

Simone Frangioni

La bottega del pittore del barocco genovese: da *artifex* a maestro imprenditore

Genova, 7 giugno 2011

Il termine bottega evoca un ambito che rimanda alla produzione e al commercio, lontano dall'aurea aulica a cui oggi si associano in genere l'arte e la cultura.

E così era; anticamente la società produttiva era organizzata in botteghe altamente specializzate, dove gli *artifices* realizzavano da manufatti di uso comune e quotidiano a grandi capolavori entrati nel repertorio della storia dell'arte.

Botteghe a loro volta associate in corporazioni che determinavano l'equilibrio politico, piuttosto instabile, e l'economia degli stati; infatti per accedere alle cariche governative bisognava esserne parte.

Per tutto il Medioevo l'artista era stato sempre considerato quale un artigiano, a cui si richiedeva soprattutto una particolare abilità manuale. Le arti erano divise in "liberali" e "meccaniche": le prime afferivano al pensiero e alla parola, quindi erano puramente intellettuali, le seconde implicavano invece una manipolazione della materia, comportando il possesso di una tecnica e di una precisa abilità manuale. Tra queste erano annoverate le arti figurative: i pittori e gli scultori dovevano soprattutto possedere la capacità di saper eseguire quello che il committente richiedeva. E infatti, la paternità dell'opera d'arte, nel Medioevo, veniva riferita più al committente che non al maestro che l'aveva realizzata. Questa situazione andò evolvendosi nel tempo, quando il fare arte divenne una tecnica sempre più complessa, al punto che la capacità dell'artista non poteva essere vista come quella di un semplice operaio dotato solo di abilità manuali. Già nel Trecento, con Giotto di Bondone (1267-1337), a esempio, assistiamo a una crescita straordinaria della considerazione sociale di cui gode ora il maestro. Ma è soprattutto con l'affermarsi del Rinascimento che la sua figura incomincerà a evolversi: da questo momento in poi l'*artifex* rivendicherà per sé il ruolo di intellettuale.

Nel corso del secolo XV le teorizzazioni umanistiche dell'arte mirano in modo più o meno esplicito a fare dell'artista un ideatore di forme e non un semplice produttore di oggetti, promuovendolo così al rango di artefice "liberale", concetto che già si palesa in diverse e illustri fonti del Trecento, tra cui Cennino Cennini (1370-1440) che scrisse *Il Libro dell'Arte*, forse composto per la potente fraglia dei pittori di Padova, dove egli si era trasferito attorno al 1398. Fra tutti gli *artifices* per il pittore, meno coinvolto di scultori e architetti con la fatica fisica, ritenuta degradante, si prefigura un nuovo statuto sociale: la pittura, scrive Cennini, "merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia"; "sappi che 'l lavorare di tavola è proprio di gentile uomo, che co' velluti in dosso puoi fare ciò che vuoi".

L'artista, rivendicando il privilegio di concentrare in sé tanto il momento ideativo quanto quello esecutivo, man mano si svincola dal comune lavoratore manuale; Leon

Battista Alberti (1404-1472), soprattutto nel *De Pictura* (1435/36), traccia il ritratto di un artista colto e letterato, che coniuga alla imprescindibile manualità un solido bagaglio di conoscenze scientifiche e una cultura letteraria tale da permettergli un intervento in prima persona durante tutte le fasi del suo lavoro. A questa situazione idealizzata si arriverà in pratica solamente nel corso del secolo XVIII; intanto si compiva quello scollamento tra il processo ideativo e quello puramente esecutivo, causando la dicotomia tra artigiano e artista e l'artificiosa separazione tra arti maggiori e arti minori.

L'artista sempre più aspira a emanciparsi dai legami delle corporazioni in cui era ascritto con *artifices* diversi, rivendicando il riconoscimento di un "corpo giuridico" autonomo e d'eccellenza.

Soprattutto Firenze sarà il luogo più deputato e favorevole di altri per lo svolgersi di questo processo; a Genova il percorso da *artifex* ad artista sarà piuttosto arduo: Raffaele Soprani lamenta che "la meccanica commistione delle arti" avrebbe scarnito le presenze artistiche fino a tutto il primo quarto del secolo XVI "sdegnando molti nobili ingegni d'aver i lor nomi registrati nelle matricole".

