

CARLA CAVELLI TRAVERSO

TAVOLE PRIMITIVE FIAMMINGHE IN LIGURIA

La pittura primitiva fiamminga fu sempre apprezzata dall'aristocrazia ligure che nei secc. XV e XVI, grazie ai rapporti economici e finanziari con le Fiandre, ebbe contatti diretti con gli artisti ed in seguito si dedicò ad un intenso e fecondo collezionismo.

Per questo motivo ancor oggi nonostante la dispersione di insigni capolavori, causata dallo smembramento sette-ottocentesco di molte collezioni private, le pinacoteche liguri annoverano un discreto patrimonio di queste opere.

Sullo scorcio del Trecento i primi insediamenti genovesi nelle Fiandre privilegiarono città come Bruges dalla struttura borghese e protocapitalistica, sede adatta per i banchi ed importante piazza mercantile e finanziaria. In questa città si può ancora vedere la *Seihalle*, l'antica sede della rappresentanza genovese, edificio del 1399 che sulla facciata porta un rilievo con S. Giorgio e lo stemma della città di Genova. Tale masseria, diretta da un console e da due consiglieri, presiedeva e rappresentava la comunità genovese nei suoi rapporti tanto con il governo locale quanto con la madrepatria.

Agli scambi commerciali seguirono di pari passo quelli culturali, in quanto Bruges in quel periodo era uno dei centri più importanti al quale confluivano i maggiori artisti fiamminghi.

Fu infatti proprio un ligure, lo spezzino Bartolomeo Facio (o Fazio) ad offrire per primo nel «De viris illustribus»⁽¹⁾ una buona biografia di Jan van Eyck e di Roger van der Weyden. Tra le opere fiamminghe che lui cita, in più stretto rapporto con il nostro ambito culturale, ricorderemo il trittico con l'*Annunciazione* tra S. Giovanni Battista e San Gerolamo nello studio, commissionato dal genovese Giovanni Battista Lomellini a van Eyck⁽²⁾, visto dal Facio alla corte di Napoli, e la tavola del van der Weyden presente a Genova, nella quale era dipinta una donna mentre faceva il bagno, spiata da due giovanetti.

L'esistenza di queste opere, attestata solo dalle pagine dello spezzino, testimonia che Genova già dalla metà del Quattrocento andava configurandosi «quale naturale emporio delle pittura fiamminga in Italia»⁽³⁾. D'altronde la cronica mancanza di una

scuola ligure, o quantomeno genovese, e di maestranze locali costringeva la ricca aristocrazia a cercare altrove gli strumenti per la sua celebrazione; l'ambiente culturale non era però chiuso e retrogrado in quanto vivi ed intensi erano i contatti con la Lombardia, la Toscana, la Provenza, la Catalogna, la Borgogna e le Fiandre in particolare. Si ricordi al proposito lo sconosciuto Alessandro, pittore di Bruges, che aveva bottega a Genova già nel 1408⁽⁴⁾.

Non di meno la situazione locale delle arti, ancora per tutto il Quattrocento profondamente improntata di medioevalismo, motivava l'apprezzamento dell'arte primitiva fiamminga, le cui radici profonde erano rintracciabili nella visione del mondo della cultura tardogotica.

Questa pittura influenzò profondamente la contemporanea produzione genovese a livello stilistico con risonanze del cromatismo e dello studio del dettaglio, sia quale componente fondamentale per un rinnovato linguaggio e per una decisiva svolta artistica che perdurò fino all'arrivo a Genova di Perin del Vaga⁽⁵⁾, allievo di Raffaello, che introdusse l'umanesimo rinascimentale nella sua rielaborazione manieristica di scuola toscano-romana.

Ma la più antica opera ancora a Genova, emblematica di questa cultura, non è di un pittore fiammingo, bensì di un nordico il tedesco Giusto (Joos Amman) di Ravensburg, dalla cittadina di origine sul lago di Costanza, il quale dipinse nel 1451 l'affresco, datato e firmato, dell'*Annunciazione*, (fig. 1)⁽⁶⁾ nel chiostro della chiesa di S. Maria di Castello.

La cultura figurativa del maestro, di chiara impronta fiamminga, risulta essere la somma di componenti varie ed eterogenee: a van Eyck ed al Maestro di Aix fanno da contrappunto i tedeschi Lochner, Witz ed i maestri avignonesi in un tipico esempio di gotico internazionale.

L'attenzione al particolare, all'aneddoto di vita borghese, alla visione della realtà tipica della cultura fiamminga in generale ed eyckiana in particolare, del quale è felice esempio il brano di natura morta alle spalle della Vergine, dovette in questo caso adattarsi, non senza sforzo, al gusto nostrano delle grandi proporzioni ed alla tecnica ad affresco.

Non di meno l'opera fece da tramite, da «mediazione» fra queste due culture aprendo la via a nuove e più proficue collaborazioni.

Di stretta produzione fiamminga sono infatti le due tavole della Galleria di Palazzo Reale, dipinte intorno al 1480, che raffigurano *Scene della leggenda di sant'Agnese e santa Caterina*⁽⁷⁾: erano in origine porte di un trittico a sportelli dei quali costituivano la metà

superiore come risulta dai monocromi con due santi, dipinti nel verso di ciascuna tavola, segati a metà figura. Le corrispondenti parti inferiori con altre scene della vita delle due vergini e con le parti mancanti dei monocromi si trovavano nel Museo di Strasburgo dove furono distrutte dal fuoco nel 1497; essendo state acquistate nel 1900 a Firenze farebbero supporre un'origine italiana dell'altare.

Attualmente la critica oscilla nell'attribuirle a Maestro olandese del 1480 o al Maestro delle Scene della Passione di Bruges, nel quale le scandite e ferme misure spaziali e luminose della pittura olandese si fondono con un repertorio formale squisitamente eclettico proprio di questo narratore suggestivo e spigliato. A questo artista è stata attribuita l'*Adorazione dei Magi* della Galleria Sabauda di Torino, della quale si è anche erroneamente supposto che le tavole di Genova e di Strasburgo costituissero gli sportelli laterali.

Di qualche anno posteriore sono le quattro tavole con *Storie di San Giovanni Evangelista*⁽⁸⁾, pervenute a Palazzo Bianco dalla sacrestia della chiesa della SS. Annunziata del Vastato e raffiguranti l'*Ultima Cena*, il *Miracolo dell'esorcizzazione del veleno* (fig. 2), la *Resurrezione di Drusiana*, e *San Giovanni a Patmos*. Nel retro delle due tavole con *San Giovanni a Patmos* e con il *Miracolo del veleno* sono dipinti in monocromo giallo S. Matteo e S. Marco nella consueta trasfigurazione pittorica di un gruppo statuario, mentre tracce pittoriche degli altri due evangelisti si intravedono nei retri delle altre due tavole, dimostrando così la loro originaria destinazione a sportelli laterali di uno smembrato polittico, probabilmente centinato date le aggiunte angolari nelle ante con la *Resurrezione di Drusiana* e con l'*Ultima cena* che evidentemente chiudevano l'opera nella zona centinata.

La struttura a polittico o a trittico fu sempre prediletta dai pittori fiamminghi fino a tutta la prima metà del Cinquecento causa la persistente concezione medioevale dell'opera d'arte come cosa unica, rara per il suo valore: infatti, polittici e trittici, chiudendosi su se stessi, si offrono all'osservatore come oggetti preziosi che bisogna aprire per poter ammirare nella loro totale e superba bellezza.

Le tavole di San Giovanni sono state dalla critica avvicinate stilisticamente al trittico di S. Lorenzo della Costa, al polittico dell'*Annunciazione* del Museo Poldi Pezzoli, alle due tavole con la *Natività* e la *Presentazione al tempio* di Palazzo Barberini ed in particolare alla cosiddetta *Messa di S. Pietro* di Novi Ligure della quale costituirebbero gli sportelli laterali.

