzo (FIGG. 1-3) e l'anno il 1448, quando Domenico Gagini, reduce dal soggiorno fiorentino e probabilmente già attivo nella Superba da qualche anno, veniva incaricato del restauro dell'ambiente e del relativo apparato decorativo.

Sulla facciata del sacello del Precursore, riedificato *ex novo* e in vesti più grandiose nel sito lungo la navata sinistra a partire dal 1450, lo scultore lombardo dispiegò un incredibile testo figurativo nel quale risuonano echi delle più recenti formulazioni fiorentine, dalle porte ghibertiane ai cicli scultorei di Orsanmichele e di Santa Maria del Fiore, fino alle composizioni di Paolo Uccello e Filippo Lippi⁴⁷. Quest'opera segna il glorioso incipit della scultura quattrocentesca genovese per la modernità del linguaggio ivi dispiegato e costituisce, fin all'indomani della sua inaugurazione, un imprescindibile punto di riferimento per gli sviluppi successivi. Domenico Gagini allestì infatti intorno a quell'impresa un'importante fucina alla quale presero parte vari artefici, in veste di collaboratori o semplici aiutanti, tra i quali i documenti ricordano Giovanni da Bissone ed Elia di Jacopo Gagini, nipote di Domenico⁴⁸. D'altra parte la presenza di una nutrita bottega trova riscontro, oltre che nei marmi della Cappella del Battista, anche in altre opere di matrice guginiana ma di tenuta qualitativa non sempre eccelsa, come, ad esempio, alcune sculture conservate nella chiesa di Santa Maria di Castello⁴⁹ o l'ancona di Santa Maria Bianca di Portovenere (FIG. 53)⁵⁰.

L'attività di Domenico Gagini a Genova, estesasi per circa dieci anni – lo scultore arrivò in città intorno al 1446 e partì alla volta di Napoli verso il 1456-1457⁵¹ – è stata oggetto di un

⁴⁷ Le vicende della cappella del Battista verranno approfondite in maniera più esaustiva nel paragrafo III.2.

⁴⁸ Elia potrebbe essere fratello di Matteo, il quale è attestato a Genova e a Savona tra il 1475 e il 1503, come sostiene anche Cervetto (1903, p. 145). Una conferma in tal senso può venire dal fatto che Matteo compare come testimone in alcuni atti rogati da Elia negli anni 1475-1480. Cfr. regesto biografico. Elia Gagini è documentato a Genova dal 1457 al 1488. Le notizie sullo scultore sono pubblicate in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 132-139; Cervetto 1903, pp. 51-53, 248-249, docc. VII-VIII. Due documenti inediti sono invece in: ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 659 (29 luglio 1475); 1030, n. 471 (24 maggio 1488). Il primo riguarda l'affitto della casa di Domenico Gagini presso il molo: nel 1475 Elia dichiara infatti di aver risieduto nell'abitazione dello zio per i 10 anni precedenti in cambio della somma di 100 lire di cui risultava creditore. Nell'altro atto Elia fa da testimone a Giacomo di Giovanni de Garuno da Campione e Bernardo di Leone da Bissone.

⁴⁹ Su queste opere cfr. *infra*.

⁵⁰ L'attribuzione è stata formulata da Rapetti 1998, pp. 104-109, n. 9. Sull'ancona si veda inoltre Di Fabio 2004a, pp. 54-55, 56. Quest'ultimo studioso ipotizza una cronologia tra il 1453 e il 1457, alla fine cioè del soggiorno genovese di Domenico.

⁵¹ L'ultima attestazione diretta di Domenico a Genova sembra essere fornita da un accordo che il bissonese sottoscrisse il 12 giugno 1456 con Stefano Lomellini. Questo documento è tuttavia noto solo in maniera indiretta

crescente interesse negli studi recenti, tanto che l'esiguo catalogo che Hanno-Walter Kruft ricollegava a questa fase della sua carriera è stato incrementato di numerosi pezzi⁵². Sebbene un simile argomento esuli dall'arco cronologico coperto dalla seguente ricerca, sarà utile ripercorrere brevemente le vicende dello scultore e rivalutare il suo operato, anche tenendo conto dell'eredità lasciata agli artisti attivi negli anni immediatamente successivi alla sua partenza per Napoli.

Gli studi di Clario Di Fabio hanno fatto luce sull'esordio genovese del Gagini, individuando un probabile intermediario per il suo approdo in Liguria. Durante gli anni fiorentini, secondo la puntale ricostruzione di Francesco Caglioti, lo scultore appare strettamente legato a Filippo Brunelleschi, tanto da risiedere all'interno della dimora di quest'ultimo ed essere inserito in un cantiere di sua competenza come quello della basilica di San Lorenzo⁵³. In questo contesto il bissonese, impegnato in un personale *grand tour*, osservò con lo sguardo permeabile del giovane ancora alla ricerca di un proprio codice espressivo le principali creazioni fiorentine mostrando un particolare interesse nei confronti di Ghiberti e Donatello⁵⁴.

in quanto viene citato in un atto dell'8 marzo 1457, nel quale Elia Gagini, in veste di "factor" di Domenico, riscuote una somma di denaro dal Lomellini stesso. Tale testimonianza non specifica però se il Gagini si fosse già allontanato da Genova oppure no. È invece sbagliato riconoscere l'attestazione del 1457 come un riferimento cronologico ai lavori nella Cappella del Battista o una conferma dell'affidamento della responsabilità dell'impresa ad Elia (come fanno, ad esempio, Kruft e Di Fabio: Kruft 1972b, p. 16; Di Fabio 2004a, p. 54): il testo infatti non menziona la cappella in Cattedrale in relazione al denaro riscosso da Elia per conto di Domenico. Sul documento del 1457 si vedano Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 132-133 nota 1, Cervetto 1903, p. 247, doc. III e Kruft 1972b, p. 264, doc. V. Il nome del Gagini compare per la prima volta nella documentazione napoletana nel gennaio del 1458, in un elenco delle maestranze attive nella fabbrica di Castelnuovo. Kruft 1972b, p. 264, doc. VI. Domenico si riaffercherà di nuovo a Genova nel 1465 per brevissimo tempo. Tre rogiti notarili datati al 2 maggio lo descrivono infatti occupato a regolare alcune questioni finanziarie con vari personaggi tra cui anche i responsabili della Confraternita del Battista. Il bissonese scelse infatti Antonio Platono come procuratore per riscuotere una somma di denaro per i lavori compiuti nella cappella del Precursore. Egli concesse inoltre la propria casa in contrada Molo a suo nipote Elia per i sei anni successivi per risarcirlo di 100 lire e si dichiarò inoltre debitore di Giovanni da Bissonne per la somma di 500 lire e 10 soldi, per la quale ipotecò la medesima abitazione. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 133-136; Cervetto 1903, pp. 247-248, docc. IV-VI; Kruft 1972b, p. 266, docc. XI-XIII.

⁵² In conclusione al suo fondamentale studio sulla decorazione della Cappella del Battista, Kruft sosteneva che fosse alquanto improbabile che Domenico avesse eseguito altri lavori ad eccezione di quello in cattedrale nel decennio trascorso a Genova. Kruft 1971b, p. 41. I più importanti contributi recentemente dedicati a Domenico sono di Clario Di Fabio: Di Fabio 2004a; Di Fabio 2011; Di Fabio 2012. L'unico lavoro documentato oltre alla cappella del Battista è la "troyna" che Domenico si impegnava ad eseguire nella chiesa di San Girolamo del Roso per Cristoforo de Palodio, Ambrogio da Albenga e Battista Caldera il 23 agosto 1455, il cui contratto è stato pubblicato da Cervetto 1903, p. 246, doc. II.

⁵³ Nel proprio *Trattato* Filarete descrive un "Domenico dal Lago di Logano" tra i discepoli del Brunelleschi, notizia che ha trovato conferma in alcune testimonianze documentali. Il nome di Domenico di Piero compare infatti sia nei registri relativi ai conti della basilica di San Lorenzo negli anni 1442-1443 sia nell'inventario steso alla morte dell'architetto fiorentino nel 1446, che censisce una stanza nella casa di Pippo nella quale era solito stare Domenico di Piero. Cfr. Caglioti 1998 (1999).

⁵⁴ Questi sono i riferimenti messi in luce da Kruft (1970b, pp. 37-41; 1972a, pp. 16-18) e da Francesco Caglioti (1998 [1999]), a partire dall'osservazione dei rilievi e dalle sculture della facciata della cappella del Battista. La questione è stata recentemente affrontata da Linda Pisani e Philippe Sénéchal, ammettendo tra i canoni di riferimento anche alcuni testi pittorici di Masaccio, Filippo Lippi o Paolo Uccello. L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, pp. 282-284; Sénéchal 2012, pp. 90-91.

Domenico lasciò il capoluogo toscano poco prima del 1446, quando, al momento della morte di Brunelleschi, egli risultava già lontano, e approdò a Genova probabilmente grazie a Girolamo Panissari, frate domenicano di origine genovese, il quale fu dapprima priore del convento fiorentino di San Marco e poi di quello genovese di Santa Maria di Castello, dove venne trasferito nel 1444 per insediare l'Osservanza, rimanendovi fino al 1452⁵⁵. Il Panissari si fece promotore, all'interno del complesso di Santa Maria di Castello, di una consistente campagna di lavori volta ad adeguare i locali alle esigenze della comunità domenicana appena installatasi⁵⁶ e a decorarne alcuni significativi ambienti, lavori tra i quali vanno computati, oltre che una serie di sculture di Domenico e della sua bottega, anche i bellissimi affreschi di Giusto di Ravensburg⁵⁷.

Ai primi anni genovesi del Gagini va con ogni probabilità ricondotto il ciclo di ritratti di esponenti della famiglia Spinola che decora la facciata del palazzo in piazza Fontane Marose, sebbene non ci siano elementi utili ad approssimare una cronologia più circoscritta⁵⁸. Le osservazioni di Clario Di Fabio relative al fatto che l'affidamento allo scultore lombardo del prestigioso incarico della Cappella del Battista nel 1448 dovesse presupporre un'attività precedente tale da fargli guadagnare i favori della potente confraternita del Precursore sono infatti pienamente condivisibili⁵⁹. La dimora degli Spinola fu edificata dopo il 1445 e risultava ultimata nel 1459⁶⁰; è tuttavia probabile che il Gagini fosse stato contattato fin dai primi momenti della costruzione e che il suo impegno non si estendesse troppo oltre il maggio del 1448, quando fu formalizzato l'impegno per la cappella in Cattedrale⁶¹. Il contratto firmato con i priori della Devozione del Battista prevedeva infatti che lo scultore non si occupasse di altre imprese nel corso dei diciotto mesi previsti per l'ultimazione dei lavori, i quali tuttavia si prolungarono ben oltre questo termine, viste le successive modifiche apportate al progetto iniziale⁶². E tuttavia una simile condizione sembra non aver pregiudicato troppo l'attività del bissonese che fu al contrario molto intensa nonostante la brevità della sua permanenza a Genova.

Le effigi di Oberto (FIG. 4), Corrado (FIG. 5), Opizzino (FIG. 6) e Galeotto Spinola di Luccoli (FIG. 7), volute da Giacomo Spinola, ritratto successivamente nell'ultima figura a

⁵⁵ Di Fabio 2004a, p. 55; Di Fabio 2010, pp. 84-85; Di Fabio 2011b, pp. 630-631; Di Fabio 2012, p. 168. Il Panissari si stabilì definitivamente a Genova nel 1446 e mantenne la sua carica di priore presso Santa Maria di Castello fino al 1452. Sul Panissari cfr. Vigna 1889, pp. 71-91.

⁵⁶ Per questi lavori si consulti Poleggi 1973, pp. 116-136.

⁵⁷ Su questo ciclo pittorico si veda Romano 2004, con bibliografia precedente.

⁵⁸ Clario Di Fabio ha fatto luce sul ciclo scultoreo riconducendolo alla mano di Domenico Gagini: Di Fabio 2011b. Nel testamento di Giacomo Spinola del 1445 la dimora non viene censita, essendo probabilmente ancora non edificata o quanto meno non ultimata. Un termine di riferimento *ante quem* va invece individuato nella "gabella possessionum" del 1459, in cui il palazzo viene ricordato come edificato da poco tempo. Sulla cronologia del ciclo cfr. *ivi*, pp. 629-631.

⁵⁹ Di Fabio 2011b, pp. 629-630, 632-633.

⁶⁰ Cfr. nota 58.

⁶¹ Il contratto fu firmato il 4 maggio 1448 dai priori Baldassarre Vivaldi e Gaspare Cattaneo e da Domenico Gagini. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 127-129 nota 1; Cervetto 1903, pp. 245-246, doc. I.

⁶² Sulle vicende della cappella cfr. paragrafo III.2.

destra (FIG. 8), per celebrare le glorie della famiglia, costituiscono una serie che trova pochi confronti in tutta Italia⁶³. Al momento di ideare questa galleria di ritratti il committente dovette sicuramente trarre ispirazione dai cicli di uomini illustri dell'antichità che godettero di larga fortuna nel corso del Quattrocento per la loro profonda valenza morale. Tuttavia il complesso di palazzo Spinola si distacca da questi precedenti in quanto celebra dei personaggi appartenenti alla storia recente della famiglia senza calarli in una dimensione mitica ma raffigurandoli al contrario nella loro quotidianità, vestiti con gli abiti del tempo ed atteggiati in pose naturalistiche. L'eccezionalità di una simile invenzione risiede anche nel fatto che si tratta di sculture a tutto tondo, mentre abitualmente per tali generi di gallerie si preferiva il *medium* della pittura⁶⁴.

Cadono probabilmente dopo l'impegno in cattedrale, o in concomitanza con esso, i lavori in Santa Maria di Castello, svolti nell'ambito del più ampio intervento voluto dal Panissari ma finanziato anche da alcuni privati. Furono infatti i fratelli Lionello e Manuele Grimaldi Oliva a patrocinare parte dell'impresa, concentrando le proprie attenzioni su alcuni locali del convento, come, ad esempio, il secondo chiostro e la biblioteca, e sulla sagrestia, dove fondarono una cappella dedicata ai santi Sebastiano e Fabiano di cui ottennero il patronato intorno alla metà del secolo⁶⁵. I pezzi superstiti della decorazione dell'ambiente danno un'idea della ricchezza profusa dai due Grimaldi in questo come in altri spazi⁶⁶. Sebbene l'attuale sagrestia conservi soltanto il portale di accesso eseguito nel 1452 da Leonardo Riccomanni su disegno di Giovanni da Bissone (FIG. 223), le fonti descrivono altri tre portali: uno si ergeva all'ingresso sulla fronte esterna e fu in seguito trasferito prima in controfacciata e poi all'inizio della navata destra della chiesa⁶⁷; un secondo, ubicato lungo la parete destra, dava accesso al

⁶³ Il palazzo fu edificato da Giacomo Spinola poco dopo il 1445. Ciascun ritratto è corredato da un'iscrizione che ne precisa l'identità. L'effigie di Giacomo Spinola è del tutto autonoma rispetto alle altre sia per la tipologia della raffigurazione, non un ritratto in vesti contemporanee bensì una rappresentazione all'antica, sia per la datazione e l'autore dell'opera. Come nota Di Fabio la scultura, sebbene prevista fin dall'inizio, fu probabilmente eseguita negli ultimi decenni del Quattrocento da un artefice che non siamo in grado di identificare, ma che può difficilmente essere riconosciuto nell'Amadeo, come sostiene lo studioso (Di Fabio 2011b, p. 624). Tra la serie eseguita intorno alla metà del secolo, la figura di Opizzino Spinola che Di Fabio ha ricondotto alla mano di Giovanni da Bissone (*ivi*, pp. 626, 630) ci sembra invece riferibile a Domenico al pari delle altre.

⁶⁴ Non bisogna dimenticare che nella casata Spinola doveva esserci una tradizione legata alla scultura a tutto tondo in quanto alcune fonti testimoniano che anche il palazzo di Opizzino Spinola, distrutto all'inizio del Trecento, era decorato con statue. Cfr. Di Fabio 2011b, p. 637.

⁶⁵ La lista degli interventi finanziati dai Grimaldi è indicata in un atto del 1452 tramite il quale i frati domenicani si impegnavano a celebrare messe per i due fratelli e per i loro congiunti. Cfr. Poleggi 1973, p. 234 nota 28. I lavori sono ricordati anche da Vigna 1864, pp. 177-178. Secondo Ennio Poleggi la prima campata della sagrestia era adibita a questa funzione mentre la seconda era dedicata a cappella gentilizia. Poleggi 1973, p. 139. L'aspetto attuale dell'ambiente è frutto di un intervento settecentesco, che comportò l'installazione dell'arredo ligneo (1735-1738). Cfr. *ivi*, p. 139.

⁶⁶ Con questa campagna decorativa Lionello e Manuele celebrarono il loro ingresso nell'albergo Grimaldi e, dunque, la loro ammissione nell'oligarchia cittadina. Cfr. Poleggi 1973, p. 185; Romano 2004, pp. 34-36.

⁶⁷ Il portale, ancora oggi visibile all'inizio della navata destra, è decorato da fasce di marmi bianchi e neri e presenta gli stemmi Grimaldi e, al centro, un clipeo con *Dio Padre benedicente*. Esso dava accesso al piccolo atrio che precede la sagrestia e sembra di un gusto di gran lunga più arcaico rispetto al portale eseguito da Leonardo Riccomanni. Vigna lo descrive ancora in loco nel 1864: Vigna 1864, pp. 221-222. Si veda inoltre Poleggi 1973, p. 139. Un'ipotesi di ricostruzione dei vari elementi dell'arredo della cappella è in Poleggi 1973, pp. 139-141.

chiosstro ed è oggi conservato, in parte, nei locali del museo (FIG. 12)⁶⁸; un altro, sul muro sinistro, metteva in comunicazione la cappella con l'altare maggiore, rinnovato intorno al 1448-1449 da Paride Giustiniani, ed è stato reimpiegato come portale interno della biblioteca (FIG. 31)⁶⁹. Facevano ugualmente parte dell'arredo anche un tabernacolo, di cui resta oggi la cornice sovrastata da una lunetta con Dio Padre benedicente (FIG. 11), e due rilievi con alcuni angeli che sorreggono una ghirlanda (FIGG. 9-10)⁷⁰. L'iscrizione inserita all'interno di uno di questi elementi – il secondo reca invece il monogramma di Cristo – ricorda la fondazione della cappella, precisando i santi titolari, i committenti e la data 1453, che può essere assunta come *terminus ante quem* per l'intera campagna decorativa⁷¹.

Nonostante l'assenza di testimonianze documentali, l'intervento di Domenico Gagini in Santa Maria di Castello è accertato dalle opere stesse, che rivelano lo stile del lombardo, come hanno messo in evidenza Ennio Poleggi e Clario Di Fabio⁷². E tuttavia occorre riconsiderare alcune delle attribuzioni sinora suggerite e rivalutarle tenendo conto della nutrita bottega che dovette affiancare il bissonese nelle sue imprese genovesi. Mentre, infatti, i gruppi con le due ghirlande mostrano chiaramente la mano del maestro (FIGG. 9-10) – si osservino, ad esempio, le affinità tra i putti e l'*Angelo Annunziante* della fronte della cappella del Battista o con le figure della *Natività* oggi a Washington⁷³ – e si contraddistinguono per l'elevata qualità tanto nell'invenzione dei putti che si affaticano a sostenere il peso della corona quanto nell'esecuzione, il tabernacolo presenta invece dei cedimenti, dovuti all'intervento degli allievi (FIG. 11)⁷⁴. Alcuni brani di quest'ultima opera, in particolare lo stipite destro e la predella, rivelano una semplificazione nella resa delle creature angeliche, le quali appaiono tutte improntate alla medesima tipologia estremamente caratterizzata⁷⁵. Allo stesso modo il *Dio*

⁶⁸ Vigna 1864, p. 223; Poleggi 1973, p. 139. Il Museo annesso al complesso di Santa Maria di Castello fu inaugurato nel 1959. Cfr. *Genova. Santa Maria di Castello* 2014, p. 47.

⁶⁹ Paride Giustiniani promosse il rinnovamento dell'altare maggiore, come ricorda una lapide datata 1449. Vigna 1864, pp. 180-181, 223-224; Poleggi 1973, p. 141.

⁷⁰ Sia Alizeri che Vigna descrivono i marmi ancora in sagrestia, prima che venissero rimossi nel 1874. Alizeri 1846-1847, I, 1846, p. 374; Vigna 1864, pp. 177-178. Cfr. anche Carvetto 1903, p. 56 nota 1 (con riferimento a Giovanni Gagini) e Poleggi 1973, pp. 142, 235 nota 38. Lo stesso Vigna ipotizza che la cornice del tabernacolo facesse parte in origine dell'altare maggiore della cappella. In realtà l'iconografia dell'opera sembra adatta alla funzione di tabernacolo vista la presenza degli angeli adoranti. Sull'altare poteva invece trovare posto una pala dipinta e, a tal riguardo, Poleggi ricorda che Giusto di Ravensburg si era impegnato nel 1451 a dipingere un polittico dedicato a San Sebastiano, uno dei santi titolari dell'ambiente. Poleggi 1973, p. 235 nota 29.

⁷¹ Va probabilmente censita tra le opere patrocinate dai due fratelli Grimaldi anche lastra tombale con la raffigurazione di uno scheletro entro una nicchia, che è tuttora murata in uno dei chiostri e che nel 1547 fu reimpiegata nel monumento di Giovanni Francesco Grimaldi. Su quest'opera cfr. anche paragrafo IV.2.

⁷² Poleggi 1973, p. 145; Di Fabio 2004a, pp. 54-63.

⁷³ Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.328. Il rilievo reca in basso lo stemma della famiglia Malvicini-Fontana di Piacenza. L'opera è comunemente riferita agli anni di passaggio tra Genova e Napoli. Sul rilievo si veda Caglioti 1998 (1999), pp. 72-73 con riferimenti bibliografici precedenti.

⁷⁴ Sull'opera cfr. Poleggi 1973, p. 142; Sanguineti 1997, p. 19; Di Fabio 2004a, pp. 54-57.

⁷⁵ Alcune invenzioni del tabernacolo sono copiate alla lettera dalla facciata della Cappella del Battista; è questo, ad esempio, il caso delle mensole con i putti e dei fanciulli con strumenti musicali raffigurati sulle facce laterali della predella dell'opera in Santa Maria di Castello. La soluzione delle mensole sarà poi ripresa anche da Giovanni da Bissonne nel sepolcro di Giorgio Fieschi in Cattedrale (cfr. paragrafo I.3).

Padre della lunetta, bloccato nella sua ieratica fissità, non raggiunge l'apice che si registra in alcune parti autografe della cappella del Battista.

Il medesimo discorso si può ripetere per il portale che dava in origine accesso al chiostro, di cui si conservano due stipiti con quattro figure entro nicchie, ovvero *San Giovanni Battista*, *San Giorgio e il drago*, la *Vergine col Bambino* e *San Girolamo*, oggi murati nella prima stanza del museo del complesso di Santa Maria di Castello (FIG. 12)⁷⁶. Allo stesso modo anche due coppie di *Profeti*, oggi confluite nel museo ma di cui ignoriamo la storia all'interno degli spazi della chiesa, rivelano un'impronta gagingiana, che appare più marcata nell'*Abramo* e nel *Mosè* (FIGG. 15-16), i quali possono effettivamente palesare la mano del maestro, ed è invece mediata nelle altre figure, la cui esecuzione spetta sicuramente ad un altro artefice, che si contraddistingue per la peculiare tendenza ad ampliare i volumi (FIGG. 13-14)⁷⁷.

Al contrario, è pienamente opera di Domenico la *Madonna col Bambino* in marmo (FIG. 17), integralmente policroma, appartenente al medesimo complesso religioso: la scultura, che presenta un formato piuttosto inconsueto, essendo infatti tagliata all'altezza delle ginocchia ed appoggiata su una sorta di basamento che richiama i serti al di sotto delle figure sommitali della Cappella del Battista, palesa un retroterra tutto fiorentino e una tenuta qualitativa estremamente elevata⁷⁸. Alcune testimonianze ottocentesche la descrivono entro una nicchia ricavata nel pilastro tra la terza e la quarta cappella della navata sinistra⁷⁹, collocazione che può difficilmente coincidere con quella originaria, sebbene la figura fosse concepita fin dall'inizio per essere inserita all'interno di un'apertura, come rivelano sia le dimensioni sia il leggero sbilanciamento verso l'osservatore. Poteva forse far parte del primigenio allestimento del marmo un archetto, attualmente depositato al secondo piano del chiostro, il quale rivela chiaramente lo stile del bissonese, in particolar modo nelle figure dell'*Annunciata* e dell'*Angelo* che si ergono sulla sommità (FIG. 18)⁸⁰.

⁷⁶ Su quest'opera cfr. nota 68. L'attribuzione a Domenico Gagini è in Di Fabio 2010, p. 88; Di Fabio 2011b, p. 631; Di Fabio 2012, pp. 168-169. Lo studioso identifica il portale con quello che dava accesso al coro e che fu commissionato da Paride Giustiniani nel 1448-1449. In realtà il portale con le raffigurazioni dei santi è descritto dalle fonti ottocentesche ad ornamento dell'apertura tra la sagrestia e il chiostro (cfr. *supra*). Quello del coro, corredato da una sovrapporta con *San Giorgio e il drago*, è di una mano diversa rispetto a quella di Domenico Gagini e mostra una cultura più arcaica e ancora legata ad un mondo tardogotico. È invece interessante notare alcune affinità iconografiche con il portale del palazzo di Brancalione Grillo in vico Mele 6, che, come vedremo più avanti, fu eseguito da Filippo Solari e Andrea da Carona: la sovrapporta di Santa Maria di Castello riprende sia la posa scattante del cavallo che quella del drago steso a terra, sia un dettaglio minuto come la coda di quest'ultima creatura che si attorciglia attorno alla zampa dell'animale.

⁷⁷ Le due coppie non sembrano riferibili ad un'unica serie viste le lievi differenze stilistiche e dimensionali. Due delle figure sono identificabili con *Abramo* e *Mosè*, mentre le altre sono caratterizzate solo dal roto. Queste ultime erano installate sulla sommità del portale della sagrestia, ai lati della cimasa con la *Crocefissione*. Sull'attribuzione a Domenico Gagini cfr. Di Fabio 2004a, p. 70 nota 48.

⁷⁸ La scultura, pressoché ignorata dalla bibliografia sull'edificio, è stata pubblicata da Clario Di Fabio con l'attribuzione a Domenico Gagini: Di Fabio 2004a, pp. 56-63. La policromia sembra essere quella originale e garantisce una perfetta leggibilità dell'intaglio.

⁷⁹ Cfr. Alizeri 1846-1847, I, 1846, pp. 385-386; Vigna 1864, p. 226; Alizeri 1875, p. 75; *La basilica di Santa Maria di Castello* 1910, p. 71.

⁸⁰ Una simile opinione è stata espressa anche da Clario Di Fabio (2004a, p. 57). Secondo Vigna ai lati della nicchia dipinta erano visibili due sculturine con l'*Annunciata* e l'*Angelo*, in un allestimento che, come abbiamo già detto,

Nel cantiere di Santa Maria di Castello il Gagini appare perciò affiancato da un consistente gruppo di collaboratori, al quale fece ricorso anche nella Cappella del Battista o in un'altra impresa eseguita in questo stesso lasso di tempo come l'ancona della *Madonna della bruna* a Portovenere. Per far fronte ai numerosi incarichi ricevuti nel corso del suo soggiorno genovese, il lombardo impiantò un'ampia bottega, che restò attiva anche oltre la sua partenza per Napoli. A questo ambito possono infatti essere riferite, oltre alle opere già citate, anche la struttura marmorea che inquadra la pala dell'*Annunciazione* di Giovanni Mazone, ugualmente conservata nella chiesa domenicana e costituita da due colonne tortili e da un fastigio con tre cuspidi con le raffigurazioni di *San Giovanni Battista*, la *Vergine col Bambino* e *San Giacomo* (FIG. 19)⁸¹, il *Tabernacolo di San Ferrando* del Museo di Sant'Agostino (FIG. 24)⁸² o ancora la *Madonna col Bambino* di San Pietro Vara recentemente pubblicata da Clario di Fabio con l'attribuzione a Domenico Gagini (FIG. 20)⁸³. Quest'ultima figura, in particolare, si distingue per la qualità estremamente elevata e per alcuni caratteri specifici come i volumi pieni e una peculiare conformazione fisiognomica, che richiama da vicino la *Temperanza* (FIG. 21) e la *Fortezza* del coronamento del sacello del Battista⁸⁴.

Dare un nome a queste maestranze appare alquanto arduo vista l'esiguità dei documenti utili a far luce sulla composizione della bottega del bissonese. Le carte menzionano soltanto due personalità, ovvero Giovanni da Bissone⁸⁵, e il nipote Elia, figlio di Jacopo. Non è da escludere che alcune delle opere appena esposte possano essere riferite a quest'ultimo, ma la prudenza spinge ad essere piuttosto cauti vista l'assenza di ulteriori riscontri⁸⁶.

non era quello originale. Nel museo di Santa Maria di Castello sono conservate altre due figure di tale soggetto, le quali possono essere avvicinate alla bottega del Gagini pur non rivelando la mano del maestro.

⁸¹ Vigna vedeva la struttura nella cappella di Ognissanti, ovvero la quarta dall'ingresso sul lato sinistro, dove fu installata nel 1847, quando fu abbattuta la cappella dell'Annunziata. Lo studioso aggiunge inoltre che in origine le cuspidi erano 5 e non 3. Vigna 1864, p. 227. È probabile che essa fosse stata pensata fin dall'inizio per inquadrare il polittico di Giovanni Mazone.

⁸² Inv. MSA 675. L'opera, proveniente dalla chiesa di Santo Spirito, è stata pubblicata da Di Fabio come autografo del Gagini: Di Fabio 2010, p. 88 nota 11; Di Fabio 2011b, p. 631.

⁸³ La statua è collocata sopra l'ingresso della chiesa di San Pietro, allestimento che è attestato già nel Settecento. Di Fabio 2012. La figura è stata segnalata per la prima volta da Donati 2000, p. 9.

⁸⁴ Le figure della *Temperanza* e della *Fortezza* si distinguono dalle altre installate sulla sommità della facciata: dal punto di vista stilistico esse mostrano un più consistente intervento della bottega, evidente, ad esempio, nella semplificazione del panneggio; i marmi presentano inoltre un diverso basamento.

⁸⁵ L'analisi delle vicende dello scultore sarà oggetto del paragrafo I.3.

⁸⁶ Le attribuzioni avanzate da Laura Filippini (1908; riprese anche in Venturi 1901-1940, VI, 1908, pp. 841-842), ad esempio la *Ghirlanda con il monogramma di Cristo*, le due figure di *Abramo* e *Mosè* o il tabernacolo di Santa Maria di Castello, sono state rivalutate dagli studi successivi. Allo stesso modo è stata riconsiderata la sua ipotesi di riconoscere l'Elia da Bissone attivo a Genova nell'artefice che lavorò a Perugia nel 1483 e a Città di Castello nell'ultimo decennio del secolo. Krufft accostava il nome di Elia ad alcuni brani della decorazione della cappella del Battista, come la *Madonna col Bambino*, la *Fede*, la *Fortezza*, la *Speranza* e la *Temperanza* del coronamento, i due rilievi con la *Predica del Battista* e il *Battesimo*, alcune delle lunette con *Evangelisti* e *Padri della Chiesa*, il tondo con *San Siro scaccia il basilisco* (Krufft 1970b). Clario Di Fabio ha invece suggerito di identificare alcuni frammenti della decorazione della cappella della Madonna delle Rose nella chiesa di Santa Maria di Castello con la struttura costituita da tre cuspidi sorrette da colonnine tortili conservata in uno dei chiostrini del complesso domenicano. L'opera è nota attraverso un documento del 1511 nel quale Romerio da Campione, al tempo dei lavori allievo di Jacopo da Maroggia, descriveva lo stato dei marmi eseguiti da Elia Gagini, a quel tempo scomparso, Jacopo da Maroggia e Battista Carlone (questo documento è pubblicato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 138-140 nota 2;

L'operato di Domenico Gagini a Genova appare perciò legato ad una serie di imprese di primaria rilevanza, tanto per la destinazione quanto per i committenti coinvolti. Accanto a questa produzione, che come abbiamo visto conta luoghi significativi come la Cappella del Battista o la chiesa di Santa Maria di Castello, Domenico sembra non aver tralasciato una specifica tipologia di opere, quella cioè dei portali, che godette di larga fortuna entro le mura cittadine, caricandosi di peculiari significati all'interno del tessuto urbanistico e nel contesto politico della lotta tra fazioni. Il bissonese fu, ad esempio, autore della bellissima sovrapporta con *San Giovanni Battista e gli angeli* della Kress Collection (Lawrence, Kansas, Spencer Museum of Art; FIG. 22)⁸⁷ e di quella con *San Giorgio e il drago*, probabilmente eseguita con l'intervento della bottega, in via Luccoli a Genova (FIG. 23)⁸⁸.

D'altra parte nel corso dell'esperienza genovese Domenico dovette dare avvio anche ad un'altra serie di opere che costituì, nel corso della carriera successiva dello scultore nel Sud Italia, una delle tematiche più rilevanti del proprio catalogo. Sembrano infatti appartenere al decennio trascorso in Liguria quattro diversi esemplari di *Madonna col Bambino* di dimensioni piuttosto modeste, disseminate in aree geografiche tra loro distinte. Pensiamo, in particolare, alla scultura conservata presso il Museo di Sant'Agostino (FIG. 25), recentemente pubblicata da Clario di Fabio⁸⁹, alla più celebre *Vergine* di Torcello (FIG. 26), resa nota per la prima volta da Burger nel 1908⁹⁰, a quella già nel Bode Museum di Berlino (FIG. 28)⁹¹ e, infine, ad un gruppo

Cervetto 1903, pp. 249-250, doc. IX). Di Fabio 2004a, pp. 65-68. Tale attribuzione va tuttavia considerata con prudenza vista l'assenza di opere documentate dello scultore e la compartecipazione di vari artefici alla decorazione della cappella della Vergine delle rose.

⁸⁷ La sovrapporta, di cui si ignora la provenienza ma che è passata nella collezione Contini-Bonacossi, è stata pubblicata da Valentiner con la corretta attribuzione a Domenico Gagini: Valentiner 1940. Sull'opera cfr. Krufft s.d. [1971], p. 8; Krufft 1972b, pp. 18-19, 242, n. 23; Middeldorf 1976, p. 61; Krufft 1991-1992 (1996); Caglioti 1998 (1999), pp. 73, 76, 88 nota 26; Di Fabio 2004a, pp. 53-54. Va invece ricondotto nell'ambito della bottega di Domenico il rilievo con il *Precursore* in collezione privata reso noto da Di Fabio: Di Fabio 2011, pp. 632, 636 fig. 29.

⁸⁸ L'attribuzione alla bottega di Domenico spetta a Piero Boccardo: Boccardo 1993, pp. 40 fig. 35, 41. Lo studioso associa a quest'opera anche la sovrapporta che fino al 1929 decorava l'ingresso del palazzo Doria di Oneglia (*ivi*, p. 40 nota 8). Sull'opera cfr. anche Di Fabio 2004a, p. 54; Di Fabio 2011, p. 632. Una versione della medesima composizione si trova a Chiavari presso la Società Economica; essa presenta gli stemmi Doria. Anche per questo esemplare Di Fabio ha avanzato il riferimento al Gagini: Di Fabio 2011, pp. 632, 636 fig. 30.

⁸⁹ Inv. MSA 3061. La piccola statuetta, oggi alta circa 50 cm, pervenne al museo da un edificio demolito in via dei Servi. Di Fabio 2004a, pp. 51-53. Lo studioso avvicina la *Vergine* ai due esemplari di Torcello e di Berlino, che a suo avviso vanno riferiti al 1445 circa.

⁹⁰ Burger 1908, con riferimento a Domenico Gagini. La fortuna bibliografica della scultura viene ripercorsa in Krufft 1972b, p. 257, n. 86, a cui si rimanda. Sull'opera si vedano inoltre alcune voci più recenti e posteriori all'opera di Krufft: Caglioti 1998 (1999), p. 78; Di Fabio 2004a, p. 53; Di Fabio 2011, p. 630. La critica è concorde nel ritenere più probabile che la scultura fosse stata inviata da Genova o da Napoli piuttosto che Domenico si fosse trasferito in Veneto. La datazione dell'opera oscilla tra gli anni iniziali del soggiorno ligure (Caglioti 1998 [1999], p. 78; Di Fabio 2004a, p. 53) e il periodo di transizione tra quell'esperienza e quella napoletana (Krufft 1972b, pp. 19, 257, n. 86; Di Fabio 2011, p. 630).

⁹¹ La figura, purtroppo distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, fu acquistata da Bode a Roma nel 1908 con una provenienza lucchese (Schottmüller 1933, pp. 126-127, n. M.105; *Dokumentation der Verluste* 2006, p. 149). Lo stemma sul basamento è stato interpretato come quello della famiglia Sansedoni di Siena, fatto che complica ulteriormente la geografia del pezzo. L'attribuzione a Domenico Gagini fu avanzata da Valentiner (1937, p. 104), il quale suggeriva una datazione intorno al 1450. Krufft la avvicina invece alla Madonna di Torcello e ad una

sinora inedito che Matteo Facchi ha rinvenuto presso il Museo della chiesa di San Colombano di Bobbio⁹², sul quale tuttavia non si conoscono attestazioni antiche (FIG. 29).

Quest'ultima opera si presenta oggi coperta da una cromia posticcia, la quale tuttavia non ne inficia la lettura e non impedisce di riconoscerne l'elevato livello qualitativo. Il marmo del museo genovese è più difficilmente valutabile visto il suo stato conservativo non ottimale: esso è infatti mancante di alcune parti, come le teste delle due figure e il braccio sinistro del Bambino, e mostra inoltre una superficie molto consunta a causa della lunga esposizione all'aperto. La *Madonna* di Berlino, purtroppo andata distrutta nel corso della Seconda Guerra Mondiale, è forse quella più debole dell'intera serie e potrebbe forse essere in parte frutto dell'intervento della bottega.

I quattro esemplari appaiono accomunati da una medesima aria di famiglia, pur differenziandosi nella composizione, che in ciascuna versione si caratterizza per dettagli peculiari. Del tutto simile appaiono infatti sia la modellazione del panneggio, che si frange virtuosisticamente in un'abbondanza di pieghe, sia alcune particolari soluzioni, come, ad esempio, il gorgo disegnato dal manto della Vergine nella porzione inferiore della figura oppure l'ordinato disporsi delle ciocche dei capelli attorno al volto della Madre. Tali elementi sembrano trovare i più diretti riscontri in alcune delle opere genovesi, in un periodo, cioè, in cui accanto ad alcune inflessioni di origine fiorentina si percepisce ancora un'eco della tradizione tardogotica, palese soprattutto nell'elaborato accartocciarsi dei panneggi. Le quattro figure possono essere lette a confronto col *San Siro* sul coronamento della Cappella del Battista (FIG. 27) o alla *Madonna col Bambino* di Santa Maria di Castello (FIG. 17), sculture nelle quali le pieghe dei due lembi del manto disegnano un medesimo ghirigoro e che sono inoltre pervase da un'analogia monumentalità nonostante le misure ridotte. Simili raffronti suggeriscono perciò di accostare l'intero gruppo al 1450 circa e di ipotizzarne un'origine genovese.

Quest'ultimo aspetto sembrerebbe apparentemente contraddetto dall'ubicazione attuale di due delle sculture, quelle oggi a Torcello e a Bobbio, e da altri elementi ricavabili dalla storia del pezzo di Berlino. Questo esemplare era infatti corredato da uno stemma che è stato interpretato come quello della famiglia senese dei Sansedoni; il marmo fu inoltre acquistato a Roma nel 1908 con una probabile provenienza da Lucca. L'esemplare di Torcello ha sollevato dubbi su un ipotetico soggiorno veneto del Gagini, circostanza che va però sicuramente scartata. Al contrario, appare assai più probabile che le tre statuette fossero state inviate dal capoluogo ligure nei rispettivi luoghi di destinazione, vista la loro assoluta compatibilità con la produzione genovese del bissonese e le dimensioni contenute, adatte ad un viaggio di tale genere. Una simile occorrenza potrebbe giustificare anche la presenza di una delle figure a Bobbio, un centro ubicato in un'area geografica del tutto prossima ai territori posti sotto l'influenza della Repubblica genovese. Ulteriori ricerche potranno far luce sulla storia di

cronologia intorno al 1455, mentre Di Fabio suggerisce di anticiparla agli esordi del periodo genovese (1445 circa.). Krufft 1972b, pp. 19, 238, n. 9, con rimandi bibliografici precedenti; Di Fabio 2004a, p. 53.

⁹² Sono grata a Matteo Facchi per la segnalazione.

ciascun marmo al fine di identificarne il possibile committente e i suoi eventuali contatti con il *milieu* della Superba.

L'ultima attestazione diretta di Domenico in Liguria risale al giugno del 1456, quando i documenti lo vedono coinvolto in una non meglio precisata questione con Stefano Lomellini. La sua partenza per Napoli dovette avvenire poco dopo, forse già entro il 1456 o l'anno successivo; nel capoluogo partenopeo egli risulta documentato per la prima volta nel gennaio del 1458, essendo censito tra le maestranze pagate per i lavori a Castelnuovo⁹³.

Nel 1465 lo scultore lombardo compì a ritroso il lungo viaggio dalla Sicilia a Genova, come rivelano tre documenti che lo descrivono presente in quest'ultimo centro il 2 maggio di quell'anno. Simili attestazioni sembrano palesare l'interesse da parte del bissonese a risolvere rapidamente alcune questioni lasciate in sospeso al momento in cui aveva abbandonato la città per la prima volta, concernenti alcuni crediti da riscuotere dalla Confraternita del Battista ed altre faccende finanziarie da regolare con Elia Gagini e Giovanni da Bissone⁹⁴. Il suo soggiorno nel Nord Italia, sollecitato da motivi che al momento ignoriamo ma tra i quali non è improbabile che ricadesse anche l'approvvigionamento di marmo apuano⁹⁵, appare così circoscritto nel tempo da non implicare una nuova fase nella sua attività.

La profonda eco suscitata dalle formulazioni di Domenico all'interno del *milieu* genovese si tradusse non solo in una diretta influenza sul piano del linguaggio figurativo, favorita dall'estesa attività della bottega, ma anche nella fortuna di alcune determinate tipologie di opere e di precisi motivi decorativi. La Cappella del Battista funse, ad esempio, da modello per la Cappella di San Sebastiano della chiesa di Santa Maria delle Vigne, la quale, secondo quanto precisato nel contratto sottoscritto da Leonardo Riccomanni nel 1452, presentava nella parte sommitale nove figure a tutto tondo⁹⁶.

Da un diverso punto di vista, il repertorio ornamentale elaborato sulla facciata della cappella del Precursore godrà di larga fortuna negli anni seguenti, essendo adottato anche in opere tra loro diverse per genere e funzione. Il motivo dei racemi vegetali abitati da putti giocosi, che nel ciclo della cattedrale inquadra i rilievi con le *Storie del Battista* (FIG. 3), fu infatti ripreso sia in numerosi portali, tra i quali possiamo citare, a mo' d'esempio, quello eseguito dal Riccomanni su disegno di Giovanni da Bissone nella cappella Grimaldi di Santa Maria di

⁹³ Per una discussione su questo aspetto si veda nota 51.

⁹⁴ Cfr. nota 51.

⁹⁵ Appare, a tal riguardo, rilevante una notizia riferita da Magenta e Cervetto, relativa a cinque apprendisti carraresi che Domenico assunse nel 1464. Magenta 1897, p. 113 nota 1; Cervetto 1903, p. 45 nota 1. Secondo quanto riferisce Christiane Klapisch-Zuber (1969, p. 100 nota 119) il documento indicato dallo studioso, rogato a Carrara da Nicolò Parlanciotto, non è presente nelle filze di tale notaio. Se fosse verificata tale testimonianza potrebbe gettare maggiore luce sul viaggio compiuto da Domenico tra la Toscana e la Liguria intorno al 1465.

⁹⁶ Sulle vicende della cappella cfr. *infra*.

Castello (FIG. 223)⁹⁷, sia in una peculiare tipologia di sepolcro, caratterizzata da una lastra con al centro uno stemma sorretto da putti e racchiuso entro una cornice con motivi vegetali⁹⁸.

Il ciclo di ritratti di Palazzo Spinola in piazza Fontane Marose costituì un diretto precedente per la serie dei benefattori del Banco di San Giorgio, tanto per la tipologia delle sculture, quanto per la forte carica celebrativa delle raffigurazioni⁹⁹. Un riflesso di tale genere di rappresentazioni, in cui l'intento ritrattistico è strettamente congiunto ad istanze encomiastiche, si ritrova inoltre nella figura di magistrato seduto oggi conservata nel Museo del Bargello a Firenze, la cui origine genovese è stata messa in luce già da Kruft, pur con un erroneo riferimento a Francesco Laurana (FIG. 232)¹⁰⁰. Ignoriamo, purtroppo, qualsiasi notizia che possa far luce sulla destinazione originaria della scultura, la quale, sebbene appaia un *unicum* nel panorama della ritrattistica civica genovese, dovette forse appartenere ad una più ampia serie di raffigurazioni di magistrati. Come è stato messo in luce, la cronica instabilità politica che caratterizzò la storia quattrocentesca della Superba impedì la nascita di una ritrattistica ufficiale dei dogi prima del XVI secolo¹⁰¹; e tuttavia la figura oggi al Bargello, che con la sua posa ieratica e solenne appare più adatta ad una sede pubblica che ad una destinazione privata, sembra costituire un'eccezione, di cui occorrerebbe ricostruire in maniera più precisa le vicende.

La lunga parentesi dedicata a Domenico Gagini costituisce una necessaria premessa per l'analisi delle vicende figurative genovesi della seconda metà del Quattrocento: i protagonisti di questa stagione dovettero infatti confrontarsi con l'eredità del lombardo e sviluppare o meno alcuni aspetti del suo operato. D'altra parte il bissonese non fu l'unica personalità a lasciare una traccia profonda sulla scultura della metà del secolo. Un'altra bottega, portata solo recentemente all'attenzione della critica, si impose infatti sia a Genova sia in alcuni centri della Riviera di ponente, radicandosi nel territorio attraverso l'attività di una larga schiera di collaboratori: pensiamo cioè all'*atelier* di Filippo Solari e Andrea da Carona, che fu a lungo operoso in tutto il Nord Italia – da Venezia alla Liguria, passando per Ferrara e Castiglione Olona – e che si distinse a Genova per almeno tre opere di notevole rilevanza¹⁰². Sono stati

⁹⁷ Il 3 gennaio 1452 Giovanni da Bissonne incaricava Leonardo Riccomanni di eseguire il portale commissionatogli da Lionello e Manuele Grimaldi Oliva per la cappella di loro patronato in Santa Maria di Castello, spazio coincidente con la sagrestia. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 145-147 nota 1; Cervetto 1903, p. 250, doc. X.

⁹⁸ La fortuna di questa peculiare tipologia di tomba verrà trattata nel paragrafo IV.2. Il legame di dipendenza dei motivi decorativi di questa serie di sepolcri dalla facciata della cappella del Battista è stato messo in luce da Galli 2001, p. 77 nota 14.

⁹⁹ Su questo ciclo cfr. paragrafo I.4.

¹⁰⁰ Il ritratto pervenne da Genova a Boehler presso Monaco; passò poi nelle collezioni di Camillo Castiglioni a Vienna e di Tammara de Marinis a Firenze; dal 1981 si trova al Bargello (inv. S510). Esso è stato in passato identificato con un ritratto di Alfonso d'Aragona. Cfr. Kruft 1995, pp. 211 nota 51, con bibliografia precedente. Francesco Caglioti ha avvicinato la scultura a Leonardo Riccomanni (Caglioti 1998 [1999], p. 86 nota 9).

¹⁰¹ Boccardo, Di Fabio 1999, in particolare pp. 171-172.

¹⁰² L'attività della bottega di Filippo Solari e Andrea da Carona a Genova e in Liguria è stata ripercorsa da Aldo Galli ma meriterebbe una più ampia e sistematica trattazione. A. Galli, in Cavazzini, Galli 2007, p. 27; Galli 2009, pp. 63-64. I primi contatti degli scultori con la Liguria risalgono al 1434, data che compare sul trittico firmato da "Andrea di Giona" proveniente da Savona ed oggi conservato al Metropolitan Museum di New York. Un nuovo

infatti correttamente riferiti ai caronesi la tomba di Francesco Spinola, già nella chiesa di San Domenico e oggi conservata, almeno nella parte quattrocentesca, presso la Galleria di Palazzo Spinola (FIG. 30)¹⁰³, il portale della residenza di Brancaleone Grillo in vico Mele 6 (FIGG. 32-33)¹⁰⁴ e un grandioso tabernacolo destinato alla cattedrale di San Lorenzo, le cui vicende sono state recentemente ricostruite da Maria Falcone¹⁰⁵. Accanto a questa produzione di altissima qualità, e riferibile pertanto alle mani dei due capibottega, è possibile rintracciare numerosi altri manufatti di fattura più modesta che denunciano una lettura più corsiva delle formulazioni dei maestri e che sono pertanto ascrivibili ad un loro diretto seguace. Quest'ultimo artefice riuscì ad affermarsi negli anni '40 e '50 del secolo, ritagliandosi un proprio spazio in concorrenza con Domenico Gagini e il suo seguito e ricevendo anche commissioni di primaria importanza¹⁰⁶.

Lungi dal volersi dilungare in un'analisi dettagliata della produzione dei caronesi, che esula dall'arco cronologico abbracciato dalla seguente ricerca, ci si vuole in questa sede soffermare solo su alcuni aspetti della loro attività e, in particolare, mettere in luce l'importanza di tale bottega negli sviluppi successivi della scultura ligure. In una tale ottica non

soggiorno dovette invece avvenire nel corso degli anni '40, come rivelano la cronologia delle opere che possono riferirsi alla bottega dei caronesi.

¹⁰³ Il monumento, che reimpiegava un sarcofago antico donato dalla città di Gaeta nel 1436, fu eseguito dopo la morte dello Spinola nel 1442. Il sepolcro era in origine ubicato nel coro della chiesa di San Domenico, da dove fu rimosso alla fine del Cinquecento in seguito alle prescrizioni di monsignor Francesco Bosio. In quel momento l'effigie dello Spinola fu murata all'esterno della cappella in testata della navata destra, mentre il sarcofago antico fu poi trasferito nel palazzo Spinola di via Luccoli, per essere infine acquistato dal Comune di Genova nel 1869 (si trova oggi presso il Museo di Sant'Agostino). Il monumento equestre restò invece di proprietà degli Spinola e, quando la basilica di San Domenico fu demolita negli anni '20 dell'Ottocento, fu depositato nel palazzo di famiglia in piazza di Pellicceria, dove si trova tuttora (Galleria Nazionale di Palazzo Spinola). Sulle vicende dell'opera cfr. Piastra 1970, pp. 48-40; G. Algeri, in *Palazzo Spinola* 1990, pp. 43-46. Toesca avvicinò l'opera alle maestranze che realizzarono la tomba di Branda Castiglioni a Castiglione Olona, in seguito identificate con Filippo Solari e Andrea da Carona (Toesca 1908). Sull'opera si vedano inoltre Gentilini 1997, pp. 70, 74; Galli 2009, pp. 63-65.

¹⁰⁴ Il portale è stato attribuito agli scultori caronesi da Aldo Galli (A. Galli, in Cavazzini, Galli 2007, p. 27). In precedenza esso era stato riferito a Giovanni Gagini sulla scorta di un documento del 1457 nel quale al bissonese veniva chiesto di eseguire un portale per Giorgio Doria seguendo il modello di quello di Brancaleone Grillo (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 150-151 nota 1). Su quest'ultima opera e la fortuna critica del portale Grillo si rimanda al paragrafo I.3. Le iniziali "LS" che sono oggi visibili nel rilievo furono apposte probabilmente quando Luca Spinola acquisì il palazzo nel 1496. La proprietà passò successivamente alla famiglia Serra. L'edificio risulta iscritto ai rolli nel 1576 con Nicolò figlio di Luca Spinola. Cfr. D. Barbieri, scheda n. 30, in *Una reggia repubblicana* 1998, p. 102.

¹⁰⁵ Falcone in c.d.s. A queste opere Aldo Galli ha avvicinato anche il paliotto marmoreo con stemmi Doria conservato nella chiesa di San Giuliano ad Albaro. A. Galli, in Cavazzini, Galli 2007, p. 27.

¹⁰⁶ Oltre alle opere eseguite nel complesso di Santa Maria di Castello (sulle quali cfr. *infra*) possono essere riferite a questo anonimo scultore la *Crocifissione* della Cattedrale di San Lorenzo, che faceva in origine parte del sepolcro di Girolamo Calvi (1443), una pala marmorea oggi murata nel chiostro del Santuario di Nostra Signora del Monte, la quale è suddivisa in tre riquadri in cui sono raffigurati il *Crocifisso*, *San Francesco* e *San Bernardino*, il tabernacolo riadattato come paliotto dell'altare della cripta di Santo Stefano, un'ancona con l'*Assunzione della Vergine* ed alcuni santi francescani conservata nel Museo di Sant'Agostino (inv. MSA 256; proveniente dalla distrutta chiesa di Santa Maria della Pace) e due ulteriori opere conservate nella medesima raccolta, ovvero il rilievo con *Sant'Anna Metterza e un donatore* (inv. MSA 292; proveniente da San Francesco di Castelletto e passato nella collezione di Santo Varni) e una pala con la *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e Santo Stefano* datata 1456 (inv. MSA 229; proveniente da un palazzo demolito in vico Capriata, con un'iscrizione che ricorda il committente Gherardo di Giovanni de Vico pisano).

sarà perciò irrilevante soffermarsi sulla sovrapporta Grillo-Serra, per la quale Maria Falcone ha suggerito una datazione intorno al 1448¹⁰⁷, ed analizzarne la fortuna. Il portale presenta infatti una delle primissime formulazioni del tema di *San Giorgio e il drago*, soggetto che, in virtù del suo forte valore civico, diverrà uno dei *topoi* più ripetuti in tale genere di manufatti, che caratterizzano in maniera così profonda il tessuto urbanistico cittadino¹⁰⁸. La composizione del rilievo assurse al valore di prototipo per numerosi esemplari successivi, che la copiarono a volte alla lettera ed altre volte con alcune varianti¹⁰⁹, decretando un'ampia fortuna parallela a quella di un diverso modello, quello cioè del rilievo eseguito da Giovanni da Bissone intorno al 1457 per il palazzo di Giorgio Doria in piazza San Matteo 14 (FIG. 61)¹¹⁰.

Allo stesso modo anche l'idea della cornice con gli acrobatici putti arrampicati sui girali vegetali, che inquadra tre dei quattro lati della sovrapporta (FIG. 33), verrà largamente adottata in altri portali, trovando un preciso corrispettivo, nei medesimi anni, nella fronte della Cappella del Battista, tanto da sollevare dubbi sulla primogenitura di una simile invenzione¹¹¹. D'altra parte alcuni contatti tra le due botteghe, quella in senso lato dei caronesi e l'altra di Domenico Gagini, potrebbero essere avvenuti all'interno del cantiere di Santa Maria di Castello, nel quale, accanto alle già menzionate opere riferibili al bissonese, sono visibili alcune testimonianze avvicinati per via stilistica ad un collaboratore di Filippo ed Andrea. Pensiamo, in particolare, a due portali in pietra nera con il *Padre eterno benedicente* (FIG. 34) e *San Domenico e alcuni frati* (FIG. 35)¹¹², alla cimasa marmorea con *Dio Padre* (FIG. 36) e ad un'altra rappresentazione del medesimo soggetto inserita nell'architrave del portale che dava in origine accesso alla sagrestia e che si trova oggi nel secondo chiostro (FIG. 37)¹¹³. Il complesso

¹⁰⁷ Falcone in c.d.s. Tale datazione trova conferma nel confronto con il portale con *San Giorgio e il drago* di Santa Maria di Castello (FIG. 31), di cui abbiamo già messo in luce l'affinità con l'esemplare di vico Mele. Il portale del complesso domenicano fu eseguito per volere di Paride Giustiniani intorno al 1448-1449, riferimento che costituisce un *terminus ante quem* per quello di Brancalone Serra, al quale spetta sicuramente una precedenza cronologica vista la qualità notevolmente superiore rispetto all'altro.

¹⁰⁸ Sulla fortuna del tema del *San Giorgio e il drago* nella decorazione dei portali si veda Krufft s.d. [1971].

¹⁰⁹ Tutti gli esemplari seguenti riprendono la soluzione dei due cimeli con angeli ai lati del gruppo di *San Giorgio e il drago*: vico Canneto il Lungo 29, vico Canneto il Lungo 67 (con iniziali "GF"), salita San Matteo 19, piazza di Pellicceria 3, via San Siro 6, piazza Cattaneo 29, vico Casana 52, piazza Santi Cosma e Damiano, Museo di Sant'Agostino, inv. nn. 198, 527, 528. Questi vanno inoltre aggiunti gli esemplari fuori Genova: Kansas City, Missouri, Gallery of Art (Krufft s.d. [1971], tav. 17); Levanto, chiesa di Nostra Signora della Costa (cfr. P. Boccardo, scheda n. 28, in *Le arti a Levanto* 1993, pp. 99-102).

¹¹⁰ Tra queste derivazioni, caratterizzate dalla presenza dei due armigeri reggitemma e del gruppo di spettatori sul piano di fondo, si possono ricordare i seguenti portali: vico Indoratori 2, già piazza de Franchi e ora scomparso, Museo di Sant'Agostino, inv. 2955, due esemplari del Victoria & Albert Museum (inv. nn. 7255-1861, 7256-1859).

¹¹¹ Un simile motivo è stato ricondotto alla porta bronzea di Filarete (Reymond 1897-1900, III, 1899, pp. 245-246). Tuttavia in tale precedente i girali vegetali che inquadrano le scene non sono abitati da putti ma presentano medaglioni con profili all'antica.

¹¹² Sia il rilievo con il *Dio Padre benedicente* che quello con *San Domenico* sono riferibili ai lavori promossi da Lionello e Manuele Grimaldi: nel primo è infatti ancora leggibile lo stemma Grimaldi mentre il secondo presenta le iniziali "LG", ovvero quelle di Lionello. Su queste due opere si veda Krufft s.d. [1971], p. 9 e Boccardo 1983, p. 48.

¹¹³ Una foto pubblicata da Poleggi (1973, p. 140) mostra l'architrave ancora inserito all'interno del portale, lo stesso che è oggi visibile all'inizio della navata destra, sebbene in un allestimento differente rispetto a quello originario. Prima del recente trasferimento nella loggia del secondo piano del secondo chiostro, il rilievo era stato

domenicano, nel quale lavorarono anche Giovanni da Bissone e Leonardo Riccomanni, seppe perciò radunare testimonianze figurative tra loro molto diverse, creando un clima favorevole agli scambi.

Gli anni successivi all'allontanamento di Domenico Gagini videro un panorama alquanto variegato, nel quale, accanto ai fedeli seguaci del lombardo e alla bottega dei caronesi si registrano le presenze di alcuni toscani, ad esempio Leonardo Riccomanni ed Andrea Guardi¹¹⁴, e di altri lombardi, come Giovanni Donato Bertolini da Maroggia¹¹⁵, conterraneo dei Rodari e a loro stilisticamente affine.

Quest'ultimo è documentato in relazione ad un unico incarico, essendo stata forse la sua permanenza a Genova non troppo estesa negli anni; ciononostante questa sola testimonianza permette di associarlo ad un'impresa nel quale fu coinvolto anche Leonardo Riccomanni e di riferirgli un gruppo di sculture. Nel 1475 il lombardo subentrò infatti al toscano nel completamento della cappella dedicata a San Sebastiano all'interno della chiesa di Santa Maria delle Vigne¹¹⁶. I confratelli della Devozione del santo avevano inizialmente commissionato la decorazione dell'ambiente a Leonardo Riccomanni nel 1452 ma con l'eccezione delle nove figure sommitali, le quali gli sarebbero state affidate soltanto dopo l'ultimazione del primo incarico¹¹⁷. Tuttavia una certa lungaggine nell'avanzamento dei lavori ritardò l'esecuzione del ciclo statuario, che fu richiesto al Bertolini oltre un ventennio dopo l'avvio dell'impresa, prendendo a modello la facciata della Cappella del Battista.

Federico Alizeri propose, con lungimirante intuizione, di riconoscere alcuni pezzi di questo ciclo nelle tre sculture installate sulla sommità del portale laterale dell'edificio e raffiguranti *Dio Padre* (FIG. 38) e i *Santi Giorgio e Lorenzo* (FIG. 39)¹¹⁸, ipotesi che trova conferma

depositato nella prima cappella a sinistra insieme ad altri marmi. Il *Dio Padre* appare circondato da un motivo vegetale ed affiancato da due stemmi abrasì. Una composizione del tutto simile caratterizza un rilievo della collezione Cini presso il castello di Monselice, opera autografa di Filippo Solari e Andrea da Carona. Ringrazio Aldo Galli per questa segnalazione. È inoltre interessante notare come questa raffigurazione sembra aver ispirato, oltre che quella di Santa Maria di Castello, anche il rilievo con i *Santi Giovanni Battista, Verano e Michele* della cattedrale di Albenga, su cui cfr. Zanelli 2007, p. 279.

¹¹⁴ Cfr. paragrafo II.1.

¹¹⁵ Il cognome "Bertolini" è indicato da Alizeri ma senza riferimenti documentali; esso trova tuttavia conferma in una testimonianza del 1479, sinora inedita, nella quale compare "Johannes Donatus de Maroxia magister scriptor et intaliator marmorum quondam Petri de Bertolinus". Su questo documento cfr. nota 120.

¹¹⁶ Il contratto fu firmato il 2 novembre 1475 e riguardava sette figure marmoree dell'altezza di 4 o 4,5 palmi. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 168-170 nota 1. Il 29 aprile 1480 Giovan Donato riceve 114 lire da parte delle confraternite per le sette figure che a quel tempo erano ultimate. *Ivi*, pp. 171-172 nota 1.

¹¹⁷ Il 14 giugno 1452 i confratelli di San Sebastiano affidavano a Leonardo Riccomanni la decorazione marmorea della cappella dedicata al loro patrono e a San Sebastiano, seguendo le indicazioni dell'orafa Simone Caldera, affiliato alla confraternita. Nell'accordo si specifica che nel momento in cui i committenti avessero deciso di eseguire anche le nove figure (non sette come vengono poi richieste al Bertolini) da erigere sulla sommità, questo incarico sarebbe ricaduto sullo scultore pietrasantino. Un documento del 12 aprile 1462 rivela che, a quella data, i lavori non erano ancora ultimati: il Riccomanni era infatti in procinto di rientrare a Pietrasanta e si impegnava a tornare a Genova entro il mese di giugno e a continuare i lavori nella chiesa delle Vigne. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 160-168. In particolare i due documenti sono trascritti in *ivi*, pp. 163-165 nota 1, 166-167 nota 1.

¹¹⁸ Alizeri 1870-1880, IV 1876, pp. 171, 175 nota 1; Tagliaferro 1987, pp. 242, 243 fig. 233. Il *Dio Padre* si trova ancora oggi sul portale laterale delle Vigne, mentre il *San Lorenzo* è stato depositato presso il Museo Diocesano di

in un documento del 1674 riguardante lo smantellamento della cappella di San Sebastiano¹¹⁹. Queste figure si caratterizzano per alcune durezza, sia nei panneggi sia nella definizione dei tratti fisiognomici, che accomunano il linguaggio del nostro a quello dei Rodari. D'altra parte il legame con questa celebre stirpe di scultori è attestato da un documento genovese inedito, nel quale, il 2 novembre 1479, il Bertolini scelse Lorenzo “de Roderiis” da Maroggia figlio di Tommaso e “magistrum assie”, assente al momento della stipula dell'atto, come proprio procuratore per riscuotere una somma di denaro da Milano da Bissone¹²⁰.

Intorno alle tre sculture delle Vigne Clario Di Fabio ha radunato un catalogo comprendente una figura allegorica identificata con la *Fortezza* del Museo di Sant'Agostino (FIG. 41)¹²¹, un rilievo con la *Vergine col Bambino e una devota* conservato nella cripta di Santo Stefano (FIG. 40)¹²² e la *Madonna col Bambino* a tutto tondo della chiesa di San Lorenzo a Tivegna (La Spezia; FIG. 42)¹²³. Tale nucleo può essere incrementato di ulteriori pezzi, i quali rivelano la medesima matrice stilistica, oltre ad una certa rigidità nell'articolazione delle figure, simili a manichini, e ad alcune cifre peculiari come il taglio degli occhi o la morfologia dei panneggi. Si tratta di una *Madonna col Bambino* di dimensioni ridotte che si trova nella pieve di Bolano (FIG. 43), un centro un tempo appartenente, al pari di Tivegna, ai territori sottoposti al dominio dei Malaspina, la quale mostra strette affinità con l'esemplare di Tivegna e con la *Temperanza* del Museo di Sant'Agostino¹²⁴. Il *San Lorenzo* e il *Padre Eterno* di Santa Maria delle Vigne costituiscono, inoltre, un possibile riferimento per una coppia di tondi provenienti dalla Cattedrale e oggi conservati nel Museo di Sant'Agostino, i quali raffigurano il santo diacono arso sulla graticola e la *Trinità* (FIGG. 44-45)¹²⁵.

Genova (su quest'opera cfr. P. Marini, scheda n. 5, in *Chiese e oratori* 2014, p. 8). Il *San Giorgio* fu invece trafugato in occasione dei mondiali di calcio del 1982 e risulta tuttora disperso.

¹¹⁹ Il 10 novembre 1674 i massari della chiesa delle Vigne decidevano di rimuovere i marmi dalla cappella di San Sebastiano e di installarli al di sopra dell'ingresso laterale dell'edificio verso Campetto. Il documento è in Cervetto 1903, p. 65 nota 1. Lo studioso riferisce inoltre che secondo la documentazione della Masseria della chiesa le altre sculture di questo e di altri altari furono vendute tra il 1672 e il 1674.

¹²⁰ ASG, *Notai antichi*, 1026, n. 885.

¹²¹ Inv. MSA 488.

¹²² Secondo quanto riferisce Di Fabio (2002) la lunetta, conservata in uno stato frammentario, si trovava presso il Museo di Sant'Agostino (inv. MSA 273). Attualmente il marmo è visibile nella cripta della chiesa di Santo Stefano.

¹²³ Questo nucleo di opere è stato raccolto da Clario Di Fabio (2002, p. 11), il quale lo ha ricollegato al *San Lorenzo* del Museo Diocesano. Non ci sembra invece pertinente con questo gruppo la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Terenzo Monti (nei pressi di Massa), la quale rivela la mano di uno scultore più raffinato, ugualmente di cultura lombarda (su quest'opera cfr. Cavazzini, Galli 1999, pp. 119-120). La *Vergine* di Tivegna, proveniente dall'oratorio di Sant'Antonio, è stata pubblicata da Ratti e Zattera con riferimento a “scuola tardo pisana” (Ratti, Zattera 1988, p. 62) e ricondotta da Caterina Rapetti ai primi decenni del XV secolo (1998, pp. 80-81, n. 4). Il bambino è andato distrutto nel corso della Seconda Guerra Mondiale. Sull'opera cfr. anche Donati 2008, p. 248.

¹²⁴ Donati avvicina i due esemplari di Tivegna e di Bolano ad uno scultore lombardo della fine del XV secolo. Donati 2008, pp. 248-249.

¹²⁵ Inv. nn. MSA 575, 577. I due tondi, forse delle chiavi di volta, provengono dalla Cattedrale di San Lorenzo. Ida Maria Botto ha riferito i rilievi ad un anonimo collaboratore di Domenico Gagini, avvicinandoli alla decorazione della cappella del Battista. I. M. Botto, in *Museo di S. Agostino* s.d., pp. 149-150.

Nonostante la scarsità di notizie su Giovanni Donato da Maroggia, le tracce superstiti sulla sua attività sembrano suggerire un soggiorno in Liguria durato alcuni anni, nel corso dei quali egli lasciò testimonianze significative di un linguaggio di natura profondamente diversa rispetto a quello tutto permeato da ricordi fiorentini di Domenico Gagini e che trova invece le proprie radici in alcuni cantieri lombardi come quello della Certosa di Pavia o del Duomo di Como¹²⁶. Questa inflessione non godrà tuttavia di largo seguito a Genova, dove resterà radicato un sostrato tardogotico, le cui cadenze si percepiscono ancora sia in Giovanni da Bissone sia in Michele D’Aria, ovvero due dei protagonisti della seconda metà del secolo. In un simile contesto restano sporadiche le presenze di scultori che, come Donato da Maroggia, furono portavoce delle novità provenienti dai centri lombardi, tanto da restare episodi piuttosto isolati e facilmente individuabili. Il tipico panneggio accartocciato, marchio di fabbrica di certa produzione dell’officina della Certosa pavese a partire dagli anni ’70, fece solo poche comparse nel *milieu* genovese e in tutta la Liguria, tra le quali possiamo ricordare l’*Adorazione del Bambino* del portale che dava in origine accesso alla cappella di Lazzaro Doria nella Certosa di San Bartolomeo, oggi conservato al Vitoria & Albert Museum (FIG. 46)¹²⁷, la lunetta con il medesimo soggetto che sovrasta l’ingresso principale della chiesa di Nostra Signora degli angeli di Voltri (FIG. 47)¹²⁸ o, verso la fine del secolo, gli eccelsi rilievi con *Storie del Battista* che ornano le pareti interne della Cappella del Battista, eseguiti da un anonimo artefice tra il 1492 e il 1496 (FIGG. 303-304)¹²⁹, e la serie di marmi della sagrestia della cattedrale di Savona, rimontati, in un’epoca imprecisata, a comporre un’inconsueta pala d’altare (FIG. 48). Queste ultime figure sono state identificate da Carlo Varaldo e, più recentemente da Manuela Villani¹³⁰, con le parti superstiti del tabernacolo che i massari della

¹²⁶ La documentazione genovese dà conto di altri due artefici che potrebbero essere originari di Maroggia ma che vanno forse distinti da Giovanni Donato. Il primo, nominato “Jacobus Marocus de lacu Lugani”, si impegnò nel 1489 a portare a termine la decorazione della cappella di Leonardo de Fornari in Santa Maria delle Vigne già iniziata da Giovanni da Bissone l’anno precedente (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 179-180 nota 1). L’altro viene invece indicato come “Jacobus de Maroxia” in un documento del 1511 in cui si fa riferimento ai lavori compiuti alcuni decenni prima nella cappella di Santa Maria delle Rose nella chiesa di Castello. Su quest’ultimo lavoro cfr. *supra* nota 86.

¹²⁷ Inv. 221.1879. Il portale presenta un’iscrizione nella quale è ricordata la fondazione della cappella, dedicata alla Vergine e a Santo Stefano, nel 1472. Su questo ambiente e sulle vicende del portale, che è stato oggetto di varie ipotesi attributive, si rimanda al paragrafo IV.2.

¹²⁸ La lunetta fu eseguita per volere di Pellegrino Mazzurro, come ricorda l’iscrizione incisa alla base del rilievo, che è stata tagliata a metà della sua altezza quando il marmo fu reimpiegato nell’attuale facciata: “HOC OPUS FECIT FIERI 1491 DIE P(rima) AUGUSTI D(ominus) PELEGR(us) MAZZUR(us) C(on)DA(m) PETRI”. Il rilievo, al quale va associato anche il *Dio Padre benedicente* murato poco sopra, ha goduto di scarse attenzioni da parte della critica ed è ricordato in maniera molto veloce in Varni 1870, pp. 7, 25-26 nota 14; Cervetto 1903, p. 297; Castagna, Masini 1929, p. 453; P. Boccardo, in *Le arti a Levanto* 1993, p. 95.

¹²⁹ Le vicende critiche di questi rilievi sono trattate nel paragrafo III.2.

¹³⁰ Varaldo 2002, pp. 34, 43; Villani 2007, pp. 35-39. Cfr. inoltre Sogno 2002a, pp. 246-247, con i principali riferimenti bibliografici sul complesso. Silvia Sogno riferisce i marmi ad un polittico marmoreo databile al primo decennio del Cinquecento e vi distingue la mano di due artefici, uno responsabile della *Vergine*, *San Pietro*, *San Paolo*, *San Marco*, *San Luca*, due *Evangelisti* e *Dio Padre*, l’altro autore delle rimanenti figure. Secondo Cervetto la *Madonna* e i *Santi Pietro e Paolo* sono opere di Pace Gagini. Cervetto 1903, pp. 262-263 nota 1. Vanno invece esclusi dalla serie i due putti sulla sommità della struttura, che si rivelano opere successive, eseguite già in pieno

cattedrale commissionarono a Matteo di Jacopo da Bissone nel 1496¹³¹ e che si ergeva nel presbiterio dell'antico edificio ubicato presso il Priamar, distrutto dai genovesi attorno al 1543 per far posto ad una fortezza¹³².

Occorre soffermarsi brevemente su quest'ultimo complesso che costituisce una delle testimonianze più importanti della Savona di fine secolo. L'ipotesi che si tratti del tabernacolo richiesto allo scultore bissonese nel 1496 appare piuttosto plausibile sebbene lasci aperte una serie di questioni, in primo luogo quella relativa all'aspetto di questa imponente macchina marmorea, che, allo stato attuale, conta ben quindici riquadri di varie forme e dimensioni – oltre al *Dio Padre* entro mandorla sulla sommità – raffiguranti le due serie degli *Evangelisti* (FIG. 50) e dei *Dottori della Chiesa* (FIGG. 49, 51), tre figure stanti della *Vergine col Bambino* (FIG. 58), *San Pietro* (FIG. 55) e *San Paolo* (FIG. 56), i busti dei *Santi Giacomo Maggiore, Andrea, Stefano e Lorenzo*¹³³. Sebbene ad una prima impressione l'iconografia possa risultare alquanto anomala per un tabernacolo, sorprende la stretta affinità con i lacerti di una struttura del tutto analoga che, secondo le recenti ricerche di Maria Falcone¹³⁴, si ergeva nel *sancta sanctorum* della Cattedrale di Genova. I rilievi superstiti di questa imponente opera marmorea, i quali sono stati rimontati in un tempo imprecisato all'esterno del tamburo della cupola dell'Alessi,

Cinquecento. Sono inoltre frutto di restauro sia la testa del Bambino, sia la conchiglia della nicchia del San Pietro (cfr. Sogno 2002a, p. 247).

¹³¹ Il contratto firmato il 10 maggio 1496 tra due dei massari della Cattedrale di Savona, Battista Brexano e Giovanni Nano, e Matteo di Jacopo da Bissone riguarda la fornitura di sette carrate di marmo “pro costruendo seu construendo faciendo tabernaculum Sacri Corporis Christi” e non fa esplicito riferimento all'esecuzione dell'opera. Tuttavia un documento risalente al 21 dicembre dello stesso anno, nel quale i responsabili della cattedrale concedono allo scultore lombardo il permesso di allontanarsi da Savona per alcuni mesi, precisa che l'incarico affidato a quest'ultimo concerneva anche l'intaglio del tabernacolo (“construendi et perficiendis petris marmoreys tabernaculum”). Come nota giustamente Manuela Villani il nome “Michael de Bixono” citato in quest'ultimo atto va interpretato come un *lapsus calami* del notaio Tommaso da Moneglia. È invece degno di nota il fatto che Michele D'Aria sia indicato nel primo testo come colui che avrebbe dovuto valutare la qualità dei marmi. I documenti sono segnalati da Varaldo (2002, p. 34) ma trascritti da Villani (2007, p. 50, docc. 1, 2). Un'analisi della vicenda è in Villani 2006, pp. 97-98 e Villani 2007, pp. 35-39.

¹³² Dopo la distruzione della cattedrale e il trasferimento nella chiesa di San Francesco dei suoi arredi, i marmi furono depositati nel cortile dove nel 1567 Mario Scarrone registra la presenza di vario materiale lapideo, tra cui la tavola dell'altare maggiore, forse da identificare con i resti del tabernacolo. Nel 1697, secondo la testimonianza di Monti, le opere si trovavano già nella sagrestia della nuova cattedrale, consacrata nel 1605. Su queste notizie cfr. Villani 2007, p. 46 nota 18.

¹³³ Una fotografia conservata presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze rivela la presenza di due ulteriori figure inserite entro nicchie aperte al di sopra dei riquadri con *Santo Stefano* e *San Lorenzo*, ovvero un *San Sebastiano* e un *San Michele Arcangelo*. Questa coppia di sculture non apparteneva al complesso originario e fu in seguito trasferita nel chiostro adiacente alla cattedrale insieme ad una serie non del tutto omogenea, composta da una ventina di figure a tutto tondo. Questi marmi sono stati oggetto di un recente restauro e verranno in seguito allestiti nel Museo Diocesano. Come mi fa notare Aldo Galli, il *San Michele* sembra palesare la mano del cosiddetto “Maestro di virgoletta”, uno scultore attivo in Lunigiana negli ultimi decenni del Quattrocento, sul quale si veda Rapetti 1998, pp. 35, 158-166, nn. 46-48.

¹³⁴ I risultati di questa ricerca sono stati presentati da Maria Falcone al convegno *Nelle terre del marmo: scultori e lapidisti dagli anni di Castruccio all'età di Leone X* (Pietrasanta, Seravezza, 12-13 dicembre 2012), in un intervento dal titolo *Un tabernacolo eucaristico in marmo per la cattedrale di Genova*, di prossima pubblicazione.

rappresentano gli evangelisti *Giovanni, Marco e Luca*, i Dottori della Chiesa *Girolamo, Gregorio Magno e Ambrogio* (FIG. 52), oltre ai *Santi Giovanni Battista e Pietro*¹³⁵.

La struttura savonese sembra inoltre tener conto anche di altri modelli, ovvero da un lato di alcune pale marmoree, come quelle di Leonardo e Francesco Riccomanni per Sarzana o l'ancona della *Madonna della bruna* di Portovenere (FIG. 53)¹³⁶, e, dall'altro, del polittico eseguito da Vincenzo Foppa e Ludovico Brea per Giuliano Della Rovere e destinato alla Cattedrale di Savona (FIG. 54)¹³⁷. Come è stato messo in luce dagli studi di Villani e Bartoletti, la sovrapposizione di più ordini distinti sembra riflettere direttamente l'imponente pala d'altare, che doveva intessere un intenso dialogo con il corrispettivo in marmo vista la stretta prossimità delle due opere¹³⁸.

In secondo luogo appare difficile mettere a fuoco la personalità di Matteo da Bissone, un artefice che è documentato tra Genova e Savona dal 1475 al 1503 e che emerge dai documenti soprattutto come un abile intagliatore, ricevendo però anche alcuni incarichi di maggior impegno come il sepolcro del vescovo Leonardo de Fornari nel 1492¹³⁹. Al di là di alcune lievi

¹³⁵ I rilievi sono stati ricondotti da Beatrice Astrua alla bottega dei maestri caronesi Andrea e Filippo (B. Astrua, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 228-229). Spetta invece a Maria Falcone il merito di averli ricondotti al tabernacolo della cattedrale (cfr. nota precedente).

¹³⁶ Silvia Sogno ritiene che i marmi fossero parte di un polittico esemplato sul modello delle due pale della cattedrale di Sarzana. Sogno 2002a, pp. 246-247.

¹³⁷ Una testimonianza documentale sinora inedita fa luce sulla genesi dell'opera, facendo riferimento al contratto di commissione stipulato il 7 novembre 1487. Il primo marzo 1490 Vincenzo Foppa e Ludovico Brea si impegnavano con i rappresentanti del Comune di Savona a portare a termine la maestà entro il 15 agosto successivo, promettendo inoltre di non allontanarsi dalla città senza prima aver ultimato l'opera. Il pittore lombardo aveva infatti ritardato i tempi di consegna dell'opera, concentrandosi su altri incarichi e suscitando il malumore dei savonesi, i quali nel 1489 si erano rivolti al governatore di Pavia per sollecitare l'immediato trasferimento del Foppa in Liguria. Il testo specifica inoltre come i due pittori si erano ripartiti la responsabilità dell'opera: Vincenzo ne aveva assunto i due terzi e Ludovico il resto, una suddivisione che trova, d'altra parte, conferma nei vari scomparti del polittico, che la critica ha da tempo ricondotto alle mani dei due soci. Un altro aspetto degno di interesse è il fatto che il Comune di Savona compaia nel testo come l'effettivo committente dell'impresa accanto a Giuliano Della Rovere che la finanziò. Il dipinto era ultimato già prima del termine del 15 agosto, come confermano le due iscrizioni, che, accanto ai nomi del committente e dei due artisti, ricordano le date 5 e 10 agosto 1490. In documento è in ASS, *Notai antichi*, 74, s.n. (primo marzo 1490). Il polittico fu rimosso dalla cattedrale intorno al 1543, quando si decretò l'abbattimento dell'edificio, e fu acquistato nel 1600 dalla confraternita di Santa Maria di Castello, nel cui oratorio dovette però pervenire già attorno al 1570; in questa sede è tuttora conservato. Sul polittico cfr. A. Galli, scheda n. 66, in *Vincenzo Foppa* 2003, pp. 230-231, con bibliografia precedente. La data 1487 come quella di avvio dell'opera viene indicata già da Varaldo (1974, p. 144) e da Bartoletti (2009, p. 35 nota 21), ma senza fare riferimento a testimonianze documentali. Sull'attività di Vincenzo Foppa in Liguria si vedano da ultimo i contributi nella mostra tenutasi a Brescia nel 2002, in particolare Romano 2003, pp. 29-33 e Galli 2003.

¹³⁸ Villani 2007, pp. 36-37; Bartoletti 2009, p. 35.

¹³⁹ Le notizie su Matteo di Jacopo da Bissone sono state ordinate nel regesto biografico in appendice. Tra i pezzi che Villani attribuisce allo scultore solleva dubbi la sovrapporta in pietra nera con la *Resurrezione di Lazzaro* posta nel portale interno del palazzo in piazza San Matteo 17 che nel 1528 divenne di proprietà di Andrea Doria. Il rilievo non sembra così simile alla serie di figure della Cattedrale di Savona ed ha inoltre una cronologia precedente rispetto ad esse. Il tema trattato, del tutto eccezionale nelle raffigurazioni codificate dei portali, va infatti letto come una chiara allusione al committente che andrà identificato in Lazzaro Doria. La data di morte di quest'ultimo, il 1486, sarà allora un valido termine per anticipare la genesi del pezzo. Boccardo riferisce la sovrapporta al palazzo di Lazzaro Doria, ipotizzando un'attribuzione alla cerchia dell'Amadeo con una datazione alla fine degli anni '80 (in un primo intervento sull'opera si era invece espresso favorevole ad una data precedente al 1468). Rispetto ai marmi della sagrestia di Savona il rilievo genovese mostra uno scultore meno dotato, come

differenze, il ciclo savonese si rivela piuttosto coerente dal punto di vista stilistico. Occorrerà semmai mettere in luce una certa disomogeneità negli *Evangelisti* (FIG. 50), i quali presentano un fare più corsivo e una maniera di articolare il panneggio caratterizzata da pieghe sottili ed abbondanti, aspetti forse imputabili all'intervento della bottega.

Alla serie di marmi oggi murati in sagrestia è stato associato da Massimo Bartoletti un *San Giovanni Battista* pervenuto all'inizio del Novecento nella parrocchiale di Vado Ligure senza che ne fosse nota l'origine (FIG. 57)¹⁴⁰. Questo marmo mostra sorprendenti affinità con le figure savonesi, tanto nelle dimensioni quanto nella connotazione della nicchia, ugualmente terminante con una conchiglia e decorata con modanature del tutto simili. Ciononostante il *Precursore* di Vado si rivela più moderno rispetto alla serie riferita a Matteo da Bissone, mostrando una svolta in senso pienamente cinquecentesco, sia nella posa maggiormente articolata sia nella modellazione di dettagli come i riccioli dei capelli o i panneggi. Possiamo perciò pensare che questa figura potesse in origine far parte di un oggetto vicino, nella struttura, al tabernacolo della Cattedrale di Savona, che a questo prototipo si ispirò fedelmente¹⁴¹. Al medesimo artefice potrà inoltre essere ascritto il tabernacolo marmoreo oggi nelle raccolte del Victoria & Albert Museum, ma proveniente dalla chiesa di San Domenico di Genova, il quale sembra rivelare una cultura del tutto affine (FIG. 217)¹⁴².

Potrebbero invece aver fatto parte del complesso disegno del tabernacolo savonese i due rilievi con la *Crocifissione* (FIG. 59) e la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (FIG. 60) conservati nel Museo Diocesano di Savona¹⁴³: le evidenze stilistiche illustrate da Manuela Villani e l'assoluta coincidenza del motivo decorativo al di sopra del primo riquadro, caratterizzato da due coppie di delfini affrontati e due palmette, con quello che orna le nicchie dei *Padri della Chiesa* nella sagrestia (FIG. 49) avvalorano una simile ipotesi¹⁴⁴. D'altro lato non sarà superfluo notare come uno scompartimento con un soggetto del tutto simile fosse con ogni probabilità previsto

rivelano sia le figure impacciate e schiacciate dal peso delle loro vesti sia la costruzione della scena, tutta proiettata sul primo piano. Si nota invece uno sforzo più notevole nell'architettura che inquadra la narrazione, la quale è improntata a moderni criteri rinascimentali. Boccardo 1983, p. 46 nota 25; Boccardo 1989, p. 17; Müller Profumo 1992, pp. 121-126; Villani 2007, p. 37.

¹⁴⁰ Bartoletti 2009, pp. 35-36.

¹⁴¹ Al contrario se fosse invece corretta l'ipotesi dell'appartenenza del *Battista* di Vado al tabernacolo savonese dovremmo supporre l'esistenza di un'ulteriore rappresentazione, di cui non resta però alcuna traccia, che faceva in origine *pendant* con il *San Giovanni*, immaginando due gruppi simmetrici di santi raggruppati ai lati della *Vergine*.

¹⁴² Su questa opera e i relativi riferimenti bibliografici si veda il paragrafo I.6.

¹⁴³ I rilievi sono documentati nel 1847 nella cappella dell'Assunta, passarono poi in quella a destra del presbiterio. La *Crocifissione* fu in seguito trasferita nella cappella a sinistra del presbiterio prima di entrare entrambi nelle raccolte del museo. G. Algeri, scheda n. 9, in *Il museo della Cattedrale* 1982, pp. 41-43. Giuliana Algeri ascrisse i rilievi a due artefici distinti in contatto con la cerchia dell'Amadeo. Spetta invece a Manuela Villani il merito di aver associato i marmi alle figure del tabernacolo e di averli ricondotto alla bottega di Matteo da Bissone "forse con qualche aiuto o suggerimento oltremontano", con una datazione di poco precedente a quell'opera. Villani 2006, pp. 97-98; Villani 2007, pp. 39-40. Nel 1847 Torteroli descrive questi marmi nella all'interno della cattedrale. Torteroli 1847, p. 164.

¹⁴⁴ Manuela Villani ipotizza invece che i due rilievi potessero far parte della perduta decorazione scultorea della cappella del Crocifisso vecchio fondata dal vescovo Pietro Gara. Villani 2006, pp. 97-98; Villani 2007, pp. 39-40.

anche nel precedente genovese¹⁴⁵. Un'ulteriore conferma potrebbe infine provenire dal diretto confronto con un'altra ancona dipinta, ovvero quella eseguita da Giovanni Mazone per la Cappella Sistina nel 1489-1490¹⁴⁶, la quale presentava un pannello con la *Crocifissione* sulla sommità, in una posizione cioè del tutto simile a quella che avrebbe dovuto occupare il marmo.

3. UN CASO DI IDENTITÀ PERDUTA: GIOVANNI DA BISSONE E GIOVANNI GAGINI.

Il nome di Giovanni Gagini è uno di quelli che ricorre con maggiore frequenza negli studi sulla scultura genovese quattrocentesca, nonché uno dei più spesi al momento di attribuire le numerose testimonianze figurative riconducibili alla seconda metà del secolo. Una simile fortuna è sicuramente determinata da un lato dall'esistenza di una consistente documentazione riferibile allo scultore Giovanni da Bissone, indice di un'attività molto intensa svolta nel capoluogo ligure, dall'altro dalla presenza di alcune opere che è possibile ricollegare alle attestazioni e che costituiscono perciò un primo nucleo da cui partire per ricostruire il catalogo dell'artista. La presunta appartenenza al clan dei Gagini, una delle più importanti dinastie di scultori attiva dal nord al sud Italia, fu determinante nel favorirne il successo critico.

I contributi bibliografici moderni si fondano tuttavia su un diffuso fraintendimento, generato dalle primissime ricerche compiute da Federico Alizeri e Luigi Augusto Cervetto¹⁴⁷, i quali, partendo da una lettura forse troppo superficiale delle fonti, avevano ricollegato la personalità di Giovanni da Bissone alla stirpe dei Gagini, spinti probabilmente anche dalla familiarità di quest'ultimo con Domenico, attestata in occasione dei lavori nella cappella del Battista in Cattedrale¹⁴⁸. I due studiosi identificavano questo artefice con Giovanni Gagini da Bissone, figlio di Beltrame e fratello di altri due scultori di nome Antonio e Pace, riconducendogli una serie di testimonianze comprese tra il 1448 e il 1506¹⁴⁹. A queste notizie Massimo Guidi aggiunse quelle relative agli anni successivi all'esperienza genovese, periodo durante il quale il lombardo appare stabilmente stanziato, insieme alla moglie, a Mendrisio, dove i documenti lo descrivono come committente di una serie di opere destinate alla chiesa di San Giovanni Battista, accertandone l'esistenza fino al 1517¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Tra i marmi che Maria Falcone ha ricondotto al tabernacolo eseguito dai caronesi c'è anche un rilievo con la *Crocifissione* oggi conservato nella sagrestia della Cattedrale di Genova. Falcone in c.d.s.

¹⁴⁶ Manuela Villani ipotizza che il pannello di Mazone (Savona, Pinacoteca Civica) sia da considerare un *terminus post quem* per l'esecuzione del rilievo di analogo soggetto. Villani 2006, p. 98; Villani 2007, p. 40. Sul polittico della Cappella Sistina cfr. paragrafo III.3.

¹⁴⁷ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 121, 135-136, 139-159, 172-181; Cervetto 1903, pp. 55-66.

¹⁴⁸ Il 6 maggio 1448 Giano Campofregoso scriveva infatti a suo cugino Spinetta a La Spezia pregandolo di dare protezione a "Iohannes Bissoni et Dominicus" che erano in procinto di recarsi a Carrara per procurarsi i marmi necessari al restauro della Cappella del Battista in cattedrale. Salvi 1931, p. 1002, nota 82.

¹⁴⁹ Si vedano i registi biografici di Giovanni di Andrea e Giovanni di Beltrame in appendice.

¹⁵⁰ Guidi 1932, p. 143. Su queste opere cfr. *infra*.

Questa ricostruzione presenta due aspetti che, ad una più attenta osservazione, non possono che apparire alquanto incoerenti: da un lato la cronologia delineata dà conto di un arco temporale lunghissimo, che presuppone un'età di circa novant'anni; dall'altro appare alquanto improbabile che il bissonese, il quale fu coinvolto in un incarico di primaria rilevanza come quello del sacello del Battista già nel 1448, presupponendo perciò una data di nascita anteriore al 1428 circa, possa essere fratello di Pace Gagini, la cui prima attestazione risale invece al 1493¹⁵¹.

La soluzione ad una simile *impasse* è perciò quella di riconoscere l'esistenza di due personalità distinte, ipotesi che trova diretta conferma nella lettura dei documenti noti e di altri sinora inediti. D'altra parte già lo stesso Alizeri sembrava suggerire tale interpretazione al momento di ammonire il lettore sulla necessità di discernere un Giovanni da Bissonne figlio di Beltrame, da lui identificato col Gagini, da un omonimo e conterraneo, discendente invece da Andrea, sul quale tuttavia non forniva ulteriori notizie¹⁵². La questione appare ancora più complicata dalla presenza di molteplici attestazioni riguardanti un artefice genericamente indicato come Giovanni da Campione, nome dietro al quale si nascondono in realtà sia un Giovanni di Beltramolo sia un Giovanni di Andrea¹⁵³. Tale circostanza sembra perciò scansare l'ipotesi di ricondurre simili notizie al cosiddetto "Giovanni Gagini" e di giustificare lo

¹⁵¹ I documenti che legano Giovanni e Pace verranno analizzati nelle pagine seguenti. Su Pace Gagini si rimanda invece al paragrafo I.5.

¹⁵² Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 139-140.

¹⁵³ I documenti non sono sempre precisi nell'indicare le due personalità poiché risultano spesso carenti dell'indicazione del patronimico. Alizeri associa Giovanni di Andrea da Campione alla famiglia Brocchi, suggerimento che non trova però nessun riscontro documentale: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 220. Uno dei due campionesi compare accompagnato nel 1482 dal nome "Garuno", dettaglio che, complice un'erronea lettura del termine, ha spinto Cervetto a riconoscerli Giovanni da Bissonne e ad interpretare la notizia come la prova dell'appartenenza di quest'ultimo ai Gagini: Cervetto 1903, p. 55, 137-143. Il documento in questione, un accordo con Corsello da Carrara relativo alla consegna di colonne ed altri marmi, è in ASG, *Notai antichi*, 1028, n. 559 ed è trascritto in Cervetto 1903, pp. 273-274, doc. XL. Un altro documento riguardante lo stesso maestro e relativo all'accettazione di un apprendista è in ASG, *Notai antichi*, 1025, n. 43 (22 gennaio 1477).

I documenti danno conto di vari lavori eseguiti dai due scultori campionesi. Nel 1466 un Giovanni da Campione fece da fideiussore per Michele D'Aria nell'incarico relativo alla statua di Francesco Vivaldi per Palazzo San Giorgio e nel 1468 eseguì l'apparato decorativo del palazzo di Marco Doria su modello della residenza di Lazzaro Doria (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 185 nota 1, 222-224 nota 1; Cervetto 1903, p. 273, doc. XXXIX). Nel 1475 lo stesso artefice prese inoltre in locazione una bottega in contrada San Marcellino insieme a Tommaso Bercaino (ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 7; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 220-221 nota 1).

Sappiamo invece che fu Giovanni di Beltramolo da Campione a collaborare con Michele D'Aria nell'esecuzione di una pila per Francesco Spinola e della decorazione della cappella di quest'ultimo nella chiesa di San Domenico nel 1475 (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 196-198 nota 1). Il medesimo artefice è inoltre attestato nello stesso anno in un elenco di *magistri antelami*: ASG, *Notai antichi*, 905, n. 1. Vanno invece riferiti a Giovanni di Andrea i pagamenti corrisposti dal Banco di San Giorgio tra il 1490 e il 1491 per alcuni marmi destinati alla sede presso il molo (Cervetto 1903, pp. 274-275, doc. XLII).

Giovanni "Garuno" ebbe un figlio di nome Jacopo il quale viene ugualmente identificato con lo stesso cognome, talvolta scritto nella versione "Carruno": ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 544 (26 maggio 1484); 1028C, n. 549 (4 luglio 1485); 1028D, n. 952 (1486); 1029, nn. 678 (7 settembre 1487), 863 (29 novembre 1487); 1030, n. 471 (24 maggio 1488); 1033, n. 179 (24 marzo 1492). Questo Giovanni morì nel 1485-1486, come si desume dagli atti appena citati riguardanti suo figlio Jacopo. Giovanni di Andrea da Campione aveva invece un figlio di nome Andrea, che nel 1484 viene emancipato dalla potestà paterna (Cervetto 1903, p. 274, doc. XLI). Egli era inoltre fratello di Giuliano di Andrea da Campione.

sdoppiamento di personalità tra il bissonese e il campionese ad un *lapsus calami* del notaio, come suggeriva Giuliana Algeri¹⁵⁴. Si tratta in realtà di quattro artefici diversi tutti di nome Giovanni ed originari di Campione e di Bissonne.

Sebbene gli atti notarili non sempre forniscano indicazioni sufficienti a distinguere in maniera incontrovertibile gli artefici menzionati, essi permettono comunque di trarre alcune osservazioni dalle quali prendere le mosse per una più approfondita comprensione di alcuni dei protagonisti della stagione artistica genovese della seconda metà del XV secolo. Le attestazioni comunemente raccolte sotto l'etichetta di "Giovanni Gagini" sono in realtà imputabili a due diversi artefici, non legati da vincoli di parentela ma accomunati dall'origine bissonese, le cui esistenze si intersecarono solo per alcuni anni, essendo uno più giovane rispetto all'altro di poco meno di una generazione.

Il primo più anziano scultore si trova indicato genericamente come Giovanni da Bissonne, senza la specificazione del patronimico o del cognome¹⁵⁵; l'assenza di diretti riferimenti al legame di parentela con i Gagini, aspetto che viene invece esplicitato in più occasioni sia nella documentazione su Domenico sia in quella concernente il nipote di quest'ultimo Elia¹⁵⁶, spinge perciò ad escludere la sua appartenenza a tale famiglia. Altri documenti sinora inediti mettono invece in luce l'esistenza di un Giovanni di Andrea da Bissonne, del quale è possibile seguire le tracce nel corso degli anni '70 e '80 a Genova e a Carrara, città, quest'ultima, dove lo scultore sembra essersi trasferito a partire dal 1481¹⁵⁷.

Potrebbe perciò essere proprio Giovanni di Andrea colui che nel 1448 si occupò, insieme a Domenico Gagini, del reperimento dei marmi per la cappella del Battista e che fu successivamente impegnato in lavori come il portale di Giorgio Doria (1457) o la cappella Fieschi in Cattedrale (1465), sui quali ci dilungheremo maggiormente nelle pagine successive, tentando di chiarire meglio il suo catalogo. La scansione cronologica dei documenti concernenti "Johannes de Bissono" e di quelli riferiti a Giovanni di Andrea non osta alla

¹⁵⁴ Algeri identifica il Giovanni di Beltramolo da Campione che collaborò con Michele D'Aria nel 1475 con Giovanni da Bissonne, da lei erroneamente ritenuto Giovanni Gagini. La questione è ulteriormente complicata dal fatto che sia uno dei due campionesi sia Giovanni di Beltrame Gagini risultano locatari di una bottega in contrada San Marcellino, il primo nel 1475 (cfr. documento citato nella nota precedente) e il secondo negli anni 1504-1506 (cfr. regesto biografico). Algeri 1977, p. 77 nota 27. Le due personalità di Giovanni da Campione e Giovanni da Bissonne (identificato però con Giovanni Gagini) sono confuse anche da Pope-Hennessy, il quale riconosce nel secondo artefice colui che nel 1468 fece dei lavori nel palazzo di Marco Doria, attribuendogli il portale di Lazzaro Doria oggi al Victoria & Albert Museum. Pope-Hennessy 1964, I, pp. 386-387, n. 410.

¹⁵⁵ Si veda a tal riguardo il regesto biografico.

¹⁵⁶ In un documento dell'8 marzo 1457 sia Domenico che Elia sono detti "de Gaxino". Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 132-133 nota 1.

¹⁵⁷ Un atto notarile del 2 gennaio 1481 lo indica residente a Carrara, notizia che è ribadita in un documento firmato a Genova il 14 luglio 1484. Cfr. Klapisch-Zuber 1969, p. 270, doc. 14 e ASG, *Notai antichi*, 1245, n. 350. I contatti tra Giovanni di Andrea e la cittadina toscana sono registrati a partire dal 1476 quando il bissonese veniva nominato procuratore da Giovanni di Antonio Maffioli per risolvere alcune questioni con i certosini di Pavia (Klapisch-Zuber 1969, pp. 116-117 nota 52). Per gli altri documenti cfr. regesto biografico.

sovrapposizione delle due personalità in un unico artefice¹⁵⁸, il quale sarebbe attivo dal 1448 al 1484¹⁵⁹.

Alcune delle notizie che la critica ha unanimemente riferito a questa personalità possono forse essere rilette e separate dal suo profilo, vista la tipologia degli incarichi coinvolti, più confacente ad un maestro costruttore che non ad uno scultore, pur abile anche nel campo architettonico¹⁶⁰. Pensiamo, in particolare, all'intervento nella chiesa di San Michele Arcangelo di Pigna, che è stato associato alla mano dell'artista in virtù della presenza in facciata della firma "Toh(anne)s d(e) Bis(s)ono" accanto a quella di "Georg(ius) d(e) Lancia" e alla data 1450¹⁶¹. La decorazione presente in questa porzione dell'edificio appare infatti piuttosto modesta sia nell'invenzione sia nella qualità, soprattutto se paragonata, ad esempio, al rilievo di *San Giorgio e il drago* eseguito dal bissonese per Giorgio Doria nel 1457, e cioè a distanza di soli pochi anni (FIG. 61).

D'altra parte, come mette bene in luce la presenza nella documentazione genovese di vari omonimi di nome Giovanni e originari da Campione o da Bissone, non sarebbe un'eventualità troppo improbabile quella di identificare il responsabile dei lavori di Pigna con un artefice diverso da quello attivo a Genova negli stessi anni e di pensare perciò ad un caso di omonimia. Un discorso analogo può essere ripetuto per la costruzione del ponte di Santa Zita nel capoluogo genovese, che i Padri del Comune affidarono a Pietro e Giorgio da Carona, ai quali si aggiunse nel 1461 anche Giovanni da Bissone¹⁶². Sebbene i *magistri antelami* fossero tenuti a contribuire gratuitamente ad alcuni lavori pubblici sotto la supervisione dei Padri del Comune¹⁶³, l'impegno relativo al ponte di Santa Zita sembra esulare da questo ambito e concernere invece una collaborazione privata tra le tre maestranze coinvolte, le quali non dovettero possedere qualifiche da scultore trattandosi piuttosto di semplici muratori.

La seconda personalità coincide invece con Giovanni di Beltrame Gagini da Bissone: quest'ultimo compare nelle carte genovesi a partire dal 1484 e fino al 1506¹⁶⁴, almeno secondo quanto è stato possibile verificare nel corso della seguente ricerca, ed è quasi sempre associato

¹⁵⁸ Ad una simile conclusione è giunta anche Maria Falcone, nell'ambito di una ricerca ancora inedita incentrata su Giovanni da Bissone, nella quale renderà nota ulteriore documentazione sullo scultore. Ringrazio la studiosa per avermi anticipato alcune delle sue riflessioni.

¹⁵⁹ Christiane Klapisch-Zuber ritiene che lo scultore sia morto tra il 1484 e il 1488 ma senza argomentare questa ipotesi. Nei documenti genovesi il suo nome compare invece fino al 1484. Cfr. *registro biografico*.

¹⁶⁰ Il bissonese risulta coinvolto in molteplici lavori che comprendono anche un impegno da architetto, come, ad esempio, l'edificazione della cappella di Giorgio Fieschi nel 1465, sulla quale cfr. *infra*. L'attività architettonica di Giovanni è stata oggetto di uno studio di Ezia Gavazza (1959).

¹⁶¹ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 121. Sulla chiesa di San Michele a Pigna cfr. Lamboglia 1963.

¹⁶² Cervetto 1903, p. 252, doc. XIII.

¹⁶³ Un decreto dei Padri del Comune del 1486 obbligò tutti i *magistri antelami* residenti a Genova a prestare una giornata di lavoro ai lavori di rifacimento del Molo. Cfr. Poleggi 1966, pp. 63, 66-67 doc. I.

¹⁶⁴ Cfr. *registro documentario*. Non sappiamo quando Giovanni arrivò a Genova. Va invece corretta l'opinione di Elisabetta Fadda secondo la quale lo scultore avrebbe partecipato al cantiere della Certosa di Pavia nel 1492. Come ha messo in luce Vito Zani l'artefice coinvolto nel documento citato dalla studiosa è in realtà Bernardino "de Maerius" figlio di Giovanni di Beltrame da Bissone, da identificare probabilmente con il figlio del Gagini. Fadda 1997a, p. 76 nota 39; Zani 2008, p. 177 nota 25. Cfr. anche paragrafo I.5.

al termine “Gaxino” o “Gazino”¹⁶⁵, fatto che scansa ogni dubbio sulla sua affiliazione alla celebre dinastia di intagliatori. Allo stesso modo, anche il suo legame con Pace è comprovato dalle testimonianze documentali, in particolare da un atto del 1498 nel quale Giovanni compare come fideiussore del fratello quando quest’ultimo, all’indomani del suo arrivo a Genova, prese in affitto una bottega¹⁶⁶ e da un rogito risalente al 1504, tramite cui il primo sceglieva un procuratore per riscuotere alcune somme di denaro dai fratelli Pace ed Antonio e da altre persone¹⁶⁷. Ignoriamo invece il vincolo di parentela che stringeva i discendenti di Beltrame con altri Gagini come Domenico, figlio di Pietro, ed Elia, figlio di Jacopo¹⁶⁸.

I due profili biografici, quelli cioè di Giovanni di Andrea e Giovanni di Beltrame, appaiono perciò chiaramente individuabili nel loro svolgimento, pur con un lieve margine di dubbio su alcuni eventi che si rivelano invece sovrapponibili. Non è chiaro, ad esempio, chi fosse “Johannes de Bixono” che nel giugno del 1482 fu chiamato a testimoniare ad un atto notarile¹⁶⁹ o che nel 1487-1488 eseguì alcuni lavori per il Banco di San Giorgio, in particolare due rilievi destinati ai forti di Lerici e di Bastia¹⁷⁰. Quest’ultimo incarico, promosso da un ente prestigioso come appunto il potente istituto genovese, appare forse maggiormente confacente al più anziano degli scultori, il quale godeva sicuramente di una posizione più affermata all’interno del *milieu* cittadino ma non possiamo escludere che anche il più giovane Giovanni fosse riuscito a guadagnarsi presto i favori della committenza genovese.

Se, dunque, l’analisi dei documenti permette di ricostruire le biografie dei due artefici e di ripercorrere alcune tappe della loro attività, risulta compito assai più arduo ricollegare al disegno delineato sulla carta una fisionomia artistica più precisa e un catalogo coerente di opere. Tale difficoltà appare evidente soprattutto per Giovanni di Beltrame, di cui possediamo attestazioni che mettono in luce il suo impegno come scultore ma che tuttavia non hanno riscontri in pezzi tutt’oggi preservati. I suoi lavori più rilevanti furono l’apparato decorativo di due cappelle di proprietà del vescovo Leonardo de Fornari nella chiesa di Santa Maria delle Vigne e nel complesso di Santa Maria della Consolazione, realizzato tra il 1488 e il 1491 con l’ausilio di “Jacobus Marocus”¹⁷¹, e la cancellata per la sede dei disciplinati di Nostra Signora di Caprafico presso Nervi, commissionatagli nel 1495¹⁷².

¹⁶⁵ Il termine “Gaxino” si legge ad esempio in due documenti del 12 ottobre 1484 e dell’8 luglio 1488. Il cognome “Gazino” è invece nelle attestazioni del 4 giugno 1491, 15 gennaio 1498, 7 febbraio 1498, 23 luglio 1498, 29 aprile 1499, 26 novembre 1499, 26 febbraio 1506. Per i riferimenti si rimanda al regesto biografico in appendice.

¹⁶⁶ ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 400 (23 luglio 1498; cfr. Appendice documentaria, doc. 1). Sulla bottega di Pace si veda anche il paragrafo I.5.

¹⁶⁷ ASG, *Notai antichi*, 1158, n. 215; Cervetto 1903, pp. 255-256, doc. XVIII. Questo atto, come anche un altro del 26 febbraio 1506 (ASG, *Notai antichi*, 1159, n. 66; Cervetto 1903, pp. 255-256, doc. XIX), viene rogato in casa di Giovanni, sita presso la contrada San Marcellino, sotto la casa degli eredi di Niccolò Piccamilli.

¹⁶⁸ La ricostruzione della genealogia dei Gagini proposta da Andrea Spiriti (2008, pp. 36-38) è piuttosto approssimativa e non tiene di tutta la documentazione genovese.

¹⁶⁹ Il 17 giugno 1482 “Johannes de Bixono” fa da testimone ad un atto tra Giovanni Conestabile de Morozio e Paolo della Verda da Gandria. ASG, *Notai antichi*, 1028, n. 572.

¹⁷⁰ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 173; Cervetto 1903, p. 254, doc. XV.

¹⁷¹ Il 17 settembre 1488 Leonardo de Fornari, vescovo di Mariana, commissionò a Giovanni di Beltrame la costruzione e la decorazione di una cappella nella chiesa delle Vigne, ubicata a destra dell’ingresso (probabilmente

Una serie consistente di attestazioni danno invece conto di un'attività dal carattere più prettamente imprenditoriale legata alla compravendita di materiale lapideo e di prodotti come colonne ed elementi architettonici più legati ad una produzione in serie¹⁷³. Tali osservazioni spingono perciò ad interrogarci sulla qualifica professionale del Gagini, che i dati in nostro possesso sembrano avvicinare più ad un lapicida che non ad uno scultore di figura vero e proprio. D'altra parte una simile ipotesi trova conferma anche nel fatto che Giovanni non appaia mai associato al fratello Pace, il quale preferì invece stringere una collaborazione, dalla durata più che decennale, con un maestro di lunga esperienza come Antonio Della Porta.

Le notizie in nostro possesso sul più anziano dei due Gagini, Giovanni, concernono anche aspetti che esulano dall'attività professionale e, come abbiamo già visto, aprono uno spaccato sulla vita quotidiana delle maestranze lombarde impiantatesi a Genova¹⁷⁴. Nel 1507 il lombardo decise di lasciare definitivamente il capoluogo ligure e di stabilirsi in Lombardia, in particolare a Mendrisio, luogo d'origine della moglie Caterina Lopia. Qui lo scultore dovette con ogni probabilità ritirarsi a vita privata, o comunque portare avanti un'attività piuttosto limitata, e godere dei vantaggi offerti dalla precedente esperienza nella Superba. Tutti questi dettagli paiono infatti emergere dall'iscrizione che correda la prima delle due pale lapidee, la sola ad essersi preservata fino ad oggi, che Giovanni diede in dono alla chiesa di San Giovanni Battista di Mendrisio rispettivamente nel 1514 e nel 1517 (FIG. 63)¹⁷⁵. Nel testo si legge infatti

all'inizio della navata), su modello della cappella dedicata a Sant'Anna di patronato di Ottaviano Vivaldi. L'arco all'esterno dell'ambiente doveva essere decorato con un *Dio Padre* e le due figure dell'*Angelo* e della *Vergine Annunziata*, ovvero secondo lo schema già adottato nella cappella di Giorgio Fieschi in cattedrale. Il 31 gennaio 1489 Giacomo Marocco originario del lago di Lugano, socio di Giovanni, si assunse l'onere del lavoro al posto del bissonese, impegnato in altri incarichi non meglio precisati, firmando un nuovo accordo con il Fornari. L'11 marzo 1491 infine Giovanni dichiara di aver ricevuto il saldo dovutogli per i lavori eseguiti sia nella cappella delle Vigne sia in quella di Santa Maria della Consolazione. Alizeri 1870-1880, IV 1876, pp. 173-179; Cervetto 1903, p. 255, doc. XVII. Alizeri suggeriva di identificare il *Dio Padre* citato nel contratto con la scultura ancora oggi visibile sul portale laterale della chiesa, opera che, come riconosceva il medesimo studioso in un altro passaggio del suo studio, va invece alla cappella della compagnia di San Sebastiano e alla mano di Giovanni Donato Bertolini da Maroggia: Alizeri 1870-1880, IV 1876, pp. 171, 175 nota 1.

¹⁷² ASG, *Notai antichi*, 915bis, n. 16. Il documento è citato ma non trascritto da Alizeri 1870-1880, IV 1876, pp. 180-181 e Cervetto 1903, pp. 65-66. Quest'ultimo studioso ipotizzava che la cancellata in questione potesse essere quella conservata nella chiesa di San Giuliano ad Albaro, opera che proviene in realtà dalla chiesa di San Benigno di Capodifaro. Su quest'opera cfr. paragrafo I.6.

¹⁷³ Cfr. paragrafo I.1.

¹⁷⁴ Su questo aspetto si rimanda al paragrafo I.1.

¹⁷⁵ La prima pala, commissionata intorno al 1514, è attualmente conservata nel chiostro dell'antico convento dei Serviti, già dedicato a San Giovanni Battista ed oggi adibito a museo. Essa raffigura al centro la *Vergine col Bambino* e, ai suoi piedi, un misterioso gruppo con una figura intenta a colpirne una seconda con la spada e ai lati *San Giovanni Battista* e *Santa Caterina*. L'altare su cui si ergeva l'ancona lapidea, eseguita in una pietra locale, è menzionato in un elenco del 1511 con la dedicazione a Santa Caterina e viene inoltre ricordato come quello del "zenovese". La seconda pala, oggi perduta, fu invece commissionata da Gagini per l'altare di San Rocco e San Sebastiano e nel 1517 era quasi ultimata, necessitando soltanto di essere dipinta e dorata. Per quest'ultima opera i documenti indicano come autore un Tommaso abitante a Como, artefice che è stato identificato con Tommaso Rodari o, secondo l'opinione di Martinola (1975, p. 261), con Tommaso Lopia Barasino, parente, quest'ultimo, di Giovanni Gagini ed attestato a Genova nel 1511 (cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 302-303 nota 1). È stata stilisticamente riferita all'ambito del Rodari anche la pala tutt'oggi conservata a Mendrisio (Damiani Cabrini 2013, pp. 30, 32). Sulle vicende di queste due opere cfr. Rahn 1894, I, pp. 205-206; Martinola 1975, I, pp. 261, 277 e II, p. 195 fig. 459; Mollisi 2006, p. 117.

che lo scultore, significativamente descritto con l'aggettivo "ianuensis", aveva lasciato la Liguria nel 1507 ed insieme alla consorte aveva offerto l'ancona dell'altare dedicato a Santa Caterina nel 1514¹⁷⁶.

Una simile attestazione lascia chiaramente intendere che il Gagini era soltanto il promotore dell'opera e non il responsabile dell'esecuzione, che spetterebbe invece alla bottega di Tommaso Rodari, come rivelano le evidenze stilistiche messe in luce dalla critica¹⁷⁷. Al suo rientro nel Nord Italia lo scultore appare perciò perfettamente conscio dello *status* acquisito durante la lunga esperienza fuori patria, dovuto sia al *curriculum* sia alla ricchezza accumulata nel corso degli anni. Questi dettagli possono essere interpretati come indizi utili da un lato a ricostruire l'immagine che le maestranze lombarde emigrate a Genova avevano acquisito di loro stesse, dall'altro a comprendere il riconoscimento pubblico e il benessere economico che una tale attività poteva garantire.

La carriera dell'altro scultore, che si propone di identificare con Giovanni di Andrea, è invece ricostruibile con maggiore precisione grazie alla presenza di due attestazioni documentali che è possibile, seppure in via indiretta, ricollegare a complessi tuttora preservati, ovvero il portale con *San Giorgio e il drago* di Palazzo Doria-Quartara in piazza San Matteo 14 (FIGG. 61-62) e il sepolcro del cardinale Giorgio Fieschi nella cattedrale di San Lorenzo (FIG. 72).

Il 14 febbraio 1457 Giovanni si impegnò ad eseguire un portale per il palazzo di Giorgio di Giovanni Doria e due colonne per il medesimo committente, obbligandosi ad attenersi nel primo caso al modello del rilievo che orna l'accesso della dimora di Brancaleone Grillo (oggi palazzo Grillo-Serra in vico Mele 6; FIG. 32) e nel secondo ad una coppia di colonne che il lombardo aveva eseguito per la casa di Benedetto Doria, a quel tempo ancora in costruzione¹⁷⁸.

Il secondo documento riguarda invece l'edificazione della cappella fondata da Matteo e Jacopo Fieschi in ottemperanza alle volontà del defunto cardinale Giorgio: nel 1463 i due aristocratici ottennero dagli Anziani il permesso di costruire *ex novo* l'ambiente sfondando una porzione di muro lungo la navata sinistra¹⁷⁹ e due anni dopo ne affidarono l'incarico a

¹⁷⁶ Il testo, ancora oggi leggibile sebbene molto consumato, recita: "MAG(iste)R IOAN(n)ES GAZIUS DE BISSO(n)O IANUE(n)SIS NU(n)CUPATUS ET KATHARI(n)A LOPIA IUGALES QUI IANUA IN PARTIB(us) REDIERU(n)T AN(n)O 1507 HOC OPUS CONSTRUZERU(n)T ANNO 1514 DEVOTIONIS OPERE".

¹⁷⁷ Cfr. nota 175.

¹⁷⁸ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 150-151 nota 1; Cervetto 1903, p. 251, doc. XI. Come ha messo in luce Ennio Poleggi il palazzo di Benedetto Doria era ubicato nel campo dei Fabbri (oggi piazza Campetto): Poleggi 1966, p. 65 nota 24. Al contrario Ezia Gavazza identifica il medesimo palazzo con quello edificato da Branca Doria nel corso del XIII secolo in prossimità della chiesa di San Matteo (vico Falamonica 1), attribuendo a Giovanni da Bissone il restauro del cortile di quest'ultimo edificio. La studiosa ritiene inoltre il lombardo responsabile del rinnovamento del cortile del palazzo di Brancaleone Grillo, sulla scorta di un'erronea attribuzione al medesimo scultore del portale di accesso, citato nel documento del 1457. Gavazza 1959, pp. 176-177, 179-182.

¹⁷⁹ Nel 1463 il Consiglio degli Anziani concesse agli eredi di Giorgio Fieschi il permesso di edificare la cappella al posto dell'altare dedicato a Santa Orsola. In questa occasione si rese necessario ampliare l'ingresso aperto lungo la

Giovanni da Bissone, imponendogli di attenersi alla struttura contigua, quella cioè eretta da Ambrogio De Marini nel 1452¹⁸⁰.

Entrambe le attestazioni sollevano una serie di perplessità, come ha messo in luce Aldo Galli¹⁸¹. Il contratto con Giorgio Doria addita infatti come modello il portale della dimora di Brancalone Grillo, che Ezia Gavazza ha identificato con quello in vico Mele 6 (FIG. 32)¹⁸², un'opera cioè che la critica ha recentemente ricondotto alla bottega di Filippo Solari e Andrea da Carona con una datazione allo scadere del quinto decennio del Quattrocento¹⁸³, ricusando il riferimento a Giovanni da Bissone che era stato invece più volte avanzato in precedenza¹⁸⁴.

In secondo luogo l'identificazione del portale citato nell'atto del 1457 con quello del Palazzo Doria in piazza San Matteo non trova un diretto riscontro documentale, sebbene sia alquanto probabile vista la presenza del rilievo con *San Giorgio e il drago* ad ornarne l'ingresso e la compatibilità di quest'ultimo con altri marmi che possono essere riferiti al medesimo scultore. Tuttavia alla fine del XVI secolo l'edificio in questione è attestato come di proprietà di Prospero del fu Domenico, un diretto discendente di Lazzaro Doria¹⁸⁵, nell'elenco dei palazzi scelti per accogliere gli ospiti della Repubblica ovvero i Rolli. Non si può escludere però che, con l'estinzione del ramo di Giorgio di Giovanni, il palazzo fosse venduto ad un altro esponente della casata¹⁸⁶.

Diversamente da quanto lascerebbe intendere il testo dell'accordo, il portale in piazza San Matteo 14 (FIG. 61) e l'esemplare Grillo (FIG. 32) non palesano un diretto legame di interdipendenza, in quanto, pur aderendo ad un medesimo schema compositivo, presentano consistenti differenze sia nella cornice, la quale nel portale Doria inquadra senza soluzione di continuità anche la sovrapporta mentre in quello di vico Mele corre solo intorno all'apertura lasciando il posto, nella porzione superiore, ad un fregio con girali vegetali e putti, sia nella scena del *San Giorgio e il drago*¹⁸⁷. In quest'ultima, infatti, compaiono nel primo caso due armigeri con le armi della casata Doria e nell'altro dei cimeli sormontati da angeli. È tuttavia

navata sinistra (e rivolto verso San Giovanni il Vecchio) e rimuovere due monumenti funebri murati sulla parete esterna della cattedrale, porzione che sarebbe stata abbattuta per far posto alla cappella. Cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 154-157.

¹⁸⁰ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 158 nota 1; Cervetto 1903, pp. 251-252, doc. XII. La cappella dei De Marini era decorata, sia sulle pareti interne che sulla fronte esterna, da un ciclo di affreschi eseguito da Cristoforo de Mottis nel 1468. Cfr. Alizeri 1870-1880, I, 1870, pp. 307-308 nota 1. Sulla cappella si veda G. Ameri, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, pp. 256-260.

¹⁸¹ Galli 1999, p. 37.

¹⁸² Gavazza 1959, pp. 181-182.

¹⁸³ Su quest'opera di veda il paragrafo I.2.

¹⁸⁴ Gavazza 1959, pp. 176, 181-182; Algeri 1977, pp. 69-71. Anche Krufft ritiene l'attribuzione a Giovanni da Bissone probabile ma confonde il portale del palazzo di Brancalone Grillo con quello, di qualità molto inferiore, già in piazza de Franchi (s.d. [1971], pp. 10-11). Straneo suggerisce invece il nome di Pace Gagini (1939, p. 110).

¹⁸⁵ Prospero è figlio di Domenico di Stefano di Lazzaro Doria. Battilana 1825-1833, *Doria*, p. 50. Sul palazzo, che passò ai Quartara intorno alla metà dell'Ottocento, e l'iscrizione ai Rolli del 1599 si veda C. Giusso, scheda n. 43, in *Una reggia repubblicana* 1998, p. 116.

¹⁸⁶ Secondo l'albero genealogico pubblicato da Battilana il ramo di Giorgio si estinse tre generazioni dopo quest'ultimo per la presenza di tre sole eredi femmine. Battilana 1825-1833, *Doria*, p. 5.

¹⁸⁷ Giuliana Algeri mette in luce alcune differenze tra i due portali ma senza analizzare i rilievi dal punto di vista stilistico. Algeri 1977, pp. 69-71.

probabile che l'esplicita citazione del portale commissionato da Brancaleone Grillo nel contratto di allogazione dell'esemplare del palazzo di Giorgio Doria sia da intendere come una più generica allusione alla tipologia dell'opera, ovvero quella del portale con sovrapporta figurata, che fu messa a punto proprio tra il quinto e il sesto decennio del secolo, piuttosto che a dettagli più minuti.

Il documento relativo alla cappella Fieschi in Cattedrale appare ugualmente problematico in quanto fa riferimento esclusivamente alla struttura architettonica dell'ambiente tralasciando invece qualsiasi accenno al monumento funebre, che fu con ogni probabilità oggetto di un diverso accordo firmato tra le due parti. Il contratto del 1465 doveva però includere anche alcuni elementi decorativi figurati che sono oggi murati nella cappella De Marini ma che, come rivela una relazione stesa subito prima del restauro del 1895¹⁸⁸, facevano in origine parte dell'arredo dell'ambiente di patronato dei Fieschi che sarebbe stato abbattuto nel corso di quella campagna di lavori¹⁸⁹. Gli oggetti in questione, cioè la facciata marmorea della cappella (FIG. 64) decorata dal clipeo con *Dio Padre* (FIG. 77) e dalle due figure a tutto tondo della *Vergine annunziata* e dell'*Angelo* (FIGG. 65-66)¹⁹⁰, la chiave di volta in pietra nera con la *Madonna col Bambino* (FIG. 67) e quattro mensole in marmo con i simboli degli *Evangelisti* a sostegno dei costoloni (FIGG. 68-71)¹⁹¹, rivelano strette affinità stilistiche con la tomba di Giorgio Fieschi (FIG. 72) e costituiscono perciò una diretta conferma dell'appartenenza di quest'ultima opera alla mano del medesimo scultore, ovvero Giovanni da Bissone.

L'omogeneità stilistica che accomuna tutte le opere summenzionate sembra scansare ogni dubbio e permette di costituire un primo nucleo da cui procedere per ricostruire la fisionomia del lombardo e per rivalutare i pezzi che sono stati catalogati nel corso degli anni con l'etichetta di "Giovanni Gagini", nonché altri marmi sinora poco considerati.

Sia le attestazioni appena ricordate sia altre testimonianze sono concordi nel riferire a tale artefice anche un'attività come architetto¹⁹², chiaramente esplicitata nel caso della cappella Fieschi, oltre che una serie di incarichi nei quali si distinse per un ruolo da impresario. È questo, ad esempio, ciò che successe nel 1452 quando il bissonese subappaltò a Leonardo Riccomanni un lavoro di cui aveva sicuramente assunto la responsabilità in prima persona,

¹⁸⁸ *I restauri del duomo* 1895, p. 25.

¹⁸⁹ Sulle vicende della cappella Fieschi cfr. G. Ameri, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 257-260.

¹⁹⁰ La testa dell'*Angelo* sembra essere un'integrazione successiva, forse seicentesca. In occasione dei restauri della fine del XIX secolo la figura fu rimontata secondo un orientamento sbagliato: infatti essa non si rivolge alla *Vergine* ed è bloccata in un movimento innaturale.

¹⁹¹ Secondo Gianluca Ameri sia la chiave di volta sia i peducci sono parte della cappella De Marini, la cui esecuzione andrebbe riferita a Giovanni da Bissone, ovvero il medesimo artefice che sarà responsabile, circa un decennio dopo, della cappella Fieschi. G. Ameri, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 258-259. Anche Linda Pisani riferisce le sculture a Giovanni da Bissone senza precisarne però la provenienza. L. Pisani, in *ivi*, p. 285.

¹⁹² Nella sua ricostruzione di Giovanni da Bissone Federico Alizeri metteva in enfasi soprattutto le sue abilità come maestro costruttore, definendolo come "architetto e intagliatore di fiorame [piuttosto] che scultore di marmi storiati". Lo studioso riferiva inoltre il portale di Giorgio Doria e, in maniera più ipotetica, il sepolcro Fieschi a Leonardo Riccomanni, estendendo la collaborazione tra il lombardo e il toscano nel corso di più anni. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 151-152, 159.

quello relativo al portale della sagrestia di Santa Maria di Castello voluto da Lionello e Manuele Grimaldi Oliva¹⁹³. Analogamente, qualora si ritenesse corretta l'identificazione con Giovanni d'Andrea, andrebbe valutata in una medesima ottica la sua parentesi carrarese, durante la quale egli risulta in stretto contatto con le maestranze legate al commercio del marmo, acquisendo, ad esempio, la gestione di una cava nel 1478¹⁹⁴.

La prima attestazione dello scultore a Genova riguarda il suo coinvolgimento nell'impresa della Cappella del Battista in cattedrale, subito all'indomani dell'affidamento del primo incarico a Domenico Gagini il 4 maggio 1448. Solo due giorni dopo la firma di tale accordo, Domenico e Giovanni erano in procinto di trasferirsi a Carrara per reperire il materiale lapideo necessario al restauro del sacello, come si desume da una lettera inviata dal doge genovese Giano Campofregoso a suo cugino Spinetta, allora governatore di La Spezia¹⁹⁵. Il suo apporto al cantiere promosso dalla Confraternita del Precursore potrebbe essersi esteso oltre la fase iniziale legata all'approvvigionamento dei marmi, concretizzandosi in un'effettiva partecipazione alla decorazione sia del primo ambiente, ubicato in prossimità dell'altare maggiore, sia della nuova cappella edificata, a partire dal 1450, lungo la parete sinistra della cattedrale¹⁹⁶.

Ciononostante risulta ancora oggi difficile valutare l'effettivo apporto di Giovanni all'elaborata facciata della Cappella del Battista¹⁹⁷. Linda Pisani ha recentemente tentato di associare al bissonese due delle ventiquattro figure di *Santi e Profeti* entro nicchia del prospetto, più precisamente il *San Pietro* (FIG. 75) e il *San Giovanni Evangelista* (FIG. 76), ipotesi che occorre tuttavia valutare con prudenza¹⁹⁸. Mentre infatti la coppia di figure va giustamente separata dal resto della serie per il carattere schiettamente lombardo messo in evidenza dalla studiosa, il confronto tra questi rilievi e le altre opere riferibili a Giovanni non aiuta a dirimere in maniera definitiva la questione. La durezza d'intaglio che caratterizza i due santi non trova che un debole riscontro nel portale di piazza San Matteo (FIG. 73) o nella tomba di Giorgio Fieschi (FIG. 74), opere dall'aspetto ugualmente severo e con una spiccata carica espressiva ma che in alcuni brani indugiano su cadenze ancora tardogotiche, palesi, ad esempio, nella figura della

¹⁹³ Per il documento cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 145-147; Cervetto 1903, p. 250, doc. X Su quest'opera si veda il paragrafo II.1.

¹⁹⁴ Il 14 maggio 1478 gli eredi di Giovanni Pietro Maffioli cedettero in locazione a Giovanni di Andrea da Bissone una cava in località Torano per un anno. Klapisch-Zuber 1969, pp. 117, 267, doc. 11. Già nel 1476 egli appare associato a due carraresi, Jacopo di Antonio Maffioli e Nicola di Cristello, in relazione ad una commessa di marmi. *Ivi*, p. 135 nota 145.

¹⁹⁵ Salvi 1931, p. 1002, nota 82.

¹⁹⁶ Su questa impresa si rimanda al paragrafo III.2. Un documento del 2 maggio 1465 tramite il quale Giovanni si dichiara creditore di Domenico della somma di 500 lire e 10 soldi è stato spesso letto come conferma della partecipazione di Giovanni alla campagna decorativa della Cappella del Battista. L'atto in questione tuttavia non fa riferimento in maniera esplicita a tale fabbrica, sebbene appaia probabile che tali lavori fossero stati oggetto della collaborazione tra i due bissonesi. Sul documento cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 135-136 e Cervetto 1903, p. 248, doc. VI.

¹⁹⁷ Secondo Hanno-Walter Kruft nessuna delle sculture della facciata può essere collegata alla personalità di Giovanni. Kruft 1970b, p. 40.

¹⁹⁸ L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 285.

principessa nel primo rilievo citato o nelle *Virtù* del secondo complesso. Tuttavia nessun altro brano della fronte battistina sembra denunciare palesi affinità con i marmi appena citati, lasciando perciò ancora del tutto aperta la questione relativa al contributo fornito da Giovanni a tale impresa e facendo però anche sorgere il sospetto che il suo intervento possa effettivamente aver interessato esclusivamente aspetti più propriamente architettonici.

Al di là della sua effettiva partecipazione alla fabbrica del sacello del Battista, Giovanni da Bissone dovette mantenere stretti contatti con Domenico nel corso dell'intero soggiorno genovese di quest'ultimo, secondo quanto emerge dai documenti. Quando il Gagini si affacciò nuovamente in Liguria per un breve periodo nel 1465, egli si preoccupò di risolvere una faccenda ancora aperta con Giovanni: il primo doveva infatti risarcire l'altro di una consistente somma di denaro e, a tal riguardo, ipotecava la casa di sua proprietà sita presso il molo, nella quale risiedeva in sua assenza il nipote Elia¹⁹⁹. D'altra parte lo stretto rapporto lavorativo e personale che univa i due compatriotti trova conferma sia nella partecipazione di entrambi alla campagna decorativa di Santa Maria di Castello intorno alla metà del secolo²⁰⁰, sia in un'inedita attestazione documentale nella quale Giovanni agisce a nome dell'altro in un atto notarile firmato nel luglio 1475 e concernente la già ricordata dimora genovese del primo²⁰¹.

Non ci sembra invece plausibile l'ipotesi recentemente avanzata da Clario Di Fabio di intravedere la mano di Giovanni in uno dei ritratti di esponenti della casata Spinola che ornano il palazzo detto "dei marmi" in piazza delle Fontane Marose (FIG. 7), ciclo che va invece tutto ricondotto, nella parte riferibili agli anni a cavallo della metà del Quattrocento, a Domenico e alla sua bottega²⁰². La figura di Opizzino Spinola di Luccoli ci pare infatti del tutto prossima a quelle degli altri consanguinei e non troppo distante da alcuni brani della facciata della cappella del Battista, ad esempio il *San Lorenzo*.

Il rilievo di *San Giorgio e il drago* di Palazzo Doria-Quartara (FIG. 62) mostra uno stretto legame con la tradizione tardogotica lombarda nella quale Giovanni da Bissone dovette muovere i suoi primi passi in un periodo precedente al trasferimento a Genova. Riecheggiano, infatti, una simile temperie sia le eleganti falcate dei panneggi, sia alcuni dettagli naturalistici e compositivi che rivelano un gusto per la narrazione favolistica, evidente, ad esempio, nel particolare del giovane pastore che suona di fronte al gregge o in quello della corte radunata ad osservare il combattimento. Allo stesso modo si percepisce un tentativo di superamento del retaggio tradizionale attraverso una più marcata accentuazione in senso espressivo, che si palesa, ad esempio, nei volti crucciati dei due armigeri con gli occhi spalancati e la bocca dischiusa (FIG. 73) oppure nelle fisionomie fortemente caratterizzate del sovrano e del suo seguito, secondo istanze che sono parallele a quelle palesate da alcuni artefici lombardi come

¹⁹⁹ Cfr. nota 51.

²⁰⁰ Cfr. paragrafo I.2.

²⁰¹ Il 29 luglio 1475 Elia Gagini si dichiarò soddisfatto della somma di 100 lire dovutagli da suo zio Domenico. Quest'ultimo aveva infatti saldato il proprio debito col nipote lasciandogli l'uso della propria casa presso il Ponte dei Calvi, secondo l'accordo stipulato nel 1465, sul quale cfr. paragrafo I.2. ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 659.

²⁰² Di Fabio 2011b, pp. 626, 630. Sul ciclo si veda il paragrafo I.2.

Martino Benzoni. Il suo linguaggio appare invece del tutto autonomo rispetto a quello di Domenico Gagini, del quale non sembra aver subito la fascinazione, nonostante i legami attestati tra i due scultori: i loro percorsi corrono infatti paralleli, l'uno ancorato al mondo lombardo e l'altro invece permeato dai ricordi della formazione fiorentina, proponendo due visioni alternative che riscossero entrambe successo presso la committenza genovese.

L'arredo della cappella Fieschi in cattedrale mostra una diretta dipendenza dal *San Giorgio e il drago* di piazza San Matteo, segnando, inoltre, un'ulteriore evoluzione verso un linguaggio maggiormente caratterizzato in senso espressivo. Ciò è, ad esempio, evidente nella ieratica e severa figura del *Dio Padre* sulla fronte del prospetto (FIG. 77), così come nella vigorosa *Madonna col Bambino* della serravolta (FIG. 67). Questi brani mostrano alcune cifre peculiari che ritroviamo anche nel sepolcro di Giorgio Fieschi, oggi murato sulla parete destra della cappella De Marini (FIG. 72), come ad esempio gli occhi stretti ed allungati, le pieghe sottili e tese dei panneggi o i capelli ordinatamente spartiti in ciocche ondulate, caratteri tutti che connotano le *Virtù* del sarcofago (FIG. 82) o le figure nella porzione superiore della tomba.

Come è stato recentemente messo in evidenza²⁰³ alcune parti del monumento Fieschi, in particolare la coppia di *Angeli* che reggono la cortina e i due *Chierici turiferari*, appaiono di fattura più grossolana rispetto ad altri brani che mostrano invece un'elevatissima tenuta qualitativa come, ad esempio, le *Virtù* della cassa (fig. 82). Tale dislivello è imputabile all'intervento di un aiuto, al quale si possono ascrivere anche i putti raffigurati sulle due mensole centrali, che, con il loro carattere all'antica, seguono un'invenzione derivata con ogni probabilità dalla facciata della Cappella del Battista.

Caratteri del tutto simili a quelli del *San Giorgio e il drago* di piazza San Matteo si ritrovano in un'altra sovrapporta che Luigi Augusto Cervetto ricollegò per primo alla mano del nostro, ovvero quella con l'*Adorazione dei magi* in vico Orefici 47 che oggi sovrasta un'apertura moderna (FIGG. 78-81)²⁰⁴. Anche in questo caso la scena è ancora immersa in un clima tardogotico, nel quale viene posta enfasi su particolari minuti come il cavallo intento a refrigerarsi al ruscello sull'estremità destra (FIG. 80), invenzione che sembra ancora preservare memoria di quella celebre del pulpito del Battistero di Pisa di Nicola Pisano, il gruppo dei

²⁰³ G. Ameri, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 266.

²⁰⁴ Cervetto 1903, pp. 59-60. La sovrapporta è stata in precedenza avvicinata alla mano di Elia Gagini da Laura Filippini (1908, p. 29) e Adolfo Venturi (1901-1904, VI, 1908, p. 842), riferimento che Krufft ha rifiutato senza suggerire un'altra attribuzione (s.d. [1971], p. 7). Giuliana Algeri e Piero Boccardo hanno confermato l'ambito di Giovanni da Bissone (Algeri 1977, pp. 66-68; Boccardo 1983, p. 47), mentre Laura Tagliaferro ha invece messo in luce l'assenza di riscontri concreti con le opere sia di Domenico ed Elia Gagini sia di Giovanni (1987, p. 218). A questo portale è stato recentemente associato il rilievo con la *Crocifissione* che si trova oggi all'inizio della parete destra della cattedrale di Genova e che costituiva in origine la parte più importante della cappella funeraria di Girolamo Calvi edificata nel 1443, come si legge nell'iscrizione "IH(esu)S CAPELLA ET SEPULCRUM GERONIMI CALVI DRAPERII ET HEREDUM SUORUM MCCCCXXXIII DIE ULTIMA IANUA(†)". Beatrice Astrua lo ricollega infatti ad una bottega lombarda nella quale era avvenuta la formazione di Giovanni da Bissone, pur riferendone la paternità ad un diverso artefice (B. Astrua, in *La Cattedrale di Genova* 2012, I, pp. 350-351). La *Crocifissione* si rivela invece opera di uno scultore attivo nella bottega di Filippo Solari ed Andrea da Carona, sul quale si veda il paragrafo I.2, nota 106.

pastorelli in alto a sinistra o la capanna di fronte alla quale siede Giuseppe (FIG. 81). Allo stesso modo alcuni puntuali tangenze compositive e stilistiche, ad esempio nelle cadenze dei panneggi o nei volti dei personaggi rivelano una comune paternità tra questo marmo e quello del Palazzo Doria, oltre che con la tomba di Giorgio Fieschi (FIG. 82).

Per quanto riguarda la datazione, il confronto con il rilievo in piazza San Matteo sembra suggerire una cronologia leggermente anticipata rispetto al 1457, data di commissione di quest'ultima opera. Nell'*Adorazione* sia l'eccessivo affollamento della scena, generato da un senso di *horror vacui*, sia la solerzia con cui lo scultore indugia su alcuni dettagli minuti, sia, infine, l'assenza della severa compostezza che anima i due armigeri del rilievo in piazza San Matteo e che passerà poi alle figure della tomba Fieschi ancorano l'opera ad una fase leggermente più arcaica, intorno al 1450²⁰⁵.

Intorno a questo nucleo, scaglionato nel sesto e settimo decennio del secolo, è possibile raccogliere altre opere che con le prime mostrano tangenze stilistiche o compositive. Una di queste va riconosciuta nel rilievo con la *Madonna col Bambino* proveniente dall'antica chiesa di Santa Maria dei Servi ed oggi murata nel nuovo edificio costruito negli anni Sessanta nel Novecento (FIG. 83)²⁰⁶. Come rivela l'iscrizione incisa nella porzione inferiore del riquadro, il marmo apparteneva in origine alla cappella della Compagnia dei forestieri, un'istituzione devozionale che raccoglieva i numerosi stranieri residenti stabilmente a Genova²⁰⁷. Il testo ricorda inoltre che il pezzo fu offerto da Corrado da Francoforte e dall'intera consortia, senza purtroppo specificarne la data.

La figura della Vergine richiama da vicino quella rappresentata nella chiave di volta della cappella Fieschi (FIG. 84): analoghi sono, ad esempio, gli occhi con le pupille marcate, la piccola bocca appena dischiusa, le ciocche ondulate dei capelli che incorniciano il volto, oltre all'andamento dei panneggi che in alcune inflessioni, come nel ricco ricadere del manto sul lato destro, rimanda anche alle *Virtù* del sepolcro Fieschi (FIG. 82). Per il Bambino i confronti più stringenti sembrano essere quelli con il putto della succitata serravolta, simile nell'anatomia piena e nella capigliatura ripartita in ciocche, e con le teste angeliche inserite nella fronte del sarcofago Fieschi. Tali affinità suggeriscono perciò una cronologia del tutto prossima a quella delle opere della Cattedrale, ovvero intorno al 1465²⁰⁸. La *Madonna col Bambino* della cappella

²⁰⁵ Krufft suggeriva una datazione intorno al 1450 o alla fine del decennio precedente, mentre secondo Algeri il rilievo sarebbe prossimo al 1457, vista l'affinità con il portale commissionato da Giorgio Doria. Krufft s.d. [1971], p. 7; Algeri 1977, p. 67.

²⁰⁶ Il rilievo ha suscitato scarse attenzioni da parte della critica. Oltre alle citazioni di Alizeri (1846-1847, I, 1846, pp. 236-237) e Bassi (1928, p. 39), Clario Di Fabio ha dedicato più ampia attenzione all'opera, mettendone in evidenza la dipendenza da alcune composizioni di Luca Della Robbia (2004a, pp. 68-69).

²⁰⁷ "D(ominus) CURADUS DE FORTE FRANCHO ET C(ON)SORTIA FORESTERI(o)R(um) FECERU(n)T FIERI HA(n)C FIGURAM". La cappella della consortia era dedicata alla Madonna della Misericordia e a Santa Barbara. La confraternita fu fondata nel 1393, mentre l'altare venne consacrato nel 1414. Sulla storia di questa Devozione si veda Bassi 1928.

²⁰⁸ Clario Di Fabio propone una data intorno al 1470-1480, mentre Laura Cavazzini la anticipa al 1460 circa, mettendo in evidenza la vicinanza tra la *Madonna* genovese e un'analoga composizione murata nel cimitero della Certosa di Ferrara. Di Fabio 2004a, pp. 68-69; L. Cavazzini, in Cavazzini, Galli 2007, p. 9.

Fieschi sembra inoltre aver ispirato un'altra chiave di volta in pietra nera, che, sebbene eseguita da un artefice prossimo a Giovanni da Bissone, riprende da quel prototipo dettagli come il morbido modellato del corpo del Gesù Bambino o la piena volumetria del volto della Madre (FIG. 85)²⁰⁹.

Un altro possibile candidato da avvicinare al catalogo del bissonese è il rilievo con il *Monogramma di Cristo tra due devoti e quattro coppie di angeli* conservato nel Castello Sforzesco a Milano (FIG. 86), opera la cui origine genovese è stata unanimemente riconosciuta dalla critica così come la sua funzione di sovrapporta²¹⁰. Non conosciamo tuttavia alcuna notizia sulla provenienza del pezzo che è menzionato per la prima volta nella raccolta milanese nel 1900; potranno, a tal riguardo, fornire un utile indizio al fine della ricostruzione storica le iniziali "M" e "N" incise ai lati dei due committenti, ritratti in atteggiamento di preghiera alle estremità della scena, le quali alludono ai nomi degli stessi.

L'attribuzione del rilievo ha oscillato tra l'ambito dell'Amadeo e quello generico dei Gagini, con più precisi riferimenti sia a Domenico che al più giovane Pace²¹¹. Ci sembra, tuttavia, che l'opera trovi i più diretti riscontri con la produzione di Giovanni da Bissone, alla cui mano può essere associata. L'articolazione dei panneggi è del tutto simile a quella delle *Virtù* del sarcofago Fieschi (FIGG. 87-88), figure nelle quali ritroviamo il peculiare modo di far ricadere le vesti a terra distendendole in un'ampia corolla animata da occhielli e increspature. Le medesime raffigurazioni si offrono ad un confronto diretto con la donna inginocchiata, tanto nei capelli ondulati quanto nella piena volumetria del volto e nella rotondità delle gote. Le facce angeliche che formano una corona attorno al monogramma cristologico sono invece sovrapponibili a quelle inserite tra le nicchie con le *Virtù* sulla fronte del medesimo sepolcro (FIGG. 89-90). Appaiono invece più distanti da questi riferimenti le quattro coppie di angeli disposte simmetricamente ai lati del medaglione centrale: esse si caratterizzano, infatti, per una maggiore pienezza delle forme e per una più complessa articolazione delle capigliature, animate da riccioli voluminosi. Malgrado questi dettagli, una simile soluzione non si distanzia troppo dagli armigeri del portale di Giorgio Doria e rivela semmai un'ulteriore evoluzione rispetto a questo precedente e alla tomba della cattedrale. Tale osservazione potrebbe perciò suggerire una datazione più avanzata nella seconda metà del secolo, magari da approssimare all'ottavo decennio.

Il rilievo del Castello Sforzesco permette di valutare un altro esemplare in pietra nera del tutto analogo di cui si conserva un frammento nel palazzo costruito da Branca Doria nel XIII

²⁰⁹ La chiave di volta è depositata presso la Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici della Liguria. Cfr. P. Boccardo, scheda n. 9, in *Ardesia*, 1984, pp. 72-73.

²¹⁰ La voce bibliografica più recente è L. Tosi, scheda n. 510, in *Museo d'Arte Antica* 2012-2014, II, 2013, pp. 76-80, a cui si rimanda per la storia del pezzo e le vicende attributive.

²¹¹ Il riferimento a Amadeo è stato additato per la prima volta da Lehman (1928, pp. 14, 82) e poi ripreso da Kruft, il quale parla però della cerchia del lombardo con una datazione al 1470-1480 (s.d. [1971], pp. 9, 22 nota 21). Il nome di Pace Gagini fu speso da Vigezzi (1934), mentre quello di Domenico fu avanzato da Valentiner (1940, p. 82). Nella sua recente scheda Tosi propone invece la generica attribuzione alla bottega dei Gagini (L. Tosi, scheda n. 510, in *Museo d'Arte Antica* 2012-2014, II, 2013, p. 77).

secolo (FIGG. 93, 94). Krufft proponeva di riconoscere in quest'ultimo pezzo la porzione laterale di un' *Adorazione dei magi*, avandando un'attribuzione a Domenico Gagini intorno al 1455²¹². Tuttavia la precisa sovrapposibilità tra la figura del donatore e il corrispettivo raffigurato nella versione del museo milanese non lascia adito a dubbi sul soggetto della scena genovese, che, anche nell'esemplare Doria, doveva articolarsi nella medesima maniera. Sorge inoltre il sospetto che la diretta dipendenza iconografica tra le due sovrapporta possa in realtà celare l'appartenenza al medesimo *milieu*, ovvero quello della casata Doria, e che vada perciò ricercato in questo ambito il committente del marmo della raccolta milanese. Quest'ultima opera potrebbe forse essere identificata con il bassorilievo con "il Monogramma di Cristo attorniato da raggi e da figure d'angeli in adorazione" che secondo la testimonianza di Santo Varni, riferita da Cervetto, era sopravvissuto, insieme ad altri frammenti lapidei, alla demolizione dell'abitazione già appartenente a Marco Doria, sita di fronte all'attuale teatro Carlo Felice²¹³. Una simile ipotesi troverebbe conferma nella presenza delle iniziali "M" e "N", in quanto il Doria era sposato con Novella Grimaldi Cebà²¹⁴.

Al di là delle affinità iconografiche ci sembra però che il frammento genovese si distacchi dall'altro marmo e dalla serie raccolta attorno al nome di Giovanni da Bissone. Accostando le due opere si potrà infatti notare come i panneggi degli angeli del rilievo Doria si caratterizzano in maniera diversa, ovvero attraverso pieghe più sottili e più aderenti al corpo. Allo stesso modo i volti delle creature angeliche appaiono maggiormente idealizzati e i loro capelli raccolti in ciocche stilizzate, lontane dalla maggiore libertà che pervade invece le capigliature dell'esemplare milanese. Si tratta perciò di un'opera di un differente scultore a cui non siamo in grado di fornire un'identità ma al quale può forse essere accostato anche il rilievo con *San Giorgio e il drago* del portale in vico Canneto il lungo 29 (FIGG. 91, 95)²¹⁵.

L'analisi del catalogo di opere che è possibile riferire alla mano di Giovanni da Bissone permette di valutare in una diversa luce un altro pezzo che è da tempo noto alla critica, ovvero

²¹² Krufft fu il primo a pubblicare l'opera, attribuendola a Domenico Gagini sulla scorta del confronto con il rilievo di *San Giorgio e il drago* della facciata della Cappella del Battista. Krufft s.d. [1971], p. 8; Krufft 1972b, pp. 19, 241, n. 20; Krufft 1991-1992, p. 11; Di Fabio 2004a, p. 56 (Domenico Gagini).

²¹³ Cervetto 1903, p. 141 nota 1. Secondo la testimonianza di Varni si erano salvati anche alcuni frammenti architettonici e un lacerto di un altro rilievo in pietra nera, nel quale era visibile un angelo adorante insieme ad uno stemma Doria attaccata ad un albero e ad una corona d'alloro circondante l'iniziale del committente (M).

²¹⁴ Battilana 1825-1833, *Doria*, p. 59. Nel 1468 Marco Doria si rivolse a Giovanni da Campione per eseguire alcuni elementi decorativi del proprio palazzo per i quali indicò come modello quelli eseguiti dal medesimo artefice nella loggia della residenza di Lazzaro Doria. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 222-224 nota 1. L'aristocratico aveva acquisito i diritti di patronato sulla cappella maggiore della chiesa di San Benigno di Capodifaro, ambiente dal quale proviene l'iscrizione, pervenuta nel corso dell'Ottocento in San Giuliano ad Albaro, che ricorda i lasciti del Doria insieme alla data 1470 (trascritta in Piaggio, *Epitaphia* ms., VI, c. 260r.). Il medesimo locale conservava anche la sua sepoltura, nella quale si leggeva la data di morte 30 aprile 1504. Cfr. Salvi 1915, pp. 220-221. Sono grata ad Aldo Galli per avermi segnalato questo pezzo.

²¹⁵ Krufft ha attribuito la sovrapporta, che Suida (1906, p. 57), Venturi (1901-1940, VIII.2, 1924, p. 246) e Grosso (1926, p. 58) avevano riferito a Pace Gagini, a Giovanni Gagini con una data intorno al 1455, desumendo una simile ipotesi dal confronto con il portale che lo studioso riteneva quello del palazzo di Brancaleone Grillo ma che era in realtà quello già in piazza de' Franchi. Krufft s.d. [1971], p. 12. Il riferimento al Gagini è stato ripreso anche da Tagliaferro 1987, p. 233, senza ulteriori argomentazioni.

il portale in pietra nera che dava in origine accesso alla cappella di Giorgio Spinola all'interno della chiesa di San Bartolomeo alla Certosa e che dal 1879 fa parte delle raccolte del Victoria & Albert Museum (FIG. 96)²¹⁶. L'opera fu eseguita entro il 1480, data che è tuttora leggibile nell'iscrizione incisa nell'architrave, nella quale si ricorda la fondazione della cappella, edificata su modello di quella di patronato di Lazzaro Doria all'interno del medesimo edificio.

La lunetta con la *Resurrezione di Cristo* sulla sommità del portale sembra dipendere in qualche misura dalle opere del bissonese menzionate poco sopra, ad esempio nella caratterizzazione del volto del Redentore o nella morfologia dei panneggi, pur rivelando una mano diversa, quella cioè di un artefice che osservò le creazioni di Giovanni recependo alcune delle sue formulazioni.

In conclusione è necessario citare rapidamente alcune delle opere per le quali è stata suggerita la generica paternità di Giovanni Gagini, intendendo con questa etichetta entrambi gli scultori di nome Giovanni ed originari da Bissonne, ma che si rivelano incompatibili con il catalogo sinora raccolto. Tra queste possiamo ricordare la decorazione lapidea della cappella di Lazzaro Doria nella Certosa di San Bartolomeo, comprensiva del portale in pietra nera gemello di quello di Giorgio Spinola, e ugualmente conservato al Victoria & Albert Museum (FIG. 395), e del monumento funebre diviso tra il Louvre (FIG. 118) e il Museo di Sant'Agostino (FIG. 115). Le due opere si rivelano in realtà frutto di scultori distinti, uno dei quali, quello responsabile del sepolcro, si propone in questa sede di identificare con Michele D'Aria²¹⁷.

Numerosi sono poi i portali ricondotti a Giovanni o alla sua bottega, sulla scorta dell'enorme fortuna riscossa dal prototipo eseguito dal bissonese per Giorgio Doria, il quale riuscì ad imporsi come uno degli imprescindibili modelli per tale genere di raffigurazioni. Il nome dell'artista lombardo ha infatti calamitato la parte quantitativamente più notevole di tale genere di produzione, come sottolineava già Boccardo²¹⁸; è tuttavia mancata un'analisi attenta dei singoli pezzi, che formano al contrario un nucleo alquanto eterogeneo. Tra queste opere Krufft, il quale riconosce all'artefice comunemente noto come Giovanni Gagini il merito di aver elaborato una matura tipologia di portale caratterizzata dalla continuità tra gli stipiti e la porzione superiore, censisce, oltre alla sovrapporta di palazzo Grillo in vico Mele menzionato nel contratto del 1457, gli esemplari raffiguranti *San Giorgio e il drago* di palazzo Valdettaro-Fieschi (vico Indoratori, 2; FIG. 138), di vico Canneto il Lungo 29 (FIG. 91), del Victoria & Albert Museum²¹⁹, del museo di Kansas City²²⁰, dei musei di Berlino²²¹, nonché le due scene di

²¹⁶ Una più estesa trattazione su quest'opera e sulla cappella della Certosa è nel paragrafo IV.2.

²¹⁷ Cfr. paragrafo I.4. Sulla cappella di Lazzaro Doria si rimanda invece al paragrafo IV.2.

²¹⁸ Boccardo 1993, p. 41.

²¹⁹ Pietra nera, inv. 7255-1861. Il rilievo fu acquistato a Genova da un venditore ignoto. L'attribuzione a Gagini è in Venturi 1901-1940, VI, 1908, p. 838; Maclagan, Longhurst 1932, I, pp. 119-120; Pope-Hennessy 1964, I, p. 389, n. 412. La medesima versione viene replicata, con alcune varianti e in maniera più rozza, in un secondo esemplare in pietra nera conservato nel medesimo museo (inv. 7256-1859; Maclagan, Longhurst 1932, I, p. 120; Pope-Hennessy 1964, I, p. 390, n. 413).

Trionfo della famiglia Doria (vico David Chiossone, 1; FIG. 122) e Spinola (vico della Posta vecchia, 16; FIG. 134)²²². Laura Tagliaferro ha inoltre avanzato il nome di Giovanni e del suo *entourage* per i rilievi in vico Casana e di piazza San Siro²²³. Tutti questi rilievi copiano in maniera più o meno letterale la scena del San Giorgio raffigurata da Giovanni da Bissone all'ingresso del palazzo Doria-Quartara ma si distanziano notevolmente da quest'ultimo dal punto di vista stilistico nonché da quello qualitativo.

Il problema dei due omonimi Giovanni da Bissone resta comunque ancora aperto: le lacune che tuttora permangono sulla conoscenza di queste personalità inficiano in maniera considerevole la conoscenza della scultura genovese della seconda metà del secolo, della quale essi furono alcune tra le voci più significative.

4. LA BOTTEGA DEI FRATELLI D'ARIA.

Tra le maestranze lombarde che dominarono la scena artistica genovese nella seconda metà del XVI secolo una delle botteghe che riuscì a ritagliarsi un indiscusso primato, accanto all'*atelier* condotto da Giovanni da Bissone, fu quella dei tre fratelli D'Aria, Bonino, Giovanni e Michele. All'interno della compagnia stretta dai tre congiunti fu senza dubbio Michele colui che maggiormente si distinse per le sue più spiccate capacità professionali: i documenti ne mettono infatti in luce il profilo da scultore, e cioè con una specializzazione più qualificata rispetto a quella dei fratelli, e danno inoltre conto di un'attività molto intensa, svolta nell'arco cronologico compreso tra il 1466 e il 1504. D'altra parte, come spesso accade nel contesto genovese, le numerose attestazioni concernenti l'artista non trovano che una debole eco nelle opere superstiti, le quali costituiscono un catalogo estremamente esiguo e con pezzi di qualità non sempre eccelsa.

Nelle pagine che seguono si riassumeranno, per prima cosa, le notizie note sullo scultore ricostruendo la sua biografia; si passerà poi ad osservare le opere stesse, sia quelle documentate sia alcuni pezzi che per via stilistica possono essergli ascritti, allo scopo di definire una personalità rimasta sinora troppo in ombra, nonostante la sua importanza²²⁴.

²²⁰ The Nelson-Atkins Museum of art, inv. 41-29/11.

²²¹ Pietra nera, inv. I E 12. Schottmüller 1921, pp. 222, 249, n. 532.

²²² Krufft s.d. [1971], pp. 10-13; Krufft 1978. Alla bottega del medesimo scultore Krufft riconduce anche due esemplari del museo di Chios e un'altra versione conservata nel Palazzo San Giorgio a Genova, comunemente riferita a Michele D'Aria, sul quale cfr. paragrafo I.4. Cervetto riferiva al Gagini, oltre al portale del palazzo di Brancalione Grillo in vico Mele, anche quelli in un palazzo Doria in salita San Matteo, 19, in un edificio già di proprietà dei Durazzo in vico del Teatro delle Vigne, nell'oratorio di San Gaetano a Cornigliano (ma di diversa provenienza), già in una dimora Fieschi presso San Lorenzo e oggi nel Museo di Sant'Agostino (inv. 527). Cervetto 1903, pp. 58-59.

²²³ Tagliaferro 1987, p. 233 figg. 214-216 (senza discussione nel testo). A questo elenco vanno poi aggiunti alcuni esemplari presenti a Levanto che Cervetto associava alla bottega di Giovanni Gagini, seguito più recentemente da Piero Boccardo: Cervetto 1903, p. 58; Boccardo 1993, p. 41 e schede nn. 28, 29, pp. 99-102.

²²⁴ Le principali voci bibliografiche su Michele D'Aria sono le seguenti: Varni 1870, pp. 34-35, 92-93; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 181-219; Justi 1892a, pp.13-14; Merzario 1893, II, pp. 210-211, 244, 517; Cervetto 1903, pp. 12-15, 45-50, 100, 252; Suida 1906, p. 61; Suida 1908b; Straneo 1939, p. 112; Krufft 1971a, pp. 274-278; Krufft

Come nel caso della maggior parte degli artefici lombardi attivi a Genova nel corso del XV secolo, non possediamo informazioni utili a ricostruire gli anni di formazione del D’Aria: ignoriamo infatti dove si svolse tale tirocinio sia presso quale maestro, oltre alle ragioni che spinsero lo scultore ad approdare nel capoluogo ligure. La prima attestazione in città lo descrive, nel 1466, come un maestro già formato e in grado di assumersi un incarico di notevole importanza, quello cioè relativo all’esecuzione del *Ritratto di Francesco Vivaldi* per una sede prestigiosa come il palazzo del Banco di San Giorgio (FIG. 97)²²⁵. Sebbene non siano noti altri esponenti del casato D’Aria in Liguria prima di Michele e dei suoi fratelli, i legami professionali e di amicizia che stringevano varie famiglie originarie di centri limitrofi della regione dei laghi lombardi potrebbero aver sollecitato il loro trasferimento, garantendo inoltre l’inserimento nella rigida realtà corporativa dei *magistri antelami*. Del resto nel corso della propria carriera Michele, Giovanni e Bonino mantennero stretti contatti con il mondo delle maestranze lombarde emigrate in Liguria, sia nell’ambito lavorativo che in quello personale²²⁶.

Poste queste premesse appare probabile che Michele avesse svolto un primissimo apprendistato nelle terre d’origine, magari gravitando intorno ad un maestro legato ad uno dei principali cantieri del ducato di Milano, come il Duomo o la Certosa di Pavia, e che, dopo una

1971b, pp. 20-21; Malandra 1974, pp. 135-139; Varaldo 1974; Algeri 1977; Tagliaferro 1986; Parma Armani 1987, p. 269; Tagliaferro 1987, pp. 227-230, 242-243, 246-248; Algeri 1992; Parma Armani 1993, pp. 148-149, 154-155; Villani 2006, pp. 95-96, 98; Bartoletti 2009, pp. 30-32.

²²⁵ Il ritratto fu commissionato al D’Aria il 19 agosto 1466, come si legge in una nota di uno dei registri del Banco di San Giorgio. Lo scultore era tenuto a consegnare la figura entro otto mesi dietro un compenso di 85 lire. Un indizio a conferma del recente arrivo dello scultore a Genova è nel fatto che sia necessario un fideiussore a garantire sul suo conto, ovvero lo scultore Giovanni da Campione, indicato nel documento come residente nella contrada di San Marcellino. Il marmo era ultimato nel dicembre del 1467, quando il pittore Francesco da Pavia riceveva un pagamento per la cromia della cattedra. Il 24 maggio 1468 il D’Aria riceveva un’ulteriore somma, come anche Enrico da Carona, il quale si occupò della messa in opera del ritratto. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 185 nota 1. Su quest’opera e sugli altri ritratti eseguiti da Michele D’Aria per palazzo San Giorgio si vedano: Cuneo s.d., pp. 213-217; Banchemo 1846, pp. 384, 404-405, 407-409; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 183-189, 322-324; Merzario 1893, II, pp. 210-211; Justi 1892a, pp.13-14; Cervetto 1903, p. 13; Festa 1909, pp. 28-30; Grosso 1953a, pp. 19-21; Algeri 1977, p. 72; *Palazzo San Giorgio* 1977, p. 22; Algeri 1982; Tagliaferro 1986, p. 782-783; Tagliaferro 1987, pp. 227-230; Algeri 1992, p. 64; Parma Armani 1993, pp. 148-149, 154-155; I. Ferrando Cabona, in *Palazzo San Giorgio* 1998, pp. 106-135. L’iscrizione posta a corredo della figura recita: “QUESTA IMAGINE E MISSA COSSI PER MEMORIA DE LO PRESTANTE NOBILLE MESER FRANCESCO DE VIVALDO FIGLIO DE MESER LEONELLO QUA PER ZELLO DE LA PATRIA CONSIDERANDO LO GRANDE DEBITO IN LO QUA ERA QUESTO MAGNIFICO COMUN DE ZENOA COMPOXE IN LOANO DE MCCCLXXI CON LO REZIMENTO DELO DICTO COMUN DEVEI METTE IN LE COMPERE DE PAGE DE CAPITULO LOGHI LXXXX ADEVEI MULTIPLICA CON LO TEMPO PER QUEI LI LOGHI CON LO SUO MOLTIPLICO SE DEVESSE DESBITA TUTE QUELLE COMPERE E COMUN COMO PER LI PACTI PER LUI FACTI CON LO PREFATO REZIMENTO DELO COMUN SE CONTIEN E A LA SUA MORTE ERAN ZA TANTO CRESUI LI DICTI LOGHI CHE ASCENDEVANO ALA SUMMA DE LOGHI CCCCLXXXVIII DE PAXE E HORA IN LO ANNO DE MCCCLXVII SE TROVAM ESSERE LOGHI OTTOMILLIA DE SAM ZORZO PER LIQUE LOGHI E SUO AUGUMENTO SEDE DESBITA LE COMPERE DE SAM ZORZO COMO SE CONTIEN PER LI PACTI FACTI IN LO ANO DE MCCCLIII PER LO REZIMENTO DELO COMUN CON LO MAGNIFICO OFFICIO IN SAM ZORZO PER CHE PAR DEGNA COSSA DE TANTO EXCELENTE DICTO COMUN E DE QUESTA CITA E FA COSSI COMMEMORATIOM CHE DELI ALTRI VOGLIAM COSSI FA E CIASCHUN PER ANIMA DE QUELLO LO ALTISSIMO DEE PREGAR”. Il testo sembra dunque confermare che nel 1467 la scultura era già posta in opera.

²²⁶ Si veda il regesto biografico.

simile esperienza, fosse giunto forse ancora giovane nella Superba per ultimare la propria formazione. L'effigie di *Francesco Vivaldi* mostra infatti un retroterra radicato nella scultura tardogotica milanese, rivelando, ad esempio, un forte debito nei confronti del *Martino V* di Jacopino da Tradate (FIG. 98)²²⁷. La figura sembra tuttavia anche riecheggiare le creazioni più recenti di Giovanni Gagini, in particolare il sepolcro di Giorgio Fieschi eseguito intorno al 1465 per la Cattedrale di Genova (FIG. 72)²²⁸. I punti di contatto tra i due complessi non vanno tanto trovati, come aveva suggerito Giuliana Algeri alla quale spetta il merito di una simile intuizione²²⁹, nell'affinità, in realtà soltanto superficiale, tra le *Virtù* della tomba Fieschi e il *Vivaldi*, quanto piuttosto nell'aria severa e composta e nell'enfasi espressiva che accomunano il chierico e i cantori nella parte alta del sepolcro e il benefattore immortalato nel marmo di Palazzo San Giorgio (FIGG. 99-100). Tangenze che si estendono anche alla peculiare conformazione del panneggio, costruito tramite pieghe spesse e regolari. Il volto del ritratto di Michele mostra invece già alcuni caratteri che diventeranno peculiari della sua intera produzione e cioè un risentito naturalismo, che porta a descrivere in maniera impietosa le rughe che solcano la pelle, oltre ad alcune cifre ben precise come gli occhi rotondi e profondamente incavati nelle orbite o le orecchie sporgenti, segni incontrovertibili della sua mano.

Dopo l'ultimazione del *Francesco Vivaldi*, avvenuta nel 1467 quando Enrico da Carona si occupò della messa in opera del marmo, i protettori del Banco, soddisfatti dall'icasticità dell'effigie, decisero di affidare al D'Aria altri ritratti di benemeriti genovesi e concretizzare il progetto di una galleria di cittadini illustri dalle forti valenze civiche²³⁰. Tra il 1473 e il 1474 lo scultore lombardo eseguì il *Ritratto di Luciano Spinola* (FIGG. 101, 103)²³¹, prediligendo in questo

²²⁷ Il riferimento è suggerito da Tagliaferro (1986, p. 782).

²²⁸ Su questo monumento cfr. paragrafo I.3.

²²⁹ Algeri 1977, p. 72. Non ci sembra invece così evidente la componente toscana messa in luce da Laura Tagliaferro: Tagliaferro 1986, p. 782 e 1987, pp. 227, 229.

²³⁰ La serie di ritratti di cittadini benemeriti di Palazzo San Giorgio è uno dei primissimi cicli in Italia a carattere celebrativo dalla forte valenza civica, nel quale veniva la tradizione classica degli uomini illustri viene interpretata in chiave contemporanea, scegliendo cioè cittadini distinti per reali meriti in favore della collettività. L'allestimento attuale delle figure nella cosiddetta Sala del Capitano del popolo si deve ad Alfredo d'Andrade, il quale fu responsabile di un radicale restauro del palazzo tra il 1893 e il 1905. All'architetto si devono anche le decorazioni pittoriche che tappezzano le pareti della stanza ed includono anche le nicchie attorno ai ritratti. Antonio Festa riferisce la data 1903-1904 per l'allestimento della sala (1909, p. 28). Prima di questi lavori le quattro figure del D'Aria si trovavano nell'atrio del primo piano, dove le descrivono sia Bancho (1846, pp. 404-405, 407-409) che Alizeri (1846-1847, II.1, 1847, pp. 280-281). Sul ciclo di sculture, che proseguì nel corso del secolo XVI e XVII si veda Parma Armani 1993. Sui restauri cfr. Cavallaro 1992, pp. 81-96.

²³¹ L'incarico fu affidato al D'Aria nel 1473, data che si legge nell'iscrizione posta a corredo della figura: "MCCCCLXXIII DIE XXII APRILIS. HEC EST IMAGO GENEROSI QUONDAM DOMINI LUCIANI SPINULE HIC POSITA AD ETERNAM LAUDEM ET COMMENDATIONEM EIUS ET AD EXCITANDOS ALIOS CIVES UT IN ADIUVANDA EXDEBITATIONE COMPERARUM ET ONERUM PUBLICORUM IMITENTUR LIBERALITATEM ET GENEROSITATEM ANIMI IPSIUS DOMINI LUCIANI UT PAREM GLORIAM IN PATRIA SUA CONSEQUI MEREANTUR EX PARTE ENIM DONATIONIS ALIAS FACTE PER IPSUM DOMINUM LUCIANUM EXDEBITATE ET ANNULATE FUERUNT HOC ANNO QUINQUE CABELLE INFRASCRIPTE VIDELICET MEDII FLORENI SERVORUM FLORENI VENDICIONIS SERVORUM EQUITATURARUM INBOTATURARUM VINI ET PLATARUM ARENE RELIQUATUS LOCORUM MULTIPLICATORUM EX DICTA DONATIONE

caso una raffigurazione stante invece che seduta, mentre tra il 1475 e il 1478 fu la volta del *Domenico Pastine* (FIGG. 102, 104), la cui installazione, secondo le carte del Banco, fu tuttavia completata soltanto nel 1483 ad opera di Battista Carlone²³². Passarono invece alcuni anni prima che gli ufficiali di San Giorgio si rivolgessero di nuovo a Michele per commissionargli il ritratto di un personaggio ancora vivente, Ambrogio di Negro, nel 1490 (FIGG. 104-105)²³³. D'altra parte questi non furono i soli incarichi che il lombardo assolse per il potente istituto genovese: nel 1491 sono infatti registrati pagamenti a suo favore per la fornitura di alcuni scalini di marmo e per un architrave che avrebbe dovuto intagliare su una pietra nera fornita da Nicola de Violo da Lavagna²³⁴.

Nei medesimi anni, oltre agli impegni per il Banco di San Giorgio, il D'Aria assunse altre commissioni, espandendo, assieme ai fratelli, la propria attività oltre i confini della città di Genova. La posizione sempre più rilevante guadagnata dalla bottega nel *milieu* ligure è confermata dall'entrata nel circuito corporativo ufficiale (nel 1475 Michele e Bonino sono infatti censiti tra gli artisti iscritti all'arte dei *magistri antelami*²³⁵) e dalla necessità di ampliare la bottega ammettendo alcuni apprendisti²³⁶, oltre che dalla levatura degli incarichi cui i tre lombardi riuscirono ad accedere.

SINGULIS ANNIS ITERUM MULTIPLICABITUR DONEC AD GLORIAM EIUS DEO FAVENTE ALIE CABELLE EX EO POTERUNT EXDEBITARI ET ANNULLARI". Il 20 dicembre 1474 Enrico da Carona riceveva un compenso per l'installazione. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 187-188 nota 1.

²³² Due pagamenti a Michele D'Aria per questa figura sono registrati il 28 giugno 1475 e il 16 dicembre 1478. Sono del 1483 le spese per il trasporto nella sala maggiore del palazzo delle compere, accreditate a Battista Carlone. Lo stesso giorno si provvedeva anche al pagamento al pittore Lorenzo da Como. Il testo dell'iscrizione è in seguente: "Haec est imago egregii quondam domini Dominici de Pastino de Rapallo ex cuius legato facta in civitate Famaguste in qua decessit deputata fuerunt anno MCCCCXI loca tredecim l. LXXVIII et sol. X comperarum Sancti Georgii exdebitationi ipsarum comperarum scripta in cartulario p. super eum, que anno MCCCCLXX quinto tantum multiplicata fuerint ut ex eis assignata fuerunt loca duomilia exdebitationi cabellarum infrascriptarum videlicet soldi unius pro singula mina grani raibetarum gombete grani Ianue solidorum XV pro centenario minarum grani introitus mine unius grani quarum exigebant patres communis a singulo navigio granum afferente mestrarum canabaciarum pontoni cepi et mellis: que omnes cabelle dicto anno LXX quinto ex predictis locis duobus millibus et aliis locis quingentis comperarum fuerunt annulate et simul cum ipsis locis cassate ac delete ad laudem igitur ac gloriam ipsius quondam domini Dominici et exemplum omnium ipsa imago hic posita fuit post quam exdebitationem iterum remanserunt scripta super ipsum dominum Dominicum in cartulario pl. loca centum nonaginta quinque que annuatim implicabuntur et assignabuntur exdebitationi comperarum". Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 188 nota 1.

²³³ L'unica registrazione per l'*Ambrogio di Negro* risale all'8 maggio 1490 (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 189 nota 1). La medesima data si legge anche nell'iscrizione apposta alla figura: "[...] ET PRECLARO CIVI AMBROSIO DE NIGRO CORSICE COMMISSAR(i)O TRES PROTECTOR(um) SANCTI GEORGII MAGISTRATUS OB RES IN CORSICA BENE FORTITTERQ(ue) GESTAS INTER ALIA LABORIS AC VIRTUTIS ILLI A SE PREMIA DECRETAMONUMENTUM QUOQUE ISTUD PORNENDU(m) CENSUERE ACURSIUS SCRIPSIT MCCCCLXXX DIE V MARCI".

²³⁴ Sotto la data 7 aprile 1491 si legge la seguente nota: "Laborerium palacii pro palmis vigintiquinque scarinorum marmoris positi in camera pro magistro Michaeli de Aira". Il 18 maggio dello stesso anno è invece registrato: "Pro Nicolao de Violo de Lavania pro petra una de palmis vii grossa pro architrave porte corridorii consignata magistro Michaeli de Aira qui eam debet sculpire". Varni 1870, pp. 92-93, doc. XVII.

²³⁵ I nomi dei D'Aria compare in un atto notarile sottoscritto il 29 giugno 1475, tramite il quali i membri dell'arte dei *magistri antelami* sceglievano come loro procuratori Giovanni da Carona e Giuliano da Bissone. ASG, *Notai antichi*, 1023, s.n. Il documento è pubblicato da Decri 1996, pp. 420-421.

²³⁶ Questo aspetto è stato trattato nel paragrafo I.1.

Nel 1475 Francesco Spinola affidò a Michele D’Aria e Giovanni di Beltrame da Campione la decorazione della propria cappella nella chiesa di San Domenico, intitolata a San Vincenzo²³⁷. Nel contratto viene specificata la tipologia dei lavori da svolgere, comprensivi di una “galaream sive apodiacionem” e di due angeli all’ingresso, indicando come preciso modello la cappella di San Bernardino in San Francesco di patronato di Napoleone Lomellini, sia per le dimensioni sia per il “laborerii foliaminum”. La coppia di scultori era inoltre tenuta ad eseguire una pila in marmo, ovvero un’acquasantiera, da collocarsi, con ogni probabilità, ugualmente nell’edificio dei frati predicatori²³⁸. Questi marmi seguirono il medesimo destino del complesso domenicano e furono probabilmente distrutti in occasione dell’abbattimento intorno al 1820²³⁹. Un’altra acquasantiera veniva invece richiesta al solo Michele nel 1477 dallo stesso Francesco Spinola e da suo padre Domenico ma ignoriamo per quale destinazione²⁴⁰.

Risale al 1481 il coinvolgimento di Giovanni e Michele D’Aria nella decorazione della cappella eretta da Sisto IV nel chiostro del complesso di San Francesco a Savona, parte di una più ampia serie di lavori di riammodernamento degli spazi del convento promossi dal pontefice stesso. Nell’accordo firmato il 29 dicembre i due fratelli si assunsero l’onere non solo del sepolcro dei genitori del papa, Leonardo Della Rovere e Luchina Monleone (FIGG. 108-109), ma anche di altri elementi all’interno dello stesso ambiente, ovvero il portale principale di accesso, sovrastato da un’arma del pontefice retta da due angeli (FIG. 420), la decorazione dell’apertura secondaria, due chiavi di volta con stemmi Della Rovere (FIG. 418) e quattro finestre²⁴¹. I lavori proseguirono oltre il termine dei sette mesi previsti nel contratto e, dopo una proroga ottenuta nel settembre del 1482, risultano ultimati nell’ottobre dell’anno successivo, quando Giovanni D’Aria dichiara di aver ricevuto il saldo dei trecentosettanta ducati pattuiti²⁴².

Va con ogni probabilità collegata a questa prestigiosa commessa la notizia dell’acquisto da parte dello stesso Giovanni di dieci carrate di marmi, tramite un accordo stipulato a Carrara il

²³⁷ ASG, *Notai antichi*, 905, n. 834 (15 dicembre 1475). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 196-198 nota 1; Cervetto 1903, pp. 252-253, doc. XIV. Le dimensioni dell’ambiente indicate nel contratto sono 20 palmi di lunghezza e 11,5 palmi di larghezza, pari a circa 4,96 e 2,85 metri. Il compenso previsto per l’opera, che doveva essere consegnata entro giugno 1476, è di 125 lire. La qualità dei marmi sarebbe stata valutata da Domenico Spinola, padre del committente. Giovanni da Campione è probabilmente il medesimo artefice che garantì in favore di Michele D’Aria al momento della sottoscrizione del contratto per il *Ritratto di Francesco Vivaldi*.

²³⁸ L’opera è commissionata tramite lo stesso atto notarile riguardante la cappella in San Domenico, sul quale si veda la nota precedente. Il disegno dell’acquasantiera era fornito da Michele. La vasca deve essere larga 6 palmi e due terzi (166 cm circa) e profonda un palmo e un terzo (33 cm circa); l’altezza dell’oggetto viene indicata come 5 palmi e un terzo (133 cm circa), mentre il piede aveva larghezza di un palmo e tre quarti (43 cm circa). Il compenso è fissato per 75 lire e la consegna è invece entro la Pasqua del 1476.

²³⁹ Sulla chiesa di San Domenico si veda lo studio monografico di Walter Piastra (1970).

²⁴⁰ ASG, *Notai antichi*, 986, n. 36. La notizia è riferita da Alizeri, il quale tuttavia non trascrive il documento. L’esatto riferimento notarile è invece indicato in Santamaria 2011, p. 340.

²⁴¹ Il documento di commissione fu reso noto da Guido Malandra (1974). Per l’analisi del monumento e della sua importanza nel contesto ligure si rimanda al paragrafo IV.3.

²⁴² I due documenti, risalenti rispettivamente al 9 settembre e all’11 ottobre 1493 sono in: Malandra 1974, pp. 137, 139 nn. B, E. altri pagamenti sono in *ivi*, p. 138, nn. C, D.

17 gennaio 1482 con i cavatori Andrea di Jacopo Guidi e Jacopo di Antonio Maffioli²⁴³. Le pietre, che dovevano essere conformi, nelle dimensioni, alla traccia grafica fornita dallo scultore, furono consegnati il 15 febbraio, probabilmente nel porto di Avenza.

Una serie di attestazioni vedono Michele nuovamente stanziato a Genova negli anni successivi: nel 1484 egli assumeva, anche a nome dei fratelli, Giovan Donato de Malacrini da Dongo come apprendista²⁴⁴; l'anno successivo compare in un contenzioso con l'intagliatore Paolo di Domenico di Bigiasio da Brea²⁴⁵; nel 1486 veniva invece scelto per dirimere una controversia fra due *magistru antelami*²⁴⁶. Nel 1487 Giovanni Mazzone lo chiamò invece a testimoniare in suo favore all'interno di una controversia sorta con i legnaioli a causa di una presunta violazione delle peculiari competenze riservate a ciascuna arte: il pittore era stato infatti accusato di intagliare di propria mano le carpenterie delle sue pale senza ricorrere all'ausilio degli specialisti nella lavorazione del legno, seguendo una prassi che era in realtà consolidata ma che non rispettava le specificità di ciascuna professione²⁴⁷. L'intervento di Michele D'Aria in questa diatriba dà conto sia del legame esistente con Giovanni Mazzone, anch'egli attivo nel cantiere della Cappella Sistina savonese, sia dei rapporti intrattenuti dallo scultore con maestranze di diversa natura, come i "bancalari" della famiglia Del Pino. Questi ultimi, a detta della testimonianza rilasciata dal lombardo nel 1487, erano gli unici che, secondo la sua conoscenza, erano in grado di "intaliare, foliare et trasforare lignamina pro conficiendis altaribus" e avevano inoltre appreso una simile abilità sia dal pittore alessandrino sia dal D'Aria stesso.

Nel capoluogo ligure Michele è documentato nel 1489 in relazione all'importante fabbrica della Cattedrale di San Lorenzo e alla potente Confraternita del Battista, alla quale spettava la responsabilità di alcuni spazi all'interno dell'edificio sacro²⁴⁸. Il 15 ottobre il D'Aria e Antonio di Pietro Carlone, significativamente indicati il primo come scultore e il secondo come *magister antelami*, firmavano un accordo con i priori Tommaso Giustiniani e Acellino Salvago impegnandosi a restaurare l'intera navata destra della cattedrale, abbattendo le strutture già preesistenti e ricostruendone di nuove, complete di tutti gli elementi decorativi²⁴⁹. La notevole

²⁴³ ASC, *Notarile Carrara*, busta 2, filza 1 (Parlanciotto Nicolao, 1481-1482), c. 133v. Il documento è pubblicato da Christiane Klapisch-Zuber, la quale tuttavia non lo collega alla tomba Della Rovere: Klapisch-Zuber 1969, p. 272, doc. 16.

²⁴⁴ ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 544 (26 maggio 1484). Il riferimento al documento è in Tagliaferro 1987, p. 257.

²⁴⁵ ASG, *Notai antichi*, 1028C, n. 463 (10 giugno 1485).

²⁴⁶ Le due parti sono Gaspare di Pietro della Scala e Pietro di Bonino Solari, entrambi originari di Carona. Il motivo del contenzioso è l'affitto di un'apoteca. ASG, *Notai antichi*, 1028, n. 836 (17 novembre 1486).

²⁴⁷ ASG, *Notai antichi*, 1029, n. 816 (14 novembre). Il documento è parzialmente trascritto in: Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 29-32, in particolare p. 31 nota 1 per la deposizione del D'Aria. Insieme a Michele D'Aria vengono chiamati a testimoniare anche il pittore Pietro di Gregorio da Como, il quale aveva appreso l'arte di intagliare le carpenterie dal maestro Ughetto da Pisa oltre 45 anni prima, Marco de Sanguinetto, Benedetto de Maiolo "magister assie" e Antonio de Iuxano cappellano della chiesa di San Silvestro. Su questa disputa si veda Sanguineti 2013, p. 42.

²⁴⁸ Su questo aspetto cfr. paragrafo III.1.

²⁴⁹ ASG, *Notai antichi*, 753, n. 358 (15 ottobre 1489). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 190-193 nota 1. Un'analisi di questi lavori è nel paragrafo III.1.

remunerazione prevista per i lavori, pari a 1200 lire (ovvero 400 ducati), è indizio della rilevanza dell'intervento, pensato come un consistente rinnovamento della porzione dell'edificio prospiciente alla Cappella del Battista.

Mentre Michele attendeva a questo importante impegno genovese, la bottega dei D'Aria continuò a mantenere rapporti anche con Savona, guadagnandosi un importante spazio in questo *milieu*. Nel 1490 Giovanni fu infatti scelto da Pier Francesco Sansoni per scolpire il sepolcro del padre Antonio, che avrebbe dovuto riproporre il prototipo del monumento Della Rovere ad eccezione delle figure che sarebbero state invece indicate dal committente stesso²⁵⁰. L'anno seguente fu invece Michele ad essere ingaggiato da un savonese: egli prese infatti accordi con il vescovo Pietro Gara per eseguire il corredo decorativo della sua cappella all'interno della cattedrale, prendendo a modello un altro ambiente di patronato dei Della Rovere nel medesimo edificio²⁵¹. Il complesso dovette soccombere quando, nel 1543, i genovesi decretarono l'abbattimento degli edifici che occupavano l'area del Priamar, tra i quali spiccavano la cattedrale e la chiesa di San Domenico, per edificare una fortezza²⁵². Le fonti danno però conto dell'esistenza, all'interno di una delle due cappelle possedute dal Gara nella chiesa principale di Savona, dell'effigie funebre del vescovo, opera che poteva forse far parte di quelle di mano del D'Aria²⁵³.

²⁵⁰ Il monumento era destinato al presbiterio della chiesa di San Domenico. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 202-204 nota 1. Sulla tomba cfr. *infra* e paragrafo IV.3.

²⁵¹ ASS, *Notai antichi, bastardelli, Pietro Corsario*, 1491, s.n. L'accordo fu sottoscritto a Savona l'11 ottobre 1491 e il 23 marzo 1492 Michele D'Aria ricevette un pagamento di 22 ducati (il compenso totale previsto era di 40 ducati). La cappella che viene additata come modello sembra essere quella fatta costruire da Giovanni Della Rovere, dedicata a Santa Maria delle Grazie, e non quella di Giuliano Della Rovere come ritiene Massimo Bartoletti che, insieme ad Angelo Nicolini, ha reso noto il documento (A. Nicolini, in Bartoletti 2009, pp. 49-50, doc. II; per un'analisi della vicenda cfr. *ivi*, pp. 30-32). Come mi suggerisce Davide Gambino, al quale sono grata, il testo dell'accordo, sebbene di difficile lettura, sembra infatti preservare il nome di Giovanni e non quello di Giuliano. Una conferma in tal senso si ricava dal fatto che il personaggio in questione era già morto nel 1491, in quanto il nome è preceduto dalla specifica "quondam". Il testo del contratto fa inoltre riferimento ad una "figura depicta beate Marie virginis de gratie cum duobus angelis" che ornava il suddetto altare, indicazione da cui si ricava l'intitolazione dell'ambiente alla Madonna delle Grazie. Una cappella con questa dedicazione è registrata nell'elenco di cappellanie della Cattedrale redatto dal sacerdote Giovanni Zuccarello intorno al 1530, sebbene il fondatore venga indentificato con Bartolomeo Basso Della Rovere (Scarrone 1970-1971, p. 299; su Bartolomeo cfr. Verzellino (*ante* 1638), ed.1885-1891, I, 1885, p. 405). Considerando questa notizia appare assai probabile che il committente della decorazione della cappella della Madonna delle Grazie sia da identificare con Giovanni Basso Della Rovere, padre di Bartolomeo e del cardinale Girolamo, il quale morì nel 1483 e fu sepolto nel monumento fatto costruire dal figlio Girolamo Basso Della Rovere nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma. Le notizie biografiche su questo personaggio sono in De Caro 1965.

²⁵² Su questa vicenda si veda il volume miscelaneo *Priamar* 1959.

²⁵³ Secondo la testimonianza di Giovanni Zuccarello, risalente al 1530 circa, il vescovo Gara deteneva il patronato di due cappelle in cattedrale dedicate al Crocifisso vecchio e all'Annunciata (Scarrone 1971-1971, p. 298). Massimo Bartoletti ha ipotizzato che la decorazione del D'Aria fosse destinata al secondo ambiente, sia per la presenza dell'immagine mariana sia perché la consegna del lavoro era fissata per il giorno dell'Annunciazione (25 marzo) del 1492 (Bartoletti 2009, p. 30). Non è stato sinora notato che sia Verzellino sia, successivamente, Torteroli descrivono un frammento di iscrizione proveniente da una delle cappelle del Gara e murato in uno dei pilastri della cattedrale, trascrivendone il testo: "Sepulcrum R. D. Petri Garae episcopi savonensis et comitis incepit sedere de anno 1472 die 16 septembris". L'epigrafe, la cui data del 16 settembre 1472 allude all'insediamento a capo della diocesi savonese, fa chiaro riferimento alla tomba del vescovo che poteva rientrare

I lavori savonesi appena ricordati dovettero probabilmente spingere i tre fratelli a stringere ufficialmente una società il 3 marzo 1490²⁵⁴ allo scopo di gestire l'attività della bottega, ripartita tra Genova e Savona²⁵⁵. Nel corso degli anni '90 i D'Aria continuarono infatti a dedicarsi a varie commesse in entrambi i centri, affermandosi come uno degli *atelier* di maggiore successo in tutta la regione. Risale al 1492 il coinvolgimento di Giovanni nel restauro della Cappella del Battista nella cattedrale di Genova. Il 29 maggio di quell'anno Acellino Salvago, priore della compagnia consacrata al Precursore, si accordava con il carrarese Nicola di Castello per la fornitura di due partite di marmi bianchi e rossi, per un totale complessivo di trenta carrate, destinate al sacello²⁵⁶. Nell'atto notatile si specifica che il cavatore avrebbe dovuto seguire le misure indicate da Giovanni D'Aria, al quale sembra riconosciuto, almeno secondo il dettato della carta, il ruolo di responsabile dei lavori. Come si vedrà in maniera più approfondita successivamente²⁵⁷, risulta difficile individuare il contributo di Giovanni, al pari di quello del socio Michele, all'interno del cantiere battistino, vista l'incompatibilità dei due lunettoni con *Storie di San Giovanni Battista* e dei tondi con gli *Evangelisti*, frutto della campagna di restauri inaugurata agli esordi dell'ultimo decennio del Quattrocento, con le opere note dei due fratelli. Tali osservazioni inducono perciò a circoscrivere la responsabilità di Giovanni al solo progetto architettonico e ad escludere invece la partecipazione del fratello Michele.

La documentazione su quest'ultimo tace fino al 1495, quando lo scultore promise al giurista Francesco Pammoleo di eseguire il monumento funebre del fratello Bartolomeo, vescovo di Accia scomparso nel 1493²⁵⁸. Il testo dell'accordo lascia supporre che il lombardo avesse assunto l'impegno già l'anno precedente, avendo ricevuto un anticipo da parte del Pammoleo, ma, a causa di un'eccessiva lungaggine nella consegna dell'opera, fosse costretto a rinnovare i patti e a soddisfarli nel lasso di tempo di soli due mesi²⁵⁹. La lastra con l'effigie del prelado è tutt'oggi conservata nella chiesa di Sant'Andrea di Levanto (FIG. 114, 116), in quella cioè che doveva essere la sua destinazione originaria, e costituisce un'importante testimonianza per valutare la fase terminale dell'attività del D'Aria²⁶⁰.

tra opere di competenza del D'Aria. Ughelli 1717-1722, IV, 1719, p. 741; Torteroli 1847, pp. 180-181; Verzellino (*ante* 1638), ed.1885-1891, I, pp. 340-341.

Manuela Villani (2007, p. 40) ha ipoteticamente ricondotto all'arredo scultoreo della cappella del Crocifisso di Pietro Gara due rilievi con la *Crocifissione* e la *Deposizione* conservati nel Museo diocesano di Savona, opere che la studiosa riferisce a Matteo da Bissonne. È tuttavia difficile valutare una simile ricostruzione vista l'assenza di notizie sulla cappella del Gara. La *Crocifissione* presenta invece sulla sommità della cornice un motivo decorativo con due delfini affrontati e una palma che compare del tutto analogo in alcuni dei riquadri oggi murati nella sagrestia della Cattedrale, dettaglio che potrebbe forse suggerire l'appartenenza al medesimo complesso. Su questi marmi si veda il paragrafo III.2.

²⁵⁴ ASG, *Notai antichi*, 914bis, n. 59. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 194-195 nota 1.

²⁵⁵ L'accordo per la tomba Sansoni stabiliva che Giovanni trasferisse i marmi necessari a Savona per lavorarli *in loco*, fatto che giustifica il parziale trasferimento dell'artefice nella cittadina del Ponente ligure. Allo stesso modo anche i marmi per il vescovo Gara potevano essere stati eseguiti a Savona.

²⁵⁶ ASG, *Notai antichi*, 756, n. 179a (29 maggio 1492). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 237-238 nota 1.

²⁵⁷ Paragrafo III.2.

²⁵⁸ ASG, *Notai antichi*, 1299, n. 623 (5 giugno 1495). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 207 nota 1.

²⁵⁹ Nell'atto si precisa che il D'Aria aveva ricevuto dodici lire l'anno precedente, cioè il 1494.

²⁶⁰ Sull'opera cfr. *infra*.

Nell'ultimo decennio della sua carriera Michele, forte di un primato quasi indiscusso, continuò a godere del favore della committenza, come ben rivelano due prestigiosi incarichi nei quali risulta coinvolto anche Girolamo Viscardi, scultore più giovane del D'Aria giunto a Genova nel 1497 dopo un'esperienza nella Certosa di Pavia. Nel 1497 Agostino e Giovanni Adorno, personaggi di spicco nella dirigenza della Superba in quanto rispettivamente titolari delle cariche di governatore per conto del Duca di Milano e capitano delle milizie della Repubblica²⁶¹, scelsero la bottega dei D'Aria per far realizzare un doppio sepolcro marmoreo, firmando un contratto il 17 aprile con Giovanni, agente anche per conto di Michele, e Viscardi²⁶². L'atto non fornisce purtroppo indicazioni sull'aspetto del monumento, facendo soltanto riferimento alla collocazione della struttura attraverso l'espressione "in alto reponendi", né sull'edificio destinato ad accoglierlo. Alcune osservazioni desumibili dalle clausole dell'accordo, in particolare la data di consegna e il compenso previsti, lasciano tuttavia immaginare che si trattasse di un'opera piuttosto imponente. Agli scultori è infatti concesso un intero anno per ultimare i marmi, ovvero un lasso di tempo molto ampio e proporzionato alla mole di lavoro che i tre soci erano tenuti a svolgere. In secondo luogo i committenti si impegnavano a consegnare agli artisti una somma di centoventi lire al momento della stipula del rogito rimettendosi poi al giudizio di Tommaso Giustiniani, il quale avrebbe anche dovuto conservare il disegno preparatorio, e Acellino Salvago, due personaggi che furono già promotori dei lavori in cattedrale del 1489 in veste di priori della Devozione del Battista e svolsero un ruolo di primo piano nel panorama artistico genovese²⁶³.

A causa di qualche ignoto impedimento nel 1499 le parti rinnovarono l'accordo, dal quale restò questa volta escluso Giovanni D'Aria²⁶⁴. Nel nuovo contratto viene specificato che il sepolcro "pulcrum, honorabile et pomposum" verrà installato nella chiesa olivetana di San Gerolamo presso Quarto e che gli scultori riceveranno novecento lire, con una possibile variazione di cento lire a seconda del valore stabilito da due "bonos expertos magistros". I lavori subirono però un rallentamento a causa delle vicende politiche che videro Genova schierarsi con la monarchia francese e i due fratelli Adorno, i quali dovevano invece il loro successo all'appoggio del partito sconfitto – quello cioè partigiano degli Sforza –, costretti invece all'esilio²⁶⁵. Ciononostante l'opera fu comunque portata a compimento, sebbene oltre il termine previsto di quindici mesi; il 20 marzo 1501 Michele D'Aria e Girolamo Viscardi

²⁶¹ Sui due Adorno cfr. Oreste 1960a e Oreste 1960c.

²⁶² ASG, *Notai antichi*, 1301, n. 311 (17 aprile 1497). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1.

²⁶³ Su Acellino Salvago cfr. paragrafo II.1.

²⁶⁴ ASG, *Notai antichi*, 1384, n. 458 (24 gennaio 1499). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 213-215 nota 1. L'atto viene firmato da Antonio da Fossignano e Domenico Massone per conto dei due fratelli Adorno.

²⁶⁵ Dopo l'arrivo dei francesi nel settembre del 1499 Agostino si rifugiò a Silvano d'Orba, feudo degli Adorno, mentre Giovanni scappò a Napoli. Quest'ultimo morì il 18 settembre 1500, come si desume da una nota aggiunta all'atto del 20 marzo 1501 tramite il quale Michele D'Aria e Girolamo Viscardi ricevono un pagamento per la tomba (sul quale si veda la nota seguente). Agostino scomparve invece nel 1502.

ricevevano infatti un pagamento di cento ducati e promettevano di consegnare i marmi entro il natale successivo²⁶⁶.

L'ultima attestazione concernente Michele risale al 1502 e riguarda la sua partecipazione al monumentale sepolcro commissionato da Luigi XII re di Francia tramite il proprio segretario Jean Hérout²⁶⁷. Questa imponente impresa vide coinvolti i principali scultori presenti a Genova al momento della visita del sovrano nell'agosto del 1502, ovvero l'assodata compagnia formata dai lombardi Michele D'Aria e Girolamo Viscardi e quella composta invece da due fiorentini a quel tempo stanziati nella Superba, Donato Benti e Benedetto da Rovezzano. I quattro artefici lavorarono per quasi due anni all'ultimazione del mausoleo, il quale risultava completato nel marzo del 1504, come si desume da un pagamento riscosso dai due capibottega. Oltre tale data non si hanno più notizie su Michele D'Aria, il quale dovette probabilmente morire poco dopo.

Anche le tracce su Giovanni e Bonino si arrestano al primo decennio del Cinquecento: il primo compare per l'ultima volta a Genova nel 1508, quando, probabilmente in procinto di trasferirsi di nuovo nella valle d'Intelvi, era scelto come procuratore da Battista di Pietro Carlone²⁶⁸, mentre il secondo a quella data risultava già scomparso²⁶⁹.

Questa lunga serie di documenti permette di ripercorrere l'attività di Michele D'Aria pressoché *ad annum* e di ricostruire il ruolo di primaria importanza che egli rivestì, coadiuvato dai due fratelli e dalla bottega, nel panorama figurativo genovese. Ciononostante le sue opere

²⁶⁶ ASG, *Notai antichi*, 1385, n. 81 (20 marzo 1501). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 216-217 nota 1. Gli scultori ricevettero cento ducati da frate Gregorio Giustiani, a nome di Agostino Adorno e Leonora moglie del defunto Giovanni.

²⁶⁷ A quest'opera verrà dedicata una più ampia analisi nel paragrafo V.3.

²⁶⁸ I due procuratori scelti da Battista Carlone, ossia Alberto da Lanzo e Giovanni D'Aria, erano incaricati di gestire alcune faccende nel territorio della diocesi di Como. ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 548. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 278-279 nota 1 (con trascrizione parziale). Giovanni ebbe un figlio di nome Andrea che seguì il mestiere del padre, come rivela un documento del 15 marzo 1510, l'unico sul suo conto che è stato possibile rintracciare, nel quale viene definito *magister antelami* e scelto per dirimere una controversia tra Giovanni di Graziolo e Evangelista di Dionigi. ASG, *Notai antichi*, 1059/I, n. 416. I documenti danno inoltre conto dell'esistenza di un *magister antelami* di nome Ambrogio de Aria figlio di Viscardo, il quale riceve due somme di denaro da Michele de Pessolo il 7 ottobre e il 21 novembre 1509 (ASG, *Notai antichi*, 1058, nn. 256, 386). Ignoriamo tuttavia se quest'ultimo personaggio fosse legato ai tre fratelli Michele, Giovanni e Bonino. Davide Gambino mi segnala l'esistenza di un Domenico D'Aria, ugualmente *magister antelami* e originario del lago di Como, che sottoscrisse una procura il primo agosto 1579 (ASG, *Notai antichi*, 2167, n. 182).

²⁶⁹ La notizia è citata da Alizeri ma senza l'indicazione archivistica: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 279. Il documento cui lo studioso fa riferimento è probabilmente un atto del 19 luglio 1508, tramite il quale Pietro D'Aria figlio del fu Bonino si accorda con Michele Carlone per nominare due arbitri (Agostino de Massagno e Girolamo Viscardi) per dirimere una controversia: ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 402. Alle notizie già note su Bonino, riassunte nelle voci dei dizionari (Suida 1908b; Tagliaferro 1986; Algeri 1992), possono essere aggiunte alcune attestazioni inedite che verranno elencate nel regesto biografico. Anche il figlio di Bonino, Pietro, seguì le orme del padre; sono tuttavia più scarse le notizie sul suo conto. Oltre all'attestazione del 1496 che lo vede coinvolto insieme al padre e a quella succitata del 1508, egli compare come testimone in un atto di Battista e Michele Carlone del 1501 (ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n.) e in un altro del 26 luglio 1508 (ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 436); il 18 giugno 1510 egli si dichiara creditore di Michele di Stefano de Pessolo (ASG, *Notai antichi*, 1059/II, n. 401). Egli va con ogni probabilità identificato con il Pietro "de Ayre" che nel 1516-1517 è impegnato insieme a Michele Carlone in alcuni lavori nella cattedrale di Savona, in particolare nell'esecuzione degli scalini e del pavimento della piazza. Varaldo 2002, p. 53 nota 113.

sono state oggetto di scarse attenzioni da parte degli studi, i quali si sono spesso limitati a ripetere il giudizio formulato da Federico Alizeri senza azzardare un'analisi più approfondita della sua personalità. Il punto di partenza per una simile ricostruzione è costituito dal nucleo di sculture attestato dalle carte e tuttora rintracciabili, il quale si presenta numericamente alquanto risicato e di non sempre facile lettura. Di questo gruppo fanno parte i ritratti di *Francesco Vivaldi* (FIG. 97), *Luciano Spinola* (FIG. 101), *Domenico Pastine* (FIG. 102) e *Ambrogio di Negro* (FIG. 105) commissionati dal Banco di San Giorgio e tuttora preservati all'interno della sede dell'istituto, sebbene in un allestimento frutto del restauro tardo ottocentesco di Alfredo d'Andrade, il sepolcro di Leonardo Della Rovere e Luchina Monleone nella Cappella Sistina di Savona (FIG. 108) e la lastra tombale di Bartolomeo Pammoleo nella chiesa di Sant'Andrea a Levanto (FIG. 114)²⁷⁰. A questa serie la critica ha poi aggiunto, in maniera piuttosto concorde, la sovrapporta in pietra nera con *San Giorgio e il drago* ugualmente conservata negli ambienti di Palazzo San Giorgio (FIG. 141), riconosciuta in quella per cui il D'Aria riceveva un pagamento nel 1491²⁷¹, e il paliotto dell'altare maggiore di San Gerolamo a Quarto con *Quattro virtù entro nicchie*, che Alizeri identificava con un frammento del sepolcro di Agostino e Giovanni Adorno (FIG. 198)²⁷².

Le severe effigi dei benefattori del Banco di San Giorgio costituiscono un episodio di primaria importanza nella storia della scultura genovese sia per la tipologia delle opere, trattandosi infatti di ritratti di personaggi contemporanei o da poco scomparsi, sia per la valenza che l'intera serie assunse all'interno della committenza pubblica. Le placide figure di alcuni emeriti cittadini che si erano contraddistinti per aver contribuito al bene della comunità attraverso lasciti volti a colmare il debito pubblico non hanno confronti nella statuaria celebrativa quattrocentesca, la quale aveva abitualmente prediletto figure di condottieri, reinterpretandole spesso negli abiti di eroi all'antica. Al contrario, la galleria di Palazzo San Giorgio sorprende per la sua semplice umanità, percepibile nei ritratti depurati da qualsiasi enfasi retorica ma non per questo privi di monumentalità.