Il ceto aristocratico-mercantile genovese, schiusosi lentamente alle ragioni della cultura, pur potendosi permettere qualche episodio ragguardevole di mecenatismo artistico, non tollerava invero una crescita culturale nella organizzazione corporativa delle arti.

Il 7 novembre 1415 si decise di riformare lo statuto dell'*Arte dei pittori e degli scudai* di Genova, ammettendo all'elettorato attivo e passivo per i Consoli dell'Arte anche quanti non avessero risieduto in Genova da dieci anni; dei ventuno maestri presenti alla decisione, infatti, nove erano di Pisa, tre liguri.

Ancora nel tardo 1481 veniva istituita la *Matricola artis pictoriae et scutariae*: vi avevano obbligo di registrazione i maestri operanti in Genova, pittori, doratori, scudai indistintamente sottomessi a un'unica pratica corporativa. Alla fine del Cinquecento l'esigenza irrimandabile di separare i pittori dai doratori fu occasione, come vedremo, di disputa arroventata.

Nel tempo la città fu crogiolo di esperienze fondamentali per l'evoluzione della cultura e del gusto; maestri comacini giunsero nel corso del XV secolo a Genova, da sempre terra di conquista e sbocco fisso di immigrazione di maestri antelami, quali le famiglie Gaggini, Carlone, Cantoni: potremmo dire che nel terzo decennio del Quattrocento la città diventò colonia lombarda delle arti figurative, i cui membri nel tempo si naturalizzarono genovesi, come documentano ancora oggi i numerosi portali scolpiti che ornano diversi palazzi del centro antico. Per quanto riguarda la pittura è noto il caso del milanese Carlo Braccesco, di cui si possiedono pochi dati sulla sua formazione mentre è documentata la sua attività a Genova e in Liguria tra 1478 e il 1501.

Anche i maestri fiamminghi erano ben radicati nella realtà e nell'immaginario genovese: si sa che i genovesi alla metà del Quattrocento erano fortemente presenti nelle province fiamminghe e che la città stessa era nodo e svincolo di commerci oltramontani; è significativo, in effetti, che un abile divulgatore di arte nordica quale

Giusto di Ravensburg (notizie metà del secolo XV) sia approdato a Genova nel 1451 in santa Maria di Castello presso un ordine di predicatori (Domenicani) di cultura e diffusione europea.

Chiamato da Andrea Doria, in fuga da Roma a seguito del sacco della città del 1527 operato dalle truppe dei lanzichenecchi al soldo dell'imperatore Carlo V d'Asburgo, arrivò a Genova nel 1528 Pietro Bonaccorsi, detto Perin del Vaga (1501-1547), uno degli eminenti rappresentanti della bottega di Raffaello Sanzio (1483-1520). L'artista, su committenza del Doria, diresse il cantiere della residenza di Fassolo realizzando uno degli esempi più prestigiosi di dimora rinascimentale europea, oggi nota come Villa del Principe. Altri apporti fondamentali furono gli interventi urbanistici ed edilizi di Galeazzo Alessi (1512-1572), architetto perugino, a metà del secolo XVI, che progettò, a esempio, la porta Siberia, la basilica dell'Assunta in Carignano e alcune celebri ville degli aristocratici genovesi: i moduli dell'architettura rinascimentale si radicarono nella cultura locale, influenzando la pratica dell'edilizia di prestigio a tutto il secolo XIX.

Infine fondamentale fu il soggiorno a Genova di maestri fiamminghi, fra tutti Pieter Paul Rubens (1577-1640) nel 1605, alcuni dei quali nei primi decenni del secolo XVII vi aprirono bottega.

In questo periodo gli artisti locali raccolgono, dunque, un'esperienza non sempre facile e lunga di secoli che portò l'artigiano al riconoscimento dello *status* di pittore e alla sua emancipazione solo tra il 1590 e il 1591 grazie al pittore Giovanni Battista Paggi (1554-1627), protagonista della nota "Disputa": ottenne dalle istituzioni il riconoscimento a Genova di una nuova categoria di pittori "senza bottega aperta" fuori dei vincoli degli statuti dell'Arte dei Pittori e dei Doratori e quindi esenti dagli obblighi corporativi.