In queste opere è presente un tratto secco e tagliente, la cultura

gotica riproposta con fare arcaizzante pieno di germanismi, un realismo minuto quasi microscopico individuato spesso dall'incidenza della luce, la quale poi possiede ancora tutti quei valori mistici, simbolici, allegorici, tutta quella carica semantica presente nella tradizione medioevale reiterata nell'arte fiamminga quattrocentesca.

Solo per il trittico della parrocchiale di San Lorenzo della Costa⁽⁹⁾ si hanno indicazioni precise sull'esecuzione, in quanto nel verso dell'anta sinistra si legge ANDREAS DE COSTA FECIT FIERI BRUGES 1499; del genovese Costa, signore di Roccarbino nel Principato di Monaco, sappiamo che si trasferì giovane nelle Fiandre, fu ammesso nella borghesia di Bruges nel 1493, divenne ricevitore delle poste presso l'Imperatore Massimiliano ed ambasciatore di Francia. Nel 1492 sposò Agnese Adorno, figlia del borgomastro di Bruges, anch'essa appartenente a famiglia genovese trapiantata nelle Fiandre, che gli diede sette figli e sei figlie, morì vecchissimo a Bruges nel 1542.

I coniugi Andrea ed Agnese, con lo stemma bipartito del loro casato, sono dipinti nella tavola centrale ai piedi della croce con il martire Andrea, santo protettore del committente (fig. 4A).

Nelle ante si vedono la *Resurrezione di Lazzaro* e le *Nozze di Cana*, mentre nei retri vi sono due raffigurazioni, scarne ed essenziali, di *Adamo ed Eva* prima e dopo il peccato originale.

Il trittico, esimia opera nell'ambito della produzione fiamminga più felice, presenta significative raffinatezze quali la luce che in parte passa attraverso i vetri ed in parte entra senza diaframmi, la misteriosa espressione dei personaggi, la verità quasi tattile delle stoffe e dei preziosi, l'elaborata decorazione del portale gotico, la materialità delle ricche suppellettili, la verità tangibile, perfino sgradevole e scostante, del corpo emaciato di Lazzaro e della nudità di Adamo ed Eva. Il tutto inserito all'interno di una rappresentazione storica della vita in terra di Fiandra nel sec. XV, come documenta l'interessante citazione della gru nel porto sullo sfondo (fig. 4B).

Un'autore di tale importanza risulta purtroppo ancora sconosciuto, vari nomi sono stati fatti — Memling, Metsys, Provost —, indubbiamente rimangono comunque le assonanze stilistiche con le opere di Gerard David, in particolare le *Nozze di Cana* del Louvre, e con l'ambiente bruggese a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

Comune alle tavole finora considerate, soprattutto a quelle di Palazzo Reale e di Palazzo Bianco, è una concezione dello spazio ritardata immemore della prospettiva rinascimentale italiana, con le scene sacre impostate ad aneddoto secondo una successione priva

di concatenazione, che tiene soltanto in considerazione la verosimiglianza delle immagini.

Risente di questo clima culturale il polittico con la *Vergine, il Figlio, San Francesco* nella pala centrale ed i *SS. Cosma e Damiano, Anna con i committenti* nelle ante⁽¹⁰⁾, di palazzo Durazzo Pallavicini.

L'autore, che si ipotizza essere il Maestro della Leggenda di Maria Maddalena, si ispirò nella raffigurazione della Madonna con il Bambino alla *Madonna del garofano*, nel Museo di Gand, opera del grande maestro Roger van der Weyden, del quale il polittico in oggetto ripropone l'inesorabile e severa religiosità. Come per Roger, anche per questo ignoto pittore, le figure dipinte non riescono quasi mai a fondersi con il paesaggio e con lo spazio architettonico rimanendo al di fuori di ogni relazione con lo spazio ed anche con il tempo.

Altra copia da Roger è la tavoletta della *Deposizione*, databile ai primi del Cinquecento, che si trova nei depositi di Palazzo Bianco.

In queste opere la figura umana, dipinta in grandi dimensioni, è posta al centro in primo piano, mentre il paesaggio, ridotto allo sfondo, è inteso come semplice riempimento dello spazio e quindi risulta subordinato al tema umano. Non di meno l'elemento divino, che manca di ogni idealizzazione, è interpretato attraverso un realismo prodotto dalla stessa visione trascendentale dell'universo.

Nell'arte primitiva fiamminga, infatti, il divino pur essendo venerato scende al livello dell'umano: la Madonna, madre di Dio, è una nobildonna dell'aristocrazia al potere, i santi, i martiri morti per la fede sono soprattutto cavalieri e notabili, la corte divina è raffigurata come copia della corte terrena.

Questo clima culturale unitario venne già dalla seconda metà del sec. XV messo in crisi da un pittore come Hugo van der Goes, forse il primo artista rinascimentale della pittura neerlandese⁽¹¹⁾, la cui tensione assai moderna lo costrinse ad infrangere le regole costruttive dell'immagine per una più completa trascrizione delle sue intenzioni poetiche trascendendo il dramma della riproduzione delle immagini nell'espressionismo.

Di questo grande maestro vi sono a palazzo Durazzo Pallavicini il trittico con la *Deposizione di Gesù dalla croce*⁽¹²⁾, copia da un originale, ed a Palazzo Bianco la famosa tavola col *Cristo benedicente* (fig. 5)⁽¹³⁾, che ricorda a tal punto il *Cristo con le stimmate* della coll. Johnson di Filadelfia, eseguito dal Memling, da avere indotto alcuni critici a considerarli dello stesso autore.

Questa tavola di struggente espressività, è un'alto esempio di

espressionismo fiammingo, che proprio tramite una raffigurazione precisa ed esatta dei particolari riesce a creare la drammaticità della forma. Le lacrime sul dolce viso, la corona di spine che provoca rivoli di sangue sulla fronte e lungo il collo, le ciocche dei capelli, le mani affusolate, le dolorose stimmate, gli occhi con quel taglio particolare così eloquente espressione del dolore, ricordano la preziosità e la minuzia della miniatura tardo-medioevale.

Dall'amore dell'artista fiammingo per questa cultura nasce un modo di rapportarsi alla realtà che potrebbe definirsi «lenticolare», come se egli vedesse attraverso una lente d'ingrandimento, tanta è l'abilità con la quale riesce a dipingere particolari minuti, realizzando vere e proprie miniere visive, dei microcosmi, degli universi completi, estremamente complessi ed elaborati.

Anche la tavoletta di S. Gerolamo, sempre a Palazzo Bianco, mostra uno stretto collegamento con i miniaturisti neerlandesi di fine secolo e con la pittura tedesca contemporanea, sia nel santo in primo piano sia nello sfondo dove sono dipinte città gotiche, porti fluviali e navi perfettamente leggibili nelle loro sfumature.

Nel clima di riflusso che caratterizza la fine del sec. XV e soprattutto l'inizio del successivo matura Gerard David che, compiacente alla moda del tempo, si volse al passato derivandone prestiti assai felici per fisionomia e gusto compositivo.

La stessa piccola tavola della *Madonna della pappa* (Pal. Bianco) è un esempio significativo del tenero e domestico mondo del David: questo soggetto influenzerà a tal punto la pittura genovese da essere riproposto dopo circa un secolo da Bernardo Strozzi, un pittore estremamente sensibile alla cultura ed all'iconografia fiamminghe.

L'opera più importante del David sono le tre tavole con la *Madonna in trono e Gesù nella pala centrale*, *San Mauro* e *San Gerolamo* nelle ante⁽¹⁴⁾, appartenute al polittico smembrato del monastero della Cervara; anche se mutila rimane sempre un'opera di notevole importanza ispirata, pur rimanendo ancora gotica, al Rinascimento italiano, risente infatti dell'arcaismo severo con cui il David improntava il suo, quasi «umanistico», ritorno alle fonti della pittura fiamminga.

Non a caso il pittore usò la stessa cura e la stessa attenzione nel dipingere i visi del Bambino e della Madonna, gli acini d'uva, i pastorali gotici dei Santi ed in particolare l'arazzo a fiorami dello sfondo che ricorda l'«hortus conclusus» medioevale (il giardino chiuso dove la Madonna, seduta a terra, giocava con il suo pargoletto), nel quale sono facilmente riconoscibili fiori ed animali, rintracciabili nei trattati scientifici del tempo.

Il modellato è reso morbido e fluente dal contrasto chiaroscurale che David inventa privilegiando tonalità grigio-azzurrine: non si tratta dello sfumare del colore ma di zone d'ombra scura intorno ai visi ed alle mani. Le tavole furono inizialmente considerate dipinte nel 1511, poi per un'iscrizione che vi si leggeva e che troverebbe conferma in un manoscritto sul monastero, si anticipò la data al 1506; di conseguenza si dovettero anticipare le date del soggiorno genovese del fiammingo ai primi anni del Cinquecento (1502-1507), anziché al secondo decennio come la critica precedente aveva supposto. È stata ipotizzata anche una ricostruzione del polittico, le cui tavole mancanti che costituivano la zona superiore, sono state individuate nel *Padre Eterno* del Louvre e nelle due tavole con l'*Angelo Gabriele* e la *Vergine Annunziata* di collezione privata statunitense.

Al contrario la *Crocefissione* (fig. 6)⁽¹⁵⁾, che si credeva facesse parte del polittico, è risultata opera più tarda (ca. 1515), una rielaborazione della spazialità rinascimentale italiana che David cercò di sviluppare attraverso la composizione calibrata e la continuità della luce: le figure somigliano a statue in un paesaggio semidesertico reso spettrale dal cielo plumbeo, un po' sereno all'orizzonte.

È interessante osservare come in questa tavola David, che visse in ambiente riformato, abbia riprodotto la stessa iconografia codificata dalla Controriforma che ammetteva ai piedi della croce solo la Madonna e S. Giovanni.

In antitesi a questa opera sono le tre tavole di Jan Provost, l'*Annunciazione* ed i *SS. Pietro ed Elisabetta d'Ungheria*⁽¹⁶⁾, databili agli anni 1515/1520, nelle quali l'autore fa rivivere immagini e spazi quattrocenteschi in un ambiente saturo di decorativismo manierato, giungendo ad immagini di ritardata e squisita bellezza.

L'opera, attualmente a Palazzo Bianco, proviene dalla soppressa chiesa di S. Colombano dell'ospedale dei Cronici; le ante furono anticamente decurtate dalla parte inferiore con i ritratti dei committenti, individuati recentemente nel *Ritratto di donatrice* della collezione Thyssen di Lugano e nel *Ritratto d'uomo* della collezione Johnson di Filadelfia.

Ma mentre nella tavole laterali è presente una solenne nobiltà di impianto, una ricchezza cromatica e chiaroscurale che già rivelano il soffio del Rinascimento italiano, nell'*Annunciazione* il disegno netto e tranquillo, il modellato largo dai piani lisci e levigati, il lieve imbarocchimento dell'eccessivo arabesco delle pieghe dell'abito di Maria, l'insolito colore locale si ricollegano al filone «astratto» della

pittura di Bruges; inoltre la mancanza della profondità e quindi della prospettiva rinascimentale rende appiattita la scena.

In questa pala la forte luminosità che investe i personaggi principali e contrasta con la penombra degli arredi della stanza, serve a concentrare l'attenzione dell'osservatore sul momento straordinario al quale ha l'onore di partecipare: l'annunciazione dell'incarnazione del figlio di Dio in un corpo umano.

Sempre gli artisti fiamminghi ebbero un rispetto quasi timoroso dell'entità divina, usavano infatti l'accortezza di dipingerla in primo piano a dominio della scena, oppure, se costretti dalla rappresentazione a raffigurarla in secondo piano o nello sfondo, ugualmente riuscivano a convogliare l'interesse dello spettatore usando forti contrasti cromatici e chiaroscurali. Ad esempio nel *trittico del Redentore* o di *S. Pancrazio*⁽¹⁷⁾ della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, la presenza del Santo nelle scene di fondo è posta in risalto dall'accostamento di colori complementari quali rosso e verde. L'opera, che proviene dall'omonima chiesa gentilizia, è stata infatti dipinta per glorificare la vita ed il martirio di Pancrazio, secondo quanto narrato dalla «Legenda Aurea» di Jacopo da Varagine, la cui pagina iniziale è riportata sul libro di San Pietro.

Il Santo titolare, con ai piedi l'imperatore Diocleziano suo persecutore, è dipinto nella tavola centrale mentre affianca la Trinità insieme a San Giovanni Evangelista e nel verso delle ante insieme a papa Cornelio che lo battezzò; inoltre nello sfondo delle ante e della pala si vedono, secondo una progressione di lettura da destra a sinistra, la partenza del giovane Pancrazio dalla Frigia per recarsi a Roma, il suo battesimo avvenuto in questa città, i cui monumenti più famosi sono dipinti nello sfondo della pala secondo planimetrie tardo-quattrocentesche, ed infine la decollazione del santo ordinata da Diocleziano ed il trasfugamento delle spoglie ad opera della cristiana Ottavilla per dare loro religiosa sepoltura.

Il trittico alla fine del Seicento venne scomposto e trasformato in due quadri, la tavola centrale da centinata divenne rettangolare, le due laterali vennero riunite con l'inserimento nella zona mediana e superiore di un'altra tavola sulla quale furono dipinti gli stemmi delle famiglie Calvi e Pallavicino ai piedi di un albero ed una *Madonna con il Bambino* tra nubi.

L'opera, che mostra una trascrizione più rigida del disegno ed una ricchezza di particolari in parte sconosciute alle composizioni di David, una maggiore durezza e meccanicità di applicazione dello sfumato del grande maestro, risente del clima di ritardata riflessione sugli esiti della pittura quattrocentesca e si avvicina a certe opere

di Adriaen Ysenbrant, allievo di Gerard David ed attivo a Bruges nella prima metà del Cinquecento.

Appartengono alla scuola dell'Ysenbrant due tavole con la *Madonna e San Giovanni*⁽¹⁸⁾, portelle laterali di un trittico perduto, che facevano parte della collezione del Duca de Ferrari.

Intanto per volere del nuovo imperatore Carlo V, propenso allo sviluppo dei mestieri urbani ed all'attestarsi del capitalismo nel quadro di una netta prevalenza economica e culturale del sud del paese, già dalla fine del Quattrocento avvenne l'ascesa di Anversa che divenne nodo culturale a cui iniziarono a confluire artisti da tutti i centri dei Paesi Bassi.

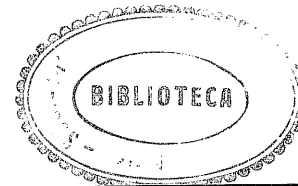
In questo periodo di crisi delle formule tradizionali venne favorita una quantità di proposte risolutive, concepite nell'ordine della deviazione dal piano della realtà rappresentativa: nelle opere di Joachin Patenir la forte pregnanza degli elementi naturalistici portò ad un'astrazione da un contesto di verità, Joos van Cleve predilesse un fare più mosso tutto ricami e svolazzi per i suoi soggetti piacevoli e teneri.

Questi due maestri lavorano in contatto tra loro ed entrambi visitarono sicuramente la nostra regione.

Del Patenir rimane, nei depositi di Palazzo Bianco, una tavola con *San Gerolamo penitente*, non di mano dell'artista ma da assegnare alla sua scuola, in cui si vede la figura isolata del Santo dominata da ampie prospettive di montagne con vaste distese spaziali.

Delle numerose opere di Joos van Cleve⁽¹⁹⁾ sono ancora presenti a Genova la *Madonna in orazione*⁽²⁰⁾, originariamente a fondo d'oro, ed il trittico con l'*Adorazione dei Re Magi*⁽²¹⁾ della chiesa di San Donato, entrambi della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, mentre copia dal van Cleve viene considerata la *Madonna con il Bambino*, di Palazzo Bianco (fig. 7)⁽²²⁾.

Le opere di questo maestro presentano una nitidezza di contorni, una pittura chiara e lucente quasi smaltata, il gioco delle pieghe degli abiti mosso e vibrante, l'impianto decorativo ricco e raddolcito attraverso il chiaroscuro sfumato all'italiana; non di meno la tematica iconografica e simbolica rimane quella tipicamente fiamminga, ad esempio nella *Madonna con il Bambino* il ramo con la mela è una metafora della salvezza umana, in quanto Cristo avendo preso su di sé il peccato originale di Adamo, fu considerato dalla cultura tardo-medioevale il nuovo Adamo e Maria la nuova Eva⁽²³⁾; ed ancora, l'anima purificata nella mandorla di luce della anta sinistra nell'*Adorazione dei Magi*, dove è dipinta Maria Maddalena, ha fatto



supporre la rappresentazione della prima moglie di Stefano Raggi, Maria [Maddalena] Giustiniani: da ciò si è ricavata la probabile datazione della pala al periodo di vedovanza dell'aristocratico, cioè nel corso del primo soggiorno genovese del van Cleve (1512-1516), successivamente completata con l'aggiunta delle ante al suo rientro a Genova nel terzo decennio del Cinquecento.

Non solo in van Cleve ma anche in tutti i pittori fiamminghi del periodo la presenza dei vari elementi della composizione non è mai casuale, anzi questi danno valenza simbolica alla scena, la simbologia tardo-medioevale viene rinnovata, anche se superficialmente, attraverso il suo inserimento nel paesaggio e nel mondo contemporanei all'artista: le scene religiose sono infatti ambientate tra mulini ad acqua ed abitazioni popolari quattrocentesche, paesaggi montuosi, città portuali ritratte in un momento di fervida attività.

Nello sfondo dell'*Adorazione* sono raffigurate scene di vita che di sacro hanno ben poco, alcuni soldati bevono ad un tavolo, un cavallo viene sellato, delle donne chiacchierano alla finestra, muratori accomodano un tetto.

L'epifania del divino è colta all'interno della vita laboriosa di una umanità produttiva, d'altronde in terra di Fiandra non si vive di rendita ma di commercio, di mercanzia, di artigianato, di fiere e di mercati.

A questo ambiente il nobile genovese, che è soprattutto un mercante un banchiere un commerciante, si sente particolarmente vicino ed in quest'arte vede rispecchiata la sua società.

Anche nell'*Adorazione dei Magi* ⁽²⁴⁾ del Museo Diocesano di Savona, ma proveniente dalla chiesa di San Giovanni (o di San Domenico), nelle figure di fondo si scorgono brani pittorici di genere che percorreranno la pittura olandese del Seicento, quali il San Giuseppe che asciuga i panni presso il fuoco.

Di questo trittico a sportelli, si conservavano la tavola centrale con la *Vergine seduta col Bambino* ed un *Re Mago* genuflesso e l'anta destra con il *Re Moro*; la tavola sinistra con l'altro *Re Mago*, rubata nel 1922 e riapparsa sul mercato antiquario è stata di recente (febbraio 1989) acquistata da privati e data in comodato alla Curia di Savona.

Avvicinabile stilisticamente alla pala d'altare della chiesa di Hoogstraeten ora nel Museo di Anversa, al cui Maestro è stata attribuita, presenta gli stessi modi alla Quentin Metsys resi con una minuzia di particolari ed un gusto cromatico assai vivace.

Il Metsys può dirsi a buon diritto il continuatore e l'estremo

rappresentante dell'umanesimo fiammingo, che si configurò come uno dei nodi fondamentali dell'Umanesimo europeo, parallelamente ed in alternativa, sebbene non in antitesi, a quanto avveniva in Italia negli stessi anni: un'esperienza artistica che istituì un nuovo e diverso rapporto tra uomo e storia, uomo e natura.

In Liguria non sono presenti opere del grande maestro ma sia il *Gesù deposto* ⁽²⁵⁾ di palazzo Durazzo Pallavicini, sia la tavola di *San Gerolamo* ⁽²⁶⁾ degli ospedali civili di Genova, ma proveniente dal distrutto ospedale di Pammatone, derivano da prototipi del Metsys; quest'ultimo è stato più volte ripetuto dal Roymerswaele e dai suoi allievi attraverso una riproduzione quanto più empiricamente verosimile della realtà, tutta giocata sui misurati ritmi di un quieto scorcio domestico.

Un'esempio di questa ripetitività tematica è il *San Gerolamo penitente* di Palazzo Rosso ⁽²⁶⁾, anch'esso attribuito a Martin von Roymerswaele. Gli elementi accessori sovrabbondanti, il panneggio convulso portano a considerare queste opere un esempio tardo, databile al secondo e terzo decennio del secolo, quando la moda prende il posto dell'originalità, la preziosità tipica della stagione più felice della pittura fiamminga cede alla meticolosità fiacca e convenzionale.

A questo ambiente di maniera appartengono le due tavole con la *Natività* e la *Fuga in Egitto* ⁽²⁷⁾ della chiesa di San Michele di Pagana ed il trittico di Palazzo Bianco con l'*Annunciazione* e la *Fuga in Egitto* nei pannelli, l'*Adorazione dei Magi* (fig. 8) nella tavola centrale ⁽²⁸⁾, anche se per entrambe si ipotizza un datazione ai primi anni del Cinquecento, in quanto gli elementi classicheggianti delle architetture, le decorazioni a testa di capro e girali, i motivi «a candelabra» ricordano decori presenti nel contemporaneo Rinascimento italiano, a cui gli artisti fiamminghi del primo Cinquecento si rivolsero per rinnovare la loro arte, ormai raffreddata nelle ripetizioni delle formule consuete.

Questi pittori, che risentivano della crisi della loro tradizione, riuscirono a superare quest'«impasse» creativo aggrappandosi all'arte italiana, che videro durante i loro frequenti soggiorni nel nostro paese.

Il classicismo che volevano assimilare non era solo quello delle antichità greche e romane, ma anche dei «classici» Michelangelo, Leonardo e Raffaello in particolare. Rimandi alla pittura di quest'ultimo sono rintracciabili nella *Madonna con il Bambino* e *San Giovanni* di Palazzo Rosso, e nella *Madonna con il Bambino* e *San Giovannino* di Palazzo Bianco, mentre una citazione diretta dell'opera

di Raffaello, la *Madonna del Velo*, si ritrova nell'*Adorazione dei pastori* ⁽²⁹⁾ di palazzo Durazzo Pallavicini, ascrivibile alla scuola di Bernard van Orley del secondo quarto del Cinquecento; nella galleria dello stesso palazzo si conserva la pala coeva del *Riposo durante la fuga in Egitto* ⁽³⁰⁾, che ricorda la maniera di Ambrogio Benson intorno al 1525, quando più profondi furono gli influssi della tradizione lombarda di scuola leonardesca.

L'approccio al rinascimento italiano risulta però come una deviazione esotica dalla cultura fiamminga e si concretizzò in una pittura di maniera romanista e classicheggiante, perciò i pittori che seguirono questa corrente furono chiamati «maneristi d'Anversa».

Di van Scorel, artista fondamentale del «gusto all'italiana» nei Paesi Bassi, si trova a Palazzo Bianco la *Sacra Famiglia*, in cui la «classica» struttura piramidale dei personaggi sacri si staglia contro uno sfondo di esedra, gli spunti di cultura romana, specie Raffaello e Michelangelo, sono interpretati in forme solide, semplificate attraverso uno sforzo intellettualistico di adattamento ai modelli costruttivi, ai particolari ornamentali della rinascenza italiana.

Manierista d'Anversa fu anche Jean van Hemessen, al quale è attribuito dubitativamente il *San Gerolamo* (fig. 8) di Palazzo Rosso: la figura del santo, ancora giovane dal corpo scarno che risalta su fondo scuro, ricorda le tensioni ed il senso drammatico dell'Hemessen, dovuti alla sua religiosità riformata, severa e molto sofferta. La studiata minuzia fiamminga della resa dei particolari è rinnovata da un deciso vigore plastico della figura che si stacca dal fondo. L'artista sentì la Bibbia in senso drammatico e contraddittorio, la sua pittura di genere fa capo ad un mondo severo, rigorista, macchiato dal sangue delle guerre di religione.

In un clima di colto umanesimo si inseriscono le opere di genere di Pieter Aertsen (la *Cuoca*, siglata e datata 1550) e di Joachin Beuckelaer (il *Mercato*, siglato) a Palazzo Bianco.

In esse si compie un'operazione di avvicinamento al realismo ed ai valori narrativi di alcuni elementi linguistici del manierismo italiano (bassaneschi, tintoretteschi, romani) ed allo stesso tempo, come nella *Cuoca*, che ha come presupposto la visita del Cristo in casa di Marta e Maria, una riduzione dei temi evangelici alla quotidianità contemporanea. Nel *Mercato* figure e brani di natura sono disposti secondo vistuosistici equilibri, non di rado su sfondi classicamente atteggiati, secondo un livello intellettualistico attento alla sensibilità dell'autore.

Da opere come queste, presenti nelle case genovesi e note

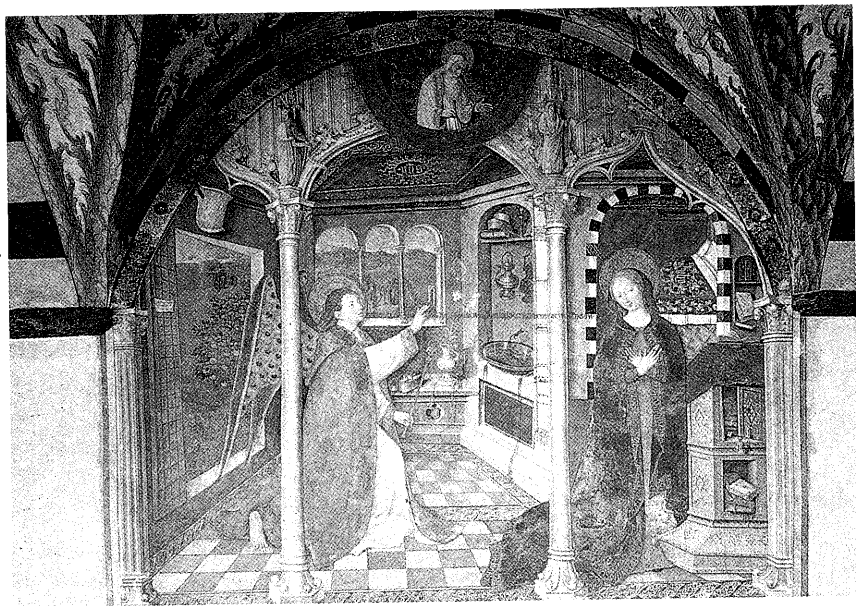
attraversano incisioni, verranno spunti e suggerimenti alla pittura genovese del primo Seicento.

In meno di settanta-ottanta anni la situazione era mutata radicalmente, non si trattava più di opere inviate dalle Fiandre in Liguria in quanto naturale emporio della pittura fiamminga in Italia, ma erano gli stessi artisti, che attratti da un viaggio nella «classica» Italia non disdegnavano un breve soggiorno a Genova, dove i committenti non mancavano mai.

Ad esempio si deve a Jan Massys figlio del famoso Quentin, il ritratto più autentico di Genova che si conosca nello sfondo della tela *Venere o Flora in giardino* ⁽³¹⁾ di Stoccolma, che presenta una situazione urbanistica di poco anteriore al 1542.

Questi soggiornò sicuramente a Genova tra il 1550 ed il 1558, durante il suo esilio da Anversa (1544-1558) dovuto alle scelte confessionali riformate. Di questo periodo sono le tre tele di Palazzo Bianco, la *Madonna che abbraccia il Bambino* ⁽³²⁾, firmata e datata 1552, che ricorda solo nei nimbi dorati la pittura fiamminga, in quanto si presenta come un tributo all'arte di Raffaello, forse ulteriormente appresa dal Massys dagli affreschi genovesi di Perin del Vaga; la *Charitas* (fig. 10) ⁽³²⁾, una delle sue opere più belle, dove la voluttuosità dell'insieme, così cara all'arte manieristica preziosa e raffinata, non contrasta con l'argomento sacro, anzi forma un'armonia perfetta ed il *Ritratto di Andrea Doria* ⁽³⁴⁾, del quale il fiammingo fu sicuramente ospite, dipinto tre o quattro anni prima della morte dell'ammiraglio.

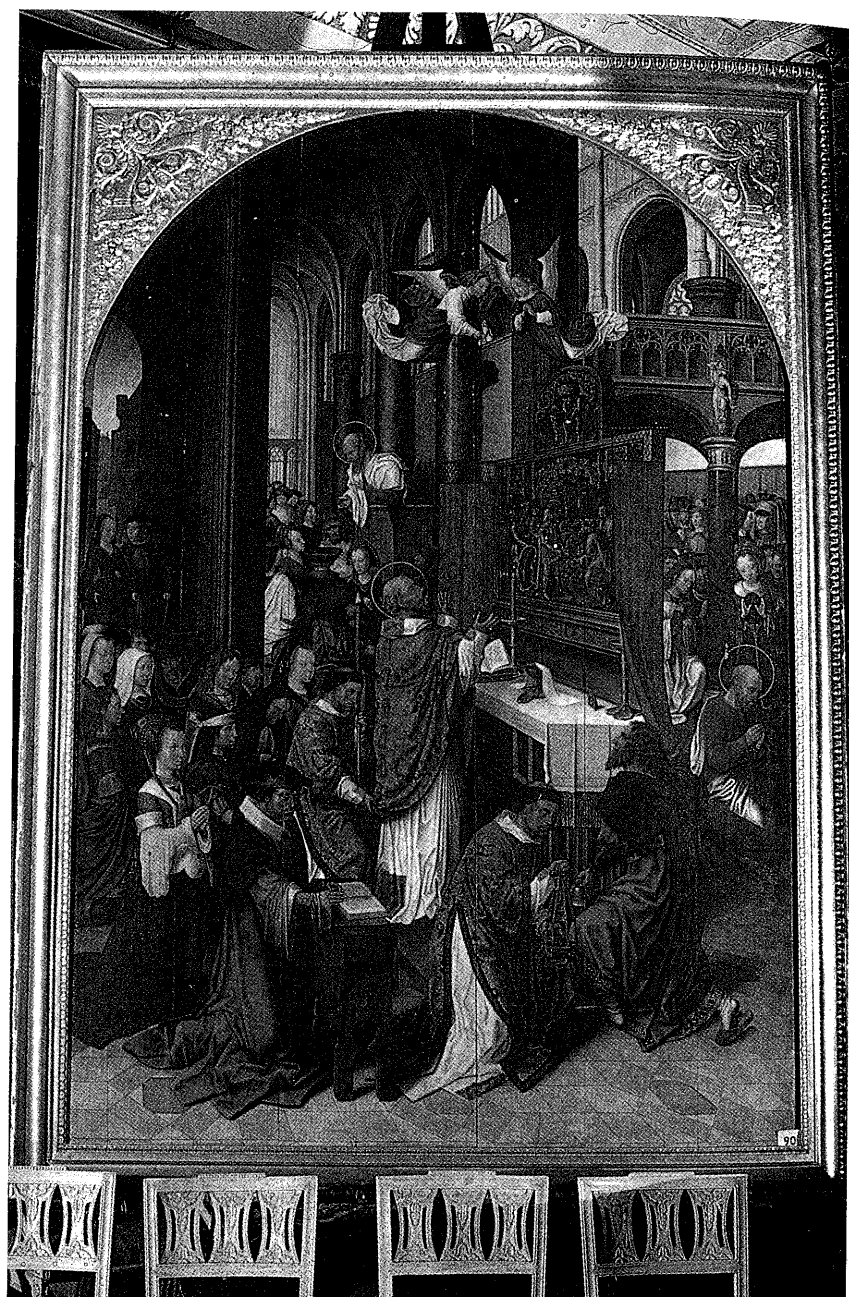
Massys, pur essendo conquistato dalla maniera italiana, riuscì a non perdere mai la sua cultura nordica, come rivelano l'inclinazione per gli aspetti più sensoriali del visibile e del fruibile, i piccoli particolari di insistito e descrittivo realismo che sminuiscono l'effetto altisonante del Manierismo italiano.



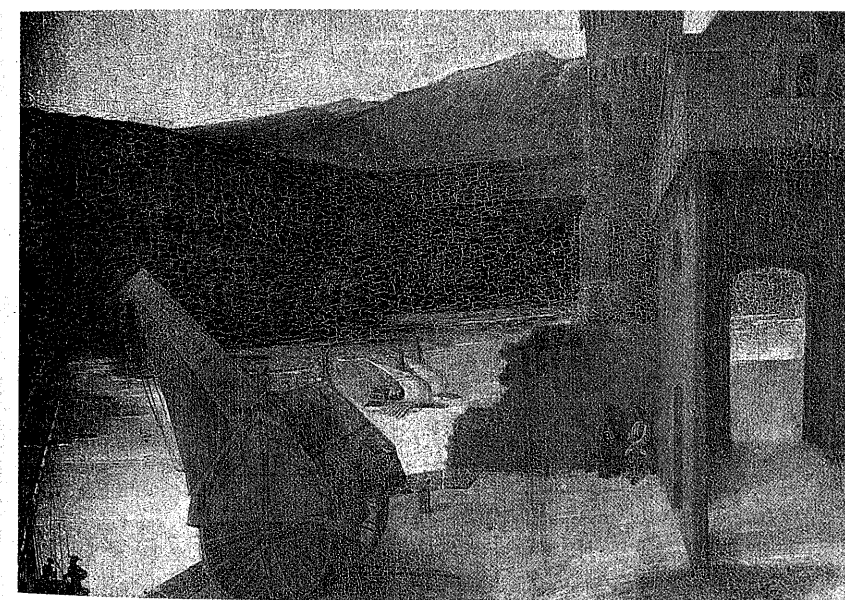
1) Giusto di Ravensburg, *Annunciazione*, Genova - chiostro della chiesa di S. Maria di Castello.



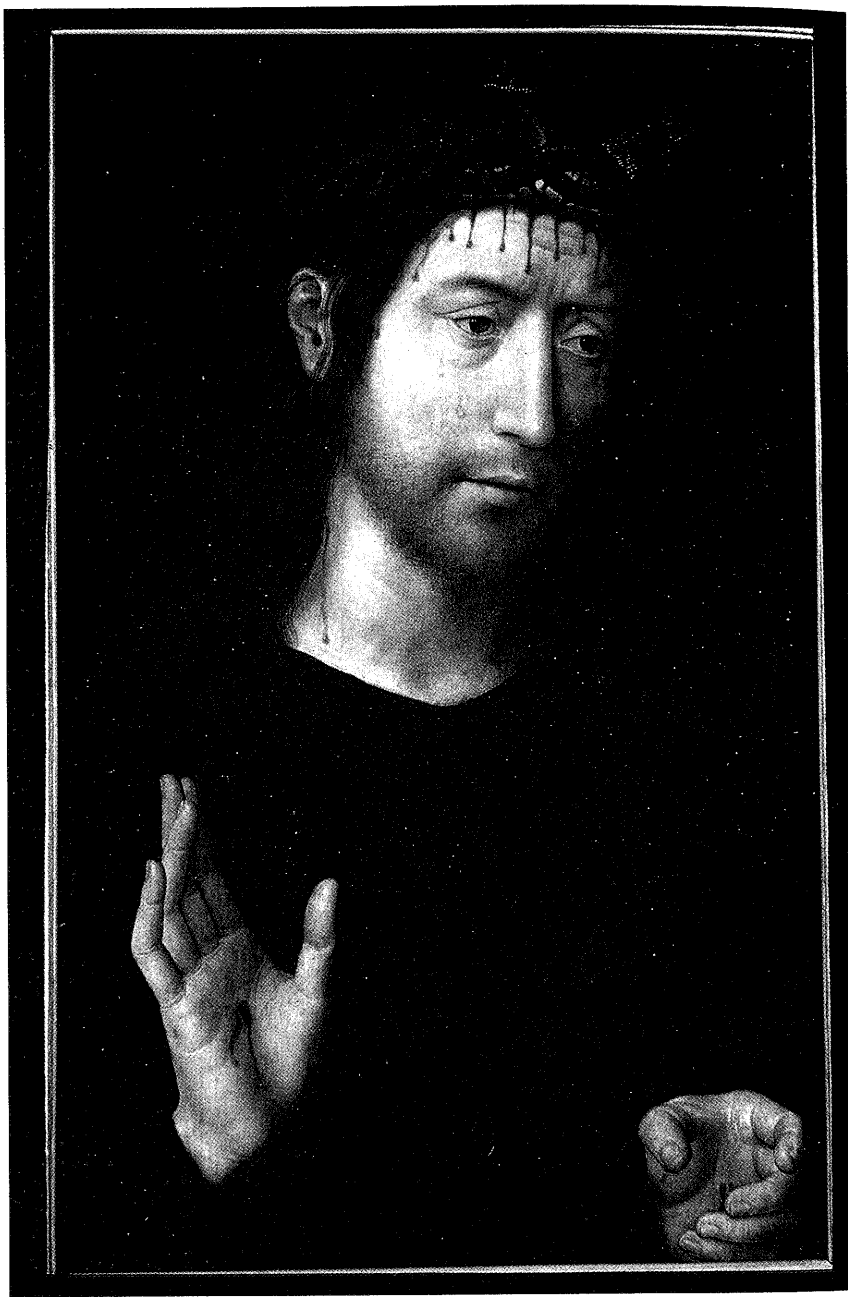
2) Maestro di San Giovanni Evangelista, *L'esorcizzazione del veleno* (part.), Genova - Galleria di Palazzo Bianco.



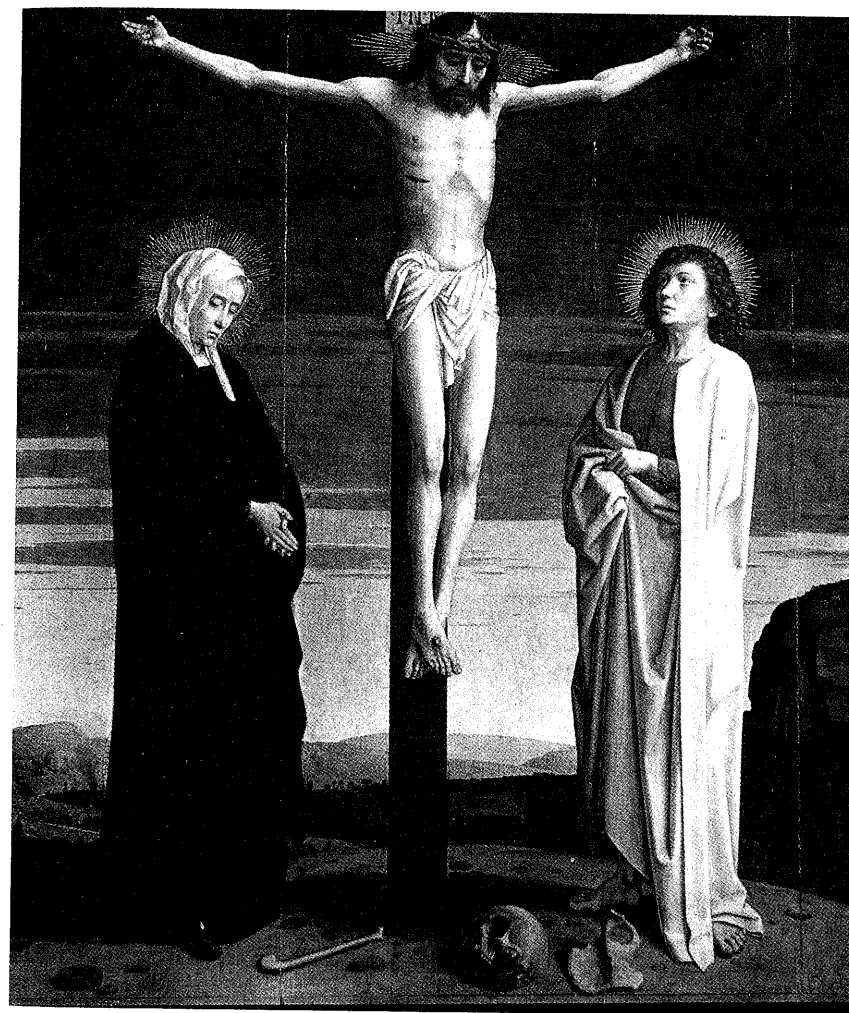
3) *Messa di San Pietro*, Novi Ligure - collezione privata.



4A-B) *Il martirio di Sant'Andrea* (tavola centrale del trittico con part.),
San Lorenzo della Costa-Parrocchiale.



5) Hugo van der Goes, *Cristo benedicente*, Genova - Galleria di Palazzo Bianco.



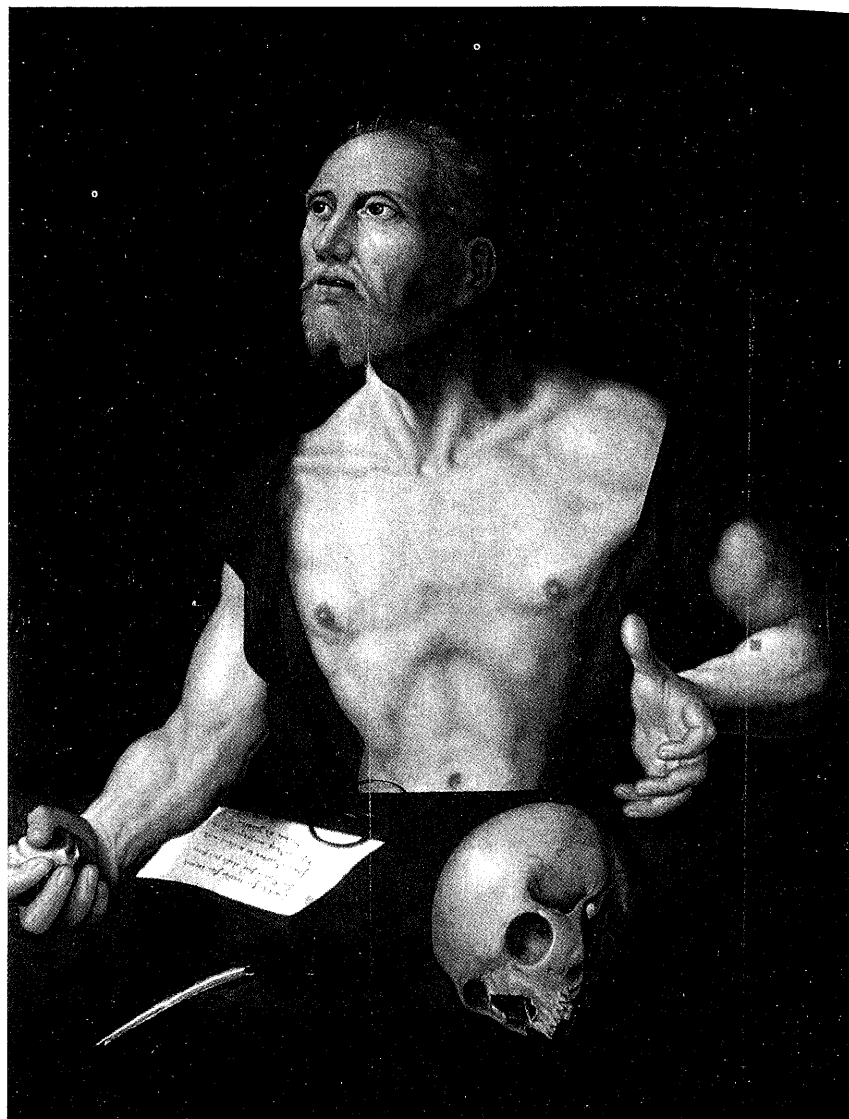
6) Gerard David, *Crocefissione*, Genova - Galleria di Palazzo Bianco.



7) Copia da Joos van Cleve, *La Madonna con il Bambino*, Genova - Galleria di Palazzo Bianco.



8) *Adorazione dei Magi* (tavola centrale del trittico), Genova - Galleria di Palazzo Bianco.



9) Jean van Hemessen (?), *San Gerolamo*, Genova - Galleria di Palazzo Rosso.



10) Jan Massys, *Charitas*, Genova - Galleria di Palazzo Bianco.

(1) Bartolomeo Facio visse in qualità di ambasciatore della Repubblica di Genova alla corte napoletana di Alfonso V d'Aragona, dove poco prima della sua morte, avvenuta nel 1457, redasse l'opera in oggetto.

(2) Sempre a van Eyck, quando questi aprì la sua bottega a Bruges (1431-1441), i ricchi mercanti genovesi commissionarono altre opere, ad es. il piccolo trittico con la *Madonna ed il Bambino tra S. Michele, il committente e S. Caterina* (1447) della pinacoteca di Dresda porta il blasone Giustiniani; un Anselmo Adorno, genovese, divenuto borgomastro di Bruges nel 1465, lasciava nel testamento del 1470 due dipinti raffiguranti *San Francesco* a due figlie che dovevano monacarsi, cfr. G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova, I, 1970, p. 82, 2^a ed. 1987, pp. 75-76.

(3) G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 82, 1987 p. 78. Per non appesantire le note bibliografie di ogni opera, si segnalano le pubblicazioni più recenti che riportano buona parte della bibliografia precedente.

(4) F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI - Pittura*, Genova, I, 1870, p. 225.

(5) Perin del Vaga venne chiamato a Genova da Andrea Doria ad affrescare la sua villa di Fassolo, l'attuale palazzo Doria-Pamphily, tra il terzo ed il quarto decennio del Cinquecento, cfr. E. PARMA ARMANI, *Il palazzo del Principe Doria a Fassolo in Genova*, in «L'Arte», 1970; E. PARMA ARMANI, *La corte di Andrea Doria*, in *La Pittura...*, Genova, I, 1970, pp. 183-208, 2^a ed. 1987, pp. 175-189.

(6) G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 84, 2^a ed. 1987, pp. 78-140; M. MIGLIORINI, *Appunti sugli affreschi del Convento di S. Maria di Castello in Genova*, in «Argomenti di Storia dell'Arte», Genova, 1980, pp. 49-63.

(7) C.L. RAGGHIANTI, *Il maestro delle Scene della Passione di Bruges*, in «Critica d'Arte», VIII, 4, 1949; A. MORASSI, *Capolavori della pittura a Genova*, Milano-Firenze, 1951, p. 71; G.J. HOOGWERFF, *Pittori fiamminghi in Liguria nel sec. XVI*, in «Commentari», XII, gen.-dic. 1961, p. 183; G.V. CASTELNOVI, 1970, pp. 173-174, 2^a ed. 1987, pp. 127-154.

(8) A. MORASSI, 1951, p. 72; G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 173, 2^a ed. 1987, pp. 127-154; M.G. TORRE, *Il politico con storie della vita di S. Giovanni Evangelista*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», a. IX, n. 26-27, maggio-dicembre 1987, 1989, pp. 39-60, per quanto riguarda in particolare l'ipotetica ricomposizione del politico con la *Messa di S. Pietro* di Novi Ligure.

(9) A. MORASSI, *Trittico fiammingo a S. Lorenzo della Costa*, 1947; A. MORASSI, 1951, pp. 72-73; R. LONGHI, *I fiamminghi e l'Italia*, in «Paragone», n. 25, 1952; G.J. HOOGWERFF, 1961, p. 183; G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 146, 2^a ed. 1987, pp. 124-153; M. TORRE, *La pittura fiamminga a Genova agli inizi del '500: il trittico di S. Lorenzo della Costa*, tesi di laurea, Università di Genova, Facoltà di Lettere, a.a. 1979-1980.

(10) P. TORRITI, *La galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova, 1967, pp. 97-106, 303.

