

tranquilla sicurezza con cui, sempre sulla base dell'esperienza, ritiene di poter proporre sue esplicazioni che a quella meglio si conformino, come quando afferma, contro una tradizione millenaria, che in natura si dà il vuoto.

L'attenzione per i procedimenti empirici e la capacità di trarre frutto dall'esperienza, attraverso una continua, costante e vigile osservazione dei particolari che sono liberamente collegati a strutturare una spiegazione, interrogando se stesso e gli altri su quanto avviene in concreto, mostrano, accanto all'attestata attività professionale di tecnico — ampiamente illustrata dal Faina per quanto riguarda, ad esempio, la vicenda del Molo Nuovo del porto di Genova —, mi sembra possano convincerci della sua appartenenza al mondo dei tecnici, sia pure di quelli che, come il ricordato Onofrio Castelli, sapevano di dover far posto nel loro sapere anche alla teoria.

Forse il ritratto migliore e più penetrante del Baliani rimane quello schizzato dal Salviati proprio nella lettera indirizzata a Galileo da Genova il 27 Dicembre 1613, con cui presentava allo scienziato pisano il nobile genovese: "Ho trovato qua un filosofo alla usanza nostra, garbatissimo gentil huomo, nominato il S.r Gio. Batista Baliani. Lui filosofa sopra la natura, si ride di Aristotile et di tutti i Peripatici. E' buon geometra, et m'ha detto che andò a Venetia apostata per vedere V.S. Si ride di chi ha scritto contro al vostro libretto, sebene m'ha detto che ha notate alcune cose nel libro di V.S. che non gli piacciono; et io l'ho pregato che me le mostri, il che m'ha promesso fare, ma dice che ha il libro in villa. Cercherò me le mostri, per vedere, se è possibile, resti soddisfatto. E' per la buona filosofia quanto huomo che habbia mai trovato, ma è un poco di sua opinione; nel resto, garbatissimo et da piacere a V.S., et non desidera altro se non una conversatione di filosofi liberi".

ALESSANDRA GAGLIANO CANDELA

NOBILI E ARTISTI A GENOVA NEL QUATTROCENTO

Roberto Longhi, nel celebre saggio del 1942 dedicato a Carlo Braccresco, sottolineava il fatto che intorno alla metà del XV secolo esisteva in Liguria "una sola grande lezione artistica, nordica", rappresentata dalla personalità di Donato de' Bardi e riconosceva due componenti essenziali del patrimonio figurativo ligure, nella cultura lombarda ed in quella fiamminga⁽¹⁾. Prendendo in esame queste rapide annotazioni del grande studioso e confrontandole con quanto emerge dal tessuto vivo delle conoscenze documentarie, raccolte da Federigo Alizeri nelle "Notizie de' Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI" (1870 e seguenti)⁽²⁾, si noterà che i primordi del fermento artistico, che sembra caratterizzare la città di Genova e la Liguria dalla metà del Quattrocento, vanno ricercati nell'iniziativa intrapresa a partire dal 1448 dai componenti della Confraternita di San Giovanni Battista. In quest'anno, lo scultore lombardo Domenico Gagini riceve l'incarico di costruire la fronte marmorea della cappella, che la Confraternita possedeva nella Cattedrale di San Lorenzo⁽³⁾. E' questo uno dei primi incarichi, se non il primo in assoluto, del giovane artista, che dovette arrivare a Genova, dopo aver svolto probabilmente una parte del suo apprendistato a Firenze, nel cantiere di Filippo Brunelleschi⁽⁴⁾.

Poco più di una decina d'anni più tardi, un pittore non ancora molto noto, Vincenzo Foppa, previa garanzia del Duca di Milano, s'impegna ad affrescare le pareti della stessa cappella. E' il 1461 e l'artista bresciano deve fornire ulteriori garanzie, per ottenere la commissione⁽⁵⁾. Nel 1463 ad un altro pittore giovane, Giovanni Mazzone, viene richiesta la pala d'altare, la "Maestà" per la medesima cappella⁽⁶⁾.

Un filo continuo pare legare la Cattedrale alle due chiese domenicane di San Domenico e di Santa Maria di Castello ed alla scelta di artisti di nascita e di formazione lombarda. Vincenzo

Foppa, dopo gli affreschi nella cappella del Precursore, la cui esecuzione si protrarrà per circa dieci anni⁽⁷⁾, perché nel frattempo l'artista ha raggiunto la fama ed è impegnato altrove, dipinge nei tardi anni '70 del Quattrocento un polittico per la cappella di Battista Spinola in San Domenico, frequentemente citato come esempio agli altri pittori⁽⁸⁾ e intorno al 1480 sembra che lasci incompiuta una tavola destinata alla cappella di Teodorina Spinola in Santa Maria di Castello⁽⁹⁾. Il Mazzone eseguirà per Santa Maria di Castello il polittico dell'Annunciazione. Nella stessa chiesa lavorerà anche Elia Gagini, nipote e collaboratore di Domenico⁽¹⁰⁾, partito nel 1456 alla volta di Napoli. Ritornando alla Cattedrale, si noterà che altre due Confraternite, quelle della Carità e Benevolenza e di San Sebastiano, chiamano negli anni 1482-83 un pittore anch'egli lombardo ed anch'egli all'inizio della carriera, Carlo Braccresco, per decorare le finestre e le pareti delle proprie cappelle⁽¹¹⁾. Intanto, nel 1451, un maestro antelamo che è anche un impresario, Giovanni Gagini, porterà a Genova lo scultore toscano Leonardo Riccomanni per scolpire il portale della cappella dei Santi Fabiano e Sebastiano in Santa Maria di Castello⁽¹²⁾.