Gli artisti "foresti", oltre ad apportare stimoli e ispirazioni innovative, influenzarono di certo il *modus operandi* delle botteghe e dei cantieri in città, che nel corso del secolo XVII raggiunsero un'elevata organizzazione e specializzazione, basti pensare, fra le più note, a quella di Domenico Fiasella (1589-1669) e alla cosiddetta Casa Piola, diretta da Domenico Piola (1627-1703).

Genova, nonostante si fosse aperta alla cultura e alla sensibilità barocca piuttosto tardi, ne divenne una delle capitali. Nel 1601 monsignor Agucchi scrive al cardinale Aldobrandini a proposito della città: "In pochi altri luoghi d'Italia si potrebbe mostrare eguale magnificenza poiché in pochissimi si trovano gli ori, gli argenti, le gioie e drappi e le ricche suppellettili che si vedono qui, oltre li palazzi et habitationi regie, che non hanno paro altrove, ma soprattutto l'abbondanza del denaro contante". L'affermazione del monsignore non deve comunque sorprendere: Genova, e spesso non se ne tiene conto, fu una capitale di stato fino al 1815, e gli oligarchi reggevano le fila non solo della piccola repubblica ma, attraverso il *business*, dell'Europa intera. Una società cosmopolita *ante litteram*, da sempre centro di smistamento e di produzione di merci che dal nord del continente prendevano la rotta per il Mediterraneo e viceversa.

Nel corso del Seicento palazzi e chiese si arricchirono oltremodo di strepitosi cicli ad affresco e di memorabili quadre che oggi potrebbero essere percepiti come segni di un'effettiva potenza e prestigio: invero nascondevano un'irreparabile e inarrestabile decadenza e nacquero in una temperie politica, economica e sociale che è lecito definire drammatica.

Infatti il Seicento genovese fu funestato da una grave recessione economica in seguito a tre bancarotte della corona di Spagna, da un grande disagio sociale dovuto alle iterate epidemie di peste, che culminarono in quella del 1657 che falciò quasi metà dell'intera popolazione della capitale, e da una costante instabilità politica: tre congiure filo-francesi tra il 1625 e il 1648 e il bombardamento navale da parte della flotta di Luigi XIV del 1684 minarono i fondamenti delle istituzioni della repubblica. Il declino della capitale si accentuò quando nel secolo XVII si incominciò a tesaurizzare quanto nei secoli precedenti era stato guadagnato con "le sudate fatiche dei padri", per usare le parole di Giulio Pallavicini che vedeva con lungimiranza nell'operazione urbanistica di Strada Nuova il presagio di una fine imminente; i nobili *mercatores* non investono più il "contante", non sono più imprenditori: giocano sempre più nelle fiere di cambio e approfondono i loro interessi nel mattone, in apparati decorativi, arredi, collezioni e abiti che restituiscono l'immagine di una società dove in realtà "la noia, per preferenza, ha scelto la sua residenza" (Charles-Louis de Secondat, barone de La Brède, detto Montesquieu, in *Adieu à Genes*, 1728). Una volontà di trasmettere la parvenza di uno *status* ancora in grado di reggere gli equilibri economici dell'Europa: i genovesi fra i primi intuiscono il potere mediatico dell'immagine, pensiamo agli arditi ritratti di Antoon van Dyck (1599-1641), che sorprende e convince. Più che mai gli oligarchi incarnarono quella sensibilità barocca che estrinseca la crisi delle certezze rinascimentali frantumate alla luce di nuove scoperte scientifiche, che influenzarono la speculazione filosofica e letteraria. La crisi investe l'uomo in ogni ambito dove non esiste più limite fra la realtà e l'immaginario: gli spazi fisici continuano senza soluzione di continuità in quelli virtuali, percepiti grazie all'esercizio dei sensi che devono decifrare i significati di un mondo sconosciuto in continuo e straordinario divenire, che stupisce e meraviglia. Pedro Calderon della Barca (1600-1681) si chiede: "la vita è sogno?": le immagini si fanno convincenti e seducono, possono trarre in un gioco di illusione di cui si diventa protagonisti come negli interni delle regali dimore della repubblica dove sequenze di *trompe l'oeil* e profusione di oro e specchi smarriscono l'orientamento e invitano a un'esperienza sensoriale.