(11) E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1958, p. 331.

(12) P. TORRITI, 1967, pp. 248-249-310.

(13) *Catalogo della Mostra d'Arte fiamminga*, Firenze, 1948, pp. 24-25; A. BERNARDI, *Ventiquattro capolavori della Galleria di Palazzo Bianco*, Genova, 1956, p. 38.

(14) A. MORASSI, 1951, pp. 75-76; G.J. HOOGWERFF, 1961, pp. 178-181; G.V. CASTELNOVI, 1970, pp. 146-147-173-174, 2^a ed. 1987, pp. 124-153.

(15) A. MORASSI, 1951, p. 76; G.J. HOOGWERFF, 1961, p. 180; G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 173, 2^a ed. 1987, p. 153.

(16) C.L. RAGGHIANTI, *Sull'opera di Jan Provost*, in «Critica d'Arte» VII, 4, 1949, p. 335; G.V. CASTELNOVI, *Il politico di Gerard David nell'Abbazia della Cervara*, in «Commentari», III, 1952, pp. 22-27; A. MORASSI, 1951, pp. 73-74; G.J. HOOGWERFF, 1961, p. 184; G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 148-173, 2^a ed. 1987, pp. 124-153-154; L. LUCCATINI, *Arte e Ceramiche nel Museo dell'Ospedale di San Martino di Genova*, Genova 1975, p. 70.

(17) A. MORASSI, 1951, p. 79; G.V. CASTELNOVI, 1970, pp. 148-149-173, 2^a ed. 1987, pp. 124-154; C. CAVELLI, *La pittura fiamminga a Genova nei primi anni del '500: il trittico del Redentore*, tesi di laurea, Università di Genova, Facoltà di Lettere, a.a. 1977-1978; C. CAVELLI, *La scheda strumento di storicizzazione*, in «Indice», 18-19, IV, 4, 1979; C. CAVELLI, *Le tavole fiamminghe di S. Pancrazio*, in «La storia dei Genovesi», atti del Convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, VI, Genova, 1986, pp. 197-218; G. ROTONDI TERMINIELLO, *Uno o Trino? Il trittico del Redentore di Ysenbrant nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*, in «Arte Dossier», n. 30, dicembre 1988, pp. 26-27.

(18) A. MORASSI, 1951, p. 77.

(19) Opere del van Cleve eseguite a Genova e/o per committenza genovese:
- trittico con la *Crocefissione* e *Santi* nelle ante del Museo Nazionale di Napoli, che reca il blasone Giustiniani;
- trittico con lo stesso soggetto, passato prima del 1914 dalla collezione Thiem di San Remo alla collezione Blumenthal di New York;
- *Adorazione dei Magi*, che era sull'altare della chiesa di S. Luca di Albaro, asportato nel corso della guerra del 1747, ora nella Pinacoteca di Dresda;
- *Compianto di Cristo* con le *Stimate di S. Francesco* nella lunetta e l'*Ultima Cena* nella predella, proveniente dalla chiesa di S. Maria della Pace soppressa nel 1811,

ed ora al Louvre; le due tavole con il *Presepe* e la *Sacra Famiglia* dei Marchesi Balbi passate di recente nella galleria dei Marchesi Odescalchi di Roma, cfr. A. MORASSI, 1951, pp. 77-78; G.J. HOOGEWERFF, 1961, pp. 186-190; G.V. CASTELNOVI, 1970, pp. 140-172, 2^a ed. 1987, pp. 125-154.

(20) A. MORASSI, 1951, p. 78; P. ROTONDI, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova*, Genova, 1967, p. 6; G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 173, 2^a ed. 1987, p. 154.

(21) A. MORASSI, 1951, pp. 77-78; G.V. CASTELNOVI, 1961, p. 187; G.V. CASTELNOVI, 1970, pp. 149-173, 2^a ed. 1987, p. 154; G. ROTONDI TERMINIELLO, scheda n. 16, in *Restauri in Liguria*, Genova, 1978, pp. 252-253.

(22) *Guida alla Galleria di Palazzo Bianco*, a cura di L. TAGLIAFERRO, Genova, 1982, p. 28.

(23) G. FERGUSON, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, 1954, p. 185.

(24) A. MORASSI, 1951, p. 74; G.J. HOOGEWERFF, 1961, p. 185; «The Burlington Magazine», XII, pl. VI, 1961; G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 174, 2^a ed. 1987, p. 154; G. ALGERI, C. VARALDO, *Il Museo della Cattedrale di S. Maria Assunta a Savona*, Savona, 1982, pp. 34-35., scheda n. 5.

(25) P. TORRITI, 1967, pp. 113-304.

(26) A. MORASSI, 1951, p. 79.

(27) M. BONZI, *Due tavole fiamminghe inedite a S. Michele di Pagana*, in «La Grande Genova-Bollettino Municipale», XII, IV, 1932, pp. 323-324; G.J. HOOGEWERFF, 1961, p. 185.

(28) G.J. HOOGEWERFF, 1961, p. 186.

(29) P. TORRITI, 1967, pp. 156-306.

(30) P. TORRITI, 1967, pp. 114-119-304.

(31) E. POLEGGI, *Iconografia di Genova e delle due Riviere*, Genova, 1978, p. 20.

(32) C. MARCENARO, *Ancora Jan Massys a Palazzo Bianco*, in «Emporium», settembre 1950; G.J. HOOGEWERFF, 1961, p. 192; G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 214, 2^a ed. 1987, p. 233.

(33) G.J. HOOGEWERFF, 1961, p. 193.

(34) C. MARCENARO, *Uno sconosciuto ritratto di Andrea Doria nel Palazzo Bianco di Genova*, in «Emporium», giugno 1949, pp. 243-250; G.J. HOOGEWERFF, 1961, p. 192; G.V. CASTELNOVI, 1970, p. 247, 2^a ed. 1987, p. 233.

VENANZIO BELLONI

DOMENICO FIASELLA (1589/1669)

NEL SETTIMO CENTENARIO DALLA NASCITA ⁽¹⁾

In questa decima tornata di conferenze su «La storia dei genovesi», oggi 24 maggio 1989, si aprono le rievocazioni del pittore Domenico Fiasella, essendo il quarto centenario dalla sua nascita. Si aprono le rievocazioni... perché lungo l'anno lo faranno, poi, anche altri.

Negli ultimi venti anni molto ed in molti abbiamo scritto di lui ⁽²⁾. Tutti ci siamo soffermati in prevalenza sopra il suo dipingere, appoggiandoci quasi esclusivamente alle poche pagine scritte uno o due anni dopo la sua morte dal Casone (redattore e coautore delle «Vite» del Soprani, poiché questi non mi pare abbia fatto in tempo a stendere la «Vita» del Fiasella, essendo anch'egli presso a morire), né si poteva fare diversamente perché non si avevano a disposizione altri documenti; buon per noi che, su questo pittore, il Casone era ben informato (anche se di alcune cose bisogna fare correzione e rettifica) essendo discepolo, cognato, collaboratore ed amico del Fiasella. Inoltre non si era ancora messo in moto, tra gli intenditori di arte, quello stuolo di studiosi ricercatori d'archivio — genovesi di nascita o di adozione ed elezione — che caratterizza questi ultimi venti anni; non faccio nomi perché, imitando il Soprani ed il Ratti, ancor vivono e son conosciuti.

Tutti ci siamo soffermati in prevalenza sopra la sua arte. Il primo ad alzare il velo sopra l'uomo, considerato nei suoi dati anagrafici, fu Luigi Alfonso ⁽²⁾ che, pur vivendo fuori dello steccato del giardino dell'arte, a mio giudizio è il più accanito e sistematico ricercatore d'archivio che sia oggi in Genova. Egli scrisse nel 1971; da quell'anno ⁽²⁾ allargai il mio interesse alle vicende familiari ed anagrafiche di questo e di altri artisti con documenti nuovi; ora, in queste pagine, continuo sulla stessa strada, alzando un altro poco il velo che copre il Fiasella, per una più completa conoscenza dell'artista e dell'uomo.