Lo stile di Michele D'Aria sembra piegarsi a queste istanze ed assumere un tono anch'esso severo e composto. L'imponente figura del *Vivaldi* (FIG. 97), l'unica seduta in una cattedra che doveva essere arricchita da dorature, appare rigida ed immota, bloccata com'è in una posa strettamente frontale; il volto esprime invece il tentativo di un'epidermica analisi naturalistica, che indugia sui solchi profondi delle rughe o sul collo ugualmente descritto con

²⁷⁰ Su quest'opera si veda *infra*.

²⁷¹ L'attribuzione fu formulata da Alizeri ed è stata accolta dalla critica successiva: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 189. Si vedano inoltre Suida 1908a; Grosso 1953a, p. 18 e tav. III; *Palazzo San Giorgio* 1977, p. 22; Tagliaferro 1987, p. 230; Cavallaro 1992, pp. 12, 55, 77. Kruft lo avvicina invece alla bottega di Giovanni Gagini sulla scorta del confronto con due sovrapporte del Victoria & Albert Museum raffiguranti il medesimo soggetto: Kruft 1978, p. 31.

²⁷² Spetta ad Alizeri il merito di aver collegato il paliotto di San Gerolamo alla tomba Adorno: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 217. Su quest'opera si consultino inoltre: Remondini 1882-1897, II, 1886, pp. 86-87; Cappellini 1934, pp. 199-200; *Il Museo degli Ospedali* 1934, p. 96, n. 1; Straneo 1939, p. 112; Kruft 1971a, p. 278; *Chiesa di San Gerolamo* 1978, p. 11; Tagliaferro 1987, pp. 246-247. Per un'analisi dell'opera si veda *infra* e paragrafo I.6.

cura (FIG. 99). Questi caratteri si stemperano nelle due figure seguenti della serie, quelle cioè di *Luciano Spinola* (FIG. 101) e *Domenico Pastine* (FIG. 102), le quali appaiono pressoché sovrapponibili, tanto nella conformazione dell'abito – una lunga tunica che copre pesantemente il corpo – quanto nei volti poco espressivi. Nell'*Ambrogio di Negro* si percepisce invece la ricerca di una maggiore *variatio*, che si traduce nella posa più articolata, in rottura con il fisso equilibrio degli esemplari precedenti, e in un più risentito intento ritrattistico nel volto, facilitato dal fatto che il Di Negro era ancora vivente (FIGG. 105-107)²⁷³.

L'osservazione di queste effigi permette di enucleare alcuni caratteri stilistici che costituiranno il *filis rouge* della nostra analisi, in quanto sempre rintracciabili nelle creazioni di Michele D'Aria, il cui eloquio si mantenne invariato nel corso degli anni, presentando un'evoluzione appena percepibile. Appare analoga nelle tre figure la caratterizzazione dei panneggi, i quali sono costruiti attraverso solchi paralleli nelle vesti ma presentano invece un aspetto più articolato nelle maniche, dove le pieghe si frangono e si spezzano. Nelle fisionomie abbiamo già messo in luce alcuni segni distintivi come gli occhi profondamente incavati, le palpebre prominenti e le arcate sopracciliari marcate.

Il sepolcro dei genitori di Sisto IV di Savona (FIG. 108), alle cui vicende verrà dedicata una più ampia trattazione nel capitolo sulla scultura funeraria²⁷⁴, appare nel complesso estremamente sobrio sia nell'apparato ornamentale, costituito da lesene con semplici intrecci di foglie di quercia (FIG. 109), dal sarcofago e dal fregio con ghirlande e teste angeliche sulla sommità (FIG. 110), sia negli elementi figurativi. Tale scelta fu probabilmente determinata dall'esigenza di rispettare il modello bregnesco imposto dalla committenza per rievocare i mausolei di altri illustri esponenti della casata seppelliti a Roma. L'unico considerevole inserto figurativo è costituito dal rilievo centrale nel quale sono raffigurati la Vergine in trono col Bambino, circondata, a sinistra, da San Francesco e Sant'Antonio da Padova – scelta determinata dal contesto francescano cui apparteneva in origine la Cappella Sistina – e, a destra, da papa Sisto IV nell'atto di presentare i genitori (FIG. 111).

La critica non è stata sempre unanime nell'esprimere un giudizio sul bassorilievo. Federico Alizeri escludeva la partecipazione di Michele D'Aria, non riscontrando alcuna somiglianza con le altre sue opere documentate²⁷⁵; Carlo Varaldo distingueva invece nella raffigurazione due diversi autori, riferendo ad un artefice più abile, ed informato di un gusto toscano, la *Vergine col Bambino* e, in maniera più cauta, i volti di Leonardo e Luchina, e ad un altro di qualità minore le restanti figure, caratterizzate invece da movimenti rigidi e panneggi pesanti²⁷⁶. Lo studioso identificava le due personalità rispettivamente con Michele e Giovanni

²⁷³ Elena Parma Armani pone l'accento sull'acconciatura caratterizzata dai capelli lungo che ebbe fortuna nel corso degli anni '90 del Quattrocento. Parma Armani 1993, pp. 154-155.

²⁷⁴ Paragrafo IV.3.

²⁷⁵ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 202. Lo studioso tuttavia ignorava l'esistenza del contratto di commissione del 1481, il quale fu rinvenuto soltanto nel 1974.

²⁷⁶ Varaldo 1974, pp. 150-151. L'ipotesi è stata successivamente ripresa da Laura Tagliaferro (1986, p. 784). Pasquale Rotondi attribuisce invece il rilievo al solo Michele e gli angeli del fastigio a Giovanni (P. Rotondi, in

D'Aria, attribuendo a quest'ultimo la responsabilità pressoché esclusiva della struttura architettonica.

In realtà il marmo appare coerente in tutte le sue parti e mostra perciò un'unica mano, quella cioè di Michele D'Aria. La maggiore monumentalità che sembra pervadere il gruppo centrale della Vergine va semmai imputata ad una diversa concezione del rilievo, che in questa porzione si avvicina al tutto tondo mentre nelle altre assume uno spessore meno risentito, come si nota nelle estremità inferiori delle figure ai lati del trono, le quali appaiono appiattite contro lo sfondo. Se, tuttavia, confrontiamo l'articolazione del panneggio sulle gambe della Madonna e su quelle di Leonardo Della Rovere non possiamo non rimarcare un'innegabile coincidenza, fatta eccezione per un senso plastico più o meno accentuato.

Il riferimento a Michele D'Aria può essere giustificato tramite alcuni confronti con i ritratti del Banco di San Giorgio, che rivelano una medesima concezione. Alcuni tratti del viso, come gli occhi sporgenti, le orecchie molto grandi o le arcate sopracciliari marcate, appaiono del tutto analoghi nelle figure del rilievo savonese, ad esempio nei Santi Francesco e Antonio (FIG. 112), e nelle effigi di *Luciano Spinola* (FIG. 113) e *Domenico Pastine*, affinità che si estendono anche alle pieghe tubolari e pesanti degli abiti e al peculiare andamento del panneggio sulle maniche, che assume invece un aspetto più spezzato, seguendo un disegno maggiormente astratto. Sebbene sia più difficile rintracciare riscontri diretti per la Vergine, mancando infatti nel catalogo dello scultore altre figure femminili, ci sembra che le osservazioni appena evidenziate trovino corrispondenza anche in questa porzione del rilievo.

Palesa invece una qualità leggermente più debole il rilievo con gli angeli reggitemma del fastigio (FIG. 110). Le figure che sorreggono l'arma di papa Sisto IV sembrano infatti creature incorporee, caratterizzate da un innaturale allungamento delle forme e da una sommaria connotazione dei volti. Eppure la morfologia dei panneggi non si distacca troppo dalla scena centrale e suggerisce perciò di riconoscervi Michele D'Aria, affiancato magari da uno dei suoi collaboratori²⁷⁷.

L'effigie funebre di Bartolomeo Pammoleo chiude, infine, la ristretta serie delle opere documentate e costituisce la più recente acquisizione al catalogo dello scultore lombardo. Al momento di pubblicarne il contratto di commissione nel 1876, Federico Alizeri non era in grado di localizzare il sepolcro descritto nell'atto, del quale non veniva precisata la destinazione. Spetta a Piero Donati il merito di aver riconosciuto il marmo oggi a Levanto in quello richiesto al D'Aria nel 1495, presentandolo in occasione di una rassegna sulle arti nel centro ligure tenutasi nel 1993 (FIG. 114)²⁷⁸. La lastra è corredata da un'iscrizione che preserva

Rotondi Terminiello 2002b, p. 146). Altri studiosi non si esprimono sull'attribuzione: Venturi 1901-1940, VI, 1908, p. 959; Parma Armani 1987, p. 269; Algeri 1992.

²⁷⁷ Pasquale Rotondi riferiva invece questa porzione del sepolcro a Giovanni D'Aria. P. Rotondi, in Rotondi Terminiello 2002b, p. 146.

²⁷⁸ P. Donati, scheda n. 33, in *Le arti a Levanto* 1993, pp. 105-110.

il nome del Pammoleo, riferendo la data 1493 relativa alla sua morte, e ha dimensioni coincidenti con quelle indicate nel rogito notarile²⁷⁹.

L'analisi di Donati non è però del tutto condivisibile nell'ipotesi di ricostruzione del monumento: lo studioso suggerisce infatti che la lastra fosse in origine installata al di sopra di un basamento e collocata al centro della cappella di famiglia, la cui costruzione, come ricordava un'iscrizione perduta, fu promossa da Francesco Pammoleo nel 1493²⁸⁰. Appare invece più probabile che si trattasse di una lastra terragna, da collocare cioè al livello del pavimento, secondo una tipologia che godette di larga fortuna a Genova, come rivelano i numerosi esemplari conservati nella chiesa di San Niccolò del Boschetto o nel Museo di Sant'Agostino²⁸¹. Un elemento che conferma un simile allestimento è d'altra parte da riconoscere nel fatto che la figura sia inserita in una nicchia profonda, a creare l'effetto di uno spazio scavato nel pavimento e non invece a rilievo.

Anche nell'effigie del vescovo Pammoleo (FIG. 116) rintracciamo i caratteri distintivi del D'Aria, ossia le orbite oculari profondamente incavate e le orecchie sporgenti, sebbene l'effetto complessivo risulti molto più crudo rispetto, ad esempio, alle figure dei benemeriti cittadini genovesi e guidato da uno sguardo impietoso nei confronti delle fattezze del ritrattato segnate dalla vecchiaia. Un accento differente anima invece i panneggi, i quali si articolano in pieghe più sottili che aderiscono maggiormente al corpo, lasciando intravedere la sporgenza delle ginocchia. E tuttavia la porzione inferiore dell'abito del prelado non appare così distante da certe soluzioni nella veste del *Francesco Vivaldi* o nelle ritratti di Leonardo e Luchina Della Rovere di Savona.

²⁷⁹ L'epigrafe recita: "SEPULCRU(m) I(llu)stris PR(esul)IS D(omini) BARTH(olom)EI PAMOLEI EPI(scopi) ACIENSIS QUI FUIT MAG(iste)R cERIMONIARU(m) IN ECCL(es)IA VIRTUTIS AMATOR VIT MAGNI INGENIET RESTAURATOR SUAR(um) ECCLE(s)AR(um) CUI EIUS FRATER HAEC PIA VOTA SOLVIT. OBIIT AUT(em) 1493 DIE XIII IANUARI. ORATE P(ro) EO". Nel contratto viene richiesta al D'Aria una "tabulam seu lapidem marmoreum" di 9 palmi di lunghezza (223 cm circa) e 3,5 palmi di larghezza (87 cm circa), nella quale avrebbe dovuto scolpire "de relevato imaginem reverendi domini Bartolomei Pamolei fratris ipsius domini Francisci episcopi acciensis in habitu episcopali cum sua inscriptione ac foliaminibus". La lastra oggi in Sant'Andrea a Levanto misura 225x97x15 centimetri. Il fratello di Bartolomeo nonché committente del suo sepolcro, Francesco Pammoleo, diede invece disposizioni di essere sepolto nella cappella dedicata alla Vergine e alle Sante Caterina e Margherita nella chiesa di San Teodoro a Genova, come si desume dal testamento rogato il 17 gennaio 1501. Nel testo egli predispone inoltre un lascito in favore di una cappellania istituita nella chiesa di Sant'Andrea a Levanto sotto il vocabolo della Vergine e dei Santi Agostino e Girolamo, precisando che proprio in quest'ultima cappella era sepolto il fratello Bartolomeo. ASG, *Notai antichi*, 1308, n. 66.

²⁸⁰ Le fonti trascrivono infatti un'iscrizione con la data 5 dicembre 1493 e il nome di Francesco Pammoleo. L'ambiente doveva essere dedicato alla Vergine e ai Santi Agostino e Girolamo, come si desume dal lascito predisposto da Francesco nel proprio testamento del 1501 (sul quale si veda la nota precedente). In occasione della visita pastorale del 1568 la famiglia Pammoleo fu sollecitata a rimuovere la sepoltura, che occupava il centro della cappella, per far posto all'altare. La richiesta venne rinnovata in occasione di una nuova visita nel 1584 e fu probabilmente posta in opera dopo questa data. Dopo i restauri di fine Ottocento il marmo fu rimosso dall'ambiente ed installato prima in controfacciata e poi nella parete del transetto destro. L'effigie è oggi visibile all'inizio della navata destra. Cfr. P. Donati, scheda n. 33, in *Le arti a Levanto* 1993, pp. 109-110.

²⁸¹ Donati giustifica la propria ricostruzione evidenziando l'assenza di consunzione dovuta al calpestio. Tuttavia anche gli esemplari citati della chiesa di San Niccolò del Boschetto e del Museo di Sant'Agostino, tutte sepolture terragne, presentano un aspetto ugualmente intatto e si contraddistinguono inoltre per un considerevole spessore del rilievo.

Il nucleo di opere documentate di Michele D’Aria costituisce il necessario punto di partenza per tentare di ampliare il catalogo del lombardo, riconoscendo la sua mano in altri marmi, i quali, sebbene privi di attestazioni, sembrano palesare punti di contatto con quelli appena considerati. È questo, a nostro avviso, il caso dei due pezzi che costituivano il sepolcro di Lazzaro di Opicino Doria, in origine installato nella cappella di patronato dell’aristocratico genovese nella Certosa di San Bartolomeo presso Rivarolo e smantellato intorno al 1850, quando, dopo la soppressione degli ordini religiosi, l’ambiente fu venduto ad un privato, il conte Agostino Scassi, e l’arredo scultoreo fu rimosso. Rinviando alle pagine dedicate alla scultura funeraria per una più ampia trattazione delle vicende storiche del monumento²⁸², si vuole in questa sede considerare le due parti superstiti – ovvero la lastra con *Sette putti alati che reggono lo stemma Doria*, acquistata dal museo del Louvre nel 2012 (FIG. 118), e il *gisant* di Lazzaro, rinvenuto presso Villa Piaggio a Genova e depositato presso il Museo di Sant’Agostino (FIG. 115) – nell’ottica di verificarne la paternità del D’Aria.

I due frammenti, entrati negli studi sulla scultura in area ligure in tempi piuttosto recenti, sono stati oggetto di trattazioni bibliografiche distinte. Il rilievo con l’arme Doria fu reso noto da Aldo Galli nel 1999, quando apparteneva ancora alla collezione di Massimo Vezzosi²⁸³. Lo studioso riconobbe correttamente in questo marmo la porzione superiore del sepolcro Doria, basandosi sulla testimonianza offerta dall’incisione posta a corredo del testo di Federico Alizeri *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria*, edito nel 1839²⁸⁴. Suggerendo un cauto accostamento all’*oeuvre* di Giovanni Gagini, per quanto la personalità di quest’ultimo risulti difficile da mettere a fuoco, Galli raccolse intorno alla lastra Vezzosi altri due rilievi genovesi e cioè la sovrapporta con la scena di *Trionfo* di Palazzo Doria in vico David Chiossone 1 (FIG. 122) e il portale di palazzo Cattaneo in vico San Bernardo 16 (FIG. 133)²⁸⁵. Fu invece Piero Boccardo a pubblicare l’effigie di Lazzaro Doria nel 2009 con una convinta attribuzione a Giovanni Gagini, che tuttavia lo studioso in quella sede non argomentò²⁸⁶.

Prima di essere rimosso dalla Certosa di Rivarolo, il sepolcro dell’eminente aristocratico genovese suscitò l’attenzione dell’Alizeri, il quale si esprimeva, nel 1876, con queste parole: “E fors’anche si voglion recare a Michele [D’Aria] gran parte di que’ bassorilievi, così diligenti e graziati, che si veggono in più luoghi della città e del contado, o si vedevano non ha molti anni fa: fra i quali mi torna a memoria assai spesso la lapide sepolcrale che ai Certosini in Polcevera

²⁸² Le vicende della cappella sono ripercorse nel paragrafo IV.2.

²⁸³ Galli 1999, pp. 28-39. Si veda anche A. Galli, scheda n. II.23, in *In the light of Apollo* 2003, II, pp. 210-211. Nel 1970 Krufft segnò la presenza sul mercato antiquario fiorentino e in particolare presso l’antiquario Francesco Romano di una lastra con putti reggenti uno stemma Doria, da indentificare con quella acquistata dal Louvre nel 2012: Krufft 1970a, p. 413 nota 17; Krufft s.d. [1971], p. 23 nota 58. Sul rilievo si vedano inoltre: Galli 2001, pp. 73, 76; Boccardo 2009; Bormand 2013.

²⁸⁴ Alizeri 1839, tav. 18 (senza riferimento nel testo che risulta incompiuto).

²⁸⁵ Galli 1999, pp. 28-39.

²⁸⁶ Boccardo 2009. In questo testo Boccardo rende noti anche due frammenti che costituiva la cornice del sepolcro di Lazzaro Doria, tuttora conservati nella villa Piaggio di Genova. Si veda in particolare *ivi*, p. 462 fig. 5.

serbava il nome e l'immagine di Lazzaro Doria²⁸⁷. Il giudizio dell'erudito fu ripreso nel 1903 da Cervetto e nel 1906 da Suida, i quali non spendevano troppe parole nella valutazione del marmo considerandolo un'acquisizione assodata al catalogo del D'Aria²⁸⁸.

La ricomparsa dei frammenti del monumento permette ora di verificare l'intuizione dell'Alizeri, considerando i pezzi riemersi in un'ottica unitaria e confrontandoli con le prove dello scultore lombardo. I vivaci spiritelli che si accalcano attorno allo stemma Doria nella lastra oggi al Louvre, con i loro corpi grassocci e solidi, possono essere letti a paragone con il Gesù bambino del rilievo di Savona (FIGG. 119-121): i putti parigini, al pari di quest'ultimo mostrano infatti una medesima conformazione anatomica e una posa ugualmente macchinosa; ulteriori analogie si notano inoltre nei capelli, che si arricciano alle estremità creando una corona attorno al volto, e nella conformazione degli occhi, stretti entro le palpebre pesanti.

Analogamente il *gisant* del Doria non sembra distanziarsi molto, nella concezione della figura e in dettagli come i panneggi o le fattezze fisiognomiche, dalla galleria di ritratti di Palazzo San Giorgio e dall'effigie di Bartolomeo Pammoleo. Nella figura del museo di Sant'Agostino si ritrovano il tipico modo di panneggiare che alterna pieghe tubolari ed ordinate – le quali coprono sotto una pesante coltre regolare la volumetria del corpo – ad altre dall'aspetto più accartocciato, addensate sulle maniche della veste (FIG.115). Quest'ultima appare inoltre della medesima foggia di quelle che indossano *Luciano Spinola* (FIG. 101) e *Domenico Pastine* (FIG. 102) – si noti, ad esempio, il colletto alto e stretto – e dello stesso taglio, che lascia scoperte le caviglie. Una modellazione affine accomuna, d'altra parte, la figura anche ai Santi Francesco e Antonio dell'altorilievo della cappella Sistina a Savona (FIG.112), l'opera cioè che più gli si avvicina per cronologia.

Non si farà fatica a riconoscere somiglianze tra il volto di Lazzaro (FIG. 117) e quelli dei già citati ritratti dello Spinola (FIG. 103) e del Pastine (FIG.104): un rapido raffronto mostra infatti tutti i caratteri peculiari dello scalpello del D'Aria, ovvero gli occhi marcatamente rotondi, le rigide incisioni delle rughe che solcano il centro della fronte, le orecchie allungate e sporgenti.

L'attribuzione a Michele D'Aria trova ulteriore conferma nell'accostamento con il sepolcro di Bartolomeo Pammoleo, il pezzo, all'interno del catalogo del lombardo, che per tipologia mostra le più strette affinità col Lazzaro Doria (FIGG. 114-117). Entrambe le raffigurazioni seguono infatti il medesimo schema, nel quale la figura è adagiata entro una nicchia delimitata da pilastri scanalati ed interrotti, a circa metà della loro altezza, da un elemento simile ad un plinto; identica è inoltre l'iscrizione in lettere capitali che corre lungo il bordo. La lastra del Doria mostra tuttavia un carattere più arcaico per la presenza di dettagli come i pinnacoli ai lati dell'arco o le foglie sulla sommità della nicchia, che lasciano invece il posto, nella tomba di Levanto, agli stemmi del defunto. Spingendo il discorso oltre l'affinità

²⁸⁷ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 196-198.

²⁸⁸ Cervetto 1903, p. 14; Suida 1906, p. 61. Suida attribuì al D'Aria anche le sculture inserite nella facciata di Palazzo Spinola "dei marmi" in piazza Fontane Marose, ciclo che spetta in realtà a Domenico Gagini (cfr. paragrafo I.2).

tipologica e passando invece all'analisi stilistica, le due effigi sembrano evidenziare, almeno in apparenza, alcune differenze: la rappresentazione del vescovo è infatti guidata da un'insistita indagine fisiognomica che si sofferma sul volto emaciato dell'anziano prelado, mettendone in evidenza i solchi profondi causati dal passare del tempo e l'accentuata magrezza, elementi che contrastano invece con il volto placido di Lazzaro Doria.

Pur tenendo conto della diversa temperie che anima i due ritratti, ci sembra comunque che questi ultimi non si allontanino così troppo l'uno dall'altro, come si può verificare notando in entrambi la presenza di quel marchio di fabbrica che sono gli occhi molto sporgenti e le orbite incavate o ancora delle orecchie allargate sul cuscino o delle mani allungate e sottili dalla conformazione talmente simile da renderle quasi sovrapponibili. Nei panneggi riscontriamo quelle differenze che sono state messe in luce nel confronto tra il deposito di Levanto e i benefattori del banco di San Giorgio e che potranno forse essere spiegate tenendo conto da un lato della distanza cronologica tra il gruppo di opere genovesi, comprendente la lastra di Lazzaro Doria, e la più tarda tomba Pammoleo e dall'altro della presenza di collaboratori.

Tali osservazioni ci spingono perciò a riconoscere nel monumento già conservato nella Certosa di San Bartolomeo una prova di Michele D'Aria di notevole livello qualitativo²⁸⁹. La datazione dell'opera si ricava, con buona approssimazione, dalle vicende storiche della stessa e della cappella destinata ad ospitarla. Il portale che dava un tempo accesso all'ambiente, acquistato dal Victoria & Albert Museum nel 1879, preserva infatti memoria della fondazione del sacello celebrata nel 1472, anno che costituisce perciò il *terminus post quem* per l'esecuzione del sepolcro. La morte del Doria nel 1486 ne costituisce invece il limite superiore: a quella data il marmo era, con ogni probabilità, già pronto ad accogliere i resti dell'aristocratico, come sembra suggerire il testamento di quest'ultimo dettato il 2 febbraio 1485, nel quale l'assenza di qualsiasi disposizione riguardo la propria sepoltura, in un testo altrimenti attento nei confronti dell'allestimento della cappella, va letta come indizio dell'avvenuta ultimazione della stessa²⁹⁰.

Le due lastre del Louvre e del Museo di Sant'Agostino di Genova, insieme ai frammenti di cornice tuttora murati in un edificio all'interno del complesso di Villa Piaggio (FIG. 401), si inseriscono perciò entro la prima metà del nono decennio, in stretta prossimità con il monumento della Cappella Sistina di Savona e a poca distanza dal ritratto di Domenico Pastine, due opere cioè con le quali sono stati evidenziati i più stretti punti di contatto.

Al momento di pubblicare il rilievo con i sette angeli e lo stemma Doria, Aldo Galli ha messo in luce la vicinanza stilistica tra la lastra allora di proprietà Vezzosi e la scena di *Trionfo* inserita nel portale di vico David Chiossone 1 a Genova, la cui appartenenza alla famiglia Doria è assicurata dall'arme con l'aquila che campeggia ancora intatta al centro del marmo

²⁸⁹ Lo stesso giudizio non può invece essere esteso al portale in pietra nera che dava accesso alla cappella di Lazzaro nella Certosa, oggi conservato al Victoria & Albert Museum (inv. 221-1879). Di diversa opinione sono invece Lightbown e Tagliaferro, i quali associano questo portale e quello gemello di Giorgio Spinola (inv. 222-1879) alla mano del D'Aria: Lightbown 1961, pp. 413-414; Tagliaferro 1986, p. 786.

²⁹⁰ Su queste questioni si rimanda al paragrafo IV.2.

(FIG. 122)²⁹¹. Si tratta dell'esemplare senza dubbio più notevole, tanto per l'iconografia quanto per la qualità dell'intaglio, della peculiare tipologia delle sovrapposte scolpite, che a Genova ha goduto di larga fortuna durante tutto il XV secolo. In totale rottura con la tradizionale tematica di San Giorgio e il drago, largamente diffusa in tale genere di manufatti per il riferimento al mito civico del santo cavaliere, il marmo di vico Chiossone presenta invece una scena con chiari rimandi all'antico, nella quale una coppia di centauri trasporta un carro di vittoria con uno stemma Doria sorretto da due guerrieri, sotto lo sguardo di alcuni putti gioiosi e di altri armigeri che accompagnano il corteo.

Nel portale l'idea del trionfo all'antica, resa celebre dalla rilettura elaborata da Mantegna, è piegata alla celebrazione dei fasti familiari, in un'ottica eminentemente profana che solo in rari casi connota questo genere di oggetti, i quali, pur presentando sempre in bella vista le armi della casata, sono di solito caratterizzati da tematiche religiose²⁹². La rievocazione del mondo classico diventa ripresa puntuale in alcuni brani, in cui sono state rintracciate citazioni da testimonianze figurative antiche: i centauri derivano infatti da due tra i molteplici sarcofaghi antichi conservati nella Superba, quello celebre donato dalla città di Gaeta a Francesco Spinola e da questi impiegato nel proprio sepolcro prima del 1442²⁹³ e l'esemplare con il *Trionfo di Dioniso* murato nel fianco settentrionale della cattedrale di San Lorenzo²⁹⁴.

²⁹¹ Galli 1999, pp. 33-35. Il portale di vico Chiossone è stato attribuito da Alizeri a Pace Gagini con una datazione agli inizi del Cinquecento. Il riferimento al bisonese è stato spesso ripreso dalla critica successiva ma anticipandone la datazione agli anni precedenti al 1493, quando lo scultore è documentato nella Certosa di Pavia. È invece di diversa opinione Krufft, il quale lo lega alla fase tarda di Giovanni Gagini, intorno agli anni 1470-1480. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 17-18; Justi 1892a, p. 12; Cervetto 1903, pp. 88-90 (Pace Gagini); Venturi 1901-1940, VII.2, 1924, p. 246 (Pace Gagini); Straneo 1939, p. 111 (Pace Gagini); Krufft s.d. [1971], pp. 13-14 e tavv. 31-33 (Giovanni Gagini); Algeri 1977, p. 78 nota 34 (Pace Gagini); Boccardo 1981-1982 (1982), p. 48 (bottega di Pace Gagini); Boccardo 1983, pp. 50-51 (bottega di Pace Gagini); Tagliaferro 1987, p. 224; De Robertis 1999, pp. 63-64 nota 28 (Pace Gagini); A. Galli, scheda n. II.23, in *In the light of Apollo* 2003, II, pp. 210-211; Schaller 2005 (Pace Gagini). Un rilievo identico a quello in vico Chiossone era presente alla fine dell'Ottocento nella collezione genovese di Federico Mylius presso la villa di questi a Carignano. Il *Trionfo* è infatti descritto ed illustrato in un articolo del 1879 nel quale viene presentata la raccolta d'arte di Mylius, con la precisazione però che il materiale era una "pierre grise": De Latour 1879, p. 293. La stessa opera, molto probabilmente una copia, è elencata nel catalogo di vendita, ugualmente edito nel 1879: *Collection Mylius de Gènes* 1879, p. 35, n. 155.

²⁹² All'interno della circoscritta iconografia dei portali, gravitante intorno a poche tematiche codificate come *San Giorgio e il drago*, *l'Annunciazione* o *San Giovanni Battista*, occorre segnalare un soggetto alquanto peculiare come *San Cristoforo* che compare in una sovrapposta in pietra nera oggi conservata nei depositi del Bode Museum (inv. AE322; figg. 135-137). Il rilievo, che non è entrato nel dibattito sulla scultura genovese del Quattrocento, presenta due angeli reggitemma e, nella porzione centrale, San Cristoforo con il Bambino Gesù ed altri due personaggi, ovvero un eremita, che rievoca la conversione del santo, e un pescatore. Gli stemmi non sono quelli originari ma sono stati incisi posteriormente; essi presentano in alto un simbolo mariano e in basso un castello, emblemi che non siamo stati in grado di identificare. La presenza dell'invocazione alla Vergine fa forse supporre che in un certo momento della sua storia la lastra sia entrata in possesso di un organismo religioso o caritatevole devoto alla Madonna. Il rilievo, che appare riferibile all'ottavo decennio del Quattrocento, mostra alcune ingenuità soprattutto nella costruzione della scena, impostata tutta in primo piano senza alcun accenno ad uno sviluppo in profondità.

²⁹³ Su questa opera, che è stata da alcuni riferita ad Alizeri prima che venisse messa meglio a fuoco l'attività di Filippo Solari e Andrea da Carona (cfr. Tagliaferro 1986, p. 786, con bibliografia precedente), si veda il paragrafo I.2, nota 103.

²⁹⁴ Il riferimento a questi prototipi classici è stato individuato da Krufft s.d. [1971], p. 14. Un'interpretazione iconografica della scena è invece in Boccardo 1981-1982 (1982).

La cornice che inquadra l'apertura, popolata da giocosi fanciulli intenti a suonare vari strumenti musicali arrampicandosi tra i girali vegetali, mostra un aspetto più in linea con i moduli tradizionalmente adoperati in tali raffigurazioni. E tuttavia, anche in questa porzione, è presente un chiaro riferimento all'antico nei medaglioni con profili di Cesari, elementi che avranno ampio seguito a Genova in decorazioni architettoniche come i portali (FIGG. 123-124)²⁹⁵.

Le scarse ed imprecise notizie in nostro possesso sulle proprietà Doria site nell'area limitrofa alla chiesa di San Matteo non permettono di individuare il proprietario che fece decorare l'accesso del proprio palazzo con la bellissima scena di *Trionfo*, probabilmente negli anni '80 del Quattrocento. Un indizio in tal senso proviene dal portale stesso, nel quale sono leggibili le iniziali del committente, I e A, in due scudi sorretti dai putti sulla parte superiore degli stipiti²⁹⁶.

Si dovrà ora verificare la compatibilità tra la sovrapporta di vico Chiossone e il gruppo di opere analizzato nelle pagine precedenti, tentando di rintracciare quegli elementi che abbiamo enucleato come segni identificativi della mano del D'Aria. I putti (FIG. 129) mostrano una stretta familiarità, oltre che con quelli del frammento superiore del sepolcro di Lazzaro (FIG. 130), anche con il Gesù seduto in braccio alla Vergine nel rilievo del monumento dei genitori di Sisto IV (FIG. 119). Nelle figure degli armigeri, dall'attitudine composta e severa, ritroviamo gli stessi occhi spalancati e gonfi sui quali abbiamo concentrato più volte la nostra attenzione (FIGG. 125-128). Tuttavia rispetto ai composti ritratti di benefattori genovesi o alle anodine figure della scena sacra del mausoleo savonese, la sovrapporta si caratterizza per un livello qualitativo superiore, tanto da costituirsi come l'indiscusso vertice nel catalogo del D'Aria così ricostruito. La modernità dell'invenzione, in cui lo spunto antico è attualizzato in una dimensione smaccatamente celebrativa, e l'attenzione a dettagli come le armature dei guerrieri o le capigliature degli spiritelli strette da una tenia rendono quest'opera una delle più rilevanti testimonianze della scultura genovese dell'ultimo quarto del Quattrocento.

Del resto la composizione godette nell'immediato di un grande successo e fu infatti copiata, con leggere varianti, nel portale di palazzo Spinola in vico alla Posta Vecchia numero 16 (FIG. 134)²⁹⁷. Quest'ultimo esemplare non eguaglia tuttavia quello Doria negli standard

²⁹⁵ Sulla fortuna di questa tematica cfr. Bedocchi Melucci 1987.

²⁹⁶ Luigi Augusto Cervetto identificava il committente con un Giacomo Doria cavaliere di Malta che partecipò all'assedio di Rodi del 1522. La cronologia di questo personaggio ci sembra però troppo avanzata in riferimento a quella del portale di vico Chiossone. Cervetto 1903, p. 90. Il palazzo non risulta iscritto ai Rolli perciò non abbiamo ulteriori informazioni sui suoi proprietari sei-settecenteschi. All'interno del numeroso clan dei Doria non possiamo escludere che il proprietario del palazzo e committente del rilievo possa essere identificato con uno dei figli di Lazzaro, in particolare con Girolamo o Giovanni, sui quali cfr. Battilana 1825-1833, *Doria*, p. 50.

²⁹⁷ Il *Trionfo della famiglia Spinola* si connota per una valenza anche religiosa, come conferma l'iscrizione "noli me tangere" leggibile nelle banderuole sorrette dai guerrieri seduti sul carro. Come nel portale Doria anche in questo esemplare sono inserite le iniziali del committente, I e S, in scudi sorretti da una coppia di putti sugli stipiti. Piero Boccardo ha ipotizzato che il portale possa essere stato eseguito in occasione della visita genovese di Ercole I d'Este del 1492 per volere di Girolamo Spinola. Boccardo 1981-1982 (1982), pp. 41, 48. Sia Federico Alizeri che Hanno-Walter Kruft e Giuliana Algeri riferiscono entrambi i portali a Pace Gagani, mentre Piero Boccardo, e

qualitativi, ma si caratterizza, al contrario, per un'esecuzione molto più grossolana tanto nelle rigide ed impacciate figure della scena narrativa quanto negli sgraziati puttini della cornice, dettagli che spingono perciò ad escludere la paternità di Michele D'Aria²⁹⁸. Tale ripresa esemplifica inoltre alcune delle dinamiche che guidarono le committenze dell'aristocrazia genovese, spesso determinate da un desiderio di emulazione nei confronti di famiglie appartenenti al medesimo schieramento politico. In questa ottica i portali Doria e Spinola, al pari delle cappelle gemelle erette dalle medesime casate nella Certosa di San Bartolomeo, testimoniano da un lato la pervicacia di simili meccanismi e dall'altro la *leadership* culturale riconosciuta alla schiatta dei Doria nell'orientare le scelte artistiche²⁹⁹.

Nella sua ricostruzione del catalogo dell'autore del *Trionfo Doria*, che si propone in questa sede di identificare con il più celebre dei fratelli D'Aria, Aldo Galli riconosceva un ulteriore pezzo del gruppo nel portale di palazzo Cattaneo in vico San Bernardo 16 (FIG. 133), notando le strette affinità tra la giocosa schiera di putti alati nel fregio di quest'ultima opera (FIG. 131) e le creature, a queste compagne, che popolano la cornice del portale in vico Chiossone (FIG. 132) e si affollano attorno allo stemma Doria nel rilievo del Louvre³⁰⁰. Questa opinione può essere pienamente condivisa, come anche le riflessioni dello studioso sulla cronologia, che nel portale Cattaneo appare più avanzata nel corso del secolo e da approssimarsi allo scadere dell'ultimo decennio. La struttura di quest'ultimo si connota infatti in senso più moderno poiché abbandona lo schema della cornice continua e presenta invece lesene terminanti in capitelli a voluta e sormontate da un architrave. Analogamente, i partiti ornamentali abbandonano gli arcaici motivi ad intrecci vegetali ed adottano il tema della candelabra, che, a partire dagli anni novanta del quattrocento, entrerà nel repertorio canonico di tale genere di manufatti.

Oltre a quello appena ricordato anche un altro portale può essere aggiunto alla serie, ovvero la struttura posta ad ornamento dell'ingresso di Palazzo Valdettaro-Fieschi in vico

successivamente Aldo Galli, mettono in evidenza il divario qualitativo tra i due esemplari, individuando in quello Spinola una derivazione dal Doria. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 17-18; Krufft s.d. [1971], pp. 13-14 e tav. 34; Algeri 1977, p. 78 nota 34; Boccardo 1981-1982 (1982), p. 49; Galli 1999, p. 38.

²⁹⁸ Rispetto al prototipo Doria, l'esemplare Spinola si differenzia anche nei motivi decorativi della cornice, in cui, oltre ai putti, sono presenti palmette ed elementi vegetali più semplici rispetto al modello.

²⁹⁹ Lo stesso desiderio emulativo animò Giorgio Spinola nella costruzione della cappella in Certosa, la quale riprende il modello di quella di Lazzaro Doria nel medesimo edificio copiandone alla lettera il portale d'accesso (sulle due cappelle cfr. paragrafo IV.2). È interessante notare come all'interno delle quattro principali famiglie nobili di Genova gli Spinola e i Doria fossero quelle che si contraddistinsero per un più marcato orientamento ghibellino, mentre i Fieschi e i Grimaldi furono comunemente riconosciuti come Guelfi. Si veda Pacini 1990.

³⁰⁰ Galli 1999, pp. 37-38. Negli stipiti sono inserite le iniziali del proprietario, B e C, mentre nel fregio campeggiano due stemmi della famiglia Cattaneo e, al centro, il monogramma di Cristo. Alizeri attribuiva il portale di vico San Bernardo e la sua copia in piazza Sauli a Gaspare della Scala da Carona sulla scorta di un documento del 15 luglio 1494 nel quale lo scultore lombardo prometteva a Pietro di Bendinelli Sauli di fare dei lavori in casa di quest'ultimo per saldare un debito, riferimento che sembra tuttavia privo di fondamento. Krufft poneva invece i due esemplari all'inizio della terza fase di sviluppo del portale genovese, quella caratterizzata cioè da due pilastri portanti e un architrave, ponendone l'esecuzione negli anni '90 del Quattrocento. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 21-23; Krufft s.d. [1971], pp. 15-16 e tavv. 43-44. Le fotografie pubblicate da Krufft, a confronto con quelle attuali, mostrano l'usura subita dai marmi nel corso degli ultimi decenni, tale da aver quasi cancellato alcuni brani del rilievo.

Indoratori 2 (FIG. 138), nel quale già Federico Alizeri riconosceva la medesima mano dell'autore del *Trionfo Doria*, pur ripetendo l'attribuzione poco plausibile al giovane Pace Gagini³⁰¹. La sovrapporta, raffigurante la scena tradizionale di *San Giorgio e il drago*, ripete nella composizione il modello del rilievo di Palazzo Doria in piazza San Matteo 14, da associare a quello commissionato nel 1457 a Giovanni da Bissone da Giorgio Doria (FIG. 61)³⁰², componendo questo spunto con altri motivi desunti da differenti esemplari. Il fregio con racemi vegetali popolati da putti trova infatti origine nel portale di Palazzo Grillo-Serra in vico Mele 6 (FIGG. 32-33), opera eseguita, probabilmente intorno alla fine del quinto secolo, dall'*équipe* di maestranze caronesi guidata da Filippo Solari ed Andrea da Carona³⁰³. La stretta dipendenza della sovrapporta Valdettaro-Fieschi da prototipi elaborati negli anni a cavallo della metà del secolo, ai quali possiamo aggiungere anche il portale della sagrestia di Santa Maria di Castello realizzato da Leonardo Riccomanni nel 1452 (FIG. 223), suggerisce perciò una datazione forse ancora entro gli anni Settanta del Quattrocento, prima cioè del sepolcro di Lazzaro Doria e del portale in vico Chiossone³⁰⁴. Una simile cronologia è inoltre comprovata dal confronto con una precisa tipologia funeraria, caratterizzata da un pattern del tutto analogo scandito da girali vegetali e putti, che ebbe ampio successo nell'ottavo decennio del secolo, trovando ad esempio espressione nella tomba di Benedetto di Negro nella certosa di San Bartolomeo (1473), in quella di Paolo Doria della chiesa di San Niccolò del Boschetto (1474) o, qualche anno dopo, nella lastra di Lazzaro Doria (ante 1486)³⁰⁵.

Dal punto di vista stilistico il portale di vico Indoratori non si discosta da quello di palazzo Doria in vico Chiossone: gli agili fanciulli che si arrampicano negli stipiti del primo (FIG. 143) sembrano infatti appartenere alla medesima congrega di quelli dell'altro esemplare (FIG. 142), analogamente agli armigeri, che si imparentano, nella loro saldezza costruttiva e nell'espressione severa, ai soldati del corteo che porta in trionfo lo stemma Doria. In queste figure riconosciamo i tratti fisiognomici tipici del D'Aria, sebbene in una conduzione più sciolta, come si osserva nelle ciocche virgolettate dei capelli del personaggio di sinistra (FIG. 139). Ciononostante la vicinanza all'*Ambrogio di Negro* di Palazzo San Giorgio ci sembra possa dimostrare la coincidenza di mani tra i due pezzi (FIG. 140).

Le opere sinora illustrate, per le quali non ci sono appigli diretti nella cronologia della carriera del D'Aria, dovrebbero inserirsi, nella ricostruzione che si propone, all'interno della seguente scansione cronologica: il portale Valdettaro-Fieschi cadrebbe nell'ottavo decennio, al

³⁰¹ Il nome di Pace fu ripetuto da Venturi sulla scorta dell'Alizeri. Successivamente né Krufft né Algeri associano il portale a quello col *Trionfo Doria*; il primo lo attribuisce a Giovanni Gagini (opinione espressa anche da Cervetto), mentre la seconda vi riconosce uno scultore direttamente influenzato da quest'ultimo. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 17-18; Cervetto 1903, pp. 292-293; Venturi 1901-1940, VIII.2, 1924, p. 251; Krufft s.d. [1971], pp. 11-12; Algeri 1977, pp. 72-73; De Robertis 1999, pp. 60-63, con attribuzione a "ambito gaginesco con tratti differenti rispetto alla maniera di Giovanni".

³⁰² Su questo portale cfr. paragrafo I.3.

³⁰³ Per quest'opera cfr. paragrafo I.3.

³⁰⁴ Una datazione entro il settimo decennio è invece suggerita da Krufft s.d. [1971], pp. 11-12.

³⁰⁵ La fortuna di questa tipologia è analizzata nel paragrafo IV.2.

pari del *Luciano Spinola* e del *Domenico Pastine*; il monumento di Lazzaro Doria si inserirebbe invece nella prima metà degli anni Ottanta, in stretta contiguità con il mausoleo Della Rovere di Savona; il *Trionfo Doria* seguirebbe subito dopo, forse entro la stessa decina, e, infine, il portale Cattaneo in vico San Bernardo chiuderebbe la serie negli anni Novanta.

Avendo risarcito lo scultore lombardo di un nucleo di manufatti che permettono di mettere meglio a fuoco la sua fisionomia e l'importanza riconosciutagli dalla committenza all'interno dell'ambiente artistico genovese, occorre discutere rapidamente le attribuzioni avanzate dalla critica nei pur limitati interventi sul D'Aria e verificare la loro eventuale coerenza all'interno delle coordinate stilistiche sinora delineate.

Per concludere il discorso sui portali, le osservazioni appena formulate consentono di rivedere con un diverso sguardo il rilievo in pietra nera con *San Giorgio e il drago* posto all'interno di palazzo San Giorgio all'ingresso della sala che Orlando Grosso identifica come quella della "manica lunga" (FIG. 141). Alizeri riconosceva in quest'opera l'architrave citato nei documenti del banco che Michele D'Aria si apprestava ad intagliare nel 1491, opinione che fu unanimemente ripresa dalla bibliografia successiva senza lasciar trapelare il minimo dubbio³⁰⁶. Se tuttavia si confronta la scena di Palazzo San Giorgio con quella di analogo soggetto sulla sommità del portale in vico Indoratori 2 (FIG. 138), si noterà come l'affinità tra i due pezzi non vada oltre la mera coincidenza iconografica³⁰⁷. Gli armigeri posti alle estremità del primo rilievo hanno infatti un aspetto bamboleggiante che è invece del tutto alieno al carattere più severo dei soldati Valdetaro-Fieschi; analoghe differenze si evidenziano nella definizione spaziale della scena, che nel primo caso appare estremamente semplificata, nonostante la presenza di una precisa raffigurazione del Palazzo San Giorgio sulla parte destra del fondale, e nel secondo invece articolata in profondità.

Occorre ugualmente rimeditare sulla partecipazione di Michele D'Aria alla campagna decorativa della Cappella del Battista, ipotizzata sulla scorta del documento di acquisto dei marmi del 1492 nel quale si legge il nome di Giovanni D'Aria nel ruolo di capomastro dei lavori. Fu Hanno-Walter Kruft a riferire a Michele un'ampia responsabilità nell'impresa battistina, attribuendogli il lunettone della parete sinistra del sacello, nel quale si susseguono, a partire da sinistra, le scene del *Disseppellimento del corpo del Battista* (FIG. 305), il *Banchetto di Erode* (FIG. 306) e la *Decollazione del Precursore* (FIG. 307)³⁰⁸. Recentemente Linda Pisani ha messo meglio a fuoco lo scultore attivo su questa parete, evidenziando la difficoltà di rintracciare confronti probanti con il catalogo del D'Aria, opinione che ci sembra pienamente condivisibile³⁰⁹. Come si vedrà meglio nel capitolo dedicato alla Cattedrale di San Lorenzo³¹⁰,

³⁰⁶ Cfr. nota 234.

³⁰⁷ Va tuttavia notato che le dimensioni della pietra indicata nell'atto di acquisto del 1491, pari a 7 palmi (circa 175 cm), sono pressoché coincidenti con quelle del rilievo della sala della "manica lunga" (circa 180 cm). L'analisi stilistica sembra tuttavia escludere la coincidenza tra i due pezzi.

³⁰⁸ Kruft 1971b, pp. 20-21; Kruft 1972c, p. 702, in particolare nota 24.

³⁰⁹ L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 296-297.

³¹⁰ Paragrafo III.2.

L'autore dei rilievi sembra una personalità ben distinta dal lombardo, la quale predilige un gusto più aneddótico e un accento quasi favolístico a fronte del tono severo e dalla rigida impostazione delle figure dell'altro. Caratteri, questi, che permangono invariati anche nella lunetta di destra, la quale a nostro avviso va ricondotta alla medesima mano, pur con scarti dovuti all'intervento della bottega. La Pisani ascrive invece tale porzione ad un artefice distinto, ravvisandovi alcune tangenze con lo stile di Michele D'Aria, ad esempio con i ritratti di benefattori di Palazzo San Giorgio³¹¹. A nostro avviso tale confronto mette in realtà in luce la distanza tra i due scultori, che non possono in nessun modo essere confusi.

Anche i tondi con gli *Evangelisti* nei pennacchi della cappella sono stati più volte avvicinati al D'Aria, per la prima volta da Cervetto e in seguito da Krufft (FIGG. 311-314)³¹². Come è stato messo bene in luce da Francesco Caglioti³¹³ e, sulla scorta dell'intuizione di quest'ultimo, da Linda Pisani³¹⁴ i tondi sembrano aver visto la luce in circostanze diverse: il *San Matteo* (FIG. 311), il *San Luca* (FIG. 312) e il *San Giovanni* (FIG. 314) si rivelano frutto dello scalpello di uno scultore lombardo all'opera su un disegno di Matteo Civitali, mentre il *San Marco* deriva da un'invenzione di Andrea Sansovino tradotta nel marmo da un artefice della medesima origine ma distinto dal precedente (FIG. 313)³¹⁵.

Tali riflessioni spingono perciò ad escludere un intervento di Michele sulle pareti della Cappella del Battista, o almeno a non individuarvi traccia nei marmi ancora oggi preservati; non è invece possibile valutare se il suo ruolo si fosse esteso alla progettazione architettonica dell'intervento di rinnovamento, la cui responsabilità dovette ricadere, secondo le attestazioni documentali, sul fratello Giovanni.

Abbiamo lasciato in coda a questa lunga analisi le opere della fase terminale della carriera dello scultore, eseguite in collaborazione con il più giovane Girolamo Viscardi, ovvero il sepolcro Adorno, del quale è stato identificato un unico frammento reimpiegato come paliotto dell'altare maggiore della chiesa di San Gerolamo a Quarto (FIG. 198), e il monumento dei Duchi d'Orléans, in origine eretto nella chiesa dei Celestini a Parigi e trasferito nel 1816 nella basilica di Saint-Denis, dopo un passaggio nel Musée des monuments français di Alexandre Lenoir (FIG. 472-473)³¹⁶. I contratti di entrambe le opere lasciano supporre un'equa compartecipazione dei due scultori alle imprese, condivisa, nel secondo caso, con gli scultori toscani Donato Benti e Benedetto da Rovezzano. Tuttavia l'analisi dei marmi superstiti mette in luce soprattutto la mano del Viscardi, il quale dovette assumersi il carico più rilevante dei lavori, lasciando al più anziano D'Aria il ruolo di capobottega. Come si approfondirà altrove, le *Virtù* di Quarto non mostrano punti di tangenza con le opere illustrate nelle pagine

³¹¹ L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 299-300.

³¹² Cervetto 1903, p. 13; Krufft 1971b, p. 21.

³¹³ Caglioti 2004, pp. 75-76 nota 35; Caglioti 2011, pp. 90, 92 nota 136.

³¹⁴ L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 306-307.

³¹⁵ Su queste opere cfr. il paragrafo III.2.

³¹⁶ Si veda il paragrafo il V.3.

precedenti, rivelandosi al contrario del tutto compatibili con la mano di Girolamo Viscardi³¹⁷, mentre tra le figure del sepolcro parigino soltanto in due coppie dei ventidue *Santi* si riscontrano echi dello stile di Michele³¹⁸. Pur tenendo conto della perdita di gran parte dei pezzi che componevano la tomba Adorno, ci pare comunque plausibile che negli ultimi anni di attività il D'Aria si occupasse soprattutto della gestione della bottega, utilizzando il favore guadagnato presso la committenza genovese per procacciarsi incarichi prestigiosi, e delegasse invece al suo principale collaboratore, il Viscardi, la responsabilità pratica dell'intaglio dei marmi.

Presenta invece maggiori difficoltà restituire a Giovanni D'Aria una fisionomia autonoma rispetto al fratello, a causa, da un lato, della lacunosità della sua biografia, cui è possibile ricollegare soltanto poche attestazioni documentali, e, dall'altro, dell'esistenza di soli pochi frammenti dell'unica sua opera testimoniata. Le carte in nostro possesso descrivono infatti un solo complesso del quale Giovanni si assunse autonomamente la responsabilità l'11 febbraio 1490, ossia il sepolcro commissionato da Raffaele Sansoni per il padre Antonio e destinato al presbiterio della chiesa di San Domenico³¹⁹. Le travagliate vicende del complesso savonese dei predicatori, del quale i genovesi decretarono la distruzione nel 1543 per edificare la fortezza del Priamar, compromisero irrimediabilmente lo stato del monumento, che fu smantellato e ridotto in più parti, per poi seguire gli spostamenti della comunità domenicana. I frammenti superstiti sono attualmente divisi in tre diverse sedi: il sarcofago con l'iscrizione che ricorda i nomi di Antonio Sansoni e di suo figlio Raffaele in veste di committente, si trova nel Palazzo degli Anziani in piazza del Brandale (FIG. 424); due rilievi con *San Pietro* e *San Paolo* sono murati nell'atrio di Palazzo Pavese-Del Carretto-Pozzobonello (FIGG. 145-147), insieme ai resti della tomba di Agostino Spinola eseguita da Anton Maria Aprile e Giovanni Angelo Molinari; alcuni frammenti della struttura architettonica, adattati a lavabo, sono invece stati rintracciati da Carlo Varaldo nella sagrestia della chiesa di San Giovanni Battista in San Domenico³²⁰.

I *Santi Pietro e Paolo* costituiscono il punto di partenza per approssimare una lettura stilistica del monumento (FIGG. 144-147). La loro incompatibilità con il catalogo di Michele D'Aria porta ad escludere che possano essere stati frutto dello scalpello di quest'ultimo³²¹; essi andranno perciò riconosciuti come opere di Giovanni e punto di partenza per ulteriori approfondimenti sulla sua personalità. Nella posa rigida, ripetuta in maniera specchiata in entrambi gli esemplari, così come in certe asprezze nei panneggi e nelle espressioni, le figure rivelano un artefice dalla fisionomia profondamente diversa rispetto a quella del fratello, al quale non è al momento possibile ricondurre altri pezzi.

³¹⁷ Si veda il paragrafo I.6.

³¹⁸ Per l'attribuzione delle figure di Santi della tomba di Saint-Denis cfr. il paragrafo V.3.

³¹⁹ Su questa cfr. anche il paragrafo IV.3.

³²⁰ Varaldo 1974, p. 151 nota 25.

³²¹ D'altra parte questo dettaglio non esclude che Michele possa essere intervenuto in altre parti dell'opera, come ad esempio nel rilievo centrale.

La lunga carriera di Michele D’Aria mette bene in luce la sua importanza all’interno del contesto genovese, nel quale, accanto a Giovanni da Bissone, egli fu l’indiscusso protagonista. Le opere enucleate mostrano un artefice che porta avanti alcune delle ricerche già intraprese dal bissonese, condotte a partire da una tradizione ancora tardogotica ed in direzione di una più marcata enfasi espressiva, ma che scade spesso in formulazioni stanche e ripetitive, in cui manca una più approfondita ricerca compositiva o inventiva, come nei ritratti di Palazzo San Giorgio. Egli è tuttavia in grado di elaborare prove di altissima tenuta qualitativa, come il portale col *Trionfo Doria* o la pungente effigie di Bartolomeo Pammoleo, che ci restituiscono perciò una personalità di notevole spessore.

5. TRA LA CERTOSA DI PAVIA E GENOVA: ANTONIO DELLA PORTA E PACE GAGINI.

Sebbene i rapporti tra Genova e la Lombardia si mantenessero intensi nel corso di tutto il Quattrocento, tanto da caratterizzare in maniera determinante la scena artistica del centro ligure, il legame si fece più stretto verso la fine del secolo, quando una serie di artefici lasciarono un cantiere di primo piano come quello della Certosa di Pavia per prendere residenza nel capoluogo ligure. Questo trasferimento si distingue dall’emigrazione di un copioso numero di *magistri antelami*, in quanto interessò tre scultori che si erano contraddistinti, nel complesso certosino, per incarichi di notevole importanza e che, giunti a Genova, guadagnarono subito un ruolo da protagonisti nel *milieu* cittadino grazie alle novità delle loro formulazioni. D’altra parte allo scadere del XV secolo il contesto genovese era ancora monopolizzato dalla bottega dei fratelli D’Aria, la quale, dopo oltre un trentennio di attività, continuava ad ottenere il plauso della committenza; negli stessi anni si iniziano però a registrare anche rilevanti aperture verso linguaggi più aggiornati, tanto verso la Lombardia quanto verso la Toscana. L’arrivo di Girolamo Viscardi, Pace Gagini e Antonio Della Porta apportò un decisivo contributo in senso moderno alla scultura ligure; allo stesso tempo l’esperienza genovese dei tre scultori lasciò un’eco profonda sul loro stile, che risentì in maniera più o meno marcata del variegato clima culturale della città e, in particolare, dei contatti con l’eloquio toscano.

Nel corso dell’ultimo decennio del Quattrocento i legami tra Pavia e Genova appaiono ben più radicati di quanto sia stato messo in luce fino ad ora. Nel capoluogo ligure furono ad esempio attivi, oltre a Vincenzo Foppa, anche altri pittori pavesi come Lorenzo Fasolo, documentato nella cittadina lombarda nel 1492-1493 e poi in Liguria a partire dal 1495³²², o

³²² Maiocchi 1937-1949, I, 1937, p. 376, doc. 1571; II, 1949, pp. 1-2, 8, 18, 64, docc. 1591, 1592, 1613, 1615, 1657, 1881, 1882. Il Fasolo è documentato per la prima volta a Genova nel 1495 e a partire dall’anno successivo risulta iscritto alla matricola dei pittori. Si vedano a tal riguardo Varaldo 1978; Fontanarossa 1998; De Beni 1997-1999 (2000).

Francesco da Pavia³²³. Allo stesso modo anche una serie di lapicidi, oltre a Viscardi, Gagini e Della Porta, si trasferì a Genova dopo un'esperienza presso la Certosa pavese. È questo, ad esempio, il caso di Antonio di Battista Carlone, il quale lavorò nella fabbrica certosina alle dipendenze del Tamagnino per quattro anni a partire dal 1492³²⁴ per poi passare nel capoluogo ligure, dove operavano già il padre Battista e il fratello Michele, quest'ultimo celebre soprattutto per i lavori eseguiti nel castello della Calahorra presso Granada³²⁵.

Francesco Brocchi da Campione appare invece in contatto con il cantiere della certosa pavese nel 1513, quando si impegnò a fornire un quantitativo di pietre nere, destinate alla facciata e ai due sacrari del coro, secondo le indicazioni fornite da Antonio Della Porta³²⁶. La personalità di questo artefice è purtroppo del tutto ignota, sebbene i documenti sembrano riconoscergli un ruolo non trascurabile, mostrandolo in contatto con Pace Gagini, il quale lo scelse come procuratore nel 1521³²⁷, e ben inserito all'interno dell'arte degli scultori³²⁸. Altre attestazioni inedite danno conto della sua presenza a Genova già nel 1511, quando risulta proprietario di una bottega in contrada San Pancrazio che cedette, a quella data, a Michele Pessolo³²⁹.

Come ha messo in luce Cervetto, tali scambi tra il complesso pavese e il capoluogo ligure furono probabilmente agevolati dall'intermediazione di Antonio Lercari, il quale rivestì la carica di priore dei certosini prima a Genova e successivamente a Pavia, dove i documenti lo attestano nell'ultimo decennio del Quattrocento, per poi finire la propria esistenza in patria³³⁰.

³²³ Due sono i pittori con questo nome attivi a Genova nella seconda metà del quattrocento, sui quali cfr. Lamera 1987; Sorce 2002.

³²⁴ L'atto è rogato il 13 giugno 1492. Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 3, doc. 1598; Morscheck 1978, p. 296, doc. 212. È probabile che al medesimo cantiere certosino fosse legato anche Antonio di Pietro, zio del più giovane Antonio che affidò il nipote al Tamagnino.

³²⁵ Su questa impresa cfr. paragrafo V.7. Antonio risulta attestato a Genova nel corso del primo decennio del Cinquecento: nel 1501 egli risulta coinvolto in una spartizione di beni con i fratelli Michele e Bernardo (ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n.; 14 giugno 1501), mentre il 28 giugno 1503 insieme al fratello Michele riceve da Cipriano Pallavicino l'incarico di eseguire un portale marmoreo per il suo palazzo (oggi al Victoria & Albert Museum; ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 327; Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 32-33 nota 1).

³²⁶ Morscheck 1978, pp. 338-339, doc. 505.

³²⁷ ASG, *Notai antichi*, 1050, n. 254. Parzialmente trascritto in: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 332 nota 2.

³²⁸ Nel 1520 egli compare tra gli scultori che richiesero alle magistrature pubbliche il permesso di eleggere consoli distinti da quelli dei *magistri antelami*. Si veda Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 349-353. Una precedente petizione sembra essere stata avanzata già negli anni 1513-1515 e anch'essa reca tra i firmatari il nome del Brocchi. ASG, *Arti*, 178, s.n.; Varni 1870, pp. 93-95.

³²⁹ Francesco vendette a Michele anche tutto il materiale lapideo presente nella bottega, comprensivo di alcuni pezzi già lavorati come pilastri e cornici. I documenti su questa vicenda sono in: ASG, *Notai antichi*, 1161/II, nn. 42, 87, 89, 90, sotto le date 12, 19 e 31 maggio 1511. Dopo l'esperienza genovese lo scultore è nuovamente documentato a Piacenza, dove nel 1528 gli venne commissionato il portale maggiore della cattedrale di cui restano due leoni stilofori in marmo rosso, identificabili con quelli descritti nel contratto. Sorprende la scelta di tale materiale che dovette con ogni probabilità essere determinata da precise richieste da parte della committenza. Su questo incarico cfr. Fiori 1990. Ringrazio Matteo Facchi per questa segnalazione.

³³⁰ Cervetto 1903, pp. 74, 83. Il Lercari rivestì la carica di priore della certosa di San Bartolomeo di Rivarolo presso Genova tra il 1481 e il 1490, ma probabilmente fu confermato in questo incarico anche in seguito, dal 1498 al 1507. Un'attestazione del 1499 lo descrive infatti come nuovamente titolare della carica (ASG, *Archivio segreto*, 3075, s.n., sotto la data del 17 aprile). Nel 1507 egli fu invece priore nel complesso di Savona fino al 1509, quando, a causa della vecchiaia, venne rimandato a Genova dove morì nel 1512. Oggiero 1872, p. 192; Galbiati

Il cantiere della Certosa, e in particolare l'impresa della facciata, fu la fucina in cui si formarono alcune delle maestranze che influiranno in maniera determinante sugli sviluppi della scultura a Genova e in cui andranno perciò cercate le origini del loro linguaggio stilistico. La fabbrica della facciata, avviata nel 1473 dai fratelli Antonio e Cristoforo Mantegazza e da Giovanni Antonio Amadeo ed interrotta nel 1478, riprese con rinnovato impulso nel 1491-1492, quando i certosini ne affidarono la responsabilità all'Amadeo, ad Antonio Della Porta e al più giovane dei Mantegazza³³¹. Per far fronte ad un tale incarico i tre soci allestirono una cospicua bottega, assumendo sia alcuni collaboratori, maestranze cioè già formate ed autonome, sia una serie di apprendisti, i cui nomi sono testimoniati dai contratti sottoscritti dal Tamagnino tra il 1491 e il 1497³³². Tra queste maestranze soltanto due vengono descritte come scultori, ovvero Pace Gagini e Girolamo Viscardi, i quali firmarono un accordo con il Della Porta rispettivamente il 6 e il 20 novembre 1493, impegnandosi a fornire il loro contributo alla fabbrica per i 4 anni successivi alle dipendenze dei tre responsabili³³³.

Le particolari dinamiche che guidarono l'edificazione della facciata certosina, un cantiere cioè dal carattere corale nel quale è difficile distinguere il contributo di ciascuna delle numerose personalità coinvolte, impediscono di valutare l'apporto del Gagini e del Viscardi; permangono ugualmente molte incertezze sull'identificazione dei brani di mano del

1927, pp. 391-393. L'interesse per le arti di questo personaggio è testimoniato dalle commissioni dei cori lignei della certosa di Pavia e di quella di Rivarolo, rispettivamente a Pantaleo de Marchis da Cremona (1492) e a Francesco Delpino (1497). Va invece verificata la notizia data da Cervetto secondo la quale nel 1461 il Lercari, in veste di priore del complesso di Rivarolo, riceveva alcune delle reliquie provenienti da Pera. Cervetto 1903, p. 83.

³³¹ Uno studio monografico dedicato alla facciata è Morscheck 1978. Più recentemente si vedano i contributi di Albertini Ottolenghi 2008 e Fiorio 2010, pp. 107-127. L'incarico relativo al completamento era stato affidato al solo Amadeo nel 1491. Il 12 maggio 1492 quest'ultimo si associò al Della Porta e al Mantegazza, ripartendosi equamente la responsabilità. Il contratto è pubblicato in: Morscheck 1978, pp. 294-296, doc. 209. Nell'impresa fu inoltre coinvolto anche Benedetto Briosco a partire dal 1491 (Morscheck 1978, p. 49).

³³² Appare significativo il fatto che sia il solo Tamagnino ad assumere collaboratori anche per conto dei soci. La sua presenza in Certosa è documentata prima dell'accordo del maggio 1492 poiché il 6 dicembre 1491 egli prendeva come apprendista Giovanni Battista de Paris per 3 anni. Questa attestazione rivela che i lavori alla facciata dovevano essere iniziati già prima che venisse firmato l'accordo ufficiale fra i responsabili. Morscheck 1978, pp. 60-61, 294, 296, 297, 304, 305, docc. 199 (Battista di Dionigi de Paris, 6 dicembre 1491), 212 (Antonio di Battista Carlone, 13 giugno 1492), 225 (Battista de Castello da Bissone, 24 gennaio 1493), 230 (Elia de Porratis da Bissone, 15 maggio 1493), 231 (Antonio di Jacopo de Garno, 1 luglio 1493), 286 (Bernardo de Porri da Bissone, 23 marzo 1496), 297 (Beltramino di Guglielmo Magliavacca, 13 febbraio 1497). Elisabetta Fadda riferisce erroneamente che tra i collaboratori assunti da Tamagnino nel 1492 ci fosse anche Giovanni di Beltrame, fratello di Pace Gagini; si tratta in realtà di Bernardino "de Maerius" figlio di Giovanni di Beltrame da Bissone. Cfr. nota 164.

³³³ Sia Pace che Girolamo si impegnarono a lavorare col Tamagnino per un periodo di quattro anni, il primo a partire da Natale 1493 e l'altro invece dall'inizio di aprile dell'anno seguente. In entrambi gli atti viene aggiunta la clausola che prevede la recessione del contratto qualora l'impresa fosse stata interrotta e i tre soci non avessero ricevuto altri incarichi. L'unica differenza tra i due accordi riguarda il compenso che per Gagini è pari a 192 ducati e per Viscardi si limita invece a 145 ducati. Sui due documenti cfr. Maiocchi 1937-1949, II, pp. 22, 24, docc. 1683, 1691; Morscheck 1978, pp. 298-299, docc. 235, 237. Il contratto sottoscritto da Pace Gagini è inoltre trascritto in: Cervetto 1903, pp. 257-258, doc. XX.

Tamagnino, sebbene in questo caso siano state avanzate alcune proposte che fanno maggiore luce sulla questione³³⁴.

Diverse furono le ragioni che determinarono il trasferimento a Genova di Antonio Della Porta, Pace Gagini e Girolamo Viscardi e le modalità con cui si attuò tale proposito. Il primo a lasciare la fabbrica fu Viscardi, il quale risulta attestato nel capoluogo ligure già nell'aprile del 1497, prima cioè dello scadere dei termini di collaborazione col Tamagnino, essendogli affidato un incarico di notevole rilevanza come il monumento funebre di Agostino e Giovanni Adorno, cui attese in compagnia di Giovanni e Michele D'Aria. La sue scelte future lo porteranno a prediligere quest'ultimo centro, nel quale è documentato fino al 1522³³⁵.

Per Pace e Antonio la partenza dalla Certosa fu senza dubbio determinata dal rallentamento dell'impresa della facciata e dalla sua interruzione, decretata dalla rinuncia da parte di Giovanni Antonio Amadeo nel gennaio del 1499³³⁶, sospensione che si estese fino al 1501 quando Benedetto Briosco si impegnò ad eseguire il portale, assumendosi nel 1508 l'onere dell'ultimazione dell'intera porzione dell'edificio insieme al Tamagnino³³⁷.

Appare assai probabile che il Gagini decidesse di mettersi in viaggio verso Genova già alla fine dei quattro anni previsti dal contratto col Della Porta e cioè all'inizio del 1498: la sua prima attestazione in città, sinora inedita, risale infatti al luglio di quell'anno e lo vede prendere in affitto una bottega di proprietà di Oberto Magnasco per un anno³³⁸. Il locale in questione si

³³⁴ Morscheck attribui ad uno scultore il cui profilo poteva coincidere con quello di Tamagnino i rilievi con scene dal Nuovo Testamento sul lato sinistro della facciata della Certosa ed altri marmi collocati in varie parti del complesso (Morscheck 1978, pp. 235-236, 259-260 nota 30). Il riferimento al Della Porta dei riquadri neotestamentari è stato in seguito ribadito da Fadda (1997a, pp. 71-72; 1997b, p. 43 nota 31), la quale aggiunge a questo gruppo anche l'altare della chiesa di Campomorto, che un'attestazione sembra però ascrivere alla bottega di Antonio Mantegazza (cfr. Albertini Ottolenghi 2008, pp. 66-70). Rifiutando questa ipotesi attributiva, Vito Zani ha invece proposto di intravedere la mano del Tamagnino in alcuni degli *Angeli* delle quattro bifore della facciata, sulla scorta dell'affinità con gli *Angeli* di Santa Maria dei miracoli a Brescia (2008, pp. 166-168), opinione che ci sembra condivisibile viste le strette affinità con il nucleo di opere documentate. A partire dal confronto con alcuni brani della facciata della Certosa lo studioso ha inoltre avvicinato al Tamagnino anche i due rilievi con la *Fuga in Egitto* (FIG. 150) e l'*Adorazione dei magi* (FIG. 151) conservati nella Galleria Nazionale di Parma e provenienti dalla Certosa di Parma (Tonelli 1997a; Tonelli 1997b). Tali marmi mostrano una qualità elevatissima, rivelando una cultura informata delle creazioni dell'Amadeo. Il nome del Della Porta può effettivamente essere speso per l'autore dei rilievi parmensi; tuttavia il confronto con le opere genovesi non risulta utile a dirimere tale questione in quanto non offre elementi che avvalorino l'attribuzione. L'ipotesi dell'autografia dello scultore porlezзино va perciò valutata con prudenza e, qualora fosse corretta, dovremmo riferire tali opere agli esordi della sua carriera, all'inizio cioè dell'impegno in Certosa, presupponendo poi una certa evoluzione che giustificerebbe il tono più classicista delle opere genovesi come ad esempio il busto di *Acellino Sahago* o i rilievi di San Teodoro.

³³⁵ Cfr. paragrafo I.6.

³³⁶ Il 26 aprile 1498 l'Amadeo e il Tamagnino fecero stimare i marmi eseguiti fino a quel momento, mentre il 29 gennaio dell'anno seguente il primo rinunciò al proprio incarico. Morscheck 1978, pp. 307-309, docc. 321, 333. Secondo la documentazione pubblicata da Morscheck il cantiere certosino non sembra aver subito un rallentamento dopo l'allontanamento di Ludovico il Moro da Milano nell'ottobre del 1499 e l'arrivo dei francesi visto l'elevato numero di maestranze ancora attive. Morscheck 1978, pp. 62-63, 82-85.

³³⁷ Sulla fase successiva al 1499 cfr. Morscheck 1978, pp. 65-90. In particolare per i documenti relativi agli incarichi del 1501 e del 1508 si veda *ivi*, pp. 313-315, 323-327, docc. 369, 460.

³³⁸ ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 400 (cfr. Appendice documentaria, doc. 1). L'apoteca è ubicata al di sotto dell'abitazione di Oberto Magnasco ed era probabilmente contigua ad un altro locale che sarà preso in affitto, il 31 ottobre 1498, da Antonio de Platea da Pello Inferiore, *magister antelami* che era comparso come testimone nell'atto sottoscritto da Pace nel mese di luglio. ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 563.

trovava nella contrada di Ripa e in prossimità di porta dei Vacca, in un'area cioè a ridosso del mare e dei ponti di scarico delle merci, nella quale si registra un'alta concentrazione di botteghe e magazzini occupati dai *magistri antelami*³³⁹.

Il suo arrivo nel capoluogo ligure dovette sicuramente essere sollecitato dal fratello Giovanni, il quale, già a partire dagli anni '80 del Quattrocento³⁴⁰, era stabilmente attivo nella Superba e favorì l'inserimento di Pace nel *milieu* artistico locale. Una simile ipotesi trova d'altra parte conferma nel fatto che proprio Giovanni compaia come fideiussore per conto dell'altro nell'atto appena citato e venga esplicitamente indicato nel testo come fratello di quest'ultimo e figlio di Beltrame, scansando così ogni dubbio sulla sua identificazione.

La lunga attività genovese di Giovanni Gagini, documentata dal 1484 al 1506, spinge a non escludere la possibilità che anche Pace possa aver trascorso un periodo in città prima del suo impegno in Certosa; e tuttavia i tentativi formulati sino ad ora per avvalorare una simile ricostruzione, intravedendo la mano del lombardo in alcune opere risalenti al nono decennio del secolo, risultano privi di validi fondamenti. Il suo nome è stato, ad esempio, avanzato in relazione al rilievo con il *Trionfo dei Doria* in vico David Chiossone 1 (FIG. 122), opera che, a nostro avviso, va invece avvicinata a Michele D'Aria³⁴¹, ai due portali in pietra nera provenienti dalle cappelle di Lazzaro Doria e Giorgio Spinola nella Certosa di San Bartolomeo di Rivarolo, ora appartenenti alle raccolte del Victoria & Albert Museum (FIGG. 150, 395, 402), alla lunetta con l'*Adorazione del Bambino* conservata nel Museo di Sant'Agostino di Genova (FIG. 149) e alla sovrapporta in pietra nera oggi rimontata nell'oratorio di San Giovanni Battista a Dosso nei pressi di Levanto (FIG. 148)³⁴². Queste opere non evidenziano tangenze con le altre testimonianze genovesi di Pace, *in primis* i marmi della cappella Lomellini e la tomba Lannoy di

³³⁹ Poggi 1993, pp. 21, 25. Un documento del 1506 attesta che, a quella data, Pace occupava una bottega nella medesima area in prossimità del porto, in quanto il suo nome compare, accanto a quelli di Viscardi, Antonio Della Porta, Giovanni Gagini ed altri artefici meno noti, nella lista di coloro ai quali i Padri del Comune ordinavano di rimuovere le pietre che ingombravano i ponti del porto ed altri spazi pubblici. ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71. Parzialmente trascritto in: Decri 1996, pp. 422-423, doc. 3. Nel 1508 al Gagini veniva invece affidata una "barrache" sul ponte dei Coltellieri per portare a termine una serie di incarichi per conto di Georges d'Amboise. Su quest'ultima questione si rimanda al paragrafo V.4.

³⁴⁰ Su Giovanni Gagini si veda il paragrafo I.3.

³⁴¹ Le vicende critiche dell'opera e i riferimenti bibliografici sono trattati nel paragrafo I.4.

³⁴² È stato Piero Boccardo ad avvicinare alla bottega del Gagini il nucleo di opere composto dai due portali del Victoria & Albert (FIGG. 395, 402) e dai rilievi in pietra nera del Museo di Sant'Agostino (FIG. 149) e di Dosso (148) sulla scorta delle loro affinità stilistiche (Boccardo 1993, pp. 41-42). La serie, tuttavia, non mostra tangenze con le opere documentate del bissonese (sulle quali ci concentreremo nelle pagine successive) e non è forse del tutto omogenea. Il rilievo di Dosso, la cui sistemazione sulla facciata dell'oratorio del Battista è recente (Donati 1990, p. 105; sull'opera si veda anche Faggioni 2011, p. 213) rielabora la composizione di analogo soggetto inserita a coronamento del portale di Lazzaro Doria, ricopiandone sia alcuni motivi compositivi, come ad esempio il Dio Padre sulla porzione superiore della scena o la capanna alle spalle della Vergine, sia alcune inflessioni stilistiche, evidenti soprattutto nei panneggi della Madonna e di San Giuseppe. Ci sembra però che tali somiglianze non giustifichino il riferimento al medesimo artista: l'opera nel museo londinese sembra infatti di qualità superiore rispetto a quella di Dosso, la quale presenta alcuni cedimenti nella definizione dello spazio o in altri dettagli come le mani allungate e rigide delle figure o l'approssimazione con cui sono descritti gli elementi naturali. Lo stesso discorso si può ripetere per il rilievo del Museo di Sant'Agostino che sembra una fedele derivazione dal gruppo centrale dell'*Adorazione* londinese ma di livello più corsivo. Sul portale di Lazzaro Doria e su quello gemello di Giorgio Spinola si veda anche il paragrafo IV.2.

Folleville, e andranno pertanto riferire ad un altro artefice ugualmente di origine lombarda. Lo stesso discorso può essere ripetuto per i due lunettoni con *Storie del Battista* della cappella dedicata al Precursore nella cattedrale di San Lorenzo, ai quali Alizeri prima e Cervetto poi avvicinarono il nome del bissonese³⁴³.

Seguendo l'esempio del Gagini anche Antonio Della Porta approdò a Genova pochi anni dopo, all'indomani di un'esperienza a Brescia, dove prese parte alla decorazione della Loggia eseguendo sei busti della serie dei *Cesari* e alcune protomi leonine tra il 1499 e il 1500³⁴⁴. Il fatto che il nome di Antonio sia attestato per l'ultima volta in relazione ai lavori bresciani nel giugno del 1500 può essere letto come un *terminus post quem* per il suo trasferimento nel capoluogo ligure. Nel corso di questo stesso anno il lombardo firmò infatti il busto di Acellino Salvago, oggi conservato a Berlino (FIGG. 188-190), mentre dal 1501 diede di nuovo avvio alla fruttuosa collaborazione con Pace Gagini. D'altra parte, già nel corso della sua esperienza pavese, il Tamagnino era entrato in contatto con la Liguria, quando, insieme a Giovanni di Romeo Canevali, un *magister antelami* originario di Lanzo ma documentato a Genova tra Pottavo e l'ultimo decennio del Quattrocento³⁴⁵, aveva preso in gestione una cava nei pressi di Voltaggio nel 1493³⁴⁶.

Un'attestazione dell'agosto del 1501 testimonia l'intenzione da parte dei due scultori lombardi di stabilirsi in maniera piuttosto stabile nel capoluogo ligure: a quella data essi davano infatti in locazione a Lorenzo Bonvicino una bottega sita in piazza del Molo che essi avevano preso in affitto otto mesi prima, impegnandosi ad occuparla per i sei anni seguenti, un lasso di tempo quindi piuttosto esteso³⁴⁷. Ciononostante nel periodo in cui il Della Porta e il Gagini furono attivi a Genova e in Liguria, che per Antonio si concluse alla fine del primo decennio mentre per il socio si estese fino al 1521³⁴⁸, i due scultori non reccessero mai i legami con la Certosa di Pavia ma continuarono, al contrario, a partecipare attivamente anche a questo cantiere. Nel 1504 Pace si impegnò a consegnare ai certosini una coppia di colonne in

³⁴³ Alizeri riferiva al Gagini soltanto i rilievi sulla parete destra, mentre Cervetto riconosceva la sua mano anche in quelli prospicienti. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 267; Cervetto 1903, pp. 75-78. Sulle vicende della cappella del Battista si veda il paragrafo III.2.

³⁴⁴ Su queste opere si veda Zani 2008, pp. 168-170, con bibliografia precedente. Sull'attività del Tamagnino a Brescia si veda anche Fadda 1997b.

³⁴⁵ La prima attestazione del Canevali risale al 1475, quando, in un atto del 10 luglio, fece da fideiussore a Giovanni d'Andrea da Bissone in occasione dell'acquisto di un'abitazione (ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 607). Nel 1485 egli prese in locazione una casa insieme a Jacopo di Garruno da Campione (ASG, *Notai antichi*, 1028C, n. 549; 4 luglio), mentre nel 1494 donò un terreno posizionato nei pressi di Bissone al monastero di San Francesco di Como (ASG, *Notai antichi*, 1410, n. 54; 12 giugno). Un'ulteriore attestazione risale al 1490 (ASG, *Notai antichi*, 1031, n. 763).

³⁴⁶ Il contratto viene stipulato il 17 ottobre 1493 e prevede una locazione dalla durata di 10 anni. Pace Gagini compare nell'atto in veste di testimone. Maiocchi 1937-1949, II, p. 21, doc 1677; Morscheck 1978, p. 298, doc. 233.

³⁴⁷ ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n., sotto la data 11 agosto 1501. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 308 nota 1; Cervetto 1903, p. 261, doc. XXIII. Una clausola del contratto lascia capire che Antonio e Pace avevano preso in affitto l'intera casa dove si trovava la bottega. Il Bonvicino è infatti costretto a rinunciare al locale di cui diventava locatario nel caso in cui i due lombardi avessero affittato il resto dell'edificio. Possiamo forse supporre che gli spazi al di sopra dell'apoteca fossero adottati come propria residenza dal Tamagnino e dal Gagini.

³⁴⁸ Per tali riferimenti si rimanda ai registi biografici dedicati ai due scultori.

marmo carrarese per il portale principale della chiesa; l'anno seguente prese invece in affitto, insieme ad Antonio, un locale a Villanova, nei pressi di Pavia, mentre nel 1510 è di nuovo attestato con il socio³⁴⁹. Il Tamagnino fu di nuovo coinvolto nell'impresa della facciata assumendosi la responsabilità del completamento insieme a Benedetto Briosco nel 1508, incarico che non gli impedì tuttavia di trasferirsi a Genova l'anno successivo e ricevere sia la commissione di una cancellata marmorea per l'oratorio dei disciplinati di Santa Maria di Castello sia quella relativa al ritratto di Antonio Doria per palazzo San Giorgio³⁵⁰. Entrambi gli scultori torneranno poi a fornire un consistente contributo all'arredo scultoreo della chiesa certosina eseguendo il grandioso sacrario per la parete destra del coro, i cui pezzi furono stimati nel febbraio 1513³⁵¹. Dopo questa data, mentre il Tamagnino concentrò i propri sforzi in Certosa, pur senza trascurare altri incarichi milanesi, come quello della cappella di Santa Maria del Giardino nel quale risulta altresì coinvolto anche il bissonese³⁵², quest'ultimo rientrò invece nel capoluogo ligure, dove, con ogni probabilità, trascorse l'ultima fase della propria carriera.

Sarà ora utile ripercorrere le principali tappe dell'attività dei due scultori nel capoluogo ligure, sebbene tenendo conto della perdita di un numero consistente di opere uscite dalla loro officina, le quali si riducono oggi ai marmi della cappella Lomellini in San Teodoro, ai ritratti di *Francesco Lomellini* e di *Antonio Doria* di Palazzo San Giorgio, al busto di *Acellino Salvago* e a due opere eseguite per la Francia, ovvero il sepolcro di Raoul de Lannoy, conservato nella chiesa di Saint-Jacques-et-Saint-Jean di Folleville in Picardia, e la *Madonna col Bambino* di Ruisseauville.

La felice stagione genovese di Antonio e Pace appare favorita, fin dal suo avvio, dalla protezione di alcuni personaggi di primaria rilevanza all'interno della vita culturale cittadina, i quali si distinsero per le loro accorte scelte in campo artistico che spesso favorirono

³⁴⁹ Pace è inoltre documentato in Lombardia già nel 1499, quando ricevette la dote della moglie Elisabetta Sanmicheli, appartenente alla celebre famiglia di intagliatori nonché nipote del Tamagnino. Morscheck 1978, p. 310, doc. 340. Sulle altre attestazioni cfr. *ivi*, pp. 319, 321, 330, docc. 414, 424, 483. Sul documento del 1504 si veda anche Cervetto 1903, pp. 261-262, doc. XXIV.

³⁵⁰ Su queste opere cfr. *infra*.

³⁵¹ Il 3 febbraio 1513 i due scultori scelsero Amadeo e Giovanni Antonio de Dunis per stimare l'opera, i quali provvedevano alla valutazione due giorni dopo. Morscheck 1978, pp. 335-338, docc. 400, 500.

³⁵² Nel 1514 i frati della chiesa di Santa Maria del Giardino indissero un concorso per l'edificazione di un'ancona marmorea, al quale parteciparono un gruppo costituito da Antonio Della Porta, Pace Gagini e Gian Giacomo Della Porta e un altro con Bambaia, Geronimo Della Porta e Cristoforo Lombardi. I primi ottennero la commissione, i cui lavori tuttavia non erano ancora iniziati nel 1519 e risultano quasi ultimati nel 1523, vedendo perciò una più consistente partecipazione di Gian Giacomo Della Porta. Su questa vicenda si veda Andreozzi 2006. Lara Calderari e Laura Damiani Cabrini hanno recentemente ricondotto all'attività della bottega Della Porta-Gagini alcuni dei rilievi che ornano la facciata della cattedrale di San Lorenzo a Lugano, che furono eseguiti a partire dal 1517 (Calderari, Damiani Cabrini 2013). L'ipotesi avanzata dalle studiosi non trova tuttavia appigli stilistici così evidenti nel ristretto numero di opere che sono attestate ai due soci e andrà perciò ripensata anche alla luce dell'ultima fase della loro attività, su cui ignoriamo quasi tutto, ad eccezione della tomba di Catalina de Ribera eseguita da Pace e dai suoi collaboratori per la Certosa di Siviglia intorno al 1520 (su cui cfr. paragrafo V.7). La decorazione mostra inoltre l'intervento di più mani in un arco cronologico piuttosto ampio, ovvero tra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento.

l'introduzione di formulazioni aggiornate sulle novità lombarde e toscane³⁵³. Il Tamagnino, forte della fama guadagnata attraverso la lunga attività in Certosa, fu infatti scelto da Acellino Salvago, priore della potente Devozione di San Giovanni Battista e responsabile sia dei lavori nel sacello del Precursore in Cattedrale sia di quelli in Palazzo San Giorgio, per eseguire il proprio ritratto, per il quale lo scultore scelse il formato del busto, piuttosto inconsueto a Genova. Nel 1501 fu Francesco Lomellini, compagno del Salvago alla guida della Confraternita del Battista, a commissionare ad Antonio e a Pace la decorazione marmorea della cappella di suo patronato nella chiesa di San Teodoro, ambiente al quale destinò la magnifica pala di Filippino Lippi (FIG. 156)³⁵⁴, radunando nel medesimo spazio alcuni dei principali capolavori presenti a Genova agli albori del Cinquecento.

I marmi voluti dal Lomellini, sebbene preservatisi solo in parte, costituiscono un'importante testimonianza della produzione della società Della Porta-Gagini, nonché uno dei complessi scultorei più significativi dell'avvio del secolo³⁵⁵. La vicenda della commissione è facilmente ricostruibile attraverso il contratto, conservato tra le filze del notaio Antonio Pastorino. Il 23 marzo 1501 i due scultori si assumevano l'onere di “facere construere et fabricare” la cappella di Francesco Lomellini in San Teodoro secondo un modello approvato dal committente, entro la Pasqua del 1502³⁵⁶. L'ampio arco cronologico concesso ai lombardi per ultimare l'impresa, pari a circa un anno, così come il compenso elevato di milletrecento lire stanno ad indicare l'ingente mole di lavoro da compiere, la quale doveva comprendere anche alcuni aspetti legati alla costruzione dell'ambiente come sembra suggerire la terminologia adoperata nell'atto notarile. Purtroppo il testo non descrive in maniera più precisa la tipologia di marmi richiesti e ciò che resta oggi, ovvero le due pale marmoree rimontate nelle pareti della prima cappella della navata destra nella nuova chiesa di San Teodoro (FIGG. 154-155), la lastra sepolcrale murata nel vestibolo d'ingresso (FIG. 161) e i quattro *Padri della Chiesa* recentemente portati alla luce (FIGG. 174-176), danno un'idea solo parziale dell'arredo originario dello spazio di proprietà del Lomellini.

Appare significativa, a tal riguardo, la testimonianza offerta da Santo Varni, il quale descrisse la cappella nel suo stato originario, prima cioè che fosse abbattuta insieme all'intero complesso di San Teodoro nell'ottobre del 1870, mettendo in evidenza la presenza, oltre a due monumenti, di “quattro medaglioni, che rappresentano alcune mezze figure di Cardinali e

³⁵³ Cfr. paragrafo II.1.

³⁵⁴ Sul dipinto cfr. *infra*.

³⁵⁵ Si riassumono di seguito le principali voci bibliografiche su questi marmi: Ratti 1780, I, p. 364; *Manuale del forestiere* 1846, p. 167; Alizeri 1846-1847, II.2, 1847, p. 1253; Alizeri 1875, p. 563; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 310-313; Minuto 1889, p. 41; Cervetto 1903, pp. 79-83; Novella, *Memorie* ms., c. 17; Guidi 1932, pp. 288-289; Bosio 1965, pp. 141-143; Kruft 1970a, pp. 402-403; Barbero 1974, p. 16; Boccardo 1989, p. 18; Brentano 1989, pp. 144-145, 146; Fadda 2000, pp. 69-71; Calderari, Damiani Cabrini 2013, pp. 300-303; Extermann 2013.

³⁵⁶ ASG, *Notai antichi*, 1308, n. 372. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 310-312 nota 1; Cervetto 1903, p. 258, doc. XXI. Una volta ultimati, i marmi sarebbero stati valutati da Acellino Salvago, Alessandro Sauli e Donato Galli, ovvero da due aristocratici e un *magister antelami*. Matteo da Bissone compare invece come fideiussore per conto dei due scultori.

Vescovi” e di “alcuni rabeschi che ornano gli stipiti della finestra”, pezzi, questi ultimi, che secondo lo stesso autore furono in seguito reimpiegati come gradini³⁵⁷. All’interno dell’attuale chiesa di San Teodoro sono conservati alcuni frammenti che formavano in origine un fregio decorato con festoni e teste angeliche (FIGG. 159-160), secondo un motivo che trova riscontro in un brano dell’edicola con il rilievo con l’*Adorazione del Bambino* (FIG. 154). Non si può quindi escludere che tali marmi potessero far parte della dotazione scultorea della cappella di Francesco Lomellini, componendo magari una cornice che correva lungo le pareti dell’ambiente; occorre tuttavia notare che la loro qualità appare di un livello inferiore rispetto al resto della decorazione, aspetto che impedisce quindi una diretta ascrizione ai due lombardi³⁵⁸.

La chiesa di San Teodoro, officiata dai canonici regolari lateranensi, ospitava numerose cappelle di patronato di vari esponenti della famiglia Lomellini, le cui vicende non sono sempre facilmente ripercorribili. La distruzione dell’edificio, decretata all’inizio dell’ottavo decennio del XIX per far posto ai Magazzini Generali, determinò la perdita di una parte consistente del patrimonio artistico del complesso, di cui solo un’esigua parte trovò ricovero nella nuova chiesa inaugurata nel 1876³⁵⁹. Ciononostante alcune testimonianze forniscono indizi utili a ricostruire la storia della cappella di Francesco Lomellini, la quale, diversamente da quanto sostenuto da altri autori in passato³⁶⁰, doveva essere indipendente da altre

³⁵⁷ La descrizione di Santo Varni è pubblicata da Cervetto: Cervetto 1903, pp. 259-261, doc. XXII. Secondo quest’ultimo studioso parte dei marmi adoperati come gradini fu salvata e poi trasferita a Palazzo Bianco. Non è stato tuttavia possibile rintracciarli nelle raccolte comunali. Cfr. *Ivi*, p. 260 nota 1. Il 16 giugno 1870 da Santo Varni e Giuseppe Isola stesero una relazione da presentare alla Commissione di Belle arti nella quale elencarono le opere presenti nella chiesa di San Teodoro, di cui si era già deciso l’abbattimento, che si proponeva di salvare alla distruzione. Tra queste sono descritti anche “cinque monumenti sepolcrali in marmo, di diverse forme, composti di ornato e figure, opere dei secoli XV-XVI riuniti in una edicola al lato sinistro della porta principale”, “otto peducci a modiglioni in marmo, destinati a sostegno dei costoloni della volta principale, opere del secolo XV”, “quattro medaglioni in marmo con mezze figure dei dottori della Chiesa, della scuola lombarda, del secolo XV”, “sei lapidi in marmo con iscrizioni mortuarie del secolo XV, cinque delle quali decorate di figure, esistenti nelle pareti del chiostro”. ASG, *Prefettura amministrativa*, 1640, s.n. (*Relazione riguardante la chiesa di S. Teodoro in Genova*).

³⁵⁸ Tra questi frammenti si trova anche un peduccio con uno stemma abraso. Non si può escludere che i frammenti provenissero da un’altra delle cappelle di patronato Lomellini, nelle quali tuttavia le fonti non attestano apparati scultorei, mettendo invece in luce soltanto decorazioni pittoriche.

³⁵⁹ La storia dell’edificio è ripercorsa in: Bosio 1965; De Cupis 1994.

³⁶⁰ Alizeri fa confusione nella descrizione delle varie cappelle Lomellini in quanto identifica l’ambiente di proprietà di Filippo, decorato dagli affreschi e dalla pala d’altare di Giovanni Mazzone (1486), con quello di Francesco, collocandolo all’inizio della navata sinistra, vicino all’ingresso. Alizeri 1846-1847, II.2, pp. 1252-1253; Alizeri 1870-1880, II, 1873, p. 49 (“sul manco lato a chi entrasse e porgea faccia alla chiesa); IV, 1876, pp. 309-310. Tale errore viene ripetuto da Grégoire Extermann, il quale ipotizza che Francesco possa aver rilevato la cappella di Filippo, promuovendo una nuova campagna decorativa per rimpiazzare le opere di Mazzone solo dopo 15 anni dalla loro realizzazione (2013, pp. 52-53). In realtà la cappella di Filippo di Odoardo si trovava in fondo alla navata destra (cioè sul fianco rivolto verso il mare), come si legge nell’atto tramite il quale Ambrogio de’ Medici da Milano, procuratore della chiesa di San Teodoro, ne commissiona la costruzione a Paolo Montronio da “Retacho” il 13 luglio 1486: “versus mare in primam videlicet dicte ecclesie descendendo ex choro eiusdem ecclesie versus hostium dicte ecclesie”. ASG, *Notai antichi*, 1028D, n. 518.

Appare probabile che ad una data imprecisata la decorazione di alcune cappelle di proprietà dei Lomellini fosse radunata in un unico ambiente, probabilmente quello in origine appartenente a Francesco. Questa conclusione si desume, ad esempio, dalla descrizione fornita da Alizeri nella guida edita nel 1846-1847, testo nel quale vengono

fondazioni di proprietà del medesimo casato. Sebbene ignoriamo l'anno in cui l'aristocratico genovese avesse acquisito i diritti su tale ambiente, un documento del 1491 certifica come a questa data egli ne fosse già entrato in possesso³⁶¹. È inoltre il Lomellini stesso a specificare nel proprio testamento, rogato in una prima versione nel 1495³⁶² e in una seconda nel 1502³⁶³, l'intitolazione della cappella al proprio santo patrono, San Francesco, precisando inoltre la sua volontà di esservi seppellito³⁶⁴. A tal riguardo, il testo sottoscritto nel 1502 specifica che la sepoltura dell'aristocratico, al pari della cappella stessa, erano ancora in fase di edificazione, fatto che trova conferma nella cronologia fissata dal contratto stipulato nel 1501 con Antonio Della Porta e Pace Gagini³⁶⁵. La dedica francescana trova invece riscontro nella doppia raffigurazione del santo di Assisi, inserita in bell'evidenza nella pala di Filippino e, in una posizione secondaria, nell'ancona marmorea sulla parete sinistra.

Quanto invece alla posizione del sacello, il già citato accordo del 1501 la indica come “a latere sinistro dicte ecclesie ab introitu dicte ecclesie”, fatto che trova conferma in alcune fonti

censiti nel medesimo spazio sia le due edicole marmoree, sia un frammento di affresco con *Dio Padre*, parte della decorazione pittorica eseguita da Giovanni Mazzone per Filippo. Lo studioso riferisce inoltre un'iscrizione con la data 1492, proveniente dalla cappella di Baldassarre Lomellini, complicando ulteriormente la ricostruzione storica di queste vicende. Tale accorpamento potrebbe essere avvenuto quando nel 1602 una delle cappelle Lomellini venne ceduta alla confraternita del Rosario, la quale promosse dei lavori di restauro. Su questo ambiente cfr. Bosio 1965, pp. 100-108.

³⁶¹ Il 9 aprile 1491 Bartolomeo Parenti otteneva dai canonici lateranensi il permesso di edificare una cappella, la quale era ubicata tra la cappella di Sant'Anna di Taddeo Di Negro e quella di patronato di Francesco Lomellini. Il nuovo spazio viene dedicato all'Assunzione della Vergine e ai Santi Giovanni Battista e Eustachio. ASG, *Notai antichi*, 1152bis, n. 450. Su questa cappella si veda inoltre Perasso, *Memorie ms.*, VII (ASG, *Manoscritti*, 841), cc. 63r.-64v. Il figlio di Bartolomeo, Giovanni Battista, era frate nel monastero di San Teodoro. Il suo testamento del 9 aprile 1491 è in: ASG, *Notai antichi*, 1152bis, n. 321. Un *terminus post quem* per l'acquisizione dei diritti di patronato sulla cappella in San Teodoro da parte di Francesco Lomellini può forse essere suggerito dal testamento della moglie dell'aristocratico genovese, Chiara di Agostino Doria. Quest'ultima dettò infatti le proprie volontà il 5 gennaio 1489 manifestando l'intenzione di essere sepolta nella chiesa di Santa Maria del Monte, indicazione che sembra perciò presupporre che il marito non fosse ancora entrato in possesso della cappella in San Teodoro. ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 1.

³⁶² “Corpus vero suum sepeliri iussit in ecclesia Sancti Theodori de Fassolo in monumento ipsius testatoris quod de novo constructur in capella sub vocabulo Sancti Francisci que sit in dicta ecclesia”. Questa indicazione rivela che già nel 1495 il Lomellini progettava di edificare il proprio sepolcro. ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 226 (29 dicembre 1495). Francesco viene indicato come figlio di Antonio, come il committente dei marmi di San Teodoro. Dal testo si desume inoltre che il Lomellini possedeva una casa in città nell'area di Ripa e in prossimità della dogana, la stessa che in un documento del 1481 viene descritta come prospiciente Palazzo San Giorgio (Alizeri 1870-1880, II, 1873, p. 124) e una villa fuori le mura a Fassolo. Un codicillo al testamento fu aggiunto il 25 aprile 1500: ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 377.

³⁶³ “Corpus vero suum sepeliri iussit in ecclesia Sancti Theodori de Fassolo in monumento ipsius testatoris quod novo constructur et seu construendo in capella sita in dicta ecclesia sub vocabulo Sancti Francisci que in presentiarum laboratur”. ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 431 (17 febbraio 1502).

³⁶⁴ Il patrono della cappella è comunemente identificato con San Sebastiano, sia nelle fonti sette-ottocentesche sia nella bibliografia moderna. Cfr. Perasso, *Memorie ms.*, VII (ASG, *Manoscritti*, 841), c. 61r.; Giscardi, *Origine ms.*, c. 697; *Saggi cronologici* 1743, p. 269; Bosio 1965, pp. 64, 145; Di Fabio 2004a. È comunque innegabile che il santo guerriero occupi un posto di primo piano nell'iconografia dell'ambiente in quanto compare al centro del dipinto di Filippino Lippi, affiancato da San Giovanni Battista e da San Francesco, ed è inoltre raffigurato nella predella dell'ancona marmorea sinistra, seguendo un disegno del tutto simile (FIG. 157). Questa scelta potrebbe forse essere giustificata dalla circostanza in cui vide la luce la decorazione dell'ambiente e dalla particolare devozione del Lomellini nei confronti del santo.

³⁶⁵ Cfr. nota 356.

sette-ottocentesche, le quali suggeriscono un sito all'inizio della navata, sebbene forse non a ridosso della controfacciata³⁶⁶.

All'interno di un simile spazio il dipinto del Lippi (FIG. 156), eseguito nel 1503, quando la decorazione marmorea doveva essere già stata messa in opera ed inviato a Genova all'inizio dell'anno seguente³⁶⁷, occupava il posto principale, innalzandosi sull'altare maggiore. I due monumenti marmorei erano invece affissi alle pareti laterali in un ordine invertito rispetto a quello attuale³⁶⁸: la pala con al centro l'*Adorazione del Bambino* era infatti murata nella parete destra, mentre l'altra si trovava in una posizione prospiciente. Infine, i quattro tondi con i *Padri della Chiesa*, che Grégoire Extermann ha recentemente rintracciato in un locale moderno annesso all'edificio³⁶⁹, dovevano essere inseriti nei pennacchi della volta, come conferma l'affinità con i rilievi di analoga tipologia e funzione della Cappella del Battista in cattedrale³⁷⁰. Proprio il sacello dedicato al Precursore in San Lorenzo, uno degli spazi sacri della città non solo per la devozione ma anche per le vicende artistiche, sembra aver ispirato la decorazione della cappella di Francesco Lomellini per il felice connubio tra pittura e scultura e, più in particolare, per la predominanza degli elementi lapidei, che, posti in entrambi i casi sulle pareti

³⁶⁶ *Manuale del forestiero* 1846, p. 167; Alizeri 1846-1847, II.2, 1847, p. 1252. Tali autori, che videro la chiesa originaria, collocano la cappella in fondo alla navata sinistra, espressione che sembra però fare riferimento, all'interno delle rispettive descrizioni, allo spazio all'inizio della navata. Una simile conclusione sembra confermata anche dalla già citata relazione redatta nel 1870 in occasione dell'abbattimento della chiesa: tale testimonianza descrive infatti alcuni marmi rimontati come un'edicola (probabilmente le due pale) "al lato sinistro della porta principale" (cfr. nota 357). Secondo Extermann il lato di fondo della cappella coincideva con la porzione sinistra della controfacciata. Egli identifica inoltre le vetrate che si vedono in alcune illustrazioni ottocentesche con quella richiesta a Mazzone da Filippo di Odoardo nel 1486, ipotesi che va scartata vista la diversa ubicazione di quest'ultima cappella. Extermann 2013, pp. 43-44.

³⁶⁷ L'ancona comprendeva, oltre allo scomparto centrale e alla lunetta con la *Madonna col Bambino e due angeli*, anche una predella con la *Pietà* che è segnalata da Ratti (1780, I, p. 364). La pala presenta le seguenti iscrizioni "A.D. M.CCCCC.III", "PHILIPPINUS.FLORENTINUS.FACIEBAT" e "NAPOLEONIS LOMELLINI PROPRIETAS". Quest'ultimo testo deve essere stato aggiunto intorno alla metà dell'Ottocento in occasione di una controversia sulla proprietà dell'opera scoppiata nel 1858 tra la famiglia Lomellini e le autorità ecclesiastiche. Sul retro della tavola si legge invece "A.D. PARTI DI FIRENZE ADI PRIMO DI FEBBRAIO M.CCCCC.III", un riferimento cioè all'inizio del viaggio verso Genova (con una data che in stile moderno corrisponde al 1504) e "GLOVIS", impresa di Giuliano de' Medici, adottata forse anche dal Lippi. Con le requisizioni napoleoniche il dipinto fu trasferito al Louvre, dove rimase tra il 1811 e il 1816. In seguito al rientro dalla Francia fu collocata nella parete destra della cappella maggiore, dove la vedono l'autore del *Manuale del forestiere* (1846, p. 166) e l'Alizeri (1846-1847, II.2, 1847, pp. 1253-1254). La già citata relazione compilata il 16 giugno 1870 (ASG, *Prefettura amministrativa*, 1640, s.n.) la descrive invece sulla parete sinistra del presbiterio, dove era stata forse trasferita nel frattempo. Dopo l'inaugurazione della nuova chiesa di San Teodoro il dipinto fu depositato nella terza cappella della navata sinistra (Minuto 1889, p. 41), mentre nel 1892 fu esposto alla Mostra d'Arte Antica di Palazzo Bianco, sede dove restò fino all'acquisto da parte del Comune nel 1920 e dove si trova ancora oggi. Fu Piero Boccardo ad indentificare per primo il committente della pala con Francesco Lomellini (Boccardo 1989, pp. 18, 24 nota 20). Nel 1504 la tavola di Filippino fu indicata come modello a Ludovico Brea per la pala commissionatagli da Bernardo de Franchi per la chiesa dell'Annunciata di Portoria (Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 324-325 nota 1). Sul dipinto si veda Di Fabio 2004b, il quale tuttavia legge erroneamente la data come 1503 e non 1504 secondo lo stile moderno.

³⁶⁸ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 312-313; Cervetto 1903, p. 81.

³⁶⁹ I rilievi sono gli stessi che Varni vedeva ancora *in situ* e che sono descritti nella relazione del 1870 (cfr. *supra*). Extermann 2013.

³⁷⁰ Di opinione contraria Extermann, il quale li colloca nelle lunette delle pareti laterali, una coppia su ciascuna parete. Extermann 2013, p. 50.

lateralali e sulla volta, costituiscono un contraltare all'ancona posizionata al centro dell'ambiente³⁷¹.

Rientrava probabilmente nella dotazione scultorea della cappella anche la lastra con uno stemma circondato da sette putti alati (FIG. 161)³⁷², oggi affissa nel vestibolo d'ingresso sul lato destro, la quale riprende un modello sepolcrale che ebbe larga diffusione presso la classe aristocratica genovese nel corso dell'ultimo quarto del Quattrocento³⁷³. Il bassorilievo, sebbene estremamente consunto a causa del calpestio, sembra compatibile, per cronologia e stile, con gli altri marmi superstiti della cappella di Francesco Lomellini e potrebbe forse trovare riscontro in un disegno inserito da Domenico Piaggio nella sua raccolta di iscrizioni degli edifici chiesastici genovesi (FIG. 162). Nelle pagine dedicate agli epitaffi di San Teodoro, l'erudito trascrive il testo che ricordava la fondazione del sacello del Lomellini, aggiungendo un'illustrazione molto semplificata del sepolcro di quest'ultimo, indicato come "tumulum Francisci Lomellini contra", nella quale è raffigurato un riquadro con uno stemma racchiuso da una corona del tutto simile a quello della lastra marmorea tutt'oggi preservata³⁷⁴.

Dopo la distruzione dell'antica chiesa dei canonici lateranensi, i marmi furono trasferiti nel nuovo edificio ma, una volta recisi i vincoli che li legavano in origine, subirono destini in parte diversi: le due edicole vennero inizialmente installate in controfacciata, una a destra e l'altra a sinistra del portale d'accesso, e poi trasferite nella prima cappella sul fianco destro, adibita a battistero³⁷⁵; il rilievo con le figure angeliche e l'arma trovò dapprima posto sulla

³⁷¹ Pur essendo profondamente diverse tra loro per cultura e composizione, la pala e l'edicola sulla parete sinistra mostrano una sorprendente affinità nella figura del San Sebastiano che in entrambe le pose è atteggiato nella medesima posa ma rovesciata.

³⁷² Luigi Augusto Cervetto pubblicò questo rilievo e un altro rappresentante la medesima composizione ma cronologicamente precedente, riconducendoli alla cappella di Francesco Lomellini. Nelle foto edite dallo scultore (FIG. 161) le due lastre, oggi murate sul lato destro e sinistro del vestibolo d'ingresso, erano ancora corredate dal fregio con intrecci vegetali e putti che circondava il riquadro centrale, fregi di cui si preservano oggi solo pochi frammenti murati all'interno della chiesa di San Teodoro. Cervetto 1903, pp. 83 e 84-85 figg. III, IV. In realtà il rilievo più antico sembra provenire da un'altra cappella dei Lomellini, come riconosce anche Extermann, il quale mantiene invece per quello più moderno il riferimento alla campagna decorativa di Tamagnino e Gagini (2013, pp. 50-52). Secondo Krufft invece non ci sono valide ragioni per ricondurre i due emblemi araldici alle opere promosse da Francesco Lomellini. Krufft 1970a, p. 413 nota 17. Su queste due lastre si veda anche il paragrafo IV.2.

³⁷³ Sulla fortuna di questa tipologia cfr. il paragrafo IV.2.

³⁷⁴ Piaggio, *Epitaphia* ms., VI, cc. 79v-80r. Il dettato dell'iscrizione è il seguente: "D.O.M. Franciscus Lomellinus felicitatem qua in privatis publicisque negotiis perpetua usus est, Deo adceptam, referens pietatis, ergo sacellum erexit, ornamenta contulit dotem dedit de. do. de. dic. sibi posterisque suis sepulcrum iuxta constituit". Una raccolta di iscrizioni conservata all'Archivio di Stato trascrive il testo con leggere varianti aggiungendo inoltre la data 1503, da riconoscere in quella di inaugurazione dell'ambiente. *Lapidi* ms., n. 12, s.n. La medesima data in relazione alla cappella di Francesco Lomellini compare inoltre nei manoscritti di Pasqua e di Giscardi: Pasqua, *Memorie* ms., c. 107r; Giscardi, *Origine* ms., c. 697. La medesima iscrizione, ma in un dettato che si differenzia in parte da quello trasmesso dalle fonti succitate in quanto carente di alcuni passaggi, è raffigurata nell'illustrazione del monumento marmoreo oggi sulla parete destra della cappella in San Teodoro edita da Federico Alizeri nel suo libro sui monumenti funebri: Alizeri 1839, tav. 23 (FIG. 158). Gli errori di trascrizione indicano che lo studioso non stava copiando il testo dal vivo, che a quella data poteva al contrario essere stato già abraso.

³⁷⁵ Cervetto 1903, p. 80. Nel 1965 Bosio li descrive ancora nella parete della controfacciata (l'edicola con l'*Adorazione del Bambino* entrando a destra e l'altra a sinistra) e pubblica una foto che li testimonia in quella posizione: Bosio 1965, pp. 141-145 e figura a p. 147.

parete destra della controfacciata³⁷⁶ e fu poi spostato nel vestibolo d'ingresso; i tondi con i *Dottori della Chiesa* vennero invece depositati in sagrestia e, ad una data imprecisata ma sicuramente posteriore al 1965 quando una guida li descrive ancora in quel sito, spostati in un altro locale annesso all'edificio³⁷⁷.

Se, dunque, l'allestimento originario della cappella è ricostruibile senza troppe difficoltà, risulta invece più arduo comprendere la funzione dei due monumenti marmorei che costituiscono le parti più rilevanti della decorazione scultorea³⁷⁸. Questi pezzi, concepiti con una struttura simmetrica ma non identica, appaiono alquanto insoliti poiché adottano uno schema assimilabile a quello della pala d'altare pur non essendo però investiti di una tale funzione, che era invece demandata alla tavola di Filippino. Lo sviluppo verticale e la presenza di paraste, con o senza nicchie, ad inquadrare uno spazio centrale sembrano inoltre desunte dalla tipologia del tabernacolo a parete, che godette di larga diffusione in tutta l'area ligure. Una delle due edicole, quella cioè che è oggi murata sulla parete destra della cappella e che presenta al centro la lastra in cui era un tempo incisa un'iscrizione, mostra un'iconografia funeraria, esemplificata dai due putti dolenti ai lati della tabella e dalle scene delle *Tre Marie al sepolcro* e della *Resurrezione*. Tali dettagli suggeriscono perciò di identificarvi un sepolcro. A tal riguardo, alcune raccolte epigrafiche settecentesche preservano memoria di un'iscrizione nella quale compare il nome di Francesco Lomellini, accompagnato in alcune versioni dalla data 1503³⁷⁹; e tuttavia è alquanto improbabile che tale testo corredasse il monumento sopra descritto, come ipotizza Federico Alizeri in una delle incisioni a corredo de *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria* (FIG. 158)³⁸⁰, in quanto esso celebra la fondazione della cappella e non ricorda invece la morte del committente, avvenuta dopo il 1503³⁸¹. La tomba a parete, priva di qualsiasi emblema araldico, era inoltre corredata dalla lastra con lo stemma e i sette angeli che doveva essere inserita nel pavimento ai suoi piedi.

Il *pendant* affisso nella parete di fronte, ossia quella sinistra dell'ambiente, è invece sprovvisto di elementi di ascendenza funeraria: esso presenta nella fascia inferiore le figurine di *San Sebastiano* e *San Francesco* alle due estremità, una coppia di profeti entro tondi e, al centro, alcuni angeli che sorreggono una targa con la scritta "Verbum caro factum est"; nel livello principale è invece visibile il rilievo con l'*Adorazione del Bambino*, affiancato da due lesene nelle

³⁷⁶ Bosio 1965, p. 143.

³⁷⁷ Varni vide i tondi ancora nella sede originaria, sebbene non sappiamo in quale anno (descrizione inserita in: Cervetto 1903, p. 260), mentre è Cervetto il primo a descrivere i Padri della Chiesa nella sagrestia: Cervetto 1903, pp. 80-83. I tondi sono poi menzionati da Bosio (1965, p. 161) e, dopo la rimozione dalla sagrestia, nuovamente pubblicati ed illustrati da Extermann (2013).

³⁷⁸ Kruft identifica il monumento con la tabella epigrafica come una tomba e l'altro come la pala d'altare. Lo studioso tuttavia ignorava il fatto che il dipinto di Filippino faceva parte dell'arredo originario della cappella e che occupava perciò il posto più eminente. Kruft 1970a, p. 403. Sia Alizeri che, più recentemente, Extermann ritengono invece entrambe le edicole dei sepolcri. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 311; Extermann 2013, pp. 44-45.

³⁷⁹ Cfr. nota 374.

³⁸⁰ Alizeri 1839, tav. 23. L'illustrazione non è commentata nel testo.

³⁸¹ Francesco è documentato ancora nel 1511. ASG, *Manoscritti*, 452, c. 38r.

quali si aprono quattro nicchie, due su ciascun lato, con le personificazioni della *Fortezza*, *Fede*, *Speranza* e *Carità*; un fregio con teste angeliche funge poi da appoggio al riquadro con l'*Adorazione dei magi*, il quale è circondato da due putti con cornucopie ed a sua volta sormontato da una lunetta con *Dio Padre Benedicente*. In tale struttura è possibile rintracciare vari riferimenti al committente, il quale viene sia rievocato attraverso le *Virtù* – allusioni alle sue qualità – e il proprio santo eponimo Francesco, sia raffigurato tra gli astanti attorno al Bambino nella scena centrale, in una posizione assai eminente. Sorge perciò il sospetto che anche questo marmo facesse parte del sepolcro e che costituisse un ideale completamento del monumento prospiciente, secondo un'idea alquanto peculiare.

La critica si è a lungo interrogata sul problema relativo alla responsabilità di ciascuno dei due artefici coinvolti nell'impresa, tentando di distinguere le parti di competenza dell'uno e dell'altro. Nel momento in cui rendeva noto l'atto di commissione, Federico Alizeri ipotizzava di riferire al Gagini l'edicola con l'*Adorazione del Bambino* e al Tamagnino quella con la tabella epigrafica³⁸², opinione che è stata in seguito ripresa da Elisabetta Fadda³⁸³ e da Grégoire Extermann³⁸⁴ e che ci sembra condivisibile, pur con le dovute cautele sempre necessarie in opere frutto di una collaborazione³⁸⁵. Sono invece di diversa opinione Cervetto e Krufft: il primo intravedeva in entrambe le pale l'intervento del solo Pace³⁸⁶, presupponendo che negli anni in cui i marmi furono eseguito il Tamagnino fosse stabilmente a Brescia – circostanza però smentita dai documenti –; il secondo invece si esimeva dall'azzardare una ripartizione tra i due sodali³⁸⁷.

Sebbene, infatti, i marmi Lomellini siano nati in un contesto associativo, in un clima cioè nel quale la responsabilità era equamente condivisa tra i compagni, è innegabile che le due edicole mostrino caratteri tra loro differenti, imputabili alle diverse mani che ne curarono l'esecuzione. Già dal punto di vista compositivo le opere si caratterizzano per alcune insite peculiarità, evidenti soprattutto nel fatto che la pala oggi sul lato destro della cappella mostra sia una maggiore ricchezza di dettagli rispetto al *pendant*, ad esempio negli inserti ornamentali, sia una struttura più complessa, dovuta all'aggiunta di una fascia nella porzione inferiore e di un ulteriore fregio al di sopra del riquadro centrale³⁸⁸.

Pur tenendo conto del pessimo stato conservativo dei monumenti, i quali mostrano una superficie estremamente consunta³⁸⁹ che non agevola la lettura di dettagli come i volti, si

³⁸² Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 312-313.

³⁸³ Fadda 2000, pp. 70-71. Nonostante l'attribuzione, le valutazioni stilistiche proposte dalla studiosa non ci sembrano del tutto condivisibili.

³⁸⁴ Extermann 2013, pp. 46-47.

³⁸⁵ Lara Calderari e Laura Damiani Cabrini pur accettando le considerazioni di Extermann, distinguono due mani diverse nella coppia di putti dolenti del monumento sulla parete destra, attribuendo quello sulla destra a Pace Gagini e il compagno al Tamagnino. Calderari, Damiani Cabrini 2013, p. 301.

³⁸⁶ Cervetto 1903, pp. 79-80. Come abbiamo visto nelle pagine precedenti l'impegno del Tamagnino a Brescia non va oltre la metà del 1500.

³⁸⁷ Krufft 1970a, p. 403.

³⁸⁸ Questo aspetto è messo in evidenza anche da Extermann 2013, p. 46.

³⁸⁹ I rilievi dell'edicola di destra preservano invece ancora consistenti tracce di cromia e dorature.

possono notare alcune differenze nella concezione del rilievo e in aspetti più propriamente stilistici. La struttura con la tabella epigrafica presenta, nelle due scene narrative (FIG. 164) oltre che nella coppia di *Angeli* sul coronamento (FIG. 163), un intaglio caratterizzato da profondi sottosquadri e con figure ritagliate in maniera netta dallo sfondo a creare un effetto vicino al tutto tondo. I panneggi assumono inoltre una cadenza molto rigida, essendo infatti scanditi da pieghe spesse e dall'andamento spezzato, ovvero secondo un'inflessione che ha origine in alcune formulazioni messe a punto nella fucina della Certosa di Pavia ad opera di Giovanni Antonio Amadeo. Il monumento di fronte si differenzia invece per un aspetto molto più morbido, evidente soprattutto nei panneggi come anche nella pienezza delle forme. Questi ultimi dettagli sembrano denunciare un contatto con il linguaggio toscano che potrebbe essere avvenuto proprio a Genova, dove non mancarono occasioni di incontro tra esperienze artistiche tra loro profondamente diverse³⁹⁰.

Il profilo del primo scultore sembra adattarsi meglio al più anziano Tamagnino, il quale mosse i primi passi proprio nell'alveo dell'Amadeo e lavorò a lungo nel cantiere del complesso certosino. Ciononostante l'esiguità del catalogo dello scultore, limitato a pochi pezzi provenienti soprattutto dai due cantieri bresciani ai quali prese parte, non permette di stabilire confronti tali da comprovare definitivamente una simile ipotesi. A tal riguardo non sarà però inutile accostare il *Cristo risorto* (FIG. 164) o i due fanciulli alati sulla sommità del monumento (FIG. 163) con alcuni degli *Angeli* della cupola di Santa Maria dei miracoli a Brescia (FIGG. 165-166) e mettere in luce l'affinità nella modellazione dei panneggi e nella connotazione dei volti degli efebici angeli. D'altra parte le figure inserite sul coronamento del monumento Lomellini mostrano, nelle vesti agitate e scomposte, una certa aria di famiglia con le analoghe creature nel registro centrale del grandioso tabernacolo della Certosa di Pavia (FIG. 167), opera frutto della collaborazione del Della Porta e del Gagini intorno al 1513.

I partiti decorativi dell'ancona sembrano invece distanziarsi dal portale di palazzo Cattaneo-Grillo, altra opera attestata del Tamagnino a Genova: quest'ultimo si contraddistingue infatti per un'invenzione esuberante che è del tutto estranea ai marmi in San Teodoro. In queste opere sono invece visibili alcuni motivi, come, ad esempio, le candelabre con un nastro che stringe oggetti di varia natura oppure il fregio scandito da piccoli festoni, che ritornano pressoché identici nel succitato tabernacolo pavese.

Il monumento con al centro l'*Adorazione del Bambino* presenta analoghe difficoltà in quanto anche la conoscenza della personalità di Pace Gagini è tutt'oggi inficiata da ampie lacune. Ciononostante i marmi Lomellini che si propone di riferirgli mostrano somiglianze con un'altra sua opera genovese, la quale reca fortunatamente la firma dello scultore e cioè il *Ritratto di Francesco Lomellini* di Palazzo San Giorgio (FIG. 168). Quest'ultimo palesa stringenti affinità non solo con l'altra effigie dell'aristocratico inserita nel rilievo con l'*Adorazione* al

³⁹⁰ Vito Zani riconduce negli anni liguri del Tamagnino e del Gagini l'origine di "uno stile con accenti toscaneggianti, evidentissimi nel tabernacolo di Pavia", intravedendovi l'avvio di un "particolare indirizzo classicista" in Lombardia. V. Zani, scheda n. 6, in *Capolavori da scoprire* 2006, p. 177.

centro dell'edicola di San Teodoro (FIG. 169), ma anche con altre figure del medesimo complesso (FIG. 171), nella piena volumetria del volto e nella cadenza del panneggio.

L'osservazione di quest'ultimo monumento, ossia quello sulla parete sinistra dell'attuale cappella in San Teodoro, permette di formulare alcune considerazioni sul sacrario della Certosa di Pavia, impresa alla quale la critica ha dedicato scarse attenzioni e che meriterebbe invece uno studio specifico. L'opera presenta una struttura estremamente complessa, oltre a consistenti differenze stilistiche che palesano l'intervento di varie mani accanto a quelle dei responsabili. Le due scene narrative dell'ancona Lomellini, e in particolare l'*Adorazione dei magi* (FIG. 172), ci sembrano simili al rilievo con *Gesù al tempio* (FIG. 173) nella predella dell'opera pavese come anche a quello con la *Comunione* nella fascia superiore (FIG. 170), brani che si suggerisce pertanto di riferire al Gagini³⁹¹. Altre porzioni del tabernacolo, ad esempio le due coppie di *Sibille* o alcuni degli *Apostoli* accalcati attorno al sepolcro della Vergine, appaiono invece del tutto estranee alle formulazioni di quest'ultimo così come a quelle del Tamagnino e mettono in luce pertanto una diversa personalità, che andrà ricercata tra i collaboratori dei due soci.

Per tornare ai marmi di San Teodoro, anche nei quattro tondi con i *Padri della Chiesa* è possibile distinguere due diverse mani, come ha messo in evidenza Grégoire Extermann³⁹². La coppia del *San Girolamo* e *Sant'Agostino* (FIGG. 174-175) rivela infatti uno scarto stilistico ripetuto al *Sant'Ambrogio* e al *San Gregorio* (FIGG. 176-177), differenziandosi per una definizione più minuta dei tratti fisiognomici o di dettagli come la barba e i capelli e per i panneggi aderenti al corpo e solcati da pieghe parallele e regolari. D'altra parte anche le cornici appaiono diverse in ciascuno dei due gruppi, presentando un intreccio più appiattito nei primi esemplari menzionati, direttamente derivato dal fregio che circonda i tondi degli *Evangelisti* della Cappella del Battista (FIGG. 311-314), e una diversa rielaborazione negli altri. Diffomità che si estende anche alla porzione inferiore del rilievo, nella quale, in un pezzo di marmo separato, è raffigurato un cumulo di nuvole e, in soli due esemplari, alcune teste angeliche; tuttavia non si può escludere che nel *San Girolamo* e nel *Sant'Agostino*, i clipei cioè che presentano una maggiore semplificazione in tale parte del marmo, questi brani possano essere frutto di un'integrazione successiva, eseguita in modo molto più sommario. Quanto al riconoscimento dell'autore di ciascuna delle coppie, sorgono le medesime perplessità già illustrate in precedenza, tanto più vista l'assenza di puntuali riscontri con i tondi di analogo formato e soggetto eseguiti dal Tamagnino nella chiesa di Santa Maria dei miracoli a Brescia tra il 1489 e il 1490³⁹³. Ciononostante il *San Girolamo* e il *Sant'Agostino* sembrano rivelare uno scultore più prossimo a colui che fu responsabile del monumento occupato al centro dalla tabella epigrafica, ovvero Antonio Della Porta, come conferma anche il confronto con il busto di

³⁹¹ Krufft e Roth riferiscono tutti i rilievi di questa fascia, ovvero le scene di *Cristo al tempio* e le *Nozze di Canaan* al giovane Gian Giacomo Della Porta. Krufft, Roth 1973, pp. 897, 900-901.

³⁹² Extermann 2013, pp. 49-50.

³⁹³ Su queste opere si veda da ultimo Zani 2008, pp. 162-163, con bibliografia precedente.

Acellino Salvago. Al contrario gli altri esemplari trovano qualche riscontro con il ritratto di Francesco Lomelli inserito nell'*Adorazione* al centro della pala sulla parete sinistra della cappella in San Teodoro.

La lastra con lo *Stemma araldico circondato da sette putti alati* (FIG. 178) è invece difficilmente valutabile a causa del suo pessimo stato conservativo³⁹⁴. Ciò che è comunque percepibile nei pochi brani superstiti rivela uno scultore di elevata qualità, come si osserva sia nei volti sia nelle pose agili e scattanti delle creature angeliche, le quali possono essere lette a confronto con i due fanciulli dolenti del monumento che si è proposto di attribuire ad Antonio Della Porta (FIGG. 179-180). Un ulteriore indizio avvalorava l'attribuzione del bassorilievo ai due lombardi: la cornice con intrecci vegetali e putti che un tempo circondava la parte centrale dell'opera, della quale si sono conservati solo alcuni frammenti murati all'interno della chiesa, mostra infatti puntuali affinità con il fregio che nella tomba di Raoul de Lannoy e Jeanne de Poix di Folleville circonda su tre lati la lastra con i *gisants*, in quanto vi si riscontrano non solo i medesimi motivi decorativi ma anche una qualità d'intaglio del tutto prossima (FIGG. 611-612).

Il sepolcro di Raoul de Lannoy e di sua moglie (FIG. 598) fu realizzato dai due soci probabilmente negli anni in cui il francese assolse all'importante carica di governatore di Genova per conto di Luigi XII e cioè tra il maggio 1507 e il mese di ottobre dell'anno successivo. Questo monumento, al quale verrà dedicata una trattazione specifica nelle pagine seguenti³⁹⁵, testimonia la fortuna riscossa dall'*équipe* Della Porta-Gagini presso alcuni eminenti personaggi dell'*entourage* del re francese, tra cui Georges d'Amboise, per il quale i due eseguirono un'elaborata fontana per il castello di Gaillon nel 1506-1507³⁹⁶. Sebbene firmati da entrambi gli scultori, i marmi di Folleville, piccolo centro abitato situato nella regione della Picardia, palesano in maniera più evidente la mano di Pace, come si vedrà meglio altrove. Questo netto sbilanciamento in favore del più giovane dei due compagni trova giustificazione nell'accumularsi degli impegni che Tamagnino aveva assunto nei medesimi anni, ottenendo, con spirito imprenditoriale, una moltitudine di incarichi ed avvalendosi della collaborazione della bottega.

Un'altra impresa alla quale il Tamagnino e il Gagini presero parte, sebbene con opere distinte, è il ciclo di ritratti di cittadini illustri promosso dal Banco di San Giorgio per decorare la propria sede in prossimità del porto. Tale serie venne iniziata da Michele D'Aria, il quale vi contribuì con quattro sculture eseguite tra il 1466 e il 1490³⁹⁷, e continuata, dopo un arresto di quasi un ventennio, alla fine del primo decennio del Cinquecento attraverso il coinvolgimento dei due scultori lombardi. La documentazione conservata permette di riferire a Pace la figura di *Francesco Lomellini* (FIGG. 181-183), la quale è corredata dalla firma dello scultore ("Pace Garinus bissonius faciebat") a scansare ogni dubbio, e al Della Porta quella di *Antonio Doria*

³⁹⁴ Su quest'opera cfr. nota 372.

³⁹⁵ Paragrafo V.6.

³⁹⁶ Cfr. paragrafo V.4.

³⁹⁷ Cfr. paragrafo I.4.

(FIGG. 184, 186)³⁹⁸. Tuttavia le registrazioni mettono in luce come la prima delle due effigi fosse stata commissionata probabilmente ad entrambi i soci, come suggerisce un pagamento ricevuto dal Tamagnino nel giugno del 1508³⁹⁹. Quest'ultimo scultore però, già responsabile del completamento della facciata della Certosa pavese insieme a Benedetto Briosco, dovette presto abbandonare l'incarico lasciandolo al solo Pace, il quale ricevette alcune somme di denaro dagli ufficiali del Banco tra settembre e giugno del 1508 ed appose il proprio nome ai piedi della figura⁴⁰⁰. Risale invece al maggio 1509 la registrazione relativa all'*Antonio Doria*, nella quale è computato un unico esborso in favore del Della Porta a saldo del prezzo dell'opera che a quella data doveva perciò essere ultimata⁴⁰¹.

Quest'ultima figura, che Alizeri stigmatizzava definendola “stenta e goffa del tutto”, appare di una qualità assai modesta e ben lontana dagli standard dei marmi della cappella Lomellini in San Teodoro. Un simile giudizio è confermato dalla posa immota dal Doria, nella quale si percepisce ancora la struttura regolare del blocco di marmo, dal volto privo di espressione, dal modo estremamente stilizzato in cui sono caratterizzati i capelli, resi attraverso piccole incisioni parallele che circondano il viso, o gli occhi, intagliati rozzamente. Questi dettagli, così come la superficie piuttosto scabra della pietra, alla quale sembra essere mancata l'ultima rifinitura, sembrano avvalorare l'ipotesi che la figura fosse stata lasciata incompiuta dal Della Porta, coinvolto negli anni 1508-1509 in altre imprese a Genova e a Pavia, e completata per mano di un diverso artefice meno dotato.

Un altro ritratto della medesima serie, al quale non è possibile ancorare nessuna attestazione documentale, può essere forse accostato alla mano del Tamagnino, come ha proposto Alizeri seguito da gran parte della critica. Si tratta dell'effigie di *Luciano Grimaldi* (FIGG. 185, 187), la quale sembra cronologicamente vicina a quella di *Antonio Doria*, ma di

³⁹⁸ Le due sculture furono installate nella Sala del Capitano del popolo in occasione del riallestimento progettato all'inizio del Novecento da Alfredo d'Andrade. Prima di tali restauri il *Ritratto di Francesco Lomellini* era visibile sulla parete destra della grande sala delle Congreghe del primo piano, mentre l'*Antonio Doria* era nell'atrio dello stesso piano, dove li descrivono Cuneo (s.d., pp. 218, n. VII e 219, n. VIII), Alizeri (1846-1847, II.1, 1847, pp. 281-282) e Banchemo (1846, pp. 408, n. 12 e 410, n. 17). Sulle si vedano inoltre: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 322-325; Cervetto 1903, pp. 85-86; Krufft 1970a, p. 404; Algeri 1982, pp. 38-40; Tagliaferro 1987, p. 230; Parma Armani 1993, p. 155; I. Ferrando Cabona, in *Palazzo San Giorgio* 1998, p. 128; Fadda 2000, p. 71.

³⁹⁹ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 323 nota 1; Cervetto 1903, p. 85 nota 1.

⁴⁰⁰ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 323 nota 1. Nella commissione era intervenuto anche Acellino Salvago, in quanto ufficiale del Banco di San Giorgio. Nel gennaio del 1509 si registrano spese per far dipingere la scultura da Bartolomeo de Podio e nel maggio successivo per farla dorare da Pantaleone de Braida. *Ibidem*.

⁴⁰¹ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 324 nota 1. La figura è corredata dalla seguente iscrizione: “ANTONIUS AURIA PHILIPPI QUI SALUTIS ANNO VICESIMO NONO SUPRA M ET CCCC III CAL(endas) IAN(uarii) CONCESSIT EVITA LIBRAS QUINGENTAS DIVI GEORGII LOCIS EMENDIS ADDIXIT QUORUM FOETUS VECTIGALIA REMITTERENT UT IN EIUS CONSTITUTIS AMPLITER EXPONITUR QUAE HODIE LOCA M SUNT ET CCC CUM IAM TER VECTIGALIA EXONERAVERINT EA LEGE TAMEN NE LOCA IPSA CUM PROVENTIB(us) ALIO TRASFERANTUR QUOD SI FIERET EIUS HAEREDIB(us) ADSCRIBUNTUR HAEC TAM SINGULARIS BENEFICENTIA UT ALIOS IN REM P(ublicam) EXEMPLO PROVOCARET POSTERIS Q. ILLUSTRIOR FORET HANGILLI[sic] STATUAM DIVI GEORGII PROTECTORES EREXERUNT MDVIII UTI REM P(ublicam) AUGENTIS MAIORUM VESTIGIIS INSISTITE”.

fattura superiore, e affine al *Ritratto di Acellino Salvago* del Bode Museum (FIGG. 188-190), pur presentando un intaglio più rigido rispetto al sublime prototipo berlinese⁴⁰².

Il busto del museo tedesco, purtroppo irrimediabilmente danneggiato dai bombardamenti della seconda Guerra Mondiale (FIG. 188) e valutabile solo attraverso foto storiche (FIGG. 189, 190), rappresenta, con la sua intensa espressività, l'apice indiscusso dell'operato del Tamagnino⁴⁰³. Lo scultore raffigura il Salvago con la bocca dischiusa, come se stesse ancora pronunciando un discorso, riuscendo ad ottenere un risultato di vivida naturalezza, accentuato dal leggero scarto tra la testa, volta verso la nostra destra, e il busto concepito invece in maniera frontale. È inoltre degna di nota la peculiare soluzione con cui viene risolta la parte inferiore dell'opera per evitare un taglio netto al di sotto delle spalle: lo scultore orna infatti questa porzione del marmo con un sottile bordo decorato con una greca che termina con due volute sulle quali si appoggia la targa corredata dall'anno e dal nome del ritrattato, motivo che si ripete in maniera simmetrica anche sul retro, dove è invece visibile la firma dell'autore⁴⁰⁴.

⁴⁰² Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 324. Il riferimento a Tamagnino è ripreso da Tagliaferro Algeri 1982, pp. 36, 38; 1987, p. 230; Brentano 1989, p. 147; Parma Armani 1993, p. 155; Fadda 1998, p. 46; Fadda 2000, p. 71. La data 1479 che si legge nell'iscrizione e che la critica ha a volte interpretato come termine cronologico della statua va in realtà riferita ad uno dei lasciti del Grimaldi: "HEC EST IMAGO GENEROSI ET PRESTANTISSI(m)I VIRI Q(uondam) D(omini) LUCIANI DE GRIMALDI HIC POSITA AD ETERNA(m) LAUDE(m) ET COMENDACIONE(m) IPSIUS ET UT ALII CIVES IMITE(n)TUR EIUS LIBERALITATE(m) IP(s)E E(n)IM D(ominus) LUCIA(n)US IN VITA SUA LIBERE DONAVIT LOCA SEPTUAGI(n)TA CO(m)P(er)ARUM SA(n)CTI GEORGII QUOR(um) PROVE(n)TUS V(idelicet) DIMIDIA AN(n)UATIM DISTRIBUATUR I(n)TER PAUPERES ET RELIQUA DIMIDIA MULTIPLICETUR DONEC P(er)VENERI(n)T AD NUMERU(m) LOCOR(um) SEXCENTOR(um) ET TU(n)C LOCA TRICE(n)TA DEPUTE(n)TUR EXDEBITATIO(n)I COMP(er)AR(um) ET ALIA LOCA TRICE(n)TA ITER(um) MULTIPLICE(n)TUR EX PARTE DIMIDIA PROVE(n)TUU(m) QUOR(um) RELIQUA DIMIDIA DISTRIBUA(n)TUR UT SUPRA DONEC FUERI(n)T LOCA MILLE QUI(n)GENTA EX QUIBUS ITERU(m) TU(n)C DEPUTE(n)TUR ALIA LOCA CE(n)TUM DICTE EXDEBITATIO(n)I CO(m)PERAR(um) ET DE RELIQUIS DISPONATUR UT CO(n)TINETUR I(n) INSTRUME(n)TO SCRIPTO AN(n)O MCCCCLXX DIE XXVIII APRILIS MANU IOHANIS DE GUIRARDIS NOTARII MULTIPLICAVIT IP(s)E D(ominus) LUCIANUS IN VITA SUA IP(s)A LOCA ITA Q(uod) AN(n)O MCCCCLXXVIII DIE XIII IULII QUA OBDORMIVIT IN DOMINO ERA(n)T LOCA NONAGI(n)TA TRIA". Fino alla fine del XIX secolo la scultura si trovava nell'atrio del primo piano, insieme a quelle eseguite da Michele D'Aria: Cuneo s.d., p. 216, n. IV; Banchemo 1846, pp. 408-409, n. 13.

⁴⁰³ Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, inv. 2750. Secondo quanto riferisce Cervetto, il busto era conservato nell'Ottocento nella villa Serra di Nervi, dove lo vide Vittoria, moglie dell'imperatore tedesco Federico III, alla quale i proprietari ne fecero dono. Lo studioso non indica nessun riferimento cronologico per questo evento, che va comunque collocato prima del 1887, anno in cui Bode descrive il marmo già a Berlino. Il busto venne in seguito allestito nel castello di Friedrichshof a Taunus prima di essere ceduto alle raccolte museali berlinesi. Justi 1892c; Cervetto 1903, p. 78; Schottmüller 1933, p. 127, n. 2750; Kruft 1970a, p. 402; Brentano 1989, p. 144; Fadda 1998, p. 46, n. 4; Fadda 2000, p. 71; Di Fabio 2004c, p. 162; Knuth 2004; Extermann 2013, p. 54.

⁴⁰⁴ Sulla fronte si legge "IHS MD ACELINI SALVAIGI IMAGO" e sul retro "OPUS ANT(ONII) TAMAGNINI". La tipologia del busto-ritratto è piuttosto inconsueta a Genova e continuò a non avere largo seguito anche dopo l'esempio offerto dal marmo oggi a Berlino. Il confronto con il busto berlinese spinge a rivalutare l'attribuzione al Tamagnino del busto virile del castello di Locarno, il quale è provvisto della data 1497 e della firma "Antonius de la porta de Hosteno". Già Kruft notava infatti che l'autore di questa opera fosse una persona distinta rispetto al Tamagnino poiché quest'ultimo era originario di Porlezza e non di Osteno. Kruft 1970a, p. 414 nota 36. Tale osservazione sembra trovare conferma anche nell'analisi stilistica. L'attribuzione è invece ribadita da Agosti, Stoppa, Tanzi 2010, p. 34.

Al busto berlinese è stato avvicinato un medaglione con il profilo di un personaggio maschile che Justi identificò proprio con Acellino Salvago (FIG. 191)⁴⁰⁵. Il bassorilievo, attestato nell'ultimo quarto dell'Ottocento nella collezione di Santo Varni, fu acquistato da Oskar Hainauer nel 1887 in occasione della vendita della raccolta dello scultore genovese e, dopo un passaggio presso i Duveen Brothers, pervenne al Metropolitan Museum di New York nel 1911⁴⁰⁶. L'iscrizione che corre lungo il bordo del tondo è in realtà alquanto oscura da decifrare in quanto recita, nella porzione originale, "Acellinus Cer[...] P.P.", dettaglio, questo, che solleva qualche dubbio sull'identificazione del personaggio⁴⁰⁷. Tuttavia il confronto con il marmo di Berlino sembra avvalorare l'identità dei due ritrattati, nonché una certa vicinanza stilistica, sebbene l'esemplare newyorkese si differenzi per un tono più convenzionale e una tenuta qualitativa inferiore, tali da far supporre un consistente intervento della bottega.

Per tornare alle raffigurazioni dei cittadini benemeriti di palazzo San Giorgio, tra le effigi allestite dal D'Andrade nella Sala del Capitano del popolo quella di *Francesco Lomellini* (FIGG. 181-183) è senza dubbio la più notevole dell'intero ciclo, in grado di gareggiare, per qualità ed intensità espressiva con l'*Acellino Salvago* della Porta. Il ritratto rompe la serie piuttosto monotona delle figure stanti e ritorna invece alla tipologia del personaggio seduto, inaugurata dal *Francesco Vivaldi* di Michele D'Aria. Rispetto a questo precedente l'opera del Gagini presenta un'attitudine maggiormente dinamica, ottenuta tramite la leggera torsione laterale impressa alla testa, in contrasto con il busto e le gambe che sono invece frontali. Tale soluzione doveva innescare uno scambio di sguardi con gli altri esemplari e creare una *variatio* all'interno dell'intera serie⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Justi 1892c, p. 92. Justi in realtà non si sbilanciò troppo nell'attribuire il medaglione al Della Porta, giustificando l'ipotetico accostamento soltanto tramite l'identità del ritrattato. Il riferimento allo scultore lombardo è stato invece avanzato da Wilhelm Bode e Frieda Schottmüller e poi ripreso da Elisabetta Fadda, la quale però intravede nell'opera l'intervento della bottega del porlezino. Bode 1897, pp. 13, 62, n. 10; Schottmüller 1933, p. 127, n. 2750; Fadda 1998, p. 46, n. 5. Sulla scorta della vicinanza col tondo di New York la Schottmüller avvicinava alla mano del Tamagnino anche un tondo con il profilo di una donna anziana conservato al Bode Museum di Berlino (inv. 2958), ipotesi che ci sembra però priva di fondamenti stilistici. Schottmüller 1933, p. 128, n. 2958.

⁴⁰⁶ Inv.11.182.2 (con un generico riferimento alla scultura genovese della fine del XV secolo). Nel catalogo di vendita della collezione Varni il profilo è attribuito a Matteo Civitali: *Catalogo della collezione* 1887, p. 21, n. 242. Tale riferimento è stato ripreso da Clario Di Fabio, sulla scorta del confronto con gli *Evangelisti* della cappella del Battista che lo studioso attribuisce al lucchese. Di Fabio 2004c, p. 162.

⁴⁰⁷ Justi descrive l'oggetto all'indomani di un restauro che aveva reintegrato gran parte della porzione inferiore del tondo, subito al di sotto dell'attaccatura del collo. La frattura tra la parte originale e quella posticcia è tutt'oggi visibile. L'intervento ebbe luogo dopo l'acquisto da parte di Hainauer in quanto al momento della vendita della collezione Varni è ancora descritto come un "frammento di medaglione", senza nessuna allusione all'identità del ritrattato. Il catalogo della raccolta Hainauer, curato da Bode, riproduce il busto in un'incisione, mettendo bene in evidenza la porzione restaurata: da questa testimonianza si comprende che l'iscrizione attuale è stata integrata nella seconda parola che appare oggi come "CER(ius)". In quella sede il ritrattato viene identificato con Decio Acellini. Bode 1897, p. 13.

⁴⁰⁸ Le guide ottocentesche precedenti ai restauri di D'Andrade descrivono questa figura nel grande salone del primo piano, sulla seconda nicchia della parete destra al livello inferiore (cfr. nota 398). È tuttavia improbabile che questa fosse la collocazione originaria visti i rimaneggiamenti che interessarono il palazzo nel corso dei secoli. L'iscrizione che correda la scultura reca la data 1509, che trova riscontro anche nei pagamenti summenzionati: "+ FRANCISCO LUMELLINO ANTONII F(ilio) PATRITIO GENUENSI QUOD UNICO IN PATRIAM

Il Lomellini, rappresentato mentre era ancora in vita, è inoltre pervaso da una monumentalità di ascendenza classica ma, nello stesso tempo, appare caratterizzato in maniera estremamente naturalistica nel volto pingue, marcato dai segni dell'età, o nel collo stretto, quasi fino al soffocamento, dal colletto della veste. Questa scultura riscosse un immediato successo e costituì il modello sul quale Alessandro Della Scala esemplò l'*Eliano Spinola* eseguito nel 1511 per la medesima sede⁴⁰⁹.

D'altra parte il Della Scala, scultore originario da Carona⁴¹⁰, è documentato al fianco di Pace Gagini in relazione ad una commessa sollecitata da Cristoforo Solari. Nuovi dati

PIETATIS EXEMPLO CC LOCIS IN AERARIO S(ancti) GEORGII IN FORO LONGO AERE PROPRIO COEMPTIS PROVENTIB(us) Q(uod) EORUM AD ALIA LOCA USQUE AD MMMM COMPARANDA DESTINATIS EQUIS MMM ET D AD VECTIGALIIUM MINUTIONEM VENUNDANDIS RELIQUIS D AD IDEM MUNUS ET PATRIAE BENEFICIUM ADSERVATIS SANCTISSIMA PRAEPOSITA LEGE NE AD ALIUD Q(uod) PUBLICIS SUBDUCENDIS ONERIBUS OPUS ADSUMERENTUR. PROTECTORES DIVI GEORGII STATUAM HANC AD PRESTA(n)TISSIMI MERITI HONOREM ET POSTERITATIS PERPETUUM MONIMENTUM SUMMO CONSENSU VIVENTI AC RECUSANTI LOCAVER(unt). ANN(o) CHRISTIANAE REDEMPTIONIS MDIX". La mensola della figura, al pari di quelle di tutti gli altri ritratti della sala, appare un'integrazione di Alfredo D'Andrade in occasione dell'allestimento della nuova Sala del capitano del popolo, completato nei primi anni del Novecento. Una conferma in tal senso viene da una fotografia del *Francesco Lomellini* pubblicata da Cervetto (1903, tav. XV), che rappresenta la figura prima del trasferimento nell'attuale sede, entro una nicchia e corredata soltanto dall'iscrizione, priva cioè sia della mensola sia dello stemma ai piedi del Lomellini, che è stato nuovamente inciso nel corso dei restauri ottocenteschi. In origine tutte le statue erano probabilmente inserite all'interno di nicchie, come sembra suggerire anche il fatto che D'Andrade abbia dipinti simili strutture alle spalle dei marmi, e non avrebbero perciò avuto bisogno di mensole di sostegno.

⁴⁰⁹ Un pagamento al Della Scala per questo ritratto è registrato il 13 maggio 1511 (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 330 nota 1). Tuttavia è solo nel gennaio del 1514 che si provvede a mettere in opera la scultura. Ciononostante l'iscrizione che accompagna la statua reca la data 1533, forse relativa all'allestimento definitivo: "AELIANU(m) CARROCCII EX ANTIQUA SPINULAR(um) DE LUCULO FAMILIA PROGNAU(m) DIVI GEORGII PROTECTORES HAC STATUA I(n) SPECIE(m) SEDE(n)TIS ERECTA REMUNERARI CURARU(n)T, QUOD IS ADHUC VIVE(n)S LOCA CENTU(m) VIGI(n)TI SEX, ET ALIQUA(n)TO AMPLIUS EX P(at)RIMONIO SUO SEPARATA POSTERITATI PROVIDENTISS(imi) CONSULE(n)S, AD IM(m)INUENDA PUBLICOR(um) VECTIGALIU(m) ONERA LIBERALISS(ima) CONDONASSET, ITA RE TE(m)PERATA UT UBI EX LOCOR(um) FRUCTIB(us) IN SORTES REDACTIS I(n) SENA LOCOR(um) MILIA SUMMA PRIOR ACCREVISSET, PARTIS TERTIAE FRUCTIB(us) AD COERCE(n)DA VECTIGALIA DEPUTATIS, RSIDUU(m) QUODCU(m)Q(ue) SUPERESSET I(n) USU(s) PER EU(n)DE(m) SUPREMA VOLU(n)TATE MANU SUA PERSCRIPTA, AC P(er) D(omi)NICUM, GEORGIU(m)Q(ue) PIE(n)TISS(imos) FILIOS CO(m)PROBATA PROSPECTOS CEDERET. HAEC RECOGNOSCERE PLENIUS LICET QUI B. LIBER I(n) I(n)SCRIBITUR I(n)SPICIETIB(us) MDXXXIII". Al pari della figura di Francesco Lomellini, anche quella di Eliano Spinola si trovava fino ai restauri di fine Ottocento nella grande sala del primo piano, in una delle nicchie in basso nella parete sinistra. Cuneo s.d., p. 220, n. IX; Banchemo 1846, p. 415, n. 36.

⁴¹⁰ Oltre al già menzionato pagamento per la figura di Eliano Spinola del 13 maggio 1511 (cfr. nota 409), Alizeri riferisce altre due notizie sul Della Scala: il primo aprile 1521 egli fa da testimone a Pace Gagini nell'atto in cui quest'ultimo nomina Francesco Brocchi come suo procuratore (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 332 nota 2); il 23 settembre dello stesso anno lo scultore acquista una casa sita a Carona da Giorgio Solari (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 332 nota 1). A queste attestazioni è stato possibile un'altra sinora inedita, risalente al 5 giugno 1511 e concernente un atto al quale il caronese prese parte in veste di testimone: ASG, *Notai antichi*, 1061/II, n. 163. Il Della Scala sarà poi attivo in più occasioni nel santuario della Madonna Tirano, dove lascerà la propria firma sia su un rilievo con la *Madonna col Bambino e Santi*, oggi murato in sagrestia, e sul portale maggiore, opere che sono anche datate, la prima 1519 e la seconda 1530, 1533 e 1534. Questo gruppo di opere non sembra del tutto omogeneo, soprattutto nella parte superiore del portale con due figure di Santi e la scena dell'*Apparizione*, la quale rivela in realtà la mano di un artista meno dotato. Su queste sculture cfr. Bormetti 1996, pp. 113-119, 158-160 (figure). Allo scultore è stata inoltre riferita la paternità dei portali della Cattedrale di Lugano (cfr. Fiorio 1997, p.

documentali ancora inediti, segnalatimi da Carlo Cairati, fanno maggiore luce su questa vicenda e permettono di ricollegare le attestazioni note ad una più ampia impresa ripartita tra Milano e Genova⁴¹¹. Nel 1509 il Solari aveva infatti ricevuto un importante incarico da Charles de Hautbois, vescovo di Tournai dal 1507 al 1513 nonché consigliere di Luigi XII e con lui più volte in Italia⁴¹², relativo ad un'imponente sepoltura destinata al prelado stesso. Per far fronte ad un simile impegno lo scultore aveva coinvolto altri collaboratori, subappaltando loro alcune parti del monumento. Nel 1510 Cristoforo si accordò con Alessandro Della Scala, affidandogli parte del basamento, mentre nel 1511 stipulò due diversi contratti con Pace Gagini e un non meglio noto Giovanni Antonio da Osnago. Il primo accordo, firmato a Milano con il solo Pace, riguardava tre riquadri raffiguranti la *Crocifissione* ed alcuni *Santi*, mentre il secondo, redatto a Genova il 6 agosto successivo, prevedeva l'esecuzione del *gisant* del vescovo per il quale il Solari si impegnava a fornire sia il marmo sia il modello⁴¹³. I lavori dovettero forse proseguire fino al 1514, quando il Gagini saldò un debito nei confronti di Alessandro Della Scala riguardante la figura dell'Hautbois⁴¹⁴.

Purtroppo alla documentazione venuta ora alla luce non è possibile associare alcuna testimonianza figurativa. Ciononostante le vicende del monumento chiariscono alcune dinamiche che regolavano i rapporti tra Milano e Genova: l'incarico, sebbene formalizzato nel capoluogo lombardo, doveva essere portato a termine tra questo centro e Genova, dove ci si sarebbe avvalsi delle botteghe di Pace Gagini e di Alessandro Della Scala e dove sarebbero stati infine imbarcati tutti i marmi. Il sepolcro, che, secondo gli elementi desumibili dalle carte, presentava una cassa sorretta da colonne, secondo un modello tipicamente lombardo e vicino, ad esempio, alla tomba di Vitaliano e Giovanni Borromeo⁴¹⁵, era forse in origine destinato alla cattedrale di Tournai ma le vicende biografiche dell'Hautbois mettono in dubbio che l'opera fosse mai giunta a destinazione. Il vescovo rinunciò infatti al proprio incarico nel 1513, ovvero

290 nota 24). La personalità del caronese meriterebbe un'indagine più approfondita che metta meglio a fuoco i suoi rapporti con Pace Gagini: le strette affinità tra alcuni brani della tomba di Catalina de Ribera di Siviglia, opera uscita dalla bottega di Pace subito dopo il 1520, e il portale di Tirano mettono in luce la stretta vicinanza tra i due artisti e suggeriscono di intravedere nel Della Scala uno dei più stretti collaboratori del bissonese. Su questo aspetto cfr. anche il paragrafo V.7.

⁴¹¹ Sono grata a Carlo Cairati per aver messo a mia disposizione queste scoperte, effettuate nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Milano, alle quali dedicherò una pubblicazione. Le osservazioni che si riferiscono di seguito sono perciò soltanto una prima esposizione della questione, in attesa che i documenti siano editi nella loro completezza.

⁴¹² Su questo personaggio si veda Barbier 1898. Charles d'Hautbois seguì Luigi XII anche a Genova nel 1507; egli compare infatti tra i firmatari dell'atto con cui la città giurava fedeltà alla Francia dopo la rivolta del 1506 (11 maggio 1507; Pandiani 1905, p. 549).

⁴¹³ ASG, *Notai antichi*, 1061/II, n. 438 (6 agosto 1511). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 327-329 nota 1; Cervetto 1903, pp. 264-265, doc. XXVIII. La figura doveva essere consegnata entro 6 mesi a fronte di un compenso di 50 scudi.

⁴¹⁴ ASG, *Notai antichi*, 1325, n. 373 (18 maggio 1514). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 331 nota 1; Cervetto 1903, p. 265, doc. XXIX.

⁴¹⁵ Il monumento era in origine installato in San Francesco Grande a Milano ma fu rimosso alla fine del Settecento e rimontato all'interno di Palazzo Borromeo di Isola Bella nel 1843. L'opera fu iniziata da Filippo Solari e Andrea da Carona intorno al 1445 e portato a termine a partire dal 1469 da Giovanni Antonio Piatti e collaboratori. Sul monumento si veda da ultimo Buganza 2008, pp. 42-49.

poco prima di morire, e diede indicazioni, in un codicillo al proprio testamento dettato nello stesso anno, di essere seppellito nella chiesa dei Minimi di Châtellerault, sua città natale⁴¹⁶.

La vicenda del sepolcro di Hautbois esemplifica le dinamiche collaborative che regolavano i rapporti tra gli scultori lombardi, evidenziando bene la prassi di ripartire le commesse, soprattutto quelle che richiedevano un notevole impegno, tra vari artefici. Pace Gagini collaborò, oltre che con Cristoforo Solari e Alessandro Della Scala, anche con Anton Maria Aprile, con il quale condivise un importante incarico promosso dal nobile spagnolo Fadrique Enríquez de Ribera⁴¹⁷. D'altra parte, anche Antonio Della Porta appare attestato, nel corso dei suoi ripetuti soggiorni in Liguria, in relazione ad altre personalità, semplici apprendisti o più qualificati aiutanti. Uno di questi va riconosciuto in Giovanni Pietro di Matteo da Bissone, il quale ricevette nel 1508 un pagamento per i due portali eseguiti dal Tamagnino per Lorenzo Cattaneo⁴¹⁸ e, due anni dopo, un altro compenso per la decorazione marmorea della sede dei confratelli di Santa Maria di Castello⁴¹⁹, incarico, quest'ultimo, che il lombardo aveva assunto il 16 aprile 1509 ma di cui non restano ulteriori testimonianze⁴²⁰. Il porlezzino appare inoltre legato in più occasioni a Gabriele di Pietro da Cannero come emerge da alcuni documenti concernenti l'attività del primo a Savona.

In quest'ultimo centro il 15 settembre 1503 il Della Porta ricevette da Bartolomeo di Giovanni Basso Della Rovere l'incarico di eseguire la decorazione marmorea di una cappella nella chiesa di Santa Chiara, ambiente che, come rivela un documento del 1506, ricadeva sotto il patronato del cardinale Girolamo Basso Della Rovere⁴²¹. Nonostante il termine di un anno

⁴¹⁶ Barbier 1898, pp. 125-127. Il testo reso noto da Barbier non fa purtroppo riferimento al monumento, soffermandosi invece sui legati nei confronti della chiesa.

⁴¹⁷ Le vicende di questa commissione verranno trattate nel paragrafo V.7.

⁴¹⁸ ASG, *Notai antichi*, 1126/II, n. 127. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 44-45 nota 1. Giovanni Pietro potrebbe forse essere figlio di Matteo di Jacopo da Bissone, scultore attestato a Genova e a Savona tra l'ultimo quarto del Quattrocento e il primo decennio del secolo successivo. Su quest'ultimo si veda il regesto biografico.

⁴¹⁹ ASG, *Notai antichi*, 1543, n. 157 (24 maggio 1510). Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 41-42 nota 1.

⁴²⁰ ASG, *Notai antichi*, 1179, n. 168 (16 aprile 1509). Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 40-41 nota 1. Il contratto fu stipulato da Francesco de Naulio e Bartolomeo Merelli priori della casaccia di Santa Maria di Castello, la quale aveva probabilmente sede nella chiesa omonima sebbene non sia possibile trovare riscontro nelle fonti. Secondo quanto specificato nell'atto di commissione, la cancellata doveva avere un'apertura ad arco centrale affiancata da due ingressi di minore altezza; nella balaustra inferiore dovevano inoltre esserci inserti in pietra nera. Nel 1529 il medesimo ambiente si arricchì di un gruppo in terracotta di un *Compianto* eseguito da Nicolò Da Corte (cfr. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 147-149 nota 1). L'oratorio fu restaurato nel corso del XVII secolo e decorato con un ciclo di affreschi di Lazzaro Tavarone. Su questa confraternita si veda Cambiaso 1948, pp. 84 nota 6, 103 e Frachini Guelfi 1973, pp. 20-21.

⁴²¹ Il contratto di commissione, sinora inedito, fu firmato il 15 settembre 1503 da Bartolomeo Basso Della Rovere e Antonio Della Porta. ASS, *Notai antichi*, 131 (Pietro Corsaro, 1500-1504), s.n. Cfr. Appendice documentaria, doc. 2. Il nome di Girolamo Basso Della Rovere, vescovo di Recanati e cardinale di Santa Sabina nonché fratello di Bartolomeo, compare invece in un atto del 7 agosto 1506 sul quale si veda *infra*. Nel testo dell'accordo si specificano parte dei compiti affidati allo scultore lombardo, comprendenti una cancellata di marmi e pietre nere, colonne con capitelli e, al di sopra di questi ultimi, alcune figure. Già prima dell'incarico della cappella Della Rovere il Tamagnino appare in contatto con Savona: il suo nome è infatti registrato, insieme a quello di Matteo da Bissone, in alcuni pagamenti del 1502-1503 relativi ad una serie di lavori promossi dal governatore Yves d'Alègre nel Palazzo del Brandale. Bartoletti 2009, pp. 39-40. Girolamo Basso Della Rovere promosse una serie di lavori di decorazione nella basilica della Santa Casa di Loreto e fu poi sepolto nel monumento funebre eseguito da Andrea Sansovino nel coro della basilica di Santa Maria del Popolo. Bartolomeo

fissato dal contratto, i lavori procedettero a rilento, sicuramente a causa dei molteplici incarichi che lo scultore lombardo aveva accumulato nel corso del soggiorno in Liguria⁴²². Nel 1506 l'impresa sembra ad un passo dal termine ed Antonio delegava a Pace Gagini il compito di nominare degli arbitri per stimare il valore dei marmi⁴²³; tuttavia la questione dovette dilungarsi ancora per alcuni anni se nel 1509 il porlezзино risultava creditore di una somma di denaro dal Della Rovere⁴²⁴. Appare assai probabile che lo scultore, per far fronte ai numerosi impegni assunti contemporaneamente, avesse deciso di lavorare i marmi a Genova senza impiantare una bottega savonese. A questa conclusione sembra condurre anche un atto notarile rogato a Savona nell'ottobre del 1503, nel quale il lombardo elesse ben cinque procuratori per gestire i propri affari in città, in vista della sua partenza, tra i quali suo fratello Guglielmo, l'intarsiatore Anselmo de' Fornari e Gabriele da Cannero⁴²⁵. Quest'ultimo prese probabilmente parte ai lavori della cappella nella chiesa di Santa Chiara – le cui vestigia dovettero perire con la distruzione dell'edificio nel corso dell'Ottocento – come rivelano sia un debito che Antonio deteneva nei suoi confronti⁴²⁶, sia il suo diretto coinvolgimento in uno dei pagamenti da parte di Bartolomeo Basso della Rovere nel 1509⁴²⁷.

L'esperienza savonese del Della Porta segnò un momento importante nella diffusione del linguaggio dello scultore lombardo e, in particolare, di alcuni specifici motivi decorativi messi a punto nella prima fase del suo soggiorno in Liguria. Una serie di portali savonesi sembrano infatti recepire alcune delle invenzioni dispiegate nel ricco repertorio ornamentale del portale di Palazzo Cattaneo-Grillo a Genova, non soltanto introducendo il tema delle panoplie, che, come è stato messo in luce da Bruno Barbero e Manuela Villani, si ritrova negli esemplari di

invece, signore di Bestagno, Cisterna e del Monastero (cfr. Verzellino (*ante* 1638), ed.1885-1891, I, pp. 454-455) restò più legato a Savona: egli risulta infatti titolare della cappella della Madonna delle Grazie nella Cattedrale di Savona, ambiente decorato da un apparato scultoreo che viene preso a modello per la cappella del vescovo Pietro Gara nel 1491. Su quest'ultima vicenda cfr. paragrafo I.4, nota 251.

⁴²² Cfr. regesto documentario.

⁴²³ Il 7 agosto 1506 Tamagnino affidò a Pace Gagini il compito di scegliere degli arbitri per conto suo e anche a nome di Bartolomeo Basso, agente del cardinale Girolamo Della Rovere, al fine di valutare il prezzo della cappella nella chiesa di Santa Chiara di Savona. Una clausola prevedeva inoltre che qualora Pace non fosse potuto restare a Savona per attendere la formulazione del giudizio avrebbero agito a suo nome l'intagliatore Elia Rocchi da Pavia, il lapicida Giacomo Induno e Michele d'Albenga. ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 106; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 319-320 nota 1; Cervetto 1903, pp. 262-263, doc. XXV.

⁴²⁴ Il 18 giugno 1509 Gabriele da Cannero ricevette da Bartolomeo Basso Della Rovere 25 fiorini per conto di Antonio Della Porta e a soluzione dei lavori relativi alla cappella nella chiesa di Santa Chiara. ASS, *Nota antichi, bastardelli, Simone Capello*, 1509, I, c. 437v. Cfr. Appendice documentaria, doc. 5. Il documento è segnalato ma non trascritto in Varaldo 1974, p. 146 nota 8.

⁴²⁵ Oltre ai tre procuratori già citati Tamagnino nominò anche Domenico Gentili Ricci e Michele Salvago di Albenga. Nell'atto notarile, redatto il 12 ottobre 1503, non si fa riferimento alla cappella Basso Della Rovere, la quale doveva tuttavia ricadere tra le competenze dei cinque rappresentanti. ASS, *Notai antichi*, 175, s.n. Il documento è segnalato ma non trascritto in Varaldo 1974, p. 145 nota 8.

⁴²⁶ ASS, *Nota antichi, bastardelli, Simone Capello*, 1509, I, cc. 370v.-371r. Cfr. Appendice documentaria, doc. 4. Il documento è segnalato ma non trascritto in Varaldo 1974, p. 146 nota 8. Nell'atto, firmato il 19 maggio 1509, non viene specificato il motivo del credito, ma si cita soltanto una sentenza formulata dal notaio Tommaso Galli. Non è stato tuttavia possibile rintracciare quest'ultimo documenti negli atti relativi agli anni 1508-1511 (ASS, *Notai antichi*, 162 [Tommaso Gallo, 1508-1511]).

⁴²⁷ Cfr. nota 424.

via Orefici 2 e via Quarda Superiore 29⁴²⁸, ma anche adottando la peculiare soluzione dell'architrave, nel quale lo stemma centrale è affiancato da due coppie di delfini affrontati dai quali si sviluppano rami e foglie (FIGG. 193, 194)⁴²⁹. D'altra parte quest'ultimo elemento sembra godere di una qualche fortuna anche all'interno delle mura genovesi come rivela un portale in piazza Pinelli 3 (FIG. 195), nel quale è soprammesso, analogamente a quanto accade nei succitati esemplari savonesi, ad un'inquadratura arricchita soltanto da alcuni profili all'antica.

Bruno Barbero ha voluto ricondurre, pur senza prove documentali, il rilievo con *San Giovanni Battista* conservato nella parrocchiale di Vado Ligure (FIG. 57) al perduto arredo scultoreo della cappella del cardinale Basso Della Rovere, sulla scorta della lettura stilistica del pezzo⁴³⁰. Questa ipotesi ci sembra tuttavia smentita dall'osservazione dell'opera che si rivela di una personalità lombarda ma diversa dal Tamagnino, sulla quale, nonostante la proposta di Villani orientata verso Matteo da Bissone, resta comunque ancora da far luce⁴³¹.

Il bellissimo portale voluto da Lorenzo Cattaneo ad ornamento della propria dimora in vico San Bernardo (FIG. 192) costituisce uno degli esemplari più notevoli di tale genere di manufatti, in quanto ricettacolo di rilevanti novità sia nella struttura, del tutto peculiare rispetto ai modelli canonici diffusi a Genova negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, sia nel repertorio ornamentale⁴³². E tuttavia la portata innovativa di tale opera non ebbe una forte eco nella produzione immediatamente successiva, che continuò invece a seguire altri canoni più tradizionali, come quelli esemplificati dal portale del Palazzo Doria in piazza San Matteo 17⁴³³.

⁴²⁸ Si tratta dei portali di palazzo Del Carretto di via Orefici 2 e di quello di palazzo Gentile Ricci di via Quarda 29. Barbero 1974, p. 18; Villani 2007, pp. 40-45. Manuela Villani ha proposto di riferire questi due manufatti proprio a Gabriele da Cannero sulla scorta dei succitati documenti che lo vedono in relazione con il Tamagnino. Tuttavia le attestazioni note sullo scultore, relative all'arco cronologico 1497-1522, non offrono appigli per avvalorare una simile ricostruzione, essendo infatti nota un'unica opera che è possibile attribuirgli, ovvero il rilievo di qualità piuttosto modesta oggi nella chiesa di Gavi e un tempo appartenente al sepolcro di Antonio Guasco. Nel valutare questi portali occorre tener conto della presenza a Savona di Michele Carlone, il quale adottò il motivo dei trofei militari disposti ordinatamente sui piedritti in alcuni dei portali del castello della Calahorra nei pressi di Granada, dove egli lavorò a partire dal 1509. Non si può perciò escludere che egli avesse ripetuto una soluzione del tutto simile anche nei portali savonesi. Su questa vicenda cfr. paragrafo V.7.

⁴²⁹ Questo motivo ricorre, ad esempio, in due portali in pietra nera oggi visibili nell'atrio del Palazzo degli Anziani in piazza del Brandale (FIG. 194).

⁴³⁰ Barbero 1974, p. 17. Lo studioso riferiva al Tamagnino anche il tabernacolo marmoreo proveniente dalla chiesa di San Domenico di Genova e pervenuto nell'Ottocento al Victoria & Albert Museum (inv. 7551.1861), già ascrivito a Pace Gagini e a Girolamo Viscardi. Su questa opera, che può effettivamente essere ascritta all'autore del *San Giovanni* di Vado piuttosto che al Viscardi come è stato spesso ribadito, si veda il paragrafo I.6. Appare invece infondata la notizia data da Manuela Villani secondo la quale Alizeri riteneva di aver rinvenuto alcuni frammenti della cappella Basso Della Rovere nella chiesa di San Bartolomeo alla Certosa di Rivarolo, in quanto dovuta ad un'erronea lettura di un passaggio del testo dell'erudito. Villani 2007, p. 40.

⁴³¹ Villani 2007, pp. 35-40.

⁴³² Sul portale si vedano: Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 44-45; Venturi 1901-1940, VII.2, 1924, pp. 251-252; Krufft 1970a, p. 403; Krufft s.d. [1971], p. 16 e tavv. 48, 49; Barbero 1974, p. 18; Boccardo 1983, p. 52; Villani 2007, p. 42; Extermann 2013, p. 46.

⁴³³ Su questo portale cfr. Krufft s.d. [1971], pp. 16-17 e tavv. 50-52. Lo studioso riconosce in quest'opera una forte influenza toscana, mediata attraverso artefici attivi tra l'area occidentale di quest'ultima regione e la Liguria.

Il contratto di commissione chiarisce la vicenda dell'opera, come succede solo raramente nel caso di questo genere di manufatti. Il 30 aprile 1505 il Cattaneo affidò ad Antonio Della Porta l'esecuzione di due portali, uno destinato all'ingresso principale della propria residenza e il secondo alla "caminata" ovvero al salone del primo piano, impegnandosi a corrispondere allo scultore la somma piuttosto rilevante di cinquecento lire⁴³⁴. L'impegno del lombardo dovette trascinarsi per alcuni anni e un documento del 16 maggio 1508, nel quale egli dichiarava di aver ricevuto una somma di denaro dall'aristocratico genovese per conto dei lavori intrapresi nel 1505, rivela che, a quella data, l'incarico non era forse ancora compiuto⁴³⁵. Le decorazioni dei due accessi completavano un apparato scultoreo alquanto ricco, al quale attendevano, nel medesimo lasso di tempo, Girolamo Viscardi e Matteo Morelli⁴³⁶. Purtroppo i restauri subiti dall'edificio nel corso dei secoli hanno cancellato le tracce di queste imprese, delle quali non si sono salvati che il portale su vico San Bernardo e un plinto sovrastato da un leone nell'atrio di ingresso, frammenti che danno solo un riflesso parziale di quello che doveva invece presentarsi come uno dei più ricchi palazzi genovesi di inizio Cinquecento.

La peculiarità del portale risiede nel fatto che i pilastri sono interrotti dai capitelli a circa tre quarti della loro altezza, così da creare un ulteriore livello tra gli stipiti e l'architrave, caratterizzato attraverso un differente lessico ornamentale. A ciò si aggiunge, inoltre, la presenza di una sorta di duplicazione degli elementi verticali, dovuta all'aggiunta di due lesene larghe circa la metà dei pilastri, e meno sporgenti dal muro rispetto a questi ultimi, corredate dei loro rispettivi semicapitelli, i quali risultano tagliati lungo l'asse verticale.

Il repertorio decorativo comprende sia elaborati intrecci vegetali, motivi ricorrenti nell'iconografia di simili oggetti, sia elementi di chiara ispirazione all'antica, come i trofei militari o le due emblematiche scene inserite ai lati dell'architrave, nelle quali sono raffigurate una figura a dorso di un unicorno e un'altra che cavalca un leone. Oltre che nell'invenzione, il valore del portale va ricercato nell'elevata qualità degli intagli, i quali sono eseguiti con assoluto virtuosismo, come si osserva, ad esempio, nei racemi che si susseguono sui pilastri, le cui foglie sono completamente staccate dal fondo e sembrano piegarsi sotto la forza del vento.

La carriera genovese del Tamagnino ebbe termine con lo scadere del primo decennio; al contrario Pace Gagini continuò a frequentare il capoluogo ligure, alternandovi soggiorni in Lombardia. Proprio nella Superba egli decise di concludere la propria carriera, come rivelano le ultime attestazioni che lo riguardano. Nel 1520 il suo nome compare nell'elenco degli scultori firmatari di una petizione presentata alle magistrature pubbliche per ottenere il riconoscimento dell'autonomia della propria arte rispetto a quella dei *magistri antelami* e il

⁴³⁴ ASG, *Nota antichi*, 1126/II, n. 127. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 44-45 nota 1.

⁴³⁵ L'atto è registrato nella stessa carta del contratto di commissione.

⁴³⁶ Cfr. paragrafo I.6.

permesso di eleggere consoli distinti⁴³⁷. Nello stesso anno egli assunse una prestigiosa commissione, ovvero quella concernente il grandioso sepolcro voluto da Fadrique Enríquez de Ribera in memoria di sua madre Catalina per la certosa di Santa Maria de las Cuevas a Siviglia. Questa opera, la quale preserva in posizione piuttosto evidente il nome dello scultore, mostra in realtà un cospicuo intervento della bottega che doveva essere costituita da varie personalità⁴³⁸. Il primo aprile 1521 Pace nominò Francesco de Brocchi da Campione come suo procuratore, essendo forse in procinto di lasciare la città, e dovette morire poco dopo⁴³⁹. Il Tamagnino dettò invece il proprio testamento a Villanova il 26 maggio 1523 ed è attestato per l'ultima volta nel luglio successivo, quando richiese il pagamento di alcuni crediti dai certosini di Pavia⁴⁴⁰.

Sebbene la distruzione della maggior parte delle opere uscite dalla ditta Della Porta-Gagini riveli un'immagine solo sfocata dell'intensa attività svolta dai lombardi nel corso dei loro ripetuti soggiorni nella Superba, la presenza di due dei principali fautori dell'immenso apparato ornamentale della Certosa di Pavia si costituì come un momento di primaria importanza per gli sviluppi della scultura in Liguria. Come rivelano i marmi descritti nelle righe precedenti, numericamente poco rilevanti ma di elevatissima qualità, tanto da poter essere annoverati tra i principali capolavori usciti dagli *ateliers* genovesi dell'inizio del XVI secolo, Antonio e Pace apportarono un decisivo aggiornamento delle forme come anche del lessico figurativo, che può forse coincidere con l'avvio di un più maturo rinascimento.

6. GIROLAMO VISCARDI.

Tra gli scultori che allo scadere del Quattrocento lasciarono la fabbrica della Certosa di Pavia ed intrapresero la strada per Genova, Girolamo Viscardi appare quello che, nel corso degli anni successivi, restò ancorato in maniera più stretta al capoluogo ligure dove è documentato fino al 1522. Al contrario dei compagni Antonio Della Porta e Pace Gagini, protagonisti di un analogo viaggio da Pavia a Genova, il Viscardi non fece ritorno in Lombardia, almeno secondo le attestazioni in nostro possesso: la sua carriera si concentrò entro le mura della Superba, dove riuscì a conquistare un ruolo di indiscusso protagonista,

⁴³⁷ La richiesta del permesso di eleggere consoli autonomi viene presentata il 20 novembre 1520. Il 6 dicembre successivo vengono eletti due arbitri per valutare le ragioni delle parti. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 347-353; Cervetto 1903, pp. 265-266, doc. XXX.

⁴³⁸ Cfr. paragrafo V.7.

⁴³⁹ ASG, *Notai antichi*, 1050, n. 254. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 332 nota 2; Cervetto 1903, p. 266, doc. XXXI. Sia Alizeri che Cervetto commettono un errore nel trascrivere il nome dello scultore. La lettura corretta è invece: "Pax de Gazino de Bissono scultor marmororum in Ianua". Alizeri dà inoltre notizia di un'ulteriore attestazione di Pace nel gennaio del 1522 nelle filze del notaio Raimondo Pinelli (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 333). Non siamo tuttavia riusciti a rintracciare il documento cui lo studioso faceva riferimento.

⁴⁴⁰ Morscheck 1978, p. 347, docc. 607, 608.

colmando il vuoto causato dalla scomparsa di Michele D’Aria e dalla partenza di Giovanni Gagini⁴⁴¹.

Rispetto al Tamagnino e a Pace Gagini, risulta più facile, nel caso del Viscardi, restituire una fisionomia più precisa alla sua personalità: sebbene le opere ascrivibili alla sua mano siano poco numerose, queste rivelano un timbro stilistico fortemente caratterizzato che connota in maniera peculiare le creazioni dello scultore.

Originario di Laino, centro della Valle d’Intelvi, Viscardi dovette nascere intorno al 1467, come si desume da un atto notarile non datato ma da riferire agli anni 1497-1499 che lo descrive come già trentenne⁴⁴². La sua prima attestazione risale al 20 novembre 1493, quando lo scultore, abitante in quel momento nella Certosa di Pavia, si impegnò con Antonio Della Porta e con i soci di quest’ultimo, Giovanni Antonio Amadeo e Antonio Mantegazza, a prestare lavoro nel cantiere certosino per i quattro anni seguenti a cominciare dal mese di aprile⁴⁴³. Un impegno del tutto analogo era stato assunto il 6 novembre da Pace Gagini⁴⁴⁴, tuttavia con condizioni economiche ben più vantaggiose, forse determinate dal possesso di un’esperienza maggiormente qualificata: mentre, infatti, a Pace fu concesso un compenso di quattro ducati al mese per una remunerazione totale pari a centonovantadue ducati, Girolamo si accontentò della somma complessiva di centoquarantacinque, ripartita in ventitré ducati nel corso dei primi tre anni e i restanti cinquantasei il quarto anno. Analoga era invece per entrambi la clausola che prevedeva la recessione del contratto qualora si fossero interrotti i lavori in Certosa così come in altre imprese condotte da Tamagnino e compagni. L’indicazione che al momento della stipula del contratto Viscardi fosse residente nel complesso certosino (“*presentialiter habitans in dicto monasterio*”) lascia forse supporre che, a quel tempo, egli avesse già stretto contatti con il cantiere.

La complessa articolazione dei lavori nell’edificio pavese, caratterizzata dalla compresenza di una moltitudine di maestranze, rende piuttosto arduo individuare il contributo del Viscardi, che dovette sicuramente riguardare la facciata, la cui edificazione era stata intrapresa dal Della Porta, dall’Amadeo e dal Mantegazza a partire dal 1492⁴⁴⁵. Il fatto che nell’atto notarile Girolamo venga indicato con il termine di “sculptor” presuppone che egli

⁴⁴¹ Si riassumono di seguito le principali voci bibliografiche su Girolamo Viscardi: Varni 1870, p. 37; Alizeri 1870-1880, II, 1873, p. 366, IV, 1876, pp. 210-218, 283-291, 294-302, V, 1877, pp. 42-43; Cervetto 1903, pp. 15, 102-105; *Viscardi, Girolamo* 1940; Kruft 1971a; Kruft 1971b, p. 21; Kruft 1972c, pp. 701-704; Tagliaferro 1987, pp. 243-244, 247; Rouillard 1996; Di Fabio 2011a, pp. 112, 114-118; Mozzati, Zurla 2014, pp. 42-46.

⁴⁴² Si tratta di un documento nel quale Viscardi è chiamato a fare da garante al pittore pavese Battista de “Lamylandola” (cfr. *infra*). Nel testo si specifica che lo scultore era a quel tempo “*maior annis triginta*”. Alizeri riferì la data dell’atto come il 23 ottobre 1497; nella carta in realtà non è indicato l’anno, che è però compreso tra il 1497 e il 1499, estremi cronologici della filza all’interno della quale è inserito. ASG, *Notai antichi*, 1225, n. 135. Alizeri, 1870-1880, II, 1873, p. 366 nota 1.

⁴⁴³ Il documento è trascritto in *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 220, doc. 338. Si vedano inoltre Maiocchi 1937-1949, II, p. 24, doc. 1691; Morscheck 1978, p. 299, doc. 237.

⁴⁴⁴ Maiocchi 1937-1949, II, p. 22, doc. 1683; Morscheck 1978, pp. 298-299, doc. 335; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 219, doc. 336.

⁴⁴⁵ Sulla cronologia dei lavori alla facciata si veda il paragrafo I.5.

avesse acquisito una qualifica professionale già ben caratterizzata e stabilisse un rapporto di tipo collaborativo col Tamagnino, al contrario di quanto accadeva, nei medesimi anni, con altri artefici assunti invece come apprendisti.

Sebbene le carte non forniscano ulteriori notizie sugli anni trascorsi da Viscardi nella fabbrica della Certosa, altre attestazioni rivelano che l'esperienza dovette interrompersi prima del termine previsto dal contratto, ossia la primavera del 1498. Infatti il 17 aprile dell'anno precedente lo scultore si trovava già a Genova e veniva coinvolto, insieme a Michele e Giovanni D'Aria, nell'esecuzione del sepolcro di Agostino e Giovanni Adorno⁴⁴⁶. La partenza da Pavia fu forse sollecitata da un rallentamento dei lavori, che, di lì a poco, sarebbero stati sospesi sia per la rinuncia da parte dell'Amadeo al suo incarico di corresponsabile della facciata sia per la mutata situazione storica, che aveva decretato il forzoso allontanamento di Ludovico il Moro dai territori del ducato di Milano e l'inizio del controllo francese⁴⁴⁷.

Viscardi fu perciò uno dei primi scultori ad intraprendere il cammino verso il capoluogo ligure, appoggiandosi a quella fitta rete di relazioni che legava quest'ultimo centro a Pavia. Non è perciò un caso che una delle prime attestazioni del lombardo nella Superba nel 1497-1499, lo vede legato proprio ad un pittore pavese, il non meglio noto Battista de "Lamylandola" o "Amirandola", il quale lo scelse come proprio garante e fideiussore di fronte ai consoli dell'arte dei pittori di cui era entrato recentemente a far parte⁴⁴⁸.

È stata recentemente avvicinata alla prima attività dello scultore una statuetta di *San Giovanni Battista* sul mercato antiquario (FIG. 196), la quale, in quanto eseguita in marmo di Candoglia, pietra che non ebbe alcuna diffusione in Liguria, potrebbe appartenere ad una fase in cui il nostro era ancora attivo in Lombardia⁴⁴⁹. Sebbene la figura palesi alcune analogie con gli *Apostoli* del tabernacolo dell'abbazia di Fécamp in Normandia (FIG. 197), in particolar modo nella maniera di articolare il panneggio e le gambe, alcuni dettagli come la sproporzione tra la testa troppo grande e il corpo ci spingono a non escludere l'autografia di un artefice prossimo al Viscardi.

Al suo ingresso nello scenario artistico genovese, Girolamo appare subito associato alla bottega che, con oltre un trentennio di attività alle spalle, godeva di un indiscusso primato, ossia quella gestita dai fratelli Michele, Giovanni e Bonino D'Aria. Ignoriamo come lo scultore fosse entrato in contatto con l'affermato *atelier*, il contratto del 1497 relativo al sepolcro Adorno lo descrive però su un piano paritario rispetto ai due D'Aria, a conferma del suo avvenuto inserimento nel *milieu* locale. Il lombardo entrò presto a far parte dell'arte dei *magistri*

⁴⁴⁶ Il primo contratto per la sepoltura Adorno fu firmato il 17 aprile 1497: ASG, *Notai antichi*, 1301, n. 311. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1. Su questa commissione si veda *infra* e il paragrafo I.4.

⁴⁴⁷ Su questi aspetti si veda il paragrafo I.5.

⁴⁴⁸ Cfr. nota 442. Battista è documentato solo a Genova nel 1497-1498. Alizeri, 1870-1880, II, 1873, pp. 366-367.

⁴⁴⁹ G. Gentilini, D. Lucidi, scheda n. 5, in *Scultura italiana* 2013, pp. 58-63.

antelami, di cui alcune attestazioni lo descrivono membro a partire dal 1499⁴⁵⁰, e in seno a questa istituzione sollecitò presso le magistrature della Repubblica il riconoscimento dell'autonomia degli scultori dai maestri muratori intorno al 1513-1515 e poi nuovamente nel 1520⁴⁵¹.

Le sfortunate vicende del monumento di Agostino e Giovanni Adorno non permettono purtroppo di valutare l'opera nel suo complesso né, in particolare, di circoscrivere l'intervento del Viscardi all'interno della compagnia stretta col D'Aria. I marmi del sepolcro furono messi in opera nella chiesa di San Gerolamo presso Quarto entro la fine del 1501, dopo che nel 1499 Michele e Girolamo avevano sottoscritto un nuovo accordo escludendo Giovanni⁴⁵². Da quel momento in poi le tracce del mausoleo si persero completamente, ad eccezione di un unico frammento superstite, due lastre con quattro raffigurazioni di *Virtù* (FIGG. 198, 199) che furono reimpiegate, in una data imprecisata, come paliotto dell'altare maggiore⁴⁵³.

Le fonti sei-settecentesche non fanno alcun riferimento al monumento dei fratelli Adorno o all'ambiente destinato ad ospitarlo⁴⁵⁴; un cartulario dei luoghi di San Giorgio devoluti al monastero di San Gerolamo di Quarto registra però i nomi di Agostino e Giovanni in relazione ad un lascito in favore del complesso olivetano, senza tuttavia specificarne la data⁴⁵⁵. D'altra parte, mentre al momento dell'installazione l'opera non dovette suscitare grande risonanza, vista la *damnatio memoriae* che aveva colpito i due Adorno – rei di aver fatto parte dell'*élite* partigiana degli Sforza – all'indomani dell'assoggettamento della Superba alla monarchia francese, quegli stessi marmi non dovettero restare a lungo nell'ombra poiché la casata tornò presto sulla ribalda grazie ad Antoniotto Adorno, il quale fu governatore di Genova nel 1513 e poi di nuovo doge tra il 1522 e il 1527⁴⁵⁶.

La mancanza di indicazioni più precise non permette di ricostruire l'aspetto del complesso, sul quale potremo solo avanzare alcune ipotesi a partire dal frammento scampato alla distruzione. Il primo contratto del 1497, nel quale si legge l'espressione “in alto

⁴⁵⁰ Il nome “Ieronimus de Laino” è registrato in un elenco di membri dell'arte dei *magistri antelami* convocati per un'elezione il 18 dicembre 1499: ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580. Una trascrizione parziale è in Decri 1996, p. 422, doc. 2.

⁴⁵¹ Su questa vicenda si veda il paragrafo I.1.

⁴⁵² Per la cronologia dell'opera e le principali voci bibliografiche si rimanda al paragrafo I.4.

⁴⁵³ L'altare maggiore fu rinnovato nel 1645 con l'inserimento di un tempietto, opera di Leonardo Ferrandino, e di una cancellata con due aperture laterali, secondo una tipologia largamente diffusa negli edifici religiosi genovesi del XVII secolo. *Chiesa di San Gerolamo* 1978, pp. 6-11.

⁴⁵⁴ Il sepolcro non è citato nelle pagine dedicate al complesso di San Gerolamo dalle principali fonti sei-settecentesche come Giulio Pasqua, Niccolò Perasso, Giacomo Giscardi e Domenico Piaggio. Analogamente alcun riferimento è stato rinvenuto in una serie di manoscritti miscellanei con documenti sulla comunità degli olivetani a Genova, conservati presso la Biblioteca Universitaria (Ms.D.VIII.1-9).

⁴⁵⁵ Un manoscritto intitolato *Liber antico delle colonne e luoghi di San Giorgio appartenenti al ven. monastero di San Geronimo di Quarto*, nel quale sono leggibili registrazioni dal 1431 al 1573, menziona Agostino e Giovanni Adorno indicando un lascito di mille lire, pari a dieci luoghi, da parte di ciascuno dei due (*Liber antico* ms., cc. 30v., 32r., 57v.). Altre fondazioni fatte dagli Adorno sono quelle di Giorgio del 1431 e di Agostino di Battista del 1470 (*Liber antico* ms., cc. 6v., 21v., 30v., 31v.). I lasciti di Agostino e Giovanni sono segnati nei cartulari della compagnia di Castello, quartiere di residenza dei due fratelli: ASG, *Camera finanze*, 2217, cc. 208v., 211v.

⁴⁵⁶ Oreste 1960b.

reponendi”, fa esplicito riferimento ad una precisa tipologia di sepolcro, quella cioè del monumento costituito da una cassa murata a parete ma sollevata da terra, struttura che aveva un illustre precedente nella tomba del cardinale Giorgio Fieschi, eretta nella cappella posta all’inizio della navata sinistra della cattedrale⁴⁵⁷. Tuttavia l’assenza di una simile specificazione nella seconda versione dell’accordo porta a non escludere che il progetto iniziale possa essere stato modificato in favore di un diverso modello, magari quello del mausoleo isolato.

Del resto le affinità tra il monumento Adorno e quello Fieschi si estendono anche ad altri dettagli. Il paliotto di Quarto appare esemplato, per la scelta iconografica tanto quanto per lo schema compositivo, sulla fronte del sepolcro in cattedrale in quanto entrambi gli esemplari presentano le personificazioni delle *Virtù* sedute entro nicchie⁴⁵⁸, con la differenza però che nel primo caso la serie continuava anche sulle facciate laterali, mentre nell’altro questa porzione è occupata dagli stemmi del cardinale. Tuttavia se il sepolcro avesse effettivamente copiato quello del Fieschi avrebbe sollevato alcuni problemi la collocazione dei due *gisants* al di sopra della cassa, vista l’esiguità dello spazio disponibile in un simile allestimento.

Il paliotto di Quarto si compone di due lati, ovvero una fronte con le figure della *Prudenza* (FIG. 205), della *Giustizia* (FIG. 201) e della *Carità* (FIG. 203) e un prospetto minore con la sola *Temperanza* (FIG. 199), alla quale doveva corrispondere un’altra figura in posizione simmetricamente opposta⁴⁵⁹. Si tratta perciò di tre delle quattro *Virtù cardinali* e di una sola *Virtù teologale*, scelta che risulta alquanto inconsueta nella commistione di due serie distinte e che suggerisce pertanto la presenza di altre rappresentazioni a completare il ciclo. La lastra principale sembra pensata fin dall’origine con questo schema, e dunque unendo due virtù cardinali con una teologale: la monumentale *Giustizia* (FIG. 201) è infatti caratterizzata da una posa rigidamente frontale, ideata cioè per una posizione al centro, e si differenzia dalle due compagne, concepite invece per un punto di vista laterale. La *Temperanza* (FIG. 199) diverge da tutte le altre in quanto è inserita all’interno di una nicchia più stretta e connotata inoltre attraverso motivi decorativi differenti, tanto nelle lesene che inquadrano l’apertura, ornate con un intreccio aniconico invece che con candelabre come nel rilievo del prospetto principale, quanto negli spazi ai lati dell’arco, occupati da due teste angeliche al posto delle facce urlanti entro ghirlande.

Dal punto di vista strutturale il marmo mostra evidenti segni di un rimontaggio, compiuto probabilmente nel momento in cui il pezzo fu adattato a coprire la fronte della mensa d’altare. Una lettura ravvicinata rivela, ad esempio, come i pilastri angolari, ornati su due lati, risultino autonomi rispetto al resto poiché la cornice ad ovuli che ne delimita

⁴⁵⁷ Sulla fortuna di questo prototipo cfr. paragrafo IV.1.

⁴⁵⁸ Il tema iconografico delle *Virtù* nella statuaria funebre contava a Genova altri due illustri precedenti, il sepolcro di Margherita di Brabante, opera di Giovanni Pisano del 1311 circa, e quello di Luca Fieschi, eseguito da maestranze toscane tra il 1336 e il 1343.

⁴⁵⁹ Questa porzione è oggi occupata da un’apertura chiusa da uno sportello ligneo ed inquadrata tra il pilastro angolare della facciata principale e una stretta lesena scanalata.

L'estremità superiore non continua nelle lastre contigue⁴⁶⁰. Allo stesso modo anche i due pennacchi posti alle estremità del rilievo frontale, accanto alle figure della *Prudenza* e della *Giustizia*, sono frutto di un'integrazione posteriore che ha rimpiazzato le facce urlanti o le teste angeliche che sono invece ancora visibili negli altri spazi del lato principale e di quello minore. Sembrano invece pensate fin dall'origine secondo questo disegno le lesene delle nicchie poste a conclusione del prospetto principale, le quali risultano tagliate a metà lungo l'asse verticale; tale incongruenza non compare infatti nelle cornici dei rispettivi archi le quali si uniscono senza soluzione di continuità alla cornice interna della nicchia.

Dal punto di vista stilistico le quattro figure appaiono omogenee, caratterizzate come sono da volti dalla forma regolare, con occhi allungati e nasi dall'elegante profilo 'greco', da capelli ordinati in ciocche composte e da panneggi increspatisi in pieghe sottili, come a connotare una materia dalla consistenza leggera che aderisce al corpo come se fosse bagnata. Si possono semmai notare alcune leggere varianti nel modo in cui le figure occupano lo spazio della nicchia, essendo infatti la *Giustizia* concepita secondo un'impostazione strettamente frontale – che la blocca in una posa rigida ma che la investe anche di una più risentita monumentalità – e le altre pensate invece con maggiore dinamismo, grazie alla posizione in diagonale delle gambe. E, tuttavia, questa diversa concezione sembra giustificata dalla prospettiva imposta dal punto di vista, che prevede la *Giustizia* al centro e le altre *Virtù* ai lati.

Hanno-Walter Krufft riconduceva il paliotto di Quarto alla mano del solo Michele D'Aria⁴⁶¹, opinione che ci sembra vada invece rifiutata tenendo conto delle scarse affinità stilistiche con le opere documentate dello scultore: quest'ultimo non raggiunge mai la delicatezza d'intaglio che caratterizza le *Virtù* ma sembra prediligere un naturalismo più epidermico, come rivela la serie di ritratti di cittadini illustri di Palazzo San Giorgio. Al contrario, i rilievi della tomba Adorno palesano le più strette tangenze con i marmi eseguiti da Viscardi per il complesso abbaziale di Fécamp nel 1507, indiscusso capolavoro del lombardo⁴⁶². Si confronti, ad esempio, la *Giustizia* di Quarto (FIG. 201) con il Dio Padre del rilievo della *Trinità* (FIG. 202) e si noti come entrambe le figure siano avvolte, nella porzione inferiore, da un panneggio che appare improntato ad una medesima morfologia, fino anche nel modo in cui il manto ricade a terra disegnando una serie di occhielli e lasciando scoperti i piedi. Strette somiglianze si osservano anche leggendo la *Carità* (FIG. 203) a confronto con la *Vergine annunciata* del tabernacolo (FIG.204), nelle pieghe sottili e tese, o accostando i volti della *Prudenza* (FIG. 205) e della *Santa Susanna* (FIG. 206), incorniciati da una simile acconciatura all'antica e modellati con uguale finezza.

Nella sua ricostruzione della carriera di Viscardi, Krufft individuava il personale contributo dello scultore al monumento di Agostino e Giovanni Adorno nella cancellata oggi

⁴⁶⁰ Questi pilastri dovevano essere collocati in maniera leggermente diversa: se infatti il fregio ad ovuli continuasse nella lastra occupata dalle *Virtù*, esso andrebbe a tagliare la sommità degli archi.

⁴⁶¹ Krufft 1971a, p. 278.

⁴⁶² Su questo complesso cfr. paragrafo V.5.

conservata nella chiesa di San Giuliano ad Albaro (FIGG. 207-208), pezzo che va tuttavia espunto dal catalogo del nostro sia per ragioni storiche, in quanto proveniente dall'antica chiesa di San Benigno di Capodifaro, sia per motivi stilistici, vista l'incompatibilità con le sue opere francesi⁴⁶³. La struttura fu infatti acquistata da Agostino Adorno dopo la distruzione del complesso di San Benigno, avvenuta nel 1850, per essere poi destinata alla cappella di suo patronato in San Giuliano⁴⁶⁴. Una nota di Luigi Augusto Cervetto ci informa di come egli stesso fosse stato responsabile della scoperta della cancellata presso "il signor Orsolino negoziante in marmi" e ne avesse suggerito l'acquisto all'Adorno, senza purtroppo fornire la data di un simile evento⁴⁶⁵.

La testimonianza dello studioso sembra inoltre suggerire che le due parti di cui si compone la struttura, ovvero la porzione inferiore con la cancellata vera e propria e quella superiore costituita invece dalla lunetta con le *Stimmate di San Francesco* (FIG. 209), fossero distinte prima del rimontaggio nella cappella di San Giuliano. Questa conclusione è d'altra parte confermata dall'osservazione dei marmi, i quali si rivelano differenti per linguaggio e cronologia. Il rilievo sulla sommità sembra infatti riferibile agli anni '90 del XV secolo e riprende, nella composizione, la lunetta di analogo soggetto che sovrasta il portale di accesso al convento della Santissima Annunziata di Portoria, datata 1488 (FIG. 210)⁴⁶⁶. Le bizzarre decorazioni con le età dell'uomo e gli angeli paffuti ai lati dell'ingresso (FIG. 208) mostrano invece una cronologia più avanzata, già entro il primo decennio del secolo successivo, come si desume dalla pienezza di forme dei putti. Sorge inoltre il sospetto che il rilievo con le *Stimmate di San Francesco* provenisse in origine da un complesso diverso da San Benigno: quest'ultimo

⁴⁶³ Kruft 1971a, p. 277; Kruft 1972c, p. 702. La presenza dello stemma Adorno nella cancellata oggi in San Giuliano, probabilmente frutto di un intervento ottocentesco, spinse Kruft ad associare il pezzo al monumento già in San Gerolamo. Nel suo testo sui Gagini Cervetto dà informazioni discrepanti sulla cancellata di Albaro proponendo in un passaggio di identificarla con quella commissionata a Giovanni Gagini dai disciplinati di Santa Maria Assunta di Caprafico per il loro oratorio ubicato nei pressi di Nervi nel 1495 e rivelando poi che era stato egli stesso ad acquistare i marmi, spoglie della decorazione di San Benigno, per conto di Agostino Adorno (su questo aspetto cfr. *infra*). Cervetto, 1903, pp. 65-66, 259 nota 1.

⁴⁶⁴ La chiesa, adibita a magazzino d'artiglieria all'inizio del XIX secolo, fu distrutta nel 1850 per far posto ad una caserma. Sulle vicende dell'edificio si consultino: Alizeri 1846-1847, II.2, pp. 1206-1208; Salvi 1915; Salvi 1968; Marcenaro, Repetto 1970-1974, I, 1970, pp. 379-384; Colombo, 1990. Prima della soppressione degli ordini religiosi del 1797 l'edificio fu descritto da Giovanni Agostino Ratti: Ratti 1780, I, pp. 366-368. Le notizie sulla cancellata sono in: Salvi 1968, pp. 338, 342; Colombo 1990, p. 67. Un altro pezzo proveniente da San Benigno e passato a San Giuliano è un rilievo con *Dio Padre e due angeli oranti*, corredato da armi Doria, il quale è conservato nella cappella cui dà accesso la cancellata marmorea. Su quest'ultima opera, riferita alle maestranze caronesi attive a Genova a partire dagli anni '40 del Quattrocento, si veda A. Galli, in Cavazzini, Galli 2007, p. 27.

⁴⁶⁵ Cervetto, 1903, p. 259 nota 1. Lo studioso riferiva i marmi alla stessa scuola dei monumenti Lomellini in San Teodoro, quella cioè di Antonio Della Porta e Pace Gagini. Questo è il passaggio di Cervetto: "Rinvenni pure in Genova presso il signor Orsolino negoziante in marmi due stipiti e porzione del fregio. I primi sono fiancheggiati da due graziosi angioletti molto ben panneggiati; ornavano i detti stipiti molte testine scolpite a bassissimo rilievo, rappresentanti le diverse epoche della vita umana, come si legge nelle tavoline che vi si vedono al dissotto, alle quali vengono annodati dei nastri che reggono diversi emblemi di religione. Questi avanzi di monumento possono attribuirsi alla stessa scuola del sovra descritto monumento. Unito a questi esiste pure un lunetto rappresentante San Francesco in atto di ricevere le stimmate. Questi marmi furono da me comprati e messi in opera nel prospetto di una cappella a san giuliano d'Albaro di gius patronato del marchese Agostino Adorno (essi provenivano dalla distrutta chiesa di San Benigno)".

⁴⁶⁶ Su questo rilievo cfr. Kruft s.d. [1971], pp. 9, 13 fig. 4.

era infatti una fondazione benedettina, passata sotto la congregazione della Cervara prima e sotto quella di Santa Giustina poi, e, almeno secondo le fonti, non possedeva altari dedicati al santo di Assisi⁴⁶⁷, dettagli che rendono perciò assai improbabile la presenza di un'iconografia francescana.

L'analisi stilistica dei rilievi nella parte inferiore della cancellata, quelli cioè che cronologicamente potrebbero essere compatibili con l'attività di Viscardi, porta ad escludere la paternità di quest'ultimo vista la fattura più grossolana rispetto agli standard palesati da opere come le *Virtù* di Quarto o il ciclo di Fécamp; questi marmi andranno perciò riferiti ad un diverso scultore ancora ignoto. Il confronto con i marmi del monumento Adorno permette invece di avvicinare alla mano del nostro il rilievo con la *Madonna col Bambino benedicente un donatore* appartenente alla collezione Borromeo di Isola Bella (FIG. 532), opera che va probabilmente collegata alla committenza di uno dei personaggi francesi di passaggio a Genova nel primo decennio del Cinquecento, vista la presenza del ritratto di Luigi XII. Come vedremo in maniera più approfondita nelle pagine seguenti, questo marmo, di elevatissima qualità, potrebbe perciò andare ad incrementare il catalogo del lombardo⁴⁶⁸.

La collaborazione con Michele D'Aria continuò negli anni successivi al completamento del sepolcro Adorno e si concretizzò nella partecipazione ad un'altra rilevante impresa, quella cioè del mausoleo dei Duchi d'Orléans che nel 1502 Luigi XII commissionò ai due soci e ad un'altra coppia di scultori, i toscani Donato Benti e Benedetto da Rovezzano. Come si vedrà in maniera più approfondita nelle pagine dedicate al sepolcro di Saint-Denis⁴⁶⁹, l'analisi del monumento, al quale le due compagnie lavorarono fianco a fianco fino al 1504, mette in luce, all'interno delle porzioni dell'opera che per via stilistica possono essere riferite ai lombardi, un preponderante intervento del Viscardi, tanto nei *gisants* quanto nelle figure di *Santi* inserite entro le nicchie del basamento. Michele D'Aria, giunto ormai agli sgoccioli di una lunga carriera, sembra perciò aver delegato gran parte della responsabilità dell'incarico al più giovane Viscardi, pur mantenendo il ruolo di capobottega all'interno della loro società, come confermano i pagamenti relativi all'impresa francese che riscossero soltanto Donato Benti e il D'Aria a nome dei rispettivi soci.

Dopo queste prime importanti esperienze genovesi, Girolamo guadagnò uno *status* autonomo e riuscì ad affermarsi come uno dei principali protagonisti della nuova stagione della scultura genovese, riscuotendo i favori di una variegata committenza. Come rivelano alcune testimonianze risalenti al primo decennio del Cinquecento, lo scultore aveva fissato la propria bottega presso la "ripa maris", in un'area cioè a ridosso del porto e nella quale si registra un'alta concentrazione di maestranze specializzate nell'intaglio lapideo. Nel medesimo quartiere sono, ad esempio, attestati anche Michele Carlone, Antonio Della Porta, Giovanni e

⁴⁶⁷ Un elenco degli altari di San Benigno è in: Ratti 1780, I, pp. 366-368. Altre notizie sugli altari cinquecenteschi sono riferite da: Salvi 1915 e Salvi 1968.

⁴⁶⁸ Cfr. paragrafo V.3.

⁴⁶⁹ Cfr. paragrafo V.3.