Paradossalmente questa situazione favorì invero gli artisti coinvolti e protagonisti di questo *restyling* della capitale, che nel corso del secolo XVII posero i fondamenti della scuola genovese, il cui capostipite è considerato istituzionalmente Luca Cambiaso (1527-1585): divennero protagonisti della storia dell'arte locale, e non solo, portando alla ribalta l'ambito culturale della città.

Per questo motivo il termina bottega a Genova evoca principalmente la stagione barocca: i maestri si trovano a gestire un'officina organizzata come un'impresa vera propria sulla scorta del *modus operandi* che fu, a esempio, di Raffaello Sanzio e di

Tiziano Vecellio (1480/1485-1576). La bottega dunque, a partire dalla stagione del Rinascimento, è un sistema alquanto articolato come una vera e propria impresa da un punto di vista delle risorse umane specializzate e impiegate e degli strumenti tecnici; il maestro ne è il responsabile, il solo garante di fronte alla committenza della qualità e dell'omogeneità dell'opera. Dirige il lavoro secondo una precisa ripartizione dei compiti, che vengono distribuiti agli aiuti in base all'anzianità e alle competenze di ognuno. Raffaello, per far fronte alla sua crescita di popolarità e alla conseguente mole di lavoro richiesto, mise su una grande bottega, strutturata come una vera e propria impresa capace di dedicarsi a incarichi sempre più impegnativi e nel minor tempo possibile, garantendo comunque un alto livello qualitativo. Prese così all'apprendistato non solo garzoni e artisti giovani, ma anche maestri già affermati e di talento. Anche Tiziano fu a capo di una formidabile ed efficientissima organizzazione produttiva fondata sul coinvolgimento di allievi, di parenti, di collaboratori.

Carlo Ridolfi (1594-1658), storico veneziano del Seicento, scrive che quando Tiziano usciva di casa "lasciava a bella posta le chiavi nel camerone dove teneva le cose pregiate e durante la sua assenza i discepoli si davano a far copie delle opere più belle, stando uno di loro di scorta". Poi, continua il Ridolfi, il maestro, tornato in studio, le finiva di "sua mano". L'*atelier* di Tiziano era una specie di catena di montaggio che licenziava, con il marchio della ditta, quadri di diversi e spesso minimi livelli di autografia, come accadde talvolta anche per la bottega di Domenico Fiasella.

In genere durante il secolo XVII le esigenze dei committenti si fecero sempre più sofisticate; si esigono tematiche molto pregnanti che dichiarino le presunte cultura e virtù della casata, che sottendano alleanze politiche attraverso decorazioni articolate e complesse che dissimolino l'attento progetto letterario, iconografico e tecnico che regge tutto l'apparato decorativo.

Questo accadde in modo particolare a Genova dove i palazzi e le chiese diventano teatro di straordinari cicli di affreschi, che sono il prodotto esemplare della cultura barocca locale: questi, insieme ai dipinti su tavola e tela, dialogano con stucchi, sculture e arredi spesso orditi da un'unica *équipe*, che necessitava dunque, come già ricordato, di una fondata specializzazione

Entriamo ora nella bottega del pittore: sorprendente è scoprire la rete di contatti, scambi, traffici e soprattutto di artefici necessari per la realizzazione del manufatto.

Fondamentale è la relazione fra l'artista e il committente, motore che muove il mercato dell'arte. Il committente è molto esigente; l'opera assume una funzione polivalente: decorazione di prestigio per la dimora, ostentazione della potenza del casato, dei suoi principi morali e della sua cultura.

Si richiede all'artista, quindi, una fondata formazione e un continuo aggiornamento, talvolta preteso, e sovvenzionato, dal cliente medesimo, con soggiorni anche fuori città: nella bottega è presente una biblioteca con testi sacri, di letteratura, di storia, di astronomia, di scienze, di filosofia e così via, ma non solo: non possono mancare la *Psychomachia* di Prudenzio (inizio secolo VII), l'*Iconologia* di Cesare Ripa (metà del

