

A.A.V.V.

La pittura a Genova e in Liguria

Genova, Sagep editrice, 1970/71

(2 voll. di complessive 934 pagg., ill. in nero e a colori)

Rossana Bossaglia

Va subito espressa lode incondizionata all'editore per aver dato luogo, con chiarezza di intenti e correttezza d'impostazione, a un'opera che gli studiosi da tempo auspicavano: almeno ogni volta che, trovandosi di fronte a problemi figurativi implicanti rapporti con la Liguria (e parlo per esperienza personale, specie a proposito del mio lavoro sul Settecento lombardo), avvertivano la carenza di una opera sistematica e generale sull'arte di questa regione; alla cui conoscenza non soccorrevano neppure repertori puntuali e ben illustrati come quelli offerti, per altre regioni, da riviste quali «Arte lombarda» e «Arte veneta» (e sia detto senza misconoscenza dei fruttuosi contributi dati agli studi da varie pubblicazioni genovesi, specie i *quaderni* della Soprintendenza alle Gallerie). E ancora: mentre su alcuni settori dell'arte ligure la letteratura è fitta e importante — si vedano, per esempio, il tardo Gotico e il Quattrocento, da anni indagati specie dal gruppo dei longhiani; o l'appetitosissimo Luca Cambiaso —, per altri settori — penso in particolare al secondo Seicento e al Settecento — gli apporti, pur assai significativi (i meritorii studi della Gavazza, che qui giungono alla piena focalizzazione), con l'ausilio di alcune grandi mostre, non avevano ancora consentito un vero bilancio, per gli squilibri d'informazione e la incertezza di alcune zone. Difficoltà tutte accresciute — vogliamo dirlo? — dal carattere piuttosto chiuso e geloso della cultura e dell'ambiente locale, scoraggiante per chi intenda documentarsi in maniera piena e diretta.

L'impresa editoriale affronta, è vero, soltanto l'argomento della pittura, con le limitazioni che una simile scelta comporta: avvertite dagli estensori dei singoli capitoli, alcuni dei quali han più volte sentito il bisogno di riferirsi ad altre espressioni figurative, specie trat-

tando di dipinti che son parte integrante di architetture o in stretta parentela con la scultura (così la Gavazza, per il 600/700). Ha poi un'impostazione storica non unitaria, giacché la trattazione è divisa in tanti capitoli autonomi (anche troppi, per eccesso di rigore specialistico: il Settecento, per esempio, ne risulta eccessivamente spezzettato), dove i singoli autori (Bozzo Dufour, Bruno, Caraceni Poleggi, Castelnovi, Costa Calcagno, Franchini Guelfi, Gavazza, Parma Armani, Pesenti, Sborgi, Torriti) han tagliato il discorso secondo la personale angolazione. Sicché a capitoli dove predomina l'interesse filologico, con preminenza dei problemi attributivi (cito in particolare i saggi di Castelnovi e di Torriti) si affiancano quelli più decisamente orientati verso l'inquadramento storico e storico-sociale (specie Caraceni, Parma, Pesenti, Sborgi), con netti salti di impostazione. Difetto — posto che lo sia — largamente compensato dal carattere di saggi indipendenti e approfonditi che spesso assumono i singoli capitoli, sia che costituiscono il coronamento di una lunga serie di studi speciali, sia che abbiano impegnato l'autore ad affrontare per la prima volta un argomento, con un criterio insieme analitico e globale. Sicché insomma il repertorio è ricco, documentato, spesso accompagnato da conclusioni scientifiche inedite e comunque di alto livello (come capita, i minori hanno la meglio, nel senso che dei maggiori, per ragioni di spazio e d'economia generale dell'opera, oltre che di opportunità scientifica, non si dà tutta la bibliografia, facendosi riferimento a opere monografiche precedenti). Né si può dire che un filo conduttore non possa desumersi dal lungo, diverso, affascinante racconto: è la storia di una pittura dagli avvisi lenti e incerti («*le cause di tale povertà figurativa*» — dichiara con onestà la Bozzo, trattando degli al-