Pace Gagini, scultori direttamente chiamati in causa da un decreto promulgato dai Padri del Comune nel 1506 nel quale si ordinava di rimuovere tutte le pietre ed i marmi depositati in siti pubblici presso Ripa ed altre zone della città, al fine di organizzare in maniera più ordinata gli spazi in prossimità del mare⁴⁷⁰. Una serie di documenti risalenti agli anni 1509-1510 danno invece indicazioni più precise sull'*atelier* del Viscardi, il quale era fino a quel momento ubicato al di sotto dell'abitazione di Aleramo Pallavicino, prima che il lombardo decidesse di subaffittarlo a Michele di Stefano Pessolo, vendendogli anche tutte le pietre conservate al suo interno⁴⁷¹.

Tra il 1504 e il 1506 lo scultore, in compagnia di Matteo Morelli, si impegnò ad eseguire alcuni lavori di decorazione nel palazzo di Lorenzo Cattaneo, sito in vico San Bernardo⁴⁷². Il testo del contratto pone i due artisti sullo stesso piano identificandoli entrambi con l'appellativo di "magistri marmorum" e specificando inoltre la loro comune origine dalla regione del lago di Como ("ambo de lacu Cumarum"; ciononostante la documentazione nota su Matteo Morelli delinea un profilo professionale più consono ad un lapicida che ad uno scultore di figura com'era sicuramente il Viscardi⁴⁷³.

⁴⁷⁰ ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71. Una trascrizione parziale è in Decri 1996, pp. 422-423, doc. 3.

⁴⁷¹ L'atto di cessione è firmato il 20 dicembre 1509. Viscardi cede al Pessolo tutti i marmi e le pietre nere presenti nella bottega ad eccezione di un "brachili" ovvero una fontana. Tra questo materiale, secondo quanto si legge in un altro documento di poco successivo, erano presenti anche alcune pietre lavorate da Viscardi ed altre che appartenevano a Pietro D'Aria, il quale doveva aver condiviso per un periodo la bottega del primo. Il valore di tali beni viene stimato da Giovanni Graziolo, Agostino Masagio e Andrea Castello pari a 188 lire. Il 2 gennaio 1510 Michele Pessolo vende questo materiale a Romerio di Antonio da Campione per il prezzo di 233 lire. Per i documenti cfr. ASG, *Notai antichi*, 1058, n. 514 (20 dicembre 1509); 1059/I, nn. 1d (l'atto è datato 29 dicembre 1510 ma è da intendere come 1509, in quanto viene citato nel documento successivo che risale al 2 gennaio 1510), 13 (2 gennaio 1510). Nel 1511 Michele Pessolo prende in affitto da Francesco Brocchi un'altra bottega sita in piazza San Pancrazio, sotto la casa di Giuliano Calvi, acquistando ugualmente tutto il materiale depositato all'interno. ASG, *Notai antichi*, 1061/II, nn. 87 (accordo per la locazione; 19 maggio 1511), 89 (stima del prezzo del materiale venduto; 22 maggio 1511), 90 (pagamento; 31 maggio 1511).

⁴⁷² Il contratto di commissione è firmato il 18 maggio 1504. Il 22 agosto 1506 i due scultori dichiarano di aver ricevuto il compenso pattuito per i lavori, pari alla somma piuttosto notevole di 1088 lire. ASG, *Notai antichi*, 1161/I, n. 402; *Notai antichi*, 1161/II, n. 446. Alizeri trascrive soltanto il secondo documento: Alizeri 1870-1880, V, 1877, p. 43 nota 1. Per il documento del 1504 cfr. Appendice documentaria, doc. 3.

⁴⁷³ La documentazione nota su Matteo di Donato Morelli si estende su un arco cronologico compreso tra il 1496 e il 1508 e dà inoltre conto dei suoi rapporti con il mondo dei *magistri antelami* lombardi. Nel 1496 il Morelli acquista il materiale lapideo, lavorato e grezzo, presente nella bottega di Antonio di Pietro Carlone (ASG, *Notai antichi*, 1035, n. 698; 17 agosto); nel 1499, insieme a Bonino D'Aria e Michele di Battista Carlone, vende una serie di colonne ed altri marmi allo spagnolo Alvaro da Torre (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 429; 12 settembre); nel medesimo anno è menzionato in un elenco di maestranze residenti a Genova (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580; 18 dicembre); nel 1507 redige un inventario di alcuni marmi di proprietà di Antonio de Platea (ASG, *Notai antichi*, 1265, n. 118; 5 febbraio) e corrisponde ad Andrea de Carsolino da Ramponio un salario per alcune giornate di lavoro (ASG, *Notai antichi*, 1265, s.n.; 1 aprile); nel 1508 risulta debitore di Andrea Silvariera (ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 494; 9 agosto 1508) e di Tommaso Canevali da Lanzo, agente per conto di Michele Carlone (ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 436; 26 luglio 1508). Altri due atti dello stesso anno lo vedono impegnarsi a pagare delle somme di denaro a Paolo de Goneri e Simone Cobagalla (ASG, *Notai antichi*, 1056/I, nn. 271, 274). Egli compare inoltre come testimone in due atti che vedono coinvolti alcuni scultori, e cioè al testamento di Alberto Maffioli nel 1497 (ASG, *Notai antichi*, 1040bis, n. 319) e alla sottoscrizione di una procura da parte di Battista Carlone nel 1508 (ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 548; 26 agosto). Le carte appena menzionate lo indicano con vari appellativi, che vanno dai più generici "magister antelami" e "magister marmorum" a quello maggiormente qualificante di "sculptor marmorum".

Sebbene le successive trasformazioni subite dall'edificio abbiano cancellato le tracce dell'intervento primocinquecentesco, che includeva anche due portali commissionati ad Antonio Della Porta nel 1505⁴⁷⁴, un'idea dell'apparato lapideo eseguito dai due artefici lombardi è rievocata dal contratto di commissione, in cui vengono descritte due gallerie con le rispettive colonne, corredate da piedistalli e capitelli, per le quali viene indicato dal Cattaneo stesso il modello della villa di campagna di sua proprietà, ovvero l'attuale Cilla Imperiale di Terralba (FIG.211). Quest'ultimo edificio, costruito da Lorenzo alla fine del XV secolo ed ultimato prima del 1502, quando vi giungeva in visita Luigi XII⁴⁷⁵, ha preservato in alcuni spazi la caratterizzazione originaria, ad esempio, nelle due logge angolari decorate con colonne cerchiate o in alcuni elementi dell'atrio d'ingresso, come il portale in pietra nera con il rilievo di *San Giorgio e il drago* (FIG. 212), l'altro accesso caratterizzato da due inserti marmorei con raffigurazioni allegoriche (FIG. 213)⁴⁷⁶ o i peducci con i gigli di Francia⁴⁷⁷. Anche il palazzo cittadino del Cattaneo era provvisto di due loggiati che furono purtroppo distrutti dai bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale⁴⁷⁸.

Un frammento della dotazione scultorea del palazzo potrebbe forse essere riconosciuto nel plinto sormontato da un leone tuttora conservato nell'atrio dell'edificio di vico San Bernardo, oggetto che presenta su un lato una decorazione a candelabre affine, nel disegno così come nell'esecuzione, ai pilastri angolari del paliotto di Quarto (FIGG. 214-216). Il pessimo stato di conservazione del pezzo, evidente soprattutto nella figura del leone, impedisce tuttavia una più approfondita valutazione.

La fama di Viscardi fu consacrata da un'importante impresa affidatagli da un eminente personaggio dell'*entourage* di Luigi XII, l'abate Antoine Bohier, in occasione della visita della corte francese a Genova nel 1507⁴⁷⁹. Il ciclo di marmi, destinati all'abbazia della Trinità presso Fécamp nella lontana Normandia, costituisce, con i suoi numerosi pezzi di elevatissima qualità, la testimonianza più importante dell'attività dello scultore di Laino, in cui egli diede maggiormente prova della sua eccelsa abilità nell'intaglio lapideo, raggiungendo, in alcuni brani, vertici di sommo virtuosismo. Le opere richieste dal religioso francese comprendono

⁴⁷⁴ Cfr. paragrafo I.5.

⁴⁷⁵ La visita di Luigi XII alla villa di Terralba è descritta da Benedetto da Porto: Belgrano 1869, p. 244; Neri 1884a, pp. 925-926. La residenza viene definita "superbam magnificeque paratam". In occasione dell'arrivo di Luigi XII a Genova Lorenzo Cattaneo era stato scelto tra i 12 ufficiali di balia che avevano il compito di organizzare il soggiorno del sovrano. ASG, *Archivio segreto*, 655, cc. 120v.-121r. Su questo evento cfr. paragrafo V.2.

⁴⁷⁶ Tre di questi rilievi presentano una tematica musicale (due hanno per protagonisti creature angeliche e l'altro una figura maschile che potrebbe essere identificata con *Orfeo*), mentre il quarto raffigura un angelo in lotta contro un dragone.

⁴⁷⁷ Nel corso del Seicento la villa passò prima ai Salvago e, alla fine del secolo, agli Imperiali. Oggi è sede della Biblioteca Comunale Lercari. L'intervento decorativo più rilevante fu quello compiuto intorno al 1560 da Luca Cambiaso e Giovanni Battista Castello. Sull'edificio si veda: E. De Negri, in *Le ville genovesi* 1967, pp. 336-346.

⁴⁷⁸ D. Barbieri, scheda n. 71, in *Una reggia repubblicana* 1998, p. 149.

⁴⁷⁹ Cfr. paragrafo V.5.

oggetti diversi per tipologia e tecnica e costituiscono perciò il punto di partenza per la ricostruzione del catalogo del Viscardi.

Nei medesimi anni Girolamo riuscì a guadagnarsi anche i favori delle magistrature pubbliche, sebbene non fosse invece coinvolto nel ciclo di ritratti di cittadini illustri del Banco di San Giorgio, al quale, proprio in questo lasso di tempo, furono chiamati a contribuire Pace Gagini e Antonio Della Porta. Nel 1508 i Padri del Comune gli affidarono l'esecuzione dell'inquadramento marmoreo della celebre tavola bronzea di Polcevera che, rinvenuta nel 1506, fu allestita all'interno della Cattedrale⁴⁸⁰. I successivi spostamenti subiti dal reperto antico nei secoli seguenti hanno determinato il suo allontanamento dal principale edificio chiesastico genovese e la perdita della cornice.

Questo non fu l'unico incarico svolto dal Viscardi per San Lorenzo nel corso della propria carriera: intorno al 1522 il lombardo appare infatti nuovamente coinvolto nel medesimo cantiere, secondo quanto lasciano supporre una serie di registrazioni nei libri di conto della fabbrica⁴⁸¹. Il 18 febbraio 1522 Girolamo e Antonio di Novo, "socio picapetre", ricevevano la somma di cinquecento lire a saldo di quanto loro dovuto per una serie di pietre e marmi destinati alla cattedrale⁴⁸². Nel mese di dicembre del medesimo anno, il solo Viscardi fu invece ricompensato per alcuni pilastri ed una lastra necessari alla porta del campanile e per una colonna in pietra nera, ossia per una mole di lavoro alquanto esigua e priva di elementi decorativi⁴⁸³. L'accesso al campanile cui fanno riferimento le carte è probabilmente quello posizionato sul lato destro della controfacciata, che tuttavia non presenta alcun motivo ornamentale. Questo dettaglio spinge perciò ad intravedere nell'intervento del Viscardi una semplice fornitura di materiale grezzo.

La documentazione nota sullo scultore descrive soltanto altre due opere cui egli attese nel corso del secondo decennio del Cinquecento, fornendo perciò un quadro alquanto lacunoso della sua attività, peggiorato dal fatto che alle attestazioni notarili non è purtroppo possibile associare alcun marmo. Nel 1516 egli appare coinvolto in una lite con Biagio Pace⁴⁸⁴ concernente due complessi che i due avevano probabilmente eseguito in società, ovvero una

⁴⁸⁰ ASCG, *Padri del Comune*, 1001, cc. 85v., 129v. La notizia è riferita da Varni 1870, p. 37. Nel 1507 le magistrature pubbliche avevano deciso di sistemare la lastra dentro la cattedrale e di murarla vicino alla cappella del Battista. Pastorino 1995, p. 13; Di Fabio 2011a, pp. 111-112.

⁴⁸¹ ASG, *Archivio segreto*, 697, c. 7r. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 294 nota 1.

⁴⁸² Antonio di Novo è documentato per la prima volta a Genova nel 1516 e sembra perciò appartenere alla generazione successiva rispetto a quella di Viscardi. Nel 1520 egli era già un maestro affermato poiché si schierava con gli scultori nella *querelle* contro i *magistri antelami*, militando nelle medesime fila dello stesso Viscardi, di Pace Gagini e altri artefici di più difficile identificazione (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 349-353). L'artefice è attestato fino al 1543, spesso in società con altre maestranze: nel 1529 insieme ad Anton Maria Aprile si impegnò ad eseguire l'apparato decorativo del palazzo di Fernando Colon a Siviglia; nel 1533 risulta associato a Giovanni Maria da Passallo per una commissione promossa da Gregorio Pallavicino; nel 1538 strinse un accordo con un'*équipe* di scultori, tra i quali occorre ricordare almeno Gian Giacomo e Guglielmo Della Porta, volto a ripartirsi una serie di non meglio specificati incarichi; tra il 1521 e il 1543 sono invece registrati lavori per palazzo San Giorgio. Su queste notizie cfr. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 100-106, 193-198.

⁴⁸³ ASCG, *Padri del Comune*, 721, cc. 55v., 60v.

⁴⁸⁴ Su questo artefice non sono purtroppo note altre notizie.

fontana per Giovanni Spinola e una cancellata marmorea per la sede della “casaccia”, cioè la confraternita di disciplinati, di San Siro⁴⁸⁵. A tal riguardo i contendenti nominarono come arbitri Gian Giacomo Della Porta e Romerio di Antonio da Campione, cui si sarebbe eventualmente unito, nel caso di giudizio discordante, anche Andrea da Campione.

L'altra impresa può essere invece ricostruita in maniera più dettagliata attraverso la documentazione preservatasi, che supplisce in parte alla perdita dei marmi. Il 30 marzo 1519 il giurista Giovanni Battista Castiglione commissionò al Viscardi l'edificazione di una cappella nella basilica di San Domenico, specificando nel contratto la tipologia dei lavori da compiere⁴⁸⁶. L'ambiente che i frati avevano concesso al Castiglione⁴⁸⁷ era posizionato a destra dell'ingresso principale dell'edificio e in prossimità della cappella di San Vincenzo, in un sito che doveva perciò coincidere con la controfacciata e nel quale era già presente un altare con al centro un'immagine di San Nicola⁴⁸⁸. I lavori che lo scultore avrebbe dovuto eseguire nei quattro mesi successivi comprendevano l'ancona marmorea da collocare sopra l'altare e il sepolcro del committente, probabilmente una lastra terragna, pezzi entrambi da ornare con gli stemmi del Castiglione.

A tale commessa va ricollegato un ulteriore atto notarile stilato a Carrara il 20 aprile 1519 che vede Viscardi protagonista dell'acquisto di un quantitativo di marmi dai cavatori Michele di Andrea Guidi, Lotto di Antonio Guidi e Matteo Malrasi⁴⁸⁹. L'elenco dei pezzi richiesti include sia elementi architettonici, come pilastri di varie dimensioni con le rispettive basi e i capitelli, sia alcune lastre. Questa testimonianza appare significativa in quanto è l'unica che attesta la frequentazione da parte del lombardo delle cave apuane, pratica affatto rara tra le maestranze genovesi, come rivelano, ad esempio, i casi di Giovanni D'Aria e Pace Gagini, presenti a Carrara rispettivamente nel 1482 e nel 1507⁴⁹⁰.

Nel corso del 1520 il progetto del Castiglione fu oggetto di una consistente modifica che comportò un ampliamento degli interventi nella cappella in San Domenico. A tal riguardo il

⁴⁸⁵ L'accordo viene sottoscritto il primo ottobre 1516 e confermato il 25 ottobre, dopo la scadenza del termine fissato per la formulazione del giudizio: ASG, *Notai antichi*, 1061/II, n. 438. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 327-329 nota 1 (senza trascrizione del documento del 25 ottobre). Nell'atto entrambi gli artisti vengono definiti con il termine “sculptor marmorum”, ad indicare una medesima qualificazione professionale. Giovanni Spinola era un personaggio di primo piano nella committenza genovese in quanto prese parte con vari ruoli ad una serie di incarichi promossi da eminenti personaggi francesi. Su questo aspetto cfr. paragrafo V.1.

⁴⁸⁶ ASG, *Notai antichi*, 1690, s.n. Viscardi si impegna a portare a termine i lavori entro 4 mesi per un compenso di 62,5 lire. Cfr. Appendice documentaria, doc. 6.

⁴⁸⁷ Il 18 marzo 1519 i frati domenicani avevano deciso di cedere a Giovanni Battista Castiglione i diritti su uno spazio, “prope portam magnam [...] a parte destra ingredienti videlicet versus capelam Sancti Vincentii in quo loco seu situ nunc adest quoddam altare cum quadam maiestate sub figura Sancti Nicolai”. In cambio i domenicani si impegnavano a celebrare messe in favore del Castiglione. ASG, *Notai antichi*, 1616, s.n. La fondazione della cappella era legata ad un lascito di due luoghi di San Giorgio che è registrato in un manoscritto seicentesco relativo alle fondazioni concernenti il complesso di San Domenico: De Agostini, *Elencbica* ms., pp. 110, 243. La medesima notizia è nei volumi sulle chiese di Genova dell'Archivio di Stato: *Collezione di notizie* ms., II (ASG, *Manoscritti*, 550), c. 5v.

⁴⁸⁸ La cappella di San Vincenzo era stata allestita da Francesco Spinola con una decorazione marmorea eseguita da Michele D'Aria e Giovanni da Campione nel 1475. Cfr. paragrafo I.4.

⁴⁸⁹ ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 4, cc. 49r.-v. Cfr. Appendice documentaria, doc. 7.

⁴⁹⁰ Per Giovanni D'Aria si rimanda ai paragrafi I.4 e IV.3, per il documento di Pace Gagini al V.4.

Viscardi fu chiamato a sottoscrivere un nuovo contratto, nel quale, come già nella versione precedente, le parti si premurarono di descrivere le responsabilità spettanti all'artefice⁴⁹¹. Quest'ultimo, seguendo un modello consegnato dal committente stesso, avrebbe dovuto realizzare l'ancona dell'altare, da posizionare al di sotto dell'immagine di San Nicola già preesistente, decorandola con due diverse raffigurazioni, ovvero la *Visitazione* nella parte inferiore e *Cristo crocifisso con i Santi Giovanni Battista ed Evangelista* nella porzione superiore, il tutto inquadrato all'interno di una struttura comprensiva di pilastri e ornata con gli scudi del Castiglione. L'arredo sarebbe stato completato dal sepolcro, secondo quanto già previsto nell'accordo precedente. Il compenso fissato, notevolmente superiore rispetto a quello pattuito nel 1519 (duecentoventi lire a fronte delle sessantadue e mezzo) conferma che la nuova campagna decorativa era stata notevolmente arricchita.

Due ricevute di pagamento, datate all'11 giugno e al 14 settembre 1520⁴⁹², testimoniano l'avanzamento dei lavori che, secondo quest'ultima testimonianza, erano quasi ultimati nell'autunno del 1520. Ciononostante, di lì a breve, un non meglio precisato inconveniente, sopraggiunto forse nel momento in cui i marmi stavano per essere messi in opera, dovette spingere il Castiglione a rivedere di nuovo i propri piani. Il 2 ottobre 1520 i domenicani convennero nel cedere al giurista un diverso sito, questa volta posizionato in prossimità Della Porta di accesso al chiostro, che si apriva all'estremità della parete destra dell'edificio, e aderente al coro, a quel tempo ubicato di fronte all'altare maggiore e al centro della navata principale⁴⁹³. I marmi viscardiani dovettero essere traslati nel nuovo spazio, dove rimasero fino agli anni Ottanta del Cinquecento, quando il visitatore apostolico Francesco Bosio decretò di rimuovere il coro, in ottemperanza ai dettami postridentini, e di trasferire tutti gli altari appoggiati alla struttura, compreso quello di patronato dei Castiglione⁴⁹⁴. Purtroppo ignoriamo dove fosse stato trasferito l'altare della Visitazione, sul quale le fonti sei-settecentesche tacciono; appare però probabile che i marmi venissero riadattati ad un nuovo ambiente o comunque reimpiegati all'interno di un diverso allestimento⁴⁹⁵. Le tormentate vicende subite

⁴⁹¹ Il nuovo contratto viene sottoscritto il 5 aprile 1520: ASG, *Notai antichi*, 1662, n. 314. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 299-302 nota 1. L'Alizeri sembra invece non essere a conoscenza del documento del 1519, al quale si fa riferimento nell'atto rogato l'anno successivo. Nella seconda versione dell'accordo vengono specificate le dimensioni dell'ambiente: larghezza pari a 9 palmi o più (circa 223 cm) e altezza pari a 13 palmi (circa 322 cm).

⁴⁹² ASG, *Notai antichi*, 1662, n. 314. Queste parti, aggiunte all'atto di commissione del 5 aprile 1520, non sono trascritte da Alizeri.

⁴⁹³ L'atto di cessione dei diritti è in: ASG, *Notai antichi*, 1616, n. 162. Il nuovo spazio viene descritto con queste parole: "alium locum seu capellam [...] prope portam claustrum dicti monasterii videlicet ante seu prope duas primas columnas quibus adheret chorus dicti monasterii". Una pianta del complesso domenicano del 1808 (riprodotta in Piastra 1970, tav. VI) mostra l'ubicazione Della Porta citata nel documento e permette perciò di identificare il sito della cappella.

⁴⁹⁴ L'altare della Visitazione non è esplicitamente citato nei decreti del Bosio, stilati in occasione della visita del 1582. In questo testo si legge però la prescrizione relativa alla rimozione del coro, che si trovava al centro della chiesa, e al trasferimento nell'area retrostante l'altare maggiore. Si veda Piastra 1970, p. 219. Il manoscritto già citato di Tommaso De Agostini ricorda la cappella tra quelle trasferite da Bosio: De Agostini, *Elenchica* ms., p. 110.

⁴⁹⁵ L'altare non è ricordato da Ratti: Ratti 1780, I, pp. 67-73. Inoltre il nome del Castiglione non compare nelle iscrizioni preservatesi alla distruzione della chiesa di San Domenico: Pesca Maineri 1933; Pesca Maineri 1934.

dall'edificio domenicano nel corso dell'Ottocento determinarono la dispersione del suo arredo artistico. Dopo la trasformazione del complesso in caserma, una parte degli altari marmorei e delle pale fu infatti messa in vendita nel 1804, una parte ne venne trafugata ed alcuni oggetti perirono invece in occasione dell'abbattimento della chiesa a partire dal 1819⁴⁹⁶.

Poco dopo questa importante impresa le notizie su Viscardi si arrestano. Alla fine del 1520 lo scultore appare nuovamente coinvolto nella disputa tra *magistri antelami* e scultori, difendendo le ragioni di questi ultimi, volte a conquistare il riconoscimento ufficiale della loro autonomia in seno alle arti, mentre nel 1522 appare impegnato nella fabbrica della cattedrale, trovando probabilmente la morte poco dopo.

All'interno di una situazione così lacunosa la ricostruzione della fisionomia dello scultore non può che partire dall'impresa più notevole cui egli attese nel corso della sua carriera nonché l'unica preservatasi nella sua pressoché totale integrità, ovvero il ciclo di marmi di Fécamp, il quale mette in luce una personalità dalla tempra stilistica ben caratterizzata. A questo complesso sarà dedicata una più ampia trattazione nella sezione dedicata alla fortuna dei marmi genovesi in Francia. Occorrerà invece discutere in questa sede altre opere per le quali è stata avanzata la paternità del Viscardi e rivalutarle alla luce dei pochi pezzi superstiti e del profilo biografico sinora delineato.

Va sicuramente escluso dal *corpus* del lombardo il lunettone destro della Cappella del Battista nella cattedrale di Genova (FIG. 304), che Kruft avvicinò invece al nostro⁴⁹⁷. Lo studioso riconosceva infatti nel *Battesimo di Cristo* del sacello una diretta rispondenza con la scena di analogo soggetto dell'abbaziale di Fécamp, prossimità che tuttavia non si estende oltre una vicinanza meramente iconografica, come ha recentemente evidenziato anche Linda Pisani⁴⁹⁸. Lo scultore attivo nella lunetta della cattedrale genovese palesa una più spiccata matrice lombarda e una maggiore propensione per la descrizione analitica di dettagli naturalistici a discapito di una salda costruzione della scena. Un rapido riscontro cronologico sembra inoltre togliere ogni dubbio: la campagna di lavori che interessò le due lunette della Cappella del Battista si estese infatti tra il 1492 e il 1496, *terminus ante quem* fornito dalla data inserita nell'iscrizione che corre sotto uno dei due riquadri, arco cronologico durante il quale, come abbiamo visto, il Viscardi risulta attivo nella Certosa di Pavia per essere poi documentato a Genova solo nel 1497.

Solleva dei dubbi anche l'attribuzione del tabernacolo oggi conservato nelle collezioni del Victoria & Albert Museum (FIG. 217), ma proveniente dalla chiesa di San Domenico di Genova, che già Maclagan e Longhurst avvicinarono al tabernacolo dell'abbazia di Fécamp (FIG. 218), ma riferendone la paternità a Pace Gagini, e che Kruft ha invece ricondotto al

⁴⁹⁶ Le vicende dell'edificio dopo le soppressioni sono ricostruite in Piastra 1970, pp. 143-180.

⁴⁹⁷ Kruft 1971a, pp. 275-277; Kruft 1971b, p. 21; Kruft 1972c, pp. 701-702. Sulla cappella del Battista si veda il paragrafo III.2.

⁴⁹⁸ L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 299-300.

Viscardi⁴⁹⁹. Anche in questo caso il rimando ai marmi normandi non ci sembra andare oltre una semplice eco tipologica ed iconografica, visto che si tratta di due tabernacoli improntati ad un medesimo schema, caratterizzato dalla presenza di figure entro nicchie sui pilastri e da una lunetta sommitale con la *Resurrezione*. Lo stato frammentario dell'opera della raccolta britannica impedisce purtroppo di valutarla appieno e di comprendere se l'affinità si estendesse anche ad altri elementi come ad esempio la cornice con teste angeliche che, nell'esemplare di Fécamp, separa la parte inferiore e quella superiore.

Le due opere, pur accomunate dall'afferenza ad una medesima area culturale di matrice lombarda, e da una cronologia del tutto prossima – cioè intorno al primo decennio del Cinquecento –, mostrano alcune divergenze nella concezione dell'intaglio. Le figure del tabernacolo londinese appaiono infatti paralizzate nelle loro rigide pose al contrario degli esili e scattanti *Evangelisti* dell'esemplare di Fécamp (FIG. 218), i quali rivelano altresì una lavorazione più polita del marmo che conferisce loro un aspetto prezioso. Ad una simile conclusione conduce anche l'osservazione dei panneggi: il rilievo del museo londinese mostra in alcuni brani, in particolare nelle figure del *Battista* e del *Cristo risorto*, delle pieghe più squadrate e stilizzate a mo' di reticolo, inflessione che invece non riscontriamo mai negli intagli di Viscardi, nei quali invece i panneggi sono sempre estremamente tesi. Sembra, al contrario, più pregnante il confronto tra il tabernacolo londinese e il *San Giovanni Battista* di Vado Ligure (FIG. 219)⁵⁰⁰, figura che appare a sua volta compatibile con il gruppo di rilievi oggi rimontati nella sagrestia della Cattedrale di Savona, marmi questi che sono stati recentemente riferiti a Matteo da Bissone, personalità documentata a Genova e a Savona tra il 1475 e il 1503⁵⁰¹.

Più recentemente il catalogo di Girolamo è stato incrementato di una serie di marmi che decorano il Battistero della cattedrale di Genova, gruppo che include il rilievo col *Battesimo di Cristo* (FIGG. 220, 222) che sormonta il portale d'accesso all'ambiente ed altri elementi dell'arredo interno come le chiavi di volta (FIG. 221), i capitelli e il fonte battesimale, elementi che Clario di Fabio ha ritenuto frutto dell'operato dello scultore di Laino e della sua bottega, all'interno di una campagna di lavori finanziata dal cardinale e Gran Maestro dei cavalieri di

⁴⁹⁹ Inv. 7551.1861. Il marmo fu acquistato a Londra nel 1861 con la notizia della provenienza dalla chiesa di San Domenico di Genova. L'attribuzione a Pace Gagini fu giustificata sulla scorta del riferimento a quest'ultimo artista di alcune sculture del ciclo di Fécamp ipotizzato da Cervetto (1903, pp. 100-104). Sul tabernacolo cfr. Maclagan, Longhurst 1932, I, p. 120; Pope-Hennessy 1964, I, pp. 391-392; Krufft 1971a, p. 285. L'opinione di Krufft è ripresa in Fadda 1998, pp. 47-48.

⁵⁰⁰ Bruno Barbero ha avvicinato sia il *San Giovanni Battista* di Vado Ligure sia il tabernacolo del museo londinese all'attività di Antonio Della Porta detto Tamagnino, sottolineando, per quest'ultima opera, le divergenze stilistiche con i rilievi di Fécamp. Barbero 1974.

⁵⁰¹ L'ipotesi di ricondurre i marmi della cattedrale savonese al tabernacolo commissionato nel 1496 a Matteo da Bissone è stata formulata da Manuela Villani (2007). La studiosa ha avvicinato il tabernacolo del Victoria & Albert Museum alle figure savonesi pur mantenendo il riferimento al Viscardi. Villani 2007, p. 37. Su queste opere si rimanda alla discussione nel paragrafo I.2.

San Giovanni Pierre d'Aubusson tra il 1502 e il 1503⁵⁰². Quest'ultimo aveva infatti ottenuto dalle magistrature cittadine il diritto di patronato su una porzione del battistero, nella quale fondò la cappella di Santa Maria della Vittoria, titolo che ricordava il successo riportato a Rodi contro i turchi nel 1480⁵⁰³.

La qualità di questi marmi sembra tuttavia piuttosto modesta se paragonata all'eccellente maestria che lo scultore lombardo dispiega nel complesso di Fécamp, come si osserva leggendo a confronto le due scene di *Battesimo* (FIGG. 222, 557): mentre infatti ad un primo colpo d'occhio parrebbe di sentire un'aria di famiglia tra le due raffigurazioni, derivata probabilmente dall'influenza, sul piano iconografico, del rilievo di analogo soggetto all'interno della cappella del Precursore, una più attenta analisi mette invece in luce la povertà dell'invenzione e dell'intaglio dell'esemplare del Battistero genovese. Quest'ultimo risulta inoltre inserito in una struttura non originaria che è frutto di un rimaneggiamento successivo, il quale ha interessato tutta la porzione superiore del portale⁵⁰⁴.

Come mettono bene in luce le opere ricordate, al pari di quelle oggi a Fécamp sulle quali ci dilungheremo maggiormente nelle pagine seguenti, Viscardi si fece promotore di alcune istanze di primissimo classicismo che, più o meno nei medesimi anni, avevano trovato elaborazione in Lombardia per mano di Benedetto Briosco, in opere come il portale della Certosa di Pavia o il sepolcro di Gian Galeazzo Visconti. A Genova tale corrente costituisce un decisivo superamento della cultura quattrocentesca affermatasi con Giovanni da Bissone e Michele D'Aria, le cui radici risalivano ancora nel linguaggio tardogotico, aprendo la strada ad un più maturo rinascimento.

⁵⁰² Di Fabio 2011a, pp. 114-118. L'opinione dello studioso è ripresa da A. R. Calderoni Masetti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 269; C. Giometti, in *ivi*, I, pp. 230-232. La cronologia dei lavori si ricava da due iscrizioni affisse all'interno del battistero, una delle quali ricorda l'avvio dei lavori nel 1502 e la seconda l'ultimazione: "MCCCCCII INSTAURATU(m) EST SACELUM HOC"; "O QUICUNQ(ue) DOMUM VEL SACRAM SUSPICIS AEDEM/SCIRE VELIS CLARUM QUIS DEDIT AUTOR OPUS/PETRUS DAUBUSSON FAMA SUPER AETHERA NOTUS/HOSPITII SANCTI MILITIAE QUE PATER/DEFENSOR FIDEI CUSTOSQ(ue) RHODIQ(ue) MAGISTER/HAEC PRAECURSORI CONDIDIT AERE SUO/ HIC QUOQ(ue) SACRARIUM DIDAT SENOSQ(ue) DICAVIT/CUM PUERIS TOTIDEM RELIGIONE VIROS/QUEM DUDUM INSIGNIS DECORABAT FAMA GALERI/NONC PIUS AETHER EOS POSSIDET ILLE CHOROS/MCCCCCIII". Una simile cronologia rende inoltre difficile ipotizzare l'intervento di Viscardi, il quale risultava impegnato proprio in quegli anni nel monumento dei Duchi d'Orléans, un'impresa nella quale il lombardo ebbe un ruolo molto rilevante.

⁵⁰³ La fondazione della cappella di Santa Maria della Vittoria all'interno del Battistero è fissata nell'ordinamento della confraternita di San Giovanni il Vecchio del 1501, approvato da Giulio II nel 1505. Cfr. Airaldi 1966 e, più recentemente, Leoncini 2011, pp. 61-66. Per questa vicenda si veda anche il paragrafo III.1.

⁵⁰⁴ L'anodina cornice che circonda il rilievo del *Battesimo di Cristo*, come anche l'architrave e gli stipiti del portale, ad eccezione dei capitelli, sembrano difficilmente risalire all'inizio del XVI secolo ma si rivelano frutto di un successivo rimaneggiamento. Il portale doveva in origine essere corredato da una coppia di putti che affiancava la sovrapporta e che sono descritti da Soprani, il quale attribuiva l'intaglio del *Battesimo* a Niccolò da Corte. Soprani 1674, p. 277.

CAPITOLO II

SCULTORI TOSCANI A GENOVA

1. DA LEONARDO RICCOMANNI AD ANDREA SANSOVINO: OPERE E MAESTRI.

La nutrita colonia di maestranze di origine lombarda radicatasi a Genova nel corso di più generazioni, pur rivestendo un ruolo determinante nell'elaborazione di un linguaggio chiaramente riconoscibile come genovese, non costituì l'unico apporto al complesso processo di sviluppo delle arti, né si presentò come la sola cultura in grado di imporsi quale univoco parametro di riferimento. Al contrario, la compresenza nel *milieu* genovese di artefici di provenienza eterogenea generò un ambiente particolarmente propizio agli scambi e permeabile ad esperienze profondamente diverse che diedero vita, in alcuni casi, a inedite forme di collaborazione. La fiorente attività del porto di Genova contribuì a trasformare il centro ligure in un importante crocevia non solo per le merci e i flussi di denaro ma anche per i manufatti artistici e le maestranze, le cui rotte seguirono spesso quelle battute dagli attivissimi mercanti genovesi. Analogamente, in pittura, durante tutto il XV secolo, questi medesimi canali permisero l'approdo in città di alcune significative testimonianze della cultura fiamminga come i dipinti di Jan van Eyck come anche l'arrivo di Giusto di Ravensburg, il quale lasciò nel chiostro di Santa Maria di Castello una delle prove pittoriche più emozionanti della Genova di metà Quattrocento¹.

Risulta perciò del tutto riduttivo considerare la scultura genovese una diretta ed esclusiva filiazione di quella lombarda, come se le vicende storiche dei due territori, legati da una comune sorte politica, avessero determinato in maniera univoca i destini delle arti figurative. Già nel XIV secolo, grazie soprattutto alla presenza di Giovanni Pisano e Giovanni di Balduccio, la Toscana si era imposta come uno dei principali poli di riferimento per la scultura genovese. Nel corso del Quattrocento questi contatti, agevolati dalla vicinanza geografica, si infittirono ed apportarono contributi significativi che costituirono spesso occasioni di aggiornamento attraverso imprese di profonda rilevanza. A tale proposito andrà innanzitutto considerato come abbia una forte ascendenza culturale fiorentina, nonostante l'origine anagrafica dell'artista coinvolto, l'episodio fondante del primo rinascimento genovese, ovvero l'apparato marmoreo del prospetto della Cappella del Battista in cattedrale che Domenico

¹ Per una visione generale sui rapporti tra Genova e le Fiandre si vedano i vari contributi nel volume *Pittura fiamminga in Liguria* 1997.

Gagini realizzò a partire dal 1448². Lo scultore bissonese giunse a Genova in seguito ad un'esperienza formativa a Firenze durante la quale entrò a contatto non solo con Filippo Brunelleschi, che lo accolse presso di sé introducendolo inoltre nel cantiere della basilica di San Lorenzo, ma anche con Donatello e Lorenzo Ghiberti, le cui formulazioni trovarono una diretta eco nei marmi che ornano la fronte del sacello dedicato al Precursore³.

Lo stile del Gagini raccolse il pieno favore della committenza, come dimostrano gli altri importanti incarichi portati a termine dallo scultore nell'arco cronologico di circa un decennio durante il quale egli fu attivo a Genova, tra i quali si registrano una serie di marmi nella chiesa di Santa Maria di Castello e il ciclo di ritratti di Palazzo Spinola "dei marmi"⁴. La rilevanza dei lavori affidatigli e l'ampia risonanza riscossa dal suo operato, attorno al quale si concentrò una cospicua bottega, dimostrano bene quanto profondo fosse il suo apporto allo sviluppo della scultura genovese.

Già a partire dagli anni '30, e quindi prima dell'arrivo a Genova di Domenico Gagini, è attestato nel capoluogo ligure Leonardo Riccomanni, scultore originario di Pietrasanta la cui carriera itinerante lo spinse più volte nei territori della Superba nel corso di circa un quarantennio⁵. Le profonde lacune che pesano sulla ricostruzione dell'operato dell'artista impediscono di valutare appieno l'influenza esercitata dal pietrasantino sul panorama artistico genovese; e tuttavia le testimonianze documentali, edite da Federico Alizeri⁶ e Achille Neri⁷, danno conto dei suoi ripetuti contatti con il capoluogo ligure e dei rapporti stretti con alcune delle maestranze ivi attive, in particolar modo con Giovanni Gagini.

L'arrivo a Genova del Riccomanni fu favorito dai Campofregoso, un'importante casata popolare dalle cui fila uscirono numerosi dogi, la quale aveva inoltre acquisito anche i diritti sul territorio di Sarzana, dove lo scultore pietrasantino si era distinto per un'importante impresa condotta all'interno del duomo, ovvero la pala marmorea dell'*Incoronazione* affidatagli nel 1432 e pensata come nuovo arredo dell'altare maggiore della cattedrale dell'Assunta⁸. Nel 1437 Leonardo fu incaricato da Tommaso Campofregoso, a quel tempo doge di Genova, dell'esecuzione di una tomba destinata alla chiesa di San Francesco di Castelletto, probabilmente il sepolcro del committente stesso, opera che nel 1460 non era ancora stata ultimata e che a quella data veniva nuovamente confermata al toscano, il quale prometteva di portarla a termine entro i due anni successivi⁹. La completa distruzione dell'edificio

² Sulle vicende della campagna decorativa della cappella del Battista si rimanda al paragrafo III.2.

³ La vicenda di Domenico Gagini è ripercorsa nel paragrafo I.2.

⁴ Cfr. paragrafo I.2.

⁵ La figura di Leonardo Riccomanni meriterebbe un più approfondito studio monografico. Sullo scultore, e in particolare sulla sua attività genovese, si vedano Algeri 1977, pp. 69-70; Tessari 1977; Di Fabio 2002.

⁶ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 141-148, 160-168.

⁷ Neri 1884b.

⁸ Su quest'opera si veda da ultimo Donati 2010. Nel 1463 al Riccomanni verrà affidata anche un'altra ancona marmorea, dedicata alla Purificazione e destinata a prendere il posto della precedente sull'altare maggiore, opera alla quale prese parte in maniera considerevole anche suo nipote Francesco.

⁹ La notizia di un precedente accordo firmato nel 1437 si legge nel contratto del 1460, pubblicato da Neri 1884b. Sebbene questo testo non precisi il destinatario della tomba da scolpire, un'ulteriore testimonianza del 1453 fa

francescano nella prima metà dell'Ottocento ha purtroppo cancellato qualsiasi traccia del monumento, al quale Clario Di Fabio ha ricondotto, seppur in via puramente ipotetica, le tre *Virtù* a tutto tondo oggi custodite presso il Museo di Sant'Agostino (FIGG. 233-235)¹⁰. Ciononostante la vicenda del sepolcro mette bene in luce come fin dal suo esordio nel capoluogo ligure il Riccomanni fosse riuscito ad inserirsi con facilità nell'ambiente artistico locale, guadagnando l'appoggio di una delle famiglie più influenti.

Si può invece valutare con maggiore facilità l'impegno dello scultore nel complesso di Santa Maria di Castello, di cui restano alcune importanti testimonianze come il bellissimo portale ancora oggi visibile nella sagrestia della chiesa (FIG. 223) e la *Crocifissione* che in origine ne costituiva la cimasa (FIG. 224), trasferita nel museo attiguo, l'acquasantiera attualmente conservata nel locale in origine adibito a biblioteca (FIGG. 227-228), dove si trova anche la figura della *Vergine annunciata* (FIG. 230), che, assieme all'*Angelo* oggi presso il castello dei principi di Liechtenstein a Šternberk (FIG. 231)¹¹, andava a decorare una delle cappelle o la sagrestia stessa¹².

In questo cantiere, che fu oggetto, negli anni intorno alla metà del secolo, di un'importante campagna decorativa, il Riccomanni appare legato ad uno dei principali scultori attivi in quel momento a Genova, ovvero Giovanni da Bissonne. Quest'ultimo introdusse infatti il toscano nella fabbrica domenicana, subappaltandogli nel 1452 l'esecuzione del portale interno della sagrestia, ambiente su cui Lionello e Manuele Grimaldi Oliva avevano conseguito il patronato ottenendo il permesso di edificarvi la propria cappella gentilizia¹³. Lo scultore bissonese, che, in veste di capocantiere, aveva probabilmente ottenuto la responsabilità dei lavori nell'ambiente, si impegnò a consegnare al toscano i marmi, fornendogli probabilmente anche un disegno dell'opera, ed impose all'altro di concentrarsi esclusivamente su quell'incarico, che prevedeva anche un "crinerium", ossia un cimiero, per Giacomo Spinola, probabilmente destinato ad un'altra commessa intrapresa dal Gagini¹⁴.

riferimento al monumento di Tommaso Campofregoso. I lavori a quest'ultima opera subivano un'interruzione, proprio nel 1453, a causa di un viaggio di Leonardo a Pietrasanta per il quale lo scultore otteneva un salvacondotto dal doge Piero Campofregoso. Cfr. Neri 1877, pp. 308-309.

¹⁰ Di Fabio 2002. A queste opere verrà dedicata una più ampia discussione nelle pagine seguenti.

¹¹ Fu Giancarlo Gentilini ad individuare per primo l'*Angelo* ricollegandolo alla *Vergine* di Santa Maria di Castello, ripreso poi da Olga Pujmanová che ha pubblicato la scultura con l'attribuzione a Domenico Gagini (1997, pp. 296-299). Francesco Caglioti ha invece riconosciuto la paternità del Riccomanni (1998 [1999], p. 86 nota 9). È assai prossimo alla scultura oggi conservata in Repubblica Ceca un *Angelo* (FIG. 232), già appartenente alla collezione di Giuseppe Piccoli e oggi presso la galleria "Il Quadrifoglio" a Milano, che Laura Cavazzini e Aldo Galli hanno ascritto al Riccomanni (Cavazzini, Galli 1999, p. 120 nota 2).

¹² Sulle opere di Santa Maria di Castello cfr. Alizeri 1846-1847, I, 1846, p. 373; Vigna 1864, p. 170, 222-223; Alizeri 1875, pp. 70-71; Krufft s.d. [1971], pp. 9-10; Poleggi 1973, pp. 141-142; Algeri 1977, pp. 69-70; Tessari 1977, pp. 88-93; Tagliaferro 1987, p. 222; Di Fabio 2002, pp. 4, 6, 8.

¹³ Il contratto, firmato il 3 gennaio 1452, è pubblicato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 145-147 nota 1. Sui lavori in Santa Maria di Castello cfr. anche i paragrafi I.2 e I.3.

¹⁴ Giacomo Spinola è lo stesso personaggio che commissionò a Domenico Gagini il ciclo di ritratti del palazzo di piazza Fontane Marose. Questa considerazione spinse Alizeri a riconoscere l'arma commissionata a Riccomanni, e un'altra indicata allo scultore come modello, negli stemmi inseriti nella facciata di palazzo Spinola dei marmi. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 148.

Il testo dell'accordo specifica inoltre che l'atto andava a sostituire un precedente contratto stipulato dai due scultori a Pietrasanta nel 1451¹⁵; questo dettaglio dà perciò conto di come Giovanni e Leonardo fossero entrati in rapporto in un diverso contesto, forse in occasione di una visita da parte del bissonese alle cave di marmi apuani¹⁶.

Il portale si inserisce all'interno della tradizione tutta genovese dei portali decorati sebbene in questo caso si tratti di un elemento destinato a caratterizzare uno spazio interno e non a connotare l'esterno di una residenza, come era più consueto in tale genere di manufatti, ai quali era demandato il compito di qualificare la facciata negli angusti spazi dei vicoli e celebrare, attraverso gli stemmi, il prestigio del casato. L'esemplare di Santa Maria di Castello rivela lo studio compiuto dal Riccomanni, ma mediato anche tramite Giovanni da Bissone, su alcuni testi genovesi e, in particolare, l'attenzione riversata dal pietrasantino sull'operato delle due principali botteghe attive negli anni a cavallo della metà del secolo e cioè quella di Domenico Gagini e l'altra, altrettanto prolifica, di Filippo Solari e Andrea da Carona¹⁷. Nel portale dell'edificio domenicano il motivo della cornice decorata con intrecci vegetali e putti giocosi (FIG. 226) trae la propria origine dai rilievi guginiani della cappella del Battista, in particolare dalle scene della vita del precursore che risultano riquadrate da una fascia del tutto simile, ma mostra puntuali affinità anche con il portale del palazzo Grillo-Serra in vico Mele 6 frutto degli scalpelli dei due caronesi (FIG. 225). Allo stesso modo da quest'ultimo precedente sembra derivare anche l'idea delle mensole con i putti (FIG. 229), i quali sono però connotati all'antica al pari di quelli raffigurati nella parte sommitale della fronte del sacello del Precursore in cattedrale¹⁸. Sembra inoltre riconducibile a quest'ultimo complesso l'idea della ghirlanda che nell'opera del Riccomanni circonda la struttura architettonica e che fa la sua prima comparsa nel prospetto di Domenico Gagini, dove viene impiegata sia come sostegno delle figure a tutto tondo, secondo una soluzione di chiara ascendenza donatelliana, sia come cornice dei riquadri figurativi.

È invece del tutto inedita la soluzione della doppia cornice, a creare l'effetto di due portali giustapposti, all'interno della quale viene inserita, nella porzione superiore, la lastra con l'iscrizione sorretta da due angeli. L'adozione di forme desunte da prototipi che si presentavano come una recente tradizione si coniuga però con un linguaggio che è del tutto

¹⁵ L'accordo del 1452 fa infatti riferimento ad un atto rogato a Pietrasanta nell'agosto del 1451 dal notaio Nicolò Iofredi. La documentazione di questo notaio del 1451 non è purtroppo conservata presso il fondo notarile pietrasantino conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze.

¹⁶ Non sono note attestazioni di Giovanni da Bissone a Carrara in questo periodo, ma, se fosse corretta l'identificazione dell'artista con Giovanni di Andrea (sulla quale cfr. paragrafo I.3), risulterebbero attestati contatti diretti con il centro toscano nel corso dell'ottavo decennio del Quattrocento. A tal riguardo si veda il regesto biografico.

¹⁷ Sull'attività dei due caronesi a Genova cfr. paragrafo I.2. con riferimenti bibliografici.

¹⁸ Questo motivo compare con una certa frequenza in numerosi portali eseguiti a partire dagli anni '50, come, ad esempio, quello di palazzo Doria in piazza San Matteo 14, eseguito da Giovanni da Bissone nel 1457, o quello decorato con la scena del *Trionfo dei Doria* in vico David Chiossone 1.

nuovo a Genova, nel quale si percepiscono echi della molteplici esperienze compiute fino a quel momento dall'artefice che contavano tappe come Lucca, Siena o Napoli.

Contrariamente a quanto ritenuto dall'Alizeri va considerato parte integrante del portale il rilievo con il *Calvario* (FIG. 224), che in origine doveva costituirne la cimasa¹⁹: lo stile del marmo si accorda perfettamente con l'opera del Riccomanni e trova un diretto confronto con alcuni brani dell'ancona dell'*Incoronazione* della cattedrale di Sarzana e in particolare con la scena della *Crocifissione*. Nel *Calvario* sono palesi alcuni dei tratti che caratterizzano in maniera peculiare lo stile dello scultore, come l'intensa carica espressiva che anima le figure e che, come nel caso del Cristo, deforma i tratti del viso e la struttura del corpo o il rigido articolarsi dei panneggi. Ai lati del coronamento dovevano trovare posto due figure, le quali possono però difficilmente essere identificate con i due *Profeti* (FIGG. 13-14) visibili in questa posizione nelle foto storiche scattate prima della rimozione della cimasa, figure che non si accordano né per via stilistica né per via iconografica con il complesso del portale.

Sebbene il contratto firmato nel 1452 citasse esclusivamente il portale, l'impegno del Riccomanni dovette estendersi anche ad altri elementi dell'arredo del complesso, come dimostrano le evidenze stilistiche riscontrabili nell'acquasantiera (FIG. 227) e nella *Vergine annunciata* (FIG. 230), pezzi entrambi conservati nell'antica biblioteca di Santa Maria di Castello. Nella pila la vasca appare infatti circondata da quattro putti che sorreggono altrettanti festoni (FIG. 228), figure dal sapore donatelliano che si rivelano del tutto simili ai fanciulli inseriti nelle mensole dell'accesso in sagrestia (FIG. 229). Analogamente la *Vergine* si presenta come una delle più intense prove di Leonardo, per il soffuso patetismo che ne anima il volto e per il frastagliato articolarsi dei panneggi.

Nonostante le clausole dell'accordo con Giovanni da Bissone proibissero l'assunzione di qualsiasi altro incarico al di fuori del portale per Santa Maria di Castello, lo scultore toscano si impegnò, il 14 giugno 1452, con la compagnia di San Sebastiano a decorare la cappella posta sotto il patronato della confraternita nella basilica di Santa Maria delle Vigne²⁰. Il compenso piuttosto elevato indicato nel contratto, pari a quattrocentocinquanta lire, come anche l'ampio lasso di tempo concordato per ultimare l'opera, fissato in diciotto mesi, confermano la notevole entità del lavoro da svolgere. Le indicazioni fornite dal testo dell'accordo suggeriscono che l'apparato decorativo dovesse essere esemplato sul modello della Cappella del Battista in cattedrale, riprendendo la suddivisione in tre parti tramite le colonne e la presenza di nove figure sulla sommità, figure che, tuttavia, sebbene inserite dallo scultore nel disegno presentato ai committenti non rientrarono nella prima campagna di lavori ma sarebbero state commissionate solo una volta ultimata la struttura sottostante. Come già nel

¹⁹ Alizeri riferiva il portale e la cimasa a mani diverse. Questo fraintendimento ha in seguito determinato la separazione dei due pezzi (la *Crocifissione* è infatti conservata presso il locale in origine adibito a biblioteca). Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 142. Cfr. Di Fabio 2002, p. 8.

²⁰ Le notizie su questa commissione sono state riassunte nel paragrafo I.2. Il contratto è pubblicato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 163-165 nota 1.

caso della sepoltura commessa da Tommaso Campofregoso, anche i lavori per la cappella di San Sebastiano procedettero con una certa lentezza, subendo una prima interruzione già nel 1453, quando Leonardo rientrò a Pietrasanta²¹, e poi nuovamente nel 1462, anno in cui, secondo quanto testimoniano i documenti, lo scultore fu di nuovo chiamato in patria ed ottenne dai priori della confraternita il permesso di allontanarsi per tre mesi²². Le sculture a tutto tondo invece non furono mai richieste al Riccomanni, il quale nel 1463 aveva assunto, assieme al nipote Francesco, l'incarico relativo alla *Pala della Purificazione* per la cattedrale di Sarzana, ma vennero invece commissionate nel 1475 al lombardo Giovanni Donato da Maroggia²³. Anche in questo caso non è rimasta alcuna testimonianza dell'operato del pietrasantino, il quale dovette imporsi ben preso come una delle principali voci di riferimento nel contesto cittadino, nonostante l'incostanza con cui spesso assolvette i proprio compiti.

Recentemente Clario Di Fabio ha ricondotto all'attività genovese di Leonardo e di suo nipote Francesco Riccomanni tre figure a tutto tondo rappresentanti la *Fortezza* (FIG. 233), la *Temperanza* (FIG. 234) e la *Prudenza* (FIG. 235), rinvenute nel 2002 nel giardino del Castello d'Albertis e oggi conservate nel Museo di Sant'Agostino a Genova²⁴. Pur in assenza di ulteriori testimonianze documentali che possano far luce sulla provenienza di questi marmi, ai quali doveva senz'altro aggiungersi in origine la raffigurazione della *Giustizia* a completare la serie delle *Virtù Cardinali*, lo studioso ha ipotizzato che le sculture potessero in origine far parte di un monumento funebre e, nello specifico, di uno dei numerosi sepolcri eretti dalla famiglia Campofregoso nella chiesa di San Francesco di Castelletto, chiamando in causa, in particolare, la tomba di Tommaso e quella di Giano I, opere sulle quali non disponiamo purtroppo di ulteriori notizie ma che possono essere datate intorno al settimo decennio del XV secolo, nell'arco cronologico cioè in cui, secondo Di Fabio, cadrebbe anche l'esecuzione delle *Virtù*²⁵. Tornando a discutere sulle tre figure marmoree, che si presentano oggi in un pessimo stato conservativo a causa della lunga esposizione all'aperto, Maria Falcone, pur confermando l'idea di una loro iniziale appartenenza ad un contesto funerario legato alla famiglia Campofregoso, ne ha ripartito la responsabilità tra la bottega dei Riccomanni e Andrea Guardi, artefice del quale non è nota un'attività genovese ma la cui carriera itinerante gravitò a lungo intorno a Pisa e ad altri centri della Lunigiana, in un'area perciò che intratteneva stretti contatti con la Liguria²⁶. A quest'ultimo va infatti riferita la *Prudenza* (FIGG. 235, 237), la quale si distacca dagli altri pezzi della serie per un classicismo più risentito e trova inoltre diretti confronti con alcune delle opere del Guardi degli anni '60 e '70, anni in cui dovrebbe ricadere l'esecuzione delle

²¹ Cfr. nota 9.

²² A tal riguardo i deputati della confraternita di San Sebastiano e Leonardo Riccomanni firmarono un accordo il 12 aprile 1462. Cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 166-167 nota 1.

²³ Cfr. paragrafo I.2.

²⁴ Inv. nn. MSA 3691, MSA 3692, MSA 3693. Di Fabio 2002.

²⁵ Di Fabio 2002, pp. 9-10.

²⁶ M. Falcone, *Ancora sul monumento di Margherita di Brabante e la tomba del doge Tommaso Campofregoso in San Francesco di Castelletto a Genova*, intervento al seminario di studio *Sculture in chiesa*, svoltosi a Verona il 5-7 giugno 2012.

Virtù di Sant'Agostino. A tal riguardo si possono ricordare la *Santa Lucia* di Collecchia (FIG. 236), datata 1452, la serie di *Virtù* che ornava il sepolcro del vescovo Ricci, oggi nel museo dell'Opera del Duomo di Pisa, o le raffigurazioni di analogo soggetto proveniente da Santa Maria della Spina e datate 1462²⁷.

D'altra parte la *Prudenza* non sembra essere stata la sola opera eseguita dal Guardi per Genova: al fiorentino può infatti essere ascritto anche il rilievo con la *Fede* (FIGG. 238-239) oggi nelle collezioni del Bode Museum di Berlino ma già appartenente alla raccolta di Santo Varni, opera che testimonia perciò un più duraturo impegno del Guardi nel capoluogo ligure²⁸. Varni ci informa che il marmo, che egli riferiva all'ambito di Matteo Civitali, proveniva dalla chiesa di San Francesco di Castelletto e che gli era stato donato dall'architetto Ignazio Gardella²⁹. La figura, inserita entro una nicchia inquadrata tra due paraste, doveva in origine far parte di un più ampio complesso, forse a destinazione funeraria, e fu trasformata in una *Vergine* tramite l'aggiunta dell'iscrizione "AVE GRATIA PLENA" sulla sommità. Non possiamo escludere che potesse trattarsi di un'altra impresa eseguita insieme al Riccomanni, con cui il Guardi intratteneva rapporti fin dalla comune esperienza napoletana nel monumento di Ladislao di Angiò Durazzo.

Per tornare al ciclo di sculture del Museo di Sant'Agostino, la *Temperanza* e la *Fortezza* (FIGG. 241-242) palesano la mano di Leonardo Riccomanni coadiuvato dalla bottega e probabilmente dal nipote Francesco, soprattutto nella prima delle due figure ricordate, caratterizzata, nel volto, da un tono maggiormente idealizzato rispetto alla più intensa espressione del *pendant*. Quest'ultima figura mostra strette affinità con la *Vergine Annunciata* della chiesa di Santa Maria di Castello (FIG. 240), alla quale l'accomunano tanto il soffuso patetismo quanto il complicato articolarsi del panneggio.

I tre marmi si presentano purtroppo in uno stato profondamente compromesso dalla lunga esposizione all'aperto, che ne ha consumato la superficie e appiattito il rilievo impedendone una piena lettura. Riguardo alla destinazione delle sculture pare corretto il riferimento ad un contesto funerario, sebbene appaia difficile inserire le tre monumentali figure a tutto tondo, con l'aggiunta di una quarta andata perduta, all'interno di una tomba, mancando nel contesto genovese qualsiasi prototipo che possa costituirsi come riferimento per una simile opera. Mentre infatti il motivo iconografico delle *Virtù* appare con una certa frequenza nella scultura funeraria genovese, il modello cronologicamente più prossimo all'ignoto monumento cui appartenevano le figure di Sant'Agostino, come, ad esempio, la tomba di Giorgio Fieschi in Cattedrale risalente al 1465 circa, predilige la raffigurazione delle allegorie femminili sedute entro nicchie e scolpite a rilievo e non a tutto tondo, a decorare la

²⁷ Per tali opere si rimanda a Ciardi 1987, pp. 54-71.

²⁸ Su questo rilievo, attualmente conservato nei depositi del museo, si veda Schottmüller 1933, p. 133, n. 262.

²⁹ Varni 1866b, p. 31. La figura è registrata nel catalogo di vendita della raccolta dello scultore come una *Madonna seduta*. *Catalogo della collezione* 1887, p. 20, n. 235.

fronte del sarcofago. Le notevoli dimensioni delle sculture³⁰ potrebbero invece suggerire una loro collocazione nello spazio al di sopra del *gisant*, entro nicchie non troppo profonde che ne avrebbero accentuato l'effetto dinamico. L'assenza di qualsiasi indicazione sulla provenienza dei marmi non consente tuttavia di ancorare queste opere alla basilica di San Francesco né alla committenza dei Campofregoso, suggerendo una maggiore prudenza nella loro valutazione.

Un'ulteriore testimonianza va infine ricordata tra quelle lasciate dal Riccomanni nel corso della sua attività nel capoluogo ligure. Si tratta del *Ritratto di magistrato*, probabilmente un doge, conservato presso il Museo Nazionale del Bargello di Firenze ma di indubbia origine genovese (FIG. 232)³¹. Il riferimento allo scultore toscano, proposto da Francesco Caglioti, trova valide conferme nel confronto con altri pezzi di sua mano, tra cui le stesse figure del Museo di Sant'Agostino. Il marmo nella raccolta fiorentina è inoltre significativo in quanto dà conto di una tipologia, quella cioè della ritrattistica ufficiale dei rappresentanti della Repubblica, che non risulta attestata da altri esemplari.

All'interno del nostro discorso, quest'ultima raffigurazione al pari di quelle delle tre *Virtù* segnano un sempre crescente apprezzamento per l'arte toscana e un'apertura da parte della committenza verso soluzioni in grado di rinnovare alcune forme tradizionali. Non sarà allora irrilevante notare come la maggior parte delle opere per le quali gli aristocratici o gli ordini religiosi scelsero scultori di cultura toscana si caratterizzi per una monumentalità ed un impegno del tutto considerevoli, tanto per le dimensioni quanto per il valore delle opere all'interno dei contesti di destinazione, come appunto nei casi succitati della cappella del Battista in Cattedrale, di quella di San Sebastiano nella chiesa delle Vigne o, ancora, dell'ignoto complesso cui appartenevano le tre *Virtù*. Tali scelte rivelano una certa consapevolezza, in seno alla committenza, dell'incapacità da parte del panorama artistico cittadino di soddisfare le esigenze richieste da opere di più ampio respiro e fortemente connotate in senso celebrativo e simbolico, da cui deriva la necessità di affidarsi a maestranze forestiere, in particolar modo toscane, con alle spalle un'esperienza più qualificata. Al tempo stesso andrà però notato come questi artefici fossero chiamati a confrontarsi con tipologie di opere ed aspettative da parte della committenza fortemente connotate nel senso della tradizione locale.

Allo scadere del XV secolo le aperture verso la Toscana e, più in particolare, verso Firenze si intensificarono, pur non perdendo il carattere di eccezionalità che aveva contraddistinto i precedenti episodi che videro come protagonisti Leonardo Riccomanni e Andrea Guardì. Il concomitante arrivo in città di alcune maestranze di origine toscana e di una serie di lombardi provenienti dalla Certosa di Pavia, come Antonio Della Porta, Pace Gagini e Girolamo Viscardi, decretò, negli ultimissimi anni del Quattrocento, un sostanziale aggiornamento della scena artistica genovese sulle più moderne istanze forgiate nel cantiere pavese e nei principali centri toscani, all'interno di una nuova congiuntura che, complice anche

³⁰ *Temperanza*: 140x64x53.5. *Prudenza*: 141x63x50 cm. *Fortezza*: 136x52x52.

³¹ Cfr. capitolo I, nota 100.

la nuova dominazione francese inaugurata nel 1499, registrò un incremento delle richieste di opere d'arte.

Il contatto con le novità rinascimentali centro italiane non sempre sortì l'effetto di un immediato aggiornamento: al contrario le formulazioni degli scultori toscani ebbero un carattere episodico e non riuscirono a suscitare una subitanea e profonda incidenza sugli sviluppi della scultura in area ligure, la quale continuò a palesare un radicale attaccamento ad alcune forme tradizionali, investite di un forte valore simbolico ed identitario, in quanto immediatamente riconoscibili nel contesto delle dinamiche sociali e politiche, come succede nel caso della scultura funeraria alla quale verrà dedicata una più ampia trattazione nelle pagine successive³².

Tra le numerose presenze di scultori forestieri negli anni terminali del XV secolo occorre censire anche quella, sinora ignota, di Alberto Maffioli, artefice di origine carrarese il quale aveva alle spalle una carriera dispiegata tra alcuni importanti centri dell'Italia del Nord come Parma, Pavia e Cremona e che svolse un ruolo di tramite tra la cultura gravitante attorno al complesso certosino pavese e il linguaggio elaborato nella Toscana occidentale³³. L'artista carrarese è documentato nel capoluogo ligure nel 1497, come rivelano due attestazioni rinvenute presso il fondo notarile dell'Archivio di Stato di Genova³⁴. Il 22 aprile di quell'anno Alberto, in procinto di partire per la Spagna, dettava le proprie ultime volontà e lasciava inoltre alcune disposizioni riguardo la locazione di una casa di sua proprietà ubicata a Carrara.

La natura di questi atti ed altri elementi ricavabili dal testo degli stessi, come, ad esempio, l'aggiunta nella formula conclusiva della specificazione che i testimoni convocati conoscevano di persona il rogatore, suggeriscono che Maffioli si trovasse in città soltanto di passaggio e avesse scelto il porto genovese come punto di imbarco per la penisola iberica. Non si può tuttavia escludere che egli avesse intrattenuto rapporti più duraturi con Genova e con i maestri ivi operanti; d'altra parte la sua precedente attività per la Certosa di Pavia poteva aver agevolato l'approdo nella Superba visti i sempre più stretti contatti tra i due centri negli ultimissimi anni del Quattrocento, come anche l'origine carrarese e il legame con il mondo dei cavaatori di marmo. Un indizio a favore di un suo più stabile contatto con la città si potrebbe leggere nella presenza in veste di testimone, negli atti succitati, di uno scultore lombardo attestato a Genova tra XV e XVI secolo, ossia Matteo di Donato Morelli³⁵: il fatto che quest'ultimo dichiarò di conoscere Maffioli può forse supporre una più lunga frequentazione

³² Cfr. capitolo IV.

³³ Alberto Maffioli è documentato dal 1486 fino al 1499. Cfr. Fabriczy 1902; Belli Barsali 1960; Cogliati Arano 1978; Migliaccio 1992, pp. 101-105; Talignani 2012; Talignani 2012 (2013).

³⁴ ASG, *Notai antichi*, 1036, n. 314; ASG, *Notai antichi*, 1040bis, n. 319 (testamento). Cfr. Appendice documentaria, docc. 8-9.

³⁵ Su questo artefice cfr. paragrafo I.6.

tra i due³⁶. Solo due anni dopo questa prima attestazione, e cioè nel 1499, Maffioli risulta nuovamente a Genova e ancora una volta in procinto di imbarcarsi verso la Spagna, come rivela la lettura incrociata con un atto notarile noto da tempo, rogato a Carrara il 10 maggio di quell'anno³⁷. Volendo risolvere alcune faccende in patria prima di trasferirsi nella penisola iberica, lo scultore delegava il priore della chiesa di Sant'Andrea a Carrara di occuparsi per proprio conto della cessione in enfiteusi della proprietà in suo possesso, facendo riferimento allo strumento già firmato a Genova due anni prima. Sebbene non sussistano altre attestazioni, né documentali né figurative, che diano conto della presenza del Maffioli nel capoluogo ligure, le notizie in nostro possesso possono comunque aggiungere un ulteriore tassello alla conoscenza dell'attività del carrarese che resta per molti aspetti ancora da indagare.

Sono invece legati al più eminente cantiere tardo quattrocentesco, ovvero la Cappella del Battista in cattedrale, gli impegni di Matteo Civitali ed Andrea Sansovino, scultori che lasciarono proprio a Genova alcuni dei loro capolavori più notevoli. I priori della devozione dedicata al Precursore affidarono al Civitali il ciclo di statue a tutto tondo destinato a costituire il grandioso completamento della nuova campagna decorativa dell'ambiente intrapresa nel 1492 (FIGG. 244, 246-251); alla morte del lucchese, nel 1501, l'incarico passò ad Andrea Sansovino, il quale ultimò la serie con le figure della *Vergine col Bambino* (FIG. 252) e del *San Giovanni Battista* (FIG. 253)³⁸. La scelta di assegnare al Civitali un compito di tale rilevanza, che doveva ridisegnare l'aspetto del sacello imponendo, con la preziosa veste del marmo, una decisiva predominanza della scultura sulla pittura, fu forse mossa da un'attenta valutazione che spinse a riconoscere agli artisti toscani un'indiscussa specificità nel campo della statuaria a tutto tondo e nelle imprese decorative monumentali, come appunto quella della Cappella del Battista. Una simile constatazione doveva aver guidato i confratelli della medesima società fin dal 1448 quando, al momento di edificare il nuovo sacello lungo la parete nord del San Lorenzo, si erano rivolti – come si è visto – al lombardo “brunelleschinizzato” Domenico Gagini. Dopo circa un cinquantennio da quell'episodio i nuovi priori della consortia non persero l'occasione di affiancare ai marmi gaginiani le monumentali figure del Civitali, dopo aver forse constatato che l'ambiente genovese, dove pure esisteva una precoce tradizione nel campo delle figure a tutto tondo, non era in grado di offrire nessun artefice in grado di

³⁶ Accanto al Morelli compaiono come testimoni anche i cavatori carrarese Francesco di Andrea Pelliccia e Nicola di Bertone de Monti, i quali dichiarano a loro volta di conoscere Maffioli, e inoltre Giovanni Battista Moreni, Giovanni de Varcio e Bartolomeo de Octonellio.

³⁷ Andrei 1871, pp. 28-31. Nel documento si specifica che Alberto è assente da Carrara e si trova a Genova. Il riferimento al viaggio dello scultore in Spagna ha spinto Luciano Migliaccio a ricondurre alla sua mano il monumento di Pedro Gonzalez de Mendoza nella cattedrale di Toledo, eretto tra il 1498 e il 1503. Lo studioso presuppone che la presenza a Genova di Maffioli fosse legata alla necessità di imbarcare alcuni marmi destinati alla Spagna. In realtà il monumento Mendoza è scolpito in pietra e sembra intagliato da maestranze spagnole sebbene su disegni che richiamano da vicino elementi lombardi e idee bregnesche. Migliaccio 1992, pp. 101-105.

³⁸ La voce bibliografica più recente su queste sculture è L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 286-296, alla quale si rimanda per i riferimenti bibliografici precedenti. L'affidamento dell'incarico al Civitali avvenne forse poco dopo l'avvio dei lavori nel 1492. Su questo aspetto e sulla discussione della cronologia dei lavori nella cappella del Battista si rimanda al paragrafo III.2.

gareggiare col toscano quanto a qualità dell'intaglio e dell'invenzione. Va detto infatti che la statuaria godeva a Genova di una fortuna peculiare, trovando espressione, in una veste dal tono retorico e dalla valenza celebrativa, nel ciclo di ritratti dei protettori del Banco di San Giorgio: queste effigi, eseguite da Michele D'Aria a partire dal 1466³⁹, erano tuttavia presto scadute in una saga ripetitiva e noiosa di immote figure prive dell'afflato vitale che di lì a poco avrebbe animato i profeti e i progenitori civitaliani.

Il ciclo della cappella del Battista, ispirato ad un complesso programma figurativo che mette in enfasi la genealogia del Precursore e la sua missione profetica⁴⁰, rappresenta uno dei vertici dell'attività dello scultore lucchese, tanto per la ricerca espressiva che caratterizza le figure, quanto per lo studio dell'anatomia, esemplificato magistralmente dalla coppia di *Adamo* ed *Eva* (FIGG. 250-251), o ancora per la *variatio* che lo scultore persegue diversificando le pose di ciascun personaggio e creando un sottile gioco di rimandi.

Le vicende del ciclo laurenziano si intrecciano con un'altra commissione genovese promossa questa volta dal Banco di San Giorgio: nel 1499 il potente istituto affidò infatti al lucchese l'esecuzione del gruppo di *San Giorgio e il drago* da issare al sopra di una colonna nella piazza principale di Sarzana, destinato a celebrare il recente passaggio di quella città sotto il diretto controllo dell'ente genovese, avvenuto nel 1496⁴¹. Il forte significato politico che connotava la scultura fu sicuramente uno dei motivi che ne decretò l'abbattimento nel 1797: venne così distrutto il marmo del Civitali, la cui memoria è oggi preservata da un disegno autografo nel quale il lucchese schizzò lo schema delle due figure intrecciate in un serrato combattimento (FIG. 245)⁴². La testimonianza grafica appare ancora più significativa se contestualizzata all'interno della documentazione relativa alla commissione, in quanto essa corredeva la lettera inviata da Matteo ai protettori del Banco il 12 aprile 1499 per informarli dell'inizio dei lavori ed assicurarsi che il compenso, non fissato al momento della stipula dell'accordo, fosse valutato da Acellino Salvago una volta ultimata l'opera⁴³. Si tratta perciò di uno dei pochissimi esemplari preservatisi di quei disegni preparatori di cui si trova spesso menzione nei contratti di allogazione di dipinti o sculture e ai quali era demandata una più puntuale memoria visiva del progetto, che i committenti di solito custodivano come garanzia per la buona riuscita dell'incarico.

³⁹ Cfr. paragrafo I.4.

⁴⁰ Un'analisi dell'iconografia del ciclo è in Collareta 1994.

⁴¹ Per le vicende del gruppo scultoreo si rimanda all'accurata disamina di Francesco Caglioti (scheda n. 4.21, in *Matteo Civitali* 2004, pp. 444-445).

⁴² ASG, *Banco di San Giorgio, Primi cancellieri*, busta 70, c. 691r. Cfr. F. Caglioti, scheda n. 4.21, in *Matteo Civitali* 2004, pp. 444-445.

⁴³ Il documento è stato reso noto da Achille Neri: Neri 1877, pp. 320-321. Nella lettera, inviata da Carrara, Civitali chiede ai protettori del Banco di inviargli 12 ducati per procedere all'acquisto dei marmi e dar subito avvio ai lavori. Risulta alquanto peculiare il fatto che le due parti non avessero fissato il compenso per la scultura al momento di sottoscrivere l'accordo; ciò può essere tuttavia giustificato dalla fiducia che i committenti riponevano nello scultore.

Anche in questo caso si trattava di un'impresa ambiziosa, che traduceva, pur in dimensioni non grandiose – essendo l'altezza totale della scultura e della colonna di sostegno di 22 palmi (circa 5,5 metri) – l'invenzione complessa di un gruppo bloccato al culmine dell'azione e libero nello spazio. La scelta del Civitali da parte dei protettori del Banco fu direttamente determinata dal suo contemporaneo impiego nella Cappella del Battista, come rivela la presenza di un diretto tramite tra i due cantieri, ovvero quell'Acellino Salvago che si occupò dei pagamenti relativi alla scultura sarzanese nel corso del 1500⁴⁴ e che Matteo stesso indicò come giudice per valutare il giusto compenso dovutogli, e che era nel medesimo tempo uno dei più attivi membri della Consortia del Precursore in cattedrale, di cui rivestì il ruolo di priore almeno nel 1489 e nel 1492⁴⁵. In seno alla confraternita l'aristocratico aveva avuto un ruolo determinante nell'elaborazione del programma decorativo della cappella in cattedrale, come rivela il suo diretto intervento, in qualità di contraente, nell'atto di acquisto di una partita di marmi bianchi e rossi necessari al restauro dell'ambiente nel 1492⁴⁶. Già nel 1489 il Salvago, assieme a Tommaso Giustiniani, aveva diretto una serie di lavori di ammodernamento degli spazi della cattedrale, affidandone l'incarico a Michele D'Aria e Antonio Carlone⁴⁷.

Del resto il Salvago si distinse all'interno del *milieu* genovese per la sua spiccata predilezione per le arti⁴⁸, testimoniata non solo dal suo busto ritratto in marmo eseguito nel 1500 da Antonio Della Porta⁴⁹, ma anche dal suo diretto coinvolgimento in numerose altre commissioni – relative tanto a dipinti quanto a sculture – in veste di arbitro, chiamato cioè a valutare la qualità delle opere e la giusta somma di denaro da corrispondere all'artefice all'indomani dell'ultimazione dell'incarico. L'elenco di tali imprese e la rilevanza delle personalità chiamate in causa testimoniano da un lato la fiducia che gli aristocratici genovesi riponevano nel loro concittadino, il quale avrebbe saputo tutelare al meglio i loro interessi, dall'altro l'unanime riconoscimento delle sue competenze in materia. Nel 1492 il parere di

⁴⁴ I cartulari del Banco di San Giorgio registrano una serie di pagamenti a Matteo Civitali corrisposti tra l'11 febbraio e il 12 settembre 1500. Cfr. Neri 1875, pp. 244-245, doc. IV; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 260-261. Una lettera inviata dal commissario di Sarzana David Grillo ai protettori del Banco ci informa che a quella data la scultura era già stata trasportata a Sarzana e che Matteo Civitali era sul posto per collocarlo in opera. Un'altra missiva del 21 gennaio successivo conferma che l'installazione era già avvenuta e che la figura del cavallo era stata dorata nei fornimenti. Cfr. *ivi*, p. 262. Un'ulteriore registrazione relativa alla doratura risale al 15 febbraio 1502: Neri 1875, p. 245, doc. IV. Per l'intervento di Salvago in entrambi i cantieri si veda anche Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 263.

⁴⁵ La documentazione della Confraternita del Battista è purtroppo giunta a noi in maniera frammentaria e non preserva le notizie sui membri che ne facevano parte. Ciononostante due atti notarili ci informano che il Salvago rivestì la carica di priore nel 1489 e nel 1492, facendosi promotore di due importanti interventi di rinnovamento all'interno della Cattedrale. Nel 1489 egli affidò una serie di lavori a Michele D'Aria e Antonio Carlone (Alizeri 1870-1880, IV, pp. 190-193 nota 1; cfr. paragrafo I.4), mentre nel 1492 acquistò da Nicolò di Castello da Carrara una serie di marmi (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 237-238 nota 1; cfr. paragrafo III.2). Il 10 dicembre dello stesso anno il Salvago e Tommaso Giustiniani cercano di assicurare alla Devozione il piatto di calcedonio del Battista donato da papa Innocenzo VIII (*ivi*, p. 111). Sul piatto cfr. Di Fabio 2003.

⁴⁶ Cfr. *supra*.

⁴⁷ Cfr. *supra*.

⁴⁸ A tal riguardo si veda ciò che scriveva già Federico Alizeri e il profilo di questo personaggio delineato da Clario Di Fabio. Alizeri 1870-1880, IV, p. 237; Di Fabio 2004c, p. 160.

⁴⁹ Sul busto cfr. paragrafo I.5.

Acellino e quello di Francesco Lomellini furono sollecitati da alcuni aristocratici savonesi per dirimere una controversia con Giovanni Mazzone concernente gli affreschi da questi eseguiti nella Cappella Sistina e suggerire i nomi di due “peritos artis picture” che fossero in grado di dare una valutazione oggettiva del ciclo decorativo⁵⁰. D'altra parte un'altra testimonianza sinora trascurata mette in luce un suo diretto coinvolgimento nella fabbrica della cappella savonese fin dal suo avvio: data infatti al 1484 una lettera che Sisto IV inviò ad Acellino per ringraziarlo dell'impegno profuso nell'edificazione dell'ambiente, lasciando forse immaginare che egli fosse intervenuto in veste di intermediario a regolare il rapporto con gli scultori ingaggiati, ovvero Giovanni e Michele D'Aria⁵¹.

Già nel 1490 il Salvago era stato scelto, questa volta insieme ai pittori Cristoforo Della Torre e Lionoro dell'Aquila, per stimare un'altra opera di Giovanni Mazzone, ovvero i dipinti murali del palazzo di Luca Spinola⁵². Nello stesso anno egli è inoltre attestato in relazione al ritratto di Ambrogio Di Negro eseguito da Michele D'Aria, essendo chiamato ad indicarne il prezzo⁵³. Nel 1497 il suo nome compare in relazione sia alla tomba di Agostino e Giovanni Adorno, commessa in quell'anno ai fratelli Giovanni e Michele D'Aria e a Gerolamo Viscardi⁵⁴, sia ad un polittico richiesto da Gaspare de Catacciolo da Bonifacio a Francesco da Pavia e Luca Baudo⁵⁵. Quattro anni dopo egli è invece chiamato in causa da Francesco Lomellini nei lavori di decorazione della propria cappella in San Teodoro, affidati agli scultori Antonio della Porta e Pace Gagini⁵⁶.

Altre testimonianze sinora inedite attestano il coinvolgimento del Salvago anche in un'altra fondamentale impresa artistica della Genova di inizio secolo e cioè il monumento funebre dei Duchi d'Orléans: i documenti danno infatti conto del suo intervento nei pagamenti corrisposti agli scultori per conto di Giovanni Spinola nel corso del 1503 tramite il banco da lui condotto⁵⁷. In un simile ruolo le carte lo descrivono, oltre che in relazione al succitato gruppo sarzanese di *San Giorgio e il drago*, anche in altre due imprese patrocinate dai Padri del Comune e dal Banco di San Giorgio, ovvero una serie di lavori in cattedrale legati alla ricostruzione della cappella della Croce di patronato Fieschi negli anni 1495-1498⁵⁸ e

⁵⁰ ASG, *Notai antichi*, 1051, p. 298; pubblicato in Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 66-67. I due pittori scelti dai due aristocratici genovesi furono Davide da Staglieno e Nicolò Corso.

⁵¹ La lettera fu inviata il 4 marzo 1484. Müntz 1879-1882, III, 1882, pp. 229-230. Il documento è citato in Rossini 2000, p. 54.

⁵² Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 359-360.

⁵³ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 189. Su questo ritratto cfr. paragrafo I.4.

⁵⁴ Anche in questa occasione il Salvago è affiancato da Tommaso Giustiniani. ASG, *Notai antichi*, 1301, n. 311; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1. Sul monumento cfr. paragrafi I.4 e I.6.

⁵⁵ Oltre ad Acellino viene scelto come giudice anche Cattaneo de' Cattanei. Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 108-110.

⁵⁶ Accanto al Salvago dovranno dare un giudizio su questi marmi anche Alessandro Sauli e il *magister antelami* Donato Gallo. ASG, *Notai antichi*, 1308, n. 372; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 310-312. Sulla cappella di Francesco Lomellini cfr. paragrafo I.5.

⁵⁷ Il banco di Acellino Salvago intervenne nei pagamenti effettuati il 20 ottobre 1503 e il 15 gennaio 1504: ASG, *Notai antichi*, 1412, nn. 397, 10. Sul monumento cfr. paragrafo V.3.

⁵⁸ Su questi lavori cfr. paragrafo III.1 con i riferimenti archivistici.

l'effigie di *Francesco Lomellini* per Palazzo San Giorgio, opera di Pace Gagini del 1508 (FIG. 181)⁵⁹. Nonostante che la mancanza di ulteriori notizie sulla biografia di questo personaggio⁶⁰ non permetta, ad oggi, di esprimere un'esaustiva valutazione del suo profilo, le tracce raccolte offrono molteplici spunti per inserirlo all'interno di quell'*élite* cittadina che, spinta da interessi personali o da sollecitazioni provenienti dall'esterno, in maniera più o meno coerente, mostrò una particolare sensibilità nei confronti dei fatti figurativi e fu in grado di influenzare, con le proprie personali scelte, il corso delle arti in città, innestando, all'interno di un ambiente altrimenti piuttosto chiuso su se stesso, i germi di un graduale rinnovamento⁶¹.

Le carte mettono inoltre in luce il legame del Salvago con un'altra personalità di primo piano nell'ambiente culturale genovese come Francesco Lomellini, anch'egli legato alla Consortia del Battista e distintosi in più occasioni come accorto e aggiornato committente⁶². Quest'ultimo, oltre a ricoprire importanti incarichi all'interno delle magistrature della Repubblica⁶³, fu tra i promotori degli interventi avviati negli anni '90 nel sacello del Precursore in cattedrale e fece a sua volta decorare la propria cappella in San Teodoro radunando nel medesimo spazio due delle più significative testimonianze figurative della Genova di inizio Cinquecento, ovvero la pala di Filippino Lippi (FIG. 156) e il ciclo di marmi di Antonio Della Porta e Pace Gagini (FIGG. 154-155, 161, 174-177).

Fu dunque una ristretta cerchia di personalità a stimolare un graduale aggiornamento del corso delle arti e a sollecitare una più consistente apertura verso l'ambiente toscano. La critica ha più volte messo in luce l'assenza di una coerente politica mecenatesca da parte della Repubblica e delle sue magistrature, ricollegando questo tratto distintivo della committenza

⁵⁹ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 323. Sul ritratto si veda il paragrafo I.5.

⁶⁰ Alle notizie già citate si aggiunge quella relativa al coinvolgimento del Salvago nella vicenda delle reliquie giunte a Genova nel 1461 dalla città di Pera. Acellino firmò infatti varie fideiussioni in favore dei frati di Santa Maria del Monte che avevano ricevuto in deposito alcuni preziosi oggetti. Cfr. Belgrano 1884, pp. 278-279 doc. CLXII, p. 279 doc. CLXIV.

⁶¹ Mettendo in luce l'importanza di Acellino Salvago nel panorama genovese degli anni tra XV e XVI secolo, Laura Tagliaferro arriva a sospettare che l'orientamento filotoscano preso dalla scultura a Genova allo scadere del secolo possa addirittura dipendere da questo personaggio. Tagliaferro 1987, p. 248.

⁶² La contiguità tra il Salvago e il Lomellini era di lunga data, come confermano due atti notarili che vedono il primo scegliere l'altro come proprio procuratore nel corso del 1472. ASG, *Notai antichi* 902, nn. 193 (11 marzo 1472), 695 (17 dicembre 1472).

⁶³ Francesco Lomellini fu uno degli Anziani negli anni 1466, 1470, 1473, 1480, 1491, 1493 e 1500, mentre nel 1487, nel 1503 e nel 1507 fece parte dell'Ufficio di Balìa e nel 1502 dell'Ufficio di Moneta. Nel 1488 il Lomellini fu scelto tra i riformatori della Repubblica. Nel 1484 egli fu tra gli ambasciatori inviati a rendere onore al neoeletto Innocenzo VIII e nel 1496 tra quelli mandati a Sarzana per mediare una pace dopo la conquista della cittadina. Nel 1502 fu prima a Roma e fu in seguito coinvolto nei preparativi per accogliere Luigi XII a Genova (fu tra i dodici cittadini inviati a Sampierdarena ad accogliere il sovrano), compito che aveva già assolto nel 1498 in occasione della visita di Ludovico il Moro. Nel 1508 l'aristocratico è nuovamente attestato a Roma. L'ultima attestazione nota sembra essere nel 1511 quando firmò un atto di fedeltà nei confronti di Luigi XII. Egli dettò testamento il 29 dicembre 1495 (ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 226) e il 17 febbraio 1502 (ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 431). Un codicillo è invece rogato il 25 aprile 1500 (ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 377). Cfr. anche paragrafo I.5. ASG, *Manoscritti*, 452, c. 34v.; Giustiniani (1837), ed. 1844-1845, II, 1845, p. 537, 544, 550, 585; Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 53; Senarega (1488-1514 ca.) 1930-1932, pp. 6, 55, 64, 87 nota 2, 118 nota 2, 103 nota 1; Vitale 1934, p. 3. Su questo personaggio cfr. anche Cervetto 1903, pp. 74-75; Di Fabio 2004b, pp. 8-10; Di Fabio 2004c, pp. 160, 162.

genovese all'eccessiva instabilità della situazione politica, generata dal capillare frazionamento in seno alla classe dirigente, fattore che impedì a lungo il maturare di un'identità comunitaria condivisa⁶⁴. Questa situazione, che è in parte contraddetta dalle attenzioni riversate dal Comune nei confronti della cattedrale⁶⁵, favorì l'emergere di una ristretta *élite* di personaggi appartenenti al mondo aristocratico, finanziario ed ecclesiastico, i quali rivestirono un ruolo estremamente attivo nella promozione delle arti e nell'affermazione di determinate tendenze di gusto.

Fu forse merito di uno di questi individui l'arrivo a Genova di Andrea Sansovino, il quale fu coinvolto nel cantiere della cappella del Battista in sostituzione del Civitali, la cui attività si era con ogni probabilità interrotta a causa della morte il 12 ottobre 1501. Le circostanze che spinsero i confratelli della Devozione del Battista a prediligere lo scultore fiorentino per portare a compimento il ciclo statuario, ancora mancante delle due figure destinate alle nicchie ai lati dell'altare, e per sovrintendere all'ultimazione della decorazione occupandosi anche di uno dei tondi degli *Evangelisti* sono difficili da ricostruire⁶⁶.

Il nome del Contucci è tramandato, oltre che dalla firma incisa nei basamenti delle sculture della *Vergine col Bambino* (FIG. 252) e del *Battista* (FIG. 253; "Sansuvinus florentibus faciebat"), da alcuni documenti relativi al trasporto dei marmi, avvenuto tra la fine del 1503 e l'inizio dell'anno successivo. Il 15 settembre 1503 gli Anziani di Genova scrivevano alle magistrature di Pisa per informarle che Andrea era in procinto di condurre le due sculture, a quel tempo già ultimate, da Firenze fino al porto di Pisa e per sollecitare il salvacondotto necessario ad attraversare i territori posti sotto la loro giurisdizione⁶⁷. Il 13 gennaio successivo lo scultore era pronto per mettersi in cammino e i Dieci di Balìa di Firenze davano avviso al loro commissario presso Cascina di lasciar transitare fino al porto pisano lo scultore e i marmi che questi accompagnava nella barca guidata da Gabriello Guazzini⁶⁸. A Pisa il carico rimase tuttavia bloccato in attesa del pagamento della gabella, come attestano due lettere inviate il 22 gennaio dalla Repubblica genovese agli Anziani di Pisa e a David Grillo, loro commissario presso la città toscana, missive nelle quali i magistrati della Superba tentavano di convincere i

⁶⁴ Si veda a tal riguardo Doria 1995.

⁶⁵ Cfr. paragrafo III.1.

⁶⁶ La discussione su queste sculture e sugli *Evangelisti* è in III.2. Sulle sculture sansovinesche si vedano inoltre due recenti interventi ai quali si rimanda per la bibliografia precedente: L. Pisani, in *La Cattedrale* 2012, I, pp. 286-296, in particolare pp. 294-295; Fattorini 2013, pp. 63-64 e 176-187, n. 6.

⁶⁷ Questo documento, segnalato ma non trascritto da Federico Alizeri (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 268), è rimasto escluso dalla bibliografia successiva sulle sculture, anche dalle voci più recenti. ASG, *Archivio segreto*, 1819, c. 29v., n. 80. Cfr. Appendice documentaria, doc. 10.

⁶⁸ Il documento è stato pubblicato da Giovanni Gaye: Gaye 1839-1840, II, 1840, pp. 62-63. Il 25 gennaio 1504 Andrea Sansovino risultava inoltre assente alla riunione nella quale si decise la collocazione del David di Michelangelo e nel verbale dell'assemblea accanto al suo nome è registrata la notazione "è a Genova". *Ivi*, pp. 455-456.

pisani ad esimerli dal versamento del dazio insistendo sul valore devozionale delle “*imagines duas marmoreas*” destinate al sacello del Battista⁶⁹.

Una stretta contiguità cronologica lega le opere del Sansovino ad un altro capolavoro fiorentino che il primo febbraio 1504 intraprendeva il viaggio verso Genova⁷⁰ e cioè la pala con *San Sebastiano, San Francesco e Sant'Antonio* di Filippino Lippi voluta da Francesco Lomellini. Non è d'altra parte soltanto la prossimità temporale ad accomunare le due imprese: come abbiamo già visto, il committente della pala filippinesca era stato uno dei più importanti membri della Consortia del Battista, come rivela la presenza del suo nome, accanto a quello di Antonio Sauli, nell'iscrizione che suggella l'ultimazione della prima fase di quell'intervento decorativo nel 1496⁷¹.

Non possiamo perciò escludere che il Lomellini possa aver avuto una qualche responsabilità nel sollecitare la chiamata del Sansovino nel cantiere della cappella del Precursore⁷², negli stessi anni in cui maturava la decisione di conferire una connotazione in senso fiorentino alla cappella in San Teodoro, affiancando la pala del Lippi alle sculture marmoree lombarde. Un dialogo del tutto simile tra due eloque figurativi profondamente diversi contraddistingue, del resto, anche il sacello in cattedrale, nel quale accanto alle figure di Civitali e del Contucci erano visibili i due lunettoni, opere dal carattere schiettamente lombardo.

Resta comunque da spiegare come fossero nati i contatti tra Andrea Sansovino e la realtà genovese. Il soggiorno in Portogallo dello scultore, intrapreso nel 1492 ed estesosi per circa un decennio, lo aveva tenuto ai margini della vicenda artistica fiorentina ma al suo rientro in patria egli aveva immediatamente riacquisito un posto di primo piano sulla scena cittadina⁷³. Nel recente studio monografico dedicato al Sansovino, Gabriele Fattorini ipotizza che Andrea possa aver stretto i primi rapporti con Genova in occasione del viaggio di ritorno dalla

⁶⁹ ASG, *Archivio segreto*, 1819, c. 48v., n. 129. I documenti sono stati resi noti e trascritti da Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 271-272.

⁷⁰ Questa data si legge in un'iscrizione inserita sul retro della tavola: “A.D. Partì di Firenze adì primo di febraio M.CCCC.IIP”, ovvero 1504 in stile comune. L'anno 1503 si legge invece alla base del pilastro che si erge dietro la figura di San Sebastiano. Sul dipinto cfr. paragrafo I.5.

⁷¹ L'iscrizione è incisa nella lunetta sulla parete sinistra della cappella: “DIVO IO(hanni) BAP(tista) PRECURSORI FRANCISCUS LOMELI(nUS ET ANTONIUS SAULI PRIORES ET CONSILIU(m) MULTIPLICATA PECUNIA EXCOLUERE 1496”.

⁷² Una simile ipotesi è stata già formulata da Clario Di Fabio, il quale ha collegato le vicende della commissione delle sculture sansovinesche a quelle della pala di Filippino. Riprendendo tale ricostruzione Gabriele Fattorini ha voluto intravedere un diretto coinvolgimento da parte del Sansovino nel trasporto a Genova del dipinto del conterraneo, avvenuto nel febbraio del 1504 e cioè circa un mese dopo la partenza da Firenze dei marmi destinati alla cappella del Battista. Di Fabio 2004b, pp. 11-12; Di Fabio 2004c, p. 162; Fattorini 2013, p. 181.

⁷³ Sull'attività portoghese del Sansovino, estesasi tra la fine del 1492 e i primi mesi del 1501, si veda da ultimo Fattorini 2013, pp. 41-54. Purtroppo nessuna opera riconducibile a questa fase della carriera del Contucci è giunta sino a noi. Il primo incarico intrapreso da Andrea al suo rientro in patria è quello relativo al fonte del battistero di Volterra, per il quale viene stanziata una prima somma di denaro il 15 aprile 1501 (Fattorini 2013, p. 58). Risale più o meno agli stessi mesi quanto narrato da Vasari riguardo l'intenzione dello scultore di proporsi come rivale di Michelangelo per ottenere il blocco del *David*, episodio che ha *un terminus ante quem* nell'ufficiale affidamento della commessa al Buonarroti il 16 agosto 1501. Sulla vicenda cfr. Fattorini 2013, pp. 60-61.

penisola iberica intrapreso nel corso del 1501, suggerendo che lo scultore abbia fatto una sosta in città forse grazie all'intermediazione dei numerosi mercanti genovesi stanziati in Lusitania⁷⁴. Non possiamo tuttavia escludere che un fondamentale ruolo di tramite fra lo scultore e i committenti lo abbia svolto la popolosa comunità mercantile fiorentina stanziata in Liguria. A tal riguardo sarà utile notare come tra coloro che, nel corso del 1500, fecero domanda alle magistrature cittadine per ottenere un salvacondotto al fine di circolare liberamente nei territori sottoposti al dominio genovese fosse registrato anche Francesco Del Pugliese⁷⁵, nome che ricorre più volte in relazione al Sansovino nei primi anni del Cinquecento: il Del Pugliese intervenne infatti come fideiussore in occasione di importanti commesse pubbliche come il gruppo del *Battesimo di Cristo*, la statua del *Redentore* per la Sala del Maggior Consiglio in palazzo Vecchio (entrambe affidategli nel corso del 1502) o il tabernacolo del Sacramento per Santa Maria del Fiore del 1504⁷⁶, agevolando perciò il reinserimento dell'artista nell'ambiente cittadino dopo il quasi decennale soggiorno in Portogallo. Lo stesso Del Pugliese era stato, del resto, anche uno dei più assidui committenti di Filippino Lippi⁷⁷ – frutto del suo mecenatismo sono, ad esempio, le due ante che inquadravano il volto di Cristo del Maestro della Leggenda di Sant'Orsola o una perduta pala con l'*Adorazione dei magi*⁷⁸ – e non si può perciò escludere che nel corso della sua permanenza a Genova possa aver suggerito il nome del pittore a Francesco Lomellini.

Un'ulteriore circostanza potrebbe poi non apparire del tutto casuale. Il Del Pugliese è infatti legato anche ad un altro degli scultori fiorentini presenti a Genova all'inizio del secolo, ovvero Benedetto da Rovezzano, essendo infatti coinvolto nelle operazioni di acquisto e trasporto dei marmi apuani destinati alla grandiosa sepoltura di San Giovanni Gualberto⁷⁹, la cui responsabilità era stata affidata al Grazzini intorno al 1505. Senza voler necessariamente desumere che il mercante avesse ordito le fitte trame che legarono a filo doppio il palcoscenico genovese agli artisti summenzionati, i suoi ripetuti contatti con tre dei protagonisti di quella stagione artistica del capoluogo ligure non saranno da trascurare nella ricostruzione delle complesse dinamiche che regolarono gli scambi tra i due centri.

In contemporanea all'impegno di Civitali e Sansovino per la cattedrale, altri due scultori fiorentini concentrarono le proprie attenzioni su Genova e si stanziarono in maniera stabile in città per circa un quinquennio. Rispetto alle esperienze dei primi due artefici, i quali intrattennero con il capoluogo ligure soltanto contatti episodici, Donato Benti e Benedetto da Rovezzano instaurarono con quel *milieu* un rapporto più assiduo e duraturo nel tempo, come

⁷⁴ Fattorini 2013, pp. 181, 186 nota 26.

⁷⁵ ASG, *Archivio segreto*, 1814, c. 22v. (29 aprile 1500).

⁷⁶ Su tali commissioni e sul ruolo di fideiussore svolto dal Del Pugliese si veda Fattorini 2013, pp. 65-67, 71, 188.

⁷⁷ Gabriele Fattorini mette in luce la comune amicizia che legava Sansovino e Lippi a Francesco Del Pugliese: Fattorini 2013, pp. 65-66.

⁷⁸ I Del Pugliese appaiono legati a Filippo per molti anni, anche svolgendo il ruolo di amici e fiduciari in questioni legali e finanziarie. Si veda da ultimo Cecchi 2011, pp. 17-19.

⁷⁹ Si vedano ad esempio i pagamenti registrati tra il gennaio del 1506 e il settembre del 1507: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 260, n. 177, cc. 153s., 153d., 109d.

si metterà in luce nelle pagine seguenti. Sia Civitali che Sansovino portarono infatti a termine i loro incarichi per la Consortia del Battista e il Banco di San Giorgio lontano da Genova, compiendo saltuari viaggi in città per stabilire le condizioni del lavoro ed installare le opere una volta ultimate⁸⁰. Il primo risulta stanziato, nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento, tra Lucca e Carrara, fatto che gli permise di portare avanti anche altri impegni gravitanti nel territorio lucchese, come, ad esempio, quello relativo al pulpito della cattedrale⁸¹. A Carrara egli è invece attestato stabilmente negli anni 1498-1500 e qui sicuramente eseguì il *San Giorgio e il drago* destinato a Sarzana, che arrivò a Genova nel gennaio del 1500⁸². Ugualmente anche Andrea Sansovino realizzò le due figure della *Vergine col Bambino* e del *Battista* fuori Genova, appoggiandosi alla propria bottega fiorentina e premurandosi nel frattempo della gestione di altre commissioni, come quella relativa al gruppo marmoreo del *Battesimo di Cristo* per il Battistero di San Giovanni⁸³.

Le esperienze degli scultori toscani a Genova si configurarono, negli anni tra lo scadere del XV secolo e l'avvio del XVI, secondo modalità di volta in volta diverse, sulle quali non sono ininfluenti la risonanza riscossa dalle singole opere, in stretta correlazione con la visibilità delle stesse e il prestigio del luogo di destinazione, ma anche l'instaurarsi o meno di rapporti con la realtà corporativa locale e i contatti con personalità di primo piano del panorama culturale cittadino.

Risulta difficile valutare il contributo apportato dalle testimonianze figurative lasciate dai toscani allo sviluppo della scultura genovese. Se infatti in un primo momento si potrebbe avere l'impressione di un'occasione mancata, ovvero di un contatto rimasto soltanto episodico ed incapace di radicarsi nel contesto locale, è pur vero le formulazioni elaborate dagli scultori succitati suscitarono una più incisiva eco negli anni successivi alla metà del XVI secolo, quando i tempi si rivelarono più maturi per recepire i frutti di quel linguaggio figurativo. Nel caso delle figure marmoree di Civitali e Sansovino per la Cappella del Battista, che nel momento della loro installazione dovettero apparire ai maestri locali come miracolose ed

⁸⁰ Nel caso del *San Giorgio e il drago* i documenti sembrano indicare che il contratto fosse stipulato a Sarzana. Nella lettera che Matteo invia al commissario di Sarzana il 12 aprile 1499 egli ricorda il momento in cui "noi ci ritrovamo chosti dinansi a li magniffici signori di S. Giorgio a chossi in presencja vostra", suggerendo un incontro a Sarzana piuttosto che a Genova. Concioni, Ferri, Ghilarducci 2001, pp. 160-161.

⁸¹ Un prospetto cronologico sulla biografia del Civitali è in G. Concioni, in *Matteo Civitali* 2004, pp. 559-564. come ha messo in evidenza Francesco Caglioti è soprattutto partire dal 1495 circa che i lavori nella cattedrale di Lucca iniziarono a scemare e che lo scultore lucchese iniziò a cercare altri incarichi anche al di fuori della propria patria. Caglioti 2011, p. 90. Sul pulpito, eseguito tra il 1494 e il 1498, cfr. G. Donati, scheda n. IX, in *Matteo Civitali* 2011, pp. 317-326.

⁸² La presenza di Matteo a Carrara è attestata da una procura sottoscritta dalla moglie il 3 aprile 1498 e da una missiva concernente il *San Giorgio e il drago* per Sarzana, lettera nella quale è lo stesso scultore a scrivere da Carrara al capitano della cittadina ligure il 12 aprile 1499 per informarlo dello stato di avanzamento dei lavori al gruppo monumentale. Concioni, Ferri, Ghilarducci 2001, pp. 160-161. La documentazione relativa al *San Giorgio e il drago* di Sarzana specifica esplicitamente che il marmo arrivò a Genova da Carrara nel gennaio del 1500, come si legge nella lettera inviata da David Grillo ad Acellino Salvago per dar conto anche della presenza a Sarzana del Civitali stesso, giunto per porre in opera il complesso. Cfr. *supra*.

⁸³ Su questa ed altre opere commissionate al Sansovino subito all'indomani del suo rientro a Firenze dal Portogallo si veda *supra* nota 73.

inattese apparizioni, capolavori immuni dalla contingenza dello spazio e del tempo, attorno alla metà del Cinquecento, in seguito al nuovo impulso dato dalla presenza a Genova di Galeazzo Alessi e dalle istanze di aggiornamento richieste dalla committenza, quei marmi si imposero come un modello per la decorazione delle cappelle gentilizie, offrendosi, pur a distanza di decenni, come l'esempio più prossimo di uno stile grandioso ma privo di retorica⁸⁴. Una simile valenza canonica si farà sentire con voce più perentoria all'interno del perimetro della cattedrale e in concomitanza con le numerose iniziative volte a conferire all'edificio una veste più moderna, come ben rivelano le due cappelle ai lati dell'altare maggiore, le quali, dopo esser passate sotto il patronato di Franco Lercari – quella di sinistra – e di Giovanni Senarega – quella di destra – rispettivamente nel 1559 e nel 1579, furono completamente rinnovate, scegliendo una felice commistione di affreschi, dipinti e sculture a tutto tondo. In particolare i due cicli marmorei, raffiguranti nel primo caso le quattro *Virtù cardinali*⁸⁵ e nel secondo una serie di *Santi* legati alla famiglia Senarega⁸⁶, con figure grandi più del vero ed inserite entro nicchie sembrano prendere a modello la decorazione primocinquecentesca della cappella del Battista, che si imporrà come nuovo canone per le cappelle magnatizie edificate in altre chiese di recente edificazione, come, ad esempio, in San Pietro in Banchi o al Gesù. In questi ultimi due complessi la ripresa del prototipo normativo del sacello della cattedrale si fa addirittura letterale traducendosi in una diretta trascrizione delle figure di Zaccaria e Santa Elisabetta nelle cappelle dedicate al Precursore in ciascuna delle due chiese⁸⁷.

⁸⁴ L'unica fortuna immediata del ciclo statuario della cappella del Battista è costituita dall'altare di San Fruttuoso edificato in cattedrale da Lorenzo Fieschi intono al 1503, nel quale comparivano tre figure a tutto tondo (su questo complesso cfr. III.3). Un documento sinora non entrato nella bibliografia sul sacello del Precursore rivela che le sculture furono prese come modello per un *Compianto* in terracotta che i disciplinati di Santa Maria di Castello commissionarono a Nicolò da Corte il 13 ottobre 1529. Di questa importante testimonianza figurativa, una delle rarissime opere in terracotta eseguite a Genova, non resta purtroppo nessun'altra notizia. Sul contratto cfr. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 147-149 nota 1.

⁸⁵ Il ciclo decorativo fu eseguito da vari scultori tra il 1567 e il 1569: la *Speranza* e la *Carità* spettano a Giovanni Giacomo Paracca detto il Valsoldo, la *Fede* è invece di Giovanni Battista Perolli, mentre l'ultima figura, da identificare con la *Fortezza* e non con la *Prudenza* come generalmente si crede, è uno dei rarissimi saggi scultorei di Luca Cambiaso. Quest'ultima figura fu infatti commissionata al pittore da Franco Lercari il 10 ottobre 1565 tramite un contratto nel quale si specifica la corretta iconografia (cfr. Santamaria 2009, pp. 106-108). Sulla cappella cfr. C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 318-319, il quale ignora però la notizia archivistica resa nota da Santamaria.

⁸⁶ Quattro figure sono di mano di Pietro Francavilla (il *San Giovanni* fu però distrutto nel corso della Seconda Guerra Mondiale ed ora si preservano soltanto *Santo Stefano*, *San Bartolomeo* e *San Matteo*) mentre la coppia rimanente (il *San Girolamo* e il *Sant'Ambrogio*) fu eseguita da Taddeo Carlone nel 1591-1594. Cfr. C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 326-327, con bibliografia precedente.

⁸⁷ Le figure della Cappella del Battista nella chiesa di San Pietro in Banchi sono attribuite a Taddeo Carlone, mentre quelle dell'analoga cappella al Gesù, di patronato degli Spinola, sono documentate a Martino Carrara (cfr. Bozzo 2004, p. 147). Per la fortuna delle due sculture civitaliane si veda Collareta 1994, p. 55; Bozzo 2000a, p. 82; L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, p. 295.

2. DONATO BENTI, BENEDETTO DA ROVEZZANO E LA COMMITTENZA DI LORENZO FIESCHI.

Nel quadro generale delle relazioni tra l'ambiente ligure e la Toscana allo scadere del XV secolo, che, come abbiamo visto, si connota per una serie di episodi estremamente significativi sia per le personalità coinvolte sia per l'importanza delle singole opere, merita un'attenzione tutta particolare la vicenda di Donato Benti e Benedetto da Rovezzano, che si articolò secondo dinamiche peculiari, determinate tanto dalla prolungata presenza in città dei due scultori fiorentini, quanto dalla loro diretta e reciproca interazione con le botteghe ivi operose. A differenza di Matteo Civitali e Andrea Sansovino, la cui attività per Genova assunse i connotati di un'importazione di una serie di sculture appositamente richieste ai due artefici e da questi eseguite altrove, Donato e Benedetto decisero di stanziarsi nel capoluogo ligure per circa un lustro e di impiantarvi la propria bottega, riuscendo a radicarsi nel ristretto *milieu* artistico cittadino e a riscuotere il favore di alcuni accorti committenti, suscettibili al fascino delle aggiornate formulazioni rinascimentali fiorentine. La più lunga permanenza assicurò loro una serie di incarichi da parte di privati, aspetto che restò invece del tutto estraneo alle esperienze del Civitali e del Contucci, i quali furono coinvolti esclusivamente in imprese connotate da una forte valenza civica, quali appunto la cappella del Battista nella Cattedrale di San Lorenzo e il gruppo monumentale di Sarzana, opere che, sebbene non direttamente promosse dalla Repubblica, raccoglievano il sentire dell'intera comunità, canalizzando da un lato gli interessi devozionali e dall'altro quelli economici, espressi tramite la Consortia del Battista e il Banco di San Giorgio⁸⁸.

Sebbene non risulti sempre facile ricostruire in maniera chiara ed esaustiva le vicende che videro coinvolti il Benti e il Rovezzano, i dati documentali in nostro possesso e le testimonianze figurative superstiti, seppur oggi decontestualizzate e in condizioni non sempre ottimali, permettono di ricostruire con un buon grado di approssimazione lo svolgersi del loro soggiorno e di valutare il personale contributo apportato al corso delle arti in città.

Scorrendo l'elenco delle opere eseguite dai due scultori fiorentini durante la loro parentesi genovese si può osservare come essi riuscissero non solo a riscuotere i favori della committenza e ma anche ad instaurare un proficuo dialogo con maestranze di estrazione profondamente diversa, culminato in quella che si presenta come una delle imprese più significative realizzate nella Genova di inizio Cinquecento, ovvero la monumentale sepoltura dei Duchi d'Orléans. Volendo celebrare nella preziosa materia del marmo i propri avi e, di riflesso, legittimare i diritti sui territori del Ducato di Milano, il sovrano francese Luigi XII incaricò dell'esecuzione del sepolcro, oggi visibile nella basilica di Saint-Denis ma in origine destinato al convento parigino dei Celestini, quelle che nel 1502 dovevano presentarsi come le principali botteghe attive nel capoluogo ligure, ovvero la compagnia formata dai due forestieri

⁸⁸ Cfr. paragrafo II.1.

fiorentini e quella, già consolidata, composta da Michele D’Aria, il quale, grazie alla sua longeva attività iniziata nel settimo decennio del Quattrocento, appariva come il rappresentante più eminente della scuola genovese, e da Girolamo Viscardi, giunto a Genova allo scadere del XV secolo dopo un’esperienza nella Certosa di Pavia⁸⁹.

Nel corso del loro soggiorno genovese, il Benti e il Grazzini appaiono legati, in varie occasioni, ad una delle personalità religiose più eminenti del capoluogo ligure, che si distinse anche per le sue scelte in campo artistico, le quali rivelano un gusto raffinato e un’attenzione verso le tendenze più innovative presenti a Genova negli anni a cavallo tra XV e XVI secolo. Fu infatti Lorenzo Fieschi a patrocinare l’attività dei due scultori toscani, commissionando alla coppia le principali opere del loro periodo genovese, ovvero la cantoria della chiesa di Santo Stefano (FIG. 254) e l’altare di San Fruttuoso in cattedrale (FIGG. 315, 323-325)⁹⁰, ma intervenendo anche, in veste di intermediario, nell’impresa del monumento dei Duchi d’Orléans. La documentazione descrive infatti il Fieschi come fideiussore del Benti e del Rovezzano per la cospicua somma di trecentocinquanta ducati prevista come compenso per il lavoro, secondo quanto si legge nell’accordo firmato il 30 agosto 1502 con il segretario del sovrano francese Jean Hérout⁹¹. Si tratta, dunque, di un’importante attestazione dello stretto rapporto che legava Lorenzo ai due scultori, i quali, sebbene avessero alle spalle un’esperienza a Genova di soli pochissimi anni, grazie all’appoggio del loro protettore potevano concorrere con la più affermata bottega cittadina, quella capeggiata appunto da Michele D’Aria.

Leggendo tra le righe del contratto, appare assai probabile che sia stato Lorenzo a suggerire a Luigi XII, desideroso di dare forma al progetto di celebrazione degli avi, i nomi dei due fiorentini, già distintisi in altri incarichi legati alla famiglia Fieschi. Come approfondiremo meglio in seguito, la commissione della monumentale sepoltura parigina, formalizzata durante il trionfale soggiorno del sovrano francese a Genova, si caricò di un profondo valore politico: quei marmi erano infatti intesi per legittimare, attraverso una chiara rievocazione genealogica, la diretta discendenza di Luigi da Valentina Visconti e, di riflesso, la legittimità dei suoi diritti sui territori del Ducato di Milano, conquistati militarmente⁹². L’importanza di tali istanze dovette perciò giustificare il ricorso alla più importante tra le casate sostenitrici della monarchia francese a Genova, ovvero i Fieschi⁹³. La scelta di Luigi si inseriva così all’interno di un’accorta strategia volta a garantire una duratura alleanza con la Repubblica, mediata anche

⁸⁹ Il contratto per il mausoleo fu stipulato il 29 agosto 1502: ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 160, trascritto in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 286-290 nota 1. Su questa opera si veda il paragrafo V.3.

⁹⁰ Su quest’opera cfr. paragrafo III.3.

⁹¹ Per questa parte del contratto cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 289-290 nota 1.

⁹² Un’analisi delle vicende di questo monumento e del suo significato è nel paragrafo V.3.

⁹³ Nello scacchiere degli schieramenti politici, la casata dei Fieschi si era contraddistinta per una salda fede filo-francese. Gianluigi Fieschi aveva appoggiato Luigi XII nelle sue mire espansionistiche su Genova e nel 1502 la sua dimora presso Carignano era stata scelta come residenza per ospitare il sovrano francese durante la prima visita in città di quest’ultimo. Cfr. Traxino 1997. Nel 1500 Niccolò Fieschi era stato invece inviato presso Luigi per mediare condizioni favorevoli per la città ligure in seguito all’assoggettamento. Cfr. Cevolotto 1997.

attraverso gli atti di mecenatismo artistico, che rientravano, secondo una più ampia strategia diplomatica e politica, tra i numerosi privilegi concessi alla città.

Membro di una delle più antiche e prestigiose famiglie nobiliari genovesi, che contava, oltre a numerosi cardinali, ben due pontefici, ovvero Innocenzo IV e Urbano V, Lorenzo era figlio naturale di Ibleto Fieschi, indomito religioso dedito più alla vita politica che a quella ecclesiastica e in grado di influenzare le sorti della città di Genova nell'ultimo quarto del XV secolo con altalenanti alleanze e ripetuti voltafaccia⁹⁴. Lorenzo, nato intorno al 1465-1466⁹⁵, partecipò alle travagliate vicende personali del padre, seguendolo nei suoi spostamenti tra Roma – dove Ibleto risiedette presso la corte di Sisto IV prima e di Innocenzo VIII poi nella speranza di ottenere la porpora cardinalizia –, la Lombardia e Genova⁹⁶. Mentre Ibleto si trovava nell'Urbe, costretto dai milanesi ad un forzoso esilio, Lorenzo difese in patria gli interessi di quest'ultimo, spesso volti a sovvertire l'ordine sancito dagli Sforza⁹⁷. Al pari del padre, Lorenzo intraprese giovanissimo la carriera ecclesiastica: chierico già nel 1484, egli fu scelto nel 1487 come abate commendatario del complesso di San Fruttuoso a Capodimonte⁹⁸, carica alla quale si aggiunsero il priorato di San Giovanni di Paverano a Genova⁹⁹ e la commenda di Santo Stefano nel 1494¹⁰⁰. Nello stesso tempo Lorenzo conquistò una posizione

⁹⁴ Su Ibleto Fieschi (1435-1497) si vedano le notizie e i riferimenti bibliografici indicati nel paragrafo III.3.

⁹⁵ Lorenzo fu legittimato il 9 luglio 1484 (ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 201, s.n.): a questa data il giovane aveva quindici anni ed era chierico, già avviato, perciò, alla carriera ecclesiastica al pari del padre. L'anno di nascita che si ricava da questa indicazione, ovvero il 1469, non coincide con quello desumibile dall'iscrizione un tempo inserita nel sepolcro del prelado. Nel testo dell'epigrafe, che tuttavia le fonti tramandano in versioni non concordi, veniva specificato che il Fieschi era morto all'età di 53 o 54 anni, da cui si ricava una data di nascita sul 1466 o 1465, essendo il religioso deceduto nel 1519. Sull'iscrizione della tomba di Lorenzo cfr. III.3.

⁹⁶ Nel 1491 Lorenzo fu, ad esempio, chiamato a Milano da Ludovico Sforza per giustificare il comportamento del padre, il quale aveva impetrato dei benefici al pontefice contravvenendo la regola di passare attraverso l'intermediazione del Duca. Nel corso dell'anno successivo egli si recò nuovamente a Milano per comunicare allo Sforza la decisione di Ibleto di lasciare Roma e venne poi inviato a Bracciano per riferire al padre i provvedimenti adottati dal Moro (cfr. Cammarata 2010, pp. 225, 228-229).

⁹⁷ Nel 1488 Ibleto ordì, insieme al fratello Gianluigi, una rivolta antisforzesca contro l'arcivescovo Paolo Campofregoso, che tuttavia venne presto controllata (Cammarata 2010, pp. 221-224). Sui complessi rapporti di Ibleto con gli Sforza e l'arcivescovo Campofregoso si veda Belloni 1991. Nel 1493 Ibleto era invece stato bandito dai Ducato di Milano e della Repubblica di Genova (cfr. Cammarata 2010, pp. 232-233). Subito dopo Ibleto deciderà di sposare la causa del Re di Napoli, in ostilità con le scelte di Milano che aveva invece appoggiato Carlo VIII, per poi passare nelle schiere dei francesi.

⁹⁸ Scarsella 1914, pp. 62-63, 71; Canepa 1997, pp. 411-416.

⁹⁹ Secondo la testimonianza di Niccolò Perasso Lorenzo divenne commendatario il 30 agosto 1496, succedendo al padre Ibleto. Perasso, *Memorie* ms., X (ASG, *Manoscritti*, 844), c. 1. Quest'ultimo era infatti riuscito ad imporre il figlio a capo del priorato nonostante l'avversione del Duca di Milano, il quale voleva invece conferire i benefici già di competenza di Ibleto ad Ottobono Fieschi, figlio del più fedele Gianluigi. Cfr. Belloni 1991, p. 215 nota 60, che indica come data di ottenimento della commenda da parte di Lorenzo il 9 agosto 1493.

¹⁰⁰ La bolla di investitura fu firmata da Alessandro VI il primo settembre 1494. ASG, *Archivio segreto*, 1523, n. 33. Il 2 novembre successivo Lorenzo si recò a Civitavecchia per prestare fedeltà al pontefice (cfr. Belloni 1991, p. 203). Anche in questo caso il Fieschi successe nella carica al padre Ibleto, ricevendo il beneficio in aperto contrasto con le volontà del Duca di Milano, che voleva osteggiare l'incremento dei beni dei Fieschi. A questi benefici se ne assommarono altri di minore entità che sono riassunti in un atto notarile relativo ad una procura sottoscritta da Lorenzo in favore del figlio Stefano il 12 gennaio 1516: ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 335, cc. 63r.-66v.

rilevante nel clero secolare legato alla cattedrale, entrando a far parte del capitolo canonico¹⁰¹ ed ottenendo, all'interno di questa istituzione, la carica prestigiosa di magiscola nel 1491¹⁰², che preservò fino alla morte, oltre alla responsabilità della riforma delle regole di ordinamento del collegio nel 1499¹⁰³. A partire dal 1501 egli fu inoltre vicario dell'arcivescovo Giovanni Sforza¹⁰⁴, mentre nel 1517 si prodigò per l'istituzione di una rendita per la musica in San Lorenzo, alla quale destinò i proventi del priorato di San Giovanni di Paverano, legandone il patronato ai suoi successori¹⁰⁵. Grazie alla protezione di Giulio II il Fieschi fu nominato nel 1502 a capo della diocesi di Brugnato, contigua ai territori nel Levante ligure controllati dalla casata di Lavagna, cui succedettero quelle di Ascoli Piceno (1510) e, infine, di Mondovì (1512)¹⁰⁶. Accanto a queste cariche, papa Della Rovere e il suo successore Leone X gli affidarono anche alcuni importanti compiti politici e cioè la carica di governatore e vicelegato prima di Perugia¹⁰⁷ (1506-1507) e poi di Bologna¹⁰⁸ (rispettivamente nel 1507-1508 e nel 1516-1519) e quella di governatore di Roma tra il novembre del 1508 e il febbraio del 1513¹⁰⁹. Egli morì nella città felsinea il 13 febbraio 1519¹¹⁰, lasciando precise disposizioni per la sepoltura del proprio corpo, che, trasportato a Genova, venne inumato in cattedrale ai piedi del monumento che lo stesso Lorenzo aveva fatto erigere per il padre all'inizio del secolo¹¹¹. I ripetuti soggiorni a Roma e la frequentazione della corte pontificia, favorita dalla prolungata presenza di Ibleto già a partire

¹⁰¹ Lorenzo è attestato in questo ruolo già nel 1489. Cfr. Boldorini 1966, p. 243, nota 11.

¹⁰² L'investitura fu firmata il 20 settembre 1491, in seguito alla morte di Giovanni Serra. ASG, *Notai antichi*, 1152bis, nn. 330a, 333.

¹⁰³ La riforma, attuata da Lorenzo e Niccolò Fieschi, stabilì un numero di cappellani non inferiore a 24 e garantì il loro mantenimento attraverso una rendita fornita in parte dal Capitolo stesso e in parte dai Padri del Comune. Negrotto, *Norizie* ms., pp. 43-44, 255-257; Banchemo 1855, pp. 123-125.

¹⁰⁴ Cambiaso 1972, pp. 37-38.

¹⁰⁵ Una prima riforma della cantoria in cattedrale fu promossa dall'arcivescovo Paolo Campofregoso nel 1494: tramite un decreto promulgato il 21 aprile il prelado stabilì una scuola di canto formata da un maestro e da quattro fanciulli che sarebbe stata finanziata dal collegio dei canonici, affidando l'attuazione delle norme a Niccolò Fieschi. Nel 1517 si sentì tuttavia l'esigenza di una modifica e Lorenzo fondò una nuova istituzione, destinando al suo mantenimento il beneficio di San Giovanni di Paverano e legandone il patronato ai suoi discendenti. Tra gli obblighi previsti dagli statuti, noti in una più tarda versione siglata nel 1551, c'è anche quello di celebrare messe in onore dei defunti presso l'altare di San Fruttuoso, fondato da Lorenzo. Quest'ultimo aveva inoltre legato alla cantoria dei luoghi presso il Banco di San Giorgio: ASF, *Camera e finanze*, 2220, c. 125v. La documentazione relativa alla cantoria di Paolo Fregoso e a quella successiva del Fieschi è stata raccolta da Niccolò Perasso nel fascicolo dedicato a San Giovanni di Paverano all'interno della sua raccolta di notizie sulle chiese genovesi: Perasso, *Memorie* ms., X (ASG, *Manoscritti*, 844), cc. 1r-83r. Altre testimonianze concernenti i lasciti dei Fieschi sono invece contenute in: ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, nn. 8, 9, 10. Le vicende della cantoria sono inoltre riassunte in Polonio 1989; Moretti 1990, pp. 71-75; Moretti 2001.

¹⁰⁶ Cfr. Ughelli 1717-1722, IV, 1719, pp. 988, 1091; Paganetti 1765-1766, II, 1766, p. 294; Grassi 1789, I, pp. 54-58; Semeria 1843, II, 1843, p. 170; Tomaini 1957, p. 255; Boldorini 1966, p. 243 nota 11.

¹⁰⁷ Mariotti 1806, I, p. 350.

¹⁰⁸ Accame 1896, pp. 149-150; Ferretti, Pasquali 1972, pp. 200, 231.

¹⁰⁹ Del Re 1972, pp. 38, 73. Secondo Marin Sanudo, il quale nei suoi diari menziona più volte il Fieschi descrivendo i suoi meriti negli incarichi politici commissigli dal pontefice, nel luglio del 1510 il prelado fu inviato da Giulio II a Genova come suo oratore per mediare una pace con la città. Sanudo 1879-1902, X, 1883, p. 89. Cfr. anche Sanudo VII, 1882, p. 154; X, 1883, pp. 81, 88; XI, 1884, pp. 80-81; XXV, 1889, p. 491; XXVI, 1889, pp. 470, 480, 509.

¹¹⁰ La notizia della morte del Fieschi era erroneamente giunta alle orecchie del pontefice all'inizio di febbraio, come rivela Sanudo: Sanudo 1879-1902, XXVI, 1889, pp. 470-480, 509.

¹¹¹ Cfr. paragrafo III.3.

dagli anni '80 del Quattrocento e in seguito rinsaldata nel corso del primo decennio del secolo successivo, costituirono per Lorenzo delle occasioni per entrare in contatto con le più recenti novità artistiche dell'Urbe.

Il suo mecenatismo, sinora poco considerato negli studi sulla committenza genovese appare invece degno di attenzione. Un'idea, sebbene parziale e sfocata, del gusto e della cultura del prelato si ricava dall'inventario dei beni di sua proprietà conservati nella dimora in contrada dei Malcantononi nei pressi della cattedrale¹¹², che fu steso all'indomani della sua morte e che censisce, accanto a numerosi abiti e suppellettili sontuose, alcuni libri da canto ed altri manuali, un orologio a polvere, una tavola da scacchi, due mappamondi e due dipinti, uno con una raffigurazione dell'*Italia* e un altro con un *Cristo alla colonna*, oltre ad un consistente numero di ricchi parati liturgici¹¹³.

È soprattutto durante gli anni in cui Lorenzo risiedette in maniera più stabile a Genova, ovvero nel lasso di tempo compreso tra la morte del padre Ibleto nel 1497 e l'avvio della carriera politica sotto l'egida di Giulio II con il trasferimento a Perugia nel 1506¹¹⁴, che trova piena manifestazione l'interesse del prelato per le arti che si concretizza in alcune commissioni indirizzate verso luoghi significativi tanto per la propria carriera personale quanto per il prestigio della casata.

Le notizie a nostra disposizione sul Fieschi non ci permettono di ricostruire l'occasione in cui ebbe luogo l'incontro con Donato Benti e Benedetto da Rovezzano, dal quale scaturì un subitaneo interesse per il loro operato. I due fiorentini sono infatti attestati a Genova per la prima volta nel 1499 in relazione ad un'opera patrocinata proprio da Lorenzo e cioè la cantoria marmorea della chiesa di Santo Stefano. D'altro canto, neppure le biografie degli scultori offrono appigli più precisi, utili a giustificare l'approdo in una città come Genova abitualmente tagliata fuori dai circuiti artistici gravitanti attorno a Firenze.

Donato Benti, nato nel capoluogo toscano nel 1470¹¹⁵, si presenta a Genova alla sua prima attestazione, sebbene sia da verificare la notizia fornita da Vincenzo Santini di un suo

¹¹² Oltre alla dimora nei pressi della cattedrale, area dove erano tradizionalmente concentrate numerose abitazioni di proprietà dei Fieschi, Lorenzo possedeva anche una casa ad Albaro, come si desume da alcuni atti notarili rogati in questa sede (ad esempio atto del 31 luglio 1502 in: ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 152). Negli anni successivi alla sua nomina ad abate commendatario di Santo Stefano, il Fieschi risiedette in una casa adiacente ai locali del monastero, come rivelano dei rogiti concernenti i beni dell'abbazia stesi tra il 1498 e il 1504 (su cui cfr. *infra*). Sulle residenze dei Fieschi presso San Lorenzo e il valore simbolico di una simile scelta cfr. Grossi Bianchi, Poggi 1980, p. 230.

¹¹³ L'inventario fu stilato il 12 marzo 1519. L'atto originale è inserito nelle filze del notaio Baldassarre di Coronato: ASG, *Notai Antichi*, 1166, n. 72. Alcune copie si trovano invece in: ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 1, cc. 36r., 37r.; 335, c. 92r.; 173, cc. 64r-v.

¹¹⁴ Un manoscritto conservato nelle raccolte della Bibliothèque nationale de France (*Deux registres* ms.) ed appartenente in origine all'abbazia di Santo Stefano preserva memoria di numerosi atti relativi ai beni del complesso, dando inoltre conto della cura riversata da Lorenzo Fieschi, nell'arco cronologico compreso tra il 1497 e il 1506, nella gestione del beneficio di cui era commendatario.

¹¹⁵ La data di nascita (6 agosto 1470) si desume dalla registrazione battesimale contenuta nella documentazione dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze: AOSMFF, registro 3, c. 78 v. Su Donato Benti è in preparazione un intervento da parte di chi scrive.

precedente incarico per Pietrasanta – dove lo scultore sarà invece attivo a lungo a partire dalla metà del primo decennio del Cinquecento – concernente l'edificazione della sagrestia nel duomo di San Martino nel 1496¹¹⁶. La ricostruzione della sua personalità risulta ad oggi alquanto problematica in quanto appaiono ancora ignoti aspetti come il percorso formativo dello scultore e la fase iniziale della sua carriera, tappe che dovettero probabilmente svolgersi a Firenze, città dove maturò anche la conoscenza con Benedetto da Rovezzano. Quest'ultimo, più giovane di pochi anni rispetto al socio essendo nato nel 1474, prima di affacciarsi a Genova sullo scorcio del Quattrocento aveva già lavorato nella Badia fiorentina, dove negli anni '90 aveva eseguito una serie di incarichi per Battista Pandolfini, comprendenti l'esecuzione del portale verso via del Proconsolo, la decorazione dell'atrio e del portico del convento e il restauro della cappella gentilizia dei Pandolfini dedicata a Santo Stefano¹¹⁷. Più incerte sono invece le notizie relative alla sua formazione, che la critica ha però unanimemente ricondotto nell'alveo di Giuliano da Sangallo: proprio all'interno di alcuni dei cantieri fiorentini diretti dal Giamberti tra il nono e l'ultimo decennio del secolo, e in particolare nella sagrestia della chiesa di Santo Spirito, nei palazzi Gondi e Corsi-Horne, nella cappella Gondi in Santa Maria Novella e, infine, nella chiesa del Cestello (oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi), Eugenio Luporini ha ricostruito gli esordi del giovane Benedetto, all'opera sui disegni del più anziano architetto ma con uno stile già peculiare¹¹⁸. Secondo lo studioso anzi fu proprio la consuetudine di Benedetto col Sangallo ad introdurlo presso i monaci della Badia, per i quali il più anziano artista aveva lavorato più volte fornendo anche un modello per rinnovare il complesso abbaziale¹¹⁹.

Non si può escludere che anche il Benti fosse entrato in contatto con il medesimo *milieu* sangallescico e avesse maturato la conoscenza con il futuro socio in questi stessi cantieri. Una notizia di qualche anno successiva, e posteriore alle opere per Genova, dà conto di un suo legame col Giamberti che poteva aver avuto origine già negli anni della formazione. Al momento di ricevere la commissione della tomba del vescovo di Pistoia Niccolò Pandolfini

¹¹⁶ Santini 1858-1862, IV, 1860, pp. 19-20. Va invece smentita la notizia, ugualmente riferita da Santini, di una presenza di Donato a Pietrasanta già nel 1485 e in relazione ai lavori alle mura e alle porte della città. *Ivi*, pp. 109-110. Sebbene la prima attestazione certa dello scultore a Pietrasanta risalga al 1507, quando egli fu incaricato, insieme a Francesco del Mastro, della stima del parapetto marmoreo del Duomo di San Martino, i primi contatti con la cittadina versiliese dovettero, a nostro avviso, avvenire all'indomani del soggiorno genovese e quindi dopo la fine del 1504. A Benti possono infatti essere ascritti i quattro rilievi con *Evangelisti* del pulpito del duomo pietrasantino, opere la cui cronologia è compresa tra il 1503, quando gli Operai commissionarono ai due carraresi Bertocco e Filippo Casoni, l'esecuzione della parte architettonica dell'opera, e il 1508, data inserita nell'attuale piletta dell'acquasanta visibile in fondo alla navata sinistra che del pergamino costituiva originariamente il piede. Su quest'opera cfr. Aru 1909, pp. 274-275; Morselli 1978; Russo 1992, pp. 46-49; Venturini 2013, pp. 121-131.

¹¹⁷ I lavori di Benedetto alla Badia Fiorentina sono descritti da Giorgio Vasari nella biografia dedicata allo scultore. Vasari (1568), ed. 1878-1885, IV, p. 535. Su tali opere resta fondamentale lo studio di Eugenio Luporini: Luporini 1983-1984.

¹¹⁸ Luporini 1964, pp. 101-102; Luporini 1983-1984, pp. 113-114.

¹¹⁹ Luporini individua una stretta connessione tra i due cantieri di Santo Spirito e della Badia, giustificata sia dalla presenza di Giuliano da Sangallo sia dalle testimonianze documentali, nelle quali si legge come parte dei materiali di costruzione per il secondo edificio fosse preso da una cava di proprietà degli agostiniani d'Oltrarno. Luporini 1983-1984, p. 113, 118-119.

nel 1509 Donato scelse Giuliano per valutare la qualità dei marmi e corrispondere il giusto compenso per il proprio lavoro una volta ultimato l'incarico¹²⁰. Sebbene il progetto dell'opera fu sottoposto ad un radicale ripensamento nel 1514, che comportò anche la sostituzione di Benti con Baccio da Montelupo e una nuova destinazione, non più nella cattedrale di Pistoia ma nella Badia Fiorentina¹²¹, la testimonianza fornita dal contratto del 1509 potrebbe essere letta come un indizio per far luce sulla precedenti esperienze del Benti.

Non appare privo di rilevanza, all'interno del nostro discorso, il ripetersi dei nomi di vari esponenti della famiglia Pandolfini, casata che promosse ed appoggiò la prima attività autonoma di Benedetto alla Badia ma che intrattenne rapporti, sebbene di durata più limitata nel tempo, con lo stesso Benti. Non sembrerà allora superfluo ricordare come proprio uno dei Pandolfini, Pier Filippo di Giannozzo, fosse stato inviato a Genova in veste di oratore della Repubblica fiorentina, come attestano una serie di documenti risalenti al 1492¹²². Tale data appare troppo precoce per stabilire un rapporto diretto tra il soggiorno dell'ambasciatore fiorentino e il successivo arrivo a Genova di Benedetto e del suo socio; tuttavia non si può neppure escludere che i due scultori sfruttassero, negli ultimissimi anni del Quattrocento, la fitta rete intessuta dalla casata e dagli altri numerosi mercanti fiorentini attratti nel capoluogo ligure da interessi commerciali e finanziari per inserirsi ed acclimatarsi nel nuovo ambiente. A tal riguardo la documentazione archivistica genovese preserva i nomi di numerosi esponenti del mondo mercantile fiorentino, che appaiono registrati, ad esempio, negli elenchi di coloro che richiesero una salvacondotta alla Repubblica per seguire i propri affari nei territori posti sotto la sua giurisdizione. Tra questi ultimi possiamo ricordare, negli anni di maggior interesse per le vicende di Donato e Benedetto, Francesco Del Pugliese¹²³ (1500 e 1502), Bernardo Buonaccorsi¹²⁴ (1500), Francesco Pitti¹²⁵ (1500), Raffaello Rinaldi¹²⁶ (1500), Pietro e Francesco Pignatori¹²⁷ (1501), Andrea Canigiani¹²⁸ (1502), Lorenzo e Domenico Corbinelli¹²⁹ (1503).

D'altro canto occorre registrare un'ulteriore congiuntura che agevolò senza dubbio i rapporti tra le due Repubbliche, ovvero il matrimonio, celebrato nel 1487, tra il genovese Franceschetto Cybo, figlio naturale di papa Innocenzo VIII, e Maddalena de' Medici, figlia di

¹²⁰ Il contratto relativo alla sepoltura, destinata secondo i progetti originari del Pandolfini nella cattedrale di Pistoia, fu pubblicato da Cornelius von Fabriczy (1905). La notizia è tuttavia sfuggita sia alle voci biografiche dedicate al Benti sia ad un più recente contributo di Louis Waldman sulla tomba del vescovo (Waldman 2004).

¹²¹ Un primo contratto dovette essere stipulato nell'ottobre del 1514, come si desume da un nuovo accordo tra il committente e lo scultore, risalente al gennaio del 1518. Sulle vicende del monumento si vedano i recenti interventi di Waldman (2004) e Lucidi (2013 [2014]).

¹²² Il Pandolfini fu ad esempio firmatario di una tregua con i genovesi. ASG, *Archivio segreto*, 3069, s.n. (15 gennaio 1492).

¹²³ ASG, *Archivio segreto*, 1814, c. 22v e 1817, cc. 64r-v. Su questo personaggio e i suoi rapporti con Filippino Lippi e Andrea Sansovino cfr. paragrafo II.1.

¹²⁴ ASG, *Archivio segreto*, 1814, c. 46r.

¹²⁵ ASG, *Archivio segreto*, 1814, c. 172r.

¹²⁶ ASG, *Archivio segreto*, 1814, c. 16v.

¹²⁷ ASG, *Archivio segreto*, 1814, c. 672r.

¹²⁸ ASG, *Archivio segreto*, 1817, c. 64v.

¹²⁹ ASG, *Archivio segreto*, 1819, c. 17v.

Lorenzo il Magnifico. I due coniugi risiedettero tra Roma, la Toscana e Genova¹³⁰; in quest'ultimo centro li raggiunse anche Giuliano de' Medici, fratello di Maddalena, nel 1501¹³¹.

La vicinanza di Benedetto da Rovezzano a Giuliano da Sangallo può aver influenzato in maniera determinante le scelte del giovane scultore ed averlo avviato, assieme al socio Benti, sulla strada verso la Liguria, dove lo stesso Giamberti si era recato al seguito del suo principale protettore, il cardinale Giuliano Della Rovere¹³². Quest'ultimo, originario di Savona, aveva concentrato particolari attenzioni sulla propria patria, finanziando importanti opere sia all'interno della cattedrale dell'Assunta, come il polittico dell'altare maggiore eseguito da Vincenzo Foppa e Ludovico Brea tra il 1487 e il 1490¹³³, sia nel complesso di San Francesco, dove, seguendo le orme dello zio Sisto IV, aveva proseguito i lavori nella cappella Sistina, richiedendo a Giovanni Mazzone un ciclo di affreschi e la pala d'altare¹³⁴.

Costretto all'esilio a causa dell'ostilità del neoletto Alessandro VI, Giuliano Della Rovere si recò in Liguria nel corso del 1494¹³⁵, facendo sosta sia a Savona che a Genova, per poi tornarvi, dopo aver seguito Carlo VIII in Italia, nel 1495-1496, durante il viaggio verso la Francia¹³⁶. È assai probabile che il Sangallo avesse accompagnato il cardinale Della Rovere nel corso di queste peregrinazioni, come confermano le notizie biografiche sull'architetto oltre alla testimonianza di Giorgio Vasari, la quale fornisce indicazioni assai precise: la scansione cronologica delineata dall'aretino dà infatti conto di due diversi soggiorni savonesi del Giamberti al seguito del proprio protettore, intervallati da un ritorno a Roma e da una successiva sosta in Francia, dove il fiorentino avrebbe consegnato a Carlo VIII a Lione il progetto per una nuova residenza reale¹³⁷. Incrociando quest'ultima fonte con i dati biografici si può pertanto supporre che il Sangallo fosse a Savona dapprima nella primavera del 1494, essendosi imbarcato il 24 aprile da Ostia assieme al Della Rovere; egli si recò poi in Francia e, intorno al mese di settembre, si spinse di nuovo in Italia seguendo Carlo VIII nella sua campagna nella Penisola ma ritornando a sovrintendere ad alcuni cantieri già avviati in precedenza, come dimostra la sua attestazione a Prato, in relazione alla chiesa di Santa Maria delle Carceri, il 30 novembre di quello stesso anno¹³⁸. Nel corso del 1495 Giuliano si spinse di

¹³⁰ Petrucci 1981a. Tra il 1495 e il 1497 il Cybo nominò a Genova alcuni procuratori per riscuotere alcuni crediti a Firenze e risolvere alcune questioni concernenti la dote della moglie Maddalena. ASG, *Notai antichi*, 1040bis, n. 288 (25 febbraio 1495); 1036, nn. 156 (12 marzo 1497), 360 (11 giugno 1497), 614 (4 ottobre 1497), 668 (31 ottobre 1497).

¹³¹ Tabacchi 2009, p. 85.

¹³² Cfr. Parma Armani 1987, p. 272. Semper individuava un possibile tramite per l'arrivo di Benedetto da Rovezzano a Genova in Matteo Civitali (s.d. [1880], p. 17).

¹³³ Sul polittico e la data di esecuzione cfr. capitolo I, nota 137.

¹³⁴ Sulla cappella Sistina cfr. paragrafo IV.3.

¹³⁵ Dopo l'elezione di Alessandro VI il Della Rovere aveva trovato rifugio ad Ostia, da dove si imbarca il 24 aprile 1494 per Savona. Pastore 2001, p. 19. p. 19.

¹³⁶ Nel corso del 1494 il cardinale incontrò Carlo VIII a Lione e nel mese di settembre si incamminano insieme verso l'Italia, entrando a Roma alla fine di dicembre. Nel febbraio del 1495 il sovrano francese e il Della Rovere furono a Napoli e ripartirono poi per la Francia. Pastore 2001, p. 19.

¹³⁷ Vasari (1568), ed. 1878-1885, IV, 1879, pp. 279-280.

¹³⁸ Marchini 1942, p. 108.

nuovo in Liguria con il Della Rovere e nella primavera del 1496 viaggiò nel Sud della Francia come confermano le note autografe apposte dall'architetto al codice barberiniano, che recano le date 26 aprile e 4 maggio¹³⁹. Fu soltanto all'inizio del 1497 che il Giamberti intraprese il viaggio di ritorno da Savona verso Firenze ma, assieme ad altri sei compagni, fu fatto prigioniero dai pisani nei pressi di Lucca, come rivela una lettera inviata dalla Repubblica per sollecitare la sua immediata scarcerazione¹⁴⁰. Nella missiva non solo si specifica che l'architetto proveniva dalla cittadina ligure ma si parla anche di sei suoi compagni, ugualmente di origine fiorentina, che avevano subito la medesima sorte, indicazione, questa, particolarmente significativa poiché testimonia la presenza di alcuni collaboratori fiorentini del Giamberti nei cantieri savonesi¹⁴¹.

La principale impresa che il cardinale Della Rovere affidò al proprio protetto riguardò l'edificazione della sua nuova residenza savonese, la cui moderna veste rinascimentale, in contrasto con la *facies* urbanistica cittadina, avrebbe celebrato il lustro della casata. Nuove evidenze documentali hanno messo in luce come la fabbrica roveresca fosse avviata già a partire dagli anni '80, probabilmente su progetto di Baccio Pontelli, e che, intorno al 1492, Giuliano da Sangallo ne avesse assunto la responsabilità¹⁴². Le carte riferiscono anche il nome di quello che dovette essere il principale responsabile dell'arredo lapideo del palazzo, ovvero Matteo da Bissone¹⁴³, scultore documentato a Genova e Savona tra il 1475 e il 1503, il quale appare coinvolto nel cantiere a partire dal 1488 e fino al 1496, essendo anche responsabile dei due capitelli del portale d'ingresso, intagliati a partire da un disegno dell'architetto fiorentino¹⁴⁴. Il Sangallo continuò a sovrintendere alla fabbrica – che venne ben presto dimenticata dal Della Rovere, divenuto papa nel 1503 col nome di Giulio II, il quale già nel 1510 decise di farne dono al nipote Francesco¹⁴⁵ – durante i suoi successivi soggiorni in città e nel gennaio 1500, quando egli risiedeva stabilmente di nuovo a Firenze, ricevette la cittadinanza onoraria savonese insieme al nipote Bernardino¹⁴⁶.

¹³⁹ De Laurière, Müntz 1885. Sulla cronologia di Giuliano da Sangallo cfr. Marchini 1942, pp. 108-109; Pagliara 2000.

¹⁴⁰ Gaye 1839-1840, I, 1839, pp. 339-340. La notizia era nota anche a Giorgio Vasari: Vasari (1568), ed. 1878-1885, IV, 1879, p. 280.

¹⁴¹ Vasari parla inoltre di un gran numero di "maestri da murare ed altri artefici" presenti assieme al Sangallo nella fabbrica di Palazzo della Rovere. *Ibidem*.

¹⁴² Già a partire dal 1473 il Della Rovere aveva iniziato ad acquistare terreni ed immobili per ampliare il palazzo. Cfr. Frommel 2014, pp. 184-195, con riferimenti bibliografici precedenti.

¹⁴³ Sono registrati pagamenti a suo conto il 4 febbraio e il 27 maggio 1495 e il 17 maggio dell'anno successivo, quando la facciata anteriore sembra ultimata. Cfr. Malandra 1974, pp. 139-141; Fiore 1989, p. 262.

¹⁴⁴ I documenti relativi all'impegno di Matteo da Bissone sono in Frommel 2014, pp. 225-227. Nonostante la consistente documentazione che è possibile raccogliere su Matteo da Bissone, il suo catalogo conta pochissimi pezzi sicuri. Un tentativo ipotetico di attribuire allo scultore un *corpus* di opere è stato fatto da Manuela Villani (2007), la quale ha ricondotto alla sua mano i rilievi in marmo oggi visibili nella sagrestia della Cattedrale di Savona. Su queste opere cfr. paragrafo III.2.

¹⁴⁵ Fiore 1989, p. 263 e p. 273 nota 20.

¹⁴⁶ Al momento del conferimento dell'opera il palazzo poteva essere ultimato. Questa attestazione non presuppone un ulteriore soggiorno del Sangallo in città. Fiore 1989, p. 261.

Le attenzioni del Della Rovere non si riversarono esclusivamente su Savona ma si allargarono anche a Genova, dove il cardinale si procurò un palazzo, probabilmente con l'intenzione di stanziarsi per qualche tempo in Liguria nell'attesa di un rivolgimento della situazione romana in suo favore, acquisendo, il 9 agosto 1494, la residenza di proprietà dell'arcivescovo Paolo Campofregoso ubicata in prossimità della porta di San Tommaso¹⁴⁷. Con ogni probabilità il Della Rovere pensò immediatamente ad adeguare la dimora – che, nel corso del 1494, fu scelta per ospitare Luigi d'Orléans¹⁴⁸ – promuovendo una serie di lavori di restauro e risistemazione degli ambienti magari coinvolgendo nel progetto il Sangallo stesso, il quale era a Genova al seguito del cardinale¹⁴⁹. Come ha bene messo in luce Chiara Altavista, la presenza in città del Giamberti sembra trovare conferma nella diffusione di una serie di stilemi desunti dalle formulazioni dell'architetto fiorentino che trovarono applicazione in alcuni cantieri di inizio Cinquecento¹⁵⁰. Si tratta, in particolare, di una precisa tipologia di capitello a voluta rovesciata che compare, oltre che nel portale d'ingresso del palazzo savonese del Della Rovere, nella loggia di quella che, dal 1521, sarà la Villa di Andrea Doria a Fassolo e che apparteneva, in una fase precedente, a Niccolò Lomellini, nel portale del palazzo di Cipriano Pallavicino in piazza Fossatello, opera di Antonio e Michele Carlone sul 1503¹⁵¹, o, ancora, nel cortile del castello spagnolo de La Calahorra, eseguito da un'*équipe* di maestranze genovesi e lombarde coordinate dallo stesso Michele Carlone dal 1509¹⁵². È perciò assai probabile che il palazzo genovese del Della Rovere, in seguito venduto ad Antonio Doria nel 1534 ma abbattuto già nel 1539 per far posto alle nuove mura¹⁵³, abbia rappresentato un importante saggio delle novità rinascimentali sangallescche che da quel centro si irradiarono su altri edifici senza peraltro intaccare in profondità la *facies* architettonica cittadina.

Poste queste premesse, il Giamberti appare uno dei più probabili intermediari tra il Benti e il Grazzini, da un lato, e l'ambiente genovese, dall'altro, nonostante il lieve scarto cronologico tra il soggiorno ligure del primo e quello, di poco successivo, degli altri due. L'esecuzione della prima opera genovese della coppia di scultori fiorentini cade infatti tra la fine del 1498 e il 1499, ma non possiamo escludere che il loro trasferimento possa essere

¹⁴⁷ L'atto di acquisto è parzialmente pubblicato in: Alizeri 1870-1880, I, 1870, pp. 194-200. Il palazzo era di proprietà del Comune e fu restaurato nel 1368, per essere poi ceduto a Pietro Campofregoso nel 1375. Tra il 1415 e il 1421 Tommaso Campofregoso promosse una serie di lavori, tra cui la decorazione ad affresco della facciata con storie celebrative del padre Pietro. Sulla dimora, oltre ad Alizeri, si vedano Parma Armani 1989; Altavista 2012, pp. 133-137; Altavista 2013, pp. 55-72. Il Della Rovere aveva interessi anche di tipo politico nei confronti di Genova: nel 1495 egli partecipò infatti ad un tentativo di rivolta antisforzesca pianificato dall'arcivescovo Paolo Campofregoso e da Ibleto Fieschi con l'appoggio di Carlo VIII. Belloni 1991, pp. 206-207.

¹⁴⁸ L'Orléans, che nel 1498 divenne re di Francia, fu a Genova il 10 luglio 1494. Senarega (1488-1514 ca.), ed. 1930-1932, pp. 35-36.

¹⁴⁹ Secondo Elena Parma Armani il restauro sangallescche del palazzo è confermato da alcuni fonti ottocentesche, delle quali tuttavia la studiosa non dà alcuna ulteriore indicazione. Parma Armani 1989, p. 316.

¹⁵⁰ Altavista 2012, pp. 138-144; Altavista 2013, pp. 72-87.

¹⁵¹ Il portale è oggi conservato al Victoria&Albert Museum (inv. 81-1879). Per il contratto di commissione cfr. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 32-33. Su quest'opera cfr. paragrafo V.7.

¹⁵² Altavista 2012, pp. 140-141; Altavista 2013, pp. 74-76.

¹⁵³ Alizeri 1870-1880, I, 1870, pp. 196-200.

avvenuto già prima e cioè più a ridosso della presenza del Sangallo. A tal riguardo la precedente attività di Benedetto per la Badia non offre appigli più precisi per approssimare con maggiore esattezza il momento della sua partenza da Firenze: sebbene, infatti, le registrazioni delle spese effettuate per conto dei Pandolfini diano conto di una prima fase dei lavori estesasi dal 1495 al 1498, i pagamenti non coinvolgono mai direttamente il Rovezzano, il cui impegno in quel cantiere non può tuttavia essere messo in dubbio, trovando riscontri sia nella testimonianza vasariana sia in alcuni precise affinità stilistiche e lessicali¹⁵⁴. Le carte danno inoltre conto di un rallentamento o addirittura un'interruzione dell'attività negli anni compresi tra il 1498 e il 1504, quando si ultimò la copertura della cappella dei Pandolfini, cronologia che trova perfetta coincidenza con l'allontanamento di Benedetto da Firenze¹⁵⁵.

Senza voler forzare troppo le circostanze, ci sembra però che il Rovezzano e il Benti piuttosto che decidere di lasciare Firenze per cercare fortuna altrove fossero, al contrario, chiamati a Genova per dar compimento ad un progetto ben preciso e su sollecitazione di un committente desideroso di procurarsi un'opera aggiornata sulle novità rinascimentali elaborate in Toscana, che nessuno tra gli scultori e i *magistri antelami* stanziati in città avrebbe potuto realizzare. Come si è cercato di illustrare nelle pagine precedenti questo personaggio va identificato con Lorenzo Fieschi, il quale rivelò nelle sue scelte un gusto raffinato e colto, che egli aveva forse acquisito in seguito ai ripetuti contatti con la corte papale del genovese Innocenzo VIII nel corso degli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento.

D'altra parte, l'esempio offerto da Giuliano Della Rovere dovette sollecitare un'ulteriore maturazione delle sue preferenze. Il cardinale di San Pietro in Vincoli aveva seguito da vicino le vicende genovesi cercando di volgere il corso degli eventi a vantaggio proprio e del re francese Carlo VIII e appoggiando le trame sovversive di Ibleto Fieschi, come accadde, ad esempio, nel tentativo di rivolta antisforzesca ordito nel 1495¹⁵⁶. Le famiglie Della Rovere e Fieschi erano legate tra loro anche da vincoli di tipo matrimoniale, avendo Gianluigi Fieschi, fratello di Ibleto e zio di Lorenzo, sposato in prime nozze Bartolomea Della Rovere e decidendo poi Sinibaldo, figlio dello stesso Gianluigi, di congiungersi con Maria di Bartolomeo Grosso della Rovere¹⁵⁷. Anche la futura carriera di Lorenzo avrebbe tratto notevoli vantaggi dalla protezione accordatagli da Giulio II, che gli valse, come si è detto, l'affidamento di incarichi politici e diplomatici di primo piano quale il governo di centri come Roma o Bologna¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Per la ricostruzione della cronologia dei lavori si veda Luporini 1983-1984, pp. 117-119 e i documenti pubblicati a pp. 119-121.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 119.

¹⁵⁶ Cfr. nota 147.

¹⁵⁷ Cfr. anche Polonio 1989, p. 55. Bartolomeo Grosso Della Rovere si occupò di alcuni dei pagamenti per il cantiere del palazzo savonese di Giuliano Della Rovere. Malandra 1974, p. 140.

¹⁵⁸ Secondo Valeria Polonio la maturazione in Lorenzo di una spiccata sensibilità in campo musicale fu in parte determinata dai suoi contatti con le corti pontificie di Giulio II e Leone X. Polonio 1989, p.54-55.

Nell'analizzare i fattori che solleccitarono nel Fieschi il maturare di un interesse per l'arte fiorentina non si può non ricordare anche un'altra circostanza, che, sebbene poco rilevante ai fini del discorso sulla committenza del prelado, aggiunge un ulteriore tassello alla biografia di questi, facendo luce sui suoi contatti con il capoluogo toscano. Alcuni atti notarili legati a Lorenzo e all'abbazia di Santo Stefano, risalenti agli anni 1499-1507, attestano la presenza a Genova del fiorentino Michelangelo di Bartolomeo Malatesta, che in alcune di queste carte viene identificato come "familiaris" del prelado¹⁵⁹. Il Malatesta, o più probabilmente Malatesti, risultava locatario di una casa appartenente ai beni dell'abbazia¹⁶⁰ ed era stato nominato dal Fieschi rettore della chiesa parrocchiale di San Massimo a Rapallo¹⁶¹, ottenendo da quest'ultimo l'autorizzazione a legittimare in sua vece i figli nati al di fuori del matrimonio, al momento di allontanarsi dal capoluogo ligure nell'ottobre del 1507¹⁶².

Se, dunque, la committenza del Fieschi si distinse nel *milieu* genovese per l'apertura verso le novità provenienti da fuori regione, non si trattò di un caso del tutto isolato ma, al contrario, trovò altri interlocutori in alcuni esponenti dell'aristocrazia cittadina, legati alla Consortia del Battista o al Banco di San Giorgio, i quali, negli anni a cavallo tra XV e XVI secolo, avevano palesato un precipuo interesse per le formulazioni toscane, finanziando il ciclo statuariao del sacello del Precursore in cattedrale o il gruppo di *San Giorgio e il drago* di Sarzana¹⁶³.

Nonostante il soggiorno di Donato Benti e Benedetto da Rovezzano si differenzi dalle esperienze di Matteo Civitali e Andrea Sansovino per la maggiore estensione del tempo e il più incisivo radicamento nel contesto delle botteghe cittadine, la ricezione dell'operato dei due artisti fu piuttosto limitata, per non dire nulla. Le opere dei due fiorentini paiono infatti non suscitare alcun seguito negli sviluppi della scultura contemporanea che sembrano seguire strade del tutto autonome, palesando un profondo attaccamento a forme e modi di espressione più radicati nella tradizione. La cantoria di Santo Stefano si presenta ancora oggi come un *unicum* nella produzione ligure di tale genere di manufatti, mentre l'altare di San Fruttuoso, eretto in origine in una posizione così eminente come il coro della cattedrale di San

¹⁵⁹ Michelangelo compare come testimone in vari documenti relativi alla concessione di terreni e immobili di proprietà dell'abbazia di Santo Stefano negli anni 1499-1500: *Deux registres* ms., cc. 68, 69v., 71r., 74r. Nel 1502, dopo aver rinunciato alla carica di rettore di San Massimo a Rapallo, si sposò con Franceschetta di Gregorio di Signorio, la quale nel 1504 risulta già deceduta (cfr. ASG, *Notai antichi*, 1157, n. 314 e *Deux registres* ms., cc. 140v-142r). Nel 1502 incaricò il *magister antelami* Leonardo d'Arozaigo di ultimare l'edificazione della propria casa ubicata in prossimità di piazza di Santo Stefano (ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 152). Il 10 aprile 1504 Michelangelo fu testimone nell'atto di legittimazione di Stefano, figlio naturale di Lorenzo. ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 1, cc. 12r-24r.

¹⁶⁰ Il Malatesti è documentato come locatario di un immobile appartenente a Santo Stefano già nel 1502 (ASG, *Notai antichi*, 1157, n. 248) e nel 1504 (2 dicembre) sottoscrive un nuovo contratto per la cessione in enfiteusi di una proprietà, testo che viene rogato nella residenza di Lorenzo Fieschi presso la contrada dei Malcantoni (*Deux registres* ms., cc. 140v.-142r.).

¹⁶¹ Il 14 giugno 1502 Michelangelo nomina un procuratore per assolvere ai doveri legati a tale carica e il primo dicembre successivo rinuncia al beneficio. ASG, *Notai antichi*, 1157, nn. 160, 306.

¹⁶² 31 ottobre 1507. ASG, *Notai antichi*, 1168, n. 78.

¹⁶³ Cfr. paragrafo II.1.

Lorenzo, non riuscì ad assurgere al rango di prototipo e ad imporsi come punto di riferimento nella tipologia ibrida dell'altare-sepolcro, sebbene la sua struttura fosse riecheggiata, ma solo intorno alla metà degli anni '30 del Cinquecento, nell'altare commissionato da Giuliano Cybo all'interno del medesimo edificio religioso¹⁶⁴. Una particolare sfortuna si accanì anzi sul complesso edificato da Lorenzo Fieschi, il quale fu trasferito in un diverso sito già nel 1526 e poi definitivamente smantellato intorno alla metà del Seicento¹⁶⁵.

Allo stesso modo, sul piano stilistico appare difficile riscontrare una diretta eco dell'eloquio dei due fiorentini nelle formulazioni degli scultori genovesi contemporanei. Ciononostante sarebbe riduttivo limitare la valutazione della complessa realtà delle relazioni di scambio esclusivamente come un apporto univoco da parte dei forestieri alla più statica realtà locale o, secondo un'altra prospettiva, come un forzoso aggiornamento in un unico senso, ovvero nella direttrice che dal centro si espande verso la periferia, cioè in questo caso da Firenze verso Genova. Ci pare, al contrario, che anche Donato e Benedetto, e in particolar modo quest'ultimo, abbiano risentito, seppur di riflesso, del contatto con la realtà allogena di Genova e con l'idioma lombardo ivi dominante, instaurando un proficuo dialogo con quest'ultime istanze. Se si osservano, ad esempio, i rilievi con le *Storie di San Giovanni Gualberto* eseguiti dal Grazzini a partire dal 1505¹⁶⁶, e dunque subito dopo la parentesi genovese, si possono riconoscere alcune cadenze che riecheggiano inflessioni lombarde che non trovano un immediato riscontro nel coevo linguaggio fiorentino, evidenti soprattutto in certi brani del panneggio che appaiono caratterizzati da acciaccature e da pieghe tirate, dettagli che riecheggiano, seppur in una versione più dimessa, lo stilema lombardo del panneggio accartocciato, come ben rivelano il panno svolazzante dell'angelo ceroforo nella scena della *Traslazione di San Giovanni Gualberto* (FIG. 267) o le due figure allegoriche poste alle estremità del rilievo con le *Esequie* del fondatore vallombrosano.

Le scelte artistiche di Lorenzo Fieschi, in totale rotta con le consuetudini cittadine sia per la tipologia delle opere commissionate, sia per la predilezione per alcuni scultori forestieri, si impongono nel panorama genovese come un'assoluta novità, volta a celebrare non solo il prelado stesso ma, con maggiore lungimiranza, il prestigio dell'intera casata Fieschi che negli

¹⁶⁴ Il monumento fu commissionato a Gian Giacomo Della Porta e Nicolò da Corte intorno al 1533. Il 10 febbraio di quell'anno i due scultori siglavano infatti un contratto con i cavaatori carraresi Donato di Giovanni Sisto e Bernardo Pelliccia per la fornitura di un ingente quantitativo di marmi, destinati, con ogni probabilità, all'altare della cattedrale. Il 23 dicembre 1534 i due scultori stringevano una società, comprendente anche il più giovane Guglielmo della Porta, e si impegnavano a portare a termine i lavori già intrapresi per il vescovo Cybo. Nel proprio testamento, dettato il 31 marzo 1535, quest'ultimo predisponeva una somma di denaro per l'ultimazione del sepolcro in San Lorenzo, mentre il 9 agosto successivo Gian Giacomo e Niccolò attestavano l'avvenuto pagamento di 790 scudi. Su quest'opera cfr. da ultimo C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 310-312.

¹⁶⁵ Cfr. paragrafo III.3.

¹⁶⁶ Su questo grandioso monumento cfr. Luporini 1964, pp. 128-131 (con bibliografia precedente) e più recentemente vedi Gentilini, Natali 1979, pp. 32-35; Natali 1980; S. Meloni Trkulja, scheda n. 20, in *Il cenacolo di Andrea del Sarto* 1982, pp. 44-45; Natali 1991; A. Natali, scheda n. 27, in *L'officina della maniera* 1996, pp. 126-127; Lepri 2003; Mattucci 2010.

anni a cavallo dei due secoli era assurta ad un rinnovato splendore nel nuovo contesto politico orchestrato dai francesi. Tra il settembre e l'ottobre del 1499 Luigi XII, impossessatosi del Ducato di Milano vincendo le resistenze di Ludovico il Moro, riuscì ad assicurarsi il diretto controllo sui territori della Repubblica di Genova. In questa congiuntura, che metteva temporaneamente fine alle viscerali lotte tra le fazioni cittadine, i Fieschi giocarono un ruolo di primo piano, avendo a lungo sollecitato un intervento della monarchia francese grazie soprattutto all'azione di Gianluigi Fieschi, fratello di Ibleto e ammiraglio della Repubblica¹⁶⁷.

Se contestualizzata in questi eventi, la committenza di Lorenzo assume un valore più profondo e coerente, in linea con le strategie d'immagine della casata: la scelta di luoghi significativi al pari della cattedrale, spazio dalle forti valenze civiche, o l'abbazia di Santo Stefano, complesso monastico posizionato strategicamente ai margini delle mura cittadine e rivolto verso la riviera di levante dove si concentravano i principali feudi fliscani, fu senza dubbio sollecitata dal desiderio di palesare il potere territoriale e politico assunto in quel torno di anni dai conti di Lavagna, nuovamente in grado di influenzare in maniera determinante le sorti della città di Genova e, di riflesso, la loro egemonia anche nella sfera culturale ed artistica.

3. LA CANTORIA DELL'ABBAZIA DI SANTO STEFANO.

La prima opera frutto del congiunto impegno di Donato Benti e Benedetto da Rovezzano nel corso del loro soggiorno genovese è la cantoria marmorea della chiesa abbaziale di Santo Stefano (FIG. 254)¹⁶⁸. L'opera si presenta oggi in una veste profondamente alterata, sia nell'allestimento, determinato da una campagna di restauri seicentesca, sia nello stato conservativo, irrimediabilmente compromesso dai bombardamenti che colpirono il capoluogo ligure nel 1942-1943¹⁶⁹. L'attuale ubicazione al di sopra del portale d'ingresso, ad occupare, con le reintegrazioni del XVII secolo, l'intera larghezza della parete della controfacciata, penalizza pesantemente la corretta lettura del manufatto, il quale, posto com'è ad una notevole distanza dal suolo che ne impedisce la piena visibilità, pare quasi un

¹⁶⁷ I meriti di quest'ultimo vennero riconosciuti in un documento ufficiale come le istruzioni fornite agli ambasciatori inviati ad omaggiare il nuovo sovrano il 23 settembre 1499 ma anche in occasione del soggiorno di quest'ultimo a Genova nel 1502, quando si scelse proprio il palazzo del Fieschi sulla collina di Carignano come degna residenza per ospitare Luigi XII. Cfr. Pélissier 1892, pp. 462, 471.

¹⁶⁸ Si riassumono di seguito le principali voci bibliografiche sulla cantoria: Perasso, *Memorie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 843), c. 248v.; Piaggio, *Epitaphia* ms., I, c. 183r.; *Storia cronologica* 1776, p. 11; Alizeri 1846-1847, I, 1846, p. 209; Santini 1858-1862, VI, 1862, p. 110; Varni 1869; Alizeri 1875, pp. 308-309; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 280-281; G. Milanese, in Vasari (1568), ed. 1878-1885, IV, 1879, pp. 530-531 nota 1; Semper s.d. [1880], p. 17; Aru 1906, pp. 466 fig. 3, 469; Suida 1906, p. 64; Aru 1909, p. 275; De Simoni 1948, II, p. 239; Luporini 1964, pp. 111-113; Odicini 1974, pp. 103-105, 135; *Chiesa di Santo Stefano* 1978, p. 15; Cavalli 1984, p. 370; Parma Armani 1987, p. 272; Di Fabio 2011a, p. 110.

¹⁶⁹ Sui bombardamenti del 1942-1943 si veda Ceschi 1949; Ceschi 1953, p. 88. Su Santo Stefano in particolare si veda Cavalli 1984, p. 391.

accessorio trascurabile e poco comprensibile nel contesto dell'interno spoglio e anodino del Santo Stefano restituito dopo le devastazioni belliche.

Il parapetto è oggi composto da otto specchiature: alle estremità si trovano due coppie di stemmi, ciascuna comprendente un'arme Fieschi e un emblema dell'ordine olivetano, frutto di un'aggiunta seicentesca, mentre al centro sono visibili quattro rilievi figurati, rappresentanti, a partire da sinistra, *David* (FIGG. 256-257), un *Pastore* (FIGG. 258-259), *Orfeo* (FIGG. 260-261), una *Figura femminile seduta* (FIGG. 262-263). La struttura è inoltre sostenuta da otto mensole, tre delle quali, quelle cinquecentesche, presentano alcuni frammenti della decorazione originaria sulle specchiature laterali.

L'opera, inaugurata nel 1499, celebrava il gusto del committente, Lorenzo Fieschi, presentandosi come l'apice delle sue attenzioni verso il *foyer* di Santo Stefano, complesso abbaziale che il prelado aveva ottenuto in commenda da Alessandro VI nel 1494, dopo una lunga controversia tra il padre Ibleto, suo predecessore nella carica, e il Duca di Milano. A partire dal 1401, quando Benedetto IX istituì la commenda, il beneficio legato a Santo Stefano divenne appannaggio degli esponenti della casata Fieschi¹⁷⁰, attratti sia dalla ricchezza delle rendite ad esso connesse, sia, soprattutto, dalla posizione strategica del monastero, ubicato ai margini delle mura cittadine e in prossimità di porta degli Archi, punto di passaggio per le vie dirette verso la Riviera orientale e, quindi, verso i principali feudi posseduti dalla famiglia dei conti di Lavagna¹⁷¹.

Nel 1497 Lorenzo aveva promosso una serie di lavori di ampliamento della chiesa¹⁷² che comportarono l'incorporamento di un ambiente collocato lungo il fianco sinistro dell'edificio – ma da esso indipendente – ed adibito a Battistero, nel quale l'arte dei tessitori di panni di lana aveva fondato un altare dedicato a San Michele¹⁷³. Il Fieschi aveva ingrandito questo spazio sia in lunghezza, prolungandolo fino al campanile, sia in altezza; aveva inoltre aperto tre grandi archi nel muro che separava l'ambiente dalla chiesa, conferendogli l'aspetto e la funzione di una navata laterale. Il prelado aveva infine fatto apporre, nei capitelli a sostegno degli archi, gli stemmi gentilizi dei Fieschi per preservare memoria del suo personale

¹⁷⁰ Il primo abate commendatario fu Ludovico Fieschi, nominato nel 1401. Tra il 1439 e il 1461 la carica passerà invece a Giorgio Fieschi e dal 1480 ad Ibleto, il quale avrà numerose difficoltà per mantenerla. Dopo essere incorso in una scomunica nel 1481, il Fieschi dovette cedere il beneficio a Paolo Campofregoso per poi reimpossessarsene nel 1488, grazie all'appoggio di Innocenzio VIII. In occasione di uno dei ripetuti scontri con gli Sforza, i quali vorrebbero cedere l'abbazia a Ottobono Fieschi, Ibleto riesce ad assicurarsi la commenda e a passarla al figlio Lorenzo nel 1494. Basso 1997, p. 160.

¹⁷¹ I Fieschi sfruttarono in più occasioni l'abbazia come punto privilegiato per accedere entro le mura cittadine con i propri uomini, come avvenne nell'agosto del 1488 quando Ibleto guidò una sommossa contro il doge Paolo Campofregoso e il duca di Milano. Cammarata 2010, p. 222.

¹⁷² Su questi lavori si vedano: Perasso, *Memorie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 843), cc. 248v., 257r., 298v.; *Storia cronologica* 1776, pp. 10-11; Ratti 1780, I, pp. 75-76; Alizeri 1875, p. 308; Pedemonte 1884, p. 52; Cavalli 1984, p. 370; Odicini 1974, pp. 32, 102, 105.

¹⁷³ L'altare ricordava l'originaria dedicazione di un antico oratorio che, a partire dal XII secolo, le fonti collocavano in prossimità di Santo Stefano. Un'iscrizione tutt'oggi conservata nella cripta di Santo Stefano ricorda la fondazione dell'altare. Cfr. Odicini 1974, pp. 26-33.

contribuito all'ammodernamento dell'edificio chiesastico¹⁷⁴. Purtroppo questo ambiente, come l'intera porzione sinistra della chiesa, andò distrutto in seguito ai bombardamenti del 1942-1943, che colpirono duramente Santo Stefano alterandone irrimediabilmente l'aspetto originario¹⁷⁵.

L'interesse del Fieschi nei confronti dell'abbazia si tradusse anche in un'attenzione alle pratiche culturali: nel 1503 egli approvò la confraternita del Santissimo Sacramento e concesse ai suoi seguaci il patronato di una cappella all'interno del battistero e il permesso di costruirvi delle sepolture¹⁷⁶.

Questi interventi, che si inseriscono in una fase della propria carriera ecclesiastica in cui il prelado dimostrò ancora un forte radicamento alla realtà genovese prima di venir inviato da Giulio II a Bologna nel 1507 in veste di governatore ed assumere poi altri prestigiosi incarichi per conto del Della Rovere, miravano di riflesso a celebrare l'intero albergo dei Fieschi che, come si è detto, aveva legato il proprio nome al beneficio di Santo Stefano. All'interno di questi lavori, la cantoria marmorea riveste un particolare significato in quanto se da un lato si presenta come una prova tangibile del munifico impegno di Lorenzo all'interno del perimetro chiesastico, dall'altro rievoca il suo prestigioso incarico di magiscola della cattedrale di San Lorenzo e quindi la posizione di preminenza assunta nel collegio canonico. Attraverso i rilievi delle specchiature, il Fieschi viene presentato come colto conoscitore di musica, una passione che trova una conferma documentale nella presenza tra i beni inventariati nell'abitazione genovese del prelado di una serie di non meglio specificati libri di canto¹⁷⁷.

Possiamo inoltre immaginare che si celi l'intervento di Lorenzo anche dietro la costruzione di un nuovo organo, occasione, questa, che avrebbe direttamente sollecitato la struttura marmorea destinata ad accoglierlo¹⁷⁸. Sebbene non sia noto l'atto di commissione dello strumento, sappiamo che questo doveva essere già ultimato nel 1499, quando venne indicato come specifico modello per l'organo della chiesa di San Siro al momento di affidarne la costruzione al maestro Giovanni Torriano, possibile autore anche dell'esemplare di Santo Stefano¹⁷⁹.

¹⁷⁴ Nel 1505, lo stesso Lorenzo donò alla chiesa una nuova campana che recava, oltre allo stemma fliscano, anche un'iscrizione in onore del committente: "1505. Rev(rendus) D(ominus) Laurentius de Flisco episcopus brugnatensis commendatarius S(ancti) Stephani ianuensis fecit fieri". *Storia cronologica* 1776, p. 11.

¹⁷⁵ La forma degli archi si intravede ancora nelle foto scattate subito dopo i bombardamenti, come negli scatti pubblicati in Cavalli 1984, p. 392, fig. 28, 394, fig. 30. Dopo la guerra la pseudonavata di sinistra è stata completamente abbattuta e sostituita da un edificio moderno. Questo spazio era stato oggetto di un rovinoso crollo già nel 1912, in seguito al quale si provvide al ripristino delle murature in conformità delle forme originarie. Odicini 1974, pp. 178-180.

¹⁷⁶ Perasso, *Memorie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 843), cc. 252r., 285r.

¹⁷⁷ 12 marzo 1519. ASG, *Notai Antichi*, 1166, n. 72.

¹⁷⁸ Le fonti sono concordi nel riconoscere all'opera la funzione di sostegno dell'organo e non di spazio destinato ad accogliere i cantori. Si tratterebbe perciò più propriamente di una balconata d'organo piuttosto che di una cantoria.

¹⁷⁹ L'atto fu stipulato l'11 febbraio 1499. ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 76. Lorenzo Fieschi compare anche nel contratto di allogazione dell'organo di Sant'Agostino, facendo da fideiussore allo stesso Giovanni Torriano (19 settembre 1499; ASG, *Notai antichi*, 1254, n. 393).

L'organo e il parapetto marmoreo posto a suo sostegno e ornamento erano in origine collocati sulla parete della tribuna a sinistra dell'altare maggiore, secondo quanto si desume dalla testimonianza di Nicolò Perasso, erudito settecentesco autore di una preziosa antologia sugli edifici chiesastici genovesi¹⁸⁰. Alla fine del quarto decennio del Seicento i due manufatti furono trasferiti in controfacciata in occasione di un generale riassetto dell'area presbiteriale, decretato dopo che nel 1596 Antonio da Passano aveva acquisito i diritti di patronato sull'altare maggiore, impegnandosi con i monaci olivetani – subentrati ai benedettini nel 1529 – a finanziare il restauro di quello spazio e, successivamente, dell'intero edificio religioso¹⁸¹, lavori che resero perciò necessaria la rimozione della cantoria nel 1639¹⁸². Il parapetto marmoreo venne così installato al di sopra del portale d'ingresso principale e adattato alla nuova sede: i sei rilievi originali furono allineati e integrati con due specchiature in stucco recanti gli stemmi dell'ordine olivetano in modo da coprire l'intera ampiezza della cortina muraria. Nonostante la manomissione si può facilmente ricostruire l'aspetto originario dell'opera, che doveva presentare sul prospetto principale i quattro rilievi figurati e sulle due facce laterali gli stemmi Fieschi, che oggi si vedono, sebbene abrasi alla fine del XVIII secolo, alle estremità del parapetto¹⁸³.

Le principali notizie sulla genesi del manufatto si ricavano da alcune testimonianze settecentesche, prima fra tutte quella di Nicolò Perasso, che riferiscono la notizia del trasferimento e, soprattutto, trascrivono le due iscrizioni che corredevano in origine la cantoria, riportando i nomi del committente e dei due autori nonché la data di esecuzione dell'opera. Sebbene queste fonti non siano dirette, in quanto successive di quasi un secolo al trasferimento dei marmi, esse dovettero attingere a qualche testimonianza di prima mano e permettono perciò di ricostruire con buona approssimazione le vicende del manufatto.

Riferisce Perasso che la cantoria, quando era “nel suo primo sito cioè dirimpetto al pulpito d'oggiorno” (elemento che poche righe sopra l'erudito aveva descritto *in cornu epistolae*), era

¹⁸⁰ Descrivendo la cantoria Nicolò Perasso specifica che questa “nel suo primo sito” si trovava “dirimpetto al pulpito d'oggiorno”, avendo specificato poco sopra che il sito era ubicato nel *sancta sanctorum*. Perasso, *Memorie ms.*, IX (ASG, *Manoscritti*, 843), c. 248v. In un altro passaggio lo stesso Perasso lascia intendere che il pulpito era collocato dal lato dell'epistola dell'altare maggiore e quindi sul lato destro del coro. *Ivi*, c. 242r.

¹⁸¹ Una bolla emanata da Pio V nel 1607 confermò al Da Passano i diritti sull'area del coro. Quest'ultimo a sua volta si impegnava a fare una serie di lavori, comprensivi del rifacimento del tetto. Nel 1610 il nobile ottiene il patronato dell'intera chiesa, a patto di provvedere al restauro dell'edificio. Una serie di registri di spese documentano gli interventi del Da Passano, dando conto, ad esempio, delle decorazioni marmoree affidate a Rocco Pellone, della commissione del pulpito o di vari dipinti. Su questo episodio si veda da ultimo Lercari 2009-2011 (2013), pp. 371-378.

¹⁸² Già Nicolò Perasso ricollegava la rimozione della cantoria ai lavori promossi da Antonio Da Passano: l'opera fu infatti “riportata sopra la detta porta maggiore in congiuntura dell'accennata ristorazione fatta dal sig. Da Passano”. Perasso, *Memorie ms.*, IX (ASG, *Manoscritti*, 843), c. 248v. Alcune voci bibliografiche, tra cui Santo Varni e successivamente Eugenio Luporini, riferiscono erroneamente il trasferimento del manufatto al 1643, nonostante che le fonti più antiche, prima fra tutte le testimonianze del Perasso e di Domenico Piaggio, indichino il 1639 come estremo cronologico leggibile nell'iscrizione apposta all'opera. Sull'iscrizione cfr. *infra*. Varni 1869, p. 6; Luporini 1964, p. 118.

¹⁸³ Giovanni Odicini ipotizza invece che la cantoria fosse costituita da due parti separate e collocate ai due lati dell'altare maggiore. Tuttavia le dimensioni dei rilievi sembrano escludere un simile allestimento, che avrebbe sicuramente previsto ulteriori elementi in marmo per dare simmetria ad entrambe le opere. Odicini 1974, p. 135.

corredata da due iscrizioni, una delle quali “si leggeva in lapide marmorea affissa alla muraglia che lo sosteneva”, essendo probabilmente inserita sulla parete al di sotto del manufatto¹⁸⁴. Questa epigrafe, distrutta in occasione dell'intervento seicentesco, recitava: “Laurentii Flisci apostolici prothonotarii iussu et aere Donatus Benti et Benedictus florentini divo Stephano prothomartiri sculpsere anno a natali domini MCCCCLXXXVIII”. La seconda correva invece lungo la cornice superiore delle specchiature marmoree, occupando l'intera lunghezza della fronte principale della cantoria, nella posizione dove è oggi visibile una replica moderna, ritrascritta nel 1954, quando, in seguito ai disastrosi bombardamenti del 1942-1943, i marmi furono rimontati con pesanti integrazioni¹⁸⁵. Essa fu quindi preservata in occasione del trasferimento seicentesco e aggiornata tramite due brevi integrazioni, inserite all'inizio e alla fine del testo e dipinte sui riquadri con stemmi olivetani aggiunti in quella circostanza¹⁸⁶, che preservavano memoria dei lavori promossi dai monaci nel 1639. Le fonti settecentesche ne trasmettono il dettato, fornendo tuttavia versioni che divergono leggermente l'una dall'altra. Secondo una testimonianza nel 1776, il tenore sarebbe stato il seguente (in corsivo sono evidenziate le aggiunte del XVII secolo): “*quod alibi manu celebri sculptum anno Domini 1499 zelo domus Dei S. Stephano prothomartiri Laurentius Fliscus huius monasterii perpetuus commendatarius ut in organi decore psallatur posuit huc augustiori forma reverendiss(imi) abbas et monachi traduxere anno 1639*”¹⁸⁷.

D'altra parte questa non fu l'unica integrazione apportata in occasione dei rifacimenti seicenteschi. Per occupare l'intera larghezza della parete e conferire all'insieme un aspetto omogeneo e simmetrico furono infatti aggiunte quattro mensole di sostegno, riproponendo in stucco il motivo a voluta dei prototipi originali, ma lasciando le specchiature dei lati interni prive di decorazione¹⁸⁸. Se lo scrupolo conservativo permise perciò di salvaguardare i rilievi

¹⁸⁴ Perasso, *Memorie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 843), c. 248v.

¹⁸⁵ Le uniche notizie su questo restauro sono quelle fornite da Eugenio Luporini. Quest'ultimo pubblicava nella sua monografia dedicata a Benedetto da Rovezzano alcune fotografie dei rilievi della cantoria che ritraevano i marmi adagiati sul pavimento della chiesa all'indomani dei bombardamenti. Luporini 1964, p. 112 e figg. 57, 58.

¹⁸⁶ Secondo Santo Varni questa seconda iscrizione era “in parte dipinta ai due lati lungo il fregio d'alcune aggiunte in istucco, ed in parte scolpita nel vivo del marmo”, trattandosi evidentemente delle aggiunte seicentesche e della porzione originale. Varni 1869, pp. 5-6.

¹⁸⁷ *Storia cronologica* 1776, p. 11. Perasso trascrive invece solo il dettato cinquecentesco: “Zelo domus Dei Sancto Stephano prothomartiri Christi Laurentius Fliscus prothonotarius apostolicus huius monasterii commendator perpetuus posuit ut in organi decore domino psallatur”. Perasso, *Memorie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 843), c. 248v. In Piaggio leggiamo invece anche le integrazioni seicentesche: “*Quod alibi manu celebri sculptum anno Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo nono zelo domus Dei Sancto Stephano prothomartire Laurentius Fliscus prothonotarius huius monasterii perpetuus comendator ut in organo decore Domino psallatur posuit ut augustini [sic] forma R. abbas et monachi huius cenobii traduxerint anno 1639*”. Piaggio, *Epitaphia*, I, c. 183r. Tutte le versioni citate divergono inoltre dal testo leggibile in una foto precedente la guerra, nella quale è però visibile soltanto la porzione originaria priva di quella seicentesca: “Zelo domus Dei S(ancto) Stefano protoma(rtire) Laurentius Fliscus apostolicus prothono(tarius) huius monasterii perpetuus comendator ut in organo decore Domino psallatur”. Gli errori nelle trascrizioni sono perciò imputabili alla scarsa visibilità dell'opera.

¹⁸⁸ Attualmente le mensole poste a sostegno del parapetto sono otto ma la foto precedente il conflitto bellico testimonia l'esistenza di un ulteriore elemento collocato esattamente al centro della fronte, distrutto in occasione del crollo seguito ai bombardamenti del 1943 oppure rimosso per non ingombrare la luce dell'arco sovrastante l'ingresso principale, che prima dei restauri era invece coperta. I sei rilievi preservatisi, sebbene in uno stato

figurati e le mensole, una medesima attenzione non si riversò invece sulle lesene che intervallavano i singoli pannelli, che vennero tutte sostituite ad eccezione di una, ancora visibile al centro della fronte. Non si può pertanto escludere che anche altre parti ornamentali, come ad esempio le cornici che riquadravano le scene¹⁸⁹, siano state rimosse in quella stessa occasione perché ritenute di un gusto ormai attardato per essere sostituite da elementi improntati a una maggiore semplicità, come sono appunto le parastine attuali, caratterizzate da elementi fitomorfi stretti da un anello centrale¹⁹⁰.

È pertanto solo tenendo conto di queste mancanze che si può oggi valutare l'opera dei due fiorentini, sulla cui comprensione pesano notevolmente gli ingenti danni bellici occorsi durante il secondo conflitto mondiale. I bombardamenti che colpirono Genova nell'ottobre del 1942 e nell'agosto dell'anno seguente provocarono il crollo del tetto, di una consistente porzione del muro sud e di parte della facciata della chiesa di Santo Stefano. Di conseguenza la cantoria precipitò a terra violentemente e con la caduta andarono distrutti alcuni brani dei rilievi e parte della struttura architettonica¹⁹¹. Le perdite più consistenti riguardano le teste del *Re David* (FIGG. 256-257) e della figura femminile seduta nel riquadro a destra (FIGG. 262-263), il braccio di quest'ultima e la cetra che impugnava in mano, il braccio destro di Orfeo ed alcuni particolari delle due scene centrali (FIGG. 258-261), come, ad esempio, gli animali e gli elementi vegetali virtuosisticamente intagliati sullo sfondo, perdite di cui si può valutare l'entità tramite una fotografia scattata prima della guerra. Anche i mensoloni sui quali poggia la cassa hanno subito una medesima sorte e si presentano oggi in uno stato frammentario: dei cinque elementi marmorei originali, soltanto tre hanno conservato i rilievi che ne decoravano i fianchi interni su entrambi i lati e, tra le sei formelle figurate rimaste, due, quelle con un centauro e con alcune armature, sono per metà andate distrutte.

La percezione attuale è compromessa, oltre che dalle lacune, anche dalle pesanti reintegrazioni inserite al momento del restauro in vista del ricollocamento dell'opera nel 1954. In questa occasione si provvide a rimodellare in stucco, oltre alle cornici, anche alcuni dei brani mancanti dei rilievi, reinterpretandoli spesso in maniera non del tutto fedele rispetto al prototipo originario ed alterando anche pesantemente alcune delle raffigurazioni. È questo, ad esempio, il caso della scena con il personaggio femminile (FIGG.262-263), nella quale il piano roccioso su cui poggiava la figura è stato totalmente rimosso, raccorciando l'altezza del

frammentario, si trovano nella terza, quarta e quinta mensola a partire da sinistra, che sono perciò quelle originali. Risulta invece più difficile valutare le altre mensole visti i successivi interventi sulla cantoria. Eugenio Luporini riteneva in marmo solo i primi cinque elementi partendo da sinistra, sebbene gli intagli delle due mensole iniziali appaiano di qualità notevolmente inferiore rispetto alle tre successive che preservano i rilievi. Possiamo perciò ipotizzare che le prime due mensole e le ultime tre siano frutto del restauro seicentesco con l'aggiunta di pesanti reintegrazioni inserite dopo la guerra. Anche Santo Varni riteneva soltanto tre delle nove mensole riferibili alla mano del Benti e del compagno. Varni 1869, pp. 7-8; Luporini 1964, p. 112.

¹⁸⁹ Nei restauri del 1954 furono tutte reintegrate in stucco.

¹⁹⁰ Cfr. Luporini 1964, p. 112.

¹⁹¹ Come si osserva dalle foto attuali, tutte le cornici che riquadrano i rilievi sono reintegrazioni in stucco, eseguite in seguito alla perdita degli originali. A tal riguardo si veda Luporini 1964, p. 112.

riquadro e facendo adagiare la raffigurazione sul bordo liscio della cornice. Allo stesso modo anche il David è stato riquadrato nella porzione inferiore ed è scomparsa la sottile fascia decorata da un motivo con ali o delfini affrontati – come si intuisce dalla foto – oltre a parte della testa di Golia subito al di sopra di questa (FIGG. 256-257).

Un diverso tipo di intervento ha invece interessato la figura di pastore nel secondo riquadro (FIGG. 258-259), il cui braccio destro è frutto di un'integrazione moderna che si rivela ben poco accurata soprattutto nella mano, disegnata in maniera molto goffa e poco fedele alla più raffinata morfologia originaria.

La testimonianza fotografica antebellica (FIG. 255) dà conto anche di un altro elemento che prima del conflitto mondiale – e probabilmente già a partire dalla risistemazione seicentesca – appariva congiunto alla cantoria, ovvero il fregio con due cornucopie che circondano lo stemma Fieschi (FIG. 266), già murato al di sotto delle mensole in modo da occupare la larghezza coperta dalla coppia di specchiature centrale¹⁹². La presenza dell'arma dei conti di Lavagna, chiaramente leggibile nonostante l'abrasione, e di un cappello vescovile che potrebbe però anche riferirsi alla carica di protonotario non lascia adito a dubbi sul committente, da riconoscere in Lorenzo Fieschi. Maggiori incertezze solleva invece la sua collocazione in rapporto alla cantoria poiché risulta difficile pensare un simile elemento in una posizione priva di qualsiasi funzione com'è quella attestata dalla fotografia. È altrettanto improbabile collegare tale oggetto alla perduta iscrizione che celebrava il nome del Fieschi insieme a quelli dei due artefici viste le notevoli dimensioni del marmo; non si può pertanto escludere che il pezzo fosse legato ad un'altra impresa patrocinata da Lorenzo.

Un aspetto a tutt'oggi poco indagato concerne la scelta dei soggetti illustrati sui quattro rilievi principali, che appare piuttosto inconsueta e priva di diretti riscontri iconografici con altre cantorie eseguite nei medesimi anni a Genova, dove non sono noti manufatti analoghi risalenti all'epoca considerata, o a Firenze. Nel capoluogo toscano, dopo i capolavori di Donatello e Luca della Robbia per la cattedrale di Santa Maria del Fiore, intorno allo scadere del secolo si predilige un paradigma decorativo aniconico, come nel caso della cantoria già nella basilica di Santa Maria Novella e oggi al Victoria & Albert Museum di mano di Baccio d'Agnolo¹⁹³ oppure di quella, di qualche anno successiva, della Basilica della Santissima Annunziata¹⁹⁴. Appare assai probabile che il programma iconografico del parapetto possa essere stato suggerito da Lorenzo Fieschi, il quale, come abbiamo detto, era un personaggio colto e con una spiccata predilezione nei confronti della musica. Tuttavia le notizie in nostro possesso su questo personaggio non permettono ad oggi di individuare le fonti, letterarie o

¹⁹² Attualmente questo elemento è murato all'inizio della parete sinistra dell'edificio, al di sotto della pala di Giulio Romano con il *Martirio di Santo Stefano*. Anche questo marmo ha subito ingenti danni a seguito dei bombardamenti e presenta consistenti reintegrazioni soprattutto nella cornucopia sul lato sinistro.

¹⁹³ Pope-Hennessy 1964, I, pp. 188-191.

¹⁹⁴ Le parti lapidee del parapetto, eseguite intorno al 1520, sono opera di Pietro Rosselli. Cfr. Bertocini Sabatini 2013, p. 76.

figurative, che ispirarono la scelta del committente o eventuali suggeritori legati al mondo musicale genovese, orbitante soprattutto intorno alla Cattedrale di San Lorenzo¹⁹⁵.

L'identificazione dei personaggi raffigurati nelle specchiature non appare in tutti i casi univoca¹⁹⁶. Mentre infatti non possono esserci dubbi nel riconoscere il *Re David* nella figura maschile seduta nel riquadro a sinistra (FIGG. 256-257), come conferma la presenza del salterio, della fionda, della spada e dalla testa di Golia ai suoi piedi, attributi che lo celebrano sia come pastore vittorioso sul gigante sia come sovrano citaredo, più incerto risulta il caso della coppia di scene idillico pastorali collocate al centro del parapetto.

Il riquadro a destra del re biblico è stato comunemente interpretato come una raffigurazione di Orfeo (FIGG. 258-259)¹⁹⁷, personaggio che va invece identificato nel protagonista della scena a fianco, immortalato nel momento in cui ammalia un gruppo di animali con il suono della sua lira da braccio. Caratterizzazioni come il berretto frigio calato sulla testa o l'edera che avvolge il tronco d'albero sul quale il cantore appoggia il piede, citata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, non fanno che avvalorare una simile lettura¹⁹⁸. L'altra figura bucolica (FIGG. 260-261) presenta invece i tratti iconografici del pastore, essendo circondato da un gregge e accompagnato da una siringa e da un altro strumento a fiato: si potrebbe forse ipotizzare che si tratti di *Dafni*, giovane protetto da Apollo – divinità cui potrebbero alludere l'arco e la faretra appese ad un albero alle spalle del fanciullo – e ritenuto l'inventore della poesia pastorale, pur con le dovute cautele imposte dall'assenza di indizi più specifici e caratterizzanti.

L'ultimo scomparto è quello che solleva i maggiori dubbi (FIGG. 262-263). Spinto probabilmente dalla presenza della lira, purtroppo distrutta dai bombardamenti ma ben leggibile nelle testimonianze fotografiche antebelliche, Luporini intravedeva Apollo nel personaggio quasi integralmente nudo e seduto su un trono all'antica decorato da una sfinge¹⁹⁹. Osservando attentamente la figura e confrontando il suo mutilo stato attuale con l'aspetto precedente alla guerra, si può notare come essa sia in realtà caratterizzata in senso femminile, sia nel volto sia nella presenza dei seni, elementi che risultano incompatibili con il dio della musica, sebbene questi appaia spesso denotato da un aspetto efebico. Ciononostante risulta difficile identificare con esattezza il personaggio: mentre la presenza del leggio richiama precedenti illustri come le *Arti liberali* eseguite da Antonio Pollaiuolo nel monumento funebre di Sisto IV in Vaticano, suggerendo perciò un'interpretazione in chiave allegorica come personificazione della musica, la presenza di una simile figura sarebbe incongrua nel contesto

¹⁹⁵ Inv. 5895-1859. Cfr. Pope-Hennessy 1964, I, pp. 188-191.

¹⁹⁶ Già Federico Alizeri ammetteva le proprie perplessità al momento di interpretare i soggetti, descrivendo le rappresentazioni come “figure diverse di suonatori, altre sacre, altre profane o stranamente equivoche nel loro significato”. Alizeri 1846-1847, p. 210. Santo Varni suggeriva invece di riconoscere nei soggetti delle formelle, partendo da sinistra, *David*, *Orfeo* e nell'ultima coppia una figura maschile e una femminile non meglio identificabili. Varni 1869, pp. 6-7. Nei suoi studi editi all'inizio del Novecento Carlo Aru si esimeva invece dall'affrontare il problema iconografico. Aru 1906, p. 469; Aru 1909, p. 275.

¹⁹⁷ Luporini 1964, pp. 112-113.

¹⁹⁸ Eugenio Luporini identificava invece questa figura con il biblico Jubal. Luporini 1964, p. 113.

¹⁹⁹ Luporini 1964, p. 113.

degli altri rilievi il cui significato appare riconducibile a precisi contesti narrativi. E tuttavia la presenza di strumenti musicali di vario genere – quali appunto la cetra, il liuto e il flauto – e legati sia alla musica antica che a quella moderna sembra invece spingere verso una lettura allegorica²⁰⁰.

La complessità semantica dell'opera rende altrettanto difficile la comprensione del suo significato, che doveva alludere alle virtù della musica e alle sue molteplici declinazioni. Considerando la capziosità di alcuni riferimenti e la precisione delle citazioni, per le quali non è stato possibile rintracciare un diretto prototipo, possiamo comunque supporre che le raffigurazioni possano essere state ispirate da un testo letterario oppure da un esperto nel campo musicale. E tuttavia gli studi sulla cultura musicale a Genova non permettono di fare maggior luce su tale problematica, non essendo possibile rintracciare una fonte o un possibile suggeritore che abbia legami col Fieschi²⁰¹.

L'iscrizione originaria dell'opera pur riferendo i nomi dei due autori registrava in maniera completa solamente quello del Benti²⁰² – “Donatus Benti” –, riferendosi al contrario al socio con il solo nome proprio: “Benedictus”. La corretta identificazione di quest'ultimo con il Grazzini è merito di Gaetano Milanesi, il quale ha confrontato la firma apposta alla cantoria con la successiva testimonianza dei due fiorentini a Genova, ovvero il contratto della tomba dei Duchi d'Orléans del 1502, nel quale, accanto a Donato, compariva appunto come coautore Benedetto di Bartolomeo²⁰³.

Ricostruite le vicende storiche del manufatto, occorre ora soffermarsi sulla lettura stilistica dello stesso, nel tentativo di distinguere le competenze di ciascuno dei due compagni e di contestualizzare l'opera all'interno della loro attività precedente e successiva. Già Federico Alizeri, interrogandosi su una simile questione, individuava alcune differenze tra i quattro rilievi ma, pur riconducendole alle mani dei due autori, non si sbilanciava nel suggerire l'apporto di ognuno dei soci. Lo studioso riconosceva alle due scene laterali “forme abbastanza grandiose [...] e un comporre ordinato, maestoso, maggiore forse del suo secolo” e caratterizzava invece i rimanenti come “membra di antichi sarcofaghi”, descrivendo il loro autore come un “tenace imitator dell'antico”²⁰⁴.

Si è invece provato nell'esercizio attributivo Carlo Aru, il quale, nei suoi studi sulla scultura in Versilia editi all'inizio del XX secolo, ha raggruppato i riquadri secondo le due coppie già

²⁰⁰ Ringrazio Bianca Maria Brumana e Nicoletta Guidobaldi per le preziose indicazioni sull'iconografia musicale.

²⁰¹ A tal riguardo si vedano ad esempio i testi di Maria Rosa Moretti e Daniele Calcagno, oltre agli atti di un convegno svoltosi nel 1989. Moretti 1990; *Musica a Genova* 1992; Calcagno 1999.

²⁰² Alcuni autori sette-ottocenteschi confusero il Benti con Donatello, senza tener conto del fatto che quest'ultimo, all'epoca in cui la cantoria vide la luce, era già morto da molti anni. Incapparono in un simile errore sia Giacomo Giscardi, sia l'anonimo compilatore di una storia dell'abbazia data alle stampe nel 1776, sia Giovanni Spotorno. Giscardi, *Origine* ms., c. 678; *Storia cronologica* 1776, p. 11; Spotorno 1824-1858, III, 1826, p. 352.

²⁰³ Milanesi aveva inizialmente identificato l'autore della cantoria con Benedetto Buglioni, ricredendosi in seguito ad una più attenta valutazione dei documenti editi dall'Alizeri. Vasari (1568), ed. 1878-1885, II, 1878, p. 185 nota 1 (Benedetto Buglioni); IV, 1879, p. 530 nota 1 (Benedetto da Rovezzano).

²⁰⁴ Alizeri 1846-1847, I, 1846, pp. 210-211. Lo studioso ribadiva la medesima suddivisione ma senza argomentarla in: Alizeri 1879-1880, IV, 1876, p. 281.

individuate da Alizeri, ipotizzando di riconoscere la mano di Benedetto nelle due scene idillico-pastorali, ovvero le due centrali, e quella del Benti nelle rimanenti. Lo studioso notava una maniera diversa di organizzare la composizione nelle quattro specchiature: mentre infatti nelle due centrali le figure si muovono liberamente nello spazio del rilievo, distanziandosi dallo sfondo, i protagonisti delle altre scene sono come bloccati entro lo spazio ristretto del riquadro²⁰⁵.

L'ipotesi avanzata da Aru, e in seguito ribadita con una più attenta analisi da Eugenio Luporini²⁰⁶, può essere verificata in questa sede con ulteriori osservazioni, pur tenendo conto delle difficoltà costituite dal precario stato conservativo del manufatto e dalle numerose integrazioni di restauro. Le due coppie individuate da Aru rivelano in effetti una diversa concezione del bassorilievo: la figura di David e il personaggio femminile sono concepiti in maniera frontale e risultano come bloccati in una posa alquanto rigida, lontana dal più dinamico senso di movimento che anima invece i protagonisti degli altri riquadri, i quali, grazie a studiati contrapposti, palesano un più libero senso di moto nello spazio.

I marmi della cantoria registrano tuttavia un preciso momento delle carriere del Benti e del Rovezzano in cui i due compagni sembrano influenzarsi reciprocamente, rivelando la massima permeabilità l'uno allo stile dell'altro, come confermano, del resto, anche le statuette di santi della tomba dei Duchi d'Orléans eseguite a partire dal 1502, nelle quali risulta altrettanto difficoltoso distinguere gli apporti di ciascuno scultore²⁰⁷. D'altra parte il compito appare ancora più arduo qualora si consideri l'esiguità, nel catalogo dei due toscani, di opere contemporanee alla cantoria che si prestino ad un diretto confronto con quest'ultima.

Nel caso del re biblico la morfologia del panneggio, molto franto e caratterizzato da pieghe profonde, si offre ad un diretto confronto con gli *Evangelisti* del pulpito del duomo di San Martino a Pietrasanta, rilievi già chiamati in causa da Aru per dirimere la paternità della formella genovese e che, a nostro avviso, possono essere confermati al catalogo del Benti piuttosto che a quello dei due marmorai carraresi Bertocco e Filippo Casoni che nel 1503 ricevettero la commissione ufficiale del pergamo da parte dell'Opera²⁰⁸. Accostando il *David* (fig. 264) al *San Marco* (fig. 265) si percepisce, già solo ad un primo colpo d'occhio, un'immediata affinità sia nella posa malcerta delle figure, sia nell'articolazione delle pieghe della veste, sia, infine, in alcune cifre ben individuabili come il bordo frastagliato del manto che ricade a terra increspandosi al di sopra dei piedi. La perdita della testa dell'eroe biblico impedisce purtroppo di valutare il volto della figura, noto attraverso la testimonianza fotografica più volte citata, dettaglio che avrebbe forse offerto ulteriori appigli utili a dirimere la paternità del pezzo.

²⁰⁵ Aru 1906, p. 469; Aru 1909, p. 275.

²⁰⁶ Luporini 1964, pp. 112-113.

²⁰⁷ Cfr. paragrafo V.3.

²⁰⁸ Su quest'opera cfr. nota 116.

Se dunque tali tangenze con le opere del Benti sembrano confermare il nome di quest'ultimo non si può non osservare come una maniera molto simile di accartocciare il panneggio trovi riscontro anche in alcuni brani delle storie di San Giovanni Gualberto, eseguite da Benedetto da Rovezzano per l'arca del santo fondatore vallombrosano a partire dal 1505, come ad esempio nell'*Angelo ceroforo* al centro dell'episodio delle *Esequie di San Giovanni Gualberto* (FIG. 267).

Anche la figura femminile della cantoria genovese (FIG. 269) può essere accostata ai rilievi del complesso pietrasantino, in particolare al *San Luca* e al *San Matteo* (FIG. 270), con i quali condivide una simile articolazione della parte inferiore del corpo e delle gambe, somiglianza che nel secondo evangelista si estende anche al manto che ricade al di sopra del piede e si adagia a terra disegnando un profilo frastagliato. Come già nel caso del *Re David* anche in questa scena si possono scorgere tracce che rimandano ai marmi di Benedetto oggi a San Salvi, segno, in questo caso, di un interesse da parte di quest'ultimo per le elaborazioni del socio Donato: nella scena dell'*Assedio* compare infatti un leggio del tutto simile a quello che occupa la porzione destra del rilievo della cantoria genovese (FIG. 268), eco, forse, delle più eleganti invenzioni pollaiolesche delle *Arti liberali* della tomba di Sisto IV.

