Veduta esterna di S. Pancrazio

CARLA CAVELLI

LE TAVOLE FIAMMINGHE DI SAN PANCRAZIO

Le prime notizie riguardanti la presenza a Genova, in San Pancrazio, chiesa patrizia, del cosiddetto trittico del Redentore si hanno nell'*Instruzione* del 1766(1), in cui Ratti accenna ad una tavola con "l'albero della famiglia Pallavicina", attribuendola a Teramo Piaggio (fig. 1).

Di fatto il trittico cinquecentesco alla fine del Seicento, quindi dopo la proclamazione della Madonna "Regina" di Genova, nonchè il bombardamento del 1684(2), era stato ricomposto in due distinte tavole, con la fusione delle due ante laterali, integrate in testa e nella fascia mediana dal Piola o da un suo allievo con la figura della Vergine con il Bambino.

Un'altra tavola era stata inserita nella parte superiore della pala(3) centrale per trasformarla da centinata in rettangolare.

Ma perché si avverta l'originaria affinità delle due tavole e tuttavia non ancora la loro unità compositiva e se ne intuisca, seppur dubitativamente, la matrice fiamminga occorre giungere con Alizeri all'Ottocento avanzato. Questi già nella *Guida* del 1846-47 espresse qualche dubbio sull'attribuzione al Piaggio e fece un primo accenno a "stranieri che a' suoi tempi operavano in Genova ma con diverso stile"(4); solo però nelle *Notizie*(5) e poi nell'altra *Guida* del 1875 scrisse "dell'antico rimangono due tavole, a buon diritto tenute in onore, come vediamo nel primo entrare della chiesa. Fan numero entrambe cogli squisiti dipinti che ha Genova delle scuole fiamminghe, e forse di Bruggia e d'Anversa, ove i nostri avean fondachi ad uso di traffici"(6).

Alizeri inoltre individuò le trasformazioni subite in passato dal trittico, ricomponendolo ipoteticamente(7).

Solo l'autore rimaneva ancora da stabilire e per questo dobbiamo aspettare l'inizio del nostro secolo quando Wilhelm Suida(8), approfondendo l'ipotesi di Alizeri, considerò il trittico opera di un seguace di Gerard David.

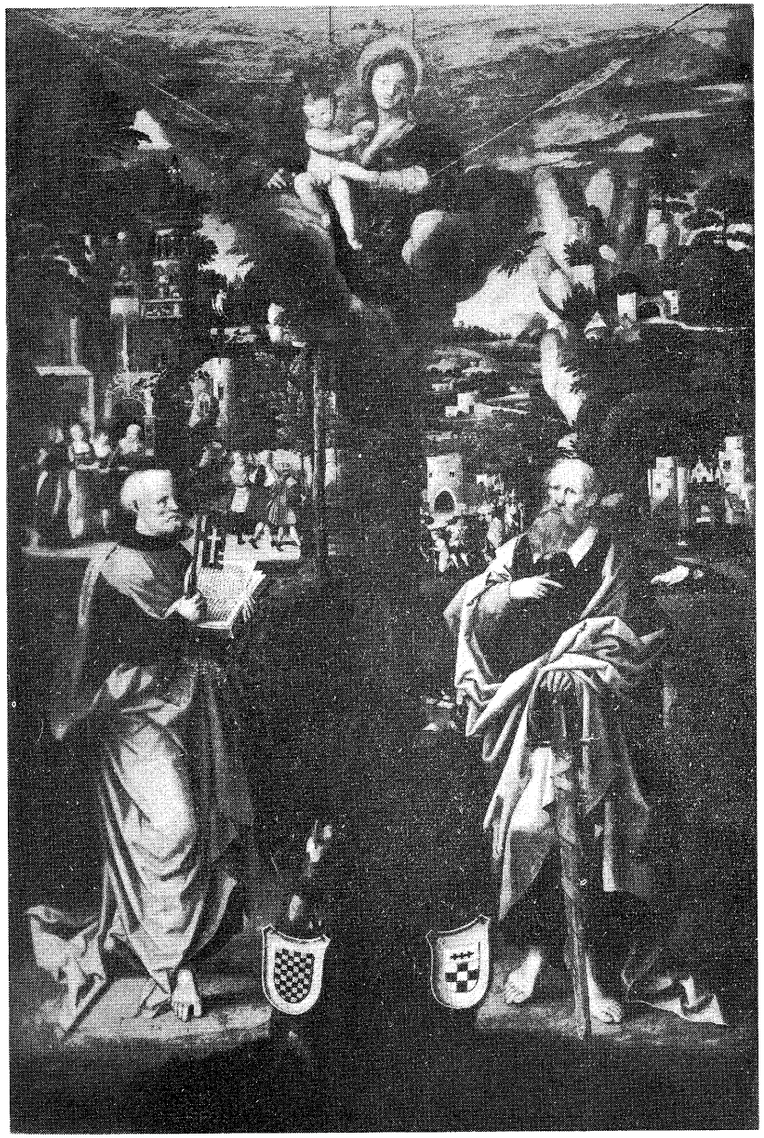


Fig. 1 - Ante laterali del trittico del Redentore

Un nome era stato fatto ed i critici successivi vi si adeguarono, ricordando molto spesso solo il nome Gerard David, dimentichi del termine "Nachfolger" che lo precedeva(9).

Con l'esposizione dell'opera alla mostra genovese del 1946 più vivo si fece l'interesse degli studiosi: Morassi che curò il catalogo(10), collegò questo trittico alle opere di Bernart van Orley prima del 1521 e più ancora a quelle di Jean Bellegambe, suggerendo come possibile datazione il secondo quarto del Cinquecento "per la coloritura alquanto pesante, il panneggio accartocciato e di maniera, gli elementi ornamentali del Rinascimento"(11).

L'anno dopo l'opera venne nuovamente esposta alla mostra fiorentina sulla pittura fiamminga ed olandese dei secolo XV e XVI, con l'attribuzione generica ad uno dei manieristi d'Anversa(12).

All'opinione del Morassi ritornò qualche tempo dopo Castelnovi, il quale ripropose l'ipotesi di una possibile esecuzione del trittico proprio per la chiesa patrizia di san Pancrazio, sia "per la presenza degli stemmi dei Calvi e dei Pallavicino, patroni della chiesa", sia per "la ripetizione del Santo tutelare"(13), ed infatti la nostra ricerca ha immediatamente confermato questa ipotesi.

La chiave di lettura del trittico non è infatti "liturgica" come per una pala d'altare, ma edificante, intesa ad esaltare la vita ed il martirio del santo(14) patrono della chiesa in cui l'opera fu conservata fino al trasferimento precauzionale del 1968(15).

Questo risultato è stato possibile dopo la decodificazione dei tratti segnati sul libro di san Pietro (anta destra), da sempre considerati imitanti la scrittura, in lettere alfabetiche latine, che hanno permesso la lettura della narrazione della vita di san Pancrazio, nella versione della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine(16), diffusa in tutto l'Occidente nell'ultimo Medioevo e, quel ch'é per noi significativo, edita a Gouda nel 1478 alla vigilia della stagione pittorica del nostro.