XVI secolo-1622) o le *Vite* di Giorgio Vasari (1511-1574). Inoltre è fondamentale un'accurata collezione di incisioni, disegni, modelli riferiti ai grandi maestri e agli esempi più aggiornati; all'epoca il mercato delle incisioni a Genova era in Sottoripa. L'opera deve essere di grande qualità, garantita anche dalla bontà dei materiali impiegati. Si cerca, quando possibile, di reperire la materia prima sul territorio, soprattutto per abbattere il costo di produzione; in caso diverso era d'obbligo la via dell'importazione. Spesso su richiesta, e pagamento, del committente si usava, a esempio, il pigmento blu oltremare, ottenuto dalla complessa lavorazione del lapislazzuli, pietra semipreziosa, che all'epoca proveniva dall'Afganistan, molto costoso ("Azzurro oltremarino si è un colore nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori; del quale non se ne potrebbe né dire né fare quello che non ne sia più ..."; Cennino Cennini). Il cinabro, pigmento del rosso vermiglione, proveniva soprattutto dalle miniere del monte Amiata in Toscana, la malachite, per il verde, veniva cavata all'isola d'Elba, l'azzurrite, invece, giungeva principalmente dalle zone della Germania.

I pigmenti, non solo di origine minerale, ma anche vegetale e animale, si ottenevano, di norma, attraverso la macinatura in mortai a cura di garzoni, che entravano in bottega talvolta già all'età di cinque o sei anni: il maestro garantiva un corso di apprendistato, all'occorrenza con vitto e alloggio, su adeguato pagamento da parte della famiglia che si premurava di formare il figlio a un mestiere. Il periodo di apprendistato, o di collaborazione, era regolamentato da clausole contenute in atti rogati dai notai, come era uso a Genova: accartare, contrarre *pacta ad artem*, accordare, essere *discipuli* o garzoni di carta, sono i termini che ricorrono negli statuti dell'arte e negli atti notarili per qualificare il rapporto e le regole dell'apprendistato.

La preparazione dei pigmenti e dei colori, delle tele, la manutenzione degli strumenti necessitava una tecnica molto accurata fondata principalmente su due manuali da cui non si poteva prescindere: il *De diversis artibus* o *Diversarum artium Schedula* di Teofilo, forse un monaco benedettino tedesco (secolo XII), e lo scritto di Cennino Cennini, veri ricettari da cui si partiva per poi, a seconda delle necessità e dell'ingegno, apportare varianti e provare sperimentazioni, talvolta, rivoluzionarie.

I pigmenti una volta preparati venivano miscelati con i leganti per creare i colori, diversi a seconda della tecnica che si voleva usare: olii siccativi, soprattutto olio di lino cotto, e caseina e uova per le tempere; si usava talvolta anche la gomma arabica per dare maggior consistenza e durezza al colore.

Fondamentale era il supporto del dipinto: dalla tavola si passò in ambito fiammingo, a partire dal cadere del secolo XV, alla tela di iuta o di lino; il tessuto più ricercato era quello veneziano, dalla trama a lisca di pesce. La stoffa, fissata al telaio in legno, veniva mesticata preparando un composto di gesso di Bologna, il più raffinato, ottenuto dalla lavorazione della selenite, amalgamato a caldo con la colletta di coniglio: veniva poi spalmato e livellato accuratamente sulla superficie; soprattutto nel corso del secolo XVII, a seconda della composizione cromatica del dipinto, l'artista predisponendo delle mestiche già colorate, che, con la pittura a risparmio, riemergevano sullo sfondo creando effetti tonali e chiaroscurali *ad hoc*. Alla fine del

secolo XVI si cominciò a usare come preparazione per l'imprimitura la biacca biancastra (carbonato basico di piombo), tinta talvolta come nel procedimento precedente, che nel tempo, a causa di un fenomeno di ossidazione, tende a oscurare il tono dei dipinti e i passaggi con le mezze tinte, come è accaduto, a esempio, agli affreschi di Cenni di Pepo (1240-1302), detto Cimabue, nella basilica superiore di Assisi.

La bottega doveva essere rifornita sempre di tutti questi materiali fondamentali; consideriamo dunque il grande concorso di fornitori che orbitava attorno al maestro. S'immaginino grandi credenze atte a contenere in ordine ogni elemento, i rumori e gli odori che accompagnavano la lavorazione.

Più articolata era la preparazione per affrontare l'affresco: alla bottega si aggiunge il cantiere sul campo che poteva durare diversi mesi e doveva essere in grado ad affrontare inaspettate difficoltà.