Dopo questo rapido excursus sui dati documentari, è necessario fermarsi a riflettere su quei personaggi che, per così dire, rimangono nell'ombra, ma sono coloro i quali decidono a chi affidare l'esecuzione delle opere destinate all'arredo delle cappelle che si sono ricordate. Si tratta di un'attenzione più che legittima, specie se si considera l'ottica nella quale è stata considerata la cultura artistica del Quattrocento in Liguria, a partire da Luigi Lanzi nella "Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo"⁽¹³⁾ (1823): un Rinascimento provinciale, in ritardo di almeno mezzo secolo rispetto alla grande civiltà toscana, ancorato alle ultime propaggini del Gotico. Il che contrasta con tutta una fioritura di interessi umanistici che ha negli Spinola, nei Fregoso, nei Grillo, esponenti di un certo rilievo⁽¹⁴⁾ e testimonia, come hanno sottolineato Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg nel saggio "Centro e Periferia"⁽¹⁵⁾ (1980), che il concetto di periferia culturale e di ritardo sono una conseguenza dell'impostazione storiografica vasariana, che vede nella Toscana e nel Centroitalia il fulcro dello sviluppo artistico della penisola.

Nel caso di Genova, analizzando i documenti quattrocenteschi concernenti le Confraternite della Cattedrale, quella di

San Giovanni Battista, quella di San Sebastiano e quella di Nostra Domina in Vestibus Albis, si scopriranno fra i loro membri esponenti delle più antiche famiglie, dei più prestigiosi "alberghi" cittadini. Doria, Lomellini, Fieschi, Spinola e tutti coloro che compaiono anche fra i componenti del Consiglio degli Anziani, fra i Protettori delle Compere di San Giorgio e nelle principali Magistrature. L'iniziativa di avere scelto gli artisti che si sono ricordati spetta, dunque, ad una classe ben precisa, quella che si può indicare come l'oligarchia che detiene "de facto" il potere. Ad essa appartengono nel XV secolo anche quelle famiglie della ricca borghesia che si sono costituite in "albergo", come i Giustiniani, o che sono state aggregate ad "alberghi" già esistenti, come nel caso dei Grimaldi.

Ci si domanderà per quale motivo questi personaggi avessero chiamato per commissioni importanti soprattutto artisti poco noti, promettenti pittori e scultori. Salvatore Settis nel saggio "Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento" (1981), delineando una sorta di tipologia del rapporto tra artista e committente, propone una serie di motivi che indirizzano alla scelta di un pittore o di uno scultore, invece di un altro⁽¹⁶⁾. Il confronto con gli altri artisti disponibili, la paga da lui richiesta, l'intervento di una persona competente e fornita di autorità, l'intervento di un agente. Fra questi elementi si potranno riconoscere le motivazioni che indussero gli aristocratici genovesi a rivolgersi al Foppa, al Mazzone, a Carlo Braccresco, a Domenico Gagini.

I membri dell'oligarchia furono, in un certo senso, i promotori della fortuna di determinati artisti e l'attività di questi nella Cattedrale trovò, come s'è detto, puntuale riscontro nei successivi incarichi in quelle di San Domenico e di Santa Maria di Castello. La situazione che si è brevemente analizzata, induce a considerare la questione delle scelte da un'angolazione un po' diversa, ponendo l'attenzione su un soggetto ben preciso, l'Annunciazione⁽¹⁷⁾, e vedendo se ed in quale misura i tre dipinti più noti con questo tema legati alla città di Genova fra il 1450 e il 1500, siano connessi ad una determinata area o classe sociale. Ci si riferisce all'affresco firmato da Giusto di Ravensburg o, meglio, Giusto d'Alemagna nel 1451, nella loggia dell'Annunciazione del convento di Santa Maria di Castello, al Polittico dell'Annunciazione di Giovanni Mazzone, oggi nel loggiato superiore del secondo chiostro del medesimo complesso domenicano e al Trittico dell'Annunciazione della Vergine, oggi al Museo del Louvre, attribuito da Roberto Longhi a

Carlo Braccresco⁽¹⁸⁾. Il catalogo del Louvre del Villot (1861)⁽¹⁹⁾ indica quest'ultima opera come proveniente da un oratorio della famiglia Fregoso a Genova, probabilmente desumendo la notizia dagli appunti di Vivant Dénon, che l'acquistò nel 1806⁽²⁰⁾.

Tre opere con lo stesso soggetto, eseguite da tre pittori che occupano un posto di rilievo per la ricostruzione della cultura pittorica del XV secolo a Genova e in Liguria.

Nell'affresco di Giusto Di Ravensburg l'angelo annunziante è inginocchiato dinanzi alla Vergine (*Fig. 1*) nell'atto di comunicarle la notizia della sua divina maternità⁽²¹⁾.