bori del Medioevo — *sono difficilmente individuabili e in questa sede non rimane che prenderne atto*»); poi comunque inserita in un ambito toscano, con alcune importanti presenze e qualche singolare gloria locale (si pensi a Bartolomeo da Camogli); ma dal panorama non mai organico, e danneggiato, inoltre, alla prova del consuntivo storico, dalla penuria dei documenti, per tanta parte perduti — straordinario è lo squilibrio fra i dati offerti dalle fonti e i reperti aggiornati sin qui —. Una produzione che non sembra poggiare su una cultura pittorica locale, pari a quella formatasi nei maggiori centri politico-economici dell'Italia del Medioevo: fenomeno interpretato dal Pesenti come testimonianza del fatto che la classe al potere non elaborò una propria cultura e le famiglie dominanti si limitarono a utilizzare le opere figurative, di destinazione popolare, per accattivarsi le masse.

Con la tipica vocazione a seguire forme d'arte ritardate, la Liguria sostituisce l'influenza toscana con quella lombarda, proprio in quel momento del XV secolo in cui la Toscana si pone come vessillifera del rinnovamento del gusto e dello stile (Castelnovi). La presenza dei lombardi, che aveva già una sua tradizione in loco nelle arti plastiche, è peraltro di elevato livello (e basterebbe il nome del Foppa a dimostrarlo); ad essa viene affiancandosi la presenza dei fiamminghi: e se pure costoro non trovano a Genova l'unico sbocco in Italia, giacché sulla metà del XV secolo i centri di diffusione dell'arte fiamminga erano da noi piuttosto numerosi, costituiscono a Genova l'inizio di una tradizione illustre che, passando in mani olandesi, assumerà nel Seicento i nomi di Rubens e Van Dyck.

Con l'avvento al potere di Andrea Doria, come ben sottolinea la Parma, e con la sua politica di prestigio, Genova, chiamando a operare

Recensioni

Perin del Vaga, si allinea di colpo con le avanguardie del gusto: sicché l'attività di Perino, anche per il carattere imprenditoriale, si configura analoga all'attività di Giulio Romano a Mantova (e qui il discorso va riallacciato a quello sull'architettura: cui la stessa casa editrice ha dato di recente un importante contributo con il volume di Ennio Poleggi sulla *Strada nuova*). In questo momento, e in particolare con la comparsa della grande figura del Cambiaso, si riconosce generalmente l'inizio di una pittura genovese autonoma, con una fioritura ricca e coerente, che avrà un secolo e mezzo di indubitabile splendore. Di qui infatti l'indagine sulle influenze ricevute dai genovesi — gli olandesi, i lombardi tra cui preminente il Procaccini, e sempre i romani, e poi gli emiliani — va condotta di pari passo con quella sulle influenze esercitate: non solo da parte di alcune personalità di grande rilievo (si pensi allo Strozzi o al Grechetto), ma dal complesso della generazione dei grandi decoratori a fresco, indagata con padronanza dalla Gavazza. È un lungo periodo in cui i committenti assumono una funzione di forte e originale stimolo e di coesione, nel senso che consentono il definirsi di una scuola locale. Al morire della tradizione decorativa, l'arte genovese rapidamente decade (ma avrei visto volentieri qualche parola dedicata alla decorazione dell'Ottocento, per esempio quella della stazione Brignole); né la strada indicata dal Magnasco — che anche nello studio della Franchini, come già nella letteratura precedente, appare assai poco situabile in un clima regionale, tanto meno ligure — è seguita e sviluppata. Pesanti sottolineano, come causa fondamentale di questo decadere dell'arte e del suo nuovo provincializzarsi e isterilirsi, la mancata « *formazione di una cultura autonoma del ceto borghese* ».

Se il quadro si fa progressivamente più spento e angusto, non è poi detto che singoli artisti non siano degni di menzione e di attenzione: è il caso, se si vuole, di Giovanni Agostino Ratti — questa sorta di Bortoloni senza humour veneto —, del tenero Giovanni David, o, nell'Ottocento, di Francesco Gandolfi, messo ben in rilievo dallo Sborgi

(mentre avrei dato maggior spazio, nel senso della dimensione critica, al non trascurabile Nicolò Barabino). Infine, quello di Rubaldo Merello, che mostre recenti hanno vivacemente recuperato e fa la parte del leone nel capitolo curato da Bruno. Nel qual capitolo, se mi pare ineccepibile il discorso riferito a Genova, ben equilibrato tra giudizio storico e simpatie viscerali, non trovo giustificata né pertinente l'introduzione sulla pittura italiana tra Otto e Novecento, ancora una volta, e sbrigativamente, liquidata (quando poi si antepone, nel senso della qualità, Friedrich a Segantini!).

