

ATTI

DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

NUOVA SERIE

LXII

(CXXXVI)



GENOVA MMXXII
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

Referees: i nomi di coloro che hanno contribuito al processo di peer review sono inseriti nell'elenco, regolarmente aggiornato, leggibile all'indirizzo:

<http://www.storiapatriagenova.it/ref.asp>

Referees: the list of the peer reviewers is regularly updated at URL:

<http://www.storiapatriagenova.it/ref.asp>

I saggi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti in forma anonima ad almeno un referente.

All articles published in this volume have been anonymously submitted at least to one reviewer.

«Atti della Società Ligure di Storia Patria» è presente nei cataloghi di centinaia di biblioteche nel mondo: http://www.storiapatriagenova.it/biblioteche_amiche.asp

«Atti della Società Ligure di Storia Patria» is present worldwide in the catalogues of hundreds of academic and research libraries:

http://www.storiapatriagenova.it/biblioteche_amiche.asp

Gli affreschi di Bernardo Castello nella loggia di Villa Imperiale a Genova: la riscoperta di un programma culturale per immagini

Giacomo Montanari
giacomo.montanari@edu.unige.it

Questo saggio ha l'obiettivo di mettere in luce il ruolo centrale degli apparati decorativi proposti negli spazi di palazzo e di villa dagli aristocratici del *siglo de los Genoveses* grazie alla nuova contestualizzazione a livello stilistico, cronologico e iconografico di un grande ciclo ad affresco opera del pittore genovese Bernardo Castello. La possibilità di rileggere con chiarezza i riferimenti ai testi classici presenti negli affreschi della Villa Imperiale di Sampierdarena consente, infatti, di comprendere il rapporto profondo che esisteva nella Repubblica di Genova tra il substrato culturale sotteso dalle raccolte librerie e dalle accademie territoriali e l'attività degli artisti, chiamati a evocarne per immagini la ricchezza e la complessità.

È quanto meno singolare, però, che il principale narratore del panorama artistico della città relativamente al Cinque e al Seicento, Raffaele Soprani, non faccia alcuna menzione della straordinaria loggia affrescata da Bernardo Castello per gli Imperiale (Fig. 1) nella villa di Sampierdarena (Fig. 2)¹. Si dovranno attendere quasi altri cento anni prima che Carlo Giuseppe Ratti, integrando il monumentale lavoro del suo predecessore, vada ad indicare in una nota a piè di pagina sia la paternità del grandioso ciclo, sia la sua lettura iconografica². In quell'occasione il Ratti leggeva l'opera di Bernardo come una riproposizione delle vicende della *Gerusalemme Liberata* del Tasso, un'interpretazione – sino ad oggi – mai messa in discussione, dal momento che il rapporto del Castello con l'illustrazione di quel testo e con il suo autore è vicenda assai nota³.

¹ SOPRANI 1674, pp. 115-125.

² SOPRANI - RATTI 1768, I, p. 155.

³ Laura Stagno riassume bene le generali relazioni del pittore con il *côté* letterario contemporaneo, a partire dall'analisi dei rapporti epistolari con Gabriello Chiabrera, di cui si tratterà anche in seguito. Cfr. STAGNO 2008, con bibliografia precedente. Circa le illustrazioni

Fu, infatti, grazie alle amicizie strette dall'artista con il *côté* letterario che Bernardo Castello guadagnò occasioni di committenze di notevole prestigio come quelle romane, che, come si vedrà, non sempre seppe sfruttare al massimo delle loro potenzialità⁴. Sebbene, dunque, passata sotto silenzio dalle fonti più vicine alla sua realizzazione, la loggia di Villa Imperiale mostra, oggi, alcuni caratteri di unicità e di preminenza nel panorama genovese utili a chiarire, da un lato, il contesto culturale di portata europea in cui agivano famiglie come quella Imperiale; dall'altro, lo sviluppo e l'aggiornamento del linguaggio artistico e delle relazioni di Bernardo Castello, la cui pittura fortemente ancorata agli stilemi 'narrativi' cambiaseschi ne ha sino ad oggi offuscato la fortuna critica⁵.

1. *Proposte per una cronologia: indizi documentari, culturali e stilistici*

La loggia si presenta come uno spazio di estrema importanza anche per la presenza di un vero e proprio apparato plastico monumentale in stucco, realizzato dall'urbinate Marcello Sparzo⁶, con soluzioni equiparabili solamente a quelle proposte nella *Galleria degli Eroi* del palazzo Doria a Fasolo voluta da Giovanni Andrea I, nipote e diretto erede dell'Ammiraglio⁷.

del poema del Tasso, si vedano anche le schede delle edizioni della *Gerusalemme Liberata* del 1590 e del 1617 in BOLZONI - GIOTTO 2012, pp. 66-71.

⁴ BRUGNOLI 1957.

⁵ Il contributo ad oggi più aggiornato e completo è quello pubblicato da Regina Erbenraut nel 1998 (cfr. ERBENTRAUT 1989), che esclude di fatto quasi totalmente la produzione a fresco del Castello, concentrandosi su quella da cavalletto o di pale d'altare.

⁶ La commissione allo Sparzo è stata sino ad oggi accostata a queste date, anche se solo in parte e senza una decisiva indicazione relativa all'oggetto del suo impegno, da un documento rogato il 30 luglio 1602 e riportato da Federico Alizeri, che lo vedeva retribuito per l'ammontare di cento lire genovesi da Gian Giacomo Imperiale. ALIZERI 1870-1880, VI, p. 223: « In nomine Domini Amen: Mag. Marcellus Sparsus stucator q. Iulii sponte etc. Fatetur habuisse et recepisse a Magnif. Io. Iacobo Imperiale q. D. Vincentii absente me Notario etc. et prout vere et cum effectu habuit et recepit videntibus testibus et Notario infrascriptis in pecunia numerata libras centum Genue quas habuit per manus D. Sancti Serre presentis et sunt ad bonum computum laboreriorum stuchi factorum et faciendorum per dictum D. Marcellum dicto D. Io Iacobo: et de eis etc. - Actum Genue in Bancis ad bancum mei dicti Notarii. Anno a Christo nato millesimo sexcentesimo secundo Indictione XIII secundum Genue cursum die Martis XXX Iulii ».

⁷ Sui lavori in stucco dello Sparzo per Giovanni Andrea I Doria, si veda il documentatissimo contributo monografico di Laura Stagno che racchiude e amplia a livello bibliografico e fotografico tutti gli interventi precedenti: STAGNO 2018, pp. 190-241.

L'unicità di questo rapporto tra stucchi e pitture denota già l'importanza di questo luogo non solo all'interno del complesso della villa degli Imperiale, ma anche nel più ampio contesto del linguaggio artistico genovese. L'esecuzione della decorazione pittorica della loggia, è stata collocata sino ad oggi a un momento limitrofo al 1602, anno in cui Gabriello Chiabrera, illustre letterato savonese nella cerchia delle amicizie del Castello, indirizza una lettera a Bernardo scrivendo come egli si rallegrì «... che in San Pier d'Arena le pitture riescono secondo il desiderio»⁸. Questa datazione, purtroppo, non è suffragata da documenti archivistici, ma ben corrisponderebbe ai giovanili anni di Giovanni Vincenzo Imperiale (1582-1648), figlio di Gian Giacomo, dedito – anche per volere del padre, impegnato nella politica e nelle pratiche finanziarie⁹ - alla gestione delle 'faccende' di carattere artistico e culturale della famiglia¹⁰. Nonostante Giovanni Vincenzo nel 1602 abbia non più di vent'anni, egli si mostra eccezionale interprete della temperie culturale del suo tempo: al 1603-1604 si colloca l'incontro con e la committenza a Pietro Paolo Rubens di due grandi dipinti a tema Neostoico¹¹; sempre nel 1604 viene preferito al Chiabrera e ad Ansaldo Cebà per scrivere gli Argomenti della *Gerusalemme Liberata* del Tasso, ristampata in pompa

⁸ CHIABRERA 1838, *Lettera CIV* (26 settembre 1602), pp. 165-166. Bernardo realizzò in Sampierdarena anche la decorazione della villa Centurione del Monastero e parte di quella della villa Spinola di San Pietro, mentre per il secondo la data apposta sulla volta colloca l'esecuzione dell'apparato decorativo senza dubbio all'anno 1611 il primo – stilisticamente più affine a una fase precedente il viaggio romano – potrebbe essere l'opera cui si riferisce il poeta. Cfr. NEWCOME 1979; BIAVATI 1978; PARMA 1995, pp. 340-348.

⁹ MARTINONI 1983, pp. 5-12.

¹⁰ SOPRANI 1667, pp. 176-177.

¹¹ La committenza viene indicata dal Bellori (1672), pur non essendo oggi suffragata da precisi riscontri documentari: «... dipinse varij quadri e ritratti per Signori Genovesi, Hercole e Iole, Adone morto in braccio a Venere al Signor Gio. Vincenzo Imperiale», BELLORI 1976, p. 273. Così sono riportate le tele nell'inventario dell'Imperiale: «Ercole chi fila di Pietro Paolo Rubens [palmi] 11 ½ [e] 8 ½ [scudi] 250 / Adone morte [così nel testo] con Venere e le Grazie di Rubens [palmi] 11 ½ [e] 8 ½ [scudi] 250», Genova, Archivio di Stato, *Notai Antichi*, Notaio Giacomo Lanata, 6354, *Inventario de' quadri della casa de Genova stimati in scuti d'argento, ante 1648*. L'inventario dei dipinti è pubblicato in MARTINONI 1983, pp. 231-241 e in BOCCARDO 2004, pp. 283-285. La tela con la morte di Adone si trova oggi in collezione privata (*ibidem*, pp. 302-305), mentre il dipinto raffigurante Ercole e Onfale è conservato al Musée du Louvre. Cfr. anche BIAVATI 1977, pp. 149-202, in particolare pp. 159-161 (con bibliografia precedente). Per i rapporti e i mutui scambi di carattere culturale col Rubens, si veda MONTANARI 2017b.

magna¹²; nel 1607 va in stampa il libro *Dello Stato Rustico*¹³, vera opera prima dell'Imperiale letterato e banco di prova della sua *leadership* tra i ranghi dell'Accademia degli Addormentati¹⁴, nel quale descrive con minuzia, amore e sapienza i giardini della villa sampierdarenese¹⁵, accennando anche alle decorazioni pittoriche¹⁶; al 1609 risalgono i viaggi a Milano, Pavia, Loreto, Roma e Napoli, descritti dall'aristocratico stesso nel manoscritto tramandatoci grazie all'edizione curata da Anton Giulio Barrili, pubblicata a Genova negli Atti della Società Ligure di Storia Patria nel 1898¹⁷.

¹² La familiarità dell'Imperiale con Bernardo Castello dovette, pertanto, essere cosa già da tempo strutturata: il pittore, infatti, aveva realizzato i disegni per la versione illustrata della Gerusalemme, incisi poi da Agostino Carracci nel 1590. L'avventura editoriale aveva così coinvolto il Castello che – alla sua morte – resteranno sul groppone del figlio Valerio molte copie dell'opera, in numero tale da riempire un piccolo magazzino, che egli forse progettava di vendere o donare (ALFONSO 1968). Da questo punto di vista, per il giovanissimo Giovanni Vincenzo, appena ventiduenne, non sarebbe stato forse possibile giungere all'onore dell'affidamento degli *Argomenti* per l'edizione del 1604, se non fosse intervenuta la mediazione dell'amico pittore. Cfr. MARTINONI 1983, pp. 17-23.

