

ALESSANDRA GAGLIANO CANDELA

COMMITTENTI NOBILI NELLE CHIESE DOMENICANE  
A GENOVA NEL XV SECOLO

Quando nel dicembre 1517 il Cardinale Luigi d'Aragona giunge a Genova, di ritorno dal suo viaggio attraverso l'Europa, essa gli appare una città «molto popolosa et bella», governata da un Doge, Ottaviano Fregoso, che è persona assai piacevole<sup>(1)</sup>.

L'immagine di Genova, che l'«Itinerario» scritto dal suo segretario Antonio de Beatis e pubblicato nel 1987 da André Chastel, con un ampio profilo della personalità del Cardinale<sup>(2)</sup>, disegna, rileva tra l'eccezionale qualità delle pere dette bergamotte e la bellezza delle donne genovesi, la struttura insediativa degli «alberghi» aristocratici: «In la predicta cita constumano gli homeni della midesma fameglia per star gionti et non habitare divisi, havere loro habitationi contigue in un medesimo loco, dove tengano piazze in le quali convengano et se godeno tra essi de continuo. Non però dico che tucte le casate di Genua han questa tale commodità, ma solo quelle che son grandi et ricche, come sono Spinola, Loria, Lumellini, Sauli, Grimaldi et alcune altre simile, che le dicte piazze nominano da li cognomi loro, zo è la piazza Spinola, la piazza Loria etc.»<sup>(3)</sup>.

Luigi d'Aragona, che coglie tale peculiarità, trascura, tuttavia, il fatto, che frequentemente gli «alberghi» possiedono una chiesa, nella quale si riuniscono per le cerimonie religiose, o comunque, alcune chiese cittadine riflettono la condizione storica e le scelte culturali della nobiltà genovese, prima dell'ordinamento del 1528<sup>(4)</sup>. Egli non sembra, d'altro canto, avere prestato particolare attenzione alle chiese genovesi, fra le quali ricorda quasi incidentalmente S. Francesco, vicina al Castelletto «chiesa assai bella»<sup>(5)</sup> e la Cattedrale «grande, ma non per tanto populo come è quello», soffermandosi poi sulla visita alla sacrestia di S. Lorenzo, dove poté ammirare ed esaminare il Sacro Catino<sup>(6)</sup>. Nessun riferimento all'altra antica chiesa monastica, che condivideva con S. Francesco di Castelletto la funzione di storica sede dell'aristocrazia cittadina, la chiesa di S. Domenico, oggi anch'essa distrutta. Nei quattro giorni del soggiorno genovese del Cardinale, non si ha notizia di una sua visita a questa

o all'altra chiesa domenicana, S. Maria di Castello, entrambe a non grande distanza dal Palazzo Comunale, dov'era ospitato<sup>(7)</sup>.

Stupisce anche il fatto, che Luigi d'Aragona, il quale aveva dedicato un'attenzione curiosa alle opere d'arte durante il viaggio attraverso l'Europa, ammirando a Gand la pala di van Eyck raffigurante l'Agnello Mistico, ad Avignone un affresco oggi scomparso di Simone Martini, a Milano l'Ultima Cena di Leonardo<sup>(8)</sup>, non rammenti nessuna fra le opere presenti nelle chiese visitate, o nelle altre vicine. Un fatto tanto più singolare, in quanto a Genova, della cui prosperità egli non sembra dubitare, si era verificata nel secolo precedente, il Quattrocento, una fioritura artistica, nella quale i nobili avevano giocato un ruolo di primissimo piano, anche nella precoce presenza di dipinti fiamminghi di Jan van Eyck e di Rogier van der Weyden. Una presenza sicuramente dovuta, come ha sottolineato L. Castelfranchi Vegas nel saggio «Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento» (1983), ai rapporti commerciali esistenti tra l'antica Repubblica ed i Paesi Bassi<sup>(9)</sup>.

Tale notevole fioritura pare nutrirsi di moduli toscani sulla scia dei dipinti di Turino Vanni, di Giovanni di Pietro da Pisa e dei loro seguaci locali come Nicolò da Voltri, fino al secondo decennio del XV secolo<sup>(10)</sup>, per aprirsi nel decennio successivo in più direzioni, con particolare predilezione per la linea fiammingo provenzale, impersonata da quel pittore raffinato ed interessante, che è il pavese Donato de' Bardi<sup>(11)</sup>. Negli anni '50 del Quattrocento e forse lievemente prima, le preferenze dei Genovesi si rivolgeranno ai pittori di area lombarda, veri dominatori del mercato artistico locale per almeno tre decenni<sup>(12)</sup>.

La molteplicità delle presenze artistiche, assai superiori a quelle testimoniate dai dipinti conservati, al censimento delle quali già F. Alizeri fornì con le «Notizie» (1870 e segg.) un decisivo contributo<sup>(13)</sup>, l'assenza più volte richiamata di una scuola autoctona, nonostante esistano casi di autentico trasferimento di pittori sulla costa ligure, hanno a lungo limitato la valutazione della cultura figurativa quattrocentesca a Genova e in Liguria.

Gli studi dell'ultimo cinquantennio, dal saggio fondamentale di R. Longhi dedicato a Carlo Braccesco (1942)<sup>(14)</sup>, attraverso numerosi contributi anche in area lombarda, piemontese e provenzale, hanno gradualmente rivelato la feconda posizione occupata dalla regione ligure all'incrocio tra le ricerche condotte tra Lombardia, Piemonte e Provenza<sup>(15)</sup>. Tali elementi si sono venuti precisando anche dopo la parziale sistemazione dei risultati e delle problematiche concernenti la pittura e le personalità di maggior rilievo in essa operanti nel

vasto saggio, che G.V. Castelnovi ha dedicato al Quattrocento ed agli inizi del Cinquecento all'interno della «Pittura a Genova e in Liguria» (1970)<sup>(16)</sup>.

La ricostruzione della personalità di Donato de' Bardi ad opera di F. Zeri in due importanti contributi del 1973 e del 1976<sup>(17)</sup>, articoli come quello di E. Brezzi Rossetti, significativamente intitolato «Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure» (1983) hanno posto in luce i nodi del linguaggio figurativo nell'un caso, i meccanismi del successo dei pittori e delle preferenze della società nell'altro, sulla base dei documenti d'archivio e delle opere conservate<sup>(18)</sup>.

Le recenti esposizioni anche locali, come quella dedicata a Nicolò Corso ed all'arte in Liguria sul finire del XV secolo (1986)<sup>(19)</sup>, il convegno savonese del 1985 sui Della Rovere mecenati<sup>(20)</sup>, i puntuali interventi di M. Natale di questi anni, come il saggio ricco di spunti concernente la pittura del Quattrocento in Liguria ne «La pittura in Italia» (1987)<sup>(21)</sup>, hanno delineato con maggior precisione personalità non sufficientemente note, o riproposto antiche questioni. È il caso della figura di Carlo Braccesco, che M. Natale ha proposto di scindere dal «Maestro dell'Annunciazione del Louvre»<sup>(22)</sup>, suscitando l'opposizione anche di M. Boskovits nell'articolo «Nicolò Corso e gli altri» (1987), fecondo di ipotesi su numerosi problemi<sup>(23)</sup>. Se non può convincere la proposta dell'identificazione del «Maestro dell'Annunciazione del Louvre» con il pittore pavese Francesco de Ferrari, formulata da M. Natale in maniera assolutamente ipotetica<sup>(24)</sup>, poiché l'artista pavese è troppo poco noto, per poter effettuare concreti confronti, sarà forse necessario riflettere sulle singolari assonanze esistenti tra alcune opere di Nicolò Corso e dell'autore del dipinto parigino.

Attraverso questi ed altri studi, come l'aggiornamento ad opera di G.V. Castelnovi del proprio saggio, all'interno del più generale aggiornamento della «Pittura a Genova e in Liguria» (1987)<sup>(25)</sup>, si è venuta sempre più disegnando la presenza nel XV secolo a Genova e in Liguria di una cultura figurativa complessa, aperta su più fronti e diversa a seconda delle vicende storiche vissute dalle diverse zone. Una situazione in qualche modo analoga a quella piemontese e a quella lombarda, ma più difficile da delineare per la molteplicità dei paesaggi artistici rivelati, ai quali non sembra estraneo il particolare assetto politico della stessa Genova, non dotata del polo di attrazione rappresentato da una vera e propria corte. Indagando le preferenze rivelate dai membri più in vista della Repubblica, ma anche dagli esponenti delle Confraternite artigiane a Genova nel Quattrocento, è, d'altro canto, emersa una reale rispondenza tra le esigenze di

raffigurazione delle diverse classi sociali e la presenza degli artisti, cui tale rappresentazione è affidata. Siano essi prevalentemente portatori di una cultura pittorica toscana, fiammingo provenzale, lombarda, appartenenti cioè a quelle aree culturali, delle quali si è cercato di fornire un sintetico quadro in precedenza.

Occorre, a questo punto, domandarsi quale destinazione trovassero i dipinti, che vediamo commissionare dai cittadini genovesi del XV secolo, in particolare dai nobili, nei preziosi documenti pubblicati da F. Alizeri nelle «Notizie»<sup>(26)</sup>. Nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di una destinazione religiosa, quasi che l'aristocratico committente di quest'epoca amasse vedersi raffigurato come il donatore inginocchiato ai piedi della rappresentazione centrale, o accompagnato dal Santo protettore nelle tavole laterali del polittico ornato d'oro e ricco d'intagli, che tanto successo ebbe in ambiente genovese in quegli anni. In questa condizione si è cercato di ricollocarlo idealmente, ricomponendo l'arredo pittorico quattrocentesco delle due chiese domenicane, che Luigi d'Aragona non sembra avere visitato, proprio perché esse consentono di delineare il panorama delle scelte artistiche dei nobili, tanto di quelli di più antica origine, quanto di quelli più recentemente aggregati alla nobiltà. Nel disegno di tale panorama, l'iniziativa rivolta alle due chiese di S. Domenico e di S. Maria di Castello, è stata studiata combinando gli elementi offerti dai documenti di commissione noti dalla monumentale opera di F. Alizeri già ricordata, con quelli emersi dalle ricerche sulla situazione interna delle chiese nel Quattrocento.

Quest'integrazione, particolarmente preziosa nel caso in cui si siano conservati dipinti, dei quali non si possiede il contratto di commissione, permette di ricollocare idealmente alcune opere sull'altare, per il quale furono eseguite, di risalire all'identità del committente di altre oggi conservate, ma anche di tracciare una mappa di coloro, che avrebbero potuto commissionare dipinti per la propria cappella in una delle due chiese.