I protagonisti delle scene bucoliche mostrano, nelle pose più complesse come anche in certi virtuosismi nell'intaglio degli elementi vegetali o degli animali che conferiscono alla raffigurazione un tono favolistico, un disegno più studiato che si confà maggiormente al più talentuoso Benedetto da Rovezzano. E tuttavia risulta difficile, anche considerando la notevole distanza da cui è possibile vedere il manufatto che non agevola la percezione di dettagli minuti, instaurare confronti probanti con altri rilievi del Grazzini. Si può comunque tentare di leggere le figure di Orfeo e del giovane pastore affiancandole ad alcuni dei personaggi che popolano le vicende di San Giovanni Gualberto: si confrontino, ad esempio, l'espressione rapita che pervade il volto del cantore (FIG. 271) con quelle dei due satiri che ornano uno dei pilastri dell'arca (FIG. 272) e si notino le somiglianze nei riccioli cesellati della barba, nell'espressione fortemente caratterizzata o anche negli occhi sporgenti dalle profonde cavità. Ribadiamo però che la difficoltà di lettura dei dettagli della cantoria pesa fortemente su una più profonda analisi.

Le raffigurazioni inserite nelle mensole, sinora del tutto trascurate dal dibattito critico, meritano invece una più attenta considerazione (FIGG. 273-277, 279, 281). Dei dieci rilievi che dovevano in origine ornare i cinque sostegni della cantoria, soltanto sei sono sopravvissuti alle turbolente vicende che hanno colpito l'opera: essi raffigurano motivi piuttosto comuni nel repertorio decorativo fiorentino della seconda metà del Quattrocento, ovvero, partendo da sinistra verso destra, un'armatura, un centauro, due delfini affrontati con una conchiglia e un tridente, una fenice, un putto alato al di sopra di delfini e un tritone. I bassorilievi presentano un aspetto piuttosto pedissequo, privi come sono della forza inventiva e della qualità dei motivi messi a punto da Benedetto da Rovezzano nel monumento di San Giovanni Gualberto

o nella tomba di Pier Soderini al Carmine. Al contrario, il tratto incisivo, la scarsa profondità del rilievo e il frequente uso del trapano per evidenziare dettagli come i capelli o le onde del mare avvicinano queste raffigurazioni ad alcuni brani del fonte battesimale di San Martino a Pietrasanta, opera commissionata al Benti nel 1511 e lasciata incompiuta alla morte di questi intorno al 1537: puntuali riscontri si osservano, ad esempio, tra il tritoncino genovese e quello pietrasantino (FIGG. 281-282), che paiono addirittura ispirati ad un analogo disegno, oppure nella maniera di caratterizzare il mare e le creature marine ai piedi dell'amorino ricorrendo al trapano, che sembra improntare anche alcuni episodi del fonte (FIGG. 279-280). Analogamente il tema della fenice divorata dalle fiamme è reimpiegato dallo stesso Donato nel piede del tabernacolo oggi nella parrocchiale di Cardoso, firmato e datato 1528, e in quello di Nocchi, riferibile allo scultore ma di qualità inferiore rispetto all'altro esemplare (FIGG. 277-278)²⁰⁹.

Ignoriamo quali fossero le norme che regolamentavano la compagnia Benti-Rovezzano e cioè come fosse ripartita la mole di lavoro tra i due soci. La presenza dei nomi di entrambi gli artefici nell'iscrizione in origine associata al manufatto può essere letta come una conferma della pari importanza rivestita da ciascuno di loro all'interno della compagnia. Anzi la maggiore completezza con cui viene specificato il nome di Donato, oltre al fatto che questo sia indicato per primo, potrebbe forse essere letta come un indizio a favore di una qualche preminenza di quest'ultimo, il quale essendo più anziano di qualche anno rispetto all'altro poteva forse essersi adoperato con maggiore impegno per ottenere la commissione. D'altra parte una simile conclusione si ricava anche dalla documentazione relativa al sepolcro dei Duchi d'Orléans e, in particolare, da due pagamenti del 20 ottobre 1503 e del 15 gennaio 1504, che furono riscossi da Donato Benti e Michele D'Aria, ovvero dai rispettivi capibottega delle due compagnie coinvolte²¹⁰.

La permanenza a Genova di Benedetto e Donato, certo favorita dalla protezione di Lorenzo Fieschi, dovette caratterizzarsi per un'attività ben più intensa di quanto lascino immaginare le poche opere superstiti o documentate. Un rilievo con una *Virtù* – probabilmente una *Temperanza* – oggi conservato nel Museo di Sant'Agostino (FIGG. 283, 285)²¹¹ preserva infatti memoria di un'altra opera di cui ignoriamo qualsiasi ulteriore notizia. Clario Di Fabio, che per primo ha reso noto il marmo riconoscendo la sua origine toscana²¹², ha avvicinato la *Virtù* all'attività di Benedetto e Donato in concomitanza con i lavori della cantoria di Santo Stefano, suggerendo un più consistente intervento del Rovezzano. Il confronto con il *David* (FIG. 264) e il nudo femminile seduto del parapetto dell'abbazia (FIG. 269) non lasciano adito a dubbi sulla prossimità stilistica e cronologica delle due opere, sebbene la superficie molto consunta del marmo ora a Sant'Agostino non favorisca una completa lettura dell'intaglio: le affinità con questi due rilievi, palesi, ad esempio,

²⁰⁹ Cfr. Russo 1992, pp. 49-51

²¹⁰ Su queste testimonianze e sulla ripartizione del lavoro nel monumento parigino cfr. paragrafo V.3.

²¹¹ Inv. M.S.A. 278.

²¹² C. Di Fabio, scheda n. I.8, in *El siglo de los genoveses* 1999, p. 65; Di Fabio 2011a, p. 110.

nell'esuberanza del panneggio e in una certa maniera di ripiegare le stoffe sopra i piedi, possono tuttavia spingere più verso il Benti che non verso l'altro socio. Una simile ipotesi sembra trovare conferma nel confronto con il *San Marco* e il *San Luca* del pulpito pietrasantino (FIG. 265).

Al di là del problema attributivo, la figura del museo di Sant'Agostino solleva altri dubbi relativi alla sua originaria collocazione e al complesso di appartenenza. Se fosse corretta l'identificazione con la *Temperanza* si potrebbe allora immaginare che al marmo fossero associati altri tre rilievi a completare la serie delle Virtù cardinali, iconografia abitualmente associata all'ambito della scultura funeraria. Nessun indizio utile alla ricostruzione proviene tuttavia dalla storia del pezzo, in quanto il marmo fu rinvenuto nel giardino Italia all'Acquasola nei pressi di piazza Corvetto, né dai documenti raccolti da Federico Alizeri, nei quali non si riscontra alcuna menzione utile a ricostruire un'opera di tale genere nell'arco cronologico compreso tra la fine del XV secolo e primi anni del XVI.

L'iconografia del rilievo di Sant'Agostino suggerisce che esso fosse in origine un elemento decorativo di un sepolcro e che, in tale allestimento, fosse affiancato da altre tre o sei specchiature del tutto simili per dimensioni e tematica, a ricostruire il ciclo delle virtù cardinali abbinato o meno a quelle teologali. Le dimensioni piuttosto notevoli del marmo²¹³ rendono però assai improbabile una collocazione sulla fronte del sarcofago, come nella tomba di Giorgio Fieschi nella Cattedrale di San Lorenzo e in quella di Agostino e Giovanni Adorno in San Gerolamo a Quarto: più plausibile sarebbe invece pensare le Virtù nello spazio al di sopra del *gisant* oppure allineate nei piedritti ai lati del sarcofago. D'altra parte il rilievo sembra essere stato concepito per una visione leggermente da sotto in su, che giustificerebbe la presenza della testa angelica ai piedi della figura femminile e la pressoché completa finitura dell'intaglio anche nella porzione inferiore del marmo, parte, quest'ultima, che sarebbe invece risultata ben poco visibile se il marmo fosse stato inserito più in basso, come, ad esempio, nel basamento.

Alcuni puntuali dettagli, come il cherubino che, con le ali spiegate, funge da piano d'appoggio per la figura o la cortina compatta di nubi che simula un ripiano adatto a sedersi e, nella porzione inferiore del marmo, un basamento, rimandano ad un preciso modello quale le *Virtù* concepite da Antonio del Pollaiuolo nei sepolcri di Sisto IV (FIG. 284) e Innocenzo VIII. La ripresa quasi letterale di un simile prototipo presuppone forse una diretta conoscenza di quei celebri monumenti vaticani, acquisita durante un ipotetico soggiorno romano da parte del Benti o del Rovezzano – del quale tuttavia mancano ulteriori tracce nelle biografie dei due scultori – oppure tramite derivazioni grafiche. Pare circostanza non del tutto casuale il fatto che sia Sisto IV che Innocenzo VIII fossero di origine ligure, rispettivamente di Savona e di Genova, e preservassero stretti legami con il clero della Suberba. I possibili committenti dell'opera cui apparteneva la *Virtù* di Sant'Agostino potrebbero perciò essere cercati

²¹³ Il rilievo misura 88x67 cm.

all'interno di quella cerchia di personaggi legati, per vincoli di parentela o per appartenenza ad una medesima fazione politica, alle famiglie dei due papi e cioè i Della Rovere e i Cybo.

Tra queste due casate quella dei Cybo appare più radicalmente inserita nella vita religiosa genovese, in quanto i suoi esponenti rivestirono ruoli di primissimo piano sia nel collegio canonico della cattedrale, sia nel clero regolare cittadino. Innocenzo VIII, al secolo Giovanni Battista Cybo, iniziò la propria carriera ecclesiastica tra i canonici della Metropolitana²¹⁴ e rivolse costanti attenzioni nel corso della propria vita alla Cattedrale di San Lorenzo, patrocinando, ad esempio, il culto del Precursore attraverso la concessione di un'indulgenza plenaria²¹⁵ o donando il prezioso piatto di calcedonio poco prima della morte nel 1492²¹⁶. I Cybo mostrarono inoltre un particolare attaccamento per l'abbazia di San Siro, che, durante il XV e il XVI secolo, fu concessa in commenda a numerosi membri del casato²¹⁷, tra i quali lo stesso Giovanni Battista e suo nipote Lorenzo Mari Cybo²¹⁸, i quali patrocinarono una serie di lavori di restauro nell'edificio²¹⁹. Quest'ultimo era stato inoltre responsabile della commissione del sepolcro di Innocenzo VIII e conosceva perciò direttamente l'opera e il suo autore. L'assenza di ulteriori notizie relative al complesso monumentale che ospitava il rilievo della *Virtù* spinge però alla prudenza: e tuttavia non si può escludere che una simile opera trovasse la luce proprio nel mecenatismo della famiglia Cybo.

Una volta ultimato il sepolcro dei Duchi d'Orléans nel 1504 i due scultori lasciarono la città ligure alla volta di Firenze, senza però recidere completamente i legami con Genova, dove Benti è nuovamente attestato nel 1510, quando, sciolto ormai il sodalizio col Rovezzano, riscuoteva un credito di sedici lire e mezzo da Bartolomeo di Giovanni de Musto. L'atto notarile non specifica purtroppo il motivo di tale transizione ma è comunque significativo in quanto dà conto di una nuova presenza del fiorentino in città²²⁰.

²¹⁴ Il Cybo fu nominato prevosto nel 1465. Cfr. Boldorini 1966, p. 241 nota 7.

²¹⁵ Calcagnino 1648, ed. 1697, pp. 139, 140-141.

²¹⁶ Mentre era sul letto di morte il pontefice aveva incaricato suo figlio Franceschetto di portare a Genova il prezioso oggetto, ricevuto dal cardinale Jean Baluzé, e di consegnarlo alla Confraternita del Battista. Nonostante le disposizioni, era sorta una controversia tra i Priori e Franceschetto perché quest'ultimo non aveva dato corso alle volontà del padre. Cfr. Di Fabio 2003.

²¹⁷ Staffetti 1908, pp. 389-391 nota 124.

²¹⁸ Su questo personaggio cfr. Staffetti 1908, pp. 252-255 nota 25; Boldorini 1966, p. 242 nota 8; Petrucci 1981b.

²¹⁹ Innocenzo VIII aveva fondato nella chiesa di San Siro la cappella gentilizia di famiglia dedicata a Sant'Andrea, che era stata indicata come luogo di sepoltura da Franceschetto Cybo qualora la sua scomparsa fosse avvenuta a Genova (egli fu in realtà sepolcro a Roma presso la cappella di Innocenzo VIII a San Pietro insieme alla moglie Maddalena de' Medici; cfr. Staffetti 1908, pp. 77, 259-260 nota 28, 391-392 nota 125, 452 nota 245). Lorenzo Mari Cybo aveva invece promosso, a partire dal 1499, una serie di lavori di restauro volti a riammodernare la veste dell'edificio e concretizzatisi nella riedificazione della tribuna e del presbiterio, le cui pareti furono decorate da Lorenzo Fasolo nel 1503. Sugli affreschi si veda Alizeri 1870-1880, II, pp. 247-251. Altre notizie sui lavori di riedificazione della tribuna si desumono dal contratto stipulato da Pietro Mari a nome di Lorenzo Mari Cybo con il *magister antelami* Pietro della Verda da Gandria il 22 febbraio 1499 (ASG, *Notai antichi*, 1040 bis, n. 459). Nel 1499 Lorenzo commissionò l'organo a Giovanni Torriano (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 76).

²²⁰ Il credito fu risarcito con una quantità di velluto nero. ASG, *Notai antichi*, 1388, n. 597. Cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 291-292 nota 1.

L'attività genovese di Donato Benti e Benedetto da Rovezzano si configura come un episodio cruciale nel panorama artistico cittadino, che, negli anni a cavallo tra XV e XVI secolo, appare particolarmente permeabile alle novità provenienti dalla Toscana, viste come una valida alternativa al secolare predominio dei lombardi. E tuttavia le opere dei due fiorentini restarono voci senza eco: tanto la cantoria di Santo Stefano quanto l'imponente altare nel coro di San Lorenzo non furono in grado di imporsi come nuovi canoni nelle preferenze dell'aristocrazia genovese, che si concentrarono piuttosto verso forme legate alla tradizione, nelle quali si poteva intravedere la diretta appartenenza ad una determinata fazione politica o schieramento sociale.

Sebbene la presenza, accanto alle opere di Donato Benti e Benedetto da Rovezzano, di altri sommi capolavori come il ciclo di sculture a tutto tondo della cappella del Battista, fornisca una formidabile occasione di aggiornamento su alcune tra le più compiute espressioni del Rinascimento toscano, i tempi non erano ancora maturi per suscitare un repentino mutamento del corso delle arti in città. Sarà solo con l'affermazione del nuovo regime di Andrea Doria nel 1528 che, in un diverso contesto socio-politico caratterizzato da una sino ad allora sconosciuta stabilità, l'egemonia toscana si farà sentire con un peso di gran lunga maggiore: le sporadiche presenze registrate tra Quattro e Cinquecento lasceranno il posto alla pervasiva attività di Perino del Vaga e degli scultori Silvio Cosini e Giovanni Angelo Montorsoli che, con le loro formulazioni già pienamente manieriste, porranno le basi per i successivi sviluppi della scuola genovese.

CAPITOLO III

LA CATTEDRALE DI SAN LORENZO

1. GENOVA E LA SUA CATTEDRALE: TRA DEVOZIONE ED IDENTITÀ CIVICA.

Fin dai primordi della sua storia quasi millenaria la Cattedrale di San Lorenzo fu investita di una forte valenza civica, riuscendo a canalizzare, attorno ai propri spazi, non solo devozioni religiose collettive ma anche, e soprattutto, un sentimento identitario comune, in grado di superare le endemiche divisioni fazionarie e di costruire un'immagine unitaria¹. Lo *status* peculiare di cui il principale edificio religioso fu investito, ovvero il suo fitto intrecciarsi con l'entità comunale, influì sotto vari aspetti sulle sue vicende costruttive e sull'articolazione dei suoi spazi, tanto nei secoli che videro il sorgere dell'edificio romanico e poi gotico, quanto, sebbene con un'enfasi leggermente indebolita, nel corso del Quattrocento e del Cinquecento.

Nella sua *Chronica* delle vicende genovesi, redatta tra il 1295 e il 1297, Jacopo da Varagine, arcivescovo della Superba a partire dal 1292 e fino alla sua morte nel 1298, interrogandosi sulle origini della cattedrale, ammetteva che era alquanto improbabile intravedere nell'imponente costruzione il frutto della volontà di “persona aliqua specialis”, ma che, al contrario, la responsabilità dell'impresa, “opus sumptuosum et nobile”, era imputabile al “commune Ianue”².

L'assenza di un palazzo pubblico, edificato soltanto a partire dagli ultimi decenni del XIII secolo, e di altri luoghi deputati in maniera esclusiva a rappresentare la comunità, riversarono sulla cattedrale una serie di istanze che esulavano dalla dimensione strettamente culturale e che la trasformarono in vero e proprio specchio delle vicende collettive. Proprio nel San Lorenzo si riunivano infatti le magistrature, prima che fossero identificati luoghi appositamente destinati a tali scopi, e venivano inoltre celebrati i momenti più significativi della vita politica, come, ad esempio, la consacrazione dei dogi³.

Allo stesso modo gli spazi della cattedrale furono scelti per commemorare alcuni momenti salienti della storia genovese e quei fatti memorabili che avevano scandito le vicende della Superba, in un'ottica smaccatamente politica e dai chiari fini encomiastici. Come ha messo in luce Clario Di Fabio, va letto in questa luce il ciclo di affreschi, esteso in origine lungo la

¹ Tali aspetti sono stati messi in luce da molteplici studi ai quali si rimanda per ulteriori approfondimenti. A tal riguardo possiamo ricordare: Grendi 1987, pp. 112-113; Polonio Felloni 1993; Polonio Felloni 1996; Di Fabio 1998, pp. 88-91, 258-279; Di Fabio 2007; Altavista 2008a, pp. 92-95; Folin 2012.

² Da Varagine 1941, II, p. 320.

³ Di Fabio 2007, pp. 306-307.

parete sud della cattedrale ma oggi ridotto a pochi lacerti, che celebrava la presa delle città andaluse di Minorca, Almería e Tortosa avvenuta tra il 1146 e il 1148⁴. In San Lorenzo furono inoltre depositate alcune preziose reliquie, sia quelle di proprietà della Metropolitana sia quelle appartenenti al Comune, oggetti che erano in grado di compattare la popolazione intorno a sentimenti devozionali condivisi⁵.

Accanto ai resti sacri, la cattedrale accolse oggetti dal profondo valore civico, sui quali si concentrava l'orgoglio cittadino. È questo, ad esempio, il caso delle lampade predate ad Almería nel 1147 e donate alla cappella del Battista da papa Innocenzo IV nel 1244⁶ o, all'inizio del Cinquecento, della tavola di Polcevera, antico reperto bronzeo rinvenuto nel 1506 e subito trasferito all'interno della cattedrale, dove venne allestito nei pressi del sacello del Precursore con una cornice marmorea intagliata da Girolamo Viscardi⁷.

Tale prestigioso ruolo fu riconosciuto alla cattedrale ben oltre che l'istituzionalizzazione degli organismi di governo portasse all'individuazione di altri luoghi significativi nelle dinamiche di autorappresentazione della Repubblica. A tal riguardo si rivela emblematica la visita genovese di Luigi XII del 1502, evento che sancì la felice alleanza tra la Superba e la monarchia dei Gigli⁸. Secondo il resoconto di Jean d'Auton, il sovrano francese, dopo essere stato accolto nei pressi di Sampierdarena da una delegazione di eminenti cittadini e aver incontrato all'ingresso di Porta San Tommaso alcuni rappresentanti degli Anziani e di altre magistrature, si recò in cattedrale, dove lo attendevano sia il vescovo Giovanni Maria Sforza, sia i canonici, sia, infine, "tous les collieges de la cyté". Fu proprio all'interno dell'edificio che, dopo aver onorato le reliquie e aver innalzato preghiere a Dio, l'Orléans pronunciò le condizioni che lo avrebbero vincolato alla città di Genova, sancendo i diritti e le libertà di cui la Repubblica avrebbe goduto sotto la felice ala del monarca⁹. Gli spazi della cattedrale sanciscono perciò la sacralità dell'impegno preso dalle due parti, costituendosi, allo stesso tempo, come un luogo politico significativo, nel quale ritrovare quell'unità che i conflitti tra le parti continuavano a minare.

Il fitto intreccio tra sentimento religioso ed istanze pubbliche ha una diretta eco nelle dinamiche che regolarono gli interventi edilizi e decorativi nel San Lorenzo, ambito nel quale la Repubblica svolse un ruolo determinante grazie alla concessione di rendite e privilegi in grado di assicurare la necessaria sovvenzione finanziaria per garantire tali imprese¹⁰.

⁴ Di Fabio 1998, pp. 88-91; Di Fabio 2007, pp. 307-311.

⁵ Uno studio incentrato sul tesoro della cattedrale e sulle sue valenze civiche è in Altavista 2008a.

⁶ Di Fabio 2008, p. 24; Di Fabio 2011c, p. 114, con riferimenti precedenti.

⁷ La decisione fu formalizzata attraverso un decreto del 28 dicembre 1507. Nel 1508 si affidò a Viscardi l'esecuzione del fregio marmoreo (su questo lavoro cfr. paragrafo I.6). ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 109 e 1001, cc. 85v., 129v., 130r.

⁸ Al soggiorno genovese di Luigi XII verranno dedicate maggiori attenzioni nel paragrafo V.2.

⁹ "...le Roy fist la les sermens acoustumez et promesses deues pour les droictz, franchises et libertez de sa ville de Gennes maintenir et garder, comme au seigneur dudit lieu appartient de faire". Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 59-60.

¹⁰ Polonio Felloni 1996.

Ciononostante non si provvide mai a nominare un ente specifico che sovrintendesse ai lavori in cattedrale: tale compito fu, al contrario, affidato a commissari straordinari, nominati in momenti di particolare urgenza, e, a partire dagli anni '20 del Trecento da un apposito "officium", quello dei "Salvatores portus et moduli", che, all'inizio del XV secolo verrà sostituito dai Padri del Comune¹¹, la cui competenza, lungi dal concentrarsi esclusivamente sul principale edificio religioso della città, si estendeva a tutti gli ambiti di edilizia pubblica, a partire dal porto e dal molo¹².

Nel corso del XV e XVI secolo, ovvero nell'arco cronologico che ci interessa maggiormente ai fini della seguente ricerca, ai Padri del Comune, i quali continuarono a preservare un ruolo di primo piano nella gestione e nel finanziamento dei lavori all'interno della cattedrale, si affiancarono altri soggetti privati che si fecero carico di una serie di interventi decorativi. Pensiamo, in particolare, sia ad alcune casate appartenenti all'aristocrazia o al più elevato ceto cittadino, come ad esempio i Fieschi, distintisi per gesti mecenateschi di grande rilevanza, sia ad organismi associativi come le confraternite. Nell'uno come nell'altro caso l'interesse nei confronti degli spazi della Cattedrale e il diretto impegno in cui questo si concretizzò erano sottoposti all'approvazione dei Padri del Comune, i quali dovevano concedere il permesso necessario ad acquisire un seppur limitato controllo sugli spazi dell'edificio. È questo, ad esempio, ciò che successe nel 1452, quando Ambrogio De Marini chiese alla magistratura il permesso di edificare una cappella dedicata all'Annunziata accanto al sacello del Battista, ottenendo un favore positivo¹³. Meno di dieci anni dopo furono invece gli eredi del cardinale Giorgio Fieschi, i fratelli di quest'ultimo Matteo e Jacopo, a rivolgersi al Comune al fine di essere agevolati nell'adempimento delle volontà espresse dal prelado da poco defunto, concernenti l'erezione di un ambiente da porre sotto il patronato del suo santo protettore Giorgio, nel quale il proprio corpo avrebbe trovato sepoltura¹⁴.

Nel variegato universo delle società devozionali quella consacrata a San Giovanni Battista, fondata nel 1299¹⁵, rivestì senza dubbio il ruolo maggiormente determinante all'interno della cattedrale, tanto per il forte legame che stringeva l'intera comunità attorno ad uno dei suoi principali protettori – basti pensare a quanta importanza rivestirono le processioni delle ceneri del Precursore durante tutti i secoli della storia genovese – quanto per il diretto coinvolgimento in alcune fondamentali imprese, prima fra tutte, ma non unica, quella del grandioso sacello dedicato al profeta, cui dedicheremo una più estesa trattazione nelle pagine seguenti¹⁶.

¹¹ Polonio Felloni 1996, pp. 131-132.

¹² Sui Padri del Comune cfr. Desimoni 1885.

¹³ Salvi 1931, p. 891.

¹⁴ In questo caso sembrano essere gli Anziani a prendere la decisione relativa alla cappella Fieschi, attraverso tre personaggi che valutarono la faccenda, esprimendo un parere favorevole. Il decreto fu emanato il 22 settembre 1463. Per le vicende costruttive della cappella e del sepolcro si rimanda al paragrafo I.3.

¹⁵ Sulla storia della confraternita si consulti Paolucci 2000.

¹⁶ Paragrafo III.2.

Negli anni '90 del Quattrocento la consortia finanziò un'ingente mole di lavori, volti a riedificare in forme moderne la parete destra della cattedrale, demolendo le strutture già esistenti e costruendo nuovi altari in un gusto più in linea con i tempi. Il 15 ottobre 1489 i due priori della Devozione Acellino Salvago e Tommaso Giustiniani, i quali, solo pochi anni dopo, avrebbero curato il restauro della cappella del Battista, ne affidarono l'incarico ad Antonio di Pietro Carlone e Michele D'Aria, firmando un contratto estremamente dettagliato, nel quale si dà conto di tutti gli interventi che i due scultori erano tenuti a portare a termine entro circa sei mesi e di fronte ad un compenso piuttosto elevato, pari a milleduecento lire¹⁷.

A tal riguardo i lombardi si impegnavano a distruggere due cappelle già esistenti, intitolate alla Croce e alla Trinità, e a riedificare quattro ambienti – uno dei quali, il più a ridosso della cappella di fondo della navata dedicata a San Sebastiano, si sarebbe esteso oltre il perimetro dell'edificio – costruendo i rispettivi altari e la cancellata marmorea che ne avrebbe circoscritto l'area¹⁸. Allo stesso tempo Antonio e Michele erano tenuti a trasferire l'apertura già presente lungo la parete verso est, ossia in direzione dell'altare maggiore¹⁹, e a spostare due sepolcri murati in quella porzione della cattedrale, la tomba del doge Leonardo Montaldo, eseguita negli anni subito successivi al 1384²⁰, e quella di un non meglio specificato membro della famiglia Fieschi: il primo avrebbe trovato posto al di sopra della nuova porta, il secondo sarebbe invece stato installato in posizione elevata in prossimità della cappella della Croce.

Non siamo purtroppo in possesso di altre notizie che possano far luce sullo svolgimento dei lavori e sul definitivo allestimento della parete meridionale della cattedrale, la quale fu oggetto di un radicale riammodernamento nel corso della seconda metà del Cinquecento, che comportò l'installazione di nuovi altari, gli stessi che furono definitivamente rimossi in occasione dei restauri avviati nel 1895²¹.

Furono ugualmente due priori della consortia del Precursore, Battista de Goano e Matteo Fieschi, insieme al canonico Bernardo Burgaro a commissionare a Giovanni Mazzone l'ancona dell'altare maggiore l'8 agosto 1476, una struttura complessa che presentava un connubio tra

¹⁷ ASG, *Notai antichi*, 753, n. 358. Già pubblicato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 190-193 nota 1.

¹⁸ Uno degli altare sarebbe stato decorato con una figura del *Battista*, forse a memoria della confraternita del Precursore che finanziò i lavori.

¹⁹ Questa apertura subì un ulteriore spostamento nel 1529 quando venne richiesto a Domenico Caranca di “fare una porta dove al presente he la capella de la Trinità di quella altesa e larghesa che li sera ordinato”. Per quest'ultima notizia cfr. Varni 1866a, p. 67 doc. VIII.

²⁰ La critica è concorde nell'individuare l'ubicazione della tomba, di cui si conserva oggi soltanto il ritratto acefalo del doge (Museo di Sant'Agostino), nel coro della cattedrale, ma ha tenuto conto della testimonianza del 1489. Al contrario nessuna fonte conferma l'installazione nel coro. D'altra parte se il monumento si fosse eretto in questo sito la documentazione sarebbe forse stata più precisa nell'indicare il trasferimento, come avvenne nel caso dell'altare di San Fruttuoso, rimosso da quella sede nel 1526 (sul quale cfr. *infra*). Un'altra notizia successiva sul sepolcro è fornita da un'iscrizione che ne ricorda il trasferimento nella lunetta interna del portale principale, avvenuto nel 1579. Su quest'opera si vedano Di Fabio 1998, pp. 310-311; Di Fabio 2000, pp. 13-14; R. P. Novello, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 416-417.

²¹ I quattro altari furono smontati nel 1896 e venduti subito dopo alla chiesa di Sant'Antonio Abate di Alpicella presso Varazze. Scunza 2000. Su questi restauri cfr. Di Fabio 1984, pp. 206-234 e Rossini 2012.

pittura e scultura²². Il pittore alessandrino avrebbe infatti dovuto integrare la cassa che custodiva le reliquie di San Siro e le tre colonne di sostegno, aggiungendo sia due figure in legno dorato e dipinto dei *Santi Lorenzo e Siro*, sia una *Vergine col Bambino* in marmo, sia, infine, alcuni pannelli dipinti²³. Al pari della quasi completa integrità delle testimonianze figurative quattrocentesche, la pala d'altare fu rimossa e andò perduta nel corso dei secoli; essa testimonia, comunque, una tipologia estremamente peculiare, quella cioè ibrida tra il politico scolpito e dipinto, che in Liguria è esemplificata da soli pochi casi, come, ad esempio, l'ancona già sull'altare maggiore della cattedrale di Savona, oggi conservata nell'oratorio di Santa Maria di Castello, eseguita da Vincenzo Foppa e Ludovico Brea allo scadere del nono decennio²⁴.

D'altra parte queste non furono le uniche occasioni in cui la confraternita del Battista intervenne in questioni riguardanti la gestione degli spazi in cattedrale. La "societas" appare infatti coinvolta nella decisione di concedere il patronato di parte del Battistero, noto anche come San Giovanni Vecchio, ai Cavalieri gerosolimitani di Malta, i quali, per volontà del Gran Maestro Pierre d'Aubusson, vi avrebbero eretto la chiesa di Santa Maria della Vittoria. Sebbene ignoriamo le circostanze esatte in cui vide la luce un simile provvedimento, che dovette maturare intorno al 1502²⁵, sappiamo però che sia i Padri del Comune sia i priori della devozione intervennero a controllare i lavori promossi dai Cavalieri nel Battistero. Risultano significativi a tal riguardo alcuni documenti, sinora inediti, nei quali Brasco Salvago, procuratore del d'Aubusson, appare coinvolto in una controversia con i canonici della cattedrale in relazione ai restauri in San Giovanni il Vecchio²⁶: proprio in queste testimonianze troviamo infatti menzione di tutti i soggetti coinvolti nella faccenda, ovvero la magistratura civica, la confraternita del Precursore e il Capitolo di San Lorenzo.

Nell'affrontare il tema della gestione delle opere all'interno della Cattedrale, la critica ha messo in evidenza come le competenze dei Padri del Comune fossero in realtà limitate ad interventi di mera manutenzione, senza interessare, al contrario, ambiti più propriamente decorativi, a causa delle ristrette disponibilità finanziarie, che si preferiva spesso veicolare

²² Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 26-27.

²³ Il documento assegna tutti gli incarichi a Giovanni Mazzone, il quale, sebbene una testimonianza del 1487 dia conto della sua abilità nell'intagliare le carpenterie dei propri dipinti, non aveva probabilmente le competenze necessarie per eseguire delle figure a tutto tondo. Egli dovette perciò appoggiarsi ad una bottega di scultori.

²⁴ Sulla maestà savonese si veda capitolo 1, nota 137. Una simile struttura caratterizzava probabilmente anche l'ancona della cappella di San Sebastiano in cattedrale, per la quale sappiamo che Foppa eseguì alcune figure lignee insieme a Bertolino della Canonica. Su questa opera cfr. *infra*.

²⁵ La cronologia dei lavori si ricava da due iscrizioni affisse all'interno del Battistero, una delle quali ricorda l'avvio dei lavori nel 1502 e la seconda l'ultimazione nel corso dell'anno seguente. Cfr. anche il paragrafo I.6. Nel Battistero era presente anche un altare dedicato a San Paolo di patronato del notaio Oberto Foglietta che nel 1499 viene ceduto ad una congregazione di sacerdoti la quale ottiene il permesso di riedificarlo e di intitolarlo ai Santi Pietro e Paolo. ASG, *Notai antichi*, 1155bis, n. 250 (8 marzo 1499).

²⁶ I canonici avevano accusato il Salvago di aver distrutto alcuni locali annessi a San Giovanni Vecchio e di proprietà dei canonici. La vicenda si svolge tra il 22 marzo e il 15 maggio 1502. ASG, *Notai antichi*, 1412, nn. 64 (22 marzo 1502), 65 (s.d. ma con un'aggiunta datata 21 maggio 1502), 66 (s.d. ma con un'aggiunta datata 21 maggio), 70 (15 aprile 1502). Un ulteriore documento del 24 dicembre sembra risolvere la questione in favore dei Cavalieri di Malta. *Ivi*, n. 223. Sul Battistero e su Santa Maria della Vittoria si veda una pubblicazione edita nel 2011, nella quale non si fa però menzione ai documenti appena citati: *Il Battistero di San Giovanni* 2011.

verso la fabbrica del molo²⁷. Tale ipotesi sembra tuttavia smentita osservando l'intensa attività che interessò l'edificio negli anni compresi tra l'ultimo decennio del Quattrocento e i primi trent'anni del secolo successivo e che vede come principale promotore la Repubblica e come diretto responsabile la magistratura dei Padri del Comune, pur con la partecipazione del Capitolo dei canonici. La documentazione relativa ai Padri preserva infatti registrazioni riguardanti sia opere costruttive come il campanile, eretto nel 1521-1522²⁸, o l'area presbiteriale²⁹, sia elementi di arredo di notevole rilevanza, come l'organo, commissionato al maestro veneziano Giovanni Torriano nel 1491 e dipinto nel 1497 da Cristoforo della Torre e Carlo Braccesco³⁰, l'imponente coro ligneo, la cui lunga genesi prese avvio nel 1514 tramite il coinvolgimento di Anselmo de' Fornari e giunse al termine solo nel corso degli anni '40³¹, o il pulpito marmoreo, realizzato da Pierangelo Della Scala nel 1526 (FIGG. 286-288)³².

²⁷ Questa opinione è stata formulata da Valeria Polonio Felloni (1996, p. 132) ed è stata accolta negli studi successivi, ad esempio da Folini 2012, p. 17.

²⁸ Le registrazioni relative ai lavori di edificazione del campanile sono in ASCG, *Padri del Comune*, 287, n. 206 e 721. A questa fabbrica prese parte anche Girolamo Viscardi (cfr. paragrafo I.6). Altri interventi riguardano il cimitero (1498; ASCG, *Padri del Comune*, 997, c. 74v.) e alcune opere di manutenzione in sagrestia (1502; ASCG, *Padri del Comune*, 998, c. 11r.).

²⁹ Negli anni 1526-1528 sono registrati numerosi pagamenti, che testimoniano consistenti lavori di restauro, comprendenti l'apertura di varie finestre, il rifacimento della scalinata ed interventi decorativi sulle pareti, probabilmente in vista dell'installazione del coro ligneo (ASCG, *Padri del Comune*, 287, n. 205). Fu in questa occasione che venne rimosso l'altare di San Fruttuoso, eretto da Lorenzo Fieschi tra il 1502 e il 1503 su una delle pareti laterali del presbiterio (sul quale cfr. paragrafo III.3).

³⁰ Il primo settembre 1491 i massari della cattedrale Luca Giustiniani, Stefano Cigala e Manuel Fieschi commissionarono il nuovo organo, ubicato lungo la navata sinistra, a Giovanni Torriano, il quale ricevette pagamenti fino al 1497. Il documento è in: ASCG, *Padri del Comune*, 6, n. 41. Nel 1492 il Capitolo fu chiamato a contribuire alla costruzione e a devolvere una somma di denaro: ASCG, *Padri del Comune*, 6, n. 53 (15 febbraio 1492). Cfr. anche Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 146-148 nota 1. Risale invece al 12 maggio 1497 il contratto con Cristoforo della Torre e Carlo Braccesco relativo alla decorazione della cassa. Il pittore milanese avrebbe dovuto dipingere sei santi nello sportello interno e l'*Annunciazione* in quello esterno. Il contratto, già trascritto da Varni (1870, pp. 86-88) e Alizeri (1870-1880, II, 1873, pp. 148-150 nota 1) è in: ASCG, *Padri del Comune*, 6, n. 148. Alcuni pagamenti al Della Torre sono inoltre registrati nel 1498: ASCG, *Padri del Comune*, 997, cc. 132v., 308v. L'organo attuale fu realizzato da Giovan Battista Fuchetto da Brescia nel 1552, come rivela un documento del 7 maggio 1552 nel quale vengono elencate tutte le condizioni imposte al maestro: ASCG, *Padri del Comune*, 286, n. 48. La cassa fu invece intagliata da Gaspare Forlani da Lucca nel 1554-1555. ASCG, *Padri del Comune*, 286, n. 202. Sull'organo cfr. Moretti 1990, pp. 80-82 e da ultimo P. Boccardo, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 312-313.

³¹ Inizialmente la cura dei lavori del coro ligneo era stata affidata dal Senato ai massari della cattedrale, come rivela sia il contratto con Anselmo de' Fornari, reduce dall'impresa del coro della Cattedrale di Savona, firmato il 17 agosto 1514, sia un atto del primo giugno 1521, nel quale la magistratura trasferì l'incarico ai Padri del Comune. I due documenti sono in: Varni 1878, pp. 133-134, 137-139, nn. I, IV. Dopo una lunga interruzione, i lavori furono affidati nel 1527 a Michele Pantaleoni, al quale subentrarono nel 1540 fra' Damiano da Bergamo e il suo collaboratore Giovanni Francesco Zambelli. La data 1546 inserita in una delle tarsie è stata interpretata come termine di completamento dell'impresa. Sulle vicende del coro si vedano Banchemo 1855, pp. 302-309; Varni 1878; Alizeri 1870-1880, III, 1874, pp. 80-125; Torriti 1956; R. P. Novello, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 379-386.

³² L'iscrizione inserita alla base del pulpito ricorda la data 1526 e i nomi dei Padri del Comune che si occuparono dell'opera, ovvero Bernardo Giustiniani, Martino Botto, Nicola Grimaldi e Stefano Spinola. Il nome di Pierangelo Della Scala si legge nei pagamenti relativi all'opera. Oltre al saldo già pubblicato da Alizeri, corrisposto allo scultore caronese il 24 aprile 1527 (Alizeri 1870-1880, V, 1877, p. 122 nota 2), è stato possibile rintracciare altre registrazioni relative agli anni 1526-1527. Queste testimonianze rivelano come a quelle date i lavori fossero già molto avanzati in quanto si provvedeva all'installazione e all'esecuzione della scala, coinvolgendo numerose

Fu perciò la compartecipazione di pubblico e privato a dare lustro agli spazi interni della cattedrale. Tale intreccio tra queste due diverse istanze, le quali tuttavia giungono spesso ad esprimersi attraverso un'unica voce vista la presenza nelle magistrature di personaggi di spicco delle principali casate cittadine³³, si dipana senza soluzione di continuità lungo tutto il Cinquecento, raggiungendo, ad esempio, alcune delle più compiute espressioni da una parte nel rifacimento dell'area presbiteriale a partire dagli anni '40³⁴ e, dall'altra, nel restauro delle due cappelle Lercari e Senarega poste simmetricamente ai lati dell'altare maggiore³⁵, per proseguire anche nel corso del XVII secolo con il gruppo bronzeo di *Maria Regina di Genova*, che legittimava il nuovo ordinamento politico impresso alla Repubblica³⁶.

Tutti i casi ricordati mettono perciò in risalto il rilevante impegno profuso dalla Repubblica, pur con il sostegno di soggetti di vario genere come il Capitolo canonico o il Banco di San Giorgio, nella decorazione del San Lorenzo, specchio in cui si rifletteva il prestigio dell'intera città. Va quindi in parte ridimensionato un pregiudizio che pesa fortemente sulla valutazione della committenza pubblica genovese, secondo il quale questo aspetto sarebbe del tutto marginale nella politica delle istituzioni a causa dell'eccessiva frammentarietà del ceto dirigente³⁷. Il caso della Cattedrale mostra bene, invece, come le divisioni che attraversavano la società non impedissero di elaborare un'immagine unitaria, in cui tutta la comunità potesse riconoscersi, immagine che trovava proprio nella chiesa Metropolitana una delle sue espressioni più compiute e riuscite.

D'altra parte la cattedrale divenne anche luogo sociale per eccellenza, attorno al quale gravitò il mondo dell'associazionismo devozionale che a Genova rivestì un ruolo di primaria

maestranze accanto al Della Scala: ASCG, *Padri del Comune*, 287, n. 203. Sull'opera cfr. C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 362-363.

³³ Un esempio in tal senso è costituito da Francesco Lomellini, il quale, oltre ad essere priore della confraternita del Battista, rivestì varie cariche pubbliche, comparando, ad esempio, nel collegio degli Anziani (1473, 1480, 1491, 1493, 1500), nell'ufficio di Balia (1487; 1507), tra i deputati dei Padri del Comune responsabili della fabbrica della darsena (1498; ASCG, *Padri del Comune*, 997, c. 45v.). Egli si distinse inoltre per le sue committenze, tanto in seno alla consortia del Precursore, quanto in quelle private, ad esempio nella chiesa di San Teodoro. Su questo personaggio cfr. paragrafo II.1, con i riferimenti bibliografici ed archivistici.

³⁴ Anche nel caso delle figure in marmo degli *Evangelisti*, eseguite da Giovanni Angelo Montorsoli, Gian Giacomo Della Porta e Giovanni Maria da Passallo, i documenti mettono in luce l'intervento della Repubblica. Su queste opere si vedano gli studi ancora oggi fondamentali di Varni (1866a) e Alizeri (1870-1880, V, 1877, pp. 213-216, 246-247, 255-258) e il recente intervento riassuntivo di Giometti (in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 375-376).

³⁵ Su queste due cappelle cfr. *infra*.

³⁶ Nel 1637 la Vergine fu proclamata regina di Genova, atto dal forte valore politico in quanto legittimava l'autonomia della Superba e il suo costituirsi come regno indipendente. Il gruppo bronzeo, eseguito da Giovanni Battista Bianco tra il 1649 e il 1656, andò a sostituire una scultura lignea di Giovanni Battista Bissoni realizzata nel 1637 su disegno di Domenico Fiasella (sulla quale si veda da ultimo Sanguineti 2013, pp. 153-156, con riferimenti precedenti). La vicenda è riassunta da K. Kranhold, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 371-373, a cui si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche.

³⁷ È questa, ad esempio, l'opinione espressa da Laura Tagliaferro nel suo studio sulla scultura ligure del Quattrocento (1987, p. 226). Giorgio Doria ricollegò invece l'assenza di una committenza rinascimentale, in particolare nel campo pubblico, da un lato all'instabilità politica e dall'altro a ragioni più propriamente economiche, che spinsero le principali famiglie cittadine ad investire nei paesi in cui si concentravano i loro affari e ad affermarsi perciò all'estero: Doria 1995.

importanza in tutti i livelli della popolazione³⁸. Oltre alla prestigiosa Confraternita del Battista, altre “societates” di varia natura mostrarono un particolare interesse per gli spazi del San Lorenzo e si fecero promotori di interventi artistici di notevole rilevanza. Le due cappelle poste in fondo alle navate secondarie, ai lati cioè dell’altare maggiore, ricadevano, ad esempio, sotto il controllo di due consortie, l’una dedicata a San Sebastiano e l’altra alla Vergine “in vestibus albis”, le quali dotarono gli ambienti di loro competenza di una ricca decorazione.

La cappella situata in fondo alla navata destra, posta sotto la protezione del santo cavaliere³⁹, fu concessa nel 1480 alla confraternita di Carità e Benevolenza⁴⁰, che si impegnò a restaurarla, coinvolgendo nell’impresa due dei principali protagonisti della stagione pittorica genovese dell’ultimo quarto del secolo, ovvero Carlo Braccesco e Vincenzo Foppa. Il primo fu infatti incaricato nel 1482-1483 di eseguire sia il ciclo pittorico, che avrebbe dovuto coprire tutto lo spazio interno come anche la facciata esterna della cappella, sia i cartoni di quattro vetrate su imitazione di quelle del presbiterio⁴¹. Il secondo appare invece coinvolto insieme a Bertolino della Canonica nella realizzazione di quattro figure lignee “relevatas” da collocare al di sopra dell’altare, lavoro di cui purtroppo ignoriamo ulteriori dettagli⁴².

La cappella simmetricamente opposta fu invece oggetto di un rinnovamento nei primissimi anni del Cinquecento ad opera di una “societas iuvenum”, da identificare probabilmente con quella di Pace e Amore che nel 1483 aveva commissionato le due figure in argento di *San Simeone* e della *Vergine col Bambino e quattro Angeli* a Biagio di Albariano portoghese⁴³. Il 7 settembre 1501 Pietro Carlone fu incaricato dei lavori architettonici

³⁸ Su questo aspetto si vedano gli studi di Cambiaso (1948) e di Grendi (1987; 1992) e, per quanto riguarda più propriamente la committenza artistica delle Casacce, quelli di Fausta Franchini Guelfi (1973; *La Liguria delle Casacce* 1982).

³⁹ Secondo Tommaso Negrotto e Giuseppe Banchemo la cappella era dedicata in origine a San Nicola di Bari, titolo che invece Guglielmo Salvi associa alla cappella posta a sinistra dell’altare maggiore. Negrotto, *Notizie* ms., p. 26; Banchemo 1855, p. 158; Salvi 1931, pp. 891-892.

⁴⁰ L’istituzione della cappella avvenne il 5 maggio 1480: ASCG, *Padri del Comune*, 286, n. 1bis 2°. Cfr. anche Negrotto, *Notizie* ms., p. 26.

⁴¹ Prima che venisse ingaggiato Carlo Braccesco, i confratelli avevano affidato nel 1481 alcuni lavori decorativi, concernenti elementi architettonici come le cornici o le finestre, a Francesco de Ferrari e Cristoforo Pignataro da Prato (Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 92-93 nota 1). Il 26 agosto 1482 fu invece firmato l’accordo con il pittore milanese relativo alle vetrate (Alizeri 1870-1880, III, 1874, pp. 34-35 nota 1) e il 3 aprile 1483 quello per gli affreschi (Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 129-133 nota 1).

⁴² Il 15 settembre 1488 la società di San Sebastiano corrispose a Bertolino della Canonica una somma di denaro per conto di Vincenzo Foppa per “figuras quatuor relevatas ligni causa ponendi altari Sancti Sebastiani”. La struttura poteva magari contare alcuni pannelli dipinti e alcune parti scultoree, al pari del polittico dell’altare maggiore della cattedrale di Savona. Altri lavori nella cappella di San Sebastiano furono eseguiti nel 1527-1530 ad opera del lapicida Domenico Caranca, allo scopo di renderla simile alla cappella simmetricamente opposta. Tra il 1530 e il 1532 la cappella tornò ai Padri del Comune, mentre nel 1579 il patronato passò a Giovanni Senarega. Le vicende dell’ambiente sono state ricostruite da Bury 1987, pp. 327-329.

⁴³ Il 4 settembre 1501 i priori della confraternita di Santa Maria “in vestibus albis” concedono alla “societas iuvenum” rappresentata da Francesco Pallavicino e Battista Spinola il permesso di fare dei lavori nella cappella di loro patronato, rispettando la decisione presa dal doge Agostino Adorno e dagli Anziani alcuni anni prima (nel documento la data di questo decreto è incompleta ma si legge comunque “MCCCC”). ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 421. Il documento è citato in Grendi 1987, p. 134 nota 20. Nello stesso atto si specifica che la confraternita “paci et amoris” avrebbe inoltre avuto il controllo sulla processione di San Simeone e si sarebbe garantita la proprietà delle due figure in argento di *San Simeone* e della *Vergine*. Quest’ultimo dettaglio permette perciò di

dell'ambiente, per i quali venne indicato come modello la cappella di San Sebastiano⁴⁴, mentre l'anno seguente si affidò a Giovanni Barbagelata la decorazione ad affresco⁴⁵. La medesima campagna interessò anche lo spazio contiguo occupato dalla cappella “parvam” intitolata a San Giacomo⁴⁶.

Accanto a questi soggetti furono i privati a svolgere un ruolo determinante e a concentrare le loro attenzioni sugli spazi della cattedrale⁴⁷. Il valore civico dell'edificio non impedì il sorgere di cappelle poste sotto il patronato di alcune tra le più eminenti famiglie genovesi. A tal riguardo è interessante notare come restino escluse da simili dinamiche, nelle quali si riflettono i rapporti di potere al pari di peculiari organizzazioni urbanistiche, tutte le quattro casate nobiliari più antiche ad eccezione dei Fieschi. La nobiltà preferì infatti dotarsi di proprie chiese gentilizie, le quali, ubicate in aree prossime ai quartieri di residenza, erano strumenti necessari alla propaganda degli alberghi, secondo una logica privatistica⁴⁸.

Al contrario, i Fieschi palesarono un profondo radicamento alla cattedrale, giustificato, in parte, dalla prossimità geografica delle principali residenze di loro proprietà, che si concentravano, oltre che sul colle di Carignano, proprio a ridosso del San Lorenzo. Accanto a queste ragioni fu senza dubbio la pervicace presenza di membri della schiatta originaria di Lavagna, tanto nel collegio canonico quanto nel clero secolare, anche in posizioni di primaria eminenza come nelle cariche vescovili o cardinalizie, ad assicurare al clan una posizione di forza all'interno dell'edificio⁴⁹. Si spiega così il “dominio simbolico” che Clario Di Fabio ha riconosciuto alla casata, ottenuto attraverso il patronato di cappelle e la commissione di monumenti funebri⁵⁰.

identificare la consortia che nel 1501 si fece carico dei lavori nella cappella in cattedrale con quella di pace e amore, che il 13 febbraio 1483 commissionò le due sculture argentee, le quali erano destinate alla cassa processionale di San Simeone. Il contratto con Biagio di Albariano portoghese, citato da Grendi (1992, p. 520) è in: ASG, *Notai antichi*, 1245, n. 123. Nel 1487 la confraternita, la quale aveva anche fatto realizzare il piede della celebre croce degli Zaccaria, ottenne il permesso di riporre la propria cassa, impiegata per la processione che si svolgeva in occasione della festa della purificazione della Vergine, in un apposito armadio nella sagrestia della cattedrale. Su questa confraternita cfr. Merello Bonaria 1966.

⁴⁴ L'accordo con Pietro Carlone è stipulato dai due priori della società, Francesco Pallavicino e Battista Spinola, il 7 settembre 1501: ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 422.

⁴⁵ Nel testo del contratto non sono specificati i soggetti degli affreschi. ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 442. Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 199-201 nota 1. Secondo Alizeri alla decorazione presero parte anche Ludovico Brea e Lorenzo Fasolo; il contratto relativo al polittico e agli affreschi della cappella di Pietro Persio nella chiesa del Carmine, affidato al Barbagelata, al Brea e al Fasolo, indica infatti come modello gli affreschi eseguiti dai medesimi artisti nella cappella della Vergine in cattedrale (*ivi*, pp. 203-204 nota 1).

⁴⁶ Dalla documentazione emergono altre confraternite che risultano legate alla cattedrale, come quella di San Gottardo, la quale aveva fatto riedificare l'altare omonimo oppure quella del Corpo di Cristo (su quest'ultima cfr. Grendi 1992, pp. 520-521). Nel 1498 la cappella di San Gottardo doveva essere alquanto trascurata in quanto il Capitolo canonico chiedeva ai confratelli di decorarla con un'immagine in cera e di disporre ulteriori rendite per il mantenimento (ASG, *Notai antichi*, 1155, n. 103).

⁴⁷ La graduale privatizzazione degli spazi della cattedrale a partire dal XV-XVI secolo è stata messa in evidenza nel recente intervento di Folin (2012, pp. 23-24).

⁴⁸ Folin 2012, p. 26.

⁴⁹ Di Fabio 1998, p. 303. Cfr. anche Grendi 1987, pp. 116-117. La chiesa gentilizia dei Fieschi era quella di Santa Maria in via Lata, la quale era ubicata in prossimità dei palazzi di Carignano.

⁵⁰ Di Fabio 1998, p. 303.

Una simile situazione inizia ad emergere già nel corso del XIII secolo, quando Ottobono Fieschi, eletto al soglio pontificio col nome di Adriano V, fondò l'altare di Sant'Adriano dando inoltre prescrizioni, nel 1275, di esservi sepolto⁵¹, e continuò nel corso del XIV attraverso gli interventi promossi dal cardinale Luca Fieschi. Quest'ultimo, oltre ad aver donato nel 1329 il baldacchino posto al di sopra dell'altare del Precursore⁵², scelse la cattedrale come proprio luogo di sepoltura, dando disposizioni ai suoi eredi per l'erezione di un monumento marmoreo. Le volontà del prelato furono rispettate e il sepolcro venne commesso ad un'anonima bottega pisana; purtroppo le travagliate vicende dell'opera impediscono di identificarne alcuni elementi fondamentali come l'ubicazione e la struttura. La critica ha sinora avvalorato l'ipotesi che la tomba fosse installata lungo la parete destra del presbiterio⁵³, nel sito, cioè, dove viene comunemente collocato anche l'altare fliscano di Sant'Adriano. Ciononostante, l'assenza di ulteriori testimonianze che comprovino una simile ricostruzione e l'incertezza nell'individuare l'effettivo spazio occupato dal sacello di Sant'Adriano⁵⁴ di cui non restano tracce nella documentazione, inducono alla prudenza. Va invece letta con maggiore attenzione una testimonianza del 1489 che dà conto della presenza lungo la parete meridionale della cattedrale di un sepolcro della famiglia Fieschi, il quale, in occasione della campagna di restauri intrapresa in quella porzione dell'edificio, dovette essere rimosso ed installato al di sopra del nuovo altare della Santa Croce, di patronato della medesima casata⁵⁵. Non si può perciò escludere che si tratti del monumento del cardinale Luca, ipotesi che trova forse una pur labile conferma nella presenza, nel medesimo sito, di un'altra tomba trecentesca, quella cioè del doge Leonardo Montaldo. D'altra parte l'attenzione prodigata all'opera, per la quale le autorità provvidero a proprie spese ad una risistemazione nella stessa area della cattedrale, sembra suggerire che si trattasse di vestigia di notevole rilevanza. Ignoriamo se tali lavori venissero effettivamente portati a termine nella loro integrità; sappiamo però che Federico Federici, negli anni Quaranta del Seicento, vide il sepolcro già rimontato nella porta del

⁵¹ Tali prescrizioni sono indicate nel testamento dettato a Valence nel 1275: Federici s.d. [ante 1646], pp. 129-137; Paravicini Bagliani 1980, pp. 142-163, doc. VII.

⁵² La notizia è riferita da Calcagnino (1648, ed. 1697, p. 123). Il mecenatismo del cardinale è trattato in un recente intervento di Clario Di Fabio al quale si rimanda: Di Fabio 2011c.

⁵³ Questa opinione è stata recentemente ribadita da Di Fabio (2011c, p. 123). Le vicende critiche del sepolcro sono ripercorse da R. P. Novello, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 403-405.

⁵⁴ Fu Salvi ad avanzare una simile ipotesi, collocando l'altare di Sant'Adriano *en face* di quello del Battista e cioè sulla parete sinistra del coro. Salvi 1931, p. 891. Di Fabio ha in seguito argomentato, in più occasioni, una simile tesi, invertendo però l'ubicazione dei due altari (a sinistra quello del Precursore, secondo quando rivelano le testimonianze documentali quattrocentesche, e a destra quello di Sant'Adriano) e facendo riferimento al testamento di Ottobono Fieschi. Nelle sue ultime volontà quest'ultimo chiedeva infatti di essere seppellito "ubi ipsius Precursoris diu cineres conserva(ba)ntur", espressione che, a nostro avviso, va letta come un semplice riferimento alla cattedrale, edificio che conservava le ceneri del Battista, piuttosto che come una precisa indicazione topografica. Questa testimonianza si trova infatti in un testo redatto fuori Genova e questo potrebbe perciò spiegare il fatto che siano chiamate in causa le prestigiose reliquie del Precursore. Di Fabio 2011c, pp. 112-114, con riferimenti precedenti. Le notizie sull'altare sono riferite da Cambiaso 1917, pp. 227-228.

⁵⁵ Sui lavori intrapresi nel 1489 cfr. *supra*.

Soccorso, l'apertura ubicata lungo il fianco destro, dove i marmi rimasero fino ai restauri del 1895⁵⁶.

Tale condizione di predominio da parte della casata di Lavagna permase invariata anche nel corso del XV secolo e agli inizi del successivo, periodo durante il quale la schiatta riuscì ancora a manifestare un peso rilevante nella vita genovese prima del graduale declino iniziato, a seguito di strategie politiche non vincenti, già negli anni '20 del Cinquecento e decretato in maniera inappellabile dopo la fallita congiura ordita da Gianluigi Fieschi nel 1547 ai danni di Andrea Doria.

La cattedrale accolse i corpi sia di Ludovico, morto nel 1423⁵⁷, sia di Giorgio Fieschi, scomparso nel 1461⁵⁸. Quest'ultimo fondò inoltre una cappella, edificata *ex novo* sfondando parte del muro sinistro dell'edificio, nella quale i suoi eredi collocarono il monumento funebre eseguito da Giovanni da Bissone⁵⁹. Fu però Lorenzo Fieschi, insigne membro del collegio canonico, a lasciare la testimonianza mecenatesca più significativa, tanto per il sito prescelto quanto per il valore politico dell'opera, attraverso l'altare di San Fruttuoso e l'annesso sepolcro del padre Ibleto, che furono eretti nel *sancta sanctorum* della chiesa nel corso dei primissimi anni del Cinquecento⁶⁰.

Una simile situazione di preminenza trova conferma in due elenchi di cappellanie redatti nel 1492 e 1495⁶¹, nei quali i Fieschi costituiscono il nucleo di gran lunga più rilevante, esercitando i diritti su poco meno di un terzo di tutti i patronati censiti⁶². Sebbene questa documentazione sia estremamente precisa nell'indicare in termini giuridici le obbligazioni legate a ciascuna cappella e i religiosi preposti all'ufficiatura, non è sempre possibile localizzare all'interno della cattedrale gli spazi coinvolti, visti i cospicui mutamenti che interessarono l'edificio nel corso dei secoli. Mentre, ad esempio, restano ancora margini di dubbio sull'identificazione dell'altare di Sant'Adriano⁶³, quelli della Trinità e della Croce sono invece più facilmente individuabili grazie al già ricordato documento relativo ai lavori del 1489 e ad altre testimonianze che ci permettono di ricostruire, almeno in parte, le vicende delle due strutture negli anni tra XV e XVI secolo.

⁵⁶ Federici descrive la tomba come “una delle più superbe e magnifiche sepolture che fossero in Italia, come che dal suolo sino alla sommità della facciata si vedesse una gran machina tutta marmorea di colonne, di arche e di statue in gran numero di spesa meravigliosa, la qual sepoltura fu ristretta poi a miei tempi, in quella breve forma che hora si vede sopra la porta laterale di detta chiesa”. Federici s.d. [*ante* 1646], pp. 38-39. I resti della tomba sono oggi conservati nel Museo Diocesano, dopo vari passaggi in cattedrale (sui quali si rimanda a R. P. Novello, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 403-405.).

⁵⁷ Ludovico di Niccolò Fieschi fu vescovo di Vercelli e cardinale di Sant'Adriano nel 1381. Il suo testamento è in: Federici s.d. [*ante* 1646], pp. 41-42.

⁵⁸ Sulle sepolture Fieschi in cattedrale si veda anche Mozzati, Zurla 2014, pp. 33-34.

⁵⁹ Su quest'opera cfr. paragrafo I.3.

⁶⁰ Le vicende del monumento saranno approfondite nel paragrafo III.3.

⁶¹ I due elenchi si trovano rispettivamente in: ACSLG, 277, cc. 19r-22v e 110, cc. 40v-43r. Cfr. Appendice documentaria, docc. 11-12.

⁶² La famiglia deteneva i diritti sugli altari della Maddalena, di Sant'Adriano, della Trinità, di San Bartolomeo, della Croce, di San Girolamo, di San Giorgio e della Vergine. Cfr. Appendice documentaria, docc. 11-12.

⁶³ Cfr. *supra*.

L'altare della Trinità, fondato da Papiniano Fieschi nel 1356⁶⁴, si ergeva in fondo alla navata destra e fu interessato dalla campagna di restauri del 1489, poiché, almeno secondo quanto previsto dal contratto, doveva essere abbattuto e ricostruito in forme più grandiose, occupando cioè lo spazio oltre il muro dell'edificio. Questa prescrizione, sebbene inserita nell'elenco dei compiti che Antonio Carlone e Michele D'Aria si impegnavano a svolgere, non fu rispettata in quanto non è rimasta alcuna traccia di una simile struttura nel fianco meridionale, il quale non ha mai presentato cappelle che fuoriuscissero dal perimetro della chiesa. Al contrario, un atto del 1526, relativo al trasferimento dell'altare di San Fruttuoso, lo cita nella medesima posizione avanzata lungo la navata destra⁶⁵.

L'altare della Croce rientrava ugualmente nei lavori di rammodernamento del 1489, essendo citato tra le strutture da smantellare e da riedificare. Tuttavia, anche in questo caso, il progetto sembra non essere stato attuato nella sua completezza: la cappella fu infatti demolita ma non risultava ancora eretta in nuove forme nel 1495, quando di fronte alla sollecitazione di Gianluigi Fieschi, il quale ne deteneva i diritti di patronato insieme ad altri esponenti della casata⁶⁶, gli Anziani imponevano ai Padri del Comune di finanziare l'impresa attraverso un contributo di duecento ducati, decisione ribadita nel 1498⁶⁷. I lavori procedettero però con una certa lentezza poiché nel proprio testamento, dettato nel 1502, lo stesso Gianluigi, ricordando la suddetta donazione del Comune, devolveva ulteriori risorse per ultimare la costruzione, qualora i denari pubblici non fossero stati sufficienti⁶⁸. Il nobile aveva inoltre eletto quel sito come propria sepoltura e lo stesso avrebbe fatto nel 1528 suo figlio Sinibaldo, il quale predispose la costruzione, oltre che della propria tomba, di un'ancona legata alla titolazione dell'altare⁶⁹.

⁶⁴ Nel testamento del 1361 Papiniano indica la volontà di essere sepolto nella cappella di suo patronato, la quale a quella data risultava già eretta. Nel codicillo del 1364 la data di fondazione dell'ambiente viene indicata come il 1356 (cfr. Fieschi, *Selva di memorie* ms., cc. 183r.-192v., 192v.-198v.). Un atto del 1496 ricorda inoltre le tre cappellanie istituite da Papiniano presso l'altare della Trinità nel 1361 e che a quella data risultavano di patronato di Paride Fieschi (ASG, *Notai antichi*, 1154, n. 36). Negli elenchi del 1492 e 1495, accanto alle cappellanie di Paride, nel medesimo altare sono registrate anche quelle di altri Fieschi, ovvero Giacomo, Jacopo e gli eredi di Gregorio. ACSLG, 277, cc. 19r., 19v., 20v., 21r., 21v.; 110, c. 40v., 41v., 42r.

⁶⁵ Questo documento verrà analizzato nel paragrafo III.3.

⁶⁶ Nei due elenchi di cappellanie del 1492 e del 1495 accanto al nome di Gianluigi compaiono anche quelli di suo fratello Ibleto, di Giovanni di Giorgio Fieschi e degli eredi di Giovanni Imperiale. ACSLG, 277, cc. 19v, 21v, 22v; ACSLG, 110, cc. 40v, 41r, 42r, 43r.

⁶⁷ ASCG, *Padri del Comune*, 6, n. 116. I duecento ducati previsti erano stati infine donati da Acellino Salvago a Lorenzo Fieschi, come si desume dal cartulario delle spese dei Padri del Comune del 1498: cfr. ASCG, *Padri del Comune*, 997, c. 131v. (9 ottobre 1498). Cfr. Appendice documentaria, docc. 13-14.

⁶⁸ "Item legavit, quod capella Sanctae Crucis posita in Ecclesia Santi Laurentii, quae est dirupta et pro qua Domini Patres Communis dederunt libras ducentas Reverendo D. Laurentio de Flisco eius nepoti pro fabrica dicte capelle legavit ordinavit et vult dictus testator quod comprehensis dictis libris ducentis debeat perfici et finiri dicta capella de bonis ipsius testatoris et in reparatione et pro edificio dicte capelle vult expendi debere quantum videbitur illustrissime domine Catherinete eius consorti, et infrascriptis fideicommissariis". ASG, *Notai Antichi*, 1461, n. 44 (20 aprile 1502). Nella stessa filza è conservata anche una copia dello stesso documento al n. 45. Il testamento è trascritto in: Federici s.d. [ante 1646], pp. 172-177.

⁶⁹ "Item voluit statuit et ordinavit quod construi et fabricari debeat in ecclesia predicta maiori jannuensi capella Sancte Crucis alias instituta per eorum antecessores cum sepultura marmorea ornamentis et paramentis et sua

Come abbiamo già detto, la cappella della Croce era ubicata lungo il fianco destro e accanto a quella della Trinità, in posizione più arretrata verso l'ingresso della chiesa. La struttura fu probabilmente smantellata in maniera definitiva quando nel 1655 venne eretto l'altare delle Reliquie e si provvide così a ridisegnare tutta la parete coincidente con un ipotetico transetto destro e delimitata dall'organo, in perfetta simmetria con quella prospiciente⁷⁰.

Osservando le testimonianze artistiche tutt'oggi preservate in San Lorenzo, sorge il dubbio che possa essere una memoria di un patronato Fieschi anche il cosiddetto "canonico di marmo" (FIGG. 289-290), ovvero il ritratto di un prelado orante visibile, in un contesto del tutto diverso da quello originario, lungo la parete sinistra, di fronte al sepolcro dell'arcivescovo Cipriano Pallavicino e in prossimità del monumento di Giuliano Cybo. Nell'attuale allestimento la figura, poggiata direttamente sul suolo, si rivolge verso l'altare decorato con le sculture di Nicolò da Corte, Gian Giacomo e Guglielmo Della Porta, mostrando però un lato che doveva in origine essere a contatto con la parete poiché la superficie del marmo appare soltanto abbozzata e presenta inoltre un rilievo meno sporgente.

La scultura ha meritato uno spazio marginale negli studi sulla cattedrale, vista la difficoltà di ricostruirne la storia e di ancorarla ad un complesso di dimensioni più consistenti⁷¹. Le poche voci dedicate al pezzo sono discordi sia nell'identificazione dell'effigiato, per il quale sono stati spesi i nomi di Cipriano Pallavicino e di Giuliano Cybo sulla scorta della prossimità del *Canonico* ai sepolcri dei due religiosi⁷², sia sul nome del suo autore, riconosciuto da alcuni, ma senza troppo fondamento, in Guglielmo Della Porta⁷³.

Sebbene le questioni riguardanti il "canonico di marmo" restino ancora aperte, alcune considerazioni potranno forse aiutare a rivalutare il ritratto all'interno delle altre testimonianze presenti in cattedrale e ad inserirlo nel dibattito critico sulla scultura genovese. Le ipotesi sinora avanzate di riconoscere nel prelado i due arcivescovi di Genova Giuliano Cybo, morto nel 1536, e Cipriano Pallavicino, scomparso invece nel 1586, sembrano in realtà essere smentite dallo stile della figura, che difficilmente si adatta alle cronologie dei rispettivi sepolcri dei due prelati – eseguiti tra il 1532 e il 1536 circa il primo⁷⁴ e nel 1575 il secondo⁷⁵ – parendo

ancona cum figura sancte crucis". ASG, *Notai Antichi*, 1488, s.n. (18 giugno 1528). Cfr. Federici s.d. [ante 1646], pp. 185-190.

⁷⁰ Su questi lavori cfr. paragrafo III.3.

⁷¹ Accinelli, *Liguria sacra* ms., II, c. 50; Accinelli, *Stato presente* ms., c. 16; Giscardi, *Origine* ms., c. 357; Banchemo 1855, p. 175; *Le statue dei grandi* 1871, pp. 38-40; Suida 1906, p. 120; Cervetto 1918, p. 65; Salvi 1931, pp. 921-922; Kruft, Roth 1973, pp. 918, 922-923; Bozzo 2000b, pp. 113-114; P. Boccardo, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 309-310.

⁷² Il nome di Giuliano Cybo è avanzato da Giscardi, Suida, Cervetto, Salvi, Bozzo, mentre quello di Cipriano Pallavicino è speso da Accinelli, Banchemo, l'anonimo autore dell'articolo del 1871 e, più recentemente, Boccardo. Per i riferimenti bibliografici degli autori citati si veda la nota precedente.

⁷³ Kruft, Roth 1973, pp. 922-923; Bozzo 2000b, pp. 113-114. Kruft e Roth, seguiti poi da Bozzo, ancorano il riferimento a Guglielmo anche al passo vasariano nel quale sono citati due ritratti eseguiti dallo scultore per il Cybo, che l'aretino identifica erroneamente con un Salvago.

⁷⁴ Le vicende critiche del monumento sono ripercorse da C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 310-312, al quale si rimanda per le voci bibliografiche precedenti.

piuttosto da circoscrivere entro il primo o il secondo decennio del Cinquecento. L'effigie non trova inoltre diretto confronto né con le figure eseguite dalla bottega Da Corte-Della Porta né con la tomba, in gran parte aniconica, del Pallavicino, per la quale è stati suggeriti i nomi di Giovanni Giacomo Paracca e Giovanni Battista Perolli.

L'unicità di una simile raffigurazione nel panorama genovese e ligure, per la quale si può rintracciare come unico precedente il ritratto dei genitori di Sisto IV oranti inserito nel sepolcro della Cappella Sistina a Savona (FIG.111), spinge a cercare altrove alcuni modelli di riferimento che potrebbero aver sollecitato i committenti ad adottarla. A tal riguardo Gianni Bozzo ha chiamato in causa il sepolcro del cardinale Lorenzo Mari Cybo oggi nella chiesa di San Cosimato a Roma, in cui tuttavia il defunto è raffigurato nel rilievo al di sopra del sarcofago nell'atto di presentarsi alla Vergine⁷⁶, secondo un modello già adottato nel monumento savonese appena ricordato. Sorprende, invece, la stretta vicinanza con l'effigie marmorea di Oliviero Carafa nel Succorpo di San Gennaro a Napoli (FIGG. 289-291), la quale è ugualmente a tutto tondo, al pari della nostra, sebbene sia collocata in una posizione del tutto isolata e compaia in diretta relazione con il contesto, in quanto rappresentata in preghiera di fronte all'altare⁷⁷. Del resto le affinità sembrano estendersi anche ad alcuni dettagli stilistici, come la connotazione della veste che si frange nella parte inferiore in un complicato accumularsi di pieghe (FIGG. 291-292), o alla descrizione realistica del volto (FIGG. 293-294). Una medesima aria di famiglia accomuna il canonico genovese al ritratto di Niccolò Fieschi inserito nella lunetta del sepolcro di papa Innocenzo IV nella medesima chiesa napoletana (FIG. 295), frutto di un restauro primocinquecentesco, e a quello già ricordato di Lorenzo Mari Cybo, opere tutte che Francesco Caglioti ha recentemente ricondotte, insieme al Carafa, al catalogo di Cesare Quaranta, con uno sviluppo compreso tra la fine del primo decennio del XVI secolo e l'inizio del successivo⁷⁸. Non si può escludere che lo scultore responsabile del *Cardinale* della Cattedrale di San Lorenzo possa essere una personalità vicino al Quaranta, spintasi fino in Liguria.

Simili osservazioni spingono inoltre a circoscrivere il ritratto marmoreo ad un ambito di committenza ben preciso, quello cioè del mecenatismo fliscano, e suggeriscono inoltre alcuni ulteriori indizi per riflettere sulla sua identità. La presenza del cappello a tesa larga tipico dell'iconografia cardinalizia e dell'abito caratterizzato da un manto più pesante al di sopra della veste sembra avvalorare l'ipotesi che si tratti di un cardinale, come conferma anche la diretta sovrapposibilità con le due già citate raffigurazioni di Lorenzo Mari Cybo e di Nicolò Fieschi. L'elenco dei porporati liguri restringe considerevolmente il numero dei candidati, tra i quali

⁷⁵ La data 1575 si legge in una delle due iscrizioni inserite nel sepolcro, sul quale cfr. C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 307-309.

⁷⁶ Bozzo 2000b, pp. 113-114.

⁷⁷ La vicinanza tipologica tra le due opere veniva notata dall'anonimo compilatore del contributo del 1871: *Le statue dei grandi* 1871, p. 39.

⁷⁸ Caglioti 2002, pp. 1018-1020. A questa voce si rimanda anche per i riferimenti bibliografici sulle opere menzionate.

l'unico che presenta diretti legami con la cattedrale di San Lorenzo sembra essere proprio Nicolò Fieschi, il quale, prima di essere nominato al titolo cardinalizio nel 1503, fu membro del collegio canonico e si occupò nel 1499 della riforma della medesima istituzione⁷⁹. Sebbene non sia noto un suo diretto interessamento per l'arredo degli spazi della Metropolitana, né sia attestato il possesso di patronati sugli altari, non possiamo escludere che egli riversasse le proprie attenzioni sull'edificio, prima della morte avvenuta nel 1523.

Non possiamo neppure escludere l'ipotesi di riconoscere nel *Cardinale* marmoreo Lorenzo Mari Cybo: quest'ultimo fu infatti preposito della cattedrale a più riprese, rinunciandovi definitivamente nel 1494⁸⁰. E tuttavia quest'ultimo morì già nel 1503 senza lasciare disposizioni concernenti la Metropolitana, ma concentrando invece maggiori attenzioni sulla chiesa di San Siro e chiedendo di essere seppellito a Roma⁸¹.

La Cattedrale di San Lorenzo riflette non solo le vicende storiche e sociali genovesi ma anche la sua vita artistica; l'analisi delle imprese decorative che si susseguirono entro i suoi spazi offre perciò un vivido spaccato dello sviluppo delle arti in città. Nelle pagine seguenti approfondiremo due episodi significativi per la committenza coinvolta e per l'eccelsa qualità delle opere cui diedero la luce, quali la cappella del Battista e l'altare-sepolcro, oggi purtroppo frammentario, di Ibleto Fieschi.

2. LA CAPPELLA DI SAN GIOVANNI BATTISTA.

All'interno del perimetro della Cattedrale, la cappella dedicata al Battista costituisce un edificio nell'edificio, una sorta di reliquiario prezioso in grande scala concepito per custodire i celebri resti del santo, giunti a Genova nel 1099⁸², ed esaltare la storia mitica del Precursore, non solo nella sua dimensione devozionale ma anche per le valenze eminentemente civiche. L'esuberante facciata marmorea che dà accesso al sacello, uno degli indiscussi capolavori del primo rinascimento genovese, si presenta come una cortina che separa l'ambiente dal corpo della cattedrale creando altresì un limite permeabile tra i due spazi sacri, il primo sottoposto alla giurisdizione della potente Confraternita del Battista, il secondo sotto l'egida dei canonici ma con un largo margine di intervento pubblico. Il peculiare *status* della cappella, accentuato

⁷⁹ La riforma, promossa da Nicolò e Lorenzo Fieschi, stabilì un numero fisso di cappellani, non inferiore a 24, e garantì il loro mantenimento tramite una rendita fornita in parte dallo stesso Capitolo e in parte dai Padri del Comune. Negrotto, *Notizie* ms., pp. 43-44, 255-257; Banchemo 1855, pp. 123-125. Su Nicolò Fieschi si vedano Boldorini 1966, pp. 242-243 nota 10; Cevolotto 1997.

⁸⁰ Cfr. Boldorini 1966, p. 242 nota 8.

⁸¹ Sui lavori promossi dal Cybo nella chiesa di San Siro si veda il capitolo II, nota 219.

⁸² Le reliquie del Battista furono trafugate a Mira durante la crociata ed arrivarono a Genova nel 1099. Secondo il racconto di Agostino Calcagnino, i resti vennero prima depositati nella chiesa di San Giovanni di Pré e poi trasferiti in cattedrale in prossimità dell'altare maggiore, dove le descrive Bartolomeo Scriva nel 1227. Calcagnino 1648, ed. 1697. Sulle vicende delle ceneri del Precursore e del loro culto si vedano inoltre gli atti del convegno *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea* (Genova, 16-17 giugno), pubblicati in "Quaderni franconiani", XIII, 2000, 2, in particolare gli interventi di Franco Cardini e Valeria Polonio Felloni.

dalla presenza delle reliquie del Santo, ne fa un'entità autonoma; di riflesso anche le sue vicende costruttive seguono una storia del tutto peculiare, in cui religione e sentimento civico appaiono strettamente connessi⁸³.

Sebbene la presenza di un altare dedicato al Battista sembri essere attestata fin dal XII secolo⁸⁴, fu soprattutto dopo la nascita della confraternita nel 1299 che vennero concentrate attenzioni sempre crescenti su questo ambiente⁸⁵. Nel 1323 i fratelli Nicolò e Oberto Campanari ricostruirono a proprie spese la cappella, cedendo uno spazio di loro proprietà lungo una delle pareti laterali del coro, probabilmente quella a sinistra dell'altare maggiore⁸⁶, che fu ampliato sfondando il muro⁸⁷. Pochi anni dopo, nel 1327, Luca Fieschi, potente cardinale nonché membro della Consortia⁸⁸, commissionò una tribuna al di sopra dell'altare, sulla quale, secondo le fonti, fu installata l'arca contenente le ceneri⁸⁹.

In seguito a questi episodi, finanziati da privati cittadini pur legati alla confraternita, fu soltanto poco prima dello scadere della metà del XV secolo che la consortia stessa favorì un consistente intervento decorativo, dando avvio ad un'importante serie di commissioni che rinnovarono completamente l'aspetto non solo della Cappella del Battista ma anche di altri spazi della cattedrale⁹⁰. Nel 1448 i priori decisero di rinnovare l'ambiente prospiciente l'altare maggiore e di dotarlo di una ricca ornamentazione marmorea, affidandone l'incarico a Domenico Gagini, giunto in città già da alcuni anni e reduce dall'esperienza fiorentina, la quale dovette sicuramente assicurargli una discreta fama all'interno delle mura della Superba⁹¹. Possiamo forse ipotizzare che fu la felice congiuntura creata dalla presenza del Gagini in città a sollecitare nei priori del sodalizio il desiderio di rinnovare in forme più moderne,

⁸³ Clario Di Fabio descrive la devozione sorta attorno al Battista come “qualcosa di molto simile ad un culto di stato”. Di Fabio 1998, p. 191. Si può ricordare, a tal riguardo, come nel 1327 il culto del Precursore fosse regolamentato attraverso alcune prescrizioni inserite nella normativa politica genovese, tra le quali quelle relative alle festività e alla nuova cassa d'argento per custodire le ceneri. Cfr. Polonio Felloni 2000, p. 54.

⁸⁴ Di Fabio 1998, p. 183.

⁸⁵ Sulla Confraternita del Battista si veda Paolucci 2000.

⁸⁶ L'identificazione della posizione della cappella rispetto all'altare maggiore si ricava dal discorso pronunciato da Jacopo Bracelli il 17 gennaio 1450 (sul quale cfr. *infra*), nel quale in riferimento all'altare del Battista viene adoperata l'espressione “dextrorsum situs”, ad indicare perciò un'ubicazione sulla parete destra del presbiterio rispetto all'altare maggiore e quindi a sinistra per chi osserva dalla navata. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 116.

⁸⁷ Calcagnino 1648, ed. 1697, p. 120. Le vicende costruttive della cappella sono inoltre riassunte in: Banchemo 1855, pp. 175-178; Alizeri 1846-1847, I, 1846, pp. 55-56; Salvi 1931, pp. 896-900; Krufft 1970b, p. 33; Tagliaferro 1987, pp. 260-261; Di Fabio 1998, p. 300; Di Fabio 2011c, pp. 117-118; L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 280-281; Sénéchal 2012. Calcagnino specifica che per costruire la cappella nel 1323 fu necessario abbattere il muro. È tuttavia difficile capire come doveva presentarsi l'ambiente e come questa si inseriva nello spazio piuttosto ristretto del presbiterio.

⁸⁸ L'appartenenza del Fieschi alla confraternita del Battista è riferita da Calcagnino (1648, ed. 1697, p. 123).

⁸⁹ Di Fabio 2011c, pp. 118-119.

⁹⁰ Già prima del 1448 la confraternita aveva ricevuto un finanziamento da parte del Comune, probabilmente in vista dei lavori di rinnovamento alla cappella. Cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 100-101. Risale invece al 1438 la commissione dell'arca processionale delle ceneri del Battista, cassa reliquiario in argento eseguita da Teramo Danieli e Simone Caldera, sulla quale cfr. G. Ameri, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 398-399.

⁹¹ Il contratto tra lo scultore bissonese e i priori della Confraternita del Battista Baldassarre Vivaldi e Gaspare Cattaneo, sottoscritto il 4 maggio 1448, è pubblicato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 127-129 nota 1. Sui lavori del Gagini cfr. paragrafo I.2.

marcatamente orientate verso le novità centro-italiane, la cappella dedicata al loro santo patrono.

D'altra parte il celebre discorso pronunciato da Jacopo Bracelli di fronte ad un copioso gruppo di eminenti cittadini convenuti in cattedrale, il 17 gennaio 1450, per discutere del restauro dell'altare del Precursore mette chiaramente in luce come la faccenda esulasse dall'ambito delle scelte meramente artistiche per assumere invece valenze molto più profonde e di carattere civico. Nel tentativo di convincere i propri compatriotti ad appoggiare un progetto molto più grandioso di quello già intrapreso dallo scultore bissonese, il cancelliere fece leva, sfoggiando spiccate abilità oratorie, sulla necessità di onorare degnamente il Battista, chiamando in causa, accanto ad un prototipo mitico come il tempio di Salomone, due riferimenti molto precisi, ovvero le cappelle che ospitavano i resti di San Domenico nell'omonima chiesa di Bologna e quelli di San Pietro Martire in Sant'Eustorgio a Milano⁹². Se, da un lato, le giustificazioni del Bracelli si appuntano sul fatto che lo spazio attuale risultava eccessivamente angusto a causa della stretta prossimità all'altare maggiore, dall'altro i due precedenti rievocati dovevano costituirsi come precisi modelli, anche dal punto di vista artistico, da sottoporre alla cittadinanza. I prototipi rievocati si inserivano in un più ampio discorso concernente la costruzione dell'immagine della Repubblica, sollecitando un confronto concorrenziale con altre realtà come appunto Bologna o Milano.

L'incarico affidato al Gagini nel 1448 riguardava perciò ancora il primo ambiente, ubicato nel *sancta sanctorum*, di cui non restano purtroppo testimonianze più precise, che avrebbero potuto far su alcuni aspetti relativi, ad esempio, alla precisa ubicazione o alla forma dell'altare. L'accordo firmato dal bissonese sembra riguardare sia la struttura architettonica, ovvero "capelum unum marmoreum [...] super capelam beatissimi Iohannis Baptiste cum duabus crozeriis et collonis tribus", sia la relativa decorazione scultorea, per la quale erano previste nove figure a tutto tondo alte sei palmi e quattro rilievi istoriati⁹³. La mole dei lavori da compiere appare molto consistente visto il termine di diciotto mesi previsto per l'ultimazione e l'elevato compenso, pari ad una cifra compresa tra ottocento e mille lire.

L'impresa prese dunque avvio con una certa celerità fino al radicale cambiamento decretato nel 1450, quando, accogliendo le istanze presentate da Jacopo Bracelli, le magistrature cittadine decisero di edificare *ex novo* la cappella in un diverso sito, sfondando cioè una porzione di muro della navata sinistra ed occupando parte della piazza di fronte alla chiesa di San Giovanni il Vecchio⁹⁴. Domenico Gagini fu confermato come responsabile dell'impresa,

⁹² Sulle argomentazioni pronunciate dal Bracelli si veda Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 112-116 (il testo del discorso è a pp. 116-119 nota 1). Più recentemente cfr. Bozzo 2000a, p. 60; Sénéchal 2012, p. 89.

⁹³ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 127.

⁹⁴ Sebbene il progetto di edificazione della nuova cappella lungo la navata sinistra fosse approvato dal doge e dagli Anziani già il 19 gennaio 1450, sembrerebbe che i lavori nel sito accanto all'altare maggiore fossero proseguiti ancora nel corso del 1451. Un documento rogato il 3 dicembre 1451, pubblicato da Banchero, attesta infatti che, a quella data, fu rinvenuta, in prossimità dell'altare principale dell'edificio, la cassa con i resti del

nella quale furono reimpiegati, con ogni probabilità, i marmi già eseguiti dal bissonese per la vecchia cappella, in particolar modo, le figure sommitali e i quattro rilievi con le storie del santo titolare, descritti nel precedente accordo, ma forse anche altri frammenti⁹⁵.

Se, dunque, è possibile intravedere una certa continuità tra i due ambienti, tanto nella scelta dell'artefice quanto negli elementi decorativi adoperati, tale *filis rouge* sembra invece spezzarsi se invece consideriamo invece le caratteristiche più propriamente architettoniche di entrambi i complessi. La nuova cappella è infatti in totale rottura con quella precedente, suddivisa, come rivela il contratto del 1448, in due campate, ed adotta invece una pianta assolutamente innovativa, nella quale confluiscono elementi riconducibili alla formazione fiorentina di Domenico. Come è stato osservato più volte dalla critica, la facciata della cappella trae ispirazione dalla cappella Pazzi di Brunelleschi, edificio che il Gagini ebbe modo di vedere ancora *in fieri* nel corso della sua permanenza a Firenze, dal quale egli desunse la serliana che articola l'accesso ed un dettaglio più puntuale come il fregio strigliato (FIG. 1)⁹⁶. A nostro avviso un simile riferimento può essere esteso anche alla pianta dell'ambiente (FIGG. 296, 298): entrambi gli edifici sono infatti caratterizzati dalla presenza di un ampio spazio centrale corredato da una cupola e di due ali laterali più piccole, coperte invece con volte a botte. Sebbene nella cappella genovese i due lati non siano perfettamente paralleli ma mostrino, al contrario, una leggera convergenza verso il centro, il precedente fiorentino pare seguito in maniera piuttosto fedele, ad eccezione dell'abside che, nel progetto di Brunelleschi ripete in piccolo la forma del vano centrale, mentre nella versione del Gagini assume un profilo maggiormente irregolare. D'altra parte un'ulteriore affinità sinora trascurata dagli studi è la presenza, sul soffitto delle volte laterali, di lacunari decorati con rosette, elementi che, nell'edificio genovese, sono stati rinvenuti al di sotto degli stucchi seicenteschi in occasione di un recente restauro⁹⁷.

vescovo San Siro, in concomitanza dei lavori "pro amplianda cappella Sancti Johannis Baptiste ibi contigua". Banchemo 1855, pp. 287-294, doc. XLII.

⁹⁵ Krufft 1970b, pp. 34, 36. Secondo Linda Pisani le storie citate nel contratto del 1448 e poi reimpiegate nella facciata della nuova cappella, potrebbero non essere quelle raffiguranti la vita del Battista, in una delle quali la studiosa intravede un'eco di una composizione di Filippo Lippi posteriore a quella data, ma piuttosto i rilievi inseriti al di sotto delle figure a tutto tondo del coronamento. L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 284-285.

⁹⁶ Tale riferimento è stato avanzato per la prima volta da Raymond (1897-1900, III, 1899, p. 245) ed è stato ripreso dalla bibliografia successiva. Linda Pisani ha sollevato alcuni dubbi relativi alla cronologia della cappella fiorentina e di quella genovese: l'edificazione della prima cadrebbe infatti nella seconda metà degli anni '50, quando cioè Gagini si trovava già in Liguria; ciononostante il progetto fu sicuramente approntato prima della morte del Brunelleschi nel 1446. L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 281.

⁹⁷ Il restauro ha messo in luce che questi elementi sono in terracotta e presentavano probabilmente una cromia e delle dorature. Boi, Causa 2000, p. 83. Una testimonianza diretta sull'aspetto dell'interno della cappella all'inizio del Cinquecento proviene dalla descrizione di Jean d'Auton, cronista di Luigi XII il quale fu a Genova a seguito del proprio sovrano nell'estate del 1502. Nelle parole dello scrittore francese la cappella è "toute paincte a fin or et riche azur". Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 74.

Nonostante tali vicinanze, che rivelano quanto profonda fosse la traccia lasciata dall'esperienza fiorentina sul linguaggio architettonico e figurativo di Domenico⁹⁸, le due costruzioni presentano un aspetto profondamente diverso: tanto quella brunelleschiana appare misurata nella sua rigorosa bicromia, arricchita soltanto dalla vivace superficie degli inserti robbiani, quanto quella guginiana è invece satura delle decorazioni stratificatesi nel corso dei secoli, che creano un vivace gioco cromatico, nel quale il candore dei marmi apuani è ravvivato dagli inserti in pietra nera e dall'abbondante uso dell'oro, al quale si accompagnava, già nel Quattrocento, l'azzurrite⁹⁹.

Restano invece molti dubbi irrisolti sulla cupola, la quale è oggi caratterizzata da un alto tamburo, che ne esalta lo slancio verticale, e termina con un lanternino (FIGG. 297, 299). Una simile struttura appare difficilmente riferibile alla metà del XV secolo e alla fase dei lavori diretta da Gagini, come anche agli anni estremi del Quattrocento, quando un'ulteriore campagna intervenne a conferire un nuovo volto allo spazio. Al contrario, la stretta vicinanza con la cupola principale della cattedrale, eseguita su progetto di Galeazzo Alessi tra il 1550 e il 1556¹⁰⁰, che sembra costituirne il diretto precedente, suggerisce una cronologia più avanzata, in diretta contiguità con i lavori intrapresi all'inizio del Seicento, nel corso dei quali fu eseguito il ciclo di stucchi di Taddeo Carlone¹⁰¹. Una simile eventualità era stata paventata già da Federico Alizeri¹⁰², mentre, in tempi più recenti, Kruft aveva lasciato aperto il dubbio sulla possibilità che la copertura potesse essere associata ai restauri seicenteschi¹⁰³. Tali osservazioni ci spingono perciò a rivalutare gli interventi compiuti nel corso delle distinte campagne di lavori che si susseguirono nel corso del Quattrocento, con particolare attenzione al ciclo di affreschi eseguito dal Foppa a partire dal 1461, sul quale ci concentreremo nelle pagine seguenti.

⁹⁸ Tale aspetto, illustrato già da Kruft (1970b), è stato in seguito messo in luce con suggestive argomentazioni da Francesco Caglioti (1998 [1999], pp. 70-73, 76) ed ampliato da Linda Pisani (in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 282-284).

⁹⁹ Tracce di dorature e di pigmenti di azzurrite sono state rivenute nel corso del restauro condotto alla fine degli anni '90 del Novecento sia nei tondi con gli *Evangelisti*, sia nelle lunette delle pareti laterali. Boi, Causa 2000, pp. 87-89.

¹⁰⁰ M. Collareta, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 246.

¹⁰¹ Gli stucchi sugli arconi e sulla superficie della cupola sono riferiti da Alizeri a Taddeo Carlone, sulla scorta di una serie di attestazioni documentali di cui tuttavia lo studioso non fornisce i riferimenti. La cronologia dei lavori è comunemente associata alla data 1604 che si legge nell'iscrizione lungo il bordo inferiore del lunettone destro. Tale data trova conferma in un documento riferito da Banchemo, tramite il quale il Banco di San Giorgio destinava una somma di denaro all'ultimazione dell'ornamento della cappella: Banchemo 1855, p. 190. Su queste opere cfr. Alizeri 1875, p. 20; Kruft 1971b, p. 23; Bozzo 2000a, pp. 78-82; L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 297-299.

¹⁰² Il giudizio di Alizeri era formulato in questi termini: "non consento a questi anni [metà del Quattrocento] la cupola". Alizeri 1870-1880, IV, p. 235.

¹⁰³ Kruft 1971b, p. 20. È invece a favore di una genesi entro la fine del Quattrocento Bozzo (2000a, pp. 62-63), mentre nel recente volume sulla cattedrale di San Lorenzo la questione non viene affrontata in maniera esplicita, sottintendendo una datazione al XV secolo (L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 297-299).

Per tornare all'intervento geginiano, in questa sede non ci dilungheremo sull'analisi della facciata, che, in anni recenti, è stata oggetto di una crescente attenzione bibliografica¹⁰⁴. Occorre tuttavia soffermarsi su alcune questioni relative sia alla scansione dei lavori all'interno del cantiere aperto nel 1450, sia alla bottega di Domenico. Come abbiamo già detto, quando fu edificata la nuova cappella sul fianco sinistro della cattedrale, parte dell'apparato decorativo già eseguito per la precedente struttura fu probabilmente adattato al nuovo edificio. Ciononostante ignoriamo se, a quella data, il Gagini avesse già portato a termine l'incarico affidatogli ed eseguito tutti i marmi previsti nel contratto del 1448. A tal riguardo Kruff ipotizzava che sia le nove figure di santi a tutto tondo sia i quattro bassorilievi con storie del Battista fossero inserite nella nuova struttura. Egli riconosceva inoltre le due sculture sommitali aggiunte nel progetto del 1450, nel quale si parla di undici esemplari invece che nove, nel *San Lorenzo* (FIG. 302) e nella *Prudenza*, figure che, a suo avviso, si rivelavano stilisticamente distinte dalle altre della serie e riferibili perciò ad un diverso artefice. Appare tuttavia improbabile che il santo titolare dell'edificio fosse escluso da quel consesso; potrebbe semmai essere stata inserita nella seconda fase una coppia di Virtù, gruppo che risulta alquanto eterogeneo sia per concezione sia per alcuni dettagli stilistici. All'interno di questo nucleo, ad esempio, la *Fortezza* (FIG. 300) e la *Temperanza* (FIG. 301) si caratterizzano per i panneggi maggiormente semplificati ed aderenti al corpo; ciononostante appare difficile imputare simili aspetti ad una diversa fase esecutiva oppure ricondurli soltanto ad un più consistente intervento dei collaboratori. Come abbiamo già visto nei capitoli precedenti, Domenico Gagini si avvale in questa impresa di una nutrita schiera di aiuti, il cui intervento è percepibile in maniera più o meno palese, pur senza creare un effetto disomogeneo. Tale intento unificante rende perciò assai arduo distinguere il contributo di ogni singola personalità, oltre che dare un nome a ciascuna di esse¹⁰⁵.

I lavori intrapresi nel 1450 proseguirono probabilmente fino alla partenza di Domenico da Genova, avvenuta tra il 1456 e il 1457¹⁰⁶, sebbene non ci siano ulteriori riferimenti utili a seguire più nel dettaglio l'articolarsi del cantiere. Un sicuro *terminus ante quem* per il completamento dell'interno, come anche della facciata, è costituito dal gennaio 1461, data alla quale i priori della consortia affidarono a Vincenzo Foppa l'incarico di decorare ad affresco la cappella "tam in facie quam in cello", ovvero nel prospetto, dove sono tuttora visibili alcuni lacerti della decorazione pittorica che proseguiva idealmente quella marmorea¹⁰⁷, e nella

¹⁰⁴ Si vedano soprattutto i contributi di Francesco Caglioti (1998[1999]) e Linda Pisani (in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 279-286); Sénéchal 2012. Per una discussione sull'intervento di Domenico Gagini si rimanda al paragrafo I.2.

¹⁰⁵ Su tali aspetti cfr. paragrafo I.2.

¹⁰⁶ Questi documenti sono analizzati in I.2.

¹⁰⁷ Spetta ad Aldo Galli il merito di aver riconosciuto nei frammenti di affresco tuttora visibili lungo un lato dell'ornamentazione marmorea della facciata i dipinti affidati a Foppa nel 1461. Galli 2002, pp. 213, 219 nota 2. Altri brani della decorazione si osservano inoltre sulla sommità del prospetto, dietro alle figure della *Fede*, del *Battista* e della *Carità* (cfr. *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, II, pp. 289-292, figg. 293-296).

volta¹⁰⁸. Ignoriamo se nel progetto iniziale i dipinti avrebbero dovuto ricoprire anche le pareti oppure se, fin dall'inizio, si fosse privilegiata la scultura, secondo un disegno che verrà compiuto solo a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento.

L'impegno del Foppa si articolò in due diverse fasi: al primo contratto firmato il 2 gennaio 1461¹⁰⁹ seguì infatti nel 1471 un nuovo accordo, del quale però ignoriamo le condizioni¹¹⁰. È tuttavia attestato che il pittore bresciano portò a termine almeno parte della decorazione della volta entro il 1463, data alla quale una figura di *Dio Padre* era già visibile in quella porzione della cappella e veniva indicata a Giovanni Mazzone come modello quando il sodalizio gli affidò l'esecuzione della pala d'altare del medesimo ambiente¹¹¹. La documentazione non fa purtroppo maggiore luce sull'entità dei lavori che il Foppa fu chiamato a svolgere a distanza di un decennio e non specifica neppure se il nuovo incarico fosse in qualche modo la continuazione del precedente oppure se prevedesse un nuovo ciclo, magari esteso questa volta ad alcune porzioni delle pareti¹¹².

La bibliografia sul sacello battistino è finora convenuta, in maniera piuttosto unanime¹¹³, sul fatto che i dipinti del bresciano fossero smantellati già nel 1492, quando si diede avvio ad una nuova campagna decorativa che portò ad un generale ripensamento della veste dell'ambiente con una decisa predilezione nei confronti della scultura a discapito delle pitture

¹⁰⁸ Il contratto tra i priori Nicolò Adorno, Lazzaro Doria, Antonio Gentili, Luciano Rocca e Vincenzo Foppa fu firmato il 2 gennaio 1461. Una clausola stabiliva che qualora i confratelli della Devozione avessero trovato un pittore a loro più gradito rispetto al pavese, quest'ultimo avrebbe dovuto dichiararsi libero dall'impegno e restituire l'anticipo. Per il Foppa interviene come garante Gaspare dell'Acqua, anch'egli pittore e di origine pavese. ASG, *Notai antichi*, 727, n. 4. Trascritto in Varni 1866b, pp. 23-24 nota 1 e Alizeri 1870-1880, I, 1870, pp. 354-355 nota 1. Sulla vicenda si veda inoltre Ffoulkes, Maiocchi 1909, pp. 30-31. Più recentemente l'attività ligure del pittore è stata trattata da Galli 2002; Galli 2003; Romano 2003. È interessante notare come uno dei priori firmatari del contratto del 1461, Lazzaro Doria, circa due decenni dopo commissionerà al Foppa il polittico destinato alla propria cappella in Certosa (cfr. paragrafo IV.2).

¹⁰⁹ I lavori presero effettivamente avvio secondo i termini indicati nel contratto, ovvero a partire dall'aprile 1461. Il 18 giugno seguente Francesco Sforza, rispondendo ad una sollecitazione da parte di Foppa, scriveva una lettera di raccomandazione in favore del pittore pavese al doge di Genova e ai priori della consortia del Battista, precisando che i lavori nella cappella in Cattedrale erano già stati avviati. Ffoulkes, Maiocchi 1909, pp. 290-291, doc. 4.

¹¹⁰ Il contratto con Foppa, oggi purtroppo perduto, fu stipulato il 12 luglio 1471 come riferisce una registrazione rinvenuta da Alizeri nella documentazione del Banco di San Giorgio. Il 4 novembre successivo è invece attestato un pagamento in favore del pittore. Alizeri 1870-1880, I, 1870, pp. 357-358. Il fatto che nelle due testimonianze note manchino riferimenti ai precedenti impegni di Foppa nel medesimo cantiere, spinge a ritenere il nuovo incarico indipendente da quello stipulato nel 1461.

¹¹¹ Il 16 maggio 1463 Giovanni Mazzone si impegnava ad eseguire una "maiestatem" per l'altare della cappella del Battista con la figura del santo titolare e con altre immagini, la quale sarebbe dovuta risultare uguale o migliore del Dio Padre visibile sulla volta dello stesso ambiente. Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 23-24. Del dipinto si sono purtroppo perse le tracce. Gli affreschi di Foppa dovettero essere ultimati già all'inizio del 1462, come rivelano alcuni riscontri con la cronologia del pittore pavese. Quest'ultimo è infatti attestato a Genova nel settembre del 1461 insieme ad altri due pittori che avrebbero potuto coadiuvarlo nell'impresa battistina, ovvero Bernardo Re e Ottobono d'Anone, mentre tra maggio e giugno dell'anno successivo egli si trovava nuovamente a Pavia. Questi documenti sono in Ffoulkes, Maiocchi 1909, pp. 291-292, docc. 5-8.

¹¹² Quest'ultima ipotesi è forse meno probabile visti gli svolgimenti successivi della decorazione, che implicarono un ciclo scultoreo unitario lungo le pareti. Cfr. *infra*.

¹¹³ Si vedano, ad esempio, Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 258; Cervetto 1903, p. 47; Salvi 1931, p. 900; Krufft 1971b, p. 20; Tagliaferro 1987, p. 261; Di Fabio 2004c, p. 154; L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 296; Sénéchal 2012, p. 87; Extermann 2013, p. 53.

preesistenti. Una simile ricostruzione appare tuttavia piuttosto debole e non tiene conto di alcuni aspetti relativi alla committenza e alle vicende costruttive della cappella. È infatti assai improbabile che i priori avessero deciso di abbattere il ciclo pittorico eseguito da Foppa, un pittore che godeva già di una fama considerevole e che fu sponsorizzato presso i genovesi niente di meno che dal duca di Milano Francesco Sforza¹¹⁴, a poco meno di un trentennio dalla sua realizzazione. Al di là delle mutazioni di gusto, che pure in un arco cronologico relativamente circoscritto non dovettero essere così rilevanti trattandosi di un testo figurativo già moderno, dovettero essere soprattutto considerazioni di tipo economico a spingere i confratelli a ponderare con la giusta misura una simile risoluzione. Sarebbe stato infatti privo di qualsiasi convenienza, tanto più per personaggi legati al mondo della finanza genovese come molti degli affiliati alla Devozione, disfarsi in maniera così rapida di un ciclo di affreschi che dovette sicuramente avere un costo notevole.

Dall'altro lato, come abbiamo già osservato, la volta attuale della cappella appare edificata *ex novo* all'inizio del Seicento, in concomitanza con la decorazione a stucco eseguita da Taddeo Carlone e dalla sua bottega, ovvero subito prima del 1604, data che si legge in un'iscrizione incisa al di sotto di uno dei due lunettoni laterali¹¹⁵. Fu perciò in questa occasione, e non nel 1492, che si decise di rimuovere gli affreschi di Foppa, a quel tempo sì percepiti come un'espressione ormai superata, e di conferire un aspetto più moderno all'interno della cappella, secondo un desiderio di aggiornamento che doveva essere sollecitato dal confronto con altri complessi decorativi *à la page* dispiegati in diversi spazi della cattedrale, come, ad esempio, nelle cappelle Lercari e Senarega¹¹⁶. Questo nuovo contesto spinse perciò i nuovi priori a sacrificare le vestigia quattrocentesche in favore di una cupola più imponente, e in diretta relazione con quella dell'Alessi, e di un intero ciclo di stucchi, che andò a coprire in maniera uniforme la parte centrale del soffitto e le volte laterali.

Una simile ipotesi lascia aperto il dubbio sull'aspetto che la copertura dell'ambiente avesse quando nel 1461 se ne affidò la decorazione al Foppa. È infatti assai probabile che gli elementi strutturali originari si mantennero invariati fino al livello di imposta della cupola, ossia fino ai peducci con le raffigurazioni degli *Evangelisti* (FIG. 299)¹¹⁷. Allo stesso modo, anche gli archi che separano lo spazio centrale delle due volte a botte laterali, decorati con riquadri in marmo e pietra nera arricchiti da un fiorone al centro e da dorature, sembrano

¹¹⁴ Cfr. *supra*.

¹¹⁵ L'iscrizione recita: "NICOL(au)S PALL(avicinu)S AUGUST(i) F(i)lius ET IO(hannes) BAP(tis)TA DORIA F(i)liu)S NICOL(a)I IO(hannes) IACOBI F(i)l(i)u)S PRIORES EX CIVIUM SUFFR(agio) REFICIENDU(m) CURARUNT ANNO SALUT(is) MDCIII".

¹¹⁶ Questi due ambienti furono rinnovati per volontà di Franco Lercari e di Giovanni e Matteo Senarega nella seconda metà del Cinquecento. Sulla prima cappella cfr. M. Collareta, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 317-318, 322, 323; C. Giometti, in *ivi*, pp. 318-319 e sulla seconda cfr. C. Giometti, in *ivi*, pp. 326-327, M. Collareta, in *ivi*, p. 328, P. Boccardo, in *ivi*, pp. 333-334. Cfr. inoltre paragrafo III.1.

¹¹⁷ Secondo Gianni Bozzo "il sacello mantiene intatta l'impronta di fine Quattrocento". Bozzo 2000a, p. 67.

quattrocenteschi e potrebbero forse risalire già alla prima fase dei lavori¹¹⁸. Non sappiamo tuttavia quale potesse essere la forma della volta affrescata da Vincenzo Foppa; possiamo forse supporre che anche sotto questo aspetto la cappella Pazzi possa essere stata una fonte di ispirazione per l'architetto. Nel precedente fiorentino notiamo infatti la presenza degli *Evangelisti*, proprio come a Genova, sebbene in quest'ultimo caso le dimensioni dell'ambiente siano più ridotte.

Si può perciò immaginare che la decorazione dell'ambiente fosse in realtà stata concepita in maniera unitaria, seppure nell'arco cronologico piuttosto lungo di mezzo secolo, e che il suo avanzamento dipendesse dalle effettive disponibilità finanziarie mano a mano presenti¹¹⁹. La scansione cronologica dei singoli interventi mette comunque in evidenza una sempre più marcata predilezione nei confronti della scultura, che culminerà con la sostituzione degli affreschi con gli stucchi seicenteschi. E tuttavia non sappiamo se una simile intenzione fosse stata prevista fin dall'avvio della costruzione del sacello oppure se essa fosse maturata in maniera graduale, anche su impulso delle personalità artistiche attive, di volta in volta, nel panorama genovese.

Dopo una prima fase estesa, con ogni probabilità, fino all'inizio dell'ottavo decennio, i lavori ripresero al principio degli anni '90, quando si provvide alla decorazione delle pareti laterali che erano forse rimaste ancora vuote¹²⁰. Nella documentazione relativa a questa campagna vengono spesso ripetuti i termini di "fabricatione" e "constructione" ad indicare un intervento piuttosto massiccio, aspetto che trova conferma anche nella partecipazione di altri enti devozionali al finanziamento dell'impresa. Spinti dal sentimento religioso che legava l'intera comunità al Precursore, alcune "societates" di nobili devolsero dei luoghi di San Giorgio di loro proprietà alla fabbrica della cappella in Cattedrale¹²¹, la quale doveva

¹¹⁸ Questa parte del soffitto venne additata come specifico modello per la cappella di patronato di Domenico de Valletari nella chiesa di San Siro quando il 31 maggio 1503 se ne affidò la decorazione a Lorenzo Fasolo. Nel testo dell'accordo si citano le "bottacinas vero albas et nigras auro profillatas ad instar illarum que sunt in capella Sancti Johannis Baptiste in ecclesia ianuensi et cum frixiis a lateribus opsarum botacinarum prout exigit et requirit opera, cornixonos vero tiburii auro ad instar eorum dicte capelle Sancti Johannis Baptiste cum campis sive spaciis inter ipsos cancellos cum figuris octo". Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 249-251.

¹¹⁹ A tal riguardo occorre rileggere un documento spesso citato in relazione ai lavori della cappella del Battista e, in particolare, alla ricerca di sovvenzioni finanziari. Si tratta di un decreto del senato del 10 marzo 1478 nel quale si impone ai Padri del Comune di cedere una somma di denaro ai priori della Confraternita del Battista affinché vengano ultimati alcuni lavori ornamentali nella cappella maggiore della cattedrale e non in quella del Precursore come viene di solito ripetuto, a partire da Varni, cui si deve la pubblicazione del documento. ASCG, *Padri del Comune*, 287, n. 171. Varni 1866b, pp. 24-25 e nota 1.

¹²⁰ Non si può escludere che l'incarico affidato al Foppa nel 1471 riguardasse un ciclo di affreschi per le pareti, ma, se ciò fosse vero, dovremmo supporre che il pittore pavese lo avesse lasciato incompiuto.

¹²¹ Il 29 maggio 1492 la compagnia detta della Fedeltà cedette 9 luoghi e 66 lire alla Devozione del Battista attraverso i suoi rappresentanti Eliano Centurione, Cristoforo Cattaneo, Francesco Lomellini e Marcello Cicala (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 231-233). Il 3 luglio 1492 una società formata da alcuni nobili, rappresentati da Lorenzo Grillo, Lorenzo Grimaldi, Girolamo e Cristoforo Salvago, Francesco de Franchi Bulgaro, Giacomo Cattaneo, Oliviero di Negro, Nicolò Gentile, Percivalle Pallavicino, Girolamo Gentile, Alerame Salvago e Giovanni Vivaldi, donarono un luogo (citato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 236 nota 1; cfr. anche il documento del 18 luglio 1492 tramite il quale le magistrature cittadine confermano la donazione concedendo alla Devozione il permesso di disporre liberamente della cifra di denaro vincolata: ASG, *Archivio segreto*, 641, c. 92v.).

comportare una mole consistente di lavori, visti i soggetti chiamati in causa a contribuirvi. Fin dal suo principio anche questa impresa nacque dunque con una spiccata valenza pubblica, la stessa che animò Jacopo Bracelli nel discorso pronunciato nel 1450.

L'unica attestazione concernente più propriamente l'aspetto costruttivo è invece costituita dal noto documento del 1492 tramite il quale Acellino Salvago, uno dei priori della consortia, si accordò, anche a nome del socio Tommaso Giustiniani, con Nicolò di Castello da Carrara per l'acquisto di un quantitativo di marmi apuani bianchi e marmi rossi, destinati alla cappella¹²². I materiali in questione avrebbero dovuto attenersi alle misure fornite da Giovanni D'Aria, il quale compare dunque nelle vesti di architetto e capomastro della fabbrica.

Il cavatore carrarese era tenuto a consegnare due diverse partite di marmi, una di dieci carrate e l'altra non meglio specificata, rispettivamente entro il mese di giugno e quello di luglio. Il documento non fa purtroppo riferimento alla destinazione delle pietre ma la presenza di marmi rossi lascia intendere che queste fossero pensate per il rivestimento murario e, probabilmente, per le nicchie che avrebbero poi ospitato le statue di Civitali, secondo un allestimento simile a quello attuale, il quale è invece frutto di un restauro seicentesco¹²³.

D'altra parte il materiale lapideo acquistato doveva sicuramente comprendere anche le lastre destinate ai due lunettoni posti a coronamento delle pareti laterali, sulle quali sarebbero state intagliate le storie del Battista: la data 1496 incisa sotto i rilievi di sinistra, accanto ai nomi dei due priori Francesco Lomellini e Antonio Sauli¹²⁴, non lascia adito a dubbi sull'appartenenza delle opere a questa fase dei lavori.

La critica ha spesso tralasciato o letto con scarsa attenzione¹²⁵ una fonte di prima mano, la quale fornisce invece una vivida descrizione della Cappella del Battista, dettata dall'emozione suscitata dall'aura di quel sacro sacello su un eccezionale visitatore straniero. Jean d'Auton, giunto a Genova negli ultimi giorni dell'agosto 1502 al seguito di Luigi XII¹²⁶, fu fedele cronista delle vicende del proprio sovrano e, al momento di narrare la visita di quest'ultimo alla cattedrale genovese¹²⁷, si lasciò andare ad un vivido *excursus* sull'edificio e sulle sue bellezze,

Il 10 settembre 1492 la società dedicata alla Vergine devolvette due luoghi per l'edificazione della cappella, tramite Luca Fieschi, Enrico Camilla e Melchiorre de Nigrono (ASG, *Notai antichi*, 756, n. 297; citato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 231-232), mentre nello stesso anno un luogo viene concesso dalla società rappresentata da Francesco de Franchi Bulgaro e Pietro Paolo de Mari (ASG, *Archivio segreto*, 3069, s.n.). È interessante notare che alcuni di questi personaggi sono legati in maniera diretta alla Confraternita del Battista, come, ad esempio, Francesco Lomellini, il quale rivestì la carica di priore del sodalizio alla fine degli anni '90 del Quattrocento. Su questo aspetto cfr. Di Fabio 2004c, p. 154.

¹²² ASG, *Notai antichi*, 756, n. 179a. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 237-238 nota 1. Il documento fu rogato il 29 maggio 1492, e non il 29 giugno come viene erroneamente riferito da alcune voci bibliografiche.

¹²³ Su questo aspetto cfr. *infra*.

¹²⁴ "DIVO IO(hanni) BAP(tistae) PRECURSORI FRANCISCUS LOMELI(n)US ET ANTONIUS SAULI PRIORES ET CONSILIU(m) MULTIPLICATA PECUNIA EXCOLUERE 1496".

¹²⁵ Il passo in questione è stato più volte citato ma solo nel brano relativo alle sculture del Civitali. L'occhio attento di Federico Alizeri non ha però mancato di registrare tutti gli elementi descritti da questa fonte (1875, p. 18). L'importanza della testimonianza di Auton è stata recentemente ribadita da Elsig, Natale 2013, p. 9.

¹²⁶ Sulla visita genovese di Luigi XII cfr. paragrafo V.2.

¹²⁷ Luigi XII si recò in cattedrale il 29 agosto 1502 e fu subito ammesso al cospetto del celebre *Sacro catino*.

all'interno del quale il sacello battistino occupa uno spazio di primaria importanza. Fu soprattutto il tripudio dei marmi ad impressionare maggiormente la sensibilità dello scrittore francese, abituato a testi figurativi ben diversi, come rivela la frequenza con cui ricorre il termine "marbre" nelle pagine dedicate al San Lorenzo¹²⁸. Questo giustifica forse la scarsa attenzione riversata sulle testimonianze pittoriche, tra le quale si computano nel testo solo l'altare della Vergine Maria e il polittico dell'altare maggiore, menzionati però in maniera molto rapida, e la dimenticanza, nel passo dedicato alla cappella del Precursore, tanto degli affreschi del Foppa, i quali, con ogni probabilità, a quel tempo erano ancora visibili, quanto il polittico di Giovanni Mazzone.

Un passaggio delle *Chroniques* merita particolare attenzione in quanto si sofferma su un elemento della decorazione del sacello di cui si è persa qualsiasi traccia nei secoli successivi ma che si rivelava essenziale nella percezione dell'ambiente. Si tratta dell'elaborata cancellata marmorea di accesso alla cappella, la quale creava una barriera che nascondeva in parte lo spazio interno, secondo un allestimento profondamente diverso rispetto a quello attuale, la cui genesi risale alla metà dell'Ottocento¹²⁹. La descrizione merita di essere riportata per esteso: "pour entrer dedans, sont deux portes aux deux costez, et, entre my, venant de l'une a l'autre, est ung obstacle de mabre blanc, ouvré a la turque et percé a jour, pour veoir par la le dedans de la chapelle. Au dessus, et joignant de celuy obstacle, sont dix images angeliques tenans entre les mains chascun ung chandelier, et le tout d'albastre"¹³⁰. Sebbene il testo sia oscuro in alcuni passaggi, la struttura illustrata dall'Auton sembra corrispondere ad una cancellata chiusa sui lati da due porte e traforata al centro, così da garantire una parziale visibilità della cappella ed aumentarne il senso di sacralità. Sul margine superiore poggiavano dieci angeli reggicandelabro che riprendevano il *leit motiv* dei putti già dispiegato sul prospetto principale. Purtroppo la mancanza di qualsiasi altra fonte relativa a tale oggetto, non ci permette di avanzare alcuna ipotesi sulla sua realizzazione né di riferirla ad una delle due fasi quattrocentesche, ovvero quella a cavallo della metà del secolo o quella degli anni terminali¹³¹.

¹²⁸ La descrizione del San Lorenzo è in: Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 71-76. Un altro elemento che emerge dal testo del cronista è la ricorrenza delle caratterizzazioni cromatiche negli elementi architettonici e scultorei, in particolare dell'azzurro e dell'oro.

¹²⁹ Nel 1848 Marcello Durazzo finanziò una nuova balaustra marmorea in stile neorinascimentale, eseguita da Michele Canzio. Questa andò a sostituire una struttura settecentesca in marmo e metallo, realizzata con il patrocinio della famiglia Spinola. Alizeri 1875, p. 18; Salvi 1931, pp. 903-904; Musso 2000, p. 95; Sénéchal 2012, pp. 87-88.

¹³⁰ Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 74.

¹³¹ Occorre soffermarci su altri due passaggi del testo di Auton che si rivelano di primaria importanza per comprendere l'allestimento della cappella del Battista all'inizio del Cinquecento. Il cronista descrive infatti le figure di Civitali già installate nelle loro nicchie, indicazione che costituisce perciò un valido *terminus ante quem* per la messa in opera del ciclo statuario, soffermandosi anche sulle due aperture ancora vuote che avrebbero accolto, di lì a poco, la *Vergine* e il *Battista* di Andrea Sansovino. In secondo luogo lo scrittore francese presenta la cassa marmorea del Battista, la quale, posta alle spalle dell'altare ma forse a contatto con esso, era sostenuta da quattro pilastri in marmo bianco riccamente decorati ed era circondata dalle raffigurazioni di otto profeti, due su ciascun lato, e da quattro angeli, elementi di cui però ignoriamo il materiale. La cassa è probabilmente quella in marmo eseguita nel primo quarto del XIII secolo, sulla quale cfr. C. Di Fabio, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 304-306. La presenza del tema dei profeti si ricollega da vicino al baldacchino eseguito da Niccolò da Corte, Gian

I due lunettoni che coronano le pareti laterali sono stati oggetto di un ampio dibattito critico e, a tutt'oggi, poco sappiamo sull'autore che li realizzò tra il 1492 e il 1496 (FIGG. 303-304). Il documento di acquisto dei marmi, sebbene faccia esplicito riferimento a Giovanni D'Aria, lo descrive in un ruolo più simile a quello del soprintendente ai lavori, senza suggerire un diretto intervento nell'esecuzione degli elementi decorativi. Ciononostante, come abbiamo già messo in luce altrove, sono soprattutto i caratteri stilistici dei rilievi ad escludere la paternità di Giovanni, la cui fisionomia è tuttavia molto sfocata in quanto nota soltanto attraverso i frammenti del sepolcro di Antonio Sansoni a Savona, così come quella di suo fratello Michele, colui che, all'interno della bottega familiare, sembra emergere come il più abile scultore di figura¹³². L'attribuzione delle *Storie del Battista* resta perciò un problema aperto che, i confronti con le opere autografe di quest'ultimo, chiamati in causa anche in interventi recenti¹³³, non permettono di dirimere, palesando, al contrario, le divergenze tra le due personalità.

Nell'analizzare le scene della vita del Precursore, illustrate, in una serie continua, lungo le due pareti a partire dal lato a destra dell'ingresso (FIGG. 305-310), occorre innanzitutto verificare l'omogeneità dei sei riquadri che le compongono. La critica si è espressa in maniera discordante su tale aspetto, pur con la generale tendenza a tenere distinti gli artefici operosi sulle due pareti prospicienti. Mentre per i rilievi di sinistra l'attribuzione è oscillata tra Matteo Civitali¹³⁴, Michele D'Aria¹³⁵ e un anonimo scultore lombardo¹³⁶, per quelli posti di fronte i riferimenti sono stati invece più variegati. Mazzarosa ritenne infatti quei marmi frutto dell'intervento seicentesco, sulla scia dell'iscrizione posta lungo la fascia inferiore, la quale reca la data 1604 e i nomi dei due priori Niccolò Pallavicino e Giovanni Battista Doria¹³⁷; Federico Alizeri li avvicinò invece alla mano di Pace Gagini¹³⁸. Hanno-Walter Krufft spese il nome di

Giacomo della Porta e il figlio di questi Guglielmo tra il 1530 e il 1532, oltre alle statue di Civitali. Il passo di Auton è il seguente: "Au derriere et atouchant dudit autel, est la chasse enlevée du glorieux saint Jehan Baptiste, pu sont les cendres sanctifiées de son benoist corps, comme dit est. Et est celle chasse soustenue de quatre pilliers de blanc mabre richement ouvrez. Tout autour de la chasse, a l'endroit du hault du tabernacle de l'autel, son enlevez en ymages Ysaye et Zacarye au devant ; au destre costé, Jheremye et Daniel ; au senestre, David et Ezechiel ; et au derriere, Symeon et Abacuth. Au dessus et autour de celle chasse sont quatre anges, tenans chascun en la main ung sergie de cire vierge". Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 75.

¹³² Questo aspetto è trattato nel paragrafo I.4.

¹³³ Linda Pisani ha dubitativamente avanzato il nome di Michele D'Aria in relazione ai rilievi della parete destra, o almeno per quello centrale e quello a sinistra, suggerendo raffronti con i ritratti di Palazzo San Giorgio, ovvero *Luciano Spinola, Domenico Pastine e Ambrogio di Negro*. L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 299-300.

¹³⁴ Mazzarosa 1826, pp. 4, 26-31; Alizeri 1846-1847, I, 1846, p. 59; Banchemo 1855, pp. 187-188; Varni 1866b, pp. 29-30; Alizeri 1875, p. 18; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 258-259; Yriarte 1886, p. 108, 109; Pope-Hennessy 1963, III, p. 46 (bottega di Civitali); Di Fabio 2004c, pp. 156-157.

¹³⁵ Krufft 1971b, p. 21. Più dubbiosa è invece Tagliaferro (1987, p. 261)

¹³⁶ Harms 1995, p. 140; L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 296-297; Sénéchal 2012, p. 92. Cervetto avanza invece il nome di Pace Gagini (1903, pp. 48, 75-78).

¹³⁷ Mazzarosa 1826, p. 36 nota 2. Il medesimo errore è ripetuto da Banchemo (1855, pp. 187, 189-190) e Yriarte (1886, p. 108).

¹³⁸ Mentre nella guida edita nel 1846-1847 lo scrittore aveva sospeso il giudizio sui rilievi, considerandoli però più antichi di quelli inseriti nella lunetta di fronte (I, 1846, p. 60 nota 1), in quella del 1875 e nel quarto volume delle

Girolamo Viscardi, spinto dal confronto, più tipologico che stilistico, con i rilievi dell'altare dell'abbazia di Fécamp in Normandia¹³⁹; Linda Pisani, infine, li ha ricondotti ipoteticamente all'ambito di Michele D'Aria, in contiguità con alcuni dei ritratti di cittadini benemeriti del Banco di San Giorgio¹⁴⁰. È invece meno dibattuta la cronologia, che trova due precisi termini di riferimento nel documento di acquisto dei marmi del 1492 e nell'anno 1496 testimoniato dall'iscrizione.

Un'attenta lettura dei rilievi, agevolata dalle eccellenti foto realizzate in occasione della pubblicazione del volume della serie *Mirabilia Italiae* nel 2012¹⁴¹, sembra in realtà mettere in luce la stretta affinità tra le due parti, piuttosto che le rispettive differenze, le quali, seppur lievi, andranno ricondotte all'interno delle dinamiche di bottega e di un cantiere corale che, vista l'entità dei lavori programmati, doveva sicuramente coinvolgere più maestranze. Una certa discrepanza è soprattutto evidente nel riquadro destro della lunetta est, raffigurante *San Giovannino condotto nel deserto dall'angelo* (FIG. 305), il quale rivela maggiori incertezze tanto nella definizione dello spazio quanto in quella delle figure.

A tal riguardo è interessante notare alcune caratteristiche tecniche che alludono allo specifico modo di operare della bottega attiva in questa parte della cappella. I lunettoni sono infatti costituiti da molteplici lastre che, come in un puzzle, vanno a ricomporre le tre scene in cui ciascuna porzione è articolata per risolvere un'evidente difficoltà costituita dalle notevoli dimensioni della superficie da ricoprire. Il rilievo destro sembra mostrare un modo di operare più empirico rispetto al *pendant*, in quanto si può osservare la presenza di numerosi tasselli di svariate misure, inseriti a colmare tutto lo spazio disponibile senza interrompere la sequenza narrativa o creare cesure in brani rilevanti come le figure.

La personalità attiva sulle due pareti palesa un linguaggio estremamente peculiare nell'ambito genovese, che trova solo pochi riscontri in opere coeve. Questo scultore mostra un'inflexione schiettamente lombarda e si rivela attento ad alcune formulazioni elaborate nel cantiere della Certosa di Pavia e in altri centri nell'ambito dei Mantegazza e di Giovanni Antonio Amadeo. Il nostro artefice adotta, in particolare, il caratteristico stilema del panneggio accartocciato, il quale si appiattisce contro i corpi disegnando un reticolo di pieghe, come appare evidente, ad esempio, nella figura del Battista nella scena della *Decollazione* (FIG. 308) o in alcuni dei personaggi della *Predica* (FIG. 307). Altrettanto peculiare è il modo di definire il panneggio sulle

Notizie si esprime invece in favore del Gagini: Alizeri 1875, p. 18; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 266-268. La sua opinione viene ripresa da Cervetto (1903, pp. 48, 75-78) e da Pope-Hennessy (1963, III, p. 46).

¹³⁹ Krufft 1971a, pp. 275-277; Krufft 1971b, p. 21.

¹⁴⁰ L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 299-300. Già Harms aveva accostato la lunetta ai fratelli D'Aria (1995, p. 140). Di Fabio invece suggerisce il nome di Matteo Civitali (2004b, pp. 156-157). Tra le varie ipotesi occorre inoltre ricordare quella di Santo Varni, il quale ascriveva questa porzione dell'apparato lapideo ad Andrea Sansovino (1867) e di Ciro Girolami, secondo cui lo scultore fiorentino aveva fornito il disegno per due delle tre scene della lunetta di destra, ovvero quella centrale col Battesimo e quella a destra (Girolami 1935-1936, I, pp. 240-241). Philippe Sénéchal distingue i due artigiani responsabili dei due lunettoni senza avanzare ipotesi sulla loro identità (Sénéchal 2012, p. 92).

¹⁴¹ In particolare si vedano *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, II, pp. 314-318, figg. 321-324 e pp. 326-330, figg. 336-339.

maniche degli abiti, creando cioè delle profonde incisioni parallele. Tali motivi sono però impiegati all'interno di una narrazione in cui il *pathos* di certe opere lombarde viene stemperato e declinato in una versione più accostante e favolistica.

A tal riguardo si può osservare la dovizia di dettagli con cui viene, ad esempio, descritta la tavola imbandita nel palazzo di Erode (FIG. 309) oppure lo sfondo paesistico su cui si staglia il *Battesimo* (FIG. 306) sulla parete opposta o ancora, nel primo episodio citato, il vivido *tableau vivant* messo in scena dal cane e dal gatto affrontati ai piedi dei commensali¹⁴².

Lo scultore dà sfoggio della propria abilità nell'articolare le scene e nel comporre i piani narrativi: i diversi momenti della vita del Precursore che si susseguono su ciascuno dei due lati sono infatti scanditi da eleganti lesene che in un caso aprono verso il paesaggio e nell'altro servono invece a definire le architetture, le quali si adattano magistralmente al profilo curvilineo della lunetta, creando spazi complessi, scatole sceniche tra loro collegate su cui si dipana la storia. Lo stile degli edifici riecheggia prototipi classici, riletto alla luce delle rielaborazioni rinascimentali formulate in vari centri della penisola, aspetto che appare evidente nel *Banchetto di Erode* (FIG. 309), scena ambientata dentro una stanza coperta da un soffitto cassettonato e decorata da un elegante fregio con intrecci vegetali, arpie affrontate e due clipei con una coppia di profili all'antica. Tali elementi architettonici mostrano interessanti tangenze con il sepolcro di Leonardo Della Rovere e Luchina Monleone della Cappella Sistina di Savona (FIG.108), eseguito da Giovanni e Michele D'Aria per tra il 1481 e il 1483, tanto nelle lesene sovrastate da capitelli a voluta rovesciata con foglie d'acanto, quanto per la copertura a cassettoni ornati da fiori. Tali osservazioni ci spingono perciò a valutare l'ipotesi di un diretto intervento dei fratelli D'Aria nella fase ideativa dei rilievi genovesi.

Nelle *Storie del Battista* le figure sembrano abitare i fondali architettonici con un senso di spaesamento: i protagonisti appaiono infatti bloccati in pose macchinose, vestendo panni spessi e rigidi. Ciononostante l'anonimo autore lombardo si rivela capace di orchestrare alcuni espedienti che arricchiscono la composizione, come nella *Decollazione*, in cui compaiono due spettatori i quali si affacciano dalle finestre per osservare l'atroce supplizio inflitto al Battista, dando nello stesso tempo profondità agli spazi in cui si trovano.

La mano attiva sui lunettoni palesa uno stile caratterizzato in maniera estremamente peculiare, in cui la componente lombarda *tout court* appare più diretta e meno mediata da altre inflessioni allogene, come ad esempio quella toscana, le quali contribuiscono a forgiare il linguaggio che contraddistingue le testimonianze figurative genovesi. Questo aspetto differenzia tale artefice da Michele D'Aria, le cui prove sono sempre più composte e pervase da un tono severo, oltre che da Girolamo Viscardi, il quale è sempre maggiormente elegante e cesellato. Nonostante il timbro specifico di questo anonimo scultore, risulta difficile individuare altre creazioni che palesino la medesima autografia; il suo operato pare, al

¹⁴² Un simile motivo iconografico sembra ammiccare ad un gusto nordico divulgato attraverso le stampe, sebbene non siamo stati in grado di identificare una possibile fonte.

contrario, non aver lasciato altre tracce a Genova e in Liguria. Ci sembra però che il linguaggio dispiegato nei rilievi della Cappella del Battista, attento verso le tendenze più innovative della scultura lombarda dell'ultimo quarto del secolo messe a punto nel cantiere della Certosa di Pavia, trovi riscontro anche in altre opere liguri, come ad esempio le figure che componevano il tabernacolo della cattedrale di Savona, opera di Matteo da Bisone intorno al 1496 (FIG. 48)¹⁴³. Questi due episodi illustrano bene come nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento vengano recepite, nei due principali centri della Liguria, alcune formulazioni direttamente legate ai più aggiornati cantieri lombardi, le quali palesano un decisivo desiderio di rinnovamento, che troverà forma, negli stessi anni, anche nel ciclo scultoreo di Matteo Civitali.

Oltre alle lunette risalgono alla medesima campagna decorativa i medaglioni con gli *Evangelisti* (FIGG. 311-314) che, insieme ai rispettivi simboli e a quattro coppie di teste angeliche, occupano gli imponenti pennacchi della copertura. Questa serie di rilievi, per la quale vale solamente in parte il riferimento cronologico *ante quem* fornito dalla data 1496 dell'iscrizione, ha suscitato un vivace dibattito critico, pur riscuotendo in generale minori attenzioni rispetto alle lunette sottostanti. Il nome di Matteo Civitali è stato speso più volte, fino anche in interventi recenti, per dirimere la paternità dei tondi¹⁴⁴, insieme a quelli di Andrea Sansovino¹⁴⁵ e dei fratelli D'Aria¹⁴⁶.

Nel caso dei quattro clipei le osservazioni formulate da Francesco Caglioti sembrano aver fatto luce, almeno in parte, sulla genesi delle opere¹⁴⁷. Lo studioso ha infatti ricondotto allo scultore lucchese l'invenzione di tre esemplari, ovvero il *San Matteo* (FIG. 311), il *San Luca* (FIG. 312) e il *San Giovanni* (FIG. 313), riferendo invece il progetto del quarto, il *San Marco* (FIG. 314), ad Andrea Sansovino, che era subentrato al Civitali nell'ultimazione del ciclo scultoreo in seguito alla sua morte nel 1501. Dal punto di vista stilistico i marmi mostrano una chiara inflessione lombarda che permette perciò di circoscrivere l'area culturale d'origine degli scultori al lavoro sui disegni dei due toscani¹⁴⁸.

¹⁴³ Su questo complesso cfr. paragrafo I.2.

¹⁴⁴ Il primo ad esprimersi in tal senso fu Jacob Burekhardt (1855, p. 606), seguito poi da Banchemo (1855, p. 178), Yriarte (1886, p. 108) e, più recentemente, da Bozzo (2000a, pp. 70-72) e Di Fabio (2004b, p. 154). La vicenda critica degli *Evangelisti* è ripercorsa da Fattorini (2013, p. 178).

¹⁴⁵ Il nome del fiorentino fu proposto da Santo Varni per i due tondi con *San Matteo* e *San Giovanni* (1867). Ciro Girolami limitò invece l'intervento di Andrea al solo disegno dei due esemplari citati da Varni (1935-1936, I, pp. 237-239). Adolfo Venturi ripartì la responsabilità dei clipei tra Matteo Civitali (*San Luca* e *San Giovanni*) e Andrea Sansovino (*San Matteo* e *San Marco*). Venturi 1901-1940, VI, 1908, p. 706 nota 1.

¹⁴⁶ Fu Cervetto ad associare i medaglioni alla mano di Michele D'Aria (1903, p. 13). Della stessa opinione è inoltre Krufft (1971b, p. 21). Federico Alizeri riferisce invece queste figure ad un'epoca successiva rispetto al Sansovino (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 273).

¹⁴⁷ Caglioti 2004, pp. 48, 75-76 nota 35; Caglioti 2011, pp. 90, 92 nota 136. L'opinione di quest'ultimo è stata accolta da Linda Pisani (2005, p. 103; in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 306-307) e Gabriele Fattorini (2013, p. 178).

¹⁴⁸ Linda Pisani ha inoltre ravvisato una somiglianza di esecuzione tra i tre clipei di matrice civitaliana e il lunettone sinistro della cappella, suggerendo un'identità di mano tra i due artefici all'opera in queste porzioni dell'ambiente. A nostro avviso si tratta di scultori distinti: i tre *Evangelisti* sono infatti caratterizzati da un senso molto più classico rispetto ai rilievi e rivelano un senso di profonda monumentalità che manca invece alle figure

Il *San Marco* si distacca notevolmente dal resto della serie sia per l'invenzione, molto più ricercata e moderna nel suo diretto riferimento al *Giotto* di Benedetto da Maiano¹⁴⁹, sia per il timbro stilistico, lontano da quello dello scultore operoso sulle lunette e negli altri medaglioni, sia, infine, per un dettaglio come i motivi decorativi della cornice che circonda il tondo¹⁵⁰. Nonostante l'elevata tenuta qualitativa del clipeo, appare chiaro che la sua esecuzione non possa essere imputata al Sansovino, visto lo scarto con le intense e vibranti figure della *Vergine* (FIG. 252) e del *Battista* (FIG. 253) realizzate dal Contucci a completamento del ciclo scultoreo avviato dal Civitali. Del resto i documenti relativi alle sculture a tutto tondo, ovvero quattro lettere concernenti il loro viaggio da Firenze a Genova tra la fine del 1503 e l'inizio dell'anno successivo, fanno esplicito riferimento soltanto alle "images duas marmoreas" o "statue due marmoree"¹⁵¹. Il Sansovino dovette forse affidare ad un ignoto artefice il disegno del *San Marco* nel corso del suo breve soggiorno nel capoluogo ligure¹⁵², oppure inviarlo già mentre era all'opera nelle figure a tutto tondo. Queste osservazioni inducono perciò a rivalutare la cronologia del clipeo, che sarebbe perciò coeva rispetto ai due marmi o leggermente successiva, ovvero da approssimare al 1501-1504¹⁵³. Tale dettaglio spinge perciò a ripensare in un'ottica più sfumata la data 1496 inserita in uno dei due lunettoni, termine che non dovrà perciò essere interpretato come conclusivo dell'intera porzione superiore della cappella.

La decorazione del sacello dedicato al Battista raggiunge il suo apice con le magnifiche sculture eseguite da Matteo Civitali (FIGG. 246-251) ed installate, all'interno di nicchie, nella porzione inferiore delle pareti, tre su ciascun lato, figure alle quali seguirono, dopo la morte del lucchese nel 1501, la *Vergine col Bambino* (FIG. 252) e il *San Giovanni* (FIG. 253) di Andrea Sansovino, le quali andarono ad occupare il fondo dell'ambiente, di fronte all'ingresso¹⁵⁴. Sebbene nei pochi documenti concernenti la decorazione della cappella non troviamo alcun riferimento al ciclo statuariale, è assai probabile che l'idea di completare l'allestimento dell'ambiente attraverso una serie di sculture a tutto tondo fosse ventilata fin dall'avvio della nuova campagna di lavori inaugurata negli anni '90 del Quattrocento¹⁵⁵. Se, infatti, si osserva l'aspetto attuale delle due pareti laterali, frutto di un intervento compiuto nel corso del primo decennio del Seicento, si può notare come la suddivisione delle lunette in tre scomparti

sulle lunette. Il loro autore sembra aver seguito non solo il progetto grafico di Civitali ma essersi per qualche verso anche ispirato al suo linguaggio. L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 306.

¹⁴⁹ Questo riferimento è stato messo in luce da Gabriele Fattorini (2013 p. 178).

¹⁵⁰ Tale aspetto è stato messo in risalto da Francesco Caglioti (2004, pp. 75-76 nota 35).

¹⁵¹ Queste testimonianze sono state esposte ed analizzate nel paragrafo II.1.

¹⁵² Andrea lasciò Firenze intorno alla metà di gennaio del 1504 ed è di nuovo attestato in Toscana il 26 maggio dello stesso anno, quando contrasse matrimonio con Marietta di Giovan Battista Veltroni a Monte San Savino. Cfr. *Andrea Sansovino* 1999, p. 66.

¹⁵³ Tale conclusione è già in Caglioti 2004, p. 75 nota 35.

¹⁵⁴ Le vicende di queste opere sono trattate in maniera più approfondita nel paragrafo II.1.

¹⁵⁵ La critica si è in genere orientata sull'arco cronologico 1496-1501, desumendo il primo termine dalla data inserita nell'iscrizione, interpretata come indicazione della fine di una prima fase dei lavori concernente la parte superiore dell'ambiente, e il secondo dalla data di morte del Civitali. Le varie opinioni sulla cronologia del ciclo civitaliano sono riassunte da L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo*, I, pp. 292-293, alla quale si rimanda.

attraverso l'inserimento delle lesene scanalate prosegue anche nella parte inferiore della parete, in corrispondenza cioè delle nicchie che ospitano le tre statue, secondo un disegno che è quindi perfettamente coerente.

Le aperture che riquadrano oggi le figure di *Adamo*, *Zaccaria* e *Abacuc* sul lato est, di *Eva*, *Elisabetta* ed *Isaia* su quello ovest e della *Vergine* e del *Battista* sul fondo furono realizzate *ex novo* e nella loro integralità nel corso del primo decennio del Seicento, insieme alle specchiature di marmi bianchi e rossi che rivestono i muri, come si desume dal contratto, sinora inedito ma forse già noto all'Alizeri¹⁵⁶, sottoscritto dai priori Stefano Saluzzo e Giovanni Battista Spinola con i marmorari Oberto di Andrea Casella e Antonio di Bartolomeo Bosio il 10 luglio 1610¹⁵⁷. Si tratta dell'incarico relativo alle nicchie della parete destra e di quella frontale, con le rispettive specchiature di marmi mischi da inserire al di sotto delle stesse, che i due scultori si impegnavano ad eseguire attenendosi al modello offerto dalle rimanenti nicchie, già realizzate da Daniele Casella e Battista Carlone. Seppur rinnovato nelle forme, l'allestimento delle figure di Civitali e Sansovino dovette mantenersi fedele a quello primocinquecentesco, vista la coincidenza, nell'ordine delle sculture, con la descrizione stesa da Auton nel 1502¹⁵⁸.

La presenza tra i marmi acquistati da Acellino Salvago nel 1492 di un certo quantitativo di pietre rosse non può che confermare il fatto che, a quella data, già si pensasse al progetto di caratterizzare le facciate interne del sacello con una decorazione lapidea e con le nicchie. Nulla osta perciò a circoscrivere la commissione al Civitali agli anni subito successivi al 1492, senza dover necessariamente intravedere un *terminus post quem* nella data 1496 leggibile nell'iscrizione che corre lungo il bordo inferiore del lunettone sinistro¹⁵⁹. D'altra parte l'intervento del lucchese nell'ideazione di alcuni degli *Evangelisti* della volta sembra avvalorare una cronologia leggermente anticipata: è infatti assai probabile che, sebbene non tutti i clipei fossero ultimati nel momento in cui venne incisa l'iscrizione, almeno una parte di essi doveva essere inserita al suo posto in modo da conferire all'ambiente un aspetto parzialmente compiuto. Dall'altro lato la cronologia dello scultore lucchese non aiuta a circoscrivere in maniera più precisa la data del suo impegno per la cattedrale di Genova, pur mettendo in luce

¹⁵⁶ Nella guida edita nel 1875 l'Alizeri rivela infatti i nomi di Battista Carlone, Daniele e Oberto Casella e Antonio Bosio come autori delle nicchie, pur senza citare la fonte. Alizeri 1875, p. 20.

¹⁵⁷ ACSLG, 544, s.n. Cfr. Appendice documentaria, doc. 20. Linda Pisani ha reso noto un altro documento relativo alla medesima commissione, nel quale sono elencati i pagamenti ricevuti dagli scultori per una somma totale di 5040 lire. Secondo la studiosa l'intervento degli scultori si limitò però soltanto ai coronamenti delle nicchie, mentre in realtà fu più ampio. L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 297-299, in particolare p. 298. Cfr. Appendice documentaria, doc. 21.

¹⁵⁸ Jean d'Auton descrive infatti le tre coppie affrontate di *Eva-Adamo*, *Elisabetta-Zaccaria* e *Balaam* (in realtà *Isaia*)-*Abacuc*, precisando inoltre che le due nicchie più prossime all'altare erano vuote e in attesa che vi venissero installate altre figure. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 74.

¹⁵⁹ Linda Pisani è propensa ad anticipare a poco prima del 1496 il disegno per gli *Evangelisti*, mantenendo per le sculture la data 1496-1501. L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 293.

come nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento l'impegno per il Duomo di Lucca fosse andato gradualmente scemando¹⁶⁰.

La spiccata predilezione per la scultura e, in particolare, per la statuaria a tutto tondo che guidò i committenti al momento di progettare l'interno della cappella connota in maniera peculiare questa impresa. Tuttavia sebbene ad una prima impressione tale scelta possa rivelarsi del tutto eccezionale, se contestualizzata all'interno del *milieu* genovese essa appare in linea con alcuni testi figurativi che, seppur recenti, erano già entrati nella tradizione cittadina. Come ha messo in luce Clario Di Fabio¹⁶¹, la Superba aveva maturato un gusto tutto particolare per i cicli statuari, che aveva trovato espressione in due contesti diversi, ma ugualmente carichi di significato, come la sede del Banco di San Giorgio, che ospitava i ritratti a figura intera dei benemeriti benefattori dell'istituto¹⁶², e il palazzo della famiglia Spinola presso piazza Fontane Marose, nella cui facciata erano visibili le effigi di alcuni illustri esponenti della casata¹⁶³.

In particolare, il riferimento alla prima delle due serie citate appare mediato in maniera diretta attraverso due personaggi i quali sono legati tanto al Banco di San Giorgio quanto alla Devozione del Battista, ovvero Acellino Salvago e Francesco Lomellini. Il primo è infatti documentato come priore della consortia sia nel 1489 sia nel 1492 e fu coinvolto in prima persona nella campagna decorativa della cappella; il secondo fu ugualmente responsabile del medesimo cantiere, come rivela la presenza del suo nome nell'iscrizione datata 1496. Entrambi furono inoltre membri del potente istituto dedicato a San Giorgio: il nome del Salvago compare infatti nella documentazione relativa a due importanti commissioni, ovvero il ritratto di *Ambrogio di Negro*, eseguito da Michele D'Aria nel 1490 (FIG. 105)¹⁶⁴, e il gruppo di *San Giorgio e il drago* richiesto a Matteo Civitali nel 1499-1500¹⁶⁵, mentre il Lomellini fu celebrato, mentre era ancora in vita, attraverso l'effigie marmorea realizzata da Pace Gagini nel 1509 (FIG. 181)¹⁶⁶.

Furono perciò questi personaggi, membri di un'élite distintasi per alcune scelte all'avanguardia, a determinare la predilezione della confraternita verso la scultura e a coinvolgere nell'impresa Matteo Civitali, scultore assai celebre in quel tempo il quale lasciò nel sacello genovese una delle sue prove migliori.

D'altra parte il parallelo con la serie di ritratti di Palazzo San Giorgio permette di leggere entrambi i cicli a confronto, l'uno come una genealogia eminentemente civica, concepita per incitare gli animi ad imitare i gesti munifici dei benefattori, l'altro invece come una discendenza spirituale e religiosa, incentrata sulla figura del Precursore.

¹⁶⁰ Caglioti 2011, p. 90. Occorre inoltre precisare che Civitali eseguì le sculture a Lucca o a Carrara, fatto che non gli impedì di portare avanti altri incarichi contemporaneamente. Su questo aspetto cfr. paragrafo II.1.

¹⁶¹ L'importanza di questi due precedenti è stata messa in luce da Clario Di Fabio, il quale ha sottolineato anche il ruolo svolto da Acellino Salvago e Tommaso Giustiniani: Di Fabio 2004c, pp. 157-158.

¹⁶² Sui ritratti di Palazzo San Giorgio si vedano i paragrafi I.4 e I.5.

¹⁶³ Su questo ciclo cfr. il paragrafo I.2.

¹⁶⁴ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 189 nota 1.

¹⁶⁵ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 260 nota 1. Su questa commissione si veda il paragrafo II.1.

¹⁶⁶ Per questo ritratto si veda il paragrafo I.5.

Oltre che per il suo valore devozionale, la cappella del Battista divenne un imprescindibile punto di riferimento anche sul piano artistico, sebbene la ricchezza dell'arredo e l'aurea sacra che permeava l'intero ambiente la destinarono a restare un *unicum* nella decorazione degli spazi sacri. La soluzione del ciclo statuario, ad esempio, non godette di alcuna fortuna, fatta eccezione per l'altare di San Fruttuoso in cattedrale, nel quale, insieme al sepolcro di Ibleto Fieschi, si ergevano tre figure grandi quasi quanto il vero dedicate al santo titolare e ai due diaconi Eulogio e Augurio¹⁶⁷.

Alcuni motivi della ricca ornamentazione dal sacello furono ripresi in opere di vario genere ed entrarono, camuffati in contesti diversi, nel linguaggio figurativo genovese degli anni successivi. Come abbiamo già approfondito altrove, alcune soluzioni elaborate da Domenico Gagini sulla ricca fronte della facciata, al pari delle cornici con racemi vegetali e putti o delle mensole abitate da fanciulli, furono introdotti nel repertorio decorativo sia dei portali sia della scultura funeraria¹⁶⁸. La scena del *Battesimo* (FIG. 306) ispirò altre raffigurazioni di analogo soggetto, come, ad esempio, il rilievo posto sopra la porta esterna del Battistero (FIGG. 220, 222)¹⁶⁹, una sovrapporta in pietra nera all'interno di palazzo Valdetaro-Fieschi in vico Indoratori 2¹⁷⁰ o, ancora, uno dei riquadri dell'altare della Trinità eseguita da Girolamo Viscardi per l'abate Antoine Bohier e destinato a Fécamp (FIG. 557)¹⁷¹. Fu invece il partito decorativo degli archi, scandito dall'alternanza di riquadri in marmo e in pietra nera arricchiti dalle dorature, ad essere additato nel 1503 come precipuo modello per il soffitto della cappella di patronato del vescovo Domenico Valletari nella chiesa di San Siro¹⁷².

Il sacello del Battista rispecchia, nella sua complessa e lunga genesi, le vicende artistiche genovesi, esemplificando le molteplici istanze che determinarono gli sviluppi della scultura genovese fra XV e XVI secolo. Alla sua decorazione contribuirono artefici sia lombardi che toscani, i quali si fecero portavoce di formulazioni tra loro profondamente differenti ma che trovarono un felice accordo sulle pareti della cappella. Le lunette con le *Storie del Battista* al pari del ciclo statuario di Civitali e Sansovino palesano una profonda volontà di rinnovamento tanto verso la Lombardia, quanto verso la Toscana.

3. VESTIGIA SCOMPARE DELLA CASATA FIESCHI: L'ALTARE DI SAN FRUTTUOSO.

Negli anni in cui veniva ultimato l'arredo della cappella del Battista con il ciclo di sculture di Matteo Civitali e Andrea Sansovino, gli spazi della cattedrale accoglievano un'altra

¹⁶⁷ Per le vicende dell'altare si rimanda a III.3.

¹⁶⁸ Cfr. paragrafo I.2.

¹⁶⁹ Il rilievo, che è stato recentemente attribuito alla bottega di Girolamo Viscardi, è oggetto di una trattazione più ampia nel paragrafo I.6.

¹⁷⁰ La sovrapporta è citata da Cervetto nel suo testo sui Gagini (1903, p. 295) ed in seguito da Boccardo (1983, pp. 46-47), Tagliaferro (1987, p. 262) e De Robertis (1999, pp. 60, 63, 65). Lo stesso palazzo ospita, sul portale d'ingresso principale, una sovrapporta in marmo con *San Giorgio e il drago*, sul quale cfr. I.4.

¹⁷¹ Il complesso di Fécamp sarà oggetto di un'ampia trattazione nel paragrafo V.5.

¹⁷² Cfr. *supra* nota 118.

importante testimonianza ugualmente opera di scalpelli toscani. Nel luogo più sacro dell'edificio Lorenzo Fieschi erigeva infatti un imponente mausoleo inteso per celebrare la memoria del padre Ibleto (FIG. 315), scomparso nel 1497, e, di riflesso, per mostrare il prestigio della casata, le cui vicende erano strettamente legate alla cattedrale¹⁷³.

Riallacciandosi a questa lunga tradizione familiare, che attribuiva alla presenza nel San Lorenzo un ruolo strategico all'interno della politica d'immagine della famiglia¹⁷⁴, Lorenzo Fieschi si adoperò per ottenere il patronato di uno dei più eminenti spazi dell'edificio, forte anche del peso sempre più rilevante che egli aveva assunto in seno al collegio canonico. In questo desiderio Lorenzo fu probabilmente mosso anche dalla volontà di riabilitare Ibleto, un indiscusso quanto problematico protagonista delle vicende cittadine nell'ultimo quarto del XV secolo, agli occhi dei suoi concittadini, consacrandolo nel suo ruolo di *leader* politico di una delle più potenti fazioni della Superba. Sebbene Ibleto avesse trascorso un lungo periodo della propria esistenza al di fuori di Genova, a causa della perenne diffidenza che la sua altalenante condotta suscitò nei milanesi, le mire del prelado si erano sempre concentrate sulla propria città di origine nella speranza di rivolgerne le sorti a vantaggio suo e dei propri partigiani, come accadde, ma solo per un brevissimo periodo, nel corso del 1477 e ancora nel 1488¹⁷⁵. Consapevoli dell'ascendente fortemente destabilizzante innescato dal protonotario, gli Sforza si adoperarono per tenerlo lontano da Genova, facendo leva sulle sue aspirazioni alla porpora cardinalizia e costringendolo, con minacce e promesse, a risiedere a Roma presso la corte di Innocenzo VIII, il quale aveva raccolto nel suo *entourage* numerosi fuoriusciti liguri ed esponenti del compatto fronte del dissenso antimilanese¹⁷⁶. Se, dunque, dal 1488 circa Ibleto risiedette pressoché stabilmente nell'Urbe, egli non rinunciò a ordire una serie di trame volte a rovesciare il dominio sforzesco sulla Liguria, cercando di volta in volta l'appoggio del re di Napoli o del sovrano francese. Con la morte di Innocenzo VIII nel 1492 il precario equilibrio venne meno e il Fieschi, fuggito da Roma senza il beneplacito del Duca milanese, si adoperò immediatamente per rientrare a Genova, venendo colpito da un bando che gli intimò di allontanarsi da tutti i territori del ducato. Falliti i tentativi di riconquistare la Superba assieme alle truppe di Carlo VIII nel 1495, il protonotario fu costretto ad un sofferto *mea culpa* nei confronti dei milanesi, sollecitato soprattutto dalla necessità di preservare i propri benefici ecclesiastici. Egli morì nel 1497 nell'abbazia di San Nazaro Sesia di cui era commendatario.

Non sorprende quindi che Lorenzo Fieschi decidesse di rivalutare la discussa figura dell'avo, tributandogli un'eloquente memoria nel luogo che si presentava come il centro

¹⁷³ L'altare di Lorenzo Fieschi è stato oggetto di uno studio da parte di chi scrive e di Tommaso Mozzati (Mozzati, Zurla 2014). In quella sede sono stati trascurati alcuni aspetti che verranno ora trattati in maniera più approfondita.

¹⁷⁴ Si veda il paragrafo III.1.

¹⁷⁵ Si elencano di seguito le principali voci sulla biografia di Ibleto Fieschi (1435-1497), alle quali si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici: Belloni 1991; Nuti 1997; Cammarata 2010, Ferente 2013, pp. 127-176. Sulle vicende del 1477 si veda in particolare Ferente 2013, pp. 140-147. Sulla rivolta del 1488 si rimanda invece a Cammarata 2010, pp. 221-224.

¹⁷⁶ A tal riguardo si veda Belloni 1991.

simbolico della città per l'intrinseco valore sacro e civico. In un tale contesto sarà stata sicuramente determinante, nel maturarsi delle volontà del Fieschi, la nuova situazione storica che aveva visto Genova passare, nel 1499, sotto il diretto controllo francese: allontanati definitivamente gli sforzeschi dai territori della Superba, Ibleto non aveva più nemici che ne osteggiassero il ricordo; le sue vicende potevano anzi essere ora rievocate nella prospettiva dei nuovi dominatori e cioè come quelle di un sostenitore della monarchia dei Gigli¹⁷⁷.

Gli accadimenti storici sin qui delineati lasciano perciò supporre che il sepolcro fosse concepito in seguito alla dedizione genovese a Luigi XII, sancita con solenni patti nell'ottobre del 1499. D'altra parte se, come si sostiene in questa sede¹⁷⁸, Lorenzo affidò l'esecuzione dei marmi a Donato Benti e Benedetto da Rovezzano, una simile datazione sarebbe in perfetta coerenza con la cronologia dei due scultori fiorentini, i quali firmarono proprio nel 1499 la cantoria nell'abbazia di Santo Stefano. Sorge anzi il sospetto che gli artefici fossero stati contattati fin dall'inizio per un'impresa di notevole rilevanza e maggiormente ambiziosa come appunto il monumento in cattedrale e che il progetto di quest'ultima opera possa perciò avere una preminenza cronologica, almeno nella fase ideativa, sulla cantoria.

In assenza di qualsiasi attestazione relativa alle modalità e ai tempi in cui Lorenzo acquisì i diritti di patronato sull'altare ubicato nel *sancta sanctorum* della cattedrale, una simile datazione potrebbe invece trovare conferma nella carriera del prelado, il quale proprio nel 1499 fu scelto per attuare una riforma del collegio canonico, incarico che dovette significare il riconoscimento di un'assodata posizione egemonica in seno all'istituzione¹⁷⁹. La documentazione in nostro possesso non fornisce indicazioni più precise: i due elenchi di cappellanie redatti nel 1492 e nel 1495 tralasciano infatti il nome di Lorenzo tra i titolari dei diritti sugli spazi della cattedrale¹⁸⁰, preservando, al contrario, quelli di altri esponenti della famiglia, come lo stesso Ibleto e il fratello di questi Gian Luigi, i quali detenevano, assieme a Giovanni di Giorgio Fieschi e agli eredi di Giovanni Imperiale, il patronato della cappella dedicata alla Santa Croce¹⁸¹.

La decisione dell'abate di Santo Stefano di fondare un nuovo altare, pensato inizialmente come sepolcro per il padre ma in realtà concepito anche come mausoleo per se stesso e per la propria discendenza, sorprende per l'ambizione del progetto, soprattutto a confronto con la committenza genovese contemporanea. Questa scelta appare ancora più singolare tenendo conto dell'esistenza di una cappella, quella della Croce, della quale Ibleto deteneva lo iuspatronato e che era stata adibita da altri membri dello stesso ramo della casata ad una funzione funeraria. Sia Gianluigi Fieschi che suo figlio Sinibaldo la scelsero infatti come luogo

¹⁷⁷ Per l'appoggio dei Fieschi ai francesi cfr. *supra*, nota 93.

¹⁷⁸ L'attribuzione è stata formulata in Mozzati, Zurla 2014.

¹⁷⁹ Sul Fieschi cfr. II.2.

¹⁸⁰ ACSLG, 277, cc. 19r.-22v.; ACSLG, 110, cc. 40v.-43r. Cfr. Appendice documentaria, docc. 11-12.

¹⁸¹ ACSLG, 277, cc. 19v., 21v., 22v.; ACSLG, 110, cc. 40v., 41r., 42r., 43r. In questi elenchi Ibleto Fieschi viene inoltre indicato come responsabile dell'altare dedicato alla Vergine per conto degli eredi di Burnone Salvaro: ACSLG, 277, c. 20v.; ACSLG, 110, c. 41v.

di sepoltura e il secondo predispose inoltre un lauto lascito per il rinnovamento dell'ambiente, in parte destinato all'esecuzione di una nuova ancona¹⁸². Del resto Lorenzo stesso sembra aver rivolto le proprie attenzioni sull'altare della Croce, forse in ottemperanza alle volontà del padre, in quanto appare coinvolto in una serie di lavori di restauro intrapresi nel 1495 con il finanziamento dei Padri del Comune¹⁸³.

Se, dunque, ignoriamo le circostanze in cui presero avvio i lavori di edificazione dell'altare di San Fruttuoso – tale fu infatti la dedizione prescelta – alcune notizie offrono invece dei validi appigli per approssimare la data di messa in opera dei marmi. L'iscrizione ancora oggi leggibile al di sotto del deposito di Ibleto (FIG.316), che, come vedremo, ripete fedelmente il dettato dell'epigrafe originale sul nuovo sarcofago eseguito nella seconda metà del Seicento in occasione di un riallestimento del complesso, rievoca infatti Lorenzo Fieschi quale committente del sepolcro paterno, menzionandolo come vescovo di Brugnato, titolo che il prelado ottenne il 27 settembre 1502 e al quale avrebbe rinunciato nel 1510. Essa recita infatti: “HIBLETO FLISCO AP(ostolo) P(ublice) PAC(is) ZELATORI MILITI/GNARO LIBERAL(itate), PIET(ate), ABSTIN(entia) ET SEVER(itate)/INSIGNI, ARMIS AC RELIG(ione) INCLITO, QUI/PONT(ificis), REG(is), DUC(is) PATRI(s)Q(ue) EXERC(itum) DUXIT,/ROM(e), GENU(e), TUDER(ti), TERD(on)IQ(ue) URB(ium) REGIM(ine)/ALIISQ(ue) PUB(licis) AC PRIV(atis) MUNERI(bus) FUNCT(us)/PATRIE LIBERTATIS, VINDEIX, VARIA/PER(agit), MUTAT, AGITAT, FORIS DECESSIT/AN(no) D(omini) MXDVII XXV AU(gusti) ET S(ue) A(etatis) LXII/LAURENTIUS FLI(scus) BRU(niatensis) EP(iscopos), RELATO P(erpetua) P(ace) P(osuit)”¹⁸⁴. Il settembre 1502 si propone perciò come *terminus post quem* per l'installazione dell'altare, che risulta essere già compiuta il 28 giugno 1503, quando l'opera, “noviter constructe”, viene indicata come modello, quanto a intaglio e qualità dei marmi, per il portale che Cipriano Pallavicino commissionò a Michele e Antonio Carlone come arredo della propria residenza in piazza Fossatello¹⁸⁵.

Una fonte diretta conferma sia l'originaria ubicazione del monumento, che doveva presentarsi come un altare-sepolcro dominato dalla monumentale effigie di Ibleto e adagiato contro una delle pareti laterali della profonda abside della Cattedrale, sia l'intitolazione a San Fruttuoso, di cui si sono in seguito perse le tracce nella documentazione relativa all'edificio. Nel proprio testamento, dettato a Genova l'8 giugno 1504, Lorenzo Fieschi palesò il desiderio di essere inumato nella chiesa metropolitana “iuxta sepulcrum [...] D. Ibleti de Flisco apud

¹⁸² Le notizie sulla cappella della Croce sono riassunte nel paragrafo III.1.

¹⁸³ Su questa vicenda cfr. paragrafo III.1.

¹⁸⁴ L'iscrizione è annotata dalle più importanti raccolte epigrafiche genovesi, oltre che dalle guide della Cattedrale. Cfr. Pasqua, *Memorie* ms., c. 2; Federici s.d. [ante 1646], p. 80; Piaggio, *Epitaphia* ms., II, c. 16r.; Giscardi, *Inscrizioni* ms., c. 5; Paganetti 1765-1766, II, 1766, p. 309, n. 25; Corradino, *Raccolta* ms., c. 177r., n. 871; Banchemo 1855, p. 327, n. 32; Salvi 1931, p. 926; *Corpus inscriptionum* 1987, p. 26, n. 43.

¹⁸⁵ ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 327. Già pubblicato in Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 32-33 nota 1. Sul portale, oggi conservato al Victoria & Albert Museum (inv. 81.1879), si veda il paragrafo V.7.

capellam per ipsum testatorem constructam”, specificando nelle righe seguenti che si trattava dell’“altarem capelle Sancti Fructuosi sittum in choro ecclesie maioris ianuensis”, altare dove il figlio Stefano avrebbe dovuto far celebrare delle messe quotidiane per l’anima del testatore¹⁸⁶. La scelta del vescovo di Terragona come titolare dello spazio, sebbene in apparenza alquanto inusuale, fu certamente determinata dal legame che stringeva il committente all’abbazia di San Fruttuoso presso Camogli, la cui commenda era stata affidata al Fieschi nel 1487¹⁸⁷. La dedicazione al santo martire dettò anche la peculiare iconografia delle raffigurazioni: al di sopra del *gisant* di Ibleto l’altare ospitò, nel registro principale ed entro nicchie, tre sculture a tutto tondo di San Fruttuoso, al centro, e di Sant’Eulogio e Sant’Augurio ai lati, volendo celebrare, accanto al vescovo titolare, anche i due diaconi che con quest’ultimo condivisero il martirio.

Le ripetute manomissioni subite dall’altare nel corso dei secoli causarono la scomparsa di un numero considerevole degli elementi che in origine lo decoravano, nonché la perdita di qualsiasi memoria sul complesso fliscano, di cui tacciono tutte le principali fonti sulla cattedrale. E se a una simile dispersione hanno certo contribuito gli inevitabili rivolgimenti di gusto capaci di modificare a più riprese l’aspetto interno del San Lorenzo, fondamentale è stata anche la peculiare storia della famiglia, colpita da una severa *damnatio memoriae* a partire dalla fallita congiuntura ordita nel 1547 da Gianluigi Fieschi ai danni di Andrea Doria.

All’altare possono essere attualmente ricondotti quattro pezzi, i quali, pur permanendo tutti all’interno della Cattedrale, hanno seguito destini diversi, essendosi cancellata qualsiasi traccia del loro primigenio legame. Il *gisant* di Ibleto Fieschi (FIG. 315)¹⁸⁸ è adagiato all’inizio della parete perimetrale sinistra dell’edificio – nell’angolo compreso tra quest’ultima e la controfacciata – nella posizione in cui fu installato all’indomani dei restauri intrapresi nel 1895, che conferirono all’edificio l’aspetto severo che ancora oggi lo connota¹⁸⁹. In quell’occasione la scultura venne rimossa dalla parete di fondo dello pseudotransetto destro, dove, a partire dalla metà del Seicento, essa occupava lo spazio a sinistra dell’organo, posizione in cui lo

¹⁸⁶ Il testamento fu in parte reso noto da Carlo Bornate nel 1919 ma fu ignorato dalla bibliografia successiva. Bornate 1919, pp. 16 nota 2. Allo studioso era nota una copia coeva dell’atto, inserita in un manoscritto miscelaneo della Biblioteca Universitaria di Genova (ms. C.VIII.24, cc. 130r.-134v.). Il documento originale si trova invece presso l’Archivio di Stato di Genova: ASG, *Notai antichi*, 1158, n. 161. Un’altra copia è contenuta in un volume che raccoglie atti di varia natura concernenti Lorenzo e Stefano Fieschi: ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 335, cc. 66r.-68v. Cfr. Appendice documentaria, doc. 15.

¹⁸⁷ La commenda dell’abbazia di San Fruttuoso era stato uno dei primi benefici ricevuti da Lorenzo Fieschi. Cfr. paragrafo II.2.

¹⁸⁸ Si riassumono le principali voci bibliografiche sull’effigie di Ibleto: Banchemo 1846, II, p. 58; Alizeri 1846-1847, I, 1846, p. 33; Banchemo 1855, p. 158; Alizeri 1870-1880, III, 1874, pp. 89-90; Alizeri 1875, p. 22; Varni 1878, p. 33 nota 2; Salvi 1931, p. 926; *Cattedrale di S. Lorenzo* 1976, p. 30; Capurro Garella, Di Natale 2004, p. 13 (ignoto scultore genovese del sec. XV); Cammarata 2010, pp. 257-258 (Donato Benti?); B. Astrua, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 249-250. Quest’ultimo intervento ricostruisce in maniera imprecisa la storia conservativa del pezzo all’interno della Cattedrale: la studiosa identifica il sito originario di destinazione con la cappella edificata per volontà di Giorgio Fieschi lungo la navata sinistra, ipotizzando un successivo trasferimento nel presbiterio.

¹⁸⁹ Sui restauri ottocenteschi del San Lorenzo si vedano: Di Fabio 1984; Rossini 2012.

testimoniano numerose fonti, manoscritte e a stampe¹⁹⁰, oltre ai rilievi grafici realizzati da Marco Aurelio Crotta (FIG. 319)¹⁹¹ e Venceslao Borzani (FIG. 318)¹⁹² al momento delle prime riflessioni attorno alle iniziative di rinnovamento di fine Ottocento. In questo stesso momento fu scattata anche la fotografia che ritrae l'altare allora dedicato a Sant'Anna (FIG. 317), nella quale si intravede, nell'angolo superiore sinistro, una porzione del sepolcro di Ibleto¹⁹³.

La figura di *San Fruttuoso* (FIG. 323) e quella che, come vedremo, può essere identificata con *Sant'Eulogio* (FIG. 324) sono inserite nelle nicchie laterali dell'altare al di sotto dell'organo meridionale, oggi intitolato a San Giuseppe¹⁹⁴. Infine, la lunetta con la *Madonna col Bambino, San Giovannino e due angeli* (FIG. 325) è parte dell'altare tardo seicentesco attualmente dedicato al Sacro Cuore ma già eretto per ospitare la trecentesca *Madonna del Soccorso*¹⁹⁵.

¹⁹⁰ Pasqua, *Memorie* ms., c. 2; Piaggio, *Epitaphia* ms, II, c. 16r.; Corradino, *Raccolta* ms., c. 259v., n. 1204; Banchemo 1855, p. 327, n. 32; Alizeri 1875, p. 22; Varni 1878, p. 33 nota 2; Salvi 1931, p. 926.

¹⁹¹ Si tratta di due disegni che raffigurano il sepolcro di Ibleto, entrambi datati 24 agosto 1897 e conservati presso il Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova, Archivio topografico, inv. 2847, 3150.

¹⁹² In occasione del rinnovamento promosso nel 1895, Venceslao Borzani realizzò una serie di dieci tavole per documentare lo stato dell'edificio prima dei restauri e alcune soluzioni di intervento, oggi conservate presso il Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova. Il sepolcro di Ibleto viene fissato in due di queste carte e cioè in un disegno che descrive l'intera muratura della navata destra nella condizione anteriore ai lavori (Archivio topografico, inv. 2915) e in un altro che dà conto di una possibile soluzione di restauro, in seguito scartata. In quest'ultimo foglio il *gisant*, insieme al sarcofago e ai tre busti che lo corredevano nell'allestimento seicentesco (per i quali si veda *infra*), viene rappresentato sul muro della navata destra in una posizione mediana tra l'ingresso e lo pseudotransetto (Archivio topografico, inv. 2916).

¹⁹³ La foto fu scattata da Carlo Paganini poco dopo il 1895. Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova, Archivio fotografico, inv. 13619.

¹⁹⁴ L'altare attuale (FIG.326) è composto, oltre che dalle due figure di santi, anche da quattro tondi, disposti su due livelli al di sopra delle nicchie, nei quali sono rappresentati i busti di *San Pietro* e *San Giovanni Battista* sul lato sinistro (FIG. 332) e di *San Paolo* e *San Bernardo* su quello destro (FIG. 333). Nel basamento sono inseriti due rilievi raffiguranti la *Carità e Speranza* (FIG. 334) e la *Fede* (FIG. 335), i quali appaiono stilisticamente non coerenti con i busti succitati e potrebbero invece essere contemporanei al rifacimento compiuto da Giovanni Battista Ferrandino a partire dal 1652 (cfr. *infra*). La nicchia centrale, attualmente occupata da un gruppo scultoreo di Guido Galletti (1965), ospitava in precedenza una pala di Luca Cambiaso, la *Madonna col Bambino, Sant'Anna, Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino* attestata almeno fino al 1818 sul primo altare della navata sinistra e oggi nel Battistero (sulla quale cfr. Magnani 2011, pp. 122-124). In occasione del trasferimento di questo dipinto, che sostituì l'armadio delle reliquie, si dovette assegnare all'altare una nuova intitolazione a Sant'Anna, ricordata dalle descrizioni di Giuseppe Banchemo (Banchemo 1855, pp. 157-158) e di Federico Alizeri (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 26-34). Menzionano invece la più antica dedicazione alle Reliquie Domenico Piaggio, Giacomo Giscardi, Carlo Giuseppe Ratti e l'anonimo compilatore di una guida di Genova del 1818: Piaggio, *Epitaphia* ms., II, c. 22v.; Giscardi, *Inscrizioni* ms., c. 5; Ratti 1780, I, p. 49; *Descrizione della città di Genova* 1969, p. 198. Tommaso Negrotto (1796) ricorda invece la cappella con il titolo di San Niccolò: Negrotto, *Notizie* ms., p. 27. Si riassumono di seguito le principali voci bibliografiche sulle due statue, sino ad ora identificate con San Niccolò e San Lorenzo: Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 26-28; Alizeri 1875, p. 9; Banchemo 1855, p. 157; A. Boscassi, in *Il Duomo di Genova* 1910, p. 13; Salvi 1931, pp. 918-919; *Descrizione della città di Genova* 1969, p. 198; *Cattedrale di S. Lorenzo* 1976, p. 22; C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 335-337. Sebbene genericamente riferite all'altare commissionato da Lorenzo Fieschi, le due figure non sono mai state associate al *gisant* di Ibleto. La mano del *San Fruttuoso* non è originaria ma è stata integrata nel corso del Novecento: nella foto storica scattata alla fine dell'Ottocento la figura ne è infatti priva. Tale testimonianza figurativa mostra inoltre che le basi su cui sono poggiate le statue sono state invertite negli anni successivi.

¹⁹⁵ L'altare, l'unico che rimane dei quattro che fino agli ultimi anni dell'Ottocento occupavano la navata destra, custodiva la tavola trecentesca della *Madonna del Soccorso*, trasferita nel 1808 nella cappella Senarega (a destra del presbiterio). L'ancona marmorea con il *Padre Eterno* e due *Angeli* che sorreggono il quadro con il *Sacro cuore* è attribuita a Tomaso Orsolino e fu probabilmente eseguita dopo il trasferimento della lunetta con la *Madonna col Bambino*, la quale è stata integrata nella struttura seicentesca e corredata da un elemento decorato con teste

Le fonti danno conto di almeno altri due pezzi che appartenevano in origine all'altare, ovvero la statua di *Sant'Angurio*, che costituiva il *pendant* del *Sant'Eulogio* trovandosi a lato dell'effigie del santo titolare in posizione simmetrica rispetto a quest'ultimo, e la lastra sepolcrale di Lorenzo Fieschi, murata nel suolo in prossimità del complesso. Al momento della scomparsa di quest'ultimo, avvenuta a Bologna il 13 febbraio 1519, il suo corpo fu trasferito a Genova e, in seguito alla celebrazione di esequie solenni¹⁹⁶, venne inumato nel coro della cattedrale. A tal riguardo, per ottemperare alle volontà di Lorenzo, ribadite in un codicillo dettato nella città felsinea poco prima di morire¹⁹⁷, suo figlio Stefano chiese alle autorità della Superba il permesso di seppellire il cadavere del padre in prossimità dell'altare di San Fruttuoso e di fondare una tomba terragna al di sotto di quella di Ibleto¹⁹⁸. Gli Anziani espressero un parere positivo, pur intimando al Fieschi di non ingombrare troppo lo spazio del presbiterio e non ostacolare una serie di lavori già pianificati, quelli cioè relativi al nuovo coro ligneo che furono deliberati nel 1514¹⁹⁹; e tuttavia fino al 1523 la sepoltura non era ancora stata eseguita e Stefano tornò a rivolgersi al governo per accelerare il compimento dei lavori, come rivela la documentazione dei Padri del Comune²⁰⁰.

La tomba di Lorenzo constava di una lastra terragna, probabilmente concepita come un'effigie del prelado disteso, e di un'iscrizione. La conferma dell'esistenza della raffigurazione del defunto si può leggere nella testimonianza di Giulio Pasqua, erudito genovese che a partire dal 1610 iniziò a compilare una raccolta di iscrizioni desunte dai principali sepolcri delle chiese

angeliche entro nubi che funge da base. Sulla *Madonna del Soccorso* e sull'altare si vedano da ultimo: G. Di Natale, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 332-333; P. Boccardo, in *ivi*, pp. 344-345. La lunetta marmorea è menzionata da Banchemo e da Alizeri, senza indicazioni concernenti l'attribuzione o la provenienza: Alizeri 1846-1847, I, 1846, p. 30; Banchemo 1855, p. 155; Alizeri 1875, p. 8. Sull'attribuzione del pezzo cfr. *infra*.

¹⁹⁶ In un'orazione scritta per commemorare Sinibaldo Fieschi, scomparso tra la fine del 1531 e l'inizio dell'anno successivo, il letterato Paolo Partenopeo menziona Lorenzo tra i principali esponenti della famiglia di Lavagna, ricordando gli onori a lui dedicati in occasione della morte: "[...] Laurentio, qui tanta iustitia fide et amore romanam et bononiensem praefecturam sub Julii secundi pontificis max. auspiciis gessit ut eo defuncto Bononiae publicus luctus occlusis tabernis et officinis omnibus, triduum indictus sit". Partenopeo, *Annales* ms., cc. 347-348.

¹⁹⁷ Notaio Angelo di Serafino di Bologna: BUG, ms. C.VIII.24, cc. 146r.-148r. e cc. 149r.-v. Si tratta di due codicilli: nel primo Lorenzo predispone una donazione di 500 ducati a Maria, figlia di Daniele Fieschi, in vista del matrimonio, mentre nel secondo lascia alcune somme di denaro ai fratelli Orlando (500 ducati), Anton Maria (1000 ducati) e Torrino (500 ducati). Cfr. Bornate 1919, p. 16 nota 2. Una copia degli atti è trascritta in: ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Tbellung de Courtelary*, 173, cc. 65r.-v. Il 17 febbraio 1519 Stefano nominava dei procuratori per gestire alcune faccende relative ai benefici lasciati in eredità dal padre Lorenzo: ASG, *Notai Antichi*, 1166, n. 55.

¹⁹⁸ La richiesta di Stefano fu presentata il 4 marzo 1519: ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo*, 287, n. 181, c. 1r.-v. Cfr. Appendice documentaria, doc. 16.

¹⁹⁹ Le autorità genovesi concessero a Stefano di inumare Lorenzo al di sotto di Ibleto e di fondare una tomba terragna ("tumulum marmoreum [...] in ipso solo"): ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo*, 287, n. 181, c. 1r.-v. Un primo intervento nell'area retrostante l'altare maggiore, allora adibita a sagrestia, era stato programmato già nel 1510: in quell'occasione i massari della cattedrale, lamentando l'eccessiva angustia dei locali, avevano richiesto agli Anziani dei fondi per provvedere ai lavori (cfr. ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo*, 287, nn. 179-180). Il primo incarico per il nuovo coro ligneo venne affidato ad Anselmo de' Fornari il 17 agosto 1514. Sulla vicenda di quest'opera, che si trascinò oltre la metà del secolo, si veda R. P. Novello, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 379-386, con bibliografia precedente. Cfr. anche paragrafo III.1.

²⁰⁰ La nuova supplica fu avanzata il 7 maggio 1523: ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo*, 287, n. 181, cc. 1v.-2r. Cfr. Appendice documentaria, doc. 17.

cittadine. Trattando delle memorie conservate in cattedrale, e dopo aver menzionato l'altare con il sepolcro di Ibleto, scrive il Pasqua: “in terra vicino a detto altare vi è un sepolcro con queste parole «S. N. Stefani Flisci» con una immagine episcopale con sopra l'infrascritto epitafio «R. D. Lau. F. Montis Regalis episcopo qui Bononie obiit Stefanus Fliscus benemeritus posuit»²⁰¹. La memoria di Lorenzo, oltre che dalla propria effigie in abiti vescovili, era altresì preservata da un'epigrafe inserita nella parte inferiore dell'altare, che lo stesso Pasqua descrive come “una lapide postavi sotto”, riportando per intero il tenore del testo: “Laurentius Fliscus treis egit episcopatus Bononiam, Perusiam et Romam iustissime rexit ianuen(sem) clerum laudabili instituto ad Dei cultum frequentem reddidit immunitatibus auxit munimentum hoc cum musico caetum constituit ellemosinas perpetuas virginum nuptiis dedicavit: Bononia tertio governa(tor) obiit anno aetatis suae 54 ex eo quod mortale fuerat inferius pientiss) condidit Stefanus Fliscus 1518 quinto nonas martii”²⁰². Rimossi durante i lavori di ammodernamento che, a partire dal 1652, interessarono l'altare, il sepolcro e l'iscrizione di Lorenzo subirono destini diversi: mentre del primo si persero ben presto le tracce, come conferma il silenzio di tutte le fonti successive al Pasqua, la seconda fu invece murata a destra dell'organo meridionale, dove numerose voci l'attestano in posizione simmetrica rispetto al sepolcro di Ibleto fino ai restauri del 1895²⁰³, in occasione dei quali, come ricordava Guglielmo Salvi nel 1931, “fu portata altrove, fuori della chiesa”²⁰⁴.

Quando Giulio Pasqua componeva la propria opera nel corso dei primi decenni del Seicento, l'altare fliscano, di cui lo studioso fornisce una puntuale testimonianza, non si ergeva più nel *sancta sanctorum* del San Lorenzo ma aveva già subito un primo rimaneggiamento: i marmi erano stati infatti trasferiti nella porzione terminale della navata destra, in uno spazio in parte coincidente con quello attualmente ingombro dall'altare di San Giuseppe, oggi visibile al di sotto dell'organo. Nel 1526 i lavori di ristrutturazione dell'area presbiteriale avevano infatti resa necessaria la rimozione del complesso dal coro in vista dell'installazione dei nuovi stalli lignei. Su una tale decisione dovette sicuramente pesare la nuova congiuntura storica, nella quale il prestigio della famiglia dei conti di Lavagna stava mano a mano scemando lasciando il posto ad altre casate che avevano basato il proprio lustro sulla lucrosa attività finanziaria.

Dopo averne decretato lo smantellamento, gli Anziani si pronunciarono, il 6 giugno dello stesso anno, sulla collocazione dell'opera, individuando come unico spazio adatto ad accogliere degnamente l'altare fliscano con i suoi due monumenti quello posto all'estremità

²⁰¹ Pasqua, *Memorie* ms., c. 2.

²⁰² Si riporta il testo trascritto da Giulio Pasqua, che risulta la testimonianza più antica. Pasqua, *Memorie* ms., c. 2.

²⁰³ Al contrario della lastra terragna, l'epigrafe viene ricordata da numerose fonti a partire dal XVII secolo, seppur con leggere differenze nella trascrizione del dettato del testo: Federici s.d. [ante 1646], p. 48; Schiaffino, *Vescovi* ms., c. 318; Piaggio, *Epitaphia* ms., II, c. 26 r.; Giscardi, *Inscrizioni* ms., c. 5; Giscardi, *Origine* ms., c. 348; Ughelli 1717-1722), IV, 1719, p. 1091; Paganetti 1765-1766, II, 1766, p. 309, n. 27; Corradino, *Raccolta* ms., c. 177r., n. 871; Banchemo 1846, II, p. 58; Banchemo 1855, p. 527, n. 33; Salvi 1931, p. 926.

²⁰⁴ Salvi 1931, p. 926.

della navata destra e accanto alla cappella di testata, dedicata a San Sebastiano, in prossimità cioè di uno degli ingressi aperti lungo la parete meridionale, ottenendo il beneplacito di Stefano e Sinibaldo Fieschi, eredi rispettivamente di Lorenzo e di Gianluigi. Citando il testo del decreto, il nuovo sito prescelto veniva indicato come: “in ea parte dicte ecclesie ubi adest porta prope capellam divi Sebastiani, et quia spacium inter ipsam capellam et capellam alteram sanctissime Trinitatis non videtur capas ad recipiendum et collocandum predicta nisi capiantur parvi sex incirca dicte cappelle sanctissime Trinitatis”²⁰⁵. Vista l'esiguità dello spazio, la magistratura concesse di recuperare sei palmi ulteriori – circa un metro e mezzo – dall'altare della Trinità, promettendo in cambio al titolare dello stesso, Paride Fieschi, di sostenere le spese necessarie al restauro. I materiali lapidei rimossi dal coro andarono probabilmente ad ingombrare l'area della porta²⁰⁶, come sembra confermare la scelta di aprire un nuovo accesso nel 1529 proprio accanto al sacello della Trinità ma in una posizione più spostata verso ovest e cioè verso la facciata dell'edificio²⁰⁷.

Le carte dei Padri del Comune registrano una serie di spese effettuate per trasferire l'altare, computando i costi per i materiali e quelli per la manodopera nell'arco cronologico compreso tra l'ottobre e il dicembre del 1526²⁰⁸. Nella stessa documentazione è inserita anche la nota di alcuni marmi che Pantaleone Piuma aveva lavorato per una non meglio specificata cappella dei Fieschi, da indentificare, forse, con quella dedicata alla Trinità²⁰⁹. Gli elementi descritti nel testo, identificati come frammenti destinati ad un fregio, un cornicione o alcune colonne, possono essere quelli impiegati per il restauro dell'ambiente, secondo quanto stabilito dalle magistrature civiche. Nelle testimonianze succitate non si legge invece nessun riferimento ad eventuali aggiunte da apportare all'altare di San Fruttuoso, il quale dovette perciò essere rimontato rispettando fedelmente la struttura originaria, pur adattandolo allo spazio più esiguo del nuovo sito.

Anche tale allestimento non era destinato a durare a lungo e si scontrò con le nuove tendenze del gusto che, nel corso del XVII secolo, spinsero a ridisegnare gli interni della

²⁰⁵ Il 15 gennaio 1526 i Padri del Comune ottenevano il permesso di rimuovere l'altare fiescano dal coro e il 6 giugno successivo il Consiglio degli Anziani si pronunciava a riguardo della collocazione dell'opera smantellata: ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di S. Lorenzo*, 287, n. 183. Cfr. Appendice documentaria, docc. 18-19. Altre copie dei due documenti si trovano in: ASG, *Archivio segreto*, 700, c. 3v. (solo testo del 15 gennaio 1526); ASG, *Archivio segreto*, 1074, n. 191; ASG, *Archivio segreto*, 1139, n. 53; ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, nn. 31, 51. La notizia della rimozione dell'altare è riferita, seppur in maniera generica, in: Negrotto, *Notizie* ms, c. 10; Varni 1861, pp. 35-36. Federico Alizeri, commentando le travagliate vicende del coro ligneo della cattedrale, accenna alla rimozione dal presbiterio del sepolcro di Ibleto trascrivendo esclusivamente il decreto del 15 gennaio 1526: Alizeri 1870-1880, III, 1874, pp. 89-90.

²⁰⁶ La porta citata nel documento è probabilmente da indentificare con quella che fu aperta in fondo alla navata nel 1489 in occasione di una serie di interventi sulla navata meridionale. Su questi lavori, affidati ad Antonio Carlone e Michele D'Aria cfr. Alizeri 1870-1880, IV, pp. 190-193 e inoltre il paragrafo III.1.

²⁰⁷ L'intenzione di aprire una porta accanto all'altare della Trinità, espressa nel decreto del 1526, potrebbe essersi concretizzata nel 1529 quando i Padri del Comune affidarono un simile incarico a Domenico Caranca, nell'ambito di una serie di lavori che interessava anche la sagrestia e la parte terminale della navata sinistra. ASCG, *Padri del Comune*, 13, n. 229. Già pubblicato in Varni 1866a, pp. 67-68, doc. VIII.

²⁰⁸ ASCG, *Padri del Comune*, 287, nn. 203, 205.

²⁰⁹ ASCG, *Padri del Comune*, 287, n. 205.

cattedrale secondo una veste più moderna e a cancellare alcune delle vestigia più antiche. L'occasione per il restauro del complesso fliscano fu determinata dall'esigenza di erigere un nuovo altare in cui esporre in maniera adeguata le reliquie in possesso della Metropolitana, tra le quali avrebbe assunto un particolare rilievo la costola di San Bernardo, santo che nel 1625 era stato accolto nel rango dei protettori della città di Genova in seguito ad un suo salvifico intervento nella guerra contro i Savoia²¹⁰. Il sito prescelto per una tale funzione fu quello occupato dall'altare di San Fruttuoso e, a tal riguardo, già prima del 1638 i responsabili della Cattedrale avevano contattato Innocenzo Fieschi, titolare dei diritti su tale spazio, per concordarne la cessione. Secondo un primo accordo, steso prima della morte del Fieschi occorsa proprio nel 1638 e noto attraverso tre versioni conservate nel fondo della famiglia dei Conti di Lavagna presso l'Archivio di Stato di Genova²¹¹, la casata avrebbe preservato i diritti sull'ambiente anche dopo i lavori di rinnovamento, mantenendo i propri stemmi o facendone apporre di nuovi. Nelle carte vengono inoltre delineate varie soluzioni per reinserire in maniera adeguata il *gisant* di Ibleto nel nuovo monumento, cercando di ovviare al fatto che l'effigie non avrebbe più occupato il fulcro visivo e simbolico dell'altare, ora identificato con l'armadio delle reliquie. Secondo la prima ipotesi il deposito sarebbe stato collocato al di sotto della mensa in funzione di paliotto, protetto da una grata traforata; in alternativa il giacente marmoreo sarebbe stato sistemato al di sopra della porta di accesso all'organo e quindi sulla parete a sinistra del nuovo complesso.

Il progetto tuttavia non trovò immediata attuazione: i lavori presero infatti avvio soltanto nel 1652, quando si affidò a Giovanni Battista Ferrandino l'esecuzione dell'altare marmoreo e del parapetto dell'organo soprastante²¹², e vennero portati a termine nel 1655, come ricorda l'iscrizione che corre tutt'oggi lungo il bordo inferiore della nicchia centrale²¹³.

²¹⁰ La costola di San Bernardo fu accolta in cattedrale nel 1633. Come atto di devozione verso il santo cistercense, la Repubblica finanziò, a partire dal 1628, la costruzione di una chiesa in suo onore e nel 1633 conìò una moneta d'argento con la sua effigie. Cambiaso 1917, pp. 219-220; Toso D'Arenzano 1961, p. 454. Oltre alla costola di San Bernardo l'altare doveva ospitare anche un frammento della Vera Croce, da identificare con la cosiddetta Croce degli Zaccaria, di cui è attestato nel 1655 il trasferimento dall'armadio della sagrestia a quello recentemente installato al di sotto dell'organo destro. Cfr. Tigrino 1997, p. 46.

²¹¹ Una delle tre carte sembra essere una prima stesura dell'accordo scritta in maniera sintetica e in italiano: ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, n. 43. Le altre due sono invece trascrizioni, in latino e in volgare, di una più completa convenzione e differiscono per leggere varianti: in particolare il testo in latino potrebbe essere quello poi formalizzato in sede notarile in quanto vi compaiono i nomi dei quattro deputati del Senato responsabili dei lavori in San Lorenzo: ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, n. 31, s.n. L'anno di morte di Innocenzo si ricava da un atto notarile dell'11 agosto 1638 nel quale, attestata la scomparsa del Fieschi, viene riconosciuto quale suo successore come patrono della cantoria in San Lorenzo il nipote Sinibaldo, figlio di Giovanni Stefano: ASG, *Notai antichi*, 7260, s.n. Un altro documento relativo alla medesima vicenda è in ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, n. 53.

²¹² L'incarico al Ferrandino venne affidato il 19 luglio 1652, come si desume dalla documentazione relativa ad una controversia sorta tra Sinibaldo Fieschi e i fabbricieri della Cattedrale, sulla quale cfr. *infra*. ASG. *Archivio segreto*, 1140, n. 88. Cfr. Appendice documentaria, doc. 22.

²¹³ L'iscrizione è tuttora visibile nella nicchia centrale dell'attuale altare di San Giuseppe, al di sotto del gruppo scultoreo di Guido Galletti (1962). Essa recita: "SACRIS LIPSANIS ARAM AREAMQ(ue) DEDERE FLISCI MONUMENTA MUTARUNT NON LIQUERUNT ALIBI BUSTA HIC STATUUNT PIETATEM DIVIS STATUTIS DOMINIS NON HOSPITIBUS GASPAR FRANSONUS NIC(olaus) CATANEUS HORAT(ius)

Al momento dell'inaugurazione, l'altare delle reliquie non fu accolto da un favore unanime: esso suscitò, al contrario, il malcontento di Sinibaldo Fieschi, il quale coinvolse i fabbricieri di San Lorenzo in una lunga controversia, scatenata dal mancato rispetto degli accordi concertati tra le due parti²¹⁴. Al suo ritorno a Genova nel 1666 dopo un lungo *tour* europeo il nobile, il cui carattere focoso e indisciplinato gli era valso un bando dai territori della Repubblica nel 1652²¹⁵, protestò perché le iscrizioni e i depositi della propria famiglia erano stati relegati in una posizione del tutto marginale, come si può leggere in un esposto presentato al Senato: “gli epitaffii, che sono il lustro di sua famiglia, e dovevano porsi in luogo basso, e legibili, con essere stati posti tanto alti, e fuori dell'istessa capella, che il medemo sarebbe, haverli posti sopra il tetto, e così li detti due depositi di sugetti tanto benemeriti”²¹⁶. Il *gisant* di Ibleto era stato infatti murato al di sopra dell'altare e a lato dell'organo, ovvero nella posizione in cui lo ricordano tutte le fonti sette-ottocentesche, nonché i già menzionati disegni eseguiti da Marco Aurelio Crotta e Venceslao Borzani. Tali testimonianze grafiche rivelano inoltre che il deposito era stato inserito in una struttura ad arco, all'interno della quale furono murati anche tre busti maschili di epoca precedente, provenienti da un ignoto monumento conservato in cattedrale ed oggi esposti nel Museo di Sant'Agostino (FIGG. 320-322)²¹⁷.

Per adattare l'effigie ad un simile allestimento si rese probabilmente necessario provvederla di un nuovo sarcofago – e cioè quello tuttora visibile al di sotto del deposito (FIG. 316) – che garantisse una chiara leggibilità dell'iscrizione da un'altezza elevata come quella prevista nel nuovo progetto. La cassa che oggi soggiace all'effigie di Ibleto si mostra del tutto autonoma rispetto a quest'ultima, come ben evidenzia la visione laterale della struttura (FIG. 327). La tabella che racchiude il testo dell'epigrafe occupa la porzione inferiore dell'urna, come

DE FRANCISCIS STEPH(anus) PALLAVICINUS TEMPLI CURATORES SACRARIUM ORNANTES FLISCORUM NOMINI HOC INSUPER MON(umento)POS(uere) A(nno) D(omini) MDCLV”. La data 1655 è inoltre indicata come termine di ultimazione dei lavori nel documento citato nella nota precedente.

²¹⁴ Nella documentazione concernente la controversia si fa varie volte riferimento ad un modello grafico sottoscritto da Sinibaldo, che purtroppo non è preservato tra le carte in nostro possesso.

²¹⁵ Su Sinibaldo Fieschi cfr. Farinella 1997.

²¹⁶ ASG, *Archivio segreto*, 1139, n. 53.

²¹⁷ Genova, Museo di Sant'Agostino, inv. MSA 483, 498, 502. I busti raffigurano un giovane, un uomo maturo e un frate. Essi sono stati riferiti da Grosso agli anni genovesi di Domenico Gagini (Grosso 1953b), opinione che Krufft ha rifiutato proponendo una datazione intorno al 1500 (Krufft 1972b, p. 69 nota 8). Ida Maria Botto, riprendendo una simile cronologia, li ha ricondotti alla bottega di Antonio Della Porta (I. M. Botto, in *Museo di S. Agostino* s.d., pp. 162-163), mentre, più recentemente, Clario Di Fabio ha di nuovo avanzato il nome del Gagini (Di Fabio 2004a, pp. 63-65). Questi pezzi sono alquanto enigmatici in quanto risulta difficile ricostruirne l'origine: si tratta infatti di ritratti alquanto caratterizzati, il cui taglio, che è diverso in tutti gli esemplari, farebbe pensare che fossero inseriti all'interno di una struttura più complessa, forse un monumento funebre o un apertura circolare. Come suggerisce Di Fabio non è da escludere che possa trattarsi di opere legate ai Fieschi vista la loro tarda associazione all'effigie di Ibleto e anche il successivo rimontaggio, avvenuto in seguito ai restauri di fine Ottocento, insieme ai pezzi appartenenti al monumento di Luca Fieschi, nella cappella De Marini (cfr. C. Di Fabio, in Ciliento, Di Fabio 1991, pp. 11, 45). Pur inserendosi all'interno della tradizione ritrattistica cittadina che, come abbiamo visto era alquanto radicata, i busti presentano un formato alquanto inconsueto che, al contrario, non fu adottato molto spesso. L'attribuzione a Domenico Gagini non appare convincente viste le scarse affinità con le opere genovesi del bissonese, ad esempio le figure a tutto tondo sulla sommità della facciata della cappella del Battista, e la cronologia che risulterebbe troppo alta per opere che sembrano invece riferibili all'ultimo quarto del secolo.

se fosse stata appositamente pensata per la visione dal basso. Una conferma a favore di una simile ipotesi può essere letta nel già menzionato accordo sottoscritto da Innocenzo Fieschi prima del 1638, nel quale, in uno dei punti del testo, si stabiliva che sotto l'effigie di Ibleto fossero incise "quelle parole quali sono adesso sotto esso deposito", presupponendo perciò un intervento *ex novo* che interessasse l'intero sostegno²¹⁸. D'altra parte la ferma avversione di Sinibaldo nei confronti dell'allestimento riservato al *gisant* dell'avo all'interno del nuovo altare delle reliquie sembra suggerire che in origine il sarcofago occupasse una posizione eminente all'interno del complesso, ingombrando probabilmente lo spazio centrale, subito al di sopra della mensa d'altare.

Nell'esposto presentato al Senato, il Fieschi fa riferimento a due depositi ed altrettanti epitaffi posizionati nel nuovo altare delle reliquie in maniera non adeguata: e tuttavia mentre il sepolcro di Ibleto risulta attestato in quel sito fino alla fine del XIX secolo, il secondo monumento, ovvero la lastra tombale dedicata a Lorenzo, non è invece menzionato dalle fonti successive, che al contrario citano soltanto l'epigrafe. Restano perciò molte incertezze sulle sorti di questo marmo, che con ogni probabilità non fu incluso nel riallestimento seicentesco, in quanto non sono attestati interventi successivi sull'altare delle reliquie che potrebbero averne comportato la rimozione²¹⁹.

Il ruolo marginale riservato ai sepolcri degli avi non è la sola questione sulla quale si appuntò il malcontento di Sinibaldo Fieschi, il quale lamentò altresì l'allontanamento dall'altare di famiglia della figura di *Sant'Augurio*, trasferita "fuori di chiesa, in una parte del battistero"²²⁰, e della *Madonna col Bambino, San Giovannino e due angeli*, la quale, essendo inizialmente stata adattata a paliotto del nuovo altare e divenuta oggetto di una crescente venerazione in concomitanza con l'epidemia di peste del 1655-1656, era stata infine rimontata sull'altare della Trinità, che avrebbe poi assunto l'intitolazione alla Madonna del Soccorso, dove il rilievo è tutt'oggi visibile²²¹. A tal riguardo nel 1666 il Fieschi aveva convocato due testimoni affinché certificassero che l'altare al di sotto dell'organo ricadeva sotto il suo patronato e che i marmi

²¹⁸ ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, n. 31, s.n. Un'altra iscrizione, già presente sull'altare originale, doveva invece essere incisa al di sopra della figura di Ibleto: "In eo stato vixit in qui mori iuvat". Queste parole sono ricordate da tutte le fonti che menzionano il sepolcro, a partire da Pasqua, che lo vede nell'allestimento del 1526, e successivamente dagli autori che lo testimoniano nella nuova collocazione seicentesca. L'iscrizione andò perduta con i restauri intrapresi alla fine del XIX secolo, quando venne smantellato l'arco che inquadrava il deposito, su cui era probabilmente incisa.

²¹⁹ Ad eccezione della testimonianza di Sinibaldo, la restante documentazione sull'erigendo altare delle reliquie fa riferimento soltanto ad un deposito, e cioè quello di Ibleto, e conserva inoltre la trascrizione delle sola epigrafe di Lorenzo che era inserita nell'altare, tralasciando quella che incorniciava la lastra tombale con l'effigie del prelado.

²²⁰ ASG, *Archivio segreto*, 1139, n. 53, s.n.

²²¹ Le vicende del marmo sono riassunte nella *Breve informazione circa la capella marmorea del M. Sinibaldo Fiesco sotto l'organo in S. Lorenzo* presentata da Sinibaldo alla Giunta di Giurisdizione e conservata sia nel fondo Fieschi sia in quello della magistratura: ASG, *Archivio segreto*, 1139, n. 53; ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, n. 31, s.n. In questo documento viene specificato che anche l'altare della Madonna del Soccorso, adiacente all'ingresso laterale lungo il fianco destro, era di proprietà dei Fieschi, mentre in una supplica del tutto analoga, letta da Sinibaldo alla Giunta il 2 maggio 1680 e conservata in due copie nelle medesime filze, si aggiunge che si trattava della cappella della Trinità.

reclamati appartenevano al complesso. Uno dei due uomini interpellati, il quale fin da tenera età frequentava la cattedrale di San Lorenzo, conferma quanto sostenuto dall'aristocratico, descrivendo l'aspetto di quello spazio prima che venisse riammodernato per ospitare le sacre reliquie: "vi era ancona che constava di diversi marmi e di statue de santi pur di marmo e parte di detti marmi e statue sono stati reposti al lato o sia lati della finestra di dette reliquie et una statua marmorea di Nostra Signora col Bambino la quale prima era collocata nella parte superiore di detta capella fabricata di marmi, doppo d'esser stata tenuta per qualche tempo sotto l'altare di dette reliquie è stata transportata sopra l'altare di Nostra Signora del Soccorso e le statue marmoree de santi che erano in detta capella sono una cioè di Santo Eulogio e l'altra di San Fructuoso, le quali sono state riposte sopra l'isteso altare doppo che vi sono state riposte dette reliquie, un'altra statua di Santo Augurio è repostata in un canto della chiesa di San Giovanni il vecchio o sia del battisterio". Il secondo testimone chiamato in causa precisa inoltre che "una statua era nel mezzo e le altre due ai lati e la statua di Nostra Signora era alla parte superiore di detta capella", offrendo una testimonianza diretta di come doveva presentarsi l'altare di San Fruttuoso alla vigilia del restauro seicentesco che lo avrebbe definitivamente cancellato²²².

La diatriba tra Sinibaldo Fieschi e i fabbricieri, scoppiata nel 1666, si assopì negli anni successivi ma raggiunse un nuovo acme nel 1680, al rientro del nobile in patria dopo un incarico diplomatico a Costantinopoli. Non avendo le sue istanze sortito alcun effetto, l'aristocratico decise di risolvere la questione a suo modo, rimuovendo il rilievo della *Madonna col Bambino* già di proprietà dei Fieschi dall'altare della Madonna del soccorso, a quel tempo ancora intitolato alla Trinità e di patronato di un altro ramo della stessa casata, e riposizionandolo su quello delle Reliquie, senza premurarsi di giustificare presso i fabbricieri e le magistrature cittadine il suo gesto impulsivo²²³. La *querelle* finì poi nelle mani della Giunta di giurisdizione, la quale decretò che il marmo tornasse nel sito dove le autorità ecclesiastiche avevano deciso di installarlo e lasciò dunque disattese le istanze del Fieschi²²⁴.

²²² I due testimoni, Pietro di Giovanni Angelo Bertolotti e Clemente di Antonio Assereto, rilasciarono le loro deposizioni il 23 giugno 1666 di fronte al notaio Giovanni Battista Badaracco. L'atto è noto in due copie: ASG, *Archivio segreto*, 1139, n. 53; ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, n. 31, s.n. Il testimone usa in maniera impropria il termine statua, volendo sicuramente far riferimento al rilievo con la *Madonna col Bambino*, *San Giovannino e due angeli*.

²²³ L'azione del Fieschi avvenne il mercoledì santo e cioè il 19 aprile 1680.