Inoltre nelle scene dipinte in secondo piano sono stati individuati i personaggi principali e le vicende salienti della vita del santo ricordati in questa agiografia.

La documentazione ormai acquisita delle fonti del pittore ci consente di procedere alla lettura del trittico riconoscendo in esso la duplice raffigurazione del santo nella pala centrale e nel verso dell'anta destra (fig. 2), anche se l'iconografia è un poco diversa da quella tradizionale(17), che vedeva il santo o come un giovane

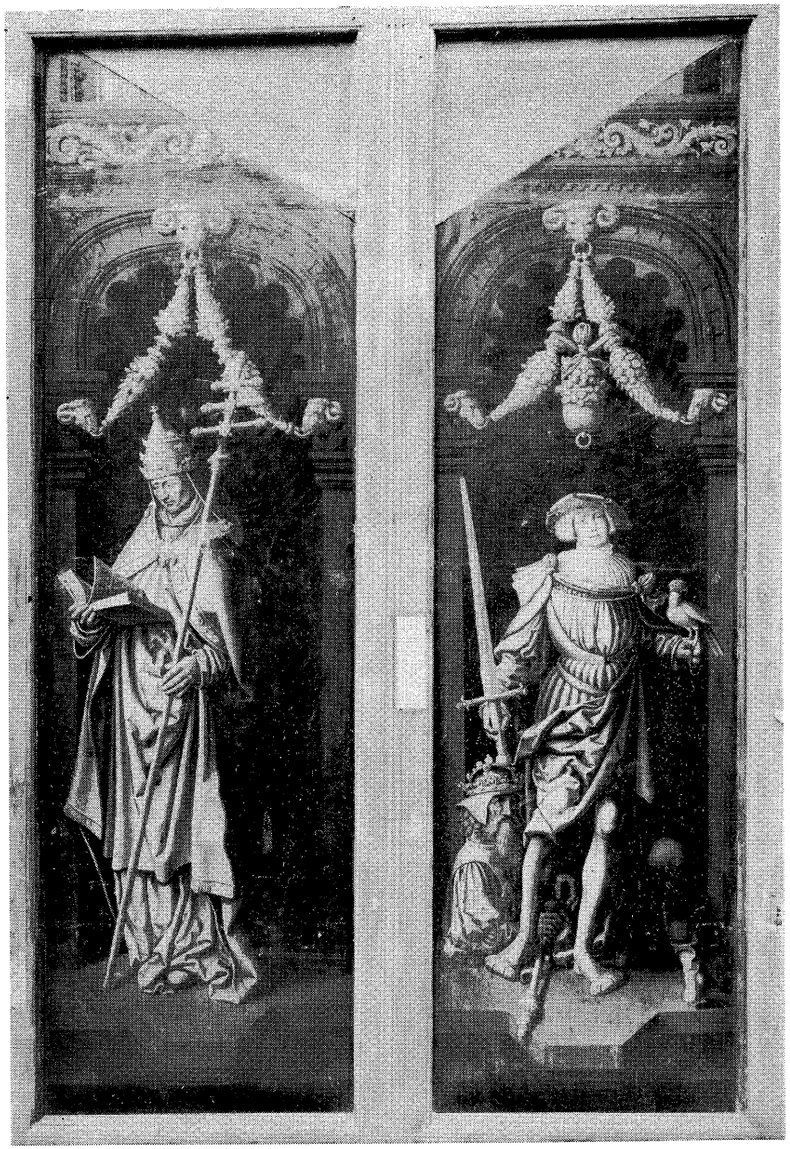


Fig. 2 - Verso delle ante laterali del trittico del Redentore

romano o come un cavaliere(18) sempre con spada e palma del martirio.

Il pittore fiammingo ha preferito raffigurare un Pancrazio sui generis preoccupandosi soprattutto di evidenziare la sua aristocrazia con i ricchi abiti "fiamminghi" del primo Cinquecento, che gli fa indossare e con il falcone, segno di nobiltà, che gli mette nella mano sinistra.

Nell'altra il santo impugna la spada sguainata a ricordo della decollazione, ai suoi piedi un sovrano, con corona e scettro, su cui ritorneremo.

E' stato abbastanza facile riconoscere nel santo papa, dipinto nel retro dell'anta sinistra e vagamente segnalato dai critici precedenti, papa Cornelio battezzatore di Pancrazio, grazie ad una particolare combinazione che si verifica tra la pala centrale ed il verso delle ante, a trittico chiuso: infatti il san Pancrazio dipinto nel verso dell'anta destra combacia con l'altra sua rappresentazione nella pala centrale ed il papa, nel verso dell'altra anta, con il san Giovanni Evangelista. Alle spalle di questo santo è chiaramente visibile il battesimo di un giovane biondo, celebrato da un papa che ha gli stessi attributi iconografici di quello del verso dell'anta sinistra.

Trattandosi del battesimo del giovane Pancrazio(19), celebrato da papa Cornelio, è stato di conseguenza immediato riconoscere come tale anche il papa del verso dell'anta, cosicchè a trittico chiuso i versi delle ante, raffigurando nella stessa posizione i personaggi dipinti nella pala centrale, hanno la funzione di introdurre a tutto il "mistero" raffigurato nel trittico.

Lo stesso libro che papa Cornelio tiene in mano anticipa il libro di san Pietro, con la storia di san Pancrazio, che è risultato l'elemento probante la chiave di lettura dell'opera. Molto spesso l'artista fiammingo utilizza queste corrispondenze come elementi di raccordo della narrazione.

Passiamo ora all'analisi delle ante laterali e consideriamo innanzitutto la presenza di solo due degli stemmi delle quattro famiglie che nel sec. XVI possedevano la chiesa, e precisamente nell'anta sinistra quello dei Pallavicino e nell'anta destra quello dei Calvi. Questo fatto ha permesso di circoscrivere la datazione del trittico tra il 1528 ed il 1572, periodo in cui con la formazione degli Alberghi si ha una diversificazione delle quattro famiglie della chiesa, mentre i Calvi ed i Pallavicino davano origine, imponendo il loro nome ed il loro stemma, a due Alberghi distinti, i Fallamonica

ed i Ricci venivano inglobati in Alberghi denominati da altre famiglie e con stemmi diversi(20).

D'altronde al "secondo quarto del Cinquecento" risaliva la datazione proposta dal Morassi(21).

Inoltre la raffigurazione di San Paolo nell'anta sinistra con lo stemma Pallavicino e di san Pietro nell'anta destra con lo stemma Calvi, ha fatto supporre come possibili committenti del trittico un Pietro Calvi ed un Paolo Pallavicino, nomi soprattutto il secondo molto frequenti nel sec. XVI in quelle famiglie; purtroppo allo stato attuale della ricerca non è stato ancora possibile identificare con precisione i due personaggi storici(22).