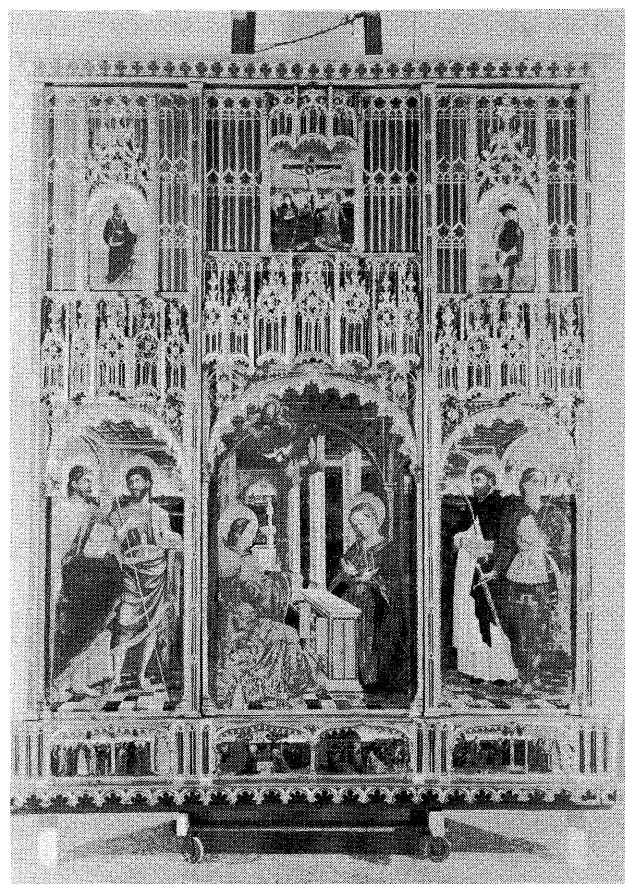


L'episodio è ambientato in una casa definita nei particolari con minuzia fiamminga. La stanza è delimitata architettonicamente dalle due colonne, sulle quali poggia l'arco acuto, quasi fosse una quinta teatrale⁽²²⁾. In alto, Dio Padre indica la Vergine. Le figure dei protagonisti sono imponenti, ma non dominano completamente la scena: l'attenzione dello spettatore è catturata anche da tutti gli elementi di preciso ritratto d'ambiente. I dati fiamminghi si combinano alle reminiscenze italiane, l'ovale fine del volto della Madonna, che rivela la conoscenza della pittura lombarda e dei senesi del Trecento, ed al patrimonio figurativo della Germania meridionale, nelle figure dell'angelo e del Padre Eterno⁽²³⁾. Questa Annunciazione, che nella sua parte centrale sembra ispirarsi ai canoni tradizionali di rappresentazione dell'episodio, in cui al gesto deciso dell'Annunziante fa da riscontro il moto di ritrosia dell'Annunziata, che svolge con estrema eleganza la notazione di San Luca "turbata est"⁽²⁴⁾, presenta una scenografia assai particolare nello sfondo. Quasi fosse la predella di un polittico, la trifora della parete di fondo di questa casa quattrocentesca nella quale, accanto ad oggetti di lusso come i libri, non mancano il catino e l'asciugamani, guidava lo sguardo del fedele del XV secolo alla lettura, come dalle pagine del Vangelo, della storia del Dio incarnatosi nell'uomo, della quale l'Annunciazione costituisce il preludio. L'Arcangelo Gabriele, che profetizza alla Vergine la sua immacolata maternità, è lo strumento attraverso il quale la Divinità annuncia al mondo la propria prossima presenza sulla terra.

Oltre l'arcata, nel verde della campagna, gli avvenimenti che seguiranno: la peregrinazione della Madonna e di San Giuseppe alla ricerca di un rifugio, la Nascita e l'Annuncio ai pastori, l'Adorazione dei Magi. La realizzazione del grande evento preannunciato dai Profeti e dalle Sibille, che un diverso pittore affrescò nella volta della loggia. Nel legame fra l'antico pagano ed il moderno cristiano si realizza il sacrificio di Cristo per la salvezza dell'Umanità, perennemente rinnovantesi nel sacrificio della Messa. Il programma si deve quasi certamente all'Ordine, che dal 1448 si era insediato nel convento, i Domenicani. Il nostro interesse si rivolge, tuttavia, anche ai committenti, che sono identificabili in Emanuele e Leonello Grimaldi, i due ricchi mercanti della famiglia Oliva, che l'antico "albergo" Grimaldi aveva accolto nel proprio seno⁽²⁵⁾. Gli stessi personaggi negli anni '50 del Quattrocento stanno curando l'arredo della loro cappella dedicata ai Santi Fabiano e Sebastiano,

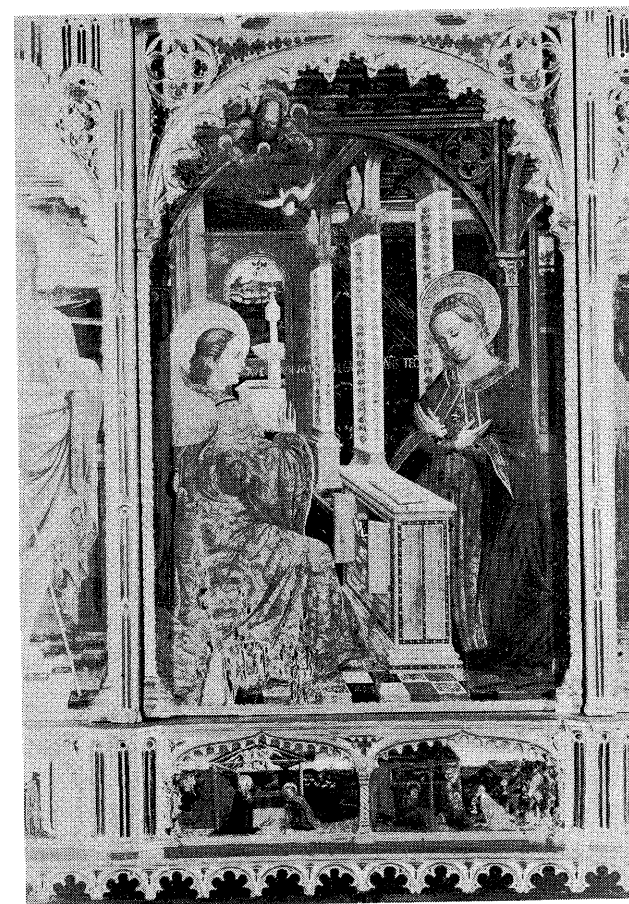
una parte dell'attuale sacrestia, e degli ambienti adiacenti. Benefattori del convento, questi nuovi arrivati dell'oligarchia chiamano artisti da fuori, come il colto pittore di Ravensburg. Egli non è soltanto l'erede della tradizione pittorica della Germania meridionale, ma conosce anche le ricerche recenti del Maestro di Flémalle, e quelle passate dell'arte trecentesca italiana, che erano venute in contatto in Provenza, ad Avignone⁽²⁶⁾. Giusto è una personalità singolare: lavorò quasi certamente anche a Costanza, ma nei documenti notarili genovesi risulta un mercante più che un pittore⁽²⁷⁾.