²²⁴ Il 25 aprile il Senato impose al Fieschi di ricollocare la *Madonna* sull'altare della Trinità, decisione alla quale Sinibaldo cercò di opporsi presentando una supplica alla magistratura il 2 maggio successivo. Le vicende relative a questa controversia sono ricostruibili dalla documentazione conservata nel fondo della Giunta di Giurisdizione, che comprende sia le carte presentate da Sinibaldo Fieschi, e in particolare un lungo resoconto in cui vengono riassunti tutti gli aspetti della faccenda, sia quelle prodotte dall'altra parte coinvolta, ossia i fabbricieri di San Lorenzo: ASG, *Archivio segreto*, 1139, n. 53; ASG, *Archivio segreto*, 1140, n. 88. Cfr. Appendice documentaria, doc. 22. Alcuni di questi fogli sono inoltre conservati in copia anche nel fondo Fieschi del medesimo archivio: si tratta probabilmente della documentazione rimasta nelle mani della famiglia. ASG, *Archivio Fieschi-Negri di Sanfront-Thellung de Courtelary*, 296, nn. 31, 42, 43, 53, 55. Tutte le carte inserite nelle filze citate, delle quali si parlerà nelle note successive, non sono numerate.

Le testimonianze seicentesche sembrano suggerire che il monumento voluto da Lorenzo Fieschi all'alba del Cinquecento si presentasse in origine come una struttura che nell'ordine principale era scandita da tre nicchie, occupate dalle figure a tutto tondo di *San Fruttuoso* (FIG. 323) al centro e dei *Santi Eulogio* (FIG. 324) e *Augurio* ai lati, e che ospitava in una posizione privilegiata, e cioè probabilmente al centro subito al di sopra della mensa d'altare e ai piedi delle tre statue, il sepolcro di Ibleto. Infine la lunetta con la *Madonna col Bambino, San Giovannino e due angeli* (FIG.325) doveva essere apposta a mo' di cimasa sulla sommità del complesso e poggiare su una trabeazione. Tuttavia, considerando le dimensioni di questo e degli altri pezzi appartenenti all'altare²²⁵, sembrerebbe più probabile che il rilievo non ingombrasse tutto lo spazio occupato dal corpo principale, e cioè secondo uno schema ad arcosolio, ma fosse invece da intendere in una posizione del tutto simile a quella assunta dall'analogo elemento nell'*Ancona della crocifissione* di Andrea Ferrucci oggi al Vitoria & Albert Museum. Infine una serie di elementi ornamentali, quali ad esempio pilastri, fregi e cornici, corredeva sicuramente la struttura come nel precedente ferrucciano e in altri altari fiorentini tardo quattrocenteschi. Di questo apparato decorativo, che possiamo immaginare piuttosto ricco di motivi simili a quelli che arricchiscono i marmi dell'*Arca di San Giovanni Gualberto* o altre opere di Benedetto da Rovezzano, è stata rimossa qualsiasi traccia nell'altare eseguito a partire dal 1652, improntato, al contrario, ad un ideale di maggiore semplicità e purezza di forme. All'interno di questa struttura furono tuttavia impiegati due elementi decorativi che per cronologia potrebbero essere avvicinati ai marmi fliscani e cioè i due plinti che sottostanno alle figure di *San Fruttuoso* e *Sant'Eulogio* e che presentano sulla fronte un motivo con bucrani, cornucopie e uccelli (FIG. 328). Se, dunque, il lessico dei due rilievi sembra rimandare alla cultura di fine Quattrocento, di area sia toscana che lombarda, e accordarsi perciò con la produzione dei due scultori fiorentini, la qualità piuttosto modesta dell'intaglio osta invece ad una simile ipotesi. D'altra parte, tali elementi paiono essere stati reimpiegati al momento della ricomposizione seicentesca dell'ancona con lo scopo di aumentare l'altezza delle sculture, le quali a loro volta sono già corredate di un loro sostegno – intagliato nel medesimo blocco di marmo e ornato da una semplice pergamena –, per adattarle alla nuova sede.

Sebbene nessun precedente si offra come modello puntuale per l'ancona fliscana, non trovandosi a Genova esempi della tipologia dell'altare-sepolcro con sculture a tutto tondo, è possibile rintracciare alcune opere che, per prossimità geografica o cronologica, possono essersi costituite come precedenti agli occhi del committente e degli scultori, che in questa sede si propone di riconoscere in Benedetto da Rovezzano e Donato Benti. Se nel contesto genovese il riferimento più prossimo pare trovarsi nel ciclo scultoreo della Cappella del Battista eseguito dal Civitali (FIG. 330), essendo la parete del sacello tripartita e occupata da tre marmi grandi quanto il vero, è un'altra opera del lucchese ad offrirsi ad un diretto confronto:

²²⁵ Si indicano di seguito le misure dei marmi. *Gisant* di Ibleto: 48x189x66 cm. *San Fruttuoso*: 133x48x30 cm. *Sant'Eulogio*: 130x45x30. *Madonna col Bambino, San Giovannino e due angeli*: 90x160 cm.

pensiamo, in particolare, all'*Altare di San Regolo* nel duomo di Lucca (FIG. 329), struttura che coniuga il *pattern* delle tre figure a tutto tondo entro nicchia con la presenza del sarcofago che, diversamente dall'altare genovese, si presenta in questo caso in una posizione sopraelevata. In ambito fiorentino si può invece chiamare in causa il dossale Neroni eseguito da Mino da Fiesole nella Badia Fiorentina, mentre sono soltanto vaghi i rimandi ad altari come quello già ricordato della *Crocifissione* del Ferrucci o quello Corbinelli di Andrea Sansovino in Santo Spirito, i quali si distinguono per l'assenza del sepolcro e per il maggiore ingombro della nicchia centrale rispetto alle due laterali e la presenza, al suo interno, rispettivamente di un rilievo e di un tabernacolo.

Nella Cattedrale di San Lorenzo l'altare voluto da Lorenzo Fieschi trovò un'eco nel complesso eretto a partire dal 1533 per volontà di Giuliano Cybo nel sito al di sotto dell'organo della navata sinistra e cioè in una posizione simmetrica rispetto all'ancona fliscana nel suo rimontaggio post 1526 (FIG. 331)²²⁶. L'opera voluta dal vescovo di Agrigento doveva ispirarsi per tipologia e schema compositivo a quel precedente in quanto coniugava le due tipologie dell'altare e del sepolcro, presentando inoltre una ricca decorazione scultorea costituita, però, da un maggior numero di figure a tutto tondo ed improntata ad un tono più magniloquente. Non deve stupire che un simile principio di simmetria impronti le scelte all'interno del San Lorenzo: un'istanza del tutto identica sarà quella che, a partire dalla metà del Cinquecento, guiderà la decorazione delle due cappelle poste alle testate delle navate laterali, di patronato delle famiglie Lercari e Senarega, ma anche il rifacimento dell'altare delle reliquie intorno alla metà del XVII secolo. Al momento di ridisegnare l'intero prospetto dello pseudotransetto destro, i Padri del Comune adottarono il medesimo schema dell'altare Cybo, scegliendo cioè una struttura scandita dall'alternarsi di colonne binate, issate su un alto basamento, e riprendendo anche le due aperture ad arco innestate ai lati, che ospitarono i sepolcri di Banetta Spinola (a destra)²²⁷ e Federico Federici (a sinistra; FIG. 326)²²⁸. I rapporti di

²²⁶ L'altare fu commissionato, intorno al 1533, a Gian Giacomo della Porta, al figlio di questi Guglielmo e a Niccolò da Corte. Sulle vicende dell'opera si rimanda ai recenti contributi di Helfer 2008 e C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 310-312.

²²⁷ La tomba di Banetta Spinola fu eretta nel 1581, come ricorda l'iscrizione: "DOM BANETAE SPINOLAE UXORI CARISS(ima)e PUERPERAE INFELICI SIBIQ(ue) QUILICUS FLISCUS IO(hannis) F(ilius) LAVANIAE C(omes) COMMUNIS SEPULCRI SPE DESIDERIUM LENIENS M(emoriam) H(oc) P(osuit) ET SUB EO TUMULUM AN(no) S(alutis) MDLXXXI". Giulio Pasqua, oltre a trascrivere l'epigrafe, riferisce che "appresso detta porta [del Soccorso] vi è un monumento di marmo con l'effigie della signora Battina Spinola", parole che testimoniano, forse, la presenza in origine anche del *gisant* della donna. Pasqua, *Memorie* ms., c. 2. Per questo monumento funebre Franco Renzo Pesenti ha proposto un'attribuzione a Gian Giacomo Paracca detto il Valsoldo su modello di Taddeo Carlone: Pesenti 2003, pp. 25-26. Cfr. anche C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 338. È probabile che il sepolcro subisse dei rimaneggiamenti in occasione della costruzione dell'altare delle Reliquie: i due putti adagiati al di sopra del sarcofago appaiono infatti stilisticamente non coerenti con la figura della Vergine e potrebbero perciò essere riconducibili all'intervento del Ferrandino, mostrandosi infatti adatti ad una datazione intorno alla metà del Seicento.

²²⁸ Federici morì nel 1646, come si legge nell'iscrizione inserita nel sepolcro: "[Dux et gubernatores] REIPUB(licae) GENUEN(sis). NE PRAECLARA QUAE SUMMO STUDIO AC LOBORE CONGES(s)IT OPERA [excellentissimus] FRIDERICUS FRIDERICIUS COLLEGA NOSTER AD DIGNITATEM ET IURA PUBLICA TUENDA INGRATA POSTERITATIS OBLIVIONE SEPELLIANTUR LATIS MOTU

dare e avere non sono però così facilmente ricostruibili viste le incertezze che ancora permangono nelle vicende dell'altare Cybo: il complesso sembra infatti essere frutto di un restauro, forse promosso poco prima del 1577, quando, secondo quanto rivela un'iscrizione, gli eredi del vescovo avevano sentito l'esigenza di rievocare in maniera esplicita il nome di quest'ultimo, di cui si era apparentemente persa memoria. Fu probabilmente a ridosso di questa stessa occasione che il *gisant* del Cybo venne rimosso ed inserito al di sotto della mensa d'altare, dove, celato da una lastra di marmo, rimase nascosto fino al rinvenimento nel 1955. Nel nuovo prospetto trovarono posto anche i due sepolcri di Cipriano Pallavicino (a sinistra) e di Agostino Salvago (a destra)²²⁹, la cui cronologia, il 1575 per il primo e gli anni successivi al 1567 per il secondo, può essere letta come un appiglio per ancorare le trasformazioni occorse nella seconda metà del Cinquecento²³⁰.

Mentre, dunque, il rifacimento dell'altare Cybo sembra precedere quello dell'altare Fieschi, sollecitato dall'esigenza di accogliere l'armadio delle reliquie, quello dei rispettivi organi seguì al contrario una scansione inversa: la precedenza spetta cioè all'organo sul fianco destro, quello costruito in tempi più recenti, ovvero nel 1603²³¹, il cui parapetto fu intagliato da Giovanni Battista Ferrandino nel 1652²³². La decorazione del secondo strumento musicale fu invece intrapresa nell'aprile del 1653 per volere dei Padri del Comune, i quali imposero come modello il parapetto dell'organo prospiciente affidandone l'esecuzione agli scultori Tomaso Orsolino e Giovanni Battista Ferrandino, che vi lavorarono fino al 1655²³³.

La vicenda critica delle sculture già appartenenti all'altare eretto da Lorenzo Fieschi nel coro della cattedrale ha seguito strade diverse per ciascuno dei singoli pezzi, non essendo in

PROPRIO SUFFRAGIIS PERMITTIMUS FILIIS UT QUAE PUBLICIS TESTA(n)TIBUS DOCUMENTIS VIVENS ADHUC PROMERUIT NOMINA AMANTISSIMI PATRIAE CIVIS DEQ(ue) REIPUBLICAE GLORIA OPTIME MERITI HAEC EADEM IN DEMORTUI TUMULO VICTURA IUGITER EXCULPANTUR DIE QUARTE MENSIS IUNII MDCXXXVI HORATIUS H. F.S HE". Sulla tomba cfr. P. Boccardo, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 337-338. Il fatto che questo sepolcro e quello di Banetta Spinola furono riadattati al nuovo altare delle reliquie è confermato dalla cronologia delle due opere, che è precedente ai lavori iniziati nel 1652.

²²⁹ Per le tombe si rimanda a: C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 307-309, 312.

²³⁰ Una simile cronologia è sostenuta anche da Cristiano Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 310-312.

²³¹ Fino al 1603 risulta attestato un solo organo, ovvero quello del transetto sinistro, di cui si rintracciano testimonianze fin dal 1391. Nel 1579 Giovanni Battista Senarega predispose un lascito in favore della costruzione di un altro strumento musicale da posizione accanto alla cappella di suo patronato, ovvero quella di San Sebastiano posizionata alla testata della navata di destra. Fu tuttavia soltanto nel 1603 che le sue disposizioni furono attuate, affidando a Giuseppe Vitani la costruzione del nuovo organo e al bancalario Giacomo Torriglia l'intaglio della cassa. Per la ricostruzione delle vicende si veda Moretti 1990, pp. 100-102, 253-256. Sull'organo quattrocentesco cfr. paragrafo III.1.

²³² Questa notizia si ricava dalla documentazione relativa all'altare delle reliquie citata nelle pagine precedenti.

²³³ I documenti riguardanti l'organo sopra l'altare Cybo, riferiti in maniera piuttosto generica da Santo Varni e ripetuti dalla bibliografia successiva, sono i seguenti: il 30 aprile 1653 i Padri del Comune deliberano la costruzione del parapetto marmoreo; tra il 22 luglio e il 18 novembre 1654 Tomaso Orsolino e Giovan Battista Ferrandino ricevono dei pagamenti per un totale di 1400 lire; il 15 febbraio 1655 è invece registrato il saldo ai due scultori. ASCG, *Padri del Comune*, 225, n. 128; ASCG, *Padri del Comune*, 71, s.n.; ASCG, *Padri del Comune*, 225, n. 194. Sul parapetto si veda inoltre P. Boccardo, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 312-313, 334-335 con bibliografia precedente.

precedenza mai stata individuata la loro comune appartenenza ad un unico complesso. Si ricapitolerà perciò la fortuna di ciascuna scultura tentando infine di enucleare quei caratteri stilistici che permettono di avanzare una possibile attribuzione.

Nonostante la sua elevata qualità, il *gisant* di Ibleto è rimasto ai margini degli studi sulla scultura genovese di fine Quattrocento, dimenticato in una posizione del tutto secondaria pari a quella che la scultura occupa oggi all'interno della cattedrale²³⁴. Mentre le fonti sette e ottocentesche danno conto dell'imponente deposito, nessuno dei compilatori approfondisce il discorso relativo all'autore del marmo, neppure quel Federico Alizeri di solito sempre attento a registrare con sagacia le principali testimonianze conservate negli edifici del capoluogo ligure. Il silenzio perdura in parte anche nelle voci più recenti, fino al testo dedicato alla cattedrale di San Lorenzo edito nel 2012, nel quale Beatrice Astrua ha giustamente invocato l'aura toscana che promana la severa effigie del Fieschi, riconoscendo nel sepolcro di Pietro del Noceto nella Cattedrale di Lucca un diretto precedente²³⁵.

Più articolato il discorso sulle due figure di *San Fruttuoso* e *Sant'Enlogio*, comunemente identificate con San Nicola e San Lorenzo e associate alla committenza di Lorenzo Fieschi, sulla scorta di un passo di Federico Federici, il quale, nel suo testo dedicato alle glorie della famiglia originaria di Lavagna, riconduceva al mecenatismo del prelado la "capella sontuosissima con figure e arca di marmo" all'interno della Cattedrale²³⁶. Fu Federico Alizeri ad avanzare per primo i nomi di Donato Benti e Benedetto da Rovizzano quali possibili autori delle due sculture in marmo, spinto sia dalla biografia del Fieschi, già distintosi come committente della cantoria di Santo Stefano nel 1499, sia dal sapore fiorentino che riscontrava negli inserti ornamentali dell'attuale altare di San Giuseppe, che pure, come abbiamo visto, sono frutto di aggiunte posteriori, al pari dei quattro tondi al di sopra delle nicchie con i busti dei *Santi Pietro e Giovanni Battista* (FIG.332), *Paolo e Bernardo* (FIG. 333), ritenuti invece dallo studioso consentanei alle due figure a tutto tondo²³⁷.

Di diverso parere fu invece Guglielmo Salvi, il quale, nel suo fondamentale studio sulla Cattedrale di San Lorenzo, correlava la coppia di sculture al portale commesso da Cipriano Pallavicino nel 1503, per il quale si additava come modello proprio l'altare fliscano, giungendo ad ascriverla ai medesimi autori e cioè ai fratelli Michele e Antonio Carlone²³⁸. Opinione, quest'ultima, che Cristiano Giometti ha recentemente ribadito, evocando le affinità stilistiche tra i partiti decorativi e le figure delle due opere, che a nostro avviso non risultano convincenti

²³⁴ Per la bibliografia sul pezzo si rimanda alla nota 188.

²³⁵ B. Astrua, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 249-250.

²³⁶ Federici s.d. [*ante* 1646], p. 48.

²³⁷ Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 26-28; Alizeri 1875, p. 9. L'opinione dell'Alizeri fu ripetuta in alcune guide edite fra l'Otto e il Novecento, come ad esempio in quella di Orlando Grosso (1951, p. 29) oppure nelle guide rosse del Touring Club fin nelle edizioni più recenti.

²³⁸ Salvi 1931, pp. 918-919.

sia per la qualità più bassa che le poche opere note dei due Carlone manifestano, sia per l'estraneità delle sculture della cattedrale al linguaggio di matrice lombarda²³⁹.

Anche la lunetta con la *Madonna col Bambino, San Giovannino e due putti* è stata ricondotta alla medesima origine: Clario Di Fabio vi ha intravisto la mano di Pace Gagini, senza addurre ulteriori argomentazioni a una simile proposta, messa in dubbio più recentemente da Beatrice Astrua²⁴⁰.

Volendo in questa sede riproporre il riferimento al Benti e al Grazzini dell'intero gruppo di marmi già appartenenti al sacello fliscano, occorre contestualizzare tali opere all'interno dell'attività genovese dei due fiorentini, che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, consta di due testi principali, ovvero la cantoria di Santo Stefano e il monumento dei Duchi d'Orléans. È proprio quest'ultima impresa, che vide i due soci lavorare accanto a Michele D'Aria e Gerolamo Viscardi, quella che si offre ai più stretti raffronti con le sculture prese ora in considerazione.

Confrontando il *gisant* di Ibleto con i depositi del mausoleo parigino si notano strette somiglianze tanto nella concezione della figura, quanto in dettagli più minuti come il motivo decorativo dei guanciali, che nella figura genovese si differenzia appena da quello dei cuscini a sostegno del capo di Valentina Visconti (FIGG. 338-339), o l'andamento dei lembi estremi della veste attorno ai piedi del religioso, ripiegati secondo una schema simile a quello che anima i panneggi dei defunti Orléans (FIG. 340-341). Nonostante questi riscontri, che pure testimoniano un diretto legame tra le due imprese, l'effigie del Fieschi pare, per altri versi, allontanarsi dai marmi parigini e palesare la mano di un artefice differente. Rispetto ai depositi oggi a Saint-Denis, la figura genovese assume un rilievo plastico molto più risentito grazie alla più risolta conduzione delle pieghe, che, animando di ombre gli abiti del religioso, contribuiscono a sottolinearne la corpulenza. Allo stesso modo, la resa crudamente naturalistica del viso di Ibleto (FIG. 338), contratto in un ghigno che traduce nell'eterna materia del marmo il carattere indomito del protonotario, si discosta dalla più serena caratterizzazione dei volti dei duchi, concepiti, al contrario, come dei ritratti idealizzati (FIG.339). Una più insistita indagine naturalistica si riverbera, d'altra parte, anche nella capigliatura scomposta di Ibleto, del tutto opposta, nella concezione, alle ordinate parrucche dei *gisants* parigini. Questa attenzione nei confronti del dato reale rimanda a dei canoni messi a punto dalla scultura funeraria fiorentina e raggiunti anche attraverso l'ausilio della maschera funeraria.

Tali dettagli fanno dell'effigie genovese un'opera concepita in stretta contiguità con il cantiere della tomba dei Duchi, ma non condotta dalle mani che in quell'impresa si occuparono dei marmi dei defunti, ovvero, secondo la ricostruzione proposta in questa sede,

²³⁹ C. Giometti, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 335-337. Lo studioso suggerisce di accostare il *Sant'Eulogio* alla *Vergine* posta a coronamento del portale oggi al Victoria & Albert Museum, figura che, a nostro avviso, sembra frutto di un intervento compiuto intorno al 1540 da Cipriano Pallavicino il giovane, come già sosteneva Federico Alizeri (Alizeri 1870-1880, V, 1877, p. 31).

²⁴⁰ Di Fabio 2004c, p. 159; B. Astrua, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 345.

la compagnia costituita da Gerolamo Viscardi e Michele D'Aria²⁴¹. È invece con le opere certe di Benedetto da Rovezzano che la figura di Ibleto palesa le più profonde tangenze, pur tenendo conto dell'assenza, nel catalogo del fiorentino, di una scultura della medesima tipologia che si presti ad un immediato confronto. E tuttavia il ricco repertorio dei rilievi del monumento di San Giovanni Gualberto, impresa grandiosa cui Benedetto attese a partire dal 1505²⁴², offre molteplici spunti per riflettere sul deposito genovese. Se si osservano, ad esempio, le due scene delle *Esequie* e della *Traslazione* si può notare come i corpi del santo fondatore vallombrosano siano improntati alla medesima invenzione che anima il *gisant* di Ibleto, ripetendone la posizione delle braccia e delle mani strette sul petto, l'inclinazione della testa, ma anche il peculiare disegno con cui la veste ricade sui piedi. Il volto del Fieschi (FIG. 343) può essere inoltre avvicinato a quelli di alcuni dei personaggi che popolano le concitate storie del santo, ad esempio ad un monaco che nelle *Esequie* incombe sulla salma, ad uno degli spettatori del miracolo nella scena di *San Pietro Igneo che attraversa il fuoco* (FIG. 342), o ancora ad uno dei soldati dell'*Assedio degli eretici a San Salvi* (FIG. 344) e infine al monaco che nella medesima raffigurazione osserva con sguardo desolato quanto accade in primo piano (FIG. 345), figura quest'ultima che, al pari di Ibleto, presenta una chierica con ciocche disordinate di capelli che ricadono sulla fronte nonché altri tratti fisiognomici simili come gli alti zigomi e il largo naso.

L'apporto di Benedetto si estese anche alle statue di *San Fruttuoso* e *Sant'Eulogio*. Per quest'ultima si dovrà nuovamente chiamare in causa il monumento dei Duchi d'Orléans e, in particolare, alcune delle figure di santi e apostoli che si susseguono lungo le facce del basamento. Piuttosto che ricordare i due santi diaconi della tomba parigina, stretti in tuniche pesanti e solcate da pieghe parallele, il marmo genovese si avvicina al *San Sebastiano* (FIGG. 346-347), figura nella quale è possibile rintracciare la mano dei due fiorentini: analoghi sono infatti la testa piegata lateralmente e rivolta verso l'alto, alcuni tratti del volto come la bocca dischiusa in un sorriso estatico, gli occhi dalle pupille tratteggiate da un'incisione leggera, i capelli spartiti in ciocche regolari, caratteri questi che, d'altra parte, ritroviamo nell'apostolo scomposto in corsa su uno dei lati corti del sepolcro (FIG. 516).

Anche alcune delle figure del complesso vallombrosano si prestano per un diretto raffronto: si osservi, ad esempio, il frangersi delle pieghe della veste ai piedi del diacono genovese (FIG. 348) e lo si accosti a certe soluzioni dei protagonisti delle storie di San Giovanni Gualberto, come ad esempio quella sviluppata in uno dei monaci che trasportano il catafalco del santo nella *Traslazione* (FIG. 349).

Al medesimo repertorio può essere messo in relazione il *San Fruttuoso* (FIG. 350), il quale nel trattamento della lunga barba, minutamente descritta da ciuffi ordinati, somiglia sia alla figura di San Giovanni Gualberto nella *Liberazione di un monaco dal demonio* (FIG. 351), sia a

²⁴¹ Su quest'opera cfr. paragrafo V.3.

²⁴² Per i riferimenti bibliografici su questo monumento cfr. capitolo II, nota 166.

quella di uno degli astanti nella *Traslazione di San Giovanni Gualberto* (FIG. 353), sia, infine, al re Ciro assiso in trono al centro del rilievo del camino Borgherini oggi al Bargello (FIG. 352). Analogamente l'andamento delle pieghe sottili, come anche la posa sbilanciata e incerta del Santo vescovo (FIG. 354), trovano un corrispettivo nella succitata figura di monaco della *Traslazione* del complesso vallombrosano (FIG. 355).

Un discorso a parte merita invece la lunetta raffigurante la *Madonna col Bambino, San Giovannino e due angeli* (FIG. 325), che si differenzia dagli altri pezzi riconducibili al medesimo complesso della cattedrale per una qualità più incerta dell'intaglio e perfino per un marmo meno prezioso, sbiancato e sporcato da venature. I caratteri stilistici riscontrabili ad un'attenta osservazione dell'opera portano ad escludere la paternità dello stesso artefice responsabile del *gisant* di Ibleto e delle statue del *San Fruttuoso* e *Sant'Eulogio*, prestandosi invece a più precisi raffronti con le opere del secondo dei due fiorentini della società, ovvero Donato Benti. Sebbene l'esiguità del catalogo di quest'ultimo renda tutt'oggi difficile esprimere un giudizio complessivo sulla sua personalità, il marmo della cattedrale genovese è da leggere in rapporto sia alla cantoria di Santo Stefano del 1499, sia ad alcune delle creazioni pietrasantine dello scultore fiorentino. Il panneggio increspato in pieghe profonde dell'angelo a sinistra della Vergine (FIG. 357) è, ad esempio, sovrapponibile a quello del *Re David* della cantoria della chiesa di Santo Stefano a Genova (FIG. 356), ripetendo il medesimo andamento frastagliato e irregolare. Nella sua posa dinoccolata e macchinosa la *Madonna* (FIG. 358) si avvicina invece agli *Evangelisti* del pulpito del Duomo di San Martino di Pietrasanta, ai quali la accomunano anche il taglio allungato degli occhi sottili, il fitto incresparsi dei panneggi della veste leggera, l'ordinato ripartirsi dei capelli ma anche un dettaglio puntuale come il manto stretto al petto da un cappio, che ritroviamo nella figura del *San Giovanni* (FIG. 359)²⁴³. Ci sembra, perciò, che la lunetta vada valutata come il personale contributo del Benti al complesso fliscano in cattedrale. Essendo Benedetto responsabile dell'esecuzione delle sculture più impegnative, quali appunto il *gisant* di Ibleto e le tre figure a tutto tondo, probabilmente in virtù della sua maggiore competenza come scultore di figura, a Donato doveva forse competere l'intaglio degli apparati ornamentali. Tuttavia la perdita di una porzione consistente della struttura originaria, che poteva magari essere corredata da rilievi allusivi al santo dedicatario e ai suoi compagni, non permette di valutare appieno l'apporto di ciascuno dei due artefici coinvolti nell'impresa.

I marmi dell'altare di patronato di Lorenzo Fieschi, di cui si sono ripercorse le vicende, contribuiscono a colmare una lacuna che pesava profondamente sulla carriera di Benedetto da Rovezzano, inserendosi in una fase della sua attività, estesa lungo l'arco di circa un decennio, alla quale è possibile ricondurre soltanto un numero di testimonianze molto limitato. Analogamente, il rilievo che ci sembra di poter associare al Benti permette di ancorare all'*oeuvre* del fiorentino con più solide argomentazioni gli *Evangelisti* del pulpito del duomo di Pietrasanta, la cui attribuzione è messa in discussione da un atto notarile che riferisce la

²⁴³ Per l'attribuzione dei rilievi del pulpito di Pietrasanta a Donato Benti cfr. paragrafo II.2.

responsabilità dell'esecuzione del manufatto a due marmorari carraresi, Bertolino e Filippo Casoni. E tuttavia i confronti stringenti che palesano le opere summenzionate, come anche il *Re David* della cantoria di Santo Stefano a Genova, formano un gruppo stilisticamente coerente, dal quale partire per valutare in maniera esaustiva l'attività del Benti.

Come si è cercato di evidenziare nelle pagine precedenti, l'altare di San Fruttuoso si presentava, all'interno della scultura genovese di inizio Cinquecento, al pari di un *unicum*, rompendo con la tradizione funeraria cittadina che, al contrario, aveva privilegiato la tipologia della lastra terragna o quella della cassa a parete; e tuttavia la radicale novità espressa da quel complesso marmoreo lo destinarono ad un forzato isolamento, restando una voce priva di qualsiasi immeditata eco. Eppure quell'episodio di committenza si denota come un momento di capitale importanza per la storia artistica genovese, tanto per l'intrinseco valore assunto dall'opera all'interno della Cattedrale di San Lorenzo, quanto per le personalità coinvolte, l'illustre casata dei Fieschi, da un lato, e i due scultori fiorentini, dall'altro.

CAPITOLO IV

SCULTURA FUNERARIA

1. TRADIZIONE ED INNOVAZIONE NEI MODELLI SEPOLCRALI A GENOVA.

Il contesto artistico genovese, tanto nel campo della pittura quanto in quello della scultura, è fortemente caratterizzato dalla presenza di alcune determinate tipologie di opere che assurgono ad un ruolo normativo, andando a creare una tradizione percepita come uno dei tratti identitari della cultura cittadina. Alcuni modelli, di origine più o meno illustre, fissano una ristretta serie di prototipi che vengono adottati di volta in volta dai committenti e finiscono per disegnare una fitta trama di rimandi. Queste dinamiche sono bene esemplate dalla scultura funeraria, campo in cui trovano diretta espressione le istanze di autorappresentazione, oltre al desiderio di illustrare il prestigio familiare. L'analisi dello sviluppo delle principali tipologie sepolcrali diffuse a Genova e in Liguria tra la seconda metà del XV secolo e i primi decenni del XVI può rivelarsi utile al fine di individuare alcune peculiarità dell'ambiente artistico in questione e di mettere in luce il radicamento di determinati modelli autoctoni, che sopravvivono anche su un periodo lungo quasi un secolo, e, al contrario, la pressoché assenza di qualsiasi apporto esterno, pur in un contesto che sotto altri aspetti si rivela al contrario permeabile ad istanze allogene¹.

Il XIV secolo aveva lasciato due grandiosi monumenti, ovvero la tomba di Margherita di Brabante, eseguita da Giovanni Pisano intorno al 1313 ed installata nel coro della chiesa di San Francesco di Castelletto, e quella, di origine ugualmente pisana, del cardinale Luca Fieschi nella Cattedrale di San Lorenzo, due opere di cui la critica non è ancora riuscita a ricostruire l'aspetto originario, profondamente alterato dalle numerose manomissioni subite dai rispettivi complessi. Ciononostante esse sembrano non aver lasciato eco nella scultura degli anni successivi, sulla cui conoscenza permangono tuttavia ancora profonde lacune.

La tipologia che sembra persistere con maggiore pervicacia fino a tutta la prima metà del Cinquecento è quella della lastra tombale con il *gisant*, di cui troviamo attestazioni già nel corso del XIV secolo attraverso i disegni inseriti da Domenico Piaggio nella sua raccolta epigrafica dedicata ai principali edifici genovesi². Osservando la serie di tombe tuttora preservate, una

¹ Una simile disamina è stata affrontata da Elena Parma Armani ma con maggiore attenzione ai monumenti della seconda metà del Cinquecento. Parma Armani 1987, pp. 330-345, in particolare pp. 330-331 per gli anni trattati in questa sede.

² Si possono citare, a mo' d'esempio, i due sepolcri di Guglielmo Cybo e Luca de Carlo conservate nella chiesa di San Francesco di Castelletto, nei quali si leggevano le date 1310 e 1393. Piaggio, *Epitaphia* ms., III, cc. 190v., 194v.

percentuale purtroppo molto esigua rispetto a quelle testimoniate dall'erudito settecentesco, si nota un graduale aggiornamento delle forme, pur all'interno di uno schema che resta pressoché immutato e che godette perciò di una lunga fortuna presso la committenza.

I sepolcri di Teodisio Doria (FIG. 360), Giano Cattaneo Grimaldi (FIG. 361) e Battistina Gentile (FIG. 362) presso San Nicolò del Boschetto³ e quello di un magistrato della famiglia Grillo (FIG. 363), oggi nel Museo di Sant'Agostino ma in origine nella chiesa di San Benigno di Capodifaro⁴, presentano una medesima articolazione, ancora connotata secondo un gusto goticeggiante. La nicchia è infatti chiusa da un arco ogivale convesso, decorato con inserti vegetali, e presenta sulla parte sommitale due pinnacoli, tra i quali si inserisce una coppia di stemmi. La raffigurazione è invece estremamente semplificata, tanto nella definizione dell'anatomia – si osservino le mani allungate e schiacciate contro il corpo o i piedi rappresentati di profilo – quanto nell'articolazione del panneggio, costituito da un susseguirsi ininterrotto di pieghe parallele. L'effigie del Grimaldi, datata al 1468, e quella della Gentile, del 1470, costituiscono il termine di riferimento cronologico per le altre⁵ ed illustrano perciò la persistenza di alcuni motivi decorativi della lunga tradizione gotica ancora in anni in cui si stavano affermando le nuove formulazioni elaborate da Domenico Gagini nel cantiere della Cappella del Battista.

Rientra all'interno di questa serie anche un sepolcro appartenente alla casata Grimaldi e conservato nella chiesa di Santa Maria di Castello (FIG. 364), nel quale il ritratto del defunto è sostituito da uno scheletro con in mano una falce e un arco con le frecce, un'immagine cioè dalle forti valenze allegoriche e da interpretare come un palese *memento mori*⁶. La presenza di un

³ I tre sepolcri sono citati in alcuni testi dedicati al complesso del Boschetto ma hanno goduto di scarse attenzioni critiche. Salvi 1935, p. 599; Penco 1972, p. 422; *Chiesa di San Nicolò* 1977, pp. 5 fig. 5 (Teodisio Doria), 6 fig. 6 (Giano Cattaneo Grimaldi), 13 fig. 12 (Battistina Doria), 14; Patrone, Paoletti 1982, pp. 25, 49 fig. 33 (Teodisio Doria), 50 fig. 34 (Battistina Doria), 51 fig. 35 (Giano Cattaneo Grimaldi); Parma Armani 1987, p. 330. Si riportano di seguito le iscrizioni dei tre sepolcri. “HOC TUMULO IUSSIT THEDIXIUS AUREA CONDI EXTREMU(m) DEDERINT CUM SIBI FACTA DIEM VIX SIBI QUOD FUERIT PRESTA(n)TIUS EDERE POSIS IN PATRIAE STUDIU(m) VEL P(ro)BITATIS AMOR”. “IANUS GRIMALDUS CATANEO PATRI CIVI PATRICIO EX STIRPE MAGNONI PROAVI SUI PRIMI FONDATORIS AC PATRONI HUIUS MONASTERII HOV MONUMENTUM FECIT FIERI QUI VITA CESSIT MCCCCLXVIII DIE VI IANUARIIP”. “BAPTISTINA MATRONA PRECIPUA GENEROSI ANDREE GENTILIS FILIA SPECTATI Q(uondam) GERARDI AURIE RELICTA HOC SACRO TEGITUR SAXO ANNO 1470”. Nel cosiddetto *Liber primus*, ovvero un elenco delle fondazioni e dei lasciti del monastero del Boschetto compilato nel 1585, i sepolcri di Battistina Gentile e di Giano Grimaldi sono descritti “in facie” alla cappella di San Nicola, ovvero all'altare maggiore, indicazione che per il secondo monumento trova conferma anche nella testimonianza di Perasso, il quale lo colloca lungo la navata principale. *Liber primus* ms., c. 34v.; Perasso, *Memorie* ms., XI (ASG, *Manoscritti*, 845), c. 369v.

⁴ Inv. MSA 991. La lapide è raffigurata nei manoscritti di Piaggio: Piaggio, *Epitaphia* ms., VI, c. 255r.. Dopo la soppressione della chiesa di San Benigno, il suo patrimonio artistico venne disperso e la tomba passò alla chiesa di San Pietro in Cremeno, dove venne reimpiegata, ma al rovescio, come predella d'altare, fino alla scoperta nel 1898. Cambiaso 1907, p. 103 nota 1; I. M. Botto, in *Museo di S. Agostino* s.d., p. 146.

⁵ Teodisio fondò anche una cappella nella chiesa del Boschetto, dedicata a San Girolamo. Un indice dell'archivio del complesso redatto nel 1760 riferisce questo evento sotto la data 1434, che tuttavia non è confermata da altre fonti. *Collezione di notizie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 557), c. 2v.

⁶ La lastra tombale, oggi murata nel chiostro del complesso di Santa Maria di Castello, va probabilmente censita tra le opere patrocinate dai fratelli Lionello e Manuele Grimaldi Oliva. Il rilievo è inserito in una cornice in pietra

esemplare del tutto simile nella distrutta chiesa di San Francesco, testimoniato da un disegno di Piaggio (FIG. 365)⁷, mette in luce come si fosse diffusa una certa familiarità con simili raffigurazioni macabre.

D'altra parte tali modelli continuarono a fungere da riferimento anche nei decenni seguenti, come mostra il *gisant* di Lazzaro Doria (FIG. 366), eseguito probabilmente entro la prima metà degli anni Ottanta per la Certosa di San Bartolomeo presso Rivarolo⁸. La lastra segue nel disegno i precedenti appena ricordati ma recepisce alcuni aggiornamenti formali in direzione di un gusto più moderno, pur conservando un dettaglio come i pinnacoli sommitali. Gli archi diventano a tutto tondo, a partire da quello che chiude la nicchia, parte in cui trova posto una conchiglia, fino a quelli delle scanalature delle lesene. I due piccoli capitelli che chiudono i sostegni verticali presentano forme classiche, caratterizzati come sono da foglie di acanto e volute. Allo stesso modo anche il ritratto del Doria è guidato da istanze maggiormente naturalistiche, che avvicinano la figura alla serie di ritratti dei benefattori del Banco di San Giorgio⁹.

La tomba presentava inoltre uno schema maggiormente complesso in quanto l'effigie del defunto era in origine associata ad un'ulteriore lastra, confluita nelle raccolte del Louvre, la quale presenta uno stemma circondato da sette spiritelli, un motivo che, come vedremo nel paragrafo successivo, godrà di una fortuna autonoma nel corso degli ultimi tre decenni del Quattrocento.

Mostra invece forme pienamente rinascimentali il sepolcro del vescovo Bartolomeo Pammoleo eseguito da Michele D'Aria nel 1495 per la chiesa di Sant'Andrea a Levanto (FIG. 367). In questo caso scompaiono tutti gli elementi ornamentali che ancora arricchivano la figura di Lazzaro Doria e la nicchia si trasforma in un'architettura moderna, disegnata secondo uno schema ordinato, elementi ai quali si accompagna un più vivace intento ritrattistico che trova piena espressione nel volto emaciato dell'anziano prelado¹⁰.

nera decorata con pampini, elemento che indica una genesi intorno alla metà del Quattrocento. Sebbene non conosciamo il nome del committente, nel 1547 il marmo fu reimpiegato nel monumento di Giovanni Francesco Grimaldi, pronipote di Lionello e Manuele. Il rilievo fu in seguito trasferito, probabilmente verso la fine del XVI secolo, in un oratorio eretto nel chiostro (dove fu impiegato come pala d'altare), per essere poi nuovamente installato in chiesa, prima nella cappella di San Pio (1859) e dopo in quella di San Biagio (dove lo descrive una guida edita nel 1910). Vigna 1864, pp. 229-230, 342; *La basilica di Santa Maria di Castello* 1910, pp. 57-60; Poleggi 1973, p. 187 fig. 161; Di Fabio 2002, pp. 5-6. Quest'ultimo studioso ha attribuito la lastra a Leonardo Riccomanni.

⁷ Il sepolcro in questione è quello di Pancrazio Falamonica installato nella chiesa di San Francesco di Castelletto nel 1457. Piaggio, *Epitaphia* ms., III, c. 132r.

⁸ Su quest'opera cfr. paragrafo IV.2.

⁹ L'attribuzione del sepolcro a Michele D'Aria è discussa nel paragrafo I.4.

¹⁰ Su questa opera cfr. paragrafo I.4. Risale probabilmente agli anni iniziali del Cinquecento anche la lastra tombale di un anonimo personaggio maschile conservata nella chiesa di San Bartolomeo della Certosa, in un corridoio a sinistra della navata principale. È invece datata 1501 l'effigie del medico Lorenzo Maiolo nella chiesa di Santa Maria di Castello. In questo caso però la raffigurazione sembra pensata per essere inserita entro una parete, cioè secondo l'allestimento attuale, e non a terra.

La fortuna di questa tipologia sepolcrale continua anche oltre l'avvio del nuovo secolo, pur con una tendenza a conferire ai ritrattati una più viva aderenza alla realtà e ad accentuare lo spessore del rilievo delle figure, che emergono con notevole risalto dal piano. Un senso di più diretto naturalismo è inoltre ottenuto eliminando la nicchia ed adagiando l'effigiato su una sorta di catafalco rivestito da drappi e cuscini. Si possono citare, a tal riguardo, altre due sepolture conservate nel complesso del Boschetto, ovvero quelle di Pellegrina Doria (FIG. 371) e di Battista Spinola (FIG. 370) – quest'ultima risalente al 1539¹¹ – e le tombe di Stefano Salvago (FIG. 368) e Elianetta Vivaldi (FIG. 369), rispettivamente del 1520 e del 1543, nel santuario di Nostra Signora del Monte¹².

Le affinità tra questi esemplari si estendono anche ad un dettaglio come la presenza della targa con l'epigrafe ai piedi del defunto in una posizione leggermente inclinata, come se fosse sollevata dal piano. D'altra parte, tre delle lastre ricordate, ovvero quelle di Battista Spinola, Stefano Salvago e Elianetta Vivaldi presentano analogie ancora più strette, sia nei *pattern* decorativi che ornano il cuscino sotto la testa dei defunti, sul quale è inoltre intagliata una coppia di stemmi ai due lati della testa, sia nella cornice che circonda la figura, in cui i fiori sono intercalati ad un motivo ad intreccio. Le due raffigurazioni femminili sono inoltre quasi sovrapponibili in quanto vestite nello stesso modo, ovvero con un pesante velo che stringe il volto ed avvolge il collo, e caratterizzate da tratti fisiognomici del tutto simili e fortemente idealizzati. Non si può perciò escludere che le due tombe, al pari di quella dello Spinola forse, uscissero dalla medesima bottega, attiva tra gli anni '30 e '40 del Cinquecento. Gli esempi

¹¹ Pellegrina Doria lasciò un legato al Boschetto nel 1522, data che va considerata un *terminus post quem* per l'esecuzione del sepolcro. La donna espresse la volontà di essere seppellita in San Nicolò già nel testamento del 6 gennaio 1514 (ASG, *Nota antichi*, 1325, n. 18), desiderio ribadito nel testamento del 15 settembre 1520 (sul quale cfr. Bonzano 1998, p. 44). Sulle due tombe si vedano Salvi 1935, p. 599; Penco 1972, pp. 422-423; *Chiesa di San Nicolò* 1977, pp. 4 fig. 4 (Pellegrina Doria), 9 fig. 8 (Battista Spinola), 14, 15; Patrone, Paoletti 1982, pp. 48 fig. 32 (Pellegrina Doria), 52 fig. 36 (Battista Spinola), 30; Bonzano 1998, pp. 25-26, 43-45. Sulla tomba dello Spinola si veda inoltre Parma Armani 1987, pp. 330-331. "HIC IACET PEREGRINA FILIA Q(uondam) D(omini) IACOBI DE AURIA Q(uondam) D(omini) DOMINICI BARTHOLOMEI UXOR THOME DE FRA(n)CHIS BURGARI Q(uondam) D(omini) BAPTISTE QUE SE(m)PER POTIUS RELIGIOSE VIXIT QUAM CO(n)IUGATE QUI THOMAS MARITUS PRO SUIS ULTIMIS DONIS HANC FIERI FECIT". "DOM BAPT(ist)AE SPI(nu)LA THOMAE F(ili) OB VIRTUTE P(er)PETUO HONORU(m) CURSUS TOTI CIVITATI P(er)SPECTAM ALTER A RECUPERATA LIBERTATE GENUAE(n)SIUM DUC CREATUS BIEN(n)IUM DUX CREATUS BIEN(n)IUM REM PU(blica) BENEET FELICITER GESSIT MOX AN(n)O MDXXXIX III K(a)L(endis) SEPTE(m)BRIS AETATIS VERO SUE SEXAGESIMOSEXTO BEIFORTI QUOD OPPIDUM EIUS ERAT VITA FUNCTUS HIC UNA CUM TOMASI(n)A PRIORE CONIUGE QUIESCIT". Nel *Liber primus* la tomba di Pellegrina Doria viene descritta nella cappella di Santa Caterina (*Liber primus* ms., c. 34v.).

¹² Le due tombe sono citate in: *Santuario di Nostra Signora del Monte* 1979, p. 23; Parma Armani 1987, p. 330; De Laurentiis 1999, p. 29. "S(epulcrum) C(ondam) STEFANI SALVAIGI C(ondam) PETRI PRO SE ET HEREDIBUS SUIS QUI OBIIT MDCC DIE XVII MARCII SI BENE FECIT HABET". "GASPAR IOFREDI F. LERCARIUS AELIANETAE VIVALDAE UXORI OPTIMAE VITA FUNCTA SIBIQUE POSTERISQUE SUIS FATI MEMOR VIVENS POSUIT ANNO A CHRISTO NATO MDXXXXIII V IDUS OCTOBRIS". A queste tombe va aggiunta anche quella di un senatore di cui ignoriamo l'identità, oggi conservata presso il Museo di Sant'Agostino (inv. MSA 1010). Questa effigie presenta tuttavia un rilievo più accentuato, che la avvicina ad una scultura a tutto tondo.

presentati mettono bene in luce come determinate tipologie riuscissero a resistere a lungo nei gusti dei committenti nonostante i mutamenti stilistici e l'affermarsi di nuove formulazioni.

Accanto alla lastra sepolcrale si riscontra, nel corso del Quattrocento, un altro modello che godette di una fortuna considerevole, sebbene ristretta ad un'élite di aristocratici o eminenti personaggi religiosi. Si tratta della tomba a parete costituita da un sarcofago sopraelevato rispetto al piano d'imposta, sul quale è adagiata l'effigie del defunto, sovrastata, a sua volta, da altre figure o da una copertura. Il prototipo di tale invenzione è costituito dal monumento del cardinale Giorgio Fieschi, eretto intorno al 1465 nella cappella di San Giorgio in cattedrale ad opera di Giovanni da Bissone (FIG. 72)¹³, che recepì forse alcuni elementi del precedente sepolcro di Luca Fieschi, come ad esempio gli angeli reggicortina.

Nonostante che non si siano preservate puntuali derivazioni di questo sepolcro, alcune testimonianze documentali permettono di avvicinarlo al monumento che i fratelli Agostino e Giovanni Adorno commissionarono nel 1497 a Michele D'Aria e Girolamo Viscardi e che fu installato nella chiesa di San Gerolamo a Quarto nel 1501. Sebbene sia stata finora individuata soltanto una parte del fregio del sarcofago, su cui ci siamo già dilungati nelle pagine precedenti¹⁴, il contratto rivela che il sepolcro doveva essere "reponendi in alto", ovvero secondo uno schema che richiama quello del precedente fliicano. Un'ulteriore conferma di tale vicinanza si ricava dall'identità iconografica delle casse dei due monumenti, le quali presentano entrambe le raffigurazioni delle *Virtù* sedute entro nicchie, un tema cioè largamente diffuso nella statuaria funebre e che anche a Genova trovò alcune declinazioni.

Ci si può inoltre chiedere se anche il sepolcro di Leonardo de Fornari, della cui esecuzione venne incaricato Matteo di Jacopo da Bissone nel 1492, non presentasse una struttura analoga, come suggeriscono le indicazioni del contratto¹⁵. L'atto notarile descrive infatti i lavori commessi allo scultore lombardo con questi termini: "archam unam marmoream pro sepultura in muro cum ymagine unius episcopi in pontificalibus"¹⁶. Tale memoria era destinata ad una delle cappelle di patronato del prelato¹⁷, che non viene però indicata nell'accordo. È tuttavia

¹³ Per una discussione sulle vicende della cappella e del sepolcro si veda il paragrafo I.3.

¹⁴ Paragrafo I.4 e I.6.

¹⁵ L'accordo fu firmato il 15 maggio 1492. Il testo è pubblicato in Alizeri 1870-1880, IV, pp. 180-181 nota 1; Cervetto 1903, p. 277, doc. XLVII. Una discussione sulla tomba è in *ivi*, pp. 147-148 e inoltre Tagliaferro 1987, p. 246.

¹⁶ Le misure fanno pensare ad un complesso di dimensioni notevoli, visto che la figura era lunga 8,5 palmi, profonda 2,5 e alta 3, ovvero 210,6x61,9x74,3 cm. Queste indicazioni contrastano però con il compenso poco elevato, stimato a sole 46 lire. Secondo Laura Tagliaferro il sarcofago doveva essere inserito in una struttura ad arco, dettaglio che non trova però conferma nel contratto. Tagliaferro 1987, p. 246.

¹⁷ Leonardo de Fornari aveva ottenuto il patronato di almeno quattro cappelle all'interno di diversi edifici chiesastici, ovvero in Santa Maria delle Vigne (cappella di San Leonardo), in Santa Maria della Consolazione, in San Francesco di Castelletto (cappella di San Francesco), in Cattedrale (cappella della Vergine). Almeno due di questi ambienti, cioè quello alle Vigne e nella chiesa della Consolazione, erano decorati da arredi marmorei eseguiti da Giovanni di Beltrame Gagini. Il 17 settembre 1488 il Fornari commissionò infatti al bissonese la costruzione e la decorazione della cappella di suo patronato nella chiesa delle Vigne, di cui aveva ottenuto il patronato nel 1487 (secondo l'iscrizione trascritta da Piaggio: Piaggio, *Epitaphia* ms., II, c. 92r.). L'incarico fu portato a termine nel 1491, quando allo scultore veniva corrisposto il saldo per questi lavori e per quelli compiuti nella cappella nella chiesa della Consolazione. Cfr. Alizeri 1870-1880, IV, pp. 174-179 e paragrafo I.3. Le notizie

assai probabile che lo spazio prescelto fosse quello ubicato nella chiesa di Santa Maria delle Vigne, dove Piaggio cita, nella cappella dedicata a San Leonardo, un'iscrizione che ricordava il sepolcro del vescovo e la data di fondazione dell'ambiente, ovvero il 1487¹⁸. D'altra parte la cappella in questione imitava quella di Giorgio Fieschi anche nella decorazione esterna, che, secondo le richieste prescritte a Giovanni Gagini nel 1488, doveva caratterizzarsi dalla presenza della *Vergine annunciata* e dell'*Angelo* ai due lati dell'arco di accesso e del *Dio Padre* nella porzione centrale, analogamente al precedente in cattedrale.

Resta invece privo di seguito il monumento di Francesco Spinola, che, nel suo allestimento originario, constava di un sarcofago antico, dono offerto all'aristocratico dalla città di Gaeta nel 1436, e di una raffigurazione del defunto a cavallo (FIG. 30), inserita sullo sfondo di un tendaggio di cui due angeli aprono le cortine, come nel caso del sepolcro Fieschi¹⁹. L'opera, eseguita dopo la morte dello Spinola nel 1442 da un'*équipe* di maestranze caronesi²⁰, costituì un *unicum* nel panorama della ritrattistica genovese, dove il tema del ritratto equestre non avrà alcuna fortuna.

Le considerazioni fin qui formulate delineano perciò un contesto estremamente chiuso verso le novità ed invece tutto ripiegato sulla tradizione. Questo dettaglio spiega l'assenza di alcuni precisi modelli che segnano invece in maniera determinante la scultura funeraria in altri contesti italiani, in particolare quello del sepolcro ad arcosolio elaborato a Firenze ed oggetto di ampia fortuna in numerosi altri centri della Penisola. L'unica eco che giunge in Liguria di questa peculiare tipologia di tomba umanistica, mediata però attraverso le opere romane di Andrea Bregno, è il monumento di Leonardo Della Rovere e Luchina Monleone eretto per volere di Sisto IV nella Cappella Sistina in San Francesco a Savona nel corso degli anni '80²¹. Questo modello, illustre tanto per la committenza quanto per il disegno fornito probabilmente dallo stesso Bregno, avrà tuttavia una diffusione piuttosto esigua e tutta confinata entro le mura savonesi.

Occorre infine citare, ai margini di tale disamina, i monumenti eseguiti a Genova per alcuni committenti stranieri, in particolare quello dedicato ai Duchi d'Orléans (FIG. 472), che Luigi XII commissionò nel 1502 a Donato Benti, Benedetto da Rovizzano, Michele D'Aria e Girolamo Viscardi, la tomba di Raoul de Lannoy e la propria consorte (FIG. 595), eseguita da Antonio Della Porta e Pace Gagini intorno al 1507-1508, e, infine, i due sepolcri di Catalina de

sulla cappella nella chiesa di San Francesco, la stessa dove erano all'inizio del Seicento erano stati trasferiti i resti del monumento di Margherita di Brabante, si ricavano da un'iscrizione un tempo leggibile nell'ambiente e trascritta da Piaggio (Piaggio, *Epitaphia* ms., III, c. 226r.). Il patronato sull'altare in cattedrale è invece documentato dall'elenco delle cappellanie redatto nel 1492: ACSLG, 277, c. 21v. Cfr. Appendice documentaria, doc. 11.

¹⁸ Piaggio, *Epitaphia* ms., II, c. 92r.

¹⁹ Il sepolcro era in origine ubicato nel coro della chiesa di San Domenico, da dove fu rimosso alla fine del Cinquecento. La parte quattrocentesca si trova oggi nell'atrio della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, mentre il sarcofago è nel Museo di Sant'Agostino. Sulle vicende dell'opera cfr. capitolo I, nota 103.

²⁰ Sull'attività dei caronesi a Genova cfr. paragrafo I.2.

²¹ Su questo monumento cfr. paragrafo IV.3.

Ribera (FIG. 661) e Pedro Enríquez (FIG. 662), realizzate dallo stesso Pace e da Anton Maria Aprile a partire dal 1520, opere alle quali dedicheremo una più ampia trattazione nel capitolo seguente. Tali testimonianze esulano dal nostro discorso in quanto pensate in funzione della loro destinazione, facendo cioè riferimento a modelli del tutto differenti da quelli genovesi. Il monumento Orléans, ad esempio, si inserisce nella tradizione delle sepolture reali francesi in quanto si presenta come una struttura isolata, composta da un alto basamento sul quale giacciono i ritratti dei defunti, disposti su due diversi livelli. Le due tombe spagnole sono invece a parete e si rifanno ad un precedente che aveva goduto in Spagna di un discreto successo, quello cioè del monumento di Diego Hurtado de Mendoza eseguito dallo scultore fiorentino Domenico Fancelli nel 1508-1510.

Abbiamo fin qui concentrato la nostra attenzione sull'aspetto concernente le tipologie sepolcrali maggiormente apprezzate dai committenti; occorre ora aggiungere alcune osservazioni sui luoghi prescelti per le sepolture, mettendo in luce l'importanza di alcuni cantieri.

Accanto alle chiese degli ordini mendicanti, di cui però abbiamo conoscenza solo attraverso le fonti vista la distruzione dei due complessi di San Francesco di Castelletto e di San Domenico e le pesanti manomissioni subite da Sant'Agostino, e alla cattedrale, la quale ospitò monumenti di personaggi di notevole levatura come Giorgio ed Ibleto Fieschi o, nel corso degli anni '30 del Cinquecento, Giuliano Cybo, due monasteri si contraddistinguono per il considerevole numero di tombe che vi furono erette nel corso del Quattrocento. Si tratta del complesso di San Bartolomeo presso Rivarolo, sede dei certosini²², e di quello di San Niccolò del Boschetto, passato alla congregazione benedettina di Santa Giustina intorno al 1410²³, edifici entrambi ubicati al di fuori delle mura cittadine nell'area della Val Polcevera. Una simile posizione li esponeva a maggiore rischio rispetto alle costruzioni *intra moenia*; ciononostante la devozione che quelle comunità religiose furono in grado di suscitare assicurò loro un largo numero di fondazioni e lasciti.

Come abbiamo già visto, il Boschetto preserva ancora oggi, nonostante le considerevoli alterazioni subite nel corso dei secoli, un nucleo rilevante di monumenti, sia rilievi con *gisants*, sia semplici lastre con iscrizioni, che tappezzano tuttora il pavimento della chiesa, sia, infine, alcuni esemplari di quella peculiare tipologia di tomba connotata dalla presenza dello stemma e

²² Le principali fonti manoscritte sul complesso certosino di Rivarolo sono: Pasqua, *Memorie* ms., c. 129; Giscardi, *Origine* ms., cc. 75-79; Perasso, *Memorie* ms., III (ASG, *Manoscritti*, 837), cc. 113r.-123v.; Tagliavacche, *Memorie* ms., cc. 65v.-67v. Si consultino inoltre Belgrano 1972; Remondini 1882-1897, XI, 1890, pp. 177-199; Galbiati 1927; Marcenaro, Repetto 1970-1974, I, 1970, pp. 335-342; *Rivarolo* 1978; Perfumo 1997; Galli 2001, pp. 75-76; Boccardo 2009.

²³ Il complesso del Boschetto fu fondato dalla famiglia Grimaldi, che intorno al 1410 lo cedette alla congregazione di Santa Giustina, fondata a Padova da Ludovico Barbo nel 1409. Nel 1417 il papa confermò la donazione fatta dai Grimaldi. Le principali notizie sul complesso si ricavano da alcune fonti manoscritte: *Liber primus* ms.; Pasqua, *Memorie* ms., cc. 185-187; Giscardi, *Origine* ms., cc. 588-589; Perasso, *Memorie* ms., XI (ASG, *Manoscritti*, 845), cc. 353r.-375v.; *Collezione di notizie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 557), cc. 1r.-149r. Sul complesso si vedano inoltre: Salvi 1935; Penco 1972; *Chiesa di San Niccolò* 1977; Patrone, Paoletti 1982; Bonzano 1998; Ferrari 2000; Galli 2001, p. 68.

dei putti che fu particolarmente apprezzata dall'aristocrazia gravitante intorno alla famiglia Doria.

Al complesso di San Nicolò apparteneva inoltre l'arca marmorea del beato Nicolò da Prussia, personaggio morto al Boschetto nel 1456, che fu venduta alla chiesa di San Lorenzo di Cogorno nel 1836 (FIGG. 372-374)²⁴. Il monumento, di cui resta soltanto una lastra con la raffigurazione del defunto accompagnato da due angeli, fu costruito all'inizio del Cinquecento in seguito al lascito devoluto da Luisina Doria nel 1502²⁵ e costituisce una testimonianza di notevole qualità. L'arca si componeva probabilmente anche di altri marmi che costituivano l'altare dedicato al beato, che fu oggetto di un restauro nel 1652²⁶.

La certosa di San Bartolomeo, che si presenta oggi in una situazione considerevolmente compromessa in cui è spesso difficile riconoscere le caratteristiche degli spazi originari, ospitava la cappella di Lazzaro Doria, decorata dal polittico di Vincenzo Foppa oltre che dal portale in pietra nera oggi al Victoria & Albert Museum (FIG. 395) e dal sepolcro del fondatore, e quella gemella edificata da Giorgio Spinola nel 1480 (FIG. 402)²⁷.

Il complesso presenta inoltre altri arredi lapidei sinora pressoché inediti sui quali occorre spendere qualche parola. L'attuale battistero, ubicato all'inizio del corridoio che fiancheggia il lato sinistro dell'unica navata della chiesa, è frutto di una ricomposizione moderna che ha integrato alcuni elementi di origine cinquecentesca. La struttura marmorea che ospita al centro il fonte battesimale presenta infatti ai lati due rilievi con santi entro nicchia – un santo vescovo certosino, probabilmente *Sant'Ugo*, a sinistra e la *Maddalena* a destra – e sul coronamento una cimasa di forma triangolare con *Cristo benedicente* (FIGG. 375-376).

Questi marmi vengono citati da alcune voci bibliografiche ma con molte imprecisioni, tanto sulla loro iconografia quanto sull'origine dei pezzi²⁸. È invece possibile ricostruire con maggiore esattezza la storia del complesso cui appartenevano in origine i frammenti, che doveva probabilmente presentarsi come un'ancona con un'ulteriore figura in marmo al centro²⁹. Un'importante testimonianza sulla storia della Certosa di Rivarolo permette di individuare l'ipotetico committente dell'opera. Un corale oggi conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova e pubblicato da Giuseppe Galbiati nel 1927 preserva infatti due

²⁴ Su quest'opera cfr. Penco 1972, p. 420; Patrone, Paoletti 1982, p. 24; Bonzano 1998, pp. 34-35, 72-73; Ferrari 2000, pp. 48-49.

²⁵ *Liber primus* ms., cc. 29v.-30r., 30v., 33v.; *Collezione di notizie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 557), cc. 38r., 90v.

²⁶ *Collezione di notizie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 557), cc. 2v., 90v.

²⁷ Su queste due cappelle si rimanda alla discussione nel paragrafo IV.2.

²⁸ Belgrano descrive infatti la struttura come un "battistero marmoreo, colle figure di Cristo risorto, san Giovanni evangelista e un santo vescovo", dando inoltre notizia della provenienza dalla chiesa della Crocetta, intitolata al Crocifisso. Lo studioso sembra tuttavia confondere alcune informazioni che doveva aver ricevuto da fonti indirette, in quanto la chiesa della Crocetta fu edificata soltanto all'inizio del Seicento e avrebbe perciò difficilmente potuto ospitare dei marmi cinquecenteschi (su questo edificio cfr. Galbiati 1927, pp. 451-453). La presenza di un santo vescovo con l'abito certosino non lascia invece dubbi sul fatto che i rilievi fossero destinati a San Bartolomeo fin dalla loro origine. L'indicazione erronea di Belgrano fu ripresa dalle fonti successive, nelle quali l'opera non è stata mai illustrata: Remondini 1882-1897, XI, 1890, p. 190; *Rivarolo* 1978, p. 12 (dove non si fa accenno all'origine dei rilievi); Marcenaro, Repetto 1971-1974, I, 1970, p. 341.

²⁹ Nell'allestimento originario le posizioni dei due santi erano forse invertite viste le direzioni dei loro sguardi.

calendari nei quali sono registrati tutti i legati devoluti alla chiesa con i rispettivi obblighi³⁰. L'anonimo compilatore di tale testo ricorda, sotto la data di aprile 1518, che Nicolò Calvi, canonico di Santa Maria delle Vigne, fece edificare parte della sagrestia decorandola con l'ancona di Santa Maria Maddalena e devolvendo alla fondazione un lascito considerevole³¹. L'ambiente in questione era ubicato a sinistra dell'altare in fondo al corridoio che abbiamo menzionato sopra, spazio dove si trova tuttora, sebbene in una collocazione che non è forse quella originaria, la lastra sepolcrale del Calvi³², ugualmente menzionata nel calendario. Le due figure di santi (FIGG. 377-378) rivelano la mano di uno scultore lombardo che mostra una discreta abilità sia nella costruzione dello spazio, simulando una nicchia tridimensionale ricavata in uno spessore minimo, sia nella caratterizzazione pungente delle espressioni, evidente soprattutto nel vescovo, il cui volto è fortemente connotato attraverso i tratti e dettagli più minuti come la barba, resa attraverso un fitto intrecciarsi di incisioni.

L'arredo lapideo del complesso della Certosa preserva altri pezzi che sono degni di nota. Il portale che mette in comunicazione la chiesa con la cappella di San Bartolomeo, aperta lungo il fianco destro e detta anche "delle donne" in quanto in origine esterna alla clausura, è ornato da una serie di decorazioni sul lato interno degli stipiti e dell'architrave. Le facciate laterali presentano un motivo a candelabra in cui si alternano mazzi di fiori e frutti, teste angeliche e strumenti della passione e, nella porzione inferiore, i volti di *San Pietro* e *San Paolo* affrontati; in alto si trova invece un tondo con *San Giovanni Battista* circondato da racemi vegetali (FIGG. 379-383). Il portale fu trasferito in questo sito soltanto all'inizio dell'Ottocento, quando, con la trasformazione in parrocchia nel 1801, la cappella di San Bartolomeo, in origine autonoma rispetto alla chiesa e in contatto con questa solo attraverso una grata, fu unita all'edificio principale³³. Lo stile delle raffigurazioni sembra suggerire una datazione al primo decennio del Cinquecento; non è tuttavia possibile associare il pezzo a qualche opera documentata all'interno del complesso.

Sembrano risalire alla medesima epoca alcuni inserti ornamentali che sono stati reintegrati nei due altari ottocenteschi che si fronteggiano lungo le pareti laterali della chiesa (FIGG. 384, 387)³⁴, ovvero i riquadri con teste di monaci (FIGG. 385-386, 389-390), descritte quasi come se

³⁰ Galbiati 1927, pp. 319-375

³¹ Il calendario ricorda il Calvi come "institutori capelle S. Marie Magdalene cum sepulcro propre ipsam existente in sacristia", registrando il suo lascito e l'obbligo di celebrare una messa quotidiana concesso il 29 aprile 1519. Galbiati 1927 pp. 334, 364-365.

³² La lastra è molto consunta al punto da essere quasi illeggibile in alcune parti. L'iscrizione è tuttavia desumibile da Belgrano (1872, p. 184, n. XII): "SEPULCRUM V. D(omini)NICOLAI CALVI CANONICI SANCTAE MARIAE DE VINEIS ET CONSANGUINEORUM EX PROGENIE CALVORUM MDXVIII DIE ULTIMA IULII".

³³ La cappella di San Bartolomeo fu edificata da Benedetto Di Negro nel 1473, restaurando, secondo alcune fonti, quella che era il nucleo originario della chiesa. Il portale è citato da Belgrano 1872, pp. 173-174; Remondini 1882-1897, XI, 1890, pp. 194-196.

³⁴ Gli altari ospitano due sculture lignee rappresentanti la *Madonna col Bambino* e *Cristo crocifisso con la Vergine* e *San Giovanni* e risalenti rispettivamente al XVII e XVIII secolo, le quali giunsero in Certosa dalla chiesa del Crocifisso detta della Crocetta all'inizio dell'Ottocento. Sugli altari si vedano Belgrano 1872, p. 178; Remondini 1882-1897, XI, 1890, p. 187; Galbiati 1927, p. 453; Marcenaro, Repetto 1970-1974, I, 1970, p. 341; *Rivarolo* 1978, pp. 12-13.

fossero dei ritratti³⁵, le lesene ornate con candelabre (FIG. 388) e il fregio in pietra nera con festoni alternati a profili di certosini nell'architrave³⁶. A tale serie vanno forse aggiunte anche le due figure sommitali della *Vergine* e dell'*Arcangelo Gabriele* che l'eccessiva distanza impedisce di valutare appieno.

I pezzi cinquecenteschi componevano i due altari eretti sulla parete che separava il coro dei conversi da quello dei monaci, tramezzo che fu abbattuto dopo che il complesso fu adibito a sede parrocchiale. In quello spazio il già citato calendario ricorda un altare, sito sulla parte destra e dotato di un'ancona, che fu fondato, in una data che purtroppo non viene specificata, grazie al lascito di Bartolomeo Bosco e dedicato alla Trinità e agli arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele³⁷. Sul lato sinistro si ergeva invece l'altare di patronato di Giacomo Bigna, probabilmente intitolato a Santa Caterina e alla Vergine³⁸, e, in uno spazio non meglio precisato, quello del notaio Baldassarre Coronato con il relativo sepolcro, eseguito da Tommaso Barasino da Mendrisio nel 1511³⁹. È perciò probabile che i marmi in questione provenissero da uno degli altari menzionati sebbene l'iconografia degli stessi e le notizie in nostro possesso sulle fondazioni non aiutino a ricostruire in maniera più precisa la loro storia.

L'analisi delle tipologie sepolcrali che godettero di maggiore fortuna a Genova mette in luce come un simile ambito restasse precluso dagli aggiornamenti provenienti da altri contesti, ma fosse piuttosto determinato da scelte più conservative giustificate dalla profonda importanza attribuita al significato delle raffigurazioni all'interno di un sistema di valori codificato. Le novità formali non intaccarono tali dinamiche ma furono al contrario adattate a contesti ancora tradizionali.

2. I SEPOLCRI DELL'ARISTOCRAZIA GENOVESE: UN MODELLO FORTUNATO.

In un *milieu* ristretto come quello genovese, nel quale alcune scelte della committenza assurgono ad un valore normativo caricandosi di specifici significati in relazione al contesto sociale e politico, la scultura funeraria assume un ruolo di primissimo piano poiché in grado di riflettere in maniera diretta lo *status* del defunto e il suo ruolo all'interno della comunità. Nelle pagine seguenti cercheremo di analizzare la fortuna di una peculiare tipologia sepolcrale che,

³⁵ Una serie di raffigurazioni di religiosi del tutto simili a quelle della Certosa si trova nella chiesa dell'Annunziata di Portoria, sugli stipiti di un porta laterale oggi murata e intorno al doppio portale principale, sul quale campeggia la data 1521. I primi rilievi citati potrebbero risalire ai decenni a cavallo tra XV e XVI secolo (cfr. Donati 1993, pp. 18-19). Al portale di accesso alla chiesa è stato invece associato un documento del 20 novembre 1521 nel quale Pietro Antonio Piuma si impegna ad eseguire il portale della chiesa dell'Annunziata per conto di Pietro di Castiglione. Alizeri 1870-1880, V, 1877, p. 49 nota 1.

³⁶ Alizeri allude a questi marmi riferendoli alla mano di Antonio Della Porta, riconoscendo la loro origine primocinquecentesca. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 321.

³⁷ Galbiati 1927, pp. 327-328.

³⁸ Galbiati 1927, pp. 323-324.

³⁹ Il calendario ricorda la morte del Coronato avvenuta il 24 gennaio 1524: Galbiati 1927, pp. 361-362. Il contratto relativo alla tomba, firmato il 13 ottobre 1511, è pubblicato da Alizeri (1870-1880, IV, 1876, pp. 302-303 nota1). L'accordo prevedeva che lo scultore eseguisse l'effigie del Coronato con i suoi stemmi.

come ha messo bene in luce Aldo Galli⁴⁰, si affermò a partire dagli anni '70 del Quattrocento e godette di ampia diffusione presso l'aristocrazia cittadina. In alcuni casi tali monumenti erano collocati all'interno di cappelle che ripetevano un medesimo schema e che costituiscono perciò un particolare modello funerario, elaborato nell'ambito della casata Doria ma ripreso poi da altre famiglie nobiliari. L'adozione di specifiche forme architettoniche e decorative sembra perciò rientrare nell'ambito del più ampio discorso relativo alle lotte tra fazioni: anche in campo artistico le scelte, lungi dall'essere casuali, si presentano come accorte prese di posizione in favore dell'uno o dell'altro schieramento.

Un aspetto non secondario all'interno di un simile discorso riguarda la topografia di sviluppo di questa specifica tipologia sepolcrale. I casi oggi noti si concentrano infatti in alcune chiese ubicate fuori le mura cittadine e, in particolare, nell'area di ponente, ovvero San Bartolomeo della Certosa presso Rivarolo e San Nicolò del Boschetto. L'attenzione espressa dalla nobiltà nei confronti di questi complessi *extra moenia* costituisce perciò un interessante parallelo allo sviluppo delle chiese gentilizie sorte all'interno della *civitas*.

Tali cappelle sono comunemente ambienti a doppia campata, coperti con volte a crociera con chiavi figurate e decorati con un ciclo di affreschi, che copriva il soffitto, nel quale campeggiavano, di solito, i quattro *Evangelisti* e un cielo stellato, e in alcuni casi continuava anche lungo le pareti⁴¹. Nel pavimento dell'ambiente trovava posto la lastra sepolcrale, caratterizzata da uno specifico motivo con uno stemma al centro sorretto da sette putti, riquadrato da una cornice decorata con racemi vegetali abitati da fanciulli, un *pattern* cioè direttamente derivato dal celebre precedente del prospetto della cappella del Battista in Cattedrale ed adottato in numerosi portali⁴². La ripresa di tale schema decorativo non fu una rigida emulazione ma comportò un personale riadattamento che rispecchia le scelte di ogni singolo committente. Ciò che appare comunque significativo è il fitto dialogo intessuto tra le diverse declinazioni, che rivela un'idea comune di patronato artistico.

Questa serie fu probabilmente inaugurata da due complessi voluti da Lazzaro di Opicino e da Andrea di Bartolomeo Doria nel 1472, rispettivamente nelle chiese di San Bartolomeo della Certosa presso Rivarolo e di San Nicolò del Boschetto. L'ambiente di patronato di Andrea coincide con una delle due sagrestie del complesso del Boschetto, edificata a destra dell'altare maggiore, e presenta una doppia campata, che è oggi decorata con un ciclo pittorico seicentesco che andò forse a rimpiazzare gli affreschi originari⁴³. Ignoriamo, tuttavia, se

⁴⁰ Galli 1999, p. 30; Galli 2001, pp. 72-73. Già Hanno-Walter Kruft segnalava l'importanza di un simile gruppo di opere: Kruft s.d. [1971], p. 23 nota 48. Ringrazio Aldo Galli per aver messo a mia disposizione alcuni materiali ancora inediti e per aver discusso di tali questioni.

⁴¹ Galli 2001, pp. 72-73.

⁴² Galli 2001, p. 77 nota 14. Sulla fortuna di questo prototipo cfr. paragrafo I.2. Un ulteriore precedente può essere individuato nella cornice con pampini della *Crocifissione* che costituiva la parte principale del sepolcro di Girolamo Calvi (1443), oggi conservata all'inizio della navata destra della cattedrale di San Lorenzo (su quest'opera cfr. B. Astrua, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 350-351). Cfr. capitolo I, not3 106 e 204.

⁴³ La notizie su questo ambiente sono ricavabili da due fonti dirette, ovvero un manoscritto compilato nel 1585, nel quale sono registrate le fondazioni e i patronati delle cappelle e i lasciti in favore del complesso (*Liber primus*

l'allestimento comprendesse anche la tomba del Doria: le fonti trasmettono infatti soltanto l'iscrizione relativa alla fondazione e quella incisa sul sepolcro di Francesco, figlio di Andrea⁴⁴.

All'interno del medesimo complesso di San Nicolò la sagrestia funse presto da modello per la cappella di patronato di Paolo di Ceva Doria, dedicata al fondatore dell'ordine benedettino⁴⁵. Nel 1474 l'aristocratico fece riedificare l'ambiente, già costruito da Aimone Grimaldi nel 1427⁴⁶, come testimoniavano due iscrizioni, una già apposta al di sopra della porta di accesso e l'altra ancora leggibile sul sepolcro, nella quale viene indicata anche la data di morte del Doria, il 4 febbraio 1490⁴⁷. Questa cappella si presenta, all'interno della serie, come l'esemplare più rilevante, sia per l'elevata qualità del sepolcro marmoreo (FIGG. 391-393) e della decorazione pittorica, che contava una pala d'altare e forse anche un ciclo d'affreschi di Giovanni Mazzone, sia per il fatto che fosse stata esplicitamente indicata come modello in due diverse occasioni, a conferma del valore normativo del suo allestimento, sia, infine, per il suo stato conservativo che ha mantenuto intatte alcune delle caratteristiche originarie, come appunto la struttura architettonica con la doppia campata e le chiavi di volta figurate⁴⁸, la lastra tombale, ma anche parte del pavimento con piastrelle in maiolica.

L'ambiente, collocato all'estremità della navata sinistra, ospitava sull'altare la pala con *San Benedetto in trono tra i Santi Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista, Paolo e Giustina*, eseguita da Giovanni Mazzone, probabilmente intorno al 1474, ed oggi conservata presso la Walker Art Gallery di Liverpool, tavola che Aldo Galli ha avuto il merito di ricondurre al sacello dorianò presso il Boschetto⁴⁹. Nel pavimento di fronte all'altare è ancora oggi inserito il rilievo sepolcrale con i putti reggitemma, mentre sulla volta si stendeva in origine una decorazione

ms., c. 33v.), e un indice settecentesco dell'archivio della comunità del Boschetto, scritto da Filippo Peirano nel 1760 e conservato presso l'Archivio di Stato (*Collezione di notizie* ms., IX [ASG, *Manoscritti*, 557], c. 1-149r). Un riferimento alla fondazione si trova inoltre nella raccolta di Giulio Pasqua: Pasqua, *Memorie* ms., c. 187. Sulle due sagrestie del Boschetto cfr. Bonzano 1998.

⁴⁴ L'iscrizione, di cui si preserva tutt'oggi un frammento murato nel chiostro di San Nicolò del Boschetto, è riportata dal *Liber primus* (c. 33v.): "Ista sacrestia est domini Andree de Auria quondam domini Bartholomei pro anima ipsius Andree et uxoris sue et quondam patris sui et predecessorum suorum ad honorem Dei et beate Marie ac sanctorum Andree et Bartholomei et totius curie celestis, ac etiam pro animabus filiorum et heredum suorum. 1472". Nel medesimo testo è inoltre trascritta l'epigrafe del sepolcro di Francesco Doria: "S. quondam domini Francisci de Auria quondam Andree et Hieronime uxoris eius ac heredum eorum" (*ibidem*).

⁴⁵ Le vicende di tale cappella sono state messe in luce da Galli 2001, pp. 68-69, cui si rimanda per una discussione sulla bibliografia precedente.

⁴⁶ Questa notizia si ricava dall'indice redatto dal Peirano nel 1760, nel quale è registrata la fondazione della cappella dedicata a San Benedetto e San Girolamo sotto la data 1427. *Liber primus* ms., c. 28v.; *Collezione di notizie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 557), c. 2r.

⁴⁷ Le due iscrizioni si leggono nel *Liber primus* (*Liber primus* ms., c. 33v.). La prima, inserita "super portam dicti saccelli", recitava: "Capella ista est nobilis Pauli de Auria quondam domini Ceve et heredum suorum 1474". La seconda invece è ancora oggi leggibile: "MCCCCLXXIII SEPULCRUM NOBILIS PAULI DE AURIA CO(n)DAM D(omini) CEVE Q(u)I VITA DISCESSIT AN(no) 1490 DIE 4 FE(bruarii) VIXIT AN(n)I(s) 69 M(ensibus) 7 DIEB(us) 4". Il *Liber primus* ricorda inoltre un lascito di 15 luoghi di San Giorgio fatto dal Doria nel 1487 (*ivi*, c. 12r.), legato che invece Peirano riferisce al 1486 (*Collezione di notizie* ms., IX [ASG, *Manoscritti*, 557], c. 38r.).

⁴⁸ Le due chiavi di volta in pietra nera rappresentano la *Vergine col Bambino* e *San Benedetto*. Sono inoltre ancora presenti i peducci in pietra nera con stemmi abrasi. Cfr. Galli 2001, pp. 68-69.

⁴⁹ Galli 2001.

pittorica, comprendente almeno i quattro *Evangelisti*, la quale, sebbene scomparsa, è indicata in maniera esplicita in un documento del 1486, nel quale viene additata come modello allo stesso Mazzone da Filippo di Odoardo Lomellini al momento di commissionare all'alessandrino gli affreschi di una cappella nella chiesa di San Teodoro⁵⁰. Del resto anche l'ancona suscitò un interesse altrettanto vivo e fu infatti suggerita come prototipo per un dipinto che i confratelli di Sant'Ugo commissionarono nel 1479 a Bertolino della Canonica da Pavia⁵¹.

Sembra inoltre far parte dell'arredo lapideo originario anche la bordura marmorea con un fregio vegetale interrotto al centro da una coppia di putti e uno stemma in cui si intravede l'aquila Doria che è oggi inserita sulla fronte del primo gradino dell'altare (FIG. 394), elemento che presenta cioè un motivo perfettamente coerente con la tomba.

Ha invece subito una sorte meno felice la cappella di patronato di un altro esponente della casata Doria, Lazzaro di Opicino, sorta nella chiesa dei certosini di San Bartolomeo presso Rivarolo⁵². Anche in questo caso l'ambiente si estendeva su due campate con volta a crociera, aspetto che ha permesso ad Aldo Galli di identificarlo con quello nel quale, in seguito ai restauri ottocenteschi condotti da Maurizio Dufour, fu trasferita la sagrestia e dove sono ancora visibili due chiavi di volta raffiguranti *Santo Stefano* e la *Vergine col Bambino*, ovvero i due dedicatari della cappella⁵³. Analogamente a quanto abbiamo visto sopra, sul pavimento era inserito il sepolcro, che in questo caso adottava uno schema maggiormente complesso, in quanto era costituito da due parti distinte, ma unite da un fregio continuo che le circondava, ovvero il consueto rilievo con lo stemma sorretto dai putti (FIG. 399) e l'effigie giacente del defunto (FIG. 115). Sull'altare troneggiava invece il polittico di Vincenzo Foppa, mentre sulle pareti era visibile un ciclo di affreschi, forse di mano del medesimo pittore bresciano⁵⁴.

Rispetto agli ambienti di patronato di Andrea e Paolo Doria, quello di proprietà di Lazzaro presentava anche un elegante portale d'accesso in pietra nera, oggi conservato al Victoria & Albert Museum (FIG. 395), sulla cui lunetta era inserita la scena dell'*Adorazione del Bambino*

⁵⁰ Il documento è pubblicato in Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 51-52 nota 1. A differenza della cappella di Paolo Doria, quella di patronato di Filippo Lomellini presentava un'unica campata, come sembra rivelare il contratto con Paolo da Montronio che nel 1486 fu incaricato dell'esecuzione, sul quale cfr. *infra*.

⁵¹ Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 390-391 nota 1. Il documento costituisce un sicuro *terminus ante quem* per l'esecuzione della pala di Giovanni Mazzone. Cfr. Galli 2001, pp. 71-72.

⁵² Le vicende della cappella di Lazzaro Doria sono state ricostruite da Galli 2001, pp. 75-76 e Galli 2002.

⁵³ L'identificazione della cappella Doria con la sagrestia è stata proposta da Aldo Galli; tutte le pubblicazioni precedenti la ritenevano invece perduta: Galli 2001, p. 76; Galli 2002, pp. 216-217. A partire da alcuni testi editi nell'Ottocento (Da Fieno 1863, pp. 57-58; Belgrano 1872, p. 173) i santi titolari dell'ambiente vennero indicati come Anna e Stefano sulla scorta di un'erronea lettura dell'iscrizione incisa sul portale di accesso all'ambiente. Su questa vicenda cfr. Galli 2001, p. 76.

⁵⁴ Il ciclo di affreschi è menzionato da Luigi Tommaso Belgrano in una descrizione del complesso di Rivarolo edita nel 1872 in un volume di Giuseppe Oggiero dedicato alla vita di San Bartolomeo (Belgrano 1872, pp. 174-175). Lo studioso indica che i soggetti dei dipinti, eseguiti a monocromo, erano "le storie di vari santi certosini", ipotizzando un riferimento al Foppa, autore del polittico dell'altare. Come indica Aldo Galli, è in realtà più probabile che il tema fosse piuttosto la vita di Santo Stefano vista l'assenza di martiri nell'ordine certosino: Galli 2001, p. 76.

sovrastata dalla figura di *Santo Stefano* (FIG. 396)⁵⁵. La ricchezza di un simile allestimento spingerebbe a riconoscere in questa costruzione quella che diede impulso all'intera serie; ciononostante la cronologia dei vari interventi decorativi, susseguitisi nel corso dell'ottavo e del nono decennio del Quattrocento induce a valutare con maggiore prudenza una simile preminenza.

La cappella fu infatti fondata nel 1472, data che ancora oggi è visibile nell'iscrizione incisa sull'architrave del portale (FIG. 397), nella quale viene inoltre ricordata l'intitolazione a Santo Stefano e alla Vergine⁵⁶. Essa continuò, tuttavia, ad essere oggetto delle attenzioni di Lazzaro anche negli anni successivi. Un'ulteriore iscrizione, oggi perduta ma in origine murata all'interno della parete di accesso, rendeva conto di un lascito predisposto dal Doria prima di morire nel 1486⁵⁷, data alla quale il nobile aveva già richiesto a Vincenzo Foppa la *maiestas* che avrebbe dovuto ornare l'altare, secondo quanto si legge nel suo testamento, dettato a Genova il 2 febbraio 1485⁵⁸. La commissione doveva perciò risalire agli anni immediatamente seguenti

⁵⁵ Il portale (inv. 221.1879) entrò nelle raccolte del museo nel 1879, quando venne acquistato a Londra da Alfred Pratt. Come ha messo in luce Piero Boccardo la parte superiore del portale Doria, ovvero l'architrave con l'iscrizione e la lunetta sovrastata dal *Santo Stefano* sono montati sugli stipiti del portale Spinola proveniente dal medesimo complesso certosino (sul quale cfr. *infra*), come rivelano gli stemmi, abrasi ma ancora comprensibili. Boccardo 1993, p. 42 nota 12. Sul portale cfr. Maclagan, Longhurst 1932, p. 122; Lightbown 1961, pp. 412-414; Pope-Hennessy 1964, I, pp. 386-387; Kruft s.d. [1971], pp. 14-15; Tagliaferro 1986, p. 786; Boccardo 1993, p. 42; Boccardo 2009, p. 463 nota 7.

⁵⁶ "LAZARUS D(e) AURIA OPECINI FILIUS HOC SACELLU(m) EXTULIT ORNAVITQ(ue) SUA PECUNIA DEDICATU(m) MATRI ALME VIRGINI AC BEATO PRIMO MARTIRI STEPHANO PRO SE ET LIBERIS AC EORUM SUCCESSORUM MCCCCCLXXII".

⁵⁷ L'iscrizione, perduta ma citata dalle fonti, era murata sul lato interno del portale e recitava: "Ihs. Vir nobilis et generosus quondam dominus Lazarus De Auria quondam domini Opicini hanc capellam vivens a fundamentis edificavit ornavitque legavit etiam testamento loca octo sancti Georgii que scripta fuerunt in eius nomine in comperis S ex quorum redditibus alia loca emenda sunt per dominum Priorem/ et fratres donec sint loca viginti que perpetuo sic ut scripta sunt manebunt reparataque capella et ornamentis ubi defuncti successoribus/visum fuerit ex fructibus dictorum locorum obligantibus quoque sese fratribus ad unam missam cotidie et ad officium anniversarium cum missa in cantu/quotannis ac preterea ad aliam solemnem missam solemnem die translationis protomartiris sancti stephani presentibus omnibus fratribus et conversis in hac ea/dem capella perpetuo decretandam qua die teneantur heredes pictantiam dare fratribus donec omnia hae peragebunt ac donec fratres ipsi cartusiensis ordinis monasterium possidebunt et proventus dictorum locorum viginti in eorum beneficium cessuri sunt pro ut de dicto testamento scripto per Antonium Gallum notarium 1484 Et ex particula ex eo excerpta et sub columna locorum ipsorum scripta latius declaratur MCCCCCLXXXVI". Il testo fu trascritto da Giscardi (Giscardi, *Origine* ms., c. 77) e Perasso (Perasso, *Memorie* ms., III [ASG, *Manoscritti*, 837], cc. 115r., 112v-123r.); fu poi pubblicato da Da Fieno (1863, pp. 57-58), Belgrano (1872, pp. 185-186), Galbiati 1927, p. 153 e, più recentemente, Galli 2001, p. 80 nota 52; Galli 2002, p. 221 nota 20. Il lascito devoluto da Lazzaro Doria in favore dei monaci certosini è registrato anche nella documentazione del Banco di San Giorgio (ASG, *Camera finanze*, 2217, c. 271r.), dove si trova il riferimento ad un precedente testamento di Lazzaro Doria, rogato il 2 febbraio 1453 dal notaio Antonio Salice, del quale purtroppo non sono conservate le carte. Si trova inoltre notizia della donazione in un calendario in cui sono registrati i legati della Certosa, pubblicato da Galbiati nel 1927: Galbiati 1927, pp. 357-360.

⁵⁸ Il documento, indicato nell'iscrizione un tempo presente all'interno della cappella (cfr. nota precedente) – ma stranamente con la data 1484 – è stato rinvenuto da Aldo Galli, al quale si rimanda anche per i commenti sull'opera. Galli 2001, p. 76; Galli 2002. Lazzaro Doria era già entrato in contatto con Vincenzo Foppa, in quanto gli aveva commissionato, a nome della Confraternita del Battista di cui era priore, il ciclo di affreschi destinato alla cappella in Cattedrale (cfr. paragrafo III.2).

e fu portata a termine nel 1489, quando il pittore bresciano ricevette il saldo per l'opera compiuta⁵⁹.

Più incerta è invece la cronologia del sepolcro, che potrebbe appartenere alla primissima campagna decorativa, intrapresa nel 1472 con l'edificazione del portale, o essere stato aggiunto nel corso degli anni '80, prima o dopo la morte dell'aristocratico. L'epigrafe che corre attorno al *gisant* ricorda la data 1486 relativa alla scomparsa di Lazzaro, avvenuta a Roma il 30 settembre, dettaglio che non offre però ulteriori indizi sull'esecuzione della tomba⁶⁰. A nostro avviso il già citato testamento può invece essere interpretato a favore di una datazione precedente al 1486. Il testo è infatti estremamente dettagliato nello specificare i lasciti e le volontà del firmatario: l'assenza di disposizioni riguardo al monumento funebre potrebbe perciò essere intesa come una conferma dell'avvenuta installazione del marmo. D'altra parte, sebbene una lacuna presente nella carta impedisca di leggere nella sua interezza il passo relativo alla sepoltura, si comprende che esso recitava: “corpus suum sepeliri mandavit et mandat in s[...] novo facto in capella Beate Virginis et gloriosi Sancti Stephani [...] fieri fecit in ecclesia monasterio sa[...] Riparolio cartusensis”⁶¹, dove il termine “novo” va forse interpretato come una conferma della recente ultimazione del monumento.

Le travagliate vicende del complesso certosino negli anni successivi alla soppressione nel 1798 portarono allo smantellamento dell'ambiente e alla rimozione di tutti i suoi arredi: intorno al 1850 il conte Agostino Scassi, entrato in possesso di gran parte dei locali monastici, decise di trasferire l'apparato scultoreo della cappella Doria nella propria villa di Sampierdarena, dove i marmi restarono per alcuni anni prima di essere alienati per giungere infine nella collezione di Federico Mylius allestita nella residenza presso Carignano⁶². Come è stato reso noto dagli studi di Aldo Galli e Piero Boccardo, è assai probabile che tutti i pezzi lapidei che ornavano la cappella di Lazzaro, ovvero le due parti del sepolcro e il portale, passarono nelle mani del Mylius, pur subendo destini separati⁶³. La lastra con lo stemma

⁵⁹ Alizeri 1870-1880, I, 1870, pp. 368-369.

⁶⁰ L'iscrizione oggi leggibile sulla lastra in cui è raffigurato il Doria (conservata presso il Museo di Sant'Agostino) è in realtà lacunosa, mancando delle due parti iniziali e finali. Il testo originario è trascritto dalle fonti manoscritte e a stampa: Giscardi, *Origine* ms., c. 78; Perasso, *Memorie* ms., III (ASG, *Manoscritti*, 837), cc. 115v., 123r.; Tagliavacche *Memorie* ms., c. 66; Belgrano 1872, p.186; Galbiati 1927, p. 154; Galli 2001, p. 80 nota 55; Boccardo 2009, p. 463 nota 11. Il dettato dell'epigrafe è il seguente (in corsivo sono evidenziate le parti perdute): “*Lazzaro de Auria Opicini filio civi primario qui sacellum* HOC VIVENS SUMPTU SUO AEDIFICAVERAT *cuius ossa* ROMA UBI REI(publicae) GENUENSIS ORATOR DECESSIT HUC TRANSLATA CONDUNTUR BENEMERITO LIBERI EIUS FECERUNT MCCCCLXXXVI *die ultima septembris vixit annos LXXVII*”.

⁶¹ ASG, *Notai antichi*, 1051, n. 33.

⁶² Le vicende ottocentesche della cappella sono ripercorse in Remondini 1882-1897, XI, 1890, pp. 192-193; Galbiati 1927, pp. 249-250; Galli 2001, pp. 75-76; Galli 2002, pp. 215-216; Boccardo 2009.

⁶³ Piero Boccardo riferisce con sicurezza che anche il portale oggi nel museo londinese fece parte dei beni di Federico Mylius, pur senza citare testimonianze che comprovino una simile ipotesi (Boccardo 2009, pp. 459-460). I fratelli Remondini danno un'indicazione fornita loro da Federico Mylius stesso, secondo la quale quest'ultimo sarebbe entrato in possesso di tali marmi attraverso un “marmorino” che aveva probabilmente acquisito il materiale dallo Scassi. Tra questi pezzi i due eruditi menzionano “un bel coperchio di sepolcro col suo contorno”, ovvero il rilievo con lo stemma retto da putti e la rispettiva cornice, che fu comprato da un parigino. Gli stessi autori ricordano inoltre che nella villa di Carignano del Mylius erano ancora presenti nel 1886 l'iscrizione già

circondato da putti è infatti menzionata, insieme a tre porzioni della bordura, sia in un articolo illustrativo della collezione edito nel 1879 (FIG. 400), sia nel catalogo di vendita della stessa dato alle stampe nel medesimo anno⁶⁴. In questa occasione il marmo fu con ogni probabilità ceduto ad un acquirente parigino, come rivelano i fratelli Remondini⁶⁵; esso restò sul mercato antiquario, essendo documentato, nel corso della seconda metà del XX secolo, a Firenze prima presso Francesco Romano⁶⁶ e successivamente presso Massimo Vezzosi⁶⁷, fino alla recente acquisizione da parte del Museo del Louvre⁶⁸.

Il *gisant* di Lazzaro Doria, corredato da un altro frammento del fregio (FIG. 401), entrò invece in possesso di Erasmo Piaggio – in una data imprecisabile ma prima della fine dell'Ottocento⁶⁹ – il quale lo destinò alla propria villa in prossimità di Castelletto, dove è stato recentemente rinvenuto e reso noto da Piero Boccardo nel 2009⁷⁰. Più misteriose sono invece le vicende del portale, che il Victoria & Albert acquistò nel 1879 sul mercato londinese da Alfred Prat, senza che ne fosse specificata la provenienza.

Altrettanto complesse sono state le vicende critiche di quest'ultima opera e, soprattutto, delle due parti del sepolcro. Mentre, infatti, il pezzo della raccolta britannica fu riconosciuto come elemento dell'arredo della cappella già nella Certosa genovese da Ronald Lightbown nel 1961⁷¹, gli altri marmi sono giunti alla luce solo in tempi più recenti. La loro identificazione è stata resa possibile grazie all'incisione fatta eseguire da Federico Alizeri in vista della pubblicazione del volume *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria* del 1839 (FIG. 398). Sebbene il testo risulti incompleto e tralasci perciò qualsiasi riferimento al monumento, l'illustrazione inserita tra le tavole ha costituito una preziosa testimonianza per rintracciare i resti del sepolcro⁷².

Il recente rinvenimento dell'effigie del Doria – il rilievo araldico è stato invece pubblicato nel 1999 da Aldo Galli⁷³ – ha permesso di rivalutare l'opera nel suo complesso, sebbene restino ancora alcuni nodi da sciogliere sulla sua genesi. Ci siamo già dilungati in un'altra sede sull'aspetto concernente l'attribuzione, che, a nostro avviso, va ricondotta sul nome di Michele

murata nella cappella di Lazzaro Doria nel prospetto interno del portale (con la data 1486) e una di quelle della cappella di Giorgio Spinola (su cui cfr. *infra*). Remondini 1882-1897, XI, 1890, pp. 193 nota 1, 194.

⁶⁴ De Latour 1879, p. 295; *Collection Mylius de Gênes* 1879, p. 35, n. 156. L'articolo riproduce anche una riproduzione del pezzo. Cfr. anche Boccardo 2009, pp. 460-461.

⁶⁵ Cfr. nota 63.

⁶⁶ Il rilievo è ricordato in questa sede da Krufft (1970a, p. 413 nota 17; s.d. [1971], p. 23 nota 48).

⁶⁷ Galli 1999; A. Galli, scheda n. II.23, in *In the light of Apollo* 2003, I, pp. 210-211.

⁶⁸ Il rilievo è stato acquistato nel 2012 sul mercato parigino. Cfr. Bormand 2013.

⁶⁹ Boccardo 2009, pp. 461-462.

⁷⁰ Nella villa Piaggio si conservano ancora due frammenti della cornice del sepolcro, quelli che circondavano la lastra con lo stemma e i putti. Questi rilievi differiscono leggermente dall'incisione pubblicata da Alizeri nel 1839 (tav. 18), testimonianza sulla quale cfr. *infra*.

⁷¹ Lightbown 1961, pp. 412-414.

⁷² Alizeri 1839, tav. 18.

⁷³ Galli 1999; A. Galli, scheda n. II.23, in *In the light of Apollo* 2003, I, pp. 210-211.

D'Aria⁷⁴; occorre invece formulare ora alcune osservazioni sulla testimonianza figurativa di Alizeri, la quale, se confrontata con le opere stesse, solleva alcune perplessità.

Sorprende, innanzitutto l'orientamento della lastra con i puttini, in quanto opposto rispetto a quello del *gisant* sottostante, fatto che avrebbe presupposto due diversi punti di vista per la lettura del sepolcro⁷⁵. In secondo luogo l'iscrizione, che oggi si estende lungo tre lati del ritratto di Lazzaro, appare evidentemente in uno stato frammentario, poiché mancante di due parti che, secondo il dettato riportato dalle fonti settecentesche, si situavano all'inizio e alla fine del testo⁷⁶. L'incipit e l'epilogo dell'epigrafe dovevano affiancare il rilievo con l'arma Doria ed andarono perciò perduti in uno dei momenti della storia del pezzo. Tuttavia già la raffigurazione edita da Alizeri presentava la tomba priva di questi due frammenti, ovvero in uno stato già in parte compromesso: ne consegue perciò che già prima del 1839 il sepolcro fosse stato alterato in qualche modo, magari in concomitanza con un suo spostamento all'interno del medesimo ambiente. Fu probabilmente in questa stessa occasione che fu alterato anche l'orientamento del bassorilievo araldico.

Questa lunga parentesi sulla cappella di Lazzaro Doria mette in luce quale fosse la sua ricchezza e quale l'importanza che rivestì all'interno del complesso della Certosa: essa fu infatti esemplare per l'ambiente che Giorgio di Eliano Spinola fece erigere nel medesimo edificio nel 1480, adottando la struttura architettonica del precedente doriano ma copiando, addirittura alla lettera, anche il portale di accesso⁷⁷. Quest'ultimo, finito anch'esso nelle collezioni del Victoria & Albert Museum (FIG. 402)⁷⁸, riprende quello di Lazzaro, pur prediligendo un tema

⁷⁴ Cfr. paragrafo I.4, con riferimenti al dibattito critico sul rilievo.

⁷⁵ Il confronto tra le dimensioni delle due parti del sepolcro spinge a valutare l'ipotesi che la lastra con i putti reggitemma fosse in realtà orientata in maniera diversa rispetto a quanto testimoniato dall'incisione dell'Alizeri. Le misure di questo pezzo sono infatti 68,5x74 cm e quelle del *gisant* sono invece 223x88. Se l'illustrazione fosse corretta ci sarebbe uno scarto di circa 20 cm tra le due lastre, che sembra troppo per essere riempito dai due frammenti di iscrizione mancanti. Se invece girassimo il rilievo superiore il lato maggiore di quest'ultimo (74 cm) sarebbe più proporzionato a quello minore del frammento inferiore (88 cm).

⁷⁶ Cfr. nota 60.

⁷⁷ La data di fondazione del sacello, che era intitolato alla Vergine e a Santa Caterina, era ricordata da tre iscrizioni. La prima è tutt'oggi leggibile sull'architrave del portale (FIG. 404), finito nelle collezioni del Victoria & Albert Museum di Londra: "BEATISSI(m)E VIRGINI MARIE ET CATHERI(n)E MARTIRI GEORGIUS SPINULA ELIANI FILIUS HANC EDEM ARAMQUE ET CELLA(m) QUE INFRA E(st) SUB HOC FOR(n)ICE SIBI ET POSTERITATI SUE FACIENDA(m) CURAVIT MCCCCLXXX". La seconda era invece dentro la cappella: "Georgius Spinula Eliani filius sibi uxori liberisque ac successoribus suis hoc sepulcrum edificandum curavit et pia caritate motus transtulit huc splendidissimi patris matrumque suarum ossa et Mariete prime uxoris sue funde igitur celebrature sacerdos pro iis omnibus preces quas prior tuque cum fratribus tuis sancta promissione vovistis. MCCCCLXXX". La terza è invece indicata da Giscardi "nel frontispicio di detta capella", cioè probabilmente nella parete esterna: "Monace qui hanc capellam habitas nisi ingratus esse volueris deo commendabis operis huius auctorem Georgium Spinulam eiusque uxorem natam et nascituram prolem ab eo memenioque parentum ipsius et Mariete uxoris eius animas orationum tuarum participes redigere anno MCCCCLXXX". Giscardi, *Origine* ms., cc. 76-77; Perasso, *Memorie* ms. III (ASG, *Manoscritti*, 837), cc. 115r., 122v.; Tagliavacche, *Memorie* ms., c. 66; Belgrano 1872, pp. 187-188. La fondazione della cappella è ricordata nel calendario edito da Galbiati, sotto la data dicembre 1484: Galbiati 1927, pp. 356-357.

⁷⁸ Inv. 222-1879. Le vicende del portale Spinola sono le stesse dell'esemplare Doria: anch'esso fu infatti acquistato a Londra presso Alfred Prat nel 1879. Sull'opera cfr. Maclagan, Longhurst 1932, p. 122; Lightbown 1961, p. 413; Pope-Hennessy 1964, I, pp. 387-388; Krufft s.d. [1971], pp. 14-15; Tagliaferro 1986, p. 786.

prettamente funerario come la *Resurrezione*, cui viene associato il *San Giorgio* (FIG. 403), santo patrono del committente.

Possiamo immaginare che la coincidenza si estendesse anche ad altri aspetti, come, ad esempio, la decorazione ad affresco o il sepolcro, che, sebbene oggi scomparso, secondo l'iscrizione incisa nel portale doveva trovare posto in quello spazio⁷⁹. Nonostante che i due ambienti vengano descritti come contigui dalle fonti antecedenti il loro smantellamento, avvenuto intorno al 1850⁸⁰, permangono incertezze nell'identificare la loro esatta collocazione all'interno del complesso, che si presenta oggi in uno stato radicalmente modificato. Ciononostante la cappella Spinola doveva presentare un diretto affaccio sul chiostro piccolo, quello cioè ubicato sul retro dell'abside, ed era in diretta comunicazione con una delle celle dei certosini che si aprivano sul livello inferiore di questo spazio, la cui costruzione era stata finanziata dallo stesso Giorgio Spinola⁸¹.

I portali delle cappelle Doria e Spinola in Certosa influenzarono a loro volta un ulteriore esemplare ugualmente in pietra nera, di cui si conserva oggi soltanto la lunetta con la scena del *Lamento su Cristo morto* al Bode Museum di Berlino (FIGG. 406-407)⁸². Quest'opera, sulla cui storia conosciamo soltanto un passaggio nella collezione di Santo Varni⁸³, riprende infatti alla lettera il motivo del fiorone con baccelli inserito ai lati e sulla sommità della curvatura, e presenta in aggiunta due coppie di angeli reggicero alle estremità⁸⁴. Dal punto di vista stilistico i tre esemplari rivelano invece autori di levatura profondamente diversa, mostrando perciò una genesi del tutto autonoma. In particolare l'artefice responsabile della lunetta berlinese mostra la tendenza ad accentuare la carica espressiva della raffigurazione, creando i volti deformati dal dolore, connotati da occhi rotondi e scavati e da bocche urlanti, e caratterizzando i personaggi con gesti macchinosi ugualmente forzati al fine di trasmettere un *pathos* analogo.

I portali oggi al Victoria & Albert Museum rivelano invece due scultori dalla tempra diversa⁸⁵. L'artefice dell'esemplare Doria recepisce alcune formulazioni coniate nel cantiere della Certosa

⁷⁹ Come mi suggerisce Aldo Galli apparteneva all'arredo lapideo della cappella la lastra di forma trapezoidale con uno stemma, ora non più leggibile, sorretto da due putti e le iniziali "GS", murata nel corridoio che dà accesso all'attuale sagrestia (FIG. 405).

⁸⁰ Come nel caso dei marmi della cappella di Lazzaro Doria, anche quelli già arredo dell'ambiente dello Spinola passarono nella collezione di Federico Mylius, come rivelano i fratelli Remondini. I due eruditi ricordano infatti che nel 1886 era conservata presso la villa del Mylius almeno l'iscrizione che ricordava la fondazione della cappella e che era in origine murata nel prospetto interno dell'ingresso. Remondini 1882-1897, XI, 1890, pp. 193-194.

⁸¹ Questo è quanto si legge in una delle tre iscrizioni della cappella.

⁸² Schottmüller 1933, pp. 124-125, n. 249. La lunetta, indicata nel catalogo come opera lombarda del 1475 circa, fu acquistata nel 1887 a Genova nella vendita della collezione di Santo Varni.

⁸³ *Catalogo della collezione* 1887, p. 22, n. 255.

⁸⁴ La lunetta doveva sicuramente ospitare una figura sulla sommità, come rivela la presenza di una parte del basamento. Essa è di dimensioni inferiori rispetto ai due portali Doria e Spinola: questi ultimi sono larghi rispettivamente 236,2 e 231,1 cm, mentre la lunetta di Berlino solo 127 cm. L'opera presenta ancora tracce di una patina biancastra che fu probabilmente stesa per conferire un aspetto più simile a quello del marmo.

⁸⁵ I due portali sono comunemente riferiti allo stesso artista o comunque all'ambito della medesima bottega. Le proposte che sono state suggerite oscillano tra la generica etichetta dei Gagini (Maclagan, Longhurst 1932, p. 122), Giovanni Gagini (Pope-Hennessy 1964, I, pp. 386-388), Pace Gagini (Boccardo 1993, p. 42) e Michele

di Pavia, evidenti, ad esempio, nel panneggio acciaccato; egli mostra inoltre una grande abilità nel comporre della scena e un'attenzione nei confronti di dettagli minuti come gli animali all'interno della capanna o gli elementi del paesaggio. L'altro scultore ha invece un carattere più vigoroso, come rivelano sia la figura del Cristo risorto sia le espressioni caricate dei soldati stesi attorno al sepolcro.

Gli esempi delle due cappelle Doria e Spinola della Certosa di Rivarolo testimoniano una diretta correlazione tra le scelte artistiche delle due casate, aspetto che trova un diretto riflesso anche nella decorazione delle loro residenze in città. La scena di trionfo che orna l'ingresso del palazzo Doria in vico David Chiossone 1 (FIG. 122) fu infatti ripresa, con leggere variazioni, da Jacopo Spinola nel portale della propria abitazione sita in vico alla Posta Vecchia 16 (FIG. 134), al fine di celebrare le glorie della propria casata adottando la medesima strategia d'immagine messa a punto dai Doria⁸⁶. Dietro tali istanze doveva forse celarsi una chiara presa di posizione politica all'interno degli schieramenti consorziali genovesi.

D'altra parte la fortuna della tipologia sepolcrale dello stemma sorretto da putti coinvolse anche ad altre famiglie, creando una fitta trama di rimandi e correlazioni tra scelte artistiche e prese di posizione politiche.

La Certosa di San Bartolomeo conserva un'ulteriore declinazione del prototipo sepolcrale appena descritto nella tomba eretta in memoria di Benedetto di Damiano Di Negro (FIG. 408), la quale si trovava in origine nella cappella di San Bartolomeo, quella che si apre sul fianco destro della chiesa, ed è oggi murata nel corridoio di accesso alla sagrestia⁸⁷. In questo esemplare, che è di poco posteriore alla scomparsa del Di Negro nel 1473, la medesima invenzione, che nelle versioni citate in precedenza è ripetuta quasi alla lettera almeno nella parte centrale⁸⁸, viene riletta in maniera del tutto personale: diversi sono, ad esempio, sia le pose dei putti sia il cimelio al centro della lastra, caratterizzato dalla presenza di una figura angelica al posto dell'aquila, ma diversa è anche la qualità dell'intaglio, molto più modesta.

Un ulteriore esemplare di questa tipologia sepolcrale può essere aggiunto alla serie sinora nota. Nel chiostro del monastero del Boschetto è infatti murato un frammento di un fregio decorato con un intreccio di pampini che prende avvio dalle mani di un putto ed avvolge, all'estremità destra, uno stemma della famiglia Grimaldi, ripetendo il motivo ben noto che

D'Aria (Lightbown 1961, pp. 413-414; Tagliaferro 1986, p. 786). Nessuno di questi nomi sembra tuttavia risolvere la questione attributiva che resta perciò aperta e in attesa di ulteriori studi.

⁸⁶ Cfr. paragrafo I.4.

⁸⁷ Il sepolcro è corredato da un'epigrafe: "MCCCCLXXIII SEPULCRU(m) [nobilis] BENEDICTI D(e) NIGRO CONDAM DOMINI DAMIANI ET HEREDU(m) SUORUM". Un'altra iscrizione ricorda la fondazione della cappella ed è ancora oggi conservata nell'ambiente originario, la cappella di San Bartolomeo: "NOBILIS VIR BENEDICTUS DE NIGRIS Q(uondam) DAMIANI REHEDIFICARE ET REPARARE FECIT PRESENTEM CAPELLAM SUMPTIBUS SUIS QUAM VOLUIT ESSE SUAM ET HEREDUM SUORUM. QUI OBIIT ANNO MCCCCLXXIII DIE XXIII SEPTEMBRIS, ANIMA AIUS REQUIESCAT IN PACE. AMEN". La fondazione della cappella è ricordata nel calendario pubblicato da Galbiati (1927, pp. 352-353). Sulla cappella si vedano: Perasso, *Memorie* ms., III (ASG, *Manoscritti*, 837), cc. 114r., 119r.; Giscardi, *Origine* ms., c. 78; Belgrano 1872, pp. 173-174, 185; Galbiati, pp. 148-150. Sulla tomba cfr. Galli 2001, p. 73.

⁸⁸ La cornice degli esemplari citati presenta invece maggiori variazioni nella composizione dei motivi decorativi.

caratterizza la fascia esterna dei sepolcri già descritti (FIG. 409)⁸⁹. In particolare il rilievo in questione si avvicina alla tomba di Benedetto di Negro alla Certosa, la quale, a differenza degli altri esemplati succitati, si differenzia per la presenza delle armi familiari nei quattro angoli della cornice. Uno spoglio delle fonti storiche sul complesso di San Nicolò offre come unico nome che, per cronologia, potrebbe essere associato al committente della lastra funebre quello di Luca Grimaldi, il quale è ricordato come fondatore della cappella annessa all'infermeria nel 1483⁹⁰. Ignoriamo tuttavia se questo ambiente ospitasse anche la tomba del Grimaldi, di cui purtroppo non troviamo alcuna citazione nei testi consultati.

Riprende invece il disegno delle tombe di Paolo e Lazzaro Doria un rilievo nella chiesa di San Teodoro (FIGG. 410-411), che va con ogni probabilità associato ad una delle numerose cappelle Lomellini che si ergevano nell'antico edificio, abbattuto nel 1870 per far posto ai Magazzini Generali e rimpiazzato, in un'area leggermente spostata, dall'attuale costruzione in stile neogotico⁹¹. Il complesso di San Teodoro costituì per i Lomellini un edificio del tutto simile ad una chiesa gentilizia, prima che, alla fine del Cinquecento, la casata ottenesse il patronato di quella del Vastato. Tra l'ultimo quarto del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo è infatti possibile rintracciare almeno quattro cappelle, il cui patronato spettava a Filippo di Odoardo, Baldassarre di Stefano, Girolamo di Oberto e suo figlio Battista, Francesco di Antonio. La documentazione permette inoltre di ricostruire in parte l'arredo di ciascuna di esse, che si caratterizzava per la presenza di un ricco corredo figurativo. L'ambiente di Filippo possedeva, ad esempio, sia un ciclo di affreschi sia una pala di Giovanni Mazzone⁹², scelta che fu imitata anche da Baldassarre il quale richiese al pittore alessandrino

⁸⁹ Il rilievo presenta anche la doppia cornicetta intrecciata che riquadra all'interno e all'esterno il fregio principale.

⁹⁰ La notizia si ricava dal *Liber primus* (*Liber primus* ms, c. 32r.) e dal manoscritto di Giulio Pasqua (Pasqua, *Memorie* ms., c. 187). L'iscrizione, che secondo Pietro Patrone e Alberto Paoletti è ancora conservata nei locali del complesso del Boschetto (Patrone, Paoletti 1982, p. 47), recita: "VIR NOBILIS PRESTANS LUCAS DE GRIMALDIS Q(ondam) DOMINI LUCAE DIVI BENEDICTI RELIGIONIS CULTOR ET HUIUS MONASTERII PRAECIPUUS BENEFACTOR SUIUS IMPENSIS AD HONORE(m) DEI ET BEATAE VIRGINIS AC SANCTORUM LUCAE NICOLAI ET BENEDICTI PERFECIT CAPELLAM CU(m) CAMERIS ET ALIIS INTROCLUXIS PRO INFIRMES ET HOSPITIBUS DEPUTATIS AD SATISFACTIONEM PECCATORU(m) SUORUM UXORIS AC SUCCESSOR(UM) MCCCCLXXXIII".

⁹¹ Il rilievo fu segnalato da Cervetto (1903, p. 84), il quale lo collegava genericamente alla cappella di Francesco Lomellini, illustrando una riproduzione fotografica del marmo. L'opera è oggi murata sulla parete sinistra nel vestibolo di ingresso della nuova chiesa di San Teodoro senza la cornice che in origine la circondava, della quale si conservano alcuni frammenti murati nella parete della controfacciata. Kruft 1970a, p. 413 nota 17 (il quale ritiene improbabile l'appartenenza ad una cappella Lomellini); Kruft s.d. [1971], p. 23 nota 48; Galli 2001, p. 72; Extermann 2013, pp. 50-53.

⁹² Filippo aveva fatto edificare la cappella nel 1486, affidandone l'esecuzione a Paolo Montronio da "Retacho" il 13 luglio (ASG, *Notai antichi*, 1028D, n. 518). Come si legge nel contratto, l'ambiente era ubicato in fondo alla navata destra, sul lato cioè che affacciava sul mare: "versus mare in primam videlicet dicte ecclesie descendendo ex choro eiusdem ecclesie versus hostium dicte ecclesie". Il testo specifica inoltre che erano presenti due finestre e un pavimento rivestito da piastrelle, simile cioè a quello della cappella di Paolo Doria al Boschetto. Il 18 settembre dello stesso anno il Lomellini richiedeva a Giovanni Mazzone la decorazione ad affresco della cappella, che comprendeva, secondo quanto specificato nell'accordo, la volta con i quattro *Evangelisti* e al centro un sole con i raggi, una piccola absidiola con il *Cristo*, estendendosi inoltre anche sull'arco di accesso e su altri elementi come i peducci (ASG, 1028D, n. 683; Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 51-52 nota 1). Un frammento di questo ciclo era forse il *Dio Padre*, "con istile che sa di tedesco", che Alizeri vedeva in una delle cappelle della chiesa di

l'ancona della propria cappella dedicata alla Vergine e al Battista, spazio all'interno della quale si trovava anche un altare marmoreo tutt'oggi conservato nell'attuale chiesa di San Teodoro⁹³. Un dipinto di Luca Baudo campeggiava invece sopra l'altare di Girolamo e Battista⁹⁴, mentre nella cappella di Francesco erano visibili, oltre alla pala di Filippino Lippi, anche i marmi eseguiti da Antonio Della Porta e Pace Gagini⁹⁵.

Tra le numerose fondazioni Lomellini di cui resta oggi testimonianza fu forse la cappella di Filippo di Odoardo, edificata nel 1486, ad ospitare il rilievo sepolcrale con i putti reggitemma. La decorazione di quest'ultimo ambiente fu infatti eseguita prendendo a modello la cappella di Paolo Doria nella chiesa del Boschetto, come rivela il contratto di commissione degli affreschi del 1486. È perciò possibile che l'affinità si estendesse anche all'apparato scultoreo e, in particolare, alla tomba dell'aristocratico. Tuttavia non si può neppure escludere che la lastra appartenesse invece a Baldassarre, vista la testimonianza di Domenico Piaggio, il quale, accanto all'iscrizione che ricordava la fondazione della cappella di quest'ultimo, inserisce una raffigurazione che, sebbene stilizzata, appare simile al sepolcro, essendo cioè caratterizzata da uno stemma entro una ghirlanda sorretta da due putti⁹⁶.

D'altra parte questa stessa lastra tombale funse a sua volta da modello per un'ulteriore versione, ugualmente conservata nella chiesa di San Teodoro (FIGG. 412-413), i cui caratteri stilistici suggeriscono una datazione leggermente avanzata ed intorno all'inizio del

San Teodoro prima che venisse distrutta nel 1870 (Alizeri 1846-1847, II.2, 1847, p. 1253). Il contratto per la pala d'altare fu invece firmato il 17 novembre 1486 (ASG, 1028D, n. 838; Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 52-53 nota 1, con la data erronea del 18 novembre). Le fonti sei-settecentesche non menzionano questa cappella ma ricordano quella di Lorenzo figlio di Filippo, descrivendo il sepolcro di quest'ultimo del 1529: Pasqua, *Memorie ms.*, c. 107; Piaggio, *Epitaphia ms.*, VI, c. 77r.; *Lapidi ms.*, n. 12.

⁹³ Il contratto con Giovanni Mazzone fu firmato il 17 febbraio 1491 (ASG, *Notai antichi*, 1032, n. 84; Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 62-64 nota 1). La pala doveva presentare il *Battesimo* al centro e ai lati due pannelli con i *Santi Stefano e Lorenzo* a destra e *Sebastiano e Teodoro* a sinistra; nel registro superiore dovevano invece essere dipinti i quattro *Dottori della Chiesa*, la *Vergine* al centro, altre figure e la *Resurrezione*; nella predella andavano invece *Cristo risorto*, gli *Apostoli* e l'*Incredulità di San Tommaso*. Aldo Galli ha ricondotto a questo polittico le due tavole con i quattro *Padri della Chiesa* conservate al Musée Jacquemart-Andrée, le quali si ispirano alle figure di analogo soggetto dell'ancona dipinta da Vincenzo Foppa e Ludovico Brea per l'altare maggiore della cattedrale di Savona (A. Galli, scheda n. 8, in *Due collezionisti* 2002, pp. 74-97; A. Galli, scheda n. 67, in *Vincenzo Foppa* 2003, pp. 232-233). Il polittico fu preso come modello per la pala dipinta da Carlo Braccesco per Battista di Gaspare da Chiavari nel 1501 (Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 152-153 nota 1). L'altare in marmo con una lunetta con il *Battesimo di Cristo*, oggi murato sulla parete di fondo della prima cappella destra in San Teodoro, va ricondotto all'ambiente di patronato di Baldassarre, vista la presenza della scena che vede per protagonista il Precursore e di un'iscrizione che, sebbene probabilmente successiva, ricorda la fondazione della cappella avvenuta il 15 dicembre 1492. Questa data è infatti trasmessa da un'epigrafe trascritta da Piaggio: "Ad honorem et cultum omnipotentis Dei Virginis Matris beatissimi precursorisque Ioannis Baptiste Sanctissimi hanc aram et loci totum conseptum cum sepulcro Baldasar Lomellinus Stephani filius propriis pecuniis vivens adhuc ipse sibi atque suis facienda onandaque curavit. MCCCCLXXXII die XV decembris". Piaggio, *Epitaphia ms.*, VI, c. 84r. Questo testo era forse inciso al centro del monumento marmoreo, dove è oggi visibile un'iscrizione ottocentesca. Il marmo è di qualità modesta e non sembra avvicinabile alla lastra sepolcrale con putti reggitemma conservata in San Teodoro (sulla quale cfr. infra). Su quest'opera cfr. Extermann 2013, p. 52.

⁹⁴ L'unica notizia che possediamo su questa cappella riguarda la pala che Girolamo e Battista commissionarono a Luca Baudo il 29 marzo 1497 (ASG, *Notai antichi*, 1036, n. 186; Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 212-213 nota 1). Del dipinto si conserva soltanto lo scomparto centrale con *Sant'Agostino*, *Santa Monica* e *Sant'Ambrogio*.

⁹⁵ Su questa cappella e i suoi arredi cfr. paragrafo I.5.

⁹⁶ Cfr. Piaggio, *Epitaphia ms.*, VI, c. 84r. Sull'iscrizione cfr. nota 93.

Cinquecento. Questo monumento doveva decorare la ricca cappella di Francesco di Antonio Lomellini ed aggiungersi ai marmi di Tamagnino e Pace Gagini, i quali furono probabilmente responsabili anche della lastra funeraria.

La fortuna presso i Lomellini del prototipo sepolcrale dei putti reggitemma, la cui genesi è strettamente legata ai Doria, rientra in una più ampia casistica di scambi tra le due casate. Furono innanzitutto alcune scelte matrimoniali a stringerle l'una all'altra, come rivelano i casi di Baldassarre di Stefano Lomellini, sposato con Benedetta di Opicino Doria, ovvero la sorella di Lazzaro⁹⁷, di Girolamo di Oberto, congiunto a Tobietta di Bartolomeo Doria⁹⁸, o del già menzionato Francesco di Antonio, legato a Chiara di Agostino Doria⁹⁹. Scorrendo questo elenco di nomi possiamo notare che si tratta di personaggi i quali avevano tutti acquisito i diritti di patronato su cappelle nella chiesa di San Teodoro, dedicandosi con attenzione al loro arredo.

In secondo luogo i due clan Doria e Lomellini sembrano aver condiviso anche alcune scelte residenziali, concentrando alcune delle loro proprietà nelle aree *extra moenia* ubicate fuori la Porta San Tommaso e verso ponente. Sebbene queste tematiche necessitino di ulteriori approfondimenti, ci sembra significativo osservare come uno dei nuclei abitativi dei Lomellini fosse stanziato proprio a Fassolo, in prossimità della porta appena ricordata, e che la medesima zona venisse eletta da Andrea Doria come propria residenza, in virtù della collocazione fuori dalle mura¹⁰⁰. Nel 1521 il condottiero acquistò infatti il palazzo già di proprietà di Nicola di Filippo Lomellini che trasformò nella propria sontuosa dimora attraverso un'eccezionale campagna decorativa, avviata all'indomani della sua affermazione sulla scena genovese¹⁰¹. Del resto nella zona di Campi, ovvero oltre Fassolo e in prossimità della chiesa di San Nicolò del Boschetto, Lazzaro Doria possedeva la propria villa fuori città, luogo dove nel 1502 i suoi figli ricevettero con ogni onore Luigi XII nel corso della sua visita in Liguria¹⁰². In un simile contesto le specifiche scelte artistiche nel campo della scultura funeraria sembrano caricarsi di ulteriori significati e di rimandi ad una sfera che sconfinava in quella sociale e politica, trasformandosi nel diretto riflesso del prestigio cui era assunta la casata.

Gli esempi evidenziati mettono perciò in luce la peculiare fortuna riscossa da questo tipo di sepolcro nel quale l'enfasi viene posta sulle insegne familiari piuttosto che sulla raffigurazione

⁹⁷ ASG, *Manoscritti*, 452, c. 11v. Cfr. anche Battilana 1825-1833, *Lomellini*, p. 39.

⁹⁸ La notizia si ricava dai due testamenti della donna, sottoscritti nel 1481 (ASG, *Notai antichi*, 918/I, n. 55) e nel 1489 (ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 11). Cfr. anche Battilana 1825-1833, *Lomellini*, p. 34.

⁹⁹ La notizia si ricava dal testamento di Chiara, dettato il 5 gennaio 1489 (ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 1). Cfr. anche Battilana 1825-1833, *Lomellini*, p. 4.

¹⁰⁰ Tali proprietà sono ad esempio menzionate nel testamento di Francesco Lomellini (29 dicembre 1495) insieme alla residenza cittadina, ubicata nei pressi della Ripa, di fronte palazzo San Giorgio. ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 226. Un secondo testamento è rogato il 17 febbraio 1502: ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 431. Sui possedimenti dei Lomellini si veda anche Kamenaga-Anzai 2008.

¹⁰¹ Sulle vicende storiche del palazzo di Andrea Doria a Fassolo si veda da ultimo Altavista 2013.

¹⁰² Questo episodio è ricordato da Benedetto da Porto: Neri 1884a, p. 919.

del defunto, sempre assente tranne che nel caso di Lazzaro Doria. Le versioni menzionate, pur creando una serie iconograficamente coerente, si differenziano notevolmente dal punto di vista stilistico, mostrando l'intervento di artefici disparati. All'interno di questo nucleo le tombe di Paolo e di Lazzaro Doria sono quelle che si distinguono per la qualità più elevata, pur non appartenendo alla stessa mano¹⁰³. I due scultori che le eseguirono, uno dei quali – quello del sepolcro di Lazzaro – può essere identificato con Michele D'Aria¹⁰⁴, mostrano tutta la loro abilità nella descrizione dei putti giocosi, ritratti nelle loro anatomie grassocce e in pose tutte variate l'una dall'altra. Le altre derivazioni rivelano invece scultori meno raffinati che declinano la medesima invenzione ma in forme più dozzinali, come nel caso della lastra di Benedetto Di Negro, nella quale i corpi dei fanciulli sono descritti in maniera del tutto ingenua e al limite della deformazione. Di fattura leggermente superiore il rilievo Lomellini, che sembra dipendere in modo più diretto dal precedente di Lazzaro Doria.

3. LA TOMBA DI LEONARDO DELLA ROVERE E LUCHINA MONLEONE: VICENDE E FORTUNA DI UN MODELLO ALLOGENO (CON UN'APPENDICE SULLA SCULTURA A SAVONA).

Il monumento che Sisto IV dedicò ai propri genitori, Leonardo Della Rovere e Luchina Monleone (FIG. 414), occupa un posto di eccezionale rilievo nella scultura funeraria in Liguria, in quanto costituisce una delle rare occasioni in cui si registra la diretta adozione di forme elaborate in area tosco-romana, in totale rottura con la tradizione locale. Tale scelta fu determinata dal rango del committente e si inserisce in un più ampio tentativo di aggiornamento che interessò, sotto molteplici aspetti, l'intero complesso di San Francesco, oggetto delle attenzioni del pontefice prima e di suo nipote Giuliano Della Rovere poi.

Il sepolcro fu eretto all'interno di un ambiente appositamente riedificato negli spazi conventuali al fine di celebrare la memoria dei due defunti e, di riflesso, il committente stesso, il quale aveva mosso i suoi primi passi proprio nella comunità francescana savonese, dove, a partire dal 1423, si era svolta la sua primissima formazione¹⁰⁵. La Cappella Sistina, che accanto alla funzione funeraria continuò a svolgere anche quella di sala capitolare¹⁰⁶, costituì l'apice di una più ampia campagna decorativa che portò al restauro del primo chiostro, ricostruito secondo proporzioni più ordinate¹⁰⁷.

¹⁰³ La tomba di Paolo Doria è stata riferita, senza troppo fondamento, a Michele D'Aria (Straneo 1939, p. 112; Tagliaferro 1986, p. 786) e a Pace Gagini (De Robertis 1999, pp. 63-64 nota 28).

¹⁰⁴ Cfr. paragrafo I.4.

¹⁰⁵ Numerosi sono gli interventi che sono stati dedicati, soprattutto in tempi recenti, alla Cappella Sistina. Tra questi si possono ricordare: Noberasco 1917; *La cappella Sistina* 1985; Rossini 1989; Rossini 2000; Rossini 2002; Rotondi Terminiello 2002b; Rossini 2009.

¹⁰⁶ Rossini 1989, p. 279; Rossini 2000, p. 58. La funzione di sala capitolare fu mantenuta fino alla metà del Cinquecento, fino a quando cioè la comunità francescana restò insidiata nel complesso.

¹⁰⁷ Sugli interventi promossi da Sisto IV nel convento di San Francesco cfr. Rossini 1989; Rossini 2000, pp. 53-85; Rotondi Terminiello 2004; Rossini 2009.

L'intero cantiere recepì una serie di formulazioni, tanto nell'architettura quanto negli elementi decorativi, che erano state elaborate a Roma e in altri centri come Urbino, creando un diretto legame con alcune delle principali fabbriche su cui si erano concentrate le attenzioni di Sisto IV. La cappella presenta infatti una peculiare volta a padiglione sostenuta da lunette, del tutto simile a quella della Cappella Sistina in Vaticano, che non ha precedenti in Liguria ma riflette invece uno schema più diffuso in centro Italia, mediato forse attraverso Baccio Pontelli, nome che è stato avanzato in più occasioni in relazione al progetto savonese¹⁰⁸. Allo stesso modo, la critica ha messo in luce l'eccezionalità dell'apparato decorativo eseguito da Alessandro Mazzone e composto da un ciclo di affreschi che copriva in maniera unitaria l'intera superficie delle pareti, creando una rigida ripartizione spaziale tra varie fasce sovrapposte, e da una pala d'altare, commissionati al pittore rispettivamente nel 1483 e nel 1489¹⁰⁹.

L'aspetto originario dell'insieme, che presentava una felice commistione tra decorazione scultorea e apparato pittorico, è stato purtroppo profondamente alterato in occasione del restauro promosso da Francesco Maria della Rovere nel 1760 ed ultimato nel 1764¹¹⁰. La cappella venne riammodernata secondo il gusto del tempo, intervenendo sia sulla struttura, mediante il rifacimento del soffitto, l'apertura di nuove finestre e la trasformazione della pianta rettangolare in forma ellittica, sia sull'apparato ornamentale, arricchito da una profusione di stucchi e da estesi inserti pittorici. Si provvide, perciò, a rivestire l'ambiente con il nuovo apparato senza distruggere le parti sottostanti, che sono state riscoperte grazie a varie campagne di restauro condotte tra il 1964 e il 1993¹¹¹. Questi interventi hanno permesso di portare alla luce non solo alcuni consistenti brani degli affreschi del Mazzone ma anche altri elementi come i peducci in pietra nera policroma o le chiavi di volta, nascosti dal soffitto settecentesco. Tali ritrovamenti, uniti alle testimonianze di alcune fonti antecedenti ai lavori¹¹², hanno permesso di ricostruire con buona approssimazione le forme originarie del sacello.

¹⁰⁸ L'ipotesi fu avanzata da Torteroli e ripresa più recentemente da Rossini: Torteroli 1847, p. 287; Rossini 1989, pp. 284-285; Rossini 2009, p. 59.

¹⁰⁹ Il 12 novembre 1483 Mazzone ricevette l'incarico della decorazione ad affresco della cappella, mentre il 3 febbraio 1489 fu firmato il contratto relativo al polittico, commissionato da Giuliano Della Rovere dopo la scomparsa di Sisto IV. La pala, smembrata già prima dei restauri settecenteschi, presentava nell'ordine principale l'*Adorazione del Bambino* al centro e ai lati *San Francesco e Sant'Antonio da Padova che presentano Sisto IV e Giuliano Della Rovere*, riquadri che passarono in Francia nel 1812 e che sono oggi conservati al Petit Palais di Avignone, la *Crocifissione* come cimasa (oggi nella Pinacoteca Civica di Savona) e, nella predella, l'*Immacolata concezione* (scomparsa), la *Fuga in Egitto* e il *Ritorno dalla fuga in Egitto*, riquadri già presso la collezione Benedict a Parigi. La pala era ultimata nel 1490 quando fu stimata dai pittori Francesco de' Ferrari e Raimondo Seralido. Una nuova valutazione fu invece richiesta ai due pittori Davide da Staglieno e Nicolò Corso tramite l'intermediazione dei genovesi Acellino Salvago e Francesco Lomellini. Su queste vicende cfr. Varaldo 1983; Rotondi Terminiello 1989; Grassi 2000; Rotondi Terminiello 2000; Rotondi Terminiello 2002b.

¹¹⁰ Le vicende settecentesche della cappella sono ripercorse in Ciliento 1989, Rossini 2000, pp. 87-100 e Rotondi Terminiello 2002a. Nel 1556 i francescani furono cacciati dal convento, presso il quale fu trasferita la nuova cattedrale dopo la distruzione dell'antico edificio sul Priamar nel 1543. Nel 1587 papa Sisto V decise di affidare la cappella Sistina ai frati francescani. Nel corso del Settecento furono questi ultimi a sollecitare l'intervento del Della Rovere per restaurare l'edificio, a quel tempo in totale decadimento.

¹¹¹ Su questi restauri cfr. Rossini 2000, p. 102 e Rotondi Terminiello 2002b, p. 148, con riferimenti precedenti.

¹¹² È a tal riguardo utile una descrizione stilata in concomitanza con i lavori settecenteschi, la quale presenta lo stato dell'ambiente prima dell'intervento di restauro. Cfr. Rossini 1989, pp. 279-280.

All'interno di un simile contesto il monumento di Leonardo e Luchina si inseriva in perfetta armonia con i dipinti del pittore alessandrino, costituendosi come uno dei fulcri visivi e simbolici dell'ambiente¹¹³. La tomba si ergeva al centro della parete sinistra del vano absidale ed era affiancata da due scene ad affresco raffiguranti l'*Annunciazione* e la *Natività*, le quali si allineavano al livello del rilievo centrale del sepolcro instaurando una continuità tra le varie parti della decorazione. Il dialogo si estendeva anche al polittico dell'altare maggiore, che riprendeva la tripartizione già presente nella raffigurazione marmorea, presentando al centro l'*Adorazione del Bambino* e ai lati i Santi Francesco e Antonio in atto di presentare i loro protetti, ovvero Sisto IV, a quel tempo già scomparso, e il nipote Giuliano della Rovere, il quale si era assunto l'onere di portare a termine i lavori della cappella.

Le prime notizie sulla fabbrica quattrocentesca sono direttamente legate al monumento funebre di Leonardo e Luchina. In una lettera inviata ai religiosi di San Francesco il papa li avvertiva infatti dell'intenzione di erigere il sepolcro, sollecitandoli a trasferirvi i corpi dei genitori non appena i lavori fossero stati ultimati¹¹⁴. È tuttavia il contratto stipulato tra i due delegati pontifici, Raffaele Ferrero e Paolo Forte, e i fratelli Giovanni e Michele D'Aria il 29 dicembre 1481 a fare maggiore luce sull'entità dell'intervento e sulle responsabilità affidate ai due scultori lombardi¹¹⁵. Questi ultimi si impegnavano infatti ad eseguire non solo il sepolcro ma anche una serie di altri elementi in marmo all'interno della cappella, che in quel momento si stava costruendo ("fabricanda"), ovvero il portale principale con pilastri ornati con motivi fitomorfi, cornici e un'arma del pontefice sorretta da due angeli, la porta secondaria, che affacciava su un locale adiacente alla chiesa di San Francesco, le due serravolte decorate con gli stemmi papali e, infine, quattro finestre con due oculi, del tutto simili a quelle dell'abside della cattedrale savonese¹¹⁶.

Il monumento doveva attenersi fedelmente al modello grafico fornito dai rappresentanti di Sisto IV, un dettaglio, quest'ultimo, che appare del tutto inconsueto nelle prassi che regolavano tale genere di accordi, in cui erano abitualmente gli scultori ad occuparsi anche dell'aspetto ideativo, magari recependo alcune indicazioni fornite dalla committenza, riguardanti, oltre che aspetti relativi alla qualità delle opere, soprattutto eventuali modelli da

¹¹³ Le principali voci bibliografiche sulla tomba sono: Ratti 1780, II, pp. 36-37; Alizeri 1870-1880, IV, pp. 198-201; Verzellino (*ante* 1638), ed. 1885-1891, I, 1885, p. 297; Cervetto 1903, p. 14; Venturi 1901-1940, VI, 1908, p. 959; Noberasco 1917, p. 179; Straneo 1939, p. 112; Barbero 1974, pp. 14-15; Malandra 1974; Varaldo 1974; Tagliaferro 1986, pp. 783-784; Parma Armani 1987, p. 269; Tagliaferro 1987, p. 245; Rotondi 1989; Rotondi Terminiello 2000, pp. 129-131; P. Rotondi 2002, in Rotondi Terminiello 2002b, p. 146; Rotondi Terminiello 2002b, pp. 149-150; Villani 2006, pp. 95-96; Rossini 2009, pp. 57-58; Pöpper 2010, pp. 198-205.

¹¹⁴ La lettera fu inviata il 12 novembre 1491. Müntz 1879-1882, III, 1882, p. 228. La documentazione sulla cappella è riassunta in Rossini 2000, pp. 53-54.

¹¹⁵ Il contratto di commissione fu pubblicato da Malandra 1974, pp. 136-137, doc. A. Il documento è in: ASS, *Notai antichi, bastardelli, Ansaldo Basso*, 1481, s.n. La data 1482 che si legge nell'atto è da interpretare secondo lo stile di Savona, che dava avvio all'anno a Natale.

¹¹⁶ Al momento di ricevere il saldo per i compensi dovutigli Giovanni D'Aria dichiarava che doveva essere detratto dalla somma complessiva il costo di uno degli oculi previsti ma non eseguiti. L'atto fu firmato l'11 ottobre 1483. Cfr. Malandra 1974, p. 139, doc. E. Il documento è in: ASS, *Notai antichi, bastardelli, Ansaldo Basso*, 1481, s.n.

seguire. La critica si è perciò rivelata concorde nel riconoscere in questo progetto grafico un'invenzione di Andrea Bregno, vista la diretta dipendenza del mausoleo savonese dalle precedenti elaborazioni romane dello scultore lombardo¹¹⁷. In particolare l'opera eseguita dai D'Aria desume lo schema generale dal sepolcro del cardinale Pietro Riario ai Santi Apostoli (FIG. 415), dal quale deriva la peculiare conformazione del timpano e la composizione del rilievo centrale con i ritratti dei defunti presentati alla Vergine. Essa recepisce inoltre alcuni elementi dalla tomba di Cristoforo Della Rovere in Santa Maria del Popolo (FIG. 416), come, ad esempio, i motivi decorativi del sarcofago, le specchiature sulla parete retrostante la cassa o l'ordinato disegno delle paraste (FIG. 417).

I prototipi menzionati mettono bene in luce come il monumento savonese si inserisse all'interno della celebrazione delle memorie familiari dei Della Rovere, creando uno stretto nesso tra il centro ligure, da cui la casata era originaria, e la città di Roma, dove, grazie al pontefice, la famiglia era assunta a maggiore prestigio.

Si deve perciò al modello imposto dalla committenza la struttura proporzionata della tomba, la quale risulta ripartita in tre ordini, ovvero un alto basamento, un più ampio registro centrale dove trovano posto la cassa sovrastata dal rilievo con la *Vergine col Bambino in trono, i Santi Francesco e Antonio da Padova e Leonardo e Luchina della Rovere presentati da Sisto IV* e, infine, l'architrave con teste angeliche, sovrastato dal timpano occupato dallo stemma. Si distacca invece dai precedenti citati l'idea di raddoppiare la struttura del monumento sovrapponendo le paraste ornate da rami di rovere intrecciati ad un'intelaiatura portante, costituita da più solidi pilastri interrotti a metà della loro altezza da una cornice che corre lungo tutta la nicchia costituendo la base su cui si imposta il rilievo. Al pari dei precedenti bregneschi, anche in questo caso gli scultori non indugiarono troppo negli elementi decorativi, preferendo inserti estremamente contenuti entro i partiti architettonici.

Un ulteriore dettaglio del contratto, sinora trascurato dalla critica, può invece aiutare a mettere meglio in luce l'effettivo ruolo svolto dai fratelli D'Aria all'interno della fabbrica. L'accordo infatti prevede che, una volta ultimati, i marmi fossero consegnati nel chiostro della chiesa di San Francesco oppure in un altro sito ubicato in prossimità del complesso e che i due rappresentanti del pontefice provvedessero poi a pagare i "muratores" che li avrebbero messi in opera¹¹⁸. Tale precisazione fa sorgere il dubbio che l'intervento dei due scultori si fosse limitato alle condizioni pattuite nell'accordo e invita perciò a rivalutare con maggiore prudenza alcune ipotesi che avevano voluto vedere nei D'Aria i capomastri del cantiere della cappella¹¹⁹. D'altra parte l'assenza nel documento, che è invece estremamente preciso nell'elencare tutti i

¹¹⁷ Tale ipotesi fu avanzata da Adolfo Venturi prima che venisse alla luce il contratto di commissione. Venturi 1901-1940, VI, p. 959. Si vedano inoltre Varaldo 1974, pp. 144, 147-148; Tagliaferro 1987, p. 245. Pasquale Rotondi ha invece suggerito di intravedere la mano di Melozzo da Forlì dietro il disegno della tomba. Rotondi 1989; P. Rotondi, in Rotondi Terminiello 2002b, p. 146.

¹¹⁸ Si veda Varaldo 1974, p. 137.

¹¹⁹ Rotondi Terminiello 2002b, pp. 149-150, 159.

compiti affidati ai lombardi, dell'esplicito riferimento ai peducci induce forse ad attribuire questi elementi ad altre maestranze impegnate nell'edificazione dell'ambiente (FIG.419)¹²⁰.

Altri documenti testimoniano lo svolgersi dei lavori negli anni seguenti. Va con ogni probabilità collegato al monumento Della Rovere il quantitativo di marmi che Giovanni D'Aria acquistò a Carrara il 17 gennaio 1482 da Andrea di Jacopo Guidi e Jacopo di Antonino Maffioli¹²¹. Un ulteriore carico di materiale fu invece richiesto il 7 aprile successivo da Paolo Forte a Nicolò di Cristoforo de Castello, lo stesso cavatore cui nel 1492 si sarebbero rivolti i priori della Confraternita del Battista a Genova, specificando che le pietre avrebbero dovuto seguire le indicazioni fornite da Giovanni D'Aria¹²². Nel settembre dello stesso anno quest'ultimo chiese un prolungamento dei termini di consegna dei lavori, che risultavano ultimati nell'ottobre del 1483, quando il lombardo dichiarava di aver ricevuto l'intera somma dovuta a lui e al fratello Michele¹²³. Il cantiere proseguì anche oltre questa data con l'avvio della decorazione pittorica e, accanto ai due delegati pontifici, vide il coinvolgimento del genovese Acellino Salvago, personaggio che abbiamo menzionato più volte per il suo diretto coinvolgimento in imprese artistiche di primaria rilevanza come la Cappella del Battista nella cattedrale di Genova o il gruppo statuario di *San Giorgio e il drago* di Sarzana¹²⁴.

L'intervento di riammodernamento settecentesco ha irrimediabilmente alterato l'allestimento originario dell'intera cappella e, in particolar modo, del sepolcro, il quale fu rimosso dall'abside per far posto al nuovo altare e al coro ligneo e trasferito lungo la parete sinistra del vano principale, dove andò a coprire in parte l'ampia finestra aperta nella muratura. In questa stessa occasione Francesco Maria della Rovere fece incidere un nuovo epitaffio che ricordava l'impegno da lui profuso nel dare nuovo lustro all'ambiente, citando esplicitamente il trasferimento del mausoleo, collocato "meliore in lumine", in una posizione cioè di maggiore rilievo lungo l'aula principale¹²⁵.

¹²⁰ Nella cappella si conservano ancora dieci dei sedici peducci originari, i quali sono decorati con gli stemmi di Sisto IV. L'attribuzione ai D'Aria, in particolare a Giovanni, è sostenuta da Giovanna Rotondi Terminiello (2002b, pp. 158-159). Secondo Rossini questi elementi sono invece da riferire alle maestranze lombarde attive prima dell'intervento dei due scultori (1989, pp. 283-284; 2000, p. 74)

¹²¹ Il documento è stato pubblicato da Christiane Klapisch-Zuber, la quale non lo mette però in relazione con l'incarico savonese. Klapisch-Zuber 1969, p. 272, doc. 16.

¹²² Il documento, noto attraverso un regesto in volgare fatto nel Settecento, è stato reso noto da Rossini (2000, p. 151, doc. 2). Nel testo sono menzionati "18 erchetti di marmo", "pezzi 2 di capitelli, 2 di base, due di cimaza, e pezzi quattro di Stipedio da palmi 10 di longhezza".

¹²³ Il contratto relativo alla proroga fu firmato il 9 settembre 1482. Due pagamenti sono invece registrati il 21 marzo e l'8 ottobre 1483, mentre risale all'11 ottobre la ricevuta del saldo dei 370 ducati complessivi, dai quali furono esclusi i costi di uno degli oculi non eseguiti. I documenti sono in Malandra 1974, pp. 137-139, docc. B-E. La fabbrica della cappella Sistina è ricordata in alcune lettere scritte da Sisto IV al comune di Savona o ai suoi procuratori tra il 1482 e il 1483, nelle quali si fa riferimento al finanziamento dei lavori. Queste testimonianze sono in Müntz 1879-1882, III, 1882, pp. 228-229 e sono citate in Rossini 2000, pp. 53-54.

¹²⁴ La notizia si ricava da una missiva inviata da Sisto IV al Salvago il 4 marzo 1484 per ringraziare il genovese per l'impegno dimostrato nella fabbrica della cappella. Müntz 1879-1882, III, 1882, pp. 229-230. Il documento è citato in Rossini 2000, p. 54.

¹²⁵ "AEDM ARAM URNAM IST HANCE FUNDAMENTIS EXCITATAM AB SIXTO QUARTO P.O.M. ANNO SUI PONTIFICATUS DECIMO ANTIQUA VETUTATE COLLABENTEM FRANCISCUS MARIA DE RUVERE EX FRATRE ADNEPOS PROPRIA MUNIFICENTIA AEDM RESTITUIT ARAM

Il riferimento, nell'iscrizione, al decimo anno di pontificato di Sisto IV come data di fondazione del deposito, ovvero l'anno 1481, doveva riprendere, con ogni probabilità, un'indicazione già presente nel dettato originario e che trova conferma nei documenti relativi alla fabbrica. La targa al centro del sarcofago ricorda invece Luchina Monleone, sepolta accanto al marito Leonardo, per dare enfasi alla sua presenza che era forse trascurata nell'iscrizione principale¹²⁶.

Il mausoleo non è l'unico elemento tra quelli elencati nel contratto con i D'Aria ad essere sopravvissuto alle modifiche subite dalla cappella nel corso dei secoli. Il portale principale, che in origine affacciava sul chiostro, fu trasferito sul fianco destro dell'ambiente nel corso dei lavori che, a partire dal 1589, portarono all'edificazione della nuova cattedrale sul sito già occupato dalla chiesa di San Francesco¹²⁷. Dopo l'abbattimento dell'antico edificio sul Priamar, decretato dai genovesi nel 1543 per far posto alla nuova fortezza, il convento francescano fu scelto come sede della nuova cattedrale e del vescovado, dando così avvio ad una serie di pesanti interventi che adattarono il complesso alla nuova destinazione. La Cappella Sistina venne così separata dalla chiesa, mantenendo uno *status* autonomo direttamente dipendente dai francescani; il fianco destro della costruzione, divenuto pienamente visibile a causa della distruzione di alcuni ambienti, affacciò sulla nuova piazza aperta di fronte alla cattedrale e fu perciò decorato con quello che in origine costituiva il portale principale della cappella¹²⁸.

Di questo elemento resta oggi soltanto la lunetta con lo stemma di Sisto IV sorretto da una coppia di angeli (FIG. 420), che può essere identificata con quella descritta nell'accordo del 1481¹²⁹. Questo rilievo trova infatti diretta corrispondenza con quello inserito nel timpano del monumento, di cui riprende, oltre che l'impostazione, anche alcuni dettagli più minuti come il panneggio svolazzante dell'abito delle creature celesti o il disegno delle maniche attorno alle

EXORNAVIT URNAM MELIORE IN LUMINE COLLOCAVIT ANNO SALUTIS MDCCLXIII". L'iscrizione fu probabilmente incisa sulla lastra originaria, dopo aver abraso il testo quattrocentesco oppure dopo aver girato il marmo. I due stemmi che affiancano l'epigrafe, sebbene abrasati, sembrano essere quelli dei due defunti.

¹²⁶ "IUNCTA LEONARDO CONIUX LUCHINA QUIESCIT FILIUS HAEC SIXTUS PAPA SEPULCRA DEDIT".

¹²⁷ Nel 1556 la chiesa di San Francesco fu scelta come nuova sede della Cattedrale, evento che comportò una ripartizione degli spazi del convento tra il vescovado e i francescani. Nel 1585 fu decretata la costruzione di una nuova Cattedrale al posto dell'edificio francescano. Alla nuova chiesa, iniziata nel 1589 ed inaugurata nel 1605, fu conferito un orientamento opposto rispetto a quello preesistente e alla Cappella Sistina. Su queste vicende si vedano Rotondi Terminiello 2002a, p. 295; Rossini 2009, pp. 121-122.

¹²⁸ Rossini 2000, pp. 63-64; Rossini 2009, p. 62.

¹²⁹ Nel contratto il portale viene descritto come una "portam magnam [...] cum arma una prelibate sanctitatis Domini Domini nostri Pape cum duobus angelis eam tenentibus". Cfr. Malandra 1974, p. 137, doc. A. Sembra invece non far parte della campagna decorativa eseguita dai D'Aria il tondo con uno stemma pontificio Della Rovere e due angeli murato all'esterno dell'abside della Cappella Sistina, rilievo che Giovanna Rotondi Terminiello ha ricollegato all'arredo scultoreo dell'ambiente (2002b, p. 164 nota 29). Altri due rilievi del tutto simili nella composizione sono murati in piazza del Brandale e in piazza della Maddalena (quest'ultimo ricorda l'elezione di Sisto IV nel 1471).

spalle, rivelando un'esecuzione nell'ambito della medesima bottega pur con un risultato di tenuta qualitativa più bassa¹³⁰.

Allo stesso modo sono ancora *in situ*, sebbene nascoste sotto il soffitto settecentesco, le due chiavi di volta con le armi pontificie, ugualmente frutto dell'impegno dei D'Aria, le quali preservano la cromia originaria (FIG. 418). Durante i restauri novecenteschi sono inoltre venute alla luce le strutture marmoree di alcune delle finestre che si aprivano sull'ambiente, ugualmente descritte nell'atto notarile del 1481¹³¹.

Rimandando ad altra sede l'analisi degli aspetti stilistici del mausoleo e delle altre opere dei D'Aria¹³², si vuole ora mettere in luce l'importanza dell'opera all'interno del panorama artistico savonese e, in particolare, il suo costituirsi come modello di riferimento per una serie di sepolcri, commissionati da personaggi che desideravano rifarsi al prestigio dei Della Rovere adottando le loro medesime scelte d'immagine¹³³. È perciò significativo che lo schema compositivo prescelto sia direttamente legato all'ambiente romano, dove appunto la famiglia savonese aveva raggiunto i suoi maggiori successi, e, al contrario, in diretta rottura con la tradizione genovese. Simili osservazioni evidenziano, perciò, il tentativo da parte della committenza savonese di creare modelli e valori autonomi rispetto al capoluogo, perseguendo un'indipendenza politica e culturale.

La prima diretta derivazione dal prototipo della Cappella Sistina fu sollecitata nell'ambito di una famiglia legata per vincoli di parentela a quella dei Della Rovere, ovvero i Sansoni Riario¹³⁴. L'11 febbraio 1490 due procuratori del cardinale Raffaele Sansoni Riario e Pier Francesco Sansoni commissionarono a Giovanni D'Aria un monumento funebre marmoreo che avrebbe dovuto seguire, nelle misure, nella forma e nella qualità, quello appena inaugurato dei genitori di Sisto IV, ad eccezione delle figure intagliate nel rilievo centrale che sarebbero state appositamente indicate dalla committenza¹³⁵.

Il sepolcro in questione è quello di Antonio Sansoni che si ergeva su una delle pareti del presbiterio dell'antica chiesa di San Domenico e che, dopo l'abbattimento del complesso in occasione dell'edificazione della fortezza sul Priamar, fu smantellato e ridotto in frammenti, i quali furono oggetto di vari trasferimenti nel corso dei secoli¹³⁶. Le complesse vicende

¹³⁰ Una discussione degli aspetti stilistici della lunetta e dell'intero monumento è nel paragrafo I.4.

¹³¹ Su questi elementi cfr. Rossini 2000, p. 63.

¹³² Cfr. paragrafo I.4.

¹³³ La fortuna del mausoleo è stata analizzata da Varaldo 1974, pp. 151-154.

¹³⁴ Bianca della Rovere, sorella di Sisto IV, aveva infatti sposato Paolo Riario. La figlia di questi ultimi, Violante, aveva a sua volta sposato Antonio Sansoni, dai quali nacque Raffaele, il quale fu nominato cardinale di San Giorgio da Sisto IV nel 1477. Su quest'ultimo cfr. Verzellino (*ante* 1638), ed.1885-1891, I, 1885, pp. 415-420.

¹³⁵ Il contratto fu pubblicato da Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 202-204 nota 1. ASS, *Notai antiichi*, 74, s.n.

¹³⁶ Le vicende del sepolcro sono ripercorse da Carlo Varaldo: i marmi della tomba di Antonio Sansoni seguirono i vari spostamenti dei domenicani prima di essere rimontati nel 1612 nell'attuale chiesa di San Domenico, nella cappella delle Reliquie. Secondo quanto rivela Torteroli, il quale descrive il sepolcro di Agostino Spinola che subì il medesimo destino di quello Sansoni, intorno al 1830 i resti del sepolcro furono prima depositati nel chiostro dell'edificio e poi nel cimitero presso la Foce, dove l'erudito li vedeva ancora nel 1847. Torteroli 1847, pp. 185-188; Varaldo 1974, p. 151 nota 25.

conservative dell'opera hanno permesso che se ne preservassero soltanto poche parti: il sarcofago, nel quale si legge ancora la targa che preserva memoria del defunto e del committente, Raffaele Sansoni cardinale di San Giorgio¹³⁷, è oggi conservato nel Palazzo degli Anziani in piazza del Brandale (FIG. 424); due figure dei *Santi Pietro e Paolo* entro nicchia sono invece murate nell'atrio di Palazzo Pavese-Del Carretto-Pozzobonelli (FIGG. 421-422); altri frammenti architettonici sono invece stati rintracciati da Carlo Varaldo nella chiesa di San Giovanni Battista a Savona, dove furono reimpiegati nel lavabo della sagrestia¹³⁸.

I pezzi superstiti permettono di verificare l'effettiva fedeltà della tomba rispetto al prototipo, la quale è palese, ad esempio, nel sarcofago, che copia alla lettera quello Della Rovere, ma anche alcune differenze (FIG. 431). Lo spazio centrale al di sopra della cassa presentava infatti due nicchie laterali interne con le raffigurazioni di *San Pietro* e *San Paolo*, secondo una soluzione che, tuttavia, sembra essere stata prevista anche nel precedente sepolcro commissionato da Sisto IV, il quale appare già provvisto di due nicchie nella medesima posizione rimaste però vuote (FIG. 423). Diversi sono, inoltre, i motivi decorativi che ricoprivano anche alcune parti che nel mausoleo della Cappella Sistina erano invece prive di ornamentazione¹³⁹. Il rilievo principale doveva probabilmente ispirarsi all'altro e presentare la *Vergine col Bambino* accompagnata da santi domenicani insieme al ritratto del defunto e, forse, a quello del committente.

Stilisticamente i marmi tuttora preservati mettono in luce divergenze significative tra le due opere: la tomba Sansoni rivela infatti una mano profondamente diversa, come appare evidente nelle figure dei due santi, caratterizzate da espressioni pungenti e dal rigido articolarsi dei panneggi. Il sarcofago, pur adottando fedelmente lo stesso disegno, appare eseguito in maniera più grossolana. Tali dettagli sembrano perciò escludere un diretto coinvolgimento di Michele D'Aria, il quale non è infatti chiamato in causa nel contratto del 1490; e tuttavia la perdita di gran parte del complesso impedisce di dare una piena valutazione su tali questioni¹⁴⁰.

Recepisce ugualmente l'eco del medesimo prototipo il sepolcro che Agostino Spinola fece erigere per se stesso nel presbiterio della chiesa di San Domenico, di fronte alla tomba di Antonio Sansoni. Il legame figurativo tra le opere riflette un diretto rapporto di parentela che esisteva tra i due personaggi: lo Spinola era infatti figlio di Petruccia Riario, sorella della madre di Antonio Sansoni, e, di conseguenza, era anch'egli legato alla famiglia Della Rovere¹⁴¹.

¹³⁷ "MEMORIE ANTONII SA(n)SONIS RAPHAEL CARD(inalis) S(ancti) GEOR(gi) P(at)RI OPT(imo)".

¹³⁸ Varaldo 1974, p. 151 nota 25.

¹³⁹ Si vedano a tal riguardo le osservazioni di Carlo Varaldo e la ricostruzione proposta dallo studioso: Varaldo 1974, pp. 15-152 e tavv. IV, V.

¹⁴⁰ Per tale discussione si rimanda al paragrafo I.4.

¹⁴¹ Sia Violante, madre di Antonio Sansoni, che Petruccia Riario erano infatti figlie di Bianca Della Rovere, sorella di papa Sisto IV. Verzellino (*ante* 1638), ed.1885-1891, I, 1885, pp. 450-452; Semeria 1843, II, pp. 229-230.

Il monumento fu commissionato da Antonio stesso nel 1522, come rivela sia l'iscrizione ancora oggi leggibile sul sarcofago¹⁴², nella quale il committente viene indicato con la carica di vescovo di Perugia, cui rinunciò nel 1529 per passare alla guida della diocesi di Savona¹⁴³, sia il contratto, recentemente reso noto, con gli scultori Anton Maria Aprile e Giovanni Angelo Molinari. Prima che fosse rinvenuta tale testimonianza, l'opera era stata dubitativamente associata all'attività di Giovanni D'Aria, nonostante la data molto più avanzata rispetto ai due esemplari eseguiti dal lombardo¹⁴⁴.

I marmi hanno avuto il medesimo destino di quelli appartenenti al mausoleo Sansoni, essendo trasferiti dalla primitiva chiesa di San Domenico a quella nuova, poi nel chiostro della stessa e infine, nel corso dell'Ottocento presso il cimitero della Foce¹⁴⁵. La struttura architettonica, comprendente anche lo stemma sommitale sorretto da due angeli, fu invece acquistata nel 1831 dall'amministrazione del Santuario della Madonna della Misericordia e reimpiegata nell'altare dell'Annunziata, il primo della navata sinistra (FIG. 429)¹⁴⁶. Il rilievo centrale è invece ancora oggi visibile nell'atrio di palazzo Pavese-Del Carretto-Pozzobonelli (FIG. 425), mentre il sarcofago con il *gisant* dello Spinola è esposto presso il Museo Archeologico di Savona (FIG. 426).

La tomba Spinola rielabora in un'ottica più moderna quella dei coniugi Della Rovere (FIG. 432), un modello ormai risalente a quarant'anni prima, introducendo alcune significative varianti, come l'effigie del defunto, le lesene scanalate o il timpano spezzato. È tuttavia

¹⁴² "AUG(ustinus) SPINULA EP(iscop)US PERUSINUS MORTEM PRAE OCULIS SEMPER HABENS VIVENS SIBI POS(uit) ANNO MDXXII". Una seconda iscrizione si legge nel rilievo che occupava il centro del sepolcro al di sopra del *gisant*, ai piedi della Vergine; essa ricorda il riallestimento dei frammenti del sepolcro nella nuova chiesa di San Domenico nel 1612 (sulla storia del monumento cfr. *infra*): ILL(ustrissi)MI D(omini) AUG(ustini) SPIN(ula) S(anctae) R(omanae) E(cclesiae) CARD(inalis) ET CAM(erar)I SACELLU(m) HOC CONVENTUS S(ancti) DOM(inici) REEDIFICAVIT MDCXII". Torteroli riferisce che la nicchia centrale del sepolcro, occupata dal rilievo, era coperta da un dipinto che "secondo voleasi s'apriva e chiudeva". Torteroli 1847, p. 191. Verzellino dà conto dell'esistenza della pala ma senza specificarne la collocazione all'interno della cappella, che era dedicata alla Spirito Santo. Verzellino (*ante* 1638), ed.1885-1891, I, 1885, p. 450.

¹⁴³ Lo Spinola fu vescovo di Savona dal 1528 fino alla morte nel 1537. Il Comune di Savona gli dedicò un busto marmoreo nel 1537 per ricordare la cessione del giuspatronato sull'ospedale e l'oratorio di Nostra Signora di Misericordia. Questo busto è descritto da Verzellino che lo vede ancora nel santuario e successivamente da Torteroli che lo attribuisce a Giovanni Battista Molinari ma indicando erroneamente la data 1527. Verzellino (*ante* 1638), ed.1885-1891, I, 1885, pp. 451-452; Torteroli 1847, p. 237.

¹⁴⁴ Già Torteroli suggeriva una vicinanza con il monumento di Luchina e Leonardo Della Rovere (1847, p. 191). Il riferimento a Giovanni D'Aria, suggerito da Alizeri, fu in seguito ripreso da Barbero (1974, p. 16), Varaldo (1974, pp. 152-154), Tagliaferro (1986, p. 784). Dubbi sull'autografia dei D'Aria sono invece stati sollevati da Algeri (1985, p. 221; 1992, p. 64). L'attribuzione ad Anton Maria Aprile è stata avanzata da Laura Damiani Cabrini prima che Furio Ciciliot rendesse noto il contratto, firmato il 27 giugno 1522, nel quale non si fa però esplicito riferimento al sepolcro ma ad un "archum" da erigere all'interno della cappella. Ciciliot 2006, p. 155 (senza trascrizione del documento); Damiani Cabrini in c.d.s. Sull'opera cfr. anche Villani 2006, p. 98 nota 24; L. Damiani Cabrini, scheda n. 49, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010a, pp. 208-209; L. Damiani Cabrini, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010b, p. 83.

¹⁴⁵ Cfr. nota 136.

¹⁴⁶ I marmi furono venduti al Santuario nel 1831, probabilmente in concomitanza con il trasferimento delle altre parti del monumento e dei resti del sepolcro di Antonio Sansoni presso il cimitero della Foce. Torteroli 1847, p. 191; Varaldo 1974, pp. 152-153 nota 30; Algeri 1985, pp. 220-222. Alla cappella di Agostino Spinola doveva appartenere anche la chiave di volta in pietra nera con stemma Spinola-Riaro conservata nel Museo Archeologico di Savona (FIG. 430).

soprattutto dal punto di vista stilistico che si notano le differenze più marcate, le quali evidenziano in maniera netta il decisivo cambiamento tra due concezioni artistiche profondamente diverse. Il rilievo centrale eseguito dall'Aprile, colui che nella compagnia con il Molinari fu sicuramente responsabile delle parti figurative, mette in luce un modo di sentire pienamente cinquecentesco, nel quale sono percepibili alcuni riflessi del linguaggio elaborato a Carrara intorno alla bottega impiantata da Bartolomé Ordóñez per far fronte ad alcune commesse spagnole.

Il riquadro raffigurante la *Vergine in trono col Bambino, i Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Giacomo e un santo*, oltre al ritratto inginocchiato dello Spinola, mostra la maturità raggiunta dallo scultore nel terzo decennio del Cinquecento (FIG. 425)¹⁴⁷. La composizione appare profondamente animata, tanto dal gioco di sguardi che lega i vari protagonisti della scena quanto dalle pose variate, scandite da scatti e contrapposti, come nel caso del vivace Bambino che cerca di sfuggire alla presa della Madre (FIG. 428). Nel gruppo della Vergine si percepisce un pieno classicismo, sia nel volto, memore di quello della *Madonna* genovese di Andrea Sansovino, ma attraversato da un sentimento più inquieto, sia nella monumentalità della figura (FIG. 427).

Fuori delle mura savonesi, Carlo Varaldo ha individuato un ulteriore riflesso del sepolcro Della Rovere nel monumento del protonotario apostolico Bartolomeo Scarampi, eretto nell'abbazia di Ferrania nel 1517 (FIG. 433)¹⁴⁸. Il monumento, eseguito nella più povera pietra arenaria, si rivela opera di un artefice piuttosto grossolano, che si attenne però al disegno illustre impostogli dal committente.

Le opere ricordate si inseriscono in un vivace *milieu* artistico che fu oggetto di una felice fioritura nei decenni a cavallo tra i secoli XV e XVI, precedenti cioè al definitivo assoggettamento della città di Savona a Genova nel 1528. In un simile contesto la committenza dei Della Rovere, in particolare quella dei due pontefici ma non solo¹⁴⁹, si

¹⁴⁷ La parte centrale del rilievo con la Vergine in trono fu ripresa da Anton Maria Aprile nella *Madonna* conservata nella chiesa dei Santi Giorgio e Andrea a Carona, che, secondo Laura Damiani Cabrini, può essere datata al 1526-1529, in concomitanza con un soggiorno dello scultore nel nord Italia. L. Damiani Cabrini, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010b, p. 83.

¹⁴⁸ Varaldo 1974, pp. 152, 154. Bartolomeo Scarampi era abate commendatario del complesso di Ferrania. Secondo Varaldo la data 1517 va riferita all'esecuzione del sepolcro. Tuttavia il diretto riferimento, nel gruppo della Vergine col Bambino, al rilievo della tomba di Agostino Spinola fa sorgere il sospetto che il monumento fosse eseguito dopo il 1522.

¹⁴⁹ Anche Bartolomeo Della Rovere, nipote di Sisto IV, ebbe uno spiccato interesse per l'arte come rivela la cappella dedicata alla Presentazione della Vergine nella cattedrale di Savona, la quale era decorata dall'ancona marmorea di analogo soggetto che evidenze stilistiche permettono di riferire a Silvio Cosini. Il Della Rovere aveva istituito due cappellanie presso l'altare della Presentazione nel 1528 (Varaldo 2002, p. 55 nota 149) e dovette commissionare la decorazione marmorea poco dopo. Dell'ancona restano oggi soltanto un bassorilievo con la *Presentazione della Vergine al tempio* (FIG. 434) e un fregio (FIG. 435), conservati all'interno dell'attuale Duomo di Savona, il primo nella cappella dedicata a San Sisto (a destra del presbiterio) e l'altro nell'architrave della porta di accesso alla sagrestia. Le due cappelle di patronato del Basso Della Rovere sono censite tra quelle esistenti nell'antica cattedrale prima che questa venisse distrutta per far posto alla fortezza del Priamar, come si legge nel manoscritto redatto da Giovanni Zuccarello (Scarrone 1970-1971, pp. 299-300). Su questa opera cfr. Sogno 2002b, pp. 98-100, con attribuzione ad un anonimo scultore attivo tra il terzo e il quarto decennio del

contraddistinse per alcune scelte all'avanguardia, come, ad esempio, il polittico dell'altare maggiore della cattedrale eseguito da Vincenzo Foppa e Ludovico Brea tra il 1487 e il 1490¹⁵⁰ oppure gli affreschi del medesimo ambiente affidati a Marco d'Oggiono nel 1501¹⁵¹, affermandosi inoltre come modello per altri personaggi¹⁵².

Mentre la fortuna del monumento di Luchina e Leonardo Della Rovere evidenzia una decisiva autonomia rispetto a Genova, sotto altri aspetti le vicende di quest'ultimo centro sembrano aver avuto un diretto riflesso su quelle savonesi. I principali scultori attivi a Savona furono infatti i medesimi che lavorarono anche a Genova, fatto che determinò la diffusione di linguaggi e modelli comuni.

È, a tal riguardo, significativo il caso del tabernacolo della cattedrale che nel 1495 i massari commissionarono a Matteo da Bissone, un artefice a lungo attivo anche a Genova. Come abbiamo già messo in luce¹⁵³, pur non conoscendo la struttura dell'opera, che doveva presentarsi come una macchina di notevole dimensioni, sorprende la stretta affinità, iconografica e tipologica, con il tabernacolo della Cattedrale di Genova, di cui sono state recentemente ricostruite le vicende¹⁵⁴.

Anche nella decorazione dei portali la critica ha messo in luce in più occasioni come una serie di motivi elaborati in ambito genovese trovi una diretta ricezione anche a Savona, sebbene in quest'ultimo centro la tipologia dei portali mantenga un centro margine di autonomia rispetto al capoluogo¹⁵⁵.

La nostra conoscenza della scultura savonese del Quattrocento è tuttavia estremamente limitata a causa della frammentarietà delle testimonianze preservatesi. Non resta, ad esempio, alcuna traccia delle opere eseguite da scultori di primaria importanza come Michele D'Aria, responsabile della decorazione marmorea della cappella del vescovo Pietro Gara, oppure Antonio Della Porta, il quale fu attivo sia per il Comune sia per Girolamo Basso Della Rovere, per il quale eseguì una cancellata nella chiesa di Santa Chiara¹⁵⁶.

Tra le sculture che sono invece sopravvissute, alcuni pezzi ancora oggi conservati nella Cattedrale dell'Assunta si contraddistinguono per la loro notevole qualità e danno perciò una

Cinquecento. Bartolomeo Della Rovere fu anche il fondatore della cantoria in cattedrale, come ricorda un'iscrizione oggi preservata nella Pinacoteca Civica. Su questo personaggio cfr. Verzellino (*ante* 1638), ed.1885-1891, I, 1885, pp. 454-455.

¹⁵⁰ Sul polittico cfr. capitolo I, nota 137.

¹⁵¹ Bartoletti 2009, pp. 36-37.

¹⁵² La cappella della Madonna delle Grazie in cattedrale di patronato di Giovanni Della Rovere fu il modello per quella edificata dal vescovo Pietro Gara, la cui decorazione fu eseguita da Michele D'Aria nel 1491. Cfr. capitolo I, nota 251.

¹⁵³ Cfr. paragrafo I.2.

¹⁵⁴ Falcone in c.d.s.

¹⁵⁵ Kruft notava, ad esempio, la vicinanza del portale di palazzo Ghirardi in via Vacciuoli a Savona con quello di via Fossatello 2 a Genova (Kruft s.d. [1971], pp. 15-16) oppure le affinità tra l'esemplare di palazzo Pavese-Del Carretto-Pozzobonelli e quello in piazza San Matteo 17 a Genova (*ivi*, p. 17). Manuela Villani mette invece in luce la fortuna savonese di alcuni elementi derivati dal portale Cattaneo-Grillo del Tamagnino (2007, pp. 42-43; cfr. anche paragrafo I.5).

¹⁵⁶ Su queste due opere cfr. i paragrafi I.4 e I.5.

pallida idea del ricco arredo che contraddistingueva l'antico edificio. È questo ad esempio il caso di un gruppo di sculture a tutto tondo, alte poco meno di un metro, che sono attestate nel Seicento nella sagrestia del nuovo edificio e che nel 1973 furono trasferite nel chiostro (FIGG. 436-457), dove sono rimaste fino ad un recente restauro, suscitando solo scarse attenzioni critiche¹⁵⁷. Manuela Villani ha suggerito di identificare queste figure con quelle appartenenti al coro marmoreo che Ottobono Giordano descriveva nell'antica cattedrale sul Priamar, individuando alcuni gruppi distinti che riferisce a mani diverse¹⁵⁸. In realtà il nucleo più consistente, comprendente quattordici esemplari¹⁵⁹, si rivela opera di un unico maestro, il quale palesa cifre molto ben caratterizzate, come nella definizione dei grandi occhi spalancati o dei capelli, pettinati i ciocche ordinate.

Accanto a queste figure, la cui esecuzione può cadere tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo, occorre ricordare il bellissimo crocifisso opistografo in marmo, attualmente collocato presso la controfacciata, il quale presenta su un lato il *Cristo* (FIGG. 458-460) e sul verso la *Madonna col Bambino e i simboli dei quattro Evangelisti* (FIG. 459), oltre alla ricca bordura che lo circonda su tutti i lati. La scultura, di cui ignoriamo l'origine, è stata oggetto di opinioni discordi tanto sulla datazione, che sembra riferibile agli ultimi due decenni del Quattrocento, quanto sul suo autore¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Si tratta di un gruppo complessivo di 22 figure che sono tra loro non del tutto omogenee per cronologia e stile. Ad esclusione della coppia di *Virtù* (FIGG. 436-437), che va riferita alla seconda metà del Cinquecento, gli altri marmi sono quattrocenteschi ma di momenti diversi. Come mi suggerisce Aldo Galli, il *San Michele* (FIG. 438) è opera del cosiddetto "Maestro di Virgoletta", uno scultore attivo soprattutto in Lunigiana nell'ultimo quarto del secolo (sul quale cfr. Rapetti 1998, pp. 35, 158-166, nn. 46-48). Risalgono probabilmente alla medesima epoca la *Maddalena* (FIG. 439) e la *Santa Caterina* (FIG. 440), che rivelano la stessa mano, e il *San Bernardino* (FIG. 441). Più enigmatica è invece la *Vergine* (FIG. 442), che può essere riferita al medesimo arco cronologico. Il nucleo più consistente fu eseguito da un unico artefice, ad eccezione del *Dio Padre* (FIG. 443). Manuela Villani ha invece proposto altri raggruppamenti, accostando alcune dei *Santi* del monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo di Isola Bella, opera iniziata da Filippo e Andrea da Carona, pur suggerendo una datazione più tarda e uno stile che risente "degli umori classicisti del Briosco" (Villani 2006, pp. 100-107). Tale suggerimento ci sembra tuttavia non troppo calzante vista la diversa tempra stilista dell'artefice attivo a Savona. La storia conservativa di questi marmi è riassunta in *ivi*, p. 100. Nel corso degli anni Novanta del Novecento le quattro figure di *Santa Caterina*, *Sant'Agostino*, *San Bernardino*, e la *Maddalena* sono state reimpiegate come sostegno della mensa dell'altare maggiore. Le rimanenti saranno invece ricoverate nel nuovo Museo Diocesano al termine del recente restauro.

¹⁵⁸ Villani 2006, pp. 100-102. L'iconografia delle sculture non offre alcun indizio che possa aiutare a chiarire la loro origine. Sono infatti presenti santi di vario ordine e genere, i quali dovevano con ogni probabilità essere oggetto di devozione in cattedrale o in altri edifici savonesi.

¹⁵⁹ Si tratta del *Sant'Agostino* oggi collocato nell'altare maggiore (FIG. 444), di un santo con in mano una croce non meglio identificabile (FIG. 445), *San Domenico* (FIG. 446), *San Rocco* (FIG. 447), *San Nicola da Tolentino* (FIG. 448), *San Pantaleone* (FIG. 449), *San Giorgio* (FIG. 450), *San Girolamo* (FIG. 451), *Sant'Antonio da Padova* (FIG. 452), *San Francesco* (FIG. 453), *San Giuseppe* (FIG. 454), *Sant'Eligio* (FIG. 455), *San Sebastiano* (FIG. 456), un *Santo vescovo* (FIG. 457).

¹⁶⁰ Il *Crocifisso* va forse identificato con quello che Ottobono Giordano descrive nell'antica Cattedrale prima del 1543, ma non si può escludere che provenisse da un diverso complesso, come quello di San Francesco (Zanelli 2000). Il marmo giunse tuttavia nella nuova Cattedrale soltanto alla fine degli anni '80 dell'Ottocento, dopo essere stato installato prima presso il ponte dello Sbarro, ovvero all'inizio della strada per il Santuario della Misericordia, e dal 1812 presso la salita della Tagliata dove lo descrissero sia Torteroli (1847, pp. 170-171) che Alizeri (1870-1880, V, 1877, pp. 72-73) e Bertolotto (1881, pp. 49-50). Quest'ultimo ne riferì l'esecuzione a Giacomo Molinari sulla scorta di un documento del 1499 nel quale non è però citata nessuna opera. Un riassunto delle vicende del marmo è in Sogno 2002a, pp. 244-246, cui si rimanda per i riferimenti bibliografici. Manuela Villani ha associato

Sono invece più documentate le vicende del pulpito marmoreo (FIG. 462), opera che già Ratti menzionava come “ottimo lavoro” pur senza conoscerne gli artefici¹⁶¹. Il marmo fu eseguito da Anton Maria Aprile e Giovanni Angelo Molinari tra il 1522 e il 1524, ovvero in concomitanza con la già menzionata tomba di Agostino Spinola¹⁶². Trasferito nella chiesa di San Francesco nel 1569, dopo la distruzione dell’antica cattedrale, il pulpito fu probabilmente aggiornato attraverso l’aggiunta delle erme angolari, le quali, come ha messo in luce Elena Parma Armani, rivelano un gusto già pienamente manierista e una diversa intonazione stilistica rispetto agli altri rilievi¹⁶³.

L’opera si contraddistingue per un’invenzione alquanto complessa: la cassa, decorata con le raffigurazioni degli *Evangelisti* (FIGG. 461, 465) e con la *Predica di San Paolo* (FIG. 463), poggia infatti su un piede composto da varie fasce sovrapposte, ovvero una base triangolare con le arpie (FIG. 467), un fusto con quattro putti e un ultimo dado con i quattro *Padri della Chiesa* (FIG. 464), *San Giovanni Battista* e *San Pietro*. Le varie parti dell’opera mostrano una qualità discontinua, certamente dovuta all’intervento di Giovanni Angelo Molinari, che emerge dai documenti soprattutto come uno scalpellino piuttosto che come uno scultore di figura¹⁶⁴. Egli dovette perciò occuparsi della struttura del pulpito ma intervenne probabilmente anche in alcuni brani della cassa, come il *San Giovanni* (FIG. 461) o il *San Matteo* (FIG. 465), figure nelle quali si osserva un notevole divario qualitativo sia rispetto ad altre parti dell’opera come i *Putti* del piede o le svelte rappresentazioni dei *Dottori della Chiesa* (FIG. 464), sia, soprattutto, con un’altra importante impresa alla quale l’Aprile attese nei medesimi anni, ovvero il sepolcro di Pedro Enríquez destinato alla certosa di Siviglia¹⁶⁵. I due *Evangelisti* appaiono infatti bloccati contro lo sfondo e avvolti in vesti troppo pesanti che ne camuffano la struttura anatomica; i loro volti bamboleggianti sono inoltre lontani dalla più marcata espressività che si nota invece nei putti sulla porzione inferiore del pulpito oppure nei santi del sepolcro sivigliano. È invece una prova di somma bravura il gruppo di fanciulli che, nelle loro pose sforzate, sorreggono la struttura (FIGG. 467-468), il quale mostra il forte debito del caronese nei confronti delle formulazioni di Ordóñez, evidente, ad esempio, nei volti patetici dei putti che

il *Crocifisso* savonese al *Cristo morto* oggi conservato nella chiesa di San Francesco a Casalmaggiore e attribuito a Jacopino da Tradate, opera che sembra però condividere con il primo soltanto una vicinanza di tipo iconografica. La studiosa ha inoltre individuato un diretto precedente nel *Crocifisso* marmoreo conservato nei depositi di palazzo Venezia a Roma che Francesco Caglioti ha riferito ad Andrea Guardi (Caglioti 1998, p. 157 nota 123). Villani 2006, pp. 107-111.

¹⁶¹ Ratti 1780, II, p. 33.

¹⁶² Il documento relativo all’affidamento dell’incarico ai due scultori il 18 marzo 1522 fu reso noto da Alizeri (1870-1880, V, 1877, p. 93 nota 1). Per la data di installazione si veda invece Varaldo 1982, p. 14.

¹⁶³ Parma Armani 1987, p. 271. Sull’opera si vedano inoltre Torteroli 1847, pp. 173-174; Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 92-93; Bertolotto 1881, pp. 54-55; Varaldo 1982, p. 14; Sogno 2002b, pp. 95-97.

¹⁶⁴ Nel 1521 egli risulta impegnato nell’esecuzione della scalinata della chiesa. Alizeri 1870-1880, V, 1877, p. 93.

¹⁶⁵ Il monumento fu commissionato all’Aprile intorno al 1520. Su questa opera cfr. paragrafo V.7.

richiamano da vicino quelli del Bambino e del San Giovannino della *Madonna di Zamora* (FIG. 466)¹⁶⁶.

Queste opere mettono in luce la complessità delle vicende artistiche di Savona che, se da un lato seguirono da vicino quelle genovesi, dall'altro si contraddistinguono per uno sviluppo autonomo tanto nelle tipologie e nei modelli, quanto nei linguaggi figurativi. L'elevata qualità delle testimonianze preservatesi rivela l'importanza di questo centro, favorita dalla presenza di una committenza colta ed in diretto contatto con l'ambiente romano.

¹⁶⁶ Oltre al *Crocifisso* e al *Pulpito* vanno ricordate anche le transenne marmoree che oggi circondano il fonte battesimale in controfacciata ma che costituivano probabilmente il parapetto dell'altare maggiore, eseguito da Filippo Solari tra il 1518 e il 1520. Sogno 2002b, pp. 93-95.

CAPITOLO V

LA FORTUNA DELLA SCULTURA GENOVESE IN EUROPA

1. MARMI GENOVESI IN FRANCIA E IN SPAGNA: ALCUNE LINEE GENERALI.

Gli anni a cavallo tra l'ultimo decennio del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento segnarono un decisivo incremento delle esportazioni di sculture italiane verso altre realtà europee, sollecitate da una sempre più radicata predilezione per i manufatti marmorei ispirati al linguaggio rinascimentale. Tale genere di scambi non era certo nuovo: fin dall'età medievale una fitta rete di interrelazioni si era dipanata nei territori dei vari regni del continente grazie alla circolazione di oggetti d'arte sulle vie battute dai mercanti e ai viaggi compiuti dalle maestranze. E tuttavia, se simili scambi si erano mantenuti vivi nel corso dei secoli, fu negli anni di passaggio tra XV e XVI secolo che tali relazioni assunsero una connotazione più sistematica, trasformando un serie di casi episodici, spesso connotati da un interesse per singoli oggetti dal gusto vagamente esotico, in una vera e propria moda che contagiò le più eminenti *élites* dei paesi europei, attratte da un vivo interesse nei confronti dell'arte italiana che creò i presupposti per un decisivo cambiamento di gusto.

In tale contesto funse sicuramente da catalizzatore la peculiare congiuntura storica venutasi a creare a partire dagli anni '90 del Quattrocento quando, con l'avvio delle guerre d'Italia, le principali potenze europee, e in prima fila Francia e Spagna, concentrarono le proprie mire egemoniche sulla Penisola con lo scopo di ripartirsene i territori e sfruttarne a proprio vantaggio le risorse economiche. Nonostante il susseguirsi dei conflitti e l'instabilità innescata dalla rapida mutazione degli scenari politici, gli eventi bellici crearono anche significative occasioni di contatto con l'arte italiana, dalle quali nacque una rinnovata attenzione nei confronti delle più recenti vicende figurative sviluppatesi al di là delle Alpi. Il linguaggio rinascimentale, nelle sue varie forme elaborate nei diversi centri della Penisola, suscitò un vivo interesse in alcuni dei francesi e degli spagnoli giunti in Italia al seguito dei rispettivi eserciti, i quali adottarono quelle nuove forme caricandole di profonde valenze che, se da un lato celebravano il prestigio del committente e il proprio gusto mecenatesco, dall'altro riecheggiavano in un aspetto prezioso il ricordo delle recenti vittorie.

Fu, ad esempio, nel corso della spedizione nel Sud Italia del 1495 che Carlo VIII si impossessò di un ingente 'bottino di guerra' costituito da "plusieurs tapisseries, librairie, painctures, pierre de marbre et de porfire et autres meubles" che furono trasferiti da Napoli

fino a Lione e da lì al castello di Amboise dove andarono ad arricchire la collezione reale¹. In questa stessa occasione il sovrano francese assoldò una serie di maestranze italiane dalle svariate competenze che riportò con sé al momento di risalire la Penisola ed impiegò in alcuni importanti cantieri promossi dalla Corona. Tra questi “hommes de mestier” che si misero in viaggio per la Francia nel 1495, accanto a figure come un giardiniere, un addestratore di pappagalli o vari ingegneri, sono censiti anche l'architetto Fra Giocondo e gli scultori Guido Mazzoni e Girolamo Paciarotti, oltre all'umanista Andrea Giovanni Lascaris, ad indicare un profondo interesse per tutti i campi della cultura italiana².

All'interno di questo genere di scambi la città di Genova assunse un ruolo cardinale, presentandosi agli occhi dei committenti stranieri come uno dei principali centri di esportazione di manufatti lapidei e, di conseguenza, come la più importante fucina in cui venne elaborato quel peculiare linguaggio che in Francia, come anche in Spagna, costituì l'avvio del rinascimento³. La fortuna riscossa dal capoluogo ligure riposa su vari fattori, che lo trasformarono in un riferimento imprescindibile per questo genere di commesse, a discapito di altri centri come Carrara che pure si erano ugualmente distinti in simili traffici. Genova poteva infatti garantire le condizioni ottimali per una corretta riuscita di tali lavori, in quanto non solo possedeva uno dei porti più fiorenti del Mediterraneo, che poteva perciò offrire tutti i necessari supporti logistici per l'invio dei materiali, ma aveva attirato una nutrita comità di maestranze dalle molteplici specializzazioni che erano in grado di gestire tutte le fasi dell'esecuzione delle opere. La prossimità alle cave di marmo delle Alpi Apuane e ad altri centri estrattivi di materiali come la pietra nera favoriva inoltre un rapido approvvigionamento di materia prima.

D'altra parte la posizione strategica della città e la ricchezza del suo porto, oltre a decretarne il successo, la resero nello stesso tempo facile preda delle potenze europee nei loro tentativi di espansione. I francesi, dopo aver conquistato il ducato di Milano nel 1499, estesero la loro influenza sui territori liguri, considerati una base d'appoggio necessaria per la successiva espansione nel Sud Italia. Pur mantenendo una relativa indipendenza, la città gravitò intorno alla monarchia dei Gigli fino al 1513, quando i francesi furono costretti a ridimensionare il proprio expansionismo al di là delle Alpi⁴. Fu invece in seguito al sacco di Roma, evento che decretò l'indiscussa egemonia della Spagna di Carlo V sui territori italiani, che Genova decise di schierarsi con la causa imperiale firmando tramite Andrea Doria un patto di alleanza con gli iberici nel 1528. È nell'arco cronologico costituito da queste due date, e cioè il 1499 e il 1528,

¹ Lalanne 1852-1853.

² Il 24 dicembre 1495 Carlo VIII ordinava un pagamento “pour la nourriture de XXII hommes de mestier de XXXIII jours” fatti venire da Napoli. Cfr. Lalanne 1852-1853. I nomi di queste maestranze stipendiate da Carlo VIII si ricavano da un registro di spese relativo agli anni 1497-1498. Cfr. Montaiglon 1851-1852.

³ L'importanza di Genova nell'esportazione di sculture è stata messa in luce nel lavoro di Christiane Klapisch-Zuber sul marmo carrarese (Klapisch-Zuber 1969, in particolare pp. 224-226) e, più recentemente da Geneviève Bresc-Bautier (2007a). Si veda inoltre Contreras 1957, pp. 5-7.

⁴ Un riassunto delle vicende relative alla dominazione francese nel Nord Italia è in: Le Fur 2001, ed. 2010, pp. 62-106.

che si concentrarono le principali richieste di manufatti marmorei genovesi da parte di committenti stranieri, episodi fondamentali della fortuna oltralpe del rinascimento italiano.

In una simile congiuntura svolsero un ruolo di primo piano anche i numerosi mercanti genovesi stanziati nelle principali città europee, i quali, attraverso la loro fitta rete di familiari ed associati, erano in grado di garantire un fondamentale supporto nella gestione degli aspetti più pratici delle commissioni, intervenendo, in alcuni casi, come diretti intermediari tra le varie parti chiamate in causa⁵.

L'ammirazione per il rinascimento italiano si tradusse in una spiccata predilezione per il marmo apuano, materiale che rievocava un'idea di immortalità, mediata anche attraverso la testimonianza di testi letterari antichi, e che costituì il mezzo più adatto per veicolare le novità formali provenienti della penisola. Si può ricordare, a tal riguardo, la celebre lettera scritta da Jean Perréal a Margherita d'Austria, nella quale il pittore, chiamato a progettare i mausolei della chiesa di Brou, elogia la pietra carrarese lodando alla propria committente il fatto che potesse durare oltre mille anni e creare un'opera "perpétuelle et de princesses"⁶.

Per quanto riguarda invece la tipologia di manufatti, le richieste dei committenti si focalizzarono sia su opere di maggiore impegno come i monumenti funebri, i quali potevano essere rivestiti di molteplici livelli di significato, sia su oggetti destinati all'arredo di palazzi e castelli, come, nel caso della Francia, i profili di imperatori e personaggi illustri⁷, sia, infine, elementi più standardizzati ed eseguiti in serie, e cioè partiti architettonici come colonne o balaustre⁸ od oggetti liturgici come le acquasantiere. Nonostante l'articolata casistica, è possibile rintracciare un *fil rouge* che accomuna episodi tra loro distanti per destinazione geografica e committenza. Il linguaggio rinascimentale italiano viene infatti immediatamente identificato con un lessico all'antica e riconosciuto grazie al ricco apparato ornamentale che correda tutte le opere d'esportazione e che ne costituisce una sorta di marchio di fabbrica, in totale rottura con la tradizione figurativa autoctona. Come già evidenziava con grande perspicacia Louis Courajod, seppur in un discorso nettamente sbilanciato a favore dell'arte francese e a discapito di quella italiana, "c'est donc par l'imitation de l'ornement à l'antique que

⁵ Si veda Klapisch-Zuber 1969, pp. 204-205.

⁶ Fillon 1865, pp. 5-11. Sulla commissione del complesso monastico di Brou si veda Burk 2007, con bibliografia precedente, e *Brou, un monument européen* 2007.

⁷ I medaglioni con profili imperiali godettero di un'ampia fortuna in Francia, come bene rivelano gli esemplari del castello di Gaillon (sui quali cfr. paragrafo V.4) e di quello di Meillant, di proprietà rispettivamente di Georges e Charles d'Amboise, o quelli meno noti del castello di Nançay commissionati da Gabriel de La Châtre. Un'altra serie fu invece realizzata da Lorenzo da Muzzano per Grenoble (i dodici rilievi, già nel Musée des Beaux-Arts, risultano oggi dispersi: Zani 2000, pp. 35-36), mentre sei *Cesari* vennero commissionati a Cristoforo Solari nel 1502 (su quest'ultima commessa si rimanda al paragrafo V.4). Alla base del successo di una simile tipologia di manufatti dovevano esserci modelli come i medaglioni inseriti nello zoccolo della facciata della Certosa di Pavia o nella Cappella Colleoni. Su queste opere cfr. Bresc-Bautier 2007b; Bresc-Bautier 2008.

⁸ Si possono ricordare a tal riguardo gli esempi illustri dei castelli della Calahorra e di Vélez Blanco oppure la decorazione della casa de Pilatos a Siviglia.

L'Italie a séduit l'univers et est parvenue à lui imposer sa doctrine"⁹. Quella che approdò al di fuori della penisola fu spesso una modernità filtrata attraverso un'idea di antico. Furono, dunque, i partiti decorativi, animati da peculiari intrecci di elementi vegetali, trofei militari od oggetti di fantasia, quei peculiari tratti distintivi che, agli occhi dei forestieri, caratterizzavano in maniera inequivocabile un'opera italiana e che, di conseguenza, erano in grado di mediare un'idea intuitiva e subito percepibile di rinascimento italiano, tanto in Francia quanto in Spagna. La fortuna di una simile *koïnè* è, d'altra parte, confermata dall'ampio successo che questo repertorio riscosse presso gli artefici locali, i quali adottarono mano a mano alcuni dei motivi più caratteristici del decorativismo italiano, inserendoli in opere di tutt'altro sapore.

Accanto all'esportazione di manufatti lapidei appositamente confezionati a Genova furono invece più rari, ma comunque significativi, gli episodi che comportarono invece il trasferimento delle maestranze. In questi casi gli ambasciatori del nuovo linguaggio figurativo proveniente dall'Italia furono spesso personaggi minori che nei propri contesti di origine erano rimasti ai margini della scena artistica e che veicolavano un linguaggio di scarsa inventività e spesso scadente nella ripetitività. Concentrandoci sulla realtà ligure potremmo a tal riguardo ricordare il caso di Bertrand Meynal, ignoto scultore genovese attestato nel cantiere del castello di Gaillon in Normandia di cui ignoriamo qualsiasi notizia in patria¹⁰, oppure, sul versante iberico, le maestranze attive nel castello della Calahorra a partire dal 1509, la maggior parte delle quali erano scalpellini lombardi dall'indistinta fisionomia che diedero però vita ad una delle prime testimonianze di decorativismo italiano in Spagna¹¹.

Se, dunque, abbiamo fin qui evidenziato alcuni caratteri che accomunarono l'affermazione di un modello italiano al di fuori dei confini nazionali in un medesimo arco cronologico, coincidente con una prima fase delle guerre d'Italia e fino al 1525, quando con la cocente sconfitta di Pavia i francesi ridimensionarono il loro expansionismo al di là delle Alpi, cercheremo ora di mettere in evidenza quegli aspetti che invece differenziarono le dinamiche di scambio tra Genova e le due realtà con le quali essa intratteneva rapporti, ovvero la Francia e la Spagna. Si tenterà, cioè, di verificare se esistano alcune linee generali che guidarono queste interrelazioni, enucleando le rispettive peculiarità delle committenze francesi e di quelle spagnole, con particolare attenzione ai contesti storici e politici in cui queste ebbero luogo e alle figure degli intermediari di volta in volta adottate per portare a buon fine simili imprese, senza la pretesa di ricondurre una realtà così complessa ed eterogenea entro categorie troppo rigide e ristrette.

In primo luogo occorre di nuovo evidenziare la diversa congiuntura che spinse i sovrani e gli aristocratici francesi e spagnoli ad entrare in contatto con la realtà genovese e che fece quindi da sfondo al maturare delle loro preferenze per gli *ateliers* scultorei locali. Mentre,

⁹ Courajod 1899-1903, ed. 2010, p. 484.

¹⁰ Cfr. paragrafo V.4.

¹¹ Cfr. Paragrafo V.7.

infatti, la monarchia dei Gigli esercitò un diretto controllo sui territori della Superba a partire dal 1499 e fino al 1513 circa, controllo che si esplicò con la presenza di un governatore di nomina regia e che sollecitò anche alcuni soggiorni da parte di Luigi XII e di alcuni personaggi del suo più stretto *entourage*, gli spagnoli ebbero contatti più indiretti e mediati attraverso la nutrita colonia di mercanti e banchieri genovesi stanziati nei territori iberici¹². Fin dalla metà del Quattrocento, in concomitanza con una contrazione dei commerci con il vicino oriente, i genovesi riversarono le proprie attenzioni sulla penisola spagnola, incrementando le attività che essi già svolgevano nelle principali città iberiche ed espandendo, mano a mano, la loro fitta rete finanziaria fino ad arrivare a gestire la maggior parte dei traffici legati all'argento proveniente dal nuovo mondo¹³. Furono questi stessi personaggi a stanziare consistenti prestiti in favore della monarchia iberica a partire dal regno di Carlo V e con un peso sempre maggiore nel corso dei secoli XVI e XVII, garantendo il funzionamento della macchina statale e il sostentamento delle truppe durante i numerosi conflitti che si susseguirono in quegli anni¹⁴.

I committenti spagnoli fecero ricorso al medesimo *network* per procurarsi opere d'arte e gestire gli aspetti pratici legati a simili commissioni, come, ad esempio, quelli relativi ai pagamenti o al trasporto dei marmi; in numerosi casi essi delegarono inoltre a questi intermediari anche la scelta delle maestranze e il controllo di tutte le varie fasi dei lavori. Una simile organizzazione permetteva infatti agli aristocratici iberici di gestire le loro richieste anche a distanza, sfruttando i vantaggi offerti dalla capillare attività della nazione genovese, la quale era inoltre in grado di anticipare i capitali necessari per l'acquisto della materia prima e la retribuzione degli artefici. I mercanti genovesi da parte loro approfittarono della moda del marmo italiano che contagiò i nobili spagnoli per incrementare i propri affari e trarre profitto dalle operazioni finanziarie legate a tale genere di commercio delle opere d'arte¹⁵.

A tal riguardo si possono ricordare due diversi episodi che videro coinvolti i rappresentanti di alcune tra le più prestigiose famiglie dell'aristocrazia spagnola, interessati a dotare le proprie dimore, edificate secondo le norme architettoniche locali, di cortili che palesassero invece le nuove forme del rinascimento. Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, figlio primogenito del 'gran cardenal de España' Pedro González de Mendoza¹⁶, decise di arricchire il proprio castello della Calahorra in Andalusia con una serie di arredi in marmo apuano eseguiti da alcuni intagliatori di origine lombarda operanti nel capoluogo ligure sotto la

¹² Già Christiane Klapisch-Zuber evidenziava come in Spagna "les grandes familles génoise accoutumées au commerce des princes d'Espagne animent ainsi le courant d'exportation des marbres carrarais" e come invece in Francia "les hommes d'affaires génois étaient moins écoutés qu'en Espagne et l'importation des marbres de Carrare a souffert de ce manque de publicité". Klapisch-Zuber 1969, pp. 204-208, in particolare pp. 206 e 207 per le citazioni.

¹³ Heers 1961, ed. 1971, pp. 330-335.

¹⁴ Su questi aspetti si rimanda a: Otte 1986; Carande 1987; Alonso García 2011.

¹⁵ Cfr. Klapisch-Zuber 1969, pp. 204-206, 226-228; Palomero Paramo 1988, pp. 72-73; Bresc-Bautier 2007a, pp. 295-296.

¹⁶ Su questo personaggio si vedano: March 1951, Falomir Faus 1990 e Falomir Faus, Mariás 1994.

supervisione dello scultore Michele Carlone (FIGG. 623-624). Il Mendoza dovette conoscere ed apprezzare l'arte italiana nel corso di due soggiorni nella penisola svoltisi nel 1498-1500 e nel 1504-1506, durante i quali egli fece tappa anche a Genova, dove risulta attestato tra gli ultimi mesi del 1498 e i primi del 1499 al momento di regolare la propria situazione finanziaria e riscuotere alcune lettere di cambio firmate in Spagna prima della sua partenza¹⁷. Quando, intorno al 1508, il Mendoza decise di riallestire il cortile della Calahorra secondo un gusto italiano, egli si rivolse a Martino Centurione affidandogli la responsabilità dei lavori, condotti tra Genova e la penisola iberica. Personaggio di primo piano nei rapporti tra il capoluogo ligure e la Spagna, il Centurione fu più volte incaricato di delicate missioni diplomatiche al fine di ricucire i rapporti tra i due stati e strappare condizioni vantaggiose per i mercanti genovesi, della cui schiera la sua famiglia era parte¹⁸. Fu probabilmente a Valencia, dove il Centurione aveva fondato un proprio banco, che il genovese entrò in contatto con il Mendoza e ricevette dunque l'incarico relativo alla decorazione del castello della Calahorra. Una serie di documenti redatti nel capoluogo ligure tra il 1509 e il 1512 danno infatti conto di come il Centurione avesse la responsabilità della scelta delle maestranze, della stipula dei contratti con le stesse, dei loro pagamenti e, infine, del reclutamento della manodopera da inviare in Spagna per installare i pezzi eseguiti in Italia e completare l'ornamentazione con inserti in pietra locale¹⁹.

Non sappiamo se l'intervento del genovese si fosse esteso anche all'elaborazione del progetto decorativo, fase nella quale dovette avere un peso rilevante anche il committente stesso, il quale, nel corso dei suoi soggiorni nella penisola, maturò sicuramente un cospicuo interesse per l'arte italiana, come ben conferma il fatto che egli avesse inviato in patria una consistente quantità di oggetti acquistati nei vari centri visitati durante i propri viaggi²⁰. Fu probabilmente in questa occasione che il Mendoza si procurò il *Codex escurialensis*, celebre repertorio di motivi desunti dall'antico attestato nella biblioteca della famiglia Mendoza nel corso del XVI secolo e passato poi, verso la fine del secolo, nella raccolta dell'Escorial. Le raffigurazioni del codice furono infatti riprese alla lettera in alcuni brani dell'apparato ornamentale della Calahorra allo scopo di conferire all'intero ciclo un accento non solo italiano ma più propriamente all'antica²¹.

Un'altra commissione, svoltasi pochi anni dopo, esemplifica chiaramente tali dinamiche di scambio grazie ad una dettagliata documentazione che permette di ricostruire tutte le

¹⁷ La presenza del Mendoza a Genova tra il 1498 e il 1499 è testimoniata da una serie di documenti sinora inediti. ASG, *Notai antichi*, 1037, nn. 511 (14 settembre 1498), 512 (14 settembre 1498); *Notai antichi*, 1155bis, nn. 33 (4 febbraio 1499), 34 (4 febbraio 1499), 37 (11 febbraio 1499), 38 (13 febbraio 1499); *Notai antichi*, 940, n. 280 (4 febbraio 1499). Sui viaggi in Italia del marchese cfr. Falomir Faus, Marías 1994 e Scaglia 2004.

¹⁸ Su Martino Centurione cfr. Nuti 1979.

¹⁹ Si veda il paragrafo V.7.

²⁰ Il marchese ordinò la spedizione di queste merci a Milano il primo gennaio 1500. Falomir Faus, Marías 1994, p. 104.