Soffermiamoci ora a considerare nell'anta destra la scenetta di vita familiare raffigurata in secondo piano, dietro a san Pietro: alcune persone, dipinte nei pressi di un palazzo riccamente decorato, guardano con attenzione due uomini che, salutando un terzo, si stanno allontanando. Il cappello da pellegrino, calato lungo le spalle dell'uomo anziano, la borraccia del giovane biondo ed i bastoni da viaggio che tengono entrambi mostrano come questi due uomini stiano iniziando un lungo viaggio, la cui meta è stata segnalata dipingendo sull'abito del giovane due chiavi incrociate, emblema della sede papale romana che ha il suo fondatore in san Pietro, dipinto nella stessa anta, con in mano una chiave.

La scena raffigura la partenza del giovane Pancrazio (il giovane biondo del tutto simile al Pancrazio del Battesimo) e di suo zio Dionigi (l'uomo dai capelli bianchi) dalla Frigia per recarsi a Roma(23).

Il sontuoso palazzo ricorda la ricca dimora di Pancrazio, che era di nobili natali, la statua di un dio pagano (Marte?) posta su una colonna del palazzo accenna alla cultura ed alla religione pagana della Frigia.

Un'altra scena della vita del santo è presente nell'anta sinistra, dietro san Paolo: si tratta del martirio (fig. 3) avvenuto presso la porta Aurelia, poi porta San Pancrazio, fuori dalle mura di Roma.

Assistono alla scena alcuni soldati ed un sovrano, il famoso Diocleziano persecutore di Pancrazio(24), che avendo gli stessi attributi iconografici del sovrano accasciato ai piedi del santo nelle sue due raffigurazioni in primo piano, ha permesso l'identificazione di quest'ultimo con Diocleziano.

Il motivo iconografico del re o imperatore, responsabile del martirio del santo, raffigurato ai piedi di quest'ultimo non è molto

Fig. 3 - La decapitazione di San Pancrazio, particolare dell'anta sinistra del trittico del Redentore

comune[25] e con esso l'artista ha probabilmente voluto raffigurare la vittoria della fede, di cui Pancrazio si dimostrò strenuo difensore, sul potere temporale e divino che l'imperatore impersonava.

La spada con guaina rossa malamente arrotolata intorno alla lama ed appoggiata ai piedi del decapitatore di Pancrazio, rimandando alla spada di san Paolo, anch'essa con guaina rossa, stabilisce come relazione tra i due santi la loro comune decapitazione.

In basso quasi nascosta dal mantello di san Paolo è raffigurata una donna che sta aiutando alcuni uomini a sostenere un'arca: è la cristiana Ottavilla, una donna romana che nella notte successiva all'uccisione di Pancrazio trafugò le spoglie del santo abbandonate sulla via Aurelia e le depose in un sepolcro a breve distanza[26].

Sempre in quest'anta sono dipinte alcune piante ed animali che, come sappiamo[27], i fiamminghi molto spesso raffiguravano con funzioni simboliche, ma mentre la vegetazione è risultata tipica del sottobosco (felci, scabiosa, trifoglio) senza particolari connotazioni, molto più interessante si è dimostrata la simbologia animale.

Dietro la spalla sinistra di san Paolo è raffigurato un laghetto in cui nuota un cigno, poco lontano due corvi volano sopra la testa decapitata di Pancrazio che giace in un prato, vicino al corpo.

Il cigno, dal mitico candore e dall'immacolata bianchezza delle piume, è da sempre considerato simbolo della purezza[28], ma il De Tervarent[29] accennando ad un'incisione di Jan Wieriz (ca. 1549-ca. 1610) in cui un cigno era l'elemento allegorico della buona morte, ricorda che l'ultimo canto del cigno era stato considerato dagli antichi il canto dolce ed armonioso per eccellenza.

Entrambe le interpretazioni simboliche giustificano la presenza del cigno come possibile raffigurazione sia della purezza e dell'innocenza di Pancrazio, sia della sua morte eroica certa del premio eterno.

Il corvo invece è sempre stato considerato un uccello di cattivo augurio per il suo piumaggio scuro e veniva contrapposto, con giudizio negativo, alla bianca colomba o al bianco cigno. Questo pregiudizio lo fece considerare simbolo del male e con esso venne espresso il maligno[31], inoltre si credeva che i corvi si cibassero degli occhi dei morti e di carne fresca. I due corvi simboleggiano quindi il Male e sono contrapposti come animali

negativi al bianco cigno, il primo corvo vola sulla testa del santo decapitato per cibarsi dei suoi occhi e della sua carne.

Ultimo animale da trattare rimane il cane, dipinto nella scena della decapitazione, con cui l'artista ha voluto sottolineare la fedeltà di Pancrazio alla fede cattolica, testimoniata con il martirio[32].

Esaminiamo infine la pala centrale (fig. 4) in cui è raffigurata verticalmente la Trinità: Dio Padre nella zona superiore, circondato da angioletti, è dipinto secondo l'iconografia nordica che lo rappresenta ornato di corona e scettro, nella zona mediana la colomba dello Spirito Santo e poi Cristo in piedi su un rialzo del terreno , il monte del Paradiso, raffigurato come Salvatore del Mondo[33].

Nella mano sinistra egli tiene un libro su cui è leggibile la frase "Ego sum via veritas et vita", tratta dal vangelo di san Giovanni, santo raffigurato alla sua sinistra.

Questi ha in mano la coppa avvelenata che, secondo un episodio diffuso dalla *Legenda Aurea*[34], il sommo sacerdote del tempio di Diana ad Efeso gli fece bere a testimonianza della sua fede. San Giovanni, fatto su di essa il segno della croce, bevve il contenuto senza subirne alcun disturbo ed inoltre resuscitò due malfattori, ai quali lo stesso sacerdote aveva fatto bere un po' del contenuto della coppa per mostrare ai presenti il potere del tossico.

Il piccolo draghetto, dipinto sul bordo della coppa, è simbolo del veleno esorcizzato dal segno della croce[35].

Alle spalle di san Giovanni è stato dipinto, come ho già accennato, il battesimo di Pancrazio, battesimo celebrato a Roma che è appunto la città raffigurata nello sfondo della pala(fig.5).

Di essa sono riconoscibili alcuni monumenti, quali la statua di Marco Aurelio in Laterano, il Colosseo rappresentato intatto in tutte le sue parti, il Pantheon ed i Dioscuri del Quirinale[36], la costantiniana basilica di san Pietro, Castel sant'Angelo e parte della cinta muraria.

Questi monumenti sono inseriti in un contesto urbano particolare, costituito dalla commistione di costruzioni romane classiche e case con tetti a "scaletta", mulini a vento ed a acqua, tipici del paesaggio fiammingo. Questa osservazione impedisce di supporre un viaggio a Roma dell'artista che probabilmente si servì di carte topografiche.

