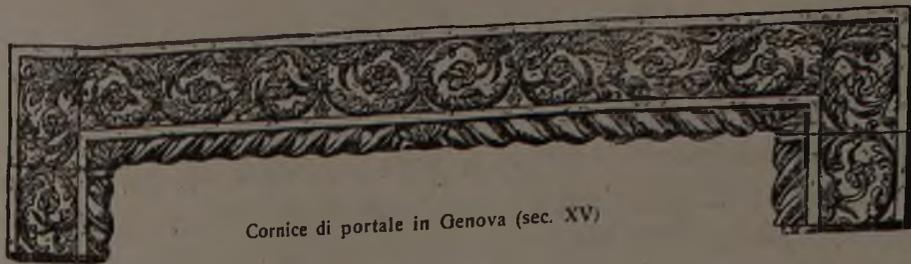


LUIGI VOLPICELLA

GENOVA NEL SECOLO XV

NOTE

D'ICONOGRAFIA PANORAMICA



Cornice di portale in Genova (sec. XV)

Genova, qual'era nel bel tempo antico, bisogna figurarsela. Io che scrivo non sono spiritista; tuttavia lo spirito immaginoso del compianto Gaetano Poggi, del genovese che con tanto fervore amò la sua città, vagheggiandone le forme arcaiche, assai mi tenta: vorrei descriverla come se la vedessi, lì, in cima ad un greppo, tutta bianca sul fondo grigio dei monti, protesa sul mare come se tendesse la mano ospitale all'esausto navigatore che venga ad essa, *eam petenti*, come con bella immagine sollevano dire gli scrittori latini. Così la vedeva dal battuto bordo della sua *cymba* l'avventuriere o il mercante, fenicio-punico, o etrusco, o greco, o italiota, o romano che fosse. Da levante la stringeva parallelamente e da presso il colle, piegato sul fronte di mare a ginocchio, che poi si nomò di Carignano; dopo del quale sfociava in un breve golfo il torrente che i Romani chiamarono *Feritor*, e forse *Ferritor*, e più tardi *Bisamnis*, nome che gli è rimasto, probabilmente venutogli dalla confluenza di due rivi montani, o dal corso serpentino per coppie di meandri. Dal lato di ponente un ampio golfo le si apriva di sotto con una bella curva lunare, nelle cui acque profonde, limpide a vento quieto, si specchiava la circostante corona di monti. La vaghezza del sito, la pescosità del mare, l'opportunità dell'approdo avevano disseminato qualche casolare sotto la costa che digradava dalla erta città, raccolta in cima al promontorio. Oggi questo promontorio con le sue vecchie case è pochissima parte della va-

sta metropoli ligure, e quel golfo ampio e deserto, dalle acque luminose, è un operosissimo porto, tutto intorno stretto dalle case, coperto dalle navi innumerevoli, reticolato di gómene, irto di alberature e di funi.

Così modificando l'aspetto della terra, di cui deforma le linee ed uccide la poesia, l'uomo usa ed abusa del fango da cui nacque. La terra è corpo vivo ed espressivo, dalle membra robuste o delicate, ha fattezze rudi o leggiadre, nudità venerabili o vesti smaglianti, ha ombre e luci, palpiti ne' mari, gemiti nei venti, fremiti nelle viscere. Alla originaria poesia della terra ci riconduce il nome stesso di *Genova*, così dolce e melodico, se per davvero esso ci viene dalla favella dei poeti e dei sapienti dell'Ellade, come ci fa ritenere, più che l'astratta scienza glottologica, il tangibile sostrato greco trovato nel sottosuolo della città: dottissimi uomini vedono nella parola γόνυ, *ginocchio*, che suona nel nome *Genua* o *Genoa*, una piega del monte o una svolta del lido o un meandro del fiume, membra e vene della terra, degne di dar nome a una sede degli uomini. Non altrimenti Ancona avrebbe preso nome dal *gomito*, che fa il suo littorale (1).

Un mio buon amico (2) mi confida, già pregustando lo spavento degl' inconfutabili glottologi, il suo pensiero, che gli fa riconoscere nel nome *Genoa* la *terra nuova* dei coloni greci o italoti, la γέξ νέξ, intravedendo nelle brume del passato la passione dei fondatori della sua città nativa. Io piuttosto, se me lo permettessero quei glottologi, preferirei di sentirvi la passione dei figli e dei nipoti per la terra prescelta dai loro padri, la passione dei *generati*, dei *Genuati*, come suggerisce la radice γέν di γενεᾶ *luogo natio, generazione di uomini*. Ma sia come che sia, è nel nome di Genova, con la dolcezza del suono, la poesia delle tradizioni umane, che qui tanto opportunamente si acconcia con la vaghezza del sito.