²¹ Il nesso tra il codice e le decorazioni del cortile de La Calahorra fu scoperto da Santiago Sebastián (1960). Si veda inoltre Krufft 1972a; Marías 1990; Scaglia 2004. Il *Codex* è stato oggetto di un vivace dibattito critico concernente l'autore e la data di esecuzione. Un recente contributo di Benzi (2000) individua varie mani nei disegni che compongono il taccuino, identificando una di questo con Baccio Pontelli.

singole fasi di svolgimento, mettendo in luce i diversi canali attraverso i quali simili imprese venivano portate ad ultimazione. Il 14 aprile 1515 l'oratore spagnolo a Genova, Ramiro de Guzman, veniva convocato da Giuliano Grimaldi per concordare il valore di un ingente numero di colonne intagliate da Antonio da Bissone per conto di Antonio de Fonseca – eminente aristocratico legato ai Re Cattolici – e pronte ad essere inviate in Spagna²². Il testo del documento riassume con dovizia di particolari lo svolgersi della vicenda. Il Fonseca, desideroso di arricchire la propria dimora con opere italiane, si era rivolto ai genovesi Agostino Grimaldi, Agostino Vivaldi e Nicola Grimaldi, titolari di una società finanziaria con sedi in diverse città spagnole²³, i quali a loro volta avevano contattato un proprio socio stanziato nel capoluogo ligure, Giuliano Grimaldi, inviandogli un disegno nel quale erano specificate le indicazioni necessarie per l'intaglio dei marmi. Giuliano si era perciò occupato in prima persona della commissione, che aveva affidato ad Antonio da Bissone²⁴, e ne aveva seguito lo svolgimento fino alla primavera del 1515, quando i marmi erano pronti per essere valutati. Egli si era inoltre fatto carico della spedizione delle colonne, come rivela un altro documento del dicembre successivo, nel quale lo scultore bissonese dichiarava che un primo quantitativo di marmi era pronto per essere imbarcato per la Spagna tramite una nave diretta a Cartagena, dove sarebbe stato preso in carico da un certo "Alegris", probabilmente un intermediario assoldato dalla compagnia di Agostino e Nicola Grimaldi e Agostino Vivaldi²⁵. D'altra parte l'importanza del committente, uomo di fiducia di Isabella la Cattolica la quale lo scelse come proprio esecutore testamentario e lo nominò Contador Mayor di Castiglia²⁶, giustificò il ricorso all'oratore spagnolo a Genova, che, informato dal Fonseca sulla vicenda, avrebbe vigilato sulla corretta riuscita delle opere tutelando gli interessi dell'aristocratico iberico. Chiamato a giudicare la somma da corrispondere ad Antonio da Bissone, Ramiro de Guzman aveva chiesto consiglio a due esperti in materia a quel tempo impegnati in un'importante impresa per i Re Cattolici, ovvero lo scultore fiorentino Domenico Fancelli e il

²² ASG, *Notai antichi*, 1453, n. 168. Il documento è trascritto solo parzialmente in Cervetto 1903, pp. 266-267, doc. XXXII. La commissione riguardava un numero complessivo di 162 colonne, ripartite in 4 gruppi differenziati probabilmente a seconda delle dimensioni, come rivela il diverso prezzo pattuito per ciascuna categoria.

²³ Secondo Otte (1986) Agostino e Nicola Grimaldi erano titolari di una compagnia stanziata a Medina del Campo, Valencia e Valladolid. Agostino Vivaldi e Nicola Grimaldi facevano invece parte della comunità mercantile genovese al seguito della corte reale spagnola negli anni '10 e '20 del Cinquecento. Il secondo inoltre era stato uno tra i primi a cedere in prestito somme di denaro a Carlo V in occasione dell'elezione imperiale nel 1519. Cfr. Alonso García 2011.

²⁴ Cervetto identifica il bissonese con Antonio Gagini, figlio di Beltrame, fratello di Giovanni e Pace e padre di Bernardino. Il Gagini è ricordato per la prima volta in un documento del 1504 concernente anche i due fratelli, nel 1512 si trovava a Carrara mentre nel 1520 sottoscriveva la petizione presentata dagli scultori per scindere la loro arte da quella dei *magistri antelami*. Un Antonio da Bissone prese inoltre parte ai lavori del pulpito della cattedrale di Genova nel 1526. Cfr. Cervetto 1903, pp. 115-116.

²⁵ Il 9 dicembre 1515 Antonio da Bissone aveva già riposto entro casse le prime 28 colonne e le aveva inoltre imbarcate su una nave diretta a Cartagena. Lo scultore conservava invece le altre colonne presso il proprio magazzino e aspettava disposizioni sulla spedizione. ASG, *Notai antichi*, 1453, n. 355.

²⁶ Antonio de Fonseca era inoltre legato per via di parentela a Rodrigo de Mendoza in quanto quest'ultimo aveva sposato in seconde nozze Maria de Fonseca, figlia di Alonso e nipote di Antonio.

nobile spagnolo Gonzalo de Morales, i quali si trovavano entrambi a Carrara, il primo per intagliare il sepolcro di Ferdinando ed Isabella destinato alla Capilla Real di Granada e il secondo per controllare da vicino lo svolgersi dei lavori²⁷.

Antonio Fonseca non era nuovo a simili attenzioni per le arti. L'aristocratico si era infatti occupato della commissione del monumento funebre dei Re Cattolici, tra il 1513 e il 1517, e sarebbe poi intervenuto in quella della tomba di Filippo il Bello e Giovanna la Pazza a partire dal 1518, opere entrambe in marmo carrarese ed affidate alla mano esperta di Domenico Fancelli, il cui compimento fu garantito dalla partecipazione di alcuni mercanti e banchieri genovesi, tra i quali gli stessi Agostino Vivaldi e Nicola Grimaldi²⁸. Al medesimo Fancelli il Fonseca aveva probabilmente richiesto una serie di sepolture di alcuni esponenti della propria famiglia destinate alla chiesa di Santa Maria la Mayor di Coca, opere che, dopo la morte dello scultore fiorentino, furono ultimate dalla bottega di Bartolomé Ordóñez e, in seguito alla scomparsa di quest'ultimo, da Pietro ed Anton Maria Aprile²⁹.

Le colonne eseguite a Genova intorno al 1515 dovevano arredare il cortile ed altri ambienti del castello di Coca, edificio di cui Antonio era entrato in possesso nel 1505, ed essere rimosse e poi vendute nel 1828³⁰. Sebbene non sia oggi possibile rintracciare i marmi, la vicenda della loro esecuzione è comunque significativa per comprendere i meccanismi che regolavano simili commissioni e i protagonisti chiamati, di volta in volta, ad intervenire occupandosi di compiti ben precisi. Questo episodio mostra inoltre quanto determinante fosse il ruolo dei mercanti e banchieri genovesi nel garantire un'efficiente coordinazione di tutti gli aspetti legati all'esecuzione delle sculture grazie alla loro rete commerciale e finanziaria che univa le due sponde del Mediterraneo. L'intervento di questi mediatori si intensificò soprattutto nel corso degli anni '20 e '30 del Cinquecento, quando l'invio di marmi genovesi nella Penisola iberica assunse un aspetto imprenditoriale coinvolgendo numerose botteghe allestite all'occorrenza³¹, tanto da imporsi come segno distintivo e caratterizzante degli scambi tra Genova e la Spagna.

Le relazioni tra il capoluogo ligure e la Francia seguirono, al contrario, percorsi differenti, in parte determinati dal peculiare contesto storico che disegnò uno scenario profondamente diverso. Nei territori sottoposti alla Corona francese la penetrazione dei mercanti genovesi era infatti meno capillare e gli esponenti delle principali casate della Superba avevano un peso minore nella vita economica e sociale, confondendosi tra le numerose *nationes* italiane presenti

²⁷ Oltre all'oratore spagnolo altre due persone sono chiamate in causa per valutare il prezzo del lavoro e cioè lo scultore Donato Gallo e il nobile Acellino Cattaneo.

²⁸ Sulle vicende di queste tombe e l'intervento dei genovesi si veda da ultimo Zurla 2013 con bibliografia precedente.

²⁹ Si tratta dei sepolcri del vescovo di Burgos Juan Rodríguez de Fonseca, dell'arcivescovo di Siviglia Alonso de Fonseca e dei doppi sepolcri di Alonso de Fonseca e Maria de Avellaneda e di Fernando de Fonseca e Teresa de Ayala. Migliaccio 1992, pp. 123-124.

³⁰ Rallo Gruss 1996.

³¹ Bresc-Bautier 2007a, pp. 295-296. Su questi aspetti, e in particolare sulle opere eseguite per Siviglia, si veda inoltre Palomero Paramo 1988.

a Parigi e in altri centri del regno. Una simile congiuntura storica ebbe una profonda eco anche nel mondo dell'arte, in quanto la colonia genovese d'oltralpe non fu mai coinvolta nelle commesse indirizzate alle botteghe del capoluogo ligure, le quali non assunsero quel carattere così spiccatamente connotato in senso commerciale che contraddistingue invece analoghe imprese spagnole. Come ha messo bene in luce Christiane Klapisch-Zuber, gli scambi con la Francia si connotarono come “affaire de diplomatie bien plus que de véritable négoce”³².

Il diretto controllo esercitato dalla monarchia dei Gigli sui territori della Superba costituì la premessa necessaria per l'affermarsi di un precipuo interesse nei confronti della scultura italiana, in particolar modo nell'accezione elaborata nel capoluogo ligure³³. Tutti coloro che commissionarono dei manufatti marmorei soggiornarono a Genova in varie circostanze ed ebbero perciò l'occasione per entrare in contatto con le botteghe ivi operanti e per accordarsi con gli scultori, scelti tramite una conoscenza diretta magari mediata attraverso alcuni personaggi di fiducia. Ciononostante non tutti gli aspetti di simili imprese poterono essere controllati in prima persona dai committenti, i quali spesso restarono a Genova solo per brevi periodi; nacque così la necessità di scegliere alcune figure che fungessero da tramite tra le parti chiamate in causa e che si facessero carico di tutta una serie di incarichi essenziali al buon esito dei lavori. A tal riguardo i documenti indicano con una certa frequenza il nome di un personaggio che risulta coinvolto in tutte le principali commissioni patrocinate dai francesi nel corso del primo decennio del Cinquecento. Si tratta di Giovanni Spinola signore di Serravalle, figlio di Battista di Riccardino del ramo degli Spinola di Luccoli, il quale aveva sposato in prime nozze Caterina Salvago, figlia di Acellino, e in seconde Bianca di Cristoforo Centurione e risulta già morto nel 1516³⁴. Tra il 1502 e il 1504 l'aristocratico genovese prese parte ai lavori relativi alla sepoltura dei Duchi d'Orléans svolgendo una serie di incarichi disparati³⁵. Al momento della stipula del contratto, il 29 agosto 1502, lo Spinola non solo fece da fideiussore in favore della coppia di scultori lombardi – Michele D'Aria e Girolamo Viscardi – ma si assunse anche gli oneri relativi alla spedizione dei marmi e al controllo dell'andamento dei lavori. Il genovese avrebbe infatti dovuto provvedere a radunare tutti i pezzi ultimati presso uno dei ponti del porto del capoluogo ligure, a riporli entro delle casse e a spedirli poi in

³² Klapisch-Zuber 1969, p. 208.

³³ Uno sguardo generale sulle esportazioni di sculture verso la Francia nel corso del primo decennio del Cinquecento è in Bresc-Bautier 2007a, pp. 288-292.

³⁴ Deza 1694, p. 290; Battilana 1825-1833, *Spinola*, p. 108. Alcune notizie sullo Spinola si desumono dal fondo notarile presso l'Archivio di Stato di Genova: ASG, *Notai antichi*, 1029, n. 364 (procura, 7 maggio 1487); *Notai antichi*, 1040bis, n. 177 (procura, 1 dicembre 1491); *Notai antichi*, 1035, nn. 190 (procura, 2 marzo 1496), 448 (testamento del padre Battista di Riccardino, 21 maggio 1496); *Notai antichi*, 1168, n. 148 (nomina a cavaliere della milizia aurata da parte dell'imperatore Massimiliano I, 7 ottobre 1496); *Notai antichi*, 1036, nn. 190 (locazione di un mulino, 30 marzo 1497), 239 (nomina di due arbitri, 18 aprile 1497), 460 (riscossione di un credito, 1497); *Notai antichi*, 1155, n. 56 (procura, 9 maggio 1498). Sull'intervento dello Spinola nelle commissioni patrocinate dai francesi cfr. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 287-288, 297, 306-307, 339-340; Courajod 1899-1903, ed. 2010, p. 652; Tagliaferro 1987, pp. 248-249; Bresc-Bautier 2007a, p. 289.

³⁵ Per le vicende del monumento si rimanda al paragrafo V.3.

Francia via mare. Altri documenti rivelano inoltre come egli soprintendesse anche ai pagamenti agli scultori, in qualità di vero e proprio agente del re di Francia.

In un simile ruolo le carte lo descrivono nuovamente nel 1504, quando lo Spinola si occupò dell'acquisto di un certo quantitativo di marmi carraresi per il cardinale Amboise, probabilmente per un'opera da destinarsi al castello di Gaillon³⁶. Le pietre si trovavano allora bloccate nella cittadina ai piedi delle Apuane a causa di un sospetto di peste e i magistrati genovesi sollecitavano il marchese di Massa per una rapida soluzione della faccenda.

Nel 1507, infine, fu l'abate Antoine Bohier a rivolgersi a Giovanni Spinola affidandosi al suo gusto nel campo delle arti per valutare le sculture che Girolamo Viscardi era tenuto ad eseguire per la chiesa della Trinità di Fécamp in Normandia al fine di assegnare o meno al lombardo un ulteriore compenso per il lavoro svolto³⁷.

Tutte le attestazioni summenzionate mostrano bene come l'aristocratico genovese fosse riuscito a riscuotere una consolidata fiducia da parte dei committenti francesi, i quali lo elessero come loro intermediario delegandogli anche importanti compiti ma ne richiesero probabilmente anche i consigli in materia artistica. Non sappiamo quali fossero le ragioni che portarono lo Spinola a guadagnare un simile credito agli occhi degli stranieri: sebbene Giovanni, infatti, non avesse svolto particolari incarichi politici negli anni della dominazione francese, il prestigio della famiglia, appartenente alla più antica nobiltà genovese, lo rese sicuramente uno degli interlocutori più adatti per Luigi XII e il suo *entourage*. Egli dovette inoltre appartenere a quella *élite* genovese di intenditori delle arti che si contraddistinse per importanti gesti mecenateschi, come rivela un documento che lo vede promotore di una fontana, destinata al proprio palazzo presso porta dei Vacca, la cui esecuzione fu affidata a Biagio Pace e Girolamo Viscardi negli anni precedenti al 1516³⁸.

In Francia la predilezione per le sculture in marmo italiane riguardò esclusivamente una limitata categoria di personaggi ai vertici della scala sociale e tutti legati al potere reale, le cui scelte in campo artistico si caricarono di profondi significati simbolici. Da ciò derivò una netta predilezione per opere di una notevole rilevanza come monumenti funebri, altari o sculture a tutto tondo, eseguite da scultori dalla comprovata abilità. Al contrario, in Spagna i committenti, a partire da Ferdinando il Cattolico e passando poi agli aristocratici ad esso più legati, appaiono, almeno nel corso del primo quindicennio del Cinquecento, meno consapevoli del valore delle loro scelte artistiche e maggiormente inclini verso prodotti dal carattere più standardizzato come gli elementi architettonici che gli *ateliers* genovesi potevano fornire in grandi quantità. In conclusione, confrontando le due realtà si potrebbe perciò mettere in luce un leggero ritardo da parte degli spagnoli nell'elaborare una politica d'immagine strutturata e coerente, all'interno della quale le testimonianze italiane rivestissero un ruolo di primo piano;

³⁶ 12 aprile 1504. ASG, *Archivio segreto*, 1819, s.n. Il documento è trascritto in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 306-307. Sul castello di Gaillon cfr. paragrafo V.4.

³⁷ Cfr. paragrafo V.5.

³⁸ Per questa commissione cfr. paragrafo I.6.

nel maturare di simili scelte fu anzi forse determinante anche l'esempio dei francesi soprattutto per quanto riguarda il mecenatismo reale. Se infatti confrontiamo la cronologia di due importanti commissioni promosse da Luigi XII e Ferdinando il Cattolico, notiamo come la tomba dei Duchi d'Orléans, voluta dal primo nel 1502, anticipi di circa un decennio il sepolcro del principe Giovanni che l'aragonese fece eseguire al fiorentino Domenico Fancelli solo dal 1511. Fu invece a partire dal 1520 circa che le richieste di sculture marmoree da parte degli spagnoli soppiantarono nettamente quelle promosse dai francesi, dando vita ad un vero e proprio commercio che coinvolse la maggior parte delle botteghe attive nel capoluogo ligure fino ad assumere una declinazione proto-industriale.

2. *SOUVENIRS DE VOYAGE*: LE VISITE A GENOVA DI LUIGI XII NEL 1502 E NEL 1507.

Il 26 ottobre 1499 una delegazione di rappresentanti genovesi firmò l'atto di sottomissione della Repubblica al sovrano francese: se da un lato alle magistrature cittadine non era rimasta altra scelta che porsi sotto l'ala protettrice della monarchia dei Gigli, la quale aveva appena occupato i territori del Ducato di Milano mettendo in fuga Ludovico il Moro, dall'altro quegli emeriti cittadini riuscivano ad ottenere il riconoscimento di alcuni privilegi che avrebbero garantito al capoluogo ligure una seppur limitata autonomia all'interno dello scacchiere italiano ed europeo³⁹. Fu soltanto nell'agosto del 1502 che Luigi XII, essendo riuscito nel frattempo ad assicurarsi il pieno dominio su Milano e a strappare, almeno in questa fase, il regno di Napoli agli spagnoli, si recò in visita a Genova con tutto il suo seguito per sancire ufficialmente il controllo del capoluogo ligure, piazzaforte strategica che gli avrebbe garantito "l'entrée dedans le pays d'Itallye"⁴⁰.

Il sovrano fu accolto trionfalmente, attraverso un percorso che da porta San Tommaso, dove si trovavano ad accoglierlo alcuni dei più eminenti esponenti della comunità, si dipanava fino al palazzo di Gianluigi Fieschi presso il colle di Carignano, che lo avrebbe ospitato

³⁹ Su tali eventi cfr. Belgrano 1863, Péliissier 1892 e, più recentemente, Pacini 2003, pp. 325-340 e Gorse 2006.

⁴⁰ Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 48. Sui due ingressi di Luigi XII a Genova si rimanda a Belgrano 1869; Neri 1884a; Gorse 1990; Le Fur 2001, ed. 2010, pp.; Lévy 2006. Una serie di documenti inediti concernenti i preparativi effettuati dalla comunità genovese in vista dell'arrivo del sovrano è in: ASG, *Archivio segreto*, 655, cc. 120v-121r, 121v, 125v-126r, 132r. Il 23 giugno 1502 il governatore di Genova e il consiglio degli Anziani, dopo l'arrivo di una lettera di Luigi XII che annunciava la sua prossima visita in città, sceglievano 12 cittadini affinché si occupassero dei preparativi necessari. Lo stesso giorno si decideva di rifare le pitture del Palazzo del capitano e del Tribunale. Il 12 luglio venivano ordinati lavori per sistemare le strade in prossimità di porta San Tommaso e l'area del torrente Polcevera, mentre il 19 agosto si imbiancavano le pareti esterne del palazzo ducale e si dipingevano le insegne del re di Francia e del governatore. Luigi XII aveva già visitato Genova nel 1494, quando, prima di diventare re di Francia, aveva seguito Carlo VIII nella sua campagna italiana. In quella occasione l'Orléans era stato ospitato nel palazzo di Giuliano Della Rovere presso Porta San Tommaso. Cfr. Senarega (1488-1514 ca.), ed. 1930-1932, pp. 35-36 e Boldorini 1966, p. 239.

durante la sua permanenza⁴¹. Una serie di apparati decorativi scandiva le tappe principali del corteo reale, sancendo simbolicamente la presa di possesso della città: in prossimità dell'ingresso occidentale era stata montata un'installazione vegetale ornata con stemmi araldici, mentre, addentrandosi verso il cuore del centro abitato, le strade erano parate con “tappisseryes, tissues et ouvrées d'images vives et parlans”, oltre che con “rameaulx fueilluz” e “palmes d'orengiers et grenadiers”, a rievocare la prosperità della Superba, e cittadini festosi, inneggianti alla corona di Francia, accompagnavano l'avanzare del seguito reale⁴². Entrato in cattedrale, Luigi XII incontrò le autorità religiose e civili e, dopo aver venerato le reliquie e ricevuto la benedizione da parte del vescovo, confermò i capitoli concessi alla città nel 1499, sancendo la felice unione tra Genova e la Francia⁴³.

La cronaca ufficiale di questi eventi stesa da Jean d'Auton, pur essendo impostata su un tono eminentemente celebrativo, registra lo sguardo dei francesi di fronte a Genova e alle sue bellezze. Dopo essersi concentrato sul porto e averne lodato la conformazione⁴⁴, lo scrittore si sofferma sulla cattedrale, descrivendo dapprima il celebre Sacro Catino ed evidenziando poi gli aspetti più notevoli dell'esterno e dell'interno dell'edificio, come, ad esempio, la facciata decorata con intagli in marmi bianchi e colorati, l'altare maggiore, quello dedicato alla Vergine – “tant richement painct et de precieulx ornemens embelly” –, nonché la Cappella del Battista, recentemente arricchita delle sculture di Matteo Civitali, che non sfuggirono all'attenzione dell'osservatore⁴⁵.

Del tutto differente fu il clima in cui si svolse la seconda visita del sovrano, determinata dalla ribellione antinobiliare ordita dalla fazione popolare tra il 1506 e il 1507, che aveva sovvertito il regime imposto dai dominatori francesi⁴⁶. Per sedare la rivolta l'Orléans inviò dapprima l'esercito e, nella primavera del 1507, decise di mettersi a sua volta in marcia per riprendere possesso della Superba, dove entrò vittorioso il 28 aprile al comando della propria armata⁴⁷. La città si abbandonò ad un mesto *mea culpa*, chiedendo misericordia e perdono al sovrano, il quale fu pronto a dimenticare gli eventi appena trascorsi in cambio di un più rigido

⁴¹ Le principali fonti su questo evento sono le *Chroniques de Louis XII* scritte da Jean d'Auton e le descrizioni fornite da due testimoni genovesi, Benedetto da Porto (Neri 1884a) e Bartolomeo Senarega (Senarega [1488-1514 ca.], ed. 1930-1932, pp. 88-90).

⁴² Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 55-56. Sulla piazza di fronte al palazzo Fieschi sul colle di Carignano era stato invece allestito “ung portal fait de toile, bien hault et sumptueusement ouvré a rontz pilliers bien arcellez, et tout fait a fueillages, selon la mode lombarde, tant magistrallement composé, que reallement sembloit estre de pierre de taille”. *Ivi*, p. 61.

⁴³ Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 59-60.

⁴⁴ Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 62-65.

⁴⁵ Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 71-75.

⁴⁶ Sulla rivolta antinobiliare detta “delle cappette” si vedano: Pandiani 1905; Pacini 1990; Taviani 2008.

⁴⁷ Numerose sono le fonti dirette che descrivono la visita genovese di Luigi XII nel 1507, che ebbe una larga eco nella letteratura panegiristica in onore del sovrano. Oltre ai testi già menzionati di Auton e Senarega, possiamo ricordare una cronaca redatta da un anonimo in francese (*Conquête de Gennes*; Cimber, Danjou 1835, pp. 18-24), la *Chroniques de Gènes* di Alessandro Salvago (*La cronaca di Genova* 1874, pp. 263-266) e una serie di poemi celebrativi come quello composto da Jean Marot per la regina Anna di Bretagna e corredato dalle splendide illustrazioni di Jean Bourdichon (*Le voyage de Gènes*; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. 1507-1508 ca., Français 5091) o ancora quelli di André de la Vigne (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Rés. Ye-1038).

controllo sulla vita pubblica, garantito tramite un governatore di nomina reale. Gesti simbolici di sottomissione vennero questa volta tributati a Luigi XII, il quale si installò significativamente nella sede del potere civile, ovvero il Palazzo Ducale⁴⁸, promuovendo una vivace pubblicistica intorno a questo evento che lo incoronava come indiscusso dominatore delle sorti italiane⁴⁹. A tal riguardo si può notare come l'episodio della presa di Genova entrò preso nell'iconografia ufficiale del re (FIG. 470), come ben rivela il bassorilievo inserito nel basamento della tomba di Luigi XII e Anna di Bretagna a Saint-Denis, opera dei fratelli Antonio e Giovanni Giusti del 1516-1532⁵⁰, ma anche quello bronzeo posto ad ornamento di uno dei portali del castello di Gaillon intorno al 1508⁵¹.

Le visite del 1502 e del 1507 costituirono le occasioni in cui, pur nelle diverse congiunture storiche che fecero da sfondo a quegli eventi, alcuni dei più eminenti personaggi della corte di Luigi XII poterono entrare in contatto con il *milieu* artistico genovese e maturare una predilezione per il linguaggio rinascimentale. Come testimoniano le fonti, in entrambe le occasioni il re era accompagnato da un largo seguito che contava, accanto agli aristocratici legati alla Corona e ai signori della guerra⁵², anche alcuni dei più eminenti rappresentanti del mondo religioso francese, come Georges d'Amboise, cardinale legato in Francia nonché ministro plenipotenziario di Luigi XII, René de Prie, Guillaume Briçonnet, ma anche Giuliano della Rovere, il quale nel 1502 era uno dei principali sostenitori della monarchia dei Gigli⁵³.

Furono alcuni dei personaggi del più stretto *entourage* del sovrano a registrare una diretta predilezione per la scultura genovese e a distinguersi come committenti di una serie di *souvenirs de voyage* che avrebbero celebrato i successi di quella campagna d'Italia le cui sorti, agli albori del Cinquecento, volgevano ancora per il meglio. Quei marmi, che un lungo viaggio avrebbe poi condotto in svariate regioni della Francia, si caricavano di una profonda valenza simbolica, prestandosi ad essere investite da sfaccettate sfumature, volte ad evidenziare la prossimità al potere reale e la diretta partecipazione ad uno dei principali trionfi della politica di Luigi XII, ovvero la conquista dei territori italiani con la conseguente posizione di *leadership* nel contesto europeo. D'altra parte, l'aspetto prezioso del marmo carrarese si traduceva, già solo ad un primo sguardo, in un elevato valore economico, equivalente ad un indiscusso prestigio sociale; allo stesso modo, la novità delle forme, in radicale rottura con la tradizione francese, valeva come segno di un gusto aggiornato.

⁴⁸ Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, p. 239. La descrizione dell'ingresso del sovrano in città e del suo soggiorno è in: *ivi*, pp. 232-283.

⁴⁹ Le Fur 2001, ed. 2010, pp. 153-156; Lévy 2006, pp. 332-333.

⁵⁰ Sulla tomba cfr. Bardati, Mozzati 2011.

⁵¹ Il rilievo fu eseguito dal fiorentino Antonio Giusti per la cosiddetta "porte de Gênes".

⁵² I nomi di alcuni di questi personaggi sono menzionati da Auton e dall'anonimo compilatore della *Conquête de Gennes*. Per il 1502 cfr. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 56-57. Per la visita del 1507 cfr. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, pp. 233-234; Cimber, Danjou 1835, pp. 20-22.

⁵³ Si vedano a tal riguardo per le vicende del 1502 Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 57 e Neri 1884a, p. 921; per quelle del 1507 Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, pp. 234-235 e Cimber, Danjou 1835, p. 21.

In un simile contesto, le scelte mecenatesche di Luigi XII assunsero un valore esemplare, costituendosi come modello precipuo per i suoi più stretti collaboratori, secondo quanto mettono bene in luce gli episodi che videro coinvolti Georges d'Amboise, Antoine Bohier o Charles d'Hautbois. Non è perciò un caso che proprio una commissione reale diede avvio a questa felice stagione della scultura in area ligure. Il 29 agosto 1502 Jean Héroutet firmava a nome del sovrano un contratto con gli scultori Donato Benti, Benedetto da Rovizzano, Michele D'Aria e Girolamo Viscardi affidando loro l'esecuzione di una tomba che avrebbe dovuto ospitare i resti degli avi dell'Orléans, ovvero suo nonno Luigi I e la sua consorte Valentina Visconti, suo padre Carlo e il fratello di questi Filippo, nella chiesa dei Celestini a Parigi, edificio prescelto per ergersi a mausoleo della casata che aveva proprio in Luigi XII il più illustre esponente⁵⁴. Il monumento (FIGG. 472-473), per il quale furono ingaggiate le principali personalità artistiche presenti in città al momento della visita francese, era investito da una forte valenza politica in quanto doveva ribadire la diretta discendenza di Luigi da una Visconti e, di conseguenza, legittimare le sue pretese sul territorio milanese recentemente conquistato⁵⁵; esso assunse perciò un ruolo di primo piano all'interno dell'accorta politica d'immagine del sovrano in anni in cui anche la regina Anna di Bretagna dedicava un mausoleo marmoreo ai propri genitori, Francesco II e Margherita di Foix, nella chiesa del Carmine di Nantes (oggi in cattedrale; FIG. 471)⁵⁶.

Fu tuttavia intorno al 1507 che si registrò una più intensa concentrazione di commesse agli scultori attivi a Genova⁵⁷, fatto in parte dovuto al maturare di un più spiccato gusto per l'arte italiana avvenuto negli anni compresi tra le due visite della corte francese al capoluogo ligure e sollecitato, con ogni probabilità, anche dall'attività di alcuni artefici italiani che si stanziarono oltralpe tra la fine del XV secolo e i primi anni del Cinquecento. Già nel 1495, al ritorno dalla prima campagna napoletana, Carlo VIII aveva portato in patria, accanto ad una consistente quantità di opere d'arte, libri ed altri oggetti, anche una serie di maestranze dalle più variegate competenze che vennero immediatamente ingaggiate in alcuni cantieri reali⁵⁸. Tra questi ultimi andranno ricordati Guido Mazzoni, al quale fu affidata l'esecuzione del sepolcro bronzeo del sovrano all'indomani della morte di quest'ultimo⁵⁹, e Girolamo Paciarotti, intagliatore di origine fiesolana che trascorse quasi tutta la propria carriera in Francia, prendendo parte ad imprese di primaria rilevanza come quella del castello di Gaillon, dove

⁵⁴ Cfr. *infra*, paragrafo V.3.

⁵⁵ Si veda su questo aspetto Mozzati 2015.

⁵⁶ Su questo monumento cfr. *infra*.

⁵⁷ Già Paul Vitry evidenziava come proprio negli anni 1505-1507 si registrassero i primi arrivi in Francia di importanti opere eseguite in Italia, principalmente a Genova. Lo studioso tendeva tuttavia a limitare l'impatto che le formulazioni italiane ebbero sulla nascita del rinascimento in Francia, difendendo invece la spontaneità del sostrato tradizionale dell'arte francese. Vitry 1901, p. 138.

⁵⁸ Su questo aspetto cfr. paragrafo V.1.

⁵⁹ Oltre al monumento di Carlo VIII, già installato nella basilica di Saint-Denis e distrutto nel 1792, il Mazzoni eseguì anche una figura monumentale di Luigi XII per il castello di Blois, anch'essa abbattuta durante la Rivoluzione. Cfr. Lesueur 1939.

eleggi, tra le altre cose, la cornice ornamentale del rilievo di *San Giorgio e il drago* di Michel Colombe (FIG. 538)⁶⁰. Il Paciarotti riuscì ad integrarsi con immediato successo nel *milieu* locale ed appare infatti associato all'anziano Colombe in relazione alle due principali imprese che marcarono la fase estrema dell'attività dello scultore francese, ovvero il monumento dei Duchi di Bretagna a Nantes (FIG. 471) e quello dei figli di Carlo VIII a Tours⁶¹, opere entrambe commissionate dalla regina Anna e per le quali il fiesolano si occupò in prima persona del reperimento dei marmi, effettuando un viaggio a Carrara e a Firenze tra il 1499 e il 1500⁶². D'altra parte il suo ruolo dovette estendersi ad una diretta partecipazione all'intaglio dei due monumenti, in particolare delle parti più propriamente ornamentali. È significativa, a tal riguardo, la testimonianza di Jean Perréal, il quale, illustrando a Margherita d'Austria i suoi progetti per le tombe del complesso di Brou, additava come modello la tomba di Nantes, nella quale avevano lavorato "deux tailleurs de massonerie antique italiens", uno dei quali va con ogni probabilità riconosciuto in Paciarotti⁶³.

Accanto al fiesolano e al Mazzoni, un'altra presenza si rivelò determinante nell'avvio del rinascimento in terra francese, ovvero quella dei fratelli Antonio e Giovanni Giusti, originari dal borgo di San Martino a Mensola nei pressi di Firenze e trasferitisi oltralpe intorno alla metà del primo decennio del Cinquecento⁶⁴. Anche Antonio prese parte alla campagna decorativa del castello di Gaillon, eseguendo un rilievo bronzeo con la *Presa di Genova* e un ciclo di *Apostoli* in terracotta per la cappella, e concluse poi la propria carriera con un'impresa di grande rilevanza come il monumento funebre di Luigi XII e Anna di Bretagna destinato alla basilica di Saint-Denis, al quale collaborarono il fratello Giovanni ed altri aiuti.

L'operato di questi artisti favorì la rapida affermazione di una moda italiana, che trovò facile soddisfacimento proprio nella città di Genova, recentemente passata sotto l'ala protettrice francese⁶⁵. Il capoluogo ligure si candidò dunque come uno dei centri più attivi nell'esportazione di manufatti marmorei, dove, come abbiamo visto, si potevano trovare le condizioni adatte per la riuscita di simili imprese, assicurate tanto dalla presenza di numerose

⁶⁰ Girolamo Paciarotti è documentato a Napoli nel 1493. Nella città partenopea egli entrò in contatto con Carlo VIII e lo seguì in Francia nel 1495, dove risulta attestato fino al 1514. Su Paciarotti cfr. Bardati 2007, pp. 125-128; Bardati, Mozzati 2012, pp. 210-214, 217-221.

⁶¹ La tomba accoglie i resti di Charles-Orland e Charles; essa fu inizialmente concepita per la chiesa di Saint-Martin, dove venne installata nel 1506, e trasferita in Cattedrale nel 1815. Cfr. Vitry 1901, pp. 195-196, 441-444, e più recentemente G. Bresc-Bautier, scheda n. 61, in *France 1500* 2010, pp. 154-155 e Bardati, Mozzati 2012, pp. 217-221.

⁶² Su questo aspetto si veda da ultimo Bardati, Mozzati 2012, pp. 217-219, 229-230 doc. 4.

⁶³ Il riferimento alla tomba di Nantes si trova in una lettera inviata da Perréal a Margherita d'Austria nel gennaio del 1511. In questo testo il pittore, responsabile della progettazione del complesso monastico di Brou e delle sepolture di Margherita, di suo marito Filiberto di Savoia e della madre di quest'ultimo Margherita di Borbone, suggerisce alla propria committente di scegliere il marmo carrarese, proprio come nel precedente di Nantes, poiché avrebbe garantito alle opere una durata eterna. Fillon 1865, pp. 5-11. Sulla vicenda cfr. da ultimo Burk 2007.

⁶⁴ Sui Giusti si rimanda a Bardati, Mozzati 2011 e Bardati, Mozzati 2012, con bibliografia precedente.

⁶⁵ Klapisch-Zuber 1969, pp. 207-208, 224-226.

maestranze specializzate, quanto dall'attività del porto che assicurava i mezzi necessari per le operazioni di trasporto delle merci.

Una simile predilezione per il linguaggio italiano fu immediatamente recepita dal più potente tra i collaboratori di Luigi XII, il cardinale Georges d'Amboise, il quale già a partire dal 1504 appare protagonista di una commessa di sculture marmoree e, poco più tardi, si farà promotore di una serie di opere destinate alla decorazione del castello di Gaillon, vero e proprio incunabolo delle forme rinascimentali italiane⁶⁶. Nel gennaio del 1507 i documenti danno conto di un acquisto di marmi da parte di Pace Gagini per un'opera voluta dal sovrano stesso o da uno dei suoi collaboratori⁶⁷. Nel corso dello stesso anno, in occasione della visita a Genova della corte, Antoine Bohier, consigliere di Luigi XII ed eminente rappresentante del clero francese, maturò il desiderio di un intero ciclo di sculture a decorazione dell'abbazia normanna di Fécamp di cui era commendatario e ne affidò l'incarico a Girolamo Viscardi (FIG. 549)⁶⁸. La medesima circostanza storica portò a Genova anche Raoul de Lannoy, il quale, eletto da Luigi XII come governatore della città nuovamente passata sotto il controllo della monarchia dei Gigli, decise di riportare in patria un ricordo del prestigioso incarico affidatogli, commissionando ad Antonio Della Porta e Pace Gagini la sepoltura per se stesso e per la propria consorte, oggi conservata nella parrocchiale di Folleville (FIG. 595)⁶⁹. L'elenco delle opere succitate mostra bene quale fosse il prestigio dei committenti coinvolti – tutti personaggi gravitanti intorno alla Corona ed attivamente implicati nella politica di Luigi XII – come anche la qualità delle maestranze chiamate in causa.

All'interno delle complesse dinamiche che regolarono gli scambi tra l'Italia e la Francia, alla città di Genova può essere riconosciuta un'indiscussa preminenza nell'esportazione di manufatti scultorei a discapito di altri centri come Milano, i quali si erano contraddistinti, negli stessi anni, per l'assiduità dei rapporti intrattenuti con i committenti d'oltralpe. E tuttavia la capitale del Ducato sembra rivestire un ruolo preponderante soprattutto nell'ambito delle commesse pittoriche, fungendo da polo di riferimento per tale genere di scambi, come ben confermano l'immediato successo riscosso da Leonardo da Vinci o l'attività di Andrea Solari in Francia⁷⁰. A tal riguardo occorre però soffermarsi su alcuni episodi che danno conto di una serie di incarichi la cui responsabilità era ripartita tra Milano e Genova, pur delegando a quest'ultimo centro tutti gli aspetti concernenti la spedizione dei marmi.

⁶⁶ Sulle commissioni promosse da Georges d'Amboise cfr. *infra*, paragrafo V.4.

⁶⁷ Cfr. *infra*, paragrafo V.4.

⁶⁸ Cfr. *infra*, paragrafo V.5.

⁶⁹ Cfr. *infra*, paragrafo V.6.

⁷⁰ Lo scarso interesse dei francesi per la pittura genovese è stato evidenziato da Elsig 2003, p. 88. Sugli scambi artistici tra Milano e la Francia nel corso del primo decennio del Cinquecento si vedano i vari contributi presenti negli atti di due convegni svoltisi a Tours e Ginevra nel 1998 e nel 2012: *Louis XII en Milanais* (2003) e *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)* (2013).

È questo, ad esempio, il caso del monumento funebre di Charles de Hautbois vescovo di Tournai, opera su cui recenti rinvenimenti documentali hanno fatto luce⁷¹, che coinvolse un'équipe di artefici stanziati tra il capoluogo lombardo e quello ligure sotto la guida di Cristoforo Solari. Il contratto tra il prelado francese e lo scultore caronese fu infatti stipulato nel 1509 a Milano, ma subito dopo quest'ultimo, unico responsabile dell'impresa, coinvolse altre personalità, ovvero Pace Gagini, Alessandro Della Scala e Giovanni Antonio da Osnago, i quali dovevano occuparsi di singole parti del mausoleo lavorando a Genova. D'altra parte quest'ultimo centro è espressamente indicato nell'accordo come luogo da dove i pezzi, una volta ultimati, sarebbero stati inviati in Francia⁷².

Fu invece nell'ambito di un incarico promosso da Georges d'Amboise che nel giugno del 1507 tre lapicidi del Duomo di Milano ottennero il permesso di lasciare quella fabbrica per trasferirsi nel capoluogo ligure dove avrebbero eseguito alcune opere per il cardinale stesso, entrando forse in contatto con Antonio Della Porta e Pace Gagini, i quali erano già impegnati per il medesimo committente⁷³.

In entrambi i casi, quindi, la commissione fu formalizzata a Milano, città che si presentava come principale centro politico e amministrativo dei territori italiani sottoposti sotto il controllo francese, ma fu portata a compimento a Genova, la quale offriva indiscussi vantaggi tanto per la presenza di una nutrita comunità di maestranze specializzate nell'intaglio lapideo, quanto per la facilità nel reperimento della materia prima o ancora per l'efficienza del porto.

A tal proposito è invece un'eccezione la vicenda di Lorenzo da Muzzano, il quale eseguì una serie di sculture per il castello di Gaillon (FIGG. 539-540, 542) e un ciclo di dodici *Cesari* per un palazzo di Grenoble (FIG. 541), realizzando le opere a Milano ed inviandole poi in Francia, ovviando al consueto percorso che aveva in Genova il proprio centro⁷⁴. Sebbene le vicende di tali incarichi non siano ancora del tutto chiare, mancando, ad esempio, il contratto di commissione o altri più precisi riferimenti cronologici, sembra comunque da escludere che lo scultore lombardo avesse avuto contatti con il capoluogo ligure, come anche che egli si fosse stabilito in Francia, ipotesi smentita dalle attestazioni documentali⁷⁵.

Un carattere di episodicità caratterizza invece alcune richieste di sculture che videro coinvolti altri centri della penisola. Si può ricordare a tal riguardo la copia del *David* di Donatello sollecitata da Pierre de Rohan alla Repubblica fiorentina nel 1501, vicenda che vide

⁷¹ La vicenda del monumento, sinora inedita, sarà oggetto di uno studio da parte di Carlo Cairati, che ringrazio per avermi anticipato i contenuti della sua ricerca.

⁷² Su questa impresa cfr. paragrafo I.5.

⁷³ I nomi dei tre lapicidi sono Santino de Ferrari, Tommaso Amiconi e Damiano Benzoni. Il documento è pubblicato in *Annali della fabbrica* 1877-1885, III, 1880, p. 138. Cfr. inoltre Jestaz 2003, pp. 296, 298.

⁷⁴ Sulle opere per Gaillon cfr. *infra* paragrafo V.4. Il ciclo di Grenoble, costituito da dodici medaglioni con busti di *Cesari*, fu donato nel 1802 al Musée des Beaux-Arts di Grenoble da un certo Durand e risulta al momento irrintracciabile. Su Lorenzo da Muzzano si veda il contributo monografico di Vito Zani (Zani 2000).

⁷⁵ Nel 1509, quando cioè il ritratto di Luigi XII arrivava in Francia, Lorenzo da Muzzano prendeva in locazione una casa a Milano (11 agosto), fatto che esclude un suo viaggio oltralpe, almeno in quell'arco cronologico. Zani 2000, pp. 37-38.

il diretto coinvolgimento di Michelangelo e che si caricò di una profonda valenza politica all'interno delle relazioni tra i due stati⁷⁶. Sebbene in seguito alla caduta in disgrazia del maresciallo de Gié l'opera subisse una diversa sorte – venendo infatti destinata a Florimond de Robertet – essa esemplifica bene un'ulteriore casistica della fortuna dell'arte italiana in Francia, che concerne più direttamente alcuni sommi capolavori come appunto il *David* donatelliano o, in un contesto del tutto diverso, l'*Ultima cena* di Leonardo⁷⁷.

La fortuna della scultura genovese in Francia sembra consumarsi con il mutare delle circostanze storiche e appare perciò come una breve ma intensa parentesi nelle vicende artistiche d'oltralpe. La disfatta francese nel Nord Italia nel 1513 e, alcuni anni dopo, il definitivo predominio spagnolo sui territori del Ducato di Milano, sancito dalla bruciante sconfitta di Francesco I a Pavia nel 1525, ebbero ripercussioni anche nel campo delle arti, segnando un nuovo corso nei reciproci scambi attraverso la barriera delle Alpi. Passata sotto la bandiera spagnola nel 1528 con l'astuta presa di posizione di Andrea Doria, Genova perse tutto il suo interesse agli occhi dei francesi, i quali per impulso del mecenatismo di Francesco I si riversarono verso le più aggiornate formulazioni toscano-romane, che diedero vita alla scuola di Fontainebleau. Il capoluogo ligure conquistò invece appieno la fiducia dei nuovi alleati iberici, subito convertitisi alla moda del marmo apuano, e divenne così il principale centro di esportazione di tutta una serie di elementi decorativi destinati all'arredo dei palazzi nobiliari, pezzi dalla fattura piuttosto standardizzata ma che segnano tuttavia una decisiva italianizzazione delle architetture spagnole degli anni '20 e '30 del Cinquecento⁷⁸.

D'altra parte anche il successo del linguaggio figurativo veicolato dalle opere genovesi inviate in Francia fu fortemente circoscritto, tanto nello spazio quanto nel tempo. Le formulazioni espresse dai marmi succitati restarono voci prive di eco e si confusero in più generico ed indistinto italianismo, nel quale confluirono anche gli apporti dei fiorentini attivi al di là delle Alpi, come i fratelli Giusti o Girolamo Paciarotti, e che trovò espressione in una forma chiaramente riconoscibile soprattutto negli elementi ornamentali ispirati all'antico. Al contrario di questi ultimi artisti, i quali si stanziarono in maniera definitiva in Francia dando corso ad un'alacre attività estesasi nel corso di oltre un decennio, nessuno degli scultori ingaggiati a Genova dai committenti francesi lasciò l'Italia per trasferirsi oltralpe, limitando notevolmente l'impatto della propria arte sul contesto locale. L'unica eccezione è costituita dagli autori della tomba dei Duchi d'Orléans, due dei quali si impegnarono, almeno secondo quanto previsto nel contratto, a recarsi a Parigi per portare a destinazione i marmi e a provvedere alla corretta installazione degli stessi. Ignoriamo tuttavia quale delle due coppie di maestranze coinvolte si apprestò a compiere un simile incarico e entro quali termini questo fu portato a compimento.

⁷⁶ Sulla commissione cfr. Caglioti 1996 e Caglioti 2000, I, pp. 313-318.

⁷⁷ Per quest'ultimo aspetto si veda Fagnart 2013.

⁷⁸ Si vedano a tal riguardo Contreras 1957; Palomero Paramo 1988; Marías 2002.

3. IL MECENATISMO DEL RE: IL MONUMENTO FUNEBRE DEI DUCHI D'ORLÉANS.

Fu una commissione reale ad inaugurare la fortuna della scultura genovese presso i committenti francesi e ad imporsi come modello precipuo per una serie di scelte orientate verso le nuove forme del rinascimento italiano, per le quali alcuni accorti personaggi palesarono una spiccata predilezione. In occasione della visita a Genova del 1502, Luigi XII incaricò due coppie di scultori dell'esecuzione di un grandioso monumento che celebrasse i propri avi, ovvero Luigi I d'Orléans, figlio cadetto del re Carlo V morto nel 1407, sua moglie Valentina Visconti, deceduta nel 1408, e i loro due figli Carlo, padre del futuro Luigi XII, e Filippo conte di Vertus (FIGG. 472-473).

All'interno della politica d'immagine di Luigi⁷⁹ il sepolcro si distinse per il suo valore spiccatamente politico: attraverso la scelta delle forme italiane e del marmo apuano l'opera doveva celebrare i successi dell'Orléans al di là delle Alpi ed ergersi, dunque, a simbolo della vincente politica estera patrocinata dalla Corona francese, la quale, nel 1502, deteneva un ruolo egemonico tra le potenze europee⁸⁰. D'altra parte queste istanze erano ulteriormente accresciute dalle peculiari circostanze che avevano spinto Luigi XII a tributare un tale onore ai propri avi: attraverso il mausoleo marmoreo egli non celebrava soltanto la linea dinastica che lo aveva portato al trono, succedendo al cugino Carlo VIII, ma rivendicava anche la legittimità del proprio dominio sui territori del ducato di Milano richiamando i diritti ricevuti per via ereditaria da sua nonna Valentina Visconti e usurpati da Francesco Sforza e dai suoi discendenti.

Il significato politico del mausoleo era esplicitato dalle iscrizioni che lo corredevano, testi che erano incisi in lettere dorate su lastre di marmo nero affisse alle pareti della cappella degli Orléans nella chiesa dei Celestini di Parigi, ambiente al centro della quale l'opera fu installata nel 1504. Le tre epigrafi, due delle quali furono composte dall'umanista italiano e poeta di corte Publio Fausto Andreini⁸¹, ponevano l'accento sulle circostanze che determinarono la commissione del mausoleo e sottolineavano come, in seguito ai recenti trionfi sul territorio italiano, Luigi XII avesse riguadagnato il controllo sul Ducato di Milano che, grazie alla dote di Valentina Visconti, spettava legittimamente alla casata degli Orléans⁸². I

⁷⁹ Su questo soggetto si vedano *Louis XII* 1987, Le Fur 2001, ed. 2010 e Hochner 2006

⁸⁰ Un recente contributo ha fatto luce sul significato della commissione, evidenziando l'importanza del monumento all'interno della committenza di Luigi XII: Mozzati 2015.

⁸¹ Cfr. Mozzati 2015, p. 29. L'opera fu celebrata da numerosi componimenti elogiativi, che misero in evidenza il valore simbolico del monumento in riferimento alla politica italiana di Luigi: *ivi*, pp. 28-29.

⁸² Le tre iscrizioni sono trascritte già da Gilles Corrozet nelle *Antiquitez cronique et singularitez de Paris*, edite nel 1561 (pp. 123r-124v), e sono poi riferite dalle fonti successive. I loro dettati sono i seguenti. "Quis tumulum posuit? Regum rex maximus ille/filius, et regum rex Ludovicus honor/quando? post ligurem, insubrem, siculumque triumphum,/post captos reges, Sforciadasque duces./Quis iacet hic? Magni heroes Ludovicus, et uxor/alma valentina, regia progenies,/aureli proceres Carolus cum fratre Philippo./Ille avus, illa avia est, hic pater, hic patruus./Qui genus? A Francis. Studium quod? Regna tueri,/bellaque sanguinea sollicitare manu./Quae mulier? Ducis insubrii pulcherrima proles,/ius Mediolani, sceptraque dote dedit,/vivere debuerant propter facta inclita, semper?/Debuerant, sed mors impia cuncta rapit./Hos ergo rapuit proceres? Non: corpora tantum/semper erunt animae, gloria semper erit". "Ludovicus rex XII quieti/perpetuae et memoriae

versi mettevano inoltre in evidenza un ulteriore aspetto del sovrano largamente celebrato, ovvero quello del re giusto e tirannicida che si era battuto per supplire all'abuso perpetrato dagli Sforza ai danni di Valentina e dei suoi eredi e riportare i fatti nel loro giusto corso⁸³. La scelta di rivolgersi a scultori italiani, e in particolar modo agli *ateliers* genovesi, non era secondaria in una simile ponderata strategia: l'aspetto dell'opera, improntato allo stile rinascimentale, valeva infatti da cassa di risonanza per il significato propagandistico del monumento, inteso come vero e proprio manifesto della politica italiana di Luigi XII; tutta l'impresa sanciva inoltre il felice connubio tra quest'ultimo e la città di Genova, ribadendo, in un piano simbolico, i privilegi concessi alla Superba.

Il progetto della tomba, elaborato forse già all'indomani dei successi milanesi, prese concretamente forma nel corso del soggiorno del sovrano nel capoluogo ligure e la sua attuazione fu demandata a Jean Hérouet, uomo di fiducia di Luigi nonché tesoriere del ducato di Milano⁸⁴, il quale il 29 agosto 1502 sottoscrisse il contratto con i quattro scultori, i lombardi Michele D'Aria e Girolamo Viscardi e i toscani Donato Benti e Benedetto da Rovizzano⁸⁵.

La scelta delle due compagnie di artisti fu con ogni probabilità suggerita da un intermediario che aveva una diretta conoscenza del *milieu* artistico locale e che fosse nello stesso tempo legato ai dominatori francesi, personaggio che si potrebbe forse riconoscere in

perenni/illustrissimorum principum/Ludovici avi, Valentine avie,/Karoli patris, piissimorum/pientissimorumque parentum/ac Philippi patruifeliciter/MV^c IIII". "Hoc tecum illustris pario, Ludovice sepulchro/iuncta Valentinae coniugis ossa cubant:/et merito insubris tibi iura ducalia sceptri/tradita legitimae proemia dotis erant./Subiacet et Carolo clausus cum fratre Philippus/inclita iam vestri pignora bina tori./Magnificus Carolo nascens Ludovicus ab alto,/haec posuit larga busta superba manu./Sforciadem indigna pepulit qui ex sede tyrannum/et sua qui siculas sub iuga misit opes/ut tantos decorata duces Aurelia iactat/Gallica, sic illo sceptrum tenente tument". Oltre a quelle summenzionate era inoltre leggibile un'iscrizione in francese nella quale compariva la data 1446: "Cy gist Louys d'Orléans/fils de Charles, fondeur de ceans/et frère de Charles suyvant,/de France roys tre-chrestiens/lequel sur tous ducs terriens/fut le plus noble en son vivant./Mais un qui veut aller devant/par enuie le fit mourir./Dont jusqu'à ci en estrivant,/on a veu maint sang decourir./Le jour saint-Clément, où fleir/trespasa, comme on scet,/de nuit qu'on n'y peut secourir/en l'an mil quatre cents et sept./Et à Valentine sa femme,/au comte de Vertus leur fils,/lesquels depuis (comme on remembre),/sur luy furent ensevelis,/le vingtiesme jour de septembre/mil quatre cents quarante-six". L'indicazione cronologica fornita da questo testo è alquanto problematica poiché non direttamente relazionabile né al sepolcro, né ai quattro defunti poiché solo Luigi era a quel tempo sepolto ai Celestini, mentre i corpi di Valentina e Filippo si trovavano nella chiesa di Saint-Sauveur a Blois. Carlo invece sarebbe morto soltanto nel 1465. Queste considerazioni, oltre al fatto che il testo sia trascritto per la prima volta dalle fonti solo nel 1608 (si veda Raunié 1890-1901, II, 1893, p. 381 nota3) suggeriscono che si tratti probabilmente di un'aggiunta posteriore. Le fonti non sono tutte concordi nel riferire la posizione delle iscrizioni all'interno della cappella. Mentre infatti una serie di disegni della raccolta Gaignières descrive la prima e la terza lastra nel secondo pilastro a sinistra e la seconda nel terzo sullo stesso lato, Claude Malingre vede invece la prima e la seconda sul fianco destro e la terza invece in prossimità Della Porta d'ingresso all'ambiente. Cfr. *Généalogie des ducs* ms., cc. 29, 31, 33; Malingre 1640, pp. 584-585. Si veda inoltre Millin 1790-1798, I, 1790, pp. 90-92. Le uniche iscrizioni, anche queste in lettere dorate, che erano incise sul monumento vero e proprio erano i nomi dei defunti che comparivano ai piedi di Louis e Valentina e a lato di Charles e Philippe. Queste sono riprodotte nell'illustrazione della raccolta di Roger de Gaignières: *Généalogie des ducs* ms., c. 28.

⁸³ Lefur 2001, ed. 2010, pp. 132-138.

⁸⁴ Mozzati 2015, pp. 26-27.

⁸⁵ ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 160. Il documento è stato pubblicato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 286-290 nota 1. Alizeri omette tuttavia la parte finale dell'atto, ovvero la fideiussione in favore dei due scultori lombardi. Tschudi fu il primo ad associare il contratto pubblicato da Alizeri alla tomba oggi conservata a Saint-Denis: Tschudi 1885.

uno dei due fideiussori intervenuti al momento della stipula dell'accordo per garantire a favore dei quattro scultori e cioè Lorenzo Fieschi e Giovanni Spinola, mallevadori rispettivamente per i toscani e i lombardi⁸⁶. Questi due personaggi, di cui abbiamo già trattato nelle pagine precedenti, sembrano rivestire un ruolo di primaria importanza nel panorama cittadino e in particolar modo nel campo della committenza, essendosi distinto il primo per una serie di lavori affidati proprio alla coppia di scultori fiorentini⁸⁷ e il secondo per una diretta partecipazione ad imprese patrocinate dai francesi⁸⁸. D'altra parte l'adozione dei quattro scultori si rivela in qualche modo quasi obbligata poiché si trattava delle due botteghe più in vista del capoluogo ligure. Quella dei lombardi aveva infatti alle spalle una pluridecennale attività nella Superba, avendo aperto i battenti già negli anni '60 del Quattrocento ad opera di Michele D'Aria e dei suoi fratelli; quella dei fiorentini invece, pur essendosi impiantata solo da pochissimi anni in città (ovvero dal 1499 circa), era riuscita a ritagliarsi uno spazio importante grazie alla novità del linguaggio di cui si era fatta portavoce. Sorprende, tuttavia, il fatto che due compagnie così diverse per origine e tradizione culturale fossero chiamate a collaborare ad un monumento di tale importanza, al quale era demandato il compito di veicolare una chiara ed inequivocabile immagine del proprio committente.

Il testo dell'accordo descrive con precisione l'aspetto dell'opera da compiere, pur facendo riferimento ad un modello grafico elaborato dagli artefici a partire dalle indicazioni fornite dalla committenza, le quali, come si può immaginare, dovettero concentrarsi soprattutto su particolari significativi come la struttura del monumento, che doveva trasmettere, già ad un primo colpo d'occhio, l'idea di un mausoleo dinastico, o su dettagli come l'aspetto dei *gisants*, da desumere forse da una serie di ritratti⁸⁹.

La tomba descritta nel contratto del 1502 corrisponde fedelmente a quella che ci trasmettono alcune testimonianze grafiche precedenti alle manomissioni perpetrate nell'epoca rivoluzionaria, quando i marmi vennero rimossi dalla chiesa dei Celestini e riallestiti nel Musée des monuments français ad opera di Alexandre Lenoir. Secondo quanto esplicitato nell'atto notarile, l'imponente struttura doveva comporsi di un alto zoccolo decorato con ventidue figure di santi entro nicchie⁹⁰, sei sui due lati lunghi e cinque su quelli corti, e sormontato dalle raffigurazioni dei quattro defunti, adagate su cuscini riccamente ornati e disposte su due livelli, ovvero due *gisants* maschili appoggiati sul basamento e uno maschile e uno femminile in

⁸⁶ Le due fideiussioni furono firmate il 30 agosto cioè il giorno seguente alla stipula del contratto.

⁸⁷ Cfr. paragrafo II.2.

⁸⁸ Cfr. paragrafo V.1.

⁸⁹ Nel testo si specifica che ciascuna figura doveva essere adagiata su un "auricularium", ovvero un cuscino, e che gli abiti dovevano seguire quanto fissato nel modello: "ad quas quatuor figuras magnas fieri debeant pro qualibet ipsarum figurarum auricularium unum marmoreum album variegatum, indumenta vero dictarum figurarum fienda sunt iuxta modellum predictum".

⁹⁰ È il contratto a precisare il numero delle figure e la loro disposizione sui lati del basamento, oltre a fornire l'altezza delle sculture, pari a 2 palmi e un terzo (58 cm circa). Le dimensioni totali dello zoccolo vengono invece indicate in 10 palmi (248 cm circa) di lunghezza e 8,5 palmi di larghezza (211 cm circa).

posizione sopraelevata⁹¹. Il sepolcro doveva inoltre essere corredato da alcuni epitaffi iscritti su lastre di marmo nero, probabilmente quelli che furono poi installati sulle pareti della cappella degli Orléans all'interno della chiesa dei Celestini⁹².

Gli scultori erano tenuti ad ultimare i marmi entro 15 mesi a partire dal giorno di San Michele (29 settembre) – cioè alla fine del 1503 – e a consegnarli presso il Ponte della Mercanzia a Giovanni Spinola signore di Serravalle, il quale ne avrebbe curato il trasporto assumendosi la responsabilità finanziaria del viaggio in nave fino a Marsiglia o Rouen e poi fino a Parigi. Una coppia di artisti avrebbe inoltre dovuto accompagnare le opere fino alla capitale francese e provvedere all'allestimento *in situ* e all'incisione delle epigrafi. Le notizie in nostro possesso non forniscono ulteriori indicazioni utili a identificare i due artefici che si recarono oltralpe; ci sembra tuttavia che l'ipotesi più probabile sia di riconoscervi i due fiorentini⁹³. Girolamo Viscardi è infatti attestato a Genova già nel maggio del 1504, quando, assieme a Matteo Morelli, si impegnò a compiere una serie di lavori nel palazzo di Lorenzo Cattaneo⁹⁴, mentre Michele D'Aria era forse già troppo avanti negli anni per arrischiarsi in un viaggio in Francia.

Il compenso fu stabilito in settecento scudi da ripartire in un anticipo di centocinquanta scudi, in rate mensili di venti scudi e un saldo alla consegna dei marmi già riposti entro le casse e pronti per il trasporto. A tal riguardo alcune testimonianze documentali sinora inedite, ovvero tre atti di quietanza sottoscritti dai quattro scultori e da Giovanni Spinola, fanno luce sulla scansione dei lavori, fornendo dettagli più precisi riguardo ai pagamenti e all'ultimazione dell'impresa. Il 20 ottobre 1503 Michele D'Aria e Donato Benti, a nome dei rispettivi soci, ricevevano la somma di quattrocento scudi da Benedetto Meree, procuratore di Giovanni Spinola, per conto della sepoltura commissionata da Luigi XII, che nel testo viene erroneamente indicata come quella di Carlo VIII re di Francia⁹⁵. Il 15 gennaio 1504 ai medesimi scultori venivano corrisposti altri duecento scudi per la tomba “pro maiori parte fabricate”⁹⁶, mentre il 14 marzo successivo si provvedeva alla consegna di sessanta scudi a

⁹¹ La lunghezza dei depositi è stabilita a 7 palmi (173 cm circa).

⁹² Cfr. nota 82.

⁹³ Tale ipotesi fu sostenuta da Hugo von Tschudi e Paul Vitry: Tschudi 1885, p. 98; Vitry 1901, p. 143. Né Donato Benti né Benedetto da Rovezzano sono documentati nei mesi immediatamente successivi all'ultimazione del monumento parigino. Dopo l'impegno genovese, il primo è attestato nuovamente soltanto nel 1507, quando viene scelto assieme a Francesco del Mastro per stimare il parapetto marmoreo del coro del Duomo di Pietrastanta; il secondo riceve invece l'incarico relativo all'arca di San Giovanni Gualberto nel 1505.

⁹⁴ Il 18 maggio 1504 Girolamo Viscardi e Matteo Morelli si accordavano con Lorenzo Cattaneo per eseguire una serie di lavori di decorazione nel palazzo cittadino del nobile genovese, lavori che risultavano ultimati il 22 agosto 1506 quando i due scultori ne ricevevano il saldo. Per i due atti cfr. ASG, *Notai antichi*, 1126, n. 402; ASG, *Notai antichi*, 1126bis, n. 446. Cfr. paragrafo I.6.

⁹⁵ ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 397. La somma di denaro è resa disponibile tramite Acellino Salvago. Il monumento viene indicato come “sepulture marmoree felicis memorie quondam domini Caroli francorum regis”.

⁹⁶ ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 10. Anche in questo caso il banco di Acellino Salvago si fece intermediario di metà della somma.

saldo dell'intera somma pattuita⁹⁷. A questa data l'opera risultava ultimata e i marmi già affidati allo Spinola⁹⁸. Le casse con i pezzi intagliati dovettero presto essere imbarcati per la Francia ed arrivare via mare ad Honfleur per poi venire trasferiti attraverso la Senna prima a Rouen e infine a Parigi. Qui i marmi furono inizialmente depositati presso l'Hôtel Saint-Paul in attesa di essere montati ai Celestini, come conferma un pagamento corrisposto il 24 novembre 1504 al vetturiere responsabile dell'ultima fase del trasporto dei marmi, attestazione che garantisce un sicuro *terminus ante quem* per l'arrivo dell'opera nella capitale francese⁹⁹. Del resto la data 1504 appariva anche in una delle iscrizioni affisse ai pilastri della cappella Orléans, che ricordava il committente e il nome dei quattro defunti¹⁰⁰.

La chiesa dei Celestini era profondamente legata alla devozione degli Orléans poiché fu fondata dal re di Francia Carlo V, padre di Luigi d'Orléans, ed accolse numerose sepolture di esponenti del casato¹⁰¹. Luigi destinò inoltre ingenti lasciti alla comunità religiosa ivi stanziata e, tra il 1394 e il 1397, vi fece edificare la cappella di famiglia, destinandola a mausoleo per se stesso e la propria discendenza. In realtà soltanto il fondatore trovò sepoltura in quell'ambiente all'indomani della morte nel 1407¹⁰²; sia sua moglie Valentina Visconti sia i figli Filippo e Carlo – morti rispettivamente nel 1408, nel 1420 e nel 1465 – furono invece inumati nella chiesa di Saint-Sauveur a Blois¹⁰³. Fu Luigi XII che concretizzò i desideri dell'avo riunendo le spoglie di quest'ultimo e quelle dei propri congiunti nella cappella presso i Celestini nel febbraio del 1504¹⁰⁴ e dedicandogli un sepolcro marmoreo¹⁰⁵.

⁹⁷ ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 41.

⁹⁸ Nel documento l'opera viene infatti indicata come “sepulture marmoree felicis memorie domini Caroli franchorum regis per ipsos magistrum Michaellem et socios fabricate laborate et perfecte ac integre traddite et consignate prefato magnifico domino Johanni nomine cristianissimi domini nostri Ludovici francorum regis”.

⁹⁹ La notizia è desunta da un registro di quietanze fatte per conto di Luigi XII (Bibliothèque nationale de France, ms., français 26109, n. 581): “Estienne Le Fort, voicturier par eaux, a confessé avoir eu et reçu de sire Jehan Lalemant [...] receveur général de ses finances en Normandie, la somme de 48 lt. 18 s. 4 dt. pour avoir conduit et mené par eau dedens ung sien basteau depuis les kays de la ville de Rouen jusquez dessus les kays de Paris et illec descendu et mené en l'hostel de Saint Paoul à ses propres coustz et despens le nombre de quarante quatre casses de pierre de mabre appartenant au Roy nostre souverain seigneur, ouvrées en ymageries en forme de sépulcre”. Cfr. Jestaz 2003, p. 282, nota 29. Il documento è citato anche da Mollat 1950, p. 531 nota 54; Klapisch-Zuber 1969, p. 207 nota 122; Bresc-Bautier 2007a, p. 287, nota 4. Il quartiere di Saint-Paul era prossimo al convento dei Celestini.

¹⁰⁰ Cfr. nota 82.

¹⁰¹ Sul complesso dei Celestini cfr. Beurrier 1634.

¹⁰² Charles d'Orléans si occupò dell'esecuzione del sepolcro dedicato al padre Louis, affidandone l'incarico allo scultore Jean de Thoiry nel 1409. Si veda Mozzati 2015, pp. 30-31.

¹⁰³ Nella chiesa di Blois a Valentina era dedicato un sepolcro in rame con l'effigie della defunta sorretta da quattro leoni. Cfr. Guilhermy 1848, p. 296, nota 1.

¹⁰⁴ Le spoglie di Carlo arrivarono nella chiesa dei Celestini il 21 febbraio 1505 e furono accolte con grandi onori (Guilhermy 1848, p. 296, nota 1). Una messa solenne fu celebrata in quell'occasione (Millin 1790-1798, I, p. 1790, pp. 97-98), mentre alcuni componimenti celebrativi ricordano l'evento (Mozzati 2015, p. 30).

¹⁰⁵ Numerose sono le fonti che descrivono il sepolcro nella cappella presso i Celestini, ambiente che continuò a ricevere le attenzioni dei sovrani francesi e di altri Orléans nel corso del XVI secolo. Alcune citazioni della tomba dei Duchi sono in: Corrozet 1561, pp. 123r-124v; Beurrier 1634, pp. 284-290, 337-340, 346-348; Malingre 1640, pp. 584-585; Piganiol de la Force 1742, VIII, pp. 50-54; Millin 1790-1798, I, 1790, pp. 89-103. Per la bibliografia completa sulla tomba cfr. Mozzati 2015, pp. 23-24 nota 1.

Con lo scoppiare degli eventi rivoluzionari alla fine del XVIII secolo e la conseguente soppressione delle congregazioni religiose, il convento dei Celestini venne adibito a caserma¹⁰⁶ e il monumento dei Duchi d'Orléans fu rimosso, al pari di tutte le altre opere d'arte conservate all'interno del complesso. La tomba subì una sorte analoga a quella di numerose sculture allontanate dalle chiese: essa fu infatti trasferita, tra il 1791 e il 1792¹⁰⁷, presso il deposito dei Petits-Augustins dove Alexandre Lenoir aveva radunato una ricchissima collezione di materiali lapidei che allestì presto nel Musée des monuments français. I marmi che componevano il sepolcro degli avi di Luigi XII furono riallestiti nella sala dedicata al XV secolo, dapprima impiegando i frammenti per rimontare due sepolcri distinti¹⁰⁸ e successivamente destinandoli a tre diversi mausolei dedicati rispettivamente a Valentina Visconti, a Luigi d'Orléans e ai due fratelli Carlo e Filippo¹⁰⁹.

L'aspetto delle opere così ricomposte è testimoniato dalle illustrazioni che corredano il catalogo del Musée, edito in più volumi tra il 1800 e il 1821, ma anche da una serie di disegni realizzati per conto di Lenoir stesso in vista dell'allestimento della raccolta ed oggi conservati al Département des Arts graphiques del Louvre¹¹⁰. Il *gisant* di Luigi d'Orléans fu installato al di sopra di un basamento che reimpiegava alcune delle figure di santi già presenti nel sepolcro dei Celestini, disposte probabilmente su tutti i quattro lati (FIG. 474): mentre, infatti, la rappresentazione inserita nel catalogo mostra solo una delle facce, ritraendo cinque aperture con le rispettive sculturine¹¹¹, nella *Description historique et chronologique des monuments de sculpture* è lo stesso Lenoir a precisare che la tomba era corredata da dodici figure che dovevano perciò disporsi sui quattro fianchi della base, secondo una scansione che dovremmo immaginare con cinque santi su ciascuno dei prospetti principali e uno su quelli minori¹¹².

Il sepolcro di Valentina era invece costituito da un semplice zoccolo nel quale campeggiavano al centro una tavola con il nome della defunta e ai lati due stemmi (FIG. 475)¹¹³.

¹⁰⁶ La trasformazione avvenne nel 1790. Cfr. Balleydier 1849.

¹⁰⁷ Courajod 1878-1887, I, 1878, p. 14, nn-132, 133; *Inventaire général des richesses* 1883-1897, II, p. 36.

¹⁰⁸ Come notava già Émile Raunié (1890-1901, II, 1893, p. 377 nota 1) la prima citazione delle statue all'interno del Musée di Lenoir cita due coppie, quella cioè dei coniugi Luigi e Valentina e quella dei loro figli Carlo e Filippo. A tal riguardo si veda Lenoir 1793, pp. 24-25, nn. 227, 228. D'altra parte la medesima menzione compare anche negli elenchi delle opere depositate ai Petits-Augustins (cfr. nota 107). Questo allestimento non dovette però durare a lungo poiché al momento dell'apertura al pubblico del Musée des monuments nel 1795 il primo monumento risulta separato in due distinti complessi. Si veda Lenoir 1796, p. 86, nn. 77, 78, pp. 87-88, n. 80.

¹⁰⁹ Lenoir 1796, p. 86, nn. 77, 78, pp. 87-88, n. 80; Lenoir 1797, p. 107, nn. 77, 78, pp. 108-109, n. 80; Lenoir 1800-1821, II, 1810, pp. 115-117, n. 77, pp. 118-121, n. 78, pp. 124-126, n. 80.

¹¹⁰ I disegni sono inseriti in un album proveniente dalla raccolta di Alexandre Lenoir e acquistato dalle collezioni francesi nel 1921: inv. nn. RF 5280.43, RF 5280.45, RF 5280.46, RF 5280.47, RF 5280.48, RF 5280.60. I fogli ritraggono alcune delle opere del Musée des monuments français ma sono in alcuni casi differenti rispetto alle illustrazioni del catalogo della raccolta, trattandosi probabilmente di progetti approntati al momento dell'allestimento delle sculture negli spazi dei Petits-Augustins. Su queste carte si veda anche Mozzati 2015, p. 25 nota 4.

¹¹¹ Lenoir 1800-1821, II, 1810, tav. 23, n. 77.

¹¹² Lenoir 1796, p. 86, n. 77.

¹¹³ Lenoir 1800-1821, II, 1810, tav. 74, n. 78. Gli stemmi inseriti nel basamento erano frammenti ricavati dalle epigrafi originarie, le quali erano state anch'esse rimosse dai Celestini e depositate ai Petits-Augustins. Sulle vicende delle epigrafi cfr. Mozzati 2015, p. 29.

Tuttavia un foglio del Louvre dà conto di un diverso allestimento che prevedeva invece l'inserimento di cinque figure entro nicchie nella fronte principale del basamento (FIG. 476), tra le quali è riconoscibile in posizione centrale il *San Sebastiano*, a testimoniare un progetto mai portato a compimento o un ulteriore stadio non altrimenti documentato¹¹⁴.

I due depositi di Carlo e Filippo vennero invece inseriti in una struttura più complessa¹¹⁵ nella quale era stato incluso, nella parete al di sopra delle due effigi, un rilievo con la *Dormitio Virginis* proveniente dalla chiesa di Saint-Jacques-la-Boucherie (FIG. 477)¹¹⁶, per il quale lo scultore Lamotte aveva eseguito nel 1799 una cornice in stile, decorata con intrecci vegetali¹¹⁷. Anche in questo caso la base ripeteva il motivo delle aperture abitate da figure, reimpiegando alcuni pezzi del sepolcro già ai Celestini. Due sculturine della serie dei ventidue santi furono invece inserite, in maniera del tutto arbitraria, nel coronamento del sepolcro di Renée d'Orléans, opera anch'essa proveniente dal medesimo complesso ed accomunata alla nostra per un destino altrettanto travagliato¹¹⁸.

Al momento della chiusura del Musée des monuments français nel 1816, i frammenti del sepolcro Orléans vennero destinati alla basilica di Saint-Denis, della quale era iniziato il lungo restauro che avrebbe ne ripristinato lo *status* di mausoleo reale¹¹⁹. La decisione di trasferire il monumento dei Duchi in un simile contesto, sebbene priva di qualsiasi attinenza storica, doveva in qualche modo supplire alla perdita del complesso dei Celestini e restituire alla memoria dei defunti una degna collocazione. Fu la cripta della basilica a venire inizialmente scelta per accogliere le sepolture provenienti dai Petits-Augustins secondo l'allestimento progettato dall'architetto François Debret, il quale mantenne la divisione del sepolcro Orléans in tre tombe distinte ma ricomponendo i vari pezzi secondo uno schema diverso rispetto a quello adottato nel Musée des monuments. Come testimonia François Guilhermy nella sua descrizione di Saint-Denis del 1848¹²⁰, i *gisants* di Luigi e Valentina erano stati accorpati in un unico monumento che doveva apparire isolato e presentare sui due lati maggiori cinque arcate con un ugual numero di santi e su quelli secondari delle semplici lastre di marmo bianco, con l'aggiunta, sulla facciata inferiore, di due scudi con le armi dei defunti, recuperati dalle epigrafi originarie. Il sepolcro di Filippo conte di Vertus poggiava invece su un semplice zoccolo di marmo nero moderno sul quale era inserita uno stemma Orléans, mentre quello di Carlo reimpiegava cinque ulteriori sculturine entro nicchie ed un emblema araldico. Anche le tre iscrizioni in marmo nero erano pervenute a Saint-Denis: due di queste erano state riallestite al

¹¹⁴ Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 5280.46.

¹¹⁵ Lenoir 1800-1821, II, 1810, tav. 75, n. 80.

¹¹⁶ Musée du Louvre, inv. RF 428. L'opera, attribuita ad bottega di Tours, entrò nelle collezioni del Louvre nel 1881, dopo un passaggio nella basilica di Saint-Denis. Cfr. G. Bresc-Bautier, scheda n. 42, in *France 1500-2010*, pp. 122-123.

¹¹⁷ L'elenco dei lavori eseguiti dallo scultore Lamotte nel 1799 è in: *Inventaire général des richesses 1883-1897*, II, p. 367.

¹¹⁸ Si veda l'illustrazione in: Lenoir 1800-1821, II, 1810, tav. 88, n. 95. Sul monumento cfr. *ivi*, pp. 176-182, n. 95.

¹¹⁹ Sui restauri in Saint-Denis cfr. Bresc-Bautier 1980-1981.

¹²⁰ Guilhermy 1848, pp. 293-299, nn. 96-101.

di sopra delle effigi di Filippo e Carlo, mentre una terza era stata ridotta in frammenti e depositata nei locali dell'abbazia¹²¹.

Fu infine Viollet-le-Duc a riportare il monumento in uno stato molto vicino a quello originario nel corso della campagna di lavori intrapresa a Saint-Denis a partire dal 1846. Nell'ambito di un generale ripensamento degli spazi all'interno della basilica, le vestigia del sepolcro degli Orléans furono ricomposte in un unico complesso e trasferite dalla cripta alla cappella di Saint-Michel. In aperto contrasto con gli arbitrari allestimenti cui i marmi erano stati sottoposti in precedenza, Viollet-le-Duc basò la propria ricostruzione su alcune testimonianze grafiche che davano conto dell'aspetto dell'opera nella chiesa dei Celestini, reintegrando le parti mancanti con aggiunte moderne in stile. L'architetto dovette, ad esempio, tener conto dell'illustrazione inserita nelle *Antiquitez nationales* di Aubin-Louis Millin (FIG. 478)¹²² che ritraeva i due prospetti laterali del sepolcro mettendo in evidenza lo zoccolo ritmato da sei figure di santi e i *gisants* disposti su due livelli. Simili fonti, che davano soltanto una visione parziale dell'opera concentrandosi sui lati maggiori, determinarono la scelta di conferire al basamento una forma quadrata, invece che rettangolare, e di inserire in ciascuna faccia sei nicchie, salvaguardando comunque un aspetto piuttosto fedele a quello cinquecentesco. Il progetto di Viollet-le-Duc fu invece meno rigoroso nella ricollocazione dei santi entro le nicchie, per la quale fu seguito un ordine arbitrario, senza valutare fonti come i fogli succitati – i quali tuttavia sono piuttosto sommari nella caratterizzazione delle figure – o un disegno contenuto nella raccolta di Roger de Gaignières (FIG. 479), il quale tuttavia ritrae solo una delle facce minori della base, in particolare quella in corrispondenza dei piedi delle effigi¹²³. A tal riguardo si rese necessario aggiungere quattro santi (FIGG. 480-483) per reintegrare due figure andate perdute nel corso delle molteplici vicissitudini subite dal monumento e per incrementarne il numero complessivo a ventiquattro in modo da distribuirne sei su ciascuna faccia¹²⁴.

È inoltre frutto dell'intervento ottocentesco, conclusosi prima del 1867, la struttura architettonica nella sua quasi completa totalità, comprensiva delle lastre di marmo sulle quali

¹²¹ Le due iscrizioni collocate rispettivamente al di sopra dell'effigie di Filippo e di quella di Carlo erano rispettivamente quelle i cui testi iniziavano con "Ludovicus rex..." e "Hoc tecum illustris..." (cfr. nota 82). Guilhermy 1848, pp. 298-299. Lo stesso autore le descrive ancora all'interno della Basilica di Saint-Denis nel 1873 (Guilhermy 1873-1883, I, 1873, pp. 442-443, nn. CCLV-CCLVI), mentre Raunié (1890-1901, II, 1893, p. 381 nota 1) vedeva soltanto i frammenti di una delle tre lapidi in un magazzino dell'edificio. In seguito se ne sono perse le tracce. Cfr. Mozzati 2015, p. 29.

¹²² Millin 1790-1798, I, 1790, n. III, tav. 15.

¹²³ *Généalogie des ducs* ms., c. 28. Pubblicato in: Adhémar 1976, p. 20, n. 1190. Il disegno ritrae i quattro *gisants* visti dall'alto e il lato del basamento in corrispondenza dei piedi delle figure nelle cui nicchie sono riconoscibili il *Battista* (FIG. 528), i santi a figura 498 e 512, la *Maddalena* (FIG. 524) e il *San Sebastiano* (FIG. 522). Una fotografia pubblicata da Paul Vitry nel suo studio su Michel Colombe dà inoltre conto di uno stadio diverso rispetto a quello attuale: essa riproduce infatti uno dei lati del sepolcro in cui sono inserite solo cinque figure, in una sequenza differente rispetto a quelle delle facce attuali. Vitry 1901, p. 144.

¹²⁴ Il contratto indica ventidue sculturine da inserire nelle nicchie del basamento ma due di queste andarono perdute nel corso del XVIII e XIX secolo. I quattro santi che furono eseguiti nell'Ottocento sono *San Maurizio*, *San Gregorio*, *Santa Genoveffa* e *Santa Caterina*. Su queste figure cfr. Guilhermy 1891, p. 84.

sono inseriti i *gisants* di Carlo e Filippo, del sarcofago che sorregge i depositi di Valentina e Luigi e della gran parte delle arcate che inquadrano i santi, esemplate sui alcuni frammenti originari sopravvissuti¹²⁵.

Nonostante la peculiarità dovuta alla disposizione delle effigi dei defunti su due diversi livelli, la tomba adotta un modello largamente diffuso nella scultura sepolcrale francese – quello cioè costituito da una struttura libera caratterizzata da un alto sostegno ornato da figure entro nicchie sul quale poggiano direttamente i *gisants* – e si inserisce, perciò, all'interno di una lunga tradizione che censiva anche alcuni mausolei reali. La novità del complesso doveva invece risiedere nella misura classica che scandiva la successione delle arcate del basamento, arricchite da colonne con eleganti capitelli corinzi e da conchiglie all'antica, e nel senso di monumentalità che pervadeva le raffigurazioni nel loro complesso.

La perdita degli attributi dei santi¹²⁶ rende purtroppo difficile la loro identificazione e, di conseguenza, impedisce una piena comprensione dell'iconografia del complesso. E tuttavia alcune delle fonti che descrivono la tomba quando era ancora custodita nella chiesa dei Celestini sottolineano la presenza dei dodici Apostoli e di una serie di martiri¹²⁷. Come ha recentemente messo in luce Tommaso Mozzati, la scelta di quest'ultimo soggetto doveva rispondere ad un preciso programma iconografico volto a rievocare la morte di Luigi d'Orléans, assassinato dal duca Jean de Bourgogne, e ad esaltarlo in una prospettiva simile a quella del martirio¹²⁸. Accanto agli apostoli e ai martiri sono riconoscibili anche altri santi che esulano da queste due serie, come, ad esempio, *San Giovanni Battista* (FIG. 528), *Maria Maddalena* (FIG. 524) e un santo re da riconoscere in *Carlo Magno* o *San Luigi* (FIG. 496), la cui presenza doveva essere giustificata da motivi devozionali legati al committente e ai defunti, o ancora un profeta con in mano lo stilo e il rotolo. Ulteriori personaggi per i quali è possibile avanzare un'identificazione sono *San Paolo* (FIG. 520), *San Filippo* (FIG. 504), *Sant'Andrea* (FIG. 510), *San Pietro* (FIG. 513), *Santo Stefano* (FIG. 492)¹²⁹, *San Lorenzo* (FIG. 493), *San Tommaso* (FIG. 516), *San Sebastiano* (FIG. 522); più dubbioso è invece *San Giovanni Evangelista* (FIG. 519).

La ricostruzione delle complesse vicissitudini del sepolcro costituisce una necessaria premessa per la lettura formale dell'opera, la quale non può prescindere dal suo corretto inserimento nel contesto genovese nella quale essa vide la luce agli albori del XVI secolo. Sebbene il monumento sia frutto dell'apporto di quattro distinte personalità, ad un primo

¹²⁵ Negli allestimenti nel Musée des monuments e nella cripta di Saint-Denis le figure di santi erano inquadrare da arcate ma avevano sullo sfondo delle semplici lastre in marmo nero di recupero e non le nicchie con conchiglie come oggi, come precisa Guilhermy (1848, p. 296). Non furono invece rimpiazzate le iscrizioni con i nomi dei defunti. Sono inoltre di restauro le mani dei quattro *gisants*.

¹²⁶ Guilhermy riferisce che la maggior parte degli attributi che corredevano le figure nel primo allestimento a Saint-Denis era frutto dei restauri. Guilhermy 1848, p. 296.

¹²⁷ Si veda, ad esempio, la descrizione di Millin, la quale è tuttavia imprecisa nell'individuazione del numero delle figure (ventiquattro invece di ventidue) e nella collocazione dei martiri (in numero di dodici) alle estremità del basamento, in corrispondenza cioè dei piedi e dei capi dei *gisants*. Quest'ultima notizia sembra infatti contraddetta dall'illustrazione della raccolta Gaignières. Millin 1790-1798, I, 1790, p. 89.

¹²⁸ Mozzati 2015, p. 32.

¹²⁹ Guilhermy riconosce invece in questa figura *San Vincenzo*. Guilhermy 1848, p. 296.

colpo d'occhio esso presenta un aspetto uniforme, privo di quelle profonde divergenze che ci si aspetterebbe invece di trovare in artefici dalla fisionomia così diversa. Questi ultimi preferirono infatti adottare un registro espressivo comune pur senza azzerare le rispettive peculiarità. Tali considerazioni spiegano in parte l'attenzione discontinua che la tomba oggi a Saint-Denis ha riscosso negli studi dedicati alla scultura a Genova tra XV e XVI secolo, come pure in quelli più concentratisi sui singoli scultori. L'unico ad essersi cimentato nel compito di differenziare l'apporto di ognuno dei quattro artefici fu Hanno-Walter Kruft, il quale, nel suo studio monografico sul Viscardi, riferiva a quest'ultimo l'intero lato destro del basamento e la coppia di figure al centro della facciata opposta, senza però tener conto dei numerosi rimaneggiamenti subiti dal mausoleo nel corso dei secoli che hanno alterato l'ordine delle sculture¹³⁰. Volendo ora proporre una lettura stilistica del monumento andrà innanzitutto considerato il contesto di bottega nel quale l'opera vide la luce ed analizzare perciò i quattro *gisants* e le venti figure di santi individuando innanzitutto una ripartizione tra le due compagnie coinvolte, ovvero quella lombarda e quella toscana¹³¹.

Il testo del contratto firmato nel 1502 non specifica in maniera esplicita come le due coppie di scultori si sarebbero ripartiti gli incarichi, pur lasciando intendere, in alcuni passaggi, che fosse prevista un'equa suddivisione sia della mole del lavoro sia dei compensi. Al momento della stipula dell'accordo da un lato Michele D'Aria, a nome suo e di Girolamo Viscardi in quel momento assente, e dall'altro Donato Benti e Benedetto da Rovizzano si impegnarono infatti "pro dimidia", assumendosi cioè l'onere di una metà dell'opera complessiva. Un simile concetto viene ribadito anche nella formulazione delle fideiussioni: Lorenzo Fieschi e Giovanni Spinola, scelti rispettivamente dai soci fiorentini e da quelli lombardi, garantirono infatti ciascuno per la somma di trecentocinquanta scudi, pari cioè a metà dei settecento scudi previsti come remunerazione complessiva. Ciononostante i pagamenti effettuati nel corso del 1503-1504 in favore di quelli che dovevano presentarsi come i due capibottega – Michele D'Aria e Donato Benti¹³² – si riferiscono alle somme nel loro intero e tralasciano qualsiasi accenno agli importi parziali dovuti a ciascuna delle due compagnie. È perciò la tomba nelle sue molteplici parti a costituirsi come testo fondamentale per rintracciare le testimonianze dell'operato delle due coppie di scultori, le quali dovettero apportare un contributo più o meno equamente bilanciato all'opera finale.

I quattro *gisants* rivelano una conduzione omogenea che permette pertanto di ricondurne l'esecuzione ad un'unica realtà produttiva. I volti di Luigi d'Orléans (FIG. 490) e dei propri figli (FIG. 486), come anche quello di Valentina Visconti (FIG.488), sono caratterizzati da una modellazione delicata che persegue un ponderato compromesso tra naturalismo ed idealizzazione, creando ritratti individualizzati eseguiti a partire da prototipi pittorici o di altra

¹³⁰ Kruft 1971a, p. 279.

¹³¹ Un simile tentativo è stato pubblicato in un contributo che chi scrive ha pubblicato insieme a Tommaso Mozzati: Mozzati, Zurla 2014, pp. 42-46.

¹³² Cfr. *supra*.

natura. Alcuni grafismi nella definizione dei tratti del volto e nelle pieghe regolari degli abiti, come anche precise cifre, come, ad esempio, le ordinate capigliature simili a parrucche, palesano diretti rimandi ad alcune opere dei due scultori lombardi, alla cui bottega sembra possibile ricondurre l'esecuzione delle quattro effigi¹³³. La concezione dei panneggi, che si appiattiscono sul corpo senza metterne in evidenza l'orografia (FIG. 484), richiama i ritratti di benefattori del Banco di San Giorgio (FIG. 485), eseguiti da Michele D'Aria tra il 1466 e il 1490, effigi alle quali i duchi di Saint-Denis sembrano essere accomunati anche dalla peculiare conformazione delle pieghe sulle maniche e dalle pesanti acconciature. E tuttavia le figure parigine mostrano un'esecuzione più raffinata e una maggiore attenzione ai dettagli, elementi che si rivelano più vicini allo stile del Viscardi, come ben dimostra il confronto con alcune sculture che quest'ultimo eseguì per l'abbazia della Trinità a Fécamp a partire dal 1507¹³⁴. L'ovale perfetto del volto di *Valentina Visconti* (FIG. 488) come anche la caratterizzazione antiquaria della capigliatura, spartita in ciocche ordinate, sono del tutto affini per concezione ed esecuzione alla *Santa Susanna* dell'abbazia normanna. Analogamente, le fisionomie dei duchi (FIG. 486) trovano riscontro in alcune espressioni dei personaggi del medesimo complesso, ad esempio nel Dio Padre del rilievo della *Trinità* (FIG. 491), mentre le pellicce che arricchiscono i loro abiti sono di foggia identica rispetto a quelle che indossano Riccardo I e Riccardo II nelle scene che li vedono in preghiera o l'idolo pagana schiacciato dalla *Santa Susanna* (FIG. 486). Tali considerazioni spingono perciò a riferire l'esecuzione dei *gisants* proprio a Girolamo Viscardi, sotto la supervisione del più anziano Michele D'Aria.

D'altra parte anche i due fiorentini dovettero in qualche modo apportare un loro personale contributo a questa porzione del monumento, vista la stretta prossimità tra i depositi e la figura di Ibleto Fieschi della cattedrale genovese di San Lorenzo (FIG. 315), la cui realizzazione può essere riferita alla collaborazione tra Donato Benti e Benedetto da Rovezzano negli anni immediatamente precedenti all'impresa per Luigi XII¹³⁵. L'effigie del protonotario apostolico è molto vicina a quelle dei duchi francesi nella caratterizzazione delle vesti – sebbene la prima riveli una presenza fisica molto più risentita rispetto alle altre – ed appare inoltre adagiata su cuscini decorati secondo un *pattern* che è copiato alla lettera in quelli sotto la testa di Valentina Visconti (FIGG. 336-337); segni evidenti, questi ultimi, di una stretta contiguità tra le due opere, che pure rivelano una differente conduzione stilistica.

Il discorso si fa più complesso per le venti figure di santi inserite nelle nicchie del basamento, sculture che si possono tuttavia raggruppare in due serie piuttosto omogenee riferibili alle compagnie coinvolte nell'impresa¹³⁶. La sequenza che scandisce oggi le facce del monumento è frutto dell'arbitraria ricostruzione di Viollet-le-Duc; risulta pertanto impossibile risalire alla disposizione originaria delle figure che fu irrimediabilmente alterata dai vari

¹³³ Mozzati, Zurla 2014, p. 43.

¹³⁴ Su questo complesso cfr. paragrafo V.5.

¹³⁵ Cfr. paragrafo III.3.

¹³⁶ Mozzati, Zurla 2014, pp. 43-46.

rimaneggiamenti succedutisi tra XVIII e XIX secolo. L'unica testimonianza che può essere utile in tal senso è l'illustrazione della raccolta Gaignières (FIG. 479), la quale presenta la fronte dello zoccolo corrispondente ai piedi dei *gisants*. L'analisi di un simile documento mostra come gli scultori non avessero provveduto a spartirsi razionalmente le singole parti della sepoltura, assegnando cioè a ciascuna delle coppie tutte le raffigurazioni di due dei quattro lati della base, ma avessero piuttosto voluto mescolare le proprie creazioni allo scopo di creare un insieme che fosse percepito come omogeneo. Dei cinque santi ritratti nel disegno infatti mentre il *San Sebastiano* (FIG. 522), la *Maddalena* (FIG. 524) e il *San Giovanni Battista* (FIG. 528) possono essere accostati ai toscani, come vedremo nelle pagine seguenti, l'altra coppia denuncia invece la paternità dei lombardi (FIGG. 498, 512).

Sembra essere frutto dello scalpello della compagnia D'Aria-Viscardi la figura del *San Lorenzo* (FIG. 493), la quale mostra una diretta derivazione dai ritratti di Palazzo San Giorgio realizzati dal più anziano scultore, ad esempio dall'effigie di *Domenico Pastine* (FIG.495), alla quale è accomunata dalla pesante veste articolata in pieghe parallele interrotte in prossimità del ginocchio. Ciononostante la scultura parigina si distacca da quei prototipi per l'assenza di alcune asprezze nel panneggio come anche nella fisionomia e risulta invece affine alle prove francesi del Viscardi, in particolar modo al *San Taurino* di Fécamp (FIG. 494) sia nella soluzione adottata nella parte terminale della veste, sia nella descrizione del pesante manto che copre l'abito più leggero. La morfologia del panneggio del *San Lorenzo* permette di accostare alla scultura anche l'altro diacono, da riconoscere molto probabilmente *Santo Stefano* (FIG. 492), e il *Santo re* (FIG.496), il quale si distingue tuttavia per una conduzione più virtuosistica della capigliatura e della barba. Questi ultimi dettagli appaiono infatti definiti da grossi riccioli, raggruppati a mo' di chiocciola, secondo un disegno che Viscardi adotta anche in uno degli angeli provenienti da Fécamp e oggi nella chiesa di Goderville (FIG. 497). Una definizione dei capelli del tutto simile si riscontra inoltre in un'altra figura della serie di Saint-Denis, quella posta all'estremità destra del lato lungo di sinistra (guardando la tomba dal fondo; FIG. 498); quest'ultima si differenzia però nel panneggio, più articolato e animato da pieghe profonde, secondo una cadenza che impronta anche la veste della *Santa Susanna* del medesimo complesso normanno (FIG. 499).

Il confronto con gli *Apostoli* della cassa-reliquiario dell'abbazia di Fécamp consente di precisare la paternità di un altro gruppo di sculture. Uno dei santi sul lato sinistro, il terzo contando dalla testata del sepolcro (FIG. 500), come anche il primo sul fianco opposto (FIG. 501), mostrano strette somiglianze con gli analoghi normanni tanto da sembrare usciti dalla medesima serie. Si notino, ad esempio, le fisionomie molto individualizzate, che presentano zigomi alti e marcati, occhi stretti ed allungati, nasi dritti e sottili, oppure il disegno dei panneggi, elementi tutti che si riscontrano sia nel Dio Padre del rilievo della *Trinità* (FIG.491), sia nel *San Mattia* (FIG. 502) o nel *San Giacomo minore* (FIG. 503) del reliquiario. Altri dettagli più minuti come la piega del manto attorno alle spalle paiono copiati quasi alla lettera in tutti gli

esemplari succitati. È ugualmente avvicinabile alle sculture di Fécamp il santo che si propone di identificare con l'apostolo Filippo (FIG. 504), poiché è caratterizzato da stilemi come la piega della veste sul collo, dallo sbuffo della stessa ai fianchi o ancora dalla particolare maniera con cui i panni girano intorno al ginocchio sinistro, dettagli, questi, che ritroviamo nel *San Pietro* dell'abbazia della Trinità (FIG. 505).

Si distacca leggermente da questo nucleo, che le evidenze messe in luce permettono di riferire a Girolamo Viscardi, una coppia di apostoli i quali si contraddistinguono per un differente modo di occupare la nicchia, essendo infatti leggermente più alti rispetto ai compagni, tanto da superare lo spazio dell'apertura, ma anche per i volti dalla diversa caratterizzazione fisiognomica (FIGG. 506-507). Ciononostante ci sembra che anche quest'ultime figure possano essere comunque riferite ai due soci lombardi non essendo infatti troppo lontane dal *San Taurino* di Fécamp (FIG. 494), già più volte chiamato in causa. Esse potrebbero rivelare piuttosto una più preponderante partecipazione del D'Aria: può essere a tal proposito utile confrontare i volti dei due *Apostoli* parigini (FIG. 508) con quelli dei centauri del rilievo con il *Trionfo Doria* (FIG. 509) che orna il portale in vicolo David Chiossone a Genova, pezzo che in questa sede si propone di riferire proprio al D'Aria.

La mano di quest'ultimo va forse riconosciuta anche nella figura che si propone di identificare con *San Pietro* (FIG. 513), la quale appare irrigidita in una posa forzatamente frontale e mostra inoltre un panneggio più mosso e franto che ritroviamo anche in alcune testimonianze dell'attività del D'Aria, come nei ritratti di *Luciano Spinola* e *Domenico Pastine* (FIG. 515) di Palazzo San Giorgio o nel *San Francesco* e *Sant'Antonio* del rilievo inserito nel sepolcro Della Rovere di Savona (FIG. 514). Una medesima inflessione del panneggio contraddistingue anche un'altra sculturina, probabilmente un *Profeta* colto nell'atto di scrivere (FIG. 512), che andrà pertanto collegata al medesimo gruppo.

È invece più problematica una coppia di figure per la quale la proposta attributiva va formulata con maggiore prudenza: ci riferiamo, in particolare, al *Sant'Andrea* (FIG. 510) e ad un *Profeta* (FIG. 511), i quali, sebbene rivelino un trattamento del panneggio simile a quello dei due *Apostoli* che abbiamo avvicinato alla mano di Michele D'Aria, si differenziano da questi ultimi nella più attenta caratterizzazione dei volti, improntati ad un tono più patetico, e nella conduzione più morbida delle barbe e dei capelli.

Passiamo ora all'analisi delle sculture riferibili ai due toscani, le quali contrappongono alla staticità delle raffigurazioni dei lombardi, spesso bloccate entro i limiti imposti dalle nicchie, una più audace articolazione spaziale oltre ad una maggiore *variatio* nelle attitudini.

Il dinamico contrapposto che anima il *San Tommaso* in corsa (FIG. 516) trova un preciso confronto con uno dei monaci del rilievo della *Traslazione di San Giovanni Gualberto* (FIG. 517), parte della grandiosa sepoltura del fondatore vallombrosano eseguita da Benedetto da Rovezzano a partire dal 1505: entrambe le figure, oltre a sviluppare la medesima idea compositiva, presentano inoltre un'articolazione del panneggio del tutto simile, concepita per

larghe falde tirate e parallele. Questo accostamento porta con sé, nel rimando all'*équipe* di artefici toscani, l'altra figura di *Apostolo*, che si denota per un analogo trattamento dei panni (FIG. 518). Alla stessa serie può essere inoltre ricondotto il giovane santo, forse un *San Giovanni Evangelista* (FIG. 519), tanto per i tratti del volto efebico quanto per le pieghe tirate che movimentano la parte inferiore dell'abito.

Mostra invece riscontri più puntuali con altre figure delle affollate scene della tomba di San Giovanni Gualberto il *San Paolo* (FIG. 520), nel quale il panneggio assume un aspetto più tagliente, ma comunque consono alle qualità che abbiamo messo in evidenza nelle altre figure della serie, e l'espressione un'aria di severa *gravitas* che trova riscontro in alcune tipologie dei personaggi dei rilievi vallombrosani, ad esempio in uno degli astanti nel *Miracolo di San Pietro igneo* (FIG. 521).

I tre marmi più eterodossi, per invenzione ed iconografia, rispetto alle altre figure del basamento della tomba parigina, e cioè il *San Sebastiano* (FIG. 522), il *San Giovanni Battista* (FIG. 528) e la *Maddalena* (FIG. 524), possono ugualmente essere riferite agli scalpelli dei due toscani, sebbene presentino un aspetto del tutto peculiare rispetto al nucleo sinora considerato, come anche in rapporto alle prove della compagnia dei lombardi. Il *San Sebastiano* è forse il capolavoro dell'intero ciclo (FIG. 522): il corpo perfetto del soldato martirizzato, descritto con cura nella sua morbida anatomia, come anche il suo bilanciato contrapposto pervaso da una tensione contenuta e infine il volto carico di *pathos* testimoniano la profonda maestria dell'autore, da riconoscere in Benedetto da Rovezzano. È di nuovo un brano delle storie di San Giovanni Gualberto a proporsi come pietra di paragone per dirimere la questione attributiva e cioè l'angelo reggicero al centro della *Traslazione di San Giovanni* (FIG. 523), al quale il santo di Saint-Denis è accomunato da una simile posa scattante oltre che dalla caratterizzazione del viso.

Anche il crudo naturalismo della *Maddalena* (FIGG. 524, 526), avvolta nelle ciocche fluenti dei capelli, pare un rimando a certe forzature espressionistiche dei rilievi di San Salvi (FIG. 527), mentre il serpentino avvolgersi delle sue chiome ripete il bruciante nodo del falò nel *Miracolo di San Pietro igneo* (FIG. 525).

La posa malcerta e dinoccolata del *Battista* (FIGG. 528, 530), al pari della sua espressione bamboleggiante distinguono quest'ultima figura da quelle appena considerate e suggeriscono di intravedervi una prova di Donato Benti, scultore la cui fisionomia non è ancora stata messa completamente a fuoco ma che, rispetto al socio, mostra nelle sue opere una qualità spesso discontinua. Il *Precursore* trova un corrispettivo sia nella lunetta con la *Vergine col Bambino, San Giovannino e due angeli* della cattedrale di Genova (FIG. 531), marmo che, come abbiamo dimostrato, può essere con buone ragioni associato all'attività ligure del Benti, sia in testimonianze più tarde, e meno felici, dell'artista fiorentino, come nel tabernacolo eucaristico oggi a Cardoso, eseguito nel 1528 (FIG. 529).

Alla fine di questo lungo discorso, andando a computare il numero di sculture spettanti a ciascuna *équipe* si nota uno sbilanciamento a favore dei lombardi, fatto che può in parte essere compensato considerando la perdita di una coppia di santi che doveva in origine completare la serie di ventidue esemplari e che fu rimpiazzata nel corso dei restauri ottocenteschi compiuti sotto la supervisione di Viollet-le-Duc. Il computo risulterebbe comunque più favorevole alla compagnia D’Aria-Viscardi tenendo conto anche dei quattro depositi, che spettano alla mano dei lombardi. Una simile sproporzione potrebbe forse essere in parte compensata riferendo invece agli altri due soci la responsabilità della struttura architettonica del complesso, la quale è tuttavia difficilmente valutabile poiché, con l’eccezione di pochi frammenti sopravvissuti, è frutto della ricostruzione del XIX secolo.

La lunga discussione dedicata alle sculture del monumento dei duchi d’Orléans mette bene in luce quanto complesse fossero le dinamiche che articolarono la collaborazione tra le due compagnie di scultori radunatesi attorno alla commessa reale nell’agosto del 1502. Le difficoltà nell’individuazione dei contributi di ciascuna delle maestranze coinvolte sono dovute alla volontà unificatrice che dovette guidare i quattro artefici al lavoro fianco a fianco e che determinò la consonanza linguistica riscontrabile nella tomba in tutte le sue parti.

Grazie all’elevata qualità degli intagli, quest’opera costituisce uno dei testi fondamentali della scultura genovese di inizio Cinquecento, tanto per le personalità coinvolte – le due principali botteghe attive in città da un lato e il sovrano francese dall’altro – quanto per il valore simbolico attribuito a quei marmi, testimonianze capitali della fortuna del rinascimento italiano al di là delle Alpi.

In conclusione al discorso sulla committenza di Luigi XII a Genova, occorre discutere un pezzo alquanto problematico sul quale si sono sinora concentrate scarse attenzioni nonostante la sua qualità e l’indiscusso valore storico. Si tratta del rilievo marmoreo raffigurante la *Madonna col Bambino benedicente un sovrano francese*, il quale entrò nella raccolta Borromeo intorno al 1830 in seguito alla donazione di Giovanni Battista Monti ed è oggi conservato ad Isola Bella (FIG. 532)¹³⁷. L’insolita iconografia dell’opera, in cui il sovrano è rappresentato in preghiera nell’angolo inferiore destro del riquadro, in una posizione priva di qualsiasi logica di tipo prospettico e secondo un modulo alquanto arcaico, evidenzia il carattere devozionale del marmo e la sua destinazione privata, confermata anche dalle dimensioni piuttosto ridotte¹³⁸. Quanto all’identificazione del personaggio reale, è stato sinora ipotizzato che quest’ultimo vada riconosciuto in Francesco I e che la genesi del rilievo possa essere legata alla celebrazione di un importante evento del quale egli fu protagonista, ovvero la vittoria riportata dall’esercito francese nel 1515 sul campo di Marignano e la successiva firma del concordato tra il Valois e il

¹³⁷ Sul rilievo si veda da ultimo V. Zani, scheda n. 17, in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 174-177, con bibliografia precedente. La storia della collezione di Giovanni Battista Monti è ripercorsa in: Di Lorenzo, Natale 2006.

¹³⁸ 41,7 x 39,3 x 9,5 cm.

pontefice Leone X¹³⁹. Tuttavia la sorprendente affinità con alcuni ritratti di Luigi XII, come ad esempio con il profilo raffigurato sulla medaglia coniata a Lione nel 1499 (FIGG. 535-536)¹⁴⁰, evidente, oltre che nell'attitudine, anche negli aspetti più propriamente fisiognomici e nell'età, spinge a ripensare l'identità dell'effigiato e a riconoscervi piuttosto il predecessore di Francesco, ipotesi, questa, che trova d'altra parte conferma nei caratteri stilistici del marmo.

Risulta invece più complesso ricostruire la storia del pezzo, nota soltanto a partire dall'inizio dell'Ottocento, e determinare cioè le circostanze in cui vide la luce e il possibile committente. Il carattere celebrativo dell'opera può trovare convincenti giustificazioni negli eventi storici che portarono alla conquista da parte della monarchia dei Gigli dei territori del Ducato di Milano e di quelli posti sotto la giurisdizione di Genova a partire dal 1499, successi che culminarono con la cocente sconfitta dei veneziani nella battaglia di Agnadello del 1509. La presenza dell'effigie reale, il cui uso doveva essere regolato da precise regole in quanto ad iconografia e destinazione, presuppone che Luigi XII fosse il committente dell'opera o comunque il destinatario della stessa. Nulla osta infatti ad immaginare il marmo come un dono offerto al sovrano per rievocare i suoi trionfi italiani da parte di un personaggio legato alla Corona e direttamente implicato in quelle vicende. Quest'ultima ipotesi potrebbe forse trovare conferma nel fatto che il rilievo sia di dimensioni ridotte e concepito per la devozione privata, come un oggetto cioè al quale non era demandata nessuna funzione pubblica.

Un ulteriore aspetto sul quale occorre interrogarci riguarda invece il luogo di esecuzione del marmo e i responsabili dell'intaglio. Vito Zani ha suggerito di identificare l'artefice con uno scultore lombardo-ligure prossimo alla bottega di Antonio Della Porta e Pace Gagini ed attivo intorno al 1515-1520, ancorando pertanto l'opera ad un contesto genovese¹⁴¹. Se fosse corretto il riconoscimento dell'effigiato in Luigi XII, la cronologia del marmo andrebbe allora anticipata agli anni precedenti alla scomparsa del re, avvenuta nel 1515, trovando un valido *terminus ante quem* nella sconfitta subita dai francesi a Novara nel 1513, che segnò il temporaneo ritiro delle truppe dai territori del nord Italia nonché la fine dell'egemonia sulla Superba.

Lo stile del rilievo sembra avvalorare la genesi genovese dell'opera in quanto palesa i tratti così tipici di quella peculiare lingua coniata dagli scultori lombardi operanti nel capoluogo ligure, nella quale le asprezze dell'eloquio messo a punto nei cantieri del Duomo di Milano o della Certosa di Pavia assume cadenze più morbide ed addolcite. Piuttosto che con la bottega Tamagnino-Gagini, attiva con una certa assiduità per i committenti d'oltralpe, il marmo sembra semmai mostrare tangenze più puntuali con Girolamo Viscardi, artista la cui attività risulta documentata a Genova fino al 1522. La fisionomia della Vergine può infatti essere

¹³⁹ V. Zani, scheda n. 17, in *Capolavori da scoprire* 2006, p. 174. Zani ricollega il ritratto del sovrano inserito nel rilievo Borromeo all'effigie di Francesco I testimoniata da una medaglia commemorativa della vittoria di Marignano, attribuita a Matteo del Nassaro (1518 circa).

¹⁴⁰ La medaglia fu donata alla regina Anna in occasione del suo ingresso trionfale celebrato il 15 marzo 1500. Cfr. P. Thibault, scheda n. 9, in *Louis XII* 1987, pp. 42-43.

¹⁴¹ Malaguzzi Valeri riferiva invece il rilievo ad Andrea Fusina, confrontandolo con alcuni brani del monumento di Daniele Birago e con quello di Battista Bagarotti: Malaguzzi Valeri 1905, pp. 169-170.

avvicinata alle quattro *Virtù* del sepolcro Adorno della chiesa di San Gerolamo a Quarto (FIGG. 533-534), alle quali le accomuna una simile maniera di caratterizzare gli occhi e il naso, come anche le piccole bocche. Il rilievo oggi ad Isola Bella è però pervaso da una monumentalità più risentita che non si ritrova invece nelle svelte figurine di Quarto, indice forse di un'ulteriore evoluzione del suo linguaggio.

Se, dunque, ancorassimo la nascita dell'opera al contesto genovese, le circostanze più significative che caratterizzarono i rapporti tra la Repubblica e la Francia furono sicuramente le due trionfali visite di Luigi XII del 1502 e del 1507. Un'ipotesi percorribile potrebbe perciò ancorare la commissione del marmo proprio ad uno di questi due eventi e riconoscervi molteplici sfumature di significato in relazione agli scenari storici profondamente diversi che caratterizzarono i due soggiorni del sovrano, giunto prima per celebrare la sottomissione della città, seguita dal riconoscimento di importanti privilegi, e, pochi anni dopo, a riportare invece l'ordine dopo la rivolta delle "cappette". All'interno di questo scenario il dono di un rilievo devozionale potrebbe perciò trovare la sua giustificazione¹⁴².

4. GEORGES D'AMBOISE E I MARMI ITALIANI NEL CASTELLO DI GAILLON.

Tra i committenti francesi che palesarono le proprie preferenze per la scultura genovese di inizio Cinquecento Georges d'Amboise occupò un posto di primissimo rilievo tanto per i suoi raffinati gusti, quanto per la coerenza con cui aderì alle forme rinascimentali nella più importante fabbrica da lui promossa, ovvero quella del Castello di Gaillon nei pressi di Rouen (FIG. 537)¹⁴³.

Le attenzioni del cardinale si rivolsero verso un'ampia gamma di manufatti artistici e si attuarono sia attraverso l'importazione di oggetti italiani appositamente realizzati, sia con il trasferimento in Normandia di maestranze di varia specializzazione, le quali furono chiamate nel cantiere di Gaillon durante la fase di più intensa attività, coincidente con gli anni compresi tra il 1507 e il 1509¹⁴⁴. In questo lasso di tempo lavorarono, ad esempio, nella fabbrica del castello il pittore Andrea Solari, il quale dipinse il ciclo di affreschi della cappella superiore, Antonio Giusti, che eseguì il rilievo bronzeo con la *Presa di Genova* posto ad ornamento di uno degli ingressi all'edificio oltre ad una serie di *Apostoli* a tutto tondo per la cappella, e Girolamo

¹⁴² Del resto le fonti confermano che al suo rientro in patria nel 1502 Luigi aveva portato con sé una serie di oggetti, in maggior parte vasellame d'oro, offertigli dalle magistrature genovesi e da quelle di Savona pur non citando nessun manufatto marmoreo. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 84.

¹⁴³ Numerosi sono gli studi dedicati al castello di Gaillon. Per sinteticità si rimanda soltanto alla fondamentale raccolta di documenti pubblicata da Achille Deville nel 1850 e al recente testo di Flaminia Bardati, nel quale si trovano analizzate le vicende costruttive della fabbrica con ampia bibliografia. Deville 1850; Bardati 2009.

¹⁴⁴ L'edificio ricadeva tra le proprietà dell'arcivescovado di Rouen ed aveva subito un primo intervento, su parti già preesistenti, da parte di Guillaume d'Estouteville intorno alla metà del Quattrocento. I primi pagamenti per la ricostruzione del castello sotto Amboise risalgono al 1497-1498. I lavori subirono una forte accelerazione intorno al 1508 in previsione della visita di Luigi XII e Anna di Bretagna effettuata nel settembre di quell'anno. Bardati 2009, pp. 44-54.

Paciarotti, responsabile a sua volta di varie mansioni, tra cui la costruzione di un arco trionfale ligneo in occasione della visita di Luigi XII e Anna di Bretagna nel settembre del 1508 e l'intaglio dell'inquadratura del rilievo marmoreo di *San Giorgio e il drago* di Michel Colombe (FIG. 538)¹⁴⁵. Accanto a questi personaggi più noti, alcuni dei quali si erano già distinti per una precedente attività in Francia, la documentazione concernente l'edificazione di Gaillon – la quale preserva un consistente numero di registri di pagamenti – dà conto di figure più sfuggenti come altri due scalpellini italiani, Jean de Chersalle¹⁴⁶ e il genovese Bertrand de Meynal di cui ignoriamo ulteriori attestazioni al di qua delle Alpi. Questi artisti lavorarono fianco a fianco con maestranze francesi dando vita ad uno dei più importanti *foyer* del Rinascimento, nel quale le istanze del gotico *flamboyant* trovarono un felice connubio con elementi architettonici e decorativi improntati invece alle novità italiane.

L'apparato ornamentale del castello contava, oltre ad opere eseguite *in loco* da artefici italiani, anche alcuni pezzi di importazione, che l'Amboise aveva commissionato nel corso dei suoi ripetuti soggiorni nella penisola. Egli fu, infatti, al seguito di Luigi XII nella campagna che portò alla conquista del Nord Italia nel 1499 – assumendo la responsabilità del governo di Milano – e visitò varie città dei territori sottomessi nel corso del 1500-1501; nel 1502 il cardinale si trovava a Genova con il proprio sovrano mentre nel 1503 si recò a Roma in occasione dei due conclavi, che lo videro come uno dei possibili candidati¹⁴⁷. Nel capoluogo ligure il religioso giunse nuovamente nel 1507 quando Luigi fece il suo trionfale ingresso in città dopo la rivolta delle “cappette”.

Diversamente dalla prassi che si impose nelle dinamiche di circolazione di manufatti lapidei tra il Nord Italia e la Francia, in cui, come abbiamo visto¹⁴⁸, Genova rivestì il ruolo di punto di riferimento pressoché esclusivo tra i centri di produzione e di invio delle opere d'arte in marmo, le committenze del cardinale d'Amboise seguirono una geografia in parte diversa. In virtù degli stretti rapporti che il prelado intrattenne con Milano, egli si rivolse infatti anche alle botteghe attive in quest'ultimo centro per dotarsi di oggetti da trasferire in Normandia,

¹⁴⁵ Su tutte queste opere cfr. Bardati 2009, pp. 49-50, 83-92. Oltre agli affreschi, di cui non resta traccia, Solari eseguì per Amboise anche la *Deposizione di Cristo* oggi conservata al Louvre (inv. RF 1978.35), la quale era in origine destinata al palazzo arcivescovile di Rouen. Del ciclo di Giusti si sono salvate due figure che hanno trovato ricovero nella chiesa parrocchiale di Gaillon (riprodotte in Bardati, Mozzati 2011, p. 168, fig. 1). È invece andato perduto il rilievo bronzeo che rievocava la conquista di Genova. Il *San Giorgio e il drago* di Colombe si trova al Louvre insieme ad altri elementi decorativi provenienti dalla cappella di Gaillon (inv. MR 1645). Cfr. M. Boudon-Machuel, scheda n. 106, in *Tours 1500* 2012, pp. 360-361.

¹⁴⁶ Dopo Gaillon Jean Chersalle lavorò a Bourges tra il 1511 e il 1515 come assistente dello scultore Marsault Paule. Helen J. Dow ha ipotizzato che Chersalle possa aver in seguito accompagnato in Inghilterra lo scultore inglese John Hudde, anch'egli attivo nel medesimo cantiere di Bourges. Cfr. Dow 1965, p. 292 e Bardati 2009, pp. 173-174.

¹⁴⁷ Per la biografia del cardinale si rimanda a Bardati 2009, pp. 19-28 e Michon 2013. Anche il nipote di Georges, Charles d'Amboise signore di Chaumont, il quale fu luogotenente generale di Luigi XII in Lombardia e governatore di Milano, si distinse per alcune importanti committenze. Si veda a tal riguardo Villata 2013.

¹⁴⁸ Cfr. paragrafo V.2.

mostrando un vivo interesse per le molteplici espressioni artistiche liguri-lombarde¹⁴⁹. Il suo mecenatismo non fu occasionale, come nei casi di altri committenti al pari di Antoine Bohier e Raoul de Lannoy, ma seguì invece un programma coerente, volto al recupero di modelli antichi attraverso un linguaggio moderno, filtrato mediante opere tanto italiane quanto francesi¹⁵⁰. L'elenco degli artefici coinvolti nella fabbrica normanna rivela quanto articolate fossero le scelte del cardinale, le quali si appuntarono su esperienze tra loro profondamente diverse ma inserite all'interno di un progetto unitario che rifletteva il gusto raffinato del committente¹⁵¹.

Tra luglio 1508 e febbraio 1509 sono attestati pagamenti per l'invio da Milano a Parigi e da qui a Gaillon di tre ritratti in marmo¹⁵². Sebbene la menzione non faccia riferimento all'autore delle sculture, quest'ultimo va probabilmente identificato con Lorenzo da Muzzano poiché una delle figure della serie è da riconoscere nel *Luigi XII* in vesti militari pervenuto al Louvre nel corso dell'Ottocento (FIGG. 539-540); quest'ultima effigie, per quanto mutila della testa e di una delle mani, è tuttora corredata da un'iscrizione che attesta la paternità del Muzzano e l'anno 1508¹⁵³. Il ritratto, insieme ai suoi due *pendants* che raffiguravano Georges d'Amboise e suo nipote Charles, si ergeva su una delle facciate della corte principale del castello, presentandosi come un evidente omaggio al sovrano, illustrato come invito *imperator*, nonché una diretta celebrazione del committente stesso che dalla prossimità alla Corona aveva tratto il suo indiscusso prestigio¹⁵⁴.

L'impegno di Muzzano sembra essersi esteso almeno ad un altro prezzo già appartenente alla dotazione scultorea del castello normanno e in seguito confluito nelle raccolte del Louvre (FIG. 542): pensiamo, in particolare, ad una delle raffigurazioni di imperatori romani ed altri personaggi dell'antichità che erano in origine posti ad ornamento di vari spazi dell'edificio, come ad esempio su tre dei quattro lati della corte d'onore¹⁵⁵. Questo esemplare si distacca dagli altri tutt'oggi preservatisi in quanto non si tratta di un profilo ma di un ritratto frontale,

¹⁴⁹ Si ha inoltre notizia della commissione a Cristoforo Solari di 6 medaglioni in marmo, probabilmente con profili imperiali, realizzati nel 1502 per il maresciallo di Francia, ovvero per Pierre de Rohan o Gian Giacomo Trivulzio. Una serie del tutto simile, e anch'essa probabilmente di origine lombarda, si trova invece nel castello di Meillant che apparteneva a Charles d'Amboise. Su queste opere cfr. Jestaz 2003, pp. 293-297.

¹⁵⁰ Come ha messo bene in luce Flaminia Bardati l'apparato decorativo allestito nei locali principali del castello scandiva un percorso trionfale con riferimenti all'antico. Cfr. Bardati 2009, pp. 83-101.

¹⁵¹ Il castello suscitò una profonda ammirazione nei contemporanei come conferma l'ingente numero di descrizioni redatte dai visitatori già a partire dal 1508.

¹⁵² Deville 1850, pp. 286-287.

¹⁵³ Inv. MR 1596. Sull'opera si veda da ultimo G. Bresc-Bautier, scheda n. 186, in *France 1500* 2010, pp. 362-363.

¹⁵⁴ I tre ritratti di Georges d'Amboise, di suo nipote Charles de Chaumont e di Luigi XII occupavano una delle facciate della corte principale del castello, ovvero quella in corrispondenza della Grand'Maison sul lato destro entrando attraverso la porta di Genova. Il palazzo preservava altre raffigurazioni di Luigi XII: due ritratti in scultura erano collocati nel portale dello Châtelet, l'accesso principale del complesso, e nella loggia inferiore del cortile maggiore prospiciente alla Senna, dove era inserito in un ciclo di ritratti in terracotta. Un'effigie dipinta compariva invece in un corteo di personaggi a caccia, visibile nelle logge che circondavano il giardino. Quest'ultima indicazione si legge in una lettera scritta da Jacopo Probo ad Isabella d'Este nel 1510, pubblicata in Bardati 2009, p. 189. Sulle altre figure cfr. *ivi*, pp. 75, 86.

¹⁵⁵ Inv. RF 3098. L'opera è comunemente attribuita ad Antonio Giusti. Cfr. *Sculpture française* 1998, II, p. 449.

sebbene caratterizzato da un forte scatto della testa rispetto al busto, e presenta inoltre un rilievo molto accentuato, simile al tutto tondo. Analogamente la minuzia con cui sono eseguiti dettagli come l'orlo dell'abito o i ricci cesellati della barba e dei capelli costituisce una peculiarità che cercheremmo invano negli altri esemplari della serie. Proprio tali dettagli lo accomunano invece ad alcuni dei dodici busti di *Cesari*, quattro dei quali firmati dal Muzzano, i quali erano conservati nel Musée des Beux-Arts di Grenoble e risultano ora irrintracciabili, in particolare ai due degli esemplari ritratti frontalmente oggi noti attraverso foto storiche (FIG. 541)¹⁵⁶. Questi ultimi presentano infatti, al pari del marmo del museo parigino, un'analogia caratterizzazione dei capelli e delle barbe per piccole ciocche ordinate e una fisionomia del tutto simile, soprattutto negli occhi distanziati e nelle bocche carnose.

Nonostante le opere richieste al Muzzano, probabilmente in concomitanza con uno dei soggiorni dell'Amboise a Milano, Genova sembra essere stato il centro verso il quale il cardinal legato indirizzò la maggior parte delle proprie commesse di sculture. Questo fatto è confermato dalle molteplici attestazioni che videro coinvolto il prelado francese e gli *ateliers* genovesi ma anche da un altro episodio sinora poco considerato dalla critica. Il 7 giugno 1507 veniva infatti data licenza a tre lapicidi di nome Santino de Ferrari, Tommaso Amiconi e Damiano Benzoni di lasciare la fabbrica del Duomo di Milano su istanza dell'Amboise per recarsi a Genova e per lavorare alcune opere non meglio specificate per il prelado stesso¹⁵⁷. È perciò significativo il fatto che alcune maestranze già attive nel capoluogo lombardo venissero dirottate nella Superba, centro che garantiva una più ampia disponibilità di marmi apuani e una maggiore facilità nel trasporto dei manufatti via mare.

Sebbene i documenti genovesi non permettano di stabilire come maggiore precisione i compiti che il cardinale Amboise avesse affidato ai tre lombardi, essi fanno invece luce sul coinvolgimento di altri due scultori, e cioè di Antonio Della Porta e Pace Gagini, in imprese promosse dall'eminente personaggio francese. La preferenza che quest'ultimo manifestò nei confronti dei due soci, confermata da varie attestazioni, rende anzi assai probabile che fosse proprio il loro *atelier* la destinazione dei lapicidi trasferitisi da Milano nel 1507¹⁵⁸.

Alla fine del 1506 il Tamagnino e il Gagini, stanziatisi a Genova dall'inizio del secolo dopo un'esperienza alla Certosa di Pavia, ricevettero l'incarico di eseguire la fontana destinata alla corte principale del castello di Gaillon¹⁵⁹ e, probabilmente per accelerare i tempi di

¹⁵⁶ Su questi marmi cfr. nota 7.

¹⁵⁷ Il documento è pubblicato in *Annali della fabbrica* 1877-1885, III, 1880, p. 138. Si veda inoltre Jestaz 2003, pp. 296, 298.

¹⁵⁸ Questa ipotesi è data invece per certa di Vito Zani: V. Zani, scheda n. 17, in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 177-178.

¹⁵⁹ Un'iscrizione del 1632 ricordava la fontana del cortile come un dono fatto al cardinale d'Amboise dalla Repubblica di Venezia, notizia che si rivela tuttavia priva di fondamento. Su quest'opera si vedano: Deville 1850, pp. lxiv-lxvi; Justi 1892a, p. 16; Courajod 1899-1903, ed. 2010, pp. 650-652; Vitry 1901, pp. 146-149; Cervetto 1903, pp. 106-109; Beltrami 1904, pp. 58-60; Lesueur 1937, pp. 71-79; Chirol 1952, pp. 59-61; Blunt 1953, ed. 1999, p. 6; Krufft 1970a, pp. 403-404; Krufft 1972c, pp. 697-699; Bresc-Bautier 1998; Fadda 2000, p. 27; Bottineau-Fuchs 2003b, pp. 108-109; Jestaz 2003, p. 298; Smith 2003, pp. 51-53; Bresc-Bautier 2007a, p. 290; Bardati 2009, p. 49, 50, 88, 89, 93-94. Alcuni autori hanno fatto spesso confusione nell'interpretazione dei

ultimazione della commessa, si accordavano, il 14 dicembre dello stesso anno, con Agostino di Marco Solari per ripartirsi i compiti da portare a termine¹⁶⁰. Il contratto sottoscritto dai tre scultori – Antonio e Pace da un lato ed il solo Agostino dall’altro – doveva far seguito ad un precedente atto firmato invece con il cardinale stesso o con un suo delegato, andato purtroppo perduto, nel quale venivano fissate in maniera più precisa le condizioni del lavoro da svolgere, clausole che sono invece tralasciate nel testo redatto nel momento in cui i due soci coinvolsero nell’impresa anche il Solari. Quest’ultimo si impegnò ad eseguire il piede a sostegno della prima vasca, otto teste di leone che decoravano probabilmente il medesimo bacino e la figura di *San Giovanni Battista* posta a coronamento della struttura. La responsabilità di tutto il resto sarebbe invece spettata al Della Porta e al Gagini, con l’eccezione dell’intaglio delle due vasche che i tre compagni avrebbero invece dovuto ripartire equamente.

Il generale degrado in cui versava il castello di Gaillon nel corso del XVIII secolo determinò la decisione di smantellare la fontana e di metterne in vendita i pezzi nel 1757; ciononostante due importanti testimonianze, una documentale e l’altra figurativa, permettono di ricostruire l’aspetto dell’opera e di valutarne l’invenzione¹⁶¹. L’elenco dei materiali “provenant de la démolition de l’ancienne fontaine” descrive infatti due grandi vasche a conchiglia, otto rilievi decorati che costituivano il bacino alla base del complesso, oltre a vari frammenti marmorei e pezzi in bronzo¹⁶². Dall’altro lato, il disegno di Jacques Androuet Du Cerceau, riprodotto tra le illustrazioni del castello di Gaillon in *Le premier volume des plus excellents bastiments de France* edito nel 1576 (FIG. 543)¹⁶³, ritrae invece una delle viste della fontana con grande dovizia di dettagli mettendo in luce la complessità della struttura, sviluppata in quattro livelli sovrapposti, e la ricchezza dei partiti decorativi. Il bacino inferiore presentava specchiature figurate, tra le quali sono riconoscibili nel disegno tre pannelli con un porcospino incoronato (emblema di Luigi XII), la scena di *San Giorgio e il drago* – tematica prettamente genovese ma scelta in questo caso in riferimento al santo omonimo dell’Amboise – e due putti reggenti un’iscrizione; il plinto che costituiva l’asse della fontana era ornato con nudi maschili e femminili e, nella porzione superiore, con satiri e putti; infine sul coronamento

documenti, senza considerare il fatto che l’anno cominciava con la Pasqua. Questo errore ha spesso spinto ad identificare la fontana citata nel documento che vede coinvolti Pace Gagini, Antonio Della Porta e Agostino Solari nel 1506 (sul quale cfr. *infra*) con quella del giardino invece che con l’esemplare del cortile maggiore.

¹⁶⁰ ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 252. Il documento è stato pubblicato in: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 315-316 nota 1 e Cervetto 1903, pp. 263-264, doc. XXVI. Su Agostino Solari non conosciamo ulteriori attestazioni a Genova. Stando ai compiti che il Della Porta e il Gagini gli affidarono nell’impresa della fontana doveva trattarsi di uno scultore di figura e non di un semplice lapicida come altri Solari attestati nel capoluogo ligure. Vito Zani ha messo in evidenza come un Agostino Solari, del quale non viene però specificato il patronimico, fosse pagato nel 1502 insieme a Lorenzo da Muzzano per una serie di sculture nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano. La presenza di un omonimo, figlio però di Pietro, lascia aperto il dubbio sull’identificazione dell’artista, il quale risulta attestato in più occasioni tra il 1506 e il 1507. Zani 2000, p. 58 nota 51.

¹⁶¹ La fontana viene lodata come una delle più belle opere d’arte conservate nel castello di Gaillon da tutte le fonti cinque-seicentesche. A tal riguardo si vedano i testi in Bardati 2009, pp. 185-201.

¹⁶² Il documento è trascritto in Deville 1850, p. lxvi.

¹⁶³ Du Cerceau 1576, senza pagina. Il disegno preparatorio per l’illustrazione è conservato al British Museum, inv. 1973,U.1353.

era visibile la figura del *Battista*, dettaglio che conferma la coincidenza tra quest'opera e quella descritta nell'atto notarile del 1506¹⁶⁴. Due sono i pezzi del complesso che sono stati identificati, ovvero la vasca inferiore, confluita nel castello di La Rochefoucauld presso Liancourt (FIG. 546)¹⁶⁵, e un frammento con una testa, oggi conservato presso il Musée des antiquités di Rouen (fig. 544)¹⁶⁶.

I libri di conti di Gaillon registrano le operazioni necessarie al trasporto della fontana dal porto di Honfleur a quello di Rouen e da qui fino al palazzo di Amboise e all'installazione della stessa al centro della corte d'onore, in un lasso di tempo compreso tra gli ultimi giorni di febbraio e la fine di maggio del 1508¹⁶⁷. Tra le maestranze coinvolte in questi lavori si contraddistinguono i due italiani Girolamo Paciarotti e Bertand de Meynal: il primo eseguì infatti alcune rose in rame dorato ad ornamento della struttura¹⁶⁸, da identificare forse con le parti in bronzo registrate nell'elenco dei pezzi messi in vendita nel 1757, mentre il secondo curò il trasporto dei marmi da Genova a Gaillon, occupandosi nel capoluogo ligure di tutti gli aspetti pratici relativi alla spedizione¹⁶⁹. Il Meynal è una figura quasi del tutto ignota, mancando infatti qualsiasi attestazione sul suo conto nelle fonti genovesi, ma di primaria importanza in quanto intermediario diretto tra l'Amboise e gli scultori da questi assoldati nella Superba.

I lavori che Antonio Della Porta e Pace Gagini eseguirono per il potente ministro di Luigi XII non si limitarono con ogni probabilità alla sola fontana del cortile, come sembra suggerire una testimonianza documentale la quale attesta invece un impegno più duraturo e costante nel tempo, estesosi per quasi due anni a partire dal novembre del 1506. Sappiamo infatti che in questo arco cronologico il Gagini, presumibilmente anche per conto del socio, era stato provvisto di un magazzino, una baracca cioè appositamente edificata sul Ponte dei Coltellieri, del cui affitto era stato esentato dai Padri del Comune in virtù della sua attività per l'Amboise¹⁷⁰. Poiché la fontana doveva essere ultimata entro gli ultimi mesi del 1507, in quanto

¹⁶⁴ Un altro dettaglio descritto nell'atto notarile che ritroviamo nel disegno di Du Cerceau sono le teste leonine ad ornamento delle vasche.

¹⁶⁵ In questa sede la descrive una guida di Dezallier d'Argenville pubblicata nel 1779, nella quale l'anno di acquisto viene però indicato come 1754. Dezallier d'Argenville 1779, pp. 441-442.

¹⁶⁶ La vasca è stata rintracciata da Vitry (1901, pp. 148-149) e il frammento di Rouen da Elisabeth Chirol (1952, pp. 58-60). Il soggetto di quest'ultimo pezzo solleva in realtà alcuni dubbi sulla sua appartenenza alla vasca della fontana della corte del castello: si tratta infatti di una testa angelica o di una testa di putto, che non trova diretta rispondenza con il disegno di Du Cerceau, nel quale le vasche appaiono invece scandite da teste leonine nel livello inferiore e da mascheroni in quello superiore.

¹⁶⁷ Deville 1850, pp. 303, 313-318, 327, 356, 363. Il riferimento alla fontana nella lettera che di Alberto Pio da Carpi scrive a Francesco Gonzaga il 19 dicembre 1507 non va interpretato come un *terminus ante quem* poiché contraddetto dai documenti. Sulla missiva cfr. Bardati 2009, p. 185.

¹⁶⁸ Deville 1850, pp. 309, 318.

¹⁶⁹ Il 28 gennaio 1509 Meynal riceve il saldo per il compenso dovutogli per i 14 mesi in cui lavorò alla fontana, occupandosi del trasporto e dell'installazione. Deville 1850, pp. 356, 362 ed inoltre pp. 303, 316, 327.

¹⁷⁰ Si tratta di una registrazione nei cartulari dei Padri del Comune sotto la data 16 novembre 1508. Il Gagini viene segnato debitore per la "pensione barrache facte super pontem culterariorum" per i sei mesi precedenti. Si specifica inoltre che Pace occupava quello spazio da circa due anni ma che per diciotto mesi non era stato tenuto a pagare l'affitto. Secondo questa testimonianza l'inizio dei lavori per Amboise risalirebbe al novembre del 1506 e, contando la durata di diciotto mesi, la loro ultimazione dovrebbe cadere intorno al maggio del 1508. Il

attestata in Francia già nel febbraio dell'anno successivo, la medesima bottega doveva essersi adoperata per realizzare altre opere da inviare oltralpe al cardinal legato; non si può pertanto escludere che uscisse dalla fucina dei due scultori lombardi anche la seconda fonte marmorea del castello di Gaillon, installata al centro del giardino e descritta da alcune testimonianze contemporanee come proveniente da Genova¹⁷¹. Anche quest'opera è tramandata da uno dei disegni di Du Cerceau (FIG. 543)¹⁷², nel quale sono chiaramente riconoscibili le specchiature con teste leonine e cornucopie che sono oggi conservate nelle collezioni del Louvre (FIG. 545)¹⁷³. Questa seconda fonte ripeteva il modello di quella della corte, e cioè una struttura con un bacino alla base e due vasche sovrapposte, ma in una declinazione più semplificata e in dimensioni meno imponenti; al di sopra di essa si ergeva un nudo maschile con una clava, con ogni probabilità un *Ercole*, mentre il tutto era in origine coperto da un padiglione. I rilievi del museo parigino non sono tuttavia di qualità così elevata da riconoscerne la mano del Tamagnino e del Gagini e lasciano perciò aperto il problema sulle maestranze che eseguirono l'opera. D'altra parte la contabilità della fabbrica non fornisce ulteriori indizi poiché le uniche attestazioni risalgono all'agosto-settembre 1508, data alla quale i marmi risultavano già installati¹⁷⁴.

Gli arredi di Gaillon contavano anche altre opere marmoree di provenienza italiana per le quali non si può escludere un'origine genovese, come i medaglioni con profili di imperatori e personaggi illustri dell'antichità installati in vari spazi dell'edificio tra il 1508 e il 1509¹⁷⁵. I documenti relativi a questi rilievi fanno riferimento a diverse serie, aspetto che risulta confermato dalla disomogeneità degli esemplari preservatisi, oggi divisi tra il Louvre, l'École des Beaux-Arts di Parigi, il Musée de Picardie di Amiens e Gaillon. Inseriti in origine all'interno di cornici in pietra composte da varie fasce di motivi ornamentali¹⁷⁶, i medaglioni costituiscono infatti gruppi distinti per soggetto e concezione dell'intaglio, essendo alcuni ritagliati lungo il profilo dei volti (FIG. 547) ed altri invece corredati dallo sfondo (FIG. 548), oppure gli uni provvisti di un'iscrizione con il nome e gli altri no. Stilisticamente essi palesano un divario qualitativo, pur denunciando tutti un linguaggio lombardo che li accomuna ad una

documento è in: ASCG, *Padri del Comune*, 1001, c. 193v. Esso è pubblicato in: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 314 nota 1.

¹⁷¹ Si veda ad esempio la lettera di Bonaventura Mosti al duca di Ferrara del 24 settembre 1508, in Bardati 2009, p. 186. Questa fontana è stata erroneamente identificata con quella oggi conservata al Louvre (inv. MR 1660), la quale sembra invece provenire da una fabbrica reale e non trova corrispondenza con la raffigurazione di Du Cerceau. Su quest'opera si veda da ultimo G. Bresc-Bautier, scheda n. 147, in *France 1500* 2010, pp. 296-297.

¹⁷² Questa fonte viene riprodotta soltanto nel disegno preparatorio all'illustrazione e non è presente nel libro edito nel 1576. Sul disegno cfr. nota 163.

¹⁷³ Si tratta di quattro rilievi, inv. nn. MR 3089, MR 3090, MR 3091, MR 3092. Cfr. *Sculpture française* 1998, p. 612.

¹⁷⁴ Deville 1850, pp. 330, 331, 332.

¹⁷⁵ I documenti sono in Deville 1850, pp. 274-275, 308, 309, 327, 405. Su questi rilievi si vedano da ultimo Bresc-Bautier 2007b, Bresc-Bautier 2008 e G. Bresc-Bautier, schede nn. 187-189, in *France 1500* 2010, pp. 364-365.

¹⁷⁶ Geneviève Bresc-Bautier sottolinea l'affinità tra questi motivi e quelli adoperati dalla bottega dei Della Robbia. G. Bresc-Bautier, schede nn. 187-189, in *France 1500* 2010, p. 365.

precisa tipologia di profili imperiali come quelli inseriti nell'ordine inferiore della facciata della Certosa di Pavia.

Seguendo le tracce documentali si trova prima notizia di nove profili, descritti come “antiquailles” o “antiques” o ancora “medailles”, che erano stati donati da Prégent de Bildoux, capitano delle galere francesi, e che Michelet Loir montò “sur la terrasse haulte” nell'aprile del 1508¹⁷⁷. Nel maggio dello stesso anno Guillaume de Bourges veniva invece pagato per “avoir fait XLII medailles”¹⁷⁸, indicazione che, vista l'esiguità della cifra corrisposta, potrebbe essere letta come un riferimento all'inquadramento dei profili piuttosto che ai rilievi stessi¹⁷⁹. Nell'aprile del 1509 infine Pierre Delorme è invece incaricato di “faire et tailler à l'entique et à la mode françoise de pierre de Vernon les entrepiez qu'il fault à asseoir les medailles baillées par messire Paguenin”, ovvero per realizzare i supporti che avrebbero dovuto inquadrare i rilievi consegnati da Guido Mazzoni e da installare “soubz la terrasse basse du grant corps d'ostel”¹⁸⁰. La partecipazione dello scultore modenese alla fabbrica di Gaillon risulta difficile da valutare considerando gli esemplari superstiti e, come ha messo in luce Geneviève Bresc-Bautier, questa potrebbe essersi limitata ad un ruolo di intermediario¹⁸¹. Vista la cultura prettamente lombarda e in particolar modo afferente alla città di Milano e alla Certosa di Pavia che la maggior parte dei profili palesa potremmo forse riconoscere in queste opere il frutto dell'impegno genovese dei tre lapicidi scesi dalla città meneghina a Genova nel giugno del 1507, anche se l'assenza di ulteriori notizie su queste maestranze non permette di valutare la loro fisionomia stilistica.

Una testimonianza precedente a quelle succitate del 1506 e del 1508 fa del resto riferimento ad una commissione promossa dall'Amboise a Genova già prima dell'aprile del 1504, data alla quale Giovanni Spinola risultava coinvolto nel reperimento di un certo quantitativo di marmi, come si desume da una lettera inviata dal governatore Philippe de Clèves al marchese di Massa nella quale veniva sollecitato un rapido invio delle pietre¹⁸². Tale materiale era infatti destinato a “quedam opera marmorea in Galliam deferenda”, da identificare forse con una di quelle già ricordate.

Si potrebbe inoltre intravedere una commessa del cardinale anche dietro l'acquisto di cinque blocchi di marmo apuano fatto da Pace Gagini il 5 gennaio 1507¹⁸³. L'atto notarile, oltre a fornire le misure di ciascuna pietra, indica esplicitamente che una di queste, come

¹⁷⁷ Pagamenti tra aprile e maggio 1508. Deville 1850, pp. 274, 327.

¹⁷⁸ Deville 1850, p. 309. Il 29 maggio 1508 Guillaume de Bourges aveva ricevuto un pagamento per quattro medaglie in legno, di cui ignoriamo altre notizie. Deville 1850, p. 308.

¹⁷⁹ Bresc-Bautier 2007b, pp. 207-208.

¹⁸⁰ I pagamenti si susseguono da aprile ad agosto 1509. Deville 1850, p. 405. In una delle registrazioni i medaglioni vengono indicati in numero di 20.

¹⁸¹ Bresc-Bautier 2007b, p. 211.

¹⁸² ASG, *Archivio segreto*, 1819, s.n. Il documento è trascritto in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 306-307. Per una discussione sul ruolo di Giovanni Spinola si rimanda al paragrafo V.1.

¹⁸³ ASM, *Notarile Massa*, 1497, cc. 5r-5v. La notizia del documento è riferita da Campori 1873, p. 352, ma il documento nella sua integrità è tuttora inedito. Cfr. Appendice documentaria, doc. 25.

probabilmente tutte le altre, era destinata ad un altare, fatto che trova conferma nelle dimensioni dei pezzi, adatte per bassorilievi di varia grandezza. Sebbene lo scultore lombardo venga designato nel testo come “agens pro serenissima et christianissima maiestate francorum regis”, l’opera in questione poteva forse essere destinata proprio all’arredo di Gaillon, vista l’assenza di qualsiasi notizia su altre commissioni genovesi da parte di Luigi XII. La tipologia dei blocchi richiesti da Pace trova invece riscontro nella pala d’altare della cappella del castello normanno, le cui dimensioni sono assai prossime a quelle di uno dei pezzi menzionati nel documento carrarese¹⁸⁴. Sia il rilievo con *San Giorgio e il drago* (FIG. 538), eseguito dall’anziano Michel Colombe nella sua bottega di Tours, sia gli elementi che lo inquadravano, come le cornici e i pilastri realizzati invece a Gaillon da Girolamo Paciarotti, Bertrand de Meynal e Jean Chersalle, erano infatti in marmo apuano e dovettero arrivare in un unico carico inviato da Genova¹⁸⁵. Non si può perciò escludere che il Gagini agisse da tramite per l’acquisto delle pietre, occupandosi poi della loro spedizione in Francia.

D’altra parte il castello sulle rive della Senna non fu l’unico cantiere promosso dall’Amboise nel quale fu impiegato il marmo carrarese: i documenti attestano infatti che alcuni inserti in questo materiale, tanto negli elementi architettonici quanto nell’apparato decorativo, si trovavano anche nel palazzo arcivescovile di Rouen, che il cardinal legato fece rinnovare radicalmente a partire dal 1494¹⁸⁶. Tra il 1506 e il 1507 giunsero in questa fabbrica ventitré pilastri marmorei e due bacini¹⁸⁷, questi ultimi destinati probabilmente ad una fontana ed i primi invece alla galleria del giardino, ambiente nel quale trovava posto anche una serie di dodici rilievi con le raffigurazioni dei mesi in rapporto ai segni zodiacali, di cui restano oggi soltanto due scene relative ad ottobre e novembre (FIGG. 545-546). Questi riquadri, reimpiegati all’interno della Cattedrale di Rouen ed in seguito pervenuti nel Musée des Antiquités¹⁸⁸, sono stati identificati come pezzi di importazione e ricondotti all’attività di Pace Gagini per Georges d’Amboise, sebbene non siano mai entrati nel dibattito critico sullo scultore lombardo¹⁸⁹. I marmi sono purtroppo rovinati in più parti e perciò non facilmente

¹⁸⁴ Le dimensioni di uno dei blocchi richiesti sono 8 palmi di lunghezza, 5 palmi e 1/3 di larghezza e 1 palmo e 1/4 di spessore, pari a circa 200, 133 e 30 centimetri. Le misure del rilievo al Louvre sono invece 128x182x17 centimetri. Altri tre blocchi tra quelli descritti nel documento carrarese del 1507 potrebbero essere identificati con i due stipiti e la cornice che circondano il *San Giorgio e il drago*.

¹⁸⁵ Nei registri di conto della fabbrica del castello, troviamo notizia del trasporto a Tours, sede della bottega di Colombe, della tavola di marmo per il *San Giorgio e il drago* nel corso del 1508. A tali operazioni prese parte anche Paciarotti. Deville 1850, pp. 308-309, 332.

¹⁸⁶ Su questo aspetto della committenza di Amboise si veda Bardati 2005.

¹⁸⁷ Allinne 1934 (1935), pp. 364-365 (con data 1505-1506); Bardati 2005, pp. 200, 207-209.

¹⁸⁸ I rilievi furono scoperti nel 1838 in occasione dei lavori di restauro della cappella degli Innocenti nella Cattedrale di Rouen, ambiente nel quale risultavano essere stati impiegati come gradini d’altare. Allinne 1934 (1935), pp. 353-354.

¹⁸⁹ L’attribuzione fu formulata da Maurice Allinne, il quale suggeriva il confronto con *Trionfo Doria* del portale in Vico Chiossone 1 che Cervetto riferiva a Pace: Allinne 1934 (1935), pp. 365-367. Il riferimento al Gagini è stato in seguito ripreso e argomentato da Flaminia Bardati (2005, pp. 207, 209), la quale ha proposto di confrontare le scene di Rouen con i rilievi della cappella Lomellini in San Teodoro. Lo stesso Allinne ha identificato i soggetti con l’*Offerta a Cerere* e il *Baccanale*.

valutabili, soprattutto nel caso del *Baccanale* associato al segno dello scorpione; tuttavia non sembrano compatibili con lo stile di Pace, almeno con i bassorilievi della cappella Lomellini in San Teodoro a Genova, cioè con le opere del catalogo del lombardo che più si avvicinano per tipologia a quelle conservate a Rouen. La composizione delle scene, che rievocano dei trionfi antichi, oltre agli elementi stilistici sembrano comunque rivelare la mano di uno scultore italiano e non impediscono perciò di riconoscerli manufatti eseguiti a Genova.

Le attestazioni documentali suppliscono alla perdita delle opere nel ricostruire l'ambizioso mecenatismo dell'Amboise nelle sue molteplici forme e nel tracciare quella rete che egli riuscì a mettere in atto per procurarsi opere italiane, sfruttando le possibilità offerte tanto da Milano quanto da Genova ma anche impiantando una vera e propria colonia di espatriati presso la fabbrica di Gaillon.

5. I MARMI DI GIROLAMO VISCARDI NELL'ABBAZIA DI FÉCAMP IN NORMANDIA.

Le scelte artistiche di Luigi XII influenzarono in maniera determinante alcuni dei suoi più stretti collaboratori, i quali fecero proprie le istanze palesate dal sovrano nel momento in cui promossero opere in marmo caricate di notevoli risonanze politiche e d'immagine. Uno degli episodi più significativi di esportazione di sculture genovesi al di là delle Alpi vide come protagonista Antoine Bohier, abate commendatario del complesso della Trinità di Fécamp in Normandia e uomo di fiducia di Luigi XII, il quale, giunto nel capoluogo ligure al seguito delle truppe francesi nel 1507, commissionò a Girolamo Viscardi un ciclo di manufatti marmorei che avrebbe dovuto dare lustro all'abbazia normanna nonché lasciare un'indelebile traccia del munifico mecenatismo del prelado e del suo raffinato gusto nel campo delle arti. Le sculture che ancora oggi splendono all'interno della chiesa di Fécamp costituiscono una delle principali e più emozionanti testimonianze della scultura italiana oltralpe, tanto per le circostanze che ne determinarono la commissione quanto per l'intrinseca qualità delle opere, che si sono preservate nella pressoché totale integrità e che possono essere giudicate come il capolavoro del Viscardi¹⁹⁰.

Eminente personaggio nella Francia di Carlo VIII prima e di Luigi XII poi, Antoine Bohier unì alle numerose cariche religiose, tra le quali, oltre al governo dell'abbazia di Fécamp, anche i benefici legati ai complessi benedettini di Saint-Ouen, Saint-Georges de Boscherville e

¹⁹⁰ Si riassumono di seguito le principali voci bibliografiche sui marmi di Fécamp: *Gallia christiana* 1715-1865, XI, 1759, p. 214; Le Hule 1684, ed. 1893, pp. 250, 264; Duplessy 1740, I, p. 93; Germain 1836, pp. 90-91, 103-104; Leroux de Lincy 1840, pp. 41-43, 47-49; Gourdon de Genouillac 1875, pp. 181-183; Alizeri, 1870-1880, IV, 1876, pp. 295-298; Lepout 1879, pp. 115-116, 139-140; Palustre 1879-1885, II, 1881, pp. 257-258; Müntz 1885, pp. 538-539; Courajod 1901, ed. 2010, pp. 654-655; Vitry 1901, pp. 152-158; Reymond 1902, pp. 40-41; Cervetto 1903, pp. 100-105; Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 34-55; Leroux 1925-1929, III, 1929, pp. 48-54; Réau 1933, p. 51; *Viscardi, Girolamo* 1940; Blunt 1953, ed. 1999, p. 5; Vallery-Radot 1968, p. 73; Krufft 1971a, pp. 280-285; Krufft 1972c, pp. 701-702; Bellamy, Pouge 1992, p. 103, 116-118; Rouillard 1996; Bottineau-Fuchs 2003a, pp. 357-359; Bottineau-Fuchs 2003b, pp. 109-110; Bresc-Bautier 2007a, p. 291; Brockhaus 2009, pp. 60, 63; Bresc-Bautier 2010, p. 359.

Issoire, importanti incarichi politici all'interno del governo della Normandia; in questo contesto fu consigliere, presidente della corte di giustizia e infine capo del locale parlamento¹⁹¹. I legami con Antoine du Prat¹⁹² e con il cardinale Georges d'Amboise¹⁹³, personaggi di spicco dell'*entourage* di Luigi XII e raffinati mecenati, gli garantirono una sempre maggiore prossimità alla Corona, come ben rivelano la carica di consigliere reale della quale risulta investito nel 1507¹⁹⁴ e la sua ripetuta presenza al seguito del monarca¹⁹⁵. Fu grazie all'appoggio del sovrano che nel 1506 Antoine riuscì ad assicurarsi la commenda della Trinità di Fécamp in seguito ad una controversia con i monaci stessi, i quali avevano a loro volta nominato come abate Antoine Le Roux senza l'avallo del pontefice e del re¹⁹⁶. La sua carriera culminò con una serie di riconoscimenti da parte del papato e cioè con la nomina a vescovo di Bourges nel 1514¹⁹⁷ e con l'elezione a cardinale di Sant'Anastasia nel 1517.

Anche il fratello di Antoine, Thomas Bohier, ebbe una carriera altrettanto brillante: egli fu infatti consigliere e ciambellano di Luigi XI, Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I, tesoriere durante le campagne in Italia e luogotenente generale del re nella penisola nel 1522, incarichi questi ultimi che lo portarono più volte al di là delle Alpi dove trovò la morte nel 1525¹⁹⁸.

¹⁹¹ Su Antoine Bohier si vedano: *Gallia purpurata* 1638, pp. 561-562; Le Hule 1684, ed. 1893, pp. 264-265; Leroux de Lincy 1840, pp. 338-341; Gourdon de Genouillac 1875, pp. 245-249; Leport 1879, pp. 21-22; Mecquenem 1922; Mecquenem 1924; Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 30-33.

¹⁹² Antoine du Prat era cugino di Bohier. Egli rivestì importanti incarichi per conto Luigi XII, come quello di presidente del parlamento di Parigi, e fu poi strettamente legato a Francesco I, del quale fu primo ministro e cancelliere di Francia, avendo nel frattempo abbracciato la carriera ecclesiastica. Su questo personaggio e sul suo mecenatismo si veda Bardati 2003.

¹⁹³ Mecquenem 1922, pp. 3-4, 8-9. Bohier fu uno degli esecutori testamentari nominati dall'Amboise e celebrò inoltre la messa funebre del cardinale nella cattedrale di Rouen nel 1510. L'abate di Fécamp, inoltre, si occupò inoltre di alcuni pagamenti relativi al cantiere del castello di Gaillon, di proprietà dell'Amboise, negli anni 1507 e 1509 e redasse l'inventario dei suoi beni il 20 settembre 1508. Deville 1850, pp. 341, 357, 360, 396, 500-529. Nei lavori promossi nell'abbazia di Saint-Ouen di cui era commendatario, Bohier impiegò alcune delle maestranze attive nel castello di Gaillon, segno evidente che il legame tra i due prelati si estendeva anche al mecenatismo. Sui lavori di Saint-Ouen cfr. Tougard 1898.

¹⁹⁴ Questa notizia si desume dal contratto di commissione delle sculture di Fécamp sul quale si veda *infra*.

¹⁹⁵ Nel marzo del 1506 l'abate di Fécamp si trovava a Blois e compariva come testimone nel giuramento prestato da Guillaume Criston a Luigi XII, nel quale il primo si impegnava a rispettare il testamento del secondo dopo la morte. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, pp. 30-32 nota 3. La presenza di Bohier in Italia è attestata, oltre che dal contratto di commissione delle sculture marmoree a Girolamo Viscardi, firmato a Genova il 10 maggio 1507, anche dalla cronaca di Jean d'Auton. Quest'ultimo ricorda infatti l'abate di Fécamp a Milano nel giugno del 1507 tra i personaggi inviati da Luigi XII ad accogliere il legato pontificio in Lombardia, Antoniotto Pallavicino, alle porte della città. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, p. 326.

¹⁹⁶ Antoine Bohier fu nominato abate di Fécamp nel 1505 ma prese possesso della commenda solo all'inizio dell'anno seguente, dopo la conferma da parte del papa. Mecquenem, 1922, pp. 13-14.

¹⁹⁷ Fu proprio nella cattedrale di Bourges che Bohier venne sepolto all'indomani della morte, avvenuta il 27 novembre 1519. Il suo monumento funebre, costruito a partire dal 1523, fu distrutto nel corso della Rivoluzione.

¹⁹⁸ Thomas sposò Catherine de Briçonnet, figlia del cardinale Guillaume Briçonnet, potente consigliere sotto Carlo VIII. Cfr. Mecquenem 1922, pp. 4-6. Anche Thomas Bohier fu in Italia nel 1507 ed è infatti menzionato nella cronaca del D'Auton nel ruolo di tesoriere, oltre ad essere ricordato per la nomina a cavaliere da parte di Charles de Chaumont proprio durante l'arrivo delle truppe a Genova. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, pp. 196, 243. Egli fu inoltre "général des finances" in Normandia dal 1494 e promosse l'edificazione dell'Hôtel des Finances a Rouen. La sua effigie è conservata da una medaglia eseguita nel 1503. *La Renaissance à Rouen* 1980, p. 21.

Il ciclo scultoreo di Fécamp rientra in una più ampia campagna decorativa che Bohier aveva promosso nel corso di vari anni nell'edificio e che testimonia il suo profondo attaccamento alla comunità benedettina ivi stanziata, presso la quale aveva professato i voti monastici¹⁹⁹. Le fonti documentali e letterarie ricordano la costante attenzione che l'abate riversò su quel *foyer* in diversi momenti della propria esistenza, a partire dal ricevimento della commenda, celebrata con i marmi commissionati a Genova, fino alla nomina cardinalizia nel 1517, che determinò un nuovo intervento decorativo comprendente una serie di vetrate, recanti gli stemmi aggiornati con il nuovo titolo, e alcune delle balaustre a chiusura delle cappelle absidali, ma anche consistenti lavori di manutenzione degli edifici già esistenti²⁰⁰. D'altra parte il complesso di Fécamp era uno dei più illustri centri benedettini dell'intera Normandia in quanto, fin dalla sua fondazione nel X secolo, aveva preservato stretti legami con i re normanni prima – in particolare con Riccardo I e Riccardo II che ne finanziarono la ricostruzione in forme più grandiose – e con la Corona di Francia poi²⁰¹.

Negli edifici abbaziali Antoine Bohier finanziò l'edificazione di alcuni nuovi locali – abbattuti in gran parte in epoca rivoluzionaria –, fece ripristinare una fontana nel cortile dotandola di una vasca marmorea con la raffigurazione della *Trinità* e posizionò nella loggia di uno dei chiostri un gruppo scultoreo con una *Storia di San Gregorio*, del quale si è purtroppo perduta ogni traccia²⁰². All'interno della chiesa i lavori promossi dal prelado riguardarono la pavimentazione dell'edificio, l'ultimazione del *jubé*, un ciclo di arazzi con episodi legati alla storia dell'abbazia, le cancellate delle cappelle che affacciano sul deambulatorio, una serie di vetrate nella cappella della Vergine e nelle testate del transetto, oltre ad alcuni oggetti liturgici²⁰³.

D'altra parte l'abate di Fécamp lasciò tracce della propria munificenza anche in altri edifici di cui deteneva la commenda, come, ad esempio, nell'abbazia di Saint-Ouen, all'interno della quale sono ancora visibili gli stemmi Bohier inseriti nelle chiavi di volta o nelle vetrate, in

¹⁹⁹ Mecquenem 1922, p. 1.

²⁰⁰ Un libro di conti relativo agli anni 1518-1519 registra tutta una serie di spese compiute dal Bohier per la manutenzione e l'abbellimento dell'abbazia, a testimoniare il suo rinnovato interesse per Fécamp in seguito alla nomina cardinalizia. Beurepaire 1906-1908 (1909). Sui lavori finanziati da Bohier a Fécamp si vedano: Le Hule 1684, ed. 1893, pp. 264-265; Duplessy 1740, II, p. 93; *Gallia christiana* 1715-1865, XI, 1759, p. 214; Germain 1836, p. 57; Leroux de Lincy 1840, pp. 41-43, 339-341; Gourdon de Genouillac 1875, pp. 246-248; Leport 1879, pp. 21-22; Beurepaire 1906-1908 (1909); Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 32-33; Mecquenem 1922, pp. 14-15, 29-30; Brockhaus 2009, pp. 59-60.

²⁰¹ Sulla storia dell'abbazia e sulle varie fasi costruttive si veda Brockhaus 2009.

²⁰² Si trattava probabilmente di un rilievo in pietra per il quale viene pagato “Charles l'ymaginier” nel 1518-1519. Beurepaire 1906-1908 (1909), pp. 120-121.

²⁰³ Molti dei pezzi di questo elenco sono andati purtroppo perduti o hanno subito dei danni in concomitanza con la Rivoluzione, quando, in seguito alla soppressione degli ordini religiosi nel 1790, l'abbazia fu chiusa e la comunità monastica dispersa. Si sono, ad esempio, perse le tracce di tutti gli arazzi, mentre alcuni dei rilievi delle cappelle sono stati semplicemente rimossi e dislocati in altri siti all'interno dell'edificio. Il *jubé* invece è stato abbattuto nel 1802: i pezzi che lo costituivano sono in parte rimasti in chiesa e in parte pervenuti al Palais Bénédictine.

quella di Issoire ma anche nella cattedrale di Rouen, dove riuscì ad ottenere dal re i fondi per la ricostruzione in seguito all'incendio del 1514²⁰⁴.

Tra queste opere sono senza dubbio i marmi italiani a distinguersi come l'impresa più rilevante, tanto per la loro qualità artistica quanto per il valore di cui tali sculture furono investite all'interno della politica d'immagine del potente abate. Il nuovo altare maggiore, con il suo aspetto così moderno e distante dal gusto locale, celebrava il Bohier e il prestigio da questi riscosso presso il sovrano, al cui sostegno egli doveva la conferma della commenda della Trinità avvenuta nel 1506, in una veste che rievocava direttamente l'Italia e i recenti successi francesi nella penisola. D'altra parte le scelte dell'abate e il suo interesse per l'arte italiana non poterono non essere determinate da un desiderio di emulazione del mecenatismo di Luigi XII, come rivela non solo la predilezione per il marmo carrarese ma anche l'adozione di uno degli scultori che avevano già preso parte all'impresa del monumento dei duchi d'Orléans tra il 1502 e il 1504, ovvero Girolamo Viscardi²⁰⁵.

L'abbazia di Fécamp preserva ancora oggi le sculture marmoree patrocinate dal Bohier, sebbene nell'allestimento concepito nel corso di un restauro intrapreso alla metà del Settecento che ha in parte alterato la percezione delle vestigia primocinquecentesche (FIGG. 549-550). Queste ultime si rivelano infatti del tutto estranee al gusto già rococò delle decorazioni in bronzo e legno dorato che vi sono state soprammesse e furono inoltre forzatamente adattate al sito attuale a discapito di una loro piena leggibilità.

In fondo al presbiterio, addossato ai due pilastri terminali, si trova l'altare della Trinità (FIG. 550) – già altare maggiore poi relegato in una posizione più marginale –, costituito da cinque bassorilievi istoriati, raffiguranti, a partire da sinistra, *Riccardo II in preghiera* (FIG. 553), la *Pentecoste* (FIG. 555), la *Trinità* (FIG. 556), il *Battesimo di Cristo* (FIG. 557) e *Riccardo I in preghiera* (FIG. 554), allineati uno accanto all'altro a seguire l'andamento leggermente concavo dei piloni. Al di sopra di questi riquadri poggia la cassa-reliquiario (FIGG. 558-559, 562-563), scandita da una serie continua di nicchie con le figure dei dodici apostoli (quattro sulle facce maggiori e due su quelle minori). Ai lati della cassa sono visibili due figure a tutto tondo di *San Taurino* (FIG. 560) e *Santa Susanna* (FIG. 561), santi entrambi legati all'abbazia che li venerava tra i propri protettori e ne custodiva alcune reliquie. Sul retro dell'altare, rivolto verso il deambulatorio, è murato il tabernacolo marmoreo che custodisce i resti del sangue di Cristo (FIGG. 552, 564), il quale, riprendendo la tipologia messa a punto in Toscana nel corso della seconda metà del Quattrocento, è decorato con le figure dei quattro *Evangelisti* entro nicchie nelle paraste laterali, un'*imago pietatis* al di sopra dello sportello e, nel coronamento, una lunetta con la *Resurrezione di Cristo*, affiancata dalla *Vergine* e dall'*Angelo Annunziante* e sovrastata dal *Dio Padre benedicente* (FIG. 565).

²⁰⁴ Mecquenem 1922, pp. 10-12, 16-19.

²⁰⁵ Vitry spiegava la scelta di Viscardi con il fatto che Bohier fosse un cortigiano di Luigi XII e avesse quindi scelto uno degli artisti della tomba dei Duchi d'Orléans. Vitry 1901, p. 152.

I marmi si presentano oggi in uno stato in parte compromesso dalle devastazioni perpetrate durante la Rivoluzione, quando le truppe del battaglione Beauvais che occuparono l'abbazia mutilarono le figure del tabernacolo e di alcuni dei rilievi. Per supplire a tale vandalismo nel 1870-1871 si decise di reintegrare parte delle teste mancanti affidandone l'esecuzione allo scultore Louis Guillaume Fulconis²⁰⁶, al quale si deve anche lo sportello in rame dorato che chiude oggi la custodia²⁰⁷. Sembra essere frutto di un'aggiunta moderna anche il *Dio Padre benedicente* che si erge sulla sommità del tabernacolo (FIG. 565), figura la quale appare animata da una temperie diversa rispetto ai marmi viscardiani, come si evince soprattutto dal volto e dalla mano che sorregge il globo²⁰⁸. E tuttavia lo scultore che la eseguì nell'Ottocento, forse già prima dell'intervento di Fulconis, si rivelò molto abile nel caratterizzare il panneggio secondo lo stile dello scultore lombardo, copiando alla lettera uno degli *Evangelisti* della porzione inferiore del tabernacolo. Un disegno di Jean-Auguste-Dominique Ingres (FIG.567), risalente ad una visita all'abbazia di Fécamp compiuta nel 1847, può essere letto come un *terminus ante quem* per la realizzazione del *Cristo* che, a quella data, sembrerebbe essere già stato issato sulla sommità del tabernacolo²⁰⁹. Il foglio costituisce inoltre una preziosa testimonianza dell'interesse riscosso dall'opera del Viscardi nel corso dei secoli, senza dubbio determinata anche dalla perenne devozione che si riversò sulla reliquia di cui costituiva la custodia.

Merita invece un discorso a parte la mano destra della *Santa Susanna*, la quale fu probabilmente staccata dal braccio quando nel 1793 la figura fu rimossa dalla chiesa e trasformata in un'effigie della *Libertà*. Il frammento originario fu fortunatamente preservato e venne in seguito riapplicato alla scultura, come si vede ancora oggi (FIG. 561)²¹⁰.

²⁰⁶ Gourdon de Genouillac 1875, pp. 181-182; Leport 1879, p. 139; Leroux 1925-1929, III, 1929, p. 52. Fu soltanto il tabernacolo ad essere oggetto dei reintegri, probabilmente per motivi devozionali. L'aspetto del manufatto in seguito ai restauri di Fulconis è documentato da una serie di foto storiche, pubblicate ad esempio da Cervetto nel suo libro sui Gagini (1903, p. 105, fig. XV; FIG. 566)). Altre foto scattate da Hanno-Walter Kruft poco prima del 1971, in vista della pubblicazione del suo studio su Girolamo Viscardi, mostrano le figure del tabernacolo con ancora le teste di restauro, che dovettero perciò essere rimosse in seguito a questa data. Kruft, 1971a, pp. 284, figg. 12-13. Si vedano inoltre le fotografie donate dallo stesso Kruft alla fototeca del Kunsthistorische Institut in Florenz, nn. 252333, 252335, 252336, 252337, 252338.

²⁰⁷ Lo sportello fu eseguito nel 1873: Leroux 1925-1929, III, 1929, p. 53.

²⁰⁸ Già Paul Vitry suggeriva che il *Cristo* fosse un'aggiunta ottocentesca: Vitry 1901, p. 153 nota 2. D'altra parte una guida edita nel 1836 descrive nella parte sommitale del tabernacolo un'*Ascensione* precisando che era stata rimossa: "enfin une ascension placée sur l'entablement complétait ce chef-d'oeuvre, mais elle a été enlevée". Germain 1836, p. 91.

²⁰⁹ Montauban, Musée Ingres, inv. MI.867.3981. Nel disegno tre delle quattro figure di *Evangelisti* sono privi delle teste, come anche uno dei due *Angeli adoranti* ai lati dello sportello. La *Vergine annunziata* risulta invece integra. Per la datazione del disegno al 1847 si vedano Dubosc 1915-1919 (1921) e *Flâneries et voyages* 1952, scheda n. 101, p. 31.

²¹⁰ La scultura fu rimossa dalla chiesa e collocata nella piazza del Vieux Marché, dove sembra già installata nel dicembre del 1793 in occasione della festa della Ragione (cfr. Leport 1879, pp. 200-203, doc. IX). Al momento del primo trasferimento le testimonianze letterarie descrivono la figura nella cappella di San Benedetto, ovvero quella nella testata del transetto sinistro. Questo passaggio è tuttavia oscuro da ricostruire e dovette forse aver luogo in seguito ai restauri del 1748-1751, oppure già prima, presupponendo che la figura non fosse inizialmente inserita nell'allestimento settecentesco dell'altare di Bohier. Leport 1879, p. 50; Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 53-54. Dopo che la scultura ebbe ripreso il suo posto in chiesa e riassunto le vesti di *Santa Susanna*, fu aggiunta

Il 10 maggio 1507 l'abate Bohier e Girolamo Viscardi si accordavano di fronte al notaio Cosma Abbati precisando, in un atto piuttosto dettagliato, tutti i compiti che il lombardo era tenuto a compiere entro i quattordici mesi successivi, ovvero un altare (“altare unum”), una cassa a mo’ di sepolcro (“capsam unam in modi sepulcri”), un tabernacolo (“tabernaculum unum”) e due sculture a tutto tondo (“imagines duas una videlicet in figura episcopi alteram vero in figura unius santi”)²¹¹. Nel testo del contratto ci si premurò di indicare le misure di ciascun pezzo²¹² senza tuttavia specificare l'aspetto della struttura nel suo complesso, demandando tale compito ad un modello grafico, secondo una prassi spesso adottata in tale genere di accordi²¹³.

Al momento della stipula dell'accordo, Girolamo Viscardi aveva già iniziato a lavorare i marmi e si impegnava a portare a termine l'incarico affidatogli entro i quattordici mesi successivi, e cioè entro giugno 1508, di fronte ad un compenso totale di cinquecento scudi²¹⁴.

Il documento non aggiunge purtroppo nessuna precisazione concernente la consegna dei marmi e il loro trasporto in Francia, dettaglio, quest'ultimo, che potrebbe forse significare il mancato coinvolgimento del Viscardi in questa fase della commessa e, di conseguenza, in quella relativa all'installazione delle opere a Fécamp. Queste considerazioni porterebbero quindi ad escludere l'ipotesi di un soggiorno dello scultore in Normandia all'indomani dell'ultimazione dei lavori; e tuttavia non possiamo scartarla a priori vista la mancanza di sue attestazioni documentali fino al 1511²¹⁵. A tal riguardo non si può trascurare la presenza all'interno dell'abbazia della Trinità di una serie di rilievi in pietra locale, posti a chiusura delle cappelle del deambulatorio, i quali, pur tradendo sicuramente la mano di maestranze autoctone, presentano in alcuni brani una decorazione di chiara ascendenza italiana²¹⁶. Al di là

una palma nella mano destra, a rimpiazzare quella che la figura reggeva in origine, le cui tracce si notano ancora oggi nel marmo. Questa integrazione fu probabilmente apportata nel 1871 in occasione del restauro delle figure del tabernacolo ed è documentata da alcune foto storiche (si veda ad esempio Cervetto 1903, p. 104 fig. XIV). Una guida del complesso abbaziale edita nel 1992 pubblica una foto della scultura senza la mano destra, che dovette essere restaurata dopo questa data: Bellamy, Pouge 1992, p. 60.

²¹¹ ASG, *Notai antichi*, 1265, n. 307. Il documento fu pubblicato da Federico Alizeri: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 296-298 nota 1.

²¹² Si elencano di seguito le misure indicate per ciascun pezzo. Altare: 4,5 palmi di altezza e 12 palmi e $\frac{1}{4}$ di larghezza (111,5x297,4 cm). Cassa: 4 palmi di altezza e 8 palmi di larghezza (99x198,2 cm). Tabernacolo: 6 palmi di altezza senza la figura e 3 palmi di larghezza (147,7x74,3 cm). Figure di Santi: 6,5 palmi di altezza (161 cm). L'altare doveva in realtà risultare più largo di quanto previsto: i cinque riquadri misurano infatti 111x60 cm per un totale di 300 cm ai quali dovevano però essere aggiunti altri elementi come le colonne che riquadravano le scene.

²¹³ Si veda a tal riguardo l'illustre precedente della tomba dei Duchi d'Orléans. Anche in questo caso nel contratto, firmato il 29 agosto 1502, si fa esplicito riferimento ad un modello grafico concordato dalle due parti.

²¹⁴ Il compenso per l'altare, la cassa e il tabernacolo è fissato a 400 scudi, mentre altri 100 sono previsti per le due sculture a tutto tondo. I pagamenti sono scaglionati nella seguente maniera: 100 scudi al momento della stipula del contratto e i rimanenti ripartiti in rate trimestrali.

²¹⁵ Il 6 agosto 1511 Viscardi fa da testimone ad un atto tra Pace Gagini e Giovanni Antonio da Osnago. Alizeri 1870-1886, IV, 1876, pp. 327-330 nota 1.

²¹⁶ Queste cancellate furono commissionate da Antoine Bohier ed eseguite tra il 1517 e il 1519, ad eccezione di quelle della cappella del Battista che si devono invece al patrocinio di Pierre de Prestreval. Un'analisi di queste opere è in: Bailly, Chirol 1961. Krufft riteneva che non fosse da escludere una diretta mediazione di Viscardi nella decorazione di queste opere, che andava comunque riferita a maestri francesi attivi a Rouen. Krufft 1971a, pp. 286-287; Krufft 1972c, p. 703.

della diretta mediazione o meno di Viscardi, tali opere testimoniano comunque la fortuna del lessico all'antica, alla quale contribuirono senza dubbio anche altri cantieri come quello del castello di Gaillon.

Una clausola del contratto può forse far luce sulle operazioni di trasporto dei marmi e, più in generale, sugli aspetti riguardanti il rapporto tra committente e scultore. Nell'atto notarile del 1507 si specifica infatti che, una volta ultimate, le opere sarebbero state valutate da Giovanni Spinola di Serravalle, il quale avrebbe deciso se concedere al Viscardi un'ulteriore somma di cinquanta scudi qualora il lavoro si fosse rivelato di una qualità adeguata alle aspettative del committente²¹⁷. Il nome dell'aristocratico genovese ricorre con una certa frequenza in alcune delle imprese patrocinate da Luigi XII e da altri personaggi francesi, comparando in veste di intermediario tra le parti coinvolte ma con ruoli che si estesero anche all'approvvigionamento dei blocchi a Carrara²¹⁸. Possiamo perciò immaginare che il genovese possa essere intervenuto attivamente anche nella vicenda delle opere per Fécamp facendosi carico delle operazioni di trasporto dei marmi e forse assumendosi anche la responsabilità dei pagamenti, nelle mansioni cioè già svolte in occasione della tomba dei Duchi d'Orléans.

L'altare che vediamo oggi è frutto di un allestimento settecentesco che rientra in una serie di lavori di restauro voluti dall'abate Claude-François de Montboissier de Beaufort, in carica dal 1745 al 1761, per porre rimedio allo stato di degrado in cui era caduto il complesso abbaziale, conferendo all'edificio una veste più in linea con il gusto del tempo²¹⁹. Si decise così di rinnovare l'intera area presbiteriale dotandola di un nuovo altare "à la romaine" che sostituì i marmi cinquecenteschi ma in una posizione leggermente più arretrata²²⁰. La struttura voluta da Bohier fu invece installata sul fondo del coro ed adattata allo spazio leggermente curvo compreso tra i due pilastri, in un sito dove era a quel tempo ubicato l'altare del Salvatore, ovvero l'antico altare maggiore, consacrato nel 1106 dall'abate Guillaume de Ros e qui trasferito all'inizio del Cinquecento²²¹.

L'architetto Jean-Pierre France, incaricato di tutti i lavori di decorazione decisi nel 1747, rivestì le colonne con marmi colorati, donati, secondo le fonti, da Luigi XV²²², e coprì lo

²¹⁷ In particolare, alcuni maestri periti avrebbero dovuto valutare i marmi, mentre Giovanni Spinola si sarebbe alla fine espresso sull'eventuale valore da aggiungere alle sculture.

²¹⁸ Cfr. paragrafo V.1.

²¹⁹ Nei lavori vengono coinvolti gli architetti Charles de Lespine e Jean-Pierre France; a quest'ultimo sarà in particolare demandata la responsabilità dell'aspetto decorativo. L'intervento prese avvio il 5 aprile 1747 e si concluse il 24 dicembre 1751 quando fu consacrato il nuovo altare. Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 57-64; Montier 1960, pp. 24-26.

²²⁰ In questa occasione si rese necessaria la traslazione dei corpi di Riccardo I e Riccardo II, che erano ubicati in prossimità dell'altare maggiore e che, con l'arretramento di quest'ultimo, vennero trasferiti nel nuovo sito (20 novembre 1748). Leroux 1925-1929, II, 1928, p. 60; Montier 1960, p. 27.

²²¹ I marmi del vecchio altare maggiore commissionato da Bohier furono trasferiti nella posizione attuale tra il 27 e il 29 luglio 1751. Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 61, 65-67. L'altare consacrato nel 1106, di cui si persero le tracce dopo i lavori settecenteschi, preservava la traccia dell'apparizione dell'angelo che intimò di dedicare l'abbazia alla Trinità. Una descrizione di questo altare prima dello smantellamento è in: Le Hule 1684, ed. 1893, pp. 90-91, 165-166.

²²² Leroux 1925-1929, II, 1928, p. 64.

spazio così ridisegnato con un baldacchino ligneo riccamente intagliato in stile rococò, eseguito tra il 1750 e il 1751 (FIG. 551)²²³. Lo stesso France intervenne anche nel nuovo allestimento dell'altare di Bohier, rimontando i vari pezzi che lo componevano in origine: i cinque bassorilievi figurati, collocati su un basamento rivestito con lo stesso materiale adottato per le colonne, furono intervallati da semplici listelli di marmo bianco, cui furono applicati inserti in bronzo dorato decorati con teste angeliche, spighe e grappoli d'uva, motivi applicati anche sul retro della cassa-reliquiario; al di sopra dei riquadri fu inoltre inserita una fascia marmorea che funse da piano d'appoggio per le due figure di *San Taurino* e *Santa Susanna* e per la cassa, sulla sommità della quale venne eretta la monumentale figura di *Cristo risorto* (FIG. 549).

L'allestimento voluto dall'abate Montboissier non reintegrò invece alcuni pezzi che, come rivelano sia alcune fonti documentali e letterarie sia la prossimità stilistica con la mano del Viscardi, dovevano in origine essere parte dell'altare voluto da Antoine Bohier. Si tratta di quattro *Angeli adoranti* che, al momento dei lavori dell'architetto France, furono trasferiti nella biblioteca dell'abbazia – dove li descrive un inventario del 1791²²⁴ – e che passarono in seguito nella chiesa di Sainte-Madeleine di Goderville (FIGG. 568-571). Nel 1807, infatti, Guillaume-Dominique Le Tellier, curato della Trinità di Fécamp all'indomani della trasformazione dell'abbazia in parrocchia nel 1791, depositò le quattro sculture, di cui, per ragioni non chiare da ricostruire, era entrato in possesso, nella chiesa di Goderville, la quale ricadeva a quel tempo sotto la propria responsabilità, facendole installare al di sopra dell'altare maggiore²²⁵.

La campagna di lavori settecentesca interessò anche il tabernacolo, il quale era in origine addossato ad uno dei pilastri del presbiterio – probabilmente il secondo sul lato sinistro²²⁶ – nel sito in cui la reliquia del sangue di Cristo era stata nascosta da Riccardo I di Normandia e rinvenuta nel 1171 dall'abate Henry de Sully²²⁷. Al momento di pianificare l'area intorno al nuovo altare maggiore, Jean-Pierre France decise di trasferire la custodia sul retro dell'altare del Salvatore, ovvero quello riallestito con i marmi genovesi, permettendone così una piena visibilità dal deambulatorio.

²²³ La costruzione del baldacchino iniziò il 15 giugno del 1750 e fu ultimata il 6 luglio dell'anno successivo. Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 46-47, 61-65.

²²⁴ Un inventario del 1791 descrive in questo locale “quatre petites statues en marbre de chacune un pied de hauteur”, da identificare con gli *Angeli* oggi a Goderville. Lepout 1879, p. 41.

²²⁵ Le Tellier donò le sculture alla chiesa di Goderville nel 1807 ma ne mantenne la proprietà, che passò definitivamente alla parrocchia soltanto dopo la morte del prelado nel 1833, con atto del 5 ottobre 1834. Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 38-39, 41. Gli angeli sono menzionati anche nella guida dell'abbazia di Fécamp del 1836: Germain 1836, p. 104. La chiesa della Madeleine di Goderville fu ricostruita negli anni '60 dell'Ottocento, data alla quale risale anche l'altare nel quale sono oggi installati gli angeli.

²²⁶ In questa posizione lo descrive infatti Toussaint Duplessy: “dans le sanctuaire contre le second pilier du rond-point, du côté de l'Évangile”. Duplessy 1740, I, p. 93. Questa testimonianza trova conferma nella relazione della ricognizione delle reliquie fatta il 3 gennaio 1710, nella quale si legge che i resti del sangue di Cristo si trovavano “au second pilier d'après le grand autel du côté de l'évangile immédiatement au-dessus du degré du sanctuaire, en une armoire taillée dans le dict pilier, gardée par une balustrade de fer”. Lepout 1879, p. 174.

²²⁷ Sulle leggende sorte intorno alla reliquia del sangue di Cristo si veda Le Hule 1684, ed. 1893.

L'intervento di restauro, conclusosi con la consacrazione del nuovo altare il 24 dicembre del 1751, andò così ad alterare la percezione delle opere commissionate da Bohier, scindendo il vincolo che le stringeva in origine. Occorre perciò risalire a ritroso all'idea originaria dell'abate ed interrogarci su come doveva presentarsi l'altare della Trinità al momento della sua inaugurazione nel 1508²²⁸. Diversamente da come appare oggi, la struttura non era addossata contro una parete ma si presentava invece isolata e in una posizione più avanzata verso la navata²²⁹, che garantiva la piena praticabilità dello spazio retrostante e un'adeguata distanza dall'altare del Salvatore, ubicato sul fondo del coro²³⁰.

Alcune testimonianze precedenti all'intervento settecentesco forniscono indicazioni utili ad approssimare un'ipotetica ricostruzione. Guillaume Le Hule, monaco nell'abbazia di Fécamp e compilatore, tra il 1682 e il 1692, di un manoscritto sulla storia del complesso, ricorda tra le principali opere d'arte custodite nell'edificio "la contretable du grand autel, la chasse et le deux figures qui sont au dessus, toutes de marbre blanc"²³¹, lasciando perciò supporre un complesso del tutto simile a quello attuale, con i cinque rilievi a costituire una sorta di alto basamento e con la cassa e i due santi al di sopra. Questi dettagli trovano conferma nella descrizione di Toussaint Duplessis, nella quale viene aggiunta un'ulteriore specificazione ovvero che il reliquiario marmoreo trovava posto tra le due figure di *San Taurino* e *Santa Susanna*: "le grand autel de marbre blanc, avec les deux figures de Saint Taurin et de Sainte Susanne qui l'accompagnent, et le mausolée ou la châsse de marbre qui est placée au milieu de ces deux figures"²³². Infine i compilatori dei volumi della *Gallia Christiana* ritraggono con questi termini i marmi patrocinati da Bohier: "Altare maius ex albeme marmore, cum figuris SS. Taurini et Susannae hinc inde posuit, et intermedium mausoleum seu capsam item marmoream erexit"²³³, ribadendo i due elementi già evidenziati negli altri due testi, cioè la collocazione della cassa e delle due statue in una posizione sopraelevata e la disposizione delle figure a tutto tondo ai lati del reliquiario.

Una traccia dell'altare nel suo aspetto precedente ai restauri è probabilmente preservata nel *Ritratto di Antoine Bohier* conservato nel Palais Bénédictine (FIG. 572), la cui qualità si rivela piuttosto modesta ma comunque indicativa per approssimare una cronologia entro il XVII

²²⁸ Sebbene le fonti non ricordino una cerimonia di consacrazione, possiamo desumere questa data dal contratto firmato a Genova nel 1507, nel quale si indicava come termine di consegna dei marmi il giugno del 1508.

²²⁹ Secondo André-Paul Leroux l'altare era in origine ubicato tra le prime due campate del presbiterio; Katrin Brockhaus lo arretra invece tra la seconda e la terza campata, sottolineando come questa posizione fosse rimasta invariata a partire dal IX secolo, cioè quando l'abate Guillaume de Ros riedificò il coro. Leroux 1925-1929, II, 1928, p. 29; Brockhaus 2009, p. 141.

²³⁰ Nello spazio tra l'altare maggiore e quello del Salvatore erano collocate le tombe di alcuni abati del complesso, ad esempio quella dell'abate Guillaume Chouquet (morto intorno al 1343) o quella di Filippo du Fossé (morto nel 1381), entrambe decorate con l'effigie del defunto e sollevate da terra. Le Hule 1684, ed. 1893, pp. 281-282.

²³¹ Le Hule 1684, ed. 1893, p. 250.

²³² Duplessy 1740, I, p. 93

²³³ *Gallia christiana* 1715-1865, XI, 1759, p. 214.

secolo o – tuttalpiù – agli inizi del XVIII²³⁴. L'abate è raffigurato in piedi, nell'atto di mostrare un disegno nel quale sono tracciati uno schizzo dell'altare di Fécamp e una pianta dello stesso (FIG. 573), in riferimento alle due principali imprese da questi promosse all'interno del *foyer* normanno secondo quanto chiarisce l'iscrizione inserita nella porzione inferiore della tela²³⁵. Quest'ultima ricorda infatti, oltre alle cariche del religioso, l'edificazione del nuovo altare maggiore e la ricognizione dei corpi di Riccardo I e Riccardo II, resti che, per volere dell'abate, furono riposti entro nuove casse ed interrati in prossimità dell'altare principale dell'edificio, nella posizione rievocata nel foglio illustrato nel dipinto²³⁶. Per quanto il disegno sia soltanto una traccia approssimativa vi si riconoscono i cinque rilievi intercalati da colonne e, in posizione sopraelevata rispetto a questi ultimi, la cassa scandita dalle nicchie, a sua volta sovrastata da una copertura a tetto sulla quale si erge una figura, oltre alle due sculture alle estremità, secondo una scansione che dovette essere mantenuta nella sua forma generale nel momento in cui l'altare fu rimontato sul fondo del presbiterio attorno al 1750.

In questa occasione furono tuttavia rimossi tutti quegli elementi, come le colonne o le cornici, che fungevano da raccordo fra le varie parti della struttura e che, essendo con ogni probabilità arricchiti da ampi inserti decorativi, apparivano, nel XVIII secolo, testimonianze di un gusto ormai completamente superato. Allo stesso modo dovettero essere allontanati anche i quattro *Angeli adoranti* posti agli angoli della cassa, in una posizione forse leggermente ribassata rispetto al reliquiario, il quale poteva sollevarsi dal piano di appoggio tramite un ulteriore zoccolo. Le figure oggi a Goderville sono perfettamente rifinite anche sul retro, dove spuntano eminenti coppie di ali (FIGG. 574-575); esse appaiono inoltre corredate da un basamento di forma rettangolare che è identico in tutti e quattro gli esemplari e che determina, perciò, un punto di vista privilegiato. Lo sguardo delle creature angeliche, puntato verso l'alto, suggerisce inoltre che esse dovevano trovarsi al di sotto dell'oggetto della loro adorazione, una coppia sul lato destro e l'altra su quello sinistro. Se, dunque, immaginassimo le figure accanto alla cassa, in un allestimento piuttosto coerente dal punto di vista iconografico, dovremmo supporre che quest'ultima fosse leggermente rialzata rispetto al piano degli angeli per garantire un loro corretto orientamento; i nunzi celesti avrebbero così concentrato la propria attenzione sulla figura, oggi perduta, al culmine del reliquiario marmoreo. Purtroppo le testimonianze non descrivono questa scultura, di cui si perdono le tracce in seguito all'allontanamento dall'altare. Essa poteva forse raffigurare un *Cristo risorto*, ovvero un tema iconografico affine a quello della scultura che Jean-Pierre France erigerà sulla sommità della cassa alla metà del Settecento.

²³⁴ Il ritratto è citato in Mecquenem 1922, p. 47 e Bellamy, Pouge 1992, p. 41.

²³⁵ Il testo dell'incisione recita: “Hic Neustriæ cancellarius abbas s(anc)ti Avdoeni rot(homagensis) Archiep(iscopu)s Bituricen(sis) favente regina, cardinalis creatu(s) an(no) 1517 maius altare marmoreum erexit, ducum corpora recensuit et obit Blesis 27 nov(embris) 1519”.

²³⁶ La cerimonia fu celebrata il 23 agosto 1518 ed è indice del rinnovato interesse da parte del Bohier per il *foyer* benedettino di Fécamp in seguito all'elezione cardinalizia. Le Hule 1684, ed. 1893, pp. 265, 275; Duplessy 1740, I, p. 97; Germain 1836, p. 103; Leroux de Lincy 1840, pp. 41-42 nota 1; Leport 1879, pp. 118, 169-173.

Sebbene in questo modo l'area al di sopra dei cinque rilievi risulti piuttosto affollata, vista la presenza della cassa, dei quattro angeli a costituire un coro attorno ad essa e delle due effigi di *San Taurino* e *Santa Susanna* alle estremità del piano, appare meno probabile un allestimento che preveda le figure angeliche allo stesso livello dei rilievi istoriati e ai lati degli stessi: una simile ipotesi giustificerebbe infatti la presenza di una sola coppia di figure, ovvero quella installata sulla fronte principale, poiché il retro dell'altare, almeno stando alle fonti a nostra disposizione, non presentava decorazioni marmoree e sarebbe perciò risultato alquanto inusuale collocarvi gli altri due angeli. Bisogna inoltre tener conto del fatto che in origine la larghezza del primo registro della struttura, quello cioè occupato dai bassorilievi, doveva essere più estesa rispetto a quella attuale, in quanto i riquadri erano intervallati da una serie di colonne.

Una simile ricostruzione lascia tuttavia aperti alcuni problemi. In primo luogo risulta difficile immaginare come si articolasse il retro dell'altare, prospetto che doveva essere visibile dal fondo del coro al pari della cassa-reliquiario, la quale, sebbene oggi incastrata tra due pilastri, era stata concepita per essere osservata da tutti i lati, come rivela la presenza di figure di santi anche sulle facce minori. Non possediamo tuttavia alcuna notizia riguardante possibili ulteriori elementi posti a decorare la facciata posteriore della struttura come anche le due laterali, che difficilmente dovevano essere rivestite da semplici lastre di marmo non intagliate. Alcune fonti ottocentesche, cioè posteriori al rimontaggio compiuto dal France, ricordano tra le opere promosse da Bohier anche una *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, un *Calvario* e una *Deposizione dalla croce* posizionati dietro l'altare maggiore, senza tuttavia specificare né il tipo di oggetti né le circostanze in cui furono collocati in questo sito²³⁷. Non si può però escludere che le descrizioni facciano riferimento ad alcuni riquadri del *jubé* smantellato all'inizio dell'Ottocento piuttosto che a tre scene incluse nell'altare di Bohier fin dall'origine²³⁸.

In secondo luogo l'altare non sembra riconducibile ad una tradizione ma, al contrario, appare come un *unicum* sia all'interno della scultura francese del tempo sia nel contesto genovese nel quale vide la luce. Non è infatti possibile rintracciare un diretto precedente che coniughi in questo modo un'alta fascia costituita da rilievi figurativi con una serie di sculture a tutto tondo ed un elemento alquanto peculiare come una cassa-reliquiario, oggetto solitamente ubicato in una posizione isolata e spesso sorretto da colonne. Si potrebbe forse chiamare in causa un'opera alquanto illustre come il sepolcro di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia per trovare una simile commistione di rilievi e sculture: e tuttavia l'eco appare soltanto generica trattandosi di due manufatti ben differenti dal punto di vista tipologico.

²³⁷ Leroux de Lincy 1840, p. 340 ("le calvaire et la descente de la croix de Notre-Seigneur, qui est derrière le grand autel"); Gourdon de Genouillac 1875, p. 248; Lepout 1879, p. 22 ("on lui devait aussi le sépulcre de Notre-Seigneur, un calvaire et la descente de croix placée derrière le grand autel").

²³⁸ Il Palais Bénédicte conserve due frammenti del *jubé* raffiguranti il *Lamento su Cristo morto* e la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*.

I marmi dell'abbaziale di Fécamp sono rimasti ai margini del dibattito critico sulla scultura in area ligure dei primi decenni del Cinquecento nonostante l'elevata qualità delle opere e l'integrità con cui il ciclo scultoreo si è preservato fino ad oggi. Al momento di pubblicare il contratto di commissione Federico Alizeri, pur riconoscendo il valore delle opere commesse al Viscardi, non fu in grado di identificare l'abate "de Fechan" che nel maggio del 1507 sottoscrivesse l'accordo né dunque poté fornire ulteriori notizie su quei marmi, custoditi nella lontana Normandia²³⁹. Dopo la segnalazione di Léon Palustre, il quale con grande sagacia segnalò l'affinità tra le opere dell'abbazia della Trinità e la tomba dei Duchi d'Orléans di Saint-Denis²⁴⁰, si deve a Paul Vitry il merito di aver associato la testimonianza documentaria al complesso monumentale e di aver tentato una sua prima valutazione²⁴¹, pur con un giudizio tutto negativo che stigmatizzava i primi germi dell'italianismo pervenuti oltralpe come una forma di corruzione del più puro spirito francese. Agli occhi dello studioso quelle effigi apparivano "le produit d'un art très habile, très savant, mais d'un art d'école, sans grande spontanéité et sans grande fraîcheur"²⁴².

Nel suo studio sui Gagini edito nel 1903 Luigi Augusto Cervetto dedicava al ciclo un'ampia attenzione avvalendosi delle notizie fornitegli dall'allora parroco di Fécamp, Eugène Duval²⁴³; e tuttavia egli riconobbe erroneamente nei cinque rilievi istoriati la mano di Pace Gagini, sulla scorta di un documento che attestava lo scultore a Carrara nel 1507 all'opera ad un altare voluto dal re di Francia, lasciando a Viscardi soltanto la responsabilità della cassa-reliquiario, del tabernacolo e delle sculture di *San Taurino* e *Santa Susanna*²⁴⁴. In tempi più recenti e dopo che le ostilità di tipo nazionalistico avevano ormai lasciato il posto ad una più corretta valutazione dei fatti artistici, Hanno-Walter Krufft ha considerato il ciclo normanno all'interno dell'attività del Viscardi, di cui ha fissato per primo le coordinate²⁴⁵.

I marmi della Trinità di Fécamp mostrano uno scultore al pieno della propria maturità che ha elaborato una cifra stilistica ben riconoscibile, nella quale il sostrato lombardo di formazione si stempera in un tono più composto e disteso, in una cadenza più classicheggiante influenzata dalle ricerche formali di Benedetto Briosco e Pace Gagini, come anche dalla conoscenza del linguaggio toscano, mediata tramite il contatto con Donato Benti e Benedetto da Rovezzano, scultori assieme ai quali Girolamo aveva collaborato nell'impresa della tomba dei Duchi d'Orléans.

Nei cinque bassorilievi l'artista rivela una grande abilità nel comporre le storie, organizzando la scena attraverso una solida costruzione prospettica, come negli interni della

²³⁹ Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 293-298.

²⁴⁰ Palustre 1879-1885, II, 1881, pp. 257-258. Anche Louis Courajod ricordava le opere genovesi a Fécamp tra i primi esempi del linguaggio rinascimentale italiano in Francia: Courajod 1901, ed. 2010, pp. 654-655.

²⁴¹ Vitry 1901, pp. 152-158.

²⁴² Vitry 1901, pp. 155-156.

²⁴³ Cervetto 1903, pp. 100-104.

²⁴⁴ Anche André-Paul Leroux avanzava il nome di Pace, additandolo tra i collaboratori di Viscardi. Leroux 1925-1928, II, 1928, pp. 37, 54-55.

²⁴⁵ Krufft 1971a, pp. 274, 280-284.

Pentecoste e di *Riccardo I* e *Riccardo II in preghiera*. A ciò si aggiunge un'attenzione per i dettagli minuti che palesa, da un lato, un costante interesse nella resa della realtà e, dall'altro, un'inflexione più aneddotica, espressa, ad esempio, nell'onirico sfondo del *Battesimo di Cristo*, popolato da svelte figurine che arricchiscono il racconto con due ulteriori episodi narrativi del *Battista trasportato nel deserto dall'angelo* e della *Predica* (FIG. 577)²⁴⁶. Le scene con i Duchi di Normandia in preghiera sono invece ambientate in stanze arredate secondo un gusto che recepisce le più recenti tendenze dell'italianismo giunte in Francia agli albori del XVI secolo, come ben rivela il baldacchino, ornato con festoni secondo un *pattern* che ricorre del tutto identico nella cassa delle reliquie, e l'ingocchiatoio, nel quale, accanto ad intrecci vegetali, compare un medaglione con un profilo imperiale, motivo iconografico che, proprio negli stessi anni, entrava nella decorazione del Castello di Gaillon di Georges d'Amboise. Nei medesimi rilievi la virtuosistica abilità del Viscardi trova la massima espressione nel raffinatissimo espediente del quadro nel quadro, inscenato tramite due angeli i quali, sollevando il tendaggio che tappezza la stanza, scoprono le immagini della *Vergine col Bambino* e della *Vergine col Cristo morto* (FIG. 576), concepite come sculture di un altare ma circondate dall'aura delle apparizioni.

Le figure di *Apostoli* che scandiscono i lati della cassa-reliquiario palesano alcune cifre stilistiche peculiari del Viscardi e facilmente riconoscibili (FIGG. 578-585): si notino, ad esempio, le pieghe sottili e tirate, il modo in cui le vesti si incurvano a suggerire la piegatura del ginocchio o lo sbuffo disegnato dai panni nel loro ripiegarsi in prossimità della vita o, ancora, i volti dalla fisionomia ben individuata con gli occhi stretti e allungati, gli zigomi marcati e le barbe inanellate. Caratteri, questi, che improntano anche i quattro *Evangelisti* nelle nicchie del tabernacolo, i quali rivelano tuttavia una struttura che si fa ancor più esile ed allungata e una lavorazione estremamente polita.

Risulta invece più difficile valutare le sculture a tutto tondo del *San Taurino* e della *Santa Susanna*: mentre infatti la prima appare piuttosto rigida e bloccata in una posa frontale, sebbene animata nel volto da un'espressione tra l'estasi e lo stupore, la seconda segna invece uno dei brani più intensi nell'*oeuvre* del Viscardi per il volto dall'ovale perfetto e dall'elaboratissima acconciatura, caratteri che conferiscono alla martire l'aspetto di una composta matrona romana, ma anche per il precario equilibrio della figura al di sopra del corpo dell'idolo abbattuto (FIG. 586)²⁴⁷. Proprio questi aspetti avvicinano la santa alla statuaria di Cristoforo Solari e Benedetto Briosco, scultori che Viscardi potrebbe aver incontrato nel corso della sua esperienza presso la Certosa di Pavia, come rivela il confronto con la *Sant'Agnese* eseguita dal secondo per il Duomo di Milano (FIG. 587).

Meritano una più approfondita considerazione i quattro *Angeli* conservati a Goderville che costituiscono un'acquisizione al catalogo di Girolamo Viscardi. Ricordate in una guida del

²⁴⁶ Kruft ipotizzava che il paesaggio sullo sfondo della scena del *Battesimo* potesse essere stato ispirato dalle stampe nordiche. Kruft 1971a, p. 281; Kruft 1972c, p. 701.

²⁴⁷ Kruft vedeva nelle due figure delle opere di bottega. Kruft 1971a, p. 285.

complesso abbaziale del 1836²⁴⁸ ed da André-Paul Leroux nel 1928²⁴⁹, le sculture sono rimaste fuori dalla fortuna critica dei marmi viscardiani sebbene Cervetto, sulla scorta delle informazioni ricevute dal parroco di Fécamp, ne facesse rapida menzione – ma indicandole in numero di due – e pubblicasse l'illustrazione di una coppia di angeli, attingendo al materiale ricevuto dal corrispondente francese²⁵⁰.

Ad un'attenta analisi, le quattro figure angeliche, pur essendo ispirate alla medesima invenzione, mostrano leggere differenze, che si fanno più marcate soprattutto in quella oggi collocata all'estremità sinistra dell'altare di Goderville (FIG. 570). Quest'ultima si distingue infatti dalle altre per una maggiore monumentalità delle forme e per una variata articolazione del panneggio, il quale segue un andamento più regolare ed è ottenuto tramite incisioni sulla superficie del marmo che non suggeriscono un senso di profondità. Il secondo angelo a partire da destra (FIGG. 569, 590) diverge invece dagli altri per la definizione della capigliatura, suggerita da tratti marcati e regolari che contrastano con la resa più libera dei riccioli dei rimanenti esemplari, secondo una modalità che trova però riscontro in alcuni degli *Apostoli* della cassa, come, ad esempio, nel *San Mattia* (FIG. 582) o nel *San Giacomo* (FIG. 579). Tali differenze, che sono in parte determinate da un desiderio di *varietas*, possono essere spiegate riconducendo l'esecuzione dei marmi all'interno di un contesto di bottega, senza necessariamente postulare l'intervento di un diverso maestro.

Non si fa invece fatica a trovare puntuali riscontri tra i marmi di Goderville e quelli ancora conservati nell'abbaziale di Fécamp. Si possono, ad esempio, confrontare gli angeli con quello dell'*Annunciazione* posto sulla sommità del tabernacolo e notare le analogie nella foggia dell'abito, caratterizzato da un particolare modo di rigirare la stoffa intorno alle spalle e dall'elaborato sbuffo creato dal nastro stretto al di sotto della vita; o ancora la virtuosistica chioma inanellata in ricci attorcigliati a mo' di chiocciola a creare una pesante parrucca (FIGG. 588-589). Le figure appaiono inoltre quasi sovrapponibili ai due *Angeli adoranti* inseriti nelle nicchie ai lati dello sportello del tabernacolo (FIG. 591), sia nell'attitudine generale sia nei caratteri più propriamente stilistici di quei rilievi.

Il ciclo scultoreo promosso da Antoine Bohier costituisce un episodio di primaria importanza nella storia della scultura genovese di inizio Cinquecento, tanto per il valore che esso riveste nel contesto degli scambi tra il capoluogo ligure e la Francia, quanto per l'insita qualità dei marmi che mettono bene in luce la personalità di Girolamo Viscardi e costituiscono il punto di partenza per la ricostruzione del suo catalogo.

²⁴⁸ Germain 1836, p. 104.

²⁴⁹ Leroux pubblicò anche una fotografia dei quattro angeli. Leroux 1925-1929, II, 1928, pp. 38-39, 41, 43-44 e figura 8.

²⁵⁰ Cervetto 1903, pp. 101, 102 figg. IX, X. Nel suo articolo monografico sul Viscardi Krufft cita due *Angeli* non indicati dal contratto ma sicuramente da riferire al Viscardi, attingendo probabilmente alle foto pubblicate da Cervetto. Krufft 1971a, p. 285. Anche Vitry ricorda due dei quattro *Angeli*, dando notizia di una loro installazione al di sopra dell'altare al posto delle figure di *San Taurino* e *Santa Susanna*, notizia che risulta tuttavia difficile da verificare. Vitry 1901, p. 158 nota 1.

6. SCULTURE DI ANTONIO DELLA PORTA E PACE GAGINI PER LA FRANCIA: IL SEPOLCRO DI RAOUL DE LANNOY A FOLLEVILLE E LA *MADONNA COL BAMBINO* DI RUISSEAUVILLE.