Nel corso della ricerca è stato possibile individuare un gruppo

Fig. 4 - Pala centrale del trittico del Redentore

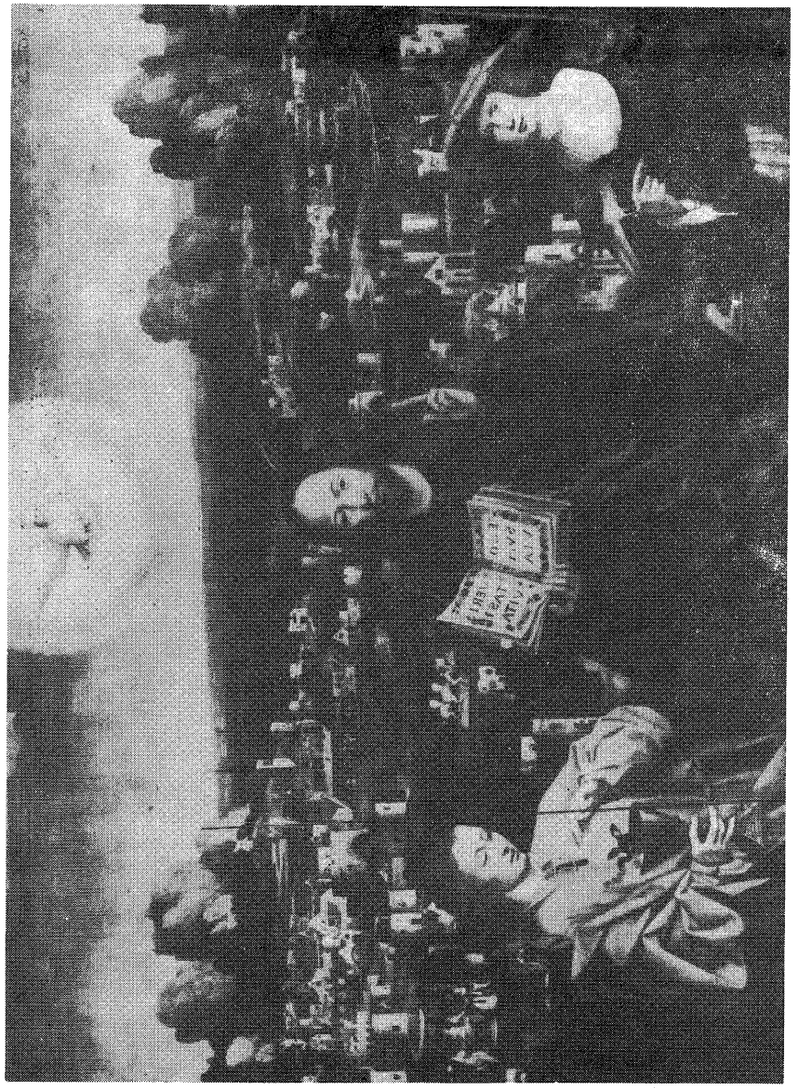


Fig. 5 - Veduta della città di Roma, dipinta nello sfondo della pala centrale del trittico del Redentore

di sei piante(37), (fig. 6), che si differenziano dalle altre in quanto rappresentano tutta intera la città antica e moderna quale essa era nel sec. XV ed inoltre hanno coperti e nascosti molti ruderi e monumenti, secondo che il punto di vista della prospettiva stessa e l'ingombro delle fabbriche lo esigeva. L'orientamento del panorama, del tutto simile a quello del trittico, valica le mura ed abbraccia la prima zona suburbana, delimitando sullo sfondo le prossime colline, raffigurate come montagne, mentre il punto di vista centrale è nelle alture dei Parioli e nelle colline e nelle ville della Salaria.

Lo sconosciuto prototipo di queste piante(38) è databile tra il 1464 ed il 1493, in quanto (riporto in questa sede solo quegli elementi che servono a documentare la pianta dipinta nel trittico) il lavoro della gradinata della chiesa di san Pietro, con il grande portico laterale destinato a loggia e a pulpito delle benedizioni papali, fu opera insigne di Pio II conclusa nel 1464, la statua di Marco Aurelio è ancora in Laterano, dove era collocata nella casa di Veio, avo dell'imperatore, donde Michelangelo la rimosse nel 1538, in Vaticano non vi è traccia delle gigantesche imprese di Giulio II e del Bramante.

L'autore del trittico del Redentore acquisì proprio da queste piante o da altre simili la visione di Roma. L'ambiente "politico", la città "capitale" conferiscono uno sfondo qualificato, "storico" ai "legenda" cioè, nel nostro caso, alle cose da vedere e da interpretare, proposte ad un tempo realisticamente e simbolicamente.

Consideriamo ora per un attimo il trittico aperto, secondo la supposta ricomposizione originaria ed esaminiamo la successione cronologica delle vicende della vita di san Pancrazio, dipinte in secondo piano: procedendo da sinistra verso destra vediamo di seguito la partenza del giovane Pancrazio con lo zio Dionigi dalla Frigia per recarsi a Roma (anta destra), città raffigurata nella pala centrale, dove si assiste al battesimo del giovane ed infine la sua decollazione presso porta Aurelia (anta sinistra). L'anonimo ha quindi creato un percorso obbligatorio di lettura da sinistra verso destra, dimostrando di risentire degli schemi mentali propri della nostra cultura occidentale con scrittura destrorsa.

Passiamo infine ad analizzare il problema attributivo, per il quale ci rifacciamo ancora una volta agli ultimi predecessori, Morassi e Castelnovi, che sulla scia del Suida ricercavano tra i pittori fiamminghi il nostro e suggerivano o Bernart van Orley