La chiesa di S. Domenico, fondata intorno alla metà del XIII secolo, distrutta sul principio del XIX, dopo la soppressione ad opera della Repubblica Cisalpina alla fine del Settecento<sup>(27)</sup>, doveva conservare nel Quattrocento opere di sicuro prestigio. Dipinti presenti sui suoi altari vengono, infatti, proposti come modello in più d'un contratto stipulato in quegli anni fra un pittore ed il suo committente, secondo una pratica frequente, che si può supporre indicasse al pittore prescelto un dipinto di particolare successo, o un dipinto gradito al committente.

È il caso dell'accordo intercorso nel 1473 fra Nicolò di Credenza ed il pittore Bartolomeo d'Amico, nel quale si richiede a quest'ultimo una tavola con l'Annunciazione e Santi, precisando che dovrà essere simile a quella esistente nella chiesa di S. Domenico nella cappella di Bendinelli Sauli<sup>(28)</sup>. Di tale dipinto, i documenti non hanno purtroppo trasmesso l'autore, ma l'identità di Bendinelli Sauli, grande benefattore che possedeva una cappella in S. Domenico intitolata all'Annunciazione probabilmente già esistente nel 1467<sup>(29)</sup>, anno in cui la dotò per la celebrazione di messe in sua memoria, induce a ritenere che si trattasse di un'opera tutt'altro che trascurabile.

Un suggerimento d'interesse ancora maggiore offrono due contratti, l'uno fra i Disciplinanti di S. Brigida ed il pittore Giovanni Barbagelata nel 1483<sup>(30)</sup>, l'altro fra i Consoli dell'Arte dei Berettieri, che possedevano una cappella nella chiesa di S. Agostino ed il pittore Giovanni Mazzone nel 1486<sup>(31)</sup>. Entrambi indicano come modello il polittico eseguito da Vincenzo Foppa per l'altare della cappella di Battista Spinola, della cui identificazione non si è sicuri, proprio nella chiesa di S. Domenico. Ai due artisti viene, dunque, proposto come esempio un dipinto eseguito da un pittore ormai divenuto famoso, che i nobili componenti della Confraternita di S. Giovanni Battista nella Cattedrale avevano chiamato ad affrescare le pareti della loro nuova cappella nel 1461, quando non era ancora molto noto, imponendogli, come si sa, un contratto assai restrittivo e scomodando addirittura il Duca di Milano, per ottenere garanzie sulla sua abilità<sup>(32)</sup>. Del polittico in S. Domenico, che doveva raffigurare la Madonna col Bambino e Santi, si ha forse una traccia, se si accetta l'identificazione proposta da M. Medica, nell'articolo «Quattro tavole per un polittico di Vincenzo Foppa» (1986) delle due tavole rappresentanti i SS. Stefano e Michele Arcangelo (oggi Leningrado, Ermitage) e delle altre due con i SS. Giovanni Battista e Domenico (oggi Bergamo, Collez. privata) con gli scomparti laterali<sup>(33)</sup>.

Altri contratti consentono un'escursione al principio del Cinquecento, suggerendo la presenza in S. Domenico di committenti diversi dai nobili: nel 1506 lo «speciarus» Antonio da Voltaggio impegna il pittore Luca Baudo ad un intervento, che pare di ridipintura, della tavola e della cappella di S. Orsola<sup>(34)</sup>. Più avanti nel secolo, nel 1520, la lettura di un accordo concernente la costruzione e l'ornamento di una cappella da intitolare al Mistero della Visitazione, intercorso fra il dottore in legge Giovanni Battista Castiglione e lo scultore Girolamo Viscardi, rivela che tale operazione avrebbe presumibilmente condotto alla distruzione di due altari, l'uno dedicato a S. Nicola, l'altro a S. Vincenzo<sup>(35)</sup>. D'altra parte, le

iniziative rivolte all'arredo pittorico della chiesa di S. Domenico nel corso del XV ed al principio del XVI secolo, dovettero essere assai più numerose di quanto indichino i contratti di commissione: una fonte successiva ed un'interessante testimonianza figurativa offrono indizi sicuri al riguardo. C.G. Ratti, nell'«Istruzione» (ediz. 1780) ricorda ai lati della porta, che dalla cappella di S. Ludovico conduceva al chiostro, due affreschi, l'uno raffigurante Gesù Crocefisso datato 1401, l'altro che rappresentava Gesù nel sepolcro e recava la data 1461<sup>(36)</sup>. Queste due pitture a fresco «meritano osservazioni, come quelle, che danno idea dell'avanzamento della pittura fra noi»<sup>(37)</sup>, ma se ne tace l'autore, probabilmente ignoto allo stesso Ratti. Entrambe sono perdute, il che rende difficile qualunque ipotesi anche sui loro possibili committenti, forse gli Spinola, che ebbero il patrocinio della cappella<sup>(38)</sup>.

Si è, invece, conservato l'affresco, che raffigura la Madonna col Bambino tra i SS. Domenico e Pietro Martire, ai cui piedi è inginocchiato un beato, da identificare con il beato Raimondo da Capua. Il dipinto, oggi staccato e conservato nella chiesa di S. Maria di Castello (Fig. 1), è stato riferito a Lorenzo Fasolo da G.V. Castelnovi, nel saggio già ricordato sulla pittura del Quattrocento e dei primi del Cinquecento (1987)<sup>(39)</sup>. L'assenza di notizie sicure sulla sua collocazione originaria rende, tuttavia, difficile per il momento ricondurlo all'iniziativa di un committente preciso. La presenza in posizione di offerente del beato Raimondo da Capua, che fu ospite del convento di S. Domenico nel 1380<sup>(40)</sup>, rivelerebbe una precisa devozione, forse una commissione degli stessi religiosi.

Se la chiesa di S. Domenico offriva all'ammirazione degli uomini del XV secolo opere degne di essere imitate, all'attenzione dei posteri testimonianze da non ignorare, sarà lecito domandarsi quali altri nobili cittadini genovesi l'avessero scelta come sede per la cappella, da destinare alla sepoltura propria e dei propri familiari. Ed è probabile, che alcune di queste cappelle ospitassero sul loro altare un dipinto, sempre che le preferenze del patrono non andassero ad un'opera di scultura. Cercare di ricomporre l'assetto interno di questa chiesa nel Quattrocento ed ai primi del Cinquecento significa, dunque, restituire l'immagine dei committenti possibili e riproporre, alla luce dei risultati attuali, la posizione che essa occupava nella società genovese. Tale immaginario ritratto di S. Domenico è stato disegnato sulla base delle notizie offerte dalla già citata «Istruzione» di C.G. Ratti (ediz. 1780) e dell'interessante libro di W. Piastra «Storia della chiesa e del convento di S. Domenico in Genova» (1970)<sup>(41)</sup>.

Già nel 1409 esisteva la cappella dedicata a S. Andrea, innalzata

da Domenico Cattaneo<sup>(42)</sup>. Un altro Cattaneo, a nome Ingo fondò, in epoca anteriore al 1501, la cappella intitolata a S. Tommaso d'Aquino<sup>(43)</sup>. Essa doveva esistere almeno nel XV secolo, poiché la lapide, che cita Ingo Cattaneo è quella dei suoi successori.

I fratelli Raffaello e Sorleone Leccavela innalzarono la cappella di S. Maria Maddalena ad una data certo anteriore al 1421, quando un altro Sorleone istituì un lascito nelle Compere di S. Giorgio<sup>(44)</sup>. La devozione particolare che univa i Leccavela all'Ordine di S. Domenico, è, d'altro canto, testimoniata da un interessante dipinto, che raffigura un Santo domenicano in trono, con tutta probabilità S. Tommaso d'Aquino, ai cui piedi è inginocchiata una monaca domenicana, menzionato da M. Natale nel catalogo della mostra dei restauri nella Provincia di Imperia (1985)<sup>(45)</sup>. Lo zoccolo di questa tavola, la quale combina nella raffigurazione del Santo elementi palesemente arcaizzanti con altri legati al tipo di narrazione introdotto dagli artisti transalpini attivi a Genova nel Quattrocento, reca un'iscrizione, che invita a pregare per Simone Leccavela, con la firma di Cosma Re e la data 1471<sup>(46)</sup>.

Simone Leccavela non può, naturalmente, essere identificato con nessuno dei Leccavela ricordati poco sopra e la presenza della monaca offerente rende difficile pensare ad una collocazione del dipinto in S. Domenico, ma ci si trova di fronte ad un episodio degno d'interesse, nel quale la scelta di moduli di rappresentazione a tratti trecenteschi si ricollega ad un committente preciso e ad una devozione domenicana, che pare quasi trasmettersi nel tempo all'interno di un nucleo di parentela.

Ancora un lascito nelle Compere di S. Giorgio rivela l'esistenza nel 1428 di una cappella intitolata alla Madonna, di proprietà di Tommaso Lercari del fu Filippo<sup>(47)</sup>. Un altro del 1439 rammenta quella dedicata ai SS. Clemente e Caterina Vergine e Martire, costruita da Clemente de Promontorio ad una data anteriore a quest'anno, in cui un altro de Promontorio, Bartolomeo, ne aumenta la dote<sup>(48)</sup>.

Numerose erano le cappelle, che esponenti dell'«albergo», o probabilmente degli «alberghi» Spinola possedevano nella chiesa di S. Domenico, da quella intitolata a S. Bartolomeo Apostolo, costruita nel 1423 per volere di Emanuele e Raffaele Spinola, che era a capo della navata destra<sup>(49)</sup>, a quella di S. Caterina da Siena, a quella del SS. Crocefisso, a quella di S. Ludovico, ad altre delle quali si ha notizia in maniera indiretta.

La cappella di S. Caterina da Siena venne concessa dai

Domenicani a Giovanni Battista Spinola fra il 1499 ed il 1501<sup>(50)</sup>. Quella dedicata al SS. Crocefisso venne istituita nel 1505 da Lucchinetta, figlia di Francesco Spinola e moglie di Raffaele Imperiale e poi di Federico Spinola<sup>(51)</sup>. Quella di S. Ludovico, non possedendo una propria dote, era sotto il patrocinio di due Spinola, in epoca anteriore al terzo decennio del XVII secolo<sup>(52)</sup>.

La chiesa doveva, tuttavia, ospitare un'altra cappella di proprietà di un Battista Spinola, sul cui altare si trovava, come s'è visto, la «Maestà» ricordata come esempio a Giovanni Barbagelata nel 1485 e a Giovanni Mazzone nel 1486<sup>(53)</sup>. Di questa cappella non si conosce, allo stato attuale, l'intitolazione, né l'identità precisa del patrono, che non pare possibile identificare con il Giovanni Battista Spinola poco sopra ricordato.