Passarono mille anni, e più centinaia d'anni ancora, prima che parola di scrittori o tratto di disegnatori ci facesse rivedere l'aspetto della città ligure, diventata frattanto emporio del commercio e forte potenza politica e marittima. La piccola città antica non aveva meritato da Stra-

(1) Abate RAGGIO, DILTHEY, BECKER. VANICEK, LUIGI GRASSI, GIACOMO LUMBROSO, barone VERNAZZA, G. CLARETTA e altri.

(2) Il cav. uff. Emilio Marengo dell'Archivio di Stato di Genova, del quale carpisco la confidenza e spiffero il segreto.

bone che una fuggevole menzione nel suo voluminoso trattato geografico, ove, fissando l'inizio della catena Appenninica presso Genova e riferendo che gli abitatori di Ponente portavano i legnami de' loro boschi a Genova, nominò la città come « emporio dei Liguri » : dopo di che dichiarò senz'altro che non tornava conto parlare della Liguria e de' suoi abitatori, tagliatori di macigni, disseminati in pochi villaggi non degni di ricordo (1). A mala pena in un passo della ponderosa *Historia naturalis* Plinio men-
tovò un *oppidum Genua* (2). Bisognò giungere al secolo XII dell'era nostra per sentir dire dall'arabo Edrisi nella corte normanna di Palermo, che « Genova è città antica, di fondazione primitiva, dai dintorni e pas-
seggi ridenti, dagli edificii eccelsi, pingue di frutteti e di campi sativi, cinta di borgate e casali, sita presso un piccolo fiume » (3).

E di fatto dai tempi straboniani a quelli normanni la città aveva mutato figura ed aspetto. Durante l'universale dominio di Roma la pace aveva regnato sulle sponde del Mediterraneo, e nei secoli barbarici, che seguirono alla caduta di quell'impero, le valse assai sovente di nascondiglio e di difesa la cintura dei monti continua ed impervia (4), mentre il mare che le spaziava davanti, paventato da' rudi guerrieri affacciatisi da oltremonte, era diventato deserto e libero innanzi a lei. Così era uscita la crisalide dalla sua spoglia : l'una dopo l'altra le case, discendendo l'erta, si affollarono sul lido di ponente, si agglomerarono lungo la curva del golfo, che prese vita e forma di amplissimo porto. I contatti e i com-
merci coi Saraceni delle isole tirrene e con le città marinare d'Italia e

(1) STRABONE, *Geografia*, lib. IV (capo VI), lib. V (c. III).

(2) Lib. III (c. VII, par. II.) - Leggi la descrizione che FILIPPO CASONI fece della Genova primordiale nel libro IV dei suoi *Annali della Repubblica di Genova*, e propriamente alle pag. 119 e 120 del tomo II (Genova, Casamara, 1799).

(3) *Libro del Re Ruggiero*.

(4) La catena Appenninica separava nei primi tempi nettamente le poche genti della costa ligure da quelle della pianura del Po. Probabilmente era appunto dietro quella erta barriera che si erano ridotti, non oltre inseguiti dagl'invasori transalpini, gli ultimi Liguri sloggiati dai pingui pascoli lombardi. Allora Genova non era porto per le vaste regioni retrostanti: quegli uomini senza terreni, sospesi fra le rupe ed il mare, vivevano di caccia e di pesca in rinnovata barbarie. Poi i primi contatti della navigazione costiera, l'intervento di Etruschi e Romani, la prosperità della Gallia cisalpina bisognosa di sbocco marittimo, la quiete del regime imperiale, promossero i traffici, crearono il porto, incivilirono la nazione, produssero la immensa prosperità di Genova.

maggiormente i noli marittimi dei Crociati e i novelli approdi in Levante, e sopra tutto la frugalità e la parsimonia, fecero ricchi i Genovesi e grande e magnifica la città. Sullo scorcio del secolo XIII già era decantata nel suo stesso linguaggio volgare, e la vantavano nei secoli seguenti Fazio degli Uberti, il Petrarca, l'anonimo del 1407, l'Astesano, il Filelfo, l'Ivani, Enea Silvio Piccolomini, e letterati, e diplomatici, e storici (1).