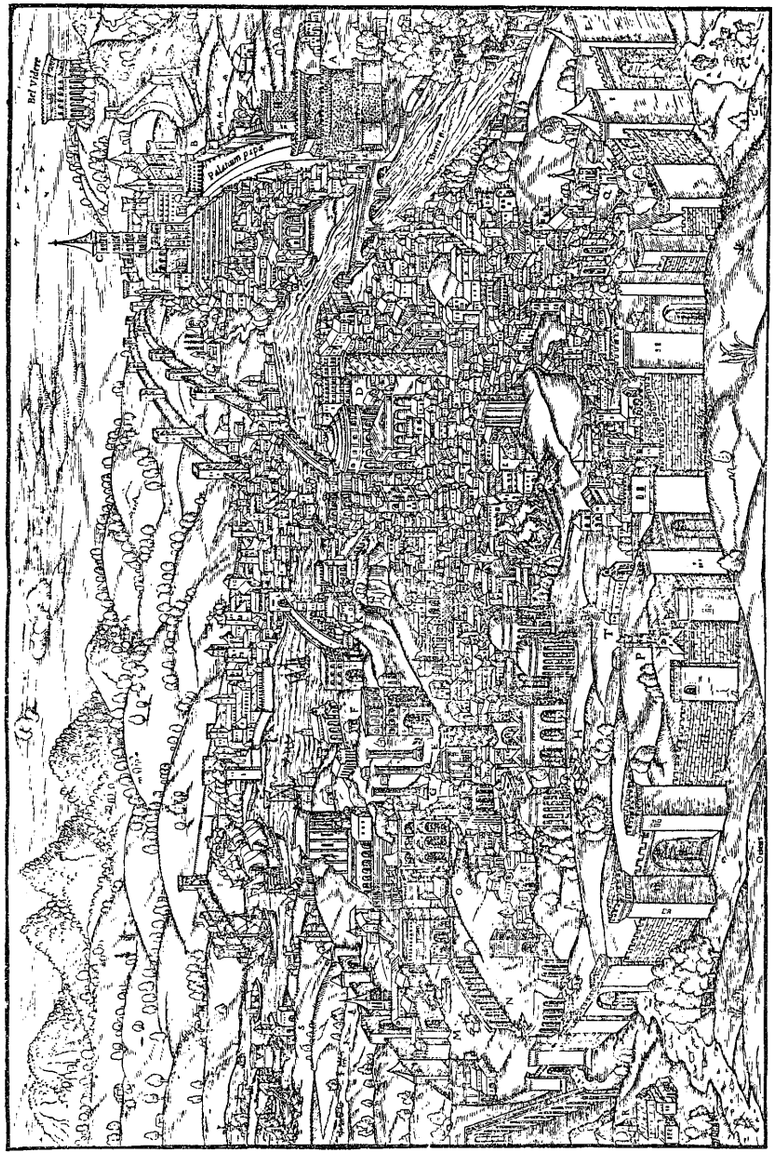


Fig. 6 - Prospettiva della città di Roma riportata nelle numerose edizioni della *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster

prima del 1521 o Jean Bellegambe.

Nel corso della nostra ricerca queste attribuzioni sono risultate difficili da accettare, in quanto il trittico in oggetto non riproduceva dell'arte di Bellegambe(40) nè l'interesse per la realizzazione di architetture fantastiche in puro stile gotico, nè il raccapricciante gusto per le scene drammatiche, che ricordavano un po' le torture dipinte da Bosch, e neppure i corpi snelli con lunghe braccia e volti ovali, caratteristici dell'iconografia di questo artista e dipinti ad es. del *polittico di Anchin*.

Poco appare anche del "classicismo"(41) di van Orley con le architetture realizzate come un misto di elementi eterogenei in stile Romanico, Gotico e Rinascimentale, giustapposti ed uniti secondo un'interpretazione decorativa che contribuiva in modo decisivo a collocare l'immagine sul piano moderno dello spettacolo.

Le qualità proprie di Bernart, già presenti nella *pala dei Carpentieri*, capolavoro del periodo giovanile(42), come l'abilità di riempire ampi spazi, l'abitudine a progettare ed a separare le scene con costruzioni architettoniche, la vivace narrazione, la robusta e cruda rappresentazione, il dinamismo espressivo e frenetico sono lontani dalla cultura dell'autore del trittico del Redentore che si inserisce nell'apparente calma e distesa cultura quattrocentesca, ancora ignara dell'inquietante presenza di un Bosch. Di questa ripropone le tematiche e la maniera pittorica senza aprire neppure uno spiraglio alle spinte innovatrici che quasi negli stessi anni portarono van Orley, che le aveva recepite, a studiare la pittura di Raffaello. E' il clima di ritardata riflessione sugli esiti dell'arte fiamminga del sec. XV, che tanta parte ebbe nella pittura bruggese ed in parte in quella anversese dei primi decenni del secolo successivo e che annovera maestri quali Gerard David, Jan Provost, Joos van Cleve, tutti artisti che furono a Genova o che a Genova inviarono le loro opere.

Fra questi artisti Adriaen Ysenbrant raffigura in alcune sue opere(43) brani pittorici molto vicini a quelli del trittico del Redentore.

Di questo artista si hanno poche ed imprecise notizie(44), si conosce la data (29 novembre 1510) in cui venne segnalato come "straniero"(45), nella Gilda dei pittori di Bruges e quella della sua morte avvenuta nel luglio del 1551. Ysenbrant fu uno degli allievi prediletti di Gerard David, di cui diresse la bottega bruggese quando il maestro venne in Italia nel 1511(46). Non dobbiamo a

questo proposito dimentica che Suida aveva attribuito il trittico ad un allievo di Gerard David(8).

A questo artista venne attribuito dal critico Hoolin de Loo un gruppo di opere, prima catalogate sotto il nome di J. Mostaert, più tardi in pseudo-Mostaert in quanto mostravano profondi legami con la pittura davidiana. Queste sono però ambigue nel rilevare le qualità pittoriche del loro autore in quanto l'esecuzione è variabile e non uniforme per il rilevante intervento degli assistenti; per questo ci limiteremo a considerare quelle opere che mostrano interessanti analogie stilistiche e tecniche con il trittico del Redentore, senza analizzare la loro paternità.

Propria di Ysenbrant è la caratteristica tendenza a frammentare i tempi della narrazione, ad es. nella *Maria Maddalena* della National Gallery di Londra l'immagine della santa è quasi specularmente replicata in un anfratto tra le rocce; lo stesso avviene nel trittico del Redentore dove alle due immagini di Pancrazio in primo piano si contrappongono le altre scene della vita del santo raffigurate nello sfondo.

Montagne simili a cactus, come le definisce Friedländer(47), puntate obliquamente nel terreno "seem to have dropped from the sky, plumging into the soil as an angle", nuvole globulari sono nell'arte di Ysenbrant abbinate a più tranquilli paesaggi derivati da G. David e da J. Patenier con linee parallele orizzontali, lisce rocce e scura massa di fogliame. Nel trittico del Redentore accanto a queste insolite ed affascinanti montagne e nubi dipinte nello sfondo, i declivi del paesaggio sono raffigurati nelle ante secondo la maniera del David e nella pala centrale secondo quella del Patenier.

In altre tavole abbiamo scorto brani architettonici simili a quelli del trittico genovese: la città di Gerusalemme dipinta nello sfondo della *Crocefissione* di Burgos (parrocchia di Lesmes) ricorda nei tetti a "scaletta" delle case e nelle porte ad arco acuto la composita varietà della città di Roma ed il paesaggio con architetture dell'anta sinistra; il mulino ad acqua della *Natività* di New York rimanda a quello dipinto nella pala centrale in alto a sinistra.

Paesaggio ed architetture somiglianti a quelle del trittico vi sono anche nella tavola con il *Cristo in Croce* di collocazione sconosciuta(48), nella *Deposizione* di Sarosata (fig. 7) ed in alcune scene della vita di Cristo nell'anta destra del dittico con *I sette dolori della Vergine* (Bruges, Chiesa di Notre-Dame).