¹³ G.V. IMPERIALE, *Dello Stato Rustico*, in Genova, per Giuseppe Pavoni, 1607. Il volume, dalla discreta fortuna, vedrà anche due successive ristampe: nel 1611 sempre a Genova e nel 1613 a Venezia. La fabula segue quella, elementare, del poema 'iniziativo': la Ninfa Euterpe guida il pastore Clizio alla scoperta del sapere in un mondo – naturalisticamente evocato – che ha come 'termini' Genova e l'Elicona. La narrazione fluida, l'inventiva fervida e fuori dagli schemi e la capacità di superare i modelli dell'antico modellandoli tramite una parlata nuova già tutta barocca, spinsero persino Giovan Battista Marino, nelle sue *Dicerie Sacre* pubblicate a Torino nel 1614, a guardare all'opera dell'Imperiale e a trarre da essa ispirazioni perfettamente riconoscibili. Cfr. BESOMI 1969, pp. 142-150; BELTRAMI 2015, pp. 32-35; MONTANARI 2017a, pp. 13-15, con bibliografia precedente.

¹⁴ I due episodi, la chiamata a scrivere gli *Argomenti* per la riedizione della *Liberata* nel 1604 e la pubblicazione dello *Stato Rustico* nel 1607, sanciscono a tutti gli effetti la posizione predominante di Giovanni Vincenzo nel panorama letterario ligure, nei confronti del tramontante savonese Chiabrera e anticipando di varie lunghezze il napoletano Marino, che anzi avrà modo di trarre viva ispirazione dal dibattito genovese grazie alla lunga consuetudine di rapporti instaurata con aristocratici, letterati e artisti presenti sul territorio della Repubblica. MARTINONI 1983, pp. 12-29; VAZZOLER 1990; VAZZOLER 1991-1994; GAVAZZA 2003.

¹⁵ L'opera dell'Imperiale s'impenna su una mimesi puntuale e quasi ossessiva dell'elemento naturale che domina potentemente sia la struttura narrativa (relegata quasi in secondo piano) che gli artifici letterari del poema. Cfr. RUSSO - PIGNATTI 2004, pp. 297-302; MONTANARI 2017a, pp. 12-13.

¹⁶ In particolare, si veda IMPERIALE 1607, pp. 433-436.

¹⁷ BARRILI 1898, p. 131.

Emerge da questi resoconti l'elaborata e acuta formazione culturale di Giovanni Vincenzo: visita le collezioni, si fa affascinare dai luoghi ed entra in diretto contatto con modelli culturali fondamentali per l'epoca. In particolare, è centrale la sua visita alla pinacoteca e alla biblioteca Ambrosiana, a Milano, ospite di Federico Borromeo, il quale metterà per iscritto di lì a poco nel suo *Musaeum* (1625) un fondamentale testo che diverrà programmatico nel definire l'interazione tra libri, dipinti e statue nella cultura del primo Seicento¹⁸. Non sembra pertanto azzardato sostenere che possa essere stato l'aristocratico letterato, o il padre Gian Giacomo, a tessere i fili che portarono Bernardo Castello ad affrescare la sala della biblioteca nel palazzo di Campetto (Fig. 3) attorno al 1617¹⁹. Questa consapevolezza, però, potrebbe anche rinsaldare la convinzione, sempre sostenuta sulla scorta del Ratti, di trovare nella villa la riproposizione dei temi legati alla *Gerusalemme Liberata*, vista l'affezione dell'aristocrazia genovese e del Castello stesso ai temi di gloria patria con protagonista Guglielmo Embriaco. Tuttavia, se fosse questo il caso, si tratterebbe della più antica rappresentazione del tema a Genova, anteriore a quella in Campetto e alla grande volta di palazzo De Franchi in piazza della Posta Vecchia, realizzata alla fine del secondo decennio. Una primizia che sembra non trovare riscontro alcuno né nel linguaggio pittorico e nelle modalità compositive adottate da Bernardo, sostanzialmente diverse nella villa Imperiale di Sampierdarena rispetto ai due esempi successivi, né nella trattazione del soggetto e dunque nella scelta degli episodi narrati²⁰. Inoltre, la volta della loggia Imperiale si presenta come un insieme di notevole importanza per le particolarità riscontrabili nell'impostazione della

¹⁸ BORROMEIO 1997, p. 2. Cfr. anche JONES 1997, pp. 35-41.

¹⁹ Per questa ipotesi, si veda anche MONTANARI 2015a, pp. 91-98.

²⁰ Si rigetta completamente, in questa sede, la proposta formulata dalla Newcome (NEWCOME 1976, pp. 301-305) circa l'afferenza dell'affresco Imperiale a Sampierdarena al periodo che va dalla metà alla fine del secondo decennio del Seicento, formulata dalla studiosa – tra l'altro – sulla base della 'fortuna' del tema della *Liberata* che, come si dirà, non ha nulla a che fare con il ciclo decorativo in questione. Ritengo inoltre che i disegni preparatori relativi alla loggia degli Imperiali sinora individuati – sono tre, tra cui il grande riquadro centrale (Fig. 4, qui pubblicato per la prima volta grazie alla cortesia di Furio Rinaldi, che ringrazio), passato in asta presso la sede newyorkese di Christie's (Christie's NY - 30/1/1998 - sale 8812 - lot 34) – possano invece servire a determinarne la precedenza rispetto a cicli dall'analogo linguaggio, ma afferenti ad una diversa e più tarda cronologia, come quello di palazzo De Franchi e del palazzo Imperiale in Campetto, entrambi significativamente relativi al ciclo del Tasso e pressochè coevi nell'esecuzione (post 1617, dopo la grande riedizione del volume illustrato dal pittore genovese).

volta e nel dialogo con l'apparato plastico eseguito magistralmente da Marcello Sparzo. La struttura della decorazione, infatti, sembra ripercorrere maggiormente il linguaggio ben noto delle imprese a fresco di Luca Cambiaso, in particolare nella collaborazione con il pittore e plasticatore Giovanni Battista Castello, detto 'il Bergamasco': *cartouche* raffinate racchiudono putti in volo, delicate partiture s'attorciano in volute a sottolineare gli episodi pittorici e a disporli, con cura, nella propria sintassi narrativa.

Anche nell'esecuzione delle figure Bernardo Castello utilizza una modalità più morbida e dolce, 'affollando' poi i riquadri di personaggi: tutti linguaggi mutuati dalle modalità squisitamente genovesi sulle quali aveva – sino ad allora – esemplato la propria produzione pittorica. Il dialogo con lo stucco, che non si limita alle *cartouche*, ma prosegue con una monumentalità che condiziona l'impianto di volta con otto sculture di divinità del pantheon romano realizzate al naturale, risulterà del tutto estraneo alle successive produzioni di Bernardo, il quale preferirà – ad esempio nella volta De Franchi, nel palazzo Imperiale di Campetto, nella villa Centurione a Sampierdarena e in quella Centurione Musso Piantelli a Marassi – inserire grandi nicchie adornate di statue in bronzo realizzate a *trompe l'oeil*, decisamente più 'alla moderna' e improntate a quel gusto romano già praticato in anni di poco precedenti dai Semino, ad esempio nello strepitoso ciclo delle *Imprese Spinola* nel palazzo Spinola Doria in Strada Nuova. Contemporaneamente, i riquadri narrativi si fanno più ampi e abitati da figure monumentali, rispetto alle dolci e minute raffigurazioni dei primi anni del secolo. È questo cambio nel linguaggio pittorico di Bernardo che spinge a indagare diverse pertinenze cronologiche dell'affresco della villa. Sappiamo, infatti, grazie a un riscontro documentario, che il Castello intraprese il viaggio a Roma alla fine del 1603 e che rimase nell'Urbe o nelle sue pertinenze sino ai primi del 1606²¹. Sono anni importanti per il pittore: grazie alle 'entrature' del Marino, verrà chiamato a realizzare una grande pala per la chiesa di San Pietro, unico pittore genovese ad aver avuto accesso – con un suo dipinto – alla Basilica Vaticana²². L'esperienza si rivelerà tutt'altro che un successo: già sulla via del ritorno, un pietoso Marino scriverà al pittore che lo scarso entusias-

²¹ Le andate e i ritorni di Bernardo a Roma saranno ben più d'uno, come documentato dagli archivi e dalle lettere scambiate con Giovan Battista Marino e Gabriello Chiabrera. Il Castello, infatti, è documentato nell'Urbe anche nel 1613 e nel 1616, dopo il primo soggiorno conclusosi nel 1606. BRUGNOLI 1957; BIAVATI 1978; ERBENTRAUT 1989, pp. 114-132 e 155-161.

²² BRUGNOLI 1957, pp. 256-258; ERBENTRAUT 1989, pp. 114-132.

smo nei confronti del quadro non doveva essere preso come un dato negativo e che molti avevano – al contrario – apprezzato l’opera²³. Tuttavia, la sfortunata tela per San Pietro – che sopravvive solo grazie alla testimonianza di una sommaria incisione seicentesca (Fig. 5)²⁴ – non fu l’unica opera realizzata in questo torno d’anni: molto vicino ai Giustiniani, Bernardo Castello sarà incaricato di realizzare la pala per il loro altare in Santa Maria sopra Minerva²⁵ e – soprattutto – la decorazione ad affresco della villa suburbana di Bassano Romano.

È qui, in questi affreschi che raffigurano le vicende di *Amore e Psiche*, firmati e datati al 1605²⁶, che Bernardo sperimenta le novità apprese nel soggiorno romano: la partitura della volta si semplifica, la pittura domina illusionisticamente lo spazio con l’inserimento di finte grandi sculture bronzee, le figure assumono una inedita monumentalità e i riquadri appaiono ben meno affollati. Un linguaggio che riemergerà in maniera analoga nelle sopracitate esperienze genovesi e che contribuisce a datarle posteriormente a questa data, per quanto ancora privi di certezze documentarie. Al contrario, le sostanziali distanze rispetto all’affresco Imperiale di Sampierdarena mettono in luce la certa precedenza di quest’opera e la sicura collocazione cronologica agli anni antecedenti al viaggio a Roma. A maggior testimonianza di questa ‘maniera grande’ di Bernardo, sta anche il notevole dipinto oggi conservato presso l’Oratorio di Sant’Antonio Abate alla Marina (un tempo presso il distrutto Oratorio di San Giacomo delle Fucine²⁷),

²³ « La tavola di V.S. in San Pietro è riuscita, a dispetto de’ maligni, mirabile e credo ‘l signor cavalier Arpino gliene abbia scritto », MARINO 1911, lettera XXXVI; BRUGNOLI 1957, p. 258. Per la trascrizione dell’intera documentazione relativa alla committenza dell’opera e alle corrispondenze epistolari relative, si veda ERBENTRAUT 1989, pp. 295-298.

²⁴ Il dipinto del Castello raffigurava *Cristo chiama a sé Pietro mentre cammina sulle acque*, riprodotto in incisione da Jacques Callot nella tavola numero 8 della serie *Les Tableaux de Rome, Les Eglises Jubilaire*, pubblicata tra il 1607 e il 1611.

²⁵ Si tratta della *Predica di San Vincenzo Ferrer*, un dipinto con tratti evidenti di un manierismo arcaizzante, che si tende tuttavia attualmente a datare al soggiorno romano piuttosto che a un invio – precedente – da Genova. Va notato, comunque, che la pratica dell’invio di opere in contumacia era in questi anni assai percorsa dal Castello, non fosse altro che per la pala raffigurante *San Francesco da Paola* (Genova, chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant’Agnese) firmata e datata « Roma 1604 ». BIAVATI 1978; NEWCOME 1984, p. 524; ERBENTRAUT 1989, *ad indicem*.

²⁶ BRUGNOLI 1957; BIAVATI 1978.

²⁷ RATTI 1780, p. 295.

raffigurante la *Vocazione di San Giacomo* (Fig. 6). L'opera presenta, nella composizione e nella monumentalità delle figure, analogie sorprendenti con l'incisione che descrive la pala realizzata per San Pietro, quasi che Bernardo avesse voluto riproporre in patria il medesimo lavoro, sperando, poi, in un esito di maggiore soddisfazione²⁸.