Luigi XII e i suoi due consiglieri Georges d'Amboise e Antoine Bohier non furono i soli a ricorrere alle sculture genovesi per celebrare i loro personali successi nella penisola, innescando simbolici rimandi alle recenti vicende delle Guerre d'Italia. La moda del marmo contagiò anche altri personaggi, i quali, entrati in contatto con il capoluogo ligure in diverse occasioni, si fecero promotori di una serie di commesse destinate a rispecchiare, attraverso le forme italiane e la preziosa pietra apuana, da un lato il personale prestigio acquisito in concomitanza con le campagne al di là delle Alpi e, dall'altro, la prossimità alla Corona. Questo mecenatismo "indotto" riguardò una variegata casistica di personaggi e si concretizzò in forme del tutto peculiari su sollecitazione delle diverse istanze che di volta in volta determinarono le scelte dei singoli committenti. Accanto alle vicende già rievocate gli scambi tra Genova e la Francia si caratterizzarono anche per un consistente numero di episodi minori, che riguardarono singole opere d'arte senza inserirsi in un coerente progetto mecenatesco. È questo, ad esempio, il caso di una serie di marmi che Geneviève Bresc-Bautier ha indicato come prodotti di importazione italiana ma le cui vicende sono ancora tutte da approfondire²⁵¹. Tra questi manufatti il ciclo attualmente conservato nel castello di Cordès, ovvero la pala d'altare (FIG. 592), il sepolcro di Yves II d'Alègre (FIG. 593) e un'acquasantiera (FIG. 594), sembra, almeno ad una prima analisi, manifestare un'origine genovese; la loro genesi potrebbe inoltre essere circoscritta all'arco cronologico da noi considerato trovando un *terminus ante quem* nella morte di d'Alègre, avvenne durante la Battaglia di Ravenna nel 1512. L'aristocratico francese fu inoltre in diretto contatto con la Liguria in quanto rivestì la carica di governatore di Savona a partire dal 1502²⁵², anno in cui commissionò una serie di lavori nel Palazzo del Brandale²⁵³.

In questa sede si approfondiranno due episodi più direttamente legati al *milieu* genovese, i quali mettono inoltre in luce la peculiare predilezione da parte dei committenti stranieri per uno specifico *atelier* attivo nel capoluogo ligure, quello cioè gestito da Antonio Della Porta e Pace Gagini, i quali sfruttarono appieno le opportunità offerte da tali impegni guadagnando una certa fama anche al di là delle Alpi, come rivela l'insistenza con cui apposero la loro firma in alcuni dei manufatti esportati.

²⁵¹ Bresc-Bautier 2007a, p. 291; Bresc-Bautier 2010, p. 359. Tra queste opere la studiosa segnala la *Madonna col Bambino* in alabastro donata nel 1510 a François de Rochechouart ed installata nel castello de La Motte-Chandenier (la quale tuttavia sembra un'opera francese come rivela anche il materiale), due statue nella Sainte-Chapelle di Aigueperse, e cioè la *Vergine* e *San Luigi*, il fonte battesimale firmato "Jehan de la Barda" e datato 1512 della chiesa di Meilhaud nei pressi di Issoire e una serie di marmi nel castello di Cordès, comprensiva del sepolcro di Yves II d'Alègre, di un'acquasantiera e di una pala d'altare.

²⁵² Un atto dell'11 gennaio 1503, relativo alla nomina di due procuratori, lo ricorda con questa carica: ASS, *Notai antichi*, 175 (Giacomo Giordani, 1503), s.n.

²⁵³ Su questi lavori cfr. Bartoletti 2009, p. 39.

Uomo d'armi giunto in Italia per la prima volta nel 1494 in occasione della spedizione napoletana di Carlo VIII, Raoul de Lannoy non restò insensibile al fascino delle arti d'oltralpe e richiese al Della Porta e al Gagini, il sepolcro che avrebbe dovuto ospitare i propri resti e quelli di sua moglie, Jeanne de Poix, nella chiesa di Saint-Jacques-le-Majeur-et-Saint-Jean-Baptiste di Folleville²⁵⁴.

I molteplici incarichi che spinsero il Lannoy in Italia gli permisero di entrare in contatto con i *milieux* artistici di vari centri della Penisola²⁵⁵: nel 1494 egli fu uno dei condottieri alla guida delle truppe che conquistarono il Sud Italia, mentre nel 1501 fu nuovamente a Napoli con l'incarico di ordinare le finanze del regno²⁵⁶; nel 1507 Luigi XII lo nominò governatore di Genova, affidandogli l'annoso compito di riportare l'irrequieta città sotto il controllo della monarchia dei Gigli in seguito alla rivolta delle "cappette", compito al quale Raoul fu costretto a rinunciare dopo solo un anno di fronte alle difficoltà incontrate nel ristabilire la pace tra le varie fazioni cittadine²⁵⁷; dopo la Battaglia di Agnadello del 1509 egli fu infine coinvolto in una missione diplomatica a Venezia²⁵⁸. Sebbene Lannoy non sia ricordato per gesti mecenateschi significativi, essendo infatti più noto per le sue imprese belliche, come quella dell'assedio di Quesnoy nel 1477 che gli valse il dono da parte di Luigi XI di un'imponente catena d'oro, o per i numerosi incarichi politici²⁵⁹, la contiguità con l'ambiente reale – egli fu infatti consigliere di Luigi XI, di Carlo VIII²⁶⁰ e infine di Luigi XII²⁶¹ – e, in particolare, con alcuni personaggi

²⁵⁴ Si riassumono le principali voci bibliografiche sul sepolcro Lannoy: Rigollot 1840, pp. 466-467; Godelle 1840-1841, pp. 308-310; Dusevel 1841, pp. 267-269; Roger 1843, pp. 199-200; Bazin de Gribeauval 1850, pp. 10-29; Goze 1865, pp. 37-41; Palustre 1879-1885, I, 1879, pp. 45-48; Bazin de Gribeauval 1883, pp. 9-22; Justi 1892, pp. 16-18; Magenta 1897, pp.170-171; Courajod 1899-1903, ed. 2010, pp. 655-656; Vitry 1901, pp. 138, 158-161; Cervetto 1903, pp. 109-113; Beltrami 1904, pp. 60-62; Durand 1906, pp. 354-375; Blunt 1953, ed. 1999, p. 5; Zanettacci 1954, pp. 56-59; Panofsky 1964, ed. 2011, p. 109 e fig. 193; Krufft 1970a, pp. 404-406; Krufft 1972c, pp. 699-701; Debric 1981, pp. 419-424; Zerner 1999, pp. 37-38; Carlier 2000; Fadda 2000, pp. 74-76; Bottineau-Fuchs 2003b, p. 111; Jestaz 2003, pp. 282, 284; Bresc-Bautier 2007a, pp. 290-291.

²⁵⁵ Una biografia di Raoul de Lannoy è in: Durand 1906, pp. 331-350.

²⁵⁶ Raoul restò a Napoli per circa due anni, entrando a far parte del consiglio del viceré Louis d'Armagnac. Cfr. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, II, 1891, pp. 72, 253 e Durand 1906, pp. 338-339.

²⁵⁷ Il Lannoy fu eletto alla carica di governatore di Genova da Luigi XII nel corso del suo soggiorno in città nella prima metà di maggio del 1507 e rinunciò all'incarico all'inizio di ottobre del 1508. Fu suo successore François de Rochechouart, il quale si insediò il 5 ottobre (cfr. Senarega (1488-1514 ca.), ed. 1930-1932, p. 122 nota 1). Cfr. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, pp. 227-228, 274 e Durand 1906, pp. 340-341. Le fonti genovesi lo ricordano con un giudizio positivo ricordando il suo tentativo di riappacificare le fazioni. Si vedano: Foglietta 1585, c. 291v.; Giustiniani 1834-1835, II, pp. 635-636; Senarega (1488-1514 ca.), ed. 1930-1932, pp. 121-122. Il poeta Valeran de Varanes dedicò a Raoul de Lannoy e a Adrine de Hénencourt, decano del capitolo della cattedrale di Amiens, un poema sulla presa di Genova intitolato *Carmen de expognatione Genuensi, cum multis ad gallicam historiam pertinentibus* pubblicato a Parigi nel 1508. Cfr. Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, p. 379, nota 1 e Durand 1906, pp. 348-349.

²⁵⁸ Durand 1906, pp. 343.

²⁵⁹ Raoul aveva inizialmente servito il Duca di Borgogna Carlo il Temerario ma, dopo la caduta di quest'ultimo, era passato al servizio di Luigi XI distinguendosi nel corso della presa di Quesnoy. La catena d'oro, in seguito venduta e copiata in un esemplare di dimensioni più modeste, è la stessa che viene raffigurata al collo del Lannoy nell'effigie del proprio sepolcro e divenne emblema del condottiero e dei propri eredi, come rivela la ripetizione di tale motivo all'interno della chiesa di Folleville. Quest'ultimo territorio era passato a Raoul in seguito al matrimonio con Jeanne de Poix nel 1478. Tra gli incarichi politici si possono ricordare quello di balivo di Amiens (dal 1496) e di "consièrge du Palais" a Parigi (dal 1501).

²⁶⁰ Nel 1493 Anna e Carlo furono ospiti di Lannoy nel castello di Folleville. Durand 1906, p. 337.

distintisi come accorti committenti dovette probabilmente spingerlo a maturare una certa predilezione per le arti. La sua biografia lo mostra infatti in contatto sia con Antoine Bohier, assieme al quale si recò in Inghilterra nel 1510 per un incarico diplomatico²⁶², sia con Florimond Robertet, con cui condivise la carica di consigliere reale a partire dallo stesso anno, sia, infine, con Georges d'Amboise avendo entrambi partecipato al soggiorno italiano di Luigi XII che fece tappa a Genova nel 1507.

Non sono purtroppo note le circostanze contingenti in cui maturò la commissione del sepolcro: tra le numerose carte conservate nei fondi dell'Archivio di Stato di Genova non è stato infatti rintracciato il contratto firmato con Antonio Della Porta e Pace Gagini, documento che avrebbe potuto chiarire la cronologia dell'opera e le condizioni pattuite tra le due parti, in particolar modo quelle relative alla consegna e al trasporto dei marmi. La biografia del Lannoy lascia tuttavia pochi dubbi sull'occasione che determinò la sua scelta e, di conseguenza, sulla data di esecuzione del monumento. Fu nel corso dei mesi in cui egli rivestì la carica di governatore di Genova, ovvero tra maggio 1507 e ottobre 1508²⁶³, che dovette rivolgersi all'*atelier* dei due lombardi ed affidar loro l'incarico di una sepoltura marmorea da riportare in Francia al momento del suo rientro in patria²⁶⁴. Una simile ricostruzione non osta, d'altra parte, al fatto che Raoul morì a Folleville soltanto alcuni anni dopo e cioè il 4 aprile nel 1513, avendo dato disposizione, nel testamento dettato l'ultimo giorno di febbraio del medesimo anno, di essere seppellito nella cappella che i suoi eredi avrebbero dovuto erigere nella chiesa di Saint-Jacques²⁶⁵.

Se, dunque, la tomba venne realizzata a Genova intorno al 1507-1508, i marmi furono montati nel sito di destinazione soltanto dopo la scomparsa di Lannoy nel 1513 ma, probabilmente, prima dell'ultimazione della cappella, il cui *terminus ante quem* va individuato nel 4 maggio 1519, quando Jeanne de Poix e suo figlio François fondarono ufficialmente la cappellania fissando i lasciti necessari per la nomina dei cappellani e la gestione della stessa, in

²⁶¹ In seguito alla morte di Amboise nel 1510 Lannoy è scelto tra i più intimi consiglieri di Luigi XII assieme a Florimond de Robertet e Etienne de Poncher, prendendo il posto del cardinale. Durand 1906, p. 344.

²⁶² I due inviati dovevano negoziare la pace con Enrico VIII. Durand 1906, pp. 343, 373.

²⁶³ Cfr. nota 257.

²⁶⁴ La maggior parte degli studiosi è concorde nel riferire la commissione del sepolcro e la sua realizzazione agli anni 1507-1508: Palustre 1879-1885, pp. 45-48; Bazin de Gribeauval 1883, p. 13; Vitry 1901, pp. 138, 158-159; Beltrami 1904, pp. 61-62; Durand 1906, p. 373; Chartraire 1916, p. 188; Kruftr 1970a, p. 405; Kruftr 1971, p. 699; Debrie 1981, p. 424; Zerner 1996, p. 37; Bottineau-Fuchs 2003b, p. 111. Elisabetta Fadda ritiene invece che la datazione dei marmi vada spostata al secondo decennio del Cinquecento, quindi dopo la morte del Lannoy e della costruzione della cappella, e che si tratti di una delle ultime opere eseguite da Antonio Della Porta e Pace Gagini. Una simile ricostruzione ci sembra poco probabile tenendo conto della biografia di Lannoy e delle vicende storiche di Genova, che videro i francesi lasciare Genova dopo la sconfitta subita a Novara nel 1513. Fadda 2000, p. 75.

²⁶⁵ Nel testamento si legge infatti che Raoul "veut & entend estre inhumé en une chapelle qui se devoit construire & ajouster en l'Eglise de Monsieur saint Jacques de Folleville, en laquelle Chapelle il veut & entend y fonder & faire dire une messe chacun jour perpetuellement & à tousjours du temps, selon le jour & en la fin d'icelle, une seche-messe des trespassez; pour la fondation de laquelle il charge ses successeurs payer chacun an au chapelain qui en aura charge". Corbinelli 1705, II, pp. 658-660, in particolare p. 658.

ottemperanza alle volontà di Raoul²⁶⁶. Sembrerebbe perciò assai probabile che a quel tempo l'ambiente fosse già ultimato, sebbene la consacrazione fosse celebrata soltanto il 19 giugno 1524²⁶⁷. Fu invece solo in seguito alla morte di Jeanne, il 16 luglio del medesimo anno, che si provvide ad incidere il testo dell'epigrafe, nel quale vengono ricordate le date di decesso di entrambi i coniugi, nella tabella al centro della fronte del sarcofago²⁶⁸.

Nel corso dei secoli il sepolcro ha mantenuto la sua collocazione originaria ed è ancora oggi visibile nella parete sinistra del coro della chiesa parrocchiale di Folleville, spazio coincidente con la cappella di proprietà dei Lannoy, edificata per volere di Raoul su un terreno del castello e concessa ai religiosi per lo svolgimento delle proprie funzioni²⁶⁹. Nello stesso ambiente François de Lannoy diede disposizione di erigere anche il proprio monumento funebre, posto in opera prima del 1545 (FIG. 596)²⁷⁰, e molto probabilmente fece eseguire anche il gruppo marmoreo del *Compianto di Cristo* trasferito, nel corso del XVII secolo, nella chiesa di Saint-Jean di Joigny²⁷¹.

La tomba consta di due parti nettamente separate che danno conto delle distinte fasi di esecuzione del complesso (FIG. 595). I marmi genovesi, ovvero la lastra sepolcrale con i *gisants* di Raoul de Lannoy e Jeanne de Poix e la fronte su cui poggiano questi ultimi (FIG. 598) – decorata con due coppie di putti dolenti che reggono gli stemmi dei defunti e l'epigrafe –, sono infatti inseriti all'interno di una nicchia, la quale è invece eseguita in pietra locale ed è arricchita con un'ipertrofica ornamentazione che, con spirito di *horror vacui*, ne pervade l'intera superficie. Quest'ultimo elemento, in cui su una distesa uniforme di intrecci vegetali si innestano figure di santi e creature angeliche, emblemi mortuari e scene narrative (FIG. 597), appare chiaramente opera di maestranze francesi ancora non identificate dagli studi, le quali

²⁶⁶ Il documento è pubblicato in: Beauvillé 1860-1881, III, 1877, pp. 350-355.

²⁶⁷ Beauvillé 1860-1881, III, 1877, p. 369. Jeanne dettò il proprio testamento il 16 aprile 1524: Corbinelli 1705, II, pp. 661-663.

²⁶⁸ “Ci gisent nobles person(n)es Raoul de Lannoy, chevalier seigneur de Morviller et de Paillart conseilier et chambellan ordinaire des Rois Loix XI^e et XII^e et de Charles VIII^e bailli du palais real a Paris et damiens capitaine de ladicte vile de cent gentilz hom(m)es de la maison et de cent hom(m)es darmes des ordonna(n)ces grand chambellan du realme de Cecile lieutenant general et gouverneur de la duce de Gennes qui trespasa le III^e jour du mois de airil lan mil V^e et XIII et madame Jehenne de Pois sa fame dame desdictz lieux de Foleville et de Gannes laquele deceda le XVI^e jour du mois de juillet lan mil V^e et XXIII pries dieu pour leurs ames”.

²⁶⁹ Raoul e Jeanne promossero anche altri lavori all'interno della chiesa stessa, come ad esempio le vetrate che recano i loro stemmi.

²⁷⁰ L'autore del sepolcro, composto dalle raffigurazioni dei due defunti oranti su una base decorata da quattro *Virtù*, è stato riconosciuto in Mathieu Laignel vista la somiglianza con il sepolcro del cardinale Hémard nella cattedrale di Amiens. Durand 1906, pp. 401-403. Debrie ha invece messo in luce la differenza tra le *Virtù* di Folleville e quelle di Amiens, riferendo il basamento della tomba di François Lannoy ad un'altra mano. Debrie 1981, pp. 425-430.

²⁷¹ Il *Compianto* risultava già in loco nel 1545 in quanto viene citato nel testamento di François de Lannoy redatto proprio quell'anno. Il gruppo fu trasferito a Joigny da Pierre de Gondi nel 1634 (i Gondi erano infatti diventati proprietari di Folleville nel 1604); nella chiesa di Folleville è invece rimasta la nicchia in cui era inserito il gruppo. L'esecuzione del complesso è stata riferita ad un *atelier* della Turenna (Debrie 1981, pp. 435-436) oppure a Mathieu Laignel (Chartraire 1916, pp. 195-196). È interessante notare come la fronte del sarcofago nel quale viene adagiato il corpo di Cristo ripete il motivo dei putti reggitemma già presente nel monumento di Raoul de Lannoy e Jeanne de Poix oltre a due profili che possono essere identificati con i ritratti di questi ultimi due personaggi.

sembrano guardare ad un certo repertorio italianizzante messo a punto nel cantiere di Gaillon²⁷². La commistione di due linguaggi tra loro così distanti mostra bene come l'approdo in Francia dell'eloquio italianizzante, nelle sue svariate sfumature, non determinasse nell'immediato un repertino cambiamento delle forme legate alla tradizione gotica; al contrario, queste continuarono a resistere ancora a lungo nelle preferenze dei committenti in una forzosa coabitazione con le novità provenienti d'oltralpe²⁷³. Come rivela anche il caso del castello di Gaillon, in cui architettura gotica e elementi ornamentali all'antica coesistono in un felice connubio, le categorie di arcaismo e innovazione assumono dei connotati estremamente sfumati, fino a perdere la loro validità nell'analisi dei fenomeni artistici che caratterizzarono gli anni a cavallo tra XV e XVI secolo.

Ignoriamo se il progetto originario di Raoul de Lannoy coincidesse con quello poi attuato dai suoi eredi al momento dell'installazione della tomba e cioè se l'accostamento tra *koiné* italiana e francese fosse previsto fin dal momento in cui il governatore di Genova richiese al Tamagnino e al Gagini i marmi per la propria sepoltura, oppure se l'aspetto un po' ibrido dell'opera finale fosse frutto di una scelta necessaria, dovuta alla difficoltà di reperire maestranze italiane negli anni seguenti alla morte del Lannoy. Non possiamo escludere che l'idea iniziale venisse modificata in corso d'opera e che, al momento della commissione, non fosse stato ancora previsto l'inserimento dei marmi all'interno della nicchia. Una simile ipotesi sembra essere giustificata da alcune incongruenze strutturali tra le due parti. La lastra con i depositi appare infatti più stretta rispetto all'apertura, tanto da aver reso necessaria l'aggiunta di due inserti in muratura ai lati per supplire alla differenza.

L'inserimento dei *gisants* nella nicchia sembra penalizzare in maniera considerevole l'effigie di Jeanne la quale, ad una visione frontale, appare scarsamente percepibile essendo incastrata nello spazio ristretto dell'apertura. Come ha già messo in evidenza Hanno-Walter Kruft²⁷⁴ nelle intenzioni iniziali del Lannoy il monumento poteva essere accostato contro la parete e mostrare tre prospetti liberi, come pare confermare il fatto che il fregio intorno ai *gisants* corra in maniera continua proprio lungo tre lati, essendo invece assente da quello corrispondente al muro. E tuttavia se una simile ricostruzione fosse veritiera, mancherebbero all'appello le due lastre che avrebbero coperto i fianchi della struttura di cui non resta invece alcuna traccia nel complesso di Folleville. D'altra parte, la tipologia del "tombeau en enfeu", ovvero del sepolcro incastrato in una nicchia aperta nella muratura, godeva in Francia di una lunga tradizione, tale da giustificare il ricorso nel monumento di Raoul e Jeanne ma anche in quello successivo del figlio François, eretto accanto al primo nel coro della chiesa di Saint-Jacques.

²⁷² Bottineau-Fuchs 2003b, p. 111.

²⁷³ Zerner 1996, p. 38; Bresc-Bautier 2010; Bos 2010.

²⁷⁴ Kruft 1970a, p. 405. Prima di Kruft già Beltrami e Durand avevano ritenuto l'allestimento attuato dopo la morte di Lannoy una soluzione di ripiego, essendo la sepoltura pensata per essere accostata al muro e libera su tre lati. Beltrami 1904, pp. 61-62; Durand 1906, pp. 374.

Nonostante la perdita del contratto, i nomi dei due scultori sono documentati da una testimonianza diretta la quale non lascia adito a dubbi sulla paternità dei marmi. Due iscrizioni, una di dimensioni maggiori apposta ai piedi dell'effigie di Raoul (FIGG. 599-600) e l'altra, quasi invisibile ad occhio nudo, incisa a fianco di Jeanne recitano infatti "ANTONIUS DE PORTA TAMAGNINUS MEDIOLANENSIS FACIEBAT ET PAXIUS NEPOS SUUS" e "ANTONIO TAMAGNINO DE MILANO FACIEB(at)". La presenza di una doppia firma appare del tutto eccezionale in un contesto come quello genovese che è invece predominato da un'organizzazione del lavoro basata sulla bottega e, dunque, da una visione dell'operare dell'artista ancora piuttosto arretrata e lontana dall'esaltazione tutta umanistica dell'individualità. E tuttavia la frequenza con cui tale pratica occorre in opere concepite per l'esportazione, come appunto la tomba di Folleville o la *Madonna col Bambino* oggi conservata a Ruisseauville (FIG. 617) o ancora il sepolcro di Catalina de Ribera della Certosa di Siviglia (FIG. 561), sembrano confermare come gli artisti coinvolti fossero consapevoli del valore aggiunto che le loro sculture avrebbero assunto oltre i confini italiani e desiderassero, perciò, immortalare il proprio impegno. Nel caso del monumento Lannoy le due firme appaiono di dimensioni molto contenute ed inserite in una posizione non percepibile ad un primo sguardo; al contrario negli altri due complessi succitati i nomi erano più facilmente visibili essendo infatti collocati, nel caso della *Vergine*, sul lato principale del basamento e, nei sepolcri spagnoli, ai piedi del sarcofago e in una targa posta nel lato interno di uno degli stipiti. Un altro aspetto degno di nota è l'assiduità con cui Pace Gagini e Antonio Della Porta adottarono una simile prassi: il primo firmò infatti il *Ritratto di Acellino Salvago* nel 1500²⁷⁵ e, assieme al socio, oltre alla tomba Lannoy anche la *Madonna* di Ruisseauville; il nome del solo Pace compare invece nel *Ritratto di Francesco Lomellini* di Palazzo San Giorgio, eseguito intorno al 1508²⁷⁶ e nel sepolcro di Catalina de Ribera a Siviglia²⁷⁷. È una circostanza non casuale, quindi, che il ristrettissimo numero di sculture genovesi firmate siano quasi tutte di mano dei due lombardi, i quali volevano forse palesare il loro *status* di scultori e differenziarsi dai semplici *magistri antelami*²⁷⁸.

Per tornare al sepolcro di Folleville, l'osservazione delle due firme potrebbe fornire alcuni indizi utili a chiarire con maggiore esattezza le modalità di collaborazione tra due soci di lunga data come appunto Antonio Della Porta e Pace Gagini, il cui sodalizio risulta attestato già nel 1493 nel cantiere della Certosa di Pavia. La posizione leggermente subordinata del nome di Pace, il quale sembra aggiunto al corpo principale dell'iscrizione dove compare invece quello

²⁷⁵ "OPUS ANT(onii) TAMAGNINI".

²⁷⁶ "PACES GARINUS BISSONIUS FACIEBAT".

²⁷⁷ "OPUS PACE GAZINI FACIEBAT IN IANUA". Nel sepolcro di Pedro de Ribera, che fa da pendant a quello della moglie Catalina, si legge invece la firma di Anton Maria Aprile: "ANTHONIUS MARIA DE APRILIS DE CHARONA HOC OPUS FACIEBAT IN IANUA". Cfr. paragrafo V.7.

²⁷⁸ A tal riguardo può essere significativo il fatto che intorno al 1520 Pace Gagini appaia firmatario di una petizione presentata ai Padri del Comune allo scopo di separare la più nobile arte degli scultori da quella dei *magistri antelami*. Cfr. paragrafo I.1.

del solo Antonio insieme al verbo singolare “faciebat”, oltre alla ripetizione del riferimento al Tamagnino vanno forse lette in direzione di una maggiore responsabilità del Della Porta in un’opera che era comunque concepita come collettiva. D’altra parte non si può neppure escludere che una simile preminenza di uno dei due collaboratori vada invece ricondotta alla maggiore anzianità di Antonio²⁷⁹ e, dunque, al riconoscimento della sua *leadership* in quanto capobottega.

È tuttavia significativo il fatto che il nome del Tamagnino compaia due volte e in frammenti tra loro indipendenti dell’opera. I *gisants* risultano infatti composti da due lastre distinte, chiaramente riconoscibili, su ciascuno dei quali è intagliata una singola figura con la relativa porzione di fregio: l’aggiunta della firma del solo Della Porta accanto all’effigie di Jeanne de Poix è stata interpretata come una rivendicazione della sua paternità di quella specifica parte del complesso, riconoscendo invece a Pace un preponderante intervento nel *pendant* maschile²⁸⁰. Ciononostante l’analisi stilistica dei due ritratti sembra ostare ad una lettura così rigidamente ripartita. I ritratti di Raoul e Jeanne appaiono infatti del tutto omogenei per concezione ed esecuzione (FIGG. 602-603); le differenze che si possono semmai riscontrare nel trattamento dei volti sono da ricondurre sia alla differente caratterizzazione dell’età dei due coniugi – il condottiero sembra infatti raffigurato nel pieno della maturità, mentre la consorte appare molto più giovane – sia al fatto che soltanto quello maschile è un ritratto dal vivo, in quanto il governatore fu stabilmente presente a Genova per più di un anno, mentre il *pendant* femminile fu eseguito a partire da un prototipo come un dipinto o, più probabilmente, una medaglia. Poste tali premesse non ci si dovrà allora stupire del realismo più epidermico del volto di Raoul (FIG. 604) e della morbida modellazione della superficie, come per rendere la consistenza della pelle affaticata dall’età, e, al contrario, dell’intento maggiormente idealizzante nella raffigurazione della consorte (FIG. 606), evidente nell’ovale perfetto del viso e in una certa standardizzazione dei tratti fisiognomici.

Si mostra invece del tutto uniforme in entrambe le rappresentazioni di Folleville la modellazione dei panneggi (FIG. 601)²⁸¹ – si osservi, al tal riguardo, come viene risolta la parte terminale dell’abito che ricade al di sopra dei piedi – oltre ad altri particolari come le mani, quasi sovrapponibili (FIGG. 602-603), o i mille dettagli, incisi con la precisione dell’orafo, che arricchiscono l’abbigliamento dei coniugi. La soluzione raffinatissima della veste di Jeanne che esce dal corpetto mostrando un bordo ricamato o della cuffia disegnata secondo la moda di

²⁷⁹ Non si conoscono le date di nascita di Pace ed Antonio. Il primo però sposò una nipote dell’altro, fatto dal quale si desume che fosse più giovane.

²⁸⁰ Questa è la lettura di Kruft, il quale tuttavia fornisce indicazioni imprecise riguardo alla firma, dando conto solo di una delle due iscrizioni e collocando la porzione “Antonius de Porta Tamagninus mediolanensis faciebat” sulla lastra di Jeanne e il resto su quella di Raoul. In realtà tutta l’iscrizione si trova ai piedi del *gisant* maschile mentre un secondo testo è inciso accanto a quello femminile. Kruft 1970a, pp. 405-406 e Kruft 1972c, p. 700. La stessa ipotesi è stata ripresa da Fadda 2000, p. 76. Altri autori considerano invece i due ritratti di mano del solo Tamagnino: Palustre 1879-1885, pp. 47-48; Vitry 1901, pp. 159-160; Zanettacci 1954, p. 57; Debrie 1981, p. 421.

²⁸¹ Di parere contrario Elisabetta Fadda, la quale vede delle differenze anche nei panneggi, tali da avvalorare il riferimento dell’effigie di Raoul a Pace e di quella di Jeanne a Tamagnino: Fadda 2000, p. 76.

Anna di Bretagna, come anche i legacci che stringono le maniche dell'abito di Raoul o la pesante catena che questi porta al collo, in ricordo del dono offertogli da Luigi XI per i suoi meriti guerreschi, palesano l'abilità degli autori e la loro diretta conoscenza di certi modelli della ritrattistica lombarda. Si possono, ad esempio, chiamare in causa il bellissimo ritratto di Beatrice d'Este di Gian Cristoforo Romano oggi al Louvre, ugualmente ricco di dettagli minuti, oppure i *gisants* di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este di Cristoforo Solari oggi nella Certosa di Pavia ma originariamente concepiti per Santa Maria delle Grazie a Milano, opera, quest'ultima, che il Lannoy poteva aver contemplato nel corso dei suoi soggiorni a Milano al seguito di Luigi XII. Quest'ultimo modello sembra infatti quello che più si avvicina nell'idea compositiva al sepolcro di Folleville, il quale non trova invece diretti precedenti in area ligure.

Volendo invece inserire i ritratti dei coniugi Lannoy all'interno dell'operato genovese dei due soci lombardi, per l'effigie maschile (FIG. 604) il confronto più diretto può essere rintracciato nell'*oeuvre* di Pace Gagini, in particolare nel *Ritratto di Francesco Lomellini* del banco di San Giorgio (FIG. 605)²⁸² e nella raffigurazione dello stesso patrizio genovese inserita nel rilievo con *l'Adorazione del Bambino* in San Teodoro a Genova (FIG. 169), opera frutto della collaborazione col Tamagnino ma da riferire in questa porzione al preponderante intervento di Pace. Il *gisant* di Jeanne (FIG. 606) presenta invece maggiori difficoltà nella valutazione, vista l'assenza di altri ritratti femminili nei cataloghi di entrambi gli scultori. E tuttavia anche in questo caso si potrebbe forse chiamare in causa il già citato rilievo della chiesa di San Teodoro e in particolare la figura della Vergine (FIG. 607), pur tenendo conto della diversità tra le due opere riscontrabili nella tecnica e nella tipologia. Sebbene tali considerazioni sembrino spostare verso Pace la responsabilità dei *gisants* di Folleville, occorre tenere in considerazione il fatto che sia il *Ritratto di Francesco Lomellini* sia il complesso di San Teodoro videro la luce nell'ambito della collaborazione, più o meno pervasiva, col Della Porta²⁸³.

Appare ugualmente uniforme dal punto di vista stilistico la lastra posta sulla fronte della tomba, nella quale, ai lati dell'epigrafe centrale, sono disposte due coppie di angeli dolenti appoggiati agli stemmi dei due coniugi (FIGG. 608-610). I putti, che compiangono in maniera sommessamente la scomparsa di Raoul e Jeanne, pur essendo improntati ad una medesima tipologia seguono attitudini tutte variate, giocando con un nastro che diventa un motivo puramente decorativo. Anche in questo caso si riscontrano alcune soluzioni di massimo virtuosismo come la mano di uno dei fanciulli, la quale nasconde parte del volto ed è percepibile al di sotto della leggera stoffa che la ricopre (FIG. 609), oppure il mazzo di foglie e frutti pendente dall'arme della Poix (FIG. 610). Risulta più difficile rintracciare confronti con le opere del

²⁸² Tale confronto è proposto da Krufft: Krufft 1970a, p. 406; Krufft 1972c, p. 700.

²⁸³ Il Tamagnino ricevette un pagamento da parte del Banco di San Giorgio per l'effigie di Francesco Lomellini. Un simile documento sembra essere contraddetto dalla presenza del nome del solo Pace nell'iscrizione posta nel basamento della figura ma va tenuto in considerazione. Nel caso della cappella di San Teodoro i due scultori condividono la responsabilità dell'incarico ma sembrano comunque ripartirsi i compiti equamente. Cfr. paragrafo I.5.

Tamagnino e del Gagini e, di conseguenza, riferirne l'esecuzione a uno dei due soci²⁸⁴. L'unico brano che si offre ad un accostamento diretto è costituito dai putti dolenti dell'altare di Francesco Lomellini nella chiesa genovese di San Teodoro (FIG. 607): tuttavia questi ultimi, eseguiti a tutto tondo e non a bassorilievo come i corrispettivi francesi, rivelano un'impostazione molto più rigida, tanto nella posa quanto nella descrizione dei corpi, dettaglio che si impone perciò come un elemento di distinzione piuttosto che come un'affinità.

Occorre, infine, notare la magistrale esecuzione dei partiti decorativi e, in particolare, del fregio che circonda su tre lati i *gisants* (FIG. 611), il quale risulta composto da sei diversi motivi che rimandano a simboli funerari od emblematici, come nel caso della porzione in corrispondenza della testa di Jeanne, nella quale la presenza dei piselli è un chiaro rimando al cognome Poix²⁸⁵. Un'analoga composizione della cornice, in cui gli elementi vegetali sono intercalati da putti e scheletri, si riscontra nella fascia, oggi ridotta in frammenti, che inquadrava una lastra sepolcrale della famiglia Lomellini nella già citata chiesa di San Teodoro (FIG. 612), opera la quale, sebbene molto rovinata, può essere ricondotta alla medesima campagna di lavori condotta dal Della Porta e dal Gagini a partire dal 1501.

La chiesa di Saint-Jacques-et-Saint-Jean di Folleville preserva altre opere in marmo, le quali tuttavia si dimostrano distinte rispetto al sepolcro per cronologia e per fattura. Si tratta, in particolare, della vasca di un'acquasantiera soprammessa ad un piede eseguito invece in pietra (FIG. 616)²⁸⁶, la quale presenta come unici motivi decorativi una catena, emblema di Raoul de Lannoy trasmesso poi alla sua discendenza, e quattro piccoli stemmi riferibili a Jeanne de Poix, a suo figlio François, alla moglie di quest'ultimo Marie d'Hangest-Genlis e a loro figlio Louis. La presenza di tali armi suggerisce una cronologia posteriore alla morte di Raoul e da approssimare tra il 1518 e il 1524, anni rispettivamente del matrimonio di François e Marie e dalla morte di Jeanne. La qualità dell'opera si rivela modesta e, nonostante il materiale, è difficile ricondurla o meno alla mano di uno scultore italiano. Lo stesso discorso si può ripetere per due profili maschili (FIGG. 613-614), parte di una serie di cinque esemplari che erano murati, fino al 1849, nella parete del coro di fronte al sepolcro Lannoy²⁸⁷. I medaglioni, inseriti in un'inquadratura in pietra, non sembrano opere di origine italiana e ulteriori dubbi sono inoltre sollevati dalla loro cronologia, non facilmente definibile.

²⁸⁴ Mentre Kruft non tenta di individuare le mani dei due soci in questa porzione dell'opera, riconducendola semplicemente alla bottega, Debrie la riconduce invece a Pace Gagini e Fadda al Tamagnino. Kruft 1970a, p. 406; Kruft 1972c, pp. 700-701; Debrie 1981, p. 421; Fadda 2000, p. 76. Secondo Vitry il contributo del Gagini andrebbe riconosciuto nell'installazione del sepolcro e nel progetto della decorazione della nicchia, la cui esecuzione spetta invece a maestranze francesi. Vitry 1901, p. 160.

²⁸⁵ Altri elementi sono l'edera, la vite, il luppolo, la quercia e dei fiori.

²⁸⁶ Su quest'opera cfr. Bazin de Gribeauval 1883, pp. 32-33; Courajod 1899-1903, ed. 2010, p. 655 (Antonio Della Porta e Pace Gagini); Vitry 1901, p. 217 (maestranze italiane); Durand 1906, pp. 379-382 (maestranze francesi da disegno italiano); Zanettacci 1954, p. 61 (importazione dall'Italia); Debrie 1981, pp. 437-438 (maestranze francesi da disegno italiano); Fadda 2000, p. 78 nota 38 (Antonio Della Porta e Pace Gagini).

²⁸⁷ L'idea compositiva dei medaglioni deriva probabilmente dagli esemplari di Gaillon. Bazin de Gribeauval 1883, p. 28; Vitry 1901, p. 218; Durand 1906, pp. 377-378;

L'ipotesi di Vitry di intravedere in queste opere le prove di un soggiorno francese di Pace Gagini va perciò confutata²⁸⁸: il monumento di Raoul de Lannoy dovette pervenire a Folleville senza i suoi autori, come conferma lo scarto cronologico tra l'esecuzione e l'installazione; esso restò inoltre una voce isolata nel panorama della scultura in Piccardia. D'altra parte, come riconosceva lo studioso²⁸⁹, l'opera del Tamagnino e del Gagini, sebbene di invenzione meno ricercata rispetto ad altre prove italiane giunte oltralpe come i marmi eseguiti da Viscardi a Fécamp, è senza dubbio da riconoscere come uno dei capolavori dei due soci lombardi, il cui apice è raggiunto nell'intenso naturalismo delle effigi di Raoul e sua moglie.

Si deve con ogni probabilità ricondurre alla stessa commessa di sculture genovesi un medaglione in marmo entrato nelle collezioni del Musée de Picardie di Amiens poco prima del 1906 che raffigura Antoine de Lannoy di profilo con ad un'iscrizione che precisa le circostanze in cui l'opera fu concepita (FIG. 615): "ANTOINE SEGNENR [sic] DE LANNOI CAPPI(tain) DU PALAIS DE GENES L'AN 1508"²⁹⁰. Nipote di Raoul, Antoine dovette seguire lo zio in Italia ed aiutarlo nel governo della città di Genova tra 1507 e 1508, notizia che tuttavia non è confermata da altre fonti. Il ritratto non sembra distanziarsi troppo dall'effigie funebre di Raoul de Lannoy, come si evince dall'immota capigliatura, simile ad una rigida parrucca, che inquadra i volti o dagli occhi dalle palpebre sporgenti.

Un'altra opera uscita dalla bottega di Antonio Della Porta e Pace Gagini arrivò in Francia nei medesimi anni del sepolcro Lannoy e dovette condividere con quest'ultimo le circostanze della commissione fino anche, forse, il trasporto via mare da Genova ad uno dei porti del Nord della Francia. La chiesa di Saint-Nicaise di Ruisseauville custodisce una *Madonna col Bambino* di dimensioni piuttosto ridotte (105x40 cm) la quale presenta sulla fronte principale del basamento l'iscrizione "ANTONIUS TAMAGNINUS DE PORTA ET PAXIUS DE GAZINO MEDIOLANE(n)SES FACIEBANT" (FIG. 617)²⁹¹. La firma si distingue nel dettato da quella inserita dai medesimi artisti nella tomba di Folleville: mentre in quest'ultima la posizione subordinata del nome di uno dei due soci poteva infatti essere interpretata come

²⁸⁸ Vitry 1901, pp. 160, 217. Di opinione contraria sono Durand (1906, p. 389) e Zanettacci (1954, p. 60).

²⁸⁹ Vitry considerava la tomba di Folleville "le plus beau morceau de sculpture italienne qui soit passé en France à cette époque". Vitry 1901, p. 160. Più negativo invece il parere di Courajod: "L'œuvre est excellente, mais elle n'en est pas moins le produit d'une collaboration que, étant données l'époque et la provenance, on peut qualifier d'industrielle". Courajod 1899-1903, ed. 2010, p. 655.

²⁹⁰ Amiens, Musée de Picardie, inv. 5450. Il rilievo, che misura 24 cm di diametro, era di proprietà di Alban des Essars, discendente diretto dei Lannoy-Dameraucourt, fino alla metà del XIX, quando fu venduto ad un collezionista prima di venire acquisito dalla Société des antiquaires de Picardie per il museo di Amiens. La notizia dell'acquisto è pubblicata in: "Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie", XXII, 1904-1906, p. 418 e "Musée et monuments de France", II, 1907, p. 9. Sul medaglione cfr. Durand 1906, pp. 386-388; Zanettacci 1954, p. 61; Debrie 1981, p. 424; Fadda 2000, p. 78 nota 38; Bresc-Bautier 2007a, p. 291; Bresc-Bautier 2010, p. 358.

²⁹¹ La *Madonna col Bambino* viene segnalata per la prima volta da Auguste Terninck nel 1862 tra le opere provenienti dall'antica abbazia di Ruisseauville e depositate nella nuova chiesa parrocchiale: Terninck 1862, p. 211. Successivamente si vedano: Calonne 1865-1867 (1867), pp. 242-243; Durand 1906, pp. 383-386; Dégez 1935, pp. 118-119; Rodière 1941, pp. 25-28; Dubois 1944, p. 201; Zanettacci 1954, pp. 57-58; Lestocquoy 1969, p. 108; Krufft 1970a, pp. 406-407; Champagne 1999, p. 128; Bresc-Bautier 2007a, p. 291; G. Bresc-Bautier, scheda n. 190, in *France 1500* 2010, p. 366. Rodière riferisce inoltre il parere di Vitry sulla scultura: Rodière 1941, p. 26, nota 2.

segno di un'organizzazione più gerarchizzata del lavoro, nella *Madonna* di Ruisseauville gli artefici sono posti sullo stesso piano ad indicare un'identica partecipazione all'impresa²⁹².

La *Vergine* non fu concepita per la sua attuale sede – la cui costruzione fu infatti intrapresa nel 1867 – ma vi pervenne soltanto in seguito alla distruzione dell'antica abbazia di Sainte-Marie-au-Bois di Ruisseauville, avvenuta nei primi anni dell'Ottocento dopo che le soppressioni rivoluzionarie avevano determinato l'abbandono del complesso e il passaggio nelle mani di privati²⁹³. Ciononostante la prima menzione della scultura genovese la testimonia in tutt'altra collocazione: un documento del 1647 ci informa, infatti, che in quell'anno il marmo era custodita nella cappella del Castello di Montcavrel, nei pressi di Étapes e non lontano da Ruisseauville, e che la legittima proprietaria dell'opera, Marguerite de Bourbon, ne faceva formalmente dono a suo nipote Jean-Baptiste de Monchy con la clausola che quest'ultimo non potesse alienarla dalle collezioni del castello né trasferirla in una diversa sede, se non per metterla al sicuro dagli eventi bellici dell'epoca²⁹⁴. Il documento non lascia adito a dubbi sull'identificazione dell'opera in questione dato che trascrive la firma dei due scultori lombardi; questo dettaglio, unito alla particolare affezione palesata dalla nobile nei confronti del pezzo, conferma l'apprezzamento che la *Vergine* ancora suscitava dopo oltre un secolo dal suo arrivo in Francia.

Ignoriamo se il castello fosse fin dall'inizio il luogo destinato ad accogliere il marmo genovese; non si può escludere che questo trovasse in origine posto nella chiesa di Saint-Quentin di Montcavrel e che venisse solo in seguito ricoverato nella sede dove è attestato attorno alla metà del Seicento. Nonostante le rigide clausole di cessione dell'immagine sacra impedissero l'allontanamento dal castello, questa dovette pervenire in un'epoca imprecisata nell'abbazia di Ruisseauville, forse ad opera dello stesso Jean-Baptiste de Monchy, il quale morì in gravi ristrettezze economiche nel 1690²⁹⁵.

Come ha messo in luce Geneviève Bresc-Bautier, la biografia dei proprietari seicenteschi può fornire indicazioni utili a ricostruire il profilo del personaggio che commissionò la scultura all'inizio del Cinquecento. Marguerite de Bourbon aveva infatti sposato nel 1596 Jean de Monchy, il quale contava tra i propri avi un altro Jean morto nel campo della Battaglia di

²⁹² Una simile lettura è avanzata anche da Geneviève Bresc-Bautier: scheda n. 190, in *France 1500* 2010, p. 366.

²⁹³ L'abbazia era di antica fondazione (fine XI secolo). Nel 1791 vennero venduti alcuni locali del complesso e poco dopo l'abbazia stessa, che il nuovo proprietario decise di demolire all'inizio dell'Ottocento, lasciando in piedi soltanto la cappella di Notre-Dame-du-Joyel che divenne la nuova chiesa parrocchiale prima della costruzione dell'edificio attuale nel 1867. Cfr. Champagne 1999.

²⁹⁴ Rodière 1941. Si trascrive di seguito parte del documento, rogato il 3 dicembre 1647: “[...] Marguerite de Bourbon [...] laquelle pour la bonne amitié qu'elle a porté et qu'elle porte à Messire Jehan-Bapiste de Monchy-Ballagny, son petits-fils, et dont elle désire de luy laisser des marques et mesme de luy faire continuer la dévotion qu'elle sçait qu'il porte à la Sainte-Vierge [...] luy a faict don d'entrevifs et irrévocables [...] d'une image et figure de la Sainte-Vierge tenant son fils Jésus, posé sur un pied d'estal, le tout d'une seulle pièce d'albatre ou marbre blancq, auquel pied d'estal sont escripts ces mots: *Antonius Tamagninus de Porta et Pacius de Gazino Medionanensis faciebant*, de haulteur de quatre à cinq pieds. Ladictte donation faicte moiennant et à la charge que ledict seigneur sera tenu et obligé de la chapelle du chasteau dudict Montcavrel”.

²⁹⁵ Questa è l'ipotesi di Rodière: 1940, p. 27.

Ravenna nel 1512 e figlio a sua volta di Marguerite de Lannoy²⁹⁶. Sebbene sembri non esserci un diretto legame tra quest'ultimo ramo dei Lannoy e quello cui apparteneva Raoul, appare comunque assai probabile che le scelte mecenatesche di quest'ultimo possano aver determinato la decisione del Monchy, la biografia del quale non offre tuttavia appigli per un diretto contatto con il *milieu* genovese, in quanto non sono noti suoi ulteriori soggiorni in Italia prima di quello in cui trovò la morte. La scelta della medesima bottega responsabile del sepolcro di Folleville suggerisce che la *Vergine* arrivasse in Francia nel corso dello stesso viaggio e che vide la luce in circostanze del tutto similari, forse su sollecitazione dello stesso Raoul²⁹⁷.

Ulteriori considerazioni possono essere ricavate dall'osservazione del marmo. L'opera rivela infatti una composizione estremamente semplificata nella quale i volumi del gruppo della *Vergine col Bambino* si inscrivono in maniera chiara all'interno del blocco di marmo senza alcun tentativo di forzarne i limiti. La rigida impostazione della Madre di Cristo e l'immota frontalità della sua posa, come anche l'assenza di quei raffinati dettagli che arricchiscono invece le effigi di Folleville denunciano una fattura piuttosto sommaria che fa pensare ad un prodotto di bottega di carattere standardizzato, esemplificativo di quell'"élément industriel" che Courajod tanto demonizzava nell'esportazione di certe sculture italiane in Francia²⁹⁸.

Tenendo conto di un siffatto contesto, appare del tutto capzioso il tentativo di distinguere la mano di ciascuno dei due autori. Sarà semmai più utile cercare di collocare la *Madonna* all'interno dell'operato della compagnia Della Porta-Gagini ed inserirla nello sviluppo dell'attività genovese dei due lombardi. L'opera che più si avvicina alla scultura oggi a Ruisseauville sembra essere il complesso decorativo della cappella Lomellini nella chiesa di San Teodoro a Genova, uno dei testi di esordio della compagnia nel capoluogo ligure nonché uno dei pochi conservatisi. La Madre di Cristo trova infatti diretto riscontro nell'analogia figura del rilievo dell'*Adorazione del Bambino* posto al centro di uno dei due monumenti (FIGG. 618-619): accostando i volti delle due rappresentazioni si nota una medesima caratterizzazione dei tratti fisiognomici e dei capelli, concepiti per ciocche ondulate che aderiscono alla testa; allo stesso modo paragonando i panneggi, animati in morbide pieghe, si ha un'analogia impressione di familiarità. Tale riferimento mantiene la sua validità anche per il Bambino, il quale può essere letto accanto agli angeli nel coronamento dello stesso complesso (FIGG. 620-621) o a quelli inseriti nella struttura posta nella parete di fronte. Pur nella maggiore ricchezza dell'invenzione, anche la lastra con i putti dolenti di Folleville si offre al confronto, in particolare per le somiglianze nella caratterizzazione degli occhi e della capigliatura, mossa in

²⁹⁶ Spetta a Geneviève Bresc-Bautier il merito di aver fatto luce su queste circostanze, mettendo in evidenza i contatti di Jean de Monchy con l'Italia. G. Bresc-Bautier, scheda n. 190, in *France 1500* 2010, p. 366. Su Monchy cfr. La Chesnaye Des Bois 1770-1778, X, 1775, pp. 182-183.

²⁹⁷ Le ridotte dimensioni della scultura avrebbero difficilmente sollecitato un viaggio esclusivo visto l'elevato costo di simili imprese.

²⁹⁸ Courajod 1899-1903, ed. 2010, pp. 633, 635. Si veda inoltre il giudizio di Paul Vitry, secondo il quale l'opera sarebbe "un peu de série" ma di gran lunga superiore alla "pacotille italienne". Rodière 1940, p. 26, nota 2.

libere ciocche. Queste osservazioni confermano perciò una datazione al primo decennio del Cinquecento in stretta contiguità con il sepolcro Lannoy.

7. LA SCULTURA GENOVESE IN SPAGNA ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO.

La città di Genova fu un polo di riferimento per gli scambi europei non solo con la Francia, come abbiamo messo in luce nelle pagine precedenti, ma anche con la Spagna, cioè con i due paesi con i quali essa intratteneva i più stretti rapporti di tipo politico e commerciale. La breve ma intensissima stagione della fortuna dei marmi genovesi nei territori della monarchia dei Gigli creò opere di alto livello qualitativo, al pari della tomba dei Duchi d'Orléans o del ciclo di Fécamp, le quali si inseriscono appieno all'interno di coerenti scelte mecenatesche. Al contrario, la realtà spagnola non presenta una simile sistematicità e risulta perciò difficile individuare istanze comuni che guidarono l'adesione al linguaggio italiano e il sorgere dei primi germi del rinascimento. Si trattò, infatti, di episodi sporadici, i quali prepararono il campo ad una più profonda conversione che ebbe invece luogo a partire dal terzo decennio del Cinquecento e continuò per tutto il secolo, coinvolgendo anche altre espressioni artistiche come la pittura, campo nel quale le esperienze di Luca Cambiaso e Giovanni Battista Castello si rivelarono momenti determinanti per gli sviluppi successivi²⁹⁹.

Al contrario da quanto emerge dall'analisi della realtà francese, nel caso spagnolo l'assenza di un'organica politica d'immagine elaborata dalla Corona determinò una diversa dinamica nell'adesione a precisi modelli di committenza: non furono, infatti, le scelte reali ad imporsi come modello e a determinare l'adozione di specifici canoni espressivi ma ebbero invece un ruolo trainante alcuni aristocratici, i quali palesarono per primi l'interesse per i manufatti italiani, non soltanto nella declinazione genovese ma anche in quella elaborata da alcuni scultori fiorentini. È, a tal riguardo, significativo il fatto che Ferdinando il Cattolico avesse promosso un monumento funebre in marmo apuano soltanto nel 1511, quando richiese al settignanese Domenico Fancelli il sepolcro per l'erede al trono Giovanni scomparso nel 1497, e che lo avesse fatto su diretta sollecitazione di Iñigo López de Mendoza. Quest'ultimo infatti, dopo aver affidato al Fancelli stesso l'esecuzione della tomba di suo fratello Diego Hurtado de Mendoza per la Cattedrale di Siviglia, suggerì al sovrano il nome dello scultore italiano, presentandolo tramite una missiva scritta di proprio pugno³⁰⁰. Analogamente, anche nel campo della decorazione architettonica, mentre già attorno al 1509 Rodrigo de Mendoza faceva affidamento ad un'*équipe* di maestranze lombarde per edificare in una veste rinascimentale il cortile del proprio castello della Calahorra (FIGG. 622-624), è invece

²⁹⁹ Su quest'ultimo aspetto si veda il volume *Genova e la Spagna* 2002, in particolare gli interventi di Checa Cremades, Magnani e García-Frías Checa.

³⁰⁰ La tomba di Diego Hurtado de Mendoza fu eseguita tra il 1508 e il 1510, mentre quella del principe Giovanni, destinata alla chiesa di Santo Tomás di Ávila, risale al 1511-1513. Un riassunto su queste vicende è in Zurla 2013, pp. 133-137.

soltanto con Carlo V e a partire dalla fine degli anni '20 che i palazzi reali, come ad esempio l'Alcázar di Siviglia o quello dell'Alhambra a Granada, iniziarono ad arricchirsi di elementi in marmo provenienti dall'Italia o eseguiti da artefici italiani.

Non si può escludere che il mecenatismo di Luigi XII e di altri personaggi francesi, espressosi anche attraverso la predilezione per una serie di sculture italiane caricate di profonde valenze simboliche, possa aver in qualche modo influenzato il comportamento degli spagnoli. Nel caso di Ferdinando il Cattolico, la scelta di commissionare il sepolcro del principe Giovanni a Domenico Fancelli e di adottare non solo il marmo carrarese ma anche un preciso modello illustre di ascendenza romana, ovvero quello della tomba di Sisto IV in Vaticano³⁰¹, sembra determinata da un desiderio di emulazione nei riguardi di Luigi. L'idea di celebrare l'erede al trono scomparso rievocando i successi spagnoli nella penisola italiana, ovvero la conquista del Regno di Napoli, all'indomani del riconoscimento ufficiale da parte di Giulio II³⁰² segue le medesime istanze che avevano determinato l'erezione del monumento dei Duchi d'Orléans, in una chiave ugualmente dinastica³⁰³. D'altra parte non mancarono le occasioni di confronto tra i due sovrani: dopo i ripetuti conflitti per il controllo del Sud Italia, l'Orléans e l'Aragona sancirono un'ufficiale riappacificazione incontrandosi a Savona nel giugno del 1507, dopo aver fatto entrambi tappa nella città di Genova³⁰⁴.

Mentre la predilezione di Inigo Mendoza e Ferdinando il Cattolico si appuntò sul Fancelli, e dunque su uno scultore di formazione fiorentina ma che fu anche influenzato dal peculiare contesto carrarese in cui si trovò ad operare, altri personaggi preferirono invece rivolgersi a maestranze genovesi e servirsi del marmo non solo per celebrare i defunti ma anche per rinnovare le proprie residenze. In Spagna, infatti, l'italianismo trovò larga espressione attraverso la decorazione architettonica, prima ancora che nei monumenti funebri.

³⁰¹ La tomba di Ávila riprende la struttura di forma tronco-piramidale del sepolcro di Sisto IV, la quale godrà poi di larga fortuna in una serie di sepolcri spagnoli eseguiti nel corso della prima metà del XVI secolo, come ad esempio quello dei Re Cattolici della Capilla Real di Granada di mano dello stesso Fancelli (1513-1517). Cfr. Redondo Cantera 1986.

³⁰² Sembra essere non casuale la prossimità cronologica tra il riconoscimento ufficiale da parte di Giulio II della sovranità di Ferdinando nel Regno di Napoli (1510) e la commissione di un sepolcro, da parte dello spagnolo, influenzato dal precedente del monumento di Sisto IV in Vaticano, ovvero un'opera destinata ad un Della Rovere e patrocinata da Giulio stesso.

³⁰³ Il mausoleo dedicato al principe Giovanni venne eretto solo dopo la soluzione dell'annoso problema della successione della Corona spagnola. In seguito alla morte dell'erede al trono legittimo nel 1497 erano infatti sorti problemi sull'elezione dell'erede che avrebbe esercitato il proprio controllo sull'Aragona e la Castiglia riunificata. La scelta si era infine appuntata sul giovane Carlo, figlio di Filippo il Bello e Giovanna la Pazza, il quale era stato ufficialmente approvato come successore dalle Cortes nel 1510. Solo dopo questo importante evento, che garantiva l'unità spagnola, Ferdinando poté celebrare il proprio primogenito tramite un sontuoso monumento in marmo.

³⁰⁴ Ferdinando d'Aragona arrivò a Genova il 26 giugno 1507, nel corso del viaggio di ritorno verso la Spagna da Napoli, e vi restò fino al 28, quando si mise in mare alla volta di Savona, dove lo attendeva Luigi XII. Dopo il loro incontro, al quale presero parte molti personaggi della corte, i due sovrani lasciarono la cittadina ligure il 2 (Ferdinando) e il 3 luglio (Luigi). Una descrizione dell'incontro è in Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, IV, 1895, pp. 340-364. Sull'evento si vedano inoltre Filippi 1889-1890; Pandiani 1905; Musso 2007. I rapporti tra Ferdinando il Cattolico e Luigi XII si erano rinsaldati anche attraverso il matrimonio del primo con Germaine de Foix, nipote dell'Orléans in quanto figlia di sua sorella Marie.

Già nel dicembre del 1472 i documenti danno conto della commissione ad Elia Gagini di un certo quantitativo di colonne marmoree da parte di Ferrando Morello di Gonzalo da Siviglia³⁰⁵. I pezzi richiesti dovevano seguire le indicazioni fornite tramite un modello grafico ed essere consegnati entro i due mesi successivi a bordo di una nave che avrebbe fatto rotta per la Spagna. Nonostante la personalità del sivigliano risulti ignota, come anche oscuri sono i suoi legami con il capoluogo ligure, questa attestazione mette comunque in luce un precoce interesse per i manufatti genovesi, aspetto che trova conferma anche nel fatto che il destinatario della commessa fosse uno scultore vero e proprio, già attivo nella Cappella del Battista nella Cattedrale di Genova, e non un semplice lapicida³⁰⁶.

Nel 1499 invece Bonino D’Aria, Michele da Carlone e Matteo Morelli si impegnarono a consegnare, tramite Bernardo Soprani, ventinove colonne marmoree, comprensive delle rispettive basi e capitelli, ad Alvaro da Torre “hispanico”, presente in quel momento a Genova³⁰⁷. L’accordo tra le due parti, piuttosto sommario nell’indicare le condizioni, tralascia qualsiasi riferimento alla consegna, ma lascia però intuire che altri pezzi erano già stati sollecitati dal medesimo committente³⁰⁸.

L’episodio più significativo, tanto per la cronologia piuttosto precoce quanto per la qualità delle opere, fu senza dubbio quello della decorazione castello della Calahorra nei pressi di Granada, voluta da Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, il quale aveva avuto ripetuti contatti con l’Italia nel corso di due viaggi compiuti nel 1498-1500 e nel 1504-1506, durante i quali fece più volte tappa a Genova³⁰⁹. La diretta conoscenza dell’arte italiana nelle sue molteplici espressioni, maturata nel corso delle peregrinazioni del Mendoza attraverso vari centri della Penisola, si rivelò determinante nella scelta di conferire al cortile del castello di sua proprietà una veste rinascimentale, che si riflette nella struttura, dietro la quale è stata ipotizzato un progetto di un artefice italiano, oltre che nei singoli elementi decorativi. Genova offriva tutti i vantaggi necessari per gestire dalla Spagna un’impresa di questo genere, nella quale ebbe un ruolo essenziale Martino Centurione, uomo di fiducia dell’aristocratico spagnolo nonché

³⁰⁵ ASG, *Notai antichi*, 902, n. 649 (1 dicembre 1472). Il documento è segnalato ma non trascritto da Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 137. Cfr. Appendice documentaria, doc. 23.

³⁰⁶ Su Elia Gagini e la sua partecipazione alla decorazione della cappella del Battista cfr. paragrafo I.2.

³⁰⁷ ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 421 (12 settembre 1499). Cfr. Appendice documentaria, doc. 24.

³⁰⁸ Nel documento si fa infatti riferimento a diciannove colonne e due pile che non andavano computate nella somma di denaro pattuita perché risultavano già saldate.

³⁰⁹ Sui soggiorni italiani del Mendoza si veda il paragrafo V.1, con riferimenti archivistici e bibliografici. Sulla Calahorra si consultino: Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 77-82; Justi 1891a, pp. 174-180; Justi 1891b; Lampérez y Romea 1914; Gómez-Moreno 1925, pp. 32-40; Chueca Goitia 1953, pp. 35-38; Contreras 1957, pp. 14-15; Gómez-Moreno 1959, pp. 375-376; Sebastian 1960; Bosque 1968, pp. 436-446; Kruft 1969; Kruft 1972a; López de Torrijos 1987, pp. 374-375; Falomir Faus 1990; Marías 1990; Scaglia 2001; Marías 2002, p. 62; Scaglia 2004; Bresc-Bautier 2007a, pp. 294-295; Frommel, López de Corselas 2014, pp. 299-303. Alcune decorazioni della Calahorra furono rimosse intorno al 1914 e trasferite a Madrid in un palazzo di proprietà del Duca del Infantado, il quale aveva acquisito i diritti sul castello andaluso. Passarono in seguito in un’altra residenza madrilena del Duca stesso, in calle Don Pedro 1, oggi sede del Instituto CEU de Estudios Históricos. Queste opere sono pubblicate in Bosque 1968, pp. 440-445. Lo studioso riferisce anche l’esistenza di un portale in una collezione privata di Siviglia e della cornice di una finestra nel monastero di San Girolamo a Granada.

rappresentante dell'onnipresente nazione genovese che risulta spesso coinvolto in tale genere di scambi.

I lavori promossi dal Mendoza furono di tale portata da implicare sia l'invio in Spagna di pezzi in marmo già lavorati a Genova, sia il trasferimento di una serie di maestranze specializzate che avrebbero dovuto ultimare *in loco* la decorazione degli ambienti, al pari di quanto accadeva, proprio negli stessi anni, nel castello di Gaillon in Normandia. Accanto al marmo apuano furono impiegate anche altre pietre, ovvero quella nera del Promontorio, ugualmente importata dall'Italia ed utilizzata soprattutto nei peducci (FIG. 626), e un'altra proveniente dalle cave in prossimità della Calahorra. Il contrasto tra i diversi materiali, caratterizzati da colorazioni e *textures* specifiche, si ricompone in un effetto generalmente omogeneo grazie all'uniformità stilistica che anima tutti gli elementi ornamentali.

Risulta invece insolita la scelta di adoperare il prezioso marmo carrarese, il cui arrivo in Andalusia presupponeva un ingente investimento finanziario, per parti come le balaustre (FIG. 625), le colonne, i capitelli e gli stemmi del marchese e di sua moglie, e destinare invece la pietra locale a quegli inseriti caratterizzati da un più esteso apparato decorativo, al pari dei portali e degli inquadramenti delle finestre. Una tale ripartizione dei materiali fu forse determinata, oltre che da un'idea di durata eterna come nel caso degli emblemi, anche dalla necessità di gestire razionalmente i lavori e di ultimarli in lasso di tempo circoscritto. Tutta la fabbrica, almeno per quanto riguarda l'aspetto scultoreo, fu infatti coordinata dalla Calahorra, dove si trovava il principale responsabile della stessa, l'artefice lombardo Michele Carlone, e non da Genova, in cui fu invece Martino Centurione a prendere accordi con gli scalpellini e ad indicare loro, attraverso disegni appositamente inviati dalla Spagna, le mansioni da svolgere. Poste queste premesse appare allora logico che il capomastro abbia realizzato le parti più rilevati, quelle cioè in cui compare un ampio repertorio figurativo, direttamente *in loco* e nel materiale disponibile in maggiori quantità. Un altro elemento sembra inoltre avvalorare tale ricostruzione e cioè l'impiego di un repertorio di modelli come il *Codex escurialensis*, dal quale fu desunto un gran numero di motivi che animano gli inserti ornamentali³¹⁰. Il celebre taccuino arrivò con ogni probabilità del Sud della Spagna tramite il Mendoza stesso, essendo uno dei numerosi acquisti da lui compiuti nella Penisola, e venne immediatamente adoperato come fonte di ispirazione per caratterizzare all'antica il cortile del castello. È perciò logico che gli intagli avvenissero proprio alla Calahorra, avendo sotto gli occhi i prototipi grafici.

La documentazione preservatasi presso l'Archivio di Stato di Genova – pubblicata negli studi di Alizeri, Justi e Krufft³¹¹ – permette di ricostruire con esattezza l'articolazione dell'*équipe* che lavorò sotto la guida del Carlone, oltre alla scansione cronologica che determinò i singoli interventi. Il cantiere dovette prendere avvio nel corso del 1509, quando vi risultano attestati

³¹⁰ Cfr. nota 21.

³¹¹ Cfr. Krufft 1972a con riferimenti precedenti.

sia l'architetto spagnolo Lorenzo Vázquez sia lo scultore lombardo³¹². Nel mese di dicembre la moglie di quest'ultimo ricevette infatti dal Centurione la somma di trenta ducati in favore del marito, il quale risultava in quel momento stanziato presso la residenza del Mendoza e già attivo nel cantiere³¹³. In quello stesso giorno di dicembre del 1509 Agostino e Martino Centurione affidarono a Pietro di Marco da Gandria³¹⁴, Antonio di Domenico Pillacorte da Carona³¹⁵ e Baldassarre di Domenico Canevali da Lanzo³¹⁶ l'esecuzione di un notevole quantitativo di oggetti, comprensivo di balaustri e colonne con i relativi capitelli, tuttora visibili nel castello andaluso³¹⁷. Un'ulteriore richiesta venne formulata nel maggio del 1510 ai soli Pietro da Gandria e Baldassarre de Canevali: in questa occasione la tipologia di manufatti si amplia fino a comprendere piedistalli, cornici, capitelli e basi in marmo bianco, ma anche peducci di diverse tipologie e dimensioni in pietra nera di Promontorio, i quali scandiscono ancora oggi le pareti del cortile e di alcune delle stanze, e un consistente numero di quadretti nel medesimo materiale³¹⁸. Pochi giorni dopo la firma del contratto i due lapicidi lombardi

³¹² Una serie di lettere inviate da Iñigo López de Mendoza al cugino Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza ci informano che l'architetto Lorenzo Vázquez si trovava alla Calahorra nel giugno del 1509 ed era tenuto prigioniero dal marchese. Lo stesso Iñigo riferisce inoltre l'esistenza di un'ulteriore iscrizione rispetto a quella tuttora leggibile nel patio che era corredata dalla data 1510. A questa data tuttavia i lavori non erano ancora ultimati e risulta perciò assai improbabile che tale iscrizione fosse mai stata posta in opera. Il testo di quest'ultima recita: "Marchio D. Rodericus de Mendoza primus anno mill.mo quingentesimo decimo proprio trigessimio septimo hanc iussit domum instrui. Nec tamen ei colenda moccio sed illicito compulsus fuisset cum Hispaniae nostrae infelicis gubernatus ea tempestate fugiendus receptus hoc grumulo sic paulum vagari libuit longius dum petere alii nec liceret intendere". L'iscrizione ancora leggibile nel cortile, citazione di due salmi, è invece la seguente: "Domine ante te omne desiderium meum et gemitus meus a te non sit absconditus. Magnificata es enim usque ad celos et veritas tua in eternum". Cfr. Gómez-Moreno 1925, pp. 32-40.

³¹³ La somma di denaro, pari a 30 ducati, fu concessa da Martino Centurione ad Antonio di Domenico Pillacorte e Baldassarre di Domenico Canevali, i quali si impegnarono a consegnarli a Giovanna, moglie di Michele Carlone. ASG, *Notai antichi*, 1058, n. 520. Il documento è pubblicato in Kruft 1972a, p. 36, doc. 1. Un *terminus post quem* per la partenza del Carlone si desume da due documenti rogati il 19 luglio 1508, concernenti la nomina di due arbitri (Agostino de Massagno e Girolamo Viscardi) per dirimere una lite con Pietro di Bonino D'Aria e un debito nei confronti di Girolamo Viscardi. ASG, *Notai antichi*, 1056/I, nn. 402-405.

³¹⁴ Pietro di Marco da Gandria, detto anche della Verda, eseguì alcuni lavori nella chiesa di San Siro nel 1488, 1490 e 1499 (cappella per Lorenzo Cibo) ed è attestato in più occasioni a Genova. Cfr. ASG, *Notai antichi*, 1030, n. 580 (23 luglio 1488); 1031, nn. 59 (25 gennaio 1490), 297 (28 aprile 1490); 1032, n. 111 (26 febbraio 1491); 1033, n. 330 (13 giugno 1492); 1040bis, n. 422 (18 febbraio 1499). Nel 1520 egli prese parte alla *querelle* tra *magistri antelami* e scultori, comparando nella schiera dei primi: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 351-353.

³¹⁵ Su Antonio di Domenico Pillacorte si conoscono notizie a Genova tra il 1498 e il 1520. Ai documenti pubblicati da Alizeri, i quali riguardano l'affitto di una cava presso Chiavari nel 1504 (Alizeri 1870-1880, V, 1877, p. 54) e la partecipazione alla disputa tra *magistri antelami* e scultori nel 1520 (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 349-353), si possono aggiungere le seguenti attestazioni: ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 17 (9 gennaio 1498); 1038, nn. 306 (3 giugno 1499), 557 (9 dicembre 1499); 1058, n. 159 (7 ottobre 1509); 1059/II, n. 455 (3 aprile 1510); 1061/II, n. 163 (5 giugno 1511).

³¹⁶ L'unica attestazione di Baldassarre di Domenico Canevali che è stata finora rintracciata riguarda la formazione di una società con Michele di Stefano de Pessolo, Cristoforo di Taddeo da Campione e Battista di Nicola de Cabio: ASG, *Notai antichi*, 1062, nn. 111, 138; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 326-327 nota 1.

³¹⁷ ASG, *Notai antichi*, 1058, nn. 521, 519. Kruft 1972a, pp. 36-38, docc. 2, 3. Kruft non conosce invece altri documenti relativi alle medesime commesse: il 24 dicembre 1509 Pietro da Gandria riceveva da Martino Centurione un anticipo di 100 lire e il 5 marzo dell'anno seguente ulteriori 60 lire, a complemento dell'intera somma dovutagli per i lavori per la Calahorra (ASG, *Notai antichi*, 1058, n. 524); lo stesso giorno di marzo 1510 anche Antonio Pillacorte e Baldassarre Canevali ricevevano 50 lire (ASG, *Notai antichi*, 1058, n. 524A).

³¹⁸ Kruft 1972a, pp. 38-38, doc. 4. Questo documento, al pari di tutti quelli stipulati nel 1510 e citati da Kruft nel suo studio del 1972, non sono più inseriti nella filza del notaio Francesco de Lavagio relativa al 1510 e non è stato

coinvolsero nella commessa i carraresi Gabriele di Bertone e Bartolomeo di Francesco Pelliccia, subappaltando loro una parte dei pezzi da inviare in Spagna³¹⁹.

Infine, il 6 giugno 1510 tre muratori e quattro intagliatori si impegnarono a recarsi alla Calahorra, compiendo il viaggio per mare tramite la nave di Tommaso Lercari, e a lavorare per la fabbrica del marchese nel corso dell'anno seguente, occupandosi di tutte le mansioni necessarie in base alle loro diverse competenze³²⁰. Poco tempo dopo i marmi richiesti alla fine del 1509 erano pronti per il trasferimento in Andalusia, dove Michele Carlone ne avrebbe valutato la corrispondenza al modello indicato al momento della commissione³²¹.

La compartecipazione di vari artefici, pur tutti di cultura lombarda, all'esecuzione *in loco* degli elementi decorativi del castello giustifica la qualità discontinua degli intagli, alcuni dei quali si rivelano di fattura piuttosto modesta. Si possono, a tal riguardo, confrontare uno dei portali del pianterreno (FIG. 627) e quello che affaccia sulla scalinata di accesso al livello superiore (FIG. 628): mentre, infatti, il primo mostra una modellazione molto sciolta e motivi ornamentali dall'invenzione più articolata, affini a certe soluzioni visibili in alcuni portali genovesi come quelli in vico San Bernardo 16 o in piazza San Matteo 17 (FIG. 630), il secondo appare invece più rigido nell'intaglio e maggiormente povero nell'invenzione.

I brani più complessi, come ad esempio le ricche cornici di due finestre del piano terreno che affacciano sul cortile o il portale del primo piano (FIGG. 631-632), palesano la mano di Michele Carlone, il quale è documentato a Genova e a Savona tra il 1496 e il 1520 per un'attività che comprende, accanto a mansioni più consone ad un *magister antelami* come la costruzione di una cappella nella chiesa di San Domenico, anche interventi più propriamente da scultore, testimoniati dal portale eseguito insieme al fratello Antonio per Cipriano Pallavicino nel 1503³²². È proprio quest'ultima opera, l'unica nota tra quelle attestate del

possibile rintracciarli. Lo studioso dichiarava di aver trovato i documenti nel 1969 "già raggruppati" fra gli atti del notaio suddetto; è pertanto probabile che queste carte siano state rimosse nel corso del recente ordinamento del fondo ed inserite in una diversa filza. Kruft tuttavia non ricorda un ulteriore atto, nel quale Baldassarre Canevali dichiara di ricevere 292 lire da Martino Centurione per conto del Mendoza il 5 novembre 1510: ASG, *Notai antichi*, 1060, n. 320.

³¹⁹ Kruft 1972a, pp. 39-41, docc. 6, 7.

³²⁰ I muratori coinvolti sono Pantaleone Cacori, Pietro Boconi e Oberto Carampi. I nomi dei lapicidi sono invece Egidio di Martino della Verda da Gandria, Giovanni di Filippo della Verda da Gandria, Baldassarre di Domenico de Pedraciis da Gandria e Pietro Antonio di Baldassarre de Curto da Carona. Kruft 1972a, pp. 41-43, docc. 8, 9. L'8 giugno 1510 Egidio da Gandria riceveva un compenso di 26 ducati da ripartire con i compagni secondo cifre diverse per ciascuno, che vanno dagli 8 ducati di Egidio ai 5 di Baldassarre. Tale discrepanza di remunerazione è senz'altro dovuta alla qualificazione professionale dei maestri. Kruft 1972a, pp. 43-45, doc. 10.

³²¹ I marmi vengono consegnati il 22 giugno 1510; il 13 luglio successivo Pietro da Gandria ricevette il saldo della somma dovuta loro. Kruft 1972a, p. 45, docc. 11, 12.

³²² Michele è figlio di Battista di Pietro e fratello di Antonio, Domenico, il quale entrò nel 1475 come apprendista presso la bottega dei D'Aria, e Bernardo. Oltre ai lavori per la Calahorra, il Carlone eseguì una galleria marmorea per la residenza di Raffaele di Nicola Fornari nel 1497, il portale del palazzo di Cipriano Pallavicino del 1503 e una cappella nella chiesa di San Domenico a Genova per Antonio da Voltaggio secondo l'accordo del 9 maggio 1508, da costruire sul modello di quella realizzata da Romerio da Campione per Nicola Giustiniani in Santa Maria di Castello (Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 335-336, 342-345; V, 1877, pp. 32-33). Nel 1490 lo scultore è attestato per alcuni lavori nel palazzo di San Giorgio a Genova, concernenti alcune colonne (Varni 1870, p. 92 doc. XVI). Alla fine della carriera lo troviamo attivo esclusivamente a Savona dal 1516 al 1520. Nel cantiere della

Carlone ed attualmente conservata nel Victoria & Albert Museum di Londra (FIG. 632)³²³, ad offrirsi come termine di paragone per valutare l'operato del lombardo alla Calahorra. Occorre tuttavia sempre tener conto, nell'analizzare tali opere, del fatto che la maggior parte delle raffigurazioni inserite all'interno delle opere succitate sono riprese alla lettera dal *Codex escurialensis* e composte all'interno di un'intelaiatura ideata dal Carlone. Nelle due finestre (FIG. 634), mentre i plinti del basamento desumono da prototipi antichi le rappresentazioni dell'*Apollo del Belvedere* e dell'*Abbondanza*, in un esemplare, e della *Vittoria* (FIGG. 635, 637) e di un'altra allegoria femminile (FIGG. 636, 638), nell'altro³²⁴, le semicolonne sono invece ideate dal Carlone. In questi ultimi elementi il susseguirsi di fasce caratterizzate da foglie d'acanto, putti danzanti ed altri motivi aniconici trova invece diretta corrispondenza nel portale Pallavicino del museo londinese (FIGG. 639-640), rivelando inoltre, nell'abbondanza degli elementi giustapposti per supplire ad una sorta di *horror vacui*, una filiazione dai finestrone della Certosa di Pavia³²⁵. Il medesimo schema viene inoltre ripetuto negli stipiti di uno dei portali del primo piano, il quale si rivela del tutto sovrapponibile all'esemplare del Victoria & Albert tanto nel gruppetto di putti sgraziati che accennano un passo di danza, quanto nei due ordini sovrapposti con ghirlande e teste angeliche (FIGG. 641-642).

Nel grande portale del primo piano del castello (FIG. 643), la scena del fregio e le figure degli stipiti denunciano una medesima caratterizzazione all'antica (FIG. 644)³²⁶, mentre gli elementi decorativi che raccordano le varie parti all'interno di una struttura unitaria appaiono

cattedrale fu responsabile della realizzazione della scalinata di accesso, della pavimentazione della piazza (1516-1517) e del cimitero (1519), insieme ad altre maestranze tra le quali Pietro di Bonino D'Aria e Gabriele da Cannero. Nel medesimo cantiere fu incaricato della decorazione della cappella dedicata alla Beata Vergine nel 1520. Su queste notizie cfr. Varaldo 2002, pp. 36, 53 note 112, 113; Ciciliot 2006, pp. 146, 155 docc. 18, 20, 21. Per queste ed altre attestazioni inedite si veda il regesto biografico.

³²³ Victoria & Albert Museum, inv. 81.1879. Il portale fu commissionato il 28 giugno 1503 ad Antonio e Michele Carlone da Cipriano Pallavicino per il proprio palazzo in Piazza Fossatello. Nel corso dell'Ottocento fu trasferito all'interno dell'abitazione per essere poi rimosso e venduto, come registra Alizeri nel 1877. Nel 1879 venne acquistato dal museo londinese. La *Madonna col Bambino e angeli* che corona il portale è con ogni probabilità frutto di un intervento successivo, compiuto da un altro Cipriano Pallavicino, il futuro arcivescovo di Genova, intorno al 1540 nel corso di una campagna di riammodernamento dell'intero palazzo. Una simile ipotesi, formulata già da Alizeri, sembra confermata, oltre che dalla lettura stilistica, anche dall'accordo del 1503 nel quale era previsto uno stemma nella parte sommitale della struttura. Il contratto di commissione è in ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 327 ed è stato pubblicato in Alizeri 1870-1880, V, pp. 32-33 nota 1. Sul portale cfr. Alizeri 1846-1847, I, pp. 519-520; Alizeri 1875, pp. 360-362; Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 32-33; Cervetto 1903, p. 21; Lightbown 1961, pp. 414-417; Pope-Hennessy 1964, I, pp. 392-395; Kruff [1971], pp. 18, 24 nota 71; Altavista 2008b, p. 111.

³²⁴ Cfr. *Codex escurialensis* 1905, II, cc. 48v., 53r., 31 r., 54v.

³²⁵ Michele Carlone non risulta attestato nella fabbrica della Certosa, alla quale prese invece parte suo fratello Antonio. Quest'ultimo venne infatti affidato come apprendista dallo zio Antonio di Pietro ad Antonio Della Porta per quattro anni a partire dal 1492. Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 3, doc. 1598; Morscheck 1978, p. 296, doc. 212.

³²⁶ Il fregio copia il disegno di un sarcofago con Tritoni e Nereidi raffigurato nel taccuino (*Codex escurialensis* 1905, II, c. 15v. Sugli stipiti sono invece rappresentati l'*Abbondanza* e l'*Apollo del Belvedere*, desunto da un modello grafico sempre presente nel *Codex* ma diverso da quello adottato per la figura della finestra. *Codex escurialensis* 1905, II, cc. 48v., 64r.

invece alquanto standardizzati poiché ripetono semplici intrecci di foglie o motivi aniconici, a creare un risultato alquanto discontinuo e non pienamente riuscito³²⁷.

Il lessico dispiegato nella dotazione scultorea del patio andaluso palesa una sorprendente corrispondenza con alcuni brani inseriti in altre opere eseguite in Italia per l'esportazione o da artefici italiani attivi all'estero, le cui vicende sembrano non avere apparenti punti di contatto con quelle della Calahorra. Il motivo della candelabra composta da fasci di frutta ed emblemi militari (FIG. 647) si ritrova infatti nella già citata tomba del principe Giovanni ad Ávila (FIG. 648), nella cornice che inquadra il rilievo di *San Giorgio e il drago*, oggi al Louvre ma proveniente dal castello di Gaillon (FIG. 649), e, infine, nei pilastri del monumento di Luigi XII e Anna di Bretagna della Basilica di Saint-Denis a Parigi (FIG. 650), opere eseguite rispettivamente da Domenico Fancelli, Girolamo Paciarotti e i fratelli Antonio e Giovanni Giusti, artisti tutti originari dai borghi nelle colline attorno a Firenze dove era ben radicata la specializzazione nell'intaglio lapideo. Tali affinità testimoniano la fortuna riscossa, oltre i confini nazionali, da certi motivi ornamentali i quali trovarono piena formulazione all'interno di un linguaggio che può essere definito, pur con una certa generalizzazione, come "rinascimento europeo".

D'altra parte alcuni dei brani dell'apparato ornamentale della Calahorra si offrono come pietra di paragone per valutare una delle possibili creazioni del Carlone all'indomani del suo rientro in Liguria. Pensiamo, in particolare, al portale in pietra nera di piazza Vacciuoli 1 a Savona (FIG. 653), città dove il lombardo è attestato tra il 1516 e il 1520, nel cui architrave è visibile un rilievo con uno stemma sorretto da putti e intrecci vegetali (FIG. 654), affiancato da due riquadri con le raffigurazioni dell'*Apollo del Belvedere* (FIG. 651) e di *Lucrezia*, le quali palesano strette affinità con alcuni dei motivi inseriti nelle due finestre del pian terreno del cortile spagnolo o nell'elaborato portale del primo piano. Il dio greco copia alla lettera la figura di analogo soggetto dell'edificio andaluso desunta dal *Codex escurialensis* (FIG. 652), somiglianza che non si limita all'aspetto iconografico ma che si estende anche a quello stilistico, come rivelano i tratti duri dei panneggi e la stilizzazione dei tratti fisiognomici. Lo stesso discorso si può ripetere sia per l'eroina romana, la quale, sebbene priva di un modello diretto, si avvicina alle figura della *Vittoria*, sia per i due putti reggitemma che trovano diretto riscontro nei fanciulli raffigurati nelle colonne dei finestroni (FIGG. 654-655). Il portale savonese potrebbe perciò costituirsi come il punto di partenza per far luce sull'attività savonese del Carlone, un cui riflesso può essere intravisto anche nella diffusione di un peculiare motivo ornamentale, quello cioè della panoplia, che il lombardo adoperò nella fabbrica spagnola e che ritroviamo in due portali della città ligure – via Quarda Superiore 29 e via Orefici 2 – sinora letti come un riflesso del portale di Palazzo Cattaneo-Grillo di Genova, eseguito da Antonio Della Porta nel 1505³²⁸. E tuttavia non possiamo escludere che l'adozione di un simile *pattern*, in uno schema

³²⁷ Non sono invece riprese dal *Codex escurialensis* le raffigurazioni della *Fortuna* (FIG. 645) e di *Ercole* (FIG. 646) che compaiono nei rispettivamente nei riquadri in alto a destra e in basso a sinistra del portale e che sono comunque di derivazione antica.

³²⁸ Barbero 1974, p. 18; Villani 2207, pp. 40-45.

del tutto affine a quello che caratterizza alcune parti del cortile della Calahorra, nel quale i trofei militari si dispongono in una candelabra ordinata lungo gli stipiti, possa piuttosto trarre origine dalle formulazioni elaborate dal Carlone.

L'allestimento del cortile trovava un degno completamento in una fontana, della quale si è persa qualsiasi traccia nel corso dei secoli³²⁹. Sappiamo però che il primo settembre 1512, quando forse la campagna decorativa era già ultimata, Oberto Italiani e Martino Centurione avevano commissionato questa opera ad Antonio di Domenico da Carona e Pietro Aprile, i quali avrebbero dovuto seguire fedelmente il modello grafico fornito dal committente, tanto nella struttura quanto nelle “*figuris et intallis*”³³⁰.

Il patio della Calahorra riscosse un immediato successo e costituì l'indiscusso modello sul quale venne esemplata la decorazione di un altro castello in Andalusia, quello di Vélez Blanco, eseguita tra il 1505 il 1515 per volere di Pedro Fajardo y Chacón³³¹. Questo complesso ebbe una vicenda più sfortunata rispetto a quello di proprietà del Mendoza poiché tutti gli elementi decorativi furono rimossi dalla loro sede originaria e venduti, approdando prima a Parigi e poi a New York, dove si trovano ancora oggi, allestiti presso il Metropolitan Museum di New York³³². Le dinamiche di quest'ultimo cantiere si caratterizzarono tuttavia in maniera diversa rispetto al precedente, in quanto l'apparato ornamentale del patio fu eseguito, nella sua totalità, da scultori italiani attivi *in loco*, impiegando il marmo locale estratto a Macael. L'idea di aggiungere ad un edificio dal carattere militare, quale era appunto il Castello di Vélez Blanco, un cortile all'italiana, e cioè un elemento che conferisce all'insieme un aspetto più prossimo a quello di un palazzo cittadino, al pari della scelta dell'eloquio italiano sono elementi che rivelano la diretta emulazione della Calahorra³³³.

³²⁹ Nelle foto storiche, pubblicate ad esempio da Lampérez y Romea (1914), il centro del cortile è occupato da un pozzo che ora non è più *in loco*.

³³⁰ Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 79-82. Antonio di Domenico da Carona potrebbe essere lo stesso artefice al quale nel 1509 venivano richiesti alcuni marmi per la Calahorra e che è indicato con il termine “*de Pillacorte*”.

³³¹ La cronologia dei lavori al castello si desume dall'iscrizione che corre lungo la cornice sulla sommità del cortile: “*PETRUS FAGIARDUS, MARCHIO DE VELIZ PRIMUS, AC REGNI MURCIE QUINTUS PREFECTUS SUE PROSAPIE HANC ARCEM IN ARCE TITULI EREXIT, CEPTUM OPUS ANO AB ORTU CRISTI MILLESSIMO QUINGENTESSIMO SEXTO PERFECTUM ANNO QUINTODECIMO SUPRA MILLESSIMUM AC QUINGENTESSIMO*”. Considerando che il castello fu costruito *ex novo* sui resti di una fortezza araba, si desume che la face concernente la decorazione vera e propria fu l'ultima ad essere affrontata negli anni subito precedenti al 1515. Un sicuro *terminus post quem* è costituito dal matrimonio di Fajardo con la seconda moglie Mencía de la Cueva y Toledo nel 1508; gli stemmi di quest'ultima accompagnano infatti quelli del marito nel cortile. Sul patio si vedano Proske 1951, pp. 309-311; Chueca Goita 1953, p. 38; Raggio 1964-1965; Kruft [1971], p. 17.

³³² Gli elementi decorativi del patio furono rimossi e venduti nel 1903, insieme ad una serie di pannelli in legno istoriati, a J. Goldberg, il quale li installò nel proprio palazzo di Parigi e li vendette nel 1913 a George Blumenthal. Quest'ultimo trasferì i pezzi nella sua residenza newyorkese in Park Avenue e li donò poi al Metropolitan Museum, dove vennero depositati nel 1945 ed allestiti soltanto nel 1963. Raggio 1963-1965, pp. 141-144. La serie di rilievi lignei con le *Fatiche di Ercole* e i *Trionfi di Cesare*, oggi conservati nel Musée des Arts décoratifs di Parigi, ornavano invece due saloni del castello, quello del trionfo e quello della mitologia. I dieci pannelli furono acquistati da Emyle Peyre nel 1903; le loro raffigurazioni sono desunte da due cicli di stampe di Jacopo da Strasburgo e Giovanni Andrea Vavassore. Blanc 1997; *Les frises oubliées* 1999; Scaglia 2000.

³³³ Si notano invece maggiori differenze in alcuni aspetti architettonici, ad esempio nella presenza, a Vélez Blanco, degli archi ribassati al posto degli archi a tutto tondo.

Numerose sono infatti le somiglianze che si riscontrano accostando alcuni brani dei due cortili, a partire dagli stemmi, ripetuti in gran numero tra gli archi del primo livello ed inquadrati entro la medesima cornice (FIGG. 657, 660), o dall'invenzione che caratterizza alcuni intrecci nei portali e nei riquadri delle finestre (FIGG. 656, 658-659). E tuttavia i rilievi di Vélez Blanco rivelano la mano di maestranze lombarde, al pari di quelle attive alla Calahorra, ma che sembrano risentire di influenze provenienti invece dalla Toscana occidentale. L'assenza di documentazione sulla fabbrica voluta dal Fajardo rende tuttavia difficile individuare con maggiore precisione i nomi di coloro che presero parte a questa impresa, che meriterebbe uno studio più approfondito.

Se, come abbiamo visto, l'italianismo approdò in Spagna dapprima nella forma della decorazione architettonica anche la scultura funeraria non restò immune alle novità provenienti dalla Penisola. Le prime testimonianze in questa direzione sono costituite da una serie di monumenti eseguiti a Carrara da Domenico Fancelli e da Bartolomé Ordóñez, il quale ereditò la bottega del primo. Tuttavia all'inizio del terzo decennio anche Genova iniziò a ritagliarsi uno spazio importante in questo ambito tanto da conquistare un monopolio pressoché esclusivo su tali genere di esportazioni negli anni immediatamente seguenti³³⁴.

Ad aprire questa stagione fu la coppia di monumenti che Fadrique Enríquez de Ribera, marchese di Tarifa, dedicò ai propri genitori Catalina de Ribera (FIG. 661) e Pedro Enríquez (FIG. 662) nella cappella capitolare della Certosa di Santa María de las Cuevas di Siviglia³³⁵. Le circostanze che determinarono l'edificazione dei due monumentali sepolcri, oggi di nuovo visibili nel sito originario dopo una permanenza nella chiesa dell'Annunciazione, sono formulate nelle epigrafi poste a celebrare la memoria dei due defunti (FIGG. 663-664); negli epitaffi si legge infatti che il marchese di Tarifa aveva commissionato le opere nel corso di un soggiorno a Genova compiuto nel 1520 durante il viaggio di ritorno dalla Terra Santa, dove l'aristocratico si era recato in pellegrinaggio nel 1519³³⁶. Il diario redatto dal Ribera in

³³⁴ Si riassumono di seguito le principali voci bibliografiche su tali questioni: Justi 1892a; Justi 1892b; Contreras 1957; Gómez-Moreno 1959; López de Torrijos 1987; Palomero Paramo 1988; Marías 2002; Bresc-Bautier 2007a, pp. 292-297.

³³⁵ Nel 1836 i certosini dovettero abbandonare il complesso di Santa Maria de las Cuevas, che fu dapprima usato come carcere e concesso nel 1838 a Pickman, il quale vi impiantò una fabbrica di porcellane, attiva dal 1841. Si decise allora di trasferire le sepolture Ribera nella chiesa dell'Annunciazione, nota anche come chiesa dell'Università, in una data su cui le fonti non sono concordi, oscillando tra il 1836 e il 1842. In seguito al restauro del ex-complesso certosino in occasione dell'Esposizione Universale di Siviglia del 1992, intrapreso a partire dal 1986, i mausolei furono rimontati nella loro sede primigenia, dove, nel 1997, fu inaugurato il Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Un riassunto di queste vicende è in Loffredo 2010, pp. 83, 94 nota 2. Una precisa rassegna della fortuna critica dei sepolcri è in *ivi* 2010, pp. 93-94 nota 1. I principali riferimenti bibliografici sui sepolcri sono: Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 91-93; Justi 1892a, pp. 3-7, Justi 1892b, pp. 70-72; Cervetto 1903, pp. 91-93; Contreras 1957, pp. 7-14; Gómez-Moreno 1959, pp. 376-377; Krufft 1977; Lleó Cañal 1979, pp. 115-130; López de Torrijos 1987, pp. 366-370; Palomero Paramo 1988, pp. 82-85, nn. 1-2; Marías 2002, pp. 59-60; Bresc-Bautier 2007a, p. 293; Loffredo 2010.

³³⁶ L'epigrafe di Pedro Enríquez recita: "AQVI IAZE EL ILVSTRE SENNOR DON PEDRO ENRIQVEZ ADELLANTADO MAIOR DELLANDALVZIA HIIIO DE LOS ILVSTRES SENNORES DON FADRIQVE ENRIQVEZ ALMIRANTE MAIOR DE CASTILLA I DE DONNA TERESA DE QVINNONES SV MVGER EL QVAL FALLECIO E NEL RIO DE LAS IEGVAS A QVATRO DIAS DE

occasione delle sue peregrinazioni offre precise indicazioni sulla sua permanenza nel capoluogo ligure, che si estese tra il 27 luglio e il 17 agosto 1520³³⁷.

Altre due iscrizioni ricordano invece i nomi degli artisti cui il nobile spagnolo affidò l'incarico: in un tondo inserito nello stipite sinistro della tomba di Catalina è infatti incisa la firma di Pace Gagini ("OPUS PACE GAZINI FACIEBAT IN IANUA"; FIG. 666), mentre nel margine inferiore della tabella epigrafica del *pendant* è posto il nome di Anton Maria Aprile ("ANTHONIUS MARIA DE APRILIS DE CHARONA HOC OPUS FACIEBAT IN IANUA"; FIG. 665).

Furono perciò le vicende biografiche del committente a determinare la scelta di celebrare i propri avi attraverso due monumenti marmorei italiani e, in particolare, rivolgendosi agli *ateliers* genovesi. Come già nei casi dell'aristocrazia francese, le forme del rinascimento italiano, con la loro radicale rottura con il panorama figurativo locale, si prestavano bene ad essere caricate di rimandi a determinati eventi che coinvolgevano la Penisola, al pari di preziosi ricordi di viaggio, e a fare da cassa di risonanza al prestigio di colui che se ne faceva patrocinatore.

Ignoriamo tuttavia tramite quali canali il Ribera fosse entrato in contatto con i due scultori lombardi nel corso del suo soggiorno a Genova e come venisse concretizzato l'accordo tra le parti. Il Gagini e l'Aprile non avevano mai collaborato in precedenza, almeno secondo i documenti noti: il primo era infatti più anziano dell'altro e, nel 1520, risulta di nuovo stanziato a Genova³³⁸ dopo una parentesi milanese che lo aveva visto, insieme al socio di sempre Antonio Della Porta e al nipote di questi Gian Giacomo, impegnato nella chiesa di Santa Maria del Giardino³³⁹; il caronese appare invece al suo primo incarico e all'inizio di una

HEBRERO DE IVCCCXCII ANNOS VINIENDO DE TOMAR LA CIBDAD DE GRANADA AVIENDO SE HALLADO EN LA CONQVISTA DE TODO EL DICHO REINO DESDE QVE TOMO ALHAMA QVE FVE EL COMIENÇO DELLA EL QVAL BIVIO COMMO QVIEN AVIA DE MORIR MANDO HAZER ESTE SEPVLCRO DON FADRIQVE ENRIQVEZ DE RIBERA PRIMERO MARQVES DE TARIFA ASIMISMO ADELANTADO SU HIIO EL ANNO DE IVDXX ESTANDO EN GENOVA AVIENDO VENIDO DE IHERVSALEM EL ANNO DE IVDXIX". L'epigrafe di Catalina de Ribera recita: "AQVI IAZE LA ILVSTRE SENNORA DONNA CATALINA DE RIBERA MUGER DEL ILUSTRE SENNOR DON PEDRO ENRIQVEZ ADELANTADO MAIOR QVE FVE DELLANDALUZIA HIIA DE LOS ILVSTRES SENNORES PERAFAN DE RIBERA ASI MISMO ADELANTADO I DE DONNA MARIA DE MENDOÇA CONDESA DE LOS MOLARES SV MVGER FALLECIO EN SEVILLA EN SVS CASAS DE SANT ESTEVAN A TREZE DE ENERO DE IMD I CINCO ANNOS LA QVAL MVRIO PARA BIVIR MANDO HAZER ESTE SEPVLCRO DON FADRIQVE ENRIQVEZ DE RIBERA PRIMERO MARQVES DE TARIFA ASIMISMO ADELANTADO SV HIIO EL ANNO DE IVCXX ESTANDO EN GENOVA AVIENDO VENIDO DE IHERVSALEM EL ANNO DE IVDXIX".

³³⁷ Enríquez de Ribera 1606, p. 178v. La descrizione di Genova è in: *ivi*, pp. 178v-179v.

³³⁸ Pace Gagini compare firmatario di una petizione presentata nel 1520 da alcuni scultori alle magistrature della Repubblica per chiedere che venga loro riconosciuto uno *status* corporativo autonomo rispetto all'arte dei *magistri antelami*. I due atti sono datati 20 novembre e 6 dicembre e vedono tra i sottoscrittori anche Girolamo Viscardi. I documenti sono in: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 350-353.

³³⁹ Nel 1515 la compagnia formata da Antonio e Gian Giacomo Della Porta e Pace Gagini era riuscita ad ottenere la commissione, da parte dei frati di Santa Maria del Giardino, dell'ancona marmorea che avrebbe dovuto incorniciare la *Madonna del Latte*, vincendo la concorrenza di un'altra società composta da Bambaia, Geronimo Della Porta e Cristoforo Lombardi. I lavori tuttavia iniziarono solo nel 1519 per concludersi nel 1523 e furono in

prolifica attività, nella quale le numerose commesse ricevute dagli spagnoli occuparono un posto importante.

Se, dunque, l'incarico relativo ai mausolei sivigliani fu formalizzato tra luglio ed agosto 1520, non possediamo invece notizie più dettagliate sullo svolgersi dei lavori³⁴⁰. Considerata la maggiore fama del Gagini, il quale aveva alle spalle una carriera trentennale, non si può escludere che il bissonese avesse ricevuto la commessa di entrambe le sepolture e avesse poi coinvolto l'Aprile affidandogli metà della responsabilità. La cronologia dei lavori per l'aristocratico spagnolo risulta ulteriormente complicata dal fatto che nel 1522 il caronese assunse due impegni a Savona, in compagnia di Giovanni Angelo Molinari, relativi al pulpito della cattedrale e alla decorazione della cappella di Agostino Spinola nella chiesa di San Domenico³⁴¹.

D'altra parte Pace scomparso con ogni probabilità prima che l'impresa fosse ultimata, in quanto le attestazioni che lo riguardano si arrestano tra la fine del 1521 e l'inizio dell'anno successivo³⁴². La sua eredità fu raccolta dal nipote Bernardino Gagini, il quale dovette entrare in possesso della bottega ed assumersi l'impegno relativo alle tombe Ribera, come conferma un documento che lo vede di ritorno dalla Spagna, insieme ad Anton Maria Aprile, alla fine del 1525, testimonianza che è stata giustamente interpretata come un valido riferimento cronologico per l'installazione delle opere nella Certosa sivigliana³⁴³.

L'idea compositiva dei sepolcri appare alquanto innovativa a confronto con le formulazioni che nei medesimi anni venivano elaborate nel *milieu* genovese, sia per le dimensioni imponenti, capaci di rievocare gli archi trionfali all'antica, sia per l'esuberanza dell'apparato ornamentale, sia, infine, per i modelli di riferimento. Riguardo quest'ultimo aspetto, fu probabilmente il marchese stesso a suggerire alcuni precisi prototipi che avrebbero dovuto esaltare il prestigio suo e del proprio casato. I sepolcri sivigliani riprendono infatti

gran parte eseguiti da Gian Giacomo Della Porta cui sono riferibili i rilievi superstiti, oggi conservati nel duomo di Vigevano. Su questa vicenda si veda Andreozzi 2006.

³⁴⁰ Il primo aprile 1521 Pace Gagini firmava una procura a Genova in favore dello scultore Francesco Brocchi da Campione, incaricandolo in particolare delle questioni riguardanti la controversia con i Padri del Comune per il riconoscimento dell'autonomia all'arte degli scultori. Cervetto, seguito poi da Krufft, hanno interpretato questa attestazione come una prova dell'imminente viaggio del Gagini in Spagna. È tuttavia improbabile che a quella data il sepolcro di Catalina de Ribera fosse già pronto per essere inviato in Spagna, considerando che la commissione era stata formalizzata tra luglio ed agosto 1520 e che si trattava di un'opera di dimensioni notevoli. Cfr. Cervetto 1903, p. 91; Krufft 1977, p. 329. Il documento è pubblicato da Alizeri, il quale tuttavia commette un errore nella trascrizione leggendo "q[ondam] Johannis" al posto di "in Jannua" ed indicando perciò un erroneo patronimico del Gagini, il quale era in realtà figlio di Beltrame. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 332 nota 2. Si veda: ASG, *Notai antichi*, 1050, n. 254.

³⁴¹ Su queste opere cfr. paragrafo IV.3.

³⁴² Alizeri segnala che Pace era documentato ancora nel gennaio del 1522 senza tuttavia fornire le indicazioni sul documento da cui desume la notizia, tranne citare il notaio Paolo Raimondo Pinello. Le filze di quest'ultimo relative a gennaio 1522 sembrano tuttavia non contenere alcun riferimento al Gagini: ASG, *Notai antichi*, 1621.

³⁴³ Il 19 dicembre 1525 Anton Maria Aprile e Bernardino Gagini, "qui nuper venerunt Ianuam ex Hispania", stringevano società con Pier Angelo della Scala per far fronte ad una serie di incarichi che avevano ricevuto a Siviglia, tra i quali erano molto probabilmente compresi anche alcuni elementi architettonici, come le colonne, destinate al palazzo di Fadrique Enríquez de Ribera. Il documento è pubblicato in: Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 94-96 nota 1; Cervetto 1903, pp. 267-268, doc. XXXIII.

l'impianto della tomba di Diego Hurtado de Mendoza che Domenico Fancelli aveva eseguito tra il 1508 e il 1510 per la Cattedrale di Siviglia (FIGG. 667-668)³⁴⁴, precedente che Tarifa doveva aver additato per rievocare i legami con la prestigiosa famiglia aristocratica spagnola³⁴⁵, nonché una comune idea di mecenatismo raffinato in grado di apprezzare il rinascimento italiano. Mentre però l'opera dedicata a Catalina, quella cioè di mano di Pace Gagini, si mantiene fedele, nello schema generale, a tale modello, pur rileggendolo in una declinazione più grandiosa, il *pendant* denuncia invece la recezione di certe idee elaborate nel cantiere della Certosa di Pavia (FIGG. 669-670), complesso che il Ribera aveva avuto occasione di visitare nel corso del suo viaggio in Italia restandone profondamente impressionato³⁴⁶. La soluzione delle doppie colonne staccate dal fondo (FIG. 672) appare infatti una diretta filiazione dal portale maggiore del complesso certosino, al pari della sporgente cornice sulla quale si imposta l'arco di coronamento e che, nel sepolcro sivigliano, ospita le figure dell'*Annunciazione*³⁴⁷.

Come ha messo in luce Hanno-Walter Kruft, i due sepolcri dispiegano un lessico fortemente caratterizzato all'antica, palesando, inoltre, la conoscenza di una certa interpretazione del repertorio classico elaborata a Roma nella fucina di Raffaello negli anni immediatamente precedenti, come si nota nel peculiare motivo iconografico della *Diana di Efeso* (FIG. 673), portato a nuova attualità dagli affreschi delle Logge Vaticane³⁴⁸. Lo studioso giustificava questo riferimento ricorrendo all'uso di taccuini di disegni, al pari di quanto era avvenuto nel cantiere della Calahorra; tuttavia la ripresa non appare pedissequa come in quest'ultimo caso ma rivela invece una rilettura personale in funzione delle mutate esigenze espressive.

Il repertorio ornamentale segna un netto aggiornamento rispetto ai canoni imperanti a Genova negli anni precedenti, poiché si caratterizza per una superfetazione di motivi fino a quel momento inedita e per un accento fortemente moderno (FIGG. 671, 674). Nei due mausolei trovamiano infatti creature fantastiche ed intrecci in continua metamorfosi, a disegnare una fitta trama di motivi che è profondamente diversa rispetto alle più ordinate composizioni che si ritrovano invece nei portali genovesi dei primi decenni del secolo.

Sebbene accomunati da vicende storiche del tutto simile, i due complessi sivigliani si contraddistinguono per alcune peculiarità, fatto che trova conferma osservando come vengono sviluppate due parti affini dei monumenti, come il sarcofago e il basamento con i putti reggitemma. Nel primo caso, sebbene entrambe le opere adoperino i medesimi motivi, essendo infatti presenti le arpie alternate a festoni, nel sepolcro dell'Aprile questi sono

³⁴⁴ Sulla tomba di Diego Hurtado de Mendoza si veda da ultimo Zurla 2013 con bibliografia precedente.

³⁴⁵ Catalina de Ribera era infatti figlia di Per Afán de Ribera e María de Mendoza, come si legge nell'epitaffio. L'arme Mendoza compare in due dei quarti dello stemma inserito sul lato destro del basamento del sepolcro.

³⁴⁶ Il riferimento al portale della Certosa di Pavia è stato messo in luce da Kruft 1977, pp. 330-331. Fernando Loffredo ha inoltre evidenziato gli stretti legami esistenti tra gli Enríquez de Ribera e l'ordine certosino: Loffredo 2010, p. 95 nota 7.

³⁴⁷ Anche il monumento di Catalina de Ribera presenta una serie di figure sopra la cornice al di sopra delle colonne, figure che corredano la scena dell'*Adorazione del Bambino* posta nella lunetta, raffigurando alcuni pastori.

³⁴⁸ Kruft 1977, p. 334.

composti in maniera paratattica (FIG. 675, 677), mentre nel *pendant* appaiono arricchiti da mascheroni, animalini ed altri motivi fantastici (FIG. 676, 678). Analogamente nello zoccolo (FIGG. 679-680) il tema consueto dei putti associati alle armi è riletto nel complesso di Catalina de Ribera in un'accezione all'antica che rimanda a certe raffigurazioni della *Vittoria alata* (FIG. 682), con l'aggiunta di emblematici *memento mori* rappresentati da una coppia di puttini dolenti appoggiati al teschio (FIG. 681).

Da tali dettagli si evince come l'esecuzione dei due monumenti, sebbene fosse sollecitata nella medesima occasione, avesse seguito percorsi indipendenti e ad opera di maestranze che mostrano una cultura per alcuni versi profondamente diversa. A tal riguardo è significativo notare come gli elementi che paiono più moderni, sia nell'apparato ornamentale sia in alcuni aspetti più propriamente stilistici, siano presenti nell'opera di competenza, almeno sulla carta, dell'artista più anziano, ovvero Pace Gagini. Occorre allora interrogarsi su quanta parte quest'ultimo abbia effettivamente avuto nell'impresa e sulla composizione della bottega che dovette affiancarlo intervenendo in consistenti brani dell'opera³⁴⁹. Osservando i marmi del sepolcro di Catalina de Ribera, mentre da un lato l'esuberante corredo decorativo sembra non trovare corrispondenza in altri pezzi del catalogo del bissonese, i rilievi inseriti al di sopra del sarcofago e sulla lunetta (FIGG. 683-684, 686)³⁵⁰ si prestano invece ad un diretto confronto con l'*Adorazione dei magi* di in uno dei due monumenti Lomellini in San Teodoro a Genova (FIG. 685), pur essendo percepibile nelle prime opere un linguaggio più maturo e pienamente cinquecentesco. Allo stesso modo nei *Santi* entro nicchie (FIGG. 687-692) sono percepibili tangenze con le *Virtù* rappresentate nel medesimo complesso di San Teodoro (FIGG. 693-694), sebbene in una rilettura più monumentale e raffinata³⁵¹.

I ricchissimi inserti ornamentali rivelano invece una personalità che palesa una cultura orientata verso il linguaggio elaborato a Carrara attorno a quella vivace fucina che fu la bottega impiantata da Bartolomé Ordóñez, tra il 1519 e il 1520, per far fronte ad alcune commesse per la Spagna³⁵². In questo contesto fu coniato un lessico che non soltanto informò le suddette opere destinate alla penisola iberica, ma divenne repertorio comune dell'*équipe* di maestranze di varia origine chiamata a prendere parte a quell'impresa. La peculiare inflessione che si riscontra

³⁴⁹ Secondo Krufft l'intervento del Gagini fu assai limitato. Krufft 1977, pp. 334-335.

³⁵⁰ Al di sopra del *gisant* sono raffigurati la *Andata al calvario* e il *Giudizio finale* e nella lunetta l'*Adorazione del Bambino*. Quest'ultima scena è completata da alcune figure a tutto tondo sul cornicione su cui si imposta l'arco sommitale.

³⁵¹ A sinistra, partendo dal basso, compaiono *San Girolamo*, *Sant'Agostino*, *San Sebastiano* e a destra *Santa Barbara*, *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Monica*.

³⁵² L'Ordóñez aveva ricevuto gli incarichi relativi al sepolcro di Filippo il Bello e Giovanna la Pazza e quello del cardinale Francisco Ximénez de Cisneros in seguito alla morte di Domenico Fancelli nell'aprile del 1519. Per far fronte a questi lavori lo scultore si trasferì a Carrara nel corso degli ultimi mesi dello stesso anno e vi risiedette fino alla sua morte, avvenuta tra il 9 e il 10 dicembre 1520. I nomi dei collaboratori dello spagnolo si desumono dal testamento di quest'ultimo e dall'inventario steso all'indomani della sua scomparsa, nel quale sono inoltre elencate tutte le opere lasciate incompiute con l'indicazione dei pezzi già eseguiti. La bottega restò attivo per circa un quinquennio dopo la morte di Ordóñez per completare le commesse per la Spagna recependo l'apporto di personalità come il giovane Raffaello da Montelupo e Girolamo Santacroce. Su queste vicende si vedano Migliaccio 1992, pp. 110-136 e Zurla 2013.

nella tomba di Catalina de Ribera sembra generare da questa comune esperienza, come rivelano alcune affinità tra le soluzioni decorative sivigliane (FIGG. 695-696) e quelle, ad esempio, di alcuni brani della tomba del cardinale Francisco Ximénez de Cisneros nella chiesa di Alcalá de Henares (FIGG. 697-698). Tangenze altrettanto strette si notano inoltre con un'opera afferente alla medesima area culturale e cioè con l'altare di San Biagio del Duomo di Pisa, la cui realizzazione spetta a Pandolfo Fancelli, cugino di Domenico e affiliato alla bottega carrarese dell'Ordóñez, e Stagio Stagi, scultore di origine pietrasantina distintosi soprattutto come ornamentista ed attivo in molti centri della Toscana occidentale (FIGG. 699-702)³⁵³. Le somiglianze si estendono tanto all'invenzione quanto alla peculiare tecnica esecutiva, che rivela uno straordinario virtuosismo volto alla creazione di un effetto di estrema leggerezza.

D'altra parte non mancarono i contatti tra l'officina allestita dallo scultore spagnolo a Carrara, ed operosa fino al 1525 circa, e la città di Genova: uno dei membri di quell'*atelier* fu infatti Pietro Aprile da Carona, al quale l'Ordóñez stesso aveva lasciato l'incarico, prima della propria morte, di ultimare la sepoltura del cardinale Cisneros e i marmi commissionati da Antonio de Fonseca per la collegiata di Coca³⁵⁴. L'Aprile ebbe una lunga carriera che lo vide attivo tra il capoluogo ligure, dove nel 1491 era entrato come apprendista presso la bottega di Michele D'Aria³⁵⁵, e la Lunigiana, distinguendosi per opere come il sepolcro di Eleonora Malaspina per la chiesa di San Francesco a Massa (1517)³⁵⁶. Purtroppo l'esiguità del catalogo del caronese non permette di valutarne appieno la fisionomia. Lo stesso Pietro fu inoltre coinvolto, insieme al fratello Anton Maria e a Bernardino Gagini, in un'altra impresa patrocinata dal marchese di Tarifa intorno al 1528 concernente l'esecuzione di una serie di mausolei degli avi del marchese, anch'essi tutt'oggi conservati nella Certosa de las Cuevas³⁵⁷, e

³⁵³ L'incarico dell'altare di San Biagio fu affidato ai due scultori nel 1523 e fu portato a termine dal solo Stagio in seguito alla morte del Fancelli nel 1526. L'incarico era ultimato nel 1528 quando si provvedeva alla stima da parte di Donato Benti e dello stesso Stagi. Casini 1987, pp. 164-170.

³⁵⁴ Si veda a tal riguardo il testamento di Ordóñez: Andrei 1871, p. 58. L'Aprile appare uno dei principali responsabili, insieme a Giovanni de' Rossi da Fiesole, della bottega dello spagnolo dopo la sua morte, come si desume da un documento del 28 aprile 1529 nel quale il Caronese e il fiesolano sollecitavano le somme di denaro dovute alle maestranze che avevano lavorato alle commesse spagnole. Cfr. Zurla 2013, pp. 144-145. All'interno degli scambi tra Carrara e la Spagna, Genova costituiva il polo logistico di riferimento, il centro cioè da cui partivano tutti i marmi e dove risiedevano eventuali intermediari.

³⁵⁵ Il periodo di apprendistato è fissato in 5 anni. La notizia è riferita da Alizeri (1870-1880, IV, 1876, pp. 218-219), il quale però non trascrive il documento che è in: ASG, *Notai antichi*, 1032, n. 155.

³⁵⁶ Su Pietro di Giovanni Aprile da Carona si veda Migliaccio 1991. Sull'attività a Genova si veda Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 70-71, 73-75, 78-89. Tra le opere genovesi, oltre alla summenzionata fontana per Rodrigo de Mendoza, è da ricordare il tabernacolo richiestogli da Nicola Calvi per la chiesa di San Paolo vecchio nel 1509, opera di cui non resta traccia.

³⁵⁷ Si tratta di tre monumenti comprensivi rispettivamente di cinque statue giacenti (di Rui López de Ribera, Inés de Sotomayor, Per Afán de Ribera il vecchio, Maria Rodríguez Marino e Aldonza de Ayala), di tre (Per Afán II de Ribera, Teresa de Cordoba e Maria de Mendoza) e due (Diego Gómez de Ribera e Beatrice de Portocarrero). Nel 1529 la commissione passò al solo Anton Maria Aprile, il quale si recò a Siviglia nel 1533 per installare i marmi. Si veda Palomero Paramo, pp. 85-88, nn. 3-6.

di un consistente quantitativo di elementi architettonici per la propria residenza sivigliana, la cosiddetta “Casa de Pilatos”³⁵⁸.

La fortuna delle formulazioni messe a punto nell'*atelier* carrarese dell'Ordóñez in area ligure-lombarda trova un ulteriore riflesso nell'opera di Alessandro Della Scala e, in particolare, nelle sculture eseguite nel terzo e quarto decennio del Cinquecento nel santuario della Madonna di Tirano³⁵⁹. Le paraste del portale maggiore dell'edificio, popolate da creature fantastiche, mascheroni e figure allegoriche, mostrano sorprendenti affinità con gli elementi verticali della tomba di Catalina de Ribera (FIGG. 703-704), tanto da far sorgere il sospetto che possa essere proprio il caronese quel collaboratore cui Pace affidò la responsabilità dell'intaglio di questa porzione del sepolcro.

La tomba di Pedro Enríquez si presenta invece molto più uniforme dal punto di vista stilistico, essendo chiaramente riconoscibile la mano di Anton Maria Aprile, il quale dà una sublime prova delle proprie abilità nelle scene narrative del *Noli me tangere*, la *Resurrezione* e la *Crocifissione*, di chiaro riferimento funerario (FIGG. 705-706)³⁶⁰ o nelle esili e scattanti figure di *Santi* (FIGG. 706-710, 713), vicine a quelle del pulpito della Cattedrale di Savona (FIG. 711). Anche in questo sepolcro una serie di motivi come gli angeli reggitemma della base e la coppia di giovani nei pennacchi rivela una diretta filiazione da alcune delle opere uscite dalla bottega carrarese dell'Ordóñez: pensiamo, in particolare, ai sepolcri della famiglia Fonseca di Coca, nella cui lunga gestazione furono coinvolti anche Pietro e Anton Maria Aprile, i quali si occuparono dell'ultimazione e della messa in opera tra il 1530 e il 1533³⁶¹.

I *Santi* del sepolcro sivigliano permettono di riflettere sul *San Giovanni Battista* che si erge sul battistero della chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Multedo (FIG. 712), figura che le evidenze stilistiche permettono di ascrivere ad Anton Maria Aprile. Confrontando il *Precursore* di Multedo e quello della tomba spagnola si possono infatti osservare vicinanze sia nella posa scattante (FIGG. 712-713), che nella prima versione è animata inoltre da un forte contrapposto tra le gambe e il torso, sia nella caratterizzazione dei capelli, definiti da abbondanti ciocche

³⁵⁸ Dopo il ritorno dal pellegrinaggio in Terra Santa Fadrique Enríquez de Ribera decise di dotare il palazzo edificato dai genitori di una serie di marmi carraresi che andarono ad inserirsi all'interno di una decorazione in stile plateresco. A tale scopo commissionò una prima serie di elementi nel 1525 ad Anton Maria Aprile e nel 1528 una seconda partita, comprensiva anche del portale e di due fontane, una tuttora *in situ* e l'altra invece reimpiegata nel corso dell'Ottocento nella fontana oggi in piazza della Magdalena a Siviglia, oltre che di un consistente numero di colonne, alla compagnia composta da quest'ultimo, da suo fratello Pietro e da Bernardino Gagini. L'incarico fu tuttavia rilevato dal solo Anton Maria, il quale si recò a Siviglia nel 1533 per porre in opera i marmi. Cfr. Lleó Cañal 1998.

³⁵⁹ Sul Della Scala, il quale collaborò insieme a Pace Gagini e Cristoforo Solari nel sepolcro di Charles Hautbois, si veda il paragrafo I.5, dove sono indicati i riferimenti per le sculture del santuario della Madonna di Tirano. Queste ultime contano sia un rilievo con la *Madonna col Bambino e Santi* (datato 1519; ora in sagrestia), sia un *San Giovanni Battista* per un'acquasantiera, sia il portale maggiore, nel quale compaiono le date 1530, 1533 e 1534.

³⁶⁰ Ai lati della nicchia centrale sono invece raffigurati a sinistra *San Giovanni Battista*, *San Benedetto*, *San Pietro* e a destra *San Francesco*, *Santo Stefano* e *San Bernardo*. Al di sopra dell'architrave sono invece visibili la *Vergine annunziata* e l'*Angelo*. È frutto di un'aggiunta seicentesca il *Genietto funerario* di destra, che Fernando Loffredo ha acutamente riferito a Giuliano Finelli. Cfr. Loffredo 2010.

³⁶¹ Su queste opere cfr. Migliaccio 1992, pp. 123-124.

attorcigliate (FIGG. 715-716). Tali dettagli permettono perciò di avvicinare la scultura ai primi anni Venti, ipotesi che trova conferma nell'osservazione del *Battista* conservato nella chiesa dei Santi Giorgio e Andrea di Carona (FIG. 714), recentemente riconosciuto come opera dell'Aprile³⁶², marmo che mostra una leggera evoluzione rispetto agli esemplari di Siviglia e Multedo, in virtù della maggiore pienezza delle forme.

I monumenti Ribera esemplificano bene le complesse dinamiche di interazione tra Genova e la Spagna, all'interno delle quali anche Carrara funse da indiscusso polo di riferimento in quanto custode dell'eredità di Bartolomé Ordóñez. La grandiosa coppia di mausolei sivigliani, immortalata da Francisco de Hollanda nel trattato *Da pintura antiga* pochi decenni dopo la loro inaugurazione³⁶³, riscosse un immediato successo e sollecitò molti aristocratici iberici ad emulare il marchese di Tarifa commissionando agli *ateliers* della Superba sia sepolcri, sia decorazioni per i propri palazzi. Si possono ricordare, a tal riguardo, oltre alle già menzionate tombe Ribera, frutto di un secondo incarico da parte di Fadrique Enríquez, quelle di Francisco Ruiz vescovo di Ávila (già in San Juan de la Penitencia a Toledo ma distrutta nel corso della guerra civile)³⁶⁴ e dei marchesi di Ayamonte (in origine in San Francesco a Siviglia e poi trasferita nel monastero di San Lorenzo di Santiago di Compostela)³⁶⁵. La bottega di Anton Maria Aprile, con la partecipazione di collaboratori come i fratelli Pietro e Giovanni Antonio, Pierangelo Della Scala, Bernardino Gagini, sembra aver avuto una sorta di esclusiva nell'accaparrarsi simili incarichi, potendo contare su un'esperienza ormai collaudata.

Gli episodi ricordati posero le basi, entro i primi decenni del Cinquecento, per una lunga stagione che segnò la fortuna dei marmi genovesi nella Penisola iberica nel corso del XVI e XVII secolo, in concomitanza con una sempre più pervasiva presenza dei banchieri genovesi nelle maglie dell'amministrazione e della politica spagnola. La moda del marmo contagiò le classi più eminenti della società iberica, dando origine ad una vera e propria industria che coinvolse numerosi *ateliers* genovesi allo scopo di soddisfare le richieste della committenza.

³⁶² Cfr. L. Damiani Cabrini, scheda n. 49, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010a, pp. 208-209.

³⁶³ De Hollanda (1548), ed. 1930, p. 289.

³⁶⁴ Fu Francisco Ruiz stesso a commissionare la propria tomba a Genova il 5 giugno 1524, nel corso di un viaggio di ritorno in Spagna da Roma, rivolgendosi ad Anton Maria Aprile, al fratello di questi Giovanni Antonio, i quali coinvolsero anche Pier Angelo della Scala. Cfr. Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 107-114 e Contreras 1957, pp. 16-17.

³⁶⁵ Leonor Manrique de Castro, vedova di Francisco de Zúñiga marchese di Ayamonte, commissionò il sepolcro per sé e per il marito, insieme ad un retablo, nel 1525, durante il soggiorno a Siviglia di Anton Maria Aprile e Bernardino Gagini. Le opere, forse ultimate già nel 1529, furono installate solo nel 1533. Cfr. Palomero Paramo 1988, pp. 88-92, n. 8.

APPENDICI

I

REGESTI BIOGRAFICI

Si riportano di seguito le notizie riguardanti alcuni dei principali scultori attivi a Genova tra la seconda metà del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. Sono state selezionate quelle personalità la cui presenza nel capoluogo ligure si è estesa per un arco di tempo duraturo. Per tutti gli altri profili si rimanda invece alle notizie inserite all'interno del testo e nelle note.

Le schede si susseguono in ordine alfabetico, tenendo in conto il nome di famiglia. Qualora esso non sia noto si è tenuto conto del luogo di origine. Per ogni voce si indicano i riferimenti archivistici, quando sia stato possibile verificarli o laddove si dia conto di notizie inedite; altrimenti si rimanda alle voci bibliografiche da cui è desunta l'informazione.

GIOVANNI (DI ANDREA ?) DA BISSONE

1448, 6 MAGGIO: il doge di Genova Giano Campofregoso informa suo cugino Spinetta, governatore di La Spezia, che Giovanni da Bissone e Domenico Gagini stavano per recarsi a Carrara al fine di reperire i marmi per la cappella del Battista in Cattedrale, chiedendo inoltre di garantire la loro incolumità.

(Salvi 1931, p. 1002 nota 82)

1452, 3 GENNAIO: Giovanni subappalta a Leonardo Riccomanni l'esecuzione del portale marmoreo che Lionello e Manuele Grimaldi gli avevano richiesto per la sagrestia della chiesa di Santa Maria di Castello.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 145-147 nota 1; Cervetto 1903, p. 250, doc. X)

1457, 14 FEBBRAIO: Giorgio di Giovanni Doria commissiona al bissonese un portale simile a quello del palazzo di Brancalone Grillo e due colonne analoghe a quelle che il medesimo scultore aveva scolpito nel palazzo di Benedetto Doria.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 150-151 nota 1; Cervetto 1903, p. 251, doc. XI)

1465, 2 MAGGIO: Domenico Gagini riconosce un debito di 500 lire nei confronti di Giovanni da Bissone. A tal riguardo ipoteca la casa di sua proprietà ubicata in prossimità del Molo, nella quale risulta residente in quel momento suo nipote Elia.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 135-136 nota 1; Cervetto 1903, p. 248, doc. VI)

1465, 18 GIUGNO: Matteo Fieschi, a nome proprio e di Jacopo, affida a Giovanni da Bissone la costruzione della cappella di San Giorgio nella Cattedrale di San Lorenzo indicando come modello la cappella di Ambrogio De Marini nel medesimo edificio.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 158 nota 1; Cervetto 1903, pp. 251-252, doc. XII)

1475, 24 MARZO: Giovanni da Bissone ipoteca la casa al Molo che era di proprietà di Domenico da Bissone con Angelo Lercari, il quale gli ha fatto da fideiussore per l'acquisto di alcuni pellami da Bernardo Lercari per la somma di 230 lire.

(ASG, *Notai antichi*, 871, n. 73)

1475, 29 GIUGNO: il suo nome compare in un elenco di *magistri antelami* convocati per nominare due arbitri.

(ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 589; Tagliaferro 1987, p. 259)

1475, 10 LUGLIO: agisce come procuratore di Domenico Gagini comparando in un atto nel quale Elia Gagini si dichiara soddisfatto della somma di 100 lire dovutagli da Domenico e corrisposta attraverso l'affitto della casa presso il Molo.

(ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 659)

1476, 27 GENNAIO: Giovanni di Andrea da Bissone si associa a Jacopo di Antonio Maffioli e Nicola di Cristello nella gestione di una cava nei pressi di Carrara.

(ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 48v.; citato in Klapisch-Zuber 1969, p. 135 nota 144)

1476, 25 MAGGIO: a Carrara Giovanni o Jacopo di Antonio Maffioli nomina Giovanni di Andrea da Bissone come suo procuratore per risolvere una lite con i monaci della Certosa di Pavia.

(ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 98; citato in Klapisch-Zuber 1969, pp. 116-117 nota 52)

1478, 14 MAGGIO: Giovanni di Andrea da Bissone prende in locazione una cava di proprietà degli eredi di Giovanni Pietro Maffioli da Torano per un anno.

(Klapisch-Zuber 1969, p. 267, doc. 11)

1481, 2 GENNAIO: Zanetto di Castellino da Gragnana entra come apprendista nella bottega di Giovanni di Andrea da Bissone residente a Carrara.

(Klapisch-Zuber 1969, p. 270, doc. 14)

1482, 17 giugno: "Johannes de Bixono" testimonia ad un atto notarile tra Giovanni Conestabile de Morozio e Paolo della Verda da Gandria.

(ASG, *Notai antichi*, 1028, n. 572)

1484, 14 LUGLIO: Giovanni di Andrea da Bissone abitante a Carrara promette, a nome suo e del figlio Battino, di dare a Girolamo Lercadio la somma di 324 lire.

(ASG, *Notai antichi*, 1245, n. 350)

1487-1488: "Johannes de Bisono" promette agli ufficiali del Banco di San Giorgio di scolpire due sovrapporte con *San Giorgio e il drago* per il castello di Lerici e per la fortezza di Bastia e altri due rilievi analoghi ma di dimensioni ridotte per i ponti sul fiume Golo in quest'ultima cittadina.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 173 note 1-2; Cervetto 1903, p. 254, doc. XV)

MATTEO DA BISSONE

1475, 29 GIUGNO: il suo nome è registrato in una lista di *magistri antelami* radunatisi per eleggere due rappresentanti.

(ASG, *Notai antichi*, 1023, s.n.; Tagliaferro 1987, pp. 259-260; Decri 1996, pp. 420-421)

- 1475, 2 NOVEMBRE: fa da fideiussore a Giovanni Donato Bertolini da Maroggia per i lavori che quest'ultimo si impegnava a fare nella cappella di San Sebastiano nella chiesa di Santa Maria delle Vigne, comprendenti sette figure in marmo.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 168-170 nota 1)
- 1479, 15 MARZO: testimonia ad un atto tra Giovanni Antonio de Meli da Pellio e Stefano de Salvis.
(ASG, *Notai antichi*, 1026, n. 197)
- 1480, 16 MAGGIO: compare come testimone nell'atto tramite il quale Elia Gagini accetta Giovanni di Corrado da Bissone come apprendista per sei anni.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 138 nota 1)
- 1480, 20 NOVEMBRE: fa da testimone ad un atto riguardante Elia Gagini e Nicolò di Bargagli.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 136-137 nota 1)
- 1486, 8 FEBBRAIO: Costantino di Bartolomeo Doria affida a Giovanni da Lanzo e Matteo da Bissone una serie di lavori nella propria casa, del tutto simili a quelli già effettuati dai due scultori in un'altra proprietà limitrofa del medesimo committente.
(Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 13-15 nota 1; Cervetto 1903, pp. 276-277, doc. XLV)
- 1486, 17 NOVEMBRE: testimonia ad un atto tra Gaspare di Pietro Della Scala e Pietro di Bonino Solari relativo ad una lite concernente una bottega nella zona di Ripa.
(ASG, *Notai antichi*, 1028D, n. 836)
- 1488, 28 FEBBRAIO: Matteo riceve un pagamento dal Banco di San Giorgio per aver fornito il marmo e le pietre nere necessarie per un architrave che Andrea da Campione ha scolpito con una scena di *San Giorgio e il drago* per una delle porte di Bastia in Corsica.
(Varni 1870, p. 90, doc. XIII; Cervetto 1903, p. 277, doc. XLVI)
- 1488, 1 APRILE-14 AGOSTO: pagamenti a Matteo da Bissone per il trasporto da Genova a Savona di marmi bianchi e pietre nere per il palazzo di Giuliano Della Rovere a Savona.
(Frommel 2014, p. 225, doc. 11)
- 1489, 23 APRILE: Matteo promette a Urbano Vegerio, procuratore di Giuliano Della Rovere, di consegnare un quantitativo di lastre in marmo e pietra nere per il palazzo di Savona.
(Frommel 2014, p. 225, doc. 12)
- 1490, 2 GIUGNO: accetta Cristoforo di Domenico Solari come apprendista per cinque anni.
(ASG, *Notai antichi*, 1031, n. 368)
- 1491, 23 FEBBRAIO: pagamento da parte del Banco di San Giorgio per una serie di colonne di varie misure destinate al palazzo di Bastia.
(Varni 1870, p. 90, doc. XIII; Cervetto 1903, p. 277, doc. XLVI)
- 1492, 15 MAGGIO: si impegna ad eseguire un monumento funebre per Leonardo de Fornari, vescovo di Mariana. La tomba, comprendente un'effigie adagiata su un arca, era probabilmente destinata alla chiesa di Santa Maria delle Vigne.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 180 nota 1; Cervetto 1903, p. 277, doc. XLVII)
- 1495, 4 FEBBRAIO: Matteo da Bissone riceve da Urbano Vegerio una somma di denaro per i marmi lavorati per Palazzo Della Rovere.
(Malandra 1974, p. 139, doc. F; Frommel 2014, p. 226, doc. 18)
- 1495, 27 MAGGIO: pagamento per i marmi destinati a Palazzo Della Rovere.
(Malandra 1974, p. 140, doc. G; Frommel 2014, p. 226, doc. 19)

1496, 10 MAGGIO: Matteo da Bissone promette ai massari della Cattedrale di Savona di consegnare i marmi necessari per eseguire un tabernacolo entro il mese di luglio successivo. Michele D'Aria dovrà valutare la qualità delle pietre.

(citato in Varaldo 2002, p. 34; Villani 2007, p. 50, doc. 1)

1496, 10-18 MAGGIO: pagamenti per i marmi della facciata di Palazzo Della Rovere a Savona.

(Frommel 2014, p. 226, doc. 18)

1496, 17 MAGGIO: pagamenti per i lavori effettuati nella facciata di Palazzo Della Rovere a Savona.

(Malandra 1974, pp. 139-140, docc. H, I, L; Frommel 2014, p. 226, doc. 29)

1496, 21 DICEMBRE: i massari della Cattedrale di Savona concedono a Matteo da Bissone il permesso di allontanarsi dalla città fino al mese di marzo. Lo scultore a sua volta si impegna a rispettare questo termine e a continuare i lavori del tabernacolo al suo rientro.

(citato in Varaldo 2002, p. 34; Villani 2007, p. 50, doc. 2)

1499: insieme ad Andrea da Campione realizza la decorazione lapidea del palazzo di Luca Adorno.

(citato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 228)

1499, 11 GENNAIO: Matteo da Bissone, Giovanni Gagini e Bernardo di Domenico da Bissone promettono di consegnare a Bernardo di Raffaele Soprani da Andora un quantitativo di colonne.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 20)

1499, 29 APRILE: Matteo da Bissone vende una serie di marmi a Giovanni Gagini.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 235)

1499, 18 DICEMBRE: Matteo è registrato tra i *magistri antelami* convocati per eleggere i consoli dell'arte.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580; Decri 1996, p. 421)

1501, 23 MARZO: Matteo da Bissone fa da fideiussore per Antonio Della Porta e Pace Gagini nei confronti di Francesco Lomellini, il quale aveva affidato ai due scultori l'arredo marmoreo della propria cappella nella chiesa di San Teodoro.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 310-312 nota 1; Cervetto 1903, p. 258, doc. XXI)

1502, AGOSTO-1503, GENNAIO: Matteo riceve dei pagamenti per alcuni lavori al portale del Palazzo del Brandale a Savona. In alcune delle registrazioni compare anche il nome di Antonio Della Porta.

(citato in Cervetto 1903, p. 148 e in Varaldo 1974, p. 145 nota 8; Bartoletti 2009, p. 39 nota 38)

MICHELE DI BATTISTA CARLONE

1490, 15 DICEMBRE: pagamenti per alcuni marmi lavorati nel palazzo di Bastia in Corsica insieme a Giovanni Antonio e Antonio da Carona.

(Varni 1870, p. 91, doc. XVI)

1491, 14 GIUGNO: Michele Carlone e Gregorio Masagno sono scelti come arbitri per dirimere una lite tra Antonio e Battista Carlone, fratelli e figli di Pietro, sorta a causa della spartizione dell'eredità dei genitori. Il 27 giugno i due delegati pronunciano la loro sentenza.

(ASG, *Notai antichi*, 1032, n. 367)

- 1496, 11 APRILE: Michele Carlone è debitore di Antonio di Benedetto de Platea.
(ASG, *Notai antichi*, 1035, n. 307)
- 1497, 19 LUGLIO: Michele si impegna ad eseguire una galleria marmorea nella casa di Raffaele Fornari entro l'agosto successivo e dietro al compenso di 160 lire.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 344 nota 1)
- 1498, 2 APRILE: possiede una terra con Bernardo di Nicola de Cavari *magister antelami*.
(ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 131)
- 1499, 8 APRILE: Antonio di Beltramolo da Campione detto Conte vende a Michele Carlone un paio di buoi di pelo rosso.
(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 199)
- 1499, 6 MAGGIO: il Carlone compare come testimone in un atto stipulato da Giovanni di Antonio de Carabio, Pietro di Bernardo de Carabio e Domenico di Francesco Pillacorte da Carona.
(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 246)
- 1499, 12 SETTEMBRE: Michele Carlone, Bonino di Beltrame D'Aria e Matteo di Donato Morelli vendono dei marmi (colonne, basi e capitelli) ad Alvaro da Torre spagnolo.
(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 421)
- 1501, 14 GIUGNO: Battista di Pietro Carlone ripartisce una somma di denaro, relativa al valore di due botteghe di sua proprietà, tra i figli Michele, Bernardino e Antonio.
(ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n.; citato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 345)
- 1501, 14 GIUGNO: Battista di Pietro Carlone nomina il figlio Michele come suo procuratore.
(ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n.)
- 1503, 28 GIUGNO: Michele e Antonio Carlone si impegnano ad eseguire un portale in marmo per Cipriano Pallavicino della stessa qualità dell'altare di Lorenzo Fieschi nella Cattedrale di San Lorenzo. Il portale si trova oggi al Vitoria & Albert Museum di Londra (inv. 81.1879).
(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 327; Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 32-33 nota 1)
- 1507, 5 FEBBRAIO: Michele Carlone si impegna a restituire 195 lire ad Antonio de Platea e a suo figlio Pietro Giovanni, relativi al costo di una serie di marmi lavorati e grezzi dei quali Matteo Morelli ha steso un inventario.
(ASG, *Notai antichi*, 1265, n. 118)
- 1508, 9 MAGGIO: Antonio de Voltaggio affida a Michele Carlone l'esecuzione della propria cappella nella chiesa di San Domenico, indicando come modello l'altare realizzato da Romerio da Campione nella chiesa di Santa Maria di Castello.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 342-343 nota 1)
- 1508, 19 LUGLIO: appare coinvolto in una controversia con Pietro di Bonino D'Aria, per dirimere la quale vengono nominati due arbitri, ovvero Agostino Massagno e Girolamo Viscardi.
(ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 402)
- 1508, 19 LUGLIO: Michele Carlone si riconosce debitore di 19 lire nei confronti di Girolamo Viscardi.
(ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 405)
- 1508, 26 LUGLIO: Matteo di Donato Morelli si impegna a restituire 12 lire e 3 soldi a Tommaso Canevali, il quale è debitore di tale somma a Michele Carlone.

(ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 436)

1509, 19 DICEMBRE: Antonio Pillacorte e Baldassare Canevali ricevono 30 ducati da Martino Centurione, procuratore di Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, che si impegnano a consegnare a Giovanna moglie di Michele Carlone. Nel documento si specifica che quest'ultimo si trovava alla Calahorra in Andalusia, dove era occupato nella fabbrica del castello del Mendoza.

(ASG, *Notai antichi*, 1058, n. 520; Krufft 1972a, p. 36, doc. 1)

1516-1517: insieme ad altri maestri tra cui anche Pietro D'Aria, Michele esegue la scalinata della cattedrale di Savona e la pavimentazione della piazza di fronte all'edificio.

(citato in Varaldo 2002, p. 53 nota 113)

1519, 28 APRILE: Michele Carlone e Gabriele da Cannero ricevono un pagamento relativo al pavimento del cimitero della Cattedrale di Savona.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 335)

1519, 23 AGOSTO: Michele Carlone promette a Bianchetta di Opizio di eseguire i lavori in marmo della cappella della Beata Vergine nella Cattedrale di Savona.

(citato in Ciciliot 2006, p. 155, doc. 18)

1520, 17 NOVEMBRE: a Savona Michele Carlone si riconosce debitore della somma di 36 lire e 15 soldi nei confronti di Giovanni Maria Lemetoni da Lanzo.

(citato in Ciciliot 2006, p. 155, doc. 20)

1520, 13 DICEMBRE: il Carlone si dichiara "scultor lapidum sive pichapietra" abitante a Savona.

(citato in Ciciliot 2006, p. 155, doc. 21)

BONINO DI BELTRAME D'ARIA

1475, 28 GIUGNO: il suo nome compare, insieme a quello del fratello Michele, in un elenco di *magistri antelami* chiamati a scegliere due procuratori.

(ASG, *Notai antichi*, 1023, s.n.; Tagliaferro 1987, pp. 259-260; Decri 1996, pp. 420-421)

1475, 2 OTTOBRE: Michele e Bonino D'Aria, a nome loro e del fratello Giovanni, prendono come apprendista Domenico di Battista Carlone per cinque anni

(ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 815; Tagliaferro 1987, p. 257)

1479, 14 DICEMBRE: Michele e Bonino D'Aria, a nome loro e del fratello Giovanni, prendono come apprendista Luciano di Leone de Berris di Claino per quattro anni e sei mesi.

(ASG, *Notai antichi*, 1026, n. 994; Tagliaferro 1987, p. 257)

1484, 15 NOVEMBRE: Giovanni Donato di Giovanni de Malacrini da Dongo viene ammesso come apprendista presso la bottega di Michele, Bonino e Giovanni D'Aria per sei anni

(ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 985; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 218-219 nota 1)

1485, 26 GENNAIO: è citato tra i testimoni all'atto tramite il quale Pietro da Ruggia promette a Baldassarre Giustiniani, agente per conto di Giovanni Antonio Giustiniani, di trasferirsi a Chios e di lavorare per quest'ultimo per i sei mesi successivi.

(ASG, *Notai antichi*, 1028C, n. 71; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 276-278)

1486, 28 AGOSTO: fa da testimone ad un atto tra Giovanni Battista Molsano da Ramponio e Battista di Pietro Carlone da Scaria.

(ASG, *Notai antichi*, 1028D, n. 633)

1490, 3 MARZO: i tre fratelli Michele, Bonino e Giovanni D'Aria stringono una società per condividere i lavori intrapresi e da intraprendere a Genova, Savona, Carrara e in altri luoghi.
(ASG, *Notai antichi*, 914bis, n. 59; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 194-195 nota 1)

1490, 1 DICEMBRE: Bonino cede in prestito 20 lire ad Antonio de Pereno figlio di Pietro.
(ASG, *Notai antichi*, 1031, n. 745)

1496, 24 DICEMBRE: Bonino D'Aria e suo figlio Pietro dichiarano di aver ultimato i lavori commissionati loro da Cipriano Pallavicino nella chiesa di Sant'Antonio a Genova.
(ASG, *Notai antichi*, 1035, n. 936)

1499, 12 SETTEMBRE: Bonino D'Aria, Matteo di Donato Morelli e Michele di Battista Carlone vendono una serie di colonne con le rispettive basi e i capitelli ad Alvaro da Torre spagnolo.
(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 421)

1499, 18 DICEMBRE: Bonino è censito tra i *magistri antelami* chiamati ad eleggere i consoli dell'arte
(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580; Decri 1996, p. 421)

1508, 26 LUGLIO: risulta già morto, come si desume da un atto in cui il figlio Pietro compare in veste di testimone.
(ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 436)

GIOVANNI DI BELTRAME D'ARIA

1481, 29 DICEMBRE: Raffaele Ferrero e Paolo Forte, rappresentanti di Sisto IV, affidano ai fratelli Michele e Giovanni D'Aria l'esecuzione della tomba di Luchina Monleone e Leonardo Della Rovere e di altri elementi decorativi destinati alla Cappella Sistina nel convento di San Francesco a Savona, su modello di un disegno fornito dai committenti. L'8 settembre 1482 vengono prorogati i termini di consegna dei marmi, mentre alcuni pagamenti e il saldo sono registrati il 21 marzo, l'8 e l'11 ottobre 1483.
(ASS, *Nota antichi*, Ansaldo Basso, 1491, bastardelli, s.n.; Ludovico Moreno, 1483, bastardelli s.n.; Malandra 1974, pp. 136-139, docc. A, B, C, D, E)

1482, 17 GENNAIO: Giovanni D'Aria acquista dieci carrate di marmo a Carrara da Andrea di Jacopo Guidi da Torano e Jacopo di Antonino Maffioli. Il materiale è probabilmente destinato alla fabbrica della Cappella Sistina di Savona.
(ASM, *Notarile Carrara*, busta 2, filza 1, c. 113v.; Klapisch-Zuber 1969, p. 272, n. 16)

1482, 7 APRILE: Paolo Forte, a nome di Sisto IV, si accorda con Nicolò di Cristoforo de Castello per la consegna di un quantitativo di marmi secondo le indicazioni fornite da Giovanni D'Aria.
(Rossini 2000, p. 151, doc. 2)

1490, 11 FEBBRAIO: Pantaleone Becala, Andrea Natone e Pier Francesco Sansoni, a nome del cardinale Raffaele Sansoni Riario, commissionano a Giovanni D'Aria la tomba di Antonio Sansoni destinata alla chiesa di San Domenico a Savona. Il 5 giugno successivo lo scultore riceve 31 ducati.
(ASS, *Notai antichi*, 74, s.n.; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 202-204)

1490, 3 MARZO: i tre fratelli Michele, Bonino e Giovanni D'Aria stringono una società per condividere i lavori intrapresi e da intraprendere a Genova, Savona, Carrara e in altri luoghi.

(ASG, *Notai antichi*, 914bis, n. 59; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 194-195 nota 1)

1492, 29 MAGGIO: Nicola di Cristoforo de Castello da Carrara si impegna a consegnare ad Acellino Salvago, priore della Devozione di San Giovanni Battista, dieci carrate di marmi rossi e bianchi per la decorazione della Cappella del Precursore nella Cattedrale di Genova. I marmi devono rispettare le misure fornite da Giovanni D'Aria.

(ASG, *Notai antichi*, 756, n. 179a; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 237-238)

1496, 17 AGOSTO: Giovanni D'Aria compare come testimone in un atto stipulato da Antonio di Pietro Carlone da Scaria e Matteo di Donato Morelli di Pellio e relativo alla vendita del materiale lapideo presente nella bottega del primo.

(ASG, *Notai antichi*, 1035, n. 698)

1497, 17 APRILE: Giovanni e Michele D'Aria e Girolamo Viscardi promettono ad Agostino e Giovanni Adorno di eseguire una tomba marmorea.

(ASG, *Notai antichi*, 1301, n. 311; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1)

1508, 26 AGOSTO: Battista di Pietro Carlone nomina Giovanni D'Aria e Alberto da Lanzo come suoi procuratori per risolvere alcune questioni nel territorio della diocesi di Como.

(ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 548; parzialmente trascritto in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 278-279 nota 1)

MICHELE DI BELTRAME D'ARIA

1466, 19 AGOSTO: gli Ufficiali del Banco di San Giorgio commissionano a Michele D'Aria il ritratto di Francesco Vivaldi. Un ulteriore pagamento è registrato il 24 maggio 1468.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 185 nota 1)

1469, 29 NOVEMBRE: Michele D'Aria cede a Domenico Ianoardo de Honeto "magister assie" la somma di 11 lire e 15 soldi per conto di Antonio de Ernio da Lanzo di cui era fideiussore.

(ASG, *Notai antichi*, 1017, n. 539; citato in Tagliaferro 1987, p. 256)

1473: Michele D'Aria riceve l'incarico relativo alla figura marmorea di Luciano Spinola da parte del Banco di San Giorgio.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 187 nota 1)

1473, 17 DICEMBRE: Michele D'Aria e Pietro de Cazella da Carona nominano tre arbitri (Enrico de Cazella da Carona, Giovanni da Montronio e Giovanni da Campione) per stabilire il prezzo che il primo deve all'altro per una certa quantità di marmi.

(ASG, *Notai antichi*, 1021, n. 1050; Tagliaferro 1987, p. 256)

1475, 28 GIUGNO: pagamento da parte del Banco di San Giorgio per il ritratto di Domenico Pastine. Un'ulteriore somma viene corrisposta allo scultore nel 1483.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 188 nota 1)

1475, 29 GIUGNO: Michele e Bonino D'Aria sono registrati in un elenco di *magistri antelami* in un atto nel quale vengono nominati due procuratori, Giovanni da Carona e Giuliano da Bissone.

(ASG, *Notai antichi*, 1023, s.n.; Tagliaferro 1987, pp. 259-260; Decri 1996, pp. 420-421)

1475, 2 OTTOBRE: Michele e Bonino D'Aria, a nome loro e del fratello Giovanni, prendono come apprendista Domenico di Battista Carlone per cinque anni.

(ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 815; Tagliaferro 1987, p. 257)

1475, 15 DICEMBRE: Francesco di Domenico Spinola richiede a Michele D’Aria e a Giovanni di Beltrame da Campione una pila in marmo e l’apparato marmoreo della propria cappella in San Domenico, intitolata a San Vincenzo.

(ASG, *Notai antichi*, 905, n. 834; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 196-198 nota 1; Cervetto 1903, pp. 252-253, doc. XIV)

1477, 14 LUGLIO: Domenico e Francesco Spinola richiedono a Michele D’Aria una pila in marmo.

(ASG, *Notai antichi*, 986, n. 36; citato in Santamaria 2011, p. 340)

1479, 14 DICEMBRE: Michele e Bonino D’Aria, a nome loro e del fratello Giovanni, prendono come apprendista Luciano di Leone de Berris di Claino per quattro anni e sei mesi.

(ASG, *Notai antichi*, 1026, n. 994; citato in Tagliaferro 1987, p. 257)

1481, 29 DICEMBRE: Raffaele Ferrero e Paolo Forte, rappresentanti di Sisto IV, affidano ai fratelli Michele e Giovanni D’Aria l’esecuzione della tomba di Luchina Monleone e Leonardo Della Rovere e di altri elementi decorativi destinati alla Cappella Sistina nel convento di San Francesco a Savona. L’8 settembre 1482 vengono prorogati i termini di consegna dei marmi, mentre alcuni pagamenti e il saldo sono registrati il 21 marzo, l’8 e l’11 ottobre 1483.

(ASS, Nota antichi, Ansaldo Basso, bastardello 1481, s.n.; Ludovico Moreno, bastardello 1483, s.n. Malandra 1974, pp. 136-139, docc. A, B, C, D, E)

1484, 26 MAGGIO: Paolo di Domenico de Bigasio de Brea e Antonio di Giovanni Tirella fanno compromesso in Michele D’Aria e Jacopo di Giovanni de Carruno da Campione.

(ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 544)

1484, 15 NOVEMBRE: Giovanni Donato di Giovanni de Malacrini da Dongo viene ammesso come apprendista nella bottega di Michele, Bonino e Giovanni D’Aria per sei anni.

(ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 985; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 218-219 nota 1; citato in Tagliaferro 1987, p. 257)

1485, 10 MAGGIO: Paolo di Domenico de Bigasio de Brea *magister antelami* riceve una somma di denaro da Michele D’Aria.

(ASG, *Notai antichi*, 1028C, n. 403)

1486, 17 NOVEMBRE: Gaspare di Pietro Della Scala da Carona e Pietro di Bonino Solari da Carona scelgono Domenico Pillacorte, Baldassarre Solari e Michele D’Aria come arbitri per dirimere una controversia riguardo l’affitto di una bottega.

(ASG, *Notai antichi*, 1028D, n. 836)

1487, 14 NOVEMBRE: Giovanni Mazzone chiama Michele D’Aria a testimoniare sul fatto che i pittori erano soliti intagliare la carpenteria delle proprie pale.

(ASG, *Notai antichi*, 1029, n. 816; Alizeri 1870-1880, II, 1873, p. 31 nota 1)

1489, 15 OTTOBRE: Tommaso Giustiniani e Acellino Salvago, priori della Confraternita del Battista, affidano a Michele D’Aria e ad Antonio di Pietro Carlone da Scaria una serie di lavori volti a riammodernare le cappelle lungo la navata destra della Cattedrale di San Lorenzo. Va probabilmente collegata a questi lavori la registrazione inserita in un bilancio delle spese della Confraternita redatto nel 1530 (ACCSLG, 544, s.n.).

(ASG, *Notai antichi*, 753, n. 358; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 190-193 nota 1)

1490, 3 MARZO: i tre fratelli Michele, Bonino e Giovanni D’Aria, “sculptores marmororum quadratarum”, stringono una società per condividere tutti i lavori intrapresi e da intraprendere a Genova, Savona, Carrara e in altri luoghi.

(ASG, *Notai antichi*, 914bis, n. 59. Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 194-195 nota 1)

1490, 8 MAGGIO: Michele riceve l'incarico relativo all'esecuzione della statua di Ambrogio di Negro per il palazzo del Banco di San Giorgio.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 189 nota 1)

1491: il nome di Michele D'Aria è registrato nei cartulari del Banco di San Giorgio in riferimento ad un sovrapporta che il lombardo deve scolpire.

(Varni 1870, pp. 92-93, doc. XVII)

1491, 21 MARZO: Giovanni di Pietro Aprile da Carona pone il figlio Pietro come apprendista nella bottega di Michele D'Aria per cinque anni.

(ASG, *Notai antichi*, 1032, n. 155; citato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 219; citato in Tagliaferro 1987, p. 257; citato in Migliaccio 1991, p. 19)

1491, 11 OTTOBRE: Michele si impegna con il vescovo di Savona Pietro Gara ad eseguire la decorazione marmorea di una cappella di suo patronato nella Cattedrale di Savona, prendendo come modello quella edificata da Giovanni Della Rovere nella stessa chiesa. Il 23 marzo 1492 riceve una parte del compenso.

(ASS, *Notai antichi*, Pietro Corsario, bastardelli 1491, s.n.; A. Nicolini, in Bartoletti 2009, pp. 49-50, doc. II)

1492, 13 FEBBRAIO: Antonio Perano di Pello Inferiore è debitore di 8 lire a Michele D'Aria per averlo liberato dal carcere.

(ASG, *Notai antichi*, 1033, n. 107)

1493, 22 APRILE: Michele viene pagato dai *Padri del Comune* per aver scolpito una lapide in marmo che ricordava i lavori di prolungamento del molo.

(ASCG, *Padri del Comune*, 996, c. 119v.; citato in Varni 1870, pp. 34-35)

1495, 25 MAGGIO: Giorgio del fu Jacopo Solari da Carona affida il fratello Marco come apprendista alla bottega di Michele e Giovanni D'Aria per 6 anni.

(ASG, *Notai antichi*, 1034, n. 274; citato in Tagliaferro 1987, p. 257)

1495, 5 GIUGNO: Francesco Pammoleo commissiona a Michele D'Aria la sepoltura del fratello Bartolomeo vescovo di Accia per la chiesa di Sant'Andrea a Levanto.

(ASG, *Notai antichi*, 1299, n. 623; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 207 nota 1)

1496, 10 MAGGIO: Michele D'Aria dovrà valutare il tabernacolo che Matteo da Bissone si impegna ad eseguire per la Cattedrale di Savona.

(ASS, *Nota antichi*, Tommaso da Moneglia, bastardello 1496, c. 210v.; Villani 2007, p. 50, n. 1)

1497, 17 APRILE: primo contratto relativo alla tomba di Agostino e Giovanni Adorno sottoscritto da Giovanni e Michele D'Aria e Girolamo Viscardi. Nell'accordo non si specifica il luogo di destinazione del sepolcro, che dovrà essere consegnato entro un anno. Acellino Salvago e Tommaso Giustiniani dovranno giudicare i marmi una volta ultimati.

(ASG, *Notai antichi*, 1301, n. 311; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1)

1499, 24 GENNAIO: Michele D'Aria e Girolamo Viscardi firmano un nuovo contratto per il monumento di Agostino e Giovanni Adorno che sarà installato nella chiesa di San Gerolamo di Quarto.

(ASG, *Notai antichi*, 1384, n. 458; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 213-215)

1499, 18 DICEMBRE: il nome di Michele è registrato in un elenco di *magistri antelami* convocati per eleggere i consoli dell'arte.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580; Decri 1996, p. 421)

1501, 20 MARZO: Michele D’Aria e Girolamo Viscardi ricevono 100 ducati per il sepolcro di Agostino e Giovanni Adorno e promettono di consegnare e di mettere in opera i marmi entro il Natale prossimo.

(ASG, *Notai antichi*, 1385, n. 81; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 216-217)

1502, 29 AGOSTO: il tesoriere di Luigi XII Jean Hérouet affida a Michele D’Aria, Girolamo Viscardi, Donato Benti e Benedetto da Rovezzano l’esecuzione della tomba dei Duchi d’Orléans, in origine destinata alla chiesa dei Celestini di Parigi e oggi nella basilica di Saint-Denis.

(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 160; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 286-290)

1503, 11 LUGLIO: Michele D’Aria viene scelto tra i rappresentanti de *magistri antelami* che devono presentarsi al Senato per dirimere una controversia sorta a causa di alcuni lavori che i magistri erano tenuti a svolgere nella strada di Fassolo presso San Tommaso. Un ulteriore documento è del 9 agosto successivo.

(ASG, *Archivio segreto*, 659, cc. 115r.-v., 118v.)

1503, 20 OTTOBRE: Michele D’Aria e Donato Benti ricevono 400 scudi da un procuratore di Giovanni Spinola per la tomba dei Duchi d’Orléans.

(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 397)

1504, 15 GENNAIO: pagamento di 200 scudi per il monumento dei Duchi d’Orléans.

(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 10)

1504, 14 MARZO: Michele D’Aria e Donato Benti ricevono 60 scudi a saldo della somma dovuta a loro e ai soci Girolamo Viscardi e Benedetto da Rovezzano per la tomba dei Duchi d’Orléans.

(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 41)

ANTONIO DI JACOPO DELLA PORTA DETTO TAMAGNINO¹

1484, 9 GIUGNO: è testimone ad un atto sottoscritto da Giovanni Antonio Amadeo a Milano.

(*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 134-135, doc. 94)

1487, 10 GENNAIO: Guglielmo Della Porta riconosce un debito nei confronti del fratello Antonio.

(Zani 2008, p. 175 nota 4)

1487, 22 FEBBRAIO: Antonio Della Porta nomina due procuratori, ovvero suo fratello Guglielmo e Lazzaro Palazzi.

(Zani 2008, p. 175 nota 5)

1487, 19 GIUGNO: è testimone ad un atto sottoscritto da Giovanni Antonio Amadeo a Binasco.

(*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 144-145, doc. 127)

1489, 17 SETTEMBRE: è citato in un atto firmato da Giovanni Antonio Amadeo e riguardante l’acquisto di oggetti di vestiario.

(*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 169-170, doc. 186)

¹ Si riportano di seguito le principali notizie riguardanti Antonio Della Porta e in particolare la sua attività. Per le altre informazioni meno rilevanti dal punto di vista professionale si rimanda a Morscheck 1978.

1489, DICEMBRE-1490, MAGGIO: pagamenti per alcuni lavori effettuati nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Brescia.

(Guerrini 1930, p. 209; Zani 2008, pp. 159-160)

1491: è testimoniato in relazione alla facciata della Certosa di Pavia insieme a Giovanni Antonio Amadeo, Benedetto Briosco, Giovanni Stefano da Sesto e Antonio Romano.

(*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 190, doc. 229)

1491, 21 DICEMBRE: riceve una somma di denaro da Amadeo.

(*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 195, doc. 258)

1491-1497: assume vari apprendisti e collaboratori nel cantiere della Certosa, tra i quali Pace Gagini (6 novembre 1493) e Girolamo Viscardi (20 novembre 1493).

(Morscheck 1978, pp. 294, 296, 297, 298, 299, 304, 305, docc. 199, 212, 225, 230, 231, 235, 237, 286, 297)

1492, 12 MAGGIO: Giovanni Antonio Amadeo, Cristoforo e Antonio Mantegazza e Antonio Della Porta si accordano per condividere la responsabilità dei lavori della facciata della Certosa di Pavia.

(Morscheck 1978, pp. 294-296, doc. 209; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 201-202, doc. 282)

1493, 17 OTTOBRE: insieme a Giovanni Canevali da Lanzo prende in gestione una cava a Voltaggio, nei pressi di Genova, per dieci anni.

(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 21, doc. 1677; Morscheck 1978, p. 298, doc. 233)

1494, 24 MARZO: nomina come suoi procuratori Giovanni Antonio Amadeo e Antonio Raimondi.

(*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, 223-224, doc. 349)

1495, 10 OTTOBRE: vende una terra in località Giovanzano a Giovanni Antonio Amadeo.

(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 54, doc. 1839; Morscheck 1978, p. 302, doc. 273; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 239, doc. 415)

1496, 23 OTTOBRE: contrae matrimonio con “Blaxine de Bonnonia”.

(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 71, doc. 1915; Morscheck 1978, pp. 304-305, doc. 291)

1498, 26 APRILE: Antonio Della Porta e Giovanni Antonio Amadeo fanno stimare da alcuni monaci le opere eseguite sino a quel momento per la facciata della Certosa di Pavia.

(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p., doc. 1953; Morscheck 1978, p. 54, doc. 321; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 273, doc. 539)

1499, NOVEMBRE-1500, MARZO: pagamenti per i lavori effettuati per la Loggia di Brescia.

(Zani 2008, p. 177 nota 31)

1500: firma e data il busto dell'aristocratico genovese Acellino Salvago.

1501, 23 MARZO: insieme a Pace Gagini promette a Francesco Lomellini di eseguire l'arredo marmoreo della cappella di quest'ultimo nella chiesa di San Teodoro a Genova. Una volta ultimate, le opere saranno stimate da Acellino Salvago, Alessandro Sauli e Donato Gallo.

(ASG, *Notai antichi*, 1308, n. 372; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 310-312 nota 1; Cervetto 1903, p. 258, doc. XXI)

1501, 11 AGOSTO: Pace Gagini ed Antonio Della Porta danno in locazione a Lorenzo Bonvicino una bottega sita in piazza del Molo che essi avevano preso in affitto sei mesi prima.

(ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n.; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 308 nota 1; Cervetto 1903, p. 261, doc. XXIII)

- 1502, 19 LUGLIO: è documento presso la Certosa di Pavia.
(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 162, doc. 2216; Morscheck 1978, p. 316, doc. 383)
- 1502, AGOSTO-OTTOBRE: il nome di Antonio Della Porta compare in alcuni pagamenti relativi ai lavori al portale del Palazzo del Brandale a Savona.
(citato in Cervetto 1903, p. 148 e in Varaldo 1974, p. 145 nota 8; Bartoletti 2009, p. 39 nota 38)
- 1503, 15 SETTEMBRE: Antonio Della Porta promette a Bartolomeo Basso Della Rovere, agente a nome di Girolamo Basso Della Rovere, di costruire una cappella nella chiesa di Santa Chiara di Savona.
(ASS, *Notai antichi*, 131, s.n.)
- 1503, 12 OTTOBRE: a Savona fa procura in Domenico Gentile Rizi, Michele Salvago di Albenga, Guglielmo Della Porta, Anselmo de Fornari e Gabriele da Cannero.
(ASS, *Notai antichi*, 175, s.d.; citato in Varaldo 1974, p. 145 nota 8)
- 1505, 26 FEBBRAIO: Antonio Della Porta e Pace Gagini prendono in affitto una casa con un appezzamento di terra a Villanova nei pressi di Pavia.
(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 205, doc. 2405; Morscheck 1978, p. 321, doc. 424)
- 1505, 30 APRILE: Lorenzo Cattaneo commissiona al Della Porta due portali per la propria residenza genovese.
(ASG, *Notai antichi*, 1126/II, n. 127; Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 44-45 nota 1)
- 1506, 7 AGOSTO: a Genova Antonio nomina Pace Gagini come suo procuratore con lo scopo di scegliere alcuni arbitri per valutare il prezzo dei marmi eseguiti per la cappella di Girolamo Basso Della Rovere in Santa Chiara a Savona. Qualora Pace non potesse restare a Savona per risolvere tale questione, agiranno al suo posto Elia de Rocchi da Pavia e Giacomo Induno.
(ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 106; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 319-320 nota 1; Cervetto 1903, pp. 262-263, doc. XXV)
- 1506, 14 DICEMBRE: Agostino di Marco Solari, Antonio Della Porta e Pace Gagini si ripartiscono la responsabilità dell'esecuzione di una fontana per il cardinale Georges d'Amboise.
(ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 252; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 315-316 nota 1; Cervetto 1903, pp. 263-264, doc. XXVI)
- 1508, 3 MARZO: Antonio Della Porta e Benedetto Briosco si impegnano a portare a compimento la facciata della Certosa di Pavia.
(Morscheck 1978, pp. 323-327, doc. 460)
- 1508, 16 MAGGIO: Giovanni Pietro di Matteo da Bissone confessa a nome del Della Porta di aver ricevuto da Lorenzo Cattaneo la somma prevista per i due portali destinati al palazzo dell'aristocratico genovese.
(ASG, *Notai antichi*, 1126/II, n. 127; Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 44-45 nota 1)
- 1508, 7 GIUGNO: riceve un pagamento per il ritratto marmoreo di Francesco Lomellini destinato a Palazzo San Giorgio. La scultura verrà poi realizzata da Pace Gagini.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 323 nota 1)
- 1509, 16 APRILE: i priori della Confraternita di Santa Maria di Castello commissionano al Tamagnino una cancellata marmorea per il loro oratorio.
(ASG, *Notai antichi*, 1179, n. 168; Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 40-41 nota 1)

1509, 19 MAGGIO: Antonio si dichiara debitore di sei ducati nei confronti di Gabriele da Cannero. L'atto è stipulato a Savona.

(ASS, Nota antichi, Simone Capello, bastardelli del 1509, I, cc. 370v.-371r.; citato in Varaldo 1974, p. 146 nota 8)

1509, 26 MAGGIO: Antonio Della Porta riceve ventisei lire dal Banco di San Giorgio a soluzione della figura di *Antonio Doria*.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 324 nota 1)

1510, 24 MAGGIO: i priori della confraternita di disciplinati di Santa Maria di Castello danno a Giovanni Pietro da Bissone un compenso a nome di Antonio Della Porta per i lavori effettuati nel loro oratorio.

(ASG, *Notai antichi*, 1543, n. 157; Alizeri 1870-1880, V, 1877, pp. 41-42 nota 1)

1509, 18 GIUGNO: Gabriele da Cannero riscuote a nome di Antonio Della Porta il saldo dei lavori eseguiti nella cappella di Girolamo Basso Della Rovere in Santa Chiara a Savona.

(ASS, Nota antichi, Simone Capello, bastardelli del 1509, I, c. 437v.; citato in Varaldo 1974, p. 146 nota 8)

1510, 28 MAGGIO: deposita denaro a Pavia.

(Morscheck 1978, p. 329, doc. 480)

1510, 7 AGOSTO: Antonio Della Porta e Pace Gagini sono documentati presso la Certosa di Pavia.

(Morscheck 1978, p. 330, doc. 483)

1513, 3 febbraio: Antonio Della Porta e Pace Gagini scelgono Giovanni Antonio Amadeo e Giovanni Antonio de Dunis per stimare il sacrario da loro realizzato per la Certosa di Pavia.

(Cervetto 1903, p. 264, doc. XXVII; Morscheck 1978, p. 335, doc. 499; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 479-480, n. 1329)

1513, 5 FEBBRAIO: Giovanni Antonio Amadeo e Giovanni Antonio de Dunis giudicano il valore del sacrario eseguito da Antonio e Pace.

(Morscheck 1978, pp. 335-338, doc. 500; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 480-482, doc. 1330)

1513, GIUGNO-AGOSTO: varie attestazioni presso la Certosa di Pavia.

(Morscheck 1978, pp. 339, 340, docc. 510, 511, 512, 514)

1514, 4 GENNAIO: nomina come suoi procuratori Pace Gagini e Gian Giacomo Della Porta.

(Morscheck 1978, p. 340, doc. 518)

1514, 11 AGOSTO: Antonio Della Porta e Pace Gagini si impegnano a fornire marmi per la facciata della Certosa di Pavia e per il sacrario sinistro.

(Morscheck 1978, pp. 341-342, doc. 529)

1515, 15 GENNAIO: Antonio e Gian Giacomo Della Porta e Pace Gagini dichiarano la loro intenzione di partecipare al concorso indetto per la costruzione dell'ancona in marmo della chiesa di Santa Maria del Giardino a Milano.

(Andreozzi 2006, p. 69, doc. 2)

1516, 13 NOVEMBRE: deposita dei soldi a Pavia.

(Morscheck 1978, p. 343, doc. 548)

1523, 26 MAGGIO: detta il proprio testamento a Villanova.

(Morscheck 1978, p. 347, doc. 607)

1523, 1 LUGLIO: è attestato presso la Certosa di Pavia.
(Morschke 1978, p. 347, doc. 608)

GIOVANNI DI BELTRAME GAGINI

1482, 17 GIUGNO: “Johannes de Bixono” testimonia ad un atto notarile rogato da Giovanni Conestabile de Morozio e Paolo della Verda da Gandria.
(ASG, *Notai antichi*, 1028, n. 572)

1484, 12 OTTOBRE: Giovanni Gagini affida Giovanni figlio di Elia de Morco de Bianchi come apprendista presso la bottega di Pietro di Vico di Ruggia per i quattro anni seguenti.
(ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 908)

1486, 26 OTTOBRE: il suo nome è censito nell'elenco dei *magistri antelami* ai quali i *Padri del Comune* impongono di prestare una giornata di lavoro alla fabbrica del Molo.
(ASCG, *Padri del Comune*, 6, s.n.; Poleggi 1966, pp. 66-67, n. I)

1487-1488: “Johannes de Bixono” promette agli ufficiali del Banco di San Giorgio di scolpire due sovrapporte con *San Giorgio e il drago* per il castello di Lerici e per la fortezza di Bastia e altri due rilievi analoghi ma di dimensioni ridotte per i ponti sul fiume Golo in quest'ultima cittadina.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 173 note 1-2; Cervetto 1903, p. 254, doc. XV)

1488, 8 LUGLIO: accoglie come apprendista Antonio Solari da Carona per sette anni.
(ASG, *Notai antichi*, 1030, n. 539)

1488, 17 SETTEMBRE: il vescovo Leonardo de Fornari commissiona a Giovanni di Beltrame da Bissone l'arredo scultoreo della propria cappella nella chiesa di Santa Maria delle Vigne, comprendente una struttura con due colonne ed un arco e le figure della *Vergine Annunziata*, dell'*Angelo* e di *Dio Padre*, oltre ad altri lavori in marmo che dovranno essere simili a quelli della cappella di Sant'Anna nello stesso edificio.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 175-176 nota 2; Cervetto 1903, pp. 254-255, doc. XVI)

1489, 31 GENNAIO: Giovanni Gagini affida al proprio socio Jacopo Marocco il compito di portare a compimento i lavori nella cappella del vescovo Leonardo de Fornari.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 177-178 nota 1)

1491, 11 MARZO: Giovanni riceve il saldo dei lavori realizzati per il Fornari sia nella cappella nella chiesa delle Vigne sia in quella nella chiesa di Nostra Signora della Consolazione.
(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 180 nota 1; Cervetto 1903, p. 255, doc. XVII)

1491, 4 GIUGNO: Francesco di Gaspare Aprile da Carona, fratello di Giovanni e Marco, entra come apprendista nella bottega di Giovanni di Beltrame impegnandosi a restarvi per i sette anni successivi.
(ASG, *Notai antichi*, 1032, n. 346)

1495, 26 GENNAIO: Giovanni Gagini promette a Stefano Avondo e Genesisio Macia di realizzare una cancellata marmorea con tre aperture per la sede dei disciplinati di Nostra Signora di Caprafico presso Nervi, seguendo il disegno fornito dai committenti.
(ASG, *Notai antichi*, 915bis, n. 16; citato in Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 181 e in Cervetto 1903, p. 65-66)

1498, 15 GENNAIO: Francesco di Pellegrino da Carrara detto Pelliccia si impegna a consegnare a Giovanni Gagini un certo quantitativo di marmi di varie dimensioni.

(ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 50)

1498, 7 FEBBRAIO: Giuliano di Nicola da Carrara detto della Fiora promette a Giovanni Gagini di consegnargli un certo numero di colonne.

(ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 62)

1498, 20 APRILE: Giovanni Gagini prende accordi con Bernardo di Benedetto Lomellini impegnandosi a cedergli un quantitativo di centocinque colonne di due diverse dimensioni.

(ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 174)

1498, 23 LUGLIO: Giovanni fa da fideiussore in favore del fratello Pace nei confronti di Oberto Magnasco che aveva ceduto in affitto all'altro una bottega per un anno.

(ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 400)

1499, 11 GENNAIO: Matteo di Jacopo da Bissone, Bernardo di Domenico da Bissone e Giovanni di Beltrame Gagini vendono a Bernardo di Raffaele Soprani di Andora trentadue colonne di varie dimensioni.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 20)

1499, 29 APRILE: Giovanni acquista da Matteo di Jacopo da Bissone alcuni marmi carraresi di varie misure e forme.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 235)

1499, 8 MAGGIO: il Gagini promette di consegnare a Domenico di Benedetto Lercari dodici colonne con le rispettive basi e i capitelli.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 252)

1499, 26 NOVEMBRE: Giovanni nomina come proprio procuratore Giovanni di Luca da Torriglia allo scopo di risolvere una questione con Giovanni Ambrogio Di Negro e Gaspare di Sampietro.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 527)

1499, 18 DICEMBRE: il nome di Giovanni da Bissone compare nell'elenco di alcuni *magistri antelami* convocati per eleggere i consoli dell'arte.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580; Decri 1996, p. 421)

1504, 8 NOVEMBRE: Giovanni Gagini nomina due procuratori, ovvero Andrea di Agostino Barasino da Mendrisio e suo figlio Andrea, per riscuotere alcune somme di denaro dai suoi fratelli Antonio e Pace, da Giovanni de Cassinario, da Giovanni Maria della Torre, dai figli di Donato della Torre e da Domenico da Bissone detto duca.

(ASG, *Notai antichi*, 1158, n. 215; trascritto in maniera parziale in Cervetto 1903, pp. 255-256, doc. XVIII)

1506, 26 FEBBRAIO: acquista dei marmi e delle pietre nere da Giovanni de Furno da Campione. Il materiale, sia lavorato che grezzo, si trova presso la bottega del Furno a Ripa, presso il Ponte dei Calvi.

(ASG, *Notai antichi*, 1159, n. 66; Cervetto 1903, pp. 256-257, doc. XIX)

1506, 1 LUGLIO: è indicato tra i *magistri antelami* destinatari di un decreto dei *Padri del Comune* che ordina di rimuovere le pietre dai ponti nei pressi del porto e da altri luoghi pubblici.

(ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71; trascritto in modo parziale in Decri 1996, pp. 422-423, doc. 3)

1514: un'iscrizione ricorda Giovanni Gagini come committente nella pala in pietra già sull'altare di Santa Caterina nella chiesa di San Giovanni Battista di Mendrisio, oggi conservata nel Museo d'Arte.

1517: lo scultore è menzionato per aver donato alla chiesa di San Giovanni Battista di Mendrisio l'pancona lapidea dell'altare dei Santi Rocco e Sebastiano, che era stata eseguita da Tommaso da Como e a quella data risultava quasi ultimata.

(citato in Marinola 1975, p. 261)

PACE DI BELTRAME GAGINI

1493, 17 OTTOBRE: a Pavia testimonia all'atto tramite il quale Antonio Della Porta e Giovanni Canevali da Lanzo prendono in affitto una cava nei pressi di Genova.

(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 21, doc. 1677; Morscheck 1978, p. 298, doc. 233)

1493, 6 NOVEMBRE: Pace Gagini si impegna con Antonio Della Porta a lavorare al suo servizio presso la Certosa di Pavia per i quattro anni successivi.

(Cervetto 1903, pp. 257-258, doc. XX; Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 22, doc. 1683; Morscheck 1978, pp. 298-299, doc. 235; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 219, doc. 336)

1498, 23 LUGLIO: prende in affitto una bottega a Genova, nei pressi di Porta dei Vacca, per un anno da Oberto de Magnasco.

(ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 400)

1499, 4 LUGLIO: a Torre del Mangano riceve da Marco Sanmicheli parte della dote di sua della moglie Elisabetta, sorella di Marco.

(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 115, doc. 2020; Morscheck 1978, p. 310, doc. 340)

1501, 23 MARZO: Pace Gagini ed Antonio Della Porta promettono a Francesco di Antonio Lomellini di eseguire la decorazione marmorea della cappella dedicata a San Francesco nella chiesa di San Teodoro.

(ASG, *Notai antichi*, 1308, n. 372; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 310-312 nota 1; Cervetto 1903, p. 258, doc. XXI)

1501, 11 AGOSTO: Pace Gagini ed Antonio Della Porta danno in locazione a Lorenzo Bonvicino una bottega sita in piazza del Molo che essi avevano preso in affitto sei mesi prima.

(ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n.; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 308 nota 1; Cervetto 1903, p. 261, doc. XXIII)

1504, 18 LUGLIO: si impegna a consegnare alla Certosa di Pavia una coppia di colonne simile a quella già installata nel portale della chiesa.

(Cervetto 1903, pp. 261-262, doc. XXIV; Maiocchi 1937-1949, II, 1949, pp. 192-193, doc. 2350; Morscheck 1978, pp. 319-320, doc. 414)

1505, 26 FEBBRAIO: Pace Gagini e Antonio Della Porta prendono in affitto una casa con terreno a Villanova, nei pressi di Pavia.

(Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 205, doc. 2405; Morscheck 1978, p. 312, doc. 424)

1506, 1 LUGLIO: il suo nome compare tra i *magistri antelami* ai quali i *Padri del Comune* impongono di rimuovere il materiale lapideo dai ponti del molo e da altri spazi pubblici.

(ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71; trascritto in modo parziale in Decri 1996, pp. 422-423, doc. 3)

1506, 7 AGOSTO: Antonio Della Porta affida a Pace Gagini l'incarico di nominare alcuni arbitri a nome suo e di Bartolomeo Basso Della Rovere per valutare i marmi eseguiti dal primo per la cappella di Santa Chiara a Savona. Qualora Pace non potesse restare a Savona per risolvere tale questione, agiranno al suo posto Elia de Rocchi da Pavia e Giacomo Induno.

(ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 106; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 319-320 nota 1; Cervetto 1903, pp. 262-263, doc. XXV)

1506, 14 DICEMBRE: Agostino di Marco Solari, Antonio Della Porta e Pace Gagini si ripartiscono la responsabilità dell'esecuzione di una fontana per il cardinale Georges d'Amboise.

(ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 252; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 315-316 nota 1; Cervetto 1903, pp. 263-264, doc. XXVI)

1507, 6 GENNAIO: Pace si trova a Carrara dove acquista un quantitativo di marmo, destinato ad un'opera per il re di Francia, dal cavatore Giuliano Della Fiora.

(ASM, *Notarile Massa*, 1497, cc. 5r.-5v.; citato in Campori 1873, p. 352)

1507, 18 DICEMBRE: è registrato come testimone in un atto notarile stipulato a Carrara.

(ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 1, c. 197r.)

1508, 20 SETTEMBRE: pagamento per il ritratto di Francesco Lomellini destinato a Palazzo San Giorgio. Un prima somma era stata corrisposta ad Antonio Della Porta il 7 giugno precedente. Nell'iscrizione inserita a corredo della figura si legge la data 1509.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 323 nota 1)

1508, 16 NOVEMBRE: i *Padri del Comune* richiedono a Pace di pagare la somma relativa a sei mesi di affitto di un magazzino presso il Ponte dei Coltellieri. Lo scultore è locatario del locale già da due anni ma nel corso dei primi diciotto mesi era stato esentato dal pagamento del canone perché era occupato in alcuni lavori per il cardinale Georges d'Amboise.

(ASCG, *Padri del Comune*, 1001, c. 193v.; Varni 1870, p. 93, doc. XVIII; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 314 nota 1)

1510, 7 AGOSTO: in un documento relativo alla certosa di Pavia Antonio Della Porta e Pace Gagini sono detti residenti a Villanova.

(Morscheck 1978, p. 330, doc. 483)

1511, 6 AGOSTO: Pace Gagini e Giovanni Antonio da Osnago promettono a Cristoforo Solari di intagliare una figura di vescovo seguendo il modello in cera fornito loro da quest'ultimo. La scultura è destinata al monumento funebre di Charles de Hautbois vescovo di Tournai.

(ASG, *Notai antichi*, 1061/II, n. 438; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 327-329 nota 1; Cervetto 1903, pp. 264-265, doc. XXVIII; Morscheck 1978, p. 330, doc. 491)

1513, 3 FEBBRAIO: Antonio Della Porta e Pace Gagini scelgono Giovanni Antonio Amadeo e Giovanni Antonio de Dunis per stimare il sacrario realizzato per la Certosa di Pavia.

(Cervetto 1903, p. 264, doc. XXVII; Morscheck 1978, p. 335, doc. 499; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 479-480, n. 1329)

1513, 5 FEBBRAIO: Giovanni Antonio Amadeo e Giovanni Antonio de Dunis giudicano il valore del sacrario eseguito da Antonio e Pace.

(Morscheck 1978, pp. 335-338, doc. 500; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 480-482, doc. 1330)

1513, 20 DICEMBRE: è documentato nella Certosa di Pavia.

(Morscheck 1978, p. 340, doc. 517)

1514, 4 GENNAIO: a Pavia Antonio Della Porta sceglie come suoi procuratori Pace Gagini e Gian Giacomo Della Porta.

(Morscheck 1978, p. 340, doc. 518)

1514, 5 GENNAIO: Pace nomina un procuratore, Giovanni Battista Della Porta figlio di Antonio, per riscuotere dei crediti da Marco Sanmicheli. L'atto è stipulato a Pavia.

(Morscheck 1978, p. 340, doc. 519)

1514, 11 MARZO: Marco Sanmicheli promette di dare a Pace Gagini il resto della dote di Elisabetta, sorella del primo e moglie dell'altro.

(Morscheck 1978, pp. 340-341, doc. 522)

1514, 18 MAGGIO: a Genova Pace Gagini dà ad Alessandro Della Scala quattro lire e dieci soldi da parte di Cristoforo Solari in relazione al *gisant* della tomba di Charles de Hautbois.

(ASG, *Notai antichi*, 1325, n. 373; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 331 nota 1; Cervetto 1903, p. 265, doc. XXIX; Morscheck 1978, p. 341, doc. 526)

1514, 11 AGOSTO: Antonio Della Porta e Pace Gagini si impegnano a fornire alcuni marmi alla Certosa di Pavia che saranno impiegati nella facciata della chiesa e nel tabernacolo sinistro.

(Morscheck 1978, pp. 341-342, doc. 529; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 499-501, doc. 1386)

1515, 15 GENNAIO: Antonio e Gian Giacomo Della Porta e Pace Gagini dichiarano la loro intenzione di partecipare al concorso indetto per la costruzione dell'ancona in marmo della chiesa di Santa Maria del Giardino a Milano.

(Andreozzi 2006, p. 69, doc. 2)

1520, 20 NOVEMBRE: Pace Gagini è uno degli scultori che chiedono al Senato il permesso di eleggere consoli distinti rispetto a quelli dei *magistri antelami* e, nell'eventualità, di accettare anche persone non originarie di Genova.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 350 nota 1; Cervetto 1903, pp. 265-266, doc. XXX)

1520, 6 DICEMBRE: il Gagini è uno dei rappresentanti degli scultori che hanno richiesto al Senato il riconoscimento di uno *status* autonomo rispetto ai *magistri antelami*. A tal riguardo le due parti decidono di nominare due arbitri, ovvero Domenico Spinola per i *magistri antelami* e Cattaneo Gentile Falamonica per gli scultori. Qualora i due rappresentanti prescelti fossero in discordia la decisione viene rimessa al doge.

(ASG, *Notai antichi*, 1528, n. 5; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 351-353 nota 1)

1521, 1 APRILE: sceglie come suo procuratore Francesco Brocchi da Carona.

(ASG, *Notai antichi*, 1050, n. 254; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 332, nota 2; Cervetto 1903, p. 266, doc. XXXI)

GIROLAMO VISCARDI

1497, 17 APRILE: Girolamo Viscardi, Giovanni e Michele D'Aria si impegnano con Agostino e Giovanni Adorno ad eseguire il loro monumento funebre.

(ASG, *Notai antichi*, 1301, n. n. 311; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1)

1497-1499, 24 OTTOBRE: Viscardi fa da fideiussore al pittore Battista della Milandola di Pavia nei confronti dei consoli dell'Arte.

(ASG, *Notai antichi*, 1225, n. 135; Alizeri 1870-1880, II, 1873, p. 366)

1499, 24 GENNAIO: nuovo contratto per la tomba di Agostino e Giovanni Adorno firmato da Michele D'Aria e Girolamo Viscardi. Nel testo si specifica che il sepolcro sarà installato nella chiesa di San Gerolamo presso Quarto.

(ASG, *Notai antichi*, 1384, n. 458; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 213-215)

1499, 18 DICEMBRE: Viscardi è censito tra i *magistri antelami* convocati per eleggere i consoli dell'arte.

(ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580; Decri 1996, p. 421)

1501, 20 MARZO: Michele D'Aria e Girolamo Viscardi ricevono cento ducati per il sepolcro di Agostino e Giovanni Adorno e promettono di consegnare e di mettere in opera i marmi entro il Natale prossimo.

(ASG, *Notai antichi*, 1385, n. 81; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 216-217)

1502, 29 AGOSTO: il tesoriere di Luigi XII Jean Hérouet affida a Michele D'Aria, Girolamo Viscardi, Donato Benti e Benedetto da Rovezzano l'esecuzione della tomba dei Duchi d'Orléans, in origine destinata alla chiesa dei Celestini di Parigi e oggi nella basilica di Saint-Denis.

(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 160; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 286-290)

1503, 20 OTTOBRE: Michele D'Aria e Donato Benti ricevono quattrocento scudi da un procuratore di Giovanni Spinola per la tomba dei Duchi d'Orléans.

(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 397)

1504, 15 GENNAIO: pagamento di duecento scudi per il monumento dei Duchi d'Orléans.

(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 10)

1504, 14 MARZO: Michele D'Aria e Donato Benti ricevono sessanta scudi a saldo della somma dovuta a loro e ai soci Girolamo Viscardi e Benedetto da Rovezzano per la tomba dei Duchi d'Orléans.

(ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 41)

1504, 18 MAGGIO: Girolamo Viscardi e Matteo Morelli si impegnano ad eseguire la decorazione marmorea del palazzo di Lorenzo Cattaneo.

(ASG, *Notai antichi*, 1126/I, n. 402; citato in Alizeri 1870-1880, V, 1877, p. 42)

1506, 1 LUGLIO: un decreto dei *Padri del Comune* impone ad alcuni *magistri antelami*, tra cui anche Girolamo Viscardi, di rimuovere i marmi ed altro materiale lapideo dai ponti del porto e da altri siti pubblici.

(ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71; trascritto in modo parziale in Decri 1996, pp. 422-423, doc. 3)

1506, 22 AGOSTO: Matteo Morelli riceve, a nome suo e di Girolamo Viscardi, il saldo dei lavori eseguiti per Lorenzo Cattaneo.

(ASG, *Notai antichi*, 1126bis, n. 446; citato in Alizeri 1870-1880, V, 1877, p. 43 nota 1)

1507, 10 MAGGIO: Antoine Bohier, abate del complesso della Trinità a Fécamp in Normandia, commissiona a Girolamo Viscardi una serie di opere in marmo, comprendenti un altare, un tabernacolo, una cassa reliquiario e due figure di santi a tutto tondo. Una volta consegnati i marmi saranno valutati da Girolamo Spinola di Serravalle, il quale giudicherà se aumentare il compenso di quattrocento scudi previsto di ulteriori cento scudi.

(ASG, *Notai antichi*, 1265, n. 307; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 296-298 nota 1)

1508, 18 MARZO, 10 GIUGNO E 21 LUGLIO: pagamenti in favore di Girolamo Viscardi per aver eseguito la cornice marmorea della *Tavola di Polcevera* destinata al nuovo allestimento all'interno della cattedrale.

(ASCG, *Padri del Comune*, 1001, cc. 85v., 86r., 129v., 130r.; citato in Varni 1870, p. 37 e Di Fabio 2011a, p. 112 nota 24)

1508, 19 LUGLIO: Michele Carlone e Pietro D'Aria scelgono Agostino Massagno e Girolamo Viscardi come arbitri per risolvere una controversia.

(ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 402)

1508, 19 LUGLIO: Michele di Battista Carlone si dichiara debitore di Girolamo Viscardi della somma di diciannove lire.

(ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 405)

1509, 20 DICEMBRE: Girolamo Viscardi dà in locazione a Michele di Stefano Pessolo una bottega sita a Ripa, sotto la casa di Aleramo Pallavicino, cedendogli anche tutto il materiale lapideo ivi depositato, comprendente marmi e pietre nere lavorati e grezzi, ad eccezione di una fontana.

(ASG, *Notai antichi*, 1058, n. 514)

1509², 29 DICEMBRE: Giovanni Graziolo, Agostino Massagno e Andrea Castello stimano il valore delle pietre cedute da Viscardi a Michele Pessolo pari a centottanta lire.

(ASG, *Notai antichi*, 1059/I, n. 1d)

1510, 2 GENNAIO: Michele Pessolo vende a Romerio di Antonio da Campione i marmi e le pietre che acquistati pochi giorni prima da Viscardi.

(ASG, *Notai antichi*, 1059/I, n. 13)

1510, 18 GENNAIO: Antonio da Bissone e Girolamo Viscardi sono scelti da Romerio da Campione e Antonio da Milano per valutare il prezzo di alcuni beni, depositati presso la bottega sita a Ripa sotto casa di Francesco Cybi, che il primo ha venduto all'altro.

(ASG, *Notai antichi*, 1059/I, n. 101)

1510, 22 GENNAIO: Antonio da Bissone e Girolamo Viscardi stabiliscono il compenso che Antonio da Milano deve dare a Romerio da Campione per l'acquisto dei beni presenti nella bottega di quest'ultimo.

(ASG, *Notai antichi*, 1059/I, n. 134)

1511, 6 AGOSTO: Girolamo Viscardi fa da testimone ad un accordo tra Pace Gagini e Giovanni Antonio da Osnago da una parte e Cristoforo Solari dall'altra, concernente la figura in marmo di un vescovo destinata al monumento funebre di Charles de Hautbois.

(ASG, *Notai antichi*, 1061/II, n. 438; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 327-329 nota 1)

1513-1515: alcuni rappresentanti degli scultori, ovvero Girolamo Viscardi, Francesco Brocchi e Baldassarre Canevali da Lanzo, presentano una supplica al governatore e al Consiglio degli Anziani per chiedere il riconoscimento dell'autonomia della loro arte da quella dei *magistri antelami*.

(ASG, *Arti*, 178, s.n.; Varni 1870, pp. 93-95)

² Nel documento compare l'anno 1510, che va però interpretato come 1509 in quanto l'atto è citato in un'altra attestazione risalente al 2 gennaio 1510 e concernente la medesima questione tra Viscardi e Pessolo (su questo documento cfr. *infra*).

1516, 1 OTTOBRE: Girolamo Viscardi e Biagio Pace scelgono Gian Giacomo Della Porta e Romerio da Campione come arbitri per dirimere una controversia riguardante una fontana marmorea eseguita dai due scultori per Giovanni Spinola di Serravalle e una cancellata realizzata per l'oratorio dei disciplinati di San Siro. Qualora i due giudici fossero in disaccordo si sceglie una terza persona, ovvero Andrea da Campione. Il 25 aprile seguente Girolamo e Biagio fanno di nuovo compromesso in Gian Giacomo e Romerio.

(ASG, *Notai antichi*, 1327, n. 277; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 340-341 nota 1)

1519, 30 MARZO: Giovanni Battista Castiglione affida a Girolamo Viscardi la decorazione marmorea della propria cappella nella chiesa di San Domenico, indicando come modello l'ambiente dedicato alla Croce all'interno del medesimo edificio con l'aggiunta però di una pala in marmo.

(ASG, *Notai antichi*, 1690 s.n.)

1519, 20 APRILE: Viscardi si trova a Carrara dove si accorda con i cavatori Michele di Andrea Guidi, Lotto di Toni Guidi e Matteo Malrasi riguardo alla fornitura di un quantitativo di marmi, comprensivo di sette pilastri di diverse dimensioni con basi e capitelli e cinque lastre.

(ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 4, cc. 49r.-v.)

1520, 5 APRILE: nuovo contratto per la cappella di Giovanni Battista Castiglione. Il documento è più preciso riguardo ai lavori da compiere che comprendono un altare con la *Visitazione*, la *Pietà* o il *Crocifisso* e i *Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, la struttura architettonica dell'ambiente e il sepolcro del committente. L'11 giugno e il 14 settembre sono registrati due pagamenti in favore dello scultore.

(ASG, *Notai antichi*, 1662, n. 314; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 299-302 nota 1)

1520, 20 NOVEMBRE: il nome di Viscardi compare tra i firmatari di una petizione presentata al Senato per chiedere che qualora gli scultori eleggessero dei loro consoli autonomi rispetto a quelli dei *magistri antelami*, le magistrature li approvino anche se non originari di Genova.

(Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 350 nota 1; Cervetto 1903, pp. 265-266, doc. XXX)

1520, 6 DICEMBRE: Viscardi è uno dei rappresentanti degli scultori che richiedono al Senato il riconoscimento di uno *status* autonomo rispetto ai *magistri antelami*.

(ASG, *Notai antichi*, 1528, n. 5; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, pp. 351-353 nota 1)

1522, 18 FEBBRAIO: Girolamo Viscardi e Antonio di Novo ricevono cinquecento lire dall'Ufficio di Moneta per il costo di alcuni marmi eseguiti per la Cattedrale di San Lorenzo.

(ASG, *Archivio segreto*, 697, c. 7r.; Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 294 nota 1)

1522, 16 E 23 DICEMBRE: Viscardi riceve alcuni pagamenti da parte dei *Padri del Comune* per i lavori effettuati al campanile della Cattedrale di San Lorenzo.

(ASCG, *Padri del Comune*, 721, cc. 51v., 55v., 60v., 62r.)

II

APPENDICE DOCUMENTARIA

Si trascrive di seguito una selezione dei documenti che sono stati citati nel testo. Gli atti che sono stati scelti sono inediti o comunque mai pubblicati nella loro integrità.

I documenti sono suddivisi secondo i capitoli, per agevolare la consultazione, e, all'interno di ogni sezione, sono ordinati in ordine cronologico.

CAPITOLO I

1. 1498, 23 LUGLIO: Pace Gagini prende in affitto una bottega da Oberto Magnasco ubicata nella contrada di Ripa presso Porta Vacca.

ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 400.

In nomine domini amen. Obertus de Magnascho seaterius quondam Cristofori per se et suos heredes locavit et titulo locacionis concessit Paxe de Bixono de Gazino magistro antelami quondam Beltrame presenti

Quamdum dicti Oberti apotecam sitam sub eius domo Ianue in contrata ripe campi porte vacarum cui coheret ante ripa ab uno latere domus Baptiste Panigati et retro dictam apotecam littus maris et si qui etc.

Ad habendus locacionis titulo etc.

A diem hodierna usque ad annum unum proxime secuturum pro pensione et nomine pensionis librarum octo Ianue pro dicto anno solvendarum per dictum Paxe eidem Oberto in fine dicti anni.

Promittens defendere pensionem non augere nec pacta mutare etc.

Versa vice dictus Paxe promisit tenee ac consulvere assolvere et in fine dicti termini relaxare etc.

Que omnia vicissim attendere etc. sub pena dupli etc. et cum restitutione ratis etc. et pro inde etc. insuper pro dicto Paxe et eius precibus et mandatu de predictis etc. intercessit et fideiussit Iohannes de Gazino de Bixono eius frater magister antelami et filius dicti quondam Beltrame

Sub ipoteca etc.

Renuncians iuri de principali etc.

Actum Ianue in contrata Sancti Marcelini videlicet in caminata domus habitacionis mei notarii infrascripti anno dominice nativitatis MCCCCLXXXVIII indictione XV iuxta morem Ianue die lune XXIII iulii in vesperis testes Antonius de Platea de Pello Inferiori quondam Leonis et Antonius de Solario de Carona quondam Antonii ambo magistri antelami vocati et rogati.

2. 1503, 15 SETTEMBRE: Antonio Della Porta promette a Bartolomeo Della Rovere di eseguire la decorazione marmorea della cappella di suo patronato nella chiesa di Santa Chiara di Savona. Lo stesso giorno lo scultore riceve 15 ducati come anticipo del compenso previsto

ASS, *Notai antichi*, 131, s.n.

In nomine domini amen. Anno nativitatis domini millesimo quingentesimo tercio indicione sexta die decimoquinto septembris

Magister Antonius de la Porta Tamagninus mediolanensis habitator Ianue picator et magister petrarum et constitutus etc. promisit magnifico domino Bartholomeo de Ruvere quondam domini Iohannis presenti etc. facere et fabricare in ecclesia Sancte Clare extra muros Saone unam capellam de petri et laboribus infrascriptis videlicet in pede prima tabula marmoris et in secunda tabula pedis petra promontorii in latitudinem facenti palmorum II et cuilibet supra de marmaro proportionato pedi predicti et cum suis capitellis super promontori et marmoris et inde cum sua volta superiori marmorea et fregium super capitellis et in medio proportionatum altitudini et lateri que a primo pede usque ad capitellum superiorem palmorum XV et inde usque in palmos XXII et proportionatum etc. bonis et pulcris et laboribus bonis et dictos perficere infra annum unum proxime futurum et cum sub volta de gesso cum signis proportionatis et contentis in designo medio dato dicto domino Bartholomeo et cum lastra seu petra altari petre finarii et scalinis.

Et hec pro pretio ducatis octuaginta auri ita tamen quod facto opere si dictus dominus Bartholomeus voluerit ellegi [...] duos magistros expertos in arte predicta qui declarere et si dictus opus est valoris preedictis et si esset minori valore sive precii secundum eorum iudicium solvere modo id et si dicti tanti precii amplius solvendo habere dictos ducatos octuaginta et non ultra

Renunciantes ets.

Que omnia etc.

Sub pena ducatorum XV etc.

Ratis etc.

De quibus etc.

Actum Saone in porticu domus dicti domini Bartholomei in platea Magdalene presentibus Cesare Feo et Urbano Fulcherio testibus.

Die XVI septembris anni suprascripti

Magister Antonius de la Porta Tamagninus constitutus fuit confessus habuisse et recepisse dicto domino Bartholomeo de Ruvere ducatos viginti similes in pecunia numerata in presentia mei notarii et testium etc. super solutionem capelle et hedificii faciendi per suos in ecclesia Sancte Clare etc. ex muras Saone de quo in instrumento suprascripto die hora facto in eo et sub modo et forma in eo contentis

Sub etc.

Et pro eo de restitutione dictorum ducatorum XX in auro in eius mandatis intercesserunt Gregorius Burla et Iacobus Ranidellus cives Saone confitentes habere in dispositione dictorum ducatorum XX sub renunciantes iuri de principale et quos etc.

Testes Stephanus de Albisola et Dominicus Bellorius.

3. 1504, 18 MAGGIO: Lorenzo Cattaneo commissiona a Girolamo Viscardi e Matteo Morelli una serie di lavori nel proprio palazzo.

ASG, *Notai antichi*, 1126/I, n. 402.

In nomine domini amen. Nobilis Laurentius Cattaneus quondam Cristofori parte una et magister Ieronimus Viscardus et magister Matheus de Morellis ambo de lacu cumarum magistri marmororum in Ianua ex parte altera et uterque ipsorum insolidum pervenerunt Renunciantes etc.

Videlicet quod ex causa dictorum pactorum dicti magistri Ieronimus et Matheus promisserunt et solemniter convenerunt facere et fieri facere ac schulperere marmora infrascripta et seu [...] ponendis in domo et galarea nuper que estructuret per ipsum Laurentium in contrata nobilis de Cattaneis videlicet pedestralla bassides columnas groppos seu nodos columnas superius capitella cornixias que colonne sint in grossitie parvum unum et digitum unum capitella et bassides ad ratam grossitie columnarum ita etiam quod dicta capitella et bassides erunt pulciores et seu maioris pulcitudinis quam sit ille vel illa domus de rure dicti domini Laurentii et ulterius dare dicto domino Laurentio fulcimenta marmororum laboratorum pro duabus galariis ita quod tempore debito possit poni in opus item etiam dictas cornixias facere et tradere pro galariis tam superiores quam inferiores eius latitudinis quales sunt ille dicte domus de rure dicti domini Laurentii et uno digito latiores et quod omnia et singula predicta debeant esse expolita.

Item facere omnes cornixiones que erunt sub cancellis mediani latitudinis trium quartarum partium parvi unius ad rationem soldorum sex cum dimidio singulis parvis frapatis.

Item facere cornixiones que circa caminata sub cancellis extra ea poni debent altitudinis parvi unius et plus ad rationem soldorum novem singulis parvis et suum architrabem qui poni debet sub dicto cornixione altitudinis trium quartarum partium parvi unius etiam ad rationem soldorum sexdecim cum dimidio singulis parvis.

Item cornixiones que poni debere sub cancellis camerarum supra caminatam altitudinis trium quartarum partium parvi unius ad rationem soldorum sex cum dimidio singulis parvis.

Et omnia ac singula predicta facere et fieri facere ac dare et consignare dicto domino Laurentio semper et quodcumque illarum [...] pro ipsis ponendis in dicto opere suo tempore quando scilicet poni poterunt in dictis suis locis secus autem liceat dicto domino Laurentio ea emere damno et interesse dictorum Ieronimi et Mathei.

Predictis vero columnis fulcitis cum pedestralis bassibus gropis capitellis columnis et cornixiis predictis et aliis ubi non fuit specificatum precium illa omnia facere fieri et facere ac tradere et consignare ut supra dictum est ad rationem librarum viginti quinque singulis dictarum columnarum fulcitarum

Et versavice dictus dominus Laurentius promissit dictis Ieronimo et Matheo presentibus etc. eis dare et solvere dictas pecuniarias quantitates ad ratam et rationem predictas infra solutionem quarum dicti Ieronimus et Matheus confessi fuerunt et ex nunc habuisse et recepisse a dicto domino Laurentio libras tricentas Ianue in pecunia numerata in presentia mei notarii et testium infrascriptorum

Que omnia etc.

Sub pena dupli etc.

Et ultra ducatos C in quam taxato etc.

Ratis etc.

Et pro inde etc.

Actum Ianue in contrata Sancti Georgii videlicet in scriptorio sub domo domini Francisci Cattanei anno dominice nativitatis millesimo quingentesimo quarto indictione sexta secundum Ianue cursum die sabati decima octava maii in vespere presentibus Petro Baptista Ittaliano Ieronimi et Ianoto Rubeo de Levanto testibus ad premissa vocatis specialiter et regatis.

Testes Petrus Baptista Ittalianus Ieronimi et Ianotus Rubeus de Levanto.

4. 1509, 19 MAGGIO: Antonio Della Porta si dichiara debitore di Gabriele da Cannero della somma di sei ducati.

ASS, *Notai antichi, bastardelli, Simone Capello*, 1509, I, cc. 370v.-371r.

Bibliografia: citato in Varaldo 1974, p. 146 nota 8.