Un ulteriore suggerimento sulla presenza in S. Domenico di cappelle degli Spinola viene da una vicenda, che vede il setaiolo Francesco di Nazario restituire nel 1477 la cappella di S. Maria della Misericordia, nota anche come altare di Nostra Signora Miracolosa, a causa di un dipinto della Madonna «opera di pittura greca detta La Mora», della quale possedeva il giuspatronato, ai Padri del Convento<sup>(54)</sup>. Questi la concessero nel luglio dello stesso anno a Galeazzo da Levanto, insieme con una «Maestà» della Madonna, venerata in precedenza in un'altra cappella della chiesa, della quale non viene citata l'intitolazione, di proprietà degli Spinola<sup>(55)</sup>.

La posizione di rilievo occupata da membri di questo, o di questi «alberghi» nella chiesa domenicana quali committenti reali, o possibili, trova riscontro in un'opera di scultura, che pare il caso di ricordare brevemente. A fianco della cappella di S. Bartolomeo era possibile vedere sul finire del XVI secolo i frammenti del monumento funebre di Francesco Spinola<sup>(56)</sup>, nel quale la statua equestre del famoso condottiero, (oggi Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola), si combinava con un sarcofago, la cui lastra romana raffigurante un thiasos bacchico era stata inviata appositamente da Gaeta nel 1442 (oggi Genova, Museo Civico di S. Agostino), ancora una volta con un'interessante commistione di antico e di moderno<sup>(57)</sup>.

Non da meno si rivelano i membri dell'«albergo» Doria, i quali possedevano quasi tutto «il fronte della chiesa sotto gli organi», il cui pavimento ospitava assai numerose le loro sepolture<sup>(58)</sup>. In questa zona esisteva la cappella dedicata alla Resurrezione del Signore, istituita da Isolta Doria ad una data imprecisata, ma probabilmente anteriore al XVI secolo<sup>(59)</sup>. In altri luoghi della chiesa erano, poi, ospitati i monumenti degli uomini illustri, che avevano reso glorioso il nome dei Doria, come quello trecentesco

di Pagano Doria, l'ammiraglio il cui mausoleo era nel XVI secolo fra la cappella di S. Pantaleo e quella di S. Agnese Vergine e Martire<sup>(60)</sup>. La fronte di un sarcofago identificato come il suo è oggi conservata al Museo Civico di S. Agostino<sup>(61)</sup>.

A completamento del ritratto della chiesa di S. Domenico e dei suoi possibili committenti, occorre rammentare cappelle esistenti nel Quattrocento, perché innalzate in un'epoca precedente, come l'altra cappella dedicata al SS. Crocefisso, di proprietà dei de Marini da tempi remoti<sup>(62)</sup>, o come quella di S. Andrea costruita per disposizione testamentaria di Andrea Cattaneo della Volta dai suoi eredi, dopo il novembre 1331, data della sua morte<sup>(63)</sup>. A queste sono da aggiungere idealmente quelle cappelle che erano state innalzate ab antiquo nella chiesa, ma erano senza patrono, come quella dedicata a S. Domenico<sup>(64)</sup>, come quella del Presepio del Signore, concessa nel 1528 con l'intitolazione a S. Giacomo Apostolo a Bartolomeo Lomellini da Passano, che la restaurò e la dotò<sup>(65)</sup>, o come quella di S. Caterina da Siena già ricordata.

In altri casi la genesi della cappella è meno chiara. È il caso della cappella di S. Martino, per la quale Accursio Borlasca stabilì nel 1516 un lascito nelle Compere di S. Giorgio, aumentato dai suoi nipoti, che la restaurarono nel 1524<sup>(66)</sup>. O di quella dello Spirito Santo, che doveva trovarsi in origine fuori dalla chiesa, in fondo alla navata destra della quale venne costruita da Vincenzo di Negro sulla metà del Cinquecento<sup>(67)</sup>.

In questa immaginaria ricomposizione dell'assetto interno della chiesa di S. Domenico fra Quattrocento e Cinquecento, sono, dunque, emersi come committenti, reali o possibili, quegli aristocratici di antico lignaggio, che diedero alla Repubblica dogi, condottieri, benefattori. Quegli stessi, dei quali, era possibile vedere le tombe memorie della grandezza e delle vittorie del passato più remoto, o più recente: quella di Pagano Doria, o quella di Francesco Spinola.

La conservazione di queste testimonianze costituiva il nucleo stesso della tradizione della nobiltà, la cui storia era la storia stessa di Genova, ma, come avviene nell'altrettanto antica chiesa monastica di S. Francesco di Castelletto<sup>(68)</sup>, il deciso carattere mercantile della Repubblica, fa sì, che al suo interno esistano anche cappelle della piccola borghesia artigiana e mercantile, o della media borghesia dei professionisti. Lo «speciarius» Antonio da Voltaggio, il setaiolo Francesco di Nazario, i «revenditores raubarum et iocalium», che erigono nel 1468 la già citata cappella di S. Pantaleo e dei SS. Ausiliatori Dodici Martiri, o il dottore in legge Giovanni Battista Castiglione, appartengono a quello stesso ambiente sociale, i cui più

ricchi esponenti sono stati in tempi recenti accolti dalla nobiltà e desiderano sancire questa ascesa anche dal punto di vista culturale, come sembrano testimoniare le vicende artistiche della chiesa e del convento di S. Maria di Castello.

Se S. Domenico è un'antica fondazione monastica, l'insediamento religioso di S. Maria di Castello, abitato dai Canonici Regolari Lateranensi fin dall'XI secolo, è non meno ricco di storia, ma versa al principio del Quattrocento in uno stato di notevole abbandono<sup>(69)</sup>. L'intervento, fra gli altri, del Doge Tommaso Fregoso, induce il pontefice Eugenio IV ad assegnarne il beneficio ai Domenicani negli anni '40 del XV secolo, ma l'opposizione dell'Arcivescovo Giacomo Imperiale ritarda l'esecuzione della decisione del papa fino al 1448<sup>(70)</sup>. I termini della questione vengono espressi con una certa chiarezza in una lettera, che Eugenio IV invia da Firenze all'Imperiale nel novembre 1442, invitandolo a porre in atto le proprie volontà<sup>(71)</sup>.

Una serie di testimonianze artistiche e documentarie consente di seguire da vicino il compiersi dell'arredo della nuova chiesa domenicana e dei chiostrini annessi, ai quali non sarà inutile gettare uno sguardo, poiché compongono un mosaico di suggerimenti, le cui tessere sono intimamente connesse le une con le altre.

Tale serie si apre con un dipinto di notevole interesse per la sua singolarità e per le preferenze, che la scelta del suo autore rivela, l'Annunciazione a fresco, che Giusto d'Alemagna firma nel 1451 nel loggiato del primo chiostro<sup>(72)</sup> (Fig. 2). L'incontro fra la Madonna e l'Arcangelo Gabriele che le annuncia la sua divina ed immacolata maternità è raffigurato in un ambiente, descritto nei suoi oggetti quotidiani con una minuzia quasi fiamminga, ma oltre la trifora, nel verde della campagna, si distinguono con chiarezza gli eventi, cui tale annuncio darà luogo<sup>(73)</sup>. La peregrinazione della Madonna e di S. Giuseppe alla ricerca di un rifugio, la Nascita e l'Annuncio ai pastori, l'Adorazione dei Magi, rappresentati all'altezza della testa dell'Arcangelo e della sua mano benedicente, offrono allo spettatore, come nella predella di un polittico contemporaneo, la storia del farsi uomo del Figlio di Dio. Dietro Gabriele, la porta che si apre sulla verzura reca notizia di coloro, ai quali si deve la raffigurazione, i committenti, il cui stemma campeggia sull'architrave e l'artista, Giusto d'Alemagna, che a lato della porta lascia memoria di sé in un biglietto dipinto.

L'iniziativa dell'esecuzione di questo affresco, nel quale elementi della cultura figurativa fiamminga si combinano con altri della Germania meridionale, come la figura dell'Arcangelo e di Dio Padre

e con i ricordi italiani nell'ovale delicato del volto della Vergine, memore della pittura lombarda e di quella senese del Trecento, si deve, con tutta probabilità, ai fratelli Emanuele e Leonello Grimaldi Oliva<sup>(74)</sup>. La presenza del loro stemma nell'affresco, come s'è detto, e delle loro iniziali sui portali della loggia, lascia spazio a pochi dubbi sull'identità dei committenti, che incaricarono Giusto di eseguire l'Annunciazione e probabilmente uno o più pittori diversi da lui, di affrescare Profeti e Sibille nei medaglioni fra i racemi, che stabiliscono il legame fra Antico Testamento e Paganesimo e Nuovo Testamento, fra l'annuncio della venuta del Messia ed il suo verificarsi<sup>(75)</sup>.

Tanto più, che i due ricchi banchieri e uomini d'affari, da poco associati all'antico «albergo» Grimaldi avrebbero potuto intrattenere rapporti commerciali con la Grosse Ravensburger Handels Gesellschaft, la società cui F. Winkler, autore del contributo ancora oggi più completo su Giusto d'Alemagna (1959)<sup>(76)</sup>, che si chiamava Jos Ammann ed era nativo proprio di Ravensburg, ha ricollegato il soggiorno genovese del pittore. Un elemento interessante, se si pensa, che Giusto compare nei documenti rintracciati da F. Alizeri come un mercante, più che come un pittore<sup>(77)</sup>.

La loro attività di committenti non si ferma a questo interessante dipinto: un contratto del 1452 mostra lo scultore Leonardo Riccomanni mentre s'impegna con Giovanni da Bissone ad intagliare, cioè a scolpire per conto di Leonello Grimaldi la porta che conduceva alla sacrestia<sup>(78)</sup>. Non è che un suggerimento, che richiama la doppia operazione, che Emanuele e Leonello Grimaldi promossero nel luogo, che ospita l'attuale sacrestia, la costruzione della sacrestia e della cappella di loro proprietà, dedicata ai SS. Fabiano e Sebastiano<sup>(79)</sup>. Essi provvidero naturalmente anche all'arredo dei due ambienti: la sacrestia doveva essere ornata da alcuni portali scolpiti, mentre sull'altare della cappella era forse una tavola, della quale non si ha notizia, e senz'altro un tabernacolo gagintesco, oggi smembrato<sup>(80)</sup>. Sempre al loro prezioso intervento economico si deve la costruzione della cosiddetta Biblioteca antica<sup>(81)</sup>.

La testimonianza della generosità con la quale i due fratelli beneficiarono il convento domenicano è contenuta in un documento notarile dello stesso 1452, ritrovato e pubblicato da E. Poleggi nell'interessante monografia dedicata a S. Maria di Castello (1973), nel quale i Domenicani stabiliscono la celebrazione di una messa al giorno per Emanuele e Leonello Grimaldi, in riconoscimento dei grandi servigi da loro resi<sup>(82)</sup>.