Appare pertanto più chiaro come sia necessario fissare la data della realizzazione dell'affresco a una finestra precedente il viaggio romano avendo portato in supporto di questa tesi anche gli imprescindibili dati relativi all'analisi del linguaggio stilistico del Castello. A confermare quanto sinora dedotto a livello pittorico dal linguaggio figurativo dell'artista è giunta una inoppugnabile indicazione cronologica a livello documentario: nelle bordure del riquadro che introduce la narrazione degli affreschi²⁹ è infatti stata rilevata una data, inserita quasi come motivo decorativo della cornice a stucco, che fissa l'esecuzione del ciclo plastico e pittorico al 1575. Questo ritrovamento – avvenuto grazie alla nuova campagna fotografica realizzata da Laura Guida per conto di chi scrive e dell'Università degli Studi di Genova – è fondamentale per tre motivi. *In primis*, rappresenta la più antica data certa di Marcello Sparzo a Genova e la sua prima opera nota e documentata, ribaltando la *lectio* sinora praticata di un suo coinvolgimento nei cantieri doriani come motivazione del suo soggiorno ligure e attribuendo questo ruolo, vice versa, alla famiglia Imperiale; in seconda battuta determina il primo impegno artistico di Bernardo Castello, che esordirebbe – in grande stile – appena ventenne con questo clamoroso impegno; terzo, slega senza ombra di dubbio dal ruolo di ideologo del ciclo il letterato Giovanni Vincenzo Imperiale – nato nel 1582 – mettendo in luce, al contrario, quello del padre e futuro Doge Gian Giacomo, all'indomani della morte del colto genitore Vincenzo (1567). Quest'ultima precisazione – che determina la necessità di correggere quanto da me indicato in studi precedenti³⁰ – segnala ulteriori e significativi risvolti conoscitivi: Gian Giacomo, infatti, ci è pre-

²⁸ Il dipinto, attualmente in forma rettangolare, presentava anticamente – come è ben visibile dalle integrazioni – andamento centinato, fatto che lo avvicina in tutto e per tutto alla pala romana da cui trae ispirazione compositiva e a cui, con tutta probabilità, è assai vicino per anni di realizzazione (entro, dunque, il 1616). A quanto risulta il dipinto è ad oggi inedito, essendo ignoto persino alla Erbentraut, che non lo cita nel suo pur accuratissimo repertorio.

²⁹ Si veda *infra*.

³⁰ Ho accennato, in via ipotetica, al ruolo di Giovanni Vincenzo Imperiale in questa committenza in MONTANARI 2020a e in MONTANARI 2020b.

valentemente noto per i suoi impegni finanziari e si è sempre trascurato il suo ruolo culturale. La committenza al giovanissimo Bernardo Castello di questo importantissimo ciclo pittorico, che, come si vedrà, determina una stretta adesione alle linee di aggiornamento culturale della famiglia e il coinvolgimento – primo tra tutti i Genovesi – dello Sparzo, allievo di Federico Brandani a Urbino e rappresentante eloquente della tradizione degli stucatori di scuola romana, come Giovanni da Udine, indicano come il ricco finanziere fosse assai interessato alle committenze artistiche di livello e capace di cogliere le attitudini di potenziali nuove ‘stelle’ del panorama artistico oltre che di cercare interpreti del suo gusto sul mercato internazionale.

2. *Il ruolo delle Vite di Plutarco come fonte letteraria nella Genova del Cinquecento*

A partire da queste considerazioni, dunque, è necessario smentire con decisione la lettura degli affreschi della Loggia di villa Imperiale come ispirati alla *Gerusalemme Liberata* del Tasso, a dispetto di quanto indicato dalle note di Carlo Giuseppe Ratti e riportato poi anche dagli studi più recenti. Sebbene indubbia sia la tipologia del soggetto per quanto riguarda la sala del palazzo Imperiale in Campetto, appaiono qui scene del tutto differenti e che presentano episodi per i quali è ben difficile trovare una collocazione nello svolgersi del poema tassesco. Si è già accennato come a Genova la relazione tra *Gerusalemme Liberata* e gloria civica passi attraverso l'imprescindibile nodo della figura di Guglielmo Embriaco. L'azzardo dello smontaggio delle navi della flotta, l'ingegno nell'utilizzarne il legname per costruire le torri d'assedio e l'assalto finale (e vittorioso) alle mura della Città Santa sono – dunque – i temi ricorrenti e immancabili celebrati dagli artisti³¹, allo scopo di identificare i genovesi come *self made men*, capaci di trasformare – grazie alle loro virtù – una situazione difficile in un travolgente successo³². La loggia della villa Imperiale, tuttavia, non presenta alcuna di queste scene, né nel riquadro centrale, né in quelli corollari. Vale la pena dunque analizzare

³¹ In particolare, come ricordato, con le opere di Bernardo Castello e Lazzaro Tavarone, ma non si deve dimenticare la fortuna larga del tema che supera agevolmente la metà del XVII secolo con le decorazioni altamente ‘ufficiali’ di Giovanni Battista Carlone nella Cappella del Palazzo Ducale, databili al 1653-1655, per le quali si vedano GAVAZZA 1974; PESENTI 1986, pp. 146-150; BORNIOTTO 2016, pp. 226-233.

³² BORNIOTTO 2014; BORNIOTTO 2016, pp. 226-233.

l'apparato decorativo alla luce dello studio di recente condotto sulla cultura degli Imperiale e sulla ricchissima biblioteca assemblata – a partire dai tempi di Vincenzo – nel palazzo di città. Questa rilettura dello 'spazio culturale' della famiglia e anche – in senso più largo – dell'aristocrazia genovese a cavallo dei due secoli ha chiarito finalmente la storia narrata nello splendido affresco eseguito da Luca Cambiaso al secondo piano nobile del palazzo di città (Fig. 7): un'opera, tra l'altro, che molto ha in comune – a livello compositivo e di dialogo con l'apparato plastico – con quello che orna la volta della loggia qui analizzata. La presenza nella biblioteca degli Imperiale – inventariata nel 1647, un anno prima della morte di Giovanni Vincenzo – di numerose copie delle *Vite Parallele* scritte da Plutarco, in varie lingue e formati, ha permesso di comprendere come quelle scene che apparivano come generiche vicende di 'vita romana' narrassero in realtà le *Virtù di Cimone Ateniense*, riportandone episodi mutuati con precisione millimetrica dall'edizione in volgare pubblicata a Venezia nel 1560³³.

Questa scoperta ha messo in luce l'opportunità di ragionare in termini non dissimili anche su un altro famoso ciclo di affreschi realizzato dal Cambiaso per un'importante villa suburbana, cronologicamente contiguo al palazzo Imperiale (1561) e oggi purtroppo quasi completamente scomparso. Si tratta delle *Virtù di Scipione l'Africano*, affrescate per Ottaviano Grimaldi Cebà nella Villa Grimaldi Sauli al Bisagno e tradizionalmente intesi come ispirati alla letteratura latina, in particolare agli *Ab Urbe condita libri* di Tito Livio³⁴. La presenza di scene del tutto assenti dalla versione latina della vita di Scipione, messe, invece, in risalto come pietre miliari della formazione caratteriale del personaggio nelle *Vite* plutarchee, ha contribuito a verificare una tendenza tra gli aristocratici genovesi nel preferire la componente moraleggiante e 'ritrattistica' del testo dello storiografo greco, rispetto alla produzione letteraria latina, naturalmente anch'essa ben rappresentata nelle raccolte librerie oggi note, ma evidentemente percepita come meno 'adatta' come fonte per le decorazioni ad affresco. Anche senza voler trarre da questi esempi delle conclusioni assolute, risulta evidente che il

³³ PLUTARCO, *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri Greci et Romani*. Nuovamente trad. per Lodovico DOMENICHI et altri et confrontate co testi Greci per Lionardo GHINI, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1560. Questa traduzione venne ristampata senza variazioni nel 1567. Per le citazioni si è ricorsi infatti a quest'ultima ristampa. Cfr. nota 44.

³⁴ Per una precisa disamina di questo caso studio, cfr. MONTANARI 2015b, con bibliografia precedente.

ruolo che le *Vite Parallele* giocarono all'interno del contesto culturale genovese di quegli anni fu senza dubbio di primo piano: una scelta che mette in luce la passione antiquaria dell'aristocrazia della Superba e che spinge a ragionare sulla condizione e sulle profonde motivazioni che favorirono non solo la lettura di questi testi, ma soprattutto il volerne trarre ispirazione per le decorazioni che dovevano ornare le proprie dimore.

Perché, dunque, Plutarco? Perché ritenere le *Vite Parallele* e i *Moralia* così vividamente ispiratori della *communitas studiorum* dei Genovesi, che, sebbene non rigidamente identificabile come vera e propria istituzione per gran parte del XVI secolo, raggiunse la forma autorevole dell'Accademia degli Addormentati almeno a partire dal 1587³⁵? Bisogna dire che le *Vite Parallele* costituirono, con i repertori dei *Viri illustres*, uno degli assi portanti della ricostruzione d'una continuità con il passato classico proprio della civiltà occidentale, mai dimenticato, ma neppure così perentoriamente riaffermato come nella rinascita dell'Umanesimo quattrocentesco. Il testo plutarco nasce, infatti, tra il primo e il secondo secolo dopo Cristo, proprio come lettura politica di continuità della grandezza della civiltà greca (oramai asservita) nella grandiosa storia della Repubblica e dell'Impero Romano. Plutarco, greco di nascita, divenuto poi cittadino romano, insignito della dignità consolare da Traiano e nominato procuratore da Adriano, realizzò un'opera – redatta in lingua greca – che metteva esplicitamente in relazione le vite di greci e romani illustri, dimostrando, nei fatti, come le grandi virtù di spirito che avevano animato l'Ellade fossero conservate e perpetrate dalla civiltà romana, erede di quella passata grandezza. Il discorso plutarco – per come esplicitato dall'autore stesso nell'introduzione alle prime due *Vite*, quelle di Alessandro Magno e di Giulio Cesare – si basa sull'esemplificazione della grandezza morale, sulla promozione delle azioni virtuose e sulla stigmatizzazione dei vizi dei personaggi descritti³⁶. Non mira a rivaleggiare

³⁵ CORRADINI 1994; GRAZIOSI 2000; MORANDO 2005; GRAZIOSI 2006; BELTRAMI 2015, pp. 15-27; BELTRAMI 2016.

³⁶ Significativa appare infatti la programmatica disposizione che Plutarco stesso evidenzia nell'introduzione alle *Vite di Alessandro e Cesare*, dove enfatizza le modalità di scelta e selezione degli episodi biografici da trattare nella sua narrazione: «Si come adunque fanno i pittori, i quali non tenendo conto dell'altre parti del corpo, pigliano le somiglianze dalla faccia & dalla forma del volto, dove stà l'indicio de' costumi: così a me anchora debbe esser lecito, di pigliare i segni de gli animi, per mezzo d'essi, significando la vita dell'uno & l'altro, lasciano a gli altri le grandezze & le cose fatte da loro in guerra». PLUTARCO 1567, p. 1.

con le opere storiografiche, ma ha la volontà esplicita di rappresentare un *vademecum* di *exempla* morali. È, dunque, questo il suo primario significato. Più vari sono i temi tratteggiati nei *Moralia* – il cui titolo deriva dalla collazione risalente al 1302 del monaco greco Massimo Planude –, vero e proprio repertorio di saggi sui temi più diversi: basti qui citare il tema del famoso *Gryllos*, nel quale uno stupito Odisseo si sente illustrare dagli uomini mutati in bestie dalla maga Circe, con arditezza retorica pari alla sua, quanto la condizione animale sia preferibile a quella umana³⁷. Ma i *Moralia* sono più di questo: raccolgono saggi di ambito religioso, letterario, storico, di filosofia naturale. Una vera e propria enciclopedia del pensiero classico, organizzata criticamente sotto forma di brevi trattati, imbevuti della filosofia platonica alla luce della quale il biografo di Cheronea aveva plasmato la sua formazione.