MDVIII inditione XII die XVIII maii

Magister Antonius de Porta pichapetra de Mediolano habitator Ianue sponte etc. fuit confessus tacitus contentus ac publice et in veritate recognovit et recongnoscit magistro Gabrieli de Canaro etiam pichapetre habitatori Saone presenti etc. se eidem magistro Gabrieli dare et solvere debere ducatos sex auri de grossis quadraginta quinque pape singulo ducato et sunt pro resto et complemento contentorum in una sententia mediorum inter dictas partes lata et recepta per Tomam Gallium notarium ac sunt etiam pro omni eo et toto quicquid et quantum dicte partes adinvicem agere habuerunt et que una pars ab altera et altera ab una petere et requirere possint usque in diem et horam presentes facta et solidata ratione de acordio et tantum in cartis infrascriptis et scripturis publicis et privatis quam sine quitantes se se adinvicem cassantes quecumque instrumento etc.

Renunciantes dictus magister Antonius etc.

Quas quidem ducatos sex ad dictam rationem occaxione premissa debitos dictus magister Antonius sponte promissit et priomittit dare et solvere dicto magistro Gabrieli aut legiptime persone pro eo semper ad liberam voluntatem dicti magistri Gabrielis que habeatur pro termino apposito a iure in pace etc.

Que omnia etc.

Sub pena dupli etc.

Ratis etc.

Et cum integra etc.

Et sub ipoteca etc.

Ita et taliter etc.

Renuncians fori privilegi

De quibus etc.

Actum Saone in banco mei notarii infrascripti sito sub domo filiorum et heredum quondam Bartolomeo de Oddino notarii presentibus testibus Iohanne Feo cive Saone et Bernardino Septimano de Stella vocatis et rogatis.

5. 1509, 18 GIUGNO 1509: Gabriele da Cannero, procuratore di Antonio Della Porta, riceve da Bartolomeo Basso Della Rovere venticinque fiorini che sono parte del compenso relativo alla cappella nella chiesa di Santa Chiara.

ASS, *Notai antichi, bastardelli, Simone Capello*, 1509, I, c. c. 437v.

Bibliografia: citato in Varaldo 1974, p. 146 nota 8.

+ MDVIII indictione XII die XVIII iunii

Magister Gabriel de Canaro pichapetra habitator Saone procurator et procuratorio nomine magistri Antonii de Porta magistri marmororum habitatoris Ianue sponte etc. fuit confessus tacitus et conventus ac publice et in veritate recognovit et recognoscit Iohanni Feo civi saonensi procuratori et procuratorio nomine magnifici domini Bartholomei de Ruvere olim Bassi presenti se a dicto Iohanne dicto nomine habuisse et realiter recepisse in presentia mei notarii et testium infrascriptorum florenos viginti quinque infra solutionem fabricationis seu pretii eiusdem unius capele marmoree construi incepte in ecclesia Sancte Clare extra muros Saone et de qua constructione fienda constat publico instrumento recepto per Petrum Corsarium notarium millesimo et die in eo contentis ad quod habeatur relacio

Renuncians etc.

Quitans pro dicta summa

Cassans etc.

Promittens etc. cum pacto quod si dictus magnificus dominus Bartholomeus nolet illos acceptare quod teneatur ipse magister Gabriel teneatur pro proprio nomine restituere etc.

Que omnia etc.

Sub pena dupli etc.

Ratis etc.

Et cum intergra etc.

Et sub ipotheca etc.

De quibus etc.

Actum Saone in palacio causarum communis Saone prope staziam banchi iuris presentibus testibus Ieronimo Massa et Iacopo Iordano notario civibus Saone vocatis et rogatis.

6. 1519, 30 MARZO: Girolamo Viscardi promette a Giovanni Battista Castiglione di realizzare la decorazione marmorea della propria cappella nella chiesa di San Domenico, prendendo a modello la cappella dedicata alla Croce nel medesimo edificio.

ASG, *Notai antichi*, 1690, s.n.

+ Promisio 30 marcii

In nomine domini amen. Ieronimus de Viscardis de Lainio diocesis cumensis sculptor lapidum filius Pauli sponte etc. promissit et se obligavit spectabilis iuris utriusque doctori domino Iohanne Baptiste de Castilione presenti et accipienti pro se ac heredibus suis etc. fabricare opus mormoreum et de bono marmore pro quadam capela per ipsum doctorem Iohannem Baptistam destinata in ecclesia conventus Sancti Dominici Ianue prope portam magistram dicte ecclesie a parte destra ingredientibus dictam ecclesiam versus capelam Sancti Vincentii secundum ipsius loci quamtatem ubi nunc est altare cum quadam in imagine Sancti Nicolai quod opus promissit facere ut supra intra menses quatuor proxime venturos sub eo modo et forma prout est opus marmoreum capele Sancte Crucis site in eadem ecclesia a parte superiore prope capelam magnam dicte ecclesie, addendo tamen dicto operi in fondo ipsius ubi iacet super altare tabulam marmoream que habeat quadrare dictum opus, in angulis cuius tabule cum suis bacilibus debeat fabricare insigna ipsius domini Iohannis Baptiste videlicet ab uno latere imago grifonis et ab altero caput mortui et in dicta tabula teneatur sculpere illas littera quas sibi dixerit idem dominus Iohannes Baptista. Et ulterius promissit etiam fabricare eidem domino Iohanni Baptiste sepulcrum marmoreum et de bono marmore videlicet incastrum cum sportelo fabricatum cum sua quadratura et cum insignibus in angulis de quibus supra salvo loco circumcirca ubi possint sculpi ille littere quas etiam dictabit ipse dominus Iohannes Baptista et intali forma quod ipsa oppera sint merito laudabilia ipsa consignare seu consignari facere eidem domino Iohanni Baptiste vel agentibus pro eo ad eius apotecham infrascriptam ita tamen quod ipse magister Ieronimus teneatur adesse quando dictum opus marmoreum capele apponetur in loco destinato per magistros antelami videlicet ipsum magistrum antelami instruat sub quibus modis et formis dictum opus et seu dicta opera adaptari debeant ad loca destinata ut supra.

Et hec omnia predicta dictus magister Ieronimus teneatur facere et ita promissit et promittit pro precio librarum sexaginta duarum cum dimidia ianuinarum monete currentis inter artifices Ianue et quibus dictus magister Ieronimus confessus fuit habuisse et recepisse libras viginti duas cum dimidia ianuinarum, residuum vero dare et solvere promissit dictus spectabilis doctor Iohannes Baptista dicto magistro Ieronimo in consignatione dictorum operum omni exceptione remota

Renunciantes etc.

Acto pacto et expresso et de ipsorum partium voluntate valato quod si idem magister Ieronimus infra dictos menses quatuor predicta non adimpleverit quod tunc et eo caso cadat et cecidisse intellegatur in penam florenorum quatuor aplicandam ipsi dominus Ioannes Baptiste pro suo iusto damno et interesse et quod nihilis teneatur ad omnia singula promissa

Que omnia partes ipse etc.

Attendere etc.

Sub pena dupli etc.

Ratis etc.

Et pro inde etc.

De quibus omnibus etc.

Actum Ianue in studio domus habitacionis dicti spectabilis domini Iohannis Baptiste in carrubeo illorum de Imperialibus anno dominice nativitatis millesimo quingentesimo decimo nono indictione sexta secundum Ianue curum die mercurii III marcii in terciis presentibus Lazaro de Passano faber quondam Bartholomei et Paulo Macia quondam Captiste civibus Ianue testibus ad premissa vocatis specialiter rogatis.

MDXVIII die mercurii III marcii in terciis in studio domus habitacionis dicti spectabilis domini Iohannis Baptiste in carrubeo illorum de Imperialibus.

Testes Lazarus de Passano faber quondam Bartholomei et Paulus Macia quondam Baptiste vocati.

7. 1519, 20 APRILE: Girolamo Viscardi acquista un certo quantitativo di marmi a Carrara dai cavatori Michele di Andrea Guidi, Lotto di Toni Guidi e Matteo Malrasi.

ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 4, cc. 49r.-49v.

+ Die 20 aprilis 1519 indictione VII

Michael olim Andree Guidi de Torano et Lothus olim Toni Guidi de dicto loco et Matheus Malrasi de Carraria hoc presenti publico instrumento et omni meliori modo et etc. omnes simul promiserunt et quilibet eorum insolidum promisit et solemniter convenit per se et eorum heredes magistro Ieronimo Viscardo sculptori de episcopatu Cumi habitatori Ianue presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus facere et laborare et factos et laboratos ac factis et laboratis omnibus eorum expensis usque in littus Aventie conducere et postea positos ac posita in barca ut moris est eidem magistro Ieronimo vel eius certo nuntio consignare pilastros quinque marmoreos albos de quatuor petiis marmorum pro singulo pilastro que singula petia sint et esse debeant pro mensura longitudinis palmorum octo cum dimidio et latitudinis palmorum duorum et altitudinis seu grossitudinis trium quartorum palmi, item basses et capitellos marmoreos dictorum pilastrorum ipsis pilastris optime proportionatos secundum mensuram eorum ut supra descriptam, item petia quinque marmorum alborum pro mensura longitudinis palmorum trium et unius quarti alterius palmi et latitudinis palmorum duorum, item alios duos pilastros dictorum marmorum de quatuor petiis marmorum pro singulo pilastro que singula petia sint et esse debeant pro mensura eiusdem longitudinis cuius sunt alii primi pilatri ut supra descripti latitudinis vero palmorum duorum cum dimidio et altitudinis seu grossitudinis unius palmi cum dimidio ex uno capite nec non est basses et capitellos dictorum pilastrorum ipsis congrue proportionatos secundum dictam mensuram, item prenominati Michael Lothus et Matheus promiserunt et quilibet eorum promisit prefato magistro Ieronimo ut supra stipulanti etc. ex pacto expresso sollempni stipulatione vallato in principio medio et fine huius presentis instrumenti nulla alia marmora alicui persone facere vel laborare aut fieri vel laborari facere sed ad dicta sua marmora faciendum laborandum conducendum et consignandum ut supra quotidie pergere donec et quousque executi fuerint omnia et singula ut supra per eos promissa. Et hoc ideo quia dictus magister Ieronimus promisit et sollempniter convenit per se et suos heredes dictis Michaeli Lotto et Matheo et cuilibet eorum presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus dare solvere et cum effectu numerare nomine precii dictorum marmorum scutos duos solares auri boni et iusti ponderis pro singula carrata dictorum marmorum nec non in dies gradatim ultra pecunias infrascriptas solvere eis residuum precii quam ad modum et prout et sicut ipsi Michael Lottus et Matheus laborabunt. Et pro principio solutionis dictorum marmorum prefatorum magister Ieronimus dedit solvit et cum effectu numeravit eisdem Michaeli Lotto et Matheo ibidem scutos quadragintaquinque solares auri boni et iusti ponderis

videlicet quindecim scutos cuilibet eorum partim in auro et partim in tanta bona moneta presentibus et videntibus me notario et testibus infrascriptis de quibus vocaverunt se bene solutos tacitos et contentos Que omnia et singula suprascripta etc.

Actum Carraria in domo mei notarii infrascripti presentibus magistro Iohanne dicto Maza vacha de Carona scarpellino et Iohanne Dominico olim Francisce Cassarini de Carraria testibus.

CAPITOLO II

8. 1497, 22 APRILE: Alberto Maffioli sceglie Jacopo di Tommaso da Gragnola come suo procuratore affidandogli il compito di occuparsi di un terreno di sua proprietà sito a Carrara, in vista della sua partenza per la Spagna.

ASG, *Notai Antichi*, 1036, n. 314.

In nomine domini amen. Cum verum sit prout asseritur quod magister Albertus quondam Iohannis Petri Maffioli de Carraria sculptor habeat domum unam sitam in Carraria in summo platee Carrarie, cui domui coherent ab una parte heredes quondam Micaelis de Moneta ab alia parte heredes quondam Millani de Codena ab alia parte via et antea platea et si qui alii sunt vel esse consueverunt veriores confines et que domus est super solo seu terratico ecclesie Sancti Andree de Carraria et eidem ecclesie seu domino priori eiusdem solvetur annuatim et debetur sicula una sive medium starium frumenti nomine census pensionis fictus canonis sue terratici et sciens dictus magister Albertus se de proximo recessurus pro [par]tibus Yspanie quo intendit ire et ad alias mundi partes ad quas Deus sibi melius administraverit et volens ea que semper fuerunt et sunt mentis et intentionis ac voluntatis sue adimplere et declarare, ideo sponte et ex eius certa scientia et nullo iuris vel facti errore ductus seu modo aliquo circumventus et omni iure, via, modo et forma quibus melius potuit et potest vigore presentis instrumenti voluit et mandavit ac contentus fuit et declaravit, vult mandat contentatur et declarat quod dictus dominus prior dicte ecclesie Sancti Andree aut agens vel persona legitima pro dicta ecclesia locet, livellet ac affitet et termino locacionis livelli vel fictus concedat dictam domum Iacobo quondam Thomei de Gragniola habitatori in Carraria et heredibus et successoribus dicti Iacobi ac ipsum Iacobum heredes et successores eius de dicta domo investiat et investire debeat ac ipsi Iacobo facere locacionem concessionem livellum et investituram prout de ipsa domo facta sunt dicto magistro Alberto et prout et sicut ipse magister Albertus habet et investitus est et eam conducit et tenet, et demum ita et taliter quod dictus Iacobus heredes et successores eius recipiantur et ponantur et poni et recipi debeant locum ipsius magistri Alberti in dicta domo et iuribus eius a prefato domino priore agente et quacumque persona legitima pro dicta ecclesia semper ad liberam voluntatem et simplicem requisicionem dicti Iacobi et cuiuscumque persone legitime pro eo, Et qui magister Albertus promisit mihi notario infrascripto officio publico stripulanti et recipienti nomine et vice dicti domini prioris et agentis [vel] legitime persone pro dicta ecclesia et ipsius ecclesie et dicti Iacobi heredum et successorum eius huiusmodi locacionem livellum concessionem et receptionem ac alia predicta fienda ut supra habere et tenere rata grata et firma ac contra in aliquo non facere dicere vel venire per se vel per alium aliqua racione, occasione vel causa, de iure vel de facto, sub et cum pena clausulis et solemnitatibus tam de iure quam de consuetudine necessariis et opportunis, que hic pro insertis et repetitis habere voluit et mandavit.

Et sub ypoteca et obligacione bonorum omnium ipsius magistrati Alberti habitorem et habendum.

Et de predictis rogavit dictus magister Albertus me notarium infrascriptum ut conficiam presens publicum instrumentum ad corroboracionem sensum et dictamen sapientis etc.

Actum Ianue in Fossatello ad bancum apotece Pelegri de Octonelio speciarrii anno dominice nativitatatis MCCCCLXXXVII indictione XIII iuxta morem Ianue die sabbati vigesima secunda aprilis hora XXIII vel circa; testes Franciscus filius Andree de Pelicia de Carraria, Matheus de Morellis de Cumis

sculptor marmorum quondam magistri Sonati et Nicolaus filius Bertoni de Monti episcopatus Palme asserentes sese cognoscere dictum magistrum Albertum vocati et rogati.

9. 1497, 22 APRILE: a Genova Alberto Maffioli detta il proprio testamento.

ASG, *Notai antichi*, 1040 bis, n. 319.

In nomine Domini amen. Cum ad salutem pertineat animarum ut antequam quis de hac vita transeat ad futuram res suas ita salubriter ordinet et disponat quod earum occasione ulla non possit in posterum contentio exoriri

Ideoque magister Albertus condam Iohannis Petri Maffioli de Carraria per Christi gratiam sanus mente et corpore divinum considerans iudicium cuius hora nescitur nolens intestatus decedere per presens suum nuncupativum testamentum sine scriptis de se et bonis suis disposuit et ordinavit ut infra

In primis namque quando altissimo placuerit creatori in eum iudicium ponere animam suam eadem et toti curie celesti humiliter recommendavit et recommendavit.

Corpus vero suum eo casu mandavit sepeliri debere si eum Carrarie mori contingeret ubi videbitur heredi suo infrascripto.

Item legavit pro anima sua hospitali Sancte Marie Misericordie de Pammatono Ianue soldos quinque Ianue.

Item legavit de bonis suis debere distribui et dispensari pro anima sua in Carraria et alibi quantum videbitur heredi suo infrascripto.

Reliquorum vero bonorum suorum mobilium et immobilium iurium et omnium et actionum eidem testatori quocumque et qualitercumque spectantium et pertinentium et undecumque descendendum et tam presentem quam futurorum sibi heredum universalem infrascriptum et esse voluit acobum condam Thomei de Gragniola habitatorem in Carraria vel ipsius Iacobi heredes si tunc ipse Iacobus non viveret. Hec est sua ultima voluntas suumque ultimum testamentum quam et quod valere voluit et vult iure testamenti et si iure testamenti non valeret seu valebit, saltem valeat iure codicillorum et cuiuslibet aletius ultime voluntatis quo de iure melius valere poterit et tenere.

Cassans, irritans, infringens atque annullans omnia et singula testamenta, codicillos et ultimas voluntates per ipsum testatorem hactenus conditos presenti suo ultimo testamento seu ultima voluntate in suo robore permanente.

Actum Ianue in Fossatello ad bancum mei notarii infrascripti anno dominice nativitate MCCCCLXXXVII indictione XIII iuxta morem Ianue die sabbati XXII aprilis hora XXIII vel circa testes Franciscus filius Andree de Pe[l]icio de Carraria, Matheus de Morellis de Cumis sculptor marmorum quondam magistri Donati et Nicolaus filius Bertoni de Monti episcopatus Palme asserentes se se cognoscere dictum magistrum Albertum testatorem et Iohannes Baptista Morenus de Burgo quondam Laurentii confector Iohannes de Varcio censarius quondam Giuliani et Bartholomeus de Octonelio speciarius filius Pelegri vocati et rogati.

10. 1503, 15 SETTEMBRE: il Consiglio degli Anziani di Genova chiede alle magistrature della Repubblica di Pisa il salvacondotto per trasportare le sculture eseguite da Andrea Sansovino per la Cappella del Battista.

ASG, *Archivio segreto*, 1819, n. 80.

Magnificis viris dominis Antianis et vexillifero iusticie populi et civitatis pisanarum tamque fratribus et amicis honorabilibus.

Magnifici viri tamque fratres et amici honorabiles afferendo brevi sunt in hanc urbem statue due marmoree quas priores nostri devotionis Sancti Ioannis Baptiste Florentie construi curaverunt. Precamur igitur magnificentias vestras et potestatem facere veluit Andree Nicolai de monte Sancto Sevino egregio sculptori convehendi per regionem et civitatem pisanam eas imagines toto ac sine

aliquo impedimento dando illis statuis quam et conductoribus earum liberum et amplum
salvumconductum in quo certe nobis rem gratam facient ipse magnificentie vestre pro quarum
commodis sumus semper ad omnia parati.

Datum Ianue die xv septembris 1503.

Philippus gubernator etc.

Et consilium etc.

CAPITOLO III

11. 1492: Elenco di cappellanie nella Cattedrale di San Lorenzo.

ACCSLG, 277 (*Liber prebendarum ecclesie maioris ianuensis*), cc. 19r.-22v.

Bibliografia: citato in Salvi p. 892, 1002 nota 71; Boldorini 1966, p. 249-250; Grendi 1966 ed 1987, pp. 116, 135 nota 34.

Infrascripte sunt capellanie institute in ecclesia januensis scripte anno 1492.

Capella una ad altare Beate Marie Madalene que est dota de locis quidecim Sancti Georgii et est de iure patronatus quondam magnifici domini Iohannis Antonii de Flisco

Capella instituta ad altare per quondam dominum Inocentium de Flisco canonicum que est de iure patronatus capituli dotata de libris triginta sex et soldis duobus denariis duobus in terraticis domorum et de locis tribus et libris quinquaginta duabus alterius loci comperarum Sancti Georgii

Et istas supradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Bartholomeus de Cazali mansionarius

Et unam de Sancta Maria Madalena ad presens possidet presbiter Johannes Borranus

Capella una fondata ad altare Sancti Iacobi per quondam Sebastianum de Nigro dotata de locis septem et tertia parte alterius loci de iure patronatus heredum supradicti

Capella fondata ad altare per quondam dominum Raymundinus de Flisco legum doctorem dotata de locis sexdecim que est obligata pro libris quinque pro uno annuali annuatim fiendo et est de iure patronatus

Capella instituta ad altare per quondam presbiterum Marchum mansionarium ipsius ecclesie et est de iure patronatus canonici presbiteri maioris in ordine prefate ecclesie et antiquoris mansionarii dotata de locis tribus Sancti Georgii et in terraticis de libris duodecim

Supradictas tres capellas ad presens possidet dominus presbiter Nicholaus de Lucha mansionarius

Capelle tres institute ad altare Sancte Trinitatis dotate unaquaque ipsarum de loco uno Sancti Georgii et in terraticis de libris triginta tribus in circha et ius patronatus spectat ad presens domino Paridi de Flischo quondam Iacobi

Capella instituta ad altare Sancti Iohannis Baptiste dotata per quondam Violantine Squarciafice [in margine: dominus Clementes Squarciaficus pater ipsius] de locis duobus Sancti Georgii de iure patronatus heredum ipsius

Capella instituta ad altare Sancte Crucis que est dotata de locis duobus et libris viginti una alterius loci Sancti Georgii que est de iure patronatus heredum quondam Iohannis Imperialis

Capella una ad altare Sante Trinitatis de mutuato libris XXXII cum uno loco Santi in cartulario Sancti Laurentii et est de iure patronatus Paridis de Flisco

Capelle ad altare Beate Marie Virginis gloriose instituta per illos quondam domini Andree de Benegasio et est de iure patronatus ad presens Antonii filii eiusdem quondam domini Andree et est dotata de locis duodecim comperarum Sancti Georgii

Capella ad altare Sancti Bartholomei que est de iure patronatus de Demetrii de Flisco et Petri eius nepotis dotata de locis septem et uno tertio alterius loci Santi Georgii

Et istas supradictas quinque capellas ad presens possidet presbiter Iacobus de Calestrano mansionarius una ex ipsis nunc possidet presbiter Antonius de Rovereto alia Blaxius de Iudicum presbiter Iohannes Petrus de Calestrano ali presbiter Iacobus Blasius

Capella instituta per patrem quondam domini Ambrosii de Marinis et est de iure patronatus filiorum et heredum suorum dotata de locis decem et octo comperarum Sancti Georgii

Capella instituta ad altare Sancte Marie Virginis de iure patronatus dominorum canonicorum dotata de locis decem Sancti Georgii

Et supradicte due capelle possidet ad presens per dominum [sic] presbiter Iohannes de Torpiano de Levanto mansionarius

Capella una instituta ad altare Sancte Crucis que est de iure patronatus magnifici domini Iohannis Aluisii de Flisco dotata de locis quindecim Sancti Georgii

Capella instituta ad altare Beate Marie Virginis que de iure patronatus antiquoris canonici capituli dotata de locis septem et libris quinquaginta septem alterius loci Sancti Georgii

Capella instituta ad altare beati Iohannis Baptiste que est de iure patronatus Simonis Sauli et est dotata de locis quatuordecim comperarum Sancti Georgii et de libris decem que percipitur per patronum propter eius inopiam

Capella attributa pro uno mansionario et ita nominatur mansionaria instituta ad altare maius dotata de locis novem et libris quinquaginta una et soldis novem alterius loci Sancti Georgii

Et supradictas quatuor capellas possidet ad presens dominus presbiter Pelegrus de Abbatibus mansionarius

[20r.] Capella instituta ad altare Sancti Iohannis Evangeliste que est de iure patronatus heredum quondam domini magistri Bartholomei de Ritaliario que est dotata de locis novem in circha comperarum Sancti Georgii

Capella instituta ad altare que est de iure patronatus Adami de Bonoiohane et est dotata de locis quatuor cum dimidio Sancti Georgii

Capella instituta ad altare Beate Marie Virginis que est de iure patronatus heredum quondam domini Gregorii de Flisco dotata de locis duodecim comperarum Sancti Georgii

Capella instituta ad altare que est de iure patronatus capituli sive dominorum canonicorum dotata de locis quatuor cum dimidio comperarum Sancti Georgii

Et istas supradictas quatuor capellas possidet ad presens dominus presbiter Bartholomeus de Pinarolio mansionarius

Capella instituta ad altare Sancti Iheronimi que est de iure patronatus heredum quondam domini Cathanei de Flisco dotata de locis octo comperarum Sancti Georgii et de libris decem in terraticis de numerato

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Iacobus de Bericis

Capella instituta ad altare Sancti Georgii per reverendum dominum d. Georgium de Flisco cardinalem que est de iure patronatus heredum suorum dotata de locis viginti comperarum Sancti Georgii obligata ad unum annuale singulo anno fiendum per canonicos et capellanos

Capella instituta ad altare Sancti Iheronimi que est de iure patronatus domini Andree de Flisco dotata de libris quatuordecim in terraticis de numerato

Et supradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Thomas de Iudicibus

Capella instituta ad altare Sancti Iheronimi in Sancto Iohanne Veteri de iure patronatus heredum quondam domini Baptiste de Guano et quondam domini Luchini dotata de locis quindecim comperarum Sancti Georgii

Capella instituta ad altare que est de iure patronatus Raffaelis de Turrilia dotata de locis sex comperarum Sancti Georgii

Et supradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Ambrosius de Costa

Capella instituta ad altare Beate Marie Virginis que est de iure patronatus heredum quondam domini Burtoni Salvaigi et est dotata de locis octo comperarum Sancti Georgii

Et eam possidet dominus presbiter Hybletus de Flisco

Capella una instituta ad altare Sancti Iohannis Baptiste que est de iure patronatus illorum de devotione et est dotata de libris sexaginta pagarum et fuit dotata per quondam Gregorum Adurnum olim Campanarum

Et eam ad presens possidet dominus presbiter Franciscus de Lacumarcino de Recho

Capella una instituta ad altare Sancte Trinitatis que est de iure patronatus heredum quondam Gregorii de Flisco et est dotata de locis duodecim

Capella instituta ad altare Sancte Anne que est de iure patronatus Catanei de Marinis et Raffaellis et est dotata de locis octo et de duobus aliis relictis per testamentum domine Benedictine uxoris ad presens domini Constantini de Marinis post vitam ipsius domini Constantini

Et supradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Simon de Garibaldo de Tabia

Capella una instituta ad altare Sancte Catharine que est de iure patronatus maioris natu ex albergo de Cigalis et est dotata de locis octo

Capella instituta ad altare Beate Marie Virginis que est de iure patronatus domine Simoni Squarciafice et est dotata de locis septem

Et supradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Simon de Cazali de Rapallo

Capella una instituta ad altare Beati Iohannis Baptiste per presbiterum Iohannem de Riparolio que est de iure patronatus laycorum Parentum et heredum suorum et est dotata de locis quindecim et est obligata annuatim ad unum annuale pro canonicis et capellanis

Capella instituta per quondam dominum Almandum de Bosco olim canonicum in ipsa ecclesia que est de iure patronatus canonicorum et heredum suorum laycorum et est dotata de locis decem

Et supradictas duas capellas possidet ad presens dominus presbiter Laurentius de Vernatia

Capella instituta ad altare que est de iure patronatus Iacobi de Flisco laici et est dotata de locis quatuor et libris triginta et soldis sex alterius loci Sancti georgii et de libris vigintiseptem in terraticis in Pulcifera

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Leonardus Ihatinus

Capella una instituta ad altare Sancti Iohannis Evangeliste que est de iure patronatus filiorum et heredum quondam Antonii de Nigro que est dotata de locis quinque et tertia parte alterius comperarum Sancti Georgii et domus eorum est obligata dite capelle annuatim de libris quatuor

Et supradictam capellam ad presens possidet d. presbiter Stefanus de Oliva

Capella una instituta ad altare Sancti Evenantii per quondam reverendum dominum Antonium de Multedo prothonotarius et canonicum dicte ecclesie que est de iure patronatus heredum suorum et est dotata de libris triginta de numerato in terraticis et de metretis septem cum dimidia vini in sigestro orientis

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Iullianus de Tabia

Capella una instituta ad altare Beati Iohannis Baptiste que est de iure patronatus dominorum canonicorum et est dotata de locis duobus comperarum Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Matheus de Casaregio

Capella una instituta ad altare Beate Marie Virginis que est de iure patronatus quondam domine Sobrane de Casina et heredum suorum et est dotata de locis viginti Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Bartholomeus Mayneto

Capella una instituta ad altare Sancte Trinitatis que est de iure patronatus quondam domini Iacobi de Flisco militis et filiorum suorum et est dotata de loco uno cum dimidio comperarum Sancti Georgii et de libris triginta tribus in terraticis

Capella una instituta ad altare Sancti Antonii in Sancto Iohanne Veteri que est de iure patronatus Luce de Castelano et est dotata de locis sex et libras viginti duoabus alterius loci comperarum Sancti Georgii

Et dupradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Andreas de Iuditibus

Capella una instituta ad altare Beati Iohannis Baptiste que est de iure patronatus filiorum quondam domine Brigide Marufe uxoris quondam domini Branchaleonis que est dotata de locis decem et octo comperarum Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Iohannes Brocanus

Capella una instituta sub vocabulo Sancti Michaelis ad altare quod solebat esse contiguum altare Sancti Sebastianii que est de iure patronatus capituli et dominorum canonicorum et est dotata de locis viginti duobus et librarum decem et solidorum sex alterius loci comperarum Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Franchus de Parma

Capella una instituta ad altare Sancte Crucis que est de iure patronatus reverendi domini Hybleti de Flisco et est dotata de libris quadraginta de numerato de quibus idem patronus satisfacit

Capella una instituta ad altare Beati Iohannis Baptiste que est de iure patronatus quondam Ieronimi de Vegetis et heredum suorum et est dotata de locis tribus cum dimidio comperarum Sancti Georgii

Et supradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Iheronimus de Monte Viridi

Capella una instituta ad altare Beate Marie Virginis dotata per reverendum Leonardum de Furnariis episcopum maranensem que est de iure patronatus ipsius in vita post vita heredum suorum et est dotata de libris quadraginta de nominato in pensione unius domus

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Inocentius de Balestretis capellanus supradicti episcopi

Capella una instituta ad altare Sancte Trinitatis que est de iure patronatus quondam domini Iacobi de Flisco militis et filii sui maioris et est dota de libris trigintatribus de numerato in terraticis in circha

Et supradictam capellam ad presens possidet presbiter Baptista de Morello

Capella una instituta ad altare Sancte Ursule que est de iure patronatus domini Iohannis Rentii et est dotata de locis comperarum Sancti Georgii

Capella una instituta ad altare Sancte Agathe que est de iure patronatus quondam Dominici Salvaigi olim Scoti et est dotata simul cum alia supradicta de locis vigintiduobus vel circha comperarum Sancti Georgii

Et supradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Bonus de Ascendis de Mantua

Capella una instituta ad altare Sancte Marie Virginis que est de iure patronatus Caroli et sotiorum de Rodinis et eam dotavit dominus Dominicus Folieta canonicus dicte ecclesie de locis octo comperarum Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet nepos domini Iheronimi Buxenge de Levanto

Capella una instituta ad altare Beate Marie Virginis que est de iure patronatus illorum de devotione hoc est priorum et datur ad beneplacitum et est dotata de proventibus librarum quinquaginta

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Thomas Ritius

Capella una instituta ad altare Sancti Iacobi que est de iure patronatus capituli et dominorum canonicorum et est dotata de locis duobus comperarum Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Iacobus de Cella de Madalena

Capella una instituta ad altare que est de iure patronatus dominorum canonicorum et est dotata de locis sex comperarum Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Galeotus Ogerius pro mercede organi [in margine: pro organo]

Capella una instituta ad altare que est de iure patronatus capituli sive dominorum canonicorum et est dotata de locis novem comperarum Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Bartholomeus de Portufino per mortem quondam domini presbiteri Vesconti

Capella una instituta ad altare Sancti Adriani que est de iure patronatus domonorum de Flisco de Savignono et est dotata de libris quadraginta et soldis quinque de numerato in terraticis

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Gullierume de Vercellis

Capella una instituta ad altare Beate Marie Virginis per quondam dominum Petrum de Flisco que est de iure patronatus domini Benedicti de Flisco de illis de Savignono et est dota de loacis duodecim comperarum Sancti Georgii

Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Nicholaus de Cabella

Capella una instituta ad altare Sancti Sebastiani per iuvenes devotionis que est de iure patronatus ipsorum iuvenum ad beneplacitum et est dotata de libris sexaginta pagarum omni anno

Et supredictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Cristoforus Suardus

Capella una instituta ad altare Sancte Crucis que est de iure patronatus Iohannis Georgii de Flischo et est dotata de locis novem comperarum Sancti Georgii
Et supradictam capellam ad presens possidet dominus presbiter Petrus de Rubeis.

12. 1495: elenco di cappellanie nella Cattedrale di San Lorenzo.

ACSLG, 110 (*Liber massarie in quo etiam sunt descripte prebende et capellanie*), cc. 40v-43r.

Bibliografia: citato in Salvi p. 892, 1002 nota 71; Boldorini 1966, p. 250 nota 36.

Infrascripte sunt capellanie institute in ecclesia genuensis scripte anno 1495.

Capella una ad altare Beate Marie Magdalene quae est doctata de locis quindecim Sancti Georgii et est de iure patronatus quondam magnifici domini Iohannis Anthonii de Flischo

Capella instituta ad altare per quondam dominum Inocentium de Flischo canonicum et est de iure patronatus capituli doctata de libris triginta sex et soldis duobus denariis duobus in terraticis domorum et de locis tribus et libris quinquaginta duabus alterium loci comperarum Sancti Georgii

Et istas supradictas duas capellas ad presens possidet dominus presbiter Bartholomeus de Casala

Capella una fondata ad altare Sancti Iacobi per quondam Sebastianum de Nigro doctata de locis septem et tercia parte alterium loci de iure patronatus heredum supradicti

Capella fondata ad altare per quondam dominum Remondinum de Flischo legum doctorem doctata de locis sexdecim et est obligata pro libris quinque pro uno annuatim fiendo et est de iure patronatus

Capella instituta ad altare per quondam presbiterum Marchum mansonarium ipsius ecclesie et est de iure patronatus canonici presbiteri maioris in ordine prefacte ecclesie et antiquoris mansionari doctata de locis tribus Sancti Georgii et in terraticis de libris duodecim

Supradicte tres capellas possidet ad presens presbiter Nicholaus de Luca

Capelle tres institute ad altari Sancte Trinitatis doctate unaquaque ipsarum de loco uno Sancti Georgii et in terraticis de libris triginta tribus in circha et ius patronatus spectat ad presens domino Paridi Flischo quondam Iacobi

Capella instituta ad altare Sancti Iohannis Baptiste doctata per quondam Violatinem Squarzaface de locis duobus Sancti Georgii de iure patronatus heredum ipsius

Capella instituta ad altare Sancte Crucis quae est doctata de locis duobus et libris viginti una alterius loci Sancti Georgii quae est de iure patronatus heredum quondam Iohannis Imperialis

Capella ad altare Sancte Trinitatis de mutuato libris XXXII cum uno loco in cartulario Sancti Laurentii et est de iure patronatus Paridis de Flischo

Capella ad altare Beate Marie Virginis instituta per illos quondam domini Andree de Benigassis et est de iure patronatus ad presens Anthonii filii eiusdem quondam domini Andree et est doctata de locis duodecim comperarum Sancti Georgii

Capella ad altare Sancti Bartholomei quae est de iure patronatus domini Demetrii de Flischo et Petri eius nipotis doctata de locis septem et uno tercio alterius loci Sancti Georgii

Et istas supradictas capellas quinque ad presens possidet presbiter Iacobus de Calestrano

Capella instituta per patrem quondam domini Ambrosii de Marinis et est de iure patronatus filiorum ad [sic] heredum suorum doctata de locis decem et octo comperarum Sancti Georgii

Capella instituta ad altare Sancte Marie Virginis de iure patronatus dominorum canonicorum doctata de locis decem Sancti Georgii et supradicte due capelle possidebat quondam domini Iohannis de Torpiano de Levanto postea Creverni neapolitano qui ressignavit pro Petro de Rocha

Capella una instituta ad altare Sancte Crucis quae est de iure patronatus magnifici domini Iohannis Aliusi de Flischo doctata de locis quindecim Santi Georgii

Capella instituta ad altare Beate Marie Virginis quae est de iure patronatus antiquoris canonici capituli doctata de locis septem et libris quinquaginta septem alterium loci Sancti Georgii

Capella instituta ad altare Sancti Iohannis Baptiste quae est de iure patronatus Symoni Sauli et est doctata de locis quatuordecim comperarum Sancti Georgii et de libris decem que percipitur per patronum propter eius inopiam

Capella attributa pro uno mansionario et ita nominatur mansionaria instituta ad altare maius doctata de locis novem et libris quinquaginta una et soldis novem alterius loci Sancti Georgi
Et supradictas capellas quatuor possidet presbiter Pellegrus de Abbatibus nunc presbiter Iohannes de Burchiono de Thalia

Capella una instituta ad altare Sancti Iohannis Evangeliste quae est de iure patronatus heredum quondam domini magistri Bartholomei de Ritaliano quae est doctata de locis novem in circha comperarum Sancti Georgii et ipsa nunc possidet presbiter Bartholomeus de Parisolio mansionarius

Capella instituta ad altare quae est de iure patronatus Adami de Bono Iohane et est doctata de locis quatuor cum dimidio in compere Sancti Georgii ipsa nunc possidet presbiter Bartholomeus de Parisolio mansionarius

Nunc presbiter Baptinus per ressignationem Adami

Capella instituta ad altare Beate Virginis quae est de iure patronatus heredum quondam domini Gregorii de Flischo doctata de locis duodecim comperarum Sancti Georgii per Bartholomeum masonarium

Capella instituta ad altare quae est de iure patronatus capituli sive dominorum canonicorum doctata de locis quatuor cum dimidio comperarum Sancti Georgii

Et istas supradictas quatuor capellas possidet presbiter Bartholomeus de Pinarolio nunc presbiter Baptinus per ressignationem dicti anni de 1502 Urbane Granellus notarius

Capella instituta ad altare Sancti Ieronimi quae de iure patronatus heredum quondam domini Chatanei de Flischo doctata de locis octo comperarum Sancti Georgii et de libris decem in terraticis de numerato

Et supradicta capella ad presens possidet presbiter Iacobus de Bericis nunc presbiter Iacobus Cotini de Thabia in sententia per Manuelem de Flischo die 22 iulii 1502 Baldasarri de Coronato notarii

Capella instituta ad altare Sancti Georgii per reverendum dominum Georgium de Flischo cardinalem que est de iure patronatus heredum suorum doctata de locis viginti comperarum Sancti Georgii est obligata ad unum annuale singulo anno fiendum per canonicos et capellanos

Capella instituta ad altare Sancti Ieronimi que est de iure patronatus domini Andree de Flischo doctata de libris quatuordecim in terraticis de numerato

Et supradictas capellas nunc possidet presbiter Andreas de Iudicibus

Capella instituta ad altare Sancti Ieronimi in Sancto Iohanne Veteri de iure patronatus heredum quondam domini Baptiste de Guano et quondam domini Luchini doctata de locis quindecim comperarum Sancti Georgii nunc possidet per assignationem presbiter Vincentius de Segesio

Capella instituta ad altare que est de iure patronatus Raffaelis de Turrilia doctata de locis sex comperarum Sancti Georgii

Et supradictas duas capellas nunc possidet presbiter Ambroxius de Costa

Capella instituta ad altare Virginis Marie que est de iure patronatus heredum quondam domini Burnoni Salvagii et est doctata de locis octo comperarum Sancti Georgii

Et nunc possidet presbiter Hyblietus de Flischo

Capella una instituta ad altare Sancti Iohannis Baptiste que est de iure patronatus illorum de devocione et est doctata de libris sexaginta pagarum et fuit doctata per quondam Gregorium Adurnum olim Campanarum

Et nunc possidet presbiter Franceschus de Lacu Marcino de Rectio

Capella una instituta ad altare Sancte Trinitatis que est de iure patronatus heredum quondam Georgii de Flischo et est doctata de locis duodecim

Capella instituta ad altare Sancte Anne que est de iure patronatus Cathanei de Marinis et Raphaelis et est doctata de locis octo et aliis duobus relictis per testamentum domine Benedictine uxoris ad presens de Constantini de Marinis post vitam ipsius domini Constantini

Et supradictas duas capellas nunc possidet presbiter Simon de Garibaldo de Thabia

Capella una instituta ad altare Sancte Catarine que est de iure patronatus maioris natu ex albergo de Cigaris est doctata de locis octo

Capella instituta ad altare Beate Marie Virginis que est de iure patronatus domini Symoni Squarsafige et est doctata de locis septem

Et supradictas duas capellas nunc possidet presbiter Symon de Cazali de Rapallo
 Capella una instituta ad altare Beati Iohanni Baptiste per presbiterum Iohannem de Riparolio que est de iure patronatus laicorum Parentum et heredum suorum et est doctata de locis quindecim et est obligata ad unum annuali pro canonicis et capellanis
 Capella instituta per quondam Almandum de Boscho olim canonicum in ipsa ecclesia que est de iure patronatus canonicorum et heredum suorum laycorum et est doctata de locis decem
 Et supradictas duas capellas nunc possidet presbiter Laurencius de Vernacia
 Capella instituta que est de iure patronatus Iacobi de Flischo laici et est doctata de locis quatuor et libris triginta et soldis sex alterius loci Sancti Georgii et de libris viginti septem in terraticis in Pulciferia
 Et ad presens possidet p. Leonardus Schiatinus
 Capella una institute ad altare Sancti Iohannis Evangeliste que est de iure patronatus filiorum et heredum quondam Anthonii de Nigro que est doctata de locis quinque et tercia parte alterius comperarum Sancti Georgii et domus eorum est obligate dicte capelle annuatim de libris quatuor
 Possidet nunc presbiter Stephanus de Oliva
 Capella una instituta ad altare Sancti Evenancii per quondam reverendum dominum Anthonium de Multedo prothonotarium et canonicum dicte ecclesie que est de iure patronatus heredum suorum et est doctata de libris triginta de numerato in terraticis et de metretis septem cum dimidia vini in Sigestro orientis
 Et eam possidet nunc presbiter Iulianus de Thabia
 Capella una instituta ad altare Beati Iohannis Baptiste que est de iure patronatus dominorum canonicorum et est doctata de locis duobus comperarum Sancti Georgii
 Et nunc possidet presbiter Bartholomeus Maineto sacrista
 Capella una instituta ad altare Beate Marie Virginis que est de iure patronatus quondam domini Sobrane de Casina et heredum suorum et est doctata de locis viginti Sancti Georgii
 Et eam possidet dictus presbiter Batholomeus Maineto
 Capella una institute ad altare Sancte Trinitatis que est de iure patronatus quondam domini Iacobi de Flischo militis et filiorum suorum et est doctata de loco uno cum dimidio comperarum Sancti Georgii et de libris triginti tribus in terraticis
 Capella una instituta ad altare Sancti Anthonii in Sancto Iohanne Veteris que est de iure patronatus Luce de Castellano et est doctata de locis sex et libris viginti duabus alterius loci comperarum Sancti Georgii
 Et nunc dictas duas capellas possidet presbiter Andreas de Iudicibus
 Capella una instituta ad altare Beati Iohannis Baptiste que est de iure patronatus filiorum quondam domine Brigide Marrufe uxoris quondam domini Brancaleonis que est doctata decem et octo comperarum Sancti Georgii
 Et nunc possidet presbiter Iohannes Brocanus
 Capella una instituta sub vocabulo Sancti Michaelis ad altare quod solebat esse contiguum altare Sancti Sebastiani que est de iure patronatus capituli et dominorum canonicorum et est doctata de locis viginti duobus et librarum decem el soldorum sex alterius loci comperarum Sancti Georgii
 Et eam possidet presbiter Franchus de Parma nunc presbiter Bernardus Merelini
 Capella una instituta ad altare Sancte Crucis que est de iure patronatus reverendi domini Hybleti de Flischo et est doctata de libris quadraginta de numerato de quibus idem patronus satisfacit
 Capella una instituta ad altare Beati Iohannis Baptiste que est de iure patronatus quondam Ieronimi de Vegetis et heredum suprum et est doctata de locis tribus cum dimidio comperarum Sancti Georgii
 Et dictas duas capellas possidet presbiter Ieronimus de Monte Viridi
 Capella una instituta ad altare Beate Virginis Marie doctata per reverendum dominum Leonardum de Ferrariis episcopum maranensem que de iure patronatus ipsius in vita, post vitam heredum suorum et est doctata de locis viginti de numerato in pensione unius domus que obligata unum [...] anno in anno
 Et eam possidet presbiter Innocentius de Balestretii de Sancto Romulo
 Capella una instituta ad altare Sancte Trinitatis que est de iure patronatus quondam domini Iacobi de Flischo militis et filii sui maioris et est doctata de libris trigintatrinus de numerato in terraticis in circha

Et eam possidet presbiter Baptista de Morelo
 Capella una instituta ad altare Sancte Ursule que est de iure patronatus domini Iohannis Rentii et est doctata de locis [...] comperarum Sancti Georgii
 Capella instituta ad altare Sante Agate que est de iure patronatus quondam Dominici Salvaigii olim Scoti et est doctata simul cum alia supradicta de locis vigintiduobus et circha comperarum Sancti Georgii
 Et supradictas duas capellas ad presens possidet presbiter Iohannes de Dulce Acqua
 Capella una instituta ad altare Sancte Marie Virginis que est de iure patronatus Caroli et sociorum de Rodinis et eam dotavit dominus Dominicus Folieta canonicus dicte ecclesie de locis octo comperarum Sancti Georgii
 Et dicta capella nunc possidet nepos domini Ieronimi Busenge de Levanto
 Nunc presbiter Stephanus de Oliva in anno de 1502 de mense januarii
 Capella una instituta ad altare Beate Marie Virgini que est de iure patronatus illorum de devocione hoc priori et datur ad beneplacitum et est doctata de proventibus librarum quinquaginta
 Et dicta capella possidet presbiter Thomas Ricius
 Nunc presbiter Ciprianus de Valesturla
 Capella una instituta ad altare Sancti Iacobi que est de iure patronatus capituli et dominorum canonicorum et est doctata de locis duobus comperarum Sancti Georgii
 Et eam possidet presbiter Iacobus de Cella de Magdalene
 Capella una instituta ad altare que est de iure patronatus dominorum canonicorum et est doctata de locis sex comperarum Sancti Georgii
 Et eam nunc possidet presbiter Galeotus Ogerius pro mercede organi
 Nunc presbiter Gotardus de Novis
 Capella una instituta ad altare que est de iure patronatus capituli sive dominorum canonicorum et est doctata de locis novem comperarum Sancti Georgii
 Et eam possidet presbiter Nicholaus de Cabella magister scholarum
 Capella una instituta ad altare Sancti Adriani que est de iure patronatus dominorum de Flischo de Savigniono et est doctata de libris quadraginta et soldis quinque de numerato in terraticis
 Et eam possidet presbiter Guliermus de Vercellio
 Capella una instituta ad altare Virginis Marie per quondam dominum Petrum de Flischo que est de iure patronatus domini Benedicti de Flischo de illis de Savigniono et est doctata de locis duodecim comperarum Sancti Georgii
 Et eam possidet p. Nicholaus de Cabella magister scholarum
 Capella una instituta ad altare Sancti Sebastiani per iuvenes devocionis que est de iure patronatus ipsorum iuvenum ad beneplacitum et est doctata de libris sexaginta pagarum omni anno
 Et eam nunc possidet presbiter Stephanus Suardis et nunc presbiter Gotardus de Novis
 Capella una instituta ad altare Sancte Crucis que est de iure patronatus Iohannis Georgii de Flischo et est doctata de locis novem comperarum Sancti Georgii
 Et eam nunc possidet presbiter Petrus de Rubeis Custos
 Capella instituta ad altare Sancte Anne per quondam Mariolam Spinulam quondam Anthonii de Marinis vigore sui testamenti manu Cristofori Rolerii ad altare Sancte Anne et eam possidet presbiter Augustinus de Plagia et est locorum duorum cum obligatione quod non debet participare de aliquibus emolumentis ecclesie nostre solem tenet celebrare missas duas ebdomodo Urbanus Granellus anno 1496 die una septembris
 Capelle tres institute ad altare Sancti Iohannis Baptiste per illustrem dominum Ludovicum Sforcie ducem mediolani de anno 1497 reservando sibi ius elligendo et nominando ad officium Sancti Georgii ad quem reservavit ius patronatus et per comissarium dicti illustri domini in capitulo fureunt presentatis ad servitute dictorum reverendorum capellanorum dominus Cristoforus Suardus presbiter, Andreas Machinis de Clavaro et presbiter Vincentius de Novis [...] 1500 die 27 januarii

Capella instituta ad altare Sancte Marie Virginis per quondam reverendum domini Marchum Burgarum propositum Sancti Laurentii que est de iure patronatus laicorum doctata de locis decem septem comperarum Sancti Georgii quod possidet reverendus dominus Bernardus Burgarus de Franchis episcopus tripolitanus

1505 di primo januarii

Capella instituta ad altare nostre Domine in ipsa ecclesia Sancti Laurentii per venerabilem presbiterum Leonardum Schiatinum et eam doctavit locorum viginti ad servitute presentavit presbiterum Franciscum suum nepotem.

13. 1495, 20 FEBBRAIO: decreto del consiglio degli Anziani che impone ai Padri del Comune di devolvere una somma di denaro per la costruzione della cappella della Croce in Cattedrale.

ASCG, *Padri del Comune*, 6, n. 116.

Decretum pro libris ducentis solvendis pro capella domini Iohannis Ludovici de Flisco construenda in ecclesia Sancti Laurentii.

MCCCCLXXXV XXa februarii

Illustris et Excelsus dominus Augustinus Adurnus ducalis Ianue gubernator et locumtenens et magnificus consilium dominorum antianorum communis Ianue in legitimo numero congregatum cum superioribus diebus audissent spectatos Acelinum Salvaigum et Thomam Iustiniani dicentes superioribus annis operam dedisse ut ecclesia Sancti Laurentii ornata esset et iudicium aliorum visum fuisse ut due capelle dirruerentur cum voluntate Magnifici donimi Ioannis Ludovici de Flisco cum promissione quod nova capella extrueretur in loco idoneo, et ipsum magnificum dominum Ioannem Ludovicum solvere obtulisse ducatos quinquaginta usque in sexaginta ad fabricam dicte nove capelle et sic tunc patres communis, quorum ipse Acelinus unus erat, promississe presentibus multis nec autem ipsum magnificum dominum Ioannem Ludovicum requirere ut nova capella extruatur in promissionem factam et necessarium esse ut spectati patres communis hanc impensam subea[nt] ex ita dominationes sue illi imponant. Ex adverso auditis spectatis patribus communis dicentibus tales impensas ad se non pertinere quam ad alia opera redditus dominorum patrum communis convertendi sunt nec [bo]num esse nec boni exempli ut officiales dicant se tempore officii sui aliqua promississe quia si tale exemplum admitteretur multa in fraudem communis comitti possent; et ideo cum nulla antica scriptura de tali promissione appareat et cum patres communis ad tales impensas non teneantur se orare Dominaciones suas ut repulsam tali petitioni faciant. His auditis cum [...] hodie audissent egregium Galeatium de Levanto dicentem [se] memoria tenere quod dum [ipse] esset. simul cum quondam Ambrosio de Marinis prioii devotionis Sancti Ioannis Baptiste id [o]pus laudasse et de promissione dominorum patrum communis plenam noticiam habere. Et in[super] audito Bartholomeo de Frevante tunc scriba patrum communis dicente ac iurante se memorem esse de tali promissione, tandem ipsi Illustri dominus gubernator et magnificum consilium res diligenter examinata non tam respicientes que superius dicta testificataque sunt ne id exceptionem adduci posset sed potius atendentis utilitati ornamentoque ecclesie catredalis, [q]ue publico decori est, statuerunt ac decreverunt et virtute presentium commisserunt et committunt spectatis dominis patribus communis ut ad id opus et extruionem supradicte nove capelle solvant supranominatis Acelino Salvaigo et Thome Iustiniano libras ducentas monete currentis in extruionem dicte nove capelle ut supra dictum est expendendas. Stephanus de Bracellis cancellarius.

MCCCCLXXXVIII die III.a octobris.

Illustris et excelsus dominus Augustinus Adurni ducalis genuensis gubernator et logumtenens et magnificum consilium dominorum antianorum communis Ianue in legitimo numero congregatum Cum intelligenrent anno MCCCCLXXXV die XX februarii factam fuisse commissionem spectatis dominis patribus communis ut ad extruionem nove capelle in Sancto Laurentio faciende solvantur

libre ducente monete currentis spectatis viris Acelino Salvaigo et Thome Iustiniano prout in ipsa deliberatione latius continetur ad quam habeatur relatio et cum probe cognoscerent defuncto prenominato Thoma superesse ipsum Acelinum Salvaigum [cui] soli hec comitti digne possunt re examinata auctoritatem et bailiam dederunt ipsi Acelino ea faciendi et exequendi que ipsi et quondam Thome predicto commissa fuerunt virtute suprascripti decreti dantes idem Acelino soli eandem potestatem et auctoritatem in predictis omnibus ad omnia que simul cum prenominato quondam Thome coniunctim data invenitur.

Stephanus Bracellis cancellarius

14. 1498, 9 OTTOBRE: i Padri del Comune concedono ad Acellino Salvago la somma di duecento lire per la costruzione della cappella della Croce in cattedrale che verrà corrisposta a Lorenzo Fieschi.

ASCG, *Padri del Comune*, 997, c. 131v.

Iesus MCCCCLXXXVIII

Item die viii octobris pro Acelino Salvaigo pro ipsis convertendis et expendendis in extructionem nove capelle extruende in ecclesia Sancti Laurentii loco alterius capelle Magnifici domini Iohanni Ludovici de Flisco superioribus annis dirupte in dicta ecclesia pro ornamento ipsius ecclesie et cum vigore decreti et commissionis illustri domini Augustini Adurni ducalis januensis gubernatoris et magnifici consilii etc scripti anno presenti die iii presentis mensis procedenti a quodam alio decreto facto anno de lxxxv die ii february ambobus scriptis manu egregii Stephani de Bracellis cancellarii et dictus pro reverendo domino Laurentio de Flisco apostolico prothonotario CC.

15. 1504, 8 GIUGNO: testamento di Lorenzo Fieschi.

ASG, *Notai Antichi*, 1158, n. 161

Bibliografia: Mozzati, Zurla 2014, pp. 51-53 doc. 1.

VIII Iunii. Testamentum.

In nomine Domini amen. Dum corpus in sanitate viget, mens interior in semet ipsa colecta pleniori utitur ratione quia non cogitur id cogitare, quod dolet: unde tunc iudicium in quo tranquile mentis et omnis usus exigitur salubrius providetur; id circo hoc considerans Reverendus in Christo pater dominus Laurentius de Flisco, Dei et apostolice sedis gratia episcopus brugnatensis, sanus Dei gratia mente, corpore, loquella, intellectu, et in sua bona et sana memoria et loquella existens, divinum timens iudicium, cuius hora nescitur, cupiens testari ne intestatus decedat, habens licentiam et liberam facultatem a sanctissimo in Christo patre domino nostro, domino Iulio divina providentia Papa secundo testandi, donandi et disponendi de omnibus bonis suis mobilibus et immobilibus illaque erogandi et relinquendi quocumque iure, modo, via et ex quacumque causa vel occasione ad ipsum pertineant seu spectent et cuiuscumque qualitatis seu quantitatis fuerint, etiam si illa ex proventibus ecclesiasticis Brugnatensis, cui ad presens preest, vel alterius ad quam forsan ipsum dominum Laurentium transferri contigerit ecclesiarum et monasteriorum ac beneficiorum ecclesiasticorum sibi commissorum, commendatorum, concessorum, collatorum et assignatorum vel alias ex industria sua seu quavis alia aut contemplatione ad ipsum pervenerint seu pertinere in futurum et qualitercumque quomodocumque et quacumque causa vel occaxione et undecumque per ipsum acquisita fuerint vel per ipsum imposterum acquiri contingerit, quorum omnium qualitates, quantitates, valores, specificaciones et vocabula causasque et occasiones predictas, ac si specificice et sigillatim exprimerentur, dominus Iulius Papa secundus haberi voluit pro expressis et specificatis per viam testamenti nuncupativi seu in scriptis codicillorum seu epistolarum et auctoritate apostolica plenam et liberam concessit facultatem etc. ut latius constat litteris apostolicis prefati domini Iulii Pape secundi datis Rome apud Sanctum Petrum anno Incarnacionis dominice millesimo quingentesimo tertio, tertio

kalendiis februarii, pontificatus sui anno primo, eius vera bulla plumbea cum fillis sericeis rubei croceique colorum more Romane Curie impendenti, bullatis, sanis et integris, non viciatis, non cancellatis nec in aliqua earum parte suspectis, sed omni prorsus vitio et suspitione carentibus, quarum tenor inferius describitur. per presens nuncupativum testamentum suum quod sine scriptis dicitur de se bonisque suis disposuit et ordinavit ut infra. In primis nanque, quando eum mori contingerit, animam suam comendavit altissimo creatori Patri, Filio et Spiritui Sancto, Beate Marie sempervirgini et toti curie celesti; corpus vero suum iussit sepeliri debere in ecclesia maiori ianuense iuxta sepulcrum quondam bone memorie domini Ibleti de Flisco, apud capellam per ipsum testatorem constructam. Pro exequiis autem et funeris sui impensa iussit expendi debere id quod videbitur et placuerit infrascripto eius heredi. Item legavit hospitali Pammatoni Ianue soldos viginti ianuinarum pro anima sua.

Reliquorum vero omnium et singulorum bonorum suorum mobilium et immobilium, iurium, rationum et actionum sibi quomodocumque et qualitercumque spectantium et pertinentium ac spectare et pertinere debentur, valentium et undecumque descendendum nunc et imposterum quavis ratione, occasione vel causa, sibi heredem suum universalem et insolidum instituit et esse voluit, mandavit, ordinavit et ore proprio nominavit Stephanum de Flisco, filium ipsius testatoris legitimum per Magnificum dominum Franciscum Cibo comitem palatinum, vigore publici instrumenti scripti manu Urbani Granelli notarii, cum onere scribi faciendi in comperis Sancti Georgii super ipsum Reverendum dominum Laurentium episcopum testatorem loca viginti comperarum Sancti Georgii que ullo unquam tempore vendi, alienari, describi et obligari non possint nec debeant sed sic scripta perpetuo stare debeant; et de proventibus ipsorum respondeatur et responderi debeat uni capellano nominando per ipsum dominum Laurentium testatorem ac heredes et successores suos qui teneatur et obligatus sit omni die celebrare missam unam ad altare capelle Sancti Fructuosi sicut in choro ecclesie maioris ianuensis pro anima dicti quondam domini Ibleti et ipsius testatoris et successorum suorum, et cum hac etiam lege et conditione quod quatenus contingeret dictum Stephanum semper et quodcumque decedere sine heredibus ex ipso de legitimo matrimonio natis, tunc et eo casu in dictis bonis et hereditate ipsius testatoris dicto Stephano substituit Venerandum officium Misericordie civitatis Ianue. Et hec est sua ultima voluntas suumque ultimum testamentum, quod valere voluit iure testamenti et ultime voluntatis. Et si eo iure valere non posset, saltem valeat iure codicillorum et ultimarum voluntatum aut alio meliori modo, quo melius de iure valere potest.

Cassans irritans revocans et annullans quecumque testamta, codicillos et ultimas voluntates per ipsum testatorem hactenus conditos, conditas et condita, presenti suo testamento seu ultima voluntate semper in suo pleno robore duraturo.

Tenor vero dictarum litterarum apostolicarum dicte licentia facultatis per Sedem Apostolicam concessa prefato Reverendo domino Laurentio episcopo testatori testandi, donandi et disponendi de dictis bonis suis talis est:

Iulius episcopus, servus servorum Dei, Venerabili fratri Laurentio episcopo brugnatensi salutem et apostolicam benedictionem. Quoniam presentis vite conditio statum habet instabilem et ea que visibilem habent effectum tendunt visibiliter ad non esse, in hoc salubri meditatione premeditans diem tue peregrinationis extremum disponere testamentaria desideras prevenire. Nos itaque, tuis in hac parte supplicationibus inclinati, tibi, qui ut asseris de domo Nobilium de Flisco ianuensium existis, testandi donandi et disponendi de omnibus et singulis bonis tuis mobilibus et immobilibus illaque errogandi et relinquendi quocumque iure, modo, via et ex quacumque causa vel occasione ad te pertineant seu spectent et cuiuscumque qualitatis seu quantitatis fuerint, etiam si illa ex proventibus ecclesiasticis Brugnatensis, cui preesse dignosceris, vel alterius ad quam forsitan te transferre contingerit ecclesiarum et monasteriorum ac beneficiorum ecclesiasticorum tibi commissorum, commendatorum, concessorum, collatorum et assignatorum vel alias ex industria tua seu quavis alia aut contemplacione ad te pervenerint seu pertinere in futurum a qualitercumque, quomodocumque et quacumque causa vel occasione, undecumque per te acquisita fuerint vel per te imposterum acquiri contingerit, quorum omnium qualitates, quantitates, valores, specificaciones et vocabula causasque et occasiones predictas ac si specificis et sigillatim exprimerentur haberi volumus pro expressis et specificatis, per viam testamenti nuncupativi seu in scriptis, codicillorum seu epistolarum etiam coram duobus vel tribus

testibus fidedignis vel cum illorum subscriptione, omissis omnibus aliis solemnitatibus prout tibi melius videbitur et duxeris faciendum, auctoritate apostolica tenore presentium plenam et liberam concedimus facultatem; statuentes et eadem auctoritate decernentes quod testamentum sic per duos vel tres subscriptum ac tam duobus vel tribus testibus stipulatum valeat ubicumque et in quocumque iudicio tam seculare quam ecclesiastico illique stetur perinde ac si septem testes et alias solemnitates de iure necessarias haberet, non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis necnon brugnatensibus et aliarum ad quas te, ut premittitur, forsitan transferri contingerit ecclesiarum ac monasteriorum huiusmodi et illorum ordinum, iuramento, confirmatione apostolica vel quavis firmitate alia roboratis statutis et consuetudinibus ceterisque contrariis quibuscumque. Datum Rome apud Sanctum Petrum anno Incarnationis dominice millesimo quingentesimo tertio, tertio kalendis februarii, pontificatus nostri anno primo.

De quibus omnibus et singulis prefatus Reverendus dominus Laurentius episcopus brugnatensis testator rogavit per me notarium infrascriptum confici debere presens publicum instrumentum in fidem et testimonium omnium et singularium premissorum.

Actum Ianue in sala domus habitationis prefati Reverendi domini Laurentii de Flisco episcopi brugnatensis testatoris site in contracta Malcantonii sive illorum de Marruffis sub anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo quarto, indictione sexta secundum Ianue cursum, die sabbati octava iunii ante vespere; presentibus Nicolao de Poliasca barberio quondam Iohannis, Petro Morando de Capriata draperio filio Antonii, Vincentio de Molfino Nicolai, Bartholomeo de Potestate Antonii et Francisco Rattano quondam Christofori, civibus Ianue, Iacobo Burlando quondam Dominici et Antonio Burlando quondam Lazarini de Quetio. potestatis Bisannis, testibus ad premissa vocatis et per dictum testatorem ore proprio rogatis.

16. 1519, 4 MARZO: I Padri del Comune presentano al governatore e agli Anziani di Genova la supplica di Stefano Fieschi per ottenere il permesso di seppellire il corpo del padre Lorenzo nell'altare ubicato nel coro della Cattedrale di Genova.

ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo*, 287, n. 181, cc. 1r.-1v.

Bibliografia: Mozzati, Zurla 2014, pp. 53 doc. 2.

Vobis Illustri et Excelso domino regio Genuensium gubernatori et Magnifico consilio dominorum Antianorum communis Ianue reverenter exponit nobilis Stephanus de Flisco heres quondam Reverendi domini Laurentii de Flisco, nuper defuncti in civitate Bononie in qua erat gubernator et vicelegatus, quod prefatus Reverendus Laurentius in eius testamento ordinavit corpus eius sepeliri debere subtus sepulcrum quondam Reverendi domini Hibleti de Flisco per ipsum Reverendum dominum Laurentium conditum una cum capella in ecclesia Sancti Laurentii; et quia ipse Stephanus ordinavit corpus prefati quondam Reverendi domini Laurentii ex Bononia Ianuam transferri debere, et prope diem illud expectat, volens incipi facere sepulturam in dicto loco pro reponendo dictum corpus iuxta ordinem dicti testamenti, que res magnam celeritatem desiderat et ductus confidentia quod Dominaciones Vestre debeant prebere earum consensum in predictis et contentari quod dicta ordinatio circa dictam sepulturam sortiatur effectum, ita exigentibus benemeritis dicti quondam Reverendi domini Laurentii ac beneficiis per ipsum collatis dicte ecclesie, que publica et notoria sunt. recurrit ad prelibatas Dominaciones Vestras, illas humiliter deprecando et supplicando quod velint et dignentur dicto Stephano concedere et publico decreto decernere [quod] dicta sepultura possit fieri per dictum Stephanum in dicto [loco] subtus dictum sepulcrum prefati quondam Reverendi domini Hibleti in omnibus prout fuit ordinatum in dicto testamento, quod putat dictus Stephanus Dominaciones Vestras esse facturas tum propter bene merita dicti quondam Reverendi domini Laurentii, tum quia dignum et congruum videtur ut in eo loco in quo per ipsum constructa fuit dicta capella cum dicto sepulcro ibidem debeat eius cadaver posse reponi. Quibus prelibatis Dominacionibus Vestris dictus Stephanus se commendat et Quas Dominus ad vota conservet.

MDXVIII die veneris quarta martii

Responsio Illustris et Excelsi domini Octaviani de Campofregoso regii Ianuen(sium) gubernatoris et Magnifici consilii dominorum Antianorum in legitimo numero congregati est quod Stephanus supplicans effodere possit sepulcrum condendo corpore quondam Reverendi domini Laurentii de Flisco episcopi Montis Regalis ex Bononiam, ubi defunctus est, Ianuam devehendo, idque subtus tumulum marmoreum patris in ipso solo ut nihil emineat atque ita quoque ut massarii quatuor super novo opere templi constituti sepulcrum ponendum inspiciant videantque ut designato operi nove fabrice nihil officere possit.

17. 1523, 7 MAGGIO: nuova supplica di Stefano Fieschi relativa al sepolcro del padre Lorenzo.

ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo*, 287, n. 181, cc. 1v.-2r.

Bibliografia: Mozzati, Zurla 2014, pp. 53-54 doc. 3.

Illustre et Excelse Dux vosque Magnifici domini Senatores: quia annis proximis preteriti cum deffereretur ad presentem civitatem cadaver quondam Reverendi domini Laurentii de Flisco et supplicationi nobilis Stephani de Flisco, Dominacionum Vestrarum concivis ac heredis prefati quondam Reverendi domini Laurentii, Magnus tunc senatus annuens consensionem monumentum sive tumulum fieri in ecclesia Sancti Laurentii prout in decreto ipso continetur, quod exhibet legendum Illustrium Dominacionum Vestrarum et qua ordinatio fabricationis dicti monumenti et aliorum ad ornatum dicte ecclesie ordinata fuerunt una cum cantoria tam pro dicto quondam Reverendo domino Laurentio, quam pro eius heredibus et quantum decoris sint dicte ecclesie predicta de se patent, recurrit idem Stephanus ad Dominaciones Vestras et requirit cum adhuc ex impedimentis sequitis non sit fabricatum dictum monumentum, quod illud iuxta iam ordinata fabricari facere possit, et tam pro repositione cadaveris prefati quondam Reverendi domini Laurentii, quam ipsius et heredum et prout melius videbitur Dominacionibus Vestris.

MDXXIII die VII maii

Responsio Magnifici Senatus est quod fiat ut petitur ex verbis supplicationis suprascripte, servatis semper et in suo robore permanentibus conditionibus contentis in deliberatione suprascripta anni de MDXVIII, die IIII martii.

Ambrosius de Senarega cancellarius.

1523, die veneris XVIII decembris.

Presentatum fuit suprascriptum rescriptum et decretum et confirmatio inde secuta et omnia et singula in dictis scripturis contenta coram prefato Spectato officio et quod Spectatum officium predictis omnibus visis et intellectis et his omnibus amissis cum ea qua decet reverentia, quatenus opus sit, ea omnia approbavit et confirmavit.

18. 1526, 15 GENNAIO: i Padri del Comune chiedono il permesso di rimuovere l'altare di Lorenzo Fieschi con le relative sepolture dal coro della Cattedrale.

ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo*, 287, n. 183, c. 1r.

Bibliografia: Alizeri 1870-1880, III, 1874, pp. 89-90; Mozzati, Zurla 2014, p. 54 doc. 4.

MDXXVI die XV Ianuarii

Illustris et Excelsus dominus Ianuensium Dux et Magnificum consilium dominorum Antianorum Excelsi communis Ianue in sufficienti et legitimo numero congregatum super memoratione facta per Spectatos dominus Patres communis de ponendis scanzelis in choro Divi Laurentii et seu de instruendis vel perficiendis ibi in sancta sanctorum dicti chori ubi eas fieri commode non posse

pretenditur, nisi amoveantur sepultura felicitatis recordationis quondam Reverendi ac Illustris D. Ibleti de Flisco et altare dicte sepulture contiguum, que non debere neque posse amoveri; etiam pretenditur, stantibus decretis quampluribus super predictis concessis ac impetratis et obtentis nisi in eorum decretorum derogationem seu preiudicium, re ideo diligenter examinata, omni meliori modo remisserunt et virtute presentis publici decreti remittunt ad prefatos dominos Patres communis prefati ut visis dictis decretis et aliis videndis citatisque ac auditisque debite audiendis id circa predicta ac circa instaurationem repositionem ac perfectionem dictarum scarsellarum faciant ac decernant quid eis facere videbitur.

19. 1526, 6 GIUGNO: il Consiglio degli Anziani decide di trasferire l'altare di Lorenzo Fieschi dal coro della Cattedrale alla navata destra.

ASCG, *Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo*, 287, n. 183, cc. 1r.-1v.

Bibliografia: Mozzati, Zurla 2014, pp. 55-56 doc. 5.

MDXXVI, die vi iunii

Illustris et Excelsus dominus Ianuensium Dux et Magnificum consilium dominorum [Antianorum] Excelsi communis Ianue in sufficienti et legitimo numero congregatum. Cum superioribus diebus senatus decreto cura et baylia demandata fuisset Spectabilibus dominis. Patribus communis ut visis decretis alias concessis ac conditis super repositione et instauratione altaris et sepulturarum instructarum in sancta sanctorum Divi Laurentii ecclesie pro repositione cadaverum tam felicitatis recordationis Reverendi ac Magnifici domini Ibleti de Flisco quam felicitatis memorie Reverendi domini Laurentii de Flisco et successorum dicti domini Laurentii ac auditis audendis id in predictis facerent circa remotionem dictarum sepulturarum ac altaris predicti ad effectum et pro facto instruendi et reponendi ibi scanzellas instructas vel instruendas, quod eis facere videretur. Qui domini Patres cum inde verbo coram Dominacionibus Suis cumparuissent affirmantes huiusmodi iudicium ad Dominaciones Suas et non ad ipsos pertinere, paratos tamen fore et esse et sic sese obtulissent, sequuto eo iudicio, illud omne exequi quod ab ipsis sancitum in predictis ac ordinatum fuerit.

Quo circa examinata diligenter re, prius tamen super ea materia verbo auditis Nobili domino Stephano de Flisco, herede predicti Reverendi domini Laurentii, cuius ere predicta instructa sunt, et cum eo Illustri domino Sinibaldo Flisco pro interesse et decoro eorum ac propinquorum seu parentium suorum predictorum comparentibus, qui ob eorum virtutes, nonobstantibus ipsis decretis in predictis ut supra dicitur concessis ac conditis, morem [erga] decus publicum et satisfactione[m] civium gerere cupientes ad hoc ut predicta perfici possint, non dissenserunt, ymo collaudaverunt ut in his id fiat respectu transferendi altare cum ipsis sepulturis quod et quantum ac secundum et prout a magistris in his peritis condecensius ac commodius civitatis et ecclesie predictarum ornamento et cultu divino cedere iudicatum fuit placuit his attentis ad indaganda et discutienda predicta et inde ipsi Magnifico Senatui refferenda curam demandare Magnificis eorum collegis dominis Andree de Benigasio et Nicolao de Grimaldo Cebe dictisque Spectatis Patribus, a quibus sive a dictis duobus Magnificis collegis suis nomine omnium predictorum, cum relatum hodie fuit quod plurium magistrorum peritorum ab eis de predictis prius sciscitatorum iudicio in loco condecensiori ea omnia poni et collocari non posse quam in ea parte dicte ecclesie ubi adest porta prope capellam divi Sebastiani, et quia spacium inter ipsam capellam et capellam alteram sanctissime Trinitatis non videtur capas ad recipiendum et collocandum predicta nisi capiantur parmi sex incirca dicte cappelle sanctissime Trinitatis; relatum quoque ab eis est curasse et operasse, attento ordine de hoc etiam a Dominacionibus Suis eis prius dato cum Nobile domino. Paride de Flisco ad quem gubernium dicte cappelle pertinere dicitur, quod idem D. Paris contentus est ut ea pars dicte capelle capiatur, dummodo capella ipsa expensis communis inde reficiatur, super quaquidem relatione ut supra facta matura consideratione denuo habita, omni meliori modo decreverunt et decernunt ut altare ipsum una cum sepultura marmorea et alia sepultura sub ea inferius instructa una cum cadaveribus vel eorum ossibus in eis existentibus transferrantur ac transferri possint et debeant in dictum locum, de quo supra dicitur,

eo con decentiori modo quo fieri poterit, nobilitate predictorum considerata, et pariter quod capella ipsa sanctissime Trinitatis restauretur et in eo meliori modo quo instrui poterit rehedificetur seu instauretur fiatque ac fieri debeat seu instrui aliud hostium prope dictam capellam sanctissime Trinitatis instaurande sive subtus alias sepulturas vetustas Nobilium de Flisco, ea tam largitudine et altitudine predictorum dominorum Patrum communis arbitrio, quibus dominis Patribus commisserunt et committunt ut quam celerius fieri poterit omnia et singula predicta expensis prefati communis instruant seu instrui curent ac mandent, hoc tamen declarato quod etiam id ius et ratio quod et que ipsi de Flisco competebat in dicto loco sancta sanctorum ex forma decretorum eis concessorum intelligatur reservatum et concessum in eo loco ubi translatio ipsa fienda est semper facta fuerit, ita quod omni eo iure et actione in dicto loco de quo supra uti ac frui possint prout poterant in dicto loco sancta sanctorum si translatio ipsa sequuta non fuisset, et hec omnia ut supra decreta sunt non obstantibus obstantiis quibuscumque.

20. 1610, 10 LUGLIO: Oberto Casella e Antonio Bosio promettono ai priori della confraternita del Battista di eseguire cinque nicchie per la Cappella del Precursore in Cattedrale, a somiglianza di quelle già realizzate da Daniele Casella e Battista Carlone.

ACCSLG, 544, s.d.

In nomine Domini amen. Magister Obertus Casella quondam Andree et Antonius Bozius quondam Bartolomei marmarii mihi notario noti medio infrascripti magistri Benedicti de Pilo bancalarii et quilibet eorum insolidum sponte etc. et omni meliore modo etc. promiserunt et promittunt prioris dominis Stephano Salutis quondam domini Ioannis Baptiste et Ioanni Baptiste Spinule quondam domini Iohannis Marie prioribus devotionis Sancti Ioannis Baptiste presentibus se opere et cum effectu fabricare seu fabricari facere quinque restantes tabulas marmoreas mischium ponendas in sacello Divi Ioannis Baptiste posito in ecclesia cathedrali presentis civitatis videlicet in pariete illius subtus statuas marmoreas altitudinis a solo usque ad nichia dictarum statuarum, latitudinis vero quantum capit prospectiva dictarum quinque statuarum videlicet Beate Marie virginis, Sancti Ioanni Baptiste, Adam, Zacharie et Abacuc cum suis terminis marmoreis, etiamque lapides pariter mischium pro nichiiis cum suis ornamentis in quibus collocande erunt statue predictae et omnia predicta ad instar aliarum trium iam factarum per magistros Danielelem Cazellam et Baptistam Carlonum, dictasque tabulas et nichia cum dictis laboreriis ut supra perficere et in opere ipsas ponere intra menses quatuordecim proxime venturos et quidem in omni contentamento ipsorum priorum et ita bene et pulcre perfectos ne hinc cummuni estimatione aliorum trium iam ut supra factorum per dictos magistros Danielelem et Baptistam librarum centum singulo omni exceptione et contradictione remotis sub etc. renunciantes etc.

Et hoc pro precio librarum mille singulo eorum dandarum et solvendarum per dictos dominos priores dictis magistris Oberto et Antonio insolidum ut supra secundum et prout ab eis fuerit facta dicta laboreria ad computum quarum laborerium predicti Stephanus et Ioannis Baptista dicto nomine solvere prompte promiserunt et promittunt dictis Oberto et Antonio presentibus ut supra libras mille, modo presentent pro eis fideiussionem idoneam iudicio alterius eorum omni exceptione etc. sub etc. renunciantes etc.

Acto etc. quod quatenus dicti magistri Obertus et Antonius intra tempus ut supra assignatum non consignaverint dicta omnia laboreria ut supra perfecta pro ponenda in opere et casu liceat et licitum sit dictis dominis Stephano et Ioanne Baptista habere pro pecuniis eis solutis tam contra dictos magistros Obertum et Antonium insolidum ut supra quam contra fideiussores prestandos eorum licentiam expeditam per debitum confectum in iudicio magnifici domini pretoris etc. et sic statutus est terminus etc. nec dicti domini Stephanus et Ioannes Baptista dicto nomine possint cogi ad accipiendum laboreria predicta, sed restent et sint dictorum magistri Oberti et Antonii quia ita etc.

Que omnia etc sub pena dupli etc. ratis etc. et pro inde etc. de quibus omnibus etc. per me Ioannem Stephanum Sivori notarium.

Actum Genue in bancis videlicet sub porticu magno anno dominice nativitatís millesimo sexcentesimo decimo inditione septima secundum Genue cursum die vero sabati decima iulii in terciis presentibus testibus d. Antonio Maria Savignono et dicto magistro Benedicto de Pilo vocatis.

21. 1610, 16 LUGLIO: pagamenti per le nicchie della cappella del Battista in Cattedrale.

ACCSLG, 544, s.d.

Bibliografia: parzialmente trascritto in L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 298.

Anno 1610 adi 16 luglio abiamo piato a fare il lavoro di Santo Giovanni Batissta sono nige cinque per il perecio di lire 5040 conpereso il rihato li doveva fare Batissta Cahorlone

Conto deli dinari cohe abiamo riciputo per conto dil deto lavore perima do lo iussterisimo sinore Stefeno Saluso abiamo riciputo lire 600

E più dal deto sinore Stefeno Saluso abiamo riciputo lire 200

E più dal sinore Giovanni Batissta Spinola abiamo riciputo in due partite lire 500

E più dall sinore Giovanni Ferancessho Beriniula abiamo riciputo lire 400

E più dall sinore Giasspare Basia Done abiamo riciputo lire 900

E più dall iussterisimo sinore Stefeno Saluso per conto deli lavori di Batissta Cahorlone abiamo riciputo lire 1030

E più dall deto sinore sinore Stefeno Saluso abiamo riciputo lire 200

E più dall deto sinore sinore Stefeno Saluso abiamo riciputo lire 200

E più dall deto sinore Stefano Saluso per conto dila pigione di magistero Berto abiamo riciputo lire 40

E più dall riverendo miser perete Giahomo Sibilia abiamo riciputo in più partite lire 810.

22. 1680, 25 APRILE: i Fabbricieri della Cattedrale di San Lorenzo presentano un loro esposto alla Giunta di Giurisdizione chiedendo la ricollocazione del rilievo della Madonna col Bambino, San Giovannino e angeli sull'altare della Madonna del Soccorso.

ASG, *Archivio segreto*, 1140, n. 88.

Bibliografia: Mozzati, Zurla 2014, pp. 55-56 doc. 6.

Serenissimi Signori

L'anno 1652 a' 19 luglio li signori fabricieri della chiesa di S. Lorenzo considerorono non ritrovarsi in detta chiesa alcuna capella, in quale si potessero decentemente custodire le Santissime reliquie che in essa si ritrovano et essere venerate da tutti come conveniva, e perciò deliberarono di fabricare al detto effetto una capella ornata di marmi all'incontro della capella delli SS. Pietro e Paulo dove all'houra era eretta la capella di S. Frutuoso con farne prima parolla con patrone di essa capella e con partecipare la pratica al Serenissimo Senato; dal quale essendo in appreso il tutto stato approvato agiustarono per mezzo del signor Nicolò Cattaneo, uno di essi, con maestro Gio. Battista Ferandino la fabrica di essa capella per il prezzo di £ 3500, come anco stabilirono con l'istesso la fabrica del parapetto dell'organo per £ 3900.

Furono nel 1655 terminate dette fabriche, tanto della capella suddetta come del parapetto dell'organo, e sicome nel fabricare suddetta capella convenne rimuovere una tavola di marmo in quale era scolpita di rilievo l'immagine di nostra Signora, la fecero riponere da una parte dell'istessa capella.

Segue poi che nel 1655 in fine, a principio del 1656, quando cominciò a farsi sentire il contagio, quelle persone cominciarono ad adorare l'immagine di nostra Signora scolpita in suddetta tavola, ed essendo augmentata la divozione stimarono accertato li signori fabricieri di quel tempo far riponere la tavola suddetta sopra l'altare di Nostra Signora del Soccorso in detta chiesa, acciò più decentemente e con maggior decoro, potesse esser venerata, et in detto luogo ha continuato sino al giorno di mercoledì della passata settimana.

Venerdì passato fu dato aviso che detta tavola di marmo era stata rimossa da detta capella di Nostra Signora del Soccorso e riposta sopra l'altare della capella suddetta delle santissime Reliquie et havendo il cancelliere di detti signori fabricieri riconosciuto susistere suddetto aviso, e domandato al canonico Chiappe, sacristano, et alli reverendi custodi della chiesa da che procedea suddetta novità e come loro havessero permesso che si fusse fatto suddetto trasporto, le risposero non saperne altro ma haver inteso che ciò fusse seguito d'ordine del magnifico Sinibaldo Fiesco che pretende esserne il padrone.

Si considera però non poter sussistere suddetta ignoranza ma che anzi vi fussero presenti dicendosi che detto canonico Ciappa o altro ricevesse le corone di Nostra Signora e del bambino, le catene che haveva al collo e diamanti al numero di tre o quatro, che tenevano detti et altri argenti et il giorno di sabato l'istesso canonico fece apparare l'altare e riponere le corona al suo luogo e sopra l'altare dei candelieri dorati con l'arma fiesca.

Il magnifico Sinibaldo Fiesco l'anno 1666 presentò supplica a' signori fabricieri in quale domandava la restituzione di detta tavola di Nostra Signora et altra statua, qual istanza replicò li mesi passati ma non fu presa altra proviggione.

Per ciò, essendo seguito di fatto il trasporto di detta tavola di Nostra Signora e con poca estimazione di quelli a' quali competeva il dare suddetta licenza, hanno i signori fabricieri deliberato raportare il tutto a notizia di lor Signorie Serenissime, acciò fattale quella riflessione che più savera alla loro somma prudenza, possano prendere quelle deliberazioni che stimeranno più accertate per il decoro publico et acciò ogn'uno si convenga nell'avenire ne' termini dovuti.

CAPITOLO V

23. 1472, 1 DICEMBRE: Elia Gagini si impegna a consegnare a Ferrando Morello da Siviglia un quantitativo di colonne.

ASG, *Notai antichi*, 902, n. 649.

Compositio

In nomine domini amen. Elias de Bisono magister marmororum in Ianua Iacobi maior annis viginti quinque palam etc.

ex una parte et Ferrandus Morelus de Sibia quondam Gonsali ex alia parte sponte dicte partes et earum certa scientia per sese et heredes suos sese obligando pervenerunt et pervenisse sibi ad invicem et vicissim presentibus stipulantibus et recipientibus confessi fuerunt et confitentur pro sese et heredibus suis ad infrascriptam transacionem compositionem et pacta causa infrascripta Renunciantes etc.

Videlicet quia causa et occaxione dictarum transacionum compositionum et pactorum dictus Elias per se et heredes suos se obligando promisit et solmniter convenit dicto Ferrando presenti ut supra stipulanti et recipienti dare et consignare seu dari et consignari facere dicto Ferrando presenti et ut supra stipulanti et recipienti colonas marmori numero quatuordecem bonas et sufficientes longitudinis parmorum octo pro singula ipsarum qualitates ac per tempora de quibus infra videlicet colonas undecim illus grossitudinis et quallitatis cuius et qualiter est descripta in quadam apapiru existenti penes ambas partes infra et per totum mensem ianuarii proxime venturi anni presentis in portu Ianue ad orlium navis quibuscumque expensis tam cabellarum quam viturarum et aliter dicti Elie et reliquas colonas tres dicte grossitudinis et quallitatis cuius et qualiter est etiam descripta et annotata etiam in apapiru infra per totum mensem februari proxime venturi dicti anni de MCCCCLXX tercio etiam in dicto portu Ianue ad orlium navis quibuscumque etiam expensis dicti Elie tam cabellarum quam viturarum quam aliter que quidem Ferrandus promisit dicto Elie presenti ut supra stipulanti et recipienti eidem Elie dare solvere seu dari et solvi facere pro precio et valore dictarum colonarum libras nonaginta quinque Ianue dicte monete currentis tempore consignacionis ipsarum colonarum infra

solucone quarum librarum nongintaquinque dictus Elias confitetur habuisse et recepisse ab ipso Ferrando in super banco Philippi Antonii et sociorum.

Que omnia etc.

Sub pena ducatorum viginti quique Ianue auri in auro largorom boni auri iusti ponderis solemnii iuramento ac promissa in quam penam incidat pars non observans parti observanti pro iusto damno et interesse parte observante taxato

Renunciantes etc.

Insuper pro dicto Elia et eius precibus et mandatis pro dictis ducatis decem auri largis ut supra per dictum Elianum a dicto Ferrando tamen solemniter intercessit et fideiussit Leo de Bisono magister antelami quondam Antoni et se inde proprium et principalem

Sub etc.

Renuncians iuri de principali

Quo dicti Elias et Ferrandus contraentes predicta ac Leo fideiussor pro predictis fidi ad invicem ac necessariis possint conveniri etc. et ubique etc renunciantes etc. et quibuscumque contrariis franchixiis et salvis conductionibus quibus promiserunt iuraverunt ad invicem non uti.

Actum Ianue in bancis sub poricu domus Angeli de Nigro et fratris videlicet ad bancum residentie mei notarii infrascripti anno dominice nativitatis MCCCCLXX secundo indictione quinta secundum Ianue cursum die martii prima decembris in vesperis presentibus testibus Bartholomeo de Marchexio quondam Nicolai et Theramo de Oliva Petri civibus januensis ad hec vocatis et rogatis.

+ die martis prima decembris in vesperis ad bancum ut supra Bartholomeus de Marchexio quondam Nicolai et Therami de Oliva Petri.

24. 1499, 12 SETTEMBRE: Bonino D'Aria, Matteo Morelli e Michele Carlone promettono di consegnare ad Alvaro da Torre spagnolo un certo numero di colonne corredate di basi e capitelli.

ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 421.

In nomine domini amen. Boninus de Ario scurtor lapidum quondam Beltrame Mateus de Morelis quondam Donati et Michael de Carlono filius Baptiste maior annis xxv et qui etc.

Et quilibet eorum insolidum etc.

Promiserunt et sese obligaverunt Alvaro de Turre hispano presenti se se Bernardo de Supranis de Andoria eidem dare et consignare hic in Ianua coronelos vigintinovem marmori in longitudine palmorum octo absque basis et capitelis et comprehensis basis et capitelis palmorum novem albos et bene conditionatos sine defecta et hoc infra mensem unum cum dimidio proxime venturum ad rationem soldorum quadraginta novem pro singulo coronello cum suis basis et capitellis et ex nunc confessi fuerunt habuisse at recepisse a Bernardo de Supranis de Andoria quondam Raffaellis presente libras viginti ianuinarum de eisdem traditis et consignatis in presentia mei notarii et testium infrascriptorum et residuum vero precii dictorum coronelorum dictus Alvarus eisdem dare et solvere promisit ad consignacionem dictorum coronelorum exclusis tamen a presenti consignacione coronelos decem nuovem et pilas duas de quibus iam confessi fuerunt recepisse soluconem a dicto Bernardo.

Renunciantes etc.

Actum Ianue in Fossatello ad bancum mei notarii infrascripti anno dominice nativitatis MCCCCLXXXVIII indictione prime iuxta morem Ianue die iovis XII septembris in terciis.

Testes Augustinus de Versis quondam Michaleis et Franciscus Blancardus bancalarius quondam Leonardi vocati et rogati.

25. 1507, 5 GENNAIO: Pace Gagini acquista dei marmi a Carrara, agendo per conto del re di Francia.

ASM, *Notarile Massa*, 1497, cc. 5r.-5v.

Magister Pacius sculptor locavit Iuliano dela Fiora quodam opus marmorum faciendum.

In nomine domini amen. Anno a nativitate eiusdem 1507 indictione X die 5 mensis ianuarii secundum stilum et consuetudinem civitatis lunensis diocesis sarzanensis.

Magister Pacius sculptor et lapicida quondam Beltrandi de Bissono habitator Ianue agens pro serenissima et christianissima maistate francorum regis hoc presenti publico instrumento et omni meliore modo etc. dedit locavit et concessit Iuliano olim Nicolai aliter dela Fiora de Bidizano villa Carare presenti stipulanti conducenti et recipienti infrascriptum opus sive laborerium marmorum faciendorum et conducendorum modis et pactis infrascriptis et secundum infrascriptas mensuras videlicet et primo unum lapidem pro uno altari longitudinis palmorum decem et duorum tertiorum palmi et latitudinis palmorum sex et duorum tertiorum palmi et grossitudinis duorum tertiorum palmi vel plus uno digito de marmore albo et meliori qualiter invenietur in fodinis sive cavis marmoris Cararie.

Item aliud lapidum eiusdem marmoris longitudinis palmorum octo latitudinis palmorum quinque et unius tertii palmi et grossitudinis unius palmi et unius quarti palmi.

Item unum petium bordure eiusdem marmoris longitudinis palmorum decem et tertiorum duorum palmi latitudinis unius palmi et unius tertii palmi et grossitudinis unius palmi et unius tertii palmi pro quolibet face.

Item alios duos petios bordure eiusdem marmoris quorum petiorum quilibet sit longitudinis palmorum quinque et unius tertii palmi et latitudinis unius palmi et unius tertii palmi et grossitudinis unius palmi et unius tertii palmi pro singulo petio.

Que marmora suprascripta promisit dictus Iulianus facere dicto magistro Pacio stipulanti etc. omni iuris vel facti exceptione remota secundum mensuras suprascriptas sibi ut supra datas in presenti instrumento descriptas de marmoris albis et melioribus que reperiantur in cavis et fodinis marmorum Cararie et dicta marmora conducere et conducta dare et consignare posita et onerata in barchis dicto magistro Pacio in plagia Aventie ubi alia marmora onerari consueverunt ad omnes ipsius Iuliani expensas tam gabelle quam operarum et aliarum rerum hinc ad per totum mensem aprilis proxime venturi. Et hoc quod et converso promisit dictus magister Pacius dare et solvere dicto Iuliano presenti stipulanti etc. pro precio et pacto dictorum marmorum scutos septuaginta quinque de sole quod sic inter eos actum fuit et ex pacto conventum de quibus scutis septuaginta quinque ut supra dictus Iulianus pro ara et parte soluta dictorum marmorum fuit confessus et contentus habuisse et recepisse a dicto magistro Pacio sculptore scutos triginta sex de sole partim habitos et receptos ab eo ante celebratione presenti instrumentis et partim nunc sibi de presenti exbursatos et numeratos in auro bene videntibus me notario et testibus infrascriptis prout et sicut dictus Iulianus de dictis scutis 36 ut supra vocavit se bene solutum etc. excepti etc. reliquum vero de dictis scutis 36 usque ad summam scutorum 75 ut supra promisit et ex pacto convenit dictus magister Pacius dare solvere et exbursare et numerare eidem Iuliano quam primum dicta marmora posita et onerata fuerunt in barchis ut supra.

Que omnia et singula etc. tam Carrarie quam Sarzane, Spedie Ianue, Pisis et Florentie et alibi ubique locorum et sub quolibet iudice et foro ubi pro predictis alter eorum fuisset conventis ac requisitas prorogans ex nunc ambe dicte partes iurisdicione [...] quocumque iudicium etc. [...]

Actum Cararie in domo communis residentie mei notarii infrscripti presentibus magistro Iohanne corazario olim Benedicti de Castiglione habitatore Ianue et Dominico olim Antonii Bordigoni de Aventia testibus etc.

BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI

Deux registres ms.

Deux registres contenant des actes relatifs au monastère de Saint-Étienne de Gênes, ms. XV-XVI secolo, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Latin 9257.

Liber antico ms.

Liber antico delle colonne e luoghi di San Giorgio appartenenti al ven. monastero di San Geronimo di Quarto, ms. XVI secolo, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r.I.1.14.

Liber primus ms.

Liber primus originis ab anno 1412 et monumentorum monasterii Sancti Nicolai de Buscheto de anno 1585 conscriptus, ms., 1585, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. II.2.32.

Partenopeo, *Annales ms.*

P. Partenopeo, *Annales rerum gestarum Reipublicae genuensis, ms. XVI secolo, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. Cf.bis.2.6.*

De Agostini, *Elenchica ms.*

T. De Agostini, *Elenchica Synopsis strictum ac verum compendium fundationis, incrementi obligationis, et redditus celeberrimi conventus divi Dominici Januae, ms. XVII sec. [1679?], Biblioteca Universitaria di Genova, ms. B.VIII.4.*

Fieschi, *Selva di memorie ms.*

L. D. Fieschi, *Selva di memorie della Famiglia de Sig.ri Conti di Fiesco ò sia di Lavagna, raccolte con ogni fedeltà per Luca Donato Fiesco de' sig.ri di Savignone, ms., XVII secolo, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. IX.5.9.*

Généalogie des ducs ms.

Généalogie des ducs de Bourgogne, ms., XVII secolo, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 20077.

Pasqua, *Memorie ms.*

G. Pasqua, *Memorie e sepolcri che sono nelle chiese di Genova e suoi suburbii raccolte dal Sig.r Giulio Pasqua sin dell'anno 1610, ampliate poi da Gio. Battista della Rocca, ms. XVII secolo, Genova, Archivio Storico del Comune di Genova, ms. 110.D.5.*

Schiaffino, *Vescovi ms.*

A. Schiaffino, *Vescovi, arcivescovi, cardinali, pontefici e religiosi liguri, ms. XVII secolo, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. XIV.2.13.*

Accinelli, *Liguria sacra ms.*

F. M. Accinelli, *Liguria sacra divisa in III tomi che contiene la storia di tutte le chiese di questa provincia e della Corsica, loro fondazione, variatione e governo di tutti li monasteri, conventi, spedali, conservatorii, oratorii e di tutte le opere pie, ms. XVIII secolo, 3 voll., Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. II.4.4/6.*

Accinelli, *Stato presente ms.*

F. M. Accinelli, *Stato presente della Metropolitana di Genova, di tutte le parrocchie tanto in città che nella diocesi, ms. XVIII secolo, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. II.4.10 (copia del 1836 tratta dal manoscritto originale).*

Collezione di notizie ms.

Collezione di notizie intorno alle chiese genovesi, ms. XVIII secolo, 10 voll., Archivio di Stato di Genova, Manoscritti, 549-558.

Giscardi, *Inscrizioni ms.*

Giscardi, *Inscrizioni et epitafii ne' luoghi sacri e profani della Città e dominio di Genova, ms. 1754, Archivio Storico del Comune di Genova, ms. 28.*

Giscardi, *Origine ms.*

G. Giscardi, *Origine delle chiese, monasteri e luoghi pii della città e riviere di Genova, ms. XVIII secolo, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r.II.4.9.*

Negrotto, *Notizie ms.*

T. Negrotto, *Notizie istoriche della chiesa metropolitana di S. Lorenzo in Genova. Descritte da Tommaso Negrotto canonico di essa chiesa l'anno 1796, ms. 1796, Genova, Archivio Capitolare di San Lorenzo, ms. 439.*

Perasso, *Memorie* ms.

N. Perasso, *Memorie e notizie di chiese e opere pie del genovesato*, ms. XVIII secolo, 12 voll., Archivio di Stato di Genova, *Manoscritti*, 835-846.

Piaggio, *Epitaphia* ms.

D. Piaggio, *Epitaphia, sepulcra et inscriptiones cum stemmatibus, marmorea et lapidea existentia in Ecclesiis Genuensibus*, ms. 1720 ca., 7 voll., Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r.V.4.2.

Corradino, *Raccolta* ms.

G. Corradino, *Raccolta di iscrizioni lapidarie esistenti in Genova, Liguria e altrove*, ms. XIX secolo, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. V.3.8.

Lapidi ms.

Lapidi nelle chiese e altre iscrizioni, ms. XIX secolo, Archivio di Stato di Genova, *Manoscritti*, 258.

Tagliavacche, *Memorie* ms.

C. Tagliavacche, *Memorie della Valle di Polcevera*, ms. 1827, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.c.f. I.H.2.

Novella, *Memorie* ms.

P. Novella, *Memorie storiche sulla parrocchia di S. Teodoro in Genova*, ms. 1916, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r.X.1.26.

TESTI A STAMPA

Cuneo s.d.

C. Cuneo, *Memorie sopra l'antico Debito pubblico, mutui, compere e banca di S. Giorgio*, Genova s.d.

Federici s.d. [ante 1646]

F. Federici, *Della Famiglia Fiesca trattato*, Genova s.d. [1645 ca.]

Kruft s.d. [1971]

H.-W. Kruft, *Portali genovesi del Rinascimento*, Firenze s.d. [1971].

Museo di S. Agostino s.d.

Museo di S. Agostino, a cura di I. M. Botto, Firenze s.d.

Semper s.d. [1880]

H. Semper, *Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance: Mino da Fiesole, Andrea Sansovino, Benedetto da Rovezzano*, Dresda [1880].

Corrozet 1561

G. Corrozet, *Antiquitez, chroniques et singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France, avec les fondations et bastimens des lieux, les sepulchres et epitaphes des Princes, Princesses et autres personnes illustres*, Parigi 1561.

Du Cerceau 1576

J. A. Du Cerceau, *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, Parigi 1576.

Enríquez de Ribera 1606

F. Enríquez de Ribera, *Este libro es de el viaje q(ue) hizo a Ierusalem de todas las cosas que en el me pasaron desde que Sali de mi casa de Bornos miercoles 24 de noviembre de 518 hasta 20 de octubre de 520 que entre en Sevilla*, Siviglia 1606.

Beurrier 1634

Ch. Beurrier, *Histoire du monastère et convent des Pères Célestins de Paris. Contenant les antiquites et privilèges ensemble les tombeaux et epitaphes des Rois des Ducs d'Orléans et autres illustres personnes*, Parigi 1634.

Gallia purpurata 1638

Gallia purpurata, qua cum summorum pontificum, tum omnium Galliae cardinalium qui hactenus vixere res praeclare gestae continentur, Parigi 1638.

Malingre 1640

C. Malingre, *Les antiquitez de la ville de Paris*, Parigi 1640.

Calcagnino 1648, ed. 1697

A. Calcagnino, *Historia del glorioso precursore di N. S. S. Giovanni Battista protettore della città di Genova*, Genova 1648, ed. Genova 1697.

Le Hule 1684, ed. 1893
 G. Le Hule, *Le Tresor ou abrégé de l'histoire de la noble et royalle abbaye de Fescamp contenant l'histoire du Précieux Sang*, 1684, ed. Fécamp 1893.
 Soprani 1674
 R. Soprani, *Le vite dei pittori, scoltori et architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono*, Genova 1674.
 Deza 1694
 M. Deza, *Istoria della famiglia Spinola*, Piacenza 1694.
 Corbinelli 1705
 J. Corbinelli, *Histoire généalogique de la maison de Gondi*, 2 voll., Parigi 1705.
 Gallia christiana 1715-1865
 Gallia Christiana, *in provincias ecclesiasticas distributa*, 16 voll., Parigi 1715-1865.
 Ughelli 1717-1722
 F. Ughelli, *Italia sacra sive de episcopis Italiae et insularum adiacentium*, 10 voll., Venezia 1717-1722.
 Duplessy 1740
 T. Duplessy, *Description géographique et historique de la Haute Normandie*, 2 voll., Paris 1740.
 Piganiol de la Force 1742
 J.-A. Piganiol de la Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau et de toutes les autres belles maisons et châteaux des environs de Paris*, 8 voll., Parigi 1742.
 Paganetti 1765-1766
 P. Paganetti, *Della istoria ecclesiastica della Liguria descritta e con dissertazioni illustrata dal P. Pietro Paganetti*, 2 voll., Genova 1765-1766.
 La Chesnaye Des Bois 1770-1778
 F.-A- de La Chenaye Des Bois, *Dictionnaire de la noblesse*, 12 voll., Paris 1770-1778.
 Storia cronologica 1776
 Storia cronologica dell'abazia e chiesa di S. Stefano di Genova, Genova 1776.
 Dezallier d'Argenville 1779
 A.-N., Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux et autres lieux de plaisance*, ed. Parigi 1779.
 Ratti 1780
 C. G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, 2 voll., Genova 1780 (ed. anast. Bologna 1976).
 Grassi 1789
 G. Grassi, *Memorie istoriche della chiesa vescovile di Montereale in Piemonte*, 2 voll., Torino 1789.
 Millin 1790-1798
 A.-L. Millin, *Antiquités nationales, ou recueil de monuments*, 5 voll., Parigi 1790-1798.
 Lenoir 1793
 A. Lenoir, *Notice succinte des objets de sculpture et architecture réunis au dépôt provisoire nationale rue des Petis-Augustins*, Parigi 1793.
 Lenoir 1796
 A. Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture, réunis au Musée des monuments français*, terza edizione, Parigi 1796.
 Lenoir 1797
 A. Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture, réunis au Musée des monuments français*, quarta edizione, Parigi 1797.
 Lenoir 1800-1821
 A. Lenoir, *Musée des monuments français*, 8 voll., Parigi 1800-1821.
 Mariotti 1806
 A. Mariotti, *Saggio di memorie istoriche civili ed ecclesiastiche della città di Perugia e suo contado*, 3 voll., Perugia 1806.
 Spotorno 1824-1858
 G. B. Spotorno, *Storia letteraria della Liguria*, 5 voll., Genova 1824-1858.

- Battilana 1825-1833
 N. Battilana, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Genova 1825-1833 (ed. anast. Bologna 1971).
- Mazzarosa 1826
 A. Mazzarosa, *Sulle sculture di Matteo Civitali, artista lucchese della seconda metà del secolo decimo quinto, che sono nella Cappella di S. Gio. Battista in S. Lorenzo di Genova*, Lucca 1826.
- Cimber, Danjou 1835
 M. L. Cimber, F. Danjou, *La conquête de Gennes*, in “Archives curieuses de l’histoire de France depuis Louis XI jusqu’à Louis XVIII”, I, 1835, 2, pp. 13-24.
- Germain 1836
 B. Germain, *Guide du voyageur à l’abbaye, dans la ville et sur le territoire de Fécamp*, Fécamp 1836.
- Alizeri 1839
 F. Alizeri, *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria*, Genova 1839.
- Gaye 1839-1840
 G. Gaye, *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze 1839-1840.
- Leroux de Lincy 1840
 A. Leroux de Lincy, *Essai historique et littéraire sur l’Abbaye de Fécamp*, Rouen 1840
- Rigollot 1840
 M. J. Rigollot, *Essai historique sur les arts du dessin en Picardie depuis l’époque romaine jusqu’au 16eme siècle*, in “Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie”, III, 1840, pp. 275-469.
- Godelle 1840-1841
 M. Godelle, *Étude et recherche des monuments*, in “Bulletin du comité historique des arts et monuments”, I, 1840-1841, pp. 305-312.
- Dusevel 1841
 H. Dusevel, *Tombeaux historique de l’arrondissement de Montdidier*, in “Archives de Picardie (histoire, littérature et beaux-arts)”, I, 1841, pp. 261-269.
- Roger 1843
 P. Roger, *Noblesse et chevalerie du comté de Flandre, d’Artois et de Picardie*, Amiens 1843.
- Semeria 1843
 G. B. Semeria, *Secoli cristiani della Liguria, ossia storia della metropolitana di Genova, delle diocesi di Sarzana, di Brugnato, Savona, Noli, Albenga e Ventimiglia*, 2 voll., Torino 1843.
- Giustiniani (1537), ed. 1844-1845
 A. Giustiniani, *Annali della Repubblica di Genova (1537)*, a cura di V. Canepa, 2 voll., Genova 1844-1845.
- Banchero 1846
 G. Banchero, *Genova e le due riviere*, Genova 1846.
- Manuale del forestiere* 1846
Manuale del forestiere per la città di Genova, Genova 1846.
- Alizeri 1846-1847
 F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, 3 voll., Genova 1846-1847.
- Torteroi 1847
 T. Torteroi, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona 1847.
- Guilhermy 1848
 F. de Guilhermy, *Monographie de l’Église royale de Saint-Denis. Tombeaux et figures historiques*, Parigi 1848.
- Balleydier 1849
 A. Balledder, *Le couvent et la caserne des Célestins*, Paris 1849.
- Bazin de Gribeauval 1850
 Ch. Bazin de Gribeauval, *Description Historique de l’église et des ruines du château de Folleville*, in “Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie”, X, 1850, pp. 1-91.
- Deville 1850
 A. Deville, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, Parigi 1850.

Montaiglon 1851-1852

A. de Montaiglon, *État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII*, in “Archives de l’art français. Recueil de documents inédits relatifs à l’histoire des arts en France”, I, 1851-1852.

Lalanne 1852-1853

L. Lalanne, *Transport d’œuvre d’art de Naples au château d’Amboise*, “Archives de l’art français. Recueil de documents inédits relatifs à l’histoire des arts en France”, II, 1852-1853, pp. 305-306.

Emeric-David 1853

T. B. Emeric-David, *Histoire de la sculpture française*, Parigi 1853.

Banchero 1855

G. Banchero, *Il Duomo di Genova*, Genova 1855.

Burckhardt 1855

J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Basilea 1855.

Santini 1858-1862

V. Santini, *Commentarii storici sulla Versilia centrale*, 8 voll., Pisa 1858-1862.

Beauvillé 1860-1881

V. de Beauvillé, *Recueil de documents inédits concernant la Picardie*, 5 voll., Parigi 1860-1881.

Varni 1861

S. Varni, *Elenco dei documenti artistici*, Genova 1861.

Terninck 1862

A. Terninck, *Rapport sur l’église de Ruisseauville et sur le travail de M. Sanson*, in “Bulletin de la Commission des antiquités départementales (Pas-de-Calais)”, II, 1862, pp. 207-212.

Belgrano 1863

L. T. Belgrano, *Della dedizione dei genovesi a Luigi XII re di Francia*, in *Miscellanea di storia italiana*, I, 1863.

Da Fieno 1863

G. Da Fieno, *Della legazione a Roma di Lazzaro Doria il 1485: saggio di studi sulla diplomazia genovese*, Sampierdarena 1863.

Vigna 1864

R. A. Vigna, *Illustrazione storica, artistica ed epigrafica dell’antichissima chiesa di Santa Maria di Castello in Genova*, Genova 1864.

Fillon 1865

B. Fillon, *Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe, exécutées pour le Poitou, l’Aunis et le pays nantais*, Fontenay-le-Comte 1865.

Goze 1865

A. Goze, *Notice sur le village, le château, les seigneurs, l’église et les tombeaux de Follenville*, Montdidier 1865.

Calonne 1865-1867 (1867)

A. de Calonne, nota in “Bulletins de la Société des antiquaires de Picardie”, IX, 1865-1867 (1867), pp. 242-243.

Varni 1866a

S. Varni, *Delle opere di Gian Giacomo e Guglielmo Della Porta e Nicolò da Corte in Genova*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, IV, 1866, pp. 33-78.

Varni 1866b

S. Varni, *Delle opere di Matteo Civitali, scultore ed architetto lucchese*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, IV, 1866, 2, pp. 1-31.

Varni 1867

S. Varni, *Di alcune opere di Andrea Contucci da Monte San Savino scultore ed architetto*, Genova 1867.

Belgrano 1869

L. T. Belgrano, *Di un opuscolo di Benedetto Portuense con aggiunta di alcune curiosità*, in “Giornale degli studiosi”, I, 1869, pp. 240-253.

Varni 1869

S. Varni, *Donato Benci e Benedetto fiorentino. Memoria del prof. Santo Varni*, Genova 1869.

- Varni 1870
 S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto*, Genova 1870.
- Alizeri 1870-1880
 F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870-1880.
- Andrei 1871
 P. Andrei, *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolomeo Ordognes spagnolo: memorie estratte dai documenti*, Massa 1871.
Le statue dei grandi 1871
Le statue dei grandi in Genova, in “Giornale degli studiosi di lettere, scienze, arti e mestieri”, 1871, 3, pp. 33-40.
- Belgrano 1872
 L. T. Belgrano, *Notizie della Certosa di S. Bartolomeo di Rivarolo*, in G. Oggiero, *Cenni sulla vita dell’Apostolo San Bartolomeo proposti da Giuseppe Oggiero*, Genova 1872, pp. 167-197.
- Oggiero 1872
 G. Oggiero, *Cenni sulla vita dell’Apostolo San Bartolomeo proposti da Giuseppe Oggiero*, Genova 1872.
- Campori 1873
 G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena 1873.
- Guilhermy 1873-1883
 F. de Guilhermy, *Inscriptions de la France du Ve siècle au XVIIIe*, 5 voll., Parigi 1873-1883.
La cronaca di Genova 1874
La cronaca di Genova pubblicata in Parigi nei primi anni del secolo XVI, a cura di V. Promis, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, X, 1874, pp. 176-270.
- Alizeri 1875
 F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875.
- Gourdon de Genouillac 1875
 H. Gourdon de Genouillac, *Histoire de l’abbaye de Fécamp et de ses abbés*, Fécamp 1875.
- Neri 1875
 A. Neri, *Del Palazzo del Comune di Sarzana e un’opera di Matteo Civitali*, in “Giornale ligustico di archeologia, storia e belle arti”, II, 1875, pp. 224-245.
- Neri 1877
 A. Neri, *Notizie artistiche*, in “Giornale ligustico di archeologia, storia e belle arti”, IV, 1877, pp. 300-329.
- Annali della fabbrica* 1877-1885
Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall’origine fino al presente, 9 voll., Milano 1877-1885.
- Varni 1878
 S. Varni, *Tarsie ed intagli del coro e presbiterio di S. Lorenzo in Genova*, Genova 1878.
- Vasari (1568), ed. 1878-1885
 G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), a cura di G. Milanesi, 8 voll., Firenze 1878-1885.
- Courajod 1878-1887
 L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français*, 3 voll., Parigi 1878-1887.
- Collection Mylius de Gênes* 1879
Collection Mylius de Gênes. Catalogue d’objets d’art et de curiosité formant la Galerie de M. Mylius de Gênes, Roma 1879.
- De Latour 1879
 A. De Latour, *Une collection génoise*, in “L’art”, V, 1870, 3, pp. 217-220, 256-257, 289-296.
- Leport 1879
 A. Leport, *Notice historique et descriptive de l’église de la Sainte-Trinité de Fécamp*, Fécamp 1879.

- Müntz 1879-1882
 E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XV et XVI siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, 3 voll., Parigi 1879-1882.
- Palustre 1879-1885
 L. Palustre, *La Renaissance en France*, 3 voll., Parigi 1879-1885.
- Sanudo 1879-1902
 M. Sanudo, *I Diarii di Marino Sanuto*, 58 voll., Venezia 1879-1902 (ed. anast. Bologna 1969-1970).
- Bertolotto 1881
 A. Bertolotto, *Il Duomo di Savona*, Savona 1881.
- Remondini 1882-1897
 A. e M. Remondini, *Parrocchie dell'arcidiocesi di Genova. Notizie storico-ecclesiastiche*, 17 voll., Genova 1882-1897.
- Bazin de Gribeauval 1883
 Ch. Bazin de Gribeauval, *Description historique de l'église et des ruines du château de Folleville (Somme)*, Sens 1883.
- Inventaire général des richesses* 1883-1897
Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français, 3 voll., Parigi 1883-1897.
- Belgrano 1884
 L. T. Belgrano, *Prima serie di documenti riguardanti la colonia di Pera*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XIII, 1884, pp. 100-336.
- Neri 1884a
 A. Neri, *La venuta di Luigi XII a Genova nel 1502 descritta da Benedetto da Porto*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XIII, 1884, 5, pp. 907-929.
- Neri 1884b
 A. Neri, *Un monumento ignoto*, in "Giornale ligure di archeologia, storia e letteratura", XI, 1884, pp. 463-466.
- Pedemonte 1884
 G. B. Pedemonte, *Breve monografia della chiesa di S. Stefano in Genova e storia dell'immagine di N. S. della Guardia*, Genova 1884.
- De Laurière, Müntz 1885
 J. de De Laurière, E. Müntz, *Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du Midi de la France au XVI siècle*, Parigi 1885.
- Desimoni 1885
 C. Desimoni, *Statuto dei Padri del Comune della Repubblica genovese*, Genova 1885.
- Müntz 1885
 E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Parigi 1885.
- Tschudi 1885
 H. von Tschudi, *Le tombeau des Ducs d'Orléans à Saint-Denis*, in "Gazette archéologique. Revue des Musée Nationaux", X, 1885, pp. 93-98.
- Verzellino (ante 1638), ed. 1885-1891
 P. Verzellino, *Delle memorie particolari e specialmente gli uomini illustri della città di Savona*, 2 voll., Savona 1885-1891 (ed. anast. Bologna 1974).
- Yriarte 1886
 C. Yriarte, *Matteo Civitali, sa vie et son œuvre*, Parigi 1886.
- Catalogo della collezione* 1887
Catalogo della collezione Santo Varni, Milano 1887.
- Minuto 1889
 G. Minuto, *Genova bella: guida artistica*, Genova 1889.

- Vigna 1889
 R. A. Vigna, *Storia cronologica del Convento di S. Maria di Castello*, in “Atti della Società ligure di storia patria”, XXI, 1889, 1, pp. 1-368.
- Filippi 1889-1890
 G. Filippi, *Il convegno in Savona tra Luigi XII e Ferdinando il Cattolico*, in “Atti e memorie della Società storica savonese”, II, 1889-1890, pp. 1-40.
- Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895
 J. d'Auton, *Chroniques de Louis XII*, a cura di R. de Maulde La Clavière, 4 voll., Parigi 1889-1895.
- Raunié 1890-1901
 É. Raunié, *Épigraphie du vieux Paris. Recueil général des inscriptions funéraires des églises, convents, collèges, hospices, cimetières et charniers depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, 3 voll., Parigi 1890-1901.
- Guilhermy 1891
 F. de Guilhermy, *L'abbaye de Saint-Denis. Tombeaux et figures historiques des rois de France*, Parigi 1891.
- Justi 1891a
 C. Justi, *Anfänge der Renaissance in Granada*, in “Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen”, XII, 1891, pp. 173-192.
- Justi 1891b
 C. Justi, *Der Baumeister des Schlosses La Calaborra*, in “Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen”, XII, 1891, pp. 224-226.
- Justi 1892a
 C. Justi, *Lombardische Bildwerke in Spanien. I. Pace Gagini*, in “Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen”, XIII, 1892, pp. 3-22.
- Justi 1892b
 C. Justi, *Lombardische Bildwerke in Spanien. II. Die Aprile aus Carona*, in “Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen”, XIII, 1892, pp. 68-90.
- Justi 1892c
 C. Justi, *Marmorbüste des Genuesen Acellino Salvago von Antonio Della Porta Tamagnini*, in “Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen”, XIII, 1892, pp. 90-92.
- Pélicier 1892
 L.-G. Pélicier, *Documents pour l'histoire de l'établissement de la domination française à Gênes (1498-1500)*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, XXIV, 1892, pp. 333-554.
- Merzario 1893
 G. Merzario, *I maestri comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, 2 voll., Milano 1893.
- Rahn 1894
 G. R. Rahn, *I monumenti artistici del Medio Evo nel cantone Ticino*, Bellinzona 1894.
- I restauri del duomo* 1895
I restauri del duomo di Genova, Genova 1895.
- Accame 1896
 P. Accame, *Notizie e documenti per servire alla storia delle relazioni di Genova con Bologna (I)*, in “Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna”, XIV, 1896, pp. 135-224.
- Bode 1897
 W. Bode, *Die Sammlung Oscar Hainauer*, Berlin 1897.
- Magenta 1897
 C. Magenta, *La Certosa di Pavia*, Milano 1897.
- Reymond 1897-1900
 M. Reymond, *La sculpture florentine*, 4 voll., Firenze 1897-1900.
- Barbier 1898
 A. Barbier, *Un évêque d'origine châtelleraudaise. Charles du Hautbois*, in “Bulletin de la Société des antiquaires de l'ouest”, N.S. VIII, 1898, pp. 119-150.

Tougard 1898

A. Tougard, *Notice sur le logis abbatial de Saint-Ouen*, in "Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Maritime, 1898, pp. 389-409.

Courajod 1899-1903, ed. 2010

L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, 3 voll., Parigi 1899-1903, ed. Charleston 2010.

Vitry 1901

P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture de son temps*, Parigi 1901.

Venturi 1901-1940

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940.

Fabriczy 1902

C. von Fabriczy, *Alberto Maffiolo da Carrara un sein Lavabo in der Certosa von Pavia*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXV, 1902, pp. 397-398.

Reymond 1902

M. Reymond, *Michele Colombe e la scoltura francese del suo tempo di Paolo Vitry*, in "Rassegna d'arte", II, 3, pp. 39-42.

Cervetto 1903

L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove*, Milano 1903.

Beltrami 1904

L. Beltrami, *Le opere di Pasio Gaggini in Francia*, in "Rassegna d'arte", IV, 1904, 4, pp. 58-62.

Codex escurialensis 1905

Codex escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, a cura di H. Egger, 2 voll., Soest 1905.

Fabriczy 1905

C. von Fabriczy, *Allogazione della tomba di Niccolò Pandolfini a Donato Benti*, in "Rivista d'arte", III, 1905, pp. 176-180.

Malaguzzi Valeri 1905

F. Malaguzzi Valeri, *Nota sulla scultura lombarda del Rinascimento (il Fusina e il Caradosso)*, in "Rassegna d'arte", V, 1905, pp. 169-173.

Pandiani 1905

E. Pandiani, *Un anno di storia genovese (giugno 1506-1507)*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XXXVII, 1905.

Aru 1906

C. Aru, *Gli scultori di Pietrasanta*, in "L'arte", IX, 1906, pp. 463-472.

Durand 1906

G. Durand, *Les Lannoy, Folleville et l'art italien dans le nord de la France*, "Bulletin monumental", LXX, 1906, pp. 329-404.

Suida 1906

W. Suida, *Genua*, Leipzig 1906.

Beaurepaire 1906-1908 (1909)

Ch. De Beaurepaire, *Extrait d'un compte de l'Abbaye de Fécamp. 1518-1519*, in "Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure", XIV, 1906-1908 (1909), pp. 118-121.

Cambiaso 1907

D. Cambiaso, *Cremeno e la Polcevera*, Genova 1907.

Burger 1908

F. Burge, *Eine neuentdeckte Madonna Domenico Gagginis in Torcello bei Venedig*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", I, 1908, pp. 653-654.

Filippini 1908

L. Filippini, *Elia Gaggini da Bissone*, in "L'arte", XI, 1908, pp. 17-29.

- Staffetti 1908
L. Staffetti, *Il libro di ricordi della famiglia Cybo*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, XXXVIII, 1908.
- Suida 1908a
W. Suida, *Aria, Bonino*, voce in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950, II, 1908, p. 95.
- Suida 1908b
W. Suida, *Aria, Michele*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950, II, 1908, pp. 95-97.
- Toesca 1908
P. Toesca, *Lo scultore del monumento di Francesco Spinola*, in P. Toesca, *Scritti di storia, di filologia e d'arte*, Napoli 1908, pp. 173-180.
- Aru 1909
C. Aru, *Scultori della Versilia*, in “L'arte”, XII, 1909, pp. 269-287.
- Festa 1909
C. Festa, *Il Palazzo di San Giorgio*, Genova 1909.
- Ffoulkes, Maiocchi 1909
C. J. Ffoulkes, R. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard School. His life and work*, London 1909.
- Il Duomo di Genova* 1910
Il Duomo di Genova e i nuovi lavori, Milano 1910.
La basilica di Santa Maria di Castello 1910
La basilica di Santa Maria di Castello in Genova, a cura di R. Bianchi, C. Beretta e G. Maina, Torino 1910.
- Lampérez y Romea 1914
V. Lampérez y Romea, *El castillo de la Calaborra (Granada)*, in “Boletín de la Sociedad española de excursiones”, XXII, 1914, pp. 1-28.
- Scarsella 1914
A. R. Scarsella, *Annali di Santa Margherita Ligure dai suoi primordi sino all'anno 1914*, Bologna 1914.
- Salvi 1915
G. Salvi, *La badia di S. Benigno di Capofaro a Genova sul declinare del secolo XV (1460-1500)*, in “Rivista storica benedettina”, X, 1915, fascicolo 53-54, pp. 204-224.
- Dubosc 1915-1919 (1921)
G. Dubosc, *Dessins d'Ingres concernant les abbayes de Fécamp et de Jumièges*, in “Bulletin de la commission des antiquaires de la Seine Maritime”, XVII, 1915-1919 (1921), pp. 370-371.
- Chartraire 1916
E. Chartraire, *Le sépulcre de l'église Saint-Jean de Joigny (Yonne)*, in “Bulletin de la Société archéologique de Sens”, XXX, 1916, pp. 181-197.
- Cambiaso 1917
D. Cambiaso, *L'anno ecclesiastico e le feste dei santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, XLVIII, 1917.
- Noberasco 1917
F. Noberasco, *La Cappella Sistina di Savona*, in “Arte e storia”, XXXVI, 1917, p. 8-12.
- Cervetto 1918
L. A. Cervetto, *Il Duomo di San Lorenzo nel suo svolgimento artistico*, in *La Cattedrale di Genova*, Genova 1918, pp. 39-72.
- Schottmüller 1921
F. Schottmüller, *Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance*, Stoccarda 1921.
- Mecquenem 1922
Ch. Mecquenem, *Antoine Bobier, abbé de Saint-Ouen (de Rouen), abbé commendataire de Fécamp et d'Issoire, archevêque de Bourges (1515-1519), cardinal (1517)*, in “Mémoires de la Société historique, littéraire et scientifique du Cher”, XXXIII, 1922, pp. 1-47.

Mecquenem 1924

Ch. Mecquenem, *Antoine Bobier, abbé de Saint-Ouen, de Fécamp et d'Issoire, archevêque de Bourges (1515-1519), cardinal (1517). Notes complémentaires*, in “Mémoires de la Société historique, littéraire et scientifique du Cher”, XXXIV, 1924, pp. 3-15.

Gómez-Moreno 1925

M. Gómez-Moreno, *Sobre el Renacimiento en Castilla. I. Hacia Lorenzo Vázquez*, in “Archivo español de arte y archeologia”, I, 1925, pp. 7-40.

Leroux 1925-1929

A.-P. Leroux, *L'Abbatiale de Fécamp vue par un artisan*, 3 voll., Fécamp 1925-1929.

Grosso 1926

O. Grosso, *Genova*, Bergamo 1926.

Galbiati 1927

G. Galbiati, *La Val Polcevera e la Certosa di Rivarolo (dal 1297 al 1801)*, Genova 1927.

Bassi 1928

A. Bassi, *La consortia dei forestieri di N.D. in S.M. dei servi a Genova (1393-1608)*, in “Giornale storico e letterario della Liguria”, N.S. IV, 1928, pp. 17-45.

Lehman 1928

H. Lehman, *Lombardische Plastik im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts*, Berlino 1928.

Castagna, Masini 1929

D. Castagna, M. U. Masini, *Genova: guida storico artistica*, Genova 1929.

De Hollanda (1548), ed. 1930

F. De Hollanda, *Da pintura antiga* (1548), ed. a cura di J. De Vasconcellos, Porto 1930.

Senarega (1488-1514 ca.), ed. 1930-1932

B. Senarega, *De rebus genuensibus commentaria*, ed. a cura di E. Pandiani, in *Rerum italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, XXIV.8, Bologna 1930-1932.

Salvi 1931

G. Salvi, *La Cattedrale di Genova (S. Lorenzo)*, in “Italia sacra”, II, 1931, pp. 845-1003.

Guidi 1932

M. Guidi, *Dizionario degli artisti ticinesi*, Roma 1932.

Maclagan, Longhurst 1932

E. R. D. Maclagan, M. H. Longhurst, *Catalogue of Italian sculpture. Victoria and Albert Museum*, 2 voll., Londra 1932.

Pesca Maineri 1933

A. Pesca Maineri, *Il museo lapidario di S. Agostino*, in “Genova. Rivista municipale”, XIII, 1933, novembre, pp. 908-914.

Réau 1933

L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français. Monde latin : Italie, Espagne, Roumanie, Amérique du sud*, Parigi 1933.

Schottmüller 1933

F. Schottmüller, *Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. I. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin-Leipzig 1933.

Cappellini 1934

A. Cappellini, *L'abbazia di S. Girolamo di Quarto. Notizie storico-artistiche*, in “Genova”, XII, 1934, marzo, pp. 193-205.

Il Museo degli Ospedali 1934

Il Museo degli Ospedali Civici di Genova, a cura di A. Cappellini, Genova 1934.

Pesca Maineri 1934

A. Pesca Maineri, *Le iscrizioni di S. Domenico*, in “Genova. Rivista municipale”, XIV, 1934, aprile, pp. 292-299.

Vigazzi 1934

S. Vigazzi, *La scultura in Milano*, 2 voll., Milano 1934.

- Vitale 1934
V. Vitale, *Diplomatici e consoli della Repubblica di Genova*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, LXIII, 1934.
- Allinne 1934 (1935)
M. Allinne, *Deux bas-reliefs d'origine italienne provenant de l'archevêché de Rouen et conservés au Musée des antiquités de la Seine-Inférieure*, in “Bulletin de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure”, 1934 (1935), pp. 349-367.
- Dégez 1935
P. Dégez, *Excursion du 8 juillet 1933 dans la région de Fauquembergues et de Fruges*, in “Bulletin de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais”, VI, 1935, 1, pp. 111-123.
- Salvi 1935
G. Salvi, *S. Nicolò del Boschetto*, in “Genova”, XV, 1935, 8, pp. 597-606.
- Girolami 1835-1836
C. Girolami, *Andrea Sansovino*, tesi di laurea (Università di Firenze, relatore M. Salmi), 2 voll., a.a. 1935-1936.
- Lesueur 1937
P. Lesueur, *Remarques sur Jérôme Pacherot et sur le château de Gaillon*, in “Bulletin de la Société d'histoire de l'art français”, 1937, pp. 67-87.
- Maiocchi 1937-1949
R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, 2 voll., Pavia 1937-1949.
- Bognetti 1938
G. P. Bognetti, *I magistri antelami e la Valle d'Intelvi*, in “Periodico storico comense”, N.S. II, 1938, pp. 17-72.
- Lesueur 1939
P. Lesueur, *Sur le séjour de Guido Mazzoni en France*, in “Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français”, 1939, pp. 163-194.
- Straneo 1939
V. Straneo, *L'arte in Liguria nelle sue vicende storiche*, Genova 1939.
- Valentiner 1940
W. R. Valentiner, *The early development of Domenico Gagini*, in “The Burlington Magazine”, LXXVI, 1940, pp. 76-87.
- Viscardi, Girolamo 1940
Viscardi, *Girolamo*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950, XXXIV, 1940, p. 403.
- Da Varagine 1941
Iacopo da Varagine, *Iacopo da Varagine e la sua Cronaca di Genova*, a cura di G. Monleone, 3 voll., Roma 1941.
- Rodière 1941
R. Rodière, *Mélanges d'archéologie et d'histoire locale. Quelques documents archéologiques extraits des minutes notariales*, in “Bulletin de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais”, VII, 1941, 1, pp. 5-28.
- Marchini 1942
G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942.
- Dubois 1944
P. Dubois, *Note*, in “Bulletin de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais”, VII, 1944, 2, p. 201.
- Cambiaso 1948
D. Cambiaso, *Casacce e confraternite medievali in Genova e Liguria*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, LXXI, 1948, pp. 81-111.
- De Simoni 1948
L. De Simoni, *Le chiese di Genova*, 2 voll., Genova 1948.

- Ceschi 1949
 C. Ceschi, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-1945*, Genova 1949.
- Mollat 1950
 M. Mollat, *Le commerce de la Haute-Normandie au XV^e siècle et au début du XVI^e*, Paris 1950.
- Grosso 1951
 O. Grosso, *Genova e la Riviera ligure*, Roma 1951.
- March 1951
 J. M. March, *El primer Marqués del Cenete y su vida suntuosa*, in “Archivo español de arte”, XXIV, 1951, 93, pp. 47-65.
- Proske 1951
 E. G. Proske, *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*, New York 1951.
- Chirol 1952
 E. Chirol, *Un premier foyer de la Renaissance en France. Le château de Gaillon*, Rouen 1952.
- Flâneries et voyages* 1952
Flâneries et voyages de m. Ingres, catalogo della mostra (Montauban, 1952), a cura di D. Ternois, Montauban 1952.
- Blunt 1953, ed. 1999
 A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Londra, 1953, ed. New Haven, 1999.
- Ceschi 1953
 C. Ceschi, *Restauro d'edifici danneggiati dalla guerra in Liguria*, in “Bollettino d'arte”, XXXVIII, 1953, pp. 75-90.
- Chueca Goitia 1953
 F. Chueca Goitia, *Ars hispaniae. XI. Arquitectura del siglo XVI*, Madrid 1953.
- Grosso 1953a
 O. Grosso, *Il palazzo San Giorgio*, Genova 1953.
- Grosso 1953b
 O. Grosso, *Una scultura di Domenico Gaggini?*, in “Bollettino ligure per la Storia e la Cultura Regionale”, V, 1953, 1-2, pp. 32-33.
- Zanettacci 1954
 H. Zanettacci, *Les ateliers picards de sculptures à la fin du Moyen Âge*, Parigi 1954.
- Torriti 1956
 P. Torriti, *Le tarsie del coro di S. Lorenzo in Genova*, Genova 1956.
- Contreras 1957
 J. Contreras y López de Ayala de Lozoya, *Escultura de Carrara en España*, Madrid 1957.
- Tomaini 1957
 P. Tomaini, *Brugnato città abaziale e vescovile. Documenti e notizie*, Città di Castello 1957.
- Arslan 1959
 E. Arslan, *Discorso di inaugurazione pronunciato dal prof. Edoardo Arslan in occasione del convegno*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, a cura di E. Arslan, 2 voll., Como 1959-1964, I, 1959, pp. XXI-XXX.
- Gavazza 1959
 E. Gavazza, *Ricerche sull'attività dei Gagini architetti a Genova*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, a cura di E. Arslan, 2 voll., Como 1959-1964, I, 1959, pp. 173-184.
- Gómez-Moreno 1959
 M. E. Gómez-Moreno, *Escultores de Lugano y Como en España*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi. I. architetti e scultori del Quattrocento*, a cura di E. Arslan, Como 1959, pp. 375-379.
- Priamar 1959
Il Priamar, “Atti della Società savonese di storia patria”, XXX, 1959.
- Belli Barsali 1960
 I. Belli Barsali, *Alberto da Carrara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, I, 1960, p. 743.

Montier 1960

J. Montier, *L'abbaye de la Sainte-Trinité de Fécamp au XVIII^{ème} siècle*, in *L'Abbaye bénédictine de Fécamp. Ouvrage scientifique du XIII^{ème} centenaire 658-1958*, 3 voll., Fécamp 1959-1961, II, 1960, pp. 17-44.

Oreste 1960a

G. Oreste, *Adorno, Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, I, 1960, pp. 285-286.

Oreste 1960b

G. Oreste, *Adorno, Antoniotto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, I, 1960, pp. 287-289.

Oreste 1960c

G. Oreste, *Adorno, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, I, 1960, pp. 299-300.

Sebastian 1960

S. Sebastian, *Antikisierende Motive der Dekorayion des Schlosses La Calaborra bei Granada*, in "Spanische Forschungen der Görresgesellschaft", XVI, 1960, pp. 185-188.

Bailly, Chirol 1961

J. Bailly, E. Chirol, *Les clôtures de Fécamp*, in *L'Abbaye bénédictine de Fécamp. Ouvrage scientifique du XIII^{ème} centenaire 658-1958*, 3 voll., Fécamp 1959-1961, III, 1961, pp. 33-73.

Heers 1961, ed. 1971

J. Heers, *Gènes au XV^e siècle. Civilisation méditerranéenne, grand capitalisme et capitalisme populaire*, Parigi 1961, ed. Parigi 1971.

Lightbown 1961

R. W. Lightbown, *Three genoese doorways*, in "The Burlington Magazine", CIII, 1961, 703, pp. 412-417.

Toso D'Arenzano 1961

R. Toso d'Arenzano, *San Bernardo di Chiaravalle e la città di Genova*, in "Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche, filologiche", XXXIV, 1961, pp. 419-454.

Pope-Hennessy 1963

J. Pope-Hennessy, *An introduction to Italian sculpture. Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, 3 voll., London 1963.

Lamboglia 1963

N. Lamboglia, *Primi restauri alla chiesa parrocchiale di Pigna*, in "Rivista ingauna e intemelina", XVIII, 1963, pp. 62-73.

Luporini 1964

E. Luporini, *Benedetto da Rovezzano*, Firenze 1964.

Pope-Hennessy 1964

J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., Londra 1964.

Raggio 1964-1965

O. Raggio, *The Vélez Blanco patio. An Italian Renaissance monument from Spain*, in "The Metropolitan Museum Art Bulletin", XXIII, 1964-1965, pp. 141-176.

Bosio 1965

B. Bosio, *Chiesa di San Teodoro. Parrocchia ed abbazia dei Canonici Regolari Lateranensi in Genova*, Genova 1965.

De Caro 1965

G. De Caro, *Basso Della Rovere, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, VII, 1965, pp. 151-152.

Dow 1965

H. J. Dow, *John Hudde and the English Renaissance*, in "Renaissance News", XVIII, 1965, pp. 289-294.

Airaldi 1966

G. Airaldi, *I Gerosolimitani in San Giovanni Vecchio*, in *Documenti sul Quattrocento genovese*, Genova 1966, pp. 265-307.

- Boldorini 1966
A. M. Boldorini, *Una fonte inedita sulla visita di Ludovico il Moro a Genova nel 1498*, in *Documenti sul Quattrocento genovese*, Genova 1966, pp. 237-263.
- Merello Bonaria 1966
S. Merello Bonaria, *La confraternita "Pacis et amoris" in San Lorenzo di Genova nei secoli XV e XVI*, in "Bollettino ligure per la storia e la cultura regionale", XVIII, 1966, 1/2, pp. 41-46.
- Poleggi 1966
E. Poleggi, *Il rinnovamento edilizio genovese e i maestri antelami nel secolo XV*, in "Arte Lombarda", XI, 1966, pp. 53-68.
- Le ville genovesi* 1967
Le ville genovesi, a cura di E. De Negri, C. Fera, L. Grossi Bianchi *et alii*, Genova 1967.
- Bosque 1968
A. de Bosque, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Milano 1968.
- Salvi 1968
G. Salvi, *La distruzione della Badia genovese di Capo Faro*, in "Benedictina", XV, 1968, 2, pp. 337-344.
- Vallery-Radot 1968
J. Vallery-Radot, *Fécamp*, in *Dictionnaire des églises de France*, 13 voll., Parigi 1966-1971, IV.b, 1968, pp. 71-73.
- Descrizione della città di Genova* 1969
Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818, a cura di E. Poleggi, Genova 1969.
- Klapisch-Zuber 1969
C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Parigi 1969.
- Kruft 1969
H.-W. Kruft, *Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: la Calaborra*, in "Antichità viva", VIII, 1969, 2, pp. 35-51.
- Lestocquoy 1969
J. Lestocquoy, *Ruisseauville, Église de Saint-Nicaise*, in *Dictionnaire des églises de France*, 13 voll., Parigi 1966-1971, V.b, 1969, p. 108.
- Kruft 1970a
H.-W. Kruft, *Antonio della Porta, gen. Tamagnino*, in "Pantheon", XXVIII, 1970, pp. 401-414.
- Kruft 1970b
H.-W. Kruft, *La cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova*, in "Antichità viva", IX, 1970, 4, pp. 33-50.
- Piastra 1970
W. Piastra, *Storia della chiesa e del convento di San Domenico in Genova*, Genova 1970.
- Scarrone 1970-1971
M. Scarrone, *Chiese della città e diocesi di Savona nel 1530. Manoscritto Zuccarello*, in "Atti e memorie. Società savonese di storia patria", IV, 1970-1971, pp. 296-305.
- Marcenaro, Repetto 1970-1974
G. Marcenaro, F. Repetto, *Dizionario delle chiese di Genova*, 2 voll., Genova 1970-1974.
- Kruft 1971a
H.-W. Kruft, *Gerolamo Viscardi, ein genuesischer Bildhauer der Renaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XV, 1971, 3, pp. 273-288.
- Kruft 1971b
H.-W. Kruft, *La decorazione interna della cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova*, in "Antichità viva", X, 1971, 1, pp. 20-27.
- Cambiaso 1972
D. Cambiaso, *I vicari generali degli arcivescovi di Genova*, a cura di G. M. Carpaneto, in "Atti Società Ligure di Storia Patria", N.S. XII, 1972, 1, pp. 11-70.
- Del Re 1972
N. Del Re, *Monsignor governatore di Roma*, Roma 1972.

- Ferretti, Pasquali 1972
M. Ferretti, M. Pasquali, *Cronotassi critica dei legati, vicelegati e governatori di Bologna dal secolo XV al XVII*, in “Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province di Romagna”, XXIII, 1972, pp. 117-301.
- Kruft 1972a
H.-W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra: documenti*, in “Antichità viva”, XI, 1972, 1, pp. 35-45.
- Kruft 1972b
H.-W. Kruft, *Domenico Gagini un seine Werkstatt*, Monaco 1972.
- Kruft 1972c
H.-W. Kruft, *Genuesische Skulpturen der Renaissance in Frankreich*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, atti del convegno (Budapest, 1969), 3 voll., Budapest 1972, I, pp. 697-704.
- Penco 1972
G. Penco, *Il primo monastero cassinese di Genova: S. Niccolò dl Boschetto*, in “Benedictina”, XIX, 1972, pp. 415-430.
- Franchini Guelfi 1973
F. Franchini Guelfi, *Le Casacce. Arte e tradizione*, Genova 1973.
- Kruft, Roth 1973
H.-W. Kruft, A. Roth, *The Della Porta workshop in Genoa*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, 3 ser., III, 1973, pp. 893-954.
- Poleggi 1973
E. Poleggi, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova 1973.
- Barbero 1974
B. Barbero, *Antonio della Porta a Savona. Una postilla*, in “Bollettino ligure per la storia e la cultura regionale”, I, 1974, pp. 11-18.
- Malandra 1974
G. Malandra, *Documenti sulla Cappella Sistina e sul Palazzo Della Rovere a Savona*, in “Atti e memorie. Società savonese di storia patria”, N.S., VIII, 1974, pp. 135-142.
- Odicini 1974
G. Odicini, *L'abazia di S. Stefano a Genova. 1000 anni dalla ricostruzione a oggi*, Genova 1974.
- Varaldo 1974
C. Varaldo, *I D'Aria e I mausolei “rovereschi” nella Savona rinascimentale*, in “Atti e memorie. Società savonese di storia patria”, N.S., VIII, 1974, pp. 143-154.
- Martinoli 1975
G. Martinola, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretto di Mendrisio*, 2 voll., Lugano 1975.
- Poleggi 1975
E. Poleggi, *La condizione sociale dell'architetto e i grandi committenti di epoca alessiana*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova 1975, pp. 358-368.
- Adhémar 1976
J. Adhémar, *Les tombeaux de la Collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVII^e siècle*, in “Gazette des Beaux-Arts”, LXXXVIII, 1976, pp. 1-128.
- Cattedrale di S. Lorenzo* 1976
Cattedrale di S. Lorenzo, a cura di F. R. Pesenti, Genova 1976.
- Di Raimondo 1976
A. Di Raimondo, *Maestri muratori a Genova. 1596-1637*, Genova 1976.
- Middeldorf 1976
U. Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European schools XIV-XIX century*, Londra 1976.
- Algeri 1977
G. Algeri, *La scultura a Genova tra il 1450 e il 1470: Leonardo Riccomanno, Giovanni Gagini, Michele d'Aria*, in “Studi di storia delle arti”, I, 1977, pp. 65-78.

- Chiesa di San Nicolò* 1977
Chiesa di San Nicolò, a cura di B. Ciliento, Genova 1977.
- Kruft 1977
 H.-W. Kruft, *Pace Gagini and the sepulchres of the Ríbera in Seville*, in *Actas del XXIII congreso internacional de historia del arte. España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, atti del convegno (Granada, Universidad de Granada, 3-8 settembre 1973), Granada 1976-1978, II, 1977, pp. 329-338.
- Palazzo San Giorgio* 1977
Palazzo San Giorgio, a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova 1977.
- Tessari 1977
 A. S. Tessari, *Per Leonardo Riccomanno*, in "Critica d'arte", N.S., XLII, 151/153, 1977, pp. 81-99.
- Chiesa di San Gerolamo* 1978
Chiesa di San Gerolamo di Quarto, a cura di C. da Langasco, Genova 1978.
- Chiesa di Santo Stefano* 1978
Chiesa di Santo Stefano, a cura di F. R. Pesenti, Genova 1978.
- Cogliati Arano 1978
 L. Cogliati Arano, *Influssi toscani sulla scultura padana: Maffiolo da Carrara*, in *Egemonia fiorentina ed autonomie locali nella Toscana nord-occidentale del primo Rinascimento: vita, arte, cultura*, atti del convegno (Pistoia, 18-25 settembre 1975), Pistoia 1978, pp. 283-304.
- Kruft 1978
 H.-W. Kruft, *Alcuni portali genovesi del Rinascimento fuori Genova*, in "Antichità viva", XVII, 1978, 6, pp. 31-35.
- Morscheck 1978
 C. R. Morscheck, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia. 1473-1499*, Ph.D. diss. (New York University), New York 1978.
- Morselli 1978
 P. Morselli, *Il pulpito della cattedrale di S. Martino a Pietrasanta*, in "Antichità viva", XVII, 1978, 3, pp. 48-50.
- Rivarolo 1978
Rivarolo: S. Bartolomeo della Certosa, a cura di B. Ciliento, Genova 1978.
- Gentilini, Natali 1979
 G. Gentilini, A. Natali, *Le grandi commissioni artistiche a San Salvi nel primo quarto del Cinquecento*, in *Arte e Storia in San Michele a San Salvi*, catalogo della mostra (Firenze, Via Luna 16, 21 giugno-14 luglio 1979), Firenze 1979, pp. 32-48.
- Lleó Cañal 1979
 V. Lleó Cañal, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Siviglia 1979.
- Nuti 1979
 G. Nuti, *Centurione, Martino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, XXIII, 1979, pp. 629-631.
- Santuario di Nostra Signora del Monte* 1979
Santuario di Nostra Signora del Monte, a cura di E. Parma Armani, Genova 1979.
- Grossi Bianchi, Poggi 1980
 L. Grossi Bianchi, E. Poggi, *Una città portuale nel Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova 1980.
- La Renaissance à Rouen* 1980
La Renaissance à Rouen, catalogo della mostra (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 28 novembre 1980-28 febbraio 1981), Rouen 1980.
- Natali 1980
 A. Natali, *Benedetto da Rovazzo*, in *Il primato del Disegno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980), a cura di C. Beltramo Ceppi e N. Confuorto, Firenze 1980, pp. 76-77.
- Paravicini Bagliani 1980
 A. Paravicini Bagliani, *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980.

Bresc-Bautier 1980-1981

G. Bresc-Bautier, *Tombeaux factives de l'abbatiale de Saint-Denis ou l'art d'accueillir les restes*, in "Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France", 1980-1981, pp. 114-127.

Debrie 1981

C. Debrie, *Les monuments sculptés du chœur de l'église de Folleville XVI^e siècle*, in "Revue du nord", LXIII, 1981, 249, pp. 415-438.

Petrucci 1981a

F. Petrucci, *Cibo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, XXV, 1981, pp. 243-245.

Petrucci 1981b

F. Petrucci, *Cibo Mari, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, XXV, 1981, pp. 275-277.

Boccardo 1981-1982 (1982)

P. Boccardo, *Per l'iconografia del "trionfo" nella Genova del Rinascimento: i portali Doria e Spinola*, in "Studi di storia delle arti", IV, 1981-1982 (1982), pp. 39-54.

Algeri 1982

G. Algeri, *Marmi d'autore per i 9 uomini di San Giorgio*, in "La casana", XXIV, 1982, 4, pp. 34-41.

Il cenacolo di Andrea del Sarto 1982

Il cenacolo di Andrea del Sarto. Guida del museo, a cura di S. Padovani e S. Meloni Trkulja, Firenze 1982.

Il museo della Cattedrale 1982

Il museo della Cattedrale di S. Maria Assunta a Savona, a cura di G. Algeri e C. Varaldo, Savona 1982.

La Liguria delle Casacce 1982

La Liguria delle Casacce. Devozione, arte, storia delle confraternite liguri, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale e Palazzo Spinola, 8 maggio-27 giugno 1982), 2 voll., Genova 1982.

Patrone, Paoletti 1982

P. D. Patrone, A. Paoletti, *San Nicolò del Boschetto. Una proposta di recupero*, Genova 1982.

Varaldo 1982

C. Varaldo, *La "Massaria" della cattedrale e la formazione del tesoro*, in G. Algeri, C. Varaldo, *Il museo della cattedrale di S. Maria Assunta a Savona*, Savona 1982, pp. 9-25.

Boccardo 1983

P. Boccardo, *Per una mappa iconografica dei portali genovesi del Rinascimento*, in *Scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno (Pavia, Università di Pavia, 16-18 settembre 1980), Roma 1983, pp. 41-53.

Varaldo 1983

C. Varaldo, *Giovanni Mazzone nella Cappella Sistina a Savona*, in "Sabazia", IV, 1983, pp. 8-12.

Luporini 1983-1984

E. Luporini, *Battista Pandolfini e Benedetto da Rovezzano nella Badia fiorentina. Documenti per la datazione*, in "Prospettiva", 33/36, 1983-1984, pp. 112-123.

Ardesia 1984

Ardesia. Tecnica e cultura. Del dipingere e scolpire in pietra, catalogo della mostra (Genova, piazza della Meridiana, 5 dicembre 1984-12 gennaio 1985), a cura di P. Boccardo, Genova 1984.

Cavalli 1984

R. Cavalli, *Santo Stefano*, in *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984, pp. 365-404.

Di Fabio 1984

C. Di Fabio, *San Lorenzo*, in *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984, pp. 193-248.

Algeri 1985

G. Algeri, *Le sculture del Santuario*, in *La Madonna di Savona*, a cura di S. Riolfo Marengo, Savona 1985, pp. 207-226.

- La Cappella Sistina* 1985
La Cappella Sistina di Savona, catalogo della mostra (Savona, Chiostro della Cattedrale, luglio-novembre 1985), Savona 1985.
- Otte 1986
 E. Otte, *Il ruolo dei Genovesi nella Spagna del XV e XVI secolo*, in *La repubblica internazionale del denaro tra XV e XVII secolo*, a cura di A. De Maddalena e H. Kellenbenz, Bologna, 1986, pp. 17-56.
- Redondo Cantera 1986
 M. J. Redondo Cantera, *El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España*, in "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología", LII, 1986, pp. 271-282.
- Tagliaferro 1986
 L. Tagliaferro, *D'Aria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, XXXII, 1986, pp. 782-787.
- Bedocchi Melucci 1987
 A. Bedocchi Melucci, *Teste all'antica in portali genovesi del XV e XVI secolo*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 251-263.
- Bury 1987
 M. Bury, *The Senarega Chapel in San Lorenzo, Genova: new documents about Barocci and Francavilla*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXI, 1987, 2/3, pp. 327-356.
- Carande 1987
 R. Carande, *Carlo V e i suoi banchieri*, Genova 1987.
- Casini 1987
 C. Casini, *Il rinnovamento dell'arredo scultoreo interno del duomo dal 1523 al 1545*, in *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, a cura di R. P. Ciardi, C. Casini e L. Tongiorgio Tomasi, Firenze 1987, pp. 156-184.
- Ciardi 1987
 R. P. Ciardi, *Il Quattrocento*, in *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, a cura di R. P. Ciardi, C. Casini e L. Tongiorgio Tomasi, Firenze 1987, pp. 12-110.
- Corpus inscriptionum* 1987
Corpus inscriptionum Medii aevii liguriae. III. Genova centro storico, a cura di A. Silva, Genova 1987.
- Grendi 1987
 E. Grendi, *Le conventicole nobiliari e la riforma del 1528*, in *La repubblica aristocratica dei genovesi*, Genova 1987, pp. 105-138.
- Lamera 1987
 F. Lamera, *De Ferrari, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma 1960-, XXXIII, 1987, pp. 706-709.
- López de Torrijos 1987
 R. López de Torrijos, *La scultura genovese in Spagna*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 366-381.
- Louis XII* 1987
Louis XII: images d'un roi. De l'imperator au père du peuple, catalogo della mostra (Blois, Château de Blois, 18 dicembre 1487-14 febbraio 1988), a cura di P. Rhibault, St.-Gervais-la-forêt 1987.
- Parma Armani 1987
 E. Parma Armani, *Il secolo d'oro dei genovesi: il Cinquecento. Una svolta internazionale*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 267-346.
- Tagliaferro 1987
 L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 217-250.
- Palomero Paramo 1988
 J. M. Palomero Paramo, *Ars marmoris*, in *Genova e Siviglia, l'avventura dell'occidente*, catalogo della mostra (Genova, Loggia della Mercanzia, 20 maggio-19 giugno 1988), Genova 1988, pp. 69-112.
- Ratti, Zattera 1988
 E. Ratti, V. Zattera, *Storia e cronaca della bassa Val di Vara. Tivegna-Piana Battolla*, Genova 1988.

- Boccardo 1989
P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989.
- Brentano 1989
C. Brentano, *Della Porta, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma 1960-, XXXVII, 1989, pp. 143-147.
- Ciliento 1989
B. Ciliento, *La cappella Sistina: il Settecento*, in *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 305-311.
- Fiore 1989
F. P. Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del Palazzo della Rovere in Savona*, in *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 261-276.
- Giovanni Antonio Amadeo* 1989
Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti, a cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi, Como 1989.
- Parma Armani 1989
E. Parma Armani, *Appunti sulla committenza dei Della Rovere a Genova fra Quattro e Cinquecento*, in *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 313-325.
- Polonio 1989
V. Polonio, *Il risveglio della cultura musicale a Genova fra Quattro e Cinquecento: la ristrutturazione della cantoria di San Lorenzo*, in "Atti e memorie. Società savonese di storia patria", XXV, 1989, pp. 33-55.
- Rossini 1989
G. Rossini, *La "cappella del papa" presso il convento di San Francesco: compresenze di motivi lombardi e toscani a Savona nella seconda metà del Quattrocento*, in *Sisto IV e Giulio II*, in *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 277-289.
- Rotondi Terminiello 1989
G. Rotondi Terminiello, *Giovanni Mazzone e la decorazione ad affresco della Cappella Sistina a Savona*, in *Sisto IV e Giulio II*, in *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 297-303.
- Colombo 1990
S. Colombo, *San Benigno di Capodifaro*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo e M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 57-70.
- Donati 1990
P. Donati, *appunti sul patrimonio storico-artistico*, in P. Donati, R. Terranova, A. Viviani, *Guida al parco Monte Serro Punta Mesco*, Genova 1990, pp. 95-114.
- Falomir Faus 1990
M. Falomir Faus, *Sobre el marqués del Cenete y la participación valenciana en el Castillo de La Calaborra*, in "Archivo español de arte", LXIII, 1990, pp. 263-269.
- Fiori 1990
G. Fiori, *Il portale maggiore del Duomo di Piacenza*, in "Bollettino storico piacentino", LXXXV, 1990, pp. 49-51.
- Gorse 1990
R. G. Gorse, *Between Empire and Republic: triumphal entries into Genoa during the sixteenth century*, in "All the world's stage...". *Art and pageantry in the Renaissance and Baroque. I. Triumphal celebrations and the ritual of statecraft*, a cura di B. Wisch e S. Scott Munshower, Univeristy Park 1990, pp. 189-233.
- Mariás 1990
F. Mariás, *Sobre el Castillo de la Calaborra y el Codex Excurialensis*, in "Anuario del Departamento de historia y teoría del arte", II, 1990, pp. 117-129.

- Moretti 1990
M. R. Moretti, *Musica & costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova 1990.
- Pacini 1990
A. Pacini, *I presupposti politici del "secolo dei genovesi": la riforma del 1528*, in "Atti della Società ligure di storia patria", N.S. XXX, 1990, 1
- Palazzo Spinola 1990
Palazzo Spinola a Pellicceria. L'atrio-scala, a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova 1990
- Belloni 1991
C. Belloni, *Ludovico il Moro, il protonotario Obietto Fieschi ed il cardinale Paolo Fregoso*, in *Storia dei genovesi*, XI, Genova 1991, pp. 193-218.
- Ciliento, Di Fabio 1991
B. Ciliento, C. Di Fabio, *La Tomba Fieschi. Problemi di storia e di restauro di un monumento*, Genova 1991.
- Migliaccio 1991
L. Migliaccio, *Alcune opere di Pietro Aprile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della prima metà del Cinquecento*, in "Arte lombarda", N.S., 96/97, 1991, 1/2, pp. 19-28.
- Natali 1991
A. Natali, *Giovanni Caccini "eccellente nel restaurare". Un'ipotesi di restituzione a Benedetto da Rovazzo*, in "Paragone", XLII, 1991, 491, pp. 3-14.
- Kruft 1991-1992
H. W. Kruft, *John the Baptist in the desert: a relief and its context*, in *Register. Spencer Museum of Art*, VI, 8/9, 1991-1992, pp. 7-19.
- Algeri 1992
G. Algeri, *Aria*, voce in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 81 voll., München/Leipzig 1992-, V, 1992, pp. 63-64.
- Bellamy, Pouge 1992
D. Bellamy, F. Pouge, *L'abbatiale de la Trinité de Fécamp. Histoire, visite*, Condé-sur-Noireau 1992.
- Cavallaro 1992
L. Cavallaro, *Il Palazzo del mare: il nucleo medioevale di Palazzo San Giorgio*, Genova 1992.
- Grendi 1992
E. Grendi, *La società dei giovani a Genova fra il 1460 e la riforma del 1528*, in "Quaderni storici", XXVII, 1992, pp. 509-528.
- Migliaccio 1992
L. Migliaccio, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta, 1 agosto-4 ottobre 1992), a cura di R. P. Ciardi e S. Russo, Firenze, 1992, pp. 101-137.
- Müller Profumo 1992
L. Müller Profumo, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Genova 1992.
- Musica a Genova 1992
Musica a Genova tra Medioevo ed Età Moderna, a cura di G. Buselli, Genova 1992.
- Russo 1992
S. Russo, *Le botteghe versiliesi. Contributo per lo studio della scultura decorativa tra i secoli XV e XVI*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Firenze 1992, pp. 49-52.
- Boccardo 1993
P. Boccardo, *Un capitolo della scultura a Levanto nel Quattrocento: le sovrapposte*, in *Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, catalogo della mostra (Levanto, Convento della Santissima Annunziata, 26 giugno-3 ottobre 1993), a cura di P. Donati, Milano 1993, pp. 38-42.
- Donati 1993
P. Donati, *Pittori e scultori a Levanto*, in *Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, catalogo della mostra (Levanto, Convento della Santissima Annunziata, 26 giugno-3 ottobre 1993), a cura di P. Donati, Milano 1993, pp. 13-37.

- Le arti a Levanto* 1993
Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo, catalogo della mostra (Levanto, Convento della Santissima Annunziata, 26 giugno-3 ottobre 1993), a cura di P. Donati, Milano 1993.
- Parma Armani 1993
 E. Parma Armani, *Il ritratto di committenza pubblica a Genova nel Quattrocento: statue di cittadini benemeriti in Palazzo San Giorgio*, in *Il ritratto e la memoria*, a cura di A. Gentili, 3 voll., Roma 1989-1993, II, 1993, pp. 135-172.
- Poleggi 1993
 E. Poleggi, *Camminare sotto Ripa (a guardarla, vedi Genova)*, in *Ripa. Porta di Genova*, a cura di E. Poleggi, Genova 1993, pp. 8-25.
- Polonio Felloni 1993
 V. Polonio Felloni, *La cattedrale e la città nel Medioevo a Genova. Aspetti storico-urbanistici*, in *Amalfi, Genova, Pisa, Venezia. La cattedrale e la città nel Medioevo*, a cura di O. Banti, Pisa 1993, pp. 59-69.
- Ripa 1993
Ripa. Porta di Genova, a cura di E. Poleggi, Genova 1993.
- Collareta 1994
 M. Collareta, *Sulle statue della cappella del Battista nel duomo di Genova*, in *Le vie del marmo: aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del convegno (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), Firenze 1994, pp. 53-59.
- De Cupis 1994
 F. De Cupis, *San Teodoro*, in *Gli agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed Età moderna*, "Quaderni franzoniani", 1994, VII, 2, pp. 234-243.
- Falomir Faus, Marías 1994
 M. Falomir Faus, F. Marías, *El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete*, in "Anuario del Departamento de Historia y teoría del arte", VI, 1994, pp. 101-108.
- Doria 1995
 G. Doria, *Una città senza corte: economia e committenza a Genova nel Quattro-Cinquecento*, in G. Doria, *Nobiltà e investimenti a Genova in età moderna*, Genova 1995, pp. 225-234.
- Harms 1995
 M. Harms, *Matteo Civitali. Bildbauer der Frührenaissance in Lucca*, Münster 1995.
- Kruft 1995
 H. W. Kruft, *Francesco Laurana. Ein Bildbauer der Frührenaissance*, München 1995.
- Pastorino 1995
 A. M. Pastorino, *La tavola di Polcevera dal ritrovamento ad oggi*, in *La tavola di Polcevera. Una sentenza incisa nel bronzo 2100 fa*, a cura di A. M. Pastorino, Genova 1995, pp. 13-18.
- Bormetti 1996
 F. Bormetti, *L'organismo architettonico e gli apparati decorativi*, in *Il Santuario della Madonna di Tirano nella Valtellina del Cinquecento*, Milano 1996, pp. 15-197.
- Caglioti 1996
 F. Caglioti, *Il David bronzeo di Michelangelo (e Benedetto da Rovezzano). Il problema dei pagamenti*, in *Ad Alessandro Conti*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza e U Parrini, Pisa 1996, pp. 85-132.
- Decri 1996
 A. Decri, *La presenza degli Antelami nei documenti genovesi*, in *Magistri d'Europa*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, Milano 1996, pp. 407-432.
- L'officina della maniera* 1996
L'officina della maniera, Varietà e fiera in nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche, 1494-1530, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre 1996-6 gennaio 1997), a cura di A. Cecchi e A. Natali, Venezia 1996.
- Poleggi 1996
 E. Poleggi, *Città e magistri antelami: una storia sequestrata*, in *Magistri d'Europa*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, Milano 1996, pp. 389-406.

- Polonio Felloni 1996
 V. Polonio, *Da 'Opere' a pubblica magistratura. La cura della Cattedrale e del porto nella Genova medievale*, in *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna*, atti della tavola rotonda (Firenze, Villa I Tatti, 3 aprile 1991), a cura di M. Haines, Firenze 1996, pp. 117-136.
- Rallo Gruss 1996
 C. Rallo Gruss, *El Castillo de Coca y su ornamentación*, in "Anales de historia del arte", VI, 1996, pp. 14-34.
- Rouillard 1996
 P. Rouillard, *Viscardi, Girolamo*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, 34 voll., Oxford 1996, XXXII, p. 603.
- Zerner 1996
 H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Parigi 1996.
- Basso 1997
 E. Basso, *Un'abbazia e la sua città. Santo Stefano di Genova (sec. X-XV)*, Torino 1997.
- Blanc 1997
 M. Blanc, *Les frises oubliées de Véléz Blanco*, in "Revue de l'art", 116, 1997, 2, pp. 9-16.
- Canepa 1997
 S. Canepa, *Santa Margherita Ligure: documenti inediti aprono nuove prospettive di ricerca sulla famiglia Fieschi*, in *I Fieschi tra papato e impero*, atti del convegno (Lavagna, 18 dicembre 1994), a cura di D. Calcagno, Lavagna 2007, pp. 411-416.
- Cevolotto 1997
 A. Cevolotto, *Fieschi Niccolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, XLVII, 1997, pp. 503-506.
- Farinella 1997
 C. Farinella, *Fieschi Sinibaldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma 1960-, XLVII, 1997, pp. 521-525.
- Fiorio 1997
 M. T. Fiorio, *La "buona maniera moderna" del Bambaia e lo "sperperato avello" dei Birago*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 277-292.
- Gentilini 1997
 G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata. Il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 47-82.
- Nuti 1997
 G. Nuti, *Fieschi, Ibleto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, XLVII, 1997, pp. 482-486.
- Perfumo 1997
 G. Perfumo, *San Bartolomeo della Certosa. 1297-1997*, Genova 1997.
- Pittura fiamminga in Liguria* 1997
Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII, a cura di P. Boccardo e C. Fi Fabio, Genova 1997.
- Pujmanová 1997
 O. Pujmanová, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Pitture e scultura*, Praga 1997.
- Sanguineti 1997
 D. Sanguineti, *Santa Maria di Castello. Chiesa e convento*, Genova 1997.
- Tigrino 1997
 V. Tigrino, *Sguardi e riguardi. Genova e il Tesoro della sua Cattedrale dal Cinquecento all'attuale allestimento museale*, in *Aspetti del patrimonio culturale ligure*, a cura di E. Grendi, D. Moreno, O. Raggio et alii, Genova 1997, pp. 41-88.
- Tonelli 1997a
 F. Tonelli, *Dalla Scuola di Dio alle scuole dell'Accademia. Committenza, provenienza, funzione originaria dei due rilievi amadeeschi di Parma*, in "Artes", V, 1997, pp. 192-195.

- Tonelli 1997b
 F. Tonelli, *I Re Magi, i Visconti, gli Sforza e la Certosa. Iconografia e significato politico nei rilievi amadeeschi di Parma*, in "Parma per l'arte", III, 1997, 2, pp. 39-63.
- Traxino 1997
 M. Traxino, *Gian Luigi Fiesco il grande e la sua opera equilibratrice fra le fazioni genovesi*, in *I Fieschi tra papato e impero*, atti del convegno (Lavagna, 18 dicembre 1994), a cura di D. Calcagno, Lavagna 2007, pp. 269-284.
- De Beni 1997-1999 (2000)
 R. De Beni, *Precisazioni su Lorenzo e Bernardino Fasolo*, in "Studi di storia delle arti", IX, 1997-1999 (2000), pp. 30-44.
- Bonzano 1998
 U. Bonzano, *Il reliquiario e l'altra sagrestia di San Nicolò del Boschetto*, Genova 1998.
- Bresc-Bautier 1998
 G. Bresc-Bautier, *Fontaines laïques de la première Renaissance française: les marbres de Tours, de Blois et de Gaillon*, in *Sources et fontaines du Moyen âge à l'âge baroque*, atti del convegno (Montpellier, Université Paul Valéry, 28-30 novembre 1996), Parigi, 1998, pp. 185-201.
- Caglioti 1998
 F. Caglioti, *Su Isaia da Pisa: due Angeli reggicandelabro in Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinal d'Estouteville per Santa Maria Maggiore*, in "Prospettiva", 89/90, 1998, pp. 125-160.
- Caglioti 1998 (1999)
 F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in "Prospettiva", 91-92, 1998 (1999), pp. 70-90.
- Di Fabio 1998
 C. Di Fabio, *La cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo 1998.
- Fontanarossa 1998
 R. Fontanarossa, *Per Lorenzo e Bernardino Fasolo: il catalogo ragionato dei dipinti*, in "Artes", VI, 1998, pp. 44-58.
- Lleó Cañal 1998
 V. Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos*, Madrid 1998.
- Fadda 1997a
 E. Fadda, *Ancora sui Mantegazzani*, in "Nuovi studi", II, 1997, n. 4, pp. 63-77.
- Fadda 1997b
 E. Fadda, *Antonio della Porta detto Tamagnino. L'attività bresciana*, in "Arte lombarda", 120, 1997, 2, pp. 37-44.
- Fadda 1998
 E. Fadda, *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*, in "Arte lombarda", 123, 1998, 2, pp. 41-49.
- Palazzo San Giorgio 1998
Palazzo San Giorgio. Pietre, uomini, potere, a cura di I. Ferrando Cabona, Cinisello Balsamo 1998.
- Rapetti 1998
 C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano 1998.
- Sculpture française 1998
Sculpture française. II. Renaissance et temps modernes, a cura di J.-R. Gaborit, 2 voll., Paris 1998.
- Una reggia repubblicana 1998
Una reggia repubblicana. Atlante dei palazzi di Genova. 1576-1664, a cura di E. Poleggi, Torino 1998.
- Andrea Sansovino 1999
Andrea Sansovino. I documenti, a cura di N. Baldini, Firenze 1999.
- Calcagno 1999
 D. Calcagno, *La scuola musicale genovese tra XVI e XVII secolo: musica e musicisti d'ambiente culturale ligure*, Genova 1999.

- Cavazzini, Galli 1999
- L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura del Rinascimento in Lunigiana. Un libro recente e due capolavori fuori contesto*, in "Prospettiva", 95/96, 1999, pp. 112-121.
- Champagne 1999
- M. Champagne, *Abbaye de Ruisseauville. Actes et documents 1127-1785*, Roubaix 1999.
- De Laurentiis 1999
- E. De Laurentiis, *Nostra Signora del Monte. Santuario-basilica*, Genova 1999.
- De Robertis 1999
- A. de Robertis, *L'iconografia religiosa nella scultura genovese del '400 e del primo '500. Problemi e prime considerazioni*, in "Studi genuensi", XV, 1999, pp. 49-74.
- El siglo de los genoveses* 1999
- El siglo de los genoveses. Una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 dicembre 1999-28 maggio 2000), a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Milano 1999.
- Galli 1999
- A. Galli, *Stemma Doria entro ghirlanda sorretta da sette spiritelli*, in *Pietà e memoria. Sei sculture dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Vezzosi, Firenze 1999, pp. 28-39.
- Les frises oubliées* 1999
- Les frises oubliées de Vélez Blanco*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts décoratifs, 7 dicembre 1999-13 marzo 2000), a cura di M. Blanc, Parigi 1999.
- Benzi 2000
- F. Benzi, *Baccio Pontelli a Roma e il Codex escurialensis*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento*, a cura di F. Benzi, Roma 2000, pp. 475-496.
- Boi, Causa 2000
- S. Boi, G. Causa, *Il restauro. Note tecniche*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 83-90.
- Bozzo 2000a
- G. Bozzo, *La cappella di San Giovanni Battista. Il significato civile di un'opera religiosa in un intervento di Jacopo Bracelli*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 60-82.
- Bozzo 2000b
- G. Bozzo, *L'altare degli Apostoli già tomba Cibo. Ipotesi interpretative e iconografiche*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 108-118.
- Caglioti 2000
- F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze 2000.
- Carlier 2000
- A. Carlier, *Le tombeau de Raoul de Lannoy à Folleville. Trois niveaux de lecture*, in "Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie", CLXIV, 2000, 658, pp. 469-484.
- Di Fabio 2000
- C. Di Fabio, *I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo: prezzi e valori in Giovanni Pisano e in tre monumenti funerari del Trecento genovese*, in "Bollettino dei musei civici genovesi", XXII, 64, 2000, pp. 7-20.
- Donati 2000
- P. Donati, *Il patrimonio artistico delle Confraternite nell'Alta Val di Vara: alcune riflessioni*, in *Restauro a San Pietro Vara*, catalogo della mostra (San Pietro Vara, 25 giugno-3 settembre 2000), a cura di P. Donati, La Spezia 2000, pp. 7-11.
- Fadda 2000
- E. Fadda, *Scultori lombardi a Genova e in Francia: Tamagnino e Pasio Gagini*, in "Proporzioni", N.S. I, 2000, pp. 69-79.
- Ferrari 2000
- S. Ferrari, *San Nicolò del Boschetto: un patrimonio d'arredo ritrovato*, in "La Berio", XL, 2000, 2, pp. 38-51.

Grassi 2000

P. Grassi, *L'iconografia del "De sanguine Christi" e la decorazione della Cappella Sistina di Savona*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento*, atti del convegno (Roma, 23-25 ottobre 1997), a cura di F. Benzi, Roma 2000, pp. 87-99.

Musso 2000

S. Musso, *La cappella di San Giovanni Battista. Studi e rilievi della Scuola di specializzazione in restauro dei monumenti*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 91-100.

Pagliara 2000

P. N. Pagliara, *Giamberti, Giuliano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma 1960-, LIV, 2000, pp. 293-299.

Paolocci 2000

C. Paolocci, *La "Consortia" di San Giovanni Battista nella cattedrale di Genova: appunti per una storia*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*, atti del convegno (Genova, 16-17 giugno), "Quaderni franzoniani", XIII, 2000, 2, pp. 165-194.

Polonio Felloni 2000

V. Polonio Felloni, *L'arrivo delle ceneri del Precursore e il culto del santo a Genova e nel Genovesato in età medievale*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*, atti del convegno (Genova, 16-17 giugno), "Quaderni franzoniani", XIII, 2000, 2, pp. 35-65.

Rossini 2000

G. Rossini, *La Cappella Sistina di Savona. Architettura francescana e mecenatismo roveresco*, Savona 2000.

Rotondi Terminiello 2000

G. Rotondi Terminiello, *Gli apparati decorativi della Cappella Sistina*, in G. Rossini, *La Cappella Sistina di Savona. Architettura francescana e mecenatismo roveresco*, Savona 2000, pp. 117-137.

Scaglia 2000

G. Scaglia, *Les Travaux d'Hercules de Giovanni Andrea Vavassore reproduits dans les frises de Véléz Blanco*, in "Revue de l'art", 127, 2000, fascicolo 1, pp. 22-31.

Scunza 2000

R. Scunza, *Gli altari cinque-seicenteschi. Resoconto di una dispersione*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 192-196.

Zanelli 2000

G. Zanelli, *Arte e devozione mariana. La Madonna della redenzione: il lato nascosto della croce marmorea nella cattedrale di Savona*, in "La Casana", XLII, 2000, 3-4, pp. 66-67.

Zani 2000

V. Zani, *Lorenzo da Muzzano risarcito*, in "Nuovi studi", V, 8, 2000, pp. 35-39.

Santamaria 2000-2003

R. Santamaria, *L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Seicento*, in "Studi di storia delle arti", X, 2000-2003, pp. 63-76.

Concioni, Ferri, Ghilarducci 2001

G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Matteo Civitali nei documenti d'archivio*, Lucca 2001.

Galli 2001

A. Galli, *Una commissione dei Doria per Giovanni Mazzone (e una precisazione su Vincenzo Foppa a Genova)*, in "Prospettiva", 101, 2001, pp. 68-80.

Le Fur 2001, ed. 2010

D. Le Fur, *Louis XII. Un autre César*, Parigi, 2001, ed. Parigi 2010.

Moretti 2001

M. R. Moretti, *Ruolo degli archivi genovesi nella ricostruzione della vita musicale della città tra Cinque e Seicento*, in *Canoni bibliografici*, atti del convegno (Perugia, 1-6 settembre 1996), Lucca 2001, pp. 337-358.

Pastore 2001

G. Pastore, *Giulio II*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, LVII, 2001, pp. 17-26.

Scaglia 2001

G. Scaglia, *The castle of La Calaborra: its courtyard conceived by a Florentine on the work-site*, in “Anuario del Departamento de historia y teoria del arte”, XIII, 2001, pp. 87-96.

Caglioti 2002

F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, a cura di S. Valtieri, Roma 2002, pp. 977-1042.

Di Fabio 2002

C. Di Fabio, *Leonardo e Francesco Riccomanni: tre Virtù ritrovate e altre sculture del Quattrocento genovese*, Genova 2002.

Due collezionisti 2002

Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 16 ottobre 2002-16 marzo 2003), a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2002.

Galli 2002

A. Galli, *La 'Maestà' di Vincenzo Foppa per Lazzaro Doria: precisazioni sulla committenza e il contesto*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario di studi, a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 213-222.

Genova e la Spagna 2002

Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Genova 2002.

Mariás 2002

F. Mariás, *La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Genova 2002, pp. 57-71.

Naldi 2002

R. Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002.

Rossini 2002

G. Rossini, *La chiesa e il convento di San Francesco*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 119-141.

Rotondi Terminiello 2002a

G. Rotondi Terminiello, *1762-1764. Un moderno costume per la Cappella Sistina*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 295-313.

Rotondi Terminiello 2002b

G. Rotondi Terminiello, *“Capella Sixti olim pape IV, sita in monasterio Sancti Francisci de Savona”*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 143-166.

Sogno 2002a

S. Sogno, *Il grande crocifisso e la pala marmorea*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 244-248.

Sogno 2002b

S. Sogno, *Sculture dell'antica Cattedrale*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 92-100.

Sorce 2002

F. Sorce, *Grasso, Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma 1960-, LVIII, 2002, pp. 710-712.

Varaldo 2002

C. Varaldo, *La cattedrale sul Priamar. Un monumento perduto*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 21-56.

Bardati 2003

F. Bardati, *Le mécénat architectural des cardinaux en France dans la première moitié du XVI^e siècle: les protagonistes des guerres d'Italie*, Ph.D. Diss. (Roma, Università degli Studi La Sapienza), 2003.

Bottineau-Fuchs 2003a

Y. Bottineau-Fuchs, *Fécamp: l'abbatiale de la Trinité*, in *L'architecture de la Renaissance en Normandie. II. Voyages à travers la Normandie du XVI^e siècle*, atti del convegno (Cerisy-la-Salle, 30 settembre-4 ottobre 1998), Condé-sur-Noireau 2003, pp. 357-366.

Bottineau-Fuchs 2003b

Y. Bottineau-Fuchs, *L'ornementation "à l'antique" en Normandie au début du XVI^e siècle*, in *L'architecture de la Renaissance en Normandie. I. Regards sur les chantiers de la Renaissance*, atti del convegno (Cerisy-la-Salle, 30 settembre-4 ottobre 1998), Condé-sur-Noireau 2003, pp. 99-122.

Di Fabio 2003

C. Di Fabio, *Il Piatto del Battista nel tesoro della Cattedrale di Genova: un capolavoro dell'émail en ronde-bosse franco-borgognone*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, XV, 2003, pp. 49-68.

Elsig 2003

F. Elsig, *I rapporti pittorici tra Genova e la Francia nel XV secolo*, in *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio e P. Sénéchal, Cinisello Balsamo 2003, pp. 77-89.

Galli 2003

A. Galli, *In Liguria, verso la fine del Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 219-223.

In the light of Apollo 2003

In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece, catalogo della mostra (Atene, 22 dicembre 2003-31 marzo 2004), a cura di M. Gregori, 2 voll., Cinisello Balsamo 2003.

Jestaz 2003

B. Jestaz, *Les rapports des Français avec l'art et les artistes lombards: quelques traces*, in *Louis XII en milanais*, atti del convegno (Tours, 30 giugno-3 luglio 1998), a cura di P. Contamine e J. Guillaume, Parigi 2003, pp. 273-303.

Lepri 2003

N. Lepri, *Intorno all'Arca di S. Giovanni Gualberto*, in "Memorie domenicane", n.s. XXXIII, 2003, pp. 227-266.

Louis XII 2003

Louis XII en Milanais, atti del convegno (Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 30 giugno-3 luglio 1998), a cura di P. Contamine e J. Guillaume, Parigi 2003.

Pacini 2003

A. Pacini, *La repubblica di Genova nel secolo XVI*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di Puncuh, Genova 2003, pp. 325-390.

Pesenti 2003

F. R. Pesenti, *Dal Valsoldo a Taddeo Carlone. Sculture a Genova del secondo Cinquecento*, in "Trasparenze", XX, 2003, pp. 3-28.

Petti Balbi 2003

G. Petti Balbi, *Tra dogato e principato: il Tre e il Quattrocento*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova 2003, pp. 233-324.

Romano 2003

G. Romano, *Vincenzo Foppa: gli anni di formazione*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 25-37.

Smith 2003

M. H. Smith, *Rouen-Gaillon: témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise* in *L'architecture de la Renaissance en Normandie. I. Regards sur les chantiers de la Renaissance*, atti del convegno (Cerisy-la-Salle, 30 settembre-4 ottobre 1998), Condé-sur-Noireau 2003, pp.41-58.

Vincenzo Foppa 2003

Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003.

Bozzo 2004

G. Bozzo, *Visita guidata*, in *La chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea a Genova. Vicende, arte e restauri*, a cura di G. Bozzo, Genova 2004, pp. 130-152.

Caglioti 2004

F. Caglioti, *Su Matteo Civitali scultore*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-7 novembre 2004), Cinisello Balsamo 2004, pp. 29-77.

Capurro Garella, Di Natale 2004

R. Capurro Garella, G. Di Natale, *Cattedrale di San Lorenzo*, Genova 2004.

Di Fabio 2004a

C. Di Fabio, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze e a Genova con una postilla per suo nipote Elia*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2004, pp. 48-71.

Di Fabio 2004b

C. Di Fabio, *Filippino Lippi a Palazzo Bianco. La Pala di Francesco Lomellini*, Genova 2004.

Di Fabio 2004c

C. Di Fabio, *Genova e Matteo Civitali*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-7 novembre 2004), Cinisello Balsamo 2004, pp. 153-163.

Knuth 2004

M. Knuth, *Voller Lebenskraft. Zum Schicksal der Porträtbüste des Acellino Salvago von Antonio Tamagnino*, in "Museums Journal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam", XVIII, 2004, 1, pp. 25-27.

Matteo Civitali 2004

Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-7 novembre 2004), Cinisello Balsamo 2004.

Mollisi 2004

G. Mollisi, *La Genova dei ticinesi. Gli artisti provenienti dal Ticino a Genova dal Medioevo al Settecento*, in "Arte & storia", V, 20, 2004, pp. 48-55.

Romano 2004

S. Romano, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2004, pp. 32-47.

Rotondi Terminiello 2004

G. Rotondi Terminiello, *Le origini savonesi della dinastia. Committenza in patria dei papi Della Rovere*, in *I Della Rovere. Piero Della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia, Urbino, Pesaro, Urbania, 2004), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 113-116.

Scaglia 2004

G. Scaglia, *El 'Codex excurialensis' llevado por el artista a La Calaborra en el otoño de 1509*, in "Archivo español de arte", LXXVII, 2004, 308, pp. 375-383.

Waldman 2004

L. A. Waldman, *The Patronage of a favorite of Leo X: Cardinal Niccolò Pandolfini, Ridolfo del Ghirlandaio and the unfinished Tomb by Baccio da Montelupo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVIII, 2004, 1/2, pp. 105-128.

Bardati 2005

F. Bardati, *Rouen, Archevêché. Georges d'Amboise et la galerie de marbre*, in *Rouen et Pays de Caux. Congrès Archéologique de France*, atti del congresso archeologico di Francia (2003), Parigi 2005, pp. 199-213.

Pisani 2005

L. Pisani, *Matteo Civitali: riflessioni in margine ad una mostra*, in "Arte cristiana", XCIII, 827, 2005, pp. 99-110.

Schaller 2005

A. Schaller, *Gaggini, Pace*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 81 voll., München/Leipzig 1992-, XLVII, 2005, pp. 202-203.

Andreozzi 2006

L. Andreozzi, *I rilievi del Duomo di Vigevano provenienti da Santa Maria del Giardino a Milano*, in "Vigevanum. Miscellanea di studi storici e artistici", XVI, 2006, pp. 58-71.

Capolavori da scoprire 2006

Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006-9 aprile 2007), a cura di M. Natale e A. Di Lorenzo, Milano 2006.

Ciciliot 2006

F. Ciciliot, *Arte rinascimentale: piccapietra et alii magistri (Savona, 1506-1570)*, in "Atti e memorie. Società savonese di storia patria", N.S., XLII, 2006, pp. 143-161.

Di Lorenzo, Natale 2006

A. Di Lorenzo, M. Natale, *La Pinacoteca Borromeo-Monti*, in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006-9 aprile 2007), a cura di M. Natale e A. Di Lorenzo, Milano 2006, pp. 39-71.

Dokumentation der Verluste 2006

Dokumentation der Verluste. Staatliche Museen zu Berlin. Skulpturensammlung, 8 voll., Berlino 1995-2010, VII, 2006

Gorse 2006

G. L. Gorse, *A question of sovereignty: France and Genoa, 1494-1528*, in *Italy and the European powers. The impact of war, 1500-1530*, a cura di C. Shaw, Leiden-Boston 2006, pp. 187-203.

Hochner 2006

N. Hochner, *Louis XII: les dérèglements de l'images royale (1498-1515)*, Seyssel 2006.

Lévy 2006

F. Lévy, *Louis XII à Gênes. Le roi et la ville*, in "Mélanges de l'École française de Rome", 118, 2006, pp. 315-334.

Mollisi 2006

G. Mollisi, *Un ticinese a Castel Nuovo. Domenico Gagini da Bissona, scultore a Napoli sotto Alfonso d'Aragona*, in "Arte & storia", VII, 29, 2006, pp. 108-117.

Villani 2006

M. Villani, *Scultori lombardi a Savona nella seconda metà del Quattrocento: alcune riflessioni e qualche proposta*, in "Ligures", IV, 2006, pp. 87-116.

Bresc-Bautier 2007a

G. Bresc-Bautier, *I marmi*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. IV. Commercio e cultura mercantile*, a cura di F. Franceschi e R. A. Goldthwaite, Vicenza 2007, pp. 283-308.

Bresc-Bautier 2007b

G. Bresc-Bautier, *Profiles et médaillons de marbre du Musée d'Amiens*, in *Vases, bronzes, marbres et autres antiques. Dépôts du Louvre en 1875. Étude historique et catalogue*, a cura di C. Orgogozo e Y. Lintz, Parigi 2007, pp. 206-231.

Brou, un monument européen 2007

Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance, atti del convegno (Brou, 13-14 ottobre 2006), Parigi 2007.

Burk 2007

J. L. Burk, "À l'antique" à Nantes et "à la moderne" à Brou. Styles architecturaux et conception de la statuaire funéraire au moment du passage du gothique tardif à la Renaissance, in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, a cura di K. Wilson-Chevalier, Saint-Étienne 2007, pp. 225-250.

Cavazzini, Galli 2007

L. Cavazzini, A. Galli, *Scultori a Ferrara al tempo di Niccolò III*, in *Crocchia estense. Contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di G. Gentilini e L. Scardino, Ferrara 2007, pp. 7-88.

Di Fabio 2007

C. Di Fabio, *La chiesa di un comune senza "palazzo". Uso civico e decorazione "politica" della cattedrale di Genova fra il XII e il XIV secolo*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 302-316.

Musso 2007

R. Musso, "En la ville de Savone, pays du roy". La signoria francese a Savona tra sottomissione a Genova e aspirazioni autonomistiche, in "Atti e memorie. Società savonese di storia patria", N.S., XLIV, 2007, pp. 179-212.

Bardati 2007

F. Bardati, *Napoli in Francia? L'arco di Alfonso e i portali monumentali del primo rinascimento francese*, in "I Tatti studies: essays in the Renaissance", XI, 2007, pp. 115-145.

Markschies 2007

A. Markschies, *Das Grabmal des François II und der Marguerite de Foix in Nantes*, in *Gab-Kult-Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung. Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, atti del convegno (Berlino, Humboldt-Universität, 17-19 febbraio 2006), a cura di C. Behrmann, A. Karsten, P. Zitzlsperger, Köln-Weimar-Wien 2007, pp. 291-305.

Villani 2007

M. Villani, "Pichapetra" lombardi a Savona tra Quattro e Cinquecento: Matteo da Bissone e Gabriele da Cannero, in "Arte lombarda", 150, 2007, pp. 35-50.

Zanelli 2007

G. Zanelli, *L'arredo scultoreo rinascimentale: ipotesi per una prima ricostruzione*, in *La Cattedrale di Albenga*, a cura di J. Costa Restagno e M. C. Paoli Maineri, Albenga 2007, pp. 279-290.

Albertini Ottolenghi 2008

M. G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa: contributo per una rilettura*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo*, a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, Milano 2008, pp. 55-81.

Altavista 2008a

C. Altavista, *Dalla città alla Cattedrale e ritorno: il tesoro del Duomo di San Lorenzo a Genova dall'XI al XVI secolo*, in "Italian history & culture", XIII, 2008, pp. 91-110.

Altavista 2008b

C. Altavista, *Un esempio eccezionale di architettura all'antica a Genova: il palazzo del cardinale Cipriano Pallavicino in piazza Fossatello (1540-1544)*, in "Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza", XX, 2008, pp. 109-123.

Bresc-Bautier 2008

G. Bresc-Bautier, *Médaillons et profils d'applique en marbre*, in *Le château de Gaillon. Fastes de la Renaissance en Normandie*, catalogo della mostra (Rouen, Musée départemental des Antiquités, 27 febbraio-12 maggio 2008), Parigi 2008, pp. 12-27.

Buganza 2008

S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008.

Donati 2008

P. Donati, *Sculture nelle terre dei Malaspina*, in “Memorie della Accademia lunigianese di scienze Giovanni Capellini”, LXXVIII, 2008, pp. 241-265.

Helfer 2008

Y. Helfer, *Guglielmo della Porta: dal Duomo di Genova al Duomo di Milano*, in “Prospettiva”, 132, 2008, pp. 61-77.

Kamenaga-Anzai

Y. Kamenaga-Anzai, *The family consciousness in Medieval Genova. The case of the Lomellini*, in “Mediterranean studies”, XIX, 2008, pp. 149-160.

Spiriti 2008

A. Spiriti, *I Gaggini. Una stirpe di artisti bissonesi*, in “Arte & storia”, VIII, 41, 2008, pp. 36-45.

Taviani 2008

C. Taviani, *Superba discordia. Guerra, rivolta e pacificazione nella Genova di primo Cinquecento*, Roma 2008.

Zani 2008

V. Zani, *Due commiati bresciani e un falso avvistamento a Salò per il Tamagnino*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo*, a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, Milano 2008, pp. 159-179.

Bardati 2009

F. Bardati, *“Il bel palatio in forma di castello”. Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*, Roma, 2009.

Bartoletti 2009

M. Bartoletti, *Giuliano Della Rovere e la committenza artistica a Savona tra Quattro e Cinquecento: qualche notazione a margine*, in *Giulio II e Savona. Metafore di un pontificato*, atti del convegno (Savona, Cappella Sistina, 7 novembre 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, M. Gargano *et alii*, Roma 2009, pp. 29-45.

Boccardo 2009

P. Boccardo, *Le vicende ottocentesche di una parzialmente inedita opera di Giovanni Gagini: il deposito di Lazzaro Doria*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 459-463.

Brockhaus 2009

K. Brockhaus, *L'abbazia de La Trinité de Fécamp et l'architecture normande au Moyen Âge*, Caen 2009 (“Mémoire de la Société des Antiquaires de Normandie”, XLIV).

Galli 2009

A. Galli, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni, Castiglione Olona 2009, pp. 54-73.

Rossini 2009

G. Rossini, *Architetture dei Della Rovere in Liguria. La Cappella Sistina di Savona e i palazzi di Genova*, in *Giulio II e Savona. Metafore di un pontificato*, atti del convegno (Savona, Cappella Sistina, 7 novembre 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, M. Gargano *et alii*, Roma 2009, pp. 55-74.

Santamaria 2009

R. Santamaria, *“Il tempo ha fatto gran distruzioni nei tesori del Lercaro”. Origine e dispersione della raccolta di Franco Lercari, committente e collezionista di Luca Cambiaso*, in *Luca Cambiaso. Ricerche e restauri*, atti del convegno (Moneglia, 11-12 maggio 2007), Genova 2009, pp. 103-134.

Tabacchi 2009

S. Tabacchi, *Medici, Giuliano de*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80 voll., Roma, 1960-, LXXIII, Roma 2009, pp. 91-94.

Lercari 2009-2010 (2013)

A. Lercari, *Tra grande patriziato e notabilato locale: i Da Passano della Repubblica di Genova*, in *I signori da Passano. Identità territoriale, grande politica e cultura europea nella storia di un'antica stirpe del Levante ligure*, “Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense”, N.S., LX-LXII, 2009-2011 (2013), 2, pp. 259-643.

- Agosti, Stoppa, Tanzi 2010
 G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, pp. 20-69.
- Bos 2010
 A. Bos, *L'ornement en France autour de 1500*, in *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'exposition du Grand Palais, 6 ottobre 2010-10 gennaio 2011), Parigi 2010, pp. 292-295.
- Bresc-Bautier 2010
 G. Bresc-Bautier, *La fascination italienne, mythe et réalité*, in *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'exposition du Grand Palais, 6 ottobre 2010-10 gennaio 2011), Parigi 2010, pp. 358-359.
- Cammarata 2010
 I. Cammarata, *Nel segno del gatto. Vita spericolata di Ibleto Fieschi (1435-1496)*, Pavia 2010.
- Di Fabio 2010
 C. Di Fabio, *Un autografo genovese di Domenico Gagini. La Madonna col Bambino di salita Coccagna*, in *Il vasaio innamorato. Scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca*, a cura di N. Stringa e E. Prete, Treviso 2010, pp. 84-88.
- Donati 2010
 P. Donati, *Sulle pale d'altare dei Ricomanni*, in *La Cattedrale di Sarzana*, a cura di P. Donati e G. Rossini, pp. 129-153.
- Fiorio 2010
 M. T. Fiorio, *La scultura rinascimentale nei cantieri di Milano e Pavia: modelli, temi e confronti*, in *Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal XV al XX secolo*, a cura di V. Terraroli, Milano 2010, pp. 101-137.
- France 1500 2010
France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'exposition du Grand Palais, 6 ottobre 2010-10 gennaio 2011), Parigi 2010
- Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010a
Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini, catalogo della mostra (Rancate, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010.
- Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010b
Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010.
- Loffredo 2010
 F. Loffredo, *Un pezzo fuori posto: un putto di Giuliano Finelli sulla tomba di Pedro Enriquez nella Certosa di Siviglia*, in "Nuovi studi", XV, 2010, n. 16, pp. 83-104.
- Mattucci 2010
 B. Mattucci, *Ratio ancilla fidei. Una proposta per la lettura del monumento di San Giovanni Gualberto di Benedetto da Rovazzo*, in "I Tatti Studies", XIII, 2010, pp. 91-125.
- Pöpper 2010
 T. Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, Lipsia 2010.
- Alonso García 2011
 D. Alonso García, *Genoveses en la Corte. Poder financiero y administración en tiempos de Carlos V*, in *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*, 2 voll., Genova 2011 ("Atti della Società Ligure di Storia Patria", N.S. LI, 2011, 1), pp. 251-278.
- Bardati, Mozzati 2011
 F. Bardati, T. Mozzati, *Des collines florentines à Tours: Antoine Juste et sa famille*, in *La sculpture française du XVIe siècle. Études et recherches*, atti del convegno (Parigi, Institut National d'Histoire de l'art, 1-2 ottobre 2009; Troyes, Conseil Général de l'Aube, 3 ottobre 2009), a cura di M. Boudon-Machuel, Marsiglia 2011, pp. 167-181.

Caglioti 2011

F. Caglioti, *Matteo Civitali e i suoi committenti nel Duomo di Lucca*, in *Matteo Civitali nella cattedrale di Lucca. Studi e restauri*, a cura di A. D'Aniello e M. T. Filieri, Lucca 2011, pp. 21-97.

Cecchi 2011

A. Cecchi, *Filippino, un pittore per tutte le stagioni*, in *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, catalogo della mostra (Roma, 5 ottobre 2011-15 gennaio 2012), a cura di A. Cecchi, Milano 2011, pp. 16-25.

Di Fabio 2011a

C. Di Fabio, *La bottega di Gerolamo Viscardi in San Giovanni Vecchio e Santa Maria della Vittoria: un cantiere della "Genova francese" (1502-1503)*, in *Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova*, a cura di C. Montagni, Genova 2011, pp. 107-118.

Di Fabio 2011b

C. Di Fabio, *Nascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento: Opizzino, Giacomo Spinola di Luccoli e la parte di Domenico Gagini*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 623-641.

Di Fabio 2011c

C. Di Fabio, *Segni di egemonia: mecenatismo e committenze di Luca Fieschi a Genova*, in G. Ameri, C. Di Fabio, *Luca Fieschi. Cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Milano 2011, pp. 112-137.

Faggioni 2011

G. Faggioni, *Edifici religiosi in provincia della Spezia. Un patrimonio di beni culturali da riscoprire*, Fidenza 2011.

Il Battistero di San Giovanni 2011

Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova, a cura di C. Montagni, Genova 2011.

Leoncini 2011

E. Leoncini, *Documenti d'archivio e note bibliografiche riguardanti il Battistero e la chiesa di Santa Maria della Vittoria*, in *Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova*, a cura di C. Montagni, Genova 2011, pp. 55-98.

Magnani 2011

L. Magnani, *Luca Cambiaso, tre opere nel Battistero*, in *Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova*, a cura di C. Montagni, Genova 2011, pp. 119-128.

Matteo Civitali 2011

Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. Studi e restauri, a cura di A. D'Aniello e M. T. Filieri, Lucca 2011.

Santamaria 2011

R. Santamaria, *Carrara/Genova andata e ritorno. Marmi e maestranze tosco-liguri a Genova tra i secoli XVI e XVIII*, in F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, architetto, decoratore. Carrara 1654-Genova 1735*, Fosdinovo 2011, pp. 340-374.

Altavista 2012

C. Altavista, *Nuove considerazioni sui palazzetti di Andrea Doria nel sobborgo di Fassolo a Genova tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento: il tema del capitello composito a voluta introversa*, in "Bollettino d'arte", 7 ser., XCVI, 2011, pp. 133-148.

Bardati, Mozzati 2012

F. Bardati, T. Mozzati, *Jérôme Pacherot et Antoine Juste: artistes italiens à la cour de France*, in "Studiolo", IX, 2012, pp. 208-254.

Di Fabio 2012

C. Di Fabio, *Per il catalogo genovese di Domenico Gagini: la Madonna col Bambino di San Pietro Vara*, in P. Donati, *Tra Genova e il Magra. Pittori e scultori nella Liguria di Levante*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 163-173.

Folin 2012

M. Folin, *La Cattedrale di San Lorenzo: autoritratto in pietra della società genovese*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, I, pp. 9-31.

La Cattedrale di San Lorenzo 2012

La Cattedrale di San Lorenzo a Genova, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012.

Museo d'Arte Antica 2012-2014

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. *Scultura lapidea*, 3 voll., Milano 2012-2014.

Rossini 2012

G. Rossini, *I restauri della Cattedrale di Genova*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, I, pp. 117-136.

Sénéchal 2012

P. Sénéchal, *La cappella di San Giovanni Battista*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, I, pp. 87-99.

Talignani 2012

A. Talignani, *Alberto Maffioli tra la Toscana e l'Emilia. Aggiunte sull'attività di un maestro carrarese del Quattrocento*, in "Aurea Parma", 96, 2012, 1, pp. 63-86.

Tours 1500 2012

Tours 1500, capitale des arts, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 17 marzo-17 giugno 2012), a cura di B. de Chancel-Bardelot, P. Charron, P.-G. Girault *et alii*, Parigi 2012.

Talignani 2012 (2013)

A. Talignani, *Alberto Maffioli, scultore di Carrara a Parma: prime considerazioni sull'altare eucaristico quattrocentesco per la cattedrale di Parma e le sue statue*, in "Archivio storico per le province parmensi", 4 ser., LXIV, 2012 (2013), pp. 551-563.

Altavista 2013

C. Altavista, *La residenza di Andrea Doria a Fassolo: il cantiere di un palazzo di villa genovese nel Rinascimento*, Milano 2013.

Bertoncini Sabatini 2013

P. Bertoncini Sabatini, *Il Cinquecento: un classicismo soffuso*, in *La Basilica dell'Annunziata dal Duecento al Cinquecento*, a cura di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 74-79.

Bormand 2013

M. Bormand, *Des spiritelli de marbre pour les Doria*, in "Grande Gallerie. Le Journal du Louvre", 24, 2013, p. 18.

Calderari, Damiani Cabrini 2013

L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *Tracce dell'officina Della Porta-Gaggini a Lugano: alcune considerazioni sui tondi del portale maggiore della cattedrale di San Lorenzo*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", LXX, 2013, 4, pp. 293-316.

Damiani Cabrini 2013

L. Damiani Cabrini, *Un lago di pietre e marmi. Apporti "ceresiani" alla scultura rinascimentale lombarda*, in *Una scultura di Tommaso Rodari*, a cura di C. Naldi, Lugano 2013, in pp. 23-35.

Elsig, Natale 2013

F. Elsig, M. Natale, *Introduction*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Ginevra, Université de Genève, 30-31 marzo 2012), a cura di F. Elsig e M. Natale, Roma 2013, pp. 7-14.

Extermann 2013

G. Extermann, *Les décorations sculptées de la chapelle Lomellini à Gênes par Tamagnino et Pace Gaggini*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Ginevra, Université de Genève, 30-31 marzo 2012), a cura di F. Elsig e M. Natale, Roma 2013, pp. 41-78.

Fagnart 2013

L. Fagnart, *"Le roi Louis, en admiration devant le repas de Christ à Milan": les français et le Cène de Léonard de Vinci*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Ginevra, Université de Genève, 30-31 marzo 2012), a cura di F. Elsig e M. Natale, Roma 2013, pp. 107-126.

Fattorini 2013

G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013.

Ferente 2013

S. Ferente, *Gli ultimi guelfi. Linguaggi e identità politiche in Italia nella seconda metà del Quattrocento*, Roma 2013.

- Le Duché de Milan* 2013
- Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Ginevra, Université de Genève, 30-31 marzo 2012), a cura di F. Elsig e M. Natale, Roma 2013.
- Sanguineti 2013
- D. Sanguineti, *La scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013.
- Scultura italiana* 2013
- Scultura italiana del Rinascimento. Statue e rilievi in marmo e pietra, terracotta, stucco e legno, bronzetti e sculture decorative*, a cura di G. Gentilini, Firenze 2013.
- Venturini 2013
- E. Venturini, *Michelangelo. Il segreto del campanile di San Martino*, Pietrasanta 2013.
- Villata 2013
- E. Villata, *Charles d'Amboise, commanditaire et protecteur des arts dans le duché de Milan*, in *Georges 1^{er} d'Amboise 1460-1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, atti del convegno (Liège, 2-3 dicembre 2010), a cura di J. Dumont, Rennes, 2013, pp. 199-207.
- Zurla 2013
- M. Zurla, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo-26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati e A. Natali, Firenze, 2013, pp. 132-145.
- Lucidi 2013 (2014)
- D. Lucidi, *Contributi a Baccio da Montelupo scultore in terracotta*, in "Nuovi studi", 19, 2013(2014), pp. 51-101.
- Chiese e oratori* 2014
- Chiese e oratori di Genova. Un itinerario tra arte e fede nel cuore della città*, a cura di P. Martini, Genova 2014.
- Frommel 2014
- S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014.
- Frommel, López de Corselas 2014
- S. Frommel, M. Parada López de Corselas, *Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial*, in *L'impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, a cura di S. De Maria e M. Parada López de Corselas, Bologna 2014, pp. 287-318.
- Genova. Santa Maria di Castello* 2014
- Genova. Santa Maria di Castello*, Genova 2014.
- Mozzati, Zurla 2014
- T. Mozzati, M. Zurla, *Alcune novità sulle sculture della Cattedrale di Genova: Benedetto da Rovezzano, Donato Benti e la famiglia Fieschi*, in "Nuovi studi", XIX, 2014, 20, pp. 33-68.
- Mozzati 2015
- T. Mozzati, *Patres patris patriae: le tombeau des ducs d'Orléans à Saint-Denis*, in *La France et l'Europe autour de 1500: croisements et échanges artistiques*, atti del convegno (Parigi-Écouen, 9-11 dicembre 2010), Parigi 2015, pp. 23-34.
- Damiani Cabrini in c.d.s.
- L. Damiani Cabrini, *Emigrazione di "ritorno". Spunti per una ricerca*, in *Alla ricerca di un'identità. Architettura e cultura artistica ticinese dal XVI al XX secolo*, atti del convegno (Acona, 4-7 novembre 1998), in corso di stampa.
- Falcone in c.d.s.
- M. Falcone, *Un altare eucaristico in marmo per la cattedrale di Genova*, in *Nelle terre del marmo: scultori e lapicidi dagli anni di Castruccio all'età di Leone X*, atti del convegno (Pietrasanta-Seravezza, 12-13 dicembre 2013), in corso di stampa.

ABBREVIAZIONI

AOSMFF: Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze.

ASCG: Archivio Storico del Comune di Genova.

ASG: Archivio di Stato di Genova.

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

ASM: Archivio di Stato di Massa.

ASS: Archivio di Stato di Savona.

BNF: Bibliothèque Nationale de France.

BUG: Biblioteca Universitaria di Genova.