Altri contratti consentono di seguire il compiersi dell'arredo della nuova chiesa, adombrando anche sfumature meno note del rapporto fra l'artista ed il suo committente. In una supplica senza data Giovanni Mazone si rivolge al Duca di Milano, chiedendo il suo intervento presso il committente Giacomo Marchione, il quale gli ha pagato per il polittico dell'Annunciazione, destinato alla cappella omonima, una somma inferiore a quella che meriterebbe<sup>(83)</sup>. L'esito di questa supplica è ignoto, ma il dipinto, improntato alla curiosità per il mondo fiammingo e memore dell'Annunciazione di Giusto in numerosi particolari, come l'inginocchiatoio della Vergine, può essere collocato intorno al 1480 e dovette essere considerato un'opera di un certo prestigio<sup>(84)</sup> (Fig. 3). Nel 1497, infatti, i due cittadini corsi di Calvi, che richiedono a Giovanni Barbagelata una «Maestà» con l'Annunciazione, gli propongono come modello questa tavola del Mazone<sup>(85)</sup>. Esiste, invece, una certa incongruenza fra la datazione proposta proprio dal polittico del Mazone, che non sembra più tardo del nono decennio del Quattrocento e le notizie concernenti la cappella che l'ospitava, dedicata appunto all'Annunciazione. Lo studioso domenicano R. A. Vigna, nella «Illustrazione storica, artistica ed epigrafica dell'antichissima chiesa di S. Maria di Castello» (1864), testo fondamentale per la ricostruzione dell'assetto della chiesa fra il XV ed i primi del XVI secolo, indica, infatti, tale cappella come eretta nel 1510<sup>(86)</sup>. Eppure il patrono risulta, insieme alla moglie Luigina Cattaneo, quello stesso Giacomo Marchione, che il Mazone cita come il suo committente. A meno che non si voglia intendere il 1510 quale data di una nuova costruzione, o di un restauro della cappella dell'Annunciazione.

Un'altra vicenda degna d'interesse emerge dalla stima, che i Domenicani richiedono ai pittori Francesco de Verzate da Pavia e Giuliano Brenta: una «Maestà» che raffigurava S. Vincenzo tra i SS. Giovanni Battista ed Andrea «quam incepit depingere et non perfecit Magister Vicentius Fopa de Mediolano ut dicitur»<sup>(87)</sup>. Una presunta opera del Foppa, della quale non si conosce né la data di commissione, né l'eventuale committente.

Un suggerimento viene dallo stesso Alizeri, cui si deve come di consueto la pubblicazione del documento nelle «Notizie» (1870). Il dipinto sarebbe stato eseguito per l'altare della cappella intitolata a S. Vincenzo Ferrer, la quale venne istituita da Bernardo Giustiniani già nel suo testamento, stabilendo a questo scopo un lascito, ma venne eretta dalla sua vedova Brancaleona<sup>(88)</sup> a partire dal 1480<sup>(89)</sup>. Anche il trittico di S. Vincenzo Ferrer avrebbe potuto essere richiesto

al Foppa in quest'epoca, ma l'intera vicenda risulta troppo incerta, per formulare qualunque proposta precisa.

I contratti paiono tacere per quasi due decenni, fino al 1511, quando un'escursione nel campo della scultura consente di assistere all'impegno per la costruzione della cappella di Nostra Signora delle Rose e per la sua decorazione con statue, al quale è presente frate Filippo Italiano<sup>(90)</sup>. Nello stesso anno, un accordo fra il pittore Andrea di Morinello ed un cittadino corso, rivela l'esistenza sull'altare della cappella di S. Domenico di un polittico con al centro il Santo, proposto come modello all'artista per uno che avrebbe dovuto raffigurare la Madonna e Santi<sup>(91)</sup>. Tale indicazione presuppone che nella chiesa esistesse, già a questa data una cappella intitolata a S. Domenico, non nota dai documenti prima del XVII secolo<sup>(92)</sup>. Ancora una volta, gli elementi in nostro possesso sono troppo scarsi per formulare qualcosa di più che un'ipotesi, che potrebbe vedere gli stessi Domenicani agire in prima persona quali committenti di quest'opera e patroni della cappella dedicata al loro fondatore.

Nel febbraio 1512, infine, Ludovico Brea s'impegna ancora una volta a condurre a termine la tavola, che dovrà raffigurare Ognissanti, con Teodorina Spinola, vedova di Giovanni Spinola<sup>(93)</sup>, che fin dal 1499 aveva istituito in S. Maria di Castello la cappella omonima<sup>(94)</sup>. Evidentemente, il pittore aveva ricevuto in precedenza questa commissione, ma non era riuscito a consegnare nei termini prescritti il dipinto, da identificare con quello firmato e datato 1513 che raffigura l'Incoronazione della Vergine, oggi conservato nel piccolo museo del convento<sup>(95)</sup> (Fig. 4). Un fatto non infrequente e nel quale Ludovico Brea poteva vantare illustri precedenti, come il Foppa<sup>(96)</sup>, ed insieme una sicura testimonianza del suo successo anche a Genova sul principio del Cinquecento.

Sarà, dunque, il caso di domandarsi quali altre cappelle esistessero in questa chiesa fra il XV e l'inizio del XVI secolo e chi l'avesse fondate, chi le possedesse, ricomponendo un assetto interno, che consente di completare quell'immagine di un arredo in fieri, che i contratti hanno offerto. Un'operazione tanto più interessante, in quanto la storia sembra avere mostrato maggiore clemenza nei confronti di S. Maria di Castello ed ha conservato, o ricondotto in luce numerose opere di questo periodo. In alcuni casi è stato, perciò, possibile risalire al committente probabile di questi dipinti. Negli altri, emerge una traccia di coloro che, possedendo una cappella nella nuova chiesa dei Domenicani, si collocano nella schiera dei committenti possibili e contribuiscono alla definizione della posizione

che S. Maria di Castello occupava nella società genovese, offrendo un valido raffronto con quella di S. Domenico.

Questa ideale ricostruzione si varrà delle indicazioni insostituibili offerte dalla «Illustrazione storica, artistica ed epigrafica dell'antichissima chiesa di S. Maria di Castello» (1864), già citata, dello studioso domenicano R. A. Vigna.

La fondazione delle prime cappelle segue a breve distanza il definitivo passaggio della chiesa all'Ordine di S. Domenico: fra il 1448 ed il 1449 viene istituita la cappella maggiore da Paride Giustiniani<sup>(98)</sup>, nel 1449 quella dedicata a S. Gerolamo da Giovanni Giustiniani Campi<sup>(99)</sup>, quella intitolata a S. Tommaso d'Aquino da Simone e Giovanni Giustiniani<sup>(100)</sup> e quella di S. Ambrogio dalla Congregazione dei Mercanti lombardi<sup>(101)</sup>.

Dell'arredo di queste cappelle non si possiedono notizie precise. Un suggerimento, ma per un lavoro di non grande rilievo, potrebbe essere offerto da un contratto del giugno 1480, nel quale il pittore Francesco de Ferrari promette ai Massari della Confraternita di S. Ambrogio di dipingere la tribuna della loro cappella, come quella già eseguita per i Disciplinanti di S. Brigida<sup>(102)</sup>. Non viene precisata la chiesa, nella quale questa cappella si trovava ed è possibile formulare l'ipotesi che i Massari della Confraternita di S. Ambrogio siano da identificare con quelli della Confraternita esistente in S. Maria di Castello sotto il medesimo titolo.

Diversa è la situazione della cappella di S. Caterina da Siena, la quale venne fondata nel 1474 da Iglesia Fava<sup>(103)</sup> e conserva testimonianze preziose e degne d'interesse di quello che doveva essere il suo arredo quattrocentesco. Fra 1480 e 1490 può essere, infatti, collocato sulla scorta delle indicazioni offerte da M. Natale nel catalogo della mostra dedicata a Nicolò Corso (1986), il singolare trittico che raffigura le Nozze mistiche di S. Caterina da Siena e di S. Caterina d'Alessandria tra i SS. Stefano e Lorenzo, Domenico e Pietro Martire<sup>(104)</sup>, oggi conservato nella cappella e quasi certamente destinato al suo altare anche in origine (Fig. 5). Lo studioso ha sottolineato come esso sia il risultato di una collaborazione fra più maestri liguri: dai modi meno raffinati gli autori degli scomparti laterali, icasticamente prossimo alla pittura di Carlo Braccresco l'autore della tavola centrale, autentico dominatore del dipinto<sup>(105)</sup>.

Ad un'epoca anteriore, probabilmente agli anni immediatamente successivi la fondazione della cappella paiono riferibili gli affreschi sulle pareti, che rappresentano Scene della Vita di S. Caterina da Siena<sup>(106)</sup> e coniugano il verbo di un medesimo linguaggio

figurativo dall'impronta marcatamente lombarda (Fig. 6). Questa cappella offre, dunque, la possibilità d'istituire un legame tra le notizie emerse dall'indagine sull'assetto della chiesa e quelle proposte dalle testimonianze artistiche, poiché sembra verosimile supporre Iglesia Fava o i suoi discendenti alla radice dell'operazione di arredo, della quale rimangono i dipinti ricordati.

La continua fondazione di nuove cappelle è confermata nel 1462 dall'istituzione della cappella intitolata a S. Stefano, ad opera di Antonio e Giacomo Giustiniani<sup>(107)</sup> e nel 1483 dall'erezione di quella dei SS. Giovanni Battista ed Evangelista ad opera di Edoardo Giustiniani<sup>(108)</sup>. Se dell'arredo di queste cappelle non si possiede traccia, l'altare della cappella che i Giustiniani innalzarono nel 1513 alla Conversione di S. Paolo<sup>(109)</sup> doveva ospitare la tavola che raffigura, appunto, la Conversione di S. Paolo, oggi conservata nel piccolo museo del convento (Fig. 7), riferita a Ludovico Brea e datata da G. V. Castelnovi nel saggio sulla pittura del Quattrocento e del primo Cinquecento (1987) proprio 1513<sup>(110)</sup>. Anche in questo caso è stato possibile ricomporre il legame tra il sorgere di una cappella ed il suo arredo, tra il patrono della cappella ed il committente del dipinto. Un legame che non è sempre facile restituire neanche per S. Maria di Castello.

Uno sguardo, sia pure rapido, agli affreschi del chiostro rivela la difficoltà d'identificare il committente, o meglio i committenti, che promossero la decorazione dell'Antiloggia dell'Annunciazione. Dalla rovinata predica di S. Vincenzo Ferrer di area lombarda, forse coeva ai dipinti della Loggia (Fig. 8), ai tondi con Santi domenicani, S. Pietro Martire, S. Vincenzo Ferrer e S. Tommaso d'Aquino, che M. Migliorini nel contributo «Appunti sugli affreschi del convento di S. Maria di Castello a Genova» (1980) ha proposto di attribuire a Giovanni Mazzone<sup>(111)</sup>, ma che sono stati nuovamente riferiti a Giacomo Serfolio da G. V. Castelnovi (1987)<sup>(112)</sup>.

Per giungere alla Visione di S. Domenico, attribuita a Carlo Braccresco e datata circa il 1480 da G. V. Castelnovi già nel 1951 nell'articolo «Un affresco del Braccresco»<sup>(113)</sup>, della quale M. Natale ha di recente sottolineato le fonti nell'Europa settentrionale, precisando che si richiama a modelli di area germanica, più che a modelli fiamminghi, oggi staccata e collocata nel chiostro superiore, ma in origine sovrastante la porta, che conduce alla Loggia dell'Annunciazione<sup>(114)</sup> (Fig. 9).

E ancora, il S. Pietro Martire affrescato sulla porta della medesima Loggia, che il Castelnovi (1987) ritiene opera del Serfolio<sup>(115)</sup> e i due Profeti, che nel loggiato superiore affiancano la

porta che immette alla clausura, attribuiti a Giusto di Ravensburg<sup>(116)</sup> da M. Migliorini nel contributo già citato, ma che paiono piuttosto vicini all'autore, o agli autori dei Profeti e delle Sibille nel soffitto della Loggia dell'Annunciazione.

Dipinti, dei quali è difficile riconoscere il committente, a meno che per qualcuno non si voglia supporre un intervento dei religiosi, che per il momento è destinato a rimanere un'ipotesi.

Varrà, infine, la pena di ricordare che, in base ad un'indicazione del Dénon, purtroppo senza riscontro, anche il discusso trittico dell'Annunciazione oggi al Louvre, attribuito da R. Longhi a Carlo Braccesco, nel memorabile saggio del 1942<sup>(117)</sup>, per il quale M. Natale ha riproposto il riferimento al «Maestro dell'Annunciazione del Louvre» nel già ricordato catalogo della mostra dedicata a Nicolò Corso (1986)<sup>(118)</sup>, si trovava in un Oratorio della famiglia Fregoso nell'area di S. Maria di Castello<sup>(119)</sup> (Fig. 10).

Questa ideale ricomposizione dell'arredo e dell'assetto interno di S. Maria di Castello dal momento del passaggio ai Domenicani all'inizio del secondo decennio del Cinquecento, ha rivelato, quali committenti reali o possibili, personaggi diversi da quelli emersi dall'indagine analoga in S. Domenico. Nella nuova chiesa domenicana erigono cappelle e chiamano artisti per ornarle di dipinti essenzialmente membri della nuova nobiltà, i Giustiniani, insediati alle falde della collina di Castello, che vi possiedono in questi anni la stragrande maggioranza delle cappelle, o i Grimaldi Oliva, la cui recente affermazione aristocratica viene celebrata con larghezza all'interno di S. Maria di Castello. Non mancano neanche cappelle di nobili di più antico lignaggio, come Teodorina e Giovanni Spinola, ma sembrano motivate da una speciale devozione al complesso di S. Maria di Castello, né di confraternite mercantili, quasi a memoria della passata condizione borghese di gran parte dei nuovi nobili.

Le scelte pittoriche di questi nuovi nobili collimano in parte con quelle effettuate dagli esponenti degli «alberghi» più antichi nella Cattedrale e in S. Domenico, a chiamare Mazzone, Foppa, se di Foppa si trattava, Brea. La loro volontà d'affermazione sembra esprimersi, però, nella scelta di artisti diversi, come Giusto di Ravensburg ed il Maestro, anzi i Maestri delle Nozze Mistiche di S. Caterina da Siena e di S. Caterina d'Alessandria, oppure nel campo della scultura il Riccomanni.

Le due chiese di S. Domenico e di S. Maria di Castello restituiscono quasi l'immagine dei due aspetti dell'aristocrazia genovese, l'una sicura e gelosa dei propri privilegi anche culturali, l'altra desiderosa di affermarsi pure nella scelta degli artisti, per

vedersi raffigurata anch'essa nei dipinti nella posizione dell'offerente certo del proprio prestigio.

Future necessarie ricerche dovranno di questa classe ridelineare anche il rapporto privato con le arti, che alcune notizie dello stesso Alizeri suggeriscono, ma anche ricomporre le scelte pubbliche e private di quella media borghesia dei professionisti e di quella piccola borghesia artigiana, che a tratti emergono dai contratti in vicende interessanti, ma per i quali manca un tessuto continuo che ne indaghi le preferenze, spesso intimamente connesse con ragioni religiose e devozionali.



Fig. 1 - Lorenzo Fasolo (attr.), La Madonna col Bambino tra i SS. Domenico e Pietro Martire ed il beato Raimondo da Capua (Genova, Chiesa di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).

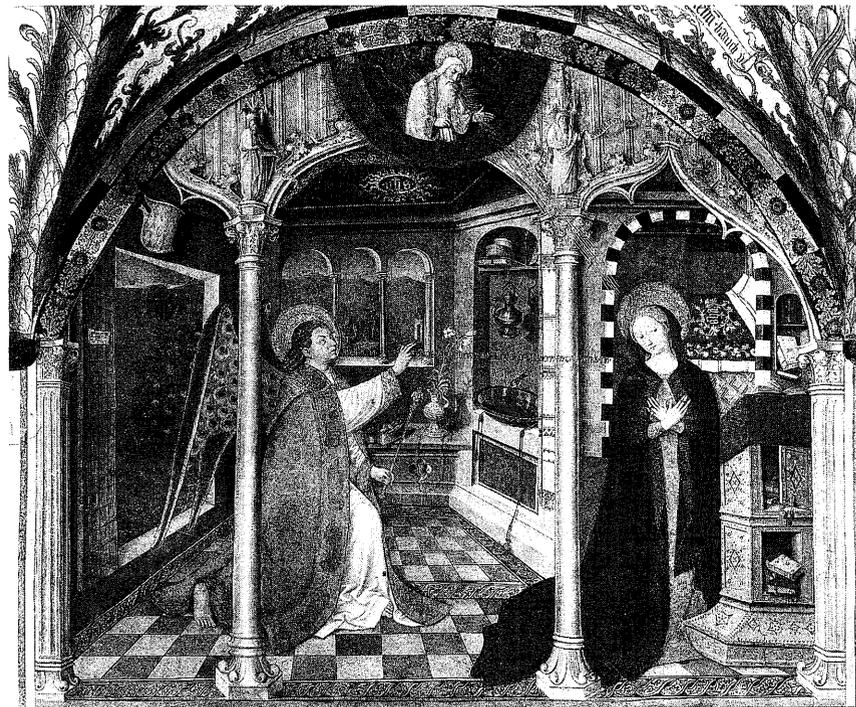


Fig. 2 - Giusto di Ravensburg, Annunciazione (Genova, Convento di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).



Fig. 3 - Giovanni Mazzone, Polittico dell'Annunciazione e Santi (Genova, Convento di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).

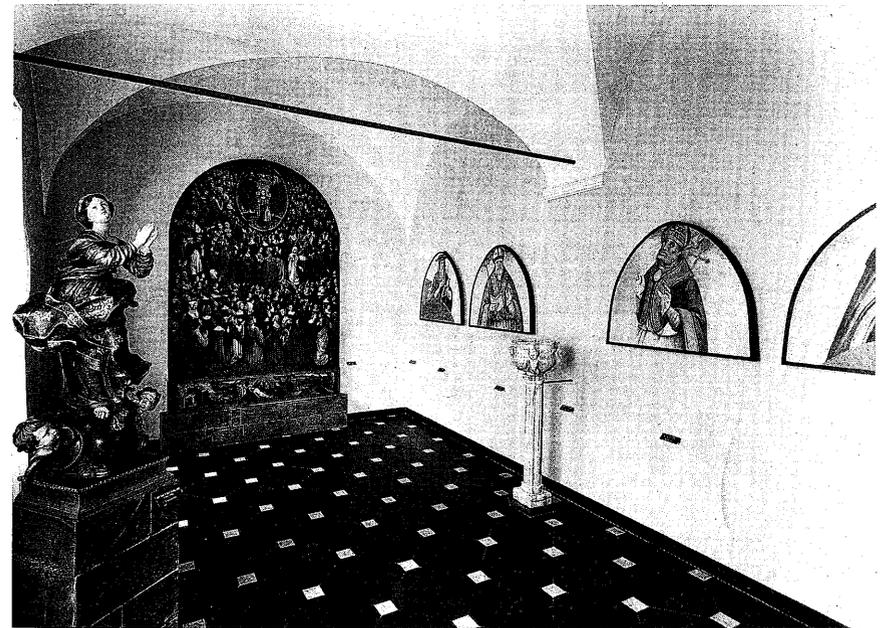


Fig. 4 - Ludovico Brea, Incoronazione della Vergine in una precedente collocazione (Genova, Museo del Convento di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).

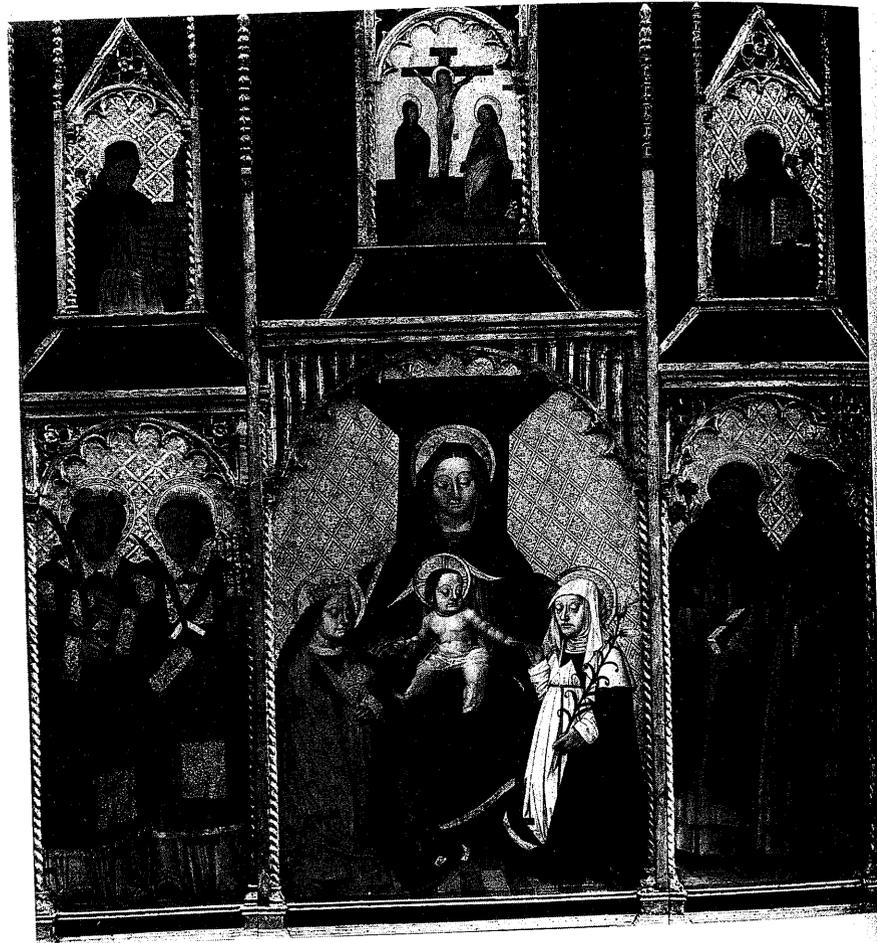


Fig. 5 - Anonimi Maestri Liguri (1480-1490 c.), Trittico delle Nozze Mistiche di S. Caterina da Siena e d'Alessandria e Santi (Genova, Chiesa di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).