Plutarco racchiudeva in sé due idee cardine per il pensiero dell'Umanesimo: la continuità con il passato e il superamento dello stesso grazie agli *exempla virtutis*. Una profonda e complessa visione dell'uomo come né buono né cattivo, ma governato dalle passioni, e, se mai, capace o meno di assecondarle e reprimerle fino a esserne padrone o schiavo (dunque, vizioso o virtuoso) è ciò che emerge dalle sue biografie, che poco si soffermano sulle imprese militari, le vittorie o le prodezze. Tutto il contrario dell'ottica con cui sono redatti gli *Ab Urbe condita libri* di Tito Livio, solo per fare un paragone con una delle possibili fonti delle vicende della romanità classica, tra quelle citate più di sovente anche dagli storici dell'arte. I testi plutarchei rappresentano, pertanto, una scelta di alto livello, allineata con le ricerche del primissimo umanesimo di Coluccio Salutati, che ne volle la prima traduzione in volgare nel 1396; non, certo, un banale e piatto apprezzamento per un 'antico' generico³⁸. Gli Umanisti vedevano, infatti, nella storiografia plutarchea, un valido strumento per affermare che, così come il mondo greco aveva ceduto il testimone di cultura dominante a quello romano allo stesso modo, il mondo rinascimentale si poneva come vertice di questo processo, terminandolo e perfezionandolo allo stesso tempo. Sarebbe preferibile, dunque, mutare la dicitura di 'gusto antiquario' con quella, senz'altro più calzante per l'ambiente genovese, di 'passione antiquaria': una passione che stregò anche il proto-archeologo Ciriaco d'Ancona, che visitò la città nel 1434 e che, nelle sue peregrinazioni nell'Egeo e in Asia Minore, ebbe

³⁷ HERCHENROEDER 2008.

³⁸ Cfr. COSTA 2013.

sempre nei Genovesi un valido, affidabile e competente aiuto nella ricerca di testi, reperti e testimonianze della civiltà greca classica³⁹.

Va anche sottolineato che uno dei più vivaci innesti nella cultura figurativa ligustica è l'arrivo di Pietro Bonaccorsi, detto Perino del Vaga, allievo di Raffaello, coinvolto nella diaspora degli artisti attivi a Roma immediatamente successiva al Sacco del 1527. Il rapporto che Andrea Doria doveva aver stretto negli anni di permanenza romana con l'ambiente artistico e culturale dell'Urbe gli permise, infatti, di mettere in cantiere un'importante strategia decorativa per il suo palazzo a Fassolo, appena fuori dalla cinta muraria di Genova, acquistato da non molto tempo⁴⁰. L'opera di Perin del Vaga fu ciò che rese Palazzo del Principe un vero e proprio 'faro' del linguaggio artistico della Maniera moderna in Liguria, un luogo che, secondo il trattatista Giovanni Battista Armenini, «illuminò i signori genovesi, dove essi poi ne hanno fabbricati infiniti dentro la città con ricchissimi ornamenti»⁴¹. Il ruolo di Perino nell'utilizzo delle fonti classiche per apparecchiare un grande repertorio storico per immagini, con evidente richiamo alla continuità del passato con il presente del Doria, è, di fatto, un importante prologo alla diffusione di questa modalità celebrativa nell'ambiente genovese. Il Doria seppe infatti mettere in mostra doti di eccezionale mecenatismo artistico e – sebbene le fonti siano ancora oggi contrastanti – un'indubbia conoscenza, per lo meno, dei basilari riferimenti storici e mitologici utili al suo scopo di celebrazione⁴². La famosa *Loggia degli Eroi*, dove i volti degli antenati di Andrea 'montano' su corpi di guerrieri ispirati al mondo antico, è l'emblema dello smaccato desiderio di piegare l'antico al proprio volere, inserendosi in una logica di continuità 'fisica' e non semplicemente d'ispirazione morale e virtuosa.

Il racconto per immagini del potere del Doria è un crescendo di terribilità e di sfoggio di gloria metaforica, dove la storia cede il passo a un ben più eloquente racconto mitologico, dotato della forza necessaria per colpire l'immaginazione di chi dovesse rivolgere gli occhi ai soffitti della casa del-

³⁹ BODNAR 2003, pp. 267-271. La lettera in cui è inserito il ricordo del viaggio genovese è inviata a Baldassarre Maruffo, podestà di Pera, il 21 agosto 1446.

⁴⁰ Sui rapporti tra Perino e Genova e sui modelli pittorici relativi alle sue opere si confrontino PARMA ARMANI 1986, pp. 99-152; BOCCARDO 1989, pp. 120-128; PARMA 1999, pp. 119-135; STAGNO 2005, pp. 13-54; ALTAVISTA 2013, pp. 105-224.

⁴¹ ARMENINI 1587, pp. 330-331.

⁴² BOCCARDO 1989, pp. 89-104.

l'Ammiraglio. Così Perino introduce con il *Trionfo di Lucio Emilio Paolo*, ma procede con il *Nettuno che pacifica la tempesta* (oggi scomparso) con gli *Eroi* e con la *Caduta dei Giganti*, vera e propria metafora dell'inarrestabile forza dell'imperatore Carlo V e del suo fido Ammiraglio, che abbattano senza pietà ogni nemico. La regia narrativa dell'intervento pittorico (che comprendeva la facciata sud, che vedeva raffigurate le vicende di Giasone – relative all'onorificenza del Toson d'Oro, concessa ad Andrea nel 1531 – affrescate da Beccafumi e Pordenone e oggi scomparse – e che avrebbe dovuto essere completato con gli affreschi delle facciata nord – mai eseguiti da Perino – raffiguranti *Furio Camillo che caccia i Galli da Roma* – allusione all'uscita dall'orbita francese con la riforma dorianica del 1528 –) appare dunque più un sapiente *collage* di fonti, probabilmente guidato da qualche intellettuale vicino ad Andrea, che una reale volontà di trasporre un testo letterario in immagini con cui decorare la propria dimora. Se l'intento celebrativo rimane costante, è pur vero che le fonti scelte mostrano, nel caso della Villa Imperiale, ben più attenta e ponderata considerazione. Altro discorso s'ha da fare circa il modello pittorico che Perin del Vaga importa nella rinascenza Repubblica: sia Giovanni Battista Castello, detto 'il Bergamasco', che Luca Cambiaso, i Calvi e i Semino – tutti grandi protagonisti della scena pittorica ligure nel Cinquecento – coglieranno dall'esperienza decorativa di Palazzo del Principe la linfa per sperimentare il proprio linguaggio figurativo, sia sotto il profilo della costruzione narrativa delle scene, sia a livello stilistico e compositivo⁴³. In ultimo, è importante ricordare il 'dopo' di Perin del Vaga: lasciata Genova, negli anni Trenta del Cinquecento lo si trova nuovamente a Roma. È in quell'occasione che il suo pennello si dedica a decorare le stanze in Castel Sant'Angelo di papa Paolo III, al secolo Alessandro Farnese: la scelta ricade – e difficilmente può trattarsi di un caso – sulle scene della *Vita di Alessandro Magno* 'dettate', letteralmente, dalle parole scritte da Plutarco⁴⁴.

⁴³ PARMA 1999, pp. 69-85.

⁴⁴ Gli episodi della vita di Alessandro Magno, affrescati assieme a quelli delle vicende di san Paolo nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo da Perin del Vaga e aiuti per papa Paolo III (al secolo Alessandro Farnese), hanno infatti in Plutarco una delle principali fonti letterarie, come ben evidenziato da Guerrini (GUERRINI 2001, pp. 51-61). Questa occorrenza ben si contestualizza con i rapporti romani intrattenuti dagli Imperiali, senza trascurare una possibile suggestione veicolata dalla circolazione di incisioni e di modelli suggerita dal Bergamasco (che aveva trascorso un certo periodo nell'Urbe), dal momento che gli affreschi romani furono realizzati da Perino negli anni Cinquanta del Cinquecento, quindi circa vent'anni dopo il suo soggiorno genovese. Per gli affreschi della sala paolina, cfr. GAUDIOSO 1976; PARMA

3. *Una nuova lettura iconografica*

Considerate queste premesse – dalle nuove letture dei cicli decorativi grazie alla ricostruzione delle biblioteche genovesi, sino al portato culturale dell'Umanesimo romano, innescatosi in grande stile in ambiente ligustico all'indomani delle opere eseguite a Fassolo – non è dunque possibile supporre che anche per la Loggia sampierdarenese possa valere la medesima chiave di lettura⁴⁵? Una volta deliberato che la *Gerusalemme* del Tasso non abbia ragione di essere chiamata in causa, vale la pena di provare a decrittare le immagini dipinte da Bernardo Castello a partire dagli episodi che maggiormente risaltano nella narrazione figurativa. Emblematiche appaiono, principalmente, tre scene: il riquadro centrale, con una inconsueta scena di trionfo; l'arrivo di una ingente flotta in vista di una città che si sviluppa su una penisola, fortemente fortificata; l'assedio evidentemente notturno di una città che viene condotto senza colpo ferire.

La scena centrale (Fig. 8) mette in evidenza il corteo celebrativo di una vittoria, un cosiddetto trionfo, ben differente a livello iconografico da quelli abituali e frequentemente raffiguranti in relazione alle vittoriose campagne di Cesare e Furio Camillo (esempi presenti anche in ambito genovese). È ben evidente l'esplicita assenza del carro su cui è – solitamente – assiso il vincitore, mentre al posto delle panoplie e dei trofei marziali si evidenzia la presenza di una portantina sulla quale spiccano un gruppo nutrito di sculture in bronzo dorato. Inoltre, l'evidente protagonista di questo e degli altri riquadri narrativi è un giovane vigoroso, con barba corta e bionda, lorica e eleganti sandali gialli e una spada di foggia orientale al fianco che, con un cenno del braccio destro, addita i re sconfitti che incedono dinanzi a lui (eppur sullo stesso piano e senza catene e ceppi). Tutti questi elementi riecheggiano le caratteristiche di uno dei più famosi episodi della Roma repubblicana: la presa di Siracusa da parte di Marcello, secondo quanto ne scrive Plutarco:

Ora Marcello, essendo chiamato da' Romani alla guerra d'Italia, prima ch'e' ritornasse levò assaissime e bellissime statue da Siracusa, acciocchè esse fussero spettacolo del suo

ARMANI 2001. Per il quadro della situazione genovese si veda in particolare PARMA ARMANI 1986; PARMA ARMANI 1987; PARMA 1999.