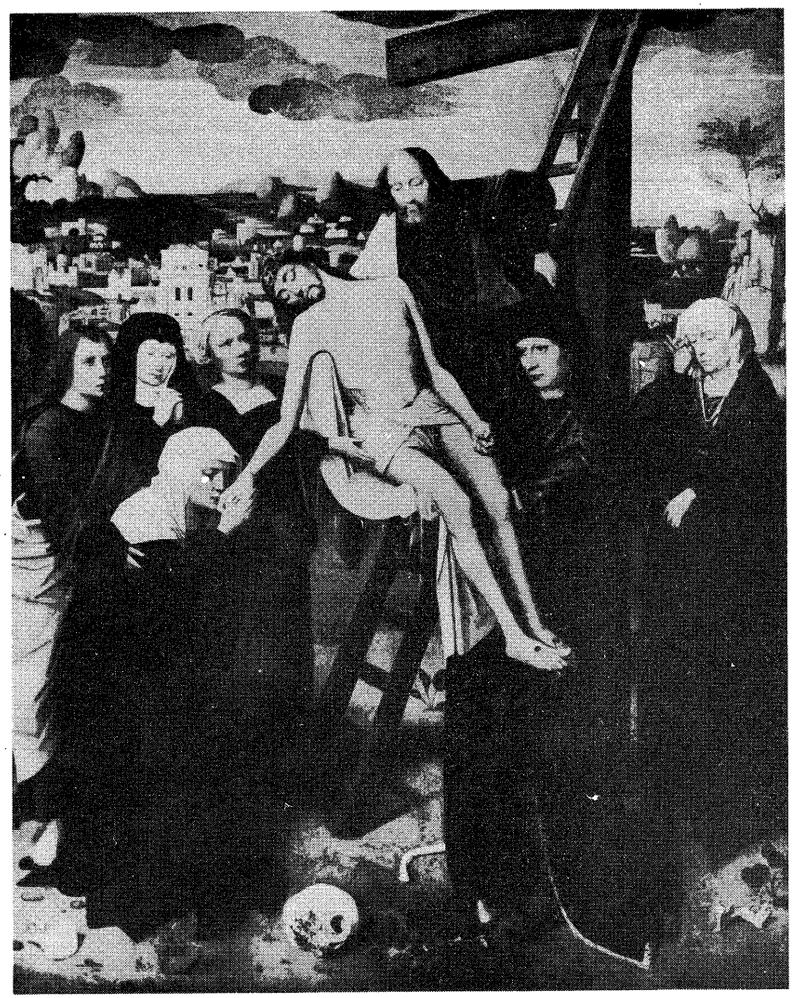
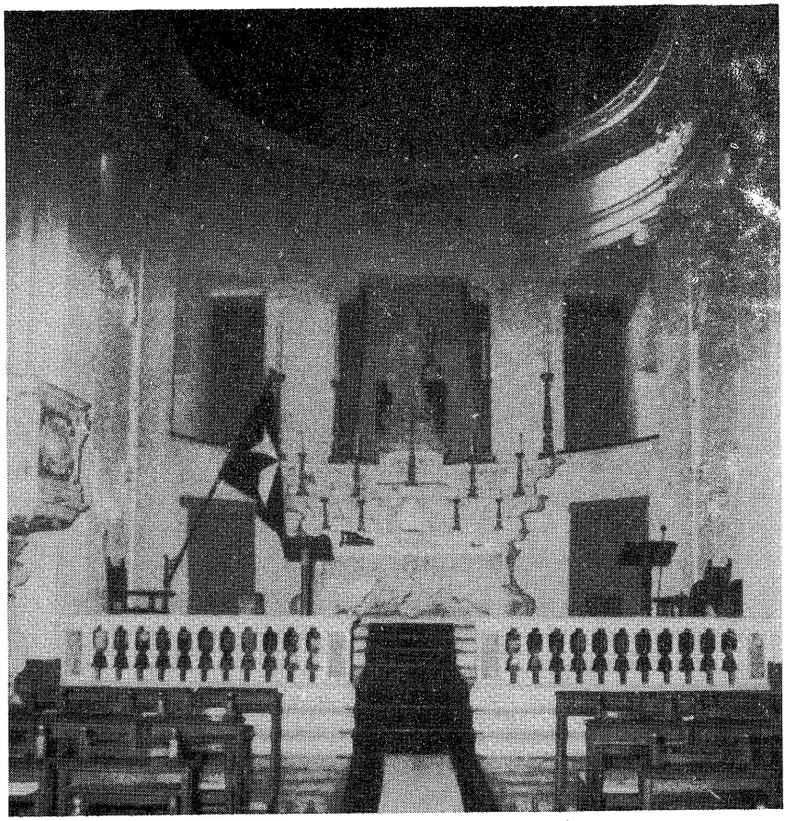


Fig. 7 - A. YSENBRANT, *La deposizione, John and Mable Ringling Museum of.* Art, Sarosata (Florida).

Lo stesso libro di Cristo riccamente miniato a piccoli fiorellini ed animali richiama, quasi senza possibili differenziazioni, i codici dipinti nella ricordata *Maria Maddalena*, nelle due tavole con *Lo Sposalizio Mistico di Santa Caterina* (Roma, Accademia di San Luca; Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) e nella *Messa di papa Gregorio* del Museo del Prado di Madrid.

Possiamo quindi concludere considerando il trittico del Redentore eseguito dall'autore delle opere citate: sia questi Ysenbrant o questo sia un nome fittizio non ha molta importanza, fondamentale rimane la cultura "ritardata", il rimando alla pittura davidiana, la presenza a Bruges nella prima metà del sec. XVI.



Veduta attuale interna di S. Pancrazio

Note

(1) C.G. RATTI, *Instruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura e architettura*, Genova, 1766, p. 151. Le stesse notizie fornite dal Ratti si trovano nella *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, presentazione a cura di E. e F. Poleggi, Genova, 1969, p. 136.

(2) F. ALIZERI, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, 1875, p. 138.

(3) Indico con il termine "quadro" le parti del trittico scomposte e ristrutturate in due quadri rettangolari, con il termine tavola le due tavole di connessione e con pala, la parte centrale del trittico.

(4) F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova, 1846-47, pp. 514-515 ed anche *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova, 1846, III p. 116.

(5) F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria (dalle origini al secolo X VI)* Genova, 1874, III, p. 203.

(6) IDEM, *op. cit.*, Genova, 1875, p. 139.

(7) IDEM, *op. cit.*, Genova, 1874, III, p. 203; IDEM, *op. cit.*, Genova, 1875, p. 139.

(8) W. SUIDA, *Genua*, Liepzig, 1906, p. 87.

(9) cfr. O. GROSSO, *Genova nell'arte e nella storia*, Milano, 1914, p. 69; IDEM, *Genova*, Bergamo,1926, p. 61; D. CASTAGNA M. U. MASINI, *Nuova Guida storico-artistica di Genova*, Genova, 1929, p. 304.

(10) *La pittura antica in Liguria*, catalogo della mostra a cura di A.MORASSI, Milano, 1946, pp. 52-53.

(11) A. MORASSI, *Capolavori della pittura a Genova e in Liguria*, Milano, 1951, p. 79, tavv. 198-201.

(12) *Mostra d'Arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI*, catalogo, Firenze, 1948, p. 89.

(13) G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria*, I, Genova, 1970, p. 149.

(14) Sulla vita di san Pancrazio si veda P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Della leggenda di S. Pancrazio*, in "Hagiografica", n. 19, Roma, 1908, pp. 77/112; *Acta Sanctorum Maii*, III, Venezia, 1738, pp. 17-22; *Biblioteca Hagiografica Latina Antiquae et Mediae Aetatis*, Bruxelles, 1900-1901, pp. 928-929, nn. 6420/6428, supl. p. 242.

(15) Dal 1968 il trittico si trova esposto nel salone del primo piano della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola.