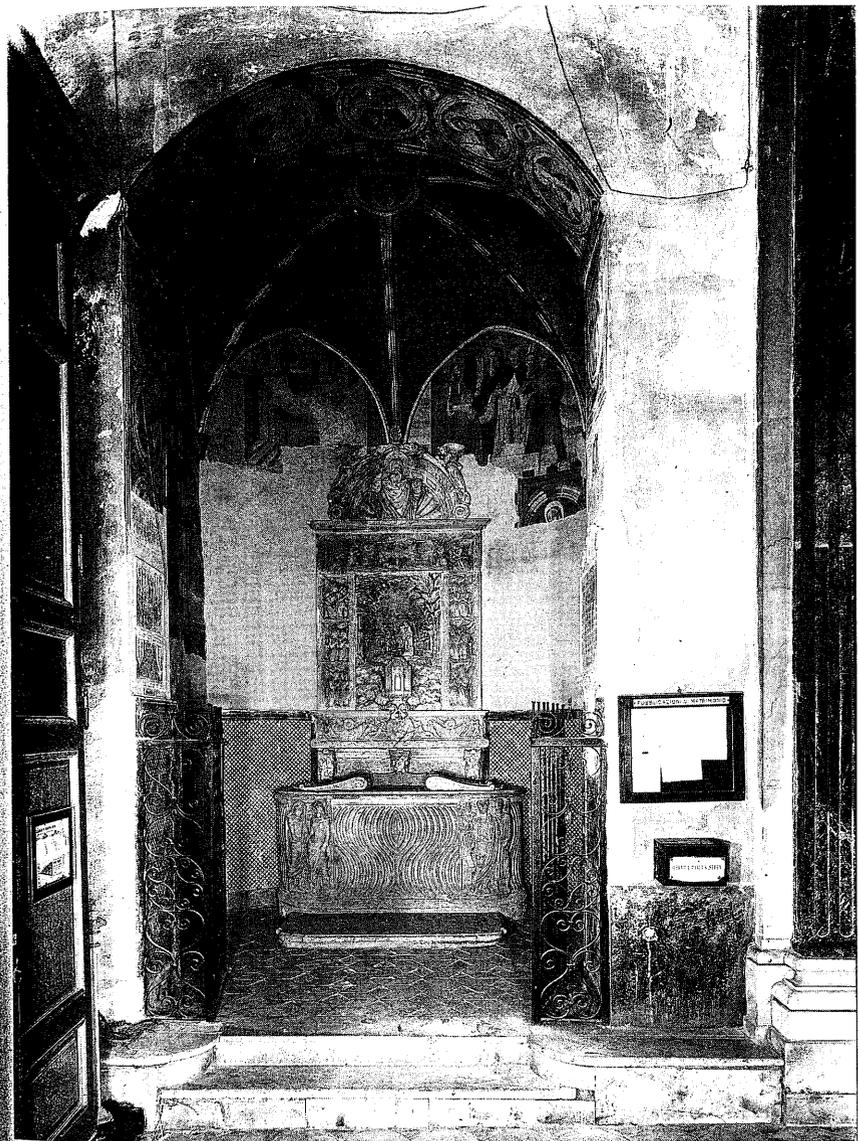


Fig. 6 - Anonimo Maestro Ligure, Scene della Vita di S. Caterina da Siena (Genova, Chiesa di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).

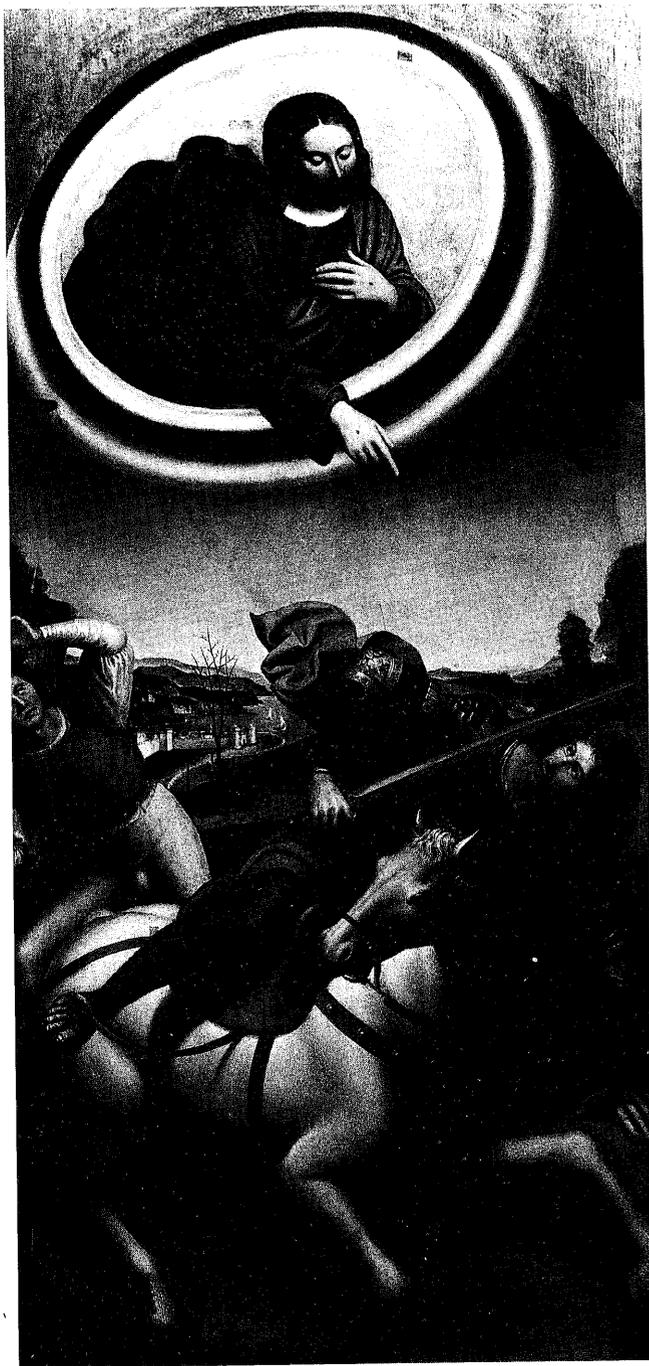


Fig. 7 - Ludovico Brea (attr.), Polittico della Conversione di S. Paolo e Santi (part. della tavola centrale, Genova, Museo del Convento di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).



Fig. 8 - Anonimo Maestro Ligure-Lombardo, Predica di S. Vincenzo Ferrer (Genova, Convento di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).

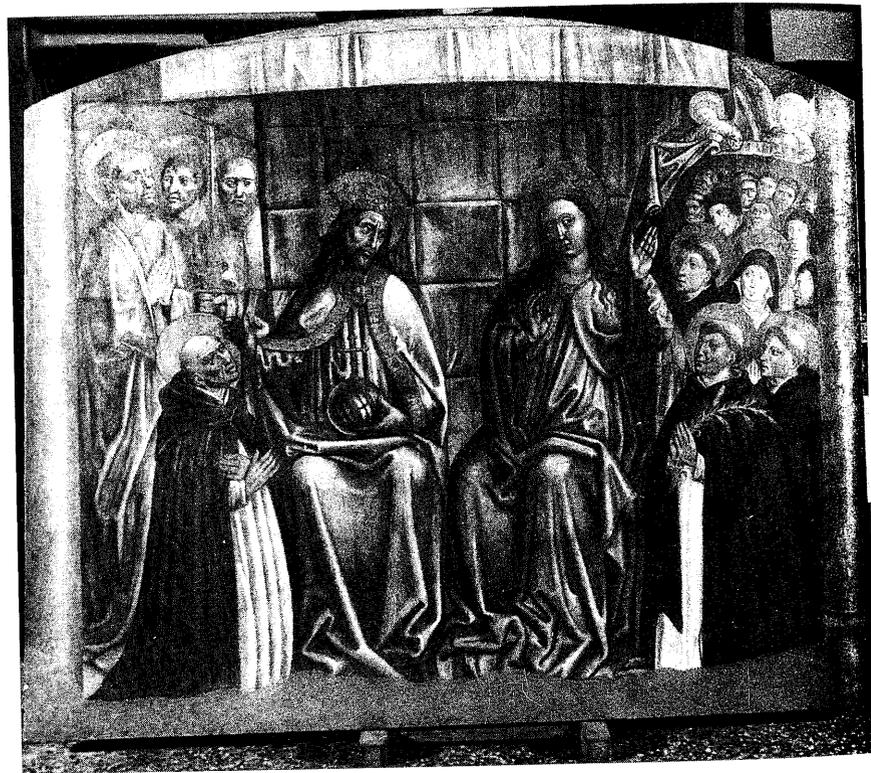


Fig. 9 - Carlo Braccesco (attr.), Visione di S. Domenico (Genova, Convento di S. Maria di Castello - Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).



Fig. 10 - Maestro dell'Annunciazione del Louvre (attr.), Trittico dell'Annunciazione e Santi (part. della tavola centrale - Parigi, Louvre).

- (1) A. CHASTEL, Luigi d'Aragona. Un Cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa, ediz. italiana, Bari 1987, pp. 153-155.
- (2) A. CHASTEL, Luigi d'Aragona, cit., pp. 3-23 delinea la figura di Luigi d'Aragona. L'itinerario di monsignor rmo et illmo il Cardinale de Aragona mio signor, incominciato da la cita de Ferrara nel anno del Salvatore MDXVII del mese di Maggio et descritto per me donno Antonio de Beatis canonico Melfitano con ogni possibile diligentia et fede è pubblicato in appendice, alle pp. 191 segg. La lode delle pere bergamotte e della bellezza delle donne genovesi è alla p. 273.
- (3) A. CHASTEL, Luigi d'Aragona, cit., «Itinerario di monsignor rmo et illmo il Cardinale de Aragona...», cit., p. 273.
- (4) Per la struttura e l'insediamento degli «alberghi» genovesi si veda il saggio tuttora fondamentale di J. HEERS, Gênes au XV<sup>e</sup> siècle. Activité économique et problèmes sociaux, Paris 1961 (ediz. italiana Milano 1983), p. 509 segg. Sui mutamenti economici e sociali avvenuti nella nobiltà dal 1528, ma già nel corso del XV secolo si veda ora anche il saggio di C. CATTANEO MALLONE, I «Politici» del Medioevo genovese (ricerche d'archivio). Il «Liber Civilitatis» del 1528, Genova 1987.
- (5) A. CHASTEL, Luigi d'Aragona, cit., «Itinerario di monsignor rmo et illmo il Cardinale de Aragona...», cit., p. 271.
- (6) A. CHASTEL, Luigi d'Aragona, cit., «Itinerario di monsignor rmo et illmo il Cardinale de Aragona...», cit., pp. 271-272.
- (7) A. CHASTEL, Luigi d'Aragona, cit., p. 154 dice che il Cardinale venne ospitato nel Palazzo Arcivescovile, ma l'itinerario di monsignor rmo et illmo il Cardinale de Aragona...», cit., p. 272 recita: «Il palazzo del comune, dove alloggiò sua s. ill.<sup>ma</sup> una con el predicto governatore et l'arcivescovo predicto, è vicino all'arcivescovato».
- (8) A. CHASTEL, Luigi d'Aragona, cit., pp. 138-139 rileva tale particolare attenzione alle opere d'arte.
- (9) L. CASTELFRANCHI VEGAS, Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento, Milano 1983, p. 56 segg. e pp. 233-263 ricorda due dipinti commissionati ai pittori fiamminghi da nobili genovesi, il Trittico della Madonna in trono col Bambino e due Santi (oggi Dresda, Gemäldegalerie) di Jan van Eyck, che si riconduce a Michele Giustiniani ed il cosiddetto «Trittico Lomellino», oggi perduto, commissionato da Battista di Giorgio Lomellini a Jan van Eyck, che dopo il 1441 entrò a far parte delle collezioni di Alfonso d'Aragona.  
Già Bartolomeo Facio nel De Viris Illustribus ricordava dipinti di van Eyck e van der Weyden presso nobili genovesi.
- (10) Per un quadro delle presenze artistiche si veda F.R. PESENTI, Un apporto emiliano e la situazione figurativa locale, in AA.VV., La pittura a Genova e in Liguria I, ediz. aggiornata Genova 1987, pp. 47-50 e M. NATALE, La pittura in Liguria nel Quattrocento, in AA.VV., La pittura in Italia. Il Quattrocento, t. I, Milano 1987, p. 15 segg. Sulla figura di Giovanni di Pietro da Pisa si veda il recente intervento di G. ALGERI, Per Giovanni da Pisa, in «Bollettino d'Arte», 47, 1988, p. 35 segg.
- (11) Per un inserimento della figura di Donato de' Bardi nel panorama ligure si veda G.V. CASTELNOVI, Il Quattro e il primo Cinquecento, in AA.VV., La pittura a Genova e in Liguria cit., pp. 73-74 e 140 e M. NATALE, La pittura in Liguria nel Quattrocento, cit., pp. 17-18.
- (12) G.V. CASTELNOVI, Il Quattro e il primo Cinquecento, cit., p. 72 segg.; M. NATALE, La pittura in Liguria nel Quattrocento, cit., p. 17 segg.
- (13) F. ALIZERI, Notizie de' Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI, Genova 1870 e segg., in particolare i voll. I, II, III.
- (14) R. LONGHI, Carlo Braccesco, Milano 1942, ripubblicato in R. Longhi, Lavori in Valpadana, Opere Complete VI, Firenze 1973, pp. 267-287.
- (15) Non è qui possibile citare tutti gli studi compiuti su queste problematiche. Si citeranno, quindi, gli interventi più recenti al riguardo, rimandando ad essi per ulteriori precisazioni. Un quadro sintetico e preciso di alcune questioni sospese tra Piemonte, Liguria, Lombardia e Provenza è stato delineato da G. Romano, ad vocem «Canavesio Giovanni», in Dizionario Biografico degli Italiani, XVII, Roma 1974, p. 728 segg. Si veda poi Giacomo Jaquero e il gotico internazionale, catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino 1979; M. LACLOTTE - D. THIÉBAUT, L'école d'Avignon, Paris 1983 (ediz. aggiornata ed ampliata del saggio del 1960); L. MARTINI, Ricerche sul Quattrocento ligure. Nicolò Corso tra lombardi e fiamminghi, in «Prospettiva», 38, 1984, pp. 42-58; E. BREZZI ROSSETTI, Percorsi figurativi in terra cuneese, Alessandria 1985; Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di M. Boskovits e L. Tognoli Bardin, Milano 1988 ed infra.
- (16) G.V. CASTELNOVI, Il Quattro e il primo Cinquecento, in AA.VV., La pittura a Genova e in Liguria I, Genova 1970, pp. 77-179.
- (17) F. ZERI, Rintracciando Donato de' Bardi, in «Quaderni di Emblema» 2, Bergamo 1973, pp. 35-46; Idem, Aggiunte a Donato de' Bardi, in «Diari di lavoro 2», Torino 1976, pp. 47-50.
- (18) E. BREZZI ROSSETTI, Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure, in «Bollettino d'Arte», 17, 1983, pp. 1-28.
- (19) Nicolò Corso un pittore per gli Olivetani. Arte in Liguria alla fine del Quattrocento, catalogo della mostra, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Genova 1986.
- (20) Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO, Savona 1985 (ma pubbl. nel 1989).
- (21) M. NATALE, La pittura in Liguria nel Quattrocento, cit.
- (22) Si veda al riguardo M. NATALE, schede n. 11, 12, 13, in Nicolò Corso..., cit., pp. 121-136 e Idem, La pittura in Liguria nel Quattrocento, cit., p. 22 e 24.

- (23) M. BOSKOVITS, Nicolò Corso e gli altri. Spigolature di pittura lombardo-ligure di secondo Quattrocento, in «Arte Cristiana» 723, 1987, pp. 351-386.
- (24) M. NATALE, scheda n. 13, in Nicolò Corso..., cit., pp. 128-136.
- (25) G.V. CASTELNOVI, Il Quattro e il primo Cinquecento, cit., 1987, p. 72 segg.
- (26) F. ALIZERI, Notizie..., cit., passim.
- (27) Sulla storia della chiesa di S. Domenico il saggio più completo è di W. PIASTRA, Storia della chiesa e del convento di S. Domenico in Genova, Genova 1970. La chiesa venne definitivamente distrutta nel 1825.
- (28) F. ALIZERI, Notizie..., cit., I, p. 296.
- (29) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., pp. 46-47.
- (30) F. ALIZERI, Notizie..., cit., II, pp. 178-180.
- (31) F. ALIZERI, Notizie..., cit., II, pp. 54-56. Non sembra più possibile identificare con questo dipinto il polittico di S. Nicolò da Tolentino, attribuito a Giovanni Mazone, del quale M. Natale, in Zenale e Leonardo, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 85 segg., aveva proposto una parziale ricostruzione ed un'ipotetica identificazione con la tavola in questione. Per un'analisi delle problematiche e dei contributi concernenti questo polittico si veda M. BOSKOVITS, Nicolò Corso e gli altri cit., pp. 358-359, che ha proposto di riconoscerlo in quello datato 1466, che una fonte agostiniana menziona nella chiesa di S. Maria della Cella a Sampierdarena. Per i problemi concernenti la sua collocazione e la sua ricomposizione si veda anche A. GAGLIANO CANDELA, Il polittico di S. Nicolò da Tolentino di Giovanni Mazone: questioni iconografiche, in Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura, cit., pp. 341-351.
- (32) F. ALIZERI, Notizie..., cit., I, pp. 354-355. Per un'attenta considerazione sul significato di questa vicenda si veda E. BREZZI ROSSETTI, Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure, cit., p. 8 segg.
- (33) M. MEDICA, Quattro tavole per un polittico di Vincenzo Foppa, in «Paragone» 431-433, pp. 10-17: queste tavole avrebbero dovuto essere collocate ai lati di una tavola centrale raffigurante la Madonna.
- (34) F. ALIZERI, Notizie..., cit., II, pp. 218-219.
- (35) F. ALIZERI, Notizie..., cit., IV, pp. 299-302.
- (36) C.G. RATTI, Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura scultura et architettura I, Genova ediz. 1780, p. 68.
- (37) G.C. RATTI, Istruzione..., cit., p. 68.
- (38) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 34, cita la notizia riportata dal manoscritto del De Agostini sul convento, in base alla quale la cappella, non possedendo dote era sotto il patrocinio di Stefano e Giovanni Battista Spinola, probabilmente prima del 1627, anno in cui la concessero a Ottavio Correggia.
- (39) G.V. CASTELNOVI, Il Quattro e il primo Cinquecento, cit., p. 154.
- (40) Si veda al riguardo W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., pp. 73 e 136-137.

- (41) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., C.G. RATTI, Istruzione..., cit.
- (42) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., pp. 48-49.
- (43) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 51.
- (44) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 13 e 285 nota 32.
- (45) M. NATALE, scheda n. 2, in Restauri in Provincia di Imperia, catalogo della mostra, a cura di F. BOGGERO, Genova 1986, p. 28 segg., in part. p. 33 e 35 nota 35.
- (46) M. NATALE, scheda n. 2, cit., p. 35 nota 35 riporta l'iscrizione: «IHS. PREGATE PER SIMONE LECHAVELCA MCCCCLXXI / COSME RE PINXIT HOC».
- (47) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., passim.
- (48) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., pp. 32-33.
- (49) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 38.
- (50) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., pp. 52-53.
- (51) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 35.
- (52) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 34. Si veda la nota 38.
- (53) Si vedano le note 30 e 31.
- (54) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 31.
- (55) PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., pp. 31-32: non è specificato, se questa «Maestà» possa essere identificata con quella ricordata sull'altare della cappella di Battista Spinola, opera del Foppa, qui più volte ricordata.
- (56) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., pp. 39-40.
- (57) L'attribuzione del monumento è tuttora problematica e segnala la necessità di approfondimento degli studi sulla scultura a Genova e in Liguria nel XV e nel XVI secolo, alla quale è stato dato un importante contributo dagli studi di H.W. KRUF, che non è questa la sede per citare partitamente: basti ricordare il saggio Domenico Gaggini und seine Werkstatt, München 1972. Per un quadro della situazione si veda L. TAGLIAFERRO, Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento, in AA.VV., La scultura a Genova e in Liguria I, Genova 1987, p. 217 segg., in part. p. 246, dove si ricordano le attribuzioni numerose formulate per questo monumento, dai Riccomanni, a Giovanni Gagini, al Maestro di Castiglione Olona, a Michele d'Aria. Sul sarcofago si veda la scheda di I.M. BOTTO, in AA.VV., Museo di S. Agostino, Genova-Firenze s.i.d., ma 1984, pp. 34-35.
- (58) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., pp. 36-37.
- (59) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 36.
- (60) W. PIASTRA, Storia della chiesa..., cit., p. 29.
- (61) Si veda al riguardo I.M. BOTTO, Una ricostruzione ipotetica: il Trecento, in AA.VV., La scultura a Genova e in Liguria I cit., p. 181 segg., in part. pp. 198-199, dove riferisce l'opera ad un artista locale, che s'ispirò ai modelli pisani ed ipotizza

per la tomba una struttura costituita da un sarcofago collocato ad una certa altezza da terra, sostenuto da una mensola, sul quale sarebbe stata raffigurata la statua funebre di Pagano Doria, molto probabilmente giacente.

(62) W. PIASTRA, *Storia della chiesa...*, cit., pp. 49-50. Nella chiesa dovevano, quindi, esistere due cappelle intitolate al SS. Crocifisso, l'una di proprietà degli Spinola, nella zona del transetto, poi spostata sotto gli organi e l'altra, di proprietà dei de Marni, probabilmente nella navata sinistra.

(63) W. PIASTRA, *Storia della chiesa...*, cit., pp. 48-49.

(64) W. PIASTRA, *Storia della chiesa...*, cit., p. 46.

(65) W. PIASTRA, *Storia della chiesa...*, cit., pp. 53-54.

(66) W. PIASTRA, *Storia della chiesa...*, cit., pp. 54-55.

(67) W. PIASTRA, *Storia della chiesa...*, cit., p. 55.

(68) Sull'assetto interno della chiesa di S. Francesco di Castelletto dagli anni successivi alla fondazione ai primi del XVI secolo si veda A. GAGLIANO CANDELA, *L'arredo della chiesa di S. Francesco di Castelletto a Genova*, in «Storia della città», supplemento al n. 37, p. 4 segg.

(69) Per le vicende costruttive del complesso di Castello si veda E. POLEGGI, *S. Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova 1973, p. 35 segg.

(70) E. POLEGGI, *S. Maria di Castello...*, cit., p. 113 segg.

(71) Questa lettera è conservata in Curia Arcivescovile di Genova, Archivio Capitolare 425, Pergamene del Capitolo n. 322, 6 novembre 1442.

(72) Su Giusto d'Alemagna si veda, anzitutto, F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., I, p. 317.

(73) Sulla fortuna dell'Annunciazione di Giusto e del tema dell'Annunciazione nell'ambiente aristocratico si veda A. GAGLIANO CANDELA, *Nobili e artisti a Genova nel Quattrocento*, in *La Storia dei Genovesi VI*, Genova 1986, pp. 429-446.

(74) Su questi elementi e sul significato della presenza di Giusto a Genova si veda F. WINKLER, *Jos Ammann von Ravensburg*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», I, 1959, pp. 51-118, che delinea un profilo della personalità dell'artista e L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, cit., p. 233 segg.

(75) Sulla questione della presenza di più di un artista nella decorazione della volta della Loggia dell'Annunciazione si veda L. COLLOBI RAGGHIANI, *Per S. Maria di Castello a Genova*, I. *Su Justus de Allemagna*, in «Critica d'Arte», 10, 1986, pp. 50-61; *Idem*, *Per S. Maria di Castello a Genova*, 2. *Collaboratori di Giusto*, in «Critica d'Arte», 12, 1987, pp. 45-57 e G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, cit., p. 141.

(76) F. WINKLER, *Jos Ammann von Ravensburg*, cit., pp. 51-52.

(77) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., I, p. 317, 407, 413.

(78) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., IV, pp. 144-147. Per una considerazione generale dei Riccomanni nel quadro della scultura del Quattrocento si veda L. TAGLIAFERRO, *Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento*, cit., pp. 222-223, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

(79) Si veda al riguardo E. POLEGGI, *S. Maria di Castello...*, cit., p. 139.

(80) E. POLEGGI, *S. Maria di Castello...*, cit., p. 141 segg.

(81) E. POLEGGI, *S. Maria di Castello...*, cit., p. 139.

(82) E. POLEGGI, *S. Maria di Castello...*, cit., p. 234 nota 28. Il ricordo di questi privilegi venne affidato all'epigrafe racchiusa dalla ghirlanda d'angeli, oggi murata sulla parete d'ingresso della Biblioteca antica.

(83) Il documento è pubblicato da M. CAFFI, *Giovanni Mazzone*, in «Archivio Storico Lombardo», II, 1875, pp. 364-366.

(84) Sulla collocazione cronologica di questo dipinto non tutti gli studiosi concordano: E. BREZZI ROSSETTI, *Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure*, cit., p. 11 lo data agli anni intorno al 1470; M. NATALE, *La pittura in Liguria nel Quattrocento*, cit., p. 20, propone di ascriverlo al nono decennio del Quattrocento; M. BOSKOVITS, *Nicolò Corso e gli altri*, cit., p. 362, lo ritiene eseguito probabilmente intorno al 1480; G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, cit., p. 86, ribadisce per la tavola la datazione circa 1470.

(85) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., II, pp. 190-192: la «Maestà» ordinata al Barbagelata, con tutta probabilità destinata ad una chiesa della Corsica, deve essere in tutto simile a quella della chiesa di S. Maria di Castello «salvo tella pro cortinis».

(86) R.A. VIGNA, *Illustrazione storica, artistica ed epigrafica dell'antichissima chiesa di S. Maria di Castello*, Genova 1864, pp. 200-201.

(87) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., I, pp. 370-371.

(88) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., I, pp. 370-371.

(89) L'indicazione sulla data di costruzione si deve a R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., pp. 202-204.

(90) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., IV, pp. 137-140.

(91) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., II, pp. 234-235.

(92) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., p. 187 seg. non fornisce, infatti, notizie anteriori a tale epoca.

(93) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., II, p. 321.

(94) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., p. 197 segg.

(95) Si veda al riguardo G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, cit., p. 109.

(96) F. ALIZERI, *Notizie...*, cit., I, pp. 356-357 riporta il nuovo impegno di Vincenzo Foppa a condurre a termine gli affreschi lasciati incompiuti ben dieci anni prima nella cappella di S. Giovanni Battista nella Cattedrale. Sull'intera vicenda si veda E. BREZZI ROSSETTI, *Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure*, cit., p. 8.

- (97) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit.
- (98) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., pp. 180-184.
- (99) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., p. 208.
- (100) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., pp. 209-210.
- (101) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., pp. 214-216.
- (102) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., p.90.
- (103) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., pp. 204-206.
- (104) M. NATALE, scheda n. 14 in Nicolò Corso..., cit., pp. 138-141; G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, cit., p. 116 e 150 sottolinea di questo dipinto il legame con l'ambito del Braccesco e con modelli nordici.
- (105) M. NATALE, scheda n. 14 in Nicolò Corso..., cit., pp. 139-140.
- (106) Quest'indicazione viene offerta sempre da M. Natale, scheda n. 14 in Nicolò Corso..., cit., p. 138.
- (107) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., pp. 210-211.
- (108) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., pp. 211-212.
- (109) R.A. VIGNA, *Illustrazione...*, cit., pp. 173-174.
- (110) G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, cit., p. 190.
- (111) M. MIGLIORINI, *Appunti sugli affreschi del convento di S. Maria di Castello a Genova*, in «Argomenti di storia dell'arte», Genova 1980, p. 49 segg.
- (112) G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, cit., p.95. Sull'attribuzione di questi affreschi si veda anche dello stesso Castelnovi, *Su Giovanni Mazone e il «cosiddetto Giacomo Serfolio»*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», 1-2, 1984, pp. 3-16.
- (113) G.V. CASTELNOVI, *Un affresco del Braccesco in «Emporium»*, 4, 1951, pp. 163-172.
- (114) M. NATALE, scheda n. 12, in Nicolò Corso..., cit., pp. 124-128.
- (115) G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, cit., p. 95; Idem, *Su Giovanni Mazone e il «cosiddetto Giacomo Serfolio»*, cit., p. 3 segg.
- (116) M. MIGLIORINI, *Appunti sugli affreschi del convento di S. Maria di Castello a Genova*, cit., p. 55.
- (117) R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, cit.
- (118) M. NATALE, scheda n. 13, in Nicolò Corso..., cit., pp. 128-136. La ricostruzione della personalità del Braccesco ad opera di Roberto Longhi è messa in dubbio, sia pure in maniera più sfumata dallo stesso NATALE, *La pittura in Liguria nel Quattrocento*, cit., pp. 22-24.
- (119) Quest'indicazione è riportata da R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, cit., p. 267.

VENANZIO BELLONI

## LA DOTE DI ORIETTA CENTURIONE-SPINOLA

Si tratta del palazzo di Via Garibaldi (una volta «Via Nuova» o «Via Aurea») contraddistinto con il civico numero sette, quello con gli stucchi esterni, fatto costruire da Nicolosio Lomellino nel 1663 e giunto ai nostri giorni con l'appellativo di Palazzo «Podestà». Fu l'ultimo edificio progettato da G.B. Castello (il «Bergamasco») prima di partire, nel 1566, per la Spagna<sup>(1)</sup>.

### 1° BARNABA CENTURIONE SENIOR

Se dovessi cominciare da Adamo (non l'Adamo biblico, ma Adamo Centurione, socio nella politica e pari nella fortuna ad Andrea Doria, del quale fu amico e parente) andrei inutilmente troppo lontano. Mi rifaccio, invece, agli ultimi trenta anni del cinquecento (secolo XVI) adocchiando uno degli esponenti di quella famiglia, Barnaba Centurione senior, con il quale inizia il ramo dei personaggi coinvolti nelle vicende narrate dai documenti che mi sono capitati fra le mani.

In quel rastremarsi di secolo XVI abitava, con la sua famiglia, nel palazzo che possedeva nella piazzetta antistante la facciata di San Siro (palazzo che per un decennio, in séguito, prenderà in affitto il pittore Bernardo Strozzi). Marchese di Morsasco, insediato nelle alte posizioni politico amministrative della Repubblica genovese, aspettava l'occasione propizia per dare alla propria famiglia quella esterna apparenza di decoro che, secondo il metro valutativo del tempo, la non indifferente possibilità finanziaria gli permetteva. In questi nostri tempi gli elementi di prestigio sociale sono ben altri; allora erano, in modo particolare, il palazzo, la villa, la chiesa o cappella gentilizia. Aspettò le occasioni e seppe scegliere in modo ottimo per la villa e per il palazzo; abbastanza bene per la cappella di famiglia. Tutto questo sul finire del XVI secolo e sul principiarsi del XVII.

Nel 1587 gli si presentò l'occasione di costruire la villa: esisteva sulla spiaggia di Sampierdarena un edificio monastico ormai in disarmo; le suore si erano estinte ed il secolare edificio era stato