⁴⁵ Sulla prepotente presenza della cultura di matrice plutarca a Genova tra Cinque e Seicento, sia all'interno delle raccolte librerie, che dal punto di vista dell'utilizzo come fonte per la produzione artistica, si vedano: MONTANARI 2015a, in particolare pp. 85-107; MONTANARI 2015b; MONTANARI 2016, pp. 109-132; MONTANARI 2017a, pp. 35-44.

trionfo, e ornamento della città; la quale non haveva havuto, né conosciuto mai cosa alcuna né lasciva, né pomposa. Non era ancora arrivata questa vaghezza et diletto delle sculture in Roma; ma piena d'armi barbaresche, et coronata di spoglie sanguinose, di Trofei, et di memorie trionfali, non havea dato alcun lieto né vago spettacolo, perché non v'erano ancora persone, che si diletassero di delitie, e d'ornamenti. Ma si come Epaminonda chiamava il territorio di Beotia, la palestra di Marte; et Senofonte Efeso, bottega di guerra; così credo io, che Roma allhora (secondo che dice Pindaro) si potesse chiamar Tempio di Marte bellicoso. Havendo dunque Marcello condotto in Roma quelle gentilezze di Grecia, et molte piacevolezze vaghe da vedere, s'acquistò grandissimo favore appresso alla plebe. Ma Fabio Massimo si procacciò la gratia del Senato, perché havendo egli presa la città di Taranto, non n'haveva levato statua alcuna, né portata a Roma; ma cavandone le ricchezze, e i denari, v'haveva lasciate le imagini de' Dei a' Tarentini adirati con esso loro. Ora Marcello era molto biasimato, prima perch'egli havea tirato grande odio addosso alla Città, havendo egli non solamente menato gli huomini in trionfo, ma gli Dei ancora come prigionii; et poi perch'egli haveva ripieno d'ocio et di frascherie un popolo, ch'era avvezzo alla guerra e alle cose contadinesche; il quale non sapea ancora che cosa si fussero delitie et agi; et come Euripide disse d'Hercole rozo et non punto dilicato, ma parco e assegnato: i quali mentre si stavano trattenendo circa quei dilette dell'arte, et de' gli artefici, consumavano a guardare solo gran parte del giorno. Nondimeno Marcello si vantava appresso i Greci; ch'egli haveva insegnato a' Romani honorare et conoscere i bellissimoi et mirabili ornamenti de' Greci, de' quali essi non havevano prima cognitione alcuna. Ma essendogli negato il trionfo per gli avversari suoi, che gli facevano contrasto, percioche vi restava ancora da fare alcuna cosa in Sicilia, (oltre che il secondo trionfo ordinatamente era cosa molto odiosa) fecesi in modo, ch'egli menò un giusto et gran trionfo nel Monte Albano, e in Roma meno honorato: laqual maniera di trionfo da' Greci chiamata ..., et dai latini ovatione. Questo trionfo fece egli non coronato d'alloro in sul carro, né col suon delle trombe, ma co' piedi in iscarpette da gentillhuomo, a suon di piferi, con una ghirlanda di mortella [mirto n.d.a.] in capo; tanto che non v'era alcuna apparenza di guerra, ma ogni cosa mostrava più tosto aspetto dilettevole, che terribile. Laqual cosa mi fa chiarissimo segno; che i trionfi furono già distinti più tosto con ragione, che per grandezza di cose fatte. Percioche coloro i quali havevano vinto il nemico con battaglia et uccisione, menando quel marziale et spaventoso trionfo, come si fa ancora nel purgar gli esserciti, usavano d'incoronare l'arme, et gli huomini d'alloro. Ma quei, che senza battaglia, con benivolenza, et con amorevolezza havevano havuto vittoria, per vigor della legge facevano questa pompa pacifica, et senza segno di guerra, con suoni et canzoni. Perché il piretro, et la mortella, albero, dedicato a Venere; laqual Dea hà molto in odio la guerra, et la forza, sono segni di pace ⁴⁶.

⁴⁶ PLUTARCO, *Vite di Plutarco Cheroneo de' gli huomini illustri Greci et Romani*. Nuovamente trad. per Lodovico Domenichi et altri et confrontate co' testi Greci per Lionardo Ghini, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1567. Si è scelto trarre le citazioni relative alla *Vita di Marcello* da questo testo in forza dei ragionamenti che hanno condotto ad individuare questa edizione (o meglio, questa traduzione in una edizione di poco precedente come quella del 1560, che però non è stato purtroppo possibile consultare *de visu*) come quella con

Le parole di Plutarco sono da riferirsi in maniera inequivocabile alla scena affrescata, che evoca con piena aderenza il testo letterario. Ben evidenti sono, infatti, i tratti caratteristici individuati dallo storiografo greco per discernere la « pompa pacifica » di Marcello dal più comune trionfo marziale. L'uso del mirto, che l'artista esplicita realizzando le foglie della corona nella forma più arrotondata di quelle d'alloro; il procedere a piedi e con gli elaborati calzari da « gentil'huomo » (Fig. 9); l'enfasi tributata alle sculture in bronzo dorato portate in trionfo (Fig. 10) e la mancanza totale di attributi guerreschi (i prigionieri incatenati, le panoplie etc.) sono tutti elementi che concorrono a restituire il concetto fondamentale espresso da Plutarco: Marcello sceglie un trionfo 'culturale' rispetto a un più comune trionfo 'militare'. Un'istanza sottesa a molte delle *Vite Parallele*, dove l'esaltazione delle virtù umane prevale, quasi del tutto, su quelle marziali. L'identificazione di questa scena permette di scorrere le pagine dedicate a Marcello da Plutarco – sempre riferendosi all'edizione veneziana del 1560, di gran lunga la più 'fortunata' del XVI secolo e ristampata più volte (1567, 1587), con la traduzione del Domenichi – ricostruendo la vicenda narrata grazie alle immagini sapientemente disposte da Bernardo Castello sulla volta. Seguendo lo sviluppo narrativo del testo e – in maniera del tutto analoga – la disposizione dei riquadri sulla volta, partendo dall'angolo nord est della volta della loggia – dove è stata rinvenuta la datazione al 1575 – e procedendo in senso orario, si incontra la descrizione pittorica dell'arrivo della flotta romana, numerosissima, davanti alla città fortificata (Fig. 11)⁴⁷ e il conseguente sbarco di Marcello sull'isola, seguiti a ruota dall'episodio centrale dell'assedio, che permette all'esercito romano di entrare in città senza colpo ferire (Fig. 12). Il riquadro di testa nel lato ovest della volta, infatti, presenta un assalto alle mura che il pittore colloca in un momento eminente-

maggior possibilità di essere stata effettivamente parte della biblioteca Imperiale. Cfr. COSTA 2013, pp. 83-107). L'edizione del 1560 è stata anche identificata con successo come fonte dell'affresco di Luca Cambiaso in Palazzo Imperiale in Campetto, nella cui biblioteca si trovavano, secondo l'inventario dei volumi che si possiede, ben tre edizioni delle *Vite* di Plutarco in differenti lingue e formati. Cfr. MONTANARI 2015a, pp. 85-108. Per il brano qui citato, si veda la *Vita di Marcello*, alle pp. 360-362.

⁴⁷ PLUTARCO 1567, p. 357. La raffigurazione dell'isola di Ortigia, cuore della città di Siracusa, ben evoca l'iconografia utilizzata pochissimi anni dopo (1581-1583) nella *Galleria delle carte geografiche* in Vaticano, rifacendosi probabilmente a un prototipo derivante da incisioni che permettevano – ad ospiti non ignari – di riconoscere il profilo della città siciliana anche nella loggia genovese.

mente notturno, caratterizzato in maniera inequivocabile dalla presenza della luna. Momento che pare corrispondere nettamente con quanto narrato nella vita plutarchea:

... et per questo conto si veniva molto spesso insieme a parlamento, egli [Marcello] vide una certa torre, laquale era molto mal guardata: dove secretamente potevano entrare huomini dentro, perciocche commodamente si poteva salir sul muro. Essendo dunque ito molte volte quivi a parlamento, squadro così per congettura l'altezza sua: et poi fece provisione di scale. Celebravano allhora i Siracusani la festa di Diana et attendevano a giuochi, e a bere. Laqual cosa havendo osservata Marcello, non solamente presa la torre, ma anchora empìe tutta la muraglia di soldati; et di ciò non s'accorsero punto gli huomini della terra, fin che non venne il giorno et che non fu rotto l'Hexapilo. Dove come di ciò furono accorti, si levò il rumore. Allhora Marcello fatto dar nelle trombe, tutti gli mise in fuga, e in grandissimo spavento; credendosi eglino, che'l nimico avesse preso tutte le mura⁴⁸.

Il brano è immediatamente successivo alla descrizione delle difficoltà dei Romani di fronteggiare le armi progettate da Archimede (tra cui, appunto, l'Hexapilo) che mettevano a dura prova le possibilità degli assediati di poter giungere alla presa delle mura. Di qui, l'intelligente *escamotage* ideato da Marcello, che non sacrifica i suoi uomini in una battaglia impari, ma sfrutta l'astuzia per penetrare in città. Come detto, che la scena d'assedio si svolga di notte rappresenta di per sé una notevole prova dell'aderenza al testo letterario, ma il Castello dimostra di volerla vieppiù connotare di altri particolari che emergono chiaramente dal brano di Plutarco: l'assenza di una qualsivoglia resistenza degli assediati (occupati nelle libagioni) e l'uso delle scale che permette all'esercito romano di «empire tutta la muraglia» di soldati. Il momento dello scontro è effigiato nel riquadro successivo (procedendo sempre in senso orario), dove il cielo è tornato luminoso a mostrare che si è fatto giorno e i Siracusani si sono trovati – di fatto – il nemico alle porte. Gli ultimi due riquadri (angolo sud est e testa est della loggia) raffigurano invece due momenti successivi alla presa della città e hanno come protagonista gli abitanti di una città vicina, alcuni di essi favorevoli a Marcello e altri che – invece – tramano per organizzare una rivolta:

A questo modo essendo liberati, furono salvi à trovar Marcello à Siracusa. Havendo poi comandato Marcello, che tutti quanti gli Enguini per le lor dishonestà, et per le ribalderie che essi havevano fatte, fussero legati, per farli morire. Nicia gli stava innanti piangendo, et abbracciandogli le mani et le ginocchia, gli domandava in gratia i suoi cittadini,

⁴⁸ PLUTARCO 1567, p. 358.

et sopra tutto lo pregava per gli avversari suoi. Onde Marcello vinto da' suoi preghi gli liberò tutti, e alla Città non fece ingiuria alcuna ⁴⁹.

La sequenza messa in scena da Plutarco è alquanto rapida, ma decisamente significativa: il comando di Marcello è di mettere a morte tutti quelli coinvolti nella sedizione, dopo averli legati. Fatto puntualmente delineato dal Castello nel primo dei due riquadri: il condottiero è seduto, impugna il bastone del comando e sta per dare l'ordine al carnefice di mozzare il capo a uno dei prigionieri, raffigurato (così come gli altri in piedi sullo sfondo) con i polsi legati dietro la schiena e ignudo sino alla cintola. Nel secondo riquadro (Fig. 13), invece, Marcello è in piedi e sta dando udienza ad un gruppo di uomini riccamente abbigliati, capitanati da un tale – che si identifica facilmente con Nicia – che prega il condottiero romano in ginocchio e portando la mano destra al petto, mentre con la sinistra sembra indicare dietro e attorno a sé, riferendosi ai compagni. Il gesto di Marcello, la mano tesa verso l'interlocutore e aperta con il palmo verso l'alto, è il segno evidente della *concessio*: il Console sta – di fatto – concedendo la grazia a Nicia e ai suoi, per ripagarli della loro fedeltà. Questo atto di generosità e di riconoscenza – che prevale sul 'giusto castigo' che sarebbe stato in potere di Marcello esercitare – è seguito nella narrazione plutarchea dalla descrizione del trionfo, con cui si è aperta questa analisi. Dunque, a seguito dei sei riquadri letti in senso orario, la narrazione di Bernardo Castello si sposta su quello che – nell'economia del progetto decorativo – è il momento *clou* della narrazione, posto quindi con la dovuta enfasi (anche dimensionale) al centro della volta. A questo momento celebrativo – affatto alieno dalle dinamiche culturali che il committente voleva enfatizzare, come si dirà in seguito – fanno da corollario i due tondi posti al centro dei lati lunghi della volta, uno per parte. Sono le puntuali trasposizioni pittoriche dei due momenti descritti da Plutarco e narrati successivamente al trionfo del condottiero romano:

Poiché Marcello fu creato Consolo la quarta volta, i suoi nimici misero su i Siracusani; che venissero a lamentarsi et dolersi di lui a Roma, d'haver ricevuto da lui gravissime ingiurie contra i patti, et le conventioni della lega. Allhora Marcello faceva sacrificio in Capitolio. Sedendo dunque il Senato; i Siracusani si gettarono loro a' piedi, domandando licenza di parlare, et giustitia del torto fatto alla Città loro. Laqual cosa non volendo concedere il suo collega, per rispetto che Marcello non era allhora quivi, non voleva lasciar favellare a' Siracusani. Perché Marcello, come seppe questa cosa, così subito venne quivi, et messa la sedia sua come Consolo, sedette à fare ragione. Et finito ch'egli hebbe di dare udienza agli altri,

⁴⁹ PLUTARCO 1567, p. 360.

scendendo giù di sedia, come privato andò in quel luogo, dove sogliono stare tutti coloro, che son chiamati in ragione, et diede licenza a' Siracusani, che dicessero contra di lui quel che volevano. I quali poiche fra loro medesimi hebbero considerato la dignità, autorità et maestà di sì grande et valoroso Capitano, si ritrovarono tutti confusi et turbati⁵⁰.