Ma, come la descrizione di un viso, minuziosissima che sia, non vale un ritratto disegnato, sia pure con poche linee, così non può la bocca con parole numerosissime ed acconce rappresentare un luogo, e vie più una città, come possono la matita, la penna, il pennello in brevissimi tratti. Tali rappresentazioni figurative hanno perciò grandissima importanza per noi, ed è quindi tanto più rincrescevole che, non solo per Genova, ma per quasi tutte le città storiche non ne siano pervenute a noi prima dei secoli della Rinascenza. Non che disegni e pitture non siano state fatte dianzi, specialmente di luoghi che, come Genova, offrivano elementi pittorici caratteristici; ma l'intonaco non sostenne l'affresco, e la parvità e leggerezza della pergamena, della carta o del libro lasciarono disperdere o consumare il disegno o l'alluminatura. Non a torto un poeta del secolo XIX inneggiava all'eternità dell'arte nella materia dura, per la quale « il busto sopravvive alla città » (2). È sopravvissuta l'immagine al Porto Pisano, famoso nel secolo XIII ed ora non più esistente, perchè dopo la battaglia della Meloria i Genovesi lo raffigurarono in pietra (3): ci sono rimaste impressioni panoramiche, benchè schematiche, di qualche città a mezzo del medio evo, perchè su metallo di medaglia o di sigillo fu impressa l'Urbe *caput mundi* o la *Capua speciosa*.

La più antica veduta di Genova, di cui si abbia almeno la notizia, pare che fosse quella che era dipinta fin dal 1365 nel coro della chiesa degli Eremitani a Sant'Agostino; il quadro era animato dalle figure in

(1) A. NERI, *Impressioni di E. S. Piccolomini intorno a Genova* (in *Rivista Ligure*, an. 1911, pag. 58-74).

(2) T. GAUTIER, *Émaux et camées*, poesia *L'Art*.

(3) La si vede in Genova, nmrata nel cantone del vico dritto di Ponticello che sporge verso l'omonima piazza. È raffigurata alla pag. 381 del libro di F. PODESTA, *Il porto di Genova* (Genova, E. Spiotti, 1913), a pag. 37 della *Città Marinara* di U. VILLA, a pag. 653 dell'annata 1914 della rivista *La Liguria illustrata*.

costume del Doge e degli Anziani: ne fece ricordo il Federici (1), il quale ne donò una copia ai Padri del Comune; nei cui atti, d'altra parte, non la si è più rinvenuta (2).

Le prime vedute invece giunte fino a noi sono in quattro acquarelli su pergamena, e ci vengono da Lucca. Giovanni Sercambi, speziale lucchese, si dilettò di lettere, e contribuì principalmente a procacciare nell'anno 1400 il dominio di quello Stato a Paolo Guinigi: scrisse abbondantemente le *Croniche* della sua città, e l'originale, steso di suo pugno e illustrato, probabilmente, anche da lui stesso con circa 600 disegni acquarellati, si conserva, preziosissimo cimelio, nell'Archivio di Stato di Lucca.



Papa Urbano VI ripara a Genova il 1396
(riduzione da acquarello di circa l'anno 1400
nelle *Croniche* di Giovanni Sercambi)

La prima parte dell'opera si chiuse l'anno 1400 il giorno 6 dell'aprile; e in quella sono i quattro acquarelli che ricordano Genova.

Il primo di essi è nel capitolo CCCIII, dove si narra *Come lo papa chaminà a Genova*. Il papa era Urbano VI, reduce dall'assedio di Nocera, e l'anno era il 1386. La figura è delle più piccole del libro, e la veduta di Genova è limitata a una fila di case

lungo la ripa del porto. Pare che vi si possano individuare il campanile della Commenda di S. Giovanni, nella quale il papa alloggiò e fece scannare e seppellire i cardinali suoi prigionieri (di questo il Sercambi non scrisse verbo), fiancheggiato a manca da una torre, poi la torre alta del Castelletto dietro l'altra del Comune, entrambe con la bandiera genovese inalberata, e infine in primo piano il molo con la loggia dei Greci: entrano in porto col vento in poppa due navi, con bandiera genovese a prua e sull'albero, nella prima delle quali siede il papa con due cardinali. Negli altri due capitoli seguenti, dov'egli oppone il crocefisso ai Genovesi venuti per ucciderlo e poi riparte salpando su galee genovesi, si vedono le bandiere di Genova, ma non la città.

(1) F. FEDERICI, *Dizionario*.

(2) Prendo questa notizia e altre che seguono dal già citato libro del PODESTÀ, *Il porto di Genova*, coordinato ed accresciuto da G. PESSAGNO: da quest'ultimo ho avuto efficace assistenza nella compilazione di queste mie note. Di che gli rendo qui pubblicamente grazie.

La seconda figura del Sercambi è nel capitolo CCCCXXVII, in cui si dice *Come tra Guelfi e Ghibellini di Genova e del contado fu smizurata guerra e uccisione tra loro ardendo le ville et tagliando le vingne*. Siamo al 1397. A sinistra due schiere armate si affrontano, guidate l'una dalle bandiere di Genova e dell'Impero, l'altra da quelle di Genova e di Francia. A destra è tutta la veduta della città, curvata intorno al porto



Il porto di Genova al 1397 durante le lotte guelfo-ghibelline
(riduzione dalle *Croniche del Sercambi*)

dalla torre del Faro a quella dei Greci: di là dalla torre della lanterna, posta ben alto a mezza costa d'un monte, pendono due impiccati dalle forche; di sotto, da ponente, dopo le prime case si riconoscono l'arsenale, la darsena con le due torri a mare, il campanile di S. Giovanni, la torre di Castelletto, quella del Comune con la bandiera, e forse il palazzo di S. Giorgio; sul molo è l'altra torre della lanterna presso la loggia dei Greci, con bandiera alzata; dalla ripa sporgono in mare l'uno dopo l'altro quattro pontili o sbarcatoi di legno poggiati su piedritti o puntelli; in mezzo al porto veleggia uno di quei piccoli legni che si chiamavan *liuti*; di dietro al molo spuntano altri due alberi navali con bandiera, mentre dall'estremo di quello resta fuori l'alta poppa di una nave, che ha sull'albero la bandiera e nel punto centrale della vela rigonfia una crocetta (1). Di fronte a questa nave entra in porto un altro

(1) Questa crocetta è costituita da quattro scacchi, ordinati in modo da lasciare in mezzo a loro uno scacco vuoto: tale figura, che in araldica prende il nome di *punti equipollenti*, potrebbe riportarsi allo stemma dei Gentile di Genova, armatori e patroni di navi, se non la si rivedesse tal quale sopra tre vele, disegnate ottant'anni dopo sull'opposta sponda adriatica da Prezioso Benincasa di Ancona nella sua carta nautica. Forse qui è l'insegna di Genova, disegnata a suo gusto dall'acquarellista lucchese; fors'anche qui e sulle vele

liuto con la bandiera al vento. A questo quadro il cronista lucchese fa seguire un lungo commento, che comincia con queste parole: « Le discordie fanno i paezi buoni et belli e l'uomini consumare. E pertanto mi stringie l'amore di dovere scrivere quanto le discordie nate in Genova ànno quella terra e 'l suo contado distrutto, e ànnola condotta a esser soctoposta, quine u 'ella era e chiamavasi Genova libera per mare et per terra e in ella sua propria casa ». Così egli si apre l'adito al seguente capitolo.



Genova si dà a Francia nel 1397
(riduzione dalle Croniche del Sercambi)

Nel qual capitolo, che è il CCCCXXIX, si spiega come *Genova si diè a Re di Francia* in quell'anno 1397, accompagnando la narrazione con la terza delle vedute della città. La quale, com'è di ragione, si assomiglia moltissimo a quella precedente: come in quella, si va dalla duplice forca alla torre del Faro, poi all'arsenale, alla darsena biturrita, al campanile di S. Giovanni, alle torri di Castelletto, cui segue un alto campanile, alla torre comunale, al palazzo di S. Giorgio, al molo con la loggia dei

anconitane di Benincasa è un segno del comune guelfismo; e forse ancora e più probabilmente è un segno di cristianesimo e di divozione costretto in quella figura caratteristica dalle necessità tecniche della tessitura della vela, poichè nei tre esempi offerti dal Benincasa si vede chiaramente che il segno di quella croce a scacchi era inserita nelle filature, seguendo l'andamento dei ferzi della vela. Il chiarissimo CAMILLO MANFRONI, da me appositamente interpellato su questo particolare, pur senza togliere ogni importanza al caso esaminato, mi esorta con la sua esperienza a diffidare della veridicità figurativa de' disegni antichi. In che convengo pienamente, pur senza ricusarmi per questo all'esame di essi.

Greci e l'attigua torre da lanterna. I pontili di sbarco sono cinque, accostati da navicelle, e innanzi al porto veleggiano più navi con la bandiera di Genova all'albero. Di dietro le case occidentali della città spunta una fila di lance, precedute dalla bandiera di Francia, che è già passata oltre S. Giovanni. In vetta alla torre di Palazzo garriscono affiancate le due bandiere di Francia e di Genova.



Genova al 1399, a tempo del pellegrinaggio dei Bianchi
(riduzione dalle Croniche del Sercambi)

La quarta e ultima delle vedute di Genova presso il Sercambi è contenuta nel capitolo DCXXI, ove si narra *Come alquanti Bianchi andòno a Genova* nel maggio dell'anno 1399. Qui, per far posto alla sopravveniente processione dei Bianchi (1), il disegnatore ha contenuto il panorama in metà dello spazio della figura, sopprimendo l'arsenale e la darsena, diminuendo il numero degli edifizi, ma, per compenso, ingrandendoli: non vi mancano però il Faro, S. Giovanni, le due torri con bandiera del Castelletto e di Palazzo, il molo con la loggia dei Greci e l'attiguo faro con bandiera. V'è di singolare, a ponente di S. Giovanni, una torre cimata da un albero fronzuto, a simiglianza della bellissima torre dei Guinigi, che ancora giganteggia, così alberata, nella città di Lucca.

Queste quattro vedutine di Genova, prese a visuale presso che radente od orizzontale, possono giudicarsi all'ingrosso corrispondenti al

(1) Per questo vedi negli *Annali d'Italia* del MURATORI all'anno 1399.

vero: non solamente vi si raffigurano alcuni principali edifizii di quel tempo, ma vi si possono riconoscere certi particolari architettonici della città, che non si vedono nei piccoli panorami Sercambiani di altri luoghi: tali, ad esempio, le quattro cuspidette che sogliono accompagnare nei canti la cuspidè centrale dei campanili genovesi.



Genova
(riduzione dalla *Cronica Norimbergæ*)

Nel prezioso incunabolo tedesco dello Schedel, dal titolo di *Chronica Norimbergæ*, illustrato da Michele Wolgemuth, stampato l'anno 1493, fu incisa una veduta panoramica di Genova (1). Qui già appare tutta la città, non più schematica come quella del Sercambi, ma già estesa per lungo e per largo dalla ripa ai monti; vista, non più orizzontalmente, ma a volo d'uccello. Il porto vi è rappresentato tutto: assai più del vero ne è ristretta l'imboccatura fra le torri di Faro e quella dei Greci. La

(1) Questa figura, di cui la Società Ligure di Storia Patria possiede un'esemplare, fu già riprodotta da U. VILLA nella sua *Città Marinara* (Genova) a pag. 11 e poi nella rivista *La Liguria illustrata* (an. 1913, pag. 346).

torre di Faro, già a due ordini, ciascuno merlato, sostiene la gabbia della lanterna, sopra la quale gira al vento una figura di pesce, sormontata dalla Croce. Dopo le poche case di Fassolo si raggiunge la cerchia delle mura di fronte alla porta di S. Tommaso; ma questa è tagliata fuori del promontorio del faro da un corso d'acqua, il quale venendo da borea, lambisce le mura di ponente, passa innanzi alla soglia e quivi si getta nel porto di Genova, scavalcato da un ponte levatoio. Il giro delle mura si vede bene da Castelletto per S. Tommaso fino alle due torri della Malapaga e delle Grazie. Fra queste e la darsena corre la palazzata di Ripa lungo l'orlo interno del porto, donde si spingono in acqua quattro calate, non più pontili di legno, ma ponti di pietra, di qua de' quali comparisce il palazzo quadrato di S. Giorgio. All'indietro campeggia in proporzione esuberante la cupola di S. Lorenzo, qual'era prima della ricostruzione cinquecentesca: di sotto, a sinistra si vede il frontone triangolare e il rosone della facciata della chiesa, fiancheggiata a destra da un modesto campanile.

Il motivo architettonico della vecchia cupola di S. Lorenzo è oggetto intorno al quale conviene trattenerci alquanto, poichè non se ne trova quasi affatto menzione nelle cronache e storie genovesi o nei documenti (1). In questa stampa, nelle altre figurazioni del secolo XV, e maggiormente nel quadro quattrocentesco rifatto da Cristoforo Grasso, di cui presto converrà discorrere, la cupola appare costituita da tre bassi tronchi di cilindro o tamburi, di diametro consecutivamente decrescente sovrapposti l'uno all'altro concentricamente, sull'ultimo dei quali poggia un casello cilindrