



Gianni Bozzo

# SANTINO TAGLIAFICHI

(1756-1829)

*Tradizione e modernità a Genova  
tra Sette e Ottocento*

COLLANA DI STUDI  
FONDAZIONE CONSERVATORIO FIESCHI  
Fondata da Agostino Crosa di Vergagni

# SANTINO TAGLIAFICHI

(1756-1829)

*Tradizione e modernità a Genova tra Sette e Ottocento*

Gianni Bozzo

# SANTINO TAGLIAFICHI

(1756-1829)

*Tradizione e modernità a Genova tra Sette e Ottocento*

COLLANA DI STUDI  
FONDAZIONE CONSERVATORIO FIESCHI  
*Fondata da Agostino Crosa di Vergagni*

**SAGEP**  
EDITORI

*Si rende un commosso omaggio alla memoria di  
Franco Sborgi, al suo magistero e alla sua umanità.*

*Si ringraziano*

Angela Acondon, Don Nicolò Anselmi, Paolo Arduino,  
Giacomo Baldaro, Massimo Bartoletti, Paolo Bensi,  
Gianni Biancotto, Piero Boccardo, Franco Boggero,  
Andrea Bozzo, Maurizio Brioli, Annarita Bruno,  
Bruno Buccari, Cesare Castelbarco Albani,  
Emanuela Brignone Cattaneo, Suor M. Daniela Buroi,  
Roberto Caccamo, Marialuisa Carlini, Gianni Casale,  
Fra' Vittorio Casalino, Marcello Cattaneo,  
Giovanni Battista Crosa di Vergagni, Francesca De Cupis,  
Daphne Ferrero, Maurizio Galletti, Lilli Ghio,  
Roberta Guidi, Renato Lagomarsino, Marco Marconcini,  
Paola Martini, Chiara Masi, Giovanni Meriana,  
Stefano Meriana, Giulio Millo, Federica Molinari,  
Claudio Montagni, Andrea Muzzi, Mario Negri,  
Dario Nicolini, Paolo Pacini, Suor M. Cecilia Papaiani,  
Elisabetta Papone, Luisa Papotti, Mariolina Parodi,  
Mariangela Profumo, Stefano Olivastri, Maurizio Ortona,  
Claudio Paolucci, Giuliano Peirano, Luca Piccardo,  
Margherita Priarone, Giovanna Rotondi Terminiello,  
Roberto Santamaria, Amalia Sartori, Franco Sborgi (†),  
Erich Schleier, Nino Silvestri, Farida Simonetti,  
Giulio Sommariva, Luce Tondi, Paola Traversone,  
Gianluca Zanelli.

Un ringraziamento particolare a Mary Newcome Schleier  
per i consigli e per aver messo a disposizione i materiali da  
lei raccolti su Tagliafichi e ad Erich Schleier per le  
informazioni sui documenti tagliafichiani.

*Servizio fotografico*  
**Studio Nicolini**

*Altre referenze fotografiche*  
Gianni Bozzo

*Direzione e coordinamento editoriale*  
Alessandro Avanzino

*Progetto grafico e impaginazione*  
Gabriella Zanobini Ravazzolo

*Redazione*  
Annarita Bruno, Titti Motta

© 2013 Sagep Editori  
www.sagep.it  
ISBN 978-88-6373-241-2

## Sommario

|  |     |
|--|-----|
| Il severo Alizeri e la fortuna critica   | 12  |
| “Ristori” e stime. L'altra attività di Tagliafichi   | 21  |
| Ornati all'antica, echi raffaelleschi, memorie barocche  | 26  |
| La genesi di due opere complesse.<br>Le tele per la basilica dei Santi Gervasio e Protasio a Rapallo       | 40  |
| La maturità. Le opere in collaborazione con Giuseppe Paganelli,<br>Giuseppe Bacigalupo e Francesco Baratta | 44  |
| Disegni, modelli, contesti. Lettura di alcuni dipinti  | 49  |
| CATALOGO · I DIPINTI   | 57  |
| CATALOGO · I DISEGNI   | 143 |
| CATALOGO · LE INCISIONI  | 159 |
| Opere perdute  | 175 |
| Clausola rattiana  | 177 |
| APPENDICI  | 195 |
| Regesto  | 196 |
| Appendice documentaria   | 199 |
| Bibliografia   | 202 |

## Premessa

La Fondazione “Opera Pia Conservatorio Fieschi”, più brevemente “Fondazione Fieschi”, è persona giuridica di diritto privato, senza fini di lucro, dotata di piena autonomia statutaria e gestionale, il cui scopo esclusivo è il perseguimento di fini di utilità sociale, consistenti nell’assistenza ed educazione dei minori, e dei giovani bisognosi. L’Opera Pia Conservatorio Fieschi nasce nel 1762, alla morte del suo fondatore, Conte Domenico Fieschi, che, trovandosi senza discendenti, istituisce, per testamento, suo “... *erede universale la Scuola o Conservatorio semplicemente laicale da erigersi sotto il titolo dell’immacolata Concezione*”, da destinarsi al “... *ricovero e ammaestramento gratuito delle zitelle povere, orfane, abbandonate, onde poi, volontarie, ridonarle alla società, fedeli alla religione, care all’industria, di esempio alle loro uguali*”.

L’Opera ha pienamente esercitato, nei secoli, la propria attività filantropica, collocandosi fra le prime della Liguria per magnitudine patrimoniale e pluralità di interventi a favore delle giovani bisognose.

A titolo di mero esempio, basti ricordare un censimento dell’anno 1839, effettuato sugli istituti di assistenza presenti negli Stati Sabaudi (all’epoca Sardegna, Liguria, Piemonte, Valle d’Aosta, Nizzardo e Savoia), ove il Conservatorio Fieschi si collocava al primo posto nella graduatoria riservata agli istituti minorili, per ammontare delle entrate e numero delle ricoverate, quantificate, per l’anno in esame, in 195 su un totale di 805 in tutto il territorio. L’Opera oggi svolge, esclusivamente con mezzi propri derivanti dalla gestione del patrimonio dotale della Fondazione, accortamente e saggiamente amministrato, una consistente quantità di interventi, sempre incentrati sull’assistenza ed educazione dei giovani, quali la gratuita ospitalità a studenti universitari liguri, residenti fuori Genova, bisognosi di aiuto; la da-

zione di borse di studio a favore di studentesse universitarie madri, studenti disabili e studenti orfani; l’erogazione di contributi a favore di Enti assistenziali liguri con finalità analoghe a quelle dell’opera Pia, e, più generalmente, a giovani in difficoltà.

Sei anni orsono la Fondazione Fieschi ha istituito una collana di Studi, fondata dall’Ingegnere Agostino Crosa di Vergagni, all’epoca Amministratore ed oggi prematuramente scomparso, con lo scopo di mettere a disposizione della collettività pubblicazioni, studi e/o monografie, principalmente incentrate sulla famiglia Fieschi, ma anche rivolte ad altre tematiche, prevalentemente circoscritte agli eventi storici e artistici del territorio ligure.

L’ottavo esemplare della collana, che costituisce la presente pubblicazione, è incentrato sul pittore Santino Tagliafichi (1756-1829), fratello minore di Andrea, celebre architetto neoclassico, e figura significativa della fase di passaggio dei linguaggi espressivi dalle ampie formule settecentesche a quelle, più castigate, dell’Ottocento. Piace rilevare come Santino abbia dedicato non poche energie a complessi decorativi o celebrativi legati a santa Caterina Fieschi, il che rende la sua opera e lo studio che la concerne, in qualche modo, organici alla Fondazione.

La Fondazione Fieschi è particolarmente lieta che la predetta pubblicazione venga ora messa a disposizione degli studiosi e del pubblico, e coglie l’occasione per rivolgere un caloroso ringraziamento a Gianni Bozzo, autore del libro, che ha voluto dedicare una gran parte del suo tempo allo studio, catalogazione e commento delle opere del Tagliafichi nonché a cenni, ad episodi e figure a queste correlabili, e altresì al prezioso aiuto di Dario Nicolini, autore di gran parte della documentazione fotografica che costituisce autorevole supporto alla parte scritta.

*Fondazione Conservatorio Fieschi  
Il Consiglio di Amministrazione*



*Santino Tagliafichi*

Apollo is once more the golden theme  
(John Keats, *Hyperion*, III, 28)

*“Ond’è che Santino comunque immagini o esprima, ti giunge pur sempre gradito; e a vederlo così temperato com’è ne’ suoi quadri, ti rende sembianza di quegli uomini che negli abiti del vivere amano sopra ogni altra cosa una vereconda schiettezza”.*

Federico Alizeri

1. *Ritratto di Santino Tagliafichi*,  
incisione da F. Alizeri, *Notizie dei  
Professori del disegno in Liguria dalla  
fondazione dell’Accademia*, II,  
Genova 1865.



## Introduzione

Ogni monografia su un autore è un singolare processo di approfondimento, quasi di immedesimazione, senza il quale sembra non scattare la molla alla base di qualsiasi testo che ambisca ad un minimo di partecipazione o coinvolgimento; non credo sia necessario amare l'oggetto delle proprie indagini, ma certo non può essere indifferente; si devono creare sintonie, complicità, prestiti. Nel caso di Santino Fortunato Tagliafichi, tutto ciò è avvenuto, per me, non da ora ma da quando, bambino, nella mia parrocchia, la chiesa di Santa Maria Maddalena a Genova, ascoltavo la messa guardando il bel quadro che ritrae la santa titolare (P63), ritoccato dal pittore in un secondo tempo, per attutire la nudità provocante del seno. Intuivo che il quadro segnava un cambio d'epoca, meno scuro e contrastato dei restanti dipinti, appariva velato da una sottile malinconia, sentimento molto adatto al pentimento, benché, all'epoca, di rimpianti o pentimenti, non avessi una precisa nozione. Difficile ancor oggi intuire che cosa esattamente pensi la santa peccatrice raffigurata dal Tagliafichi, la prima persona che il Salvatore ha voluto incontrare dopo la resurrezione. Forse, una residua percezione del passato sopravvive, trasfigurata, in lei, oggetto di dolore, occasione di salvezza, componente comunque indelebile di un'esistenza che è simbolo, tra i più alti e umani, del riscatto e del perdono predicati da Cristo. Quella della Maddalena è una santità sostanziata dal peccato, inseparabile da questo, ben lontana dallo stato di innocenza aurorale, che, in quanto tale, inverte l'invito di Cristo a confidare nell'infinita disponibilità divina a perdonare, in presenza del pentimento e dell'amore. L'amore infinito di Cristo che redime l'amore-peccato di una donna perduta, cioè tutti noi, perché, sempre con le parole del Messia, solo chi è senza peccato può scagliare la prima pietra.

Non che Tagliafichi abbia dipinto solo la Maddalena o santi penitenziali, ma questa pala riassume bene le corde della sua sensibilità ed è, allo stesso tempo, un diagramma della sua cultura figurativa. L'universo barocco sta declinando, insieme alla società che l'aveva voluto e che in esso si era specchiata; un nuovo ordine, il severo classicismo archeologizzante, si profila all'orizzonte; gli artisti di questo momento, sostanzialmente contemporanei del nostro, mostrano però una totale diversità di

approcci nei confronti del nuovo: alcuni, come Carlo Alberto Baratta, sembrano non raccogliere i segni di questo cambiamento, altri, Tagliafichi ad esempio, ne avvertono la portata innovativa e la carica di rottura con i linguaggi precedenti, restandone influenzati, ma in modo non esclusivo. A ben guardare, la ricettività del Tagliafichi verso il nuovo si deve anche ad altri elementi che lo concernono: l'attività del fratello Andrea, più vecchio di lui di 27 anni, architetto tra i maggiori del nascente Neoclassicismo, attivo per la nobiltà genovese con commissioni importanti, non può, oltre al coinvolgimento in documentate collaborazioni, averlo lasciato indifferente. Ma l'adesione al nuovo, in lui, non è senza ritorni; nella sua pittura, le malie della tradizione non possono dirsi vinte, tanto che le opere della maturità non sono del tutto distinguibili dalle giovanili; il suo sembra un lento distacco, un'elaborazione psicologica di affrancamento, condotta sul filo di una cultura artistica di assoluto rispetto della tradizione, di cui si comincia ad avere consapevolezza critica. Egli è pittore, ma anche conoscitore, restauratore, commerciante, mediatore per compravendite di dipinti e certamente consulente per gli aristocratici con cui aveva dimestichezza, oltre che per committenti religiosi e laici. Il suo linguaggio artistico, personale e caratterizzato, è comunque influenzato dal contesto in cui opera, la grande tradizione pittorica genovese, dalla quale non prescinde mai. Non è casuale che la sua pittura, consapevole, fiorisca all'ombra dell'Accademia Ligustica, a cui si iscrive nel 1772, essendo insegnante il Grondona, e la cui scuola di pittura dirigerà dal 1808 al 1811. Trattare del Tagliafichi, ricostruirne, anzi, attendibilmente la produzione artistica, ha implicato una specifica ricerca e una certa determinazione, dal momento che la critica non sembra essersi mai cimentata in un vero lavoro di indagine sul pittore, limitandosi, gli studiosi, a considerare e riprodurre sempre le stesse, poche, opere note. Dei quasi 140 numeri del catalogo, è realistico dire che ne sono stati considerati, fin qui, meno di una decina.

Nel presente testo è deliberata la trattazione paritetica delle opere documentate e certe e di quelle attribuite, ovviamente dichiarate come tali, sostanzialmente perché è qui in atto la prima sistemazione della materia, che necessita, appun-

to, dell'individuazione e delimitazione di un *corpus*, il più possibile configurato, anche a costo di qualche errore; in caso contrario, stenta a definirsi la personalità dell'artista e ad emergere il profilo del suo percorso artistico.

L'interesse che un autore è in grado di suscitare dipende da molti elementi, non tutti facili da individuare: il valore testimoniale delle opere, con il quale è necessario fare i conti, indipendentemente dal gradimento riscosso e dalla fascinazione esercitata; il loro livello qualitativo; la significatività storica e il ruolo svolto nell'ambito di un processo che si identifica con l'evolversi delle vicende artistiche, nelle loro molteplici implicazioni. Sotto tutti questi profili, il nostro artista merita attenzione critica e considerazione: egli è pittore autentico; nelle opere sicuramente autografe, non viziato da interventi della bottega, ha modo di esplicitarsi la finezza del suo linguaggio, sia a livello d'invenzioni compositive che di *ductus* e questo è mobile, intenso, pittoricamente complesso e duttile, come in pochi altri suoi contemporanei, mentre l'impalcatura disegnativa e formale appare di eccezionale tenuta. Paradossalmente, è in lui che si compie l'ultimo atto della stagione barocca, più che in Paolo Gerolamo Pio-

la, ad esempio, perché, mentre questi si nutre solo di esempi genovesi (paterni, ma non solo), in Santino si rendono evidenti riflessi di una cultura più vasta, che attinge a fonti molteplici, perché conscia della dimensione europea che i grandi rivolgimenti dell'epoca hanno impresso ad ogni cosa. Giudizio, questo, su cui conviene Mary Newcome Schleier, che ha avuto la cortesia di discutere con me l'impostazione della presente monografia. Non vi è dubbio che il cammino di Santino Tagliafichi avvenga lungo una direttrice che non ha sviluppi, nel senso che il percorso della pittura prenderà, dopo di lui, tutt'altra direzione, ma la sua particolarissima arte, che filtra la tradizione, accogliendo i germi di un linguaggio nuovo e opposto, ha pieno diritto di cittadinanza perché ha il predicato dell'esistenza. La fisionomia, ricostituita, di Santino Tagliafichi è tale (così auspico) da chiarire in modo duraturo il posto che gli compete nella pittura ligure tra Sette e Ottocento, ma anche, di riflesso, quello degli artisti con i quali condivide la scena e, incidentalmente, dell'età sua, vista in una prospettiva più generale, perché, come osservava Roberto Longhi, l'opera d'arte e, di conseguenza, l'artista, è sempre un rapporto.

## Il severo Alizeri e la fortuna critica

Su Santino Fortunato Tagliafichi<sup>1</sup> non si può dire si posseggano molti dati; alquanto scarse sono le opere documentate e ciò appare piuttosto strano, in quanto il periodo in cui l'artista è attivo, lo scorcio del secolo XVIII e l'inizio del successivo, è caratterizzato da un'alta produttività, se così si vuol dire, degli artisti, chiamati ad assolvere funzioni squisitamente sociali, connesse col loro ruolo. Il suo catalogo ricostruito (fatti salvi, ovviamente, i futuri, eventuali, rinvenimenti) conta comunque un numero congruo di opere, sufficienti a delinearne una fisionomia compiuta. Dopo un iniziale periodo formativo con il Grondona e poi con Carlo Giuseppe Ratti, presso l'Accademia Ligustica e in via privata, in competizione e poi vincitore su Francesco Scotto, il nostro si aggiudica il premio accademico nel 1773, per divenire, nel 1794, Accademico di Merito. Si deve ritenere che in questo momento, all'età di 38 anni, il Tagliafichi avesse già conseguito una discreta fama presso i committenti e i conoscitori d'arte, tanto che, nel 1802, per intercessione del Marchese Giuseppe Grimaldi, diviene socio d'onore dell'Accademia Parmense, indice di un sicuro apprezzamento<sup>2</sup>. I dati biografici forniti dall'Alizeri, che si citeranno ampiamente in seguito, tendono ad accreditare un pittore pressoché inattivo fino al 1797, cioè fin verso i 41 anni di età, e a concentrare nell'ultimo ventennio la maggior parte delle opere; è evidentemente una ricostruzione non del tutto adeguata della realtà; pur tenendo conto delle opere perdute e della produzione ad affresco, pressoché scomparsa, ad eccezione della decorazione della cappella del Deposito di Santa Caterina, mi pare che le opere si debbano scaglionare, almeno in parte, ancora entro il XVIII secolo e considerare i primi vent'anni di attività certamente produttivi e rilevanti per il conseguimento di un linguaggio maturo.

Federigo Alizeri<sup>3</sup> ne fa oggetto di trattazione specifica, inquadrandolo come appartenente al gruppo degli ottimi discepoli di Carlo Giuseppe Ratti all'Accademia Ligustica e “nelle stanze sue proprie”, anche se è tutt'altro che tenero con lui. La premessa alla vita è per più versi significativa, in quanto vi si esprime una serie di concetti, niente affatto usuale, con franchezza sconcertante; vale la pena di citare l'*incipit*: “lo spegnersi d'una scuo-

la qualsiasi, non altrimenti che il nascere, è sempre utile materia allo storico perché incomincia o determina un'epoca”. Lo sguardo dello storico si allarga, trascende i confini biografici particolari per concentrarsi su un'età, quella del Tagliafichi, di rivolgimenti, della fine, per restare in ambito artistico, della grande stagione barocca e della nascita del Neoclassicismo. Sono riflessioni e giudizi che possono ancor oggi condividersi; Carlo Giuseppe Ratti, artista e storiografo di fondamentale rilievo per la Liguria, è individuato quale primo referente per la didattica delle nuove forme, ma il suo insegnamento non sembra aver molto influito su Giovanni David, Francesco Baratta e Paolo Gerolamo Brusco in quanto “liberi e sdegnosi di maestro”.

La loro opera, frutto sfolgorante dei loro vividi ingegni, ha comportato l'accantonamento dell'insegnamento del Ratti, già superato dalla “smania di nuovi stili indotti da tempi nuovi”. Sono qui esplicitate, in sottotono e senza enfasi, una vera e propria gerarchia tra gli artisti e una fenomenologia, del tutto realistica, quasi positivista, della dinamica evolutiva degli stili. Ma non è finita: tra i discepoli del savonese, i più devoti non sono stati tali da contrastare il maestro “per virtù di genio o di dottrina”, né di eguagliarlo. Nel gruppo degli allievi, Giovanni Gismondi e Giuseppe Raffetto, giovani promettenti, hanno avuto in sorte una morte precoce, Francesco Scotto, oltremodo timido, si è dedicato ai ritratti in miniatura, mentre Michele Zimer e Giulio Ballino sono usciti dall'ambito del maestro, per ansia di novità o per indigenza. Resta, superfluo sottolinearlo, Santino Fortunato Tagliafichi “non sbigottito da'tempi avversi, non adescato alle altrui maniere, non sedotto da'nuovi gusti. E ne colse diverso frutto: l'inimicarsi un tal po' la fortuna, ma il tenersi in istima de' savj che anteppongono l'onesta mediocrità agl'incauti ardimenti. Però che quanto visse degli anni maturi fu in età pessima per la nostra pittura: benevola agli arroganti, avara di commissioni, sdegnosa del passato stile, incuriosa di cercarne uno migliore, quando gli errori si coprivano agevolmente di libertà [...] Chi cerca poi l'uomo innanzi all'artefice, crederà di leggeri che questa devozione alla scuola rispondesse equamente alla mediocrità dell'ingegno e alla modestia de' suoi costumi, tanto più che il

maestro gli era specchio d'un operare che più s'affidava alle discipline che non s'abbandonasse allo spirito"<sup>4</sup>. Poco più avanti, a conclusione di un elogio della *Liguria benedetta dal cielo*, Alizeri osserva "Dispiace quel non so che di conforme nelle fattezze di ciascuna figura, ond'esce l'accusa o d'uomo negligente a consigliarsi col vero o d'infelice all'ideare", e ancora "Nei modi poi del comporre esce freddo e di scarsa eloquenza, sul far di coloro che da tale o tal altro autore colgono pensieri e immagini fino a comporne un lor tutto, se pure è giusto che si chiami lor proprio".

Ecco, allora, Ratti e Tagliafichi collocati insieme in una mediocrità, più che aurea, di sopravvivenza e prudenza, finalità e doti così lontane dal genio da non sfiorarlo mai, neppure per sbaglio. Impietosa anche l'analisi dello stato dell'arte della pittura tra il XVIII e il XIX secolo, con la splendida personificazione dell'età incline agli arroganti, avara di mezzi, disposta a coprire gli errori sotto specie di libertà.

Forse però non priva degli anticorpi della consapevolezza critica, se uno storico, disincantato come Alizeri, di fatto, ne promana.

Come è opportuno considerare, oggi, i giudizi di Alizeri? Molti sono da condividere e il ritratto d'ambito delineato sembra pertinente, tuttavia si resta disorientati dall'analisi, turbati dalla fredda obiettività delle stroncature. Pare legittimo esigere che la sprezzante lucidità riservata a Ratti e Tagliafichi si applichi anche agli altri artisti presi in esame, perché un vaglio critico che colpisce solo alcune figure (giudicate di secondo piano) è iniquo e sbilanciato; né, per altri versi, si è affatto sicuri che con i restanti artisti il metro usato – verrebbe da dire il rasoio – sia stato lo stesso.

Allora, in sintesi, Santino Tagliafichi artista mediocre, che sta nei suoi limiti senza ambire a nulla di più e, per giunta, per calcolo, cui la costumezza del vivere è rimproverata quale prova della sua pochezza. Una modesta mediocrità funzionale, la sua, giusto antidoto agli ardimenti, per lui incauti, che solo i grandi possono nutrire.

Non si è del tutto sicuri che non sia così; nonostante ciò, sembra lecito obiettare che un artista merita attenzione comunque e il giudizio conclusivo che lo concerne è opportuno scaturisca dalla conoscenza, la più ampia e dettagliata possibile, delle opere; solo così, la loro considerazione e, di riflesso, quella dell'autore acquisiscono una valenza non episodica. In questa riflessione, limitata ma incontrovertibile, v'è piena giustificazione allo studio monografico intrapreso.

La biografia di un artista, attentamente considerata, contiene spunti in grado di tradurre i dati esistenziali in argomenti di storia dell'arte, che non trascura queste peculiarità. Come giudicare, nel caso della biografia di Santino, il rapporto col fratello-padre Andrea, il celebre architetto più

vecchio di 27 anni, l'amicizia con Giuseppe Paganelli, con cui divide spesso le commissioni, ad esempio la decorazione della cupola delle Vigne, con Giuseppe Bacigalupo, col quale esegue i dipinti con le *Storie di Tobia* del convento delle Suore Brignoline, o, infine, il suo desiderio di essere sepolto proprio nella chiesa del convento di Nostra Signora del Rifugio, vicino alla tomba di Francesco Ravaschio?<sup>5</sup>.

Dalle risposte a queste domande possono scaturire, o trarre conferma, nuove ipotesi attributive, ma anche mutate chiavi di lettura per opere note. Intanto, si osserverà che l'umanità del Tagliafichi emerge piena dalle note del biografo, primariamente, il suo resistere, con fermezza, ai colpi della vita: la morte, nel 1819, del figlio, Angelo Domenico Emanuele, di 17 anni, molto dotato, del fratello Giuseppe, sacerdote, e di Domenico, orfice, nel 1822; poi il suo segnare su un libercolo, come ci informa Alizeri<sup>6</sup>, i congiunti e gli amici che lo lasciavano: il Paganelli nel 1822, Nicolò Traverso nel 1823.

Mario Labò è l'estensore della voce Tagliafichi nel *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* del 1938<sup>7</sup>: i pennacchi con i tre *Evangelisti* delle Vigne, scomparsi e ridipinti da Luigi Gainotti nel 1920, sono citati come esistenti, lo stesso dicasi del san Tommaso Beckett di Nostra Signora del Rimedio, forse allora presente, ma oggi irreperibile, la *Via Crucis* di Novi, inesistente, è ricordata; sono poi, appropriatamente, citati gli affreschi dell'oratorio di San Michele a Recco che di lì a qualche anno sarebbero stati distrutti da un bombardamento della Seconda guerra mondiale. È forte il sospetto di una stesura di *routine* che, per il nostro, si ripete con una certa frequenza nei pochi contributi successivi, se le grandi tele dell'Annunziata di Portoria, ad esempio, sono citate come affreschi e quelli, appena ricordati e distrutti, di Recco sono dati come ancora sussistenti. Pochissime le parole spese da Pesenti<sup>8</sup> sul pittore, nuovamente redarguito, sulla scorta dell'Alizeri, per essere, al più, un abile rimaneggiatore di linguaggi altrui, quasi un confezionatore di centoni pittorici.

La stroncatura pare ingiustificata, caso mai occorrerà precisare meglio il suo percorso artistico, in modo da ricostruirne un attendibile *corpus*, partendo dalle opere certe, attribuendogli quelle che non possono non essere riferite a lui e procedere alla ricostituzione di una prospettiva storica d'inquadramento, rendendogli così il posto che gli compete nella pittura in Liguria tra Sette e Ottocento, in un momento in cui sono all'opera artisti notevoli, colti e consapevoli.

Piuttosto limitato lo spazio dedicato a Santino anche da Franco Sborgi, al quale va però il merito di aver riconosciuto nel disegno del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, *Tobia che sep-*

*pellisce i morti*, lo studio per il dipinto del convento delle Suore Brignoline, aprendo di fatto l'esercizio critico sulle opere del pittore<sup>9</sup>; va inoltre osservato che il focalizzarsi dell'attenzione degli studi storico-artistici sulla fine del secolo XVIII e l'inizio del successivo risale ad anni molto recenti, tanto che la fisionomia del periodo deve essere ritenuta un *work in progress*, soggetto a molte, nuove, messe a punto.

Senza anticipare le conclusioni del presente contributo, si deve fin d'ora affermare che, dagli approfondimenti sul pittore, scaturisce una fisionomia di artista a tutto tondo, senza difetti che non siano quelli del periodo cui appartiene, dominato, non a caso dalla cultura delle accademie, su cui resta ancora valida l'analisi delineata da Sborgi<sup>10</sup> che individua correnti e figure rilevanti nel panorama del periodo, tutte variamente intrecciate con l'istituzione, nel 1751, dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. Il suo motto inciso su disegno di Giovanni Agostino Ratti – ET VETERES REVOCAVIT ARTES<sup>11</sup> – e allusivo agli esiti (reali o sperati) più che ai programmi dell'istituto, era indice, tuttavia, di un bisogno di rinnovamento chiaramente avvertito e non solo in campo artistico. Il profilo tracciato da Sborgi, come ogni sintesi, necessita di essere integrato, perché le figure ricordate postulano approfondimenti monografici, quelle ovviamente che non ne sono state ancora fatte oggetto. La fondazione dell'Accademia, variamente sostenuta dai patrizi più colti e lungimiranti, tra cui *in primis* Gio Francesco Doria, mirava a rinnovare la didattica della pittura e delle arti sorelle mediante un ragionato adeguamento alle novità, che pure erano giunte in città

e di cui si percepiva il significato innovatore, riflesso di ben altri rivolgimenti in chiave sociale e politica. Santino Tagliafichi è pittore colto perché la sua formazione avviene negli anni in cui più stringente si fa il dibattito sull'insegnamento dell'arte e sul valore sociale ed etico di tale sapere, ma è anche, insieme, erede della grande pittura barocca genovese, di cui si trova a sistemare la gloriosa ed ingombrante eredità. Tra gli *esecutori testamentari*, per usare questa metafora, di Piola, di Gregorio e Lorenzo De Ferrari, il nostro riesce tuttavia a trovare una sua cifra, basata sulla smaltata levigatezza del colore, che si associa ad un disegno vigoroso e corretto, mediante cui può tradurre la brillante scioltezza dei maestri barocchi in un discorso più statico e raffrenato, ma pur sempre promanante da quegli esempi e da quella temperie artistica.

Debitrice di quella di Carlo Giuseppe Ratti, l'opera del Tagliafichi segna lo snodo di passaggio dal tardobarocco al Neoclassicismo e se ciò avviene con perplessità e ritardi, egli non può in alcun modo esserne ritenuto responsabile.

Insieme al più celebre, e di lui più anziano, David e al coetaneo Baratta, il Tagliafichi si colloca in un momento singolare dell'arte genovese, in cui si fanno più evidenti gli sforzi per aggiornare l'ambito locale, soprattutto attraverso la conoscenza diretta di ciò che accade altrove, a Roma in particolare.

Questo, segno di una decisa volontà di aggiornamento, è anche indice dell'impovertimento della scuola locale, cui stanno per venir meno i committenti e il ceto che necessitava delle sue opere e ne costituiva il substrato e il fondamento.

## Il momento della formazione

Si ritiene, intenzionalmente, di tralasciare il celebre caso del rifacimento del salone del Sole nel palazzo di Cristoforo Spinola in Strada Nuova (1770), cui collaborò anche Andrea Tagliafichi, ma dovuto a maestranze francesi, dall'architetto Charles de Wailly al pittore Antoine-François Callet allo scultore Philippe de Beauvais, in quanto episodio molto indagato criticamente e non più esistente a causa dei devastanti bombardamenti della Seconda guerra mondiale; una significativa trattazione, piuttosto recente, è fornita da Lauro Magnani, che integra quanto a suo tempo scritto da Ennio Poleggi<sup>12</sup>, ponendo l'accento sulla pluralità dei repertori decorativi del Tagliafichi, che spaziano dal Neoclassico alle *chinoiseries*, come peraltro avviene in questo momento, ad esempio, in Inghilterra con i fratelli Robert e James Adam.

Si è poco scritto, invece, nell'ambito della storiografia locale, sul completo *restyling* del presbiterio della chiesa di Nostra Signora delle Vigne, attuato nell'ottavo decennio del Settecento su progetto di Gaetano Cantoni<sup>13</sup>. Può sembrare un intervento di superficie, dal momento che programmaticamente vengono conservati gli affreschi, del 1612, di Lazzaro Tavarone con la *Gloria di Maria* al centro e *Storie della Vergine* ai lati (fig. 2), ma l'impegno dell'operazione è da ritenere tutt'altro che trascurabile<sup>14</sup>: esso è consistito nel completo rifacimento delle quadrature a stucco, totalmente dorate, delle medaglie ad affresco, nel ridisegno delle pareti presbiteriali, che presentano incorniciature delle finestre vere e delle finte, dove non erano possibili aperture reali, con specchi al posto dei vetri (fig. 4), ed eleganti fregi a stucco di Francesco Ravaschio e Nicolò Traverso, con putti recanti insegne e arredi sacri, in funzione di complementi euritmici<sup>15</sup> (figg. 5-6). Vi sono, poi, il catino absidale, affrescato nel 1783 da Paolo Gerolamo Brusco con il *Transito della Vergine* e le tre enormi tele dell'abside: l'*Annunciazione* di Carlo Giuseppe Ratti, che consideremo in seguito, la *Natività di Maria* di Giuseppe Cades, nella parete di sinistra, e la *Presentazione al Tempio* di Giovanni David, in quella di destra. Si converrà che l'insieme è imponente e che opere di queste dimensioni, dei migliori artisti del momento, una dovuta ad un celebre pittore romano, costituiscono un evento sufficientemente rimarchevole perché se ne ragioni in modo analitico e con la debita attenzione. La ridecorazione del presbiterio delle Vigne, parrocchia dove Tagliafichi ha ricevuto il Bat-

tesimo, deve essere considerata cantiere esemplare per la formazione dell'artista, che, non a caso, svariati decenni più tardi, sarà impegnato negli affreschi dei pennacchi della cupola e nel completamento della cappella della Madonna con due delle sue opere più significative (fig. 3) (P67 e P68).

Dal punto di vista della sintassi architettonica e del lessico decorativo, questa è la prova inconfutabile dell'accettazione del nuovo linguaggio utilizzato nella massima impresa pubblica del momento: il rifacimento e la decorazione, ad opera di Simone Cantoni, con ampia collaborazione di Gaetano, dei Saloni del Maggior e Minor Consiglio in Palazzo Ducale a Genova, distrutto, come si sa, da un rovinoso incendio nel 1777<sup>16</sup>.

La pressoché totale contemporaneità dei due cantieri, uno laico e privo di preesistenze, l'altro religioso e dotato di un assetto decorativo antico, dimostra che ormai i tempi sono maturi per il pieno riconoscimento dello stile neoclassico, ciò che è alla base della preferenza accordata a Simone Cantoni su Andrea Tagliafichi nel prestigioso incarico di Palazzo Ducale. Stupisce che lo stesso severo repertorio, cornici con ovoli e dardi, grandi rosoni baccellati, meandri a onde e motivi *a jour*, usato soprattutto nel salone del Minor Consiglio, si presti così agevolmente ad inquadrare le decorazioni secentesche e gli elementi esistenti e a conferire all'insieme un tono alto e sobrio nello stesso tempo. Alcune immagini, specificamente dedicate al presbiterio e al suo ridisegno, credo dimostrino il valore esemplare e didattico di quanto qui analizzato, sia pur in modo sommario (figg. 2, 5, 6).

Che la basilica delle Vigne, in questo momento e soprattutto nella breve vita della Repubblica Democratica Ligure, sia stata al centro di un rinnovamento, indotto, singolarmente in un ambito ecclesiale, dagli eventi storico-politici, non sembra dubbio e a dimostrarlo basta la splendida allegoria tagliafichiana della *Liguria benedetta dal cielo* (P17), forse destinata ad un affresco sul fondo della chiesa, come scrive Alizeri<sup>17</sup>. Il messaggio che sarebbe stato veicolato dall'allegoria, e cioè la persistenza del protettorato di Maria sulla Liguria, pur nel mutamento degli assetti politici, esprime, meglio di ogni discorso, il carattere "conservatore" della fase rivoluzionaria, vissuta dalla città in questi frangenti.

Gaetano Cantoni è autore anche del progetto per il Deposito di Santa Caterina Fieschi<sup>18</sup>; è noto che la





- 2. G. Cantoni, Presbiterio, Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne.
- 3. Cupola, Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne.
- 4. G. Cantoni, Presbiterio, Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne, particolare di una finta finestra.
- 5. G. Cantoni, G. David, Presbiterio, Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne, parete di destra.





6. F. Ravaschio, N. Traverso e  
aiuti, *Angeli con sacre insegne*,  
Genova, chiesa di Santa Maria  
delle Vigne, parete di sinistra del  
presbiterio.

7. G. Cantoni, Scalone, Genova,  
convento di Santa Caterina di  
Portoria.

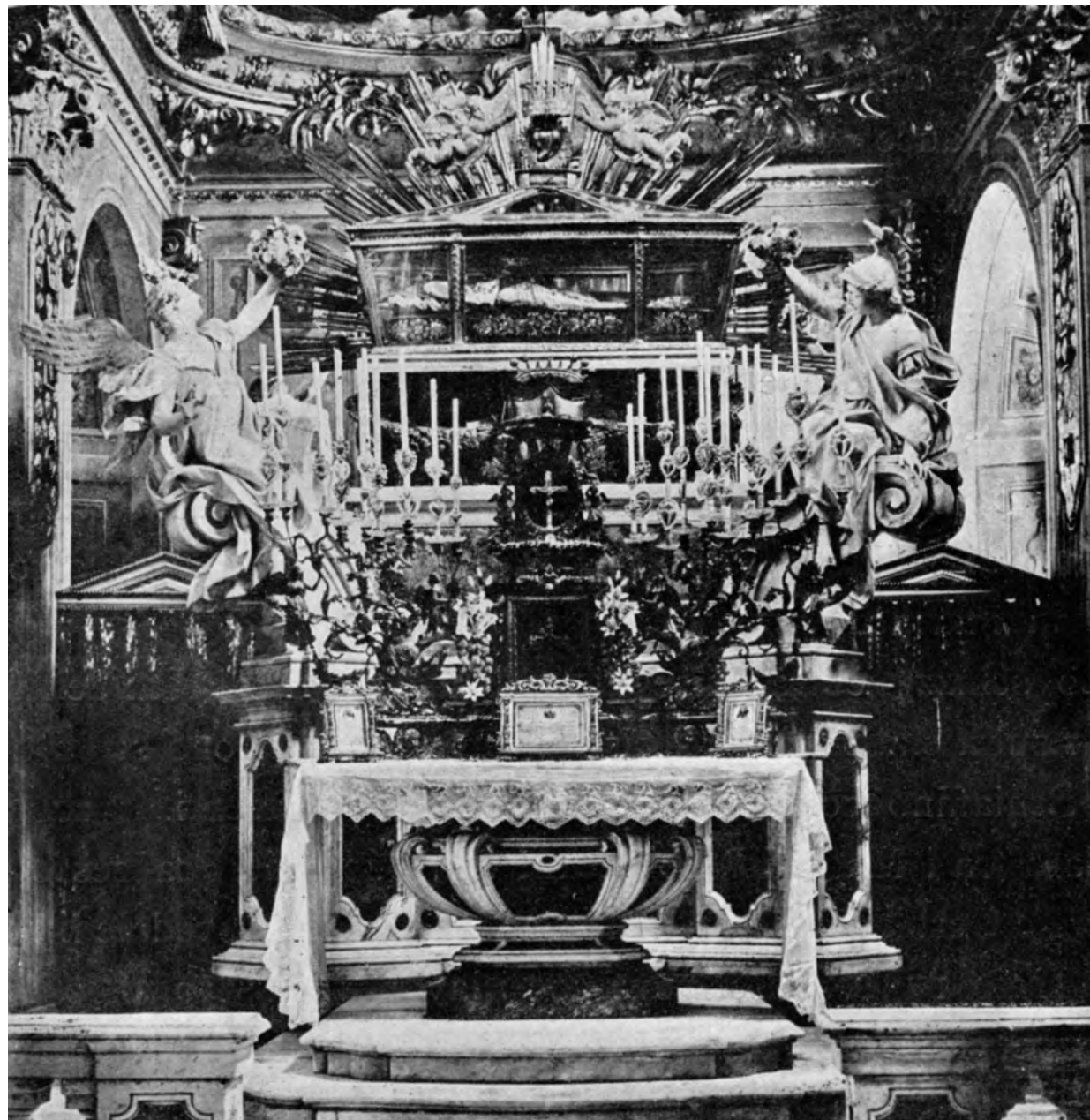
8 F. Baratta, *La Fortezza*,  
monocromo, Genova, Santissima  
Annunziata di Portoria, cappella  
del Deposito.

sua presentazione provocò una denuncia per plagio da parte di Andrea Tagliafichi,<sup>19</sup> che si era cimentato col medesimo tema in un grafico che, a mio avviso, è da identificare, almeno parzialmente, col disegno per il cui commento si rimanda alla scheda relativa<sup>20</sup> (D120). Scrive Luigi Augusto Cervetto: “Già i Protettori pensavano a nuove riforme chiedendo i disegni a tre valenti architetti, Emanuele Andrea Tagliafichi, Gaetano Cantoni e Lorenzo Fontana. Il primo ideava di sostituire all’attuale deposito un tempio di forme ispirate al classico stile greco-romano. Per questo immaginava una chiesa a parte la quale avesse il suo ingresso mediante tre porte sulla spianata dell’Acquasola, là dove ora s’apre la scala che scende alla chiesa sottostante. Il nuovo tempio doveva essere diviso in tre navate ed il corpo principale scompartito da dieci colonne d’ordine corinzio, ma tanto di questo progetto che degli altri due, i quali su simili idee si erano ispirati, non si fece nulla e si pensò in seguito a completare la cappella del deposito con gli ornati che tuttora la fregiano. Consistono essi nella medaglia campeggiante in tondo sul volto dove Santino Tagliafichi espresse la santa innalzata dagli angeli alla gloria eterna, nelle altre composizioni ad affresco, cori angelici e figure di Virtù, tra quadrature delineate da Giacomo Picco e nei due quadri dipinti che vedonsi ai lati dell’altare. Sono due bellissimi quadri”<sup>21</sup>. La sistemazione della cappella del Deposito, come realizzata, è il risultato, comunque, di un pensiero architettonico complesso; la scelta di ubicare l’urna con le spoglie della santa nella tribuna (spazio già riservato alla cantoria) comportava la necessità di rendere autonomo il percorso che conduce al sacello rispetto alla chiesa e la considerevole differenza di quota fu risolta mediante uno scalone monumentale che, alla partenza, fuoriesce, per inderogabili esigenze geometriche, dai volumi esistenti e dà luogo ad un nuovo prospetto<sup>22</sup>. Cervetto spiega, con la credibilità che gli deriva dall’aver scritto quando l’Ospedale di Pammatone era ancora in funzione, che “Per recarsi a visitare la salma della Santa presso il Sacro Deposito, allora dalla piazza dell’Annunziata di Portoria bisognava entrare nell’Ospedale, da dove, per l’Infermeria delle donne, si ascendeva alla Cappella. Ad agevolare il passaggio ed evitare nello stesso tempo alle povere malate il fastidio che certo loro doveva venire per il transito di tante persone, si provvide, nel 1772 all’apertura diretta dello scalone che dalla piazza e dal chiostro, per una porta aperta sull’ultimo ballatoio, mette nella Cappella stessa”<sup>23</sup> (figg. 7-9).

Questo, per una costruzione risalente al secolo XVI, non è certo un intervento di lieve entità. La cappella appartiene alla chiesa ma, allo stesso tempo, se ne eccettua e consente una notevole molteplicità di percorsi, visuali e prospettive percettive. Dal punto di vista concettuale è possibile che si volesse continuare a sottolineare la pertinenza del Deposito all’Ospedale di Pammatone oltre che alla chiesa, essendo la santa figura organica all’istituzione assistenziale, che pre-



9. Cappella del Deposito, sistemazione precedente all'attuale, Genova, Santissima Annunziata di Portoria (da Cervetto 1910).



siedette e in cui esplicò la sua eroica carità. È poi piuttosto singolare che le spoglie venerande siano collocate non in basso, in una cripta, ma al contrario, nel registro superiore di un edificio sacro, ciò rende l'insieme assai particolare e degno di nota. Come chiarisce Cassiano da Langasco<sup>24</sup>, la trasformazione in sacello della tribuna comportò modifiche anche alla facciata, le due lunette sopra il portale cinquecentesco furono trasformate in oculi ovali e al di sopra fu realizzato, da Francesco Maria Schiaffino, un ovato di stucco con l'*Annunciazione*.

Il 1737, data della canonizzazione di Caterina, è termine temporale essenziale per il sacello e segna la commissione allo Schiaffino della splendida *macchina* di cui l'urna, dovuta all'argentiere Felice Porrata<sup>25</sup>, è la gemma. Della morfologia, oggi modificata, del complesso plastico del Deposito è bene ripercorrere il senso nelle parole di Cervetto: "Consiste questo Mausoleo in un largo basamento, ai quattro angoli del quale, su in alto si elevano quattro bellissime statue rappresentanti le primarie virtù della santa e che sono in atto si sostenere i lembi di un ampio padiglione

il quale dall'alto del soffitto della cappella, sorretto da un gruppo o scherzo di angeli, scendeva sopra l'urna campeggiante nel mezzo del basamento e che venne poi tolto nel 1822 quando la cappella venne ornata da affreschi"<sup>26</sup> (fig. 9).

Lo spostamento del Deposito in chiesa, nella cappella laterale mediana destra ad opera di Eugenio Fuselli, è degli anni Sessanta del Novecento; Cassiano osserva che tra le ragioni del trasferimento del mausoleo vi è il venir meno dei motivi che ne avevano determinato la collocazione nell'antica cantoria, ma non sembra spiegazione del tutto convincente. Quello che appare certo è che la collocazione in chiesa, avvenuta l'8 maggio del 1960<sup>27</sup>, ha, e non di poco, affievolito l'effetto congiunto del mausoleo e degli apparati iconografico-decorativi dello Schiaffino e Tagliafichi, decontestualizzando l'uno e gli altri. Oggi, tra l'altro, risulta ancor meno leggibile il legame indissolubile col distrutto Ospedale di Pammatone, il cui cortile sopravvive all'interno della sede del Tribunale di Genova, che incombe, massiccia e invasiva, sulla chiesa di Portoria.

## “Ristori” e stime. L'altra attività di Tagliafichi

Ezia Gavazza dà conto dei lavori di ammodernamento delle pareti della sala del Bacigalupo nel palazzo Durazzo Pallavicini<sup>28</sup> in Strada Balbi a Genova, citati dal catalogo del 1792, e osserva che i paesaggi hanno certamente condizionato il rifacimento dei decori parietali del Tagliafichi, evidentemente in fase con le trasformazioni che il fratello di Santino, Andrea, andava conducendo nel palazzo e a queste del tutto affini, quanto a gusto (P5). L'intervento viene qui considerato alla stregua di un restauro perché avviene sull'esistente, è eseguito con consapevolezza delle motivazioni conservative, oltre che di quelle innovative e si situa in una fase precedente la stessa definizione concettuale dell'attività restaurativa. In altri termini, non si ritiene che l'intervento in questione sostanzialmente differisca da ciò che il pittore esegue nella villa Durazzo allo Zerbino, che si considererà di seguito<sup>29</sup>.

Il senso dell'operazione è veramente quello di un *rap-pel à l'ordre* che si impossessa delle pareti ma non giunge a modificare la scenografia quadraturistica della volta, generando una discrasia, accettata se non voluta, anticipatrice di molte altre radicali modifiche e contraddittorie convivenze stilistiche nel panorama artistico genovese di quegli anni. La libera e spericolata architettura decorativa del soffitto è come trattenuta dal cornicione, che anticipa la rigorosa partimentazione delle pareti con decori a fasce e grottesche e pannelli più complessi, in cui girali di acanto si sviluppano attorno a cammei memori delle *Antichità di Ercolano* ma, altresì, delle Logge di Raffaello in Vaticano (P6-P9). È la tradizionale duplice valenza dei riferimenti all'antico di questa fase del Neoclassicismo, in cui le riprese tradizionali della classicità convivono con le nuove scoperte e la mutata coscienza critica, ormai archeologica, che del mondo antico si va elaborando (P10-P13). I decori, monocromatici, ma arricchiti da vive, raffinate tonalità e dal fulgore delle lumeggiature d'oro, dispiegano un repertorio, rigoroso ma ricco, di cui si ricorderà l'ornatista Michele Canzio, ma si fondano, almeno in parte, sulle partiture *en grisaille* di Lorenzo De Ferrari, quelle, ad esempio, della galleria della cappella nel palazzo Balbi Durazzo Reale<sup>30</sup>, che svolgono una funzione connettiva analoga e sono state, da subito, intese come commento, oltre che completamento, delle presistenze decorative, nel caso di specie, gli affreschi della volta di Giovanni Battista Carlone. È un ambito operativo di completamento o *sostituzione*

- 1808 @ 20. Giugno - Per Ristoramento di Quadri del Palazzo di Albano del  
 La sig. Anna Brignole

Per avere fatto staccare i tre quadri, un del Gesù Cristo, altro  
 del Capuccino, e l'altro di Gio. Bas. da suoi telari, e rimettere  
 sopra i suddetti telari i tre quadri di Marone, che erano nella  
 mezzania del Palazzo di Città ----- L. 9.

Per avere fatto aggiustare dal falegname un de' i suddetti  
 telari, rotto, e tarlato ----- 2: 10.

Per avere fatto staccare il sopraporta tutto squarciato da un  
 colpo di cannone, e fattovi rimettere altro quadro, che era  
 nel guardaroba di Città rap. La B. Vergine col Bambino, e  
 S. Giuseppe, e S. Gio. Battista, fatto staccare nelle crostature, e  
 ricomodarne ne squarci, e per avere fatto staccare, e ricomodarne  
 ne squarci l'altro cornice sopraporta di Gioachino Giaroto rap.  
 Armida, e Rinaldo molto scartato, e squarciato. ----- 12.

Per avere fatto dare quattro ornate di legno dal falegname Vo  
 rava al Quadro di Donico Diola rap. S. Girolamo da, e S. Agostino al  
 quadro di Paolo da Venezia rap. S. Martinò di S. Giustina ----- 5.

Per avere fatto staccare le suddette ornate, e darvi la mastica ----- 2: 10.

Per avere ripulito il Quadro rap. La B. Vergine col Bambino S. Giusep  
 pe, e S. Gio. Battista, levate le macchie, e rifatte, ed ornate mol  
 te parti mancanti, e crostate ----- 20.

Per avere ripulito il Quadro di Gioachino Giaroto rap. Armida, e  
 Rinaldo, ripulito, e dipinto tutto il fondo con albore, e  
 stracca, ed aggiustato ne squarci ----- 26.

Per avere dipinte le quattro ornate date attorno al quadro di  
 Domenico Diola rap. S. Girolamo ----- 20.

Conto retro ----- L. 97.5

Deduzione ----- 319.2

----- 221.7

Alto Santino Tagliafichi

10

di decorazioni precedenti, che si ripresenterà altre volte nell'attività del nostro, e che si vorrebbe definire critico, in cui il pittore vale per abilità di mano almeno quanto per cultura e dimestichezza con i linguaggi visivi e la storia dell'arte *tout court*.

Questo incarico, pur creativo e di tipo pittorico, si colloca, come già osservato, per la sua natura di intervento parziale in un ambito decorato in precedenza, con una certa precocità, nell'ambito dell'impegno di Tagliafichi restauratore di cui si occupa, con scrupolo e competenza, Maddalena Vazzoler; in precedenza, Ca-

10. Conto del 20 maggio 1808 per lavori ad Anna Pieri Brignole, Genova, Archivio Storico del Comune (da Vazzoler 2007).

11. Inventario de' beni [...] del fu  
Signor Marchese Giambattista  
Carrega, Genova, Archivio di  
Stato.

Rapporto Lib. 83638. 31.

Bene Cambiasca  
Domenico Sarcino  
Niccolò Concio Test.  
Paolo Savasso Test.  
Paolo Vimer Test.  
Fabio Savasso Test.

L'anno sudetto Milleotto Centoventotto,  
giorno di Mercoledì, sedici del mese di Gennaio,  
alle ore undeci di mattina nell'Appartamen-  
to sudetto.

In seguito dell'appuntamento fissato dalla  
Parti nell'atto della chiusa della precedente  
vacazione, io detto, e sottoscritto Volgo vado a  
procedere alla continuazione del presente  
inventario, alle richieste, e proposte come sopra,  
meno delle Signor Ferrigno Officio, non guardari  
per ora più oggetti da estimarsi da esso, ed  
immette intervenuti li Signor Santo Rognifico  
fu Gastano, e Francesco Baratta fu Carlo  
ambidue Pittori, nati, ed domiciliati in Genova, al  
primo strada della Focione, ed il secondo in  
vicinanza del Padiglione Militare di S. Leonardo

Lib. 83638. 31.

terina Olcese Spingardi, Piero Boccardo e Clario Di  
Fabio avevano indicato l'artista come intermediario  
per acquisti e vendite di opere d'arte<sup>31</sup>.  
La logica sottesa al contributo di Vazzoler è, con ogni


evidenza, quella di dar conto della pratica restaurativa  
ai suoi albori (di cui Tagliafichi è, in Liguria, significa-  
tivo esponente), prima che una cosciente definizione  
dell'attività determinasse la raccolta di dati e materiali

60

Riposta

Linee iduoi tri: \_\_\_\_\_

S.P. 1358/5. 31.

 Per la quarta

Luigi Conio al v. p.  
 Benedetto Deffranco  
 Luigi Del fratello di Battista  
 Francesco Carrega  
 Santo Taffico  
 Felice Carrega  
 Francesco Carrega  
 Francesco Baratta  
 Romeo Cambiasca  
 Gio: Maria Doppo ad. nome  
 Domenico Sorcino  
 Nicolò Conio Test.  
 Paolo Cavassa Test.  
 Paolo Blones Test.

Felice Savano Notario

Il giorno suddetto milleottocento  
 ventotto giorno di venerdì dici:  
 otto del detto mese di gennaio  
 alle ore undici, mezza di notte  
 stina nella casa di abitazione

S.P. 1358/5. 31.

12. Inventario de' beni [...] del fu  
 Signor Marchese Giambattista  
 Carrega, Genova, Archivio di  
 Stato.

12

finalizzati alla documentazione degli interventi e alla formalizzazione dei metodi e dello stesso linguaggio afferente alla disciplina. Si vuol dire, in altri termini, che la fisionomia, non completamente autonoma, del-

la professione di restauratore tra Sette e Ottocento fa sì che, di quei primi interventi, non si conservi memoria se non nei libri dei conti, in cui sono registrate le sole partite economiche dei lavori (fig. 10). Molto

13. G. Carlone, *Mosè salvato dalle acque*, Genova, villa Durazzo.

14. G. Carlone, *Mosè conduce gli Ebrei attraverso il Mar Rosso*, Genova, villa Durazzo.

opportunamente, la studiosa osserva che l'attività di tutela e restauro delle collezioni si adegua, in questo momento storico, al loro assetto proprietario, rigorosamente privato, e non sfiora l'ambito pubblico, se non in virtù del fatto che talune di queste pinacoteche, la Brignole Sale De Ferrari ospitata in Palazzo Rosso innanzitutto, verso la fine del secolo XIX, sono state oggetto di donazione, confluendo nella proprietà e fruizione pubbliche. L'impulso che determina gli interventi di restauro è lo scrupolo conservativo del solerte proprietario, teso al mantenimento in efficienza e decoro del suo patrimonio; ma vi sono anche, sottese ma leggibili, una consuetudine secolare al rapporto quotidiano con le testimonianze antiche e un'attenzione, non superficiale, al valore identitario di beni, tanto più imprescindibili, quanto più, giuridicamente ed economicamente, indisponibili.

Di sfuggita, si ricorda l'istituto del maggiorasco o vincolo fidecommissario delle raccolte, che faceva sì che le componenti più rappresentative del patrimonio, come le dimore nobiliari con le loro quadre, dovessero essere conservate e trasmesse, intatte, ai propri eredi. Questa sollecitudine a conservare, parallela e complementare allo spirito collezionistico, ed insita nell'attitudine amministrativa a gestire correttamente i patrimoni – tipica, anche se non certo esclusiva, dell'aristocrazia genovese – dovrebbe essere più attentamente indagata, in quanto è sicuramente responsabile di non pochi interventi, apparentemente manutentori, ma con esiti rilevanti anche sul piano del gusto. Altro corollario del discorso intrapreso, è che i compendi immobiliari erano concepiti nella loro interezza, nell'assoluta e organica continuità di architettura, arredi mobili, decorazioni plastiche e pittoriche, talché dobbiamo riconoscere che solo la moderna cultura giuridica applicata alla tutela distingue (in maniera alquanto astratta) tra beni immobili e mobili, principali e accessori o pertinenziali. Ne consegue, ancora, che, in Italia, la spogliazione degli arredi e dei compendi pittorici di infiniti palazzi è alla base della progressiva perdita di significato di innumerevoli opere, della loro dispersione e della difficoltà crescente a ricostruire un contesto, che risiedeva proprio nell'interezza o globalità perdute.

In relazione alla struttura del progetto ASRI (Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani), lo studio di Vazzoler si compone di un saggio di inquadramento e di tabelle o schede ripartite per anno, luogo, opera, intervento e fonti, di grande chiarezza, di un regesto delle fonti e di un'ampia bibliografia conclusiva.

Fondamentalmente, gli inizi dell'attività di Tagliafichi restauratore si collocano alla fine degli anni Ottanta del Settecento e sono lavori su commissione di Giacomo Filippo III Durazzo per dipinti nel palazzo di via Balbi e, nel 1787-1788, nella villa Durazzo in salita San Bartolomeo degli Armeni "Per aver aggiustato varie mancanze e crostature a cinque grandi quadri a fresco nella sala del Palazzo al Zerbino di Sua



13



14

Eccellenza il Signor Marchese Giacomo Filippo Durazzo, ed altre quattro figure laterali, e per averle pulite e rinfrescate L. 120. Negli stessi anni e nello stesso immobile, si situano pagamenti "Per aver aggiustate varie mancanze al quadro di mezzo nel salotto presso la sala del Palazzo di Sua Eccellenza il Signor Marchese Giacomo Filippo Durazzo al Zerbino e rinfrescati vari trofei, festoni di fiori, putti, figurine, e fatte di nuovo alcune sfingi L.60 Per avere rinfrescati n. 4 ovatini nel Gabinetto di suddetto Palazzo, cioè fatti di nuovo i fondi, e rinfrescate le figure, vari festoni, mascare, ed altre figurine, sfingi ed animali sparsi nel volto L.50 Per avere accomodato una Madonnetta con due putti nel volto della toletta L. 10.<sup>32</sup>

Appare del tutto evidente che lo stesso Santino non distingue l'attività restaurativa in senso stretto da quella di pittore che integra, sostituisce e ridisegna parti anche sostanziali degli assetti decorativi antichi, come, d'altra parte, s'è già osservato.

Sembra il caso di approfondire questi interventi, certamente in relazione al Tagliafichi restauratore, ma soprattutto perché il palazzo Durazzo in San Bartolomeo degli Armeni è all'origine di ricorrenti equivoci e fraintendimenti. Intanto, l'edificio, sito in salita San Bartolomeo degli Armeni al n. 11, sussiste tuttora, in proprietà Medici del Vascello-Diaz e in discreto stato conservativo; esso era, originariamente, la principale dimora dei Durazzo, famiglia genovese di alto rango già alla fine del Cinquecento, legata da stretti vincoli ai Pallavicino, cui apparteneva il gesuita padre Marcello, mecenate pressoché esclusivo della chiesa del



15

Gesù di Genova, completamente decorata, com'è noto, dagli affreschi di Giovanni Carlone<sup>33</sup>. La committenza al Carlone dei cicli di affreschi della villa di San Bartolomeo, ricordati dall'Alizeri nella *Guida* del 1847<sup>34</sup> e riferiti correttamente all'autore, appare giustificata dalla radicata e nota predilezione dei committenti per l'artista; anzi, la decorazione del complesso dello Zerbino può essere stata influenzata dalla determinazione di Marcello Pallavicino di affidare al pittore l'intera decorazione della chiesa gesuitica genovese<sup>35</sup>; anche perché la cronologia, emersa da una lettura analitica dell'*Historia Domus Professae*, dice che entro il secondo decennio del Seicento erano concluse le navate e nel 1626 si affrescava la cupola<sup>36</sup>.

La villa Torriglia di San Bartolomeo, divenuta Durazzo sullo scorcio del secolo XVI, e come tale citata dall'anonimo del 1818<sup>37</sup>, non risulta essere stata identificata dalla storiografia artistica recente, così come i suoi affreschi, dati per perduti, esclusi quelli che sono stati staccati intorno alla metà dell'Ottocento ed oggi conservati nel Museo di Sant'Agostino<sup>38</sup>. Gli affreschi, raffiguranti storie bibliche, più precisamente *Storie di Mosè* al piano terreno (figg. 13-14) e *Storie di Noè* (fig. 15) al primo piano, sono stati dallo scrivente identificati, citati sia pur incidentalmente, e parzialmente riprodotti nell'ambito di un contributo sui cicli di Giovanni Carlone nella chiesa della Santissima Annunziata di Genova<sup>39</sup>.

In seguito, l'attività del Tagliafichi procede, dal 1788 al 1790, pressoché interamente al servizio dei Durazzo per il restauro di dipinti collocati nel palazzo di via Balbi; unico intervento sugli affreschi quello attuato nel 1788 sul dipinto murale di Giacomo Antonio Boni raffigurante *Bacco e Arianna*. Ancora, e fino al 1804, si succedono lavori sui dipinti dei Durazzo per il palazzo di città e per la villa di Cornigliano (Durazzo Bombrini). A partire dal 1806, e fino al 1813, si collocano i restauri per i dipinti Brignole Sale nel Palazzo Rosso, in cui sono praticate diverse tecniche di intervento in relazione allo stato conservativo e alle esigenze delle opere. Difficile individuare gli apporti pittorici di Santino, anche se una lettura in controtuce delle diciture che accompagnano le note dei conti suggerisce l'impressione di un consumato professionista che rispetta i ruoli specialistici dei vari artigiani e soprattutto le opere degli antichi maestri. Nel raccogliere le notizie sul *Noli me tangere*

di San Michele di Pagana (P65), ci si è imbattuti in un intervento di Santino che riassume, significativamente, la sua operatività: egli fornisce, cioè verosimilmente vende, alla chiesa un quadro della bottega di Gregorio De Ferrari, lo restaura e lo ingrandisce, rendendone rettangolare l'originaria centinatura; amplia un suo dipinto per costituire un *pendant* al quadro citato e provvede altresì alle cornici, opportunamente dorate, per le due opere<sup>40</sup>.

Santino, nella sua qualità di restauratore, ha modo di acquisire una conoscenza diretta, *tecnica* e *materica*, dei principali capolavori delle collezioni genovesi e della scuola pittorica locale; c'è da supporre che la sua contezza del patrimonio artistico della città, in questo primo scorcio dell'Ottocento, prima della grande, inarrestabile, dispersione delle collezioni nobiliari, sia stata tra le più aggiornate e approfondite<sup>41</sup>.

In questa prospettiva, si situa l'incarico, che riceve dagli eredi del Marchese Giovanni Battista Carrega, morto il 12 dicembre 1827, di redigere, con Francesco Baratta, un inventario con stima dei dipinti presenti nel palazzo omonimo in Strada Nuova, documento rogato dal notaio Felice Ravano, che si trascrive in appendice<sup>42</sup> (figg. 11-12). Apprendiamo dall'elenco, fatica tardiva del nostro, evidentemente instancabile, artefice, il suo domicilio di allora nella strada delle Fucine<sup>43</sup>, la familiarità col Baratta a questa data, su cui si tornerà, la sua riconosciuta competenza in materia di pittura della scuola locale, ma altresì, talune categorie critiche, peraltro riflesse dalle stime economiche, tra cui spicca la distinzione tra le opere degli antichi maestri e quelle degli esponenti della Scuola moderna, che Santino valuta considerevolmente meno, la distinzione tra opere di certa autografia e quelle della scuola, l'accettazione dell'anonimato per i dipinti non attribuibili e, infine, una notevole dimestichezza con le iconografie rappresentate.

L'opera dei periti Tagliafichi e Baratta si giustifica solo con l'intenzione, puntualmente attuata, degli eredi Carrega di alienare e disperdere totalmente quadreria e arredi. Per avere riscontri antecedenti e successivi, basta confrontare l'elenco riportato in appendice col più sintetico ragguaglio di Ratti (nota 42) e soprattutto rileggere ciò che scrive Alizeri (Alizeri 1875, p. 201): "Cessati costoro (i Carrega) in età non remota da noi sloggìo con essi da questo palazzo quel tanto di riguardevole che fosse, a trasportarsi, o possibile o conveniente... rimasero i freschi e gli ornamenti aderenti al muro". Una dispersione totale, tra le molte, che, non a caso, si colloca in un momento non certo felice per l'aristocrazia, destinata a depauperare irrimediabilmente il patrimonio artistico genovese. Impossibile dire se Tagliafichi, ormai molto avanti con gli anni, abbia svolto attività di mediazione per la vendita della quadreria Carrega; in assenza di riscontri, è opportuno non congetturare; resta l'esigenza di conseguire maggiori informazioni sulla dispersione delle grandi raccolte cittadine, pochissime delle quali sopravvissute fino a noi.

15. G. Carlone, *Il sacrificio di Noè*, Genova, villa Durazzo.



## Ornati all'antica, echi raffaelleschi, memorie barocche

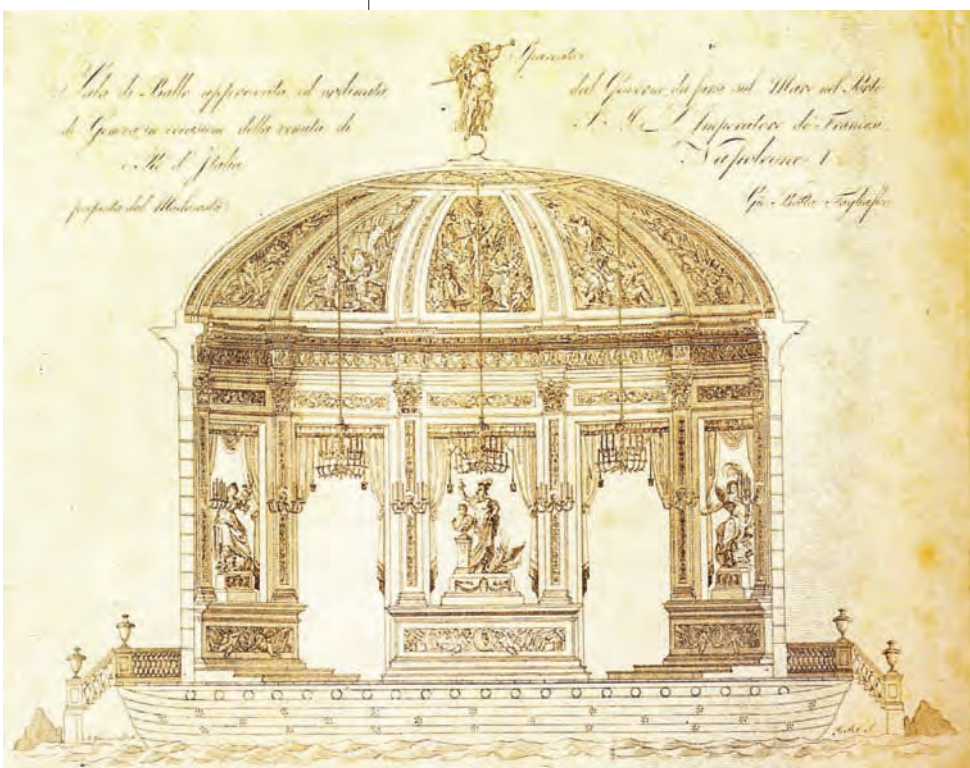
Costante appare in Santino la ricerca di un linguaggio adeguato al contesto in cui è chiamato ad operare; in particolare, il repertorio delle forme classiche assume, in lui, la valenza di una prova fattuale di aggiornamento al nuovo gusto, innestato, però, sul solido ceppo della tradizione. Forse, questa, è una conseguenza del fatto che le commissioni, anche al fratello Andrea, grande architetto neoclassico, concernono prevalentemente adeguamenti parziali di edifici preesistenti e solo in minor misura costruzioni erette *ex novo*; d'altro canto, non si può certo sottovalutare il peso che una storia secolare di realizzazioni architettoniche esemplari, quale quella genovese, deve aver esercitato, anche in questa congiuntura<sup>44</sup>. Il disegno (sezione) di Andrea relativo al progetto di sala da ballo galleggiante, detto anche Pantheon marino, per i festeggiamenti in onore di Napoleone (fig. 16) mostra un elegante interno, verosimilmente a pianta centrale, coperto da una volta dal profilo ribassato, nella quale, in corrispondenza di ogni lesena, sorge un costolone che scandisce la superficie in spicchi fittamente decorati da stucchi e ornati pittorici<sup>45</sup>. Impossibile, in assenza di riscontri documentari e soprattutto dell'apparato,

effimero e perduto, ipotizzare la partecipazione di Santino all'impresa decorativa, che vede coinvolto, in qualità di *Machinista*, il fratello Giovanni Battista (anche se, in realtà, si tratta di un'evenienza tutt'altro che improbabile)<sup>46</sup>, più corretto individuare una tipologia ornamentale che riassume in sé il senso di questo "moderato" rivolgimento del gusto; questa consiste in ornati vegetomorfi a tralci o girali d'acanto, compartiti da fasce lisce e da limitate modanature degli ordini architettonici antichi, con netta prevalenza dello stile ionico. In ogni caso, gli apparati decorativi risultano subordinati ad un disegno d'insieme, chiusi entro limiti non superabili.

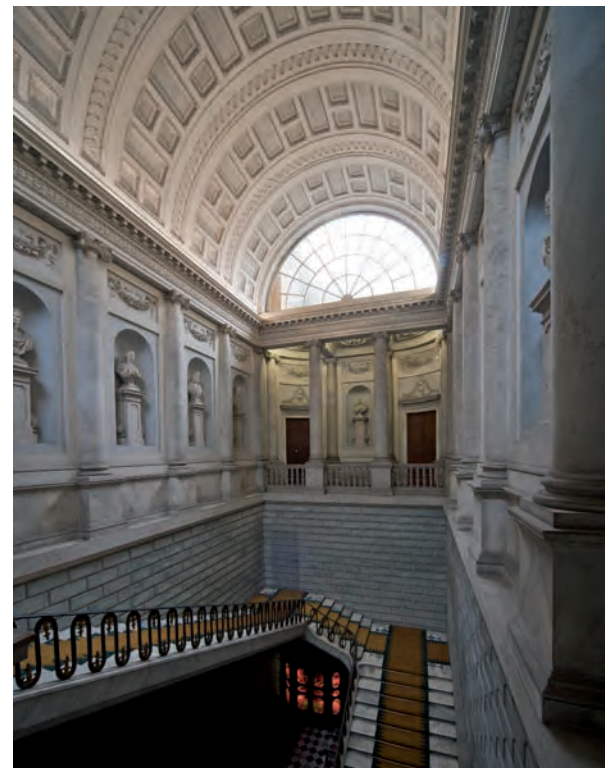
È proprio questo rigore partitorio, in un insieme pur rigoglioso, che segna il nuovo orientamento verso un ordine prima sconosciuto. Oltre agli esiti del rinnovato amore per l'antichità, indotto anche dalle scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei (1738 e 1748), è il caso di ravvisare, nel nuovo linguaggio, una rimeditazione sul mai superato classicismo cinquecentesco, ricco, a Genova, di imprescindibili realizzazioni.

I quattro tondi, a monocromo e a finto rilievo, con le *Virtù Cardinali*, che si esaminano nelle schede dei dipinti (P1-P4), ornavano la galleria

16. G.B. Tagliafichi, L. Gismondi, Progetto di padiglione da ballo galleggiante per i festeggiamenti in onore di Napoleone, incisione, Genova, Museo di Sant'Agostino, collezione topografica.  
17. A. Tagliafichi, Scalone, Genova, palazzo Durazzo Pallavicini.  
18. A. Tagliafichi, Scalone, Genova, palazzo Durazzo Pallavicini.



16



17





19



20

19. A. Tagliafichi, Galleria dei Marmi, Genova, palazzo Durazzo Pallavicini (1967).  
20. A. Tagliafichi, Galleria dei Marmi, Genova, palazzo Durazzo Pallavicini (2013).



21

dei Marmi o antisala del palazzo Durazzo Pallavicini in via Balbi 1, ambiente cui si accede, come si sa, per il magnifico scalone progettato da Andrea Tagliafichi in intima adesione allo spirito del nuovo stile; brano indimenticabile in cui i singoli elementi, il poderoso bugnato del basamento, le grandeggianti colonne, la luce che irrompe dalle vaste lunette superiori, le sobrie partiture decorative, compongono un episodio architettonico mirabile, di severa ed austera grandiosità (figg. 17-18). L'intervento, databile dal 1774 al 1777 secondo i documenti resi noti da Puncuh, ha certamente coinvolto lo scalone e la galleria, tanto per gli aspetti strutturali che per l'assetto decorativo. La galleria, caratterizzata da quattro absidi angolari e ornati di gusto davvero prossimo a quello dei fratelli Adam<sup>47</sup>, ospitava, nel soffitto piano, come emerge dal confronto tra le fotografie del 1967 del libro di Torriti e quelle del nuovo testo sul palazzo e le collezioni del 1995<sup>48</sup> (figg. 19-20), le tele circolari che qui si riferiscono a Santino, prova di una collaborazione tra i fratelli, certo più ampia di quanto si sia opinato fino ad ora e della sinergia dei loro apporti. La presenza delle tele tonde si conetteva alle absidi citate, imprimendo alla galleria, nei lati brevi, una sorta di movimento rotatorio, quanto mai adatto ad im-

primere al vano il carattere di snodo o raccordo di percorsi, effetto purtroppo non più percepibile. Dalla foto del '67 si evince che le *Virtù* erano orientate con le teste al centro, in modo che la visione di ogni coppia di immagini risultasse diretta entrando, o uscendo, dalle porte sui lati brevi, è questa anche la ragione della loro assoluta aprospettività, di fatto costituendo esse l'equivalente dei cammei a stucco, frequenti nelle partiture ornamentali dei fratelli Adam.

Nella scheda relativa alle singole allegorie si avanza il confronto con episodi analoghi in Palazzo Reale, forse del Bacigalupo (fig. 23), tratti dalle incisioni delle *Antichità di Ercolano*, con le *Virtù* di Carlo Giuseppe Ratti nel salone del Minor Consiglio in Palazzo Ducale (fig. 26), la *Prudenza* di Francesco Ravaschio nel medesimo salone (fig. 27) e la personificazione di *Roma* di Luca Cambiaso nel salone della villa Cattaneo Imperiale di Terralba (fig. 25). Ascendenti che ribadiscono la consolidata tradizione delle immagini simboliche e un'ideale continuità iconografica che veicola anche moduli stilistici e cadenze formali. In realtà, la derivazione più pertinente, benché lontana, è quella dai quattro tondi con le figure allegoriche raffiguranti la *Giustizia*, la *Poesia*, la *Teologia* e la *Filosofia* dipinte da Raffa-

21. Stuccatore del secolo XVIII, Lunetta, Genova, palazzo Durazzo Pallavicini, Galleria dei Marmi.



22

22. Raffaello, *La Filosofia*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura.

23. G. Bacigalupo (attribuito a), *Scena conviviale*, dalle *Antichità di Ercolano Esposte con qualche commento*, Genova, palazzo Balbi Durazzo Reale, appartamento dei Principi Ereditari.

24. C. Unterperger, *Allegoria dell'Autunno*, Roma, collezione Lemme.



23



24

25. L. Cambiaso, *Personificazione di Roma*, Genova, villa Cattaneo Imperiale di Terralba.

26. C.G. Ratti, *Fortezza*, Genova, Palazzo Ducale, salone del Minor Consiglio.



25

ello sulla volta della Stanza della Segnatura in Vaticano, che Santino poté conoscere, forse dal vero, certo tramite stampe di traduzione (fig. 22); la frontalità delle immagini raffaellesche, il loro carattere icastico tornano nei dipinti di Tagliafichi, insieme all'idea che il soffitto debba ospitare, per coerenza topologica, i concetti o i principi ideali che improntano le restanti decorazioni, in modo da istituire un ordine cui far risalire i singoli elementi.

Con certezza, si può affermare che la vivida presenza delle *Virtù*, databili per quanto detto in precedenza al 1777-1778 e costituenti le prime opere di Santino, luminose sull'azzurro intenso dello sfondo, nel vasto candore classico dell'invaso, valeva a segnare, insieme alle decorazioni a stucco

e ai singoli elementi del monumentale vano, il distacco tra la tradizione, presente e pregnante nei restanti ambienti del palazzo, e la carica innovativa del nuovo linguaggio. La lezione di Raffaello, innestata su ricordi correggeschi e sul classicismo romano più prossimo al Tagliafichi, costituisce una costante del suo linguaggio: qui si vuole ricordare che il disegno raffigurante il *Tributo della moneta* (D123) mostra in modo evidente la derivazione dal cartone con *San Pietro che risana lo storpio* (Londra, Victoria and Albert Museum) per la serie degli arazzi vaticani (fig. 32); identico l'espedito delle grandeggianti colonne tortili, (quelle della *Pergola* della primitiva basilica vaticana) intorno alle quali si distribuiscono i gruppi e le figure che hanno la stessa monumen-



26

talità d'impianto degli elementi architettonici; ancora, per completare la serie di riferimenti, sarà il caso di riandare alla *Consegna delle chiavi* della chiesa di Genova Quinto (P79), in cui l'angelo in volo, in atteggiamento orante, accompagnato da un cherubino che si affaccia dalle nuvole come da un davanzale (ancora una citazione dalla *Madonna Sistina* della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, già a Piacenza), deriva dagli angeli che attorniano Dio Padre nella *Disputa del Sacramento* delle Stanze vaticane

Le decorazioni parietali del salone al piano terreno di villa Balbi Durazzo allo Zerbino e di quello al livello superiore, recante gli affreschi di Gregorio De Ferrari, costituiscono un capitolo imprescindibile di questo gusto rinnovato che consideriamo qui in maniera analitica, con l'attenzione iconografico-tecnica auspicata da Bruno Ciliento fin dal 1986<sup>49</sup>. Va intanto osservato che il salone al piano inferiore risulta totalmente ridecorato, tanto che nulla è sopravvissuto dell'assetto precedente; impossibile ipotizzare le ragioni della radicalità del rifacimento, forse dovute ad un mutamento del gusto, ad un mancato apprezzamento per le decorazioni antiche o al desiderio di veder applicate integralmente in un vano le innovazioni dello stile classico (figg. 28-29). I motivi sui quali è imperniata la decorazione sono le lunette a stuc-

co di Giovanni Barabino raffiguranti l'*Astronomia*, *Flora*, o la *Floricoltura*, la *Musica*, il culto della Terra generatrice (Diana Efesia), la *Pittura*, la *Poesia* e la *Scultura*, un insieme eterogeneo, ma certo atto ad evocare l'antichità, cui si rifà anche il compito e controllato lessico del Barabino. Al piano superiore, il salone presenta gli affreschi di Gregorio De Ferrari con l'*Allegoria delle quattro stagioni*, straordinaria e libera evocazione di una natura parallela alla contingente, di inarrivabile felicità. È sufficiente uno sguardo per capire che le pareti, benché mai messe in relazione con il *restyling* tardosettecentesco, e con l'opera di Andrea Tagliafichi, risultano da una totale revisione formale del linguaggio rappresentato da Gregorio, a cominciare dall'intonazione cromatica che, in luogo del richiamo allo sfondato del cielo e a finte architetture, fa leva su decori esaltanti il senso del limite della parete mediante l'uso di girali vegetali e racemi in finto stucco, su fondo giallo oro (fig. 30). Nulla di più lontano dal gusto del pieno Barocco; le esili specchiere, condividono questo mutamento di orizzonte e correlano i paesaggi che le decorano ai cammei che qui, pur dubitativamente, si riferiscono a Santino Tagliafichi (fig. 31).

È evidente che, oltre alla sistemazione del giardino e al completo rifacimento delle decorazioni del salone del piano terreno, Andrea Tagliafichi, con l'aiuto di Santino, predispose anche le partiture decorative delle pareti del salone superiore, impresa ancora più temeraria per la prorompente figuratività della volta affrescata dal De Ferrari. Tra i disegni riferibili a Santino, rinvenuti nelle raccolte dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, v'è il *trompe l'oeil* ispirato alla *Deposizione dalla croce* di Rembrandt (D122), che attesta l'ampiezza dei riferimenti espressivi presi in considerazione dall'artista; pezzo di bravura giovanile, indicatore di una curiosità intellettuale, che trascende, e di molto, l'ambito locale (fig. 33). È una singolare opzione verso un linguaggio secentesco molto poco barocco o in cui il Barocco è declinato in modo personalissimo e di rara profondità esistenziale, che Santino non tenterà di riproporre più, ma è significativo che abbia sentito il bisogno di confrontarsi con un artista così diverso dalla scuola genovese e con un'opera, per giunta, tra le più lontane dal concetto di bello ideale, alla base delle teorizzazioni del Bellori e giustificazione per le riprese del linguaggio classico nel complesso panorama della pittura del secolo XVII. La *Liguria benedetta dal cielo* (P26) segna un momento, neppure troppo giovanile, di ricapitolazione sul linguaggio barocco, per la cui comprensione viene spontaneo istituire confronti con esempi pertinenti nel vastissimo ambito della grande decorazione<sup>50</sup>. Dal punto di vista tematico, per evidente affinità, occorre ricordare i bozzetti di Domenico e Paolo Gerolamo Piola con



27

27. F. Ravaschio, *La Prudenza*, Genova, Palazzo Ducale, salone del Maggior Consiglio.

28. A. e S. Tagliafichi (attribuito a), Salone al piano terreno, Genova, villa Durazzo allo Zerbino.

29. A. e S. Tagliafichi (attribuito a), Salone al piano terreno, Genova, villa Durazzo allo Zerbino.

Nelle pagine seguenti:

30. A. e S. Tagliafichi (attribuito a), Salone al primo piano, Genova, villa Durazzo allo Zerbino.

31. S. Tagliafichi (attribuito a), Salone al primo piano, Genova, villa Durazzo allo Zerbino.



28



29





30



32. Raffaello, *San Pietro risana lo storpio*, cartone per l'arazzo vaticano, Londra, Victoria and Albert Museum.

33. Rembrandt van Rijn, *Deposizione dalla croce*, incisione.

34. P.G. Piola, *Giacobbe e Rachele al pozzo*, già collezione del Banco di Chiavari e della Riviera Ligure.



32

*l'Apoteosi della Repubblica di Genova* (fig. 36), predisposti in vista di un probabile loro coinvolgimento nel concorso per la decorazione del salone del Maggior Consiglio, ora nei Musei di Strada Nuova-Palazzo Bianco<sup>51</sup>, e il coevo affresco di Gregorio De Ferrari con il *Trionfo della Liguria*, in palazzo Centurione a Fossatello. Pur assai diversi tra di loro, i bozzetti e l'affresco sono accomunati dall'impostazione cosmologica: grandi allegorie dispiegate sull'infinità del cielo, come pianeti e



33

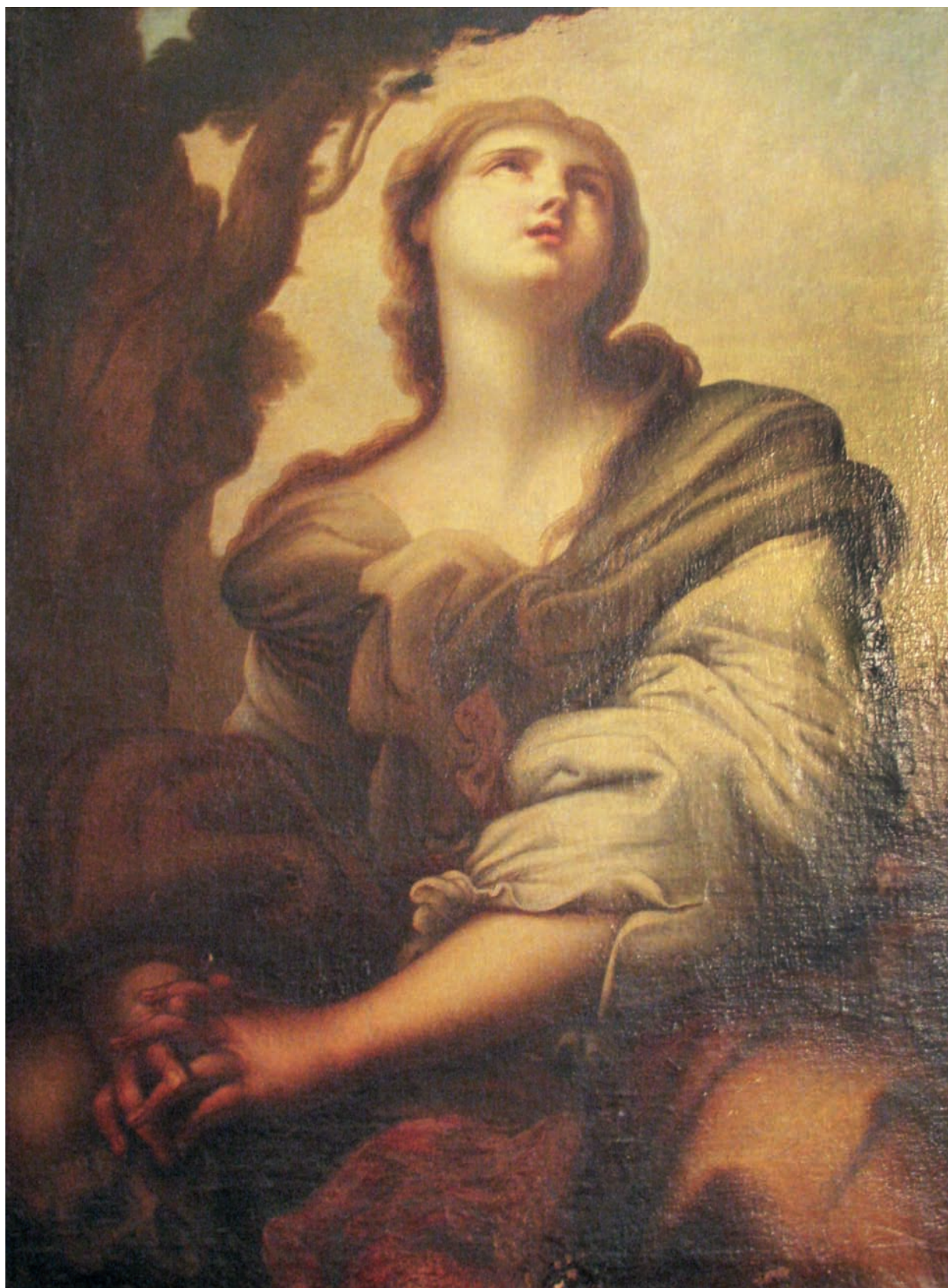


34

costellazioni; nessun aggancio possibile, e neppure ipotizzabile, tra l'inarrivabile visione e la realtà terrena. Non si indagheranno le specificità di questi caposalda barocchi, peraltro già impeccabilmente letti da Giuliana Biavati, ma non si può sottacere la circostanza che l'allegoria del Tagliafichi è finalmente approdata al suolo: su un solido basamento di gradini di pietra è infatti colta la personificazione della Liguria, come pure a terra stanno le figure simboliche a corredo, riservando

la dimensione celeste alle sole immagini della divinità, di Maria e degli angeli.

Altrettanto imprescindibile precedente sembra l'affresco di Paolo Gerolamo Piola, su cui si tornerà nella scheda, con *Giano che offre a Giove le chiavi del suo tempio*, nella sala del Van Dyck di palazzo Durazzo Pallavicini (fig. 37). Presupposto della medaglia del Piola è la tecnica rappresentativa delle figure a *sottinsù*, ovvio riflesso del quadraturismo e di una visione prospettica dello spa-



35

35. L. De Ferrari (attribuito a),  
*Santa Maria Maddalena*, Genova,  
Conservatorio delle Figlie di San  
Giuseppe.



36



37

zio tendente a eludere ogni limite e confine. Lo spazio illusivo coinvolge quello reale, senza identificarsi mai del tutto; e proprio in quello scarto, in quel lieve, ma insuperabile, scollamento, sta la chiave della finzione barocca e la sua improponibilità, ove mutino le premesse; è ciò che accade nell'acquerello di Santino, dove la complessità barocca si proietta su uno schermo bidimensionale e certo, in cui non sono possibili sconfinamenti tra l'ambito reale e quello virtuale. Nelle incisioni illustranti la vita di santa Caterina di Maineri, il ricordo della lezione dei grandi artisti barocchi è ben vivo; in particolare, sembra il caso di accostare la tavola con l'*Apparizione a Caterina di Cristo caricato della croce* (D137), con l'analogo disegno di Lorenzo De Ferrari (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso; fig. 38) di simile impostazione, anche se di più capziosa esecuzione.

Ciò che in Lorenzo risulta naturalmente articolato e complesso diviene in Santino più lieve e lineare, ma proprio i viluppi dei panneggi di De Ferrari rimarranno irrinunciabili per Tagliafichi, sorta di segno identificativo di un momento e di un gusto.



38

36. P.G. Piola, *Allegoria della Repubblica di Genova, con la Divina Sapienza e Giano che brucia le armi*, Genova, Musei di Strada Nuova-Palazzo Bianco.

37. P.G. Piola, *Allegoria della Pace; Giano offre a Giove le chiavi del suo tempio*, Genova, palazzo Durazzo Pallavicini, sala del Van Dyck.

38. L. De Ferrari, *Cristo appare a santa Caterina Fieschi*, Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso.

## La genesi di due opere complesse. Le tele per la basilica dei Santi Gervasio e Protasio a Rapallo

Scrivono Alizeri: “E chi molto ha veduto in pittura e lungamente considerato, non può sostare d’innanzi a un suo quadro, che la memoria non gli si svegli a confusi richiami di cose altrui. Nell’esprimere è ragionevole e cauto: diresti ch’ei si consigli con sè medesimo, non senza interrogare pur gli altri ove gli accada di imbattersi in egual tema o almen somigliante”<sup>52</sup>. Con la consueta, severa, disposizione d’animo lo storico invita a cercare, in ogni lavoro di Santino, echi di spunti e ricordi formali che egli ha elaborato o comunque tenuto presenti. Abbandonando, come impropria e fuorviante, ogni aprioristica censura, affrontiamo la genesi di due opere di vasto impegno, le maggiori che abbia dipinto Tagliafichi (P33-P34). Un apice della sua carriera è, infatti, rappresentato dagli enormi dipinti per la basilica dei Santi Gervasio e Protasio a Rapallo, che, purtroppo, hanno, nel tempo, subito una sorte conservativa travagliata e una collocazione davvero penalizzante. I dipinti, celebrativi dei santi titolari, dovevano evi-

dentemente rivestire un ruolo centrale nel rinnovato presbiterio settecentesco della basilica, anche se è difficile ricostruirne l’esatta collocazione originaria, verosimilmente ai lati dell’altar maggiore.

L’impegno delle composizioni è vasto, come testimoniato dal bozzetto, ritrovato, del *Martirio*, di cui si fornisce ampia scheda nel catalogo dei dipinti (P32); il tema affrontato e le modalità di articolazione delle scene sono a vario titolo significativi del momento storico in cui sono stati elaborati. Un confronto tra la composizione del *Martirio dei santi Gervasio e Protasio* e i disegni dei premiati dell’Accademia di San Luca a Roma<sup>53</sup>, nei primi decenni del Settecento, ha consentito una significativa messa a fuoco di derivazioni, prestiti e influssi che solo una conoscenza diretta dei disegni può aver consentito, per cui risulta necessario postulare un viaggio a Roma di Santino, probabilmente giovanile, entro il 1780-1790.

Non vi sono riscontri documentari all’ipotesi, che si avanza, quindi, senza alcuna, apodittica, asser-



39. P. Batoni, *Il Sacro Romano Imperatore Francesco I*, olio su tela, 1770-1771, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, dal castello di Schönbrunn.

40. F. Ravenet, *Uomo stante con turbante e spada*, da C. Van Loo, Paris, Bibl. Nat. Est., Db. 33, in fol., II.





41

tività. Nel discorso critico e a livello di analisi formale si vogliono tuttavia introdurre le citate fonti romane di ispirazione, piuttosto incontrovertibili, con l'avvertenza che i disegni dei premiati dell'Accademia di San Luca non sono stati oggetto di incisioni o diffusione con altri mezzi, anzi sono stati conservati come nucleo funzionale all'istituzione stessa<sup>54</sup>, scarsamente divulgati, perché non di rilevanza esterna, come si direbbe in gergo burocratico.

È pertanto ragionevole presupporre una loro diretta conoscenza, da parte di Tagliafichi, favorita dalla sua buona fama e dallo status di Accademico di Merito della Ligustica e, di lì a poco, anche di quella di Parma. Occorrerà notare, sia pur inciden-

talmente, che l'onore concesso al nostro artista non è per nulla comune, ma è indice di una fama che travalica città e regione native e attesta una notorietà assai più estesa.

Procedendo in ordine cronologico, sempre relativamente al *Martirio*, ravvisiamo influssi del disegno di Cristoforo Epifanio Creò (Gaeta 1690-?) raffigurante *Furio Camillo condanna il pedagogo di Faleri* (1711, Prima Classe, Terzo Premio; Roma, Accademia di San Luca, inv. 260)<sup>55</sup>, da cui è derivata puntualmente e in controparte la figura di cavaliere con vessillo, all'estrema destra, a sinistra nel *Martirio* (fig. 41). Da Charles van Loo (Nizza 1705-Parigi 1765), e precisamente dalla sua *Cena in casa di Baldassarre* (1728, Prima Classe, Primo



42

41. C.E. Creò, *Furio Camillo condanna il pedagogo di Faleri*, Roma, Accademia di San Luca.

42. C. Van Loo, *Teseo vincitore del toro di Maratona*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.





43



44

43. P. Campolo, *Matatia distrugge l'altare degli idoli*, Roma, Accademia di San Luca.  
 44. D.M. Sani, *San Pio V libera l'ossessa*, Roma, Accademia di San Luca.

Premio; Roma Accademia di San Luca, inv. A. 312)<sup>56</sup>, sono desunti i suonatori di trombe serpentiniformi dall'andamento circolare, dettaglio così particolare e curioso da costituire un riscontro certo. Ma non è questo l'unico debito del nostro nei confronti del pittore nizzardo: la tela raffigurante *Teseo vincitore del toro di Maratona* (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; fig. 42) ha senza dubbio suggerito ampi brani del quadro di Rapallo: dal vecchio sacerdote officiante all'altare, alla donna col bimbo in braccio che diviene una costante delle scene affollate, come quella in esame; ancora, si notino, tra le desunzioni, la statua di divinità pagana e le modalità di ripresa da sottinsù dell'insieme, talché le colonne del vasto ambiente sono arditamente tagliate poco sopra la base, elemento ricorrente nella pittura storica e mitologica del Settecento. Ma anche le singole invenzioni del Van Loo, queste sì divulgate in stampe, sono entrate nella genesi del quadro: intendo le calcografie di Ravenet<sup>57</sup> da cui è stato mutuato il singolare carnefice (fig. 40); infine, dal disegno di Placido Campolo (Messina 1693-1743) che rappresenta *Matatia distrugge l'altare degli idoli* (1732, Prima Classe Primo Premio; Roma, Accademia di San Luca, inv. A. 333; fig. 43)<sup>58</sup> derivano la figura riversa, forse del rappresentante del re Antioco ucciso da Matatia, spunto formale che percorre tutto il XVIII secolo e giunge fino a Camuccini, la statua dell'idolo, nonché il gran fervore di folla che ricorda le composizioni di Sebastiano Conca, presso cui il Campolo si formò, ma, come rileva giustamente Dieter Graf, con minor levità.

Diverso, ma nella sostanza simile, il caso del dipinto raffigurante la *Traslazione delle reliquie dei santi*, episodio narrato da sant'Ambrogio, il cui bozzetto ad acquerello visto e citato dall'Alizeri è andato perduto; qui il pittore verosimilmente si avvale del dipinto, già riferito a Gio Raffaele Badaracco (Genova, Museo Diocesano nel chiostro dei canonici di San Lorenzo) ed oggi ad anonimo artista genovese del secolo XVII (fig. 45), e del disegno di Domenico Maria Sani (Cesena 1690-1772) raffigurante *San Pio V libera un'ossessa* (1713, Prima Classe, Terzo Premio; Roma Accademia di San Luca, inv. A.272; fig. 44)<sup>59</sup>. Presente, ma meno stringente, il legame con la composizione di Carlo Giuseppe Ratti, derivante dall'omologo dipinto di Francesco Solimena, raffigurante *l'Arrivo a Genova delle ceneri del Battista*, costituente il tema di una delle lunette della sala del Minor Consiglio nel Palazzo Ducale di Genova.

La scelta di collazionare tanti spunti e suggerimenti visivi va comunque inquadrata in un'adesione di fondo alla tradizione, che avverte, però, il bisogno di un conforto classicista, proprio nel momen-



45

to in cui questo richiamo al rigore e all'ordine diviene programma di un nuovo stile e di una nuova età del gusto. Un certo meccanicismo si coglie nelle realizzazioni compiute – per quanto sia lecito giudicare opere in stato così precario di conservazione –, ma non inficia il fresco bozzetto, in cui fluisce la libera rapidità delle pennellate e la leggerezza di tocco della pittura settecentesca. Infine, l'aver individuato credibili fonti di ispirazione non locali, ma anzi riferibili al centro artistico per eccellenza, Roma, consente di precisare meglio la portata e l'ampiezza di respiro di un artista troppo spesso confinato nel ruolo dell'attardato o dell'anacronista.

45. Pittore genovese del secolo XVII, *Traslazione delle spoglie di Santo Stefano*, Genova, Museo Diocesano, chiostro dei canonici di San Lorenzo.

## La maturità. Le opere in collaborazione con Giuseppe Paganelli, Giuseppe Bacigalupo e Francesco Baratta

Scrivono l'Alizeri che Tagliafichi lavorò in San Donato, in compagnia del Gardella, eseguendo la *Trinità* sul fronte del presbiterio; la competizione era, a dire dello storiografo, di scarso stimolo per il nostro, facile vincitore, ma con poca gloria; fin da questo lavoro, si comprende come le commissioni in coppia fossero una consuetudine dell'epoca, avara, come s'è già visto, di opportunità e notevolmente ingrata con gli artisti migliori. Nulla rimane oggi, nella chiesa di San Donato, degli affreschi di Tagliafichi e Gardella. Con il bergamasco Giuseppe Paganelli affrescò l'oratorio di San Michele a Recco, con l'*Ascensione di Cristo* nel catino absidale, la *Vittoria di san Michele su Lucifero* e cori di angeli musicanti, nella volta del presbiterio; mentre Paganelli, e poi Persivale, eseguirono le quattro *Virtù Cardinali*, la *Trinità* e i consueti cori angelici. Gli affreschi sono andati distrutti durante un devastante bombardamento della Seconda guerra mondiale e la ricostruzione dell'oratorio non reca, com'è ovvio, traccia delle decorazioni. Nulla resta più, se

non gli schemi iconografici, che si propongono per dovere di documentazione e per archiviare, come distrutti, gli affreschi, spesso e impropriamente, citati come esistenti (fig. 50).

Sempre col Paganelli, anzi per Alizeri in competizione con lui, Tagliafichi affrescò tre pennacchi che sostengono la cupola della chiesa di Nostra Signora delle Vigne con figure di Evangelisti e precisamente Giovanni, Luca e Matteo, lasciando al compagno l'Evangelista Marco. La datazione, piuttosto precisa, dell'Alizeri è il 1812, in cui Santino contava 56 anni e aveva appena lasciato l'insegnamento presso l'Accademia Ligustica, succedendo al Paganelli. Aiuto nell'impresa fu Giulio Ballino, la cui debole maniera era ravvisabile nel san Giovanni, mentre le figure di Luca e Matteo riuscirono, a detta di Alizeri "robuste di colorito e gaie ad un tempo, descritte poi con un garbo che nasconde la cura, più naturali che non soglia il pittore in ciò ch'è di carni e di volti"<sup>60</sup>. A giudicare dalla lunga descrizione dello storiografo, la presenza degli affreschi tagliafichiani era rilevan-

46. G. Bacigalupo, *Sposalizio di Tobia e Sara*, Genova, convento di Nostra Signora del Rifugio delle Suore Brignoline.



46



47. G. Bacigalupo, *Aprile, Toro*, 1795 circa, Genova, collezione privata.

te, pur entro i ricchi apparati decorativi della chiesa, egli anzi si spinge ad istituire un rapporto tra l'abside, affrescata dal Brusco coi suoi risentiti chiaroscuri, e la forte e inusuale plasticità delle figure di Santino: "sì mi pare che la vicinanza del Brusco lo invogliasse di quel sapore nel tingere e di quel forte nel chiaroscuro che quasi gli affratella in questa chiesa, e ch'io non veggo raggiunto, né studiato in altra produzione del Tagliafichi"<sup>61</sup>. La cupola e i pennacchi risultano totalmente ridipinti, forse ad affresco, da Luigi Gainotti nel 1920; nella sua opera è verosimilmente da riconoscere una memoria dei temi della decorazione precedente, che era, soprattutto nella cupola "[non] più che mezzana e di pura decorazione": i settori della calotta, su tiburio ottagonale come San Matteo e la cattedrale, ospitano figure angeliche dalle cadenze pienamente novecentesche, come d'altra parte, la Madonna col Bambino, posta nello spicchio mediano destro (fig. 3).

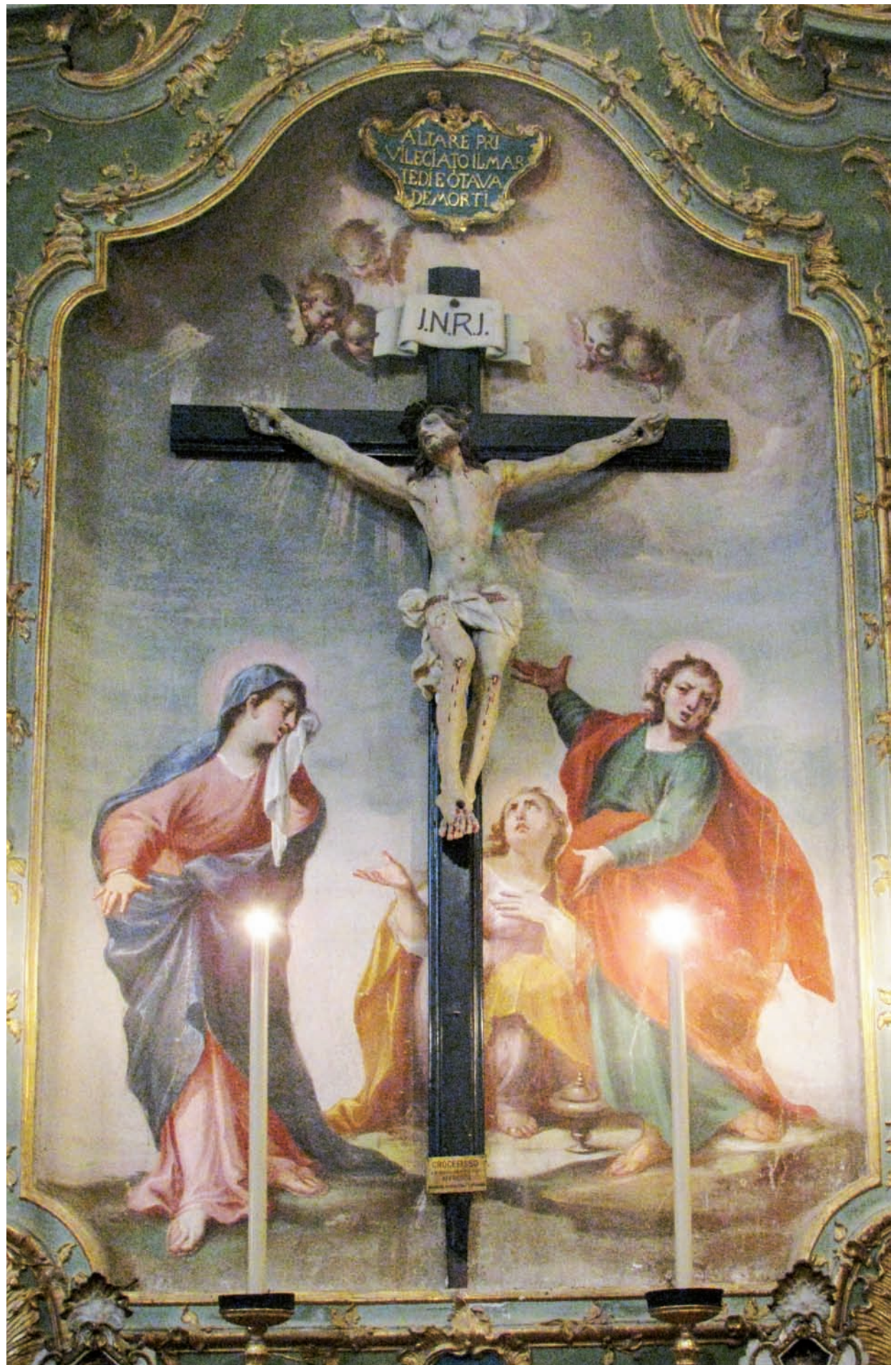
È ormai noto che le sei sovrapposte, oggi nel convento delle Brignoline con le *Storie di Tobia*, eseguite per il salotto di un palazzo non identificato, costituiscono un ciclo organico sia sotto il profilo tematico che dal punto di vista della congruenza linguistica, ciò rende ancor più singolare la circostanza che la commissione sia stata attribuita a due artisti distinti, Santino Tagliafichi e Giuseppe Bacigalupo, che evidentemente non disdegnavano di dividere un incarico, consci, al contrario, della complementarità dei loro apporti. Massimo Bartoletti ha ormai delineato un credibile percorso del pittore della Fontanbuona sulla scorta del saggio sulla vita e le opere, pubblicato sotto il nome della figlia, Rosa Carrea Bacigalupi<sup>62</sup>. La formazione romana, alla bottega di Christoph Unterperger, legato alla cerchia di Mengs, ribadisce

la costante volontà centripeta della cultura artistica ligure, quasi bisognosa di conferme, che non potevano aversi che nel centro di tutti gli accadimenti artistici importanti: l'Urbe. Per motivi di congruità riproduciamo un finto rilievo di Unterperger (fig. 24), in collezione Lemme, preparatorio per un affresco della galleria delle Statue nei palazzi vaticani, da rapportare ai monocromi citati in precedenza e analizzati in seguito (P1-P4) indicativo di un clima culturale grandemente attrattivo per gli artisti liguri.

I dipinti con gli episodi biblici di Tobia sono stati adeguatamente commentati da Bartoletti; qui è solo il caso di aggiungere che si tratta di interni (rara evenienza in Bacigalupo) con l'invenzione dei varchi aperti verso l'esterno, in cui si accampano le visuali paesistiche (fig. 46). Queste assumono così un valore di connotazione ambientale dei classicheggianti fondali architettonici, determinando un legame, forte e nuovo, tra i generi della pittura di interni e di paesaggio. Lo *Zodiaco*, recentemente esposto a palazzo Spinola<sup>63</sup>, oltre ad arricchire il catalogo di Bacigalupo di uno splendido ciclo *astrologico*, chiarisce come, dal Rinascimento (per non risalire al Medioevo *tout court*) all'epilogo neoclassico, le raffigurazioni dei mesi si traducano in rappresentazioni dei lavori agricoli, cui forse l'Illuminismo aggiunge un'ottica sociale e tecnologica. Basta un confronto tra i tipi di paesaggio ricorrenti nelle tavolette dello *Zodiaco* e le sovrapposte delle Brignoline per apprezzarne la sostanziale identità di mano e di temperie (fig. 47).

Questa la vera novità delle opere di Bacigalupo, rispetto a quelle del Tagliafichi, per il quale vige l'ambientazione totalizzante barocca, (o quel che ne residua) se si tratti di esterni, o la scenografia magniloquente per gli interni; poli tra i quali sem-

48. G.A. Ratti, *Maria, san Giovanni Evangelista e Maria Maddalena ai piedi del Crocifisso*, Genova Pegli, oratorio di San Martino.



48

bra non esistere possibilità di rapporto. Le opere in collaborazione con Francesco Baratta, quelle nella parrocchiale di San Pietro di Quinto, sussistono tuttora in un ambito profondamente

trasformato; esse dicono che la divisione degli incarichi risale alla commissione stessa e coinvolge i bozzetti, anche per le opere verosimilmente non eseguite. È una collaborazione tra un pittore an-

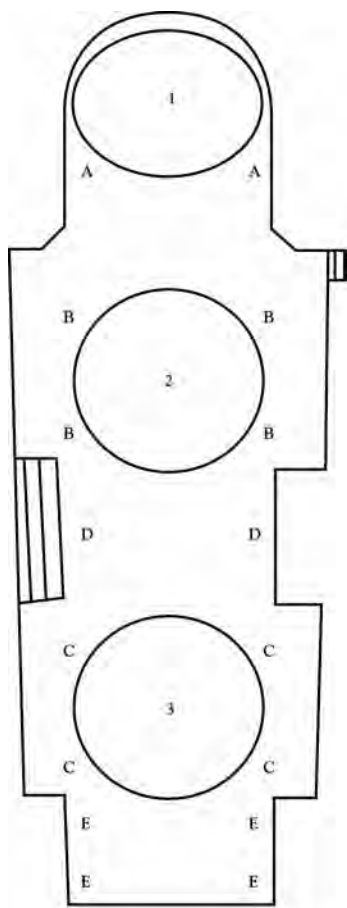


49. P.G. Piola, *I santi Domenico, Rosa, Ignazio*, Genova, basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.

ziano ed uno giovane, anch'egli figlio d'arte, destinato ad una fine prematura; ragioni di congruità cronologica inducono a datare le opere di Quinto, intorno al 1825, data conveniente ad entrambi gli

artisti<sup>64</sup>. Franco Sborgi, nel catalogo della mostra del 1975<sup>65</sup>, pubblica di Francesco Baratta solo disegni, evidentemente per la difficoltà a reperire opere suscettibili di essere esibite, che mostrano la

50. Recco (Genova), oratorio di San Michele, schema iconografico delle decorazioni perdute.



50

1. Ascensione di Gesù (Tagliafichi 1820)
2. San Michele contro Lucifero (Tagliafichi 1824)
3. Santissima Trinità (G. Paganelli)

- A. Angeli con chitarra, violino e flauto
- B. Le quattro virtù cardinali
- C. I quattro Evangelisti (Bartolomeo Persivale 1842)
- D. Angeli con fiori
- E. Angeli con foglio di musica, clarino e arpa su di una nuvola (Bartolomeo Persivale 1842)

51. F. Baratta (attribuito a), *Morte di San Giuseppe*, Genova Quinto, chiesa di San Pietro.



51

sua propensione per un linguaggio piuttosto semplificato, con andamento delle pieghe dei panni a fasci quasi paralleli e per una vicenda luministica netta e scandita, di tono quasi teatrale. Si tratta di vere e proprie messe in scena, con modesti elementi di inquadramento paesaggistico per le ambientazioni in esterni (P82) e scarni complementi accessori, indispensabili al racconto, per gli

interni (P83). Proprio sulla scorta delle forti similitudini fisionomiche, nonché per il trattamento simile di pieghe e panneggi, si ritiene vada ascritta al Baratta anche la tela posta nella parete di sinistra del presbiterio, raffigurante la *Morte di san Giuseppe alla presenza di Gesù e Maria*, severa ed essenziale, in cui il linguaggio neoclassico appare declinato con proprietà e compiutezza (fig. 51).

## Disegni, modelli, contesti. Lettura di alcuni dipinti

La contestualizzazione delle opere del Tagliafichi muove dal riconoscimento, dove possibile, dei disegni preparatori pervenutici; gli elaborati grafici, riferibili al pittore, superano a mala pena la decina e ovviamente meno sono quelli certamente riconducibili ad opere realizzate, tanto che dobbiamo considerare comunque esiguo il *corpus* da prendere in esame. Ai disegni preparatori sono poi da aggiungere quelli di autonoma valenza, schedati insieme ai dipinti perché considerati alla loro stregua. Gli elaborati grafici aprono visuali insostituibili sulla genesi dei dipinti, chiariscono nessi e rapporti di dipendenza da modelli altrimenti non individuabili, soprattutto evidenziano il linguaggio costitutivo delle opere compiute, non dovendosi sottovalutare, in sede critica, il ruolo che Tagliafichi, pittore di eletta formazione accademica, annette al disegno nel processo formativo delle idee compositive. Nel *Beato Crispino da Viterbo* della chiesa della Santissima Concezione (P40) l'effigiato, dai tratti ideali ma riflettenti una fisionomia cara a Santino, regge un'immagine della Vergine molto prossima al disegno del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (D126), anche se verosimilmente è qui raffigurata l'Immacolata, laddove, nel disegno è rappresentata la Madonna col Bambino; è probabile, anzi, che il foglietto esibito dal beato sia un'incisione a carattere devozionale, ma qui preme notare come la resa a monocromo della piccola figura, non lontana da un elaborato grafico, sia in linea con una consolidata esperienza del nostro nei dipinti a grisaglia.

Lo splendido disegno dell'*Adorazione dei pastori* sempre presso il Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (D130), inedito, può essere messo in relazione tanto con il dipinto di analogo tema della cappella Sistina a Savona, quanto, e più, con la *Natività* della Galleria di Palazzo Franzoni<sup>66</sup>. Il trittico savonese, che ben esemplifica l'attitudine del Tagliafichi a operare coi suoi dipinti delle colte *sostituzioni* di opere perdute o rimosse, è chiamato a confrontarsi con l'esuberante compagine degli stucchi, a fiori e pellacce, della *facies* della Sistina voluta da Francesco Maria Della Rovere, cui le tavole, severe e luminose, del Mazzone (fig. 52) risultavano del tutto estranee, ragione non ultima, forse, della decisione di alienarle. Certo, il linguaggio un po' carico del nostro, soprattutto nelle figure, fin troppo caratterizzate, dei pastori, può in par-

te essere addebitato a questo desiderio di accordarsi al rutilante contesto, oppure si tratta di una vena descrittiva di caratteri popolari, entro composizioni auliche, marattesche o batoniane, in una voluta, e compiaciuta commistione di toni. Non credo si possano altrimenti spiegare il pastore di sinistra, che si toglie platealmente il cappello, o quello di destra dal viso perplesso, ai limiti della caricatura (P44-P46). L'attenzione alle espressioni del viso, senza scomodare Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), è tuttavia il segno della volontà di colmare l'astrattezza psicologica barocca con dati

52. Stuccatori della metà del secolo XVIII, Presbiterio con inserimento fotografico del politico di Giovanni Mazzone, Savona, cappella Sistina.



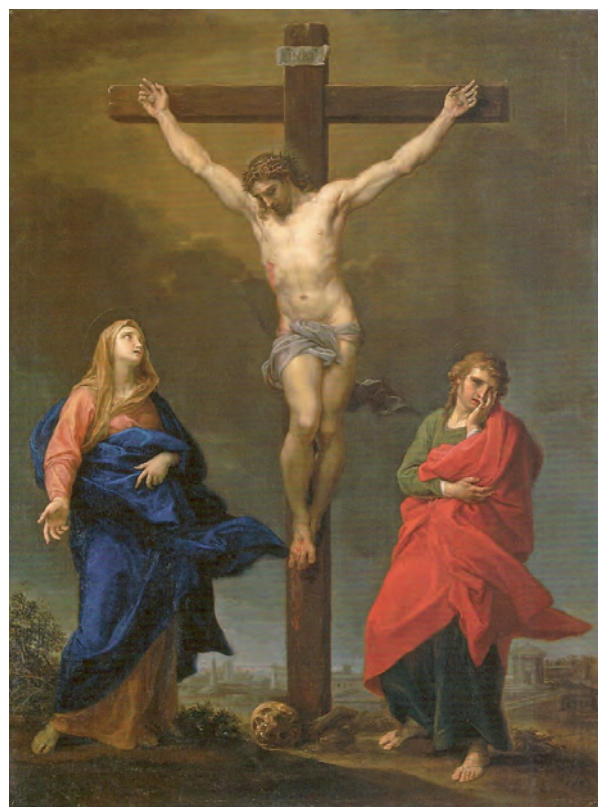
52



53. A. Giolfi, *Andrea Doria davanti a San Matteo*, olio su tela, collezione privata, Asta Boetto.  
 54. P. Batoni, *Cristo crocifisso con la Vergine e san Giovanni Evangelista*, Boston, Museum of Fine Arts.  
 55. C. Ferri, *Crocifissione con la Vergine, Maria Maddalena e san Giovanni Evangelista*, Monza, Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale.  
 56. A. Durer, *Melencolia I*.



53



54



55



56

della realtà più comune, ciò che avviene anche in Baratta<sup>67</sup>. La grande pala col *Beato Iacopo da Varagine che pacifica le fazioni genovesi* (P69) merita qualche commento di dettaglio proprio in quanto dipinto di argomento storico, obbediente, a convenzioni invalse a Genova dalla generazione precedente a Santino, quella del Ratti e di Antonio Giolfi (1721-1796). Proprio con due dipinti di quest'ultimo si possono istituire confronti: si tratta dei due bozzetti per le tele del salone con le *Imprese dei Doria in palazzo Doria De Ferrari nell'omonima piazza*<sup>68</sup>, ovvero *Andrea Doria che dalla Piazza di San Matteo proclama la riforma del 1528* (fig. 53) e *Lo Sbarco di Andrea presso la Porta Siberia*<sup>69</sup>. Il Medioevo entra a pieno titolo nella scenografia della rap-

presentazione; verrebbe da osservare che, nella veridica ambientazione della storia, nella gotica piazza della Curia doria, l'abate Giolfi trovi accenti di autenticità e credibili appaiono anche i personaggi, abbigliati come guerrieri cinquecenteschi, anzi armigeri medievali, con tutto ciò che conviene alla messinscena. Non è grande pittura, ma i bozzetti di Giolfi, non privi di finezze, marcano la differenza con le insostenibili scene storiche che l'Ottocento dispiegherà per ogni dove. Tagliafichi, nella pala di Varazze, mostra di condividere l'impostazione giolfiana e rattiana, anche se la grandeggiante figura del vescovo, negli stentorei paramenti giallo oro, con risvolti rosa, che il vento anima e increspa, suona più drammatica e vera. Accanto e a lato del beato, varie figure esemplificano gli effetti tragici delle lotte e il nuovo clima di pace che induce i contendenti a gesti amichevoli, sullo sfondo di una cupa città in fiamme.

La *Crocifissione* della Via Crucis della chiesa del Castello di Torre Ratti (P61), per la quale non si sono rinvenuti disegni preparatori, risulta così prossima all'analoga opera di Pompeo Batoni (Boston, Museum of Fine Arts; fig. 54) da necessitare di un confronto analitico; esso dice che le opere sono accomunate da una forte affinità, a parte la figura della Maddalena, che non compare nel dipinto di Batoni, ma è presente in un'invenzione di Ciriaco Ferri incisa da Jaques Blondeau (Monza, Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale; fig. 55), anch'essa molto vicina alla tela di Santino<sup>70</sup>. Non occorre spendere molte parole per sottolineare un'evidente desunzione, resta da indicare dove il modello risulta comunque inattuabile: nel pieno dominio cromatico di Batoni, che non ha bisogno, nei panneggi, di percorrere e *schiarire* la gamma dei colori, ma può usare, ad esempio, il blu del manto della Vergine saturo, scuro e intenso, come già Guercino o nella resa anatomica e plastica del nudo di Cristo, tanto più debole in Tagliafichi. La *Maddalena penitente* dell'omonima chiesa genovese (P63) offre lo spunto per qualche riflessione; la posa della santa, col viso reclinato, appoggiato al braccio destro, riassume il complessivo significato dell'opera, qualificandola come improntata a melanconia e il pensiero non può non andare alla celebre incisione di Durer, *Melencolia I*, divenuta icona di questo stato psicologico (fig. 56). Più che singoli punti di tangenza formali, peraltro presenti, si deve evidenziare una similitudine di fondo. Le due figure femminili, grandeggianti nel campo visivo, si mostrano dominate da ciò che, non presente nel dipinto e nell'incisione, è però il fulcro dei loro pensieri e di cui è percepibile l'assenza. Proprio questo senso struggente di "mancanza" o desiderio di ciò che non c'è risulta essere il contenuto psicologico delle opere. La *Maddalena* di Santino veste ancora i panni di Paolo Gerolamo Piola e i colori, quasi cangianti, si adeguano alle forme ampie, intensamente rilevate dalla luce.



57



58

57. Cappella di Nostra Signora delle Vigne (febbraio 2013), Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne.

58. G.L. Bernini, E.A. Raggi, *Noli me tangere*, Roma, chiesa dei Santi Domenico e Sisto, cappella Alaleona.

59. N. Traverso, *Gloria di sant' Agnese*, Genova, chiesa di Nostra Signora del Carmine.





60

Il gusto opulento nel disporre le masse, espanse e luminose, echeggia il Barocco, ma non si incardina più in un suo specifico linguistico, decretandone il superamento e la fine.

Le tele della collegiata delle Vigne sono un completamento, non una sostituzione, che interviene in un contesto eterogeneo e diacronico come pochi altri, in cui una serrata veste monumentale è utilizzata per amalgamare e tenere insieme opere tra loro diverse e rispondenti a distinte finalità e sensibilità (fig. 57). Si va dalla Madonna su tavola di Taddeo di Bartolo (1397-98) a quella marmorea di Giovanni e Tomaso Orsolino (1616) alle *Virtù Teologiche* di Filippo Parodi (1661), autore anche degli angeli reggicartiglio sopra l'arcone, assai più tardi (1690), all'affresco (molto ridipinto) del catino di Domenico Piola. Tagliafichi esegue l'*Epifania* e l'*Apparizione di Cristo alla Madre*, mentre Giuseppe Passano dipinge la *Visitazione* (fig. 63; scheda A149) e Felice Vinelli le lunette con angeli del registro superiore e il *Riposo nella fuga in Egitto* (fig. 62; scheda A148), opere che si riproducono perché citate, ma mai proposte in immagine. Anche le partiture marmoree e le applicazioni in bronzo di Francesco Fanelli hanno notevole rilevanza quale tessuto connettivo di un insieme articolato e complesso; dal restauro iniziato mentre si scrivono queste note (febbraio-maggio 2013) risulterà certo migliorata la leggibilità dei singoli componenti del sacello ed anche delle opere, qui considerate, di Santino. Il disegno preparatorio dell'*Epifania*, (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso; D127) mostra la puntuale definizione di tutti



61

gli elementi che compaiono nella versione dipinta, ed in tal senso non muta la nostra percezione dell'opera, ma la qualità della resa pittorica, che nel disegno è affidata ad un fitto e sensibile tratteggio incrociato, appare notevole, come il maturo senso di equilibrio che promana dagli ampi volumi e dalle calme stesure cromatiche; gli influssi di Maratta e Batoni si innestano su un innato sentire classico, che, a buon diritto, possiamo riconoscere tipico dell'artista. Il dipinto con il *Cristo che appare alla Madre*, dello stesso sacello (1820), e il *Noli me tangere* di San Michele di Pagana evidenziano certo il debito verso Correggio, ma anche quello nei confronti del Barocco, *lato sensu*, tanto che si vorrebbero accostare le opere ricordate all'omologo gruppo plastico di Gian Lorenzo Bernini ed Ercole Antonio Raggi della cappella Alaleona nella chiesa romana dei Santi Domenico e Sisto (fig. 58). Infine, il complesso delle opere per la cappella del Deposito di Santa Caterina Fieschi evidenzia spunti molteplici e compositi ancora da Pompeo Batoni e al riguardo è sufficiente comparare il plinto figurato dell'*Apparizione di Cristo e Maria Maddalena a Caterina Fieschi* (fig. 61) con quello cui si appoggia *Francis Basset, Barone di Dunstanville*, del Museo del Prado di Madrid (fig. 60), e al Nicolò Traverso del gruppo con *Sant'Agnese recata dagli angeli in cielo* della chiesa del Carmine (fig. 59).

60. P. Batoni, *Francis Basset, later Baron de Dunstanville*, olio su tela, 1778, Madrid, Museo Nazionale del Prado.

61. S. Tagliafichi, Plinto figurato, particolare della *Visione di Santa Caterina*, Genova, chiesa della Santissima Annunziata di Portoria, cappella del Deposito.

62. F. Vinelli, *Riposo nella fuga in Egitto*, Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne, cappella di Nostra Signora delle Vigne (A148).





63. G. Passano, *La Visitazione*,  
Genova, chiesa di Santa Maria  
delle Vigne, cappella di Nostra  
Signora delle Vigne (A149).



# CATALOGO • I DIPINTI



**P1-P4**

(attribuiti a)

*Giustizia, Temperanza, Prudenza, Fortezza*olio su tela, diametro cm 141,5  
Genova, collezione privata, già  
Genova, palazzo Durazzo  
Pallavicini

Bibliografia: inediti.

I tondi con le quattro *Virtù Cardinali*, segnalatimi da Mary Newcome, erano originariamente collocati nella galleria dei Marmi al primo piano del palazzo Durazzo di via Balbi, inseriti nel soffitto; a seguito di un cedimento, verificatosi, secondo quanto riferito, nel 1980, essi sono stati rimossi e ricoverati in altro luogo. Le fotografie della galleria, scattate nel 1967 e nel 1995, non lasciano dubbi in proposito e mostrano come sia stato sistemato il soffitto dopo la loro rimozione (figg. 19, 20).

Sembra legittimo affermare che l'ambiente in cui le *Virtù* erano inserite, vera antisala del grande appartamento del piano nobile del palazzo, intendesse celebrare il committente attraverso l'esaltazione di qualità in sommo grado adatte ai ceti dominanti, con un linguaggio, per giunta, aggiornato sulle novità europee, dal momento che il movimento neoclassico nasce su presupposti sopranazionali (Praz 1990; Honour 1993, pp. 3-6).

Non sembrano esservi dubbi sull'attribuzione al nostro artista dei tondi, veri pezzi di bravura nella tecnica del monocromo, che dobbiamo ritenere prediletta da Santino per accompagnare le severe partiture architettoniche del fratello, databili subito dopo il 1777, anno di completamento dei lavori edilizi, (Ciliento 1986, p. 142, nota 51) e costituenti, in assoluto, la sua prima prova pittorica. Va incidentalmente osservato che l'attività di restauratore del nostro, svolta in prevalenza per i Durazzo Pallavicini, nel palazzo di via Balbi, lo portò ad una continua, pressoché ininterrotta, frequentazione dell'edificio, almeno fino al 1812. A livello di disamina formale, si rileva come le similitudini con opere di Santino siano molte e stringenti: dalle fisionomie classiche e regolari delle personificazioni a dettagli illuminanti come la sirena, a finto rilievo, con estremità desinenti in cespi di verzura, che orna il plinto della For-

tezza, o la sfinge che costituisce la zampa del sedile della Temperanza, elementi che compariranno nei decori della sala del Bacigalupo, già considerata. Le forme grandeggiano, i panneggi mostrano la vivace enfiatura in lui costante e il modellato è condotto con assaporato senso plastico: sono molteplici, in queste immagini, i ricordi della tradizione. Per la *Fortezza* si può risalire a Carlo Giuseppe Ratti dell'analogo figura della parete di destra del salone del Minor Consiglio in Palazzo Ducale (fig. 26), alla statua della *Prudenza* di Francesco Ravaschio nel salone del Maggior Consiglio dello stesso complesso (fig. 27) e alla personificazione di Roma, dovuta a Luca Cambiaso, parte della decorazione ad affresco del salone col *Ratto delle Sabine* di villa Cattaneo Imperiale a Genova (fig. 25). L'accesso blu dello sfondo, anch'esso tipico del Neoclassicismo, può in realtà tradire una derivazione da incisioni, peraltro, nel caso di specie, non identificate, spesso contraddistinte dal fondo uniformemente contrastante. Non inutile, forse, richiamare l'Alizeri: "Onde a vederlo nelle opere corre a mente ciò che se ne andava mormorando fra i suoi domestici; ch'ei si chiudesse in sola compagnia di disegni e di stampe, ogni qual volta era d'uopo d'immaginare" (Alizeri 1865, p. 389); monocromi simili sono stati di recente riferiti a Giuseppe Bacigalupo (fig. 23) e sono frutto di una committenza Durazzo per il Primo Piano Nobile di palazzo Balbi Durazzo poi Reale (Leoncini 2009, pp. 74-79): questi derivano con certezza dalle incisioni delle *Antichità di Ercolano Esposte con qualche spiegazione* (Bozzo 1986, pp. 34-44), una delle fonti del movimento neoclassico, non solo italiano.

Un ritratto di Vittorio Amedeo III di Savoia di Luigi Pugnani del 1782 (Ulzio, collezione privata) reca sullo sfondo un tondo con la Giustizia simile e di analogo significato.





**P5-P9**

Decorazioni parietali della sala del Bacigalupo  
pitture a fresco con finiture a secco e dorature  
Genova, palazzo Durazzo Pallavicini

Bibliografia: AD, *Mastro*, 548, c. 32; AD, *Giornale*, 571, 21 dicembre; ADG, *Catalogo* 1792, c. 12v; Picinelli 1670, IV, cap. L; Pascoli 1736, pp. 399-407; Ratti 1766, p. 164; Ratti 1769, p. 344; Ratti 1780, p. 184; Torriti 1967, pp. 88-92; E. Gavazza in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini* 1995, pp. 70-73.

La sala trae il nome dalle sei tele con episodi mitologici, tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, del pittore genovese Giuseppe Bacigalupo; gli episodi raffigurati sono: *Deucalione e Pirra*, *Ero e Leandro*, *Apollo e Dafne*, *Enea e Anchise nei Campi Elisi*, *Filemone e Bauci* ed *Erisittonne nella foresta*; trasformazioni indotte dalle più diverse motivazioni e svariati accidenti, ma tutte pretesto, qui, a serene composizioni paesaggistiche. La volta della sala mantiene le decorazioni riferibili al 1720 dovute ad Andrea Pro-

caccini e al quadraturista bolognese Tomaso Aldovrandini, imperniata sui temi del concerto musicale, amene scene di genere e *Allegorie delle quattro Stagioni*, partiture pittoriche eseguite in chiare e raffinate tonalità cromatiche. A partire dal cornicione d'imposta della volta, la decorazione delle pareti, per la cui ornamentazione primosettecentesca era stato pagato l'Aldovrandini nel dicembre 1720, risulta totalmente rifatta da Santino Tagliafichi (E. Gavazza in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini* 1995, pp.



70-73), in coincidenza con l'intervento del fratello Andrea, autore della incisiva trasformazione neoclassica dello scalone e della galleria superiore, cui la sala del Bacigalupo è contigua. Il pagamento è documentato nel 1792 (ADG, *Catalogo* 1792, c. 12v), data non precocissima nella sua parabola artistica e comunque indice di una compiuta formazione neoclassica che, in lui, convive con gli insopprimibili ricordi della stagione barocca. Non si può immaginare niente di più difforme dalla rutilante

simulazione spaziale della volta della severa scansione ritmica delle pareti, animate da lesene ioniche, scanalate e ampiamente dorate, che definiscono i campi in cui si collocano le fasce decorate col repertorio all'antica, consistente in sfingi, girali vegetali, tripodi, protomi, rosoni, palmette. I due cammei, ospitati entro mandorle, rappresentano Apollo e Diana (sud-nord), di valenza certamente cosmologica e allusivi al succedersi del giorno e della notte; le piccole figure di eroti negli sguinci





delle finestre sono altrettante, ammiccanti, immagini evocanti l'antico (P10-P13). Esercitazioni condotte con rigore e correttezza di mezzi, di cui si ricorderanno gli ornamentisti della prima metà dell'Ottocento, in particolare Michele Canzio, ma ad una osservazione ravvicinata appaiono in realtà smaglianti partiture, intensamente cromatiche, in cui le lumeggiature dorate alzano il tono luministico degli ornati fino a renderli simili a parati son-

tuosi. Si deve notare la coerenza formale che lega, in questo compiuto saggio classicista, le ornamentazioni delle pareti, gli arredi e i dipinti su tela del Bacigalupo; insieme – si badi – incompatibile con qualsiasi quadro appeso. A ben guardare, in questa composta definizione geometrica delle pareti della sala, in cui i decori hanno limiti precisi e soprattutto invalicabili, v'è, *in nuce*, il definitivo rifiuto dell'invasiva e vitalissima decorazione barocca.



**P10-P13**

A. e S. Tagliafichi (attribuito a)  
Decorazioni del salone al piano  
terreno

pitture murali a calce con  
finiture a secco, fondo ottenuto  
con stampigliature

Genova, palazzo Durazzo  
Pallavicini

Bibliografia: Ciliento 1986, pp.  
137-168, in particolare p. 156;  
E. De Negri in *Catalogo delle  
ville genovesi* 1967, p. 119.

Dovuta alla committenza di Ippolito Durazzo, ai suoi tempi celebre botanico, la decorazione del salone al piano terreno di villa Balbi Durazzo allo Zerbino, si correla alla sistemazione del giardino, che in certo senso, con visuali e prospettive ottiche, entra nella definizione formale anche degli ambienti interni. La scelta dello stucco e della bicromia (bianco-beige, grigio, giallo e ridotte dorature) per l'avvolgente decorazione neoclassica è da porre in relazione con lo stile archeologizzante, in voga tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo, le realizzazioni degli inglesi Robert e James Adam e tutto un filone di riprese e divulgazioni dell'antico, tra cui spiccano i prodotti della manifattura ceramica inglese di Josiah Wedgwood. Lesene ioniche abbinata reggono una trabeazione a mensole e originano telamoni e cariatidi che sostengono la grande medaglia centrale della volta (fig. 29); entro le linee di questa rigorosa compartimentazione si accampano le ornamentazioni dipinte a monocromo, in cui si ravvisa l'intervento di Santino, essenzialmente a motivo delle forti affinità col repertorio della sala del Bacigalupo di palazzo Durazzo in via Balbi (P6-P9). I singoli elementi che compongono, ripetendosi, la complessa partitura appartengono al consolidato repertorio cui Santino attinge a piene mani: vasi e anfore con protomi animali da cui si originano cespi d'acanto, sirene desinenti in racemi vegetali, sfingi alate tra bronchi di palme. Deve rilevarsi l'eccezionale qualità esecutiva degli ornamenti e purtroppo il mediocre stato conservativo dei decori a calce, di notevole fragilità. Il fondale giallo-grigio è reso vibrante attraverso la fittissima stampigliatura di tratti bruni (P17), che richiamano la puntinatura

delle argenterie coeve e i mattoncini gialli delle partiture cinquecentesche.

Dal punto di vista dell'assetto complessivo, si deve osservare che v'è un criterio che presiede all'attribuzione degli spazi agli stuccatori e al pittore ed esso è riassumibile in un'iterazione armonico-euritmica dei motivi, laddove la decorazione barocca si incentrava su un'unificazione degli spazi, seguita da un'iperbolica loro amplificazione. La parte plastica si deve a Giovanni Barabino e si situa cronologicamente negli ultimi anni del secolo XVIII o nei primissimi del successivo, come, peraltro, i decori pittorici.







**P14-P24**

A. e S. Tagliafichi (attribuito a)  
Decorazioni del salone affrescato  
Da Gregorio De Ferrari al piano  
nobile  
pitture a calce con finiture a secco  
Genova, villa Balbi Durazzo allo  
Zerbino

Bibliografia: Ciliento 1986, pp.  
137-168, in particolare p. 156; E.  
De Negri in *Catalogo delle ville ge-  
novesi* 1967, p. 119.

Le decorazioni parietali del salone affrescato da Gregorio De Ferrari sono, come appare evidente e immediato, strettamente affini a quelle del salone al piano terreno (P10-P13). L'intera trama decorativa delle pareti risulta trasformata e parla tutt'altro linguaggio rispetto al vertiginoso illusionismo prospettico della volta. Le pareti ospitano al centro leggiadre *console* e specchiere di gusto rococò, quasi *Chippendale* (fig. 30), ben lontane dai moduli barocchi; nel registro alto, come sopra le porte, si accampano pannelli dipinti a racemi vegetali (per un confronto, si veda il guerriero con scudo decorato della Stazione *Cristo cade per la prima volta* della Via Crucis di Vallecaldà, opera tarda, ma immutata nelle scelte linguistiche; P79-) recanti (solo sulle porte) classicheggianti cammei a monocromo; strette lesene completano la partitura, mentre le grandi specchiature parietali sono occupate da ritratti di personaggi della famiglia, disposti in doppio ordine. La fascia orizzontale del cornicione, all'imposta della volta, contiene gli stessi motivi decorativi fitomorfi, su base giallo

dorato, come gli sfondati delle pareti. La questione attributiva, coinvolgente anche il salone del piano terreno, è sottile e va ripercorsa con attenzione; Ciliento (Ciliento 1986, p. 156) scrive a proposito dei lavori al giardino di villa Balbi Durazzo: "Purtroppo non si hanno date precise di questi lavori, ma è molto probabile che fossero compiuti negli anni immediatamente successivi al 1802 [...] è invece difficile datare l'intervento nel palazzo, con la splendida decorazione del piano terreno, che potrebbe anche essere precedente". Emmina De Negri (E. De Negri in *Catalogo delle ville genovesi* 1967, p. 119) annota: "Capolavoro è il salone aperto sul giardino, con le lesene, le erme, le allegorie sovrapporta modellate da Giovanni Barabino, e i chiaroscuri del Canzio". Michele Canzio al momento dell'esecuzione di queste decorazioni era un fanciullo; appare evidente che occorre cercare in altra direzione, quella, appunto, che porta a Santino, come peraltro lascia intendere Alizeri. Non v'è dubbio che il risultato formale delle trasformazioni del salone su-





periore sia un notevole alleggerimento del tono dell'ambiente, mantenuto nell'eccezionale assetto barocco, ma emendato degli eccessi, attraverso il ridisegno della compagine parietale. È un'operazione di tipo critico, risultante da una profonda conoscenza delle tradizioni artistiche genovesi e rinvigorita da una moderata adesione al nuovo linguaggio classicista. Sempre nel salone superiore, la rinuncia alle partiture a stucco può significare una voluta limitazione dei linguaggi a favore della fruizione dell'eccezionale volta.

I sei cammei, sui quali ci soffermiamo, raffigurano gli dei maggiori del Pantheon pagano, Marte, Saturno, Venere, Diana, Mercurio e Giove, inseriti entro una cornice ovale e imitanti finti rilievi in bronzo. La tecnica di realizzazione, rigorosamente a secco, ha comportato un tracciamento preliminare a matita e campiture successive a colore pieno e a tratteggi marrone, gialli e bianchi, secondo modalità in uso nei disegni su carta preparata. Ritengo di riferire, pur dubitativamente, a Santino Tagliafichi i sei cammei, a motivo dell'alta qualità

ideativa ed esecutiva delle figurine, delle forti affinità che si palesano con opere coeve dell'artista e di una serie di dettagli rivelatori: il volto di Venere si apparenta a quello di Rachele e delle ancelle nel disegno corrispondente (P27) e a quello della Vergine nell'*Adorazione dei pastori* del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (D130); l'intera figura di Venere con Eros si lega strettamente ad uno dei monocromi della cappella del Deposito di Santa Caterina nell'Annunziata di Portoria e precisamente a quello raffigurante la Carità (P72). Diana, dai larghi fianchi e le membra tornite e aggraziate, ricorda le citate ancelle, Saturno, nella posa, può essere accostato al corrispondente disegno (D124), ma il viso ha forti somiglianze con gli anziani a sinistra di Cristo nella *Consegna delle chiavi* della chiesa di Genova Quinto; Mercurio, benché molto deperito per la caduta del colore, ha gambe nervose, anatomicamente definite, come Giacobbe del ricordato disegno, ed un panneggio ampio, come spesso in Santino e si potrebbe continuare.















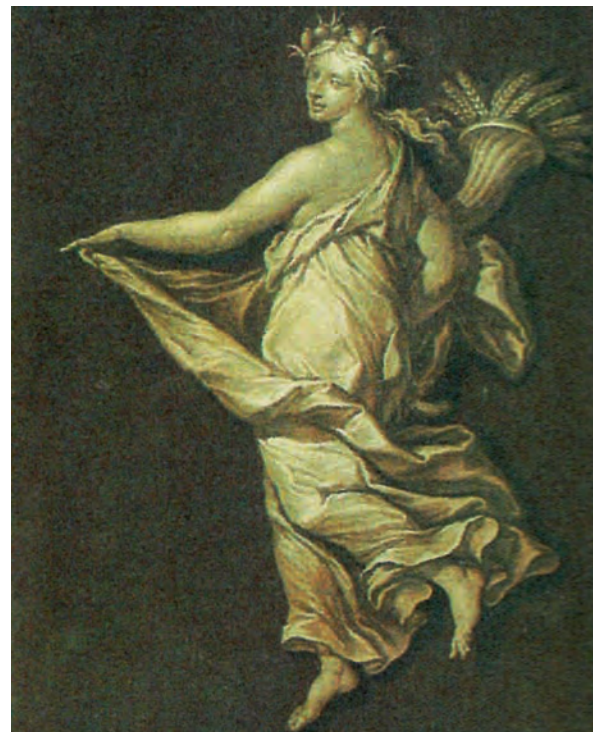




**P25***Cerere*olio su tela, cm 180 x 120 circa  
Venezia, collezione privata

Bibliografia: inedito.

Esemplato sulla tipologia del finto rilievo a monocromo. Il dipinto, di cui si dispone di un'immagine fotografica molto modesta, sembra appartenere alle creazioni classicheggianti del Tagliafichi, di cui condivide molti elementi formali: la dolce e graduale modellazione, l'ovale del viso, i panneggi a pieghe vive e ad andamento complesso; come già osservato, l'uniformità del fondo scuro può essere correlata ad una derivazione da stampe, di cui conosciamo l'assidua frequentazione da parte del nostro autore. La stessa posa, aggraziata e come danzante, della figura, che non appoggia neppure i piedi al suolo, può ricordare le danzatrici di Ercolano, diffuse tramite le incisioni delle *Antichità di Ercolano Esposte*. Nonostante l'afflato classico che domina la raffigurazione, non si avverte nessun eccesso di semplificazione e rigore, ma, al contrario, emerge una profonda dimestichezza col mondo espressivo barocco. Il dipinto è esposto in coppia con un *pendant* di cui non si dispone di un'adeguata riproduzione.

**P26***La Liguria benedetta dal Cielo*penna e acquerello su carta,  
mm 580 x 430

firmata e datata, Santino

Tagliafichi 1797

Genova, Galleria di Palazzo  
FranzoniBibliografia: Alizeri 1865, pp.  
387-388; Genova, Asta  
Rubinacci, 15 ottobre 2003,  
lotto n. 279.

Si ritiene di eccettuare l'opera in esame dai disegni e considerarla, come si farà per l'omologo disegno con *Giacobbe e Rachele al pozzo* e con il ritratto di Onofrio Scassi, prodotto artistico definitivo, a tutti gli effetti, di autonoma valenza. Federico Alizeri è prodigo di notizie e commenti sull'opera in esame ed esordisce dicendola concepita quale bozzetto per un affresco per il catino absidale della collegiata di Nostra Signora delle Vigne, poi non eseguito "per incalzare di casi sinistri" (Alizeri 1865, p. 388); Massimo Bartoletti cita Venanzio Belloni (Belloni 1984, pp. 19-21; Bartoletti, Cervini 1998, p. 24) che riferisce del concorso indetto dalla Fabbriceria delle Vigne nel 1797, cui aderirono il Tagliafichi e Giuseppe Costa, per un dipinto che doveva celebrare, insieme, l'avvento della Repubblica Democratica e il permanere, sulla Liguria, del celeste protettorato di Maria o, come dice Alizeri, "[le] mutate sorti di Genova e il non mutabile patrocinio della Vergine Madre" (Alizeri 1865, p. 387), posizione, quella dei fabbricieri delle Vigne, assai moderata, ma ben calata in una contingenza di grandi rivolgimenti. Alizeri fa poi seguire una dettagliata descrizione che mette conto riportare: "La Liguria è sul basso della scena, ritta su due scaglioni: veste corazza ed elmo, e con palme significando trionfi calpesta corone ed insegne di patriato. Quindi due putti mostrano simboli di prosperità e potenza, e al mescolarsi delle nostre bandiere con quelle di Francia sono dichiarate le nuove sorti di Genova che si mostra lontano co' suoi Moli e col Faro. Sorge da un lato la repubblica armata di lancia, co' fasci al piede e col pileo in capo e sull'imo de' gradi la Prosperità che tiene per simbolo il caduceo e versa dal [sic] cornucopia i tesori della pace. Ma la religione dietro a lei sulle nubi le addita Maria Santissima, e porta scrit-

to in un libro il precetto evangelico: *Diliges Dominum Deum tuum* con quel tanto che segue. Così l'effigie di Maria, sì come principe ch'ella dev'essere, tiene il mezzo dello spazio, e a chiarire il proposito della pittura si vede uno degli angeli che le fanno corte presentarle sur un bacino la corona e le chiavi di Genova, non altrimenti che a patrona e proteggitrice della città. Ed ella nondimeno è in atto di chi prega, col sembiante pur fisso nell'Augusta Trinità che campeggia nella parte somma; e quivi son'altri angeli ed altri putti, e un altro scritto colla preghiera: *Salvum fac populum tuum*. Lavoretto di tanta diligenza, che dove null'altro ci rimanesse di lui, basterebbe (cred'io) per sè solo a rivelarci l'artista, colle sue virtù che non furono poche, e coi suoi difetti che paiono tardarlo in concorrenza de' pittori per noi descritti" (Alizeri 1865, pp. 388-389); inoltre lo storiografo osserva, nella nota 1, che il disegno è al presente in possesso del Signor Giuseppe De Ferrari del fu Francesco.

Si tratta di un'allegoria complessa, della concettosità riservata alle composizioni dichiaratamente celebrative o ai frontespizi delle tesi filosofiche; sembra qui dispiegarsi e riverberare tutto ciò che due secoli di pittura barocca sono andati elaborando in ordine all'espressione di concetti astratti attraverso l'artificio retorico della personificazione. La particolare scioltezza della composizione e l'assoluta padronanza dei mezzi espressivi dicono che il pittore ha ormai raggiunto una sostanziale maturità linguistica; d'altra parte, si tratta di un'opera eseguita all'età di 41 anni. I debiti nei confronti della tradizione pittorica locale sono numerosi ed evidenti: si è citato, a titolo esemplificativo, l'affresco di Paolo Gerolamo Piola decorante la volta della sala del Van Dyck di palazzo Durazzo Pallavicini a Genova con *Giano offre a Giove le*



chiavi del suo tempio, ovvero la *Celebrazione della Pace* (fig. 37), certo amata dal committente, ma altresì suggerita dalla coincidenza di Giano, divinità guerresca del Pantheon pagano, col dio eponimo di Genova, scena letta da Ezia Gavazza (E. Gavazza in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini* 1995, pp. 68-70) con ampio inquadramento iconografico e attenzione ai suggerimenti spaziali insiti nell'inscenatura; tangenze evidenti. Tuttavia, quasi insensibilmente, la totale libertà di disposizione delle forme nello spazio, usata da Paolo Gerolamo senza alcuna gerarchizzazione e in ogni direzione, diventa in Santino rappresentazione più strutturata, sorta di architettura di personaggi in sicuro equilibrio, anche se tutt'altro che statica. Se le figure, nei rosei incarnati e nei ricchi panneggi, sono ancora riconducibili all'universo barocco, già talune puntuali citazioni, classicheggianti, da Batoni e da Ravaschio, come la statua che Alizeri identifica con la raffigurazione della Repubblica, con lancia e fasci ai piedi, dichiarano che tempi nuovi si stanno profilando e che la ripresa di uno schema, pur sperimentato e tradizionale, può avere esiti non scontati. Si considerino ancora, per un opportuno confronto, il ritratto di Pompeo Batoni dell'imperatore Francesco Giuseppe

mentre addita la statua della Giustizia e posto "a colloquio" con sculture e colonne, quasi che solo interlocutori di pietra possano reggere il confronto con l'augusto personaggio (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Castello di Schönbrunn; fig. 39), e la statua della *Prudenza* di Ravaschio nel salone del Maggiore Consiglio di Palazzo Ducale a Genova: se ne coglieranno la vicinanza tra opere scaturite da un clima affine e una netta connotazione classicista (fig. 27). Un dipinto, quello in esame, che può segnare l'inizio, non necessariamente la fine, di un ciclo, forse è questa la ragione per cui Alizeri inizia la descrizione delle opere del pittore proprio con il bozzetto in questione. Di fatto sparita dalla scena dopo la descrizione dello storiografo, l'*Allegoria* è ricomparsa nella vendita all'asta Rubinacci del 15 ottobre 2003, lotto 279 ed è stata acquisita dalla Fondazione Franzoni onlus; in sede critica, l'opera non risulta mai rilevata ed è considerata, ancor di recente, perduta. Si tratta, viceversa, di un tassello fondamentale della raggiunta codificazione di un linguaggio autonomo da parte di Santino e di un'opera che può a buon diritto definirsi programmatica rispetto alla sua successiva produzione.

## P27

*L'incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo*

disegno, acquerello e *gouache* su inchiostro nero, carta, mm 247 x 293

provenienza Juan e Felix Bernasconi 1977 (iscrizione sul verso)

Ubicazione sconosciuta

Bibliografia: Colnaghi & Co., *Master Drawings*, New York, 1989, Sotheby & Co., Londra 5 luglio 2006.

L'episodio biblico dell'incontro di *Giacobbe e Rachele al pozzo* appartiene al gruppo dei disegni finiti, costituenti opere autonome e come tale è qui oggetto di schedatura. Si ignora – ma non può escludersi – se il dipinto sia lo studio per una composizione di maggiori dimensioni da realizzarsi ad affresco o ad olio; il livello di finitura, estremamente elaborato, dice solo che l'ideazione della rappresentazione ha raggiunto e conseguito appieno l'effetto voluto.

L'ambientazione paesaggistica è essenziale ma atta a suggerire lo spazio dell'incontro dei protagonisti principali e dei comprimari, col grande arco spoglio, sulla sinistra, e il digradante paesaggio sulla destra. I gruppi dei personaggi si equilibrano, componendo masse armoniche: più mossa e dinamica la figura di Giacobbe, presso la pietra che chiude il pozzo; più fermo il nucleo delle tre figure femminili, paradigma classico di immagini in mutuo rapporto, due stanti ed una in ginocchio, in atto di circondare con le braccia l'anfora dell'acqua. Ovviamente, il ricordo dei dipinti pastorali o degli esodi bi-

blici del Grechetto è vivo e fragrante, ma la compostezza della composizione dichiara che il clima è mutato e che una certa aura da idillio è piuttosto eco della pittura arcadica e galante del Settecento. Come sempre, la memoria di un analogo tema trattato da Paolo Gerolamo Piola nel quadro già nella Raccolta del Banco di Chiavari e della Riviera Ligure (fig. 34) e nel relativo disegno del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (Toncini Cabella 2002, p. 65, figg. 84-85) risulta imprescindibile ed in effetti Tagliafichi ne mutua i singoli elementi, ma l'esito è lontano dal modello: un idillio barocco passato al vaglio di un nuovo rigore. L'accurata modellazione delle forme è ribadita dalle campiture cromatiche ad acquerello, diligentemente descrittive e controllatissime negli esiti, tra cui non figurano effetti atmosferici o di *gouache*; anzi, le acquerellature di Tagliafichi sono l'esatto omologo delle sue stesure ad impasto nei dipinti su tela e mostrano compresa, come già osservato, la lezione di Paolo Gerolamo Piola, cui rimandano i panneggi gonfi, rischiarati dalla forte incidenza della luce.



La santa è raffigurata in ginocchio, in atto di mostrare su una piccola alzatina in argento i propri occhi estirpati, mentre un angelo accorre in volo sulla sinistra, recando una corona ed una palma. È immagine culturale, perfettamente inserita nel clima tardo barocco, fortemente influenzata dalle opere, ad esempio, di Lorenzo De Ferrari non nuovo a dipinti devozionali di dimensioni contenute, di cui proponiamo un inedito, raffigurante la *Maddalena penitente* custodito nel Conservatorio delle Figlie di San Giuseppe a Genova (fig. 35).

Anche in questa piccola pala, un ruolo essenziale è svolto dal panneggio, che asseconda le forme piene della martire e introduce le note cromatiche e luminose dei bianchi, degli azzurri e dei verdi che si accordano felicemente con il tono giallo-dorato dello sfondo. Lo stato conservativo dell'opera è precario, il dipinto presenta vaste lacune e un diffuso offuscamento della superficie dipinta; si auspica un intervento di restauro ed una collocazione meno penalizzante dell'attuale, del tutto decontestualizzata.

## P28

*Santa Lucia*  
olio su tela, cm 95,7 x 76,5  
Genova, chiesa di San  
Marcellino

Bibliografia: scheda di catalogo  
SBSAEL (OA).



P29

*Tobia seppellisce i morti*

P30

*L'Arcangelo e Tobia incontrano il pesce*

P31

*L'Arcangelo e Tobia si accomiatano da Tobi*

olio su tela, cm 65 x 130  
 Genova, convento di Nostra Signora del Rifugio, Suore Brignoline

Bibliografia: *Pittura neoclassica* 1975, scheda 103, p. 101; Magaglio 1981, pp. 149-151; Magaglio 1985, p. 374, fig. 299; Sborgi 1987, p. 418; P. Boccardo in *Gerolamo Grimaldi* 1990, scheda 25, p. 76; Bartoletti, Cervini, 1998, p. 21.

Si deve a Sborgi (*Pittura neoclassica* 1975, scheda 103, p. 101) il riconoscimento della paternità tagliafichiana del disegno preparatorio (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso) per il dipinto, conservato presso il convento di Nostra Signora del Rifugio detto delle Brignoline, raffigurante *Tobia seppellisce i morti*; lo stesso studioso ha conseguentemente ricondotto al nostro artista l'opera in questione, peraltro identica al disegno. Boccardo (P. Boccardo in *Gerolamo Grimaldi* 1990, scheda 25, p. 76) dà conto dell'attribuzione di Sborgi al Tagliafichi del disegno e della serie dei dipinti: si deve, tuttavia, rilevare l'evidente differenza linguistica che si manifesta nel gruppo di opere, identiche per formato e destinazione; certamente al Tagliafichi appartengono gli altri due episodi, raffiguranti *L'Arcangelo Raffaele e Tobia incontrano il pesce* e *L'Arcangelo Raffaele e Tobia si accomiatano da Tobi*.

La serie dei sei quadri è, senza dubbio alcuno, da attribuire a due distinte mani, come ha ben inteso Bartoletti (Bartoletti, Cervini 1998, p. 21); eviden-

temente, col Tagliafichi ha collaborato un autore, Giuseppe Bacigalupo, dal linguaggio più piano e classicheggiante, che, tra l'altro, si declina nel gusto di abbigliare all'antica i personaggi e disporre le rappresentazioni su fondali, rigorosamente anticheggianti, con splendide vedute paesaggistiche. Le scene raffigurate dal Bacigalupo sono le seguenti: *Il matrimonio di Tobia e Sara*, *L'Arcangelo Raffaele rassicura Tobia la notte del matrimonio* e, infine, *Tobia ridona la vista al padre Tobi col fiele del pesce*.

Niente di più dissimile dal modo di procedere del nostro pittore, che appare sempre riconoscibile, proprio attraverso la resa moscia ed enfiata dei panneggi, realizzati con tonalità di colore squillanti, quasi cangianti, e per l'articolato gestire dei personaggi, memore della bella retorica dei moti di Domenico e Paolo Gerolamo Piola e Gregorio De Ferrari. Controllatissimo negli esiti, il Tagliafichi appare barabiniiano e cioè neoclassico nelle ambientazioni architettoniche e tavellesco negli scenari naturali, sempre conscio, comunque, della tradizione pittorica in cui si colloca, che evidentemente conosce a fondo.







## P32

*Martirio dei santi Gervasio e Protasio*

olio su tela, cm 80 x 60 in cornice non pertinente  
Torino, mercato antiquario 2011  
Genova, collezione privata

Bibliografia: Alizeri 1865, pp. 397-398 (in realtà, inedito).

L'inedito dipinto riferibile, come vedremo, con certezza, a Santino Tagliafichi, verosimilmente eseguito negli anni 1785-1790, è studio preparatorio per un'opera di grandi dimensioni, il dipinto dell'omonima basilica di Rapallo (che potrebbe, come il *pendant* con la *Traslazione*, essere stato eseguito anche molto dopo, alla fine del secolo XVIII o nel primo decennio del successivo), ma, nello stesso tempo, è una splendida composizione di impianto monumentale contenuta nelle misure, civiliissime, del quadro di cavalletto, per una privata devozione.

I santi Gervasio e Protasio, fratelli milanesi, vissero, secondo alcune fonti, sotto il principato di Nerone, ma più verosimilmente devono essere collocati intorno alla metà del III secolo; furono martirizzati durante le persecuzioni di Decio e Valeriano o, qualche anno dopo, durante quelle di Diocleziano. Il padre Vitale, anch'egli cristiano, fu ucciso a Ravenna e la madre, Valeria, durante il viaggio di ritorno a Milano. Allorché il generale Anastaso entrò in Milano con le sue truppe, i due fratelli, da lui indicati come cristiani meritevoli di punizioni, furono arrestati e torturati; a Protasio fu tagliata la testa, mentre Gervasio morì per i colpi di flagello subiti. Il ritrovamento delle loro reliquie e l'inizio del culto si deve ad una visione o presentimento di sant'Ambrogio (*Lettera 77 a Marcellina 2, 17*); del fatto scrive anche sant'Agostino (*De Civitate Dei*, Libro XXII, cap. 8) ricordando la gran folla che assistette al ritrovamento dei corpi e al miracolo, per cui un cieco riacquistò la vista.

Sappiamo dall'Alizeri che "prima di mettersi all'opera soleva Santino deliziarsi istoriandola in piccolo, talvolta in carticelle sapientemente lavorate a colori, tal'altra (e più raramente) a olio ma coi vezzi sto per dire del miniatore. Di tali disegni o acquerelli non è priva la collezione del Durazzo ond'è ricca la Civica Biblioteca: condotti a sì lunga cura da farci dimentichi de' lavori in grande. Quel ch'è dei due di Rapallo vidi il modello della Traslazione presso una discendente del parentado: quel de' martirj mi si afferma in possesso de' Marchesi Negrotto, l'uno di acquerello in dimensioni non iscare, l'altro ad olio e come quadro finito" (Alizeri 1865, pp. 397-398). Non vi sono dubbi che il bozzetto esaminato sia quello citato, ma non visto, da Alizeri.

La scena, tragica, non potrebbe essere più classicamente composta e corredata di tutto ciò che la cultura archeologica del pittore genovese, che qui guarda anche alla tradizione del classicismo francese del Sei e Settecento, contempla e assembla. Ecco dunque, in primo piano, sui gradini forse della cavea di un anfiteatro, i due martiri, uno in attesa dell'esecuzione e l'altro già caduto, riverso al suolo e dall'incarnato cadaverico: accordi pittoricamente squisiti di bianco, giallo e lavanda connotano i martiri, mentre i panneggi, dalle fluide cadenze, seguono le perfette anatomie. Il carnefice ha l'abito del ruolo, un turbante alla turchesca con piuma vaporosa e un nastro violetto che ravviva il grigio verdastro della casacca. La fisionomia è tributo ad un realismo riconducibile, infine, al caravaggismo, ancora vivo nel XVIII

secolo, funzionale all'individuazione del carattere, brutale e compiaciuto, di chi esegue per mestiere condanne capitali. Un'incisione di Simon François Ravenet (fig. 40), tratta da un disegno (perduto) di Van Loo, fatto a Roma, mostra un uomo drappeggiato con turbante e piuma in testa con una spada nella sinistra, appoggiato sulla gamba destra (M.-C. Sahut in *Carle Vanloo 1977*, scheda 542, pp. 166-167; *Recueil de Differentes charges Dessignée a Rome par Carlo Vanloo Peintre du Roy a Paris chez Huquier vis à vis le grand chatelet avec Privilege du Roy*, contenant 12 planches par S. Fr. Ravenet et J. Ph. Le Bas, Paris, Bibl. Nat. Est., Db. 33, in fol., II.).

Un'ulteriore incisione del medesimo calcografo raffigurante un uomo stante, in costume con le gambe nude e la sciabola infilata nella cintura, introduce una variante che compare nel carnefice del dipinto, mentre il moto finale, nel quadro, è ancora diverso, più drammatico e dinamico. Inferiormente, classiche figure *de remplissage*: il cagnolino petulante, a sinistra, e la donna in ginocchio col bimbo in grembo, in certo senso protetto dal corpo della madre ed escluso dal drammatico accadimento; dietro questa madre, una vecchia, col capo coperto da un velo scuro, volge gli occhi cerulei al cielo, con ogni evidenza, una cristiana cui si palesa la visione celeste dell'angelo in volo con palme e corone, di cui si dirà. È questa una figura inconcepibile senza la lezione di Rubens, noto a Tagliafichi per le opere genovesi, per traduzioni calcografiche e, forse, in occasione di viaggi. Indubitabile la qualità molto alta dell'opera, che non può che essere riferita alla fine del Settecento. Di quel secolo il dipinto ha la leggerezza di tocco, la liquidità dell'impasto e una circolante armonia cromatica che riscatta anche il soggetto cruento; d'altro canto, il rivolo del sangue del martire riverso è del tutto discreto, mentre il corpo, abbandonato, ha la compostezza di un marmo antico. Incidentalmente, si noterà che Giovanni David, nel dipinto con *Sant'Agnese difesa da un Angelo nel lupanare*, dispiega un nudo maschile riverso, simile al santo martirizzato; si deve anzi osservare come queste figure costituiscano una costante del tardo Settecento e una radicata clausola compositiva. Il registro mediano del quadro, oltre che dal carnefice, è occupato, a sinistra, da un ufficiale a cavallo con corazza, manto rosso, elmo con ricco piumaggio bianco e un gran vessillo verde, che chiude la scena, mentre da tergo si individuano le teste di altri due soldati. Un sacerdote col capo coperto offre un sacrificio ad un altare da cui si sviluppa un denso fumo sul quale si staglia il cavaliere; esso corrisponde, in modo perfetto, al tipo del vegliardo officiante un rito nel dipinto con *Teseo vincitore del Toro di Maratona* di Charles van Loo (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; fig. 42). A destra, oltre al carnefice, sono posti un soldato con scudo, corazza, picca ed elmo, un alfiere con tromba e un terzo, quasi nascosto dai primi due; la tromba è configurata in modo molto singolare, desinente in una sorta di maschera serpentina che non trova riscontro nella tradizione delle raffigurazioni degli eserciti e dei trionfi all'antica, se non con parziali ec-



cezioni rappresentate dal *Trionfo romano* di Rubens della National Gallery di Londra, (Martindale 1980, fig. 123) in cui una tromba si presenta in modo abbastanza simile, e da un disegno raffigurante *Amulio ucciso sul proprio trono da Romolo* di Pietro Pellino, vincitore del concorso di San Luca del 1704; in realtà la tromba di Pellino è sì analoga a quella del dipinto in esame, ma presenta un andamento più robusto del corpo dello strumento fino all'apertura serpentiforme (*I premiati dell'Accademia* 1989, p. 46). Pur comparendo di rado, il dettaglio della tromba con desinenza zoomorfa fa par-

te del repertorio dei corredi all'antica, vivo e sentito nell'ambiente accademico romano tra Sei e Settecento. Ora, nel disegno raffigurante la *Cena in casa di Baldassarre* del Museo dell'Accademia di San Luca a Roma, con cui Van Loo vinse il premio di Prima Classe nel 1728, i suonatori, a destra della tavola del banchetto, soffiano in squille e in tre strumenti dallo sviluppo circolare e dall'imboccatura serpentina (*I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 130-131). Il registro alto della composizione è quello delle *Auctoritates*, la terrena, fallace, rappresentata, forse, dal generale Anastaso (anche

se la porpora che avviluppa il personaggio potrebbe chiamare in causa l'imperatore Diocleziano), da dignitari sulla sinistra e un pretoriano sul lato opposto, e quella celeste, indefettibile, impersonata dall'angelo, precipite, ad ali spiegate, in splendida veste blu oltremare, con corone e palme del duplice sacrificio e della doppia gloria. La stessa nube che sostiene l'angelo cela la parte superiore della statua, verosimilmente di Giove, attestandone la cecità (gli Dei, falsi e bugiardi in Dante, divengono, qui, ciechi). Il generale è assiso su un trono, entro un severo fornice che completa l'intelaiatura architettonica della scena, e palesa l'acume archeologico di un artista ben aggiornato su ciò che era

stato elaborato dai colleghi a contatto coi resti antichi dell'Urbe. Pittura coltissima, in qualche modo partecipe del Neoclassicismo per l'erudita compitezza, ma ancora lontana dall'irrigidimento delle forme e dagli equilibri obbligati dello stile venturo, ancora immersa nella grazia del Rococò. È questo il momento in cui i generi si differenziano, riflettendo le inclinazioni degli artisti, dotati ormai di un riconoscibile repertorio, di acquirenti ed estimatori, altrettanto individuati; ma va ricordato che le varie sfaccettature dei generi dispongono di sempre più ampie categorie di riferimento, per cui, ad esempio, i soggetti religiosi si situano di diritto nel filone della pittura di storia, cui di fatto appartengono.

### P33

*Martirio dei santi Gervasio e Protasio*

olio su tela, dimensioni attuali cm 300 x 375; probabili dimensioni originarie, ottenute con interpolazione delle misure a partire dal bozzetto, cm 500 x 375

### P34

*Traslazione dei corpi dei santi Gervasio e Protasio*

olio su tela, dimensioni attuali cm 300 x 375; probabili dimensioni originarie, ottenute con interpolazione delle misure a partire dal bozzetto, cm 500 x 375

Rapallo (Genova), basilica dei Santi Gervasio e Protasio

Bibliografia: Alizeri 1865, pp. 396-398; Ricci 1972, p. 107; SBSAEL, F. Simonetti, scheda, 1979; Benatti 1994, p. 15; Rossi 2000, p. 434.

Di origini molto antiche, forse dovuta ad una delle missioni volute in territorio ligure dal vescovo Ambrogio nel IV secolo, la chiesa fu dedicata e consacrata ai santi martiri milanesi da papa Gelasio II l'11 ottobre 1118, come attesta un'epigrafe che ancora sussiste. A seguito della visita di monsignor Bossio, nella primavera del 1582, la chiesa venne riedificata e completata agli inizi del Seicento; la lapide sulla facciata, contenente un frammento epigrafico romano, evoca la (creduta) dedizione di un tempio preesistente agli dei pagani, il 56, anno di Cesare Augusto, 14, dalla nascita di Cristo. L'edificazione in realtà proseguì per quasi tutto il XVII secolo e la decorazione poteva dirsi conclusa nel 1723; nel 1749 si ampliò l'edificio, a sinistra, con cappelle laterali. Una planimetria del 1753 (Benatti 1994, p. 15) mostra una chiesa ampia, con sacrestia e campanile; si ha notizia di un progetto databile al 1819 di Gaetano Cantoni per la facciata della basilica.

Il presbiterio settecentesco appare, nella planimetria, vasto e tale da poter ospitare le monumentali tele di Tagliafichi col *Martirio* a sinistra e la *Traslazione* a destra; circa la datazione delle opere si è già osservato che esse possono verosimilmente collocarsi alla fine del Settecento o nel decennio successivo; ad avvalorare questa datazione (necessariamente un poco vaga) concorrono diverse circostanze, non ultima la presenza in basilica di due dipinti già apertamente declinati in un linguaggio ottocentesco riferibili, quello raffigurante il *Riposo nella fuga in Egitto*, a Giuseppe Passano e prossimo all'analogo dipinto nella chiesa delle Vigne a Genova, l'altro, più difficile a definirsi ma non lontano da questo clima culturale, ad un ignoto pittore coevo. Entrambe le tele si ritengono correlabili alla committenza dei dipinti principali a Santino e sono le uniche opere di questo momento storico presenti in una basilica ricca, per converso, di realizzazioni del Novecento. Nel 1909, si decise di ampliare il presbiterio, affidando il progetto all'architetto Gaetano Moretti di Milano; la consacrazione del tempio rinnovato avvenne il primo luglio 1920. L'intervento di Moretti scompaginò totalmente l'edificio, disarticolandolo; nel presbiterio, in particolare, le aperture laterali (verso gli pseudotransetti) determinarono la brutale decurtazione dei dipinti in esame, forse ripie-

gati più volte fino ad arrivare alla misura consentita e certo danneggiati in modo grave da vari eventi traumatici. Il 28 luglio 1944 un bombardamento aereo inferse pesantissimi danni alla chiesa e verosimilmente ai dipinti, resi più fragili dalle enormi dimensioni. Notizie orali riferiscono di profondi danneggiamenti inferti alle tele, allora arrotolate in un deposito, dall'esonazione, nel 1961, del rio San Francesco. Si ritiene auspicabile un intervento di restauro ed anche un tentativo di ripristinare le tele nelle loro misure originarie; scarsamente visibili all'interno del presbiterio, dovrebbero almeno essere dotate di un'illuminazione dedicata.

Alizeri, dopo aver osservato che i dipinti sono i più grandi mai realizzati dal nostro, si compiace, a proposito della *Traslazione*, che Santino non si sia lasciato influenzare dal Ratti della chiesa di San Siro a Nervi, ma, casomai, dal Ludovico Carracci della *Processione degli Apostoli* dell'Accademia di Parma che, forse, egli conobbe direttamente. Si ammette, così, che Santino abbia potuto compiere qualche viaggio: a Parma, della cui Accademia fu nominato membro nel 1802, e forse, come argomenteremo a parte, a Roma. Ma, alla fine, il biografo lamenta che questa composizione non si sia avvalsa di quegli studi sul vero che, in ambito locale, nessuno, ad eccezione di Giuseppe Banchemo, era solito effettuare, ritenendola opera di maniera. Diversamente dalla tela col *Martirio*, della quale, grazie al bozzetto ritrovato, siamo in grado di precisare la composizione, quella con la *Traslazione dei corpi*, resta ignota per ciò che concerne la parte alta, tenuto altresì conto che il formato delle opere era rettangolare e verticale, in un rapporto tra i lati di 5 a 4 (circa).

Una tela, già riferita a Gio Raffaele Badaracco, ed oggi ritenuta di anonimo del XVII secolo, conservata nel Museo Diocesano di Genova nel chiostro dei canonici di San Lorenzo, con la *Traslazione delle spoglie di un santo vescovo* (fig. 45) palesa affinità con l'opera di Tagliafichi che potè certo conoscere il dipinto; inoltre, nelle due figure di chierici in cotta bianca poste a sinistra, si coglie un'eco della pala coi *Miracoli di sant'Ignazio* di Rubens della chiesa del Gesù di Genova, ulteriore prova dell'alta considerazione del grande fiammingo da parte di Santino.



**P35**

(attribuito a)

*Cristo consegna la croce a Chiara da Montefalco al cospetto dei santi Monica, Agostino e Nicola da Tolentino*

olio su tela, cm 260 x 186

Genova Albaro-Sturla,  
monastero dei Santi Chiara e  
SebastianoBibliografia: M. Franzone,  
scheda OA n. 3985 SBSAEL,  
1997; M.L. Repetto in Tollo  
2009, scheda 62, p. 300.

La santa umbra, nata a Montefalco (Perugia) da Damiana e Jacopo nel 1268 e quivi morta nel 1308, è detta anche Chiara della Croce per la sua devozione al Cristo Crocifisso. La sua esistenza, dall'età infantile, trascorse completamente nel monastero fondato dalla sorella Giovanna e, nonostante la vita di incredibile ascetismo e di isolamento, non mancò di intrattenere contatti, tra gli altri, con i cardinali Pietro Colonna, Napoleone Orsini e con il francescano Ubertino da Casale. Il suo *status* di monaca agostiniana fu acclarato, contro coloro che la volevano incardinata nell'ordine francescano femminile delle Clarisse. Le sue intense esperienze mistiche hanno trovato conferma (secondo la corrente tradizione agiografica) nell'ispezione autoptica del corpo, nel corso della quale il cuore avrebbe mostrato il crocifisso e il flagello; il dato è transitato nell'iconografia che la raffigura spesso col cuore rosso sul petto ed anche col cuore fiammeggiante in mano. Rimarchevoli e da ricordare la pala di Luciano Borzone con la *Beata Chiara in adorazione della croce* nella chiesa stessa del convento (Magnani 1989, p. 77, fig. 7) e quella di Anton Maria Vassallo nei Musei di Strada Nuova-Palazzo Bianco a Genova. La canonizzazione della santa, pur essendo stata avviata

nel XIV secolo, non ha trovato conclusione che l'8 dicembre 1881, ad opera di Leone XIII.

La recente scheda di catalogo della vasta monografia sulla santa (M.L.Repetto in Tollo, 2009, scheda n. 62, p. 300) riferisce il dipinto delle Agostiniane di Albaro-Sturla alla metà del secolo XVIII e "alla generazione successiva a quella di Paolo Gerolamo Piola, nell'ambito di una produzione di stampo accademico", ma di buon livello qualitativo. Raccogliendo il suggerimento di Mary Newcome, ritengo che l'opera sia da riferire a Santino Tagliafichi a motivo della presenza in essa di molti caratteri che ricorrono nella sua produzione, dalla tipologia dei personaggi, alla resa dei panneggi, assai caratterizzati nel loro andamento ampio e complesso, alla vastità delle stesure cromatiche, piane e ferme, alla maestria di non pochi brani pittorici, come il teschio sul pavimento in primo piano e il bel tavolo con drappo verde sul quale Cristo poggia i piedi. Purtroppo lo stato conservativo del dipinto, mai sottoposto a pulitura, e la conseguente "sgranatura" delle superfici incidono in modo fortemente negativo sulla percepibilità del linguaggio pittorico, per cui si auspica un intervento di restauro, che non dovrebbe mancare di confermare quanto qui ipotizzato.



**P36**

*Ritratto del cardinale somasco  
Alessandro Crescenzi*  
olio su tela, cm 95 x 77  
Roma, Archivio Generalizio  
Chierici Regolari Somaschi, già  
a Genova, convento dei Padri  
Somaschi di Santa Maria  
Maddalena

Bibliografia: Colmuto Zanella  
1976, didascalia della fig. 34;  
cccc 1977; Pesenti 1987, p.  
375.

In basso, sotto lo stemma della Congregazione Somasca, col Cristo gravato dalla croce, sta la seguente scritta: D. ALEXANDER. CRESCENTIUS./ CLERICUS REGULARIS./ DE SOMASCA. ROMANUS. S.R.E. Presb./ CARD. CREATUS. A.SS. D.N. CLEMENTE X./ DIE 27 MAIJ 1678. Il ritratto presenta una forte caratterizzazione fisionomica, evidentemente il pittore si è basato su un'effigie a stampa o su un precedente elaborato grafico o pittorico, che è valso ad indicargli i tratti del cardinale somasco, uomo certo di carattere e piglio volitivi, come mostra il volto determinato; per il resto, il ritratto si mantiene sul piano vagamente araldico per cui, tra l'altro, è stato verosimilmente commissionato.

È evidente il ricordo della ritrattistica *prelatizia* barocca, genere prevalentemente romano, in cui aveva eccelso il genovese Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio.

Sul forte timbro cromatico del rosso della mozzetta cardinalizia si staglia la mano sinistra appoggiata sul libro, in un gesto di confidente familiarità, unico elemento che anima un'immagine, per il resto, assolutamente rituale. Circa il rapporto del Tagliafichi con i Padri Somaschi, va osservato che egli fu professore di Disegno al Collegio Reale di Genova diretto dagli stessi Padri (Tentorio 1977), verosimilmente dal 1816 alla morte, il che attesta consuetudine e familiarità con la Congregazione.



In basso, si legge la seguente iscrizione: D. PETRUS ANTONIUS ZORZI CLERICUS/ REGULARIS DE SOMASCHA. ARCHIEPISCOPUS/ UTINENSIS. S. R. E PRESBITER CARD. CREA<sup>VS</sup>/ ET RENUNTUS A SS. DN. PIO PP. VII DIE 17/ JANUARI 1803.

Valgono le osservazioni svolte per il *pendant*, con la sola differenza che la vicinanza cronologica col cardinale non fa presupporre necessario il ricorso all'intermediazione di un'immagine dipinta o ad un disegno. In realtà, l'effigie del cardinal Zorzi, meno suggestiva della precedente ed ancor più stretta en-

tro i termini delle convenzioni rappresentative della ritrattistica aulica, difficilmente si può ritenere eseguita in presenza del modello.

Il dipinto, insieme all'omologo, attesta la familiarità di Santino con la Congregazione Somasca, per cui eseguirà la pala d'altare raffigurante santa Maria Maddalena, nell'omonima chiesa genovese. La data dell'elevazione alla dignità cardinalizia dello Zorzi è *terminus post quem* per l'esecuzione del dipinto e del *pendant*, di cui alla scheda precedente.

### P37

Ritratto del cardinale somasco  
Pietro Antonio Zorzi

olio su tela, cm 95 x 77

Roma, Archivio Generalizio  
Chierici Regolari Somaschi, già  
Genova, convento dei Padri  
Somaschi di Santa Maria  
Maddalena

Bibliografia: Colmuto Zanella  
1976, didascalia della fig. 34;  
Tentorio 1977; Pesenti 1987,  
p. 375.





## P38

G.A. Ratti (attribuito a)  
*Crocefissione con Maria  
 Addolorata e una turba di afflitti*

## P39

S. Tagliafichi (attribuito a)  
*Gloria d'Angeli* con scritta:  
 'ESTO NOBIS REFUGIUM'  
 olio su tela, cm 300 x 200 circa  
 Genova Marassi, convento  
 delle Suore Brignoline, altare  
 lato suore

Bibliografia: inedito per ciò che  
 concerne i *corpora* di Giovanni  
 Agostino Ratti e Santino  
 Tagliafichi. Magaglio 1981, pp.  
 95-96; Magaglio 1985, pp. 68-  
 69, fig. 48; Martini 2011b, pp.  
 357-371, particolare p. 364.

Ancora nel convento di Nostra Signora del Rifugio, precisamente sull'altare della chiesa, nel lato rivolto all'ala delle suore, è collocata un'altra opera capitale del Tagliafichi, anche se a lui da nessuno riferita; infatti, una recente scheda (Martini 2011b, pp. 356- particolare p. 364) attribuisce il dipinto a Giovanni David, ma è sufficiente un confronto con la pala raffigurante *Maria venerata dalle Suore Brignoline*, di quest'ultimo, conservata nello stesso convento, per escludere che siano lavori dello stesso autore. L'opera, invero, è assai singolare, in quanto composta da due distinti quadri: la bella tela, che qui riferiamo a Giovanni Agostino Ratti, raffigurante la *Crocefissione, san Giovanni con Maria e una turba di afflitti*, di formato ellittico, e una grande pala, attribuita, appunto, al Tagliafichi, raffigurante angeli che recano in volo l'ovale, quest'ultimo munito di cornice (Magaglio 1981, p. 96, fig. 72; Magaglio 1985, pp. 68-69, fig. 48).

La duplice attribuzione, che colma un doppio anonimato, sembra così evidente da non richiedere ulteriori argomentazioni, se non un puntuale confronto con le analoghe e coeve opere del pittore savonese e di quello genovese. Per ciò che concerne Giovanni Agostino Ratti il raffronto può istituirsi con con la *Madonna, la Maddalena e san Giovanni circondanti il Crocifisso*, scultura lignea del Bissone, nell'oratorio di San Martino a Pegli (fig. 48), pala posta sull'altare della parete di sinistra (R. Collu in Buscaglia 2004, scheda P.53, p. 153), in cui ricorrono le iconografie e gli stilemi consueti del pittore, anche se, considerando il suo catalogo, non esistono, singolarmente, altre raffigurazioni della *Crocefissione*. La versione del convento del Rifugio è allo stesso tempo corsiva e drammatica, con una vicenda incalzante di ombre e luci e la consueta rapidità di notazioni gestuali e cromatiche. Resta da chiarire come mai la *Crocefissione* del Ratti, in cui la Madonna è detta anche Nostra Signora del Rifugio – si ponga mente alla scritta nel cartiglio: *Esto Nobis Refugium* –, abbia, nel giro di mezzo secolo (lasso che intercorre verosimilmente tra i due dipinti), assunto un ruolo tanto rilevante da essere posta sull'altare della chiesa delle suore, debitamente ingrandita ed enfatizzata dal dipinto che la racchiude e che qui si restituisce al Tagliafichi. Di solito questo è onore che tocca a dipinti antichissimi e di grande valore taumaturgico o culturale, connaturati in certo senso allo stesso sorgere della chiesa o del santuario. La ragione effettiva del culto attribuito al dipinto è che esso riflette chiaramente e traduce in termini formali una visione di santa Virginia Centurione Bracelli alla quale apparve la Madonna ai piedi della croce nell'atto di indicare al Figlio una folla angustiata e supplicevole: "vide Maria ai piedi della croce, che le disse: - il gusto di mio Figlio è che ti impieghi ad accogliere e soccorrere i suoi poveri tribolati" (Venturini 1981, p. 44). Dal punto di vista mariologico e

della storia della pietà, la raffigurazione della Vergine Addolorata alla croce si somma qui a quella della *Mater Misericordiae* con i tribolati che cercano un riparo – rifugio – nella compassione di una madre, colta nel momento del massimo dolore: la morte del proprio figlio. Si tratta, come si vede, di un'immagine emblematica del taglio caritativo e operativo delle Suore di Monte Calvario, una sorta di *summa* del lascito spirituale della Fondatrice.

Magaglio cita il testamento del 20 agosto del 1734 del canonico Domenico Gerbone (o Zerbone; rogito notaio Gian Cristoforo Massa) che legò vari beni ai Protettori del Rifugio a condizione di "installare sull'altare [allora della chiesa di Nostra Signora del Rifugio in Montesano, Brignole] un quadro o una statua coll'immagine della Santissima Regina Maria secondo ne lascerà il modello fattone a questo effetto formare sopra carta allo scultore Sebastiano Merello". Si deve comunque pensare che le volontà testamentarie del Gerbone non siano state attuate che diversi anni dopo la loro stesura e che il quadro del Ratti, che può ben essere riferito al lascito del canonico anche dal punto di vista della cronologia e collocarsi intorno al 1745, possa essere stato l'oggetto, mutato, delle disposizioni testamentarie. L'osservazione procede dalle indicazioni iconografiche del testatore che chiede un'immagine della Santissima Regina Maria, ai piedi della croce, circondata da una folla di bisognosi; tema ben più agevole a tradursi in un dipinto che non in una scultura; infine, la centralità cultuale dell'immagine porterebbe ad escludere che, nella chiesa, vi fosse più d'un'opera dello stesso soggetto.

La *Gloria* del Tagliafichi è una riflessione critica oltre che una grande pala d'altare; l'insieme dei due dipinti – testo nel testo o, se si preferisce, citazione virgolettata, le virgolette essendo rappresentate dalla cornice dorata dell'ovale – assume una valenza composita, più ampia delle singole parti, ed obbliga a una decodificazione complessa, in cui mutano scale dimensionali e gamme cromatiche all'interno dello stesso testo pittorico, in ardita sincronia. Si può presumere che Tagliafichi conoscesse il precedente rubensiano di Santa Maria della Vallicella a Roma, in cui il dipinto contiene e riquadra un'antica immagine, e probabilmente anche la pala di Paolo Gerolamo Piola raffigurante i *Santi Ignazio, Rosa e Domenico adoranti un'immagine preesistente della Madonna col Bambino* in Santa Maria Assunta in Carignano a Genova, fig. 49 (Toncini Cabella 2002, pp. 58-59), e forse anche la tela di Francesco Solimena per la cattedrale di Sarzana, con l'ovale inquadrante il volto dell'antico crocifisso, versioni esemplari del tema qui affrontato; precedenti che nulla tolgono all'originale impostazione del dipinto. L'azione è l'ostensione di una venerata immagine, sostenuta da grandi angeli, avvolti in splendidi panneggi, e decorata, in alto, da una ghirlanda di fiori, recata da angioletti; un reliquiario, od osten-



sorio, policromo e vivente, che, sovvertendo le dimensioni usuali, guadagna e domina la scena. Il movimento delle masse, nel quadro, appare ampio e si equilibra attraverso rapporti di gamme cromatiche intense ed avvolgenti; i due grandi angeli, nei quali echi di Gregorio e Lorenzo De Ferrari sembrano fondersi con reminiscenze marattesche, pre-

sentano le inconfondibili fisionomie, così tipiche del pittore, da costituire una sorta di riconoscibile cifra stilistica. Ugualmente caratteristici sono i panneggi, ampi e lumeggiati da tinte al limite del cangiamento, in cui è dato avvertire la lezione di Domenico Piola e del figlio Paolo Gerolamo, ma di più serica e consistente lucentezza.

**P40**

*San Crispino da Viterbo*  
olio su tela, cm 105 x 73, in  
cornice lignea centinata  
Genova, chiesa della  
Santissima Concezione e Padre  
Santo, pilastro di sinistra  
dell'arco di trionfo

Bibliografia: Alizeri 1865, p.  
395; *Vita e cultura cappuccina*  
1984, p. 51.

Il beato fra' Crispino da Viterbo, al secolo Pietro Fioretti, nacque a Viterbo il 13 novembre 1668; fin da bambino, educato dalla piissima madre, dimostrò particolare venerazione per la Vergine, devozione che coltivò per tutta la vita. Cappuccino a venticinque anni, fu in vari conventi del Lazio (Tolfa, Roma, Albano) e infine ad Orvieto, dove rimase per oltre quarant'anni, nell'umile vita di cuciniere e ortolano. Nonostante la sua formazione piuttosto accurata, fu devoto, per principio e umiltà, di san Felice da Cantalice, primo santo cappuccino, di esemplare semplicità di spirito. Morì a Roma il 19 maggio 1750, il gior-

no successivo a quello della festa di san Felice e il 17 settembre del 1806 fu proclamato beato da Pio VII; la data della beatificazione è certo un *terminus post quem* per il dipinto in esame; alla devozione mariana ricordata è da riferire l'immagine che il beato Crispino regge con la mano sinistra, vero e proprio disegno o stampa, da mettere in rapporto col foglio di Palazzo Rosso, di cui s'è detto (D126). Il dipinto mostra un'avvertita e del tutto credibile impostazione ritrattistica, tanto che si può pensare che il pittore abbia fatto ricorso ad un modello per esprimere le fattezze del beato cappuccino, vissuto tra Sei e Settecento.



Nata, probabilmente, a Bourg-en-Bresse nel 1462, Ludovica era figlia del beato Amedeo IX di Savoia, che le trasmise un'intensa fede; si sposò e rimase vedova giovane, abbracciando, nel 1492, le regole delle monache francescane di Santa Chiara nel monastero di Orbe (Vaud, Svizzera); qui morì a quarantuno anni di età, nel 1503, dando, nella vita consacrata, prova di grande pietà e fervore. Carlo Alberto, nel 1838, fece ricercare i resti della Beata e, trovatili, li fece trasportare e collocare nella cappella del Palazzo Reale di Torino. La figura della Beata Ludovica dipinta dal Tagliafichi mostra, in

modo un poco meccanico, tutte le convenzioni iconografiche e di linguaggio che si riteneva dovessero caratterizzare un'immagine di culto; il risultato è uno stereotipo in cui anche le figure degli angioletti, uno con corona di spine, l'altro con lo stemma sabaudo, il terzo col cartiglio identificativo, appaiono presenze di rito, poco espressive, seppure utili a ribadire il tono pietistico e devozionale dell'opera. Per evidenti motivi di congruità, la tela in esame è stata verosimilmente eseguita insieme a quella di cui costituisce il *pendant*, nel 1806 o immediatamente dopo.

#### P41

*Beata Ludovica di Savoia*  
olio su tela, cm 100 x 73, in cornice lignea centinata  
Genova, chiesa della Santissima Concezione e Padre Santo, pilastro destro dell'arco di trionfo

Bibliografia: Alizeri 1865, p. 395; *Vita e cultura cappuccina* 1984, p. 51.



**P42**

*Sacra Famiglia con san  
Giovannino*  
olio su tela, cm 120 x 80  
Genova, chiesa della  
Santissima Concezione e Padre  
Santo, sovrapporta della  
cappella del Sacro Cuore

Bibliografia: scheda SBSAEL di  
M. Cataldi, A. De Floriani,  
1980; *Vita e cultura cappuccina*  
1984, p. 51.

Già riferito a Gio Raffaele Badaracco da Antonio Cappellini (1931, p. 1074) e da Cassiano da Langa-sco (1976, p. 15), il dipinto è stato ricondotto a Tagliafichi dal padre Amedeo da Varazze. L'ovale con la *Sacra Famiglia e san Giovannino* è opera giovanile, i cui riferimenti non si limitano all'ambito ligure, certo presente, basti pensare al Giovanni Agostino Ratti della *Madonna delle Grazie* della chiesa di Sant'Am-brogio di Savona-Legino o di quella del Rosario della chiesa conventuale di Santa Chiara a Genova Albaro (Buscaglia 2004, schede P15, p. 135, e P69, p. 163), ma sembrano spaziare fino ai cinquecentisti toscani, auspici il soggetto e la composizione piramidale, di tono quasi neorinascimentale.

Il pittore sta mettendo a punto un linguaggio, qui già perfettamente configurato, in cui il colore assume una valenza spiccata nei toni brillanti degli incarnati e soprattutto dei panneggi, mentre le fisionomie vanno precisandosi in tipologie che permarranno tipiche e ricorrenti: carnagioni chiare, occhi a mandorla, so-dezza plastica delle membra, si veda in particolare il Bambino. Ma la resa coloristica è comunque preceduta da un'impostazione disegnativa di grande rigore e nitore. Lo sfondo paesaggistico, essenziale e molto poco atmosferico, ritorna soprattutto nei cicli delle *Viae Crucis*, rimanendo fatto piuttosto isolato in Tagliafichi, che, a differenza del Bacigalupo, non sembra provare particolare interesse per il genere.



La tela, della cui segnalazione sono debitore a Massimo Bartoletti, presenta la classica iconografia legata al tema: il celeste protettore tiene per mano il bimbo, nudo e parzialmente avvolto in un drappo azzurro, mentre il demone, avente qui l'aspetto del drago, compare in un alone di fuoco e spalanca le fauci sprigionando, invano, il suo malvagio influsso. Un paesaggio classico, sullo sfondo, allude alla città-civiltà simboleggiante tanto l'ambito sicuro che il luogo dei pericoli, in cui si svolgerà la vita del piccolo protagonista.

L'opera è immagine fedele alla tradizione, in ambito ligure, già trattata, tra gli altri, da Andrea Ansaldo,

Stefano Magnasco, e Gio Raffaele Badaracco, nella pala d'altare della chiesa di Nostra Signora Assunta a Sestri Ponente (secondo altare a sinistra), con cui sono strette le affinità. Ancora una volta, l'enfasi barocca della versione piollesca si diluisce e precisa in un'immagine più contenuta nei moti, anche se non certo priva di una sua trama d'azione, cromatica e luministica. Sostanzialmente convinto della paternità tagliafichiana dell'opera, rilevo solo una maggiore aderenza dei panneggi alle anatomie e un loro andamento fluente e curvilineo, laddove in Santino i drappaggi sviluppano pieghe anche con cesure ad angolo e più autonome rispetto alle forme.

### P43

(attribuito a)  
*L'Angelo custode*  
Quiliano (Savona), chiesa  
parrocchiale

Bibliografia: inedito.



**P44-P46***Adorazione dei Pastori*

olio su tela, tre scomparti  
centinati, scomparto centrale e  
lateralì, misure complessive  
cm 500 x 430

Firmato nella tela centrale:  
sulla pietra posta sotto il piede  
destro della Madonna, si trova  
la scritta: "San Tagliafico  
f anno 1812"

Savona, cappella Sistina,  
presbiterio

Bibliografia: Barbero 1973,  
p. 43; G. Fusconi, scheda  
SBSAEL, 1976; Ciliento 1989,  
pp. 308, 311, nota 22; Rotondi  
Terminiello 2001, pp. 311-312,  
figg. 327-328.

La cappella-mausoleo dei genitori di Sisto IV Della Rovere, dotata, in origine, dello splendido polittico di Giovanni Mazone e del monumento sepolcrale di Michele e Giovanni D'Aria, tutt'ora *in situ*, ha subito nei secoli varie vicissitudini legate alle sorti dell'annesso convento e del complesso della cattedrale. Soprattutto a seguito della ricostruzione, tra Cinque e Seicento, di quest'ultima ad andamento rovesciato rispetto all'impianto primitivo, la cappella risulta pressoché isolata e prominente sulla facciata e nella piazza, di cui occupa un lato (Rotondi Terminiello 2001, pp. 295-296).

Verso la metà del XVIII secolo il sacello è abbando-

nato dai Francescani, perché di onerosa gestione e rendite ormai esigue. Nel novembre del 1760 Francesco Maria Della Rovere stipula un atto finalizzato al restauro della cappella, secondo quanto riterrà più decente e di maggior personale gradimento. Il risultato, che è poi l'assetto attuale del vano, è quello di una completa trasformazione dell'invaso quattrocentesco, di matrice brunelleschiana, in un'aula ecclesiale barocca dal tono leggero e un po' frivolo, a motivo della capricciosa decorazione in stucco policromo a pellaçe, fiorami e racemi. La grande medaglia di Paolo Gerolamo Brusco con *l'Immacolata che riscatta l'Umanità* sovrasta uno spazio luminoso e



un'articolazione dei volumi ormai del tutto tardobarocca. Pervenuta infine, per via di successioni e matrimoni, a Nicolò Grillo Cattaneo, nel 1812 questi acconsente all'offerta di acquisto degli scomparti centrali del polittico del Mazzone avanzata da Vivant Denon, direttore generale del Louvre che si trovava, in quel frangente, a Savona; il polittico è oggi ad Avignone, nel Musée du Petit Palais. In una lettera al fratello, il nobile mostra la singolare convinzione di aver concluso un buon affare; ma l'esigenza di rimpiazzare i vuoti lasciati nell'avvolgente decorazione a stucco lo induce comunque a commissionare a Santino Tagliafichi tre scomparti col medesimo tema, l'*Adorazione dei pastori*, ovviamente, delle stesse dimensioni. Venute a cadere le ragioni legate all'aulica committenza roveresca dell'opera di Mazzone, per cui, nel polittico, sono presenti Sisto IV e il cardinale Giuliano con i santi francescani Francesco e Antonio, anzi, sussistendo motivi per obliterarne la memoria, l'opera del Tagliafichi è del tutto calata in un clima, meno individualizzato, più dimesso e feriale. Se lo scomparto centrale vive in una sua poetica concentrazione favorita dalla luce a bagliori improvvisi, in una fitta penombra, e dai colori accesi e corposi,

gli scomparti laterali ci appaiono come scene di genere, di autonoma valenza. Sopperendo alla minore altezza dei campi laterali (rispondente, nel polittico, all'inderogabile gerarchia quattrocentesca) con un'audace invenzione, il pittore dispone i personaggi in ginocchio, grandeggianti negli spazi ridotti, tanto che l'impressione è quella di una delimitazione casuale delle immagini in campi fortuiti e qui Santino è forse memore del Correggio della Camera di San Paolo a Parma e dei suoi putti, inquadrati dagli ovati di verzura in maniera del tutto episodica. Che è poi un modo concreto di rendere attuale la lezione del grande emiliano, considerato nume tutelare della scuola barocca ligure, certo, non senza valide ragioni. Tutto quanto s'è andato fino ad ora dicendo intorno alla rielaborazione da parte di Santino del linguaggio e dei moduli barocchi è qui presente in modo esemplare; ma, il pittore vi aggiunge toni compiaciuti e quasi vernacolari: le gote gonfie del pastore che suona il flauto, il gesto goffo dell'altro che si solleva il cappello e il cesto, in bella mostra, con le uova nella paglia. Anche le fisionomie, individuate ai limiti della forzatura, devono evidenziarsi come tratto ricorrente del suo linguaggio, talvolta un poco manierato.





## P47

F. Narice (attribuito a)  
*Santa Caterina da Genova*  
 olio su tela, cm 102,8 x 64,5  
 Savona, cappella Sistina

Bibliografia: Barbero 1973,  
 p. 43; G. Fusconi, scheda  
 SBSAEL, 1976; Ciliento 1989;  
 Rotondi Terminiello 2001,  
 311-312, figg. 327-328.

La cimasa del polittico del Mazzone, raffigurante la *Crocefissione*, non avendo riscosso l'interesse di Vivant Denon, rimase *in situ* per poi passare in sacrestia ed infine, nel 1875, nella Pinacoteca Civica di Savona, mentre lo spazio vuoto della compagine a stucco fu riempito con una tela raffigurante santa Caterina da Genova, di scuola genovese del XVIII secolo, adattata per l'occasione (Rotondi Terminiello 2001, p. 312, note 38-39). La ricostruzione delle vicende della *Crocefissione* del Mazzone non è priva di punti deboli: non è chiaro quando essa fu ricoverata in sacrestia e soprattutto perché fu tolta dalla sede originaria; è probabile, che si intendesse rimuovere ogni vestigio del polittico antico, alienato da Nicolò Grillo Cattaneo, come s'è visto nella scheda relativa all'*Adorazione dei pastori*. D'altra parte, dopo l'inserimento delle opere di Santino era evidente il suo carattere dissonante dal contesto. Dal punto di vista formale, escludendo che la tela sia di quest'ultimo, si può pensare a qualche pittore della scuola piollesca, oppure, visto che vi si possono leggere influssi napoletani, potrebbe trattarsi di un'opera di Francesco Narice, alla quale dubitativamente si riferisce.



Si tratta di una serie di dipinti esclusa dall'esportazione e come tale vincolata ai sensi del Decreto Legislativo 42/2004. Il provvedimento della Soprintendenza conferma l'attribuzione della *Via Crucis* al Tagliafichi per puntuali similitudini formali con opere note quali la *Maddalena penitente* del 1819 dell'omonima chiesa genovese, l'*Adorazione dei Magi* in Santa Maria delle Vigne a Genova del 1820 e il *Noli me tangere* di San Michele di Pagana. In effetti, lo stile del pittore vi emerge con assoluta nettezza, pur nella non identica qualità formale delle diverse scene: la chiarezza dell'impostazione disegnativa, la ricchezza delle stesure cromatiche, il senso compositivo ampio ed equilibrato degli episodi della Passione di Cristo costituiscono altrettanti elementi identificativi del suo linguaggio e, insieme, indizi certi delle sue fonti rattiane, ma altresì risalenti a Mengs e a Battoni. In particolare la *Crocefissione* evidenzia una stretta vicinanza con la tela di ugual soggetto di Battoni (Boston, Museum of Fine Arts; fig. 54) e se la tenuta impareggiabile del nudo di Cristo di quest'ultimo risulta difficilmente raggiungibile, la ricchezza della composizione di Santino dimostra, come si è già avuto modo di osservare, la sua conoscenza della scuola cortonesca romana, ad esempio di Ciro Ferri. La serie delle tele della *Via Crucis* evidenzia che era uso piuttosto comune per i pittori riutilizzare i cartoni; pressoché tutte le composizioni ritorneranno in una seconda serie della Passione di Cristo, conservata



nella parrocchiale di San Bartolomeo di Vallecaldà nel comune di Savignone, di cui si dirà nell'apposita scheda, anche se le considerazioni qui svolte valgono, sostanzialmente, anche per quest'ultima. Come indicato dal catalogo dell'asta, la collocazione ultima della serie in esame è l'abbazia del Castello di Torre Ratti (Comune di Borghetto Borbèra, provincia di Alessandria) di proprietà della famiglia Ratti-Opizzone. L'abbazia reca il titolo di San Bernardo ed ha configurazione settecentesca, anche se la dedicazione al fondatore dell'ordine cistercense e la pertinenza ad un castello fa pensare a origini assai più antiche. La permanenza della *Via Crucis* in questa sede è attestata, a memoria d'uomo, dall'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Tortona. Un termine *ante quem* per la presenza dei dipinti *in situ* può considerarsi la guida storico artistica delle Valli Borbèra e Spinti del 2003 (Calcagno, Cavana, Moratti 2003, pp. 78-79), nella quale non sono citati, perché, ad evidenza, rimossi. L'Alizeri (1865, p. 395) parla di una serie di tavolette della *Via Crucis* nella chiesa di Sant'Ambrogio a Novi Ligure, chiesa mai esistita, talché, se si ritiene di identificare la serie con quella qui esaminata, si può solo concludere che le sue notizie, imprecise, sottintendono, comunque, un ambito geografico ligure-piemontese, che è quello di provenienza della serie in esame. Non deve sfuggire il senso spiccatamente teatrale delle singole scene e dell'insieme.

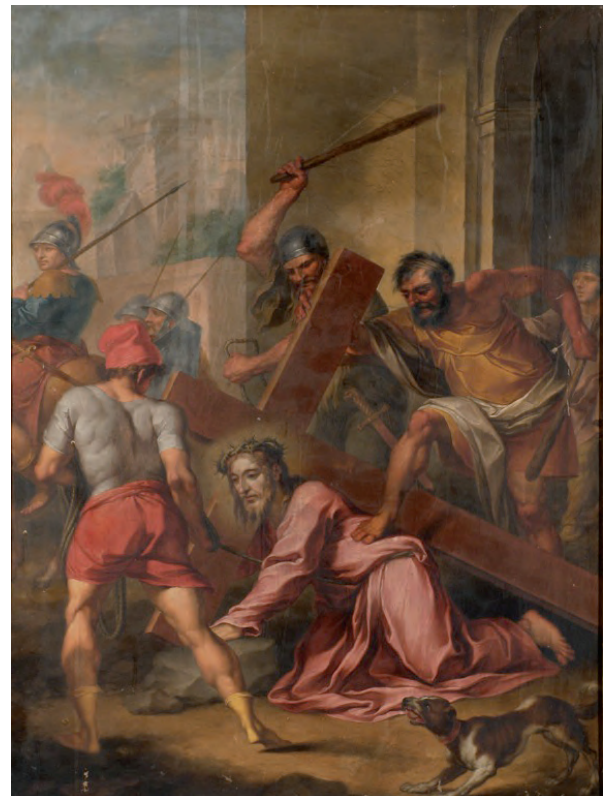
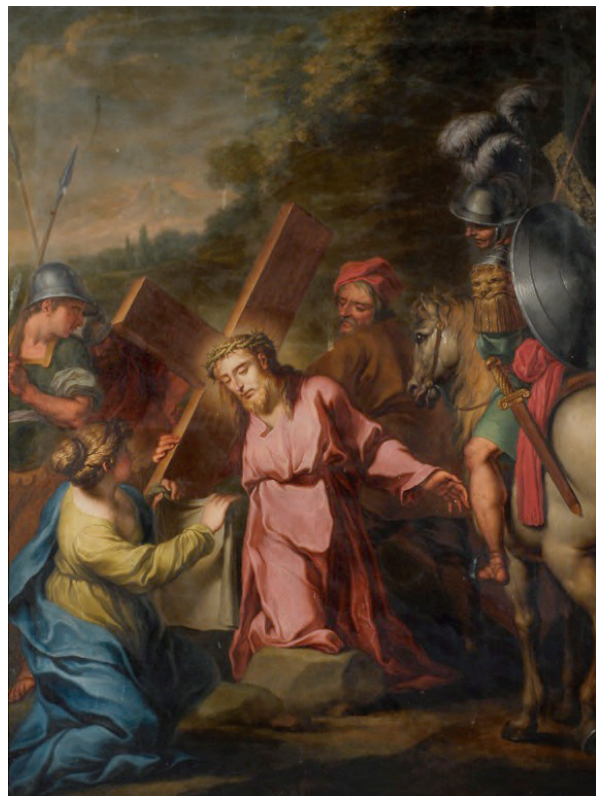


#### P48-P61

Via Crucis  
*L'andata al Calvario*  
*L'andata al Calvario*  
*La prima caduta*  
*L'incontro con la Veronica*  
*L'andata al Calvario*  
*La seconda caduta*  
*La deposizione nel sepolcro*  
*Cristo inchiodato alla croce*  
*Cristo incontra Simone*  
*Cristo davanti a Pilato*  
*Cristo incontra Maria*  
*La discesa dalla croce*  
*La terza caduta*  
*La Crocefissione*

olio su tela, ciascuna cm 108 x 81  
 Asta Cambi, ottobre 2008, lotto n. 692, invenduto, vincolato dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Liguria, con Decreto del 13/02/2009  
 Collezione privata

Bibliografia: Alizeri 1865, p. 395; Asta Cambi, ottobre 2008, lotto n. 692; M. Bartoletti, A. Acordon, A. Sista, *Relazione*, dicembre 2009.







Molto prossima alla grande pala della chiesa della Maddalena, la tavoletta dell'Accademia Ligustica è l'unica opera del pittore presente nei musei civici e statali genovesi; scrive Sborgi: "I modi stilistici emergenti sono quelli di un correggismo filtrato attraverso la lezione di Ratti" (*Pittura neoclassica* 1975, scheda 102, p. 100). Sempre secondo Sborgi, la versione dell'Accademia potrebbe essere un primo pensiero per la pala della Maddalena, ma va considerato che il taglio orizzontale del piccolo dipinto mal si sarebbe potuto tradurre in una vera pala d'altare, di formato necessariamente verticale. Verosimilmente, la consentaneità del Tagliafichi

col tema della santa penitente può avergli suggerito una variante più intimistica e meno ufficiale di quella poi adottata, anche se in realtà la figura della chiesa somasca, tipologicamente e psicologicamente, risulta piuttosto originale e per nulla appiattita su *cliches* tradizionali. Resta la circostanza che nei piccoli lavori, come aveva già perfettamente compreso l'Alizeri, il pittore riesce più felice negli impasti, nell'atmosfera delle ambientazioni, più sottile nell'individuazione psicologica dei personaggi, e con ciò siamo già ampiamente fuori dagli schemi tardobarocchi, da cui la psicologia è del tutto bandita.



## P62

*Santa Maria Maddalena in meditazione*

olio su tavola, cm 29 x 43  
restaurato nel 1974-1975

Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti

Bibliografia: Staglieno, Belgrano 1868; Sborgi 1974, p. 34 e fig. 9 (p. 18); *Pittura neoclassica* 1975, scheda 102, p. 100; Baccheschi 1983, scheda 150, p. 65.

**P63**

*Santa Maria Maddalena in meditazione*  
olio su tela, cm 274 x 170  
Genova, chiesa di Santa Maria Maddalena

Bibliografia: Alizeri 1865, pp. 394-395; Staglieno 1867; Stoppiglia 1929, p. 49; Labò 1938; *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 34; Pesenti 1971, p. 413; Maltese 1973, p. 79; Sborgi 1974, pp. 38; *Pittura neoclassica* 1975, scheda 101, p. 99; Colmuto Zanella 1976, didascalia della fig. 34;

Dipinto eseguito dal Tagliafichi nel 1818 (Stoppiglia 1929, p. 49) in sostituzione di un quadro del Paggi, “di tal guisa annerato e confuso che a rifarlo del nuovo fu giusto beneficio e all’altare e alla chiesa” (Alizeri 1865, p. 394); per l’opera, il 19 settembre 1819, il pittore ricevette un compenso di 500 lire. Nel 1825 il dipinto fu ritoccato dallo stesso pittore, come attesta una nota del manoscritto *Memorie di S. Maria Maddalena*: “1825, 11 luglio. D’ordine del Rev.mo Padre Ottavio Maria Paltrinieri [...] fu fatto riformare dal Prof. Signor Santino Tagliafico il quadro di S. M. Maddalena rinnovato sin dall’anno 1819. A tal riforma diè luogo la pittura medesima riputata poco decente per essere esposta alla pubblica venerazione”. Per l’Alizeri, Santino isolò e rese eccessivamente grandeggiante la figura, unica, della santa, “in sì largo spazio [...] talché come ella fu esposta la censurarono molti che trascorresse al soverchio”. Quindi, le prime censure non furono di carattere moralistico, ma estetico; ed anche le ragioni dei moralisti, a ben vedere, si ammantarono di rilievi sulla verosimiglianza: “Gridavano altri non convenirsi a penitente quel sì morbido tondeggiar del-

le membra, quel dilicato nelle carni e quel non so che di artificiato negli abiti, onde l’immagine ci tira più tosto a vaghezza che non ci muova a pietà”. Righe dalle quali è evidente che lo storico condivide le ragioni di quanti furono turbati dall’immagine. Benché, in effetti, l’opera sia la più debitrice a Paolo Gerolamo Piola e al Correggio tra quante ne dipinse il Tagliafichi, in essa, non di meno, emergono novità non piccole, giustamente apprezzate dallo storico, di atmosfera e clima psicologico, tanto che non credo azzardato indicare, tra le fonti, la *Melencolia I*, celebre incisione di Dürer, del 1514 (fig. 56), considerata anche la consuetudine del nostro con le stampe, giusto quanto scritto dall’Alizeri e riportato in altro passo di questo testo. Poche le somiglianze formali con la tavoletta di analogo soggetto dell’Accademia Ligustica di Belle Arti, molte invece le tangenze di tono, intimistico e malinconico appunto, che connotano i due dipinti.

Forse in nessun’altra tela Tagliafichi risulta così sicuro e padrone dei suoi mezzi pittorici e formali, così capace di dar vita ad un’immagine icastica, rivelatrice di uno stato interiore.





**P64**

*Ritratto di Onofrio Scassi seduto al tavolo*

disegno, inchiostro nero e acquerellature grigie su carta, mm 400 x 293, firmato Santino Tagliafico f.

Asta Sotheby & Co., Londra, 6 marzo 1973, lotto 293

Ubicazione ignota

Bibliografia: Vendita Sotheby & Co. Londra 1973, lotto 293, tavola 18.

L'anatomopatologo Onofrio Scassi nacque a Cogoleto nel 1786, da Francesca Agnese e da Agostino, medico; studiò anch'egli medicina a Genova, Pavia ed Edimburgo, laureandosi precocemente e divenendo, all'età di 27 anni, docente di Scienze Mediche nell'ateneo genovese. Coprì importanti cariche pubbliche in seno all'Università e alla Pubblica Sanità della Liguria, di cui fu ispettore per le Riviere in tempi, ardui, di pestilenze ed epidemie; tra l'altro, introdusse nella regione la pratica della vaccinazione. A lui si devono importanti pubblicazioni scientifiche, tra cui il *De foeto humano*; fu membro delle Accademie di Edimburgo e Londra. Nel 1799 acquisì e fece completamente restaurare la villa Imperiale a Sampierdarena, sede delle sue vaste collezioni d'arte. Nel turbinoso avvicinarsi dei regimi rivoluzionario, napoleonico, della Restaurazione e dell'annessione al Regno Sardo, lo Scassi riscosse unanime apprezzamento, i Genovesi lo elessero Senatore e Decurione Dittatoriale per la città e i re Carlo Felice e Carlo Alberto lo insignirono dell'onorificenza dei Santi Maurizio e Lazzaro; morì nel 1836. Il disegno in esame, per le caratteristiche formali di conduzione spinta all'estrema politezza, si qualifica come opera autonoma, anche se finalizzata alla divulgazione mediante incisione; come tale, è qui considerato. Le fattezze giovanili dello scienziato caratterizzano un'immagine, per i restanti aspetti, molto ufficiale, dagli abiti, giacca, ricami e sparato, allo sfondo con libri sullo scaffale. Un tomo regge, appunto, con la destra l'effigiato, mentre il voluminoso drappeggio dello sfondo abbraccia la colonna e la figura, isolandone il busto; ciò rende l'opera celebrativa e ufficiale in sommo grado. Il ritratto trasmette, con tipica fiducia illuminista, l'immagine di uno studioso colto al tavolo di lavoro e intento alle sue ordinarie occupazioni.



Nella recente scheda Bartoletti (M. Bartoletti in Acordon, Bolioli 2005, scheda 11, pp. 118-119) cita i dati d'archivio sull'opera, che la dicono eseguita e fornita in coppia con un'altra, che è la tela della bottega di Gregorio De Ferrari raffigurante la *Madonna il Bambino e sant'Anna che appaiono ai santi Filippo Neri e Francesco Saverio*. Daniele Sanguineti (D. Sanguineti in Acordon, Bolioli 2005, scheda 6, pp. 108-109), nella scheda relativa a quest'ultimo dipinto, fornisce la spiegazione all'apparente enigma delle due opere provenienti dall'*atelier* del Tagliafichi, ma di cui una sola è stata dipinta da lui, osservando che la tela, dell'ambito di Gregorio, superiormente centinata, fu resa rettangolare, probabilmente restaurata, certo procurata dal Tagliafichi nella sua qualità di restauratore e mediatore per l'acquisto e la vendita di opere d'arte. La pala col *Noli me tangere*, eseguita nel 1820, risulta quindi pressoché coeva all'*Apparizione di Cristo alla Madre* della collegiata delle Vigne a Genova. Il 30 agosto 1821 sono registrati i pagamenti per il trasporto da Genova dei "due quadri grandi per porre ai lati del presbiterio" e per le loro cornici dorate (libro 29b, c. 30); nello stesso anno, il 17 novembre, è segnato un pagamento di L.300 a Santino Tagliafichi "per mezzo di Giacomo Spinola" quale acconto del "valore dei due grandi quadri posti nel presbiterio" (libro 29b, c. 30). L'uso della parola *valore* al posto di compenso (o di un termine equivalente) relativamente ai due quadri – uno del Tagliafichi, l'altro da lui restaurato e fornito – sottintende proprio la duplice natura della prestazione del pittore; è chiaro, infatti, che si deve valutare un'opera compiuta, forse antica e appartenente (o appartenuta) ad un dato soggetto, mentre dell'opera commissionata il prezzo è pattuito all'inizio e non deve procedersi a nessuna stima. Quindi non di due quadri di Santino si tratta ma di due opere comunque provenienti dalla sua bottega. Leggendo, tra l'altro, *in controluce* i dati forniti nella scheda, l'ingrandimento del *Noli me tangere*, acutamente osservato da Bartoletti, è stato, con ogni probabilità, eseguito da Santino per uniformarne le dimensioni a quelle del *pendant*. Si trattava, forse, di un quadro già eseguito, adattato per la circostanza. L'intervento del nobile Giacomo Spinola, dal 1818 protettore della chiesa (Bartoletti 2005,



p. 146), attesta la dimestichezza del pittore con l'aristocrazia genovese, da lui frequentata intensamente. Bartoletti istituisce, per il dipinto in esame, una credibile successione a ritroso di precedenti da Carlo Giuseppe Ratti a Paolo Gerolamo Piola, a Lorenzo De Ferrari, a Barocci e a Correggio, già lungamente meditato dai maestri del Barocco genovese, Gregorio De Ferrari *in primis*. Ma, anche estendendo la lista a Mengs e Batoni, restano esclusi, e da indicare, i presupposti romani della composizione, che individueri nel gruppo plastico berniniano, con collaborazione di Ercole Antonio Raggi, di ugual tema, ornante la cappella Alaleona nella chiesa romana dei Santi Domenico e Sisto (fig. 58). Simile è la dinamica delle due figure e la loro gestualità, davvero – e Bartoletti ha certamente ragione a citare Andrea Appiani – barocca e preromantica insieme.

## P65

*Noli me tangere*

olio su tela, cm 281 x 178

(misure attuali), cm 239 x 147

(misure originarie)

San Michele di Pagana  
(Genova), chiesa di San  
Michele

Bibliografia: Benoit-Pierrotet  
1934, p. 20; Gravina 1939, p.  
20; scheda SBSAEL, S.  
Lebboroni, 1979; Bartoletti in  
Acordon, Bolioli 2005, scheda  
11, pp. 118-119.

**P66***Natività*

olio su tavola, cm 117 x 88  
 Genova, Galleria di Palazzo  
 Franzoni, lascito monsignor  
 Martino Macciò

Bibliografia: Sborgi 1987, p.  
 413.

Diversa, per impostazione e stesura, dalla tela di analogo tema della cappella Sistina a Savona, la presente composizione segna un momento di equilibrio nel percorso dell'artista tra innovazione e fedeltà alla tradizione; l'intenso luminismo, che simbolicamente scaturisce dal Bambinello, ricollega l'opera alla tradizione genovese che giunge fino al Grechetto, al Gaulli, ed anche al Cambiaso dei notturni, ma un nitore nuovo e una semplificazione, quasi purista, delle forme induce a ritenere ancora attivi i fermenti classicisti del Batoni, cui rimanda anche la smaltata levigatezza del colore, come di gemma. La semplicità della scena, riassunta dalle limitate e intense accensioni luminose, (Bambino, Madre, angeli, alba, con connesse valenze simboliche) accentua il tono intimistico del clima della raffigurazione, non turbato da alcuna annotazione superflua o da un descrittivi-

simo pedestre. Nella compatta oscurità della scena, difficili a percepersi, ma tuttavia presenti, si delineano sullo sfondo le sagome di due pastori, di cui uno di profilo con un drappo sul capo – convenzione cara a Santino –, nell'atto di sollevare un braccio e additare o manifestare, per gesti, il suo stupore. Potente evocazione di atmosfera, tra l'impenetrabile notte e le luci del giorno nascente ed esito pittorico di notevolissimo livello, oltre ogni correggismo di maniera. Un disegno nel Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (D130) richiama la presente composizione, in termini non letterali, ma di sostanziale similarità d'impianto. Pervenuto alla sede attuale in seguito al lascito di monsignor Macciò, documenta nella Pinacoteca, con la *Liguria benedetta dal cielo* e più che nei restanti musei genovesi, il percorso artistico del Tagliafichi.



La datazione dei due dipinti per la chiesa di Santa Maria delle Vigne a Genova, raffiguranti l'*Epifania* e l'*Apparizione di Cristo Risorto alla Madre*, rispettivamente del 1819 e del 1820, chiariscono come la meditazione sui maestri della pittura ligure barocca sia stata, per il Tagliafichi, ininterrotta. Il primo dei due quadri è un colto gioco di citazioni, in cui non viene tralasciato neppure Rubens e la brillante stesura dei colori si dispiega su forme ampie e tondeggianti. Il complesso decorativo della cappella posta, a capo della navata destra della basilica, cui collaborarono anche Giuseppe Passano e Felice Vinelli, risponde all'assunto tematico di una glorificazione della Vergine, mediante l'inserimento di importanti opere, all'epoca già antiche, quali la marmorea *Madonna col Bambino* di Tommaso Orsolino, un'antica tavola di Taddeo di Bartolo e le *Virtù Teologali* e angeli di Filippo Parodi. Sappiamo che nel 1759, l'accademico ligustico di merito Pietro Cantone (notizie dal 1747 al 1774) edificò il nicchione che avrebbe dovuto contenere la sacra immagine di Nostra Signora delle Vigne, mentre Francesco Schiaffino si era adoperato a rielaborare il bel paliotto d'altare dovuto a Daniele Solaro; vennero nell'occasione ricollocati anche i bronzi dorati del fiorentino Francesco Fanelli. Nel registro superiore furono inseriti gli angeli dello scultore lombardo Giovanni Battista Orsolino.

L'opera dei pittori d'inizio Ottocento, cui fu affidato il compito di completare la decorazione e di inserire le loro realizzazioni nel contesto ricordato, è prima di tutto riflessione critica e solo in una fase successiva partecipazione creativa. Sembra opportuno osservare che i dipinti del registro inferiore svolgono la funzione, fino ad ora mai evidenziata, di copertura dei reliquiari retrostanti, secondo un uso non infrequente in ambito genovese (la notizia appare primo esito dell'inziato restauro della cappella, diretto da Claudio Montagni con la supervisione di Giuliano Peirano e Paola Traversone e finanziato dalla Fondazione San Paolo di Torino) si ricordi la funzione analoga della tela del Paggi nella cappella De Marini nella cattedrale di San Lorenzo. Anche qui, come già si è avuto modo di notare a proposito di taluni interventi di *restyling* di cicli di affreschi più antichi effettuati da Giovanni Agostino Ratti (Bozzo 1997, pp. 103-108), ai Professori è affidato il ruolo di interpreti dell'arte passata e il compito della sua attuale, dignitosa, sistemazione. È ovvio il parallelo con l'attività restaurativa dei pittori del momento, connessa con la loro, mai

sufficientemente ribadita, qualifica di esperti ed intenditori d'arte, spesso chiamati a sistemare, oltre che ornare, con apposite incorniciature, le quadrerie più prestigiose.

La stessa attività di storiografo di Carlo Giuseppe Ratti, ed in particolare la sua fatica di estensore di guide illustrative e periegetiche, non avrebbe senso se non si fosse riconosciuta all'autore un'elevata e specifica competenza in materia, oltre che una lunga consuetudine con tali raccolte. Sembra assodato che gli artisti accademici del momento sono esperti e "tecnici", la fama dei quali si deve, in egual misura, alla loro creatività e alla loro cultura. Forse in ragione del taglio volutamente colto e impegnato dell'operazione, tutti gli elementi che compongono la decorazione della cappella sono inseriti con particolare riguardo al loro valore e l'intento di attenuarne le forti eterogeneità, fino a dar vita ad un insieme armonico. La composizione dell'*Adorazione dei Magi*, declinata nella formulazione più classica, si rifà, come osservato, a Rubens, per la smagliante materia pittorica, e a Maratta per l'equilibrata ampiezza delle forme. A ben guardare, tuttavia, benché di continuo chiamata in causa, non v'è, nella pittura ligure precedente, niente di paragonabile alla tela in esame ed è una delle ragioni per cui si ritiene di postulare un viaggio a Roma di Santino, durante il quale egli potè vedere l'antologia pittorica colà raccolta. La spoglia essenzialità dell'*Apparizione di Cristo risorto alla Madre*, scena da cui sono espunti, come impropri, riferimenti di luogo e di tempo, si risolve tutta nel muto colloquio degli sguardi del figlio e della madre; v'è una psicologia dei gesti, una delle espressioni ed una delle situazioni, talché l'opera, linguisticamente ancora barocca, è del tutto immersa in un'atmosfera nuova. Il tema dell'apparizione di Cristo Risorto alla madre, pur non presente nei Vangeli, ha una storia iconografica importante, dal polittico di Miraflores di Rogier van der Weyden (Berlino, Staatliche Museen) alla tela di Tiziano per la parrocchiale di Medole, a Guercino della Pinacoteca Civica di Cento, per citare solo alcune opere; comune a tutte le riprese, la costante della posizione in ginocchio della Vergine in atto adorante, oltre ai consueti tratti connotanti la Madonna. Dal punto di vista mariologico, la presenza del tema dell'apparizione del Risorto nella cappella della chiesa genovese dedicata alla Vergine ne celebra l'atto conclusivo nella vicenda della Redenzione, col raffigurarla al cospetto del Figlio trionfatore sulla morte.

#### P67

*Adorazione dei Magi*

olio su tela, cm 218 x 126

Genova, chiesa di Nostra

Signora delle Vigne, cappella a destra del presbiterio

#### P68

*Apparizione di Cristo alla Madre*

olio su tela, cm 195 x 113

sul gradino, si legge Sant.

Tagliafichi 1820; in un cartiglio,

sopra il dipinto, compare la

scritta: CUM CHRISTO EXULTANT

(relativo alle reliquie presenti

dietro i dipinti e di cui s'è preso

coscienza con l'inizio dei

restauri, nel febbraio del 2013;

senza questa circostanza, ora

appurata, la scritta appare

incomprensibile)

Genova, chiesa di Nostra

Signora delle Vigne, cappella a

destra del presbiterio

Bibliografia: Alizeri 1865,

p. 398; *Pittura neoclassica* 1975,

figg. 101-103, pp. 99-101;

Ciliento 1989, pp. 308, 311,

nota 22; Rossi 2000, p. 434.





**P69**

*Il beato Jacopo da Varagine  
pacifica le fazioni*  
olio su tela, cm 300 x 200,  
datato 1818  
Varazze (Savona), chiesa di  
Sant'Ambrogio

Bibliografia: Casalis 1853, p.  
817; Grosso 1951, p. 232; Rossi  
2000, p. 434.

La grande pala, situata nel lato sinistro dello pseudotransetto, orna l'altare posto sotto il patronato del Comune di Varazze; in un grande cartiglio del fastigio è collocata la seguente iscrizione: BEATO IACOBO/ CIVI ET PATRONO SUO/ POPULUS VARAGI- NENSIS/ SACELLUM/ ET.XII.XI AC.X. CAL. OCTOBR./ SACRA SOLEMNIA/ DEVOTUS NOMINI SANCTIMO- NIAEQUE/ EIUS DEDICABAT/ A.D.MDCCCXVIII.

L'episodio raffigurato si riferisce alla pacificazione delle sanguinose lotte tra le fazioni guelfe e ghibelline di Genova, attuata dall'arcivescovo nel 1295.

Il beato Jacopo percorse tutti i gradi dell'ordine domenicano per assurgere alla carica di arcivescovo di Genova, ma la sua fama si deve, soprattutto, alla *Legenda Aurea*, la più celebre opera agiografica del Medioevo, fonte iconografica di infinite traduzioni figurative.

Dalla "Gazzetta di Genova" del 26 settembre 1818, n. 77, p. 313: "Varazze 24 settembre. Triduo in onore del beato Giacomo da Varazze; in sant'Ambrogio addobbato conservano le sue reliquie, la cappella è adorna dell'ancona col Beato che è *opera egregia del sig. Santino Tagliafichi di Genova*. La musica fu col Lamberti e fu presente al rito il vescovo di Savona". La segnalazione è di Massimo Bartoletti, che ringrazia. Soggetto storico, oltre che di rilevanza religiosa ed emerge, *comme il faut*, il Medioevo d'ap-

parato, che Carlo Giuseppe Ratti utilizza a piene mani, ad esempio, nell'affresco di palazzo Serra a Santa Sabina col *Doge Montaldo che libera Jacopo Lusignano*, copia dell'affresco, distrutto, di Marcantonio Franceschini in Palazzo Ducale a Genova, ma anche, come s'è visto, Antonio Giolfi in una coppia di dipinti comparsi ad un'asta a Genova raffiguranti *Andrea Doria davanti a San Matteo e presso la Porta Siberia*, bozzetti per i quadri del salone del palazzo De Ferrari già del Banco di Roma (Giuglioli 1972, p. 40). Il sagrato di una chiesa (forse la cattedrale) e la relativa scalinata sono teatro del gesto magniloquente del vescovo e dell'abbraccio degli armati che pongono fine alle contese; i gialli paramenti del presule, mossi e rigonfi, segnano un apice luminoso e cromatico, mentre i restanti toni sono accordati su una gamma sommessa ma non priva di accensioni, come il rosso del mantello del personaggio a sinistra. La scena, di impianto monumentale e frutto di una notevole elaborazione compositiva, si risolve, tuttavia, in un coerente racconto per immagini.

La pala, mai sottoposta a restauro, appare offuscata da uno strato di depositi opachi che rendono difficile la percezione del dipinto. Sarebbe quanto mai auspicabile un intervento manutentivo. Un dipinto di identico soggetto, opera di Francesco Baratta, è documentato nella cattedrale di Genova.





**P70-73**

*Desiderio verso Iddio*  
affresco a monocromo, con  
finiture a secco, di un  
pennacchio  
stucchi di Giacomo Picco,  
1822-1826  
Genova, chiesa della  
Santissima Annunziata di  
Portoria, cappella del Deposito

Bibliografia: Alizeri 1847, I,  
p. 735; Alizeri 1865, pp. 403-  
404; Cervetto 1910, pp.  
125-126; Pastorino 1968, I,  
pp. 148-152, in particolare  
p. 151; Cassiano da Langasco  
1975, p. 18; *Pittura neoclassica*  
1975, p. 99.

Come si dirà anche in seguito e come ben precisato dall'Alizeri, il complesso delle decorazioni della cappella del Deposito fu commissionato al pittore dai Protettori dell'Ospedale di Pammatone, istituzione di fatto promotrice della ricostruzione della chiesa nelle forme pervenute a seguito del permesso ottenuto dal governo della Repubblica ad occupare terreni che erano già stati tolti alla chiesa quattrocentesca. La contiguità tra ospedale, oggi perduto, e chiesa deve intendersi legame di assoluta e reciproca organicità. I monocromi, che si analizzano di seguito, vanno correlati con le allegorie scolpite da Francesco Schiaffino, ornanti il mausoleo di Santa Caterina, che raffigurano la *Fortezza*, la *Penitenza*, l'*Amor Divino* e l'*Ubbidienza*; come si vede, quelle del Tagliafichi sono immagini simboliche simili, in parte, non totalmente, coincidenti con le personificazioni dello Schiaffino. Del *Desiderio verso Iddio*, scrive Cesare Ripa: "Giovanetto vestito di rosso & giallo, i

quali colori significano desiderio, sarà alato, per significare la prestezza con cui l'animo infervorato subitamente vola a pensieri celesti, dal petto gl'esca una fiamma, perché è quella fiamma, che Christo N. S. Venne a portar in terra" (Ripa 1986, p. 93) Il cartiglio, contenente la personificazione, è racchiuso da un'elegante e mosso incorniciatura a stucco ancora declinata nelle cadenze *rocailles*, mentre i restanti fregi a monocromo grigio obbediscono a moduli più severi; la figura del *Desiderio verso Iddio* risente, in parte, di una nuova attenzione alla classicità, ma è debitrice in larga misura alle immagini simboliche di Paolo Gerolamo Piola. In omaggio alla tradizione sei-settecentesca, il monocromo è trattato come un disegno, con rialzi chiari e addirittura col ricorso al tratteggio a corsi paralleli o incrociati, già utilizzato, a secco sopra partiture a buon fresco, da Giovanni Battista Carlone, ad esempio, nei riquadri della volta della Santissima Annunziata a Genova.



“Donna con la veste di color berrettino, la quale sarà tutta rotta & squarciata, starà questa figura mesta piangendo, con un fascetto di spine in una mano, & nell'altra con un pesce, perché la penitencia deve essere condita col digiuno” (Ripa 1986, pp. 343-344).

L'immagine, che correda il testo di Ripa, contem-

pla anche una croce oltre ad una graticola, presente anch'essa nel monocromo. Valgono le considerazioni svolte nella scheda precedente; si deve aggiungere che l'iconografia della Penitenza, figura totalmente avviluppata nei severi panni monacali, offre il destro al pittore di dar sfoggio della sua consueta, abile, resa del panneggio.

### P70-73

#### *Penitenza*

affresco a monocromo, con finiture a secco, di un pennacchio stucchi di Giacomo Picco, 1822-1826

Genova, chiesa della Santissima Annunziata di Portoria, cappella del Deposito

Bibliografia: Alizeri 1847, I, p. 735; Alizeri 1865, pp. 403-404; Cervetto 1910, pp. 125-126; Pastorino 1968, I, pp. 148-152, in particolare p. 151; Cassiano da Langasco 1975, p. 18; *Pittura neoclassica* 1975, p. 99.



**P70-73**

*Carità, Compassione, Pietà*  
affresco a monocromo, con  
finiture a secco, di un  
pennacchio  
stucchi di Giacomo Picco,  
1822-1826  
Genova, chiesa della  
Santissima Annunziata di  
Portoria, cappella del Deposito

Bibliografia: Alizeri 1847, I,  
p. 735; Alizeri 1865, pp. 403-  
404; Cervetto 1910, pp.  
125-126; Pastorino 1968, I,  
pp. 148-152, in particolare p.  
151; Cassiano da Langasco  
1975, p. 18; *Pittura neoclassica*  
1975, p. 99.

La figura allegorica risulta dalla fusione delle tre immagini simboliche richiamate. Carità: “Donna vestita di rosso che in cima al capo abbia una fiamma di fuoco ardente, terrà nel braccio destro un fanciullo al quale dia il latte [...] La fiamma di fuoco per la vivacità sua ci insegna, che la carità non mai rimane d’operare secondo il solito suo amando, ancora per la carità volle che si interpretasse il fuoco Christo N. S. in quelle parole: *Ignem veni mittere in terram, & quid volo nisi ut ardeat?*”; Compassione: “Donna che con la sinistra mano tenghi un nido dentro del quale vi sia un Avoltore che pizzicandosi le coscie stia in atto di dare a suggerire il proprio sangue ai suoi figliolini”; Pietà: “Giovane [che] con la destra versi un [sic]

cornucopia pieno di diverse cose utili alla vita humana [...] Il cornucopia, mostra, che in materia di pietà non si deve tener conto delle ricchezze del mondo” (Ripa 1986, pp. 48-49; 59; 353-355). L’allegoria, che risulta dal sincretismo rilevato, bene illustra le virtù della santa degli ospedali. È l’immagine simbolica più affine al gusto rococò della serie e quella caratterizzata dalla maggior grazia compositiva. La datazione tarda delle opere per la cappella del Deposito di Santa Caterina dimostra la singolare parabola stilistica del pittore e la difficoltà a riferire a periodi distinti e riconoscibili i singoli episodi di una produzione che non mostra una vera evoluzione ma evidenzia avanzamenti e ritorni.



“Una matrona assai attempata, a sedere sopra d’un sasso, con gl’occhi rivolti verso il cielo, con le braccia aperte, & le mani alzate. La longanimità è annoverata dall’Apostolo al cap. 5 de’ Galati tra’ li dodici frutti dello Spirito Santo [...] Et S. Anselmo sopra il detto c. 5 à Galati, dice la longanimità essere una longhezza d’animo che to-

lera patientemente le cose contrarie” (Ripa 1986, p. 257). Come le restanti immagini simboliche, la *Longanimità* esalta le potenzialità espressive della pittura *en grisaille* e si collega al disegno decorativo d’insieme del sacello, che risulta da un calcolato compromesso tra rispetto della tradizione e moderata innovazione.



### P70-73

#### *Longanimità*

affresco a monocromo, con finiture a secco, di un pennacchio stucchi di Giacomo Picco, 1822-1826

Genova, chiesa della Santissima Annunziata di Portoria, cappella del Deposito

Bibliografia: Alizeri 1847, I, p. 735; Alizeri 1865, pp. 403-404; Cervetto 1910, pp. 125-126; Pastorino 1968, I, pp. 148-152, in particolare p. 151; Cassiano da Langasco 1975, p. 18; *Pittura neoclassica* 1975, p. 99.

**P74-P75**

*Gloria di santa Caterina Fieschi Adomo*

*Concerto angelico*

affreschi, con finiture a secco, delle volte della cappella del Deposito, 1822

stucchi di Giacomo Picco  
Genova, chiesa della  
Santissima Annunziata di  
Portoria

Bibliografia: Alizeri 1847, I, p. 735; Alizeri 1865, pp. 403-404; Cervetto 1910, pp. 125-126; Pastorino 1968, I, pp. 148-152, in particolare p. 151; Cassiano da Langasco 1975, p. 18; *Pittura neoclassica* 1975, p. 99.

La volta a vela della cappella, moderatamente ricurva, si apre su uno sfondato di cielo corrusco di nuvole gialle e amaranto, appena superata la fascia a corona decorata con severi motivi a finto stucco, bianchi e grigi. La santa grandeggia, nell'usato abito giallo con sopravveste celeste e fascia verdastra, aprendo le braccia e sgranando gli occhi in un atteggiamento davvero poco usuale; si ha infatti l'impressione di assistere, non tanto alla glorificazione della mistica genovese, ma ad un suo deliquio, frutto di una visione che cagiona stupore, forse angoscia. Nell'abituale ricorrenza, nel pittore, di sperimentate e routinarie fisionomie, si deve rilevare questa forte caratterizzazione espressiva della protagonista, sorta di *affondo* nella vertigine spirituale della mente della mistica e relativa traduzione fisionomica.

Si è molto lontani dalla retorica barocca di indefettibile perfezione scenografica e coreografica; sembra più appropriato ritenere questo affresco una raffigurazione non enfattizzante e quotidiana di un evento soprannaturale, ancora lontana dal realismo moderno, ma certo orientata in questa direzione. Dal punto di vista formale, i debiti ver-

so la tradizione iconografica sono evidenti, basti considerare il gruppo con la *Gloria di sant' Agnese* di Nicolò Traverso, del 1790, nella cappella omonima della chiesa del Carmine a Genova (fig. 59), per comprendere la fonte di pose e cadenze, per esempio dell'angelo adolescente, in primo piano, dalla veste di un intenso color vinaccia. A ben guardare, la santa in gloria sembra derivare *in toto* dal gruppo plastico ricordato, pur nelle mutate specificità di linguaggio pittorico e plastico e nel differente clima spirituale che vi si percepisce. Si fa netta la sensazione che Tagliafichi abbia inteso predisporre, mediante un presbiterio intensamente cromatico e poco illuminato, il sacello del Deposito vero e proprio, inondato di luce e contenente l'imponente struttura plastica dello Schiaffino (c'è da rilevare l'assoluta incongruità delle vetrate moderne, i cui vistosi colori interferiscono con le gamme delle decorazioni parietali). In questo ambito, le decorazioni si compongono dei consueti motivi fitomorfi in finto stucco su fondo grigio, mentre nello sfondato del voltino un angelo adolescente suona l'arpa e due putti cantano reggendo rotoli musicali tra





nuvole e bagliori (P75); la carnosa cornice mistilinea di frutti che delimita lo sfondato è da porre in relazione con analoghe partiture abituali anche in Baratta ed evidentemente congeniali al

gusto del momento. L'affresco, a mio avviso, si correla col disegno architettonico attribuito al fratello Andrea e in cui si ipotizza l'intervento di Santino negli inserti figurati (D132).

## P76

*Santa Caterina Fieschi guarisce un'ammalata*

olio su tela, superiormente centinata, cm 470 x 450  
stucchi di Giacomo Picco,  
1822-1826

Genova, chiesa della  
Santissima Annunziata di  
Portoria cappella del Deposito

Bibliografia: Alizeri 1847, I, p. 735; Alizeri 1865, pp. 403-404; Cervetto 1910, pp. 125-126; Pastorino 1968, I, pp. 148-152, in particolare p. 151; Cassiano da Langasco 1975, p. 18; *Pittura neoclassica* 1975, p. 99.

L'enorme tela, insieme all'opposta e simmetrica, risponde ad un criterio scenografico, come d'altra parte teatralmente è stato impostato l'intero sacello; si deve, infatti, considerare che, giunto in prossimità dell'urna contenente le spoglie della santa, il fedele poteva guardare direttamente due episodi straordinari della vita di Caterina e in certo modo parteciparvi, essendo immerso nella stessa dimensione spaziale. Il riguardante aveva così la contemporanea visione del corpo incorrotto nella preziosa urna, magnificato dalle allegorie dello Schiaffino, e di due storie prodigiose della santa, vivide di azione e di colori. Questa è la ragione delle dimensioni inusuali delle tele di Santa Caterina, che tra l'altro, per la ristrettezza dei luoghi, possono essere percepite e fruitte solo da chi si inoltri nel vano. Alizeri (Alizeri 1865, p. 403) non ha dubbi nel preferire la storia di destra che raffigura la guarigione di una donna febbricitante operata da Caterina apparendole in volo; il putto che a sinistra tiene sollevato il verde pannello – vero e proprio sipario – conferma l'impressione scenica iniziale; le parole usate dal biografo, d'alto canto, sembrano attagliarsi ad una rappresentazione del miracolo così scenicamente perfetta che non si potrebbe desiderare di meglio: "non la malata che già nel suo languore par ravvivarsi all'espressione del volto, né

il marito che mesto veglia al capezzale, né i domestici che fan cenno di silenzio fra loro come paurosi di svegliarla, stimando per sonno quel che è rapimento d'estasi". L'entrata in volo della santa col corteggio di putti e i vivaci colori che li connotano rendono lieve l'aura di morte che si respira innanzi. È tutto come da copione, gli arredi rispondono alla bisogna, la brocca e il bacile sembrano un ricordo del Cades della *Natività di Maria* della chiesa delle Vigne, il tappeto che copre il tavolo a sinistra è memore della tela di David con *Sant'Agnese che rifiuta il matrimonio* della chiesa del Carmine, tra l'altro di recente restaurata e piena di brani pittorici splendidi. L'impegno compositivo è rilevante, non frequente neppure nella storia, ricca e complessa, della pittura genovese; le dimensioni stesse delle opere meglio si sarebbero prestate alla tecnica dell'affresco, ma v'era evidentemente la deliberata intenzione di raggiungere risultati formali, che solo la tecnica ad olio consente, di resa vivida dei colori e di maggior naturalismo, esiti che possono dirsi completamente raggiunti.

Cervetto definisce i quadri, questo e l'omologo sulla parete opposta, bellissimi. Si deve lamentare uno stato conservativo non buono del dipinto che necessiterebbe di un restauro atto a ripristinare l'integrità di supporto e colori e la leggibilità.



Vivacemente criticata dall'Alizeri, con una recensione ai limiti della stroncatura, la composizione ha invece, e in grado alto, le precipue qualità del Tagliafichi; una spaziosa disposizione delle forme, un'inscenatura accurata, una equilibrata resa dei moti e degli affetti, entro quella dimensione scenica cui s'è fatto cenno a proposito del *pendant*, che non viene certo meno nell'opera in esame. Si osserverà, anzi, che l'assunto qui è arduo trattandosi di rendere evidente, meglio, di partecipare ai fedeli, il senso di una visione mistica della santa, allorché, come recita il libro aperto mostrato da due angeli VIDI IN/ EXCESSU MENTIS/ VISIONEM./ Maineri così descrive la miracolosa scena: "Quando ecco videsi estatica alla presenza di Gesù Cristo, sedutole avanti con l'Apostolo S. Giovanni, che teneva sul di lui petto inclinato il capo. Le parve inoltre vedere se stessa prostrata con Maddalena la Penitente ai piedi del Redentore; da dove assai presto sentissi tirata con amabile violenza a riposarsi ella pure in compagnia di Giovanni sopra il seno del suo Gesù" (Maineri 1820, p. 34).

La grande solennità della scena è accentuata dall'ambientazione entro un nobile palazzo, scandito da lesene, fregi – i suoi abituali racemi –, nic-

chie con statue e colonne, quasi che, nella tarda attività, Santino riprenda i temi delle giovanili collaborazioni col fratello Andrea; per il resto, qui è evidente più che altrove l'influenza esercitata da Pompeo Batoni, oltre che Mengs, tanto che si è già rilevato il dettaglio del plinto figurato, che compare simile nel ritratto di Francis Basset (1757-1835) del Museo del Prado di Madrid (fig. 60). Batoniana è anche la cura attenta della stesura pittorica, la sapiente resa del pannello, le serene e classicheggianti fisionomie; è una vera e propria sacra rappresentazione, trascendente, ma tradotta nei termini di una realtà comprensibile, anche se di superiore perfezione. Il forte sottinteso prospettico e la convenzione di riprendere in primo piano la grandeggiante base di una colonna tagliandola in alto ricorre in Santino ma, pressoché identica, in David (*Storie di sant'Agnese*, chiesa del Carmine) e in Baratta (*Presentazione della Vergine*, Camogli (Genova), chiesa di Santa Maria Assunta). Qui l'accordo tra ciò che resta dell'universo barocco e il nuovo gusto classicista sembra sussistere in una dimensione, ancora capace di sviluppi, che i successivi decenni riveleranno, invece, illusoria. Anche il presente dipinto versa in mediocre stato di conservazione.

#### P77

*Santa Caterina Fieschi, assistita da santa Maria Maddalena, ha la visione di Cristo*

olio su tela, superiormente centinata, cm 470 x 450  
stucchi di Giacomo Picco, 1822-1826

Genova, chiesa della Santissima Annunziata di Portoria, cappella del Deposito

Bibliografia: Alizeri 1847, I, p. 735; Alizeri 1865, pp. 403-404; Cervetto 1910, pp. 125-126; Pastorino 1968, I, pp. 148-152, in particolare p. 151; Cassiano da Langasco 1975, p. 18; *Pittura neoclassica* 1975, p. 99.





**P78**

*Cristo consegna le chiavi a san Pietro*

olio su tela, cm 67 x 102  
Genova Quinto, chiesa di San Pietro, sacrestia

Bibliografia: Cappellini 1934, p. 5; Gajone 1956, p. 329; Rossi 2000, p. 434.



Si stendono brevi note sulla chiesa allo scopo di collocare, in un contesto più chiaro, i dipinti – bozzetti e opere definitive – di cui si redigono le schede. Di fondazione medievale (è citata in un documento del 2 novembre 1182) fu ingrandita una prima volta nel 1254; inaugurata il 2 luglio 1730 dal vescovo di Brugnato, monsignor Nicola Leopoldo Lomellini, l'edificio era costituito da tre navate con sette altari. Ritenuta insufficiente, venne demolita nel 1844 e ricostruita a navata unica, con nove altari; l'8 ottobre 1932 crollò la volta della chiesa e ben presto iniziò la ricostruzione con un ambizioso progetto di decorazione che culminò con l'erezione di un ricco baldacchino marmoreo, consacrato il 14 giugno 1934. Le opere di Tagliafichi e Baratta sono evidentemente pertinenti alla chiesa settecentesca, anche se furono poi inserite nell'edi-

ficio ricostruito; la sacrestia, per converso, dovrebbe risalire, nella *facies* attuale, alla risistemazione ottocentesca.

Il bozzetto appare in un tale stato conservativo da renderne ardua la lettura; rispetto alla stesura definitiva, mutano le proporzioni e la piccola tela mostra un taglio rettangolare allungato, laddove la versione finale assume un formato più armonico. La consolidata tecnica di Santino è in buona misura indipendente dalle dimensioni delle opere e si estrinseca con la consueta appropriatezza di linguaggio e di accenti. Proprio le contenute misure favoriscono la concentrazione sulle figure e i gesti essenziali, cui gli astanti partecipano con fidente consapevolezza. Il ritmo e il tono della scena appaiono classicheggianti, anche se i riferimenti canonici sono qui più impliciti e meno ribaditi.

**P79**

*Cristo consegna le chiavi a san Pietro*

olio su tela, cm 270 x 367  
In un cartiglio in stucco dorato, è posta la seguente scritta: "TIBI DABO CLAVES REGNI CAELORUM"  
Genova Quinto, chiesa di San Pietro, presbiterio, lato sinistro

Bibliografia: Cappellini 1934, p. 5; Gajone 1956, p. 329; Rossi 2000, p. 434; scheda SBSAEL, S. Frattini, 2001.

La grande tela, di cui si è appena esaminato il bozzetto nella sacrestia, è tassello fondamentale della complessa decorazione del presbiterio della chiesa genovese, frutto evidente di una progettazione unitaria e di un'articolata esecuzione. A Santino, come appare evidente, si devono la presente composizione, il relativo bozzetto e quello della *Crocefissione di Pietro*, mentre a Francesco Baratta la *Pesca miracolosa*, col connesso bozzetto, e la *Liberazione di san Pietro da parte dell'Angelo* in sacrestia. Non ricordato dall'Alizeri, il ciclo, dal punto di vista cronologico, deve tener conto del fatto che il Baratta (Genova 1805-1835) operò nei dipinti in esame come artista autonomo; l'esecuzione non può quindi porsi che tra il 1824 e il 1826 circa, date compatibili per entrambi, che muoiono, rispettivamente, nel 1829 e nel 1835. La circostanza che,

nella sacrestia della chiesa, si conservino i quattro bozzetti, due del Tagliafichi e due del Baratta, attesta che la committenza è stata, con tutta probabilità, *ab origine* diretta ai due artisti in collaborazione, forse a motivo della tarda età del primo; è questa la ragione per cui si inseriscono di seguito le schede dei dipinti di Baratta. Non privo di significato il fatto che i bozzetti siano stati inseriti nella *boiserie* della sacrestia a guisa di sovrapporte e si siano conservati, sia pure in condizioni di pessima leggibilità, motivo per cui se ne auspica il restauro. La committenza iniziale prevedeva due dipinti la *Crocefissione di Pietro* (Tagliafichi) e la *Liberazione dell'Apostolo* (Baratta), verosimilmente non eseguiti e comunque non conservati a Quinto. È opera monumentale e di ampio respiro, in cui il fare del Ratti (sempre presente a Santino) è ricondotto ai

modi di Raffaello, di cui talune figure sono citazione quasi puntuale; si considerino, ad esempio, l'angelo e il cherubino in volo, tratti, come s'è già detto, dagli analoghi della *Disputa del Sacramento* nell'omonima Stanza vaticana, memori altresì delle figure librate in aria degli Apostoli Pietro e Paolo dell'affresco con *Leone Magno che mette in fuga Attila*, della Stanza di Eliodoro, sempre in Vaticano. Ma di raffaellesco, in realtà, nel dipinto in esame c'è di più: il senso misurato con cui le immagini si collocano nello spazio, le nobili fisionomie, gli usuali ampi andamenti dei panneggi. Il raffaellismo cui si faceva cenno è quello già confluito nel classicismo dei pittori francesi del Seicento e del Settecento e negli artisti attivi a Roma in questi decenni, per i quali l'imprinting dell'Urbinate è

stato imprescindibile, come ad esempio il marchigiano Carlo Maratta.

Un'altra pagina, forse compassata, ma di concezione alta, in cui i complessi riferimenti culturali divengono, per così dire, fondamenti per elaborazioni nuove. Sono riconoscibili, anche dai colori codificati, gli Apostoli Pietro, dalla veste azzurra e manto giallo, e Giovanni Evangelista, abbigliato, come sempre, di rosso e di verde. Un cenno meritano le studiate fisionomie dei personaggi che compongono una teoria di caratteri ideali, non privi di riscontri col dato naturale. Lo sfondo, del tutto classicheggiante, allude alle architetture romane, in una prospettiva di continuità tra la Chiesa, qui istituita con la Consegna delle chiavi, e la struttura storico-politica dell'impero romano.



**P80**

*Crocifissione di san Pietro*  
olio su tela, cm 67 x 102  
Genova Quinto, chiesa di San  
Pietro, sacrestia

Bibliografia: Rossi 2000, p. 434;  
scheda SBSAEL, S. Frattini,  
2001.

Difficile dire dove dovesse essere collocato il dipinto derivante dal bozzetto; è del tutto probabile che l'opera non sia mai stata eseguita; di essa, comunque, in chiesa non v'è traccia. Il martirio dell'Apostolo successore di Cristo, come lui crocifisso ma a testa in giù, doveva completare la serie di opere ispirate alla vita e al sacrificio del Pescatore di Galilea. È l'opera dove più da vicino possono cogliersi gli influssi del suo maestro, Carlo Giuseppe Ratti, che eseguì una tela con lo stesso tema per l'oratorio dei Santi Pietro e Caterina a Savona (Lodi 1993, p. 22, ill. a p. 51), il cui bozzetto è stato di recente acquisito al patrimonio della Pinacoteca Civica di Savona ed esposto per qualche tempo nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola

a Genova (settembre 2010-gennaio 2011). Ratti realizzò un'altra versione per la chiesa di San Bernardo alla Foce (oggi San Pietro alla Foce; Collu 1983, pp. 253-254, tav. 27) in cui appaiono strettissime le similitudini con l'opera in esame, a partire dalla centralità della croce all'icastica immagine di Pietro, fulcro della composizione; tuttavia, anche qui, insensibilmente, mutano certi rapporti tra le figure e lo sfondo, che è l'uniforme stesura chiara del cielo, da cui sono assenti fondali architettonici e voli angelici e la stessa dinamica della folla assiepata in basso, agente con maggiore consequenzialità che non in Ratti, dove sussistono figure, buone per ogni tema di martirio, come la donna accosciata con bambino e le altre additanti.

**P81**

F. Baratta  
*La pesca miracolosa*  
olio su tela, cm 67 x 102  
Genova Quinto, chiesa di San  
Pietro, sacrestia

Bibliografia: Rossi 2000, p. 434;  
scheda SBSAEL, S. Frattini  
2001.



Modello del tutto fedele alla versione definitiva ad eccezione del formato che in quest'ultima appare meno esteso orizzontalmente. Pittura analitica, quella di Baratta, che si

esprime in modo quasi indipendente dalle dimensioni del supporto; la composizione appare impostata sul gestire enfatico dei personaggi e su una forte vicenda luministica.

Figlio e allievo del pittore Carlo Alberto, Francesco fu a Roma alla scuola del Camuccini e al suo ritorno a Genova (1827) ricevette la nomina a membro dell'Accademia Ligustica, di cui diresse la scuola di Pittura da quell'anno alla morte, precoce, avvenuta nel 1835. L'alunnato presso il Camuccini lo orientò verso la pittura di storia, che in lui si sposa ad un certo monumentalismo delle forme; ne diede prova nel dipinto (già cattedrale di San Lorenzo) raffigurante il *Beato Jacopo da Varagine che placa le fazioni genovesi*, soggetto già trattato dal Tagliafichi nel dipinto di Varazze (P69) la *Pesca miracolosa* di Quinto è ope-

ra studiata, concepita con un empito programmatico, destinato a non aver seguito, per la prematura fine dell'artista. L'intenso luminismo e la vicenda cromatica, incentrata su colori vividi e accesi, sono un chiaro portato dell'esperienza romana; in lui, la teatralità delle composizioni sembra perfettamente combinarsi con l'ampio gestire dei personaggi, i complessi viluppi dei panneggi e le ambientazioni sintetiche, veri e propri fondali scenici. L'Alizeri lo dice povero d'invenzione e saccheggiatore di spunti dai monumenti antichi, certo, in lui, il Neoclassicismo è dato ormai assimilato e acquisito.

## P82

F. Baratta

*La pesca miracolosa*

olio su tela, cm 270 x 367

In un cartiglio di stucco dorato si legge: "EX HOC JAM HOMINES ERIS CAPIENS"

Genova Quinto, chiesa di San Pietro, presbiterio, lato destro

Bibliografia: scheda SBSAEL, L. Rossi, 2000, p. 434 scheda SBSAEL, S. Frattini, 2001.



**P83**

F. Baratta

*San Pietro liberato dall'Angelo*  
olio su tela, cm 67 x 102  
utilizzato come sovrapporta  
Genova Quinto, chiesa di San  
Pietro, sacrestia

Bibliografia: Rossi 2000, p. 434  
scheda SBSAEL, S. Frattini,  
2001.

Composizione misurata, in cui gli echi raffaelleschi, certo presenti, si combinano con un robusto realismo e un senso del colore per vividi contrasti che è tratto suo originale. Interessante anche l'acceso lu-

minismo, senza dubbio da riferire al modello dell'Urbinate nelle Stanze Vaticane, ma che tien conto anche di fatti successivi, Caravaggio e i caravaggeschi in specie, che Baratta a Roma certo vide e meditò.

**P84-P85**

*San Sebastiano proclamato  
difensore della chiesa da Papa  
Gaio*

*Martirio del santo mediante  
flagellazione nell'ippodromo del  
Palatino*

dipinti murali

Genova, cattedrale di San  
Lorenzo, cappella Senarega,  
dedicata a Nostra Signora del  
Soccorso

Bibliografia: Alizeri 1865, pp.  
391-392; Sommariva 2000, pp.  
178-183.

Come chiarisce Giulio Sommariva (2000, pp. 178-183), la decorazione della volta e del catino absidale della cappella fu affidata a Giovanni Andrea Carlone nel 1680, con l'indicazione iconografica di raffigurare *Storie di san Sebastiano*; al centro, in una medaglia polilobata, è effigiato il *Santo in atto di confortare i fratelli Marco e Marcellino imprigionati nella casa di Nicostrato e Zoe*; nel catino sono raffigurati: la *Conversione e il battesimo di Nicostrato* e, agli angoli, le personificazioni allegoriche di *Fede, Fortezza, Speranza e Carità*. I riquadri in oggetto erano stati dipinti dal Carlone, ma agli inizi del XIX secolo, uno di essi era stato totalmente cancellato da infiltrazioni umide; fu, di conseguenza, affidato al Tagliafichi il compito di sostituire entrambi i finti rilievi. Difficile dire se il pittore si sia ispirato ai dipinti preesistenti (uno dei quali pressoché scomparso), certo la sua profonda conoscenza della tradizione pittorica deve avergli suggerito un inserimento armonico delle sue opere nel contesto antico; purtroppo, una sorte conservativa analoga ai riquadri del Carlone ha contraddistinto anche i dipinti del Tagliafichi, giunti ai restauri del 1999 in condizioni assai precarie e con forti ridipinture, in gran parte mantenute, per evitare di evidenziare estese lacune. Va osservato che Santino eseguì certamente, o almeno progettò, anche la quadratura della medaglia centrale, dei riquadri la-

terali e i cespi fitomorfi dislocati agli angoli, di gusto già compiutamente neoclassico. Il fare compositivo e pittorico del Tagliafichi è qui ampio e magniloquente, adatto alla tipologia del finto rilievo; i panneggi enfiati e mossi assecondano il gestire dei personaggi, mentre il gioco delle luci e delle ombre, nei pannelli a monocromo, si avvale di un tratteggio incrociato di forte valenza plastica, che forse egli mutuò dalla tradizione dei frescanti genovesi, tra cui, *in primis*, Giovanni Battista Carlone, e che si è già visto largamente utilizzato nei monocromi della cappella del Deposito di Santa Caterina.





**P86-P98**

Via Crucis

*Cristo davanti a Pilato**Cristo incontra la Madre**Cristo incontra Simone**Cristo incontra la Veronica**Cristo cade per la prima volta**Cristo cade per la seconda volta**Cristo è inchiodato alla croce**La Crocefissione**La deposizione nel sepolcro**Cristo cade per la terza volta**L'Andata al Calvario*

oli su tela, cm 80 x 60

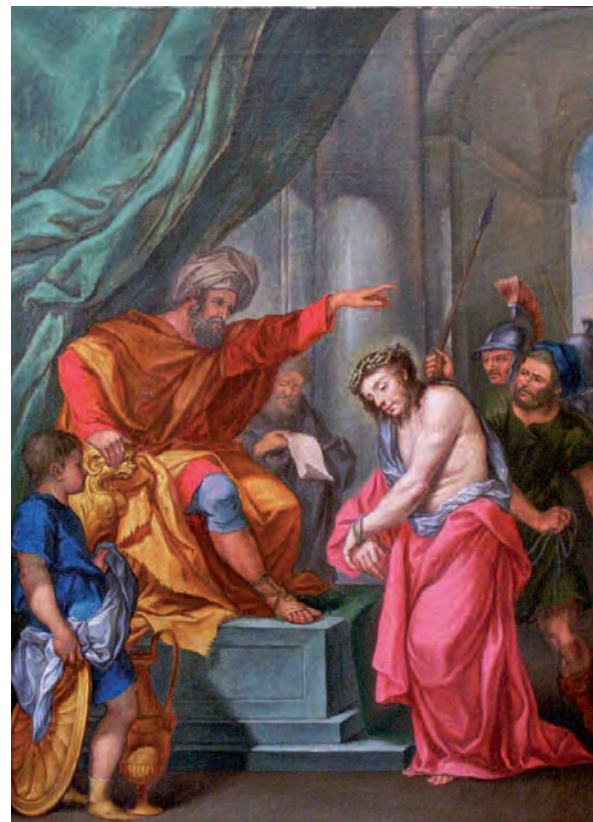
Vallecaldà, Savignone

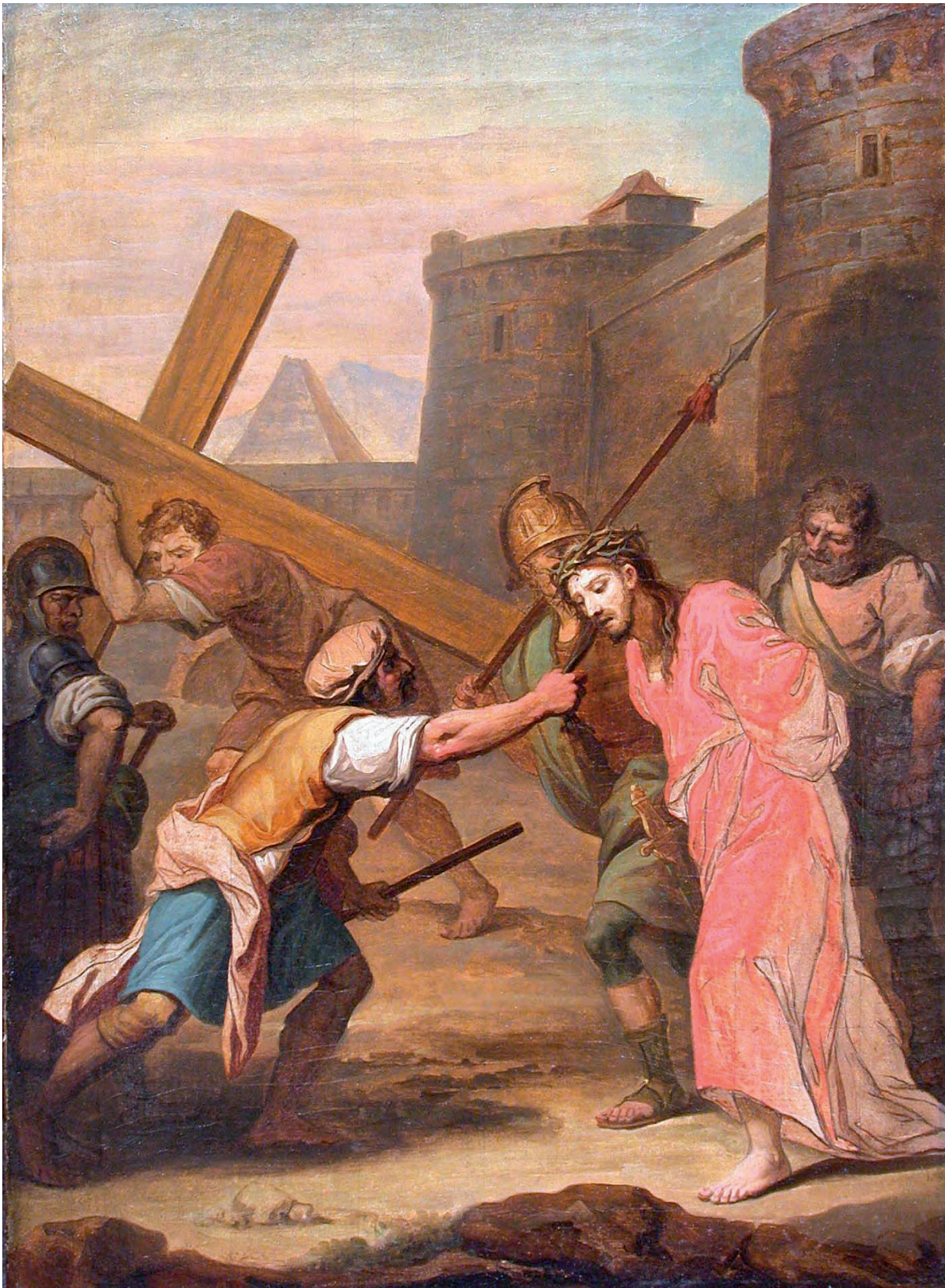
(Genova), chiesa di San

Bartolomeo

Bibliografia: Meriana,  
Santamaria 2008; Meriana, De  
Felice 2013, pp. 40-45.

La chiesa originaria sorse sul sito dell'*hospitals de Vallicalida*, rifugio per viandanti e malati, sul sedime dell'attuale sacrestia, verso il passo del Pertuso, oggi della Vittoria. L'*hospitals* era tenuto dai Benedettini e risulta citato per la prima volta l'11 novembre 1191; la chiesa primitiva era assai contenuta nelle dimensioni, via via accresciute con le esigenze d'uso. Incendiata dagli Austriaci in ritirata da Genova nel 1746-1747, fu totalmente riedificata ed inaugurata nel 1777. La ricca dotazione di opere d'arte della chiesa è verosimilmente dovuta al rettore, don Giambattista Bergamino, in rapporti col reverendo Strettel, decano della Chiesa anglicana a Genova e, per suo tramite, con Federico Brown, che costruì la sua villa sulla collina a fianco della chiesa. Anteriore è l'acquisizione della Via Crucis del Tagliafichi, che risulta pagata al pittore Lire 1000 e trasferita in chiesa nel 1825 (notizie tratte dagli archivi parrocchiali). Affine a quella dell'Abbazia di Torre Ratti, già considerata, la presente serie di tele dimostra la tenuta formale del pittore pur nella relativa ripetitività delle composizioni e nel livello non sempre costante dell'esecuzione. Non sembrano esservi dubbi che il Tagliafichi ricorresse ad aiuti per la stesura pittorica di cicli composti da numerose tele, ciò che accade anche per la serie di Torre Ratti; qui tuttavia, la stessa struttura delle scene appare semplificata e risultante da una resa più distesa e placata delle anatomiche e dei panneggi e, insieme, da un allentamento dell'eco dei prototipi barocchi che, a Torre Ratti, è palmare. Le stesse stesure cromatiche risultano alleggerite, meno sature, frutto di una volontà plastica, oltre che pittorica, da cui emergono, alla fine del processo di individuazione delle immagini, i dati della loro struttura formale e il sottostante impianto disegnativo. Il che non esclude che, talora, la conduzione pittorica si spinga fino alla definizione dei più minuti particolari dei personaggi, resi con splendida pienezza materica; la serie, benché tarda, per nessun verso, può ritenersi produzione esausta o priva di vigore.















**P99-P116**

Figure del presepe a sagoma  
colori a tempera su carta  
incollata su cartoncino  
controfondato e irrigidito da  
asticciole di legno, altezza  
media cm 30  
29 pezzi, compresa la stella  
cometa  
Genova, collezione privata

Bibliografia: Labò 1922;  
Sommariva 2003, pp. 40-49;  
Sommariva 2004, pp. 63-89.



Le figure presepiali, che si inseriscono nel *corpus* delle opere del Tagliafichi, presupponendo, come è ovvio, l'ampia partecipazione della bottega, sono considerate tra i dipinti e non tra i disegni, cui apparterebbero per supporto, dimensione e tipologia, a motivo della loro realizzazione con colori a tempera, ciò che le omologa alle pitture su carta (a tempera e, talvolta, ad olio), spesso applicate su cartone o tavola, ampiamente attestate anche nella scuola genovese. Esposte

ad una mostra sui presepi in Liguria nel 2005 (Sommariva 2004, pp. 63-89), le figure o gruppi di personaggi e animali in esame, oltre al loro interesse autonomo, detengono il significativo dato tecnico della realizzazione su carta che le assimila a tutta una produzione di apparati effimeri e poveri, i cosiddetti *cartelami*, sui quali Boggero ha condotto ricerche e ricostruito nuclei di opere (Boggero 2007; Boggero, Sista 2013). Molto opportunamente Sommariva, anche





per via delle dimensioni, cita i diorami e le *vues d'optique* con i quali sono intuibili i punti di contatto, mentre la produzione di stampe contenenti le figure presepiali destinate ad essere ritagliate e colorate è nota e attiene ad un aspetto artigianal-industriale e ad un uso popolare delle immagini, di grande inte-

resse, anche nei confronti dell'attuale civiltà dominata dalla pervasiva diffusione dei media. Già ricordato dal Cervetto nel 1903, ma con imprecisioni che ne hanno impedito l'identificazione, un presepe, allora in casa Pessale, costituiva termine di paragone per un altro, in casa Migone, che, dopo notizie di distruzione per incendi, è riemerso nel gruppo che è stato oggetto della mostra citata e che qui si considera. L'assenza, nel nucleo superstite, delle figure della Madonna adorante, di san Giuseppe, del bue e



dell'asino, nonché dei pastori con gli armenti, ma la presenza, per contro, della Madonna col Bambino in grembo e dei Re Magi, fa supporre a Sommariva che l'incendio, responsabile della perdita delle immagini, possa essere avvenuto tra il 25 dicembre e il 6 gennaio di un anno anteriore al 1922, data del contributo di Labò (Labò 1922).

Nella disamina di alcune figure, Sommariva coglie echi di invenzioni raffaellesche o della scuola, come nel caso del giovane barbuto che tiene un cane al guinzaglio o dello schiavetto moro recante una scim-



mia sull'elefante (Bernini Pezzini, Massari, Proserpi Valenti Rodinò 1985, pp. 139-141, 588-591), dai Carracci, nel gruppo del palafreniere con cavallo, derivante da un'Adorazione dei Magi di Baldassarre Peruzzi incisa da Agostino (De Grazia 1984, pp. 78-79, fig. 39), e infine da Rubens, come il Re Mago giovane, risultante da un'invenzione dell'Adorazione dei Magi del Musée des Beaux-Arts di Lione tradotta calcograficamente da Lucas Vostermann nel 1621 (Bodart 1977, pp. 106-107, fig. 221).

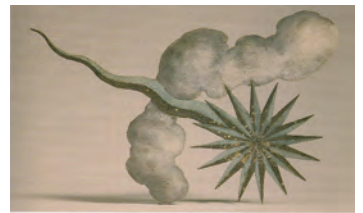
Per Sommariva "Questi caratteri formali e la buona conoscenza delle opere dei grandi maestri attraverso le stampe di riproduzione, suggeriscono di ricercare l'artefice del presepe tra gli artisti formati in quel torno d'anni nell'ambito della Ligustica, e potrebbero indurme ad attribuirne la paternità ad un pit-



tore non lontano dai modi di Santino Tagliafichi, diligente erede della tradizione figurativa settecentesca, con le cui opere questa sagome rivelano significative tangenze". Spunto critico del tutto condivisibile, come l'intuizione della vasta cultura d'ispirazione calcografica di



Santino, che però, ad avviso di chi scrive, conobbe anche *de visu* opere di riferimento e di ispirazione, durante un probabile viaggio a Roma.





## P117

Stendardo con la *Sacra Famiglia, sant'Anna, san Gioacchino e san Giovanni Battista bambino*  
olio su tela, cm 130 x 108  
Noli (Savona), oratorio di Sant'Anna

Fonti: *Libro della contabilità del cassiere dell'oratorio di sant'Anna di Noli sotto il titolo di S. Anna, anno 1830.*

Bibliografia: E. Coppola, scheda SBSAEL, 1979.

Revisione L. Albertella, 2006.

Il dipinto, in pessimo stato di conservazione, a motivo dell'uso processionale, dei ripetuti piegamenti della tela connessi a tale impiego e di vicende traumatiche non precisabili, si colloca tra le opere tarde del pittore, dopo la Via Crucis di Vallecaldà, nel 1826. La composizione appare spaziata nel riposato equilibrio tra le figure, disposte come un gruppo statuario: la figura di sant'Anna, con ampio panneggio e non meno enfiato velo sul capo, mostra come questa fosse una delle convenzioni che Santino utilizzava per significare l'età avanzata dei personaggi, in questo caso della madre di Maria. Nel libro della Confraternita si conserva una lettera, datata 19 novembre 1826, recante il contratto col pittore Santino Tagliafico di Genova per l'esecuzione di uno stendardo per la confraternita "il tutto conforme e giusto il modello dell'antico gonfalone" oggi perduto "già fat-

togli passare e consegnare rappresentante da due diversi aspetti S. Carlo e S. Anna con analoghe figure e che sia piuttosto diligente di pennello di quello che lo è il predetto". Il compenso concordato era di L.550 di Genova; ancora, in data 26 luglio, sul *Libro dei Conti* è segnato un mandato di pagamento di L.60 al pittore "per aver fatto il nuovo gonfalone", in più è indicata la spesa di L.15 per il fissaggio con perni dello stendardo. Oltre a rilevare che la figura della Vergine seduta col Bimbo in braccio ricorda, in controparte, il giovanile disegno del sacello (D109), non si può non commentare la circostanza che all'artista venga fornito dalla Confraternita il vecchio stendardo, perché ne tenga conto nell'esecuzione del nuovo; circostanza che ben evidenzia ciò che si è inteso, in altro passo del presente lavoro, definendo Santino pittore delle colte *sostituzioni*.



Identici, rispetto alla faccia del gonfalone considerata in precedenza, le precarie condizioni conservative, le cause e i dati risultanti dai documenti; la scena rivela un'impostazione architettonica, congeniale all'artista, con un plinto in primo piano, la base di una grande colonna a far da quinta sulla destra e l'ampio giro di un cortile con archi e colonne, aulica sede della carità del Borromeo. Le finte architetture e le colonne segnano, con le monumentali dimensioni, una scala gigantesca cui si correlano le figure in basso; è un

espediente ricorrente, utilizzato da gran parte della pittura settecentesca, una sorta di convenzione rappresentativa che discende dai principi prospettico-quadraturistici della grande decorazione parietale.

Rimarchevole, pur in questa tarda produzione del nostro, la determinazione a non appiattare la rappresentazione in chiave agiografica, ma a dar vita, comunque, ad una scena articolata e compiuta, di impostazione, anzi, così monumentale da richiamare esempi del classicismo romano.

#### P118

Stendardo raffigurante *San Carlo Borromeo con sacerdoti tra i poveri*  
olio su tela, cm 130 x 108  
Noli (Savona), oratorio di Sant'Anna

Fonti: *Libro della contabilità del cassiere dell'oratorio di Sant'Anna di Noli sotto il titolo di S. Anna anno 1830.*

Bibliografia: E. Coppola, scheda SBSAEL, 1979.

Revisione L. Albertella, 2006.



**P119-P120***Il Miracolo della Beata Maria**Vittoria Fornari Strata*

olio su tela, cm 270 x 170

siglato in basso a destra S. T. F.

1829

San Cipriano di Serra Riccò  
(Genova), chiesa del convento  
dell'Annunciazione e  
dell'IncarnazioneBibliografia: *Chiesa della SS.  
Incarnazione* 1870 p. 405, nota  
1; scheda OA SBSAEL;  
Martini 2011a, pp. 347-351.

Il dipinto riproduce fedelmente un evento mirabile, occorso nel 1605. Il nobile Stefano Centurione, patrono dell'ordine delle suore annunziate e mecenate della nuova sede dell'istituto, a seguito della morte della moglie Vincentina Lomellini, appartenente, pur laica, all'ordine stesso, e della sua determinazione ad entrare, come vedovo, nell'ordine carmelitano, propose alla beata Maria Vitto-

ria Fornari Strata di fondere il suo ordine con quest'ultimo. A fronte del netto rifiuto, il Centurione convinse le suore a redigere e spedire una lettera di adesione alla sua proposta. La nota era stata stesa dinnanzi ad un dipinto, veneratissimo dalla Fornari Strata, dono peraltro del Centurione stesso, raffigurante la *Vergine, san Giuseppe e san Giovanni in adorazione del Bambino Gesù addormen-*



tato; la lettera delle suore, per un disguido, finì però nelle mani della beata, che, prostratasi davanti al quadro, detto da allora della Protezione, implorò la Vergine di salvare il suo ordine. In risposta vide la Madonna rivolgere gli occhi su di lei e sentì le seguenti parole: “Vittoria che cosa temi e perché ti lamenti? Questo monastero è mio, sono io che l’ho fatto e voglio averne cura. Non dubitare che tutto andrà bene”; grandemente consolata, la beata vide venire a sè tutte le consorelle, pentite e richiedenti il perdono. Il quadro, sicuramente l’ultima opera del Tagliafichi, illustra con chiarezza didattica e grande serenità di stesura, l’accaduto: la beata è inginocchiata davanti ad un altare che reca l’immagine devozionale ricordata; il gesto dell’orante è fremente e indice di profonda partecipazione emotiva; sullo sfondo, le consorelle, consapevoli di quanto accaduto, accorrono ma non sono ancora percepite da Maria Vittoria, mentre in alto angeli in volo reggono un cartiglio con la scritta: VICTORIA NOLI TIMERE EGO MULTIPLICABO SEMEN TUUM.

La commissione del dipinto è certamente correlabile alla beatificazione della Fornari Strata, proclamata da Leone XII il 21 settembre 1828. In quell’occasione, all’esterno della basilica di San Pietro, uno stentardo ricordava che alla beata, modello delle vergini, delle spose, delle madri di famiglia, delle vedove e delle religiose, erano conferiti onori celesti; un altro quadro, esposto alla porta esterna della basilica, mostrava l’episodio raffigurato poi da Tagliafichi con l’epigrafe se-

guente: “Mentre le sue religiose radunate/ meditano la loro defezione/ la Beata Maria Vittoria de Fornari Strata,/ gemente sulla rovina dell’ordine delle Celesti,/ da lei fondato,/ implora il soccorso della Madre di Dio/ ed ottiene dalla stessa la stabilità del suo istituto/” (Dumortier 1918, p. 82). Ricorre nel dipinto la consueta impaginazione, ampia e insieme intima, che contraddistingue le creazioni del nostro; l’altare, affiancato da colonne e sorretto da mensole, è arricchito da un fregio a girali vegetali che può ben definirsi motivo suo ricorrente, mentre la piccola pala della Madonna della Protezione è sormontata da un baldacchino a cortine trattenute da una cinta metallica, che ripropone uno schema caro al Neoclassicismo e come tale ripreso dal nostro in un disegno (D121), che qui gli si attribuisce, e nel Ciborio o Tempietto della cappella Lercari nella cattedrale di Genova; progettato da Carlo Barabino nei primi anni del secolo XIX, con angeli di Giuseppe Gaggini (Bozzo 2000, p. 139, fig. di p. 143), nel cui ambito è riemerso dallo scialbo, durante i restauri del 1999, un mosso panneggio dipinto in tonalità grigio-lavanda, che contribuisce ad attenuarne l’impronta classicista.

Un panneggio verde avviluppato alla colonna e i complementi architettonici di una nobile aula completano nel dipinto di San Ciprano il teatro dell’evento miracoloso, mentre i colori mantengono la nitida impronta abituale in Santino e la piccola pala d’altare costituisce quasi un’opera a sè, di tono piacevolmente dimesso e familiare.





Sono di seguito considerati e schedati i disegni di Santino Tagliafichi costituenti prove grafiche preparatorie o studi per composizioni pittoriche; gli elaborati aventi carattere autonomo, per grado di finitura ed evidente intenzione dell'artista, sono considerati nel catalogo delle opere definitive (*I Dipinti*).

# CATALOGO • I DISEGNI

**D121**

(attribuito a)

Progetto di sacello con altare dedicato alla Madonna col Bambino  
 penna e inchiostro grigio, acquerello grigio su acquerello rosa che riempie lo spazio fino ai bordi, carta mm 450 x 360  
 scritte: Santo Varni Coll., in basso a sinistra: "No. 76 Santo Tagliafico."

Berlino, collezione privata

Bibliografia: inedito.

Il disegno, segnalatomi da Mary Newcome, costituisce uno studio progettuale per l'allestimento decorativo di un sacello in un ambito chiesastico, verosimilmente preesistente; il taglio dell'elaborato dice che, benché diligentemente descritta, non è l'architettura della cappella l'oggetto delle cure dell'autore che, in caso contrario, non avrebbe lasciato indeterminata la parte alta del vano e la stessa conclusione delle partiture decorative. Centro dell'attenzione dell'artista è quindi il sacello, inserito in una compagine piuttosto ristretta e verticale, dal nobile inquadramento di membrature; qui si imposta l'altare, e occorre dire subito che la mancanza della planimetria rende meno certa l'interpretazione dell'elaborato. Aderente alla parete piana di fondo, il sacello si compone verosimilmente di sei colonne, su alti plinti, due delle quali avanzanti, ed è concluso in alto da un padiglione a baldacchino che, con pan-

neggi variamente articolati, avvolge anche i fianchi e il fondo dell'edicola. Sopra i pulvini sommitali delle colonne anteriori si collocano due angeli reggicortina, che dichiarano incancellabile il ricordo berniniano, allorché sia coinvolta la tipologia del ciborio. La grafia appare sicura ed elegante, la tipologia della scultura, raffigurante la *Vergine col Bambino*, si mostra piuttosto arcaica, quasi neocinquecentesca, ma l'andamento dei panneggi apparenta l'immagine a molte realizzazioni di Santino, per cui è del tutto ragionevole riferirgli il disegno, che attesta come il nostro artista svolgesse anche progetti di decorazione di valenza architettonica. Riflettendo, d'altra parte, sulle principali opere di Tagliafichi, si dovrà osservare che sono poche quelle non inserite in contesti architettonici definiti, tanto che la qualificazione dell'ambito, costruttivamente inteso, appare una costante del suo operato.



Il disegno ha tutta l'aria di un'esercitazione accademica condotta sulle amate stampe, secondo quanto testimoniato dal biografo Alizeri; Rembrandt, come autore preso a modello, può forse stupire, ma l'universalità del mondo delle forme reso fruibile dalla tecnica calcografica non deve essere sottovalutata. L'acquaforte di Rembrandt copiata in controparte reca la data del 1633 (fig. 33) e deriva dal relativo dipinto, dei cinque raffiguranti la *Passione di Cristo*, della Alte Pinakothek di Monaco, serie eseguita per lo Stadtholder Federico Enrico. Com'è noto ed evidente, Rembrandt si ispirò alla *Deposizione* di Rubens del 1620 per la cattedrale di Anversa, anche se

nulla, dell'eroica e classicheggiante composizione, è rimasto in questa patetica immagine, dimessa e commovente. Un'incisione dall'opera di Rubens di Lucas Vosterman del 1620 ha fatto da tramite per la ripresa rembrandtiana. Nel disegno dell'Accademia Ligustica, il fitto tratteggio, ottenuto con la penna e l'inchiostro seppia, imita l'effetto delle incisioni a bulino sulla lastra metallica, mentre la convenzione dei *trompe l'oeil* di mescolare finti fogli variamente piegati e sovrapposti realizza un raffinato gioco di toni di bruno; anche l'imitazione della scrittura latina in caratteri gotici accentua il tono arcaico dei riferimenti dell'elaborato grafico in esame.

#### D122

*Trompe l'oeil*, con finto foglio a stampa e copia di *Deposizione dalla croce* da Rembrandt disegno a matita, penna ed inchiostro color seppia, mm 281 x 423; (189 D)  
in basso, a sinistra, scritta: "Pittore Tagliafico il padre"; in basso a destra, scritta: "copia del Rembrandt" [sic]  
Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti

Bibliografia: inedito.





**D123***Il Tributo della moneta*

disegno a matita e acquerello  
seppia su carta, incollata al  
189, mm 360 x 570; (188 D)  
Genova, Accademia Ligustica  
di Belle Arti

Bibliografia: inedito.

Il disegno illustra l'episodio evangelico del tributo della moneta, riassunto dalle parole di Cristo "date a Cesare quello che è di Cesare e a Dio ciò che è di Dio"; il gesto di Gesù è esplicito e traduce alla perfezione la frase.

Altrettanto evidente è il raffaellismo della composizione che, seppur non direttamente riferibile ad un'opera particolare dell'Urbinate, è riconducibile ai cartoni per gli arazzi vaticani con *Storie di Pietro*, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, più specificamente alla guarigione dello Storpio (fig. 32), in cui risulta molto simile l'ambientazione, con le grandi colonne tortili del ciborio primitivo della basilica di San Pietro, poi sistemate dal Bernini nelle Logge delle Reliquie e la folla di perso-

naggi, grandeggianti nello spazio compositivo.

Il nobile gestire delle figure sulla scena, le tipologie umane e le fisionomie, tutto sembra parlare l'eloquio classico di Raffaello, che, per la scuola pittorica ligure del maturo Settecento e degli inizi del secolo successivo, è stato esempio imprescindibile, in grado di riassumere gli orientamenti estetici e un'intera poetica. Sono presenti nel disegno i tratti caratteristici del Tagliafichi: i fluenti e ampi panneggi, il gesticolare teatrale dei protagonisti, l'andamento equilibrato delle masse. È possibile che si tratti del bozzetto per una composizione pittorica o, più verosimilmente, di un'esercitazione accademica, conservata e rimasta inedita nelle raccolte della Ligustica.



L'elaborato grafico, segnalatomi da Mary Newcome, mostra una buona conoscenza anatomica, frutto degli studi accademici, e una discreta familiarità con la statuaria classica, anzi, il formato ovale del campo figurato può addirittura far pensare alla glittica antica, che com'è noto è stata tradotta in numerosi repertori di immagini incise; così, la posa del dio può far riferimento al cammeo raffigurante *Apollo, Olympus e Marsia* (Napoli, Museo Archeologico Nazionale) e alla sua traduzione, incisa in controparte (*Il tesoro di Lorenzo il Magnifico* 1973, pp. 55-57, figg. 18 e 37), ancora più prossima al disegno in esame. I cammei erano familiari a Santino che li utilizza nella decorazione delle pareti della sala del Bacigalupo in palazzo Durazzo Pallavicini, mentre i tondi che si sono riferiti a lui, già nello stesso edificio (P13-P16), dimostrano che i bassorilievi dipinti godevano di grande favore in questa fase del gusto. Il pensiero grafico in esame è forse studio per un finto rilievo, verosimilmente inserito in una cornice o ambientazione architettonica, sul tipo di quelli decoranti le pareti del salone di Gregorio De Ferrari nella villa Durazzo allo Zerbino (P19-24), mentre gli elementi fisionomici e formali inducono a ritenere di Santino il disegno in esame.



**D124**

(attribuito a)

*Saturno seduto*

penna e acquerello su carta,  
mm 213 x 160

Bibliografia: Firenze, Casa  
d'Aste Pitti, 14 maggio 1987.

**D125**

*Tobia seppellisce i morti*  
carta bianca, matita, penna e  
inchiostro, pennello e  
inchiostro acquerellato,  
lumeggiature in biacca,  
mm 298 x 466  
scritte: recto, Raccolta Durazzo  
n 337; verso, £ 4  
Genova, Gabinetto Disegni e  
Stampe di Palazzo Rosso, legato  
Marcello Durazzo, 1848,  
D 2923

Bibliografia: *Pittura neoclassica*,  
scheda 103, p. 101; Sborgi  
1987, p. 418; P. Boccardo in  
*Gerolamo Grimaldi 1990*,  
scheda 25, p. 76.

Il disegno costituisce l'unico elaborato grafico del Tagliafichi finora pubblicato, ad esclusione di quelli esitati in vendite all'asta, e giustamente messo in relazione coll'omologo dipinto oggi nel convento di Nostra Signora del Rifugio delle Suore Brignoline (*Pittura neoclassica*, scheda 103, p. 101; *Gerolamo Grimaldi 1990*, p. 106, fig. 81). Come è già stato notato, pur nella persistenza dei ricordi barocchi, è avvertibile, nell'opera, un clima in parte nuovo, caratterizzato da coscienti citazioni archeologizzanti e da un'ambientazione in linea

col nascente Neoclassicismo. Il semplificato, ma possente, sarcofago trapezoide su sfingi, esattamente contenuto nel robusto arco a conci, illuminato entro il fornice, configura uno scenario architettonico degno della coeva edilizia del momento, anzi, ancor più libero da vincoli e condizionamenti che, di solito, penalizzano le opere realizzate. Il livello di conduzione del disegno appare molto spinto, pur se non è tale da dar vita ad un'opera di autonoma valenza espressiva, come talvolta accade in Santino.



Semplice pensiero per una composizione non precisabile, benché siano già state evidenziate, nella scheda relativa, le tangenze col disegno, che in realtà risulta dipinto, in un'immagine che il beato Crispino da Viterbo, nella chiesa della Santissima Concezione, tiene nella mano sinistra, a simboleggiare la sua costante devozione alla Vergine (P40). Ricordi delle Madonne dei Piola (fino a Pellegrino)

sono certamente presenti, ma il tono semplificato delle forme dice ormai superata l'enfasi barocca, che in certi casi sopravvive nelle opere di Santino, ma in termini differenti e con un raffrenato empito retorico. Il gusto per il tratteggio, che connota il presente disegno, ricompare in diversi elaborati di Tagliafichi, soprattutto nelle finiture a secco dei dipinti in grisaglia.

#### D126

*Madonna con Bambino*  
matita e lumeggiature in  
biacca, carta bianca con  
vergelle, filigrana: C B, mm  
200 x 145; scritta *recto*, n. 338  
Raccolta Durazzo  
Genova, Gabinetto Disegni e  
Stampe di Palazzo Rosso,  
D 2925

Bibliografia: inedito.



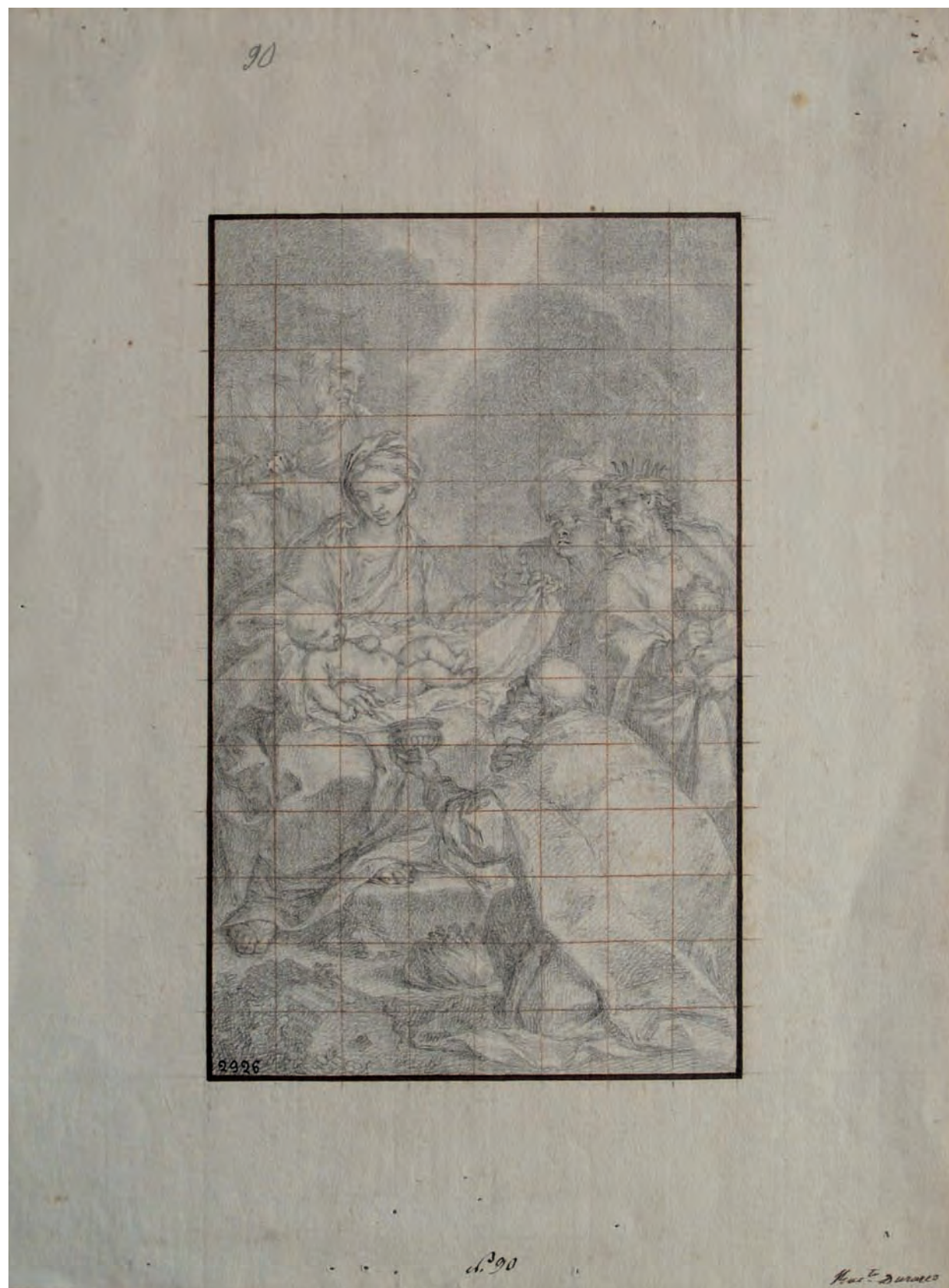
**D127**

*Adorazione dei Magi*  
 carta bianca con vergelle,  
 matita, quadrettatura a matita  
 rossa, mm 371 x 280  
 scritte: *recto*, n 90 Raccolta  
 Durazzo; *verso*, C.12, n 90,  
 timbro inchiostro blu  
 Biblioteca Civica... illeggibile  
 Genova, Gabinetto Disegni e  
 Stampe di Palazzo Rosso,  
 D 2926

Bibliografia: inedito.

Il disegno è evidentemente preparatorio per il dipinto della cappella di Nostra Signora delle Vigne nell'omonima chiesa genovese (P67); in tal senso la quadrettatura va intesa quale mezzo per il riporto dell'elaborato grafico, secondo una scala approssimativamente di 1 a 5. Nella fitta trama dei segni della matita sono, *in nuce*, espresse le variazioni

cromatiche che, nel dipinto, si dispiegano in una notevole ricchezza di impasto e in una stesura serica e vibrante; resta e domina un'impronta serenamente classica, cui gli echi rubensiani aggiungono una tranquilla opulenza, assecondata dall'ampiezza dei panneggi e dalle calibrate pose dei personaggi.



Composizione complessa e assai elaborata, che si ritiene piuttosto giovanile, certo ancora entro il XVIII secolo, in cui si accampano spunti ed elementi che torneranno in seguito, così da costituire modi riconoscibili di un linguaggio sedimentato. Si considerino innanzitutto le fisionomie: il grasso personaggio con copricapo all'estrema sinistra, gli armigeri – non sfugga la vicinanza alle omologhe figure delle sagome presepiali di cui alle schede relative – indossanti l'armatura e l'elmo (P105-P106) e già presenti in altre opere del nostro, come il *Martirio dei santi Protasio e Gervasio* della basilica di Rapallo o il soldato che, a destra, regge lo scudo, fittamente decorato coi consueti motivi fitomorfi,

tipici peraltro anche dei disegni del fratello Andrea, come il padiglione da ballo galleggiante allestito per i festeggiamenti in onore di Napoleone, che presentava, nelle volte, spicchi brulicanti di elementi ornamentali (fig. 16). Le schiette e ribadite fisionomie, i panneggi plasticamente sviluppati, l'acceso luminismo che origina un vero notturno con virtuosistici effetti di rialzi di luce sulle forme scandite sono altrettanti motivi per considerare il disegno in esame, della cui segnalazione ringrazio Mary Newcome, capo d'opera della produzione grafica di Tagliafichi, forse, ma non necessariamente, concepito come studio per una realizzazione pittorica ad olio.

**D128**

(attribuito a)

*Pietro rinnega Cristo*

penna e inchiostro bruno e  
biacca su carta, mm 192 x 272

Bibliografia: Christies, luglio  
1984; Galerie Arnoldi-Livie,  
Munche, 13/11/1985.



**D129**

(attribuito a)

*Donna vestita all'orientale con pappagallo*

inchiostro rosso, nero e bianco,  
carta recante filigrana  
Strasburgo JH(ONIG)&  
Z(OONEN), mm 365 x 280  
iscrizione: 'M' Martin de Llano

Bibliografia: Vendita Christies,  
South Kensington, Londra,  
18 aprile 2000.

Rosalina Collu ricorda tra le opere di Carlo Giuseppe Ratti, eseguite a Firenze e a Roma nel corso del soggiorno con Mengs (Collu 1983, p. 203), una copia del ritratto della marchesa del Lhano eseguito dal Mengs stesso a Roma nel 1770-1774 per il nobile genovese Carlo Cambiaso (Alizeri 1864, p. 292). L'opera del pittore boemo ritraeva, secondo le parole di Ratti, "Cecilia di Lliano, vestita da maschera, con la resiglia in capo, la bautta nella destra, nella sinistra le nacchere, e in atto di ballare il faldango" (Ratti 1779, p. VIII). Anche il disegno in esame contiene un che di lieve e scherzoso nel vistoso turbante che allude ad un travestimento orientaleggiante, nel pappagallo che sosta sulla mano destra della donna e negli occhi di taglio obliquo, che però si son visti essere una costante fisionomica in Tagliafichi. Circa gli elementi che fanno propendere per un'attribuzione a Santino dell'opera in questione, vanno rilevati la configurazione delle mani, grandi, robuste e assai definite, il netto profilo del volto e il panneggio dalle ampie pieghe. Devo la segnalazione a Mary Newcome.



Accostabile, per certi versi, alla *Natività* della Galleria di Palazzo Franzoni (P66), il presente disegno, eccezionale pezzo di bravura, mostra un artista che è in grado di riepilogare una tradizione figurativa, quella del Barocco a Genova. Evidenti i ricordi del Gaulli, di Domenico e Paolo Gerolamo Piola, ma certo anche gli apporti diversi, da Mengs a Batoni, a Marco Benefial, artista legato, come sappiamo, alla figura di santa Caterina Fieschi, di cui aveva dipinto lo stendardo per la ca-

nonizzazione e lo splendido dipinto con l'*Apparizione alla santa del Cristo con la croce*, oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini a Roma. L'atteggiamento è analitico, l'accuratezza del segno, delle ombre e delle lumeggiature individua ogni aspetto della scena con scrupolo quasi miniaturistico, ma una superiore sintesi luministica riconduce l'insieme alla dimensione del racconto e alla poetica sacralità della Santa Notte.



### D130

#### *Adorazione dei pastori*

carta bianca preparata, matita (tracce), penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato; biacca, tracce di matita rossa, quadrettature a matita numerate, in orizzontale, da sinistra a destra, in verticale, dal basso all'alto, mm 432 x 315

scritte: *recto*, n 100 Raccolta

Durazzo; *verso*, c 14 n 100

timbro inchiostro blu

Biblioteca Civica... illeggibile

Genova, Gabinetto Disegni e

Stampe di Palazzo Rosso,

D 2924

Bibliografia: inedito.



**D131**

(attribuito a)

Progetto di monumento a un condottiero

penna e acquerello su carta, mm 515 x 276

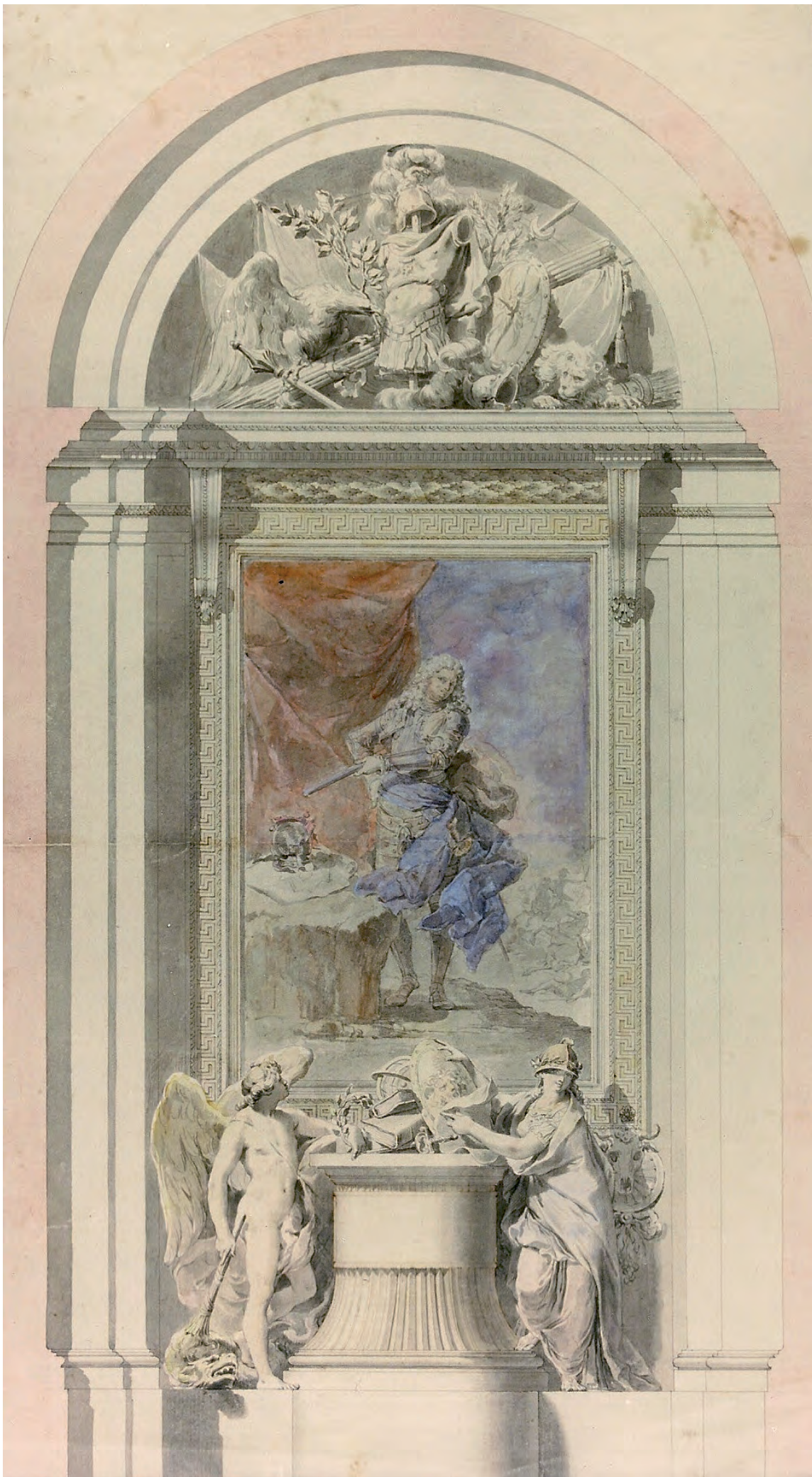
Genova Quarto, collezione Flavis de Provenzale (marzo 1994)

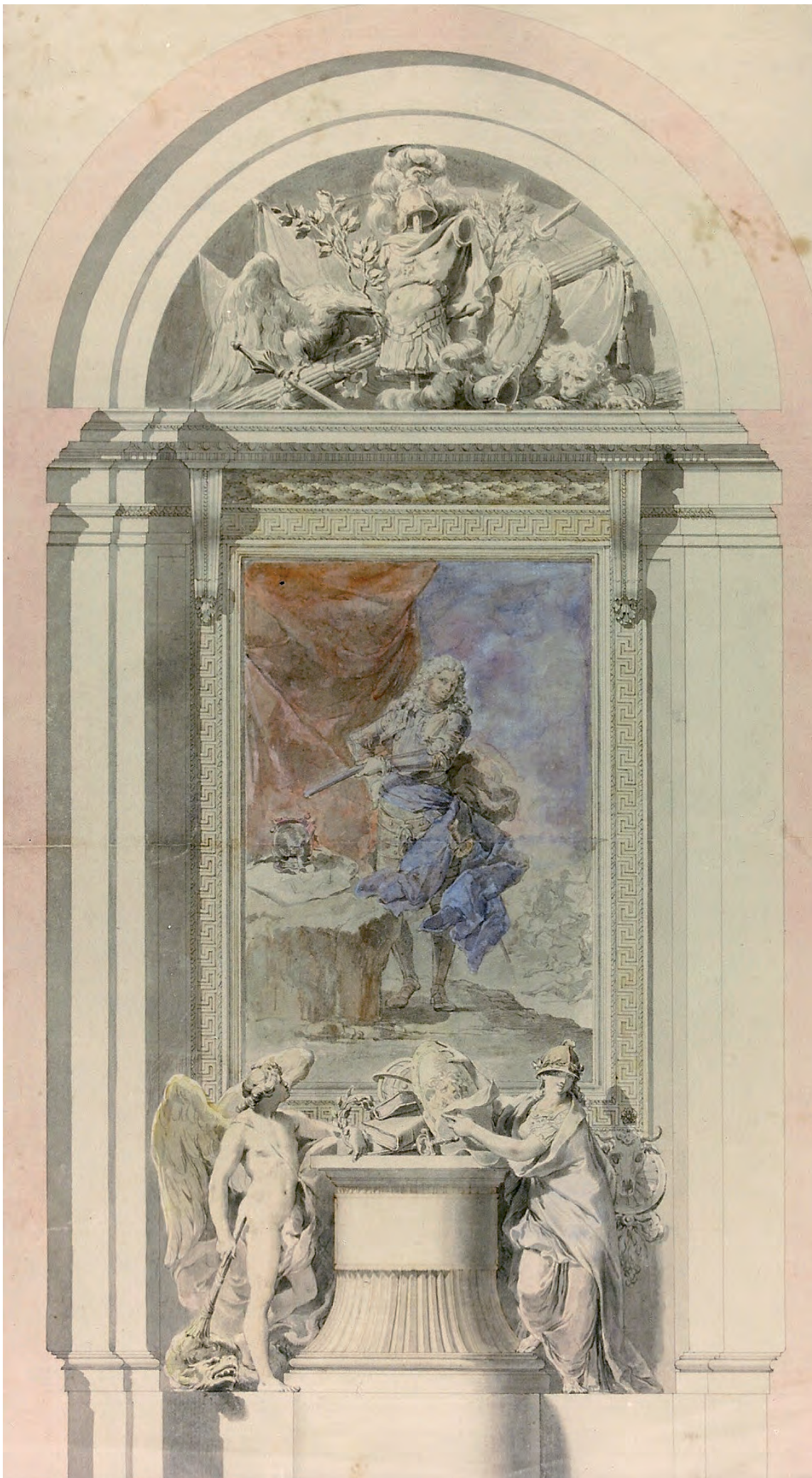
Bibliografia: inedito.

Il disegno, segnalatomi da Mary Newcome, è un elaborato progettuale di tipo architettonico e, a riprova, si consideri che la muratura sezionata è campita in colore rosa, secondo le convenzioni professionali dell'epoca; quindi, quale autore del disegno, sarebbe più appropriato pensare ad un architetto, sennonché, il trattamento delle parti figurate mostra una tale padronanza dei mezzi formali da far tornare in ballo l'opera di un pittore, nello specifico Santino Tagliafichi, cui lo si riferisce, con qualche residuo dubbio. La tipologia è certamente celebrativa e commemorativa; non è presente alcun connotato religioso, ma v'è un chiaro simbolo funebre nel genio alato nudo, alla sinistra, che regge una face capovolta e una ghirlanda, chiara allusione alla vita ormai spenta del personaggio e alla gloria. Si può pensare al progetto per una 'memoria' da collocare all'interno di un palazzo pubblico o, più verosimilmente, privato.

Il condottiero in armatura, a capo scoperto e con ricca capigliatura, o parrucca, addita con un bastone, o rotolo, l'elmo posto sullo sperone roccioso a sinistra, sopra la planimetria di una cittadella fortificata, alludendo certo alla capitolazione e alla conquista della stessa. Sullo sfondo, sagome, campite in acquerello grigio, mostrano l'infuriare della battaglia, con cavalli e soldati; evento, comunque, ormai lontano dall'effigiato. La sua posizione, grandeggiante ed emergente, è ribadita dal gran tendaggio cremisi a sinistra, del tutto non consono ad un esterno; d'altro canto, si deve os-

servare come la memoria celebrativa in esame si componga di una parte architettonico-plastica e di una pittorica (affresco o tela) che giustifica i non semplici elementi che compaiono nell'elaborato di progetto. La parte alta del disegno, entro la lunetta, è occupata da una panoplia di armi con un leone e un'aquila (verosimilmente da realizzare in stucco), animali canonici per alludere alla forza e al coraggio; tuttavia, l'aquila, animale araldico della famiglia Doria, potrebbe essere un connotato dinastico del personaggio. Questi è abbigliato con un'armatura in ferro, di elegante fattura settecentesca, simile a quelle che compaiono nei ritratti di Hyacinthe Rigaud, così come appaiono tipici di molti suoi dipinti gli attributi degli uomini d'arme, anche qui presenti: la gran fascia da ufficiale, azzurra, ai fianchi, il bastone di comando e la parrucca candida, come già detto. La parte bassa è la più dichiaratamente simbolica, con la singolare *console*-ara circolare, raffinatissima nel trattamento delle scanalature a spigolo vivo, che accoglie sul piano elementi allusivi alla professione del personaggio: libri, una sfera armillare, un pugnale, mentre, a sinistra, il ricordato genio funebre alato regge il serto della gloria e a destra Pallade Atena con scudo ornato dalla testa di Medusa indica un cartiglio mosso, con una scritta o un'immagine non apprezzabili. Azione militare condotta sulla base di un pensiero colto e di un piano strategico ragionato e consapevole; nella totale laicità dell'opera, è da ravvisare un segno dei tempi.







*Veduta prospettica secondo la Pianta C.*





L'attività disegnativa di Santino, finalizzata alla traduzione calcografica, riceve un sostanziale contributo dalla ristampa, datata 1820, del testo del gesuita Alessandro Maineri *Vita di S. Caterina Fiesca Adorna da Genova*, illustrato da 12 incisioni di Luigi Gismondi, Francesco Scotto, Gerolamo e Francesco Costa, tutte su disegno del Tagliafichi, una copia del quale è conservata nella Biblioteca del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova; ringrazio della segnalazione Paolo Arduino. Lauro Magnani, osservando che: "già nel 1820 [Tagliafichi] aveva ideato una serie impressionante di illustrazioni per l'ennesima edizione della vita di Caterina" (Magnani 1989, p. 104) dimostra di conoscere il testo illustrato, ma di non ritenerlo degno che di una fuggevole citazione. Delle dodici incisioni, undici sono da ritenere, a tutti gli effetti, inedite. Alla luce di quanto osservato in precedenza, l'ipotesi che l'unica di queste incisioni già nota come foglio singolo (I144) e conservata nel Museo dell'Accademia Ligustica, derivi da un dipinto (L. Pessa in *Gerolamo Grimaldi* 1990, scheda 32, p. 80) appare poco probabile. In realtà, un opuscolo anonimo, senza luogo e con data desumibile dal titolo *Vita illustrata di S. Caterina di Genova Ricordo del IV Centenario della morte 1510-15 settembre 1910*, riproduce non 12 ma 14 incisioni, con modalità tecniche non disprezzabili, per l'epoca, ma con lo scarso rigore tipico di prodotti di questo genere, basti considerare la *ri-scrittura* del frontespizio per comprendere la qualità del libretto, confezionato come un pieghevole; anche sulla fedeltà delle trascrizioni delle scritte delle singole immagini si nutrono dubbi, che non possono essere sciolti per le due stampe non comparenti nel testo di Maineri e note solo attraverso il libercolo. Si ritiene di considerare comunque inedite le incisioni, per il particolare tipo di pubblicazione di cui sono state oggetto nel 1910. La serie delle calcografie amplia considerevolmente, pur nella ristrettezza iconografica, anzi agiografica, dei temi, l'opera disegnativa di Santino, getta nuova luce sui suoi rapporti con i Protettori dell'Ospedale di Pammatone, custodi del Deposito del corpo di santa Caterina, ed evidenzia aspetti non secondari del gusto e delle attitudini dell'artista, completandone, in modo sostanziale, la fisionomia. Si vuole infine osservare che l'attitudine *visiva* della grande mistica genovese, che ha apparizioni descritte nei loro particolari formali, conferisce un senso più profondo anche alle illustrazioni, così puntuali, di Santino che traducono questi eventi soprannaturali.

## CATALOGO • LE INCISIONI



I133

Frontespizio della *Vita di S. a Caterina di Genova* scritta dal P. e Alessandro Maineri della Compagnia di Gesù. San. Tagliafico f. Gerolamo Costa inc. Presso Bonaudo, Genova MDCCCXX

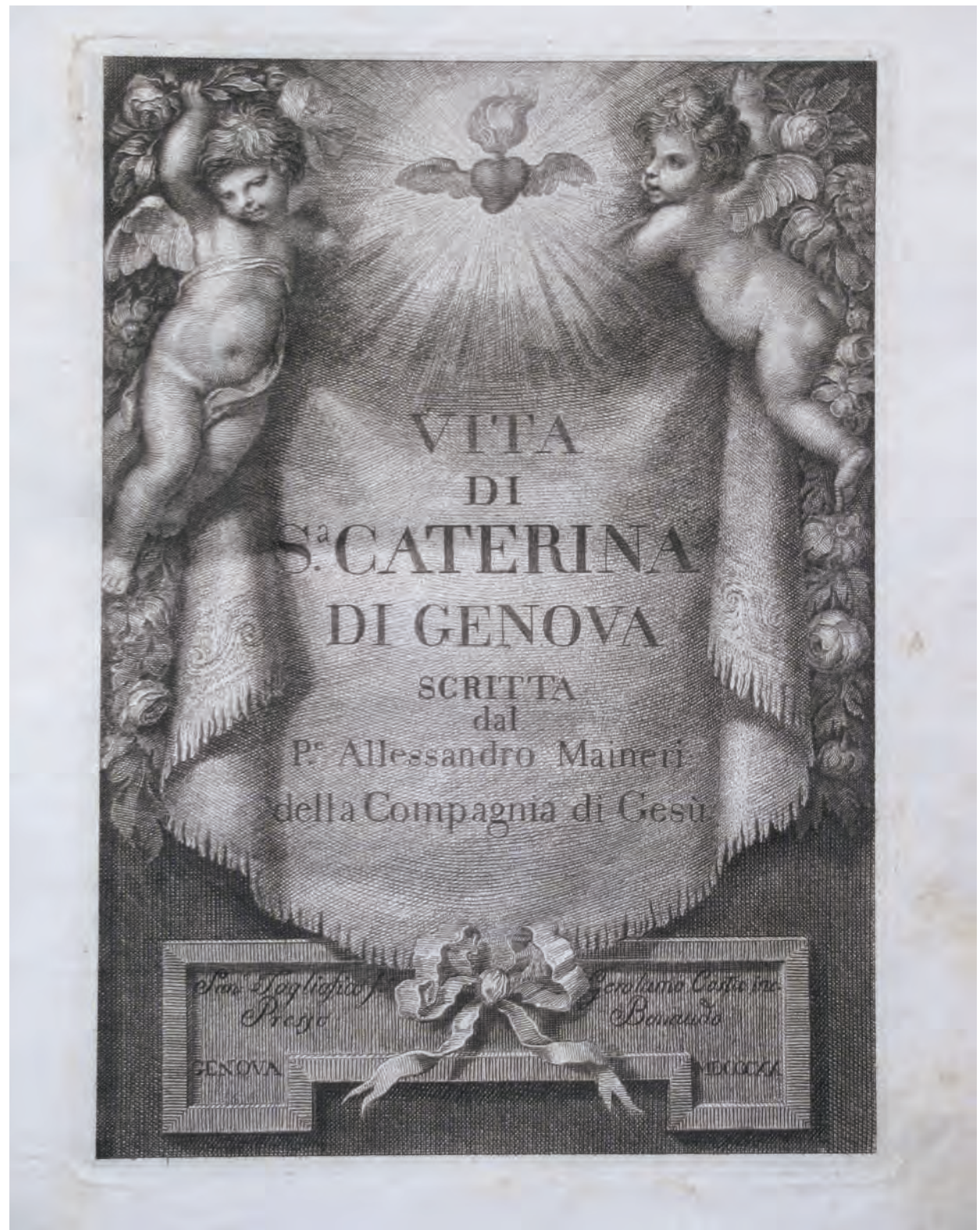
incisione su carta non vergata, battuta cm 20,5 x 15

Il volume misura cm 27 x 20,5 le pagine, di carta vergata, ad eccezione delle incisioni, cm 26,5 x 19,5

Bibliografia: mai singolarmente citata, né riprodotta, Magnani 1989, p. 104.

L'invenzione consiste in due angioletti che sostengono un festone di fiori e un drappo frangiato che reca le scritte sopra riportate. In alto, al centro, si libra un cuore alato fiammeggiante e raggiante, mentre, in basso, i nomi del disegnatore, dell'incisore, il luogo e la data sono contenuti in un'elegante cartella ingentilita da un nastro. Il cuore raggiante compariva già nella grande tela di Carlo Giuseppe Ratti con l'*Apparizione di Cristo a santa Caterina* della chiesa del Conservatorio dei Fieschi a Genova ed era recato da un angelo al cospetto di Dio (A67). Interessante la dedica: *All'Eccellentissimo Signor Marchese Giambattista Carrega Regio Deputato degli Ospizi degli Infermi nella*

*Città di Genova Cavaliere dell'Ordine Supremo della SS.ma Annunziata ec.ec.ec. Ed Ill.mi Signori Decurioni Deputati delle Opere Pie componenti l'Eccellentissima Giunta degli Ospizi di Pamatone e degli Incurabili di Prete Aicardi, cappellano del Deposito di Santa Caterina.* Il Marchese Giambattista Carrega è il personaggio a seguito della cui morte Tagliafico e Baratta redigono la perizia dei dipinti dell'omonimo palazzo di Strada Nuova, di cui si riporta nell'appendice documentaria la trascrizione; è verosimile ritenere che Santino fosse ben noto al patrizio, Deputato all'Ospedale di Pamatone, e che per questo motivo sia stato chiamato dall'esecutore delle sue estreme volontà.



La santa, in orazione con le mani addotte al petto, riceve un raggio di luce, che colpisce il suo cuore, promanante dalla testa del Crocifisso davanti al quale sta pregando; sul tavolino un libro, un calamaio, una penna e un rotolo. Il singolare motivo geometrico delle aree tra l'ovale dell'immagine e il

campo rettangolare, una sorta di apparato a mattoncini recanti al centro un tratto orizzontale, merita di essere annotato, in quanto compare già negli sfondati delle pareti del salone di villa Balbi Durazzo allo Zerbino, qui attribuiti a Santino; minuto dettaglio che suona come conferma (P15-P16).

I134

*Santa Caterina Fieschi Adorno in preghiera*  
incisione su carta non vergata,  
battuta cm 19,5 x 14  
scritta: *Sa. Caterina Fiesca  
Adorna Sant. Tagliafico Inv.  
Gerolamo Costa inc.*

Bibliografia: mai singolarmente citata, né riprodotta, Magnani 1989, p. 104.



*Santo Tagliafico Inv.*

*Gerolamo Costa inc.*

S<sup>A</sup>. CATERINA FIESCA ADORNA



I135

*Santa Caterina contemplante la Pietà*

incisione su carta non vergata, filigrana F.B., battuta cm 19,5 x 14,5

*S. Tagliafico del. A. Gismondi sculp. scritta: S. Cattarina /In atto di contemplare ancora Fanciulla l'Immagine di /Cristo morto nelle braccia della sua Santissima Madre*

Bibliografia: mai singolarmente citata, né riprodotta, Magnani 1989, p. 104.

Caterina è raffigurata in ginocchio in un ambiente, forse domestico, in cui, sullo sfondo, spicca una bifora gotica, a vetri piombati, sormontata da un oculo tondo. La scarna essenzialità della scena si arricchisce, sulla sinistra, dell'altare, o tavolo, drappeggiato, su cui son posti una grande scultura raffigurante la Pietà, un vaso di fiori e un libro. Un tendaggio, raccolto su un lato, chiude, come fondale, la scena. Il gruppo plastico è memore certo degli esempi rinascimentali, ma anche delle rea-

lizzazioni barocche, per cui i Cristi deposti di Filippo Parodi e le analoghe creazioni maragliesche sono tra le fonti della presente immagine; toccante il gesto della Vergine di sollevare la mano inerte del figlio e di contemplarne le piaghe. Trattandosi di una grande mistica, la presenza del libro aperto sull'altare può alludere alle opere letterarie di Caterina, che traducono in parole le sue mirabili visioni ed è comunque indice di una mediazione intellettuale dell'ardore mistico della santa.

*S. Tagliafico del.**A. Gismondi sculp.*

*S. Cattarina*  
*In atto di contemplare ancora Fanciulla l'Immagine di*  
*Cristo morto nelle braccia della sua Santissima Madre!*

La scena, impostata con sapienza teatrale, vede la santa in primo piano, in piena luce e il confessore defilato, in penombra, a destra. Come di consueto, un ruolo essenziale è svolto dalla gestualità dei per-

sonaggi, ribadita dall'andamento dei panneggi, mentre i fitti tratteggi calcografici evidenziano l'acceso contrasto luministico che rende la composizione intensamente pittorica.

**I136**

*Estasi di santa Caterina in confessionale*

incisione su carta non vergata,  
battuta cm 19,5 x 14  
S. Tagliafico del. G. Costa sculp.  
scritta S. Cattarina/In  
ginocchioni a piedi del Confessore  
colpita da un/raggio di Luce  
Divina esclama con volto  
acceso/Non più Mondo Non più  
peccati

Bibliografia: mai singolarmente  
citata, né riprodotta, Magnani  
1989, p. 104.



S. Tagliafico del.

*S. Cattarina*

G. Costa sculp.

*In ginocchioni a piedi del Confessore colpita da un  
raggio di Luce Divina esclama con volto acceso  
Non più Mondo Non più peccati*

I137

*Santa Caterina ha la visione di Cristo gravato della croce*  
 incisione su carta non vergata,  
 filigrana F.B., battuta cm 20,5 x  
 15,8

*Santo Tagliafico Inv. Fran Scotto  
 inci.*

*scritta: Cristo caricato della sua  
 Croce e col Capo trafitto di  
 Spine/sgorgante sangue dalle sue  
 SS.me Piaghe comparisce a /S.  
 Catterina la quale esclama O  
 Amore mai più/peccati mai più  
 peccati*

Bibliografia: mai singolarmente  
 citata, né riprodotta, Magnani  
 1989, p. 104.

Scena di esemplare icasticità, fra le più rappresentate in ambito genovese, stante il vigorosissimo culto tributato alla santa Fieschi Adorno. Secondo una prassi, non infrequente in Santino, il rapporto tra le figure e l'ambito architettonico è essenziale, ma piuttosto squilibrato: si consideri che la santa, sfiorerebbe, se in piedi, il cornicione dell'angusta

cella. Sapiente, per il resto, il gestire dei personaggi, declamatorio in Caterina, che sembra misurare, tra le palme aperte delle mani, la vertigine spirituale che le si apre innanzi con la visione del Salvatore caricato della croce e delle colpe dell'uomo, toccante nel Cristo-Uomo dei dolori, che mostra alla mistica non la sua gloria ma le sofferenze subite.



*Santo Tagliafico Inv.*

*Fran Scotto inci.*

*Cristo caricato della sua Croce e col Capo trafitto di Spine  
 sgorgante sangue dalle sue SS.me Piaghe comparisce a  
 S. Catterina la quale esclama O Amore mai più  
 peccati mai più peccati*

Come tutte le altre incisioni, che illustrano il testo di Maineri, stampato per la prima volta nel 1737, anche questa, in esame, mostra la familiarità acquisita dal pittore coi temi cateriniani, tanto che la commissione che egli riceve nel 1822 di decorare il sacello del Deposito consegue a questo prolungato esercizio. Nella scena v'è già,

in nuce, l'idea che Tagliafichi svilupperà nella grandissima tela sulla parete sinistra del sacello, di grande equilibrio formale e di respiro classicheggiante, senza le rigidità e gli schematismi che il Neoclassicismo porterà con sé, ma anche senza l'enfasi retorica e la ridondanza dei precedenti barocchi.

**I138**

*Santa Caterina, assistita dalla Maddalena, ha la visione di Cristo*

incisione su carta non vergata, battuta cm 20 x 15

*Santo Tagliafico del. G. Scotto inc.*

scritta: *S. Cattarina/ in estasi prostrata a piedi di Cristo/ in compagnia di S.a M.a Maddalena penitente*

Bibliografia: mai singolarmente citata, né riprodotta, Magnani 1989, p. 104.



I139

*Santa Caterina nel Consesso delle Signore di Misericordia*

incisione su carta non vergata, filigrana F.B., battuta cm 19 x 13,5

Santo Tagliafico del. G. Costa sculp.

scritta: *Santa Cattarina/Nel Consesso delle Signore di Misericordia/si offre di coadiuvarle nel servizio de poveri*

Bibliografia: mai singolarmente citata, né riprodotta, Magnani 1989, p. 104.

Composizione complessa, affollata di personaggi ma riassunta dal colloquio, eminentemente gestuale, tra Caterina, in piena luce, e la figura femminile in penombra seduta in primo piano; intorno le attente ascoltatrici; v'è pure un segretario che trascrive le parole pronunciate o redige una sorta di ver-

bale, si direbbe, sotto dettatura. L'occasione, d'altra parte, appare solenne: segna l'inizio dell'intensa attività della santa nell'Ospedale di Pammatone, la cui vera denominazione era Ospizio di Nostra Signora di Misericordia.



L'impianto narrativo, pur concentrato sulle figure in primo piano – Caterina, l'ammalata e le ancelle –, offre uno spaccato molto interessante di vita ospedaliera e se talune presenze, il bacile e la brocca in particolare, sanno di *routine*, la grande corsia volta-

ta, con le nicchie ospitanti le statue dei donatori, gli infermi nei letti, su cui si china qualche caritatevole assistente, delinea una scena con valore, anche documentario, tra le poche attestanti la grande, e distrutta, istituzione assistenziale genovese.

I140

*Santa Caterina bacia un'ammalata di febbre pestilenziale*

incisione su carta non vergata, battuta cm 20 x 14,7  
S. Tagliafico del. A. Gismondi sculp.; l'iniziale A., nella quale sembra comunque di leggere anche una L, è in ogni caso da riferire ad Aloysius, nome latino di Luigi Gismondi scritta: S. Cattarina/ In atto di servire una povera ammalata inferma di febbre/pestilenziale la bacia in bocca nell'atto che quella proferisce il /Nome SSmo di Gesù

Bibliografia: mai singolarmente citata, né riprodotta, Magnani 1989, p. 104.



S. Tagliafico del.

A. Gismondi sculp.

*S. Cattarina  
In atto di servire una povera ammalata inferma di febbre  
pestilenziale la bacia in bocca nell'atto che quella proferisce il  
Nome SSmo di Gesù.*

I141

*Santa Caterina è nominata  
Rettora dell'Ospizio di  
Pamatone*

incisione su carta non vergata,  
battuta cm 22,8x 15,5

*Sant. Tagliafico del. Fran.co  
Scotto inc*

scritta: *Consesso de Signori  
Protettori di Pamatone in cui  
sedendo S. Catterina dimanda di  
essere accettata nell'Ospizio per  
servire gl' Infermi ed è fatta  
Rettora dell'Ospizio di Pamatone.*

Bibliografia: mai singolarmente  
citata, né riprodotta, Magnani  
1989, p. 104.

Episodio istituzionale di investitura della santa da parte dei Protettori, uno dei quali, il più autorevole, le consegna le chiavi dell'ospizio, tra astanti che

mostrano il loro assenso. Nobili l'impostazione e gli atteggiamenti, ricca e puntuale la descrizione d'ambiente, tutta panneggi, drappi, tappeti e roboni.



*Sant. Tagliafico del.*

*Fran. Scotto inc.*

*Consesso de Signori Protettori di Pamatone in cui sedendo S. Catterina  
dimanda di essere accettata nell'Ospizio per servire gl' Infermi ed  
è fatta Rettora dell'Ospizio di Pamatone*

Riprodotta nell'opuscolo del 1910, la presente incisione mostra, ad evidenza, l'appartenenza alla serie calcografica illustrante la vita e l'opera della santa genovese: il che fa supporre che esista un'edizione, che ci è ignota, contenente più illustrazioni di quante ne compaiano nell'opera del Maineri del 1820 qui

considerata. La robusta costruzione delle immagini, si consideri il forte profilo del sacerdote, si associa al consueto, ampio, andamento dei panneggi e al movimento incisivo dei personaggi. Spicca, tra questi, la santa inginocchiata, con le mani al petto e un'espressione di intensa concentrazione interiore.

**I142**

*Comunione di santa Caterina*  
 incisione S. Tagliafichi  
 (disegno), incisore sconosciuto  
 Dicitura dall'opuscolo del 1910:  
*S. Caterina nell'accostarsi alla*  
*SS. Comunione/ un raggio di luce*  
*le trapassa il cuore (sic),*





## I143-I144

*Santa Caterina, orando, emette scintille dal volto*  
 incisione, foglio mm 280 x 200,  
 battuta mm 19,8 x 14,6  
 in basso a sinistra S. Tagliafico  
 del.; a destra A. Gismondi sculp.  
 scritta: S. Cattarina/ In atto di  
 orare nel Suo Stanzolino in cui è  
 istoriata la/ Passione di Cristo,  
 gitta scintille di fuoco dal Volto

L'incisione compare quale decima tavola dell'edizione del 1820 del testo di Maineri ed è, relativamente a questo, inedita; una stampa identica, su foglio singolo, è conservata all'Accademia Ligustica: si tratta, con ogni evidenza, di due esemplari tratti dalla stessa matrice. L'incisione dell'Accademia risulta pubblicata, come si evince dalla bibliografia in calce. La versione, incisa su foglio singolo, ha, sul verso, il timbro dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Legato FF. Remondini, 1893.

Genova, Museo  
 dell'Accademia Ligustica di  
 Belle Arti, n. Inv. 1040 S.

Bibliografia: Sborgi 1974, p. 61;  
 L. Pessa in Gerolamo Grimaldi  
 1990, scheda 32, p. 80, fig. 59.



L'episodio raffigurato è piuttosto inusuale e non rientra nell'iconografia più frequente concernente la santa genovese; la dicitura sotto l'immagine ci conduce nella più intima realtà di Caterina che, nel chiuso del suo stanzolino recante le Storie della Passione, è investita da un raggio di luce divina e dal viso e dal cuore emette scintille; sembra evidente che il fenomeno sovranaturale sia da correlare alla carità della santa, che arde come il fuoco e illumina come il sole. La posizione della figura in ginocchio è piuttosto tipica di Santino, che riprende spesso figure così atteggiate (santa

Lucia, figure laterali del trittico di Savona, tela di Santa Caterina di Portoria); il trattamento dell'immagine è ribadito dall'andamento plastico del panneggio e dal vivido chiaroscuro indotto dalle nuvole che dilagano nel piccolo ambiente e vi inducono una miracolosa tempesta. Magnani (Magnani 1989, pp. 67-105) definisce anonimo artista lombardo degli inizi del XVI secolo l'autore degli affreschi che decoravano la stanza di Caterina entro l'Ospedale di Pammatone, di cui sopravvive, strappato, il riquadro con l'*Andata al Calvario*.



*S. Tagliafico del:*

*A. Giannantonio sculp:*

*S. Caterina*

*In atto di orare nel suo Stanzolino in cui è istoriata la  
Passione di Cristo, gitta scintille di fuoco dal Volto.*

I145

*Santa Caterina, ispirata dallo Spirito Santo, scrive il Trattato del Purgatorio* incisione su carta non vergata, battuta cm 22,8 x 17

*Santo Tagliafico del. Fran. Scotto inc*  
scritta: *S. Catterina in atto di scrivere il celebre Trattato del Purgatorio è illustrata dallo Spirito Santo*

Bibliografia: mai singolarmente citata, né riprodotta, Magnani 1989, p. 104.

Immagine canonica della mistica seduta allo scrittoio, in atto di profonda concentrazione, forse di straniamento, col braccio e la penna sospesi a mezz'aria, mentre la colomba dello Spirito Santo insuffla le verità che il trattato rivelerà agli uomini. I purganti, presenti e imploranti tra le fiamme,

me, costituiscono uno sfondo assai eloquente circa la realtà spirituale che la santa si accinge ad illustrare. La compostezza della scena, la politezza del disegno e il senso di equilibrio che vige nell'incisione sono tratto distintivo del pittore e sua cifra stilistica.



*Santo Tagliafico del*

*Fran. Scotto inc.*

*S. Catterina in atto di scrivere il celebre Trattato del Purgatorio è illustrata dallo Spirito Santo*

Impostazione mutuata dalle numerose scene di dipartite, specialmente di san Giuseppe, che la pittura barocca ha elaborato, ma a cui non sono neppure estranei echi di realizzazioni plastiche e basti citare la berniniana beata Ludovica Albertoni (Roma, chiesa di San Francesco a Ripa), ma anche san Stanislao Kostka di Pierre Le Gros (Roma, Novi-

ziato dei Gesuiti presso Sant'Andrea al Quirinale). La donna con candela, in ginocchio e in controluce, prepara altre fisionomie e caratteri che ricorrono in Santino, come, del resto, la donna velata che si copre parzialmente il viso o la vecchia, ancor più caratterizzata nella compiaciuta indagine della fisionomia senile.

#### I146

*Morte di santa Caterina*  
incisione su carta non vergata,  
filigrana F.B., battuta  
cm 22,8 x 17  
*Santo Tagliafico inv. F.co Scotto*  
*inc.*

scritta S. Catterina muore  
dicendo: *In manus tuas*  
*Domine/com(m)endo Spiritum*  
*meum baciando le piaghe del*  
*Redentore.*

Bibliografia: mai singolarmente  
citata, né riprodotta, Magnani  
1989, p. 104.



*Santo Tagliafico inv. F. Scotto inc.*  
*S. Catterina muore dicendo: In manus tuas Domine*  
*comendo Spiritum meum, baciando le piaghe del Redentore*

**I147**

*Santa Caterina è vista ascendere al cielo*

incisione S. Tagliafichi (disegno), incisore sconosciuto  
Dicitura dall'opuscolo del 1910: *S. Caterina è veduta salire al cielo dicendo/ rimanete con Dio che io vado al Paradiso*

Bibliografia: mai singolarmente citata, né riprodotta, Magnani 1989, p. 104.

Riprodotta nell'opuscolo del 1910, la scena si ricollega, ovviamente, all'immagine della santa in gloria della volta della cappella del Deposito; solo la figura dell'orante, a destra, giustifica la scritta che connota la composizione, mentre l'assenza di

angeli può essere riferita all'istante del trapasso e al Paradiso non ancora raggiunto (*che io vado al Paradiso*). L'immagine di Caterina è qui più serena che non nell'affresco del Deposito e il suo viso esprime un sentimento estatico e soprannaturale.



## Opere perdute

a) *Cattura di Cristo nell'orto*, opera eseguita per partecipare al premio di Prima Classe per l'anno 1779, in competizione con Francesco Scotto.

b) Apparato effimero per l'incoronazione del doge Michelangelo Cambiaso, raffigurante il tempio della Virtù, 1792 (Alizeri 1865, p. 201).

c) *Trionfo della Croce*, affreschi nella chiesa della Pace; opera giovanile. Sulle pareti del medesimo sacello, il Baratta dipinse i *Fatti della Passione*.

d) *San Francesco accolto dalla Vergine nella gloria celeste*, Genova, chiesa della Pace; opera tarda, l'Alizeri la dice "medaglia tanto fredda nell'invenzione e così fiacca di tinte che par quasi l'agonia dell'artefice" (Alizeri 1865, p. 391).

e) *Trinità*, affresco sulla fronte del presbiterio, Genova, chiesa di San Donato (Alizeri 1865, p. 392).

f) *Ascensione di Cristo*, 1824, Recco (Genova), oratorio di San Michele, catino absidale.

g) *San Michele sconfigge Lucifero*, 1824, Recco (Genova), oratorio di San Michele, volta del presbiterio.

h) *Quattro Virtù Cardinali e Angeli con chitarra,*

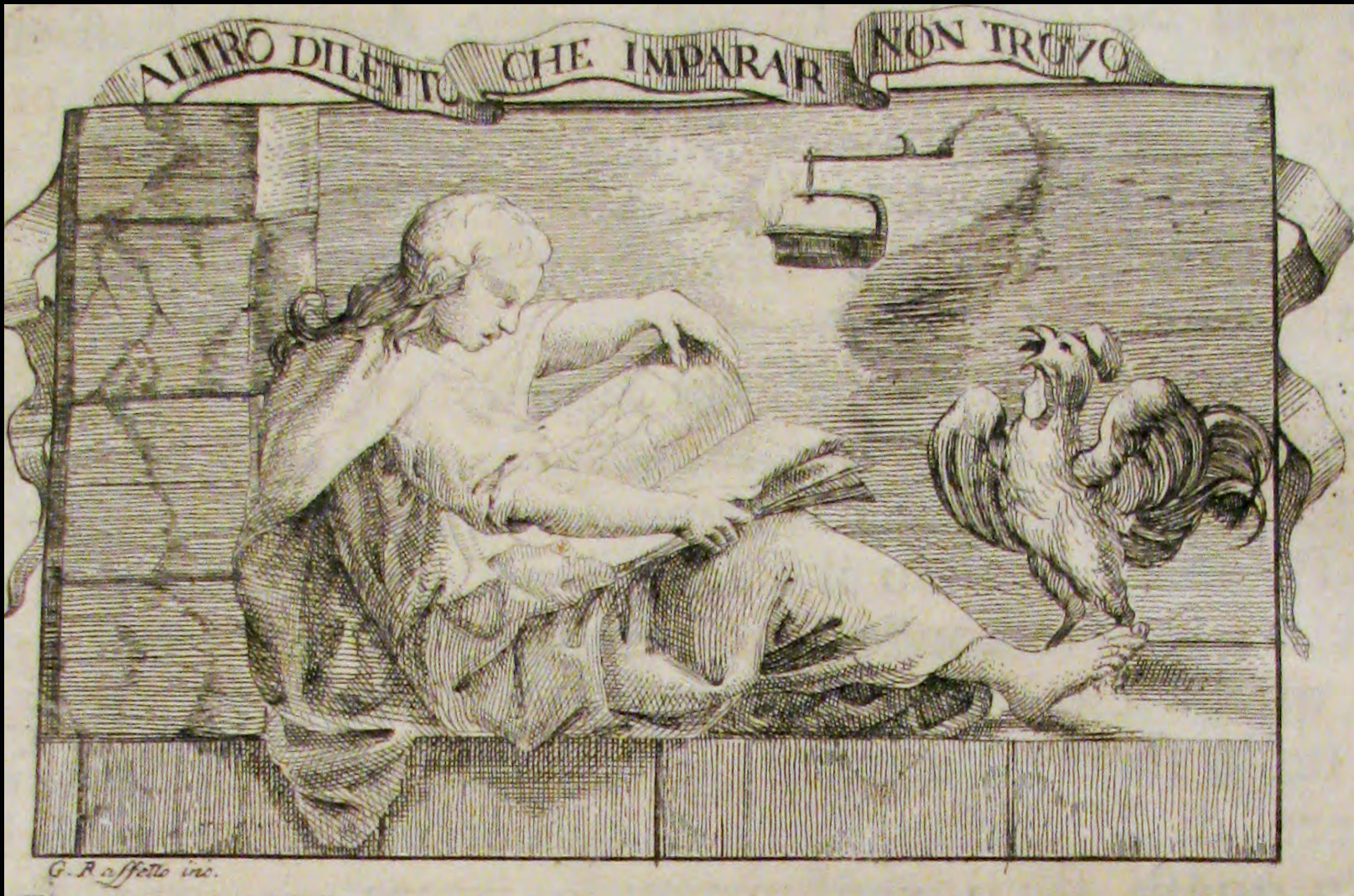
*violino e flauto*, Recco (Genova), oratorio di San Michele, abside e presbiterio. Nella prima volta dell'oratorio, il bergamasco Giuseppe Paganelli eseguì la *Santissima Trinità* e Bartolomeo Persivale i *Quattro Evangelisti* e *Angeli con foglio da musica, clarino e arpa*. Tutti gli affreschi sono andati distrutti a seguito di un bombardamento durante l'ultimo conflitto mondiale.

i) *Tre Evangelisti*, affresco nei pennacchi della cupola della chiesa delle Vigne, in collaborazione con Giuseppe Paganelli. Tanto gli affreschi del Tagliafichi quanto quelli del Paganelli sono andati perduti e sostituiti dagli *Angeli* dipinti da Giuseppe Gainotti (1920).

l) *San Tommaso da Canterbury*, Genova, chiesa di Santa Maria del Rimedio.

m) *San Francesco di Sales consegna la regola a santa Giovanna Francesca di Chantal*, Genova, Suore Salesiane.

n) *San Pietro alla Porta Speciosa*, Montpellier, cattedrale di Saint-Pierre (?).



64. C.G. Ratti, G. Raffetto,  
incisione col motto *Altro diletto che  
imparar non trovo* (da Ratti 1779).



## Clausola rattiana

Parere opportuno, in chiusura, soffermarsi su Carlo Giuseppe Ratti, a trent'anni dalla monografia di Rosalina Collu<sup>71</sup>, relativamente ai restauri attuati a quanto di nuovo s'è aggiunto al *corpus* delle opere e alle lacune colmate. La pala di Lisbona, raffigurante la *Visione mistica di santa Caterina Fieschi Adorno*, considerata irreperibile, completata, secondo Alizeri, entro il 12 novembre 1785, data di inaugurazione di Nostra Signora di Loreto nella capitale portoghese, riedificata trent'anni dopo il devastante terremoto del 1755 è, per l'appunto, una di queste. La tela (fig. 65; scheda A150) è ancora felicemente *in situ*, in ottimo stato conservativo e mostra il pensiero già svolto nel modelletto della Madonnetta, di grande scioltezza esecutiva, e nell'ampia versione del Conservatorio dei Fieschi, ma con una gamma cromatica mai tentata prima, dalle accensioni audaci, come il fiammeggiante drappo rosso che avvolge Cristo gravato della croce, il severo abito nero di Caterina e l'intensa vicenda di luci e ombre, che non risparmia Dio Padre, apparente in un cielo corrusco. Opera dell'età avanzata dell'artista, ma non stanca, caratterizzata, anzi, da una notevole coerenza formale e da innovazioni rispetto alle tre versioni note del tema, soprattutto nella gestualità della santa, più drammatica e teatrale, e nell'ambientazione in un interno con lesene, pavimento marmoreo e serafini che, volando, rasentano l'impiantito. Sembra anche opportuno riprodurre a colori la pala del Conservatorio dei Fieschi, che non risulta mai divulgata, mentre è opera che rifulge nella sua collocazione originaria, in un ambito architettonico del tutto coerente, in quanto appositamente predisposto (fig. 66; scheda A151)<sup>72</sup>.

Scrive Collu che durante il primo soggiorno romano, dal 1756 al 1759, "il Ratti frequentò a Roma gli studi del nudo nell'Accademia Capitolina, riportando più volte il premio"<sup>73</sup>; vista l'esiguità dei disegni che si sono riferiti in modo documentato al pittore, che non raggiungono, oggi, la decina<sup>74</sup>, si ritiene di un certo interesse mostrare due studi di recente comparsi sul mercato antiquario genovese e ora in collezione privata; essi raffigurano un nudo stante (fig. 67; scheda A152) e uno riverso e incatenato mentre un'aquila si accinge a sottoporlo al supplizio<sup>75</sup>; quest'ultimo foglio reca sul retro la seguente scritta: *Arione presso dal Signor Francesco Caccianiga dal mese di settembre nell'Accademia Ca-*

*pitolina in Roma e da me Giuseppe Ratti disegnato l'anno 1759 fatto in quattro giorni* (fig. 68; scheda A153)<sup>76</sup>. I fogli documentano, non solo attraverso l'iscrizione, il momento conclusivo dell'apprendistato romano del Ratti; accurate prove grafiche, in cui l'attenzione all'anatomia si sposa al gusto per la statuaria classica, di gran moda a Roma in quegli anni, in evidente relazione agli studi e alle catalogazioni di Winckelmann e, in generale, alla cultura antiquariale del momento. La severa scuola degli studi anatomici e la conseguente propensione al nudo che Ratti manifesterà nella sua carriera sono qui ben percepibili nel momento, evolutivo e ricco di potenzialità, della formazione. E questo è retaggio palese, mentre possiamo solo immaginare quali stimoli la Roma di metà Settecento, delle grandi committenze papali, degli stranieri del Grand Tour, dei mercanti, collezionisti, conoscitori e antiquari, possa aver trasmesso al ricettivo figlio d'arte, provinciale, ma certo dotato di un bagaglio critico e culturale di tutto rispetto. Il commento ai disegni offre il destro anche per illuminare meglio fasi e figure significative di questo interessante momento dell'arte. Il milanese Francesco Caccianiga (1700-1781), anch'egli figlio d'arte, fu inizialmente attivo a Milano, poi si trasferì a Roma<sup>77</sup>. Nel 1728 vinse il Primo Premio, con Charles van Loo, al concorso di disegno all'Accademia di San Luca con una *Cena di Baldassarre* (fig. 69; scheda A154), in cui si coglie la formazione scenografica con Ferdinando Galli Bibiena e l'eco del classicismo del Franceschini e del Cignani.

Anche i rapporti di Ratti con Anton Raphael Mengs (Aussig 1728-Roma 1779), di cui fu allievo, amico e biografo, possono essere ulteriormente chiariti dall'individuazione di alcuni prestiti o derivazioni davvero istruttivi. Si consideri la *Natività con angeli* del Museo dell'Accademia Ligustica di Genova (fig. 73), presso cui si conserva un'analogha composizione, da taluni riferita al padre Giovanni Agostino<sup>78</sup>, raffigurante, più precisamente, un'*Adorazione dei pastori*, entrambi dipinti a monocromo di simili, piccole, dimensioni<sup>79</sup>. Ad onta dell'evidente prossimità all'opera ritenuta del padre, la composizione di Carlo Giuseppe si lega in modo ancor più stretto ad un dipinto di Mengs della Pinacoteca Malaspina di Pavia (fig. 74)<sup>80</sup> di cui costituisce una ripresa pressoché letterale. Questa derivazione, mai evidenziata in sede critica, ribadisce





65. C.G. Ratti, *Cristo appare a santa Caterina Fieschi Adorno*, Lisbona, chiesa di Nostra Signora di Loreto.



66. C.G. Ratti, *Cristo appare a santa Caterina Fieschi Adorno*, Genova, chiesa del Conservatorio delle Fieschine.

67. C.G. Ratti, *Nudo stante*, disegno, Genova, collezione privata.



il forte impulso didattico delle opere del pittore boemo, assertore di un rinnovamento in senso classicista degli stilemi tardobarocchi. Più che i ricordi del Gaulli, indubbiamente presenti nel Ratti, è qui il caso di rilevare una desunzione che ha il valore dell'adesione ad un programma, oltre che di omaggio dell'allievo al celebrato maestro.

Nell'abitazione parrocchiale di San Luca a Genova, chiesa gentilizia della famiglia Spinola, si con-

serva un dipinto raffigurante *Sant'Emidio che placa un terremoto*, entro una bella cornice centinata e dorata; il dipinto è datato 1767 (fig. 75): in una cartella posta in basso a sinistra si legge *A/ FLAGELLO/ TERRAE/ MOTUS/ LIBERA/ NOS/ Carolus Ioseph Ratti p(inxit). Genuae 1767*<sup>81</sup> ed è opera della maturità, anche se la memoria del linguaggio paterno vi si coglie vivissima e il moto dei personaggi è improntato alla grazia lieve del Rococò. Questo di-



68. C.G. Ratti, *Arione*, disegno, Genova, collezione privata.

pinto, inedito, chiarisce come i debiti nei confronti del padre siano pari almeno a quelli da riferire al suo apprendistato romano; un semplice confronto con le tele di Giovanni Agostino raffiguranti miracoli di san Martino nell'omonimo oratorio di Pegli<sup>82</sup> chiarisce, meglio di qualsiasi analisi critica, quanto si diceva (fig. 76).

L'oscillazione del gusto tra i poli del tardo Barocco e del nuovo ordine classicista accompagna il pittore per l'intera parabola della sua opera, divenendo una sorta di cifra stilistica, segno di un rinno-

vamento discontinuo, con ripensamenti. Nel 2010 è stato acquisito al patrimonio della Pinacoteca Civica di Savona, ad opera della Fondazione A. De Mari-Cassa di Risparmio di Savona, un inedito bozzetto raffigurante la *Crocefissione di san Pietro* (fig. 70; scheda A155), su cui per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria ha formulato il divieto all'esportazione. È l'idea, poi tradotta nella grande tela dell'oratorio dei Santi Pietro e Caterina a Savona, svolta con scioltezza di *ductus* e monumentalità d'impianto;

69. F. Caccianiga, *Il convito di Baldassarre*, disegno, Roma, Accademia di San Luca.



70. C.G. Ratti, *Crocifissione di san Pietro*, Savona, Pinacoteca Civica.



il piccolo dipinto conferma, comunque, la maggior freschezza esecutiva delle opere di dimensioni contenute del pittore storiografo<sup>83</sup>.

I restauri dei quadroni dell'oratorio dei Santi Pietro e Caterina a Savona (1993) e il bel catalogo a cura di Letizia Lodi ci permettono di apprezzare, in una dimensione formale pienamente percepibile, le

grandi tele che trattano la vita del "Principe degli Apostoli" e certo si correlano alle impegnative imprese decorative romane del pieno Settecento, di cui condividono monumentalità d'impianto e dimensioni grandiose: intendo le tele di analogo soggetto, dovute ai maggiori pittori del momento (Battoni, Subleyras, Conca e altri), originariamente decoranti gli altari della basilica di San Pietro, poi

69. F. Caccianiga, *Il convito di Baldassarre*, disegno, Roma, Accademia di San Luca.



70. C.G. Ratti, *Crocifissione di san Pietro*, Savona, Pinacoteca Civica.



il piccolo dipinto conferma, comunque, la maggior freschezza esecutiva delle opere di dimensioni contenute del pittore storiografo<sup>83</sup>.

I restauri dei quadroni dell'oratorio dei Santi Pietro e Caterina a Savona (1993) e il bel catalogo a cura di Letizia Lodi ci permettono di apprezzare, in una dimensione formale pienamente percepibile, le

grandi tele che trattano la vita del "Principe degli Apostoli" e certo si correlano alle impegnative imprese decorative romane del pieno Settecento, di cui condividono monumentalità d'impianto e dimensioni grandiose: intendo le tele di analogo soggetto, dovute ai maggiori pittori del momento (Battoni, Subleyras, Conca e altri), originariamente decoranti gli altari della basilica di San Pietro, poi

confluite in Santa Maria degli Angeli, via via che, nella basilica vaticana, esse furono sostituite da mosaici, assai più resistenti all'umidità (fig. 77). Nel 2005 sono stati inaugurati i restauri delle tele dell'oratorio di Sant'Antonio Abate a Mele con *Storie della vita dell'Eremita*; la svelta pubblicazione che ne dà conto<sup>84</sup>, arricchita peraltro degli *Argomenti de' quadri*, letterariamente deliziosi, presenta colori e una *facies* dei dipinti impensabili prima dell'intervento; qui davvero sono evidenti gli insegnamenti cui il Tagliafichi resterà, nella sostanza, fedele tutta la vita, anche se l'asciuttezza (a tratti un po' legnosa) del maestro si ammorbidirà in Santino, che, in compenso, non attingerà mai la scarna,

totalizzante, essenzialità del quadro X con *Sant'Antonio che divide il pane con san Paolo Eremita* (fig. 72; scheda A157), dipinto che esula dalla misura, sempre un po' provinciale, del nostro, per attingere un livello qualitativo europeo.

La grande tela concava dell'abside della chiesa delle Vigne con l'*Annunciazione*, verosimilmente del 1787 (Collu 1981, p. 245, scheda 126), di difficile leggibilità, di cui, benché ostica a riprendersi con mezzi fotografici, si fornisce una bella immagine (fig. 78), sembra del tutto calata nel classicismo romano di quegli anni, permeato della lezione di Mengs, ma non ignara di un più vasto ambito culturale, che punta ad una rielaborazione semplificata



73. C.G. Ratti, *Natività con angeli*, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti.

di equilibrati e sperimentati schemi rappresentativi. La corretta e paludata composizione di molti dei quadri di Mele (fig. 71; scheda A156), retaggio, neppure troppo recondito, della formazione romana del pittore, produrrà in Tagliafichi echi ineliminabili che si combineranno, in lui, col nascente classicismo di matrice archeologica e con la conoscenza della tradizione accademica, certo di prima mano se, come s'è visto a proposito del *Martirio dei*

*santi Gervasio e Protasio* dell'omonima chiesa di Rappallo, e soprattutto dello straordinario bozzetto, egli collaziona diversi disegni premiati ai concorsi dell'Accademia romana di San Luca, a lui evidentemente ben noti. In realtà, non ci si è mai chiesti se Santino Tagliafichi abbia compiuto il canonico viaggio a Roma; oggi, ripercorsa per intero la sua opera, mi pare che non solo non lo si possa escludere, ma lo si debba, al contrario, postulare.



74. A.R. Mengs, *Adorazione dei pastori*, Pavia, Pinacoteca Malaspina.





75. C.G. Ratti, *Sant'Emidio placa un terremoto*, Genova, chiesa di San Luca, canonica.

76. G.A. Ratti, *Miracolo di san Martino*, Genova Pegli, oratorio di San Martino.

77. C.G. Ratti, *La pesca miracolosa*, Savona, oratorio dei Santi Pietro e Caterina.



78. C.G. Ratti, *Annunciazione*, Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne.

Sono di seguito illustrate opere, talora inedite, non riferibili al Tagliafichi, attinenti a figure e problematiche affrontate; le schede recano il contrassegno A di appendice al catalogo.

**A148** (fig. 62)

F. Vinelli

*Il riposo nella fuga in Egitto*

Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne

Bibliografia: Algeri 1975, p. 14.

L'opera del Vinelli, firmata e datata 1820, com'è emerso dall'ultimo restauro (ottobre 2013), chiarisce bene la situazione artistica del momento in cui si sono già affermate le tendenze classiciste, ma non sono ancora emersi artisti in grado di interpretare, vivificandole, tali intuizioni. La tela in esame è la corretta costruzione di una composizione in equilibrio, con brani di giusta godibilità, come l'abbigliamento della Vergine, col curioso cappello da viaggio, indossato anche dalla Madonna dell'Ansaldo nella tela di analogo tema della Galleria Borghese a Roma, o la riposante penombra delle fronde degli alberi, al di là dei quali un paesaggio, un po' Nilo e un po' campagna romana, lascia intravedere scorci affascinanti e un'aura di serenità, che sembra accento sincero del pittore. Ansaldo, Marratta, Poussin, in chiave di riedizione di un linguaggio ormai superato, ma difficile da dichiarare estinto. Gli esiti del restauro recentissimo dicono, senza grandi margini di dubbio, che le lunette con angeli recanti cartigli con gli appellativi biblici dell'*Ecclesiastico* (Ecclesiastico 24, 28) si devono al Passano, mentre gli analoghi angeli in campi rettangolari sono opera del Vinelli, a motivo della diversa qualità del *ductus* pittorico evidenziato. Come già detto in altri passi del presente testo, gli incarichi a coppie di artisti sono, nei primi decenni dell'Ottocento, ricorrenti e quasi rituali.

**A149** (fig. 63)

G. Passano

*La Visitazione*

Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne

Bibliografia: Algeri 1975, p. 14.

Si ritiene di riprodurre il dipinto di Passano non tanto in ragione della qualità, per la verità piuttosto stereotipa, quanto per colmare un tassello del composito sacello, su cui si sono svolte diverse osservazioni e ovviare ad una lacuna che non ha più ragione di esistere in un panorama editoriale che

vede messe a fuoco realtà anche meno rilevanti dell'opera in esame. L'episodio evangelico è compiutamente descritto attraverso le grandeggianti e un po' statiche figure della Vergine e di Elisabetta, l'espressività delle quali è, in qualche modo, subordinata ad un ordine o rigore che sembra imposto dall'esterno. L'intera gamma delle potenzialità espressive è come soggetta ad un'autodisciplina preventiva: la quinta scura che deve significare la casa di Elisabetta occupa lo sfondo, relegando il brano di paesaggio ad un minuscolo inserto a destra; gli abiti delle protagoniste, pur nel variare dei colori, obbediscono ad una semplificazione un poco mortificante; il solo Zaccaria, dalle mani aperte in segno di stupore, la destra scorciata e risolta con assoluta giustezza, fende l'ombra, dando vita ad una presenza gestuale autentica.

**A150** (fig. 65)

C.G. Ratti

*Cristo appare a santa Caterina Fieschi Adorno*

olio su tela, cm 280 x 170 circa

Lisbona, chiesa di Nostra Signora di Loreto

Bibliografia: *Lettera a un amico* 1781, c.p. 31; Alizeri 1864, pp. 37-38; P.P. Quieto 2001, p. 88, tav. XVIII; F. Franchini Guelfi 2006, p. 235, nota 91, fig. 29.

Il dipinto, già considerato in precedenza, mostra la consueta scena dell'apparizione di Cristo, gravato della croce, a Caterina in ginocchio su alcuni cuscini sparsi sul pavimento. La santa, colta di sorpresa, è tuttavia usa a esperienze mistiche e visioni soprannaturali: il gesto delle braccia e delle mani esprime stupore, ma l'atteggiamento appare quello di chi sia in attesa proprio di queste stranianti apparizioni. In alto, come nelle note versioni dello stesso tema, compare Dio Padre tra angeli in volo, in un ardito controluce e nel consueto richiamo al classicismo raffaellesco, così radicato in lui. Per collocare l'opera nell'ambiente lusitano, occorrerà ricordare che, qualche decennio prima, l'intero rivestimento marmoreo e bronzeo della cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco fu eseguito a Roma su disegno di Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi e trasportato via mare nella capitale portoghese; né va taciuto il suo eccezionale corredo di argenti di manifattura romana, uno dei più straordinari pervenutoci.

**A151** (fig. 66)

C.G. Ratti

*Cristo appare a santa Caterina Fieschi Adorno*

olio su tela, cm 395 x 195

datato e firmato in basso a destra: Joseph Ratti pinx.

In Urbe an 1771

Genova, chiesa del Conservatorio dei Fieschi

Bibliografia: Collu 1983, scheda 38, p. 205; Simonetti in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti* 1983, p. 59; Bocci 2007, pp. 34-43.

L'opera in esame, benché superiormente centinata, deve essere correlata al bozzetto dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, di formato rettangolare oppure, come ritiene Farida Simonetti (*Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti* 1983, p. 59, fig. 155), essa è l'*editio maior* di una serie di piccole pale di cui una è conservata presso il santuario della Madonnetta, un'altra è all'Accademia di San Luca a Roma, mentre un'ulteriore versione è apparsa sul mercato antiquario a Genova, alla fine degli anni Settanta del secolo scorso. Il tema è certo quello della miracolosa apparizione di Cristo alla santa Fieschi, ma il dipinto contiene un altro episodio non secondario, anche se mai evidenziato: la presentazione a Dio Padre, da parte di un angelo (o altra personificazione – Desiderio verso Iddio? Carità? – dal momento che il giovane alato ha un vistoso fuoco sul capo), del cuore fiammeggiante della mistica, suprema celebrazione della carità della santa, eccezionalmente operata lei vivente. Anche la figura di Cristo si arricchisce di due immagini angeliche che lo aiutano a portare la croce e trasformano la visione in una rappresentazione più complessa e articolata. La stesura pittorica appare scorrevole e armoniosa, la gamma cromatica equilibrata dalla rispondenza reciproca di alcune note squillanti (il rosso del manto di Cristo e il giallo dell'abito di Caterina) in un tessuto generale quieto e somnesso.

**A152** (fig. 67)

C.G. Ratti

*Nudo stante*

disegno, sanguigna su carta bianca, mm 580 x 430

Genova, collezione privata

Bibliografia: inedito.

Il foglio, di recente apparso sul mercato antiquario genovese, documenta, come già detto, il periodo romano e l'assidua pratica di disegno dal modello nudo che Ratti compiva presso l'Accademia Capitolina, in cui riportò più volte il Primo Premio. La datazione è con certezza quella che compare sull'altro foglio e cioè il 1759, data della fine del primo soggiorno romano e della sua partenza per la Spagna. Come osserva Collu (Collu 1983, p. 114), a Roma Ratti frequenta la scuola di Batoni e Mengs,

cui è legato da stretta amicizia. L'attenta resa anatomica e la posa, che tradisce la devozione per la statuaria antica, compongono un'immagine comunque viva, in cui il dinamismo dell'instabile *ponderatio* accentua la rapidità del gesto

**A153** (fig. 68)

C.G. Ratti

*Arione*

disegno, sanguigna su carta bianca, mm 574 x 432

Sul verso in alto scritta: *Arione presso dal Signor**Francesco Caccianiga dal mese di settembre**nell'Accademia Capitolina in Roma e da me Giuseppe**Ratti disegnato l'anno 1759 fatto in quattro giorni*

Genova, collezione privata

Bibliografia: inedito.

Diversamente dal foglio precedente, qui lo studio anatomico, presente ed anzi virtuosistico, si associa ad una messinscena mitologica che si traduce in un'ambientazione vera e propria, trasformando l'elaborato grafico in una storia, sia pure *in nuce*. Il mito di Arione di Metimna è legato al suo salvataggio da parte di un delfino (Igino, *Favole*) e tale è la sua iconografia, che non coincide con quella del grafico in esame; è, perciò, ipotizzabile che Arione sia il nome (o soprannome) del modello e che il disegno raffiguri Prometeo, il gigante amico degli uomini, legato, per volere di Zeus, ad una rupe del Caucaso e torturato da un'aquila che gli dilania il fegato, sempre ricrescente; tema trattato da molti grandi artisti, tra cui Tiziano e Rubens. Si tratta di una sorta di prova del giovane Ratti, certo ancora accademica, ma già orientata ad una piena autonomia compositiva che egli avrà modo di dispiegare nelle opere successive. Il raffinato chiaroscuro che definisce le forme appartiene alla tipologia dei disegni accademici, ma anche alla tradizione genovese dei monocromi, ad esempio di Lorenzo De Ferrari e Domenico Parodi.

**A154** (fig. 69)

F. Caccianiga (Milano, 1700 - Roma, 1781)

*Il convito di Baldassarre*

disegno, matita sanguigna e biacca, mm 740 x 550

in basso a sinistra C 412

Roma, Accademia di San Luca, 1728, Prima Classe, inv. A 313

Bibliografia: Salerno 1974, p. 352, fig. 33; S. Rudolph in *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 132-134.

Il tema biblico del convito di Baldassarre si riferisce al re babilonese Belsazar (VI secolo a.C.) che, durante un festino, ebbe una visione soprannaturale: una mano che scriveva sul muro l'incomprensibile frase MANE THECEL PHARES, che Daniele interpretò come profezia sulla caduta di Babilonia e la morte del re; questi, infatti, fu ucciso la notte

stessa. Come chiarisce Stella Rudolph nella scheda relativa, (S. Rudolph in *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 132-134), il concorso del 1728, vinto da Caccianiga *ex aequo* con Van Loo, individua il gusto del momento, in bilico tra un Rococò, articolato e leggero e un classicismo, più contenuto e severo, per cui gli artisti francesi avevano innata propensione e forti tradizioni. La chiave di lettura del disegno è racchiusa nell'impronta scenografica che il pittore milanese desume dal suo alunnato a Bologna presso Ferdinando Galli Bibiena: la colonna, grandeggiante in primo piano, inquadra la scena e consente alla rappresentazione di svolgersi con piena credibilità ed efficacia visiva, contribuendo ad attribuire ad ogni elemento una sua giustezza, scenica, per l'appunto. Echi michelangeloleschi, carracceschi e da Paolo Veronese si intrecciano in un'opera che può in parte illuminare le altre, perdute, del pittore, tra cui affreschi e tele per la milanese chiesa di Santa Maria Beltrade.

#### A155 (fig. 70)

C.G. Ratti

*La Crocefissione di san Pietro*

bozzetto

acquisito nel 2010 dalla Fondazione A. De Mari-Cassa di Risparmio di Savona per la Pinacoteca Civica Savona, Pinacoteca Civica

Bibliografia: inedito.

Il bozzetto mostra l'idea compositiva che sarà poi seguita, senza significative variazioni, nel dipinto definitivo. La dinamica dell'innalzamento della croce, col santo a testa in giù, è ribadita dai moti e dalle anatomie risentite dei carnefici, su cui si addensano ombre profonde e s'accendono vivide luci; più sfumato e fluente il *ductus* della parte alta della composizione con le *Auctoritates* (il santo fu martirizzato a Roma nel 64 o 67 d.C., durante le persecuzioni di Nerone) avvolte negli ampi panneggi, corsivamente resi. La successiva versione del tema, dipinta da Ratti per la chiesa di San Bernardo alla foce del Bisagno, poi in San Pietro alla Foce ed oggi nella chiesa ricostruita, appare più statica nella rigorosa simmetria che la connota e nell'accesa vicenda chiaroscurale; opera tarda del 1791-1792, di cui Tagliafichi conserverà memoria nel bozzetto di Quinto.

#### A156 (fig. 71)

C.G. Ratti

*Cristo libera sant'Antonio dalle tentazioni della carne*

Mele (Genova), oratorio di Sant'Antonio

Bibliografia: *Argomento de' Quadri* 1782; Alzeri 1864, p. 308; Pesenti 1971, p. 399; Franchini Guelfi 1974, p. 145; Collu 1983, pp. 216-217; Franchini Guelfi, Galella 2005, p. 12.

Quadro IV; designato negli *Argomenti de' Quadri* con la seguente dicitura: Gesù gli appare, e lo libera dalla forte/, e penosa tentazione de Demonj, che per sedurlo nella verde età/, avean presa sembianza di lascive Donzelle. Il dipinto, restaurato, mostra la complessità dei riferimenti culturali di Ratti e gli ineliminabili ricordi della pittura romana dell'epoca della sua formazione nell'Urbe: Sebastiano Conca, Benedetto Luti e Domenico Corvi, per citarne solo alcuni. La composizione risulta affollata, nel grandeggiare delle figure, ma il colore, giocato su contrasti vividi, e l'ambientazione, in un vasto piano, imprimono alla scena una forte evidenza narrativa; si osserverà che la trattazione dei panneggi, ampi e dalle pieghe frantumate, rimarrà indelebile nella memoria di Santino.

#### A157 (fig. 72)

C.G. Ratti

*Sant'Antonio visita san Paolo Eremita*

Quadro XVa S. Antonio a trovare S. Paolo Eremita/ seco lui divide il pane, miracolosamente mandato dal cielo per un corvo.

Mele (Genova), oratorio di Sant'Antonio

Bibliografia: *Argomento de' Quadri* 1782; Alzeri 1864, p. 308; Pesenti 1971, p. 399; Franchini Guelfi 1974, p. 145; Collu 1983, pp. 216-217; Franchini Guelfi, Galella 2005, p. 18.

Il recente restauro (2005) rende finalmente giustizia ad una delle invenzioni più alte del Ratti: la scena raffigura il momento in cui i due santi eremiti dividono il pane divino, destinato al loro sostentamento, che un corvo ha lasciato cadere. Una sintetica quinta rocciosa e delle macchie arboree, a sinistra, delimitano il campo visivo, occupato dai due vegliardi, le membra dei quali descrivono un ambito chiuso dal contatto delle estremità e dal miracoloso alimento. La nudità nobile dell'eremita Paolo è pretesto ad un pezzo di bravura nella resa anatomica del corpo vetusto, ancora vigoroso, ma che mostra i segni dei digiuni e delle penitenze; il severo sant'Antonio, dalle vesti intonate su colori scuri, ma resi preziosi dagli inusuali accordi cromatici, appare l'immagine ideale stessa del nobile vegliardo. Il colore, accordato sui bruni e su toni spenti e terrosi, ha accensioni sapienti nello sfondo del cielo, nelle vesti di Antonio e nelle carni estenuate di Paolo. Si avverte qui un'asciuttezza non vuota, in cui tutti gli elementi sono chiamati a rafforzare la potente immagine dell'incontro tra due grandi spiriti. Un'essenzialità, quella del Ratti nel dipinto in esame, che invano si cercherebbe in altre sue opere e che segna un vertice espressivo assoluto nella sua carriera; opera che può stare alla pari con qualsiasi dipinto degli stessi anni

## Note

<sup>1</sup> Circa l'anno di nascita del pittore, mi pare che la diatriba tra gli studiosi sia piuttosto pretestuosa, basta leggere quanto riportato da Federigo Alizeri (1865, p. 383, nota 1) dai libri battesimali della collegiata di Santa Maria delle Vigne: "Die 13 Aprilis 1756- SANCTINUS FORTUNATUS Caietani TAGLIAFICO et D. Mariae Antoniae Conjugum, natus heri, a me Angelo Maria Busseto Curato Baptizatus est- D. Ioanne Bapta Bontempo Mag. Io: Hieronymi et D. Octavia Borgo uxore Angeli Francisci".

<sup>2</sup> Alizeri 1865, p. 387, nota 1: "Il diploma di socio d'onore (ché tali s'intitolavano i professori dell'arte) speditogli dall'Accademia Parmense era del tenore seguente: - Egregio Signore - il di lei merito in pittura, il quadretto presentato, e più le vevoli asserzioni in iscritto del Sig. Marchese Giuseppe Grimaldi della presentanea perizia nella nobile e difficile professione sua, hanno portato la R. ACCADEMIA ad accrescere il novero prescritto de' suoi accademici d'onore, e ad arricchirlo col nome della di Lei degna Persona. Le Lettere Patenti che ho l'onore di qui aggiunte inviarle gliene faranno piena fede; persuasa la R. ACCADEMIA ch'Ella sempre amerà e si studierà di promuovere la gloria del suo nobile Istituto - Sono con ossequio, Egregio Signore, Dev. Obbl. Servitore - Luigi Scutellari Secretario p.p.- Parma, dalla R. ACCADEMIA il dì 5 maggio 1802".

<sup>3</sup> Alizeri 1865, pp. 382-406.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 381-382.

<sup>5</sup> Scrive Alizeri (1865, p. 405, nota 1): "In uno ex libris defunctorum Ecclesiae parochialis S. Stephani Geuae- Anno Domini 1829 die 14 mensis decembris-D. Sanctinus Tagliafico qm Caietani aetate annorum 74, sacramentis Poenitentiae, Eucharistiae et Extremae Unctionis munitus obiit die 13 huius, hora quinta matutina, in vico Strada dell'Ospedale, et hodie in Ecclesia Sanctae Mariae vulgo del Rifugio sepultus fuit". Le note vicende della distruzione del Conservatorio dell'Opera di Nostra Signora del Rifugio in Monte Calvario in Bisagno e dell'annessa chiesa, nel 1868, per far posto alla stazione ferroviaria, che dalle Brignoline prenderà il nome, hanno fatto sì che le sepolture della chiesa siano tutte perdute; cfr. Martini 2011b, p. 359. Una breve ricognizione nella chiesa del convento di Marassi porta ad escludere ogni residua presenza di sepolcri, qui eventualmente trasferiti.

<sup>6</sup> Alizeri 1865, p. 401.

<sup>7</sup> Labò 1938, p. 405.

<sup>8</sup> Pesenti 1971, pp. 389-416, in particolare, p. 413.

<sup>9</sup> Sborgi 1974, p. 38, p. 61, nota 92.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 7-16 e 20-38.

<sup>11</sup> A. Bezzi, L. Fagioli in *Gerolamo Grimaldi* 1990, scheda 58, p. 154.

<sup>12</sup> Magnani, 2000, pp. 196-197 e 202-205 e note relative.

<sup>13</sup> Algeri 1975, pp. 12-13; Sborgi 1990, pp. 34-35.

<sup>14</sup> "[...] i suoi disegni non ci sono pervenuti. I rotoli, o rotòl, dei suoi progetti e schizzi restarono a Genova: e, lui morto, passarono a un genovese, rilevataro del ricco appartamento nel Palazzo Rosso del marchese Brignole Sale dove Gaetano aveva radunato[...] una quadreria sceltissima e una biblioteca d'architettura e di storia che deponeva per la cultura non da dilettante del collezionista". Martinola 1950, p. 15.

<sup>15</sup> Giuseppe Martinola (1950, p. 16, nota 42) cita l'Alizeri: "«Fu merito di G. C. il serbare tra i marmi e le modanature di S. Maria delle Vigne alcuno spazio ai più valenti pittori e scultori di quella età [...]»". (Alizeri, cit., I, p. 383)".

<sup>16</sup> Olcese Spingardi, Sborgi 1999, pp. 408-413.

<sup>17</sup> Alizeri 1865, pp. 387-388.

<sup>18</sup> Il manoscritto, citato da Cassiano da Langasco (Cassiano da Langasco 1975), non è stato reperito tra i numerosi contributi del Cantoni conservati presso la Biblioteca Universitaria di Genova.

<sup>19</sup> "Nel 1791, con Lorenzo Fontana, presentava i progetti per la Cappella dell'Ospedale in Pammatone, ma l'arch. Tagliafichi li denunciava di plagio (Alizeri 1865, II, pp. 40-41 nota 1)". Martinola 1950, p. 16, nota 42.

<sup>20</sup> La dicitura in calce al disegno, *Veduta prospettica secondo la Pianta C*, dice in modo incontrovertibile che l'elaborato era parte di un insieme di grafici di progetto che comprendeva certo la pianta, verosimilmente il prospetto e la, o le, sezioni.

<sup>21</sup> Cervetto 1910, pp. 124-125.

<sup>22</sup> La natura tecnica dell'intervento di Gaetano Cantoni è ribadita dal fatto che nulla, nello scalone, dichiara, per via morfologica o stilistica, la datazione di fine Settecento del manufatto; la rigorosa sintassi funzionale lo apparenta piuttosto ad una produzione che va dal Cinque al Settecento, senza distinzioni apprezzabili: basti pensare all'Albergo dei Poveri o all'edilizia conventuale. Simone Cantoni (1739-1818) era certo nutrito della stessa cultura allorché pose mano all'enorme complesso del Conservatorio dei Fieschi allo Zerbino, dove sono presenti soluzioni analoghe.

<sup>23</sup> Cervetto 1910.

<sup>24</sup> Cassiano da Langasco 1975, pp. 9-12.

<sup>25</sup> Cervetto 1910. Cfr. anche Gavazza 1965, pp. 179-190 p. 120; Boggero 2003, pp. 123-128.

<sup>26</sup> Cervetto 1910, p. 124.

<sup>27</sup> Cassiano da Langasco 1975, p. 12.

<sup>28</sup> ADG, *Catalogo 1792*, c. 12v.; E. Gavazza in *Il palazzo Durazzo Pallavicini* 1995, pp. 70-73.

<sup>29</sup> Circa gli interventi di adeguamento al gusto moderno di antichi cicli decorativi, la casistica genovese è quanto mai ampia: si va dalle incorniciature *rocailles* con dorature degli affreschi di Luca Cambiaso nel Salotto di Fetonte del Palazzo Spinola Doria in Strada Nuova alla totale ridipintura delle quadrature degli affreschi di Giovanni Battista Carlone nel Palazzo di Gio Carlo Doria poi De Ferrari, su cui così si esprime il Ratti: " [Gio Carlo] per le nozze del vivente Signor Ambrogio, chiamò il Ferrari, che molte cose vi dipinse; in ispecie entro la sala, ove alcuni anni prima avea dipinto il Carlone la ritrovata di Mosè nel Nilo. In questa sala il Ferrari compose nuovi ornamenti arricchiti di finti rilievi a chiaroscuro, e di termini con leggiadrissimo intreccio" (Ratti 1769, p. 269). Episodio, tra l'altro, di rara intelligenza delle peculiarità dell'opera del grande frescante barocco e capitolo, autonomo e mirabile, quanto sottostimato, dell'attività pittorica di Lorenzo; questo non è forse considerabile alla stregua di un intervento di restauro, ma certo è esercizio di critica implicita, in base ai cui giudizi sono stati conservati o sacrificati brani significativi delle testimonianze del passato. Sulle problematiche affrontate si veda anche Rotondi Terminiello 2000, p. 208.

<sup>30</sup> Leoncini 2012, pp. 288-291.

<sup>31</sup> Vazzoler 2007, pp. 11-48. Il quaderno è pubblicato nell'ambito del progetto ASRI-Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani, coordinato dall'Associazione Giovanni Secco Suardo, in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Restauro del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Si vedano anche Olcese Spingardi 1995, pp. 58-74; Boccardo, Di Fabio 1996, pp. 171-196.

<sup>32</sup> Vazzoler 2007, p. 25. Le fonti sono: Archivio Durazzo Giustiniani Genova, Archivio Durazzo 417/97 e 417/112. e Puncuh 1981, p. 13. Scrive Puncuh: "Già il suo (di Ago-

stino Durazzo) matrimonio con Geronima Brignole (cui seguirono nell'ambito della stessa linea, strettissimi legami con i Balbi, i Pallavicini e gli stessi Brignole) l'acquisto della villa di San Bartolomeo degli Armeni sulla collina di Multedo nel 1589 (nota 16, A.D. *Instrumenti*, n. 12 *libro giornale* di Agostino Durazzo 1587-1607 al 7 giugno 1589; c12, 1589 22 giugno, Clementina Torriglia figlia di Gian Giacomo vende una villa in Multedo presso San Bartolomeo degli Armeni ad Agostino Durazzo) impreziositadagli affreschi celebrativi del dogato paterno (nota 17, il 17 luglio 1620 vengono pagate lire 700 a Giovanni Carlone per "dipingere lo salotto e l'andito scala che dal portico va in sala e detto portico; A.D. *libro mastro* di Agostino Durazzo 1618-28, c. 4-; l'8 agosto 1626 altre 766 lire allo stesso pittore "per dipingere la sala di figure nel volto" e lire 651.5 a Battista Forno "per dipingere le prospettive. Dovrebbe trattarsi di quegli affreschi donati nel 1851 dalla famiglia Villa al Comune di Genova – ora a Sant'Agostino –) e la nuova cappella-sepolcra da lui ordinata nella chiesa gesuitica di Sant'Ambrogio per deporvi i resti mortali del padre appaiono ai nostri occhi come altrettante tappe di un disegno organico di "grandeur", tenacemente perseguito". Puncuh riferisce, infatti, ad Agostino Durazzo la commessa a Guido Reni della pala dell'*Assunta* al Gesù, in ciò confortato dall'analoga opinione di Luigi Alfonso e di Ezia Gavazza (1974 nota p. 341, nota 108. Ancora, testualmente, Puncuh: "effettivamente già dal 1614 la cappella compare nei suoi libri contabili (A.D. *libro giornale* di Agostino Durazzo 1608-17, c. 42), mentre il 2 dicembre 1617 risulta pagata l'ancona fatta fare in Bologna da Guido Reni (A.D. *libro mastro* di Agostino Durazzo 1618-28, c. 128)". Pur non essendo questa la sede per una trattazione esaustiva del compendio, occorrerà sottolineare come la consentaneità tra i Pallavicini, i Durazzo e Giovanni Carlone fosse davvero forte se al pittore furono affidate le decorazioni per il Palazzo Pallavicini presso San Pancrazio, purtroppo perduto durante l'ultimo conflitto, i decori per il Palazzo Durazzo allo Zerbino e l'intera decorazione della chiesa genovese della Compagnia di Gesù.

Nelle *Scene bibliche* di Palazzo Durazzo, soprattutto nel riquadro con *Mosè che guida il popolo nel passaggio del Mar Rosso* (fig. 14), i tratti del Carlone narratore e abilissimo frescante sono presenti integralmente, in particolare, nello spazioso comporre, con didascalica chiarezza e acume prospettico, i gruppi dei personaggi, fattore non secondario del grande favore riscosso. Infine, si impone un'osservazione iconografica: non diversamente dai cicli della villa Spinola di San Pietro di Genova Sampierdarena, dovuti sempre a Giovanni Carlone e ad Andrea Ansaldo, che accostano storie bibliche, fasti familiari e temi mitologici – non presenti in San Bartolomeo –, questi, dei Durazzo, affiancano Storie del Vecchio Testamento alle Imprese del Doge Giacomo Durazzo Grimaldi, sul presupposto implicito dell'identificazione del committente, o del familiare commemorato, col personaggio letterario, scelto come *exemplum*, in voluta, anacronistica, contemporaneità. Oltre a colmare una lacuna secolare, l'individuazione della villa Durazzo e dei cicli di Giovanni Carlone, documentalmente datati, apporta nuovi, non trascurabili, elementi di conoscenza, all'ambito della grande decorazione a Genova.

<sup>33</sup> La famiglia Medici del Vascello del ramo di Genova si lega, in tempi a noi vicini, a quella dei Pallavicini attraverso la marchesa Elvina (sec. XX), ma non può non rilevarsi la coincidenza che vede la villa Durazzo giungere, attraverso vari passaggi ereditari e vicende matrimoniali, alla famiglia dei Pallavicini di Roma, derivante da quella genovese mediante l'andata nell'Urbe di Lazzaro, nato a

Genova nel 1602, divenuto cardinale nel 1669 ad opera di Clemente IX e istitutore del fidecomesso sul Palazzo Pallavicini poi Rospigliosi, detto del Giardino a Monte Cavallo, eccezionale dimora sorta per Scipione Borghese, in prossimità della residenza papale del Quirinale. La nipote di Lazzaro, Maria Camilla sposata a Giovan Battista Rospigliosi e morta nel 1710, deliberò di far tumulare il padre e lo zio nella cappella omonima in San Francesco a Ripa. Il fidecomesso Pallavicini restò in capo ai Rospigliosi fino al secolo XIX, allorché le due famiglie si separarono; in seguito si deve registrare il tracollo economico dei Rospigliosi e l'alienazione di tutti i loro beni, mobili e immobili. Il fidecomesso passa, per decreto di Pio IX, a Don Francesco Pallavicini, mentre in seguito, attraverso successioni e adozioni, si giunge al matrimonio di Guglielmo Pallavini, principe di Galliciano, con Donna Elvina Medici del Vascello di Genova; la figlia, Maria Camilla, sposerà nel 1968 Armando Diaz della Vittoria, nipote del generale, e da questa unione nascono i figli Sigieri e Moroello. Alla famiglia Diaz è in capo, per quanto consta ad oggi, l'attuale proprietà della villa, già Durazzo di San Bartolomeo.

<sup>34</sup> Alizeri 1847, II, pp. 991-995.

<sup>35</sup> Bozzo 2004, pp. 60-65.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 82-89.

<sup>37</sup> Poleggi 1969.

<sup>38</sup> Galassi 1995-1996, pp. 181-204; G. Zanelli in *El siglo de los Genoveses* 1999, scheda n. IV.2, pp. 139-141.

<sup>39</sup> Bozzo 2005, pp. 77-85.

<sup>40</sup> M. Bartoletti in Acordon, Bolioli 2005, scheda 11, pp. 118-119; D. Sanguineti in Acordon, Bolioli 2005, scheda 6, pp. 108-109.

<sup>41</sup> Alizeri nell'*Appendice* alla vita di Carlo Alberto Baratta (Alizeri 1865, pp. 152-156) delinea le vicende che seguirono la soppressione dei conventi nel 1797, anno della rivoluzione democratica e della creazione della Repubblica Ligure; nel 1805, in conseguenza della chiusura di chiese e monasteri, diverse centinaia di quadri (80 dei quali pubblici) erano raccolti nel convento di San Leonardo: su consiglio di Agostino Pareto fu fatta una ricognizione che evidenziò lo stato conservativo drammatico delle opere, cui seguì la decisione di allocare i dipinti presso le chiese che ne avessero fatto richiesta. Il 13 settembre 1810 una nuova legge chiuse le chiese e i conventi del clero regolare, scampati alle soppressioni del 1797. Il Prefetto Marc-Antoine Bourdon chiese di raccogliere le opere in forma di biblioteca e disporre in museo i libri e gli oggetti d'arte; il 12 agosto dell'anno successivo (1811) fu emanato un decreto a firma di Bourdon, in apparenza per ordinare la Pinacoteca, in realtà per meglio individuare ciò che, evidentemente, era già nelle intenzioni dei Francesi di requisire: il 15 settembre 1812, Bourdon scrive a Montolivet che "le chevalier Denon m'à designé quelques tableaux dignes de figurer auprès de la Transfiguration et de meilleurs tableaux du Correge, Domenicain (sic), de Rubens, et autres dont les productions dècorent au jour d'hui le Musèe Napoleon et fixent l'admiration publique. Se je dois les envoyer a Paris, sur quel fonds prendrais je le depenses d'encaissement et d'emballage?" Il problema delle risorse, evidentemente, esiste anche per requisire e depredate. Le prime opere genovesi a meritare cotanto onore erano: la *Lapidazione di Santo Stefano* di Giulio Romano dell'omonima chiesa, il *Cenacolo* e la *Pietà* di Quintino Messis (Metsis) di Santa Maria della Pace e i *Dottori della Chiesa* di Pier Francesco Sacchi dell'oratorio di Sant'Ugo alla Commenda di Prè. Vivant Denon si era già recato a Genova per vedere che cosa convenisse sottrarre al patrimonio cittadino: "Rispetto al Giulio Romano, s'andò più a rilento, non già per badare

a diritti ma per attendere a rimuoverlo senza danno. Michele Cerruti, Direttore a quei giorni dell'Accademia e Santino Tagliafichi, richiesti del lor parere, riferirono che guai se la tavola si toccasse pure, di che (fosse vera o non vera).do loro sincere grazie, come d'atto civile e d'uomini non obbedienti a tiranni": Alizeri 1865, p. 156; Vazzoler 2003, pp. 255-267, in particolare, p. 261.

<sup>42</sup> La segnalazione è del Prof. Erich Schleier, che ringrazio. Limitatamente al dipinto raffigurante la *Cananea ai piedi del Salvatore* di Paolo Gerolamo Piola, l'inventario è citato in Toncini Cabella 2002, p. 134, scheda 15. L'inventario appare ricco di notizie sui pittori citati, le cui opere risultano perdute o comunque disperse, sulle predilezioni dei grandi collezionisti e sulla messe, davvero incredibile, di beni e arredi presenti nelle dimore delle famiglie della nobiltà genovese. L'elenco delle opere e la sequenza degli autori riconosciuti e citati, elaborati e redatti con evidente competenza da Tagliafichi e Baratta, costituiscono materia di studio, sulla quale sarà opportuno ritornare in altra sede. Un sintetico ragguaglio dell'eccezionale quadreria Carrega è fornito da Ratti (Ratti 1780, pp. 279-282) che, nella sala, ricorda un grande quadro con animali di Giovanni Rosa, nel salotto primo, una Madonna con Bambino e San Domenico del Solimena e una Pietà del Procaccino, nel secondo salotto, Cristo risorto che appare alla Maddalena e la Samaritana al pozzo del Franceschini; nel terzo, la Cananea ai piedi del Salvatore e le Marie al sepolcro di Paolo Gerolamo Piola; nel quarto, a detta dello storico il più splendido di tutti, un'Adorazione dei Magi del Veronese, un ovale con una Madonna con Bambino di Carlo Cignani, un San Luca a mezza figura del Guercino; uno dei migliori dipinti dello Strozzi con Giacobbe che benedice il figlio, un autoritratto di Rubens, un prelado di Van Dyck, un altro ritratto dello stesso artista, un'Addolorata del Maratti, un dipinto di Rubens a piccole figure raffigurante Sant'Ambrogio che assolve Teodosio, una Giuditta "bellissima" del Guercino e, dello stesso, Giacobbe cui viene presentata dai figli la veste insanguinata di Giuseppe, una mezza figura di Erodiade "di una bellezza straordinaria" di Tiziano, una Madonna con Bambino di Giulio Cesare Procaccino e una Rachele che nasconde gli idoli a Labano del Grechetto.

<sup>43</sup> "Santino Tagliafichi, solito ad operare (per necessità d'ampj quadri) nel dismesso oratorio di S. Bartolomeo *delle Fucine*, sul confine della vita s'era acconciato in certe stanze alla Pace. Alizeri 1865, p. 405.

<sup>44</sup> La questione dell'ampiezza dei rifacimenti operati da Andrea Tagliafichi negli edifici preesistenti affidati alle sue cure è ancora da approfondire; si consideri, ad esempio, il caso della villa Doria di Genova Sampierdarena: "I dogi della casa Doria ritratti nel soffitto del salone sono riferibili al rifacimento tardo settecentesco, e al dogato raggiunto nel 1793 dal proprietario" (Grossi Bianchi in *Catalogo delle ville genovesi* 1967, pp. 193). In realtà un'epigrafe, che corre sopra un medaglione ad affresco del salone stesso, contestuale al ciclo medesimo, cita IO. STEPHANUS AB AURIA DUX, doge dal 5 luglio 1633 al 5 luglio 1635, il che vanifica una lettura affrettata; è evidente, infatti, che i grandi riquadri ad affresco, di metà Seicento, sono stati "risparmiati" dalle nuove quadrature a stucco e dipinte, secondo un uso largamente seguito tra Sette e Ottocento. Questa attenzione conservativa rivolta alle antiche testimonianze attiene al senso critico del Secolo dei Lumi. Ciliento (1986, p. 149) ritiene che in villa Doria l'architetto abbia cancellato "quasi ogni traccia del preesistente edificio manieristico", ma non entra in dettagli analitici e di merito.

<sup>45</sup> Ciliento 1986, pp. 156-157. Il testo, riportato dalla Gaz-

zetta di Genova del 6 luglio 1805, specifica che le decorazioni erano dipinte: a queste, con effetti scenografici particolari, si aggiungevano campanelli risuonanti, perché mossi da appositi meccanismi. È il caso di ricordare il più significativo precedente della struttura effimera e cioè l'Apparato per la festa sull'acqua di Domenico Parodi, predisposto per la visita a Genova di Carlo Alberto di Baviera nel 1716 (Gavazza 2000, pp. 26-27, figg. 29-31), davvero fantasioso nell'invenzione della base rocciosa da cui spicca il padiglione, probabile memoria del basamento *rustico* della Curia Innocenziana (ora Palazzo di Montecitorio) di Gian Lorenzo Bernini a Roma.

<sup>46</sup> Sborgi 1988, p. 320, fig. 419.

<sup>47</sup> Nelle lunette a stucco sovrastanti le porte e le finestre, anzi precisamente in quella centrale verso il cortile, le sirene, con desinenze vegetali, affiancano un vaso recante a rilievo la scena della *Venditrice di amori*, immagine tra le più graziose e fortunate tra quelle veicolate dalle *Antichità di Ercolano Esposte* (fig. 21).

<sup>48</sup> Torriti 1967, p. 34, fig. 23; Baccheschi 1995, p. 36.

<sup>49</sup> Ciliento 1986, p. 156.

<sup>50</sup> Gavazza 1974; Gavazza 1989. La chiave di lettura prospettica e spaziale dei complessi decorativi genovesi sembra la più idonea a coglierne le intime valenze, insieme ad un'ovvia interpretazione iconografico-iconologica dei contenuti.

<sup>51</sup> Biavati 1999, pp. 366-379.

<sup>52</sup> Alizeri 1865, pp. 389-390.

<sup>53</sup> *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 9-12.

<sup>54</sup> Cipriani ben chiarisce come l'Accademia di San Luca sia stata considerata dai pontefici strumento di politica culturale, connesso alla produzione, in uno Stato, quello della Chiesa, in cui l'opera di pittori, scultori e architetti era elemento imprescindibile dell'amministrazione, della finalizzazione e del dislocamento delle risorse. Il rigoroso meccanismo che presiedeva ai concorsi delle tre classi, in cui era organizzata ciascuna branca, costituiva garanzia di una vera selezione per merito dei premiati; mentre la discontinuità, negli anni, dei concorsi dice soprattutto che, anche all'interno dell'istituzione, le correnti cui facevano capo i Principi, tra cui un ruolo essenziale gioca, in questi anni, Carlo Maratti, non sempre trovavano il necessario equilibrio. Tra le correnti richiamate, quella ispirata al classicismo ha sempre detenuto un significato preminente, rafforzato dai rapporti privilegiati dell'Accademia con la Francia, premeata di cultura classica.

<sup>55</sup> O. Michel in *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 94-95.

<sup>56</sup> M. Tomor in *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 130-131.

<sup>57</sup> F. Ravenet, da C. van Loo, *Uomo stante con turbante e spada*, Paris, Bibl. Nat. Est, Db. 33 in fol., II.

<sup>58</sup> D. Graf in *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 136-137.

<sup>59</sup> A. Pampalone in *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 110-112.

<sup>60</sup> Alizeri 1865, pp. 393-394.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 394.

<sup>62</sup> Carrea Bacigalupi 1827. Bartoletti chiarisce, sulla scorta di un *elogio* di Giovanni Battista Canobbio edito nel 1846, che vero autore del saggio, pubblicato sotto il nome di Rosa Carrea, era il padre scolopio Giovanni Maria Piccone, nato ad Albissola Marina e vissuto tra il 1772 e il 1836; dilettante di pittura e non privo di interessi di economia agraria, il religioso riesce a combinare queste sue passioni con le arti figurative nelle tavole illustrative di un suo trattato, i *Saggi di economia olearia* del 1808, recante le belle incisioni di Antonio Rogerone, certamente memorie delle illustrazioni dell'*Encyclopédie*, di simile rigore didascalico. Non sussistono dubbi sul fatto che Rosa Carrea agì, nei confronti di padre Piccone, quale vivente memoria delle

opere e soprattutto della personalità del padre.

<sup>63</sup> *Lo Zodiaco illuminista* 2010.

<sup>64</sup> L'inventario della quadreria Carrega, che si trascrive in appendice, datato 16 dicembre 1828, in cui i due pittori operano in coppia, attesta che in questo volger di anni essi collaborano d'abitudine.

<sup>65</sup> *Pittura neoclassica* 1975, pp. 111-113.

<sup>66</sup> In realtà, il dipinto può essere ritenuto anche un'*Adorazione dei pastori*, dal momento che sullo sfondo compaiono le sagome di questi ultimi, suggestivamente avvolte dall'oscurità.

<sup>67</sup> Pesenti 1971, pp. 410-413.