Occorreva il ponteggiatore, come diremmo oggi, per predisporre l'incastellatura in legno per raggiungere la volta; l'intonaco, quando il maestro poteva permetterselo, era eseguito da un muratore specializzato che doveva predisporre una superficie perfetta in modo che il pittore potesse dipingere agilmente. La malta era composta, di base, di sabbia e calce in proporzione tre a uno; la sabbia proveniva dall'arenile di Sanpierdarena e di Sestri Ponente, mentre la calce da Voltri e dalle calcinare di Cogoleto. Il centro rivierasco basò per secoli la propria economia sulla produzione della calce: tanti gli operatori impiegati, dal fornitore di frasche da Sciarborasca e Lerca per alimentare le fornaci, ai minatori che fornivano la pietra calcarea, ai calcinari che seguivano la complessa cottura delle pietre e i *patrones* che con le loro imbarcazioni smistavano sul mercato la calce pronta.

Per la posa dell'intonaco sul muro si procedeva a strati: secondo i canoni, uno di base più grossolano, il rinfazzo, un secondo più fine, detto arriccio, su cui talvolta si rinviene la sinopia delineata col pigmento rosso (pigmento importato da Sinope sul mar Nero), e il terzo, intonachino, su cui l'artista eseguiva l'affresco. Se soprattutto nel Medioevo la posa dell'intonaco procedeva a "pontate" in orizzontale dall'alto al basso (a esempio, Giotto nella Cappella Peruzzi, 1318, in santa Croce a Firenze), in seguito si passa alla procedura della "giornata": richiedendo l'affresco una certa velocità d'esecuzione, il maestro di giorno in giorno posava una superficie d'intonaco a misura del solo particolare che avrebbe dipinto, con la perizia di rendere impercettibili le aggiunte che andavano a completare l'opera. I pigmenti, scelti in modo che tollerassero la causticità della calce, erano sciolti in acqua o mischiati al grassello che fungeva anche come colore bianco. Per il blu, a esempio, poco indicato era il lapislazzuli, usato per rifiniture sull'intonaco asciutto (rifiniture a secco); si usava invece il pigmento blu di smalto, ottenuto dalla macinatura delle lastre di vetro colorate, che erano prodotte in Sassonia e in Boemia, dove si estraevano i minerali di cobaltite e smaltite, le stesse che compravano gli artigiani veneziani. Per l'esecuzione sia del dipinto da cavalletto che dell'affresco si partiva dal disegno: la capacità e l'abilità grafica erano considerate a partire dal Rinascimento la *conditio sine qua non* del buon maestro, le qualità più apprezzate dell'artista. Da allora il disegno diventa il

mezzo progettuale per eccellenza, non più una semplice tecnica di rappresentazione, ma uno strumento dell'intelletto che consente di materializzare le proprie idee e di esercitare il proprio pensiero.

I garzoni e i giovani avviati all'arte tracciavano sui loro taccuini appunti grafici, schizzi di particolari, dettagli di opere che chiosavano con osservazioni; si esercitavano nel disegno ritraendo modelli dal vivo, copiando sculture antiche, riproducendo opere note attraverso incisioni e tele che il maestro possedeva; il *corpus* dei disegni si aggiungeva alla collezione di incisioni di cui si è detto. La bottega si configurava, dunque, anche come un'accademia, o scuola, da cui i giovani più talentuosi uscivano, o fuggivano come capitava talvolta dall'*atelier* di Tiziano, per operare in modo autonomo. A Genova fungeva da vera e propria accademia anche il palazzo di Gio. Carlo Doria (1576-1625), posta in vico del Gelsomino, oggi vico al Monte di Pietà, dove il nobile invitava e accoglieva giovani artisti, quali Bernardo Strozzi, Domenico Capellino, Giulio Benso, Gioacchino Assereto, Giovanni Andrea de Ferrari, e altri, a godere della sua strepitosa collezione di dipinti che permetteva loro di cogliere stimoli e spunti senza necessariamente spostarsi nelle allora "capitali della cultura": Roma, Firenze, Venezia, Parma, Mantova e Napoli.

Dal disegno si ordiva il bozzetto a colori che veniva presentato al committente per ottenere il consenso di procedere con l'opera; la quadrettatura dei disegni permetteva poi di riportare sul supporto la composizione alla quale, comunque, potevano essere apportate varianti anche di rilievo.