Il tondo sul lato sud, dove Marcello appare abbigliato da condottiero, con l'elmo in capo e alla presenza dei Senatori togati, corrisponderebbe all'arrivo del Console a « fare ragione » (Fig. 14). Il secondo ovale, posto sul lato nord e nel quale egli compare senza elmetto e attorniato da uomini che sembrano porgergli delle scuse e prostrarsi a lui, rappresenterebbe invece l'udienza successiva, dove Marcello « come privato andò in quel luogo, dove sogliono stare tutti coloro, che son chiamati in ragione, et diede licenza a' Siracusani, che dicessero contra di lui quel che volevano » (Fig. 15). Momento che si conclude, con tutta evidenza, con la 'sottomissione morale' dei Siracusani, sobillati dagli avversari politici di Marcello, ma colpiti dalla sua grandezza e umiltà. Questa disposizione (a sud il primo episodio, a nord quello successivo) prosegue inoltre fedelmente la scansione cronologica della vicenda impostata da Bernardo, che prendeva il via proprio con il riquadro raffigurante l'arrivo della flotta, posto sul lato sud della volta della loggia. Dunque, un complesso apparato iconografico, facilmente però leggibile seguendo fedelmente un testo letterario di enorme fama e diffusione e che – documentatamente – si trovava in diverse copie ed edizioni nella biblioteca Imperiale. Non solo, una scelta – quella plutarchea – che si collocava nel prolifico solco della passione antiquaria praticato con dedizione dal padre di Gian Giacomo, Vincenzo Imperiale, che solo quattordici anni prima aveva utilizzato quel medesimo testo per studiare, insieme a Luca Cambiaso, i temi delle *Virtù di Cimone* per il palazzo di città in Campetto. Emerge chiaramente anche in questo caso – come nelle altre occorrenze plutarchee – la maggiore valenza morale e culturale della virtù, rispetto alle imprese guerriere. Ma, come si è detto, questa è proprio la cifra che la tradizione e gli umanisti attribuivano ai testi dello storiografo greco.

Non meno importante dell'apparato pittorico è, però, la cornice plastica che la avvolge e che ne ritma lo sviluppo sulla superficie della volta. La perfetta conservazione e i relativamente minimi interventi di restauro subiti dagli stucchi messi in opera da Marcello Sparzo restituiscono ancora oggi una delle opere in stucco di maggior profilo in terra genovese nell'ultimo quarto del Cinquecento. *In primis*, per la dimensione monumentale degli altorilievi raffigu-

⁵⁰ PLUTARCO 1567, p. 362.

ranti divinità e personaggi mitologici che intervallano le scene narrative del Castello, queste ultime a loro volta impaginate da ricche cornici. La presenza di questi dei ed eroi (nell'ordine, a partire sempre dall'angolo sud est: Efesto, Priapo, Diana, Apollo, Ercole, Perseo (Fig. 16), Marte e Giove (Fig. 17)) apre a diverse letture relativamente alle virtù che essi sottendono e che vengono narrate nelle vicende di Marcello: la più probabile, vista anche la disposizione a due a due sui quattro lati dei personaggi, porterebbe a pensare a una disposizione per opposti o per coppie di caratteri interrelati tra loro. Efesto e Priapo sarebbero dunque la *ratio* e l'istinto, posseduti in eguale (e vincente) misura dal Console romano; Diana e Apollo, fratelli, giorno e notte, sovrastano – non senza un preciso significato – la conquista avvenuta nottetempo della città di Siracusa; Ercole e Perseo rappresentano due modi – egualmente valorosi – di compiere azioni eroiche: la forza e l'ingegno; Marte e Giove, infine, sono il segno del valore militare e della forza della *leadership*. Al di là del significato iconografico, è però importante sottolineare la scelta decorativa di un apparato plastico di tanta forza e di tale qualità. Come primo riferimento, secondo quanto già accennato, appare naturale riferirsi alle scelte portate avanti da Vincenzo per il palazzo di città in Campetto, dove la vicenda plutarca di Cimone d'Atene viene inquadrata e contornata dagli stucchi strepitosi progettati e realizzati da Giovanni Battista Castello 'il Bergamasco'. In ambiente genovese, infatti, un apparato decorativo in stucco di questo tipo è, all'altezza cronologica considerata, senza troppi precedenti e sarà necessario attendere la fine del Seicento (quando non addirittura i primi del XVIII secolo) per poter vedere altrettanta profusione di decorazione plastica, soprattutto con le regie decorative di Domenico Parodi e Lorenzo De Ferrari.

Questa 'unicità' è incarnata dall'estro di Marcello Sparzo da Urbino, che si manifesta in luoghi e in opere rimasti sostanzialmente delle voci fuori dal coro nel panorama artistico della Superba. Successivamente alla loggia di villa Imperiale a Sampierdarena, la *Galleria degli Eroi*, il monumentale *Giove* nel giardino a monte e le ricche decorazioni delle stanze private nel Palazzo del Principe Doria a Fassolo; la Loggia di villa Imperiale a Sampierdarena; la decorazione di palazzo Lomellino Centurione in Strada Nuova; la totalizzante partitura a stucco della chiesa di San Rocco e il ricchissimo abside di San Pietro della Porta sono i luoghi dove la qualità di plastificatore dello Sparzo⁵¹

⁵¹ Per l'attività di Sparzo a Genova nei luoghi citati, si vedano ARTALE 1987, pp. 392-393; PARMA 1987, pp. 325-329; GALASSI 1999; PESENTI 1999; PESENTI 2000a; PESENTI 2000b; HANKE 2009-2010; STAGNO 2018, pp. 190-241.

e del suo allievo Stefano Storace vanno maggiormente ad esplicitarsi, con l'aggiunta – oggi allo studio – di almeno un altro luogo significativo, soprattutto perché contiguo alla villa Imperiale: la cappella della Madonna della Neve in Santa Maria della Cella⁵². La scelta di Gian Giacomo Imperiale di coinvolgere lo stuccatore urbinato ha probabilmente diverse motivazioni. Probabilmente, la più significativa è che l'Imperiale desidera che Sparzo metta in luce l'eccezionalità del luogo in cui dei ed eroi avrebbero dovuto prendere vita attraverso lo stucco, spogliando però l'opera di una mera valenza politica e caricandola invece di un preciso 'mandato' culturale. Nello stucco di Sparzo si compie l'organicità dell'intero sistema decorativo, pensato da Gian Giacomo a partire dallo spazio (la Loggia, il punto di passaggio tra l'interno e l'esterno e luogo deputato per la collezione dell'antico), per arrivare alle immagini dipinte, in grado di evocare le gesta e le virtù di Marcello nell'incontro con la cultura greca di Siracusa e – infine – alle figure tridimensionali incarnate dallo stucco, a replicare ciò che – sopravvissuto dal passato – era in quel momento conservato nella loggia stessa. Una committenza, questa, che avrebbe portato all'arrivo a Genova dello stuccatore più importante e significativo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento e lasciato un segno importantissimo sulle arti plastiche della Repubblica, dopo la partenza di Giovanni Battista Castello 'il Bergamasco' e prima dell'incontro con Giovan Battista Barberini, avvenuto quasi cent'anni più tardi.

4. Conclusioni

Le fonti e i documenti, compresi quelli inerenti l'eredità di Giovanni Vincenzo Imperiale, rendono plausibile pensare che proprio la loggia ospitasse una parte della grande raccolta di sculture classiche (o presunte tali) che costituiva la collezione della famiglia fin dai tempi di Vincenzo. L'utilizzo a questo scopo dello spazio della loggia o galleria era, infatti, una prassi consolidata che aveva nei palazzi di città e di villa illustri precedenti in ambito romano che erano già da tempo stati recepiti nel contesto genovese, come ben si può vedere relativamente alla collezione di marmi antichi dei Giustiniani, conservati nella villa d'Albaro⁵³. La scelta del tema plutarcheo raffigurante il *Trionfo di*

⁵² Sul tema è in corso di redazione un saggio da parte di chi scrive, volto a una prima e generale revisione dell'intera attività plastica dello Sparzo in ambito ligure.

⁵³ Sulla genesi di queste prassi e sulle testimonianze di area genovese, si veda in particolare FIORE 2013, pp. 75-88.

Marcello a Siracusa assume, di conseguenza, un ulteriore e importante significato. Come sottolineato da Plutarco e come indicato dalla famosa *sententia* oraziana⁵⁴, il ruolo di Marcello fu cruciale per Roma nell'incontrare finalmente la qualità e la straordinaria bellezza dell'arte greca, sulla base della quale i romani elaborarono poi i propri modelli. I Greci, attraverso le loro sculture, erano stati in grado di educare i rozzi romani al bello e alla passione per l'antico: una sorta di ruolo che l'Imperiale sembra voler rivendicare per la propria famiglia nei confronti degli ospiti e – in particolare – dell'ambiente culturale genovese. Il manifesto pittorico della Loggia Imperiale recita a chiare lettere questo concetto: il trionfo di questa famiglia si esplicita non per soli conseguimenti politici o per mere ricchezze economiche, ma per la capacità di utilizzare questi strumenti per investirli in cultura. Un significato che – alla luce di quanto oggi sappiamo relativamente alla profonda qualità dell'ambiente culturale genovese – non suona affatto stridente, ma che – forse – doveva risultare difficile da leggere sino ad oggi, proprio in virtù del clamoroso fraintendimento dei genovesi del Cinque e del Seicento come gretti mercanti, intenti soltanto ad accumulare denari.

FONTI

GENOVA, ARCHIVIO DI STATO

– *Notai Antichi*, Notaio Giacomo Lanata, 6354

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO 1968 = L. ALFONSO, *Liguri illustri: Bernardo e Valerio Castello*, in «La Berio», VIII/3 (1968), pp. 42-45.

ALIZERI 1870-1889 = F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova 1870-1880.

ALTAVISTA 2013 = C. ALTAVISTA, *La residenza di Andrea Doria a Fassolo. Il cantiere di un palazzo di villa genovese nel Rinascimento*, Milano 2013.

ARMENINI 1587 = G.B. ARMENINI, *De' Veri precetti della pittura*, Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587.

⁵⁴ « Graecia capta ferum victorem cepit », ORAZIO, *Epistole*, II, 1, 156.

- ARTALE 1987 = A. ARTALE, *Marcello Sparzo*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 392-393.
- BARRILI 1898 = A.G. BARRILI, *Viaggi di Gio. Vincenzo Imperiale*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XXIX (1898), pp. 5-279.
- BELLORI 1976 = G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. BOREA, Torino 1976.
- BELTRAMI 2015 = L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali*, Alessandria: 2015.
- BELTRAMI 2016 = L. BELTRAMI, *Leggi e ordini dell'Accademia degli Addormentati (1587)*, Manziana (RM) 2016.
- BESOMI 1969 = O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova 1969.
- BIAVATI 1978 = G. BIAVATI, *Bernardo Castello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma: 1978, pp. 781-786.
- BOCCARDO 1989 = P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova*, Roma 1989.
- BOCCARDO 2004 = P. BOCCARDO, *Gio. Vincenzo Imperiale*, in *L'Età di Rubens L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Catalogo della mostra a cura di P. BOCCARDO - C. DI FABIO, Milano 2004, pp. 281-282.
- BODNAR 2003 = E.W. BODNAR, *Cyriac of Ancona Later Travels*, Cambridge-London 2003.
- BOLZONI - GIOTTO 2012 = L. BOLZONI - C.A. GIOTTO, *Donne, Cavalieri, incanti, follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando Furioso*, Lucca: 2012.
- BORNIOTTO 2014 = V. BORNIOTTO, *Gloria civica come emblema di potere. Iconografia politica a Genova tra Palazzo San Giorgio e la Cappella Dogale*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., LIV/II (2014), pp. 83-94.
- BORNIOTTO 2016 = V. BORNIOTTO, *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, Genova 2016.
- BORROMEO 1997 = F. BORROMEO, *Musaeum*, commento e traduzione di G. RAVASI, Milano 1997.
- BRUGNOLI 1957 = M.V. BRUGNOLI, *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e le sue pitture nel palazzo di Bassano di Sutri*, in « Bollettino d'Arte », XLII/3-4 (1957?), pp. 255-265.
- CHIABRERA 1838 = G. CHIABRERA, *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, Genova 1838.
- CORRADINI 1994 = M. CORRADINI, *Genova e il barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano 1994.
- COSTA 2013 = V. COSTA, *Sulle prime traduzioni italiane a stampa delle opere di Plutarco, sec. XV-XVI*, in *Volgarizzare e tradurre dall'Umanesimo all'età contemporanea*, a cura di M. ACCAME, Tivoli 2013, pp. 83-107.
- ERBENTRAUT 1989 = R. ERBENTRAUT, *Der Genueser Maler Bernardo Castello. 1557?-1629*, Freren 1989.

- FIORE 2013 = V. FIORE, *Lo spazio dell'antico nelle residenze genovesi tra XV e XVIII secolo: la diffusione e l'evoluzione della 'Galaria sive loggia'*, in *Collezionismo e Spazi del Collezionismo*, a cura di L. MAGNANI, Roma 2013, pp. 75-88.
- GALASSI 1999 = M.C. GALASSI 1999, *Marcello Sparzo plastificatore per Giovanni Andrea Doria*, in *Giovanni Andrea Doria e Loano, la chiesa di Sant'Agostino*, Loano 1999, pp. 77-94.
- GAUDIOSO 1976 = E. GAUDIOSO, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo. Precisazioni e ipotesi*, in « Bollettino d'Arte », 61/1-2 (1976), pp. 21-42.
- GAVAZZA 1974 = E. GAVAZZA, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974.
- GAVAZZA 2003 = E. GAVAZZA, *Un poeta nello studio di un pittore: Pier Giuseppe Giustiniani e Luciano Borzone, la visione barocca di una stanza d'artista*, in « Studi di Storia delle Arti », 10 (2003), pp. 129-135.
- GRAZIOSI 2000 = E. GRAZIOSI, *Cesura per il secolo dei Genovesi: Anton Giulio Brignole Sale*, in « Studi Secenteschi », XLI (2000), pp. 27-87.
- GRAZIOSI 2006 = E. GRAZIOSI, *Lancio ed eclissi di una capitale barocca. Genova 1630-1660*, Modena 2006.
- GUERRINI 2001 = R. GUERRINI, *Biografia dipinta*, in *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento (1400-1550)*, La Spezia 2001, pp. 51-61.
- HANKE 2009-2010 = S. HANKE, *Die Macht der Giganten. Zu einem verlorenen Jupiter des Marcello Sparzo und der Genueser Kolossalplastik des 16. Jahrhunderts*, in « Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana », 39 (2009-2010), pp. 165-186.
- HERCHENROEDER 2008 = L. HERCHENROEDER, *Ti γὰρ τοῦτο πρὸς τὸν λόγον; Plutarch's "Gryllus" and So-Called "Grylloi"*, in « The American Journal of Philology », 129, /3 (2008), pp. 347-379.
- IMPERIALE 1607 = G.V. IMPERIALE 1607, *Dello Stato Rustico*, Genova, per Giuseppe Pavoni, 1607.
- JONES 1997 = P.M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997 (ed. orig., *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art, patronage and reform in seventeenth century Milan*, Cambridge [Mass., USA] 1993).
- MARINO 1911 = G.B. MARINO, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. BORZELLI e F. NICOLINI, Bari 1911.
- MARTINONI 1983 = R. MARTINONI 1983, *Gian Vincenzo Imperiale. Politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova 1983.
- MONTANARI 2015a = G. MONTANARI, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazione tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova 2015.
- MONTANARI 2015b = G. MONTANARI, *Libri e pennelli: dalle 'Vite' di Plutarco agli affreschi di Cambiaso nella Villa Grimaldi-Sauli al Bisagno a Genova*, in « Commentari d'Arte – Rivista di Critica e Storia dell'Arte », XXII/61-62 (2015), pp. 42-56.
- MONTANARI 2016 = G. MONTANARI, *Cambiaso svelato: le Vite di Plutarco in Palazzo Imperiale di Campetto a Genova*, in « Fontes », XVI/31-32 (2016), pp. 109-132.

- MONTANARI 2017a = G. MONTANARI, *Francesco Fulvio Frugoni. Libri barocchi tra Genova, Torino e l'Europa*, Torino: 2017 (Collana di Alti Studi sul Barocco, Fondazione 1563).
- MONTANARI 2017b = G. MONTANARI, *Giovanni Vincenzo e Pietro Paolo a Genova: la cultura di Rubens nei libri e nei dipinti dell'Imperiale*, in « Studi Secenteschi », LVIII (2017), pp. 137-144.
- MONTANARI 2020a = G. MONTANARI, *L'Uomo Barocco: proposte per la formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale*, in « Studi Secenteschi », LXI (2020), pp. 117-129.
- MONTANARI 2020b = G. MONTANARI, *Passione letteraria, collezionismo e militanza politica. La formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale a partire dai viaggi tra Genova, Napoli e Milano*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*, a cura di L. MAGNANI - A. MORANDOTTI - D. SANGUINETTI - G. SPIONE - L. STAGNO, Milano 2020, pp. 65-74.
- MORANDO 2005 = S. MORANDO, *La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento*, in *Storia della cultura ligure*, 4, a cura di D. PUNCUH, Genova 2005 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XLV/2), pp. 27-64.
- NEWCOME 1976 = M. NEWCOME, *Bernardo Castello's later frescoes and preliminary drawings*, in « The Burlington Magazine », 118 (1976), pp. 301-305.
- NEWCOME 1979 = M. NEWCOME, *Drawings by Bernardo Castello in German collections*, in « Jahrbuch der Berliner Museen », 21 (1979), pp. 137-151.
- PARMA 1987 = E. PARMA, *La decorazione a stucco*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 325-329.
- PARMA 1995 = E. PARMA, *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Genova 1995.
- PARMA 1999 = E. PARMA, *Alcuni temi della decorazione ad affresco. Storia-mitologia-genealogia*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Genova 1999, pp. 119-135.
- PARMA ARMANI 1986 = E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1986.
- PARMA ARMANI 1987 = E. PARMA ARM, *La corte di Andrea Doria*, in *La Pittura a Genova e in Liguria*, I, Genova 1987, pp. 163-192.
- PARMA ARMANI 2001 = E. PARMA ARMANI, *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 18 marzo – 10 giugno 2001), Milano 2001.
- PESENTI 1986 = E.R. PESENTI, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986.
- PESENTI 1999 = F.R. PESENTI, *Monumenti genovesi. San Rocco, i Viale e Marcello Sparzo*, in « trasparenze », 7 (1999), pp. 3-17.
- PESENTI 2000a = F.R. PESENTI, *G.B. Castello, Rubens, Sparzo e il palazzo Nicolosio Lomellini a Genova*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 289-295.
- PESENTI 2000b, pp. 289-295 = F.R. PESENTI, *Marcello Sparzo nel Seicento tra Genova e Urbino*, « trasparenze », 10, pp. 3-16.
- PLUTARCO 1560 = PLUTARCO, *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri Greci et Romani*. Nuovamente trad. per Lodovico DOMENICHI et altri et confrontate co testi Greci per Lionardo GHINI, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1560.

- PLUTARCO 1567 = PLUTARCO, *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri Greci et Romani*. Nuovamente trad. per Lodovico DOMENICHI et altri et confrontate co testi Greci per Lionardo GHINI, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1567.
- RATTI 1780 = C.G. RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Genova 1870.
- RUSSO - PIGNATTI 2004 = E. RUSSO – F. PIGNATTI, *Imperiale (Imperiali)*, Gian Vincenzo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 297-302.
- SOPRANI 1667 = R. SOPRANI, *Li scrittori di Liguria e particolarmente delle Marittima*, Genova, per Giovanni Calenzani, 1667.
- SOPRANI 1674 = R. SOPRANI, *Le vite de' pittori, scoltori, et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono*, Genova, Giuseppe Bottaro, Gio. Battista Tiboldi, 1674.
- SOPRANI – RATTI 1768 = R. SOPRANI – C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi*, Genova, Stamperia Casamara, 1768.
- STAGNO 2005 = L. STAGNO, *Palazzo del Principe, Villa di Andrea Doria*, Genova 2005, pp. 13-54.
- STAGNO 2008 = L. STAGNO, *La «parentela» di poesia e pittura e due «schizzetti» con Arione e Leda nelle lettere di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello*, in «Lettere italiane», LX (2008), pp. 116-126.
- STAGNO 2018 = L. STAGNO, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606) Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, Genova 2018.
- VAZZOLER 1990 = F. VAZZOLER, *L'occhio e il pennello. I letterati genovesi davanti al Sarzana*, in *Domenico Fiasella*, a cura di P. DONATI, Genova 1990, pp. 31-46.
- VAZZOLER 1991-1994 = F. VAZZOLER, «... Anche dagli scogli nascon pennelli ...»: Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli Argomenti dei Giochi di Fortuna, 1655, in «Studi di storia delle arti», 7 (1990-1994), pp. 35-62.



Fig. 1 - Bernardo Castello, *Trionfo di Marcello a Siracusa*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia.



Fig. 2 - Giovanni Ponzello, Villa Imperiale 'La Bellezza', 1560-1563.



Fig. 3 - Bernardo Castello, *Guglielmo Embriaco prende Gerusalemme*, 1617. Genova, Palazzo Imperiale in Campetto, Sala della Biblioteca.

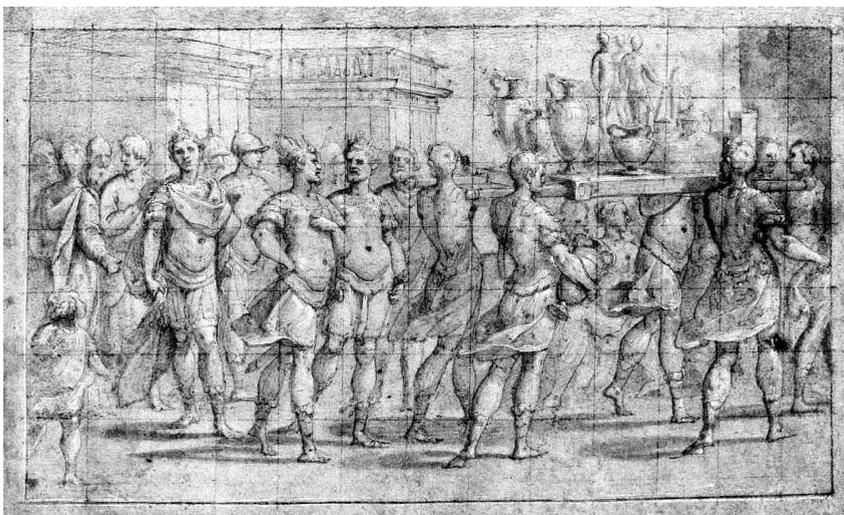


Fig. 4 - Bernardo Castello, *Trionfo di Marcello a Siracusa*, 1575. Disegno preparatorio per il riquadro centrale della volta. Courtesy of Christie's New York.

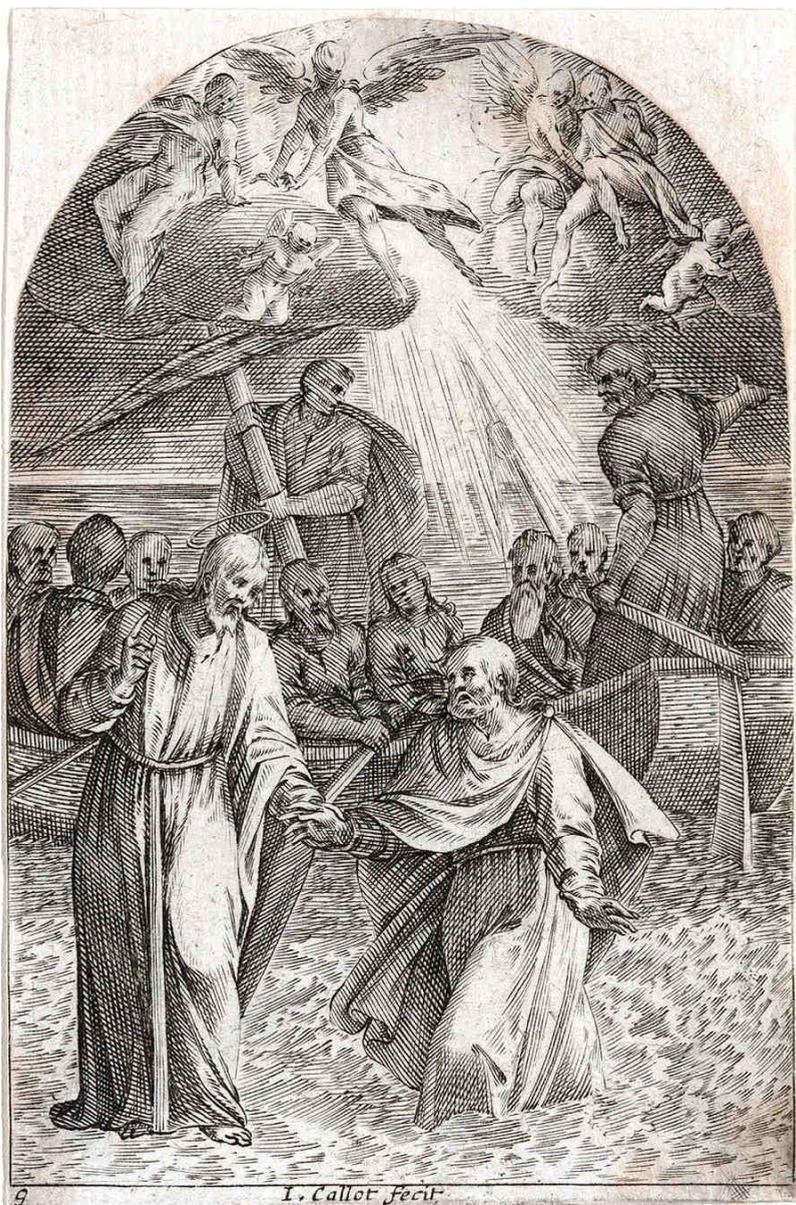


Fig. 5 - Jacques Callot, *Pietro cammina sulle acque*, 1607-1611. Da *Les Tableaux de Rome, Les Eglises Jubilaires*, pl. 8, The Met, inv. 59.569.10.



Fig. 6 - Bernardo Castello, *Vocazione di San Giacomo*, c. 1610. Genova, Oratorio di Sant'Antonio Abate alla Marina (già Oratorio di San Giacomo delle Fucine).



Fig. 7 - Luca Cambiaso, *Virtù di Cimone ateniese*, 1562. Genova, Palazzo Imperiale di Campetto, secondo piano nobile.



Fig. 8 - Bernardo Castello, *Trionfo di Marcello a Siracusa*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, riquadro centrale.



Fig. 9 - Bernardo Castello, *Trionfo di Marcello a Siracusa* (dettaglio), 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, riquadro centrale.



Fig. 10 - Bernardo Castello, *Trionfo di Marcello a Siracusa* (dettaglio), 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, riquadro centrale.

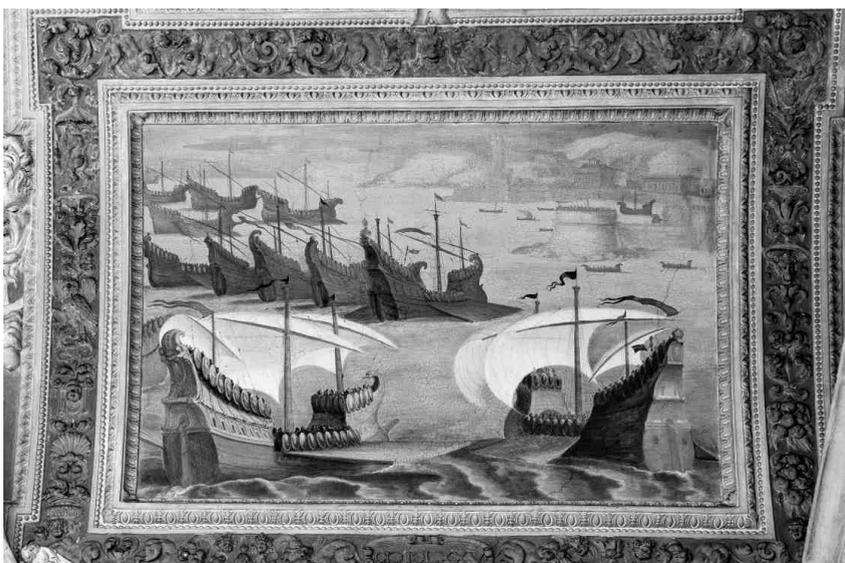


Fig. 11 - Bernardo Castello, *La flotta romana davanti a Siracusa*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, primo riquadro lato nord.



Fig. 12 - Bernardo Castello, *Marcello prende le mura di Siracusa di notte*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, riquadro di testa lato ovest.



Fig. 13 - Bernardo Castello, *Marcello concede la grazia a Nicia*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, riquadro di testa lato est.



Fig. 14 - Bernardo Castello, *Marcello riferisce in Senato sulla situazione in Sicilia*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, tondo lato sud.



Fig. 15 - Bernardo Castello, *Marcello da udienza ai siracusani*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, tondo lato nord.



Fig. 16 - Marcello Sparzo, *Perseo*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, lato sud.



Fig. 17 - Marcello Sparzo, *Marte e Giove*, 1575. Genova, Villa Imperiale 'La Bellezza', Loggia, parete di testa lato est.

Sommario e parole significative - Abstract and keywords

Gli affreschi realizzati da Bernardo Castello nella meravigliosa volta della Loggia della Villa Imperiale di Sampierdarena, vicino a Genova, detta “La Bellezza” per la ricchezza del giardino e della decorazione dell’edificio, sono il suo primo capolavoro documentato, finalmente datato con certezza al 1575. Ben prima, dunque, di trasferirsi a Roma nel 1603, per dipingere nella Basilica di San Pietro e per la famiglia Giustiniani in Santa Maria Sopra Minerva e nella villa di Bassano Romano. Tuttavia, per quattrocento anni, si è persa la memoria del loro reale significato. Il presente lavoro si propone di ricostruire il momento artistico vissuto da Bernardo, illuminando anche alcuni punti ancora oscuri intorno alle sue opere giovanili e al viaggio a Roma, senza dimenticare l’eredità che riportò a Genova. L’esplorazione del contesto culturale in cui lui e Marcello Sparzo (per gli stucchi) ricevettero la committenza dalla famiglia Imperiale per decorare la volta della Loggia permetterà di dare infine - attraverso la fonte privilegiata della biblioteca Imperiale - la lettura corretta della particolare e non comune iconografia scelta per la decorazione di questo spazio estremamente significativo.

Parole significative: Bernardo Castello, Genova, Marcello Sparzo, Iconografia, Iconologia, Plutarco.

The frescoes painted by Bernardo Castello into the marvellous vault of the *Loggia* in Villa Imperiale in Sampierdarena, near Genoa, called “The Beauty” for the richness of the garden and the building’s decoration, are one of his masterpieces before he moved to Rome in 1603, to paint in St. Peter Basilica and for the Giustiniani family in Santa Maria Sopra Minerva and in the villa in Bassano Romano. Nevertheless, for four hundred years, we lost the memory of their real meanings. This paper aims to reconstruct the artistical moment lived by Bernardo, even enlightening some spots around his works in Rome and the legacy he brought back in Genoa; the cultural context in which he and Marcello Sparzo (for the stucco works) received the patronage by the Imperiale family to decorate the vault of the Loggia and to give finally - through the inspection of Imperiale’s library - the correct and significant explanation of the chosen iconography.

Keywords: Bernardo Castello, Genoa, Marcello Sparzo, Iconography, Iconology, Plutarch.

INDICE

<i>Marta Calleri</i> , Il testamento e l'inventario dello scriba Stefano di Giovanni <i>de Guiberto</i> (Genova, 5 e 7 novembre 1231)	pag.	5
<i>Angelo Nicolini</i> , Contrabbando genovese in Inghilterra durante il regno di Enrico VI (1422-1461)	»	23
<i>Giacomo Montanari</i> , Gli affreschi di Bernardo Castello nella loggia di Villa Imperiale a Genova: la riscoperta di un programma culturale per immagini	»	71
<i>Carme Narváez</i> , Diplomazia e committenza artistica a Genova nel XVI secolo: reinterpretazioni e nuove riflessioni sull'attività di Lluís de Requesens come ambasciatore di Filippo II	»	111
<i>Francesco Surdich</i> , Giovanni Battista Pastene, l'ammiraglio genovese che fondò Valparaíso	»	137
Albo Sociale	»	189

ATTI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

COMITATO SCIENTIFICO

GIANLUCA AMERI - GIOVANNI ASSERETO - MICHEL BALARD - SIMONE
BALOSSINO - CARLO BITOSSI - MARCO BOLOGNA - MARTA CALLERI - STEFANO
GARDINI - BIANCA MARIA GIANNATTASIO - PAOLA GUGLIELMOTTI - PAOLA
MASSA - ARTURO PACINI - ALBERTO PETRUCCIANI - GIOVANNA PETTI
BALBI - VITO PIERGIOVANNI - VALERIA POLONIO - ANTONELLA ROVERE -
LORENZO SINISI - FRANCESCO SURDICH - ANDREA ZANINI

Segretario di Redazione

Fausto Amalberti

✉ redazione.slsp@yahoo.it

Direzione e amministrazione: PIAZZA MATTEOTTI, 5 - 16123 GENOVA
Conto Corrente Postale n. 14744163 intestato alla Società

🌐 <http://www.storiapatriagenova.it>

✉ storiapatria.genova@libero.it

 **Associazione all'USPI**
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Marta Calleri*

Editing: *Fausto Amalberti*

ISBN - 978-88-97099-81-9

ISSN - 2037-7134

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Finito di stampare nel dicembre 2022 - C.T.P. service s.a.s - Savona