<sup>68</sup> Aste Boetto, 23-24 febbraio 1998, lotto 316, ex collezione Corradi.

<sup>69</sup> Giuggioli 1972, pp. 39-40.

<sup>70</sup> *Pompeo Batoni* 2007. Appropriatamente, nel catalogo della mostra, si indicano due opere di Guido Reni di ugual soggetto, una già nella cappella Gessi in Santa Maria della Vittoria e la grande pala dell'altar maggiore della Santissima Trinità dei Pellegrini, ancora *in situ*, come precedenti cui Batoni certamente guardò; ma anche il filone più squisitamente barocco, in particolare cortonesco, era ricco di spunti e suggerimenti.

<sup>71</sup> Collu 1983.

<sup>72</sup> Resa nota da P.P. Quietò 2001, p. 88, tav. XVIII; riprodotta anche da F. Franchini Guelfi 2006, p. 235, nota 91, fig. 29; Bocci 2007, pp. 34-43.

<sup>73</sup> Collu 1983, p. 37.

<sup>74</sup> Sborgi 1990, pp. 25-58; 1985, scheda 100, p. 116; Buscaglia 2004, pp. 125-127.

<sup>75</sup> *Arione*, matita rossa su carta bianca con vergelle, mm 580 x 430, 'nudo stante', matita rossa su carta bianca con vergelle, mm 575 x 425. Genova, collezione privata.

<sup>76</sup> Collu 1983, p. 103, nota 10: "Ricordiamo che il Ratti si era dedicato durante il primo soggiorno romano (1756/59) agli studi del nudo all'Accademia Capitolina: "ond'ebbe a riportarne più volte il premio in Campidoglio". Ansaldo (*Lettera* 1781, p. 21, nota 7) annota: "Nel concorso dell'Accademia del Nudo in Campidoglio riportò il Sig. Ratti più volte nella sua prima gioventù il premio della Medaglia". Alizeri 1864, p. 275; Pirota 1969, p. 329 s.

<sup>77</sup> Clark 1973; Rudolph 1983, pp. 109-110; S. Rudolph in *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 132-134. Dopo le prime opere milanesi e il suo trasferimento a Roma, si situa la commissione per la citata pala con *San Celso vittorioso*, a causa della quale iniziò il penalizzante conflitto col Visitatore Apostolico e futuro cardinale Furietti, contro cui il nostro dipinse un'allegoria, dal significativo titolo *La pittura dispregiata dall'ignoranza*. Dal 1751 al 1757 fu va-

riamente impegnato nell'Accademia di San Luca e operoso per chiese di Ancona e Forlì e per il Re di Sardegna, per cui dipinse quattro sovrapposte (perdute); inviò opere in Portogallo e in Spagna; nel 1773, dipinse per Palazzo Borghese, l'*Aurora*, esemplata sulle opere del Cignani. Morì a Roma nel marzo del 1781.

<sup>78</sup> Mary Newcome (in Buscaglia 2004, pp. 212-213) inserisce il dipinto, riferito a Giovanni Agostino, tra le opere di dubbia attribuzione, mentre Ezia Gavazza (Gavazza Magnani; 2000 p. 352) attribuisce entrambe le opere a monocromo a Carlo Giuseppe, ipotesi molto ragionevole, con cui si concorda.

<sup>79</sup> Baccheschi 1983, p. 56, figg. 141-142. La studiosa in realtà attribuisce entrambi i dipinti a Giovanni Agostino, anche sulla scorta di Sborgi (1974, pp. 22, 57, nota 37). Ora, in effetti, le piccole opere sono assai simili, ma già Collu (1983, scheda 44, p. 207) riferisce il *Presepe* a Carlo Giuseppe, evincendovi un'evoluzione del linguaggio tardobarocco, pur entro i consueti riferimenti correggeschi e gualleschi; come osservato nella nota precedente, si può ritenere, con buona attendibilità, che entrambe le telette siano dovute a Carlo Giuseppe.

<sup>80</sup> Zatti 1998, pp. 88-89. Il dipinto risulta già riferito al pittore boemo da un'attribuzione antica, riportata da un inventario del 1900; la recente catalogazione delle opere sei-settecentesche del museo (M. Olivari, schede Sirbec, Musei Civici, Pavia, 1995) ribadisce la paternità mengiana del monocromo, precisando che si tratta dell'elaborazione di un tema varie volte trattato dal Mengs, in particolare, in un quadro, dipinto per Carlo III di Borbone, eseguito nel primo anno del suo soggiorno a Madrid ed oggi alla Corcoran Gallery of Art di Washington.

<sup>81</sup> Emidio (Treviri, 273, Ascoli Piceno 303 o 309) santo, vescovo e martire; nato in una famiglia pagana, si convertì al cristianesimo per opera dei santi Nazario e Celso. Dopo aver abbandonato la famiglia, si recò a Milano, dove fu ordinato sacerdote; fu, in seguito, consacrato vescovo da papa Marcellino ed inviato ad Ascoli a diffondere il Vangelo tra i Piceni, ancora prevalentemente pagani; arrestato dal prefetto Polimio fu martirizzato, per decapitazione, nel 303 o nel 309. È tradizionalmente considerato santo protettore dai terremoti, per diversi miracoli verificatisi durante eventi sismici: nel 1703, per esempio, un violento terremoto colpì le Marche, risparmiando la sola città di Ascoli, posta sotto il suo patronato.

<sup>82</sup> R. Collu in Buscaglia 2004, scheda P52 a e b, pp. 152-153.

<sup>83</sup> L'opera è stata esposta presso la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola tra la fine del 2010 e il gennaio 2011.

<sup>84</sup> Franchini Guelfi, Galella 2005.



---

# APPENDICI

## Regesto

1756

13 aprile, Santino Tagliafichi, figlio di Gaetano e Maria Antonia, è battezzato nella collegiata di Santa Maria delle Vigne; (libri battesimali della collegiata in Alizeri 1865, p. 383).

1773

Santino vince il premio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti.

1775

Carlo Giuseppe Ratti subentra al Grondona quale docente di Pittura presso l'Accademia Ligustica.

1777-78

In sinergia con l'intervento architettonico del fratello, esegue i tondi con le *Virtù Cardinali* per il soffitto della galleria dei Marmi in palazzo Durazzo Pallavicini. (P1-P4)

1779

Francesco Scotto e Santino Tagliafichi gareggiano per il primo premio accademico sul tema, proposto, della *Cattura di Cristo*; alla fine, Santino prevale (Alizeri 1865, p. 384).

1786

Sposa Maria Margherita Cavagnaro, della contrada di Prè, emancipandosi dalla tutela del fratello Andrea (Alizeri 1865, p. 385).

1787

Esegue vari interventi di restauro su dipinti di Valerio Castello, Domenico Parodi, Joos de Momper il Giovane, il Tempesta e anonimi nel palazzo Durazzo Pallavicini (Raggio 2000, p. 62; Vazzoler 2007, p. 24).

1787-1788

Effettua restauri agli affreschi di Giovanni Carlone nel salone, sala contigua, salotto, gabinetto e toeletta nel palazzo del Marchese Giacomo Filippo Durazzo in salita San Bartolomeo degli Armeni (ADGG; AD, 417/97 e 417/112; Vazzoler 2007, p. 25).

1788

Restauri su dipinti di Guido Reni, Marcantonio Franceschini e gli affreschi di Giacomo Antonio Boni, nel palazzo Durazzo Pallavicini (ADGG, AD, 420 n. 606/13, Cataloghi, n. 12, cc. 31 r. 31; Puncuh 1984, p. 201 v; E. Gavazza in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini* 1995, p. 63; Vazzoler 2007, p. 25).

1789

10 giugno, nascita della figlia Giovanna Gaetana che ebbe per padrini di battesimo Gaetano Cambiaso e Gio-

vanna Durazzo Pallavicini (Alizeri 1865, p. 386). Documentati restauri a dipinti di Angelo Caroselli, Valerio Castello, Giulio Cesare Procaccino, Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, Bernardo Strozzi, Felice Brusasorci, Jan Karl Loth, Giovanni Battista Langetti, Tiziano e scuola in palazzo Durazzo Pallavicini (ADGG, AD, 450/32; Raggio 2000, p. 62; Puncuh 1984, p. 193, n. 99/7; Vazzoler 2007, pp. 26-28).

1790

30 agosto, nascita di Giuseppe Raffaele, primo figlio maschio, tenuto a battesimo da Giuseppe Grimaldi e Teresa Valenti Gonzaga Durazzo (Alizeri 1865, p. 386). Restauri di dipinti di Grechetto, Annibale Carracci, cerchia di Annibale Carracci, Domenico Parodi, Cornelis van Cleve. Ludovico e Agostino Carracci, anonimi e scuola di Carlo Maratti in palazzo Durazzo Pallavicini (ADGG, AD, 450/387; Vazzoler 2007, pp. 28-29).

1792

6 febbraio, incoronazione del doge Michelangelo Cambiaso: Santino fornisce i disegni per un apparato effimero raffigurante il Tempio della Virtù (Alizeri 1865, pp. 201, 386).

Esegue le decorazioni parietali della sala del Bacigalupo in palazzo Durazzo Pallavicini (ADG, *Catalogo* 1792, c. 12v; E. Gavazza in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini* 1995, pp. 70-73).

1794

Gaetano Cambiaso, in quell'anno Principe dell'Accademia Ligustica, lo iscrive tra i Soci di Merito della stessa (Alizeri 1865, p. 386).

1797

Dipinge *La Liguria benedetta dal cielo*, firmandola e dandola (Alizeri 1865, p. 387). (P26)

1802

5 maggio, è nominato Socio d'Onore dell'Accademia Parmense con lettera del Segretario Luigi Scutellari, in cui si citano le asserzioni scritte dal Marchese Giuseppe Grimaldi.

10 giugno, gli nasce il figlio Angelo Domenico Emanuele. Esegue restauri a dipinti di Tiziano, Pieter Paul Rubens, Paolo Veronese, Anton van Dyck e a 95 quadri (Sale della Maddalena, del Reni, del Van Dyck, salone di Achille, Gallerie a Ponente e a Levante, opere di Giovanni Battista Carlone, scuola del Bassano, Domenico Parodi, Guido Reni, Pieter Mulier il Tempesta, Baciccio, scuola del Correggio) e interventi su affreschi della Sala grande, tre salotti, stanza della toeletta, gabinetto e galleria a ponente nel palazzo Durazzo Pallavicini; restaura anche un crocifisso del Baciccio proveniente sempre

dalle collezioni Durazzo Pallavicini (ADGG, AD, 456/198; Vazzoler 2007, p. 30).

1803

17 gennaio, Antonio Zorzi della Congregazione Regolare Somasca è creato Cardinale da Papa Pio VII: il ritratto suo e del cardinale Crescenzi, suo *pendant*, sono verosimilmente eseguiti in tale data per la Congregazione Somasca della Maddalena a Genova.

Restaura dipinti di anonimi, dieci vedute di Venezia, altre tre vedute di Venezia e paese fiammingo, provenienti dal palazzo Durazzo di Cornigliano (ADGG, AD, 457/176; Raggio 2000, p. 62; Vazzoler 2007, p. 32).

1804

Restauri ai seguenti dipinti: due paesi di Jo Wildens, *Cristo* di Carlo Dolci, due ritratti di Signore, Monaca con Crocifisso, Allegoria della Poesia di Sebastiano Conca, dal palazzo Durazzo di Cornigliano (ADGG, AD, 457/155; Raggio 2000, p. 62; Vazzoler 2007, p. 33).

1806

17 settembre, fra' Crispino da Viterbo, Cappuccino, è proclamato beato da papa Pio VII: verosimilmente poco dopo può datarsi il dipinto della chiesa della Santissima Concezione e Padre Santo, nonché il *pendant* con la beata Ludovica di Savoia. Restaura due vedute del feudo di Groppoli di Carlo Antonio Tavella e dipinti di Sinibaldo Scorza, Grechetto, Bernardo Strozzi, Jan Roos, tre dipinti di Gerolamo Marcone, anonimo romano, Giovanni Battista Beinaschi, Giulio Cesare Procaccini, scuola di Paolo Veronese, Strozzi, Grechetto, Roos, due dipinti di Van Dyck di palazzo Brignole (Rosso) (ASCG, ABS, Scrittura di conti e ricevute dal 1 gennaio 1806 a tutto dicembre 1808; Vazzoler 2007 pp. 34-36; Boccardo 2004, p. 245).

Restaura due sopraporta, una di Gioacchino Assereto e un dipinto di Domerico Piola, dal palazzo Brignole Sale di Albaro (Vazzoler 2007, p. 38).

1807-1808

Restauri ai dipinti di Parrasio Michiel, anonimo raffigurante Santa Teresa, Bernardino Licinio, da palazzo Brignole (Rosso) (ASCG, ABS, Scrittura di conti e ricevute dal 1 gennaio 1806 a tutto dicembre 1808; Vazzoler 2007, p. 39).

1809

Succede al Paganelli quale docente della classe di Pittura presso l'Accademia Ligustica, carica che tiene per un triennio (Alizeri 1865, p. 393).

Restaura il dipinto di Giovanni Battista Langetti di Palazzo Durazzo Pallavicini (Rosso) (ADGG, AD 460/2; Raggio 2000, p. 62).

1812

Dipinge ad affresco gli Evangelisti Giovanni, Luca e Matteo nei peducci della cupola della collegiata delle Vigne (Alizeri 1865, p. 393), mentre san Marco e gli spicchi interni della calotta furono eseguiti dal Paganelli (Alizeri 1865, p. 387).

Firma e data l'*Adorazione dei pastori* in tre scomparti per la cappella Sistina a Savona.

Lasciato l'insegnamento in Accademia, occupa la cattedra di Disegno nel Collegio Reale, allora retto dai Pa-

dri Somaschi (*Storia del Collegio Reale* 1977).

Esprime, insieme a Michele Cerruti, un parere sui danni che potrebbe subire, in caso di spostamento, la *Lapidazione di santo Stefano* di Giulio Romano dell'omonima chiesa genovese, individuata da Vivant Denon per il Museo Napoleone di Parigi.

1812-1813 ante

Restauri di dipinti di scuola fiorentina (palazzo Durazzo Pallavicini), di Luca Cambiaso, bottega di Andrea Del Sarto, Andrea Sacchi, Strozzi, Reni, Grechetto, Guerzino B. Strozzi, bottega del Bassano, Prospero Fontana, Van Dyck, Maratti, copia da Federico Barocci, Alessandro Mattia da Farnese, Carlo Caliari, Dolci, ritratto del Padovanino, Domenico Passignano, scuola di Cambiaso, Jacopo Tintoretto, Jacopo Bassano, Wildens, palazzo Brignole (Rosso) (ASCG, ABS, Scrittura di conti e ricevute dal 1 gennaio 1812 a tutto dicembre 1815; Vazzoler 2007, pp. 39-44).

1815

Documentati restauri ad un ritratto di cardinale (dal palazzo Spinola di Luccoli) (ASP G Arm 8/3, sc. 33/90).

1817-1818/1819-1821

Restauri ad opere di Valerio Castello, G.L. Bertolotto, copia dal Grechetto, G.iovanni Battista Carlone, Bottega di Gregorio De Ferrari della chiesa di San Michele di Pagana (Asp G Arm 1/4, sc. 1/497; D. Sanguineti in Acordon, Bolioli 2005, scheda 6, p. 108; Vazzoler 2007, pp. 44-45).

1818

Il 24 settembre è collocato e consacrato, nella chiesa di Sant'Ambrogio a Varazze, il dipinto raffigurante *Il beato Jacopo da Varazze placa le fazioni*.

1818-1819

Esegue la *Maddalena penitente* per l'omonima chiesa genovese; il 19 settembre 1819 riceve il pagamento di lire 500 (*Memorie di S. Maria Maddalena* 1825).

29 ottobre, muore il figlio Angelo Domenico Emanuele (Alizeri 1865, p. 399).

1819-1820

Va ad abitare in via Balbi, lasciando le "funeree stanze" (Alizeri 1865, p. 399).

Esegue i disegni da cui sono tratte le incisioni che illustrano il libro di A. Maineri, edito nel 1820.

1821

Il 30 agosto e il 17 novembre sono registrati pagamenti per il *Noli me tangere* e restauri e adattamenti al dipinto della scuola di Gregorio De Ferrari per la chiesa di San Michele a San Michele di Pagana (libro 29 b 1818 Pño Gennaro Libro Nuovo per la Fabbrica della chiesa di San Michele, libro 30 inventario Legati Conti, Archivio Parrocchiale).

Esegue per la collegiata delle Vigne l'*Adorazione dei pastori* e *Cristo risorto appare alla Madre* "quando la cappella della Vergine titolare ebbe restauri e dipinti nuovi" (Alizeri 1865, p. 399).

1822

18 ottobre, morte del fratello Giuseppe, sacerdote; il 28

dicembre muore l'altro fratello, Domenico, orefice: il primo fu sepolto nella chiesa di Nostra Signora del Rifugio, l'altro nella chiesa dei Minimi (Alizeri 1865, p. 400). Riceve la commissione per gli affreschi e le tele della cappella del Deposito di Santa Caterina Fieschi nella chiesa dell'Annunziata di Portoria (Alizeri 1865, p. 402).

1823

È completata e trasportata la tela con *Santa Caterina che guarisce un'inferma* (Alizeri 1865, p. 403).

1825

Santino esegue, per la somma di lire 1000, la *Via Crucis di San Bartolomeo di Vallecaldà* (Savignone, Genova) come risulta dagli archivi parrocchiali.

Ritocca, su istanza del parroco, don Ottavio Maria Paltrinieri, la pala con santa Maria Maddalena nell'omonima chiesa, a causa della nudità del seno, ritenuta sconveniente.

1826

È finita e collocata la seconda tela raffigurante la *Visione mistica di santa Caterina, assistita da santa Maria Maddalena*. È eseguito lo stendardo con la Madonna e il Bambino, san Giuseppe e san Giovannino e la Carità di san Carlo

Borromeo per l'oratorio di Sant'Anna a Noli; il compenso pattuito era di lire 550 e il 19 novembre è registrato un pagamento (libro di contabilità del cassiere dell'oratorio di Noli sotto il titolo di sant'Anna, anno 1830).

1828

16 gennaio, redige, in qualità di perito insieme a Francesco Baratta, la stima dei dipinti di proprietà del Marchese Giambattista Carrega, deceduto il 12 dicembre 1827, inventario rogato dal Notaio Felice Ravano (ASG, Notai di Genova, I° Sezione 2106 11, cc. 29-102).

1829

Firma e data l'ultima sua opera ovvero il *Miracolo della beata Maria Vittoria De Fornari Strata* per la chiesa del convento dell'Annunciazione e dell'Incarnazione a San Cipriano di Serra Riccò.

Il 13 dicembre Santino muore (Alizeri 1865, p. 402; *ex libris defunctorum Ecclesiae parochialis S. Stephani Genuae-Anno Domini 1829, die. 14 mensis decembris*. Santino, di anni 74 munito di Eucarestia ed Estrema Unzione muore il 13 all'ora quinta mattutina in Strada dell'Ospedale e viene sepolto nella chiesa di Santa Maria del Rifugio.

## Appendice documentaria

### Trascrizione

Archivio di Stato di Genova, Notai di Genova, I° Sezione, 2106, Felice Ravano, Doc. 11, cc. 29-102.

Pagine 11-12 N. 11 Inventario de' Beni provenienti dalla Successione di Sua Eccellenza l'ora fu' Signor Marchese Giambattista Carrega fatto alla richiesta del Signor Giovanni Battista Doppio procuratore di Sua Eccellenza la Signora Marchesa Teresa Del Balzo, vedova del prefato Signor Marchese Carrega a nomi come in Atto dell'Illustrissimo Signor Luigi Del Carretto di Balestrino Procuratore dell'Illustrissimo Signor Marchese Giacomo Filippo Carrega, dell'Illustrissimo Signor Marchese Lorenzo Carrega, del Signor Luigi Connio Procuratore dell'Illustrissimo Signor Marchese Giuseppe Carrega, e dell'Illustrissimo Signor Cavaliere Giovanni Quartara Esecutore Testamentario della prefata Sua Eccellenza ora fu' Marchese Benedetto de Franchi surrogato Tutore delli Signori Marchesi Antonio, Anna, Maria Teresa, e Francesco, figli minori di detto fu' Marchese Giovanni Battista Carrega, ed in presenza dell'Illustrissimi Signori Marchesi Felice Carrega, e Francesco Carrega Agnati di detto defunto Signor Marchese Giovanni Battista Carrega, interveniente per Perito per l'estimazione dei Mobili il Signor Bartolomeo Cambiaso, e presentante gli oggetti il Signor Domenico Soncino: Detto Inventario cominciato il 14 Gennaio e terminato il detto giorno 6 marzo

C. 55 L'anno sudetto milleottocentoventotto, giorno di mercoledì sedici del mese di Gennaio alle ore undeci di mattina nell'appartamento sudetto. In seguito dell'appuntamento fissato dalle parti nell'atto della chiusa della precedente vacanza, io detto, e sottoscritto Notaio vado a procedere alla continuazione del presente inventario, alla richiesta, e presenza come sopra, meno detto Signor Semino Orefice, non essendovi per ora più oggetti da stimarsi da esso, ed inoltre intervenienti li signori Santo Tagliafico fù Gaetano, e Francesco Baratta, fù Carlo ambedue Pittori, noti, domiciliati in Genova, il primo strada delle Focine, ed il secondo in vicinanza del Padiglione Militare di S. Leonardo

Lire 83638,31

Riporto

Lire 83638,31

Periti stati nominati da tutte le Parti per fare l'estimazione dei quadri esistenti in detto appartamento, e mezzarie dello stesso, quali hanno promesso di fare detta apprezzazione in loro coscienza secondo la loro cognizione, sulla rappresentazione sempre che viene fatta dal predetto Signor Santino, essendovi presenti per testimoni li predetti Signori Connio Cavassa, e Wimer cioè

Nel saloto della logietta

Tre sopraporta in forma ovale, rappresentanti tre mezze figure, una di uomo e due di Donna, stimati lire cento per

caduna, che in tutto formano Lire trecento 300

Nel salotto così detto dei quadri

Un sopraporta con figure intiere rappresentante San Sebastiano, a cui le Donne Romane cavano le frecce di Monsieur Valentin stimato Lire Millecinquecento 1500

Un quadro, mezza figura, rappresentante la Sibilla, di Orazio Gentileschi stimato Lire Seicento 600

Altro quadro, mezza figura, rappresentante San Francesco di Sales del Vandick, stimato

Lire 86038,31

Riporto

Lire 86038,31

Lire tremila

3000

Altro quadro, mezza figura, rappresentante la Vergine Adolorata di Carlo Maratti stimato Lire trecento 300

Altro quadro rappresentante la Madonna col Bambino, e San Giuseppe di Giulio Cesare Procaccino stimato lire cinquecento 500

Altro quadro rappresentante l'Adorazione dei Magi, di Paolo Da Verona stimato lire Duemila 2000

Altro quadro rappresentante la Benedizione d'Isacco, a Giacobbe di Bernardo Strozzi detto il Cappuccino, stimato Lire Mille cinquecento 1500

Altro quadro mezza figura di Rembrand (sic) creduto di lui ritratto, stimato Lire tremila cinquecento 3500

Altro quadro Ovale rappresentante la Madonna col Bambino dipinto in rame di Carlo Cignani stimato Lire duemila 2000

Altro quadro rappresentante San Luca di Guercino da Cento, stimato Lire Settecento 700

Altro quadro rappresentante Giuditta colla testa di Oloferne del Guercino, stimato Lire quattromila 4000

Altro quadro, rappresentante la Madonna con Bambino, San Giuseppe di Giulio Cesare Procaccino, stimato Lire tremila cinquecento 3500

Altro quadro raffigurante Giacobbe

Lire 107038,31

Riporto

Lire 107038,31

(56)

A cui viene presentata la veste insanguinata di Giuseppe del Guercino, stimato Lire quattromila 4000

Altro quadro rappresentante Labano che carca gli Idoli, di Gio Battista Castiglione detto il Greghetto, stimato Lire Mille cinquecento 1500

Altro quadro in tavola, mezza figura di Erodiade del Tiziano, stimato Lire Seimila 6000

In altro saloto attiguo vicino alla Galleria

Un Sopraporta rappresentante le Marie al Sepolcro, di Paolo Gerolamo Piola, stimato Lire Duecento 200

Altro simile, rappresentante la Cannanea (sic) d'innanzi a Cristo, del detto Piola, stimato Lire Duecento 200

## Nella Galleria

Quattro sopraporta rappresentanti la Storia di Enea dell'Abbate Lorenzo Defferrari, stimati fra tutti Lire Mille 1000

## In altro Salotto attiguo alla Galleria

Un sopraporta rappresentante la Madonna del Rosario, San Domenico, e Santa Rosa, figure intiere del Solimena, stimato

Lire 119938,31

## Riporto

Lire 107038,31

Lire ottocento 800

Altro sopraporta rappresentante Cristo deposto di croce, con due Angeli, figure intiere di Giulio Cesare Procaccino estimate Lire Duemila cinquecento 2500

## In altro Salotto attiguo al sudetto

Un sopraporta con ritratto d'uomo della Scuola di Vandick stimato Lire Trecento 300

Altro sopraporta, mezza figura, rappresentante il Martirio di San Bartolomeo del Spagnoletto, stimato duemila cinquecento 2500

## In altro Salotto, attiguo a quello di Strada Nuova

Un sopraporta rappresentante la Samaritana al Pozzo, di Marc'Antonio Franceschini, stimato Lire quattrocento 400

Altro sopraporta rappresentante Noli me Tangere del detto Franceschini stimato Lire quattrocento 400

## Nel detto salotto di Strada Nuova

Un quadro rappresentante la Lavanda dei piedi, per sopraporta, dello stile di Bernardo Strozzi, detto il Cappuccino stimato per Lire quattrocento 400

Altri due quadri, ambedue rappresentanti il Sacrificio di Abramo, stimati fra

Lire 127238,31

## Riporto

Lire 127238,31

(57)

entrambi Lire Duecento 200

Quattro quadri di Ritratti della famiglia, tre de' quali rappresentano Donne, ed uno rappresentante un uomo, in mezza figura, stimati fra tutti Lire quattrocento 400

## Nella Sala

Un quadro grande rappresentante Animali di Giovanni Rosa stimato per lire Mille Duecento 1200

Altro quadro grande compagno rappresentante Pesci, di autore incerto, stimato Lire quattrocento 400

Altro quadro per sopraporta, figura intiera di Donna, stile del Vandick, stimato Lire ottocento 800

Due altri per sopraporta, figure intiere rappresentanti due fatti mitologici, del Prete Guidobono, stimati Lire quattrocento 400

Altri due sopraporta, con ritratti d'uomo, figure intiere, stimati fra ambedue Lire Cento 100

Altri due compagni rappresentanti, uno il Ratto di Pro-

serpina, e l'altro Pane, e Siringa, di Paolo Gerolamo Piola stimati fra ambedue Lire Duecento 200

Lire 190938,31

## Riporto

Lire 190938,31

Altro quadro di ritratto di un Senatore figura intiera di Giambattista Dellepiane detto il Molinaretto, stimato Lire Duecento 200

## Nelle mezz'arie

Tre quadri grandi rappresentanti Paesaggi Fiamminghi, stimati lire seicento fra tutti 600

Altro quadro rappresentante Circe con Ulisse di Giovanni Rosa, stimato Lire Duecento 200

Altri quattro quadri rappresentanti Prospettive del Viviani, stimati fra tutti lire ottocento 800

Altro quadro raffigurante Ecce Homo, mezza figura, di Scuola moderna, stimato Lire sessanta 60

Altro quadro grande, rappresentante Storia con accessori allusivi alle Arti liberali del Gregghetto, stimato Lire Seicento 600

Un quadro rappresentante il Passaggio dell'Eritreo di Cornelio Wael, stimato Lire Duecento cinquanta 250

Altro quadro di eguale grandezza rappresentante attrezzi di cucina e pesci di Scuola moderna, stimato Lire cinquanta 50

Altro quadro consimile rappresentante uccellami, di Giovanni Rosa, stimato Lire Duecentocinquanta 250

Lire 133948,31

## Riporto

Lire 133948,31

(58)

Altro quadro consimile rappresentante Animali, del Gregghetto, stimato Lire Duecento 200

Un quadro grande rappresentante il Doge Leonardo Montaldo, che dona il Santo Sudario ai Padri Barnabiti di Bernardo Carbone, stimato Lire trecento 300

Altro quadro di figure intiere, rappresentante Erminia, ed il Pastore, Scuola del Sarzana, stimato Lire duecento 200

Altro quadro rappresentante Rinaldo e Armida del detto Sarzana, che si nominava Domenico Fiasella, stimato Lire quattrocento 400

Ed altro quadro rappresentante San Giovanni Battista, di autore mediocre, stimato Lire Sessanta 60

Segue l'estimazione degli altri oggetti mobili d'ispezione del detto Tappezziere Signor Bartolomeo Cambiaso

N. 343 Numero tre paia di Sciabò, e due paia manichini, un taglio di Pizzo ed uno di Sciabò, e più altro taglio di Pizzo di Santa Margarita di palmi dodici, il tutto stimato in Lire Nuove Settanta 70

## Nella camera della mezz'aria sotto il

Lire 139178,31

## Riporto

Lire 139178,31

detto appartamento nobile così detto della cassa di ferro

N. 344 Una cassa di ferro con sua seratura a giochi, esti-

mata Lire cento Cinquanta 150  
 N. 345 Due armadi con sua libreria di sopra di legno di  
 noce e graticola di filo ottone Lire Sessantaquattro 64  
 " 346 Un Burò di Noce antico con cinque cantere vuote  
 Lire cinquanta 50  
 " 347 Numero quaranta Xiatte di terra della China Lire  
 ottanta 80

Un servizio per dejuné

" 348 Numero undeci Tazze due delle quali senza tondini,  
 Numero sei tazze per cioccolatte, una coppetta con coper-  
 chio, una coppetta da brodo con suo tondo, una caffettie-  
 ra, una zuccheriera con coperchio e suo tondo, un reci-  
 piente per il Thè un vaso per il Thè il tutto in terra di  
 China sopraffina, stimato Lire centoquaranta 140  
 " 349 Due Saliere di bronzo dorato guarnite di fiori di terra,  
 e più numero cinque mezzi busti di marmo coloriti, rap-  
 presentanti figure chinesi, ed una palla di cristallo con en-  
 tro piccoli oggetti a colori, lire quaranta 40

Lire 139 702,31

Riporto Lire 139 702,31  
 (59)

N. 350 Due tamburetti, uno coperto di felpa, e l'altro di  
 pelle Lire quattro 4  
 " 351 Nove quadretti in stampa rappresentanti Battaglie  
 Lire diciotto 18  
 " 352 Un bastone di canna d'india senza pomo Lire otto  
 8  
 " 353 Una spada con guardia d'acciaio, ed altra lama per  
 spada Lire cinque 5  
 " 354 Un paro Bilancie con suoi pesi per pesare le monete  
 Lire quattro 4  
 " 355 Una cornice intagliata, e dorata, con entro lo'im-  
 pronta della confraternita delle Focine Lire venti 20

In altra camera delle dette mezz'arie

" 356 Un guardarobba di legno bianco, colorito scuro per  
 appendere robba Lire trenta 30  
 " 357 Altro detto di legno bianco con quattro piani Lire  
 trenta 30

" 358 Un tavolino di legno bianco, con cantera vuota Lire  
 quattro 4  
 " 359 Una cassetta di legno bianco con entro un finimento  
 da Battezzo per ragazzi guarnito di pizzo Lire venti 20

Sia vaccato per la descrizione, ed estimazione delli sudetti  
 quadri, ed altri oggetti dalle dette

Lire 139 845,31

Riporto Lire 139 845,31

Ore undeci di mattino, sino alle ore tre pomeridiane ciò  
 fatto tutto il qui sopra descritto è rimasto presso alla cura  
 e custodia del detto Signor Domenico Soncino, ed avendo  
 le Parti dichiarato esistere degli mobili, argenti ed altro  
 presso il prefato Illustrissimo Signor Giacomo Filippo Car-  
 rega altri di sudetti figli del Defunto, hanno d'accordo sta-  
 bilito portarsi nel Palazzo d'abitazione dello stesso Signor  
 Marchese Giacomo Filippo situata in Genova nella crosa  
 allo Spedale Grande, dopo dimani diciotto del presente  
 mese di Gennaio, alle ore undeci e mezza di mattina, ove  
 tutti hanno promesso di ritrovarsi unitamente alli detti Si-  
 gnori Cambiaso e Semino Periti per procedere all'inven-  
 tario dei detti oggetti appartenenti alla detta successione,  
 e tutti gli detti Signori Comparenti, Signor Tagliafico Bar-  
 ratta, Pittori, Signor Cambiaso Perito, Soncino, testimoni  
 dopo lettura da me Notaro fattagliene, si sottoscrivono  
 con me detto Notaro

Diritto d'Insinuazione e Tabellione

Lire 139 845,31

Riporto Lire 139 845,31

Lire nuove tre

Gio Quartara; Luigi Connio, Benedetto Deffranchi, Lui-  
 gi del Carretto di Balestrino, Lorenzo Carrega, Santo  
 Tagliafico, Felice Carrega, Francesco Carrega, Francesco  
 Baratta, Bartolomeo Cambiaso, Gio Batta Doppio, Do-  
 menico Soncino Niccolò Connio Test.o Paolo Cavassa  
 test.o Paolo Wimar test.o  
 Felice Ravano Notaro

## Bibliografia

### Fonti

Inventario del lascito di Giovan B. Carrega, morto il 12.12. 1827 del 16.1.1828, Archivio di Stato, Genova, Notai di Genova, 1° Sezione, 2106, Felice Ravano, cc. 29-102.

### Manoscritti

*Libro degli Accademici e Studenti 1751-1804*, registro n. 188.1/1 "Libro degli accademici e studenti - 1751-1804", Genova, Archivio Accademia Ligustica (A.A.L.B.A.).

*Catalogo de' quadri, e pitture esistenti nel palazzo di S. Ecc. a il Signor Marchese Giacomo Filippo Durazzo*, 1792, Genova, ADG Archivio Durazzo, ms. cataloghi 12, 1792.

G.S. Remondini, *Memorie delle chiese somasche di Genova*, ms. sec. XVIII (1760 circa), Roma, Archivio Generalizio Chierici Regolari Somaschi, 50/125.

G. Cantoni, *Relazione sopra i diversi progetti per la cappella di S. Caterina*, ms. fine sec. XVIII, Genova, Biblioteca Universitaria.

### Opere a stampa

**1670**

F. Picinelli, *Mondo simbolico*, Venezia 1670.

**1736**

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, II, Roma 1736.

**1737**

A. Maineri, *Vita di Santa Caterina Fiesca Adorna da Genova*, Genova 1737.

**1766**

C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Genova 1766.

**1768**

R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova 1768.

**1769**

C.G. Ratti *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova 1769.

**1772**

*Argomento dei quadri /dipinti dal Cavalier / Carlo Giuseppe Ratti / in questo Oratorio di Sant' Antonio / di Mele*, Genova 1772.

**1779**

C.G. Ratti, *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs, Primo Pittor di Camera di Sua Maestà Cattolica Socio delle Accademie Romana, Bolognese, Fiorentina, Parmense, Genovese ec.ec.*, Genova 1779.

**1780**

C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Genova 1780.

**1781**

*Lettera ad un amico, nella quale si dà contezza del Cavalier Carlo Giuseppe Ratti pittor genovese*, (s.l. e s.d.) appendice alle *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere di Antonio Allegri da Correggio scritte da Carlo Giuseppe Ratti*, Finale, 1781.

**1782**

*Argomento de' Quadri dipinti dal Cavaliere Carlo Giuseppe Ratti in questo oratorio di Sant' Antonio di Mele*, Genova 1782.

**1820**

*Vita di S.a Caterina di Genova scritta dal P.e Alessandro Maineri della Compagnia di Gesù*, Genova 1820.

**1827**

R. Carrea Bacigalupi, *Saggio sulla vita e le opere di Giuseppe Bacigalupi Pittore Paesista scritto da sua figlia*, Genova 1827.

**1847**

F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1847.

**1853**

G. Casalis, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino 1853.

**1864**

F. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, I, Genova 1864.

**1865**

F. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, II, Genova 1865.

**1862-1867**

M. Staglieno, *Memorie e documenti sulla Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova 1862-1867.

**1868**

M. Staglieno, L.T. Belgrano, *Catalogo dell'Esposizione Ar-*



tistico Archeologico Industriale aperta nelle sale dell'Accademia Ligustica la primavera del MDCCCLXVIII, Genova 1868.

**1870**

Notizia della fondazione e consacrazione di alcune chiese nella città di Genova. Chiesa della SS. Incarnazione, in "Giornale degli Studiosi di Lettere, Scienze, Arti e Mestieri", 22, 1870, pp. 403-406.

**1875**

F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875.

**1910**

L.A. Cervetto, *Santa Caterina Fieschi-Adorno e i Genovesi. Cenni biografici, storici ed artistici*, Genova 1910.

*Vita illustrata di S. Caterina di Genova. Ricordo del IV Centenario dalla morte 1510, 15 settembre 1910*, s.l. [ma Genova] 1910.

**1918**

F. Dumortier, *Compendio della vita della Beata Maria Vittoria De Fornari Strata fondatrice delle Annunziate Celesti in Genova (1562-1617)*, Genova 1918.

**1922**

M. Labò, *Il Presepio di "San Filippo"*, in "Il Comune di Genova. Bollettino municipale", II, 23, 1922, pp. 1-13.

**1929**

A.M. Stoppiglia, *Chiesa prepositurale e Collegiata di S. Maria Maddalena in Genova dei Padri Somaschi. Notizie storiche*, Genova 1929.

**1931**

A. Cappellini, *Genova. Tesori d'arte patria*, Genova 1931.

**1934**

C. Benoit-Pierrottet, S. Michele di Pagana. *La sua storia, le sue industrie e le sue bellezze artistiche e naturali*, Rapallo 1934.

A. Cappellini, *La chiesa di S. Pietro in Quinto al Mare*, in "Genova. Rivista municipale", XIV, 11, 1934, pp. 929-936.

**1937**

A. Cappellini (a cura di), *Il Museo e il patrimonio artistico degli Ospedali Civili di Genova*, Genova 1937.

**1938**

A. Cappellini, *La pittura genovese dell'Ottocento*, Genova 1938.

M. Labò, *Tagliafichi, Santino*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXII, Leipzig 1938, p. 405.

*Mostra di pittori liguri dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Genova), a cura di O. Grosso, Genova 1938.

**1939**

L. Gravina, S. Michele di Pagana in Rapallo, Genova 1939.

**1950**

G. Martinola, *L'Architetto Simone Cantoni (1739-1818)*, Bellinzona 1950.

**1951**

O. Grosso, *Genova e la riviera ligure*, Roma 1951.

**1956**

A. Gajone, *Nervi, Sant'Ilario Ligure e Quinto al Mare. Storia e Turismo*, Borgo S. Dalmazzo 1956.

**1965**

E. Gavazza, *Per lo scultore Francesco Maria Schiaffino. Il Deposito di Caterina Fieschi nella Chiesa genovese dell'Annunziata di Portoria*, in *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola promossi dall'Università di Genova*, Milano 1965, pp. 179-190.

**1967**

*Catalogo delle ville genovesi*, Borgo San Dalmazzo 1967.

P. Torriti, *La Galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova 1967.

**1968**

T. Pastorino, *Dizionario delle strade di Genova*, Genova 1968.

**1969**

L. Pirotta, *I direttori dell'Accademia del nudo in Campidoglio*, in "Strenna dei Romani", XXX, 1969, pp.326-334.

E. e F. Poleggi (a cura di), *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, Genova 1969.

**1971**

FR. Pesenti, *L'Illuminismo e l'età neoclassica*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1971, pp. 389-416.

**1972**

A. Giuggioli, *Il Palazzo del Banco di Roma in Genova e i Duchi di Galliera*, Caserta 1972.

U. Ricci, *La basilica arcipresbiteriale dei SS. Gervasio e Protasio di Rapallo*, Rapallo 1972.

**1973**

B. Barbero, *Lavori e scoperte nel complesso monumentale del Duomo*, in "Il Letimbro", 48, 1973.

A.M. Clark, *Caccianiga, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, pp. 3-4.

*Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme*, catalogo della mostra (Firenze 1972), a cura di N. Dacos, A. Giuliano, U. Pannuti, Firenze 1973.

C. Maltese, *Appunti per una storia del neoclassicismo a Genova*, in *Neoclassicismo*, atti del convegno internazionale (Londra, settembre 1971), Genova 1973, pp. 77-82.

**1974**

F. Franchini Guelfi, *Le Casacce. Arte e tradizione*, Genova 1974.

E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974.

L. Salerno, *La collezione dei disegni. Composizioni, paesaggi, figure*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 323-368.

F. Sborgi, *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica a Genova 1751/1920*, Genova 1974.

**1975**

G. Algeri (a cura di), *Chiesa di Santa Maria delle Vigne*, Genova 1975.

Cassiano da Langasco (a cura di), *Chiesa della SS. Annunziata di Portoria (S. Caterina)*, Genova 1975.

*Pittura neoclassica e romantica in Liguria. 1770-1860*, catalogo della mostra (Genova), a cura di F. Sborgi, Genova 1975.

G. Rossini, *Il duomo di Porto Maurizio nell'opera di G. Cantoni*, in "Didattica del disegno", IV, 1975, pp. 39-48.

**1976**

Cassiano da Langasco (a cura di), *Chiesa della SS. Concezione e Padre Santo*, Genova 1976.

G. Colmuto Zanella, *La Chiesa di S. Maria Maddalena a Genova*, Genova 1976.

**1977**

*Carle Vanloo Premier peintre du roi (Nice, 1705-Paris, 1765)*, catalogo della mostra (Nizza-Clermont-Ferrand-Nancy), a cura di M.-C. Sahut, Ivry 1977.

E. De Negri, *Ottocento e rinnovamento urbano. Carlo Barabino*, Genova 1977.

*Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma), Roma 1977.

M. Tentorio, *Storia del Collegio Reale di Genova sotto la direzione dei PP. Somaschi (1816-1837). Una pagina di storia del romanticismo genovese*, Genova 1977.

**1978**

F. Bocchieri, *La parrocchiale di Pieve di Teco. Documenti inediti sull'architetto Gaetano Cantoni e nuove tecniche di restauro statico impiegate per il risanamento della cupola della sacrestia*, in *Il restauro nell'attività della Soprintendenza*, Genova 1978, pp. 73-92.

**1980**

A. Martindale, *Andrea Mantegna. I Trionfi di Cesare nella collezione della Regina d'Inghilterra ad Hampton Court*, Milano 1980.

**1981**

*L'archivio dei Durazzo Marchesi di Gabiano*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", Genova 1981.

G.B.R. Magaglio, *Le Genovesi Brignoline nel 350° anniversario della loro fondazione*, Genova 1981.

D. Puncuh, *La famiglia*, in *L'archivio dei Durazzo* 1981, pp. 9-22.

G. Venturini, *La portinaia santa delle Brignoline. Suor Maria Repetto*, Genova 1981.

**1983**

E. Baccheschi (a cura di), *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca*, Genova 1983.

R. Collu, *Carlo Giuseppe Ratti. Pittore e storiografo d'Arte*, Savona 1983.

S. Rudolph (a cura di), *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983.

**1984**

V. Belloni, *Il pittore Pietro Costa (1760-1798) e come nella chiesa delle Vigne non sia stato posto sopra l'altare l'albero della libertà*, in "La Squilla dei Francescani di Recco", 2, 1984, pp. 19-21.

D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, Bologna 1984.

D. Puncuh, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili dei Durazzo*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", XLIV, 1, 1984, pp. 164-218.

L. Ughetto, *La Chiesa Nuova di S. Maurizio. L'assetto architettonico. Lettura critica*, in *San Maurizio. Arte e cronaca del Duomo neoclassico di Imperia (1780-1900)*, Genova 1984, pp. 79-88.

*Vita e cultura cappuccina. La Chiesa della SS. Concezione a Genova (Padre Santo)*, Genova 1984.

**1985**

G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prospero Valenti Rodinò, (a cura di) *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.

*Le dessin à Genes du XVI au XVIII siècle*, catalogo della mostra (Parigi), a cura di M. Newcome Schleier, Paris 1985.

G. e R. Magaglio, *Virginia Centurione Bracelli (Genova 1587-1651)*, Genova 1985.

**1986**

G. Bozzo, *L'Appartamento del Duca degli Abruzzi*, in *Visita alla Galleria di Palazzo Reale*, "Quaderno della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria", 5, 1986, pp. 34-44.

B. Ciliento, *Andrea Tagliafichi: un architetto tra Riforme e Rivoluzione* in "Bollettino d'Arte", 37-38, 1986, pp. 137-168.

*Nova iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*, Torino 1986.

**1987**

M.G. Montaldo Spigno, *Michele Canzio (Genova 1788-1868)*, Genova 1987.

F.R. Pesenti, *L'Illuminismo e l'età neoclassica*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, pp. 349-375.

F. Sborgi, *L'Ottocento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, pp. 377-428.

**1988**

F. Sborgi, *La scultura negli apparati effimeri tra epoca napoleonica e Restaurazione*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 318-323.

**1989**

S. Bottaro, A. Dagnino, G. Rotondi Terminiello, (a cura di), *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno internazionale di studi (Savona, 3-6 novembre 1985), Savona 1989.

B. Ciliento, *La Cappella Sistina: il Settecento* in Bottaro, Dagnino, Rotondi Terminiello 1989, pp.305-311.

E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova 1989.

*I premiati dell'Accademia 1682-1754*, catalogo della mostra (Roma), a cura di A. Cipriani, Roma 1989.

L. Magnani, *Caterina da Genova: immagini, visioni, raffigurazioni*, in *Studi in onore di p. Cassiano da Langasco*, Genova 1989, pp. 67-105.

**1990**

Gerolamo Grimaldi e la Società Patria. *Aspetti della cultura figurativa nell'età dell'Illuminismo*, catalogo della mostra (Genova), a cura di L. Pessa, Genova 1990.

L. Ghio, M. Bartoletti, *La pittura del Settecento in Liguria*, in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1990, pp.15-32.

M. Praz, *Gusto neoclassico*, Milano 1990.

F. Sborgi, *Alcune note sulla cultura artistica in Liguria nella seconda metà del Settecento*, in Gerolamo Grimaldi a 1990, pp. 25-58.

**1991**

F. Bonora, *Il Palazzo Durazzo Bombrini in Cornigliano. Un'architettura francese a Genova*, Genova 1991.

F. Sborgi, *La pittura dell'Ottocento in Liguria*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano 1991, pp. 21-44.

**1993**

H. Honour, *Neoclassicismo*, Torino 1993.

L. Lodi (a cura di), *L'«Antico» Oratorio dei Santi Pietro e Caterina. Dipinti restaurati*, Savona 1993.

**1994**

P.L. Benatti, *La Basilica dei SS. Gervasio e Protasio di Rapallo*, Rapallo 1994.

**1995**

E. Baccheschi, *Le sale del palazzo*, in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini* 1995, pp. 31-49.

*Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995.

C. Olcese Spingardi, *Santo Varni e il mercato artistico a Genova nel XIX secolo*, in "La Berio", XXXV, 1, 1995, pp. 58-74.

D. Puncuh, *Storia delle famiglie Durazzo e Pallavicini*, in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995, pp. 13-21.

**1995-1996**

M.C. Galassi, *La "Visita Artistica" di Annibale Angelini e il dibattito genovese sul restauro a metà Ottocento*, in "Studi di Storia delle Arti", 8, 1995-1996, pp. 181-201.

**1996**

P. Boccardo, C. Di Fabio, *Mercato, collezionismo e connoisseurship a Genova tra Restaurazione e Unità d'Italia e la raccolta d'arte di Odone*, in *Odone di Savoia 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*, catalogo della mostra (Genova), a cura di M.F. Giubilei, E. Papone, Milano 1996, pp. 171-196.

**1997**

G. Bozzo, *Il Camerino del Duca di Genova. Un affresco inedito di A. Mitelli e A.M. Colonna*, in L. Leoncini (a cura di), *Palazzo Reale di Genova. Studi e restauri 1993-1994*, Genova 1997, pp. 103-108.

**1998**

M. Bartoletti, F. Cervini (a cura di), *Giuseppe Bacigalupo e la figlia Rosa due pittori della Fontanabuona*, "Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti", 23, Genova 1998.

*Il Seicento e il Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo della mostra (Milano-Roma), Roma 1998.

S. Zatti (a cura di), *La Pinacoteca Malaspina di Pavia. Opere del '600 e del '700*. Guida, Milano 1998.

**1999**

G. Biavati, *Il "concorso" del 1700 per il Salone del Maggior Consiglio*, in *El Siglo de los Genoveses* 1999, pp. 366-375.

*El Siglo de los Genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano 1999.

C. Olcese Spingardi, F. Sborgi, "Solidità, comodità e decoro". *L'intervento di Simone Cantoni a Palazzo Ducale dopo l'incendio del 1777*, in *El Siglo de los Genoveses* 1999, pp. 408-413.

**2000**

E. Baccheschi, *L'Accademia Ligustica di Belle Arti*, in Gavazza, Magnani 2000, pp. 349-360.

G. Bozzo, *Il restauro*, in G. Bozzo (a cura di), *Cattedrale e Chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, Genova 2000, pp. 138-143.

E. Gavazza, *Una storia di coerenze e conflitti*, in Gavazza, Magnani 2000, pp. 9-60.

E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000.

L. Magnani, *Natura e artificio decorativo*, in Gavazza, Magnani 2000, pp. 137-206.

O. Raggio, *storia di una passione. Cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'ancien régime*, Venezia 2000.

L. Rossi, *Santino Tagliafichi*, in Gavazza, Magnani 2000, p. 434.

G. Rotondi Terminiello, *La dimora dell'aristocrazia*, in Gavazza, Magnani 2000, pp. 207-254.

G. Sommariva, *La Cappella Senarega*, in G. Bozzo (a cura di), *Cattedrale e Chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, Genova 2000, pp. 178-183.

#### 2001

P.P. Quieto, *Settecento italiano a Lisbona. Le opere di Pietro Labruzzi, Carlo Giuseppe Ratti, Camillo Sagrestani fiorentino per la Chiesa di Nossa Senhora do Loreto a Lisbona ed un cenno per Batoni all'Estrela in Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli* in Atti del Convegno di Salerno-Ravello (1997) a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001.

G. Rotondi Terminiello, *1762-1764: un "Moderno Costume" per la Cappella Sistina*, in G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo Vescovile, Oratorio di N.S. di Castello*, Savona 2001, pp. 295-313.

#### 2002

A. Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande Casa genovese*, Genova 2002.

#### 2003

G. Assereto, *Dalla fine della repubblica aristocratica all'Unità d'Italia* in D. Puncuh (a cura di), *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, Genova 2003, pp. 509-550.

F. Boggero, *Il fràvego Felice Porrata*, in *Studi di Storia delle Arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2003, pp. 123-128.

D. Calcagno, M. Cavana, V. Moratti, *I segni del tempo. Tracce di storia e arte nelle valli Borbèra e Spinti fra Medioevo ed Età Moderna*, I, Bassa Val Borbèra-Valle Spinti, Borghetto di Borbèra 2003.

F. Sborgi, *Frammenti per uno studio. Recupero del barocco nella cultura artistica genovese dell'Ottocento*, in *Studi di*

*Storia delle Arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2003, pp. 177-184.

G. Sommariva, *Una Betlemme di carta. Presepi a sagome dipinte a Genova tra XVII e XVIII secolo*, "La Casana", 4, 2003, pp. 40-49.

M. Vazzoler, *Le requisizioni napoleoniche in Liguria*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 255-267.

#### 2004

*Arte a Palazzo. Presepi in Liguria. L'arte presepiale dalle collezioni pubbliche e private*, catalogo della mostra (Genova), a cura di G. Sommariva, M.T. Orengo, Milano 2004.

P. Boccardo, "Io e Luigi lavoriamo indefessamente a disegnar mobili di nuova moda". Gaetano Cantoni e altri artisti ticinesi e genovesi nelle "Nuove mezzarie" di Palazzo Rosso nel 1783, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera*, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 223-245.

G. Bozzo (a cura di), *La Chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea a Genova. Vicende, arte e restauri*, Genova 2004.

G. Buscaglia (a cura di), *Giovanni Agostino Ratti pittore, incisore, ceramista*, Albenga 2004.

G. Sommariva, *Un presepe a sagome dipinte*, in *Arte a Palazzo. Presepi in Liguria. L'arte presepiale dalle collezioni pubbliche e private*, catalogo della mostra (Genova), a cura di G. Sommariva, M.T. Orengo, Milano 2004, pp. 63-89.

#### 2005

A. Acordon, M. Bolioli (a cura di), *La chiesa parrocchiale di San Michele di Pagana*, Genova 2005.

G. Bozzo, *La decorazione pittorica delle navate*, in G. Roscini (a cura di), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venezia 2005, pp. 77-85.

F. Franchini Guelfi, I. Galella, *Storie della vita di Sant'Antonio Abate di Carlo Giuseppe Ratti nell'Oratorio di Mele. Restauri 1980-2005*, Mele 2005.

#### 2006

F. Franchini Guelfi, *Artisti genovesi per il Portogallo. Committenze di prestigio per una nazione nuovamente protagonista sullo scenario europeo*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa atlantica. Inghilterra, Fiandre, Portogallo. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 211-237.

#### 2007

M. Bocci, *Il Conservatorio delle Fieschine: un esempio di Welfare nel Settecento*, in "La Casana", 1, 2007, pp. 34-43.

F. Boggero, *La Liguria dei "cartelami"*, in M. Fagiolo (a cura di), *Le Capitali della Festa II. Italia settentrionale*, Roma 2007, pp. 180-183.

*Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, catalogo della mostra (Houston-Londra), a cura di E.P. Bowron, P. Bjorn Kerber, New Haven-Houston 2007.

M. Vazzoler, *Santino Tagliafichi (1756-1829)*, in A. Lonati (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio*, 4, Sao-nara 2007, pp. 11-48.

#### 2008

G. Bozzo, M. Cambi (a cura di), *Il Castello Mackenzie a Genova. L'esordio di Gino Coppedè*, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.

G. Meriana, R. Santamaria, *La Chiesa di San Bartolomeo di Vallecaldà Savignone secolo XVIII*, Genova s.d. [ma 2008].

#### 2009

L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale Genova. I dipinti del Primo Piano Nobile e dei depositi. Catalogo generale, volume secondo*, Milano 2009.

R. Tollo (a cura di), *Santa Chiara da Montefalco. Culto storia e arte. Corpus iconografico*, Tolentino 2009.

#### 2010

*Lo Zodiaco illuminista. I mesi di Giuseppe Bacigalupo a Palazzo Spinola*, catalogo della mostra (Genova), a cura di M. Bartoletti, F. Simonetti, G. Zanelli, Alessandria 2010.

*Santa Caterina da Genova 1510-2010. Cinquecento anni di devozione*, catalogo della mostra (Genova), Genova 2010.

#### 2011

P. Martini, SS. *Incarnazione*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova 2011, pp. 347-351. (Martini 2011a)

P. Martini, S. *Maria del Rifugio*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova 2011, pp. 357-371. (Martini 2011b)

#### 2012

L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale Genova. Il Palazzo e i suoi interni. Gli affreschi e gli stucchi. Catalogo generale, volume terzo*, Milano 2012.

G. Zanelli (a cura di), *Le Storie di San Giovanni Battista dell'oratorio del Santo Cristo*, Genova 2012.

#### 2013

F. Boggero, A. Sista (a cura di), *Il gran teatro dei Cartelami. Scenografie tra misteri e meraviglie*, Cinisello Balsamo (Milano) 2013.

G. Meriana, M. De Felice, *San Bartolomeo di Vallecaldà. Una parrocchia, una frazione, una comunità*, Genova 2013.



Finito di stampare nel mese di novembre 2013  
da Grafiche G7 Sas Savignone (Ge)  
per Sagep Editori Srl Genova