Alla traccia generale che dalla lettura dei due ghiotti volumi ho creduto di poter ricavare, e riferire, aggiungerò qualche osservazione più specifica su argomenti che toccano da vicino gli studi sull'arte lombarda. Per il Quattrocento, Castelnovi, nel suo amoroso fitto discorrere su una materia che gli è da tempo familiare — con moltissime puntualizzazioni —, insiste per un « iter » del Braccesco che, nonostante la serie di pezze d'appoggio fornite, continuo, con l'Arslan, a non trovar convincente: le tre tappe fondamentali — *Polittico di Montegrazie*, *Incoronazione della Vergine* di S. Maria di Castello, *Annunciazione* del Louvre — restano a mio parere tre momenti slegati e irriducibili l'uno all'altro (e avrei visto volentieri aperta una discussione sul *Calvario* di Savona, dato a suo tempo dal Longhi al Mazzone non senza generali perplessità).

Per il Seicento, in previsione dell'annunciata mostra del Seicento lombardo, mi pare interessante sottolineare gli stretti rapporti tra l'ambiente genovese e i Nuvoloni, in particolare Carlo Francesco, il Genovesino e i cremonesi in genere: rapporti già acquisiti ma non a fondo esaminati e spiegati. In particolare indagherei sulle parentele tra gli affreschi di Andrea Ansaldo in palazzo Spinola di S. Pietro e quelle milanesi in palazzo Durini; quanto al bozzetto di Giovan Battista Carlone per il *Mosé salvato* del palazzo del Banco di Roma, illustrato nel testo di Castelnovi, i caratteri nuvoloniani sono così marcati da parere stupefacenti (non va dimenticato che alla Certosa di Pavia il Carlone lavorò fianco a fianco con il Nuvo-

lone intorno al 1650). Purtroppo, le note bio-bibliografiche, con elenco delle opere, nei due volumi, pur essendo fitte, non possono dar ragione di ogni attribuzione, rinviando forzatamente a studi citati. Sempre a proposito del Seicento del tutto convincente mi pare la definitiva assegnazione che il Torriti fa dei dipinti con animali della cosiddetta sala del Grechetto, in palazzo Sormani a Milano, a Sini-baldo Scorza: non conciliandosi quell'invenzione brillante, ma in sostanza analitica e dispersiva, con la vena prepotente e vigorosa del grandissimo Castiglione.

Quanto al Sei-Settecento, l'indagine della Gavazza offre materiale di prima mano per la definizione, ormai urgente, dei rapporti tra ambiente genovese e milanese in quel tempo, e della formazione del linguaggio rococò in Alta Italia. Gli studi speciali della Gavazza — con la buona monografia su Lorenzo De Ferrari e il corredo delle osservazioni sui quadraturisti — consentono, confrontati con gli esiti degli studi sull'ambiente lombardo corrispettivo (in particolare mi riferisco agli studi della Barigozzi Brini, del Colombo e miei, e, per le quadrature, anche della Franchini Guelfi) di stabilire che Genova arriva un momento prima della Lombardia nell'evoluzione della pittura decorativa, dalla comune matrice accademico-romana, in senso rococò. Non solo per merito dell'incantevole Gregorio De Ferrari o, precedentemente, di Domenico Piola o ancora di Giovanni Andrea Carlone — tutti presenti ai lombardi, dal Panza al Legnanino al Gilardi al Sassi —; ma anche di Bartolomeo Guidobono, di cui la Gavazza sottolinea la priorità nell'uso di motivi rococò in palazzo Brignole: motivi datati, da parer cosa incredibile, al 1691. Che poi per Genova passino, e vi sostino, artisti lombardi o lombardizzati, a cominciare dallo stesso Legnanino, attivo in S. Siro nel 1712, e dal notevole Sebastiano Galeotti (di cui in Lombardia è ancora da recuperare parte dell'attività), spiega l'acuto interesse che questo capitolo del libro riveste per gli studiosi da anni impegnati a restituire un volto preciso alle fitte e complesse vicende del nostro barocchetto.