(16) JACOPO DE VARAGINE, *Legenda Aurea*, opera cons. incunabolo M. Bonelli, Venezia, 1493.

(17) Seguendo la sua iconografia tradizionale, è raffigurato come un giovane romano, indossante la corazza, con spada della decollazione e palma del martirio, nella pala d'altare di scuola botticcelliana del Museo Jacquemart-André a Parigi e nel polittico di Bernardo Daddi agli Uffizi di Firenze.

(18) Quest'ultima interpretazione è di pura fantasia e risale a quando l'imperatore Arnolfo, durante l'assedio di Roma dell'896, invocò il santo davanti alla porta omonima prima di dare l'assalto alla città, da allora san Pancrazio in Germania è considerato protettore dei cavalieri, cfr. L. REAU, *Iconographia de l'Art Chrétien*, III, Paris, 1958, p. 1023.

(19) Questa lettura è stata possibile grazie alla somiglianza fisionomica e nel costume del giovane biondo con le due raffigurazioni di san Pancrazio nella pala centrale e nel verso dell'anta destra.

(20) A. FRANZONI, *Nobiltà di Genova*, cart. 1634, pp. 9-21-23-31.

(21) A. MORASSI, *op. cit.*, Milano, 1951, p. 79.

(22) O. GANDUCCIO, *Origini delle case antiche nobili di Genova*, ms. sec. XVII, I, p. 107 e 353-355; F. FEDERICI, *Scrutinio della Nobiltà Ligustica*, ms. sec. XVII; A.M. BUONARROTI, *Alberi genealogici di diverse Famiglie Nobili*, cart. 1750; N. BATTILANA, *Genealogia delle famiglie nobili di Genova*, 1825-1833; P. LITTA (e continuatori), *Le famiglie celebri italiane*, Milano-Torino-Napoli, 1819-1883-1902- 1915, vol. VI, tav. II.

(23) "Pancratius nobilis ortus parentibus dum apud phrigia et padre et matre orbatus esset, sub cura dionisii patrui fui relictus est. Ambo ergo Romas ubi largum habebat patrimonium redierunt", in JACOPO DE VARAGINE, *op. cit.*, car. 86.

(24) "... Pancratius capitur: et cesari presentatur. Erat autem Pancratius quasi annorum 14 cui dixit Diocletianus Cesar Infantule suadeo tibi ne mala morte moriaris: quia cum puer sis facile deciperis: et quia nobilis cumprobaris et carissimi me filius ertitisti rogo te ut receda ab hac vesania: et velut filium meum te habeam, cui Pancratius Etsi puer sum corpore: cor tamen gero senile, et virtute domini nostri Jesu Christi terror vester tantum apud nos est quantus hac pictura quam cernimus. Dii autem tui quos hortaris colere

deceptores et germanorum stupratores fuerunt qui etiam nec parentibus pepercerunt: quos si hodie servos tuos tales cognosceres protinus occidi iuberes tales deos minor quomodo colere non erubescis. Augustus igitur putans se a puero victum: iussit eum in via Aureliana decolari; circa annum domini 287'', in JACOPO DE VARAGINE, *op. cit.*, car. 86.

(25) Questa iconografia è tradizionalmente collegata alla figura di santa Caterina d'Alessandria, cfr. L. REAU, *op. cit.*, III, Paris, 1958, p. 256.

(26) P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *op. cit.*, p. 81; JACOPO DE VARAGINE, *op. cit.*, car. 86: "Cuius corpus (di Pancrazio) Octavilla senatrix diligenter sepeluit".

(27) cfr. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge--Massachusset, 1958, pp. 333-334.

(28) D.F. PICCINELLI, *Mondo simbolico*, Milano, 1653, pp. 105-107; C. RIPA, *Iconologia*, ed. cons. Padova, 1611, p. 343; L. REAU, *op. cit.*, Paris, 1958, p. 103; G. CAIRO, *Dizionario ragionato dei simboli*, Bologna 1967, pp. 72-73.

(29) G. DE TERVARENT, *Attributs et symbols dans l'art profane (1450-1600)*, Ginevra, 1958, pp. 138/140.

(30) L. REAU, *op. cit.*, Paris 1958, pp. 127/129; G. DE TERVARENT, *op. cit.*, Ginevra 1958, pp. 114-115; G. CAIRO, *op. cit.*, Bologna, 1967, p. 93.

(31) G. FERGUSSON, *Signs and symbols in Chritian Art*, New York, 1954, p. 244.

(32) L. REAU, *op. cit.*, Paris, 1958, pp. 101 - 102 - 109 - 128; G. DE TERVARENT, *op. cit.*, Ginevra, 1958, pp. 94-95; G. CAIRO, *op. cit.*, Bologna, 1967, pp. 58-59.

(33) Cristo ha l'aureola raggiata simbolo della sua resurrezione, il globo terrestre su cui poggia con il piede lo qualifica come Salvatore del Mondo.

(34) JACOPO DE VARAGINE, *op. cit.*, car. 17.

(35) La presenza della coppa avvelenata che, dal sec. XIII divenne uno degli attributi iconografici di san Giovanni Evangelista, è rara nella pittura italiana dove è sostituita da un libro. Dal sec. XVII non si comprende più il significato del piccolo drago alato posto sul bordo della coppa simbolo della forza del veleno, che gradatamente iniziò a scomparire, cfr. L. REAU, *op. cit.*, Paris, 1958, III, pp. 711-712 e 717-718.

(36) Dioscuri e Pantheon sono troppo vicini a causa della presenza della figura di Cristo che ha impedito una corretta collocazione icnografica dei due monumenti.

(37) Il gruppo comprende:
— la prospettiva di Roma che si trova nel "Supplementum cronicarum" del Bergomensi (Foresti);
— la prospettiva presente nell'edizione pubblicata a Venezia nel 1490 da Bernardo Risum di Novara, che lo GNOLI ritiene la prima a stampa;
— la celebre prospettiva dello Schedel presente nel suo "De temporibus mundi, De hystoriis etatum mundi", stampato a Norimberga nel 1493 e che è molto affine alla più perfetta.
— tela conservata nel museo di Mantova e che è sicuramente databile dopo il 1534 perché sono dipinte all'imboccatura di Castel sant'Angelo le statue di Pietro e Paolo erette nel 1534 in sostituzione di due edicole (che appaiono invece nelle altre prospettive e nella pala centrale del trittico) distrutte nel 1527; di questa prospettiva lo Schedel ritrasse la parte destra, ove dominano la chiesa di san Pietro, la Mole di Adriano, il Colosseo di cui è segnato un cenno nell'estremità sinistra, spostandolo ed avvicinandolo ai cavalli del Quirinale ed alle terme di Diocleziano;
— la prospettiva riportata nelle numerose edizioni della Cosmografia universale del Münster, coll'iscrizione "Romanae Urbis quem hoc Christi anno 1549 habet";
— ed infine una prospettiva anonima, col semplice titolo "Roma", simile alla precedente del Münster.
Cfr. G.B. DE ROSSI, *Piante icnografiche e prospettive di Roma anteriori al sec. XVI*, Roma, 1879; D. GNOLI, *Di alcune piante topografiche di Roma*, estratto dal "Bollettino della Commissione Archeologica di Roma", fasc. II, an. 1885; G.B. DE ROSSI, *Panorama circolare di Roma, delineato nel 1534 da Martino Heemeskerck, pittore olandese*, estratto dal "Bollettino della Commissione Archeologica di Roma", fasc. 10-11-12, an. 1891; E. ROCCHI, *Le piante icnografiche e prospettiche di Roma nel sec. XVI*, Torino-Roma, 1902; C. SCACCIA SCARAFONI, *Le piante di Roma* possedute dalla Biblioteca dell'Istituto e dalle altre Biblioteche governative della città, R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 1939; *Immagini di giubilei nei secoli XV e XVI*, mostra icnografica-documentaria a cura della Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 1975.