Per l'esecuzione dell'affresco trasporre il disegno sull'intonaco era più articolato; in alcuni casi si disegnava sull'intonachino la sinopia, che permetteva soprattutto di riportare la composizione sistemando nello spazio le figure e i particolari principali. Altra tecnica era la realizzazione su carta abbastanza spessa dei cosiddetti cartoni in scala uno a uno: fissati sulla volta o sulla parete, venivano ricalcati col manico del pennello, o una punta, rilasciando sulla superficie le tracce campite poi dal maestro col colore; oppure, ritagliati, fungevano da *silouette* che venivano ricalcate ai bordi. Un'altra prassi contemplava la realizzazione degli spolveri, ovvero cartoni traforati che venivano spolverati con *bugatte* di garza riempite di pigmento scuro che lasciavano un tracciato a puntini sull'intonaco. Alcuni maestri, infine, particolarmente dotati, si veda Valerio Castello (1624-1659), intervenivano a mano libera.

Soprattutto per le grandi composizioni ad affresco, ma non solo, della cultura barocca accanto al maestro, che si occupava delle figure, operava il quadraturista che ordiva le trame architettoniche e illusionistiche per creare suggestive realtà virtuali: proprio l'abbinamento quadraturista e figurista, affermatosi in ambito emiliano sul nascere del secolo XVII, determinerà lo sviluppo e l'affermazione dello stile barocco. Non solo: a seconda della complessità della composizione agivano maestri specializzati: chi in scene di genere, chi nei paesaggi, chi negli sfondi, lasciando al maestro, solo artefice dell'idea e del disegno, i "pezzi di bravura" e d'effetto: volti, mani e movimenti che rendevano unica la realizzazione. A completare l'artificio spesso concorreva la collaborazione degli stuccatori, creatori di putti e ghirlande aggettanti e

dorate che invitano lo sguardo e l'animo a trascendere lo spazio fisico per accedere in quello virtuale, dipinto e talvolta luccicante con la foglia d'oro, sapientemente dosata con diverse tecniche dagli indoratori.

Nelle opere di un maestro si riscontrano spesso volti e figure simili, che rimandano a stessi modelli che posavano per l'artista più volte; l'incedere sui dettagli delle stoffe e degli abiti sontuosi dei protagonisti dei dipinti lascia intuire che negli *ateliers* ci fossero manichini e scampoli di tessuti che guidavano il maestro nella vivida trasposizione pittorica.

Come si è visto, la bottega nel tempo si arricchiva di cartoni e spolveri: l'*atelier* era in grado di creare soggetti e tipi replicabili in breve tempo in composizioni e situazioni diverse, che "marchiavano" la cifra stilistica e le peculiarità di un artista rendendolo unico e riconoscibile, fondatore di una *scuola*. Solo i maestri più geniali e innovativi creavano stili e correnti culturali tali da cambiare il corso dell'arte in modo irreversibile, aprendo nuove prospettive sia da un punto di vista espressivo che tecnico.

Il Seicento genovese rimanda subito alla celeberrima "casa Piola": in realtà nel corso del secolo ci fu una sequenza e talvolta compresenza di maestranze che trasposero i contenuti e le forme del Manierismo, fortemente radicato nella cultura genovese e nelle corde dei committenti, nel Barocco: Fiasella, i fratelli de Wael, la famiglia Carlone, per segnalare le botteghe più indicative, senza considerare artisti, quali Bernardo Strozzi (1581-1644), Giovanni Beneditto Castiglione (1609-1664) e Valerio Castello, che operarono, sembra, in forma autonoma e da cui non si può prescindere.

Casa Piola, invero, incarna il sistema della bottega all'avanguardia con tutte le caratteristiche, le competenze, le relazioni familiari ed esterne, le implicazioni culturali di cui si diceva; una bottega il cui spirito imprenditoriale cambiò il corso dell'arte a Genova.

Domenico Piola (1627-1703) nel tempo si organizzò su modello soprattutto fiammingo, in particolare di Cornelis (1592-1672) e di Lucas (1591-1661) de Wael; attorno al maestro orbitarono artigiani e artisti spesso legati da rapporti di amicizia o di parentela: si pensi, a esempio, allo scultore Filippo Parodi (1630-1702) (Piola fu padrino di suo figlio Domenico), ai pittori Stefano Camogli (1610-1690), suo cognato, e Gregorio de Ferrari (1647-1726), suo genero.