Il polittico di Giovanni Mazone, originariamente collocato nella cappella dell'Annunciazione nella chiesa di Castello, (Fig. 2) rappresentò per gli studiosi ottocenteschi di storia patria, da L.T. Belgrano, a F. Alizeri, a S. Varni, una questione aperta⁽²⁸⁾.



Non conoscendone l'autore, varie furono le ipotesi da loro formulate, dai veneti ad un pittore tedesco. La scoperta di M. Caffi nell'archivio granducale di Milano di una lettera in cui il pittore chiede l'intervento del Duca di Milano, affinché gli venga corrisposta la giusta ricompensa per il lavoro eseguito due anni prima⁽²⁹⁾, pose termine alle discussioni.

Nella tavola centrale l'angelo è inginocchiato di fronte alla Madonna (Fig. 3) e le rivolge le parole di prammatica.



La Madonna in ginocchio con il capo lievemente inclinato, è un'interprete fedele del turbamento di cui parla San Luca. In alto, la figura di Dio Padre, sul nimbo con gli angeli, prelude al futuro destino del Figlio, cui si riferisce anche la colomba dello Spirito Santo. L'ambiente è un porticato dai pilastri istoriati⁽³⁰⁾. Anzi, il pittore ha creato un singolare accostamento fra l'arcata in primo piano, che riprende il motivo ornamentale della cornice e i pilastri "all'antica", su cui sono visibili le statue⁽³¹⁾. Alle spalle del gruppo celeste, una fontana stilla dolcemente l'acqua e l'arco di fondo si apre su un paesaggio. Circondano l'episodio centrale, a sinistra i Santi Giacomo Maggiore e Giovanni Battista, a destra i Santi Pietro Martire e Sebastiano. La cuspide presenta la Crocefissione fra i Santi Benedetto e Rocco. Nella predella lo Sposalizio, la Visitazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Fuga in Egitto, la Circoncisione. E' un polittico che potrebbe essere definito tradizionale, in cui all'Annunciazione alla presenza dei Santi tutelari con l'inginocchiatoio che rivela libri, rosario e oggetti d'uso, si accompagnano gli episodi salienti della vita della Madonna e di Cristo, dallo Sposalizio alla Natività e all'evento finale della vicenda terrena di Gesù, la Crocefissione. Anche in questo caso un programma studiato per illustrare il significato dell'Annunciazione, preludio all'incarnarsi del Cristo nell'Uomo. La tavola centrale, che rappresenta questo episodio fondamentale in maniera conforme all'iconografia più diffusa, ha come sfondo un portico con elementi dell'antichità, introdotto da una quinta contemporanea. La prospettiva "a cannocchiale" costruisce l'immagine di un fatto lontano cronologicamente, ma che è sempre presente nella storia dell'uomo e, in certo modo, è ad essa superiore. Il legame tra passato e presente, che già si è identificato come motivo qualificante dell'Annunciazione di Giusto d'Alemagna e della loggia omonima⁽³²⁾.

La supplica del Mazzone indica il committente del dipinto in quello stesso Giacomo Marchione, che patrocinò la costruzione della cappella, insieme alla moglie Luigina Cattaneo⁽³³⁾, ma come arbitri del prezzo sono nominati frate Agostino, domenicano del convento e Gerolamo di Savigliano. Questi compare anche quale priore della Confraternita di San Giovanni Battista, che nel 1463 incarica il Mazzone di eseguire la pala d'altare per la cappella omonima nella Cattedrale. Ancora una volta, la scelta di un soggetto come l'Annunciazione coincide con il fatto che a richiederlo siano stati membri dell'oligarchia.

La datazione del polittico ha oscillato fra gli anni immediatamente successivi al 1463 ed il 1490, ma esso potrebbe collocarsi intorno alla metà degli anni '80 del Quattrocento⁽³⁵⁾. Il gruppo della Vergine e dell'angelo annunziante presenta, infatti, la stessa impostazione che compare nell'Annunciazione degli affreschi della Cappella Sistina di Savona, oggi staccati, che il Mazzone eseguì fra il 1483 ed il 1489, come testimoniano i documenti⁽³⁶⁾. La figura dell'Arcangelo degli affreschi di Savona rivela notevoli analogie con quella del polittico di Genova. A ciò si aggiunga l'elevata ricompensa richiesta dal pittore per il dipinto di Santa Maria di Castello, una somma che egli riceve solo nell'epoca dei lavori per la Sistina. Nel 1491 Baldassarre Lomellini gli offre duecentocinquanta lire genovesi per il polittico destinato alla sua cappella nella chiesa di San Teodoro⁽³⁷⁾, mentre nel 1463 i priori della Confraternita di San Giovanni Battista gliene avevano promesso la metà circa per un'opera analoga⁽³⁸⁾.

Il terzo dipinto che si prende in esame è il trittico dell'Annunciazione che Roberto Longhi attribuì a Carlo Braccresco, ricostruendo intorno ad esso la personalità del pittore⁽³⁹⁾. Tale ricostruzione non vide concordi tutti gli studiosi, nel collegare l'autore di questo trittico con quello del polittico di Montegrazie, sia pure a vent'anni di distanza⁽⁴⁰⁾.

L'elegante Madonna vestita d'oro si aggrappa alla colonna del loggiato (*Fig. 4*) con espressione di sorpresa, all'apparire dell'Arcangelo Gabriele dall'alto.



La scena si svolge in una raffinata loggia decorata dai motivi ornamentali a girali, che compaiono di frequente anche nelle opere di scultura contemporanea. In primo piano un leggio e sullo sfondo un paesaggio, illuminato da una luce quasi riflessa. Ai lati dell'episodio centrale i Santi Benedetto e Agostino a sinistra, i Santi Stefano ed Alberto Carmelitano a destra.

Già il Longhi sottolineava la singolarità della rappresentazione iconografica nell'accostare una Madonna la cui sorpresa non è soltanto frutto di modestia, non si esprime solo in un pacato gesto, ma in un vero e proprio movimento, all'apparizione di un Arcangelo Gabriele fanciullo⁽⁴¹⁾. Egli reca, come di consueto, il giglio, ma compare in alto, quasi come su una macchina scenica, nell'atto di rallentare il volo, per compiere la sua missione. Una raffigurazione che non sembra avere confronti, altro che nella scultura lombarda coeva. Il Longhi suggerisce di considerarla una sorta di contaminazione tra il motivo tradizionale dell'Arcangelo Annunziante e quello "inconsueto, e anche sospetto, del Gesù Bambino che, spinto dall'Eterno, si tuffa dall'alto"⁽⁴²⁾. Si tratterebbe, cioè, di una prefigurazione della nascita di Cristo: interpretazione da non escludere, poiché trova riscontro nell'opera del Mantegazza e dell'Amadeo⁽⁴³⁾.

L'Annunciazione oggi al Louvre pone, d'altra parte, in evidenza tutta la singolarità della rappresentazione di questo fatto della vita della Madonna da parte di un pittore ricordato nei documenti come "artium doctor et pictor", il cui linguaggio e la cui personalità necessitano di una revisione, che lo inserisca nell'ambiente figurativo contemporaneo dell'Italia nordoccidentale. La singolarità iconografica della tavola centrale del trittico dovrebbe essere il frutto dell'intervento di un suggeritore, probabilmente un religioso cui il committente affidò il compito di formulare il programma. Il problema che si presenta è quello di identificare tale committente: il catalogo del Louvre (1861) afferma che il dipinto proviene da un oratorio della famiglia Fregoso⁽⁴⁴⁾, ma di quale si tratti non è possibile dire. Certamente, il fatto che quest'opera così raffinata si debba all'iniziativa di un membro della famiglia ducale genovese, della quale sono ben noti gli interessi letterari ed umanistici⁽⁴⁵⁾ potrebbe costituire una giustificazione da non trascurare.

Questi tre dipinti sono, con tutta probabilità, il risultato della commissione di tre esponenti dell'oligarchia, che incaricarono Giusto di Ravensburg, Giovanni Mazzone, Carlo Braccresco, di

eseguire opere destinate ad un culto privato. Due di tali opere si trovano ancora nel loro contesto d'origine, il convento di Santa Maria di Castello. Questa coincidenza tra il soggetto dell'Annunciazione ed il fatto che a richiederlo siano stati committenti aristocratici o appartenenti alla ricca borghesia, potrebbe indurre a ritenere che si tratti di un tema particolarmente caro a quell'area sociale, che guidava le scelte culturali della città di Genova come quelle politiche.

La questione può essere risolta, solo se inserita nel più generale contesto della religiosità nel XV secolo. La grande fioritura delle Confraternite⁽⁴⁶⁾ conduceva, naturalmente, ad una prevalente raffigurazione di Santi protettori, come nel caso della Confraternita di San Giovanni Battista o di San Sebastiano nella Cattedrale, oppure di soggetti come la Madonna della Misericordia o l'Assunzione della Vergine. Alla Madonna erano intitolate numerose cappelle nella chiesa di Sant'Agostino in Sarzano, sede privilegiata degli artigiani e dei piccoli commercianti⁽⁴⁷⁾, data anche la sua posizione nella città, in una zona di attività artigianali e mercantili. L'Annunciazione si presta maggiormente ad essere il tema di un dipinto legato ad un culto privato, anche perché rappresenta l'interno di una casa. E', quindi, naturale che essa compaia quale soggetto privilegiato presso coloro che erano, dal punto di vista economico e da quello sociale, nella condizione di innalzare una cappella destinata alla sepoltura dei membri della propria famiglia.

Note

(1) R. LONGHI, *Carlo Braccresco*, Milano 1942 p. 19.

(2) F. ALIZERI, *Notizie de' Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova 1870 e seguenti, in particolare i volumi I, II e IV..

(3) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. IV Genova 1876 pp. 116-119. L'atto è in ASG Archivio Governativo Diversorum vol. 1450-51.

(4) Questa indicazione è fornita da H.W. KRUFFT, *La Cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova* in "Antichità Viva" 1970, n. 4, pp. 33-50, consultato in estratto, dove si ricorda un passo del trattato di architettura del Filarete in cui viene menzionato un "domenico dell'agho dilogano" come presente nel cantiere della cappella de' Pazzi a Firenze. Sulla cappella del Battista si veda anche H.W. KRUFFT, *La decorazione interna della Cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova*, in "Antichità Viva". 1971, n. 1 pp. 20-27. Sull'attività genovese di Domenico Gagini oltre a L.A. CERVETTO, *I Gagini da Bissone*, Milano 1903, p. 247 seg. si veda H.W. KRUFFT, *Domenico Gagini und sein Werkstatt*, München 1972 p. 10 e 16.

(5) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. 1870 I pp. 354-355. L'atto è in ASG Notaio Oberto Foglietta filza 7, 1461 ed è del 2 gennaio 1461.

(6) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. 1873 II pp. 23-24. L'atto è in ASG Notaio Tommaso Duracino filza 1, 1463, del 16 maggio 1463.

(7) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. I pp. 356-357. Registra un nuovo impegno da parte del Foppa a condurre a termine gli affreschi per la Cattedrale. L'atto, del 12 luglio 1471, è in ASG Archivio di San Giorgio Decretorum 1471-72.

(8) Questa notizia si desume da due contratti riportati da F. Alizeri, *Notizie...* cit. II, rispettivamente alle pp. 54-56 e a pag. 190: il primo è del 1486, stipulato fra Giovanni Mazzone e l'Arte dei Berettieri, per l'esecuzione del Polittico destinato alla cappella che l'Arte possedeva nella chiesa di Sant'Agostino di Sarzano. In esso si ricorda come esempio al Mazzone la tavola della cappella della Vergine in San Domenico. Lo stesso dipinto viene citato come modello anche a Giovanni Barbagelata nel 1493. W. SUIDA, *Two unknown pictures by Vincenzo Foppa in The Burlington Magazine* XI, 1924 p. 215 identifica due tavole raffiguranti rispettivamente San Giovanni Battista e San Domenico, già in collezione privata a Bergamo, come appartenenti al suddetto polittico e le data 1478-81. Con questa attribuzione non concorda

F. WITTGENS, *Vincenzo Foppa*, Milano 1948 pp. 64-65, che ritiene aperta la questione della datazione delle due tavole.

(9) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. I pp. 370-371 ricorda una stima da parte dei pittori Francesco di Verza e Giuliano Brenta concernente "quandam Majestatem videlicet picturam sancti Vicentii sanctorum Iohannis Baptiste et Andree quam incepit depingere et non perfecit Magister Vicentius Fopa de Mediolano ut dicitur". L'atto, del 10 luglio 1489, è in ASG Notaio Battista Muffola — filza, 1489-90.

(10) Tale indicazione si desume da una testimonianza di Romerio da Campione "sculptor lapidum" riguardo all'esecuzione dell'altare di Nostra Signora delle Rose in Santa Maria di Castello. Si veda F. ALIZERI, *Notizie...* cit. IV pp. 137-140. L'atto è in ASG Notaio Antonio Pastorino — filza 31, 1511 ed è del 25 aprile 1511.

(11) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. II pp. 128-133. Gli atti sono in ASG Notaio Oberto Foglietta giuniore filza 27, 1483 ed è del 1° aprile 1483, per la commissione per la cappella della confraternita della Carità e Benevolenza, e 6 novembre dello stesso anno per la commissione della cappella di San Sebastiano.

(12) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. IV p. 143. L'atto è in ASG Notaio Antonio Fazio seniore — filza 13, 1447-1452 ed è del 3 gennaio 1452. Su Giovanni Gagini si veda il capitolo a lui dedicato in L.A. CERVETTO, *I Gagini da Bissone* cit. 1903 p. 56 segg. Sul Riccomanni, C. ARU, *Gli scultori della Versilia, i Riccomanni*, in *Bollettino d'Arte*, XI, 1908 p. 418 segg.

(13) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo V*, Milano 1823 p. 310.

(14) Sull'umanesimo a Genova si vedano gli interessanti contributi di G.G. MUSSO, *La cultura genovese tra il Quattro e il Cinquecento* in "Miscellanea di Storia Ligure" Genova 1958 pp. 123-187 e *Politica e cultura in Genova alla metà del Quattrocento* in "Miscellanea di Storia Ligure in onore di Giorgio Falco", Milano 1962 pp. 315-364. Si veda inoltre J. HEERS, *Gênes au XVe siècle. Activité économique et problèmes sociaux*, Paris 1961 p. 537 e segg. traduzione italiana, Milano 1983 e G. AIRALDI, *La cultura del mercante in A.A.VV. "Cristoforo Colombo nella Genova del suo tempo"*, Torino 1985 pp. 185-208. Per quanto concerne un quadro d'insieme anche con citazioni testuali e documentarie si veda C. BRAGGIO, *Giacomo Bracelli e l'umanesimo dei liguri del suo tempo*, Atti della Società Ligure di Storia Patria XXIII, Genova 1890, pp. 65-71..

(15) E. CASTELNUOVO — C. GINZBURG, *Centro e Periferia*, in *Storia dell'Arte Italiana 1*, Questioni e Metodi, Torino 1980 pp. 185-352, in particolare pp. 294-297.

(16) S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento* in *Storia d'Italia*, Annali 4, Torino 1981 pp. 701 segg.

(17) Sull'iconografia della Madonna e in particolare sull'Annunciazione esiste una bibliografia piuttosto vasta. Basti ricordare G. PRAMPOLINI, *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Milano 1974 e L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, p. 74 e segg. La fonte neotestamentaria è Luca I, 26-38. Di particolare interesse sono, tuttavia, i testi di G. FERGUSON, *Signs and symbols in Christian Art*, New York 1954 (ediz. consultata New York 1976) p. 73 e T. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, ediz. italiana, Milano 1974 pp. 45-48.

(18) R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, cit. 1952 pp. 9-11.

(19) F. VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Imperial du Louvre*, Paris 1861 II p. 133 con attribuzione a Giusto d'Alemagna.

(20) Tale ipotesi è formulata da R. LONGHI, *Carlo Braccesco* cit. 1942 p. 2 nota 1.

(21) Il contributo fondamentale su questo pittore è il saggio di F. WINKLER, *Jos Ammann von Ravensburg in Jahrbuch der Berliner Museen Heft 1*, 1959 pp. 51-119. Il Winkler propone una ricostruzione della personalità di Giusto, identificandolo con l'autore dell'affresco con la Crocefissione sulla tomba del Vescovo Ottone III di Hachberg nel Duomo di Costanza databile al 1445, con l'ideatore delle disperse miniature dei Ventiquattro Santi e con il pittore che eseguì il dipinto raffigurante la Madonna col Bambino ed il donatore, in collezione Robert Lehmann a New York. Sull'Annunciazione si veda anche A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, München 1951 p. 38, G.V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento* in A.A.VV. *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1970 I p. 84 ed E. POLEGGI, *Santa Maria di Castello ed il romanico a Genova*, Genova 1973 p. 130 e 172.

(22) *Sulle due colonne compaiono due Profeti a monocromo, quello sulla sinistra tiene nelle mani un cartiglio sul quale compare la scritta: "Ecce Virgo Conciipiet"* e può essere identificato con Isaia come si evince da J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei singoli nell'arte* cit. 1974 p. 46, il quale aveva profetizzato l'immacolata maternità della Madonna.

(23) Questi elementi sono sottolineati da F. WINKLER, *Jos Ammann von Ravensburg* cit. 1959 pp. 52-53.

(24) Luca I, 29.

(25) Così sembrerebbe suggerire l'arma che compare nell'affresco sulla sinistra.

(26) Per la penetrazione mediterranea della pittura del Maestro di Flémalle, molto probabilmente identificabile con Robert Campin, maestro di Rogier van der Weyden si veda G. TROESCHER, *Die Pilgerfahrt des Robert Campin in Jahrbuch der Berliner Museen IX* 1967 pp. 100-134, che propone l'ipotesi

di un passaggio del Campin in Provenza.

(27) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. I p. 317, 407, 413: un contratto con il Battiloro Leone di Bruges, uno con un tessitore di panni ed un terzo accordo con un connazionale, sottolineano anche la sua attività di mercante. Del resto è possibile che la sua presenza a Genova s'inserisca nel quadro di attività della Grosse Ravensburger Handelsgesellschaft, che aveva una delle sue sedi in città.

(28) L.T. BELGRANO, *Di una tavola del secolo XV rappresentante la Beata Vergine Annunziata, lettera al Padre A.R. Vigna* in Atti della Società Ligure di Storia Patria IV, 1866 pp. 257-284 aveva proposto di attribuirlo a Bartolomeo Vivarini come sottolinea anche S. VARNI, *Chi sia l'autore della tavola dell'Annunziata nella chiesa di Santa Maria di Castello in Genova* in Giornale Ligustico II 1875, pp. 82-84, pubblicando il documento relativo alla supplica del Mazzone. F. ALIZERI, *Guida illustrativa del cittadino e del Forestiere*, Genova 1846 I pp. 362-364 lo riferì invece a Nicolò da Voltri e nelle *Notizie...*, cit. I pp. 378-379 a Vincenzo Foppa.

(29) M. CAFFI, *Giovanni Mazzone* in Archivio Storico Lombardo II 1875 pp. 364-366.

(30) Il porticato o loggia aperta ben illuminata sarebbe un'allusione alla lex nova che, a partire dall'Annunciazione s'instaurerebbe sul mondo pagano. Così afferma J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte* cit. pp. 46-47.

(31) Anche in questo caso allusione al passato pagano, simboleggiato dai pilastri istoriati, ma anche alla sacralità del luogo, con la raffigurazione di due personaggi, che, nell'affresco di Giusto, possono essere identificati come i Profeti e, quindi, alla realizzazione della Profezia di Isaia, simboleggiata dal libro che la Madonna tiene aperto davanti.

(32) D'altra parte l'affresco di Giusto sembra avere costituito un esempio almeno per alcuni motivi iconografici, quali, appunto, i Profeti ed i piccoli particolari, come i libri, le scatole per cucire, che lo sportello aperto dell'inginocchiatoio lascia intravedere.

(33) Questa notizia è fornita da A. R. VIGNA, *Illustrazione storica artistica, dell'antichissima chiesa di S. Maria di Castello*, Genova 1864 pp. 200-201.

(34) Lo collocano nel 1463 B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932 p. 338 (ediz. aggiornata London 1968 I p. 248) e A. MORASSI, *Capolavori della pittura a Genova e in Liguria*, Milano — Firenze 1951 p. 14 e 47-48. G. V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento...* cit. 1970 I p. 92 propone di spostarne la datazione intorno al 1470, mentre A. M. FOLLI, *Giovanni Mazzone pittore genovese del Quattrocento* in "Studi Genuensi" VIII, 1970-71 p. 172 lo considera un esempio dell'interesse dell'artista per il mondo fiammingo e lo data intorno al 1490.

(35) Questa è la proposta avanzata da M. NATALE, *Zenale e Leonardo. Traduzione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano 1982 pp. 85-90.

(36) Il documento è noto della citazione di uno studioso secentesco G.B. Pavese, come ha sottolineato C. VARALDO, *Giovanni Mazzone nella Cappella Sistina a Savona* in "Sabazia" 4, 1983 pp. 7-11.

(37) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. II pp. 61-64. L'atto è in ASG Notaio Nicolò Raggio — filza 20, 1491. GE' del 17 febbraio 1491.

(38) F. ALIZERI, *Notizie...* cit. II pp. 23-24.

(39) R. LONGHI, *Carlo Braccresco* cit. 1942.

(40) Con la proposta del Longhi non concorda in particolare E. ARSLAN, *Commento a un affresco pavese* in Critica d'arte, XI, 1949 p. 277 che ribadisce il proprio dissenso con più ampie argomentazioni in Il "Maestro dell'Annunciazione del Louvre" e CARLO BRACCESCO in Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi II Roma 1962 p. 445 e segg. Gli interventi di F. ZERI, *Two Contributions to Lombard Quattrocento Painting: I — Carlo Braccresco's St. Andrew Trytyck* in "The Burlington Magazine" III 1975 p. 74 e segg. e G. V. CASTELNOVI, *Un affresco del Braccresco in Emporium IV 1951 p. 163 e segg.* e A. MORASSI, *Capolavori della pittura a Genova e in Liguria* cit. 1951 p. 15 hanno contribuito a creare intorno al Trittico del Louvre, un gruppo di opere: quello di S. Andrea ad esso precedente e l'affresco staccato detto dell'Incoronazione della Vergine nel convento di Santa Maria di Castello, oltre alle due tele con i SS. Erasmo e Gerolamo, Santo Vescovo e San Pantaleo nella parrocchiale di Levanto. Più di recente M. BOSKOVITS, *Un tableau inédit de Carlo Braccresco* in Revue de l'Art, 57, 1982, p. 77 e segg. ha riferito al Braccresco un dipinto di collocazione ignota raffigurante i S. Vincenzo e Pietro Martire. Queste opere presentano tutte analogie con l'Annunciazione del Louvre, ad eccezione dell'affresco di Santa Maria di Castello, che si deve ad un altro artista, o a più di uno, poiché presenta alcune differenze. Il legame tra il polittico di Montegrazie ed il resto della produzione del Braccresco è, invece, una questione da riesaminare.

(41) R. LONGHI, *Carlo Braccresco* cit. pp. 9-11.

(42) R. LONGHI, *Carlo Braccresco* cit., p. 11.

(43) In particolare nella Natività dell'Amadeo, oggi al Castello Sforzesco, eseguita nel 1480-82 per il Duomo di Genova. Sul Mantegazza e l'Amadeo si veda J. POPE-HENNESSY, *An introduction to Italian Sculpture II' Italian Renaissance Sculpture*, London 1955-63; G.A. DELL'ACQUA, *Problemi di scultura lombarda: Mantegazza e Amadeo* in Proporzioni II pp. 89/108 e III pp. 123-140; T. A. GUTLIN BERNSTEIN, *A reconsideration of Amadeo's style in the 1470's and 1480's and two new attributions* in Arte Lombarda n. 2, 1968 pp. 33-42.

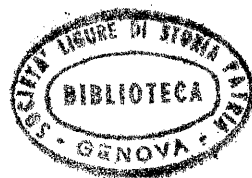
(44) F. VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée*

Imperial du Louvre cit. Paris 1861 p. 133.

(45) I Campofregoso si dilettaavano di lettere ed erano in contatto con numerosi umanisti. Queste indicazioni sono offerte da G.G. MUSSO, *La cultura genovese tra il '400 ed il '500* cit. 1958 pp. 122-187.

(46) Per le confraternite come fenomeno collettivo si veda E. GRENDI, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana. Le confraternite a Genova fra i secoli XVI e XVII* in Atti della Società Ligure di Storia Patria LXXIX 1965 fasc. II pp. 239-312.

(47) Si veda al riguardo, P. De LUCHI, *La Chiesa di Sant'Agostino in Genova*, Genova 1893 parte II pp. 115-120 e 121-127.



INDICE DEI NOMI DI PERSONA E DI LUOGO

- Acquasanta, 69
Adorno, famiglia, 106, 292, 293, 324;
— Antoniotto, 91;
— Gabriele, 54
Aigues Mortes, 53
Ailly Pietro di-, cardinale, 113
Alamanni Giuseppe, 293, 294
Alassio 138, 142, 169, 172, 174, 177, 416
Albara Cesare, 146
Albenga 44, 48, 145, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 343, 347, 348, 350, 351, 355, 370, 371, 409
Alberti Gio. Andrea, 298, 299
Albisola, 177
Albrizzi Luigi, 290, 295, 298
Alciato Carlo Paolo, 416
Alessandria d'Egitto, 67
Aldrovandi card., 373
Alessi Galeazzo, 323, 330
Algeri, 58
Alicante, 67, 179
Alizeri Federico, 197, 231, 429, 434
Amburgo, 68, 69
Ameglia, 44, 142
Amiens, 80
Amsterdam, 68, 73
Ancona, 59, 69, 79
Andora, 172, 173,
— Raffaele di- 268
Angiò Renato, 108
Antibes, 67, 179, 330
Anversa, 68, 199
Aquisgrana, 373
Aragona, 108
Argenvillieres, 371, 372, 373
Arica, 82
Arles, 61, 180
Arnasco, 371
Aschero G.B., notaio, 411
Assereto Ugo, 403
Asti, 367, 370
Atlantico, 66, 73, 81
Augusta, lega di- 73
Aulla, 44
Auria, Ansaldo de-, 121
Aurigo, 411, 414, 416
Austria, 176, 373
Avedotto Guglielmo, 52, 53
Aveto, 257
Avignone, 244, 246, 434
Baciadonne Benedetto, 331
Badalucco, 414
Bado, 140;
— Gio. Pietro, 146
Bagnara Bianca, 56, 58
Balbi
— Costantino, 156;
— Gian Tommaso, 327;
— Giuseppe, 156;
— Emanuele, 156
Baleari, 75
Balestrino, 374
Baliani G.B., 140, 423, 424, 426, 428