(38) Ad es. le piante precedenti, dalla bolla di Ludovico il Bavero (ca. 1328) alla strozziana del 1474, avevano tutte orientamento da tramontana a mezzogiorno, inoltre la ricordata pianta strozziana eliminava le fabbriche e le case moderne mettendo in luce isolati gli edifici ed i ruderi antichi. Le piante successive hanno un punto di vista diverso ad es. la pianta del Heemeskerckne ha uno circolare, che parte dalla rupe Tarpea; la pianta di L. Bufalini è sia icnografica che prospettica e documenta la Roma dopo il 1527 con le opere difensive di A. da Sangallo il giovane; nella pianta di Ugo Pinardo (1555) si vedono gli edifici della Roma del Rinascimento, i palazzi del Bramante, di Giulio Romano, di B. Peruzzi.. : cfr. G.B. DE ROSSI, *op. cit.*, Roma, 1879; E. ROCCHI, *op. cit.*, Torino-Roma, 1902.

(39) Per quanto riguarda il prototipo di queste prospettive è stata supposta dallo GNOLI (*op. cit.*, Roma, 1885, p. 10) una pianta dipinta forse su qualche parete dei palazzi capitolini, in quanto in qualche palazzo mu nicipale si trova dipinta sulla parete la pianta della città corrispondente; al contrario il

DE ROSSI (*op. cit.*, Roma, 1879, cap. XIX) esaminando la tela di Mantova considera il panorama ivi dipinto la più grande pianta superstite di Roma uscita dalla scuola di L.B. Alberti, nella seconda metà del sec. XV; l'Alberti aveva infatti scritto un opuscolo intorno alle misure della Roma dei suoi tempi, la "Descriptio urbis Romae"(40).

(40) Cfr. M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin-Leyden, 1924-1937, vol. XII, IDEM, *Early Netherlandish Painting*, Leyden--Bussels, vol. XII, 1975, pp. 22/26 e 101/103.

(41) cfr. M.J.FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, Leyden-Brussels, vol. VIII, 1972, pp. 51-86 e 101/112.
Bernart van Orley si inserisce nel cosiddetto manierismo anversese, che recupera sia la classicità greca e romana sia i "classici" Leonardo, Raffaello e Michelangelo. Egli fu addirittura considerato dai suoi contemporanei il "successore neerlandese di Raffaello", cfr. C. LIMENTANI VIRDIS, *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Padova, 1978, p. 159; P. PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino, 1970, pag.125.

(42) L'opera fu compiuta intorno al 1512. La pala centrale si trova nello Staatsgalerie di Vienna, le ante nel Museo di Buxelles. L'opera proviene dalla chiesa di Notre-Dame du Sablon di Buxelles a cui la donò la Gilda dei falegnami.

(43) Opere attribuite ad Adriaen Isenbrant che mostrano analogie con il trittico del Redentore:
— Dittico con *i Sette dolori della Vergine* (Bruxelles, chiesa di Notre-Dame di Bruges, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique);
— *Natività di Basle* (Offenliche Kunstsmmelung);
— *Vergine in trono* (Spiez, Svizzera, coll. Bruyn);
— *trittico con scene della vita di Cristo* (Burmingham, City Museam and Art Gallery)
— *Natività* (Anversa, Mayer van der Bergh Museum);
— *Natività* (New York, Metropolitan Museum of Art);
— *Messa di papa Gregorio* (Madrid, Museo del Prado);
— Pala con la *Sacra Famiglia* (Bruges, Baron de Poneranda).

(44) M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, Leyden-Brussels, vol. XI, 1974, pp. 47-58 e 80/83.

(45) Termine che indicava un pittore venuto da fuori città.

(46) G.J. HOOGEWERFF, *Pittori fiamminghi in Liguria nel sec. XVI (Gherardo David, Giovanni Provost, Joos van der Beke, Giovanni Massys)*, in "Commentari", XII, gennaio-dicembre, 1961, pp. 176-177.

(47) M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, Leyden-Brussels, vol. XI, 1974, p. 49.

(48) Si veda la riproduzione fotografica in M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, Leyden-Brussels, vol. XI, 1974, plate 127.

VENANZIO BELLONI

PIETRO PUGET - IL MIGLIOR MOMENTO DELLA GRANDE SCULTURA A GENOVA

Pierre Puget (1622 - 1694) fu uno dei più eccellenti scultori della storia dell'arte e di gran lunga il più eccellente di coloro che hanno lavorato a Genova. Quivi dimorò una diecina d'anni e vi lasciò la sua produzione migliore.

Non ho intenzione di tracciare ed analizzare tutta la vita e l'arte di lui; già è stato fatto. Anche in Genova se ne è scritto in questi ultimi tempi(1). Voglio, anzi, di proposito, ignorare tutto, eccettuate alcune cose essenziali, per riferire ciò che ho trovato — o anch'io trovato — sopra la sua attività e vicende genovesi, presentando l'uomo, le sue relazioni, l'artista; ciò che ho capito e, comprendendo, mi ha donato un briciolo di felicità.

I suoi inizi sono noti.

Nacque a Marsiglia il 31 ottobre dell'anno 1622. A 17 anni, nel 1639, sentendo il richiamo dell'arte, andò a Roma per imparare pittura nella miglior palestra del tempo, e si affidò all'artista più noto e moderno: Pietro Berrettini detto il Cortona (1596 - 1669). Con lui stette quattro anni, a Roma o nelle peregrinazioni di lavoro, come a Firenze per la decorazione di palazzo Pitti. A 21 anni, nel 1643, tornò in patria.

E' chiamato il Bernini di Francia. In realtà potrebbe essere detto "il Cortona" della scultura: assimilò il meglio dell'uno e dell'altro. Soltanto tenendo presente che il suo linguaggio è la sintesi della miglior pittura del Cortona e della migliore scultura del Bernini, è possibile capirlo e gustarlo convenientemente.

Tornato a Marsiglia attese — alla maniera dei grandi dell'arte in Toscana — alla pittura, all'architettura, alla scultura; meno alla pittura; con crescente interesse alla scultura.

Come nell'Italia dei secoli XVI e XVII gli artisti che volevano fama e guadagno guardavano a Roma, così in Francia nel secolo