Domenico, figlio d'arte del pittore Paolo Battista Piola, poneva il disegno a pratica del mestiere, "la sera tutta la passava in disegnare al tavolino pensieri tirati sulla carta", racconta Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795): l'inventario del 1768 enumera armadi con innumerevoli cartelle per disegni; trovava posto nella dimora anche una biblioteca aggiornata sulla trattatistica più recente: dall'*Iconologia* di Cesare Ripa alle *Vite* di Giorgio Vasari.

Nella casa-bottega, situata in salita san Leonardo, nella zona di Carignano, danneggiata irrimediabilmente durante la seconda Guerra Mondiale, si contavano anche opere di Annibale Carracci (1560-1609), Domenico Zampieri, il Domenichino (1581-1641), e Guido Reni (1571-1642): nel 1913 Carlotta Ageno De Simone, ultima

discendente della famiglia Piola-De Ferrari, con un legato testamentario destinò l'intera pinacoteca di famiglia al comune di Genova: circa duecento dipinti giunsero, così, alla Galleria di Palazzo Bianco.

Piola, più che maestro, fu creatore e coordinatore di idee; differenziò la sua attività: fu anche commerciante di quadri, perito d'arte, restauratore quando i committenti volevano adeguare alle nuove forme delle cornici i dipinti delle loro collezioni.

Egli, dunque, corrispose alle aspettative dei committenti ed estrinsecò i caratteri della cultura barocca che a Genova, come si è detto, grazie a un ambiente fertile e stimolante, fu connotata da istanze uniche e innovative: rispetto ai centri di produzione principali erano già tese a quella che sarà la cifra stilistica del secolo XVIII, un decorativismo assoluto sintesi della leggerezza del tratto e dell'evanescenza del colore.

Esemplificativa è la mirevole e suggestiva decorazione della chiesa di S. Luca: Domenico Piola e Filippo Parodi realizzano per l'altare maggiore un *teatrum sacrum* dove la pittura e la scultura dialogano in un continuo rimando di movimenti e di gesti coinvolgendo il fedele in un'esperienza intellettuale e sensoriale; a più di un secolo di distanza dal Concilio di Trento, gli artisti colgono nel segno i dettami della controriforma: rendono visibile l'invisibile con naturalezza e con quella piacevolezza decorativa che ormai guarda al lirismo melodrammatico del secolo successivo.

Simone Frangioni

Bibliografia

Raffaele Soprani, Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' Pittori, Scultori, et Architetti Genovesi...*, Genova 1768.

Claudio Costantini, *La Repubblica di Genova*, Torino 1986.

Domenico Fiasella, a cura di Pero Donati, Genova 1990.

Genova nell'Età Barocca, a cura di Ezia Gavazza e Giovanna Rotondi Terminiello, Bologna 1992.

L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, a cura di Piero Boccardo, Milano 2004.

Daniele Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Soncino (Cremona) 2004.

Piero Boccoardo, Clario di Fabio, *Genova e l'Europa continentale*, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Piero Boccoardo, Margherita Priarone, *Domenico Piola (1627-1703). Progetti per le arti*, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.

Domenico Fiasella 1589-1669, a cura di Piero Donati, Milano 2008.

Stefania Bianchi, *Parte chi impara l'arte. I Cantoni e la formazione di cantiere: appunti per una sintesi d'insieme*, in "Percorsi di ricerca Working Papers Laboratorio di Storia delle Alpi – LabiSAIp", 2/2010, Accademia di architettura, Mendrisio, pp. 21-30.

Maria Clelia Galassi, "Egli avea l'idea tutta diversa dall'usual modo di colorire". *Indagini per la tecnica di Valerio Castello nelle opere su supporto mobile*, in "Valerio Castello. Percorsi di approfondimento" a cura di Luca Leoncini e Daniele Sanguineti, Alessandria 2010, pp. 267-277.

Paola Parodi, Stefano Vassallo, *Osservazioni sulle tecniche esecutive di Valerio Castello: i dipinti murali*, in "Valerio Castello. Percorsi di approfondimento" a cura di Luca Leoncini e Daniele Sanguineti, Alessandria 2010, pp. 279 -285.