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

XVII si teneva d'occhio Parigi, dove si infittivano le possibilità di lavoro e di guadagno attorno alla munificenza del Re e alla sete di magnificenza dei suoi ministri. Anche il Puget guardò a Parigi. Vi andò e le sue eccezionali qualità lo resero presto il protagonista del momento. Ebbe la fortuna di imbattersi in Nicola Foucquet (1615-1680), l'uomo che maneggiava (... anche per sé) le finanze del Re.

Con ricchezze tanto facilmente ed abilmente amministrate il Foucquet poté riempire di scelte collezioni le dimore di Saint--Mandé e del castello di Vaux-le Viconte. Non metteva limiti al collezionismo, antico e contemporaneo, dai sarcofagi egiziani alle stampe recenti, dalle medaglie ai libri (la sua notissima libreria conteneva ventisettemila volumi) agli arazzi; per competere con gli arazzieri fiamminghi aveva fondato addirittura una fabbrica. Al castello avevano lavorato i migliori artisti di Francia e nessuno tra i nobili poteva contendere con il suo gusto e le sue possibilità.

Nei suoi anni migliori il Puget ebbe la sorte di imbattersi nel Foucquet; questi trovò nello scultore-architetto-pittore l'uomo adatto a continuare convenientemente la fabbrica del castello.

1660

Essendo necessari i marmi per la decorazione del castello di Vaux il Foucquet mandò a Genova Pietro Puget, perché comprasse la quantità e la qualità di marmi adatta(2).

Perché a Genova e non a Carrara?

Oggi difficilmente ci si può immaginare come Genova sia stata in quei tempi il miglior emporio commerciale dei marmi; sulla piazza di Genova se ne poteva trovare di ogni tipo ed in abbondanza, sia per l'uso necessario in città (nel seicento genovese il marmo era un elemento indispensabile nei palazzi e nelle chiese), sia per chiunque ne volesse comprare.

E' naturale che con tanta possibilità di lavorare il marmo confluissero quivi, da ogni parte, lapicidi e scultori. L'afflusso era particolarmente numeroso dalla regione italo-svizzera più conosciuta con il termine di "episcopato di Como", ma concorrevano anche da altre parti. Si erano formate due corporazioni, una — appunto — comense, l'altra di genovesi, toscani e d'altre provenienze(3). Concorreva a favorire l'emporio genovese dei marmi il fatto che la zona marittima dei monti del marmo (la parte marittima della Lunigiana) appartenesse ai Cibo, nobile famiglia genovese, Principi di Massa.

I marmi venivano imbarcati nel carrarese e sbarcati nella Ripa, tra il Mandraccio e la Lanterna, dove ogni ditta teneva la propria zona di deposito e, nei pressi, l'officina e l'abitazione.

Le navi nostrane erano in modo particolare attrezzate per tale trasporto, e nessuna potenza marittima, in quei secoli, trasportò — e ritrasportò in altri approdi — tanti blocchi di marmo quanto la nostra. E, con il materiale grezzo, le opere rifinite da mettere in opera in ogni località. Era naturale, quindi, che il Foucquet spedisse a Genova il suo uomo, tanto più che quivi soggiornava una colonia di francesi dediti, per lo più, al commercio, i quali potevano appoggiare e favorire l'operazione.

Tra i francesi residenti in Genova vi era un uomo che diventerà determinante per le seguenti fortune del Puget: Nicolò Patù, "de civitate Parisiorum, regni Franciae", commerciante con bottega in Banchi.

Nicolò Patù venne a Genova prima del 1647, perché in tale anno (il 4 settembre) sposò Paola Maria Merano, parrocchiana di San Siro, nella omonima chiesa. Nella casa della moglie, davanti a San Siro, abitò poi per trentaquattro anni fino al 1681 quando, rimasto vedovo, passò a seconde nozze con Barbara (vedova di Gio Germano) andando ad abitare nella parrocchia di San Teodoro fuori di porta San Tommaso. La vicinanza tra l'abitazione e la chiesa di San Siro e, forse, l'inclinazione o la devozione, misero il Patù in relazione di buona conoscenza e di amicizia con i Padri teatini, tanto che uno dei suoi figli — Silvestro battezzato il 4 febbraio 1651 — entrò a diciannove anni, nel 1670, nelle file della congregazione teatina in San Siro rimanendovi fino a novanta anni(4).

Ho insistito su la relazione del Patù con i teatini di San Siro perché chiarisce come negli anni seguenti i Padri, dietro indicazione del commerciante francese e sostenuti dall'amicizia, abbiano affidato al Puget due opere da farsi per la loro chiesa, una delle quali è un autentico capolavoro.

Mi ero imbattuto nel personaggio Patù nell'anno 1964, quando scrivevo le vicende della cappella genovese dei francesi(5), ma ero ben lontano dal pensare all'importanza che ebbe — indirettamente — per la scultura genovese degli ultimi quaranta anni del seicento, oltre che per la vita del Puget. E' quello che si sta per constatare.

A Genova l'artista scolpì per Nicolas Foucquet la statua di

Ercole, che ora si trova a Rouen(6), la quale permise all'intenditore Patù di misurare e apprezzare il valore dello scultore nell'esercizio del suo mestiere.

Non so quanto sia durato il primo soggiorno del Puget nella città ligure; certamente quel tanto che rese possibile, oltre al disbrigo degli affari per i quali era venuto, il nascere e lo stabilirsi di una solida amicizia tra i due francesi. Se l'incontro del Puget con il Foucquet fu fortunato, quello con il commerciante in Genova fu ancor più favorevole e, in quel 1660, stava per produrre i suoi frutti.

1661

Nel 1661 Nicolas Foucquet cadde in disgrazia del Re Sole; questi lo fece arrestare ordinando che tutti i suoi averi fossero sequestrati. Gran parte delle sue raccolte d'arte andò ad arricchire (ed ancor arricchisce) il Louvre ed altri musei della Francia.

Il Puget, da poco tornato in patria con l'Ercole lavorato a Genova, si trovò disoccupato ed a spasso, e con lui lo stuolo degli aiutanti, tra i quali Cristoforo Veyrier. Aveva trentotto anni.

Che fare?

Buon per lui che era nata la nuova amicizia con il Patù e si era, quindi, aperto un nuovo campo di lavoro.

Decise di ritornare a Genova.

Non è nel vero il Ratti quando afferma che "Il Signor Francesco Maria Sauli chiamò a Genova questo celebre valentuomo, ad oggetto di fargli costruire le statue per le nicchie dei quattro principali pilastri reggenti la cupola della magnifica chiesa di Santa Maria di Carignano"(7). Passeranno ancora tre anni prima che venga steso il contratto per le statue e, anche queste, vedremo a quali condizioni.

1662

I francesi a Genova avevano un console il quale curava i diritti delle persone di nazionalità francese — poche, data la situazione politica di Genova, inserita da circa centocinquanta anni nel sistema politico dei satelliti della Spagna —, persone in prevalenza dedite al commercio. Con la politica di potenza, di espansione e di

presenza sviluppata dal Re Sole e dal suo astutissimo primo ministro, la colonia d'oltr'Alpe nella nostra città prese una certa consistenza numerica, ma non c'era ancora un luogo che la polarizzasse visibilmente; siccome, poi, molti avevano assunto una stabile residenzialità, era necessario — date le usanze del tempo — che si stabilisse un luogo nel quale sepellire coloro che passassero all'altra vita: ci voleva una chiesa, un oratorio o almeno una cappella.

Nel 1662 si presentò l'occasione e proprio nella chiesa più prestigiosa, l'Annunziata del Guastato.

Circostanza volle che fosse arrivato e fosse disponibile proprio l'artista più appropriato alla bisogna, francese pur lui, il quale avrebbe potuto dare ai marmi quel tocco necessario a significare la grandezza della nazione, la potenza del Re Sole ed il contrasto con lo sbiadito Filippo IV di Spagna.

Pertanto il 25 agosto 1662 "Havendo il Sig. Nicolò Compans, console della natione francese in la presente città di Genova, e li Signori Stefano Verità, Nicolò Patù e Gio David... della medesima natione fatto acquisto da Gio Giacomo e da Bartolomeo Monsa d'ogni jus che si havevano et hanno sopra la cappella posta in la chiesa della SS.ma Annuntiata del Vastato, la quale è la quarta a man destra entrando in detta chiesa, et anco delle ragioni del sepolcro dell'istessa cappellà, in tutto come dicono constare instrumento ricevuto dal notaro Giacomo Maria Castello venti uno del corrente mese di agosto..." Non riporto i documenti relativi al passaggio di proprietà perché li ho resi noti nel 1965(8); faccio soltanto rimarcare la presenza di Nicolò Patù tra i contraenti di parte francese e l'implicito progetto di consegnare la cappella nelle mani dello scultore Pietro Puget perché costruisse l'altare e ne decorasse con marmi almeno, per il momento, la parete frontale.

In questo stesso anno, però, gli fu commissionato l'incarico primo e artisticamente più qualificato che abbia avuto in Genova: l'altare maggiore della chiesa di San Siro. Ne fu committente il Padre Don Alessandro De Marini, teatino domiciliato in quella comunità, su indicazione e garanzia dell'amico Nicolò Patù.

Che tale opera sia stata commissionata nel 1662 ed eseguita negli anni immediatamente successivi lo canta con chiare parole un manoscritto della chiesa di San Siro il quale, appoggiandosi ai documenti, dice che nel 1670 i Padri teatini, radunati in capitolo, constatavano come i giuspatroni avessero finalmente, dopo reitera-

te e lunghe insistenze, dato il benestare alla messa in loco dell'altare — da tanto tempo in attesa — commissionato allo scultore "otto anni prima" e mai potuto sistemare data la suaccennata avversione dei padroni:

"Tanta è stata la consolazione per lo aggiustamento fatto cogli heredi di Giannettino Spinola per la collocazione del novello altare maggiore, che aveva fatto preparare bellissimo, tutto di marmi preziosi ed intagli di bronzo assai vaghi, colla spesa di lire 33.000 il Padre Don Alessandro Marino. Spettava ai suddetti Signori il juspatronato di tutta la cappella e coro, e pretendevano che vi restasse il vecchio per sempre. Furono varie e molte le sessioni che si fecero; alla fine si concluse di fare una dichiarazione per mano di notaro, in modo che si lasciasse di motivare che questo altare era stato fatto a proprie spese dai Padri...(9). Acciocché però di opera e benemerenza sì illustre del Padre Marini non si perda giammai la memoria, trascrivo in questo luogo quanto trovo registrato nel libro dei capitoli sotto la giornata del 19 aprile 1670:

"Il Padre Don Carlo Maria Spinola, Preposito, ha proposto se si debba nella dichiaratione deliberata da farsi a favore degli eredi di Giannettino Spinola che hanno il juspatronato sopra il coro e l'altar maggiore della chiesa di San Siro... di lasciare di mettere quella circostanza "altare fabbricato da' Padri a proprie spese", la quale dal capitolo sotto li 16 corrente era stata determinata di mettersi per soddisfazione del Padre Don Alessandro Marini auttore del detto altare; ma ora si dee tacere nella sudetta scrittura a spese di chi siasi questo nuovo altare formato. Nel libro però dei capitoli di casa si dee notare la verità del seguìto, cioè come è stato questo altare di marmo nero ornato di bronzi indorati e pietre preziose con bellissimo disegno fatto fare dal Padre Don Alessandro Marini con denari somministratigli in quantità rilevante a questo effetto dal Signor Paolo De Marini suo fratello... Onde con questa opera constatagli molto denaro e non minore fatica, travaglio ed ansietà per tirarla a perfezione, nello spazio di otto anni in circa ha il Padre Don Alessandro coronate le molte spese. Questa è la dichiarazione fatta in capitolo che ho voluto trascrivere colle stesse parole acciocché non se ne perda giammai la ricordanza. L'artefice dell'altare fu Monsù Poggetti francese"(10). Non resta che ringraziare il Padre Savonarola che, con la sua informazione, ci permette di datare inequivocabilmente l'altare più prezioso di Genova.

Nello stesso anno 1662 i Padri di San Siro danno incarico al Puget di fare il progetto per la sistemazione dell'organo anche nella parte destra del transetto, in conformità a quello, già fatto nell'anno 1642, nella parte sinistra. Il progetto non poté, però, essere portato a compimento se non nell'anno 1671. Scrive il Padre Savonarola: In occasione delle feste di canonizzazione di San Gaetano, celebrate nella chiesa teatina di San Siro, "si fabbricò e collocò la cantoria ed organo grande sopra la cappella di San Niccolò, eguale a quella di ricontro sopra l'altare della Natività, fatto con disegno di Monsù Poggetti sin dall'anno 1662(11), con la spesa di lire 7210.18"(12).

1663

In questo anno già si stava lavorando con molta alacrità al rivestimento marmoreo della cappella francese all'Annunziata; già erano stati fatti venire dalla Francia Cristoforo Veyrier ed Honorato Pellé perché collaborassero alla stessa impresa; già il Puget era entrato in contatto di lavoro e di amicizia con altre maestranze genovesi. Tra queste lo scultore Francesco Macetti.

Si vedrà in seguito che l'amicizia e la collaborazione con il Macetti oltrepasserà di molto il soggiorno del francese a Genova. In questo anno i due vengono ad essere uniti in una certa cognazione spirituale, nella chiesa di Santa Sabina, poiché il 24 febbraio il Puget teneva a battesimo il figlio del Macetti, nato il giorno precedente, al quale venivano imposti i nomi di Pietro Cristoforo; Pietro in omaggio al padrino (il quale viene ben precisato nel registro della parrocchia: "Petrus Pugiget q, Simonis"), Cristoforo — probabilmente — in omaggio all'altro scultore ed amico comune Veyrier(13).

La notizia del costruendo altare per la chiesa di San Siro e forse la novità, la preziosità, la magnificenza dei relativi progetti, si diffuse presto nell'ambiente della nobiltà genovese giungendo all'orecchio dei Sauli, i quali si trovavano proprio nella necessità di provvedere un altare maggiore alla loro chiesa di Carignano. Pensarono di accordarsi con lo stesso scultore incaricandolo, per l'intanto, di abbozzare delle idee e costruire un modellino in legno prima di affidargli definitivamente l'incarico. La notizia fu resa nota nell'ottocento da Santo Varni: "22 giugno 1663 — spesa di un modello per l'altare in mezzo alla chiesa, sotto la cupola, e per

Pietro Puget francese architetto, e per sua mercede lire 485.10"(14).

Non so quale forma abbia avuto il "modello" definitivo; conosco soltanto un disegno, un'idea(15) mutuata da quella vaticana del Bernini, ma più macchinosa, con le colonne tortili e binate che forse sono troppo fragili per reggere la pesantezza del fastigio, senso di fragilità che non suggeriscono certamente quelle del Bernini.

Forse nei Sauli produsse la stessa impressione cosicché, pagata la fatica del modello, non se ne fece più nulla.

1664

Trascorse un anno prima che, scartata per il momento l'idea dell'altare, i Sauli si riaccostassero allo scultore per affidargli la esecuzione delle statue da mettersi nelle nicchie dei pilastri reggenti la cupola della basilica.

"1664, 8 marzo — Concerto con Monsù Pietro Poggetti per la fabrica di due statue per la chiesa dei Signori Sauli di Carignano...".

Non trascrivo il contratto il quale è ormai conosciuto ed ognuno può vederlo negli atti del notaro Gritta Orazio(16); importante è che il documento viene a dimostrare non vera la già riportata affermazione del Ratti; il biografo, infatti, iniziava la vita dell'artista dicendo che "il Signor Sauli chiamò a Genova questo celebre valentuomo ad oggetto di fargli costruire le statue..."(17).

No.

Almeno stando al fatto che il Patù dieci giorni dopo dovette garantire per lo scultore. Il foglio è allegato al contratto precedente: "18 marzo 1664 — Il Nob. Nicolò Patù q. Claudio, francese della città di Parigi, habitante in Genova, mercadante con bottega in Banchi, sponte et... fa segurtà verso detti Signori... per detto Monsù Pietro Poggetti, quanto però per la restituzione di tutti li denari che se li pagheranno quando non facci e perfettioni le dette statue alla forma del contratto..."

Se ne deduce logicamente che se fosse stato chiamato dai Sauli non sarebbe stato necessario che, dopo quasi tre anni di permanenza e di lavoro a Genova, i Sauli esigessero che qualcuno fosse impegnato a dare "segurtà" per lui.

Infatti l'anno seguente i committenti, avendo conosciuto di

poter avere fiducia dello scultore, e forse essendo sopravvenuta una certa amicizia, liberano il Patù dall'obbligo della "segurtà", unendo al contratto un altro scritto dello stesso notaio: "22 maggio 1665 — L'Ill.mo Signor Giulio et il Signor Francesco Maria Sauli, sponte et ... hanno liberato et assolto, liberano et assolvono il Nob. Nicolò Patù, absente, me notaro presente, dalla promessa di sigurtà che verso d'essi ha fatto per detto Nob. Pietro Poggetti..."

Sbaglia ancora il Ratti quando afferma che le statue da farsi avrebbero dovuto essere quattro; i pilastri e le nicchie erano sì quattro, ma nel contratto si tratta soltanto di due statue: San Sebastiano ed il Beato Alessandro Sauli.

1666

Dopo un po' di anni passati in città, conosciuta la sua abilità, l'ambiente genovese degli intenditori restò ammirato per la novità e la bellezza delle sue statue. L'artista divenne l'idolo conteso dai committenti e dai mecenati. Nessuno avrebbe mai pensato che tra costoro si trovasse l'uomo più schivo, mite, generoso, caritatevole verso i poveri e frugale, che esistesse in quegli anni in Genova: Emmanuele Brignole.

Pensò subito alla sua chiesa dell'Albergo dei poveri che si stava terminando di costruire e cercò di accordarsi con l'artista per fare in marmo una Madonna Immacolata da mettere sopra l'altare. L'undici agosto convenne dinnanzi al notaro Orazio Gritta:

"L'ill.mo Signor Emmanuele Brignole da una parte e Monsù Pietro Poggetti dall'altra, sponte... si sono convenuti e convengono che sia e resti Monsù Pietro tenuto et obligato fra il termine di mesi sedici, scolpire, lavorar e scolpire di propria mano, una statua di marmo fino, della Concettione della SS.ma Vergine Maria da riporsi all'altare della chiesa nuova della fabrica di Carbonara..."(18). Tra i testimoni figura un nome assai noto della pittura genovese: Gian Battista Carlone.

A proposito di tale statua vale la pena di trascrivere quanto il Brignole due anni dopo dettò in un codicillo al suo testamento: "11 novembre 1668 — Detto Signor Codicillante si ritrova haver fatto fare dal Maestro francese Pietro Puget, insigne scultore, una statua di marmo bianco di Nostra Signora della SS.ma Concettione... con dissegno di metterla nella chiesa del voto pubblico

dell'Albergo di Carbonara. Perciò ha lasciato e lascia in tutto per via di legato all'Opera di sudetto Albergo detta statua... nel modo e forma che più ha da essere con l'ornamento all'intorno dell'altare principale dove ha da esser collocata, essendo detta figura delle più bell'opere che Pietro Puget habbia fatto"(19).

Appena fu possibile la statua venne posta nel suo luogo, sopra l'altare dell'Albergo, sotto la cupola che la corona; quivi era con certezza almeno dopo sette anni e quattro mesi, quando il Brignole aggiunse un altro codicillo al testamento: "La statua di marmo bianco della SS.ma Concettione di valore di pezzi mille da otto reali in più che esso Signor testatore fece fare gli anni passati da Pietro Puget scultore insigne, con sua corona et altri ornamenti fatti all'intorno di essa, la lascia all'opera dell'Albergo dei poveri per conservarla nella chiesa del voto publico sopra l'altare maggiore, dove hoggi è, con obligo a detti Signori Deputati d'accomodarlo d'altare di marmo mischio o sia alabastro a loro spese, con qualche ornamento degno e proportionato all'eccellenza del simulacro che regge"(20).

1668

Continua feconda di collaborazione l'amicizia tra il Puget e Francesco Macetti. Il francese attirava commissioni su commissioni e c'era lavoro per tutti, discepoli, colleghi, amici, francesi e genovesi (o abitanti in Genova). Genova era il campo diretto di tanta attività, ma dalle officine degli amici si spediva lavoro per ogni dove, per la Liguria e per la costa provenzale.

E' del 25 giugno 1668 un contratto steso dal notaro De Ferrari Giovanni proprio nella casa del Puget; "Actum Genuae in sala domus habitationis dicti Domini Petri, in via nova S.tae Brigidae". Si tratta di un impegno assunto dal Macetti:

"Francesco Macetti del q. Giovanni, scultore nella presente città di Genova, si obliga e promette al Signor Pietro Poggetti del q. Simone, francese, presente, di fare e perfettionare fra mesi otto prossimi l'ornamento di una capella o sia altare di marmi bianchi e mischi col suo pavimento o sia lastrico... Item l'altare con due colonne d'alabastro codognino, e nel mezzo di detto altare" (si tratta del paliotto) "un San Giosepe di basso rilievo e commesso di mischio con sue risvolte. Item fare il gradino, item..." Tutto in conformità del disegno fatto dallo stesso Puget, per una chiesa di

Montpelliere(21).

Da notare la presenza, come testimone, di Cristoforo Veyrier, il quale già stava collaborando alla statua del gruppo marmoreo "Il Ratto delle Sabine" che ora si trova nel museo di S. Agostino.

In questo anno avvenne il fatto, raccontato dal Ratti, in conseguenza del quale il Puget prese la strada verso occidente e tornò a Marsiglia.

Venne di nuovo negli anni seguenti a Genova, ma per brevi puntate, la Madonna "Lomellini" e la Madonna "Carrega" furono infatti scolpite in Francia e di là spedite ai committenti genovesi.

Nella sua permanenza a Genova non si limitò ad eseguire le cose sopra riportate; oltre a quelle non conosciute altre ne fece o progettò, ma non saprei collocarle nel tempo.

Accenno a tre:

Undici busti di imperatori, per Vincenzo Spinola;

Progetto e modello per la facciata della SS.ma Annunziata;

Gruppo ligneo di S. Antonio per l'altare nel transetto, a man destra, per la stessa chiesa della SS.ma Annunziata del Guastato.

1° — Undici busti di imperatori. Li trovo elencati in un repertorio di beni di Vincenzo Spinola dove, come ultime cose, sono segnati "Dodici busti di marmo bianco con lor piedestalli di marmo mischio; undeci di essi busti sono di Monsù Puget et un di Filippo Parodi"(23). Non si tratta di attribuzione sibbene di attestato poiché fu lo stesso Spinola a farle scolpire dall'artista per il proprio palazzo in via Aurea (Garibaldi). I Busti ora si trovano negli ambienti dirigenziali dell'ospedale "San Martino" di Genova, tre di questi portano l'attribuzione al Puget (Augusto giovane, Augusto imperatore, Marco Aurelio).

2° — Progetto e modello per la facciata della SS.ma Annunziata del Guastato. Lo attesta il Ratti: "E vedrete — nei locali del convento — un bello e diligente modello fatto tutto dal Puget per la facciata della chiesa, ma non ancora eseguito"(24). Era ben logico che i Lomellini - Tabarca non si lasciassero sfuggire un'occasione tanto propizia per assicurare alla loro chiesa una degna facciata. Ricordo di averlo veduto nella mia giovinezza, ma non tanto attentamente da permettermi di rammentare qualcosa; con la guerra e con i bombardamenti è andato tutto distrutto. Pertanto dobbiamo, per ora e finché non balzi fuori qualche

documento, contentarci delle sole parole del Ratti.

3° — Gruppo ligneo di S. Antonio nella chiesa dell'Annunziata del Guastato, all'altare nella parte destra del transetto. Non esiste alcun documento (per ora) ma per analogie stilistiche non si può non attribuire al Puget. Il gruppo è ridotto a pochi pezzi e questi, in stato di galoppante disintegrazione; non passeranno molti anni e dei pezzi superstiti rimarrà solo il ricordo. L'altare e tutto il complesso marmoreo fu fatto tra il 1640 ed il 1645, e vi fu collocato l'ultimo quadro di Luciano Borzone (1590-1645)(25). Negli otto anni genovesi del Puget, i Lomellini gli ordinarono l'opera; egli fece il progetto che fu eseguito, in gran parte, dallo stuolo dei fedelissimi collaboratori; fu poi tolto il quadro del Borzone e nello spazio che occupava — senza toccare la cornice di marmi mischi — sfondata la parete e fatta la nicchia, furono poste le statue lignee in una barocca e solenne scenografia(26).

1669

E' ancora un Lomellini-Tabarca che riesce a farsi fare dallo scultore francese la più bella statua di Madonna esistente in Genova: Stefano, figlio del fu Gio Batta già stato Doge della Repubblica. Egli si accordò con lo scultore prima del 1668, prima cioè che abbandonasse Genova; l'opera fu, poi, eseguita in Francia.

Stefano Lomellini aveva in mente di ristrutturare il palazzo paterno(27), stabilendo uno spazio destinato a cappella nei più intimi penetrali del piano superiore. Per tale cappella prenotò e gli fu scolpita la statua, una Immacolata concezione di Maria.

Traggo da Mario Labò:

"Nel 1670 il Puget aveva già rifornito il Lomellini di una magnifica statua... Durante le mie ricerche nell'Archivio di Stato ho trovato un contratto concluso fra Stefano Lomellini e lo scultore Francesco Macetti in data 4 luglio 1679, relativo alla costruzione di una cappella nel palazzo di questo Lomellini. Una aggiunta posteriore del 28 marzo 1680 stipula che la cappella dovrà essere eseguita secondo il modello di M. Pietro Puget... Il Macetti si impegna non a fornire, ma semplicemente a mettere dentro alla sua nicchia una Vergine di marmo... Si tratta di una delle più belle e celebri statue del Puget, l'Immacolata, donata,

poi, all'Oratorio di San Filippo nel 1762"(28).

Ora la sudetta cappella, ancora sostanzialmente intatta, eseguita secondo il disegno del suo autore, resta in perfetto stato di conservazione all'interno del palazzo, e mostra il gusto architettonico maturo del suo autore una diecina d'anni dopo che ebbe lasciato Genova. La nicchia, però, ospita un'altra statua di Madonna, settecentesca(29).

1681

E' da porsi in questo anno l'esecuzione della Madonna Carrega(30). Ora la statua (Maria con il Bambino) si trova nei locali del civico museo di S. Agostino e ne è uno dei pezzi più deliziosi.

Riporto alcune righe dell'Alizeri che rimpiangeva di non poterla più vedere nell'ambiente per il quale era stata fatta: "Finché i Carrega rimasero nel palazzo, additavasi ne' lor salotti una ventina di scelte e preziose tavole, e una statua di Maria del francese Puget sull'altare della lor cappella domestica"(31).

1691

Lo trovo per l'ultima volta a Genova nello studio del Notaro Giuseppe Celesia, posto nel portico grande di Banchi: "Dominus Petrus Puget q. D. Simonis Massiliem architectus et sculptor suae christianissimae maiestatis, nunc Genuae existens, fecit et constituit procuratorem suum D. Franciscum Pugiet ipsius filium Massiliae residentem, absentem uti presentem..."(32).

Perché mandare da Genova a Marsiglia una procura al proprio figlio?

Per incaricarlo legalmente della cura degli affari più urgenti, lasciati momentaneamente in sospeso, scodere denari, condurre le questioni, ritirare i marmi che egli avrebbe spedito. Tutte cose che lasciano intendere come fosse venuto a Genova con l'intento di fermarsi per il poco tempo necessario alla compera e spedizione dei marmi, che egli stesso avrebbe ritirati poi all'arrivo, ma che le circostanze — forse qualche fattura di statua — lo costrinsero a fermarsi molto di più.

Era il giovedì 2 agosto 1691.

Tre anni dopo (1694) sarebbe passato a vita migliore.

LA "PATERNITA' " DEL PUGET

Pietro Puget fu il padre della grande scultura genovese. La sua generazione va dal 1662 a tutto il settecento fino all'avvento dell'età neoclassica; fu padre della grande scultura come il Paggi lo era stato della grande pittura agli inizi del seicento; senza il Paggi nella pittura e senza il Puget nella scultura, l'una e l'altra disciplina — giudicando a fatti avvenuti — non avrebbero avuto in Genova le loro grandi manifestazioni e non avrebbero dato, in arte, il sorriso della grandezza alla città. Entrambi, ciascuno nel proprio campo, indussero il genio dell'arte a domiciliarsi in Genova.

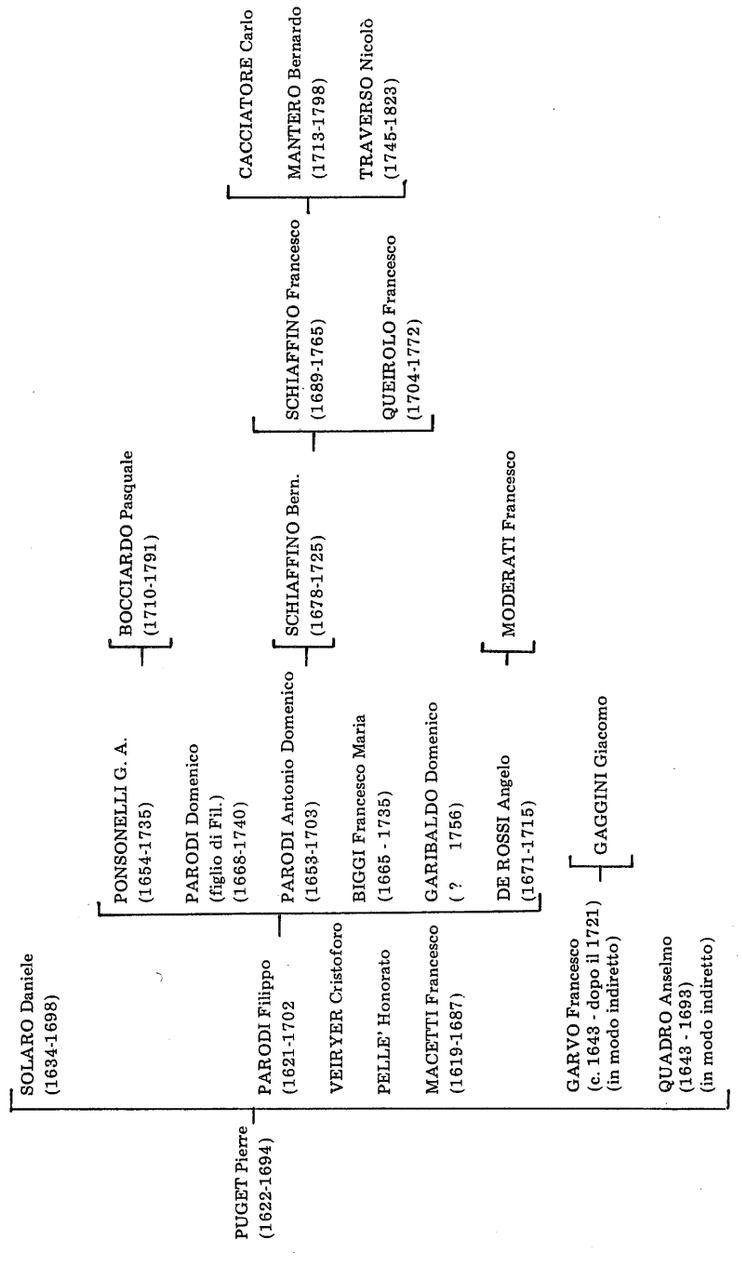
Per rendersi conto dell'importanza del Puget e della famiglia da lui generata, basterebbe immaginare Genova e la Liguria senza i marmi, le statue, le raffinate composizioni lavorate da quella generazione di pochi ma operosissimi e fantasiosi scultori. Le novità arrivate in modo indiretto e i soggiorni romani degli artisti nostrani avrebbero fatto ben poca cosa. La permanenza del Puget nella nostra città concorse, sì, a formare gli artefici ma sopra tutto a formare il gusto dei committenti: artefici e committenza... sono le due ruote del carro dell'arte; se ne manca una c'è soltanto una carretta.

Fu il Puget ad imporre ai genovesi il gusto della statua facendola prevalere sui mischi; prima era esattamente l'opposto: con lui lo statuario venne a prevalere sul quadraturista. Non che si smettessero le quadrature ed i rivestimenti in marmo, anzi, tale usanza genovese fu resa più raffinata, caratterizzata, personalizzata, diversa dalle consimili manifestazioni sviluppatesi a Firenze, Roma, Venezia, Napoli.

Nel 1661, nella tarda estate o nell'autunno, il Puget sbarcò nel porto o — se per via di terra — entrò da San Tommaso: con lui Genova apriva la porta alla piena maturità del linguaggio barocco, il barocco romano, giunto "via longiorem" attraverso Marsiglia.

Fu l'uomo adatto nell'ambiente adatto, ed ebbe la fortuna di trovare collaboratori, discepoli e continuatori degni di sé; pochi in verità, ma validi assai; sta a noi scoprirli come si conviene e farli conoscere. Se tali uomini avessero lavorato a Roma, anziché a Genova, sarebbero già da tempo nelle alte pagine della storia dell'arte.

Riassumo in un grafico la "famiglia" che, anche se influenzata da soggiorni romani, trae origine dalla sua paternità:



IL "MIO" PUGET

Il Puget è detto "il Bernini di Francia".

Se ci si riferisce alla grafìa al vocabolario, alla grammatica, alla stilistica, sì; se si considera la natura di ciascuno, no. Erano completamente diversi e pervennero a risultati opposti; apparentemente erano entrambi uomini della controriforma, in realtà lo era soltanto il Puget perché il Bernini sentiva umanisticamente e da ogni colpo di scalpello sprizzava sensualità, anche quando rappresentava una santa (ad esempio Teresa) o un angelo. Il Puget, per contro, non si è mai inciampato nella sensualità, neppure nelle parti anatomiche nude. Erano due nature con diversi contenuti che si esprimevano con lo stesso linguaggio, usavano un identico strumento, ma uno cantava sacro, l'altro solfeggiava profano.

L'uno e l'altro erano, forse, soltanto degli esponenti inconsci dei due ambienti e ciascuno corrispondeva alle aspettative ed al gusto dei rispettivi committenti. Non so se un uomo moralmente integro come Emmanuele Brignole si sarebbe mai rivolto al Bernini per avere una statua di Madonna.

"In un'opera d'arte ciò cui bisogna mettere attenzione è quella di farla con somma cura e studio, in modo che, dopo essere stata molto lavorata, sembri eseguita quasi in fretta, senza nessuna fatica e con grande leggerezza, pur non essendo così".

Sono parole di Michelangelo, riportate da Francisco De Hollanda(33). Le trovo vere in Michelangelo e nel Bernini. Le trovo altrettanto vere in Pietro Puget.

Il suo scalpello par che tocchi leggero e carezzevole il marmo e par che a tutte le cose dia un senso immediato di esaltante verità: i volti esprimono sapore ed intelligenza con semplice spontaneità, le membra nude energia e vita; i panni...

I panni porgono all'occhio il colore e la sostanza che li distingue: i damaschi, i broccati, le sete, i saii; i paramenti sacerdotali, le vesti preziose delle dame o delle Madonne e i cenci della povera gente, tutti intrisi nell'atmosfera scarmigliata della brezza barocca.

Tutto facile, semplice, naturale e gustoso; tutto eseguito (...pare, direbbe Michelangelo) con estrema facilità.

Dobbiamo pur aggiungere: con estrema felicità.

Portò a Genova un'altra novità:

Convinse i committenti e gli scultori a far scendere la statua dalla nicchia, a staccarla dall'architettura per la quale viveva, a prenderla per mano e condurla a passo di danza nell'aria, nello spazio, nella libertà: sculture in libertà. A gustare ed assaporare la statua per la statua; a non guardarla — e usarla — più in funzione dell'architettura ma, anzi, a mettere l'architettura al servizio della statua.

E qui fa irruzione la novità più indovinata e di maggior presa nella committenza; tale motivo sgorgò da una circostanza, ma soprattutto ed a pari merito dalla felice intuizione di due persone: Emmanuele Brignole e Pietro Puget.

Con Emmanuele Brignole il discorso fu diverso da quello usato con i Sauli, con i Lomellini, con i Carrega — o chi per loro —, ancora legati alla nicchia. Con il Brignole si apre alla novità e la statua diviene protagonista e primadonna.

Dove?

Nella chiesa dell'Albergo dei poveri.

Come?

Questa chiesa fu pensata in modo diverso dalle altre per il fatto che, date le esigenze della gente e dei ricoverati, era stato necessario costruire... tre chiese in una, tre corpi distinti e separati in un unico organismo architettonico. Si ricorse al collaudato sistema basilicale a croce, allungando ed allargando i rispettivi bracci: tre segmenti, tre spazi convergenti ad angolo retto e una cupola sovrastante la convergenza degli stessi angoli. L'altare bisognava necessariamente porlo sotto la cupola, in modo che risultasse normale ed ugualmente logico per la chiesa dei fedeli e dei benefattori (troncone verticale della croce), per la chiesa dei ricoverati uomini (troncone orizzontale sinistro della croce), per le ricoverate donne (troncone orizzontale destro della croce): tutti indirizzati all'unico altare, alla stessa celebrazione liturgica.

La cosa era presto risolta con il porre un altare sotto la cupola, cosa non nuova e, con una certa frequenza nell'antichità, normale. Ma sopraggiunse la pietà mariana del committente e l'intuizione assecondante dello scultore: con l'altare pensarono di centralizzare anche la Madonna. Sbocciò, in tal modo, l'idea di elevare sopra l'altare una statua di Madonna, una Vergine Immacolata, libera, tutta sola, avvitata nello spazio, uno spazio coronato da una cupola tutta per lei, perno sul quale veniva a convergere ed a girare ogni parte dell'edificio.

Leggendo i brani posti sopra — in data 1666 — dell'atto

notarile di commissione, del testamento e codicilli del Brignole, risulta evidente come la statua doveva essere fatta per essere posta sopra l'altare e sotto la cupola, e come sette anni e quattro mesi dopo (nel codicillo del 4 marzo 1676 di cui alla nota 20) il Brignole poteva dichiarare risolto il problema indicandola "sopra l'altare maggiore dove hoggi è".

L'acutezza ed efficacia della novità fu presto raccolta dagli Spinola e dal Parodi (discepolo e collaboratore del Puget) per la chiesa di San Luca, da Bernardo Schiaffino (parrocchiale di Camogli), da Francesco Schiaffino (chiesa di S. Anna), da Pasquale Bocciardo (chiesa di Santa Maria della Cella a Sampierdarena), per non fare che pochi esempi.

Per consequenzialità di idee, quando sopra gli altari maggiori non furono poste statue di Madonne (a volte, in seguito, anche di Santi) si modellarono dei grandi crocifissi, in sostituzione dei piccoli di obbligo prettamente liturgico, che, posti a svettare sopra gli altari, cominciarono a dominare gli spazi delle cappelle maggiori imponendosi all'attenzione dei fedeli (indico come esempio la cappella maggiore dell'Annunziata dove si imponeva il crocifisso del Lacroix sostituito, dopo i bombardamenti, da quello del Ponsonelli).

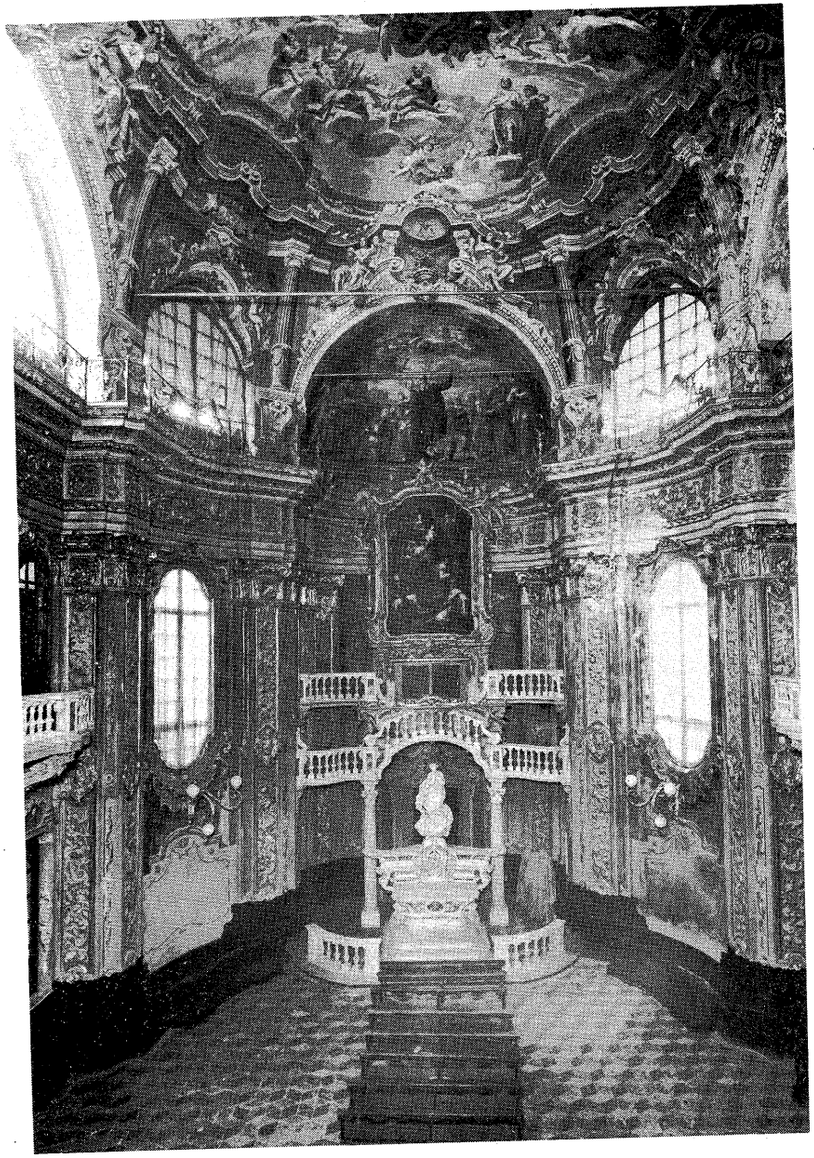
Nel 1752 i Lomellini donarono all'antistante oratorio di San Filippo la loro statua di Madonna, un'altra "Immacolata" fatta dal Puget (come si è detto in data 1669).

Senza saperlo assecondarono l'idea realizzata dall'autore all'Albergo dei poveri:

La più bella statua di Genova ebbe in tal modo il suo spazio, il suo respiro ed una conveniente architettura tutta per sé.

Eccola.

E' la protagonista silenziosa e discreta di questi nostri incontri(34).



Note

(1) A mia notizia: EZIA GAVAZZA, in *"La pittura a Genova e in Liguria dal seicento al primo novecento"* Ed. SAGEP., Genova 1971; GIANNA ROCCATAGLIATA *"Pierre Puget"* in *"La Casana"* n. 3, 1980, pg. 27/35; ENRICA AMADEI *"Due contratti genovesi di Pierre Puget"*, in *"Notizie da Palazzo Albani"*, ed. Argalia, Urbino 1981, n. 1, pg. 46/54.

(2) "Pages francaises sur Gênes — la Superbe, de Montesquieu a Michelet, 1728-1854", Publication de l'alliance francaises annexé au III bulletin de la section Genoise — 1928, pg. 89/91. Venuto, il Puget, a Genova sul finire dell'anno 1660, lo trovo presente nei registri parrocchiali di Santa Sabina (Arch. Parr. di S. Siro, Libro dei Batt. Matr. e Def. di S. Sabina, anni 1651-1674), perchè il due febbraio 1661 tenne a battesimo Maria Costanza figlia del marmaro Giorgio Scala.

(3) Avveniva allora esattamente l'opposto di quanto successe da noi negli anni che seguirono l'ultima guerra, quando gli italiani emigrarono per lavorare verso la Svizzera. Le braccia corrono sempre dove c'è il lavoro ed il lavoro è sempre dove c'è il denaro: allora dalla povera Svizzera verso la ricca Genova, nei nostri tempi dalla povera Italia verso la ricca Svizzera; la storia gioca frequentemente così. Ma vi è una differenza: negli ultimi tempi gli italiani emigrarono ad tempus; nel seicento gli svizzeri-comensi difficilmente tornarono nella loro regione, poiché — e Genova in questo era assai generosa — presero la cittadinanza e divennero genovesi.

(4) Archivio parrocchiale di San Siro, libri di matrimonio "M" dal 1644 al 1660, "O" dal 1680 al 1692.

(5) V. BELLONI, *"L'Annunziata di Genova"*, sub anno 1662 (e cfr. i notari riportati), ed. Centro studi francescani, Genova 1965.

(6) ',Pages Francaises...", op. et loc. citati.

(7) CARLO GIUSEPPE RATTI, *"Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi — tomo secondo... in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani"*; ed. Gravier, Genova 1769, pg. 323.

(8) Cfr. la nota n. 5.

(9) Archivio di Stato — Notaro Borsotto G.B., filza 5 e 6, scansia 956, giorni 9 aprile e 21 maggio 1670.

(10) Archivio parrocchiale di San Siro, 'Annali della casa e chiesa de RR.PP. Chierici Regolari detti Teatini di San Siro, nella città di Genova, descritti dal 1572 sino all'anno 1651 dal Padre Don Andrea Sottani genovese. E continuati sino al corrente anno 1741 dal Padre Don Innocenzio Raffaello Savonarola padovano". Vide sub anno 1662. Manoscritto.

(11) Un evidente errore di trascrizione — provocato dal richiamo fatto poco prima alla data dell'organo precedente — segna l'anno 1642, ma per ovvie ragioni il lapsus è ben evidente.

(12) Come alla nota n. 10, sub anno 1671.

(13) Archivio parrocchiale di San Siro, registri battesimali della parrocchia di Santa Sabina per gli anni 1651/1654.

(14) SANTO VARNI, *"Spigolature artistiche nell'archivio della Basilica di Carignano"*, tip. dei Sordomuti, Genova 1877, pg. 72.

(15) Museo Granet, Aix-en-Provence. Cfr. G. ALGERI, *"Basilica di Santa Maria Assunta in Carignano"*, SAGEP, Genova 1975, pg. 13.

(16) Archivio di Stato — Notaro Gritta Orazio, filza I, scansia 941.

(17) CARLO GIUSEPPE RATTI, *"Delle vite..."* op. cit., pg. 323.

(18) Come alla nota n. 16.

(19) Archivio di Stato — Notaro Scotto Gerolamo, filza 33, scansia 1064. Faccio notare, per coloro che vogliono si tratti di una statua della Assunzione, che lo scritto del notaro precisa sempre "Immacolata concettione". Vale la pena di conoscere alcune cose d'arte possedute da Emmanuele Brignole, come appaiono dal suo codicillo dell'11 novembre 1668: "... Ha lasciato a suo fratello Gio Carlo Brignole il retratto in figura del Sig. Gio Battista Brignole suo Padre, fatto per mano d'un veneziano e che detto Signor codicillante tiene nel suo salotto... All'Ill.mo Signor Gio Giacomo Brignole suo fratello li tre quadri della vita del Figliol prodigo, posti nella sala dell'istesso Signor Gio Giacomo, fatti per mano del Signor Domenico Fiasella... Alla Rev.da Suor Marta Felice, monaca Turchina e sorella di esso Signor codicillante, un reliquiario con una crocetta d'oro che suole detto Signor codicillante portare addosso, con alcune reliquie incluse.. All'ill.mo Signor Giuseppe Maria Durazzo tre quadri di Paesaggi d'un pittor francese Fochier, sopra tavole, portati di Fiandra...".

(20) Archivio di Stato, Notaro Camere G.B., filza I, giorno 4 marzo 1676, scansia 1103. Del gruppo statuario dell'Albergo dei poveri esiste un modello (molto ridotto) in legno colorato, presso una collezione privata; tale modello fu pubblicato da Enrica Amadei (cfr. nota n. I). Che dire? Si tratta del modello fatto dal Puget? Non saprei né affermare né negare. Faccio, però, notare le molte analogie che si possono trovare in questa scultura con i pezzi rimanenti del gruppo di S. Antonio nella chiesa dell'Annunziata: deve essere anche questa fattura delle stesse maestranze, forse aiutanti o collaboratori del Puget.

(21) Archivio di Stato — Notaro De Ferrari Giovanni, filza 15, scansia 938, sub die 25 giugno 1668. L'altare si trova ancora in quella città, nella chiesa di S. Pietro (terza cappella a sinistra) ma, manomesso e smembrato com'è, si fatica a ricnoscere una bella opera eseguita a Genova su progetto di sì abile artista.

(22) GIUSEPPE CARLO RATTI, *"Delle vite..."* op. cit., pg. 223/225.

(23) Archivio di Stato — Notaro Marenco Marco Antonio, filza 7, scansia 979, sub die 20 aprile 1689; v. anche la filza numero 2, scansia 978. I documenti riguardanti i busti fatti dal Puget e dal Parodi furono da me pubblicati su "La Squilla", Recco, n. 5, 1979, pg. 20/21.

(24) CARLO GIUSEPPE RATTI, *"Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova..."*, J. Gravier, Genova 1780, pg. 177.

(25) La "Natività" del Borzone adesso si trova nella parete di destra della Cappella in capo alla navata sinistra dell'Annunziata.

(26) Argomento già trattato su "La Squilla", 1977 n. 4 (luglio-agosto) pg. 15/16.

(27) Il palazzo è limitato da tre lati rispettivamente da Via Lomellini, dalla piazza della Zecca, da via Cairoli.

(28) MARIO LABO', *"I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura"*, ed. Tolozzi, Genova 1970, pg. 25/28.

(29) FEDERICO ALIZERI, *"Guida artistica per la città di Genova"*, ed. G. Grondona, Genova 1846, vol. I, pg. 546: "La piccola cappella decorosa di bei marmi ha due sculture sullo stile di Francesco Schiaffino, cioè una statua di N. Donna e un bassorilievo dell'Annunciazione, quella sovra l'altare, questo sulla porta di ingresso".

(30) "Pages francaises sur Gênes...". op. cit., pg. 89/91.

(31) FEDERICO ALIZERI, op. cit., volume 2°, parte 1.a, pg. 468.

(32) Archivio di Stato, Notaro Celesia Giuseppe, filza 76 (1691), scansia 1049, sub die 2 augusti 1691.

(33) DE HOLLANDIA FRANCISCO, *"Dialoghi romani con Michelangelo"*, Ed. Rizzoli, Milano 1964, pg. 80.

(34) La relazione fu tenuta nell'Oratorio di San Filippo (in Via Lomellini) nell'ampio spazio dominato dall'altare, sopra il quale si libra — dal 1752 — la statua in questione.

GIOVANNI PESCE

LE MEDAGLIE DI ANDREA DORIA

Nel gruppo delle medaglie apparse nel secolo XVI in onore di illustri genovesi Andrea Doria occupa meritatamente il posto d'onore con otto esemplari di notevole interesse e di squisita fattura.

Ritengo superfluo tessere l'elogio di questo grande personaggio che con i suoi atti di valore e con molteplici fortunate imprese seppe dare la libertà e la pace ai Genovesi(1).

Le medaglie a lui dedicate confermano la grandezza di questo eccezionale uomo di mare, esperto nelle battaglie, dotato di ottima prestanza fisica e di grande coraggio.

Dopo un'infanzia trascorsa ad Oneglia a contatto col mare iniziò a 18 anni le sue peregrinazioni a Roma distinguendosi al comando della gendarmeria pontificia su richiesta del pontefice Innocenzo VIII al quale era legato da vincoli di parentela.

Passò quindi ai servizi del duca di Urbino, tornò a Roma per la difesa della città e seguì il duca Della Rovere a Firenze al comando di cento cavalleggeri. Successivamente iniziò la sua attività marinara contro i corsari turchi che infestavano il Mediterraneo. Risale a quest'epoca il suo passaggio alle dipendenze del re di Francia Francesco I al quale, tra l'altro, assicurò la signoria di Savona. Quando tuttavia si accorse che i contrasti tra Francesco I e Carlo V volgevano a favore di quest'ultimo, passò fulmineamente alle sue dipendenze nella giusta convinzione che avrebbe in tal modo salvato la sovranità della Repubblica di Genova di cui sempre si dimostrò devoto servitore.

Di tutti questi cambiamenti non fece mistero, ma ne volle perpetuare il ricordo nel suo splendido palazzo di Fassolo ove, stanco a suo dire per le numerose scorribande sui mari, volle trascorrere un lungo meritato periodo di riposo concludendo ultra novantenne la vita terrena.

Sulla fascia marmorea che decora la facciata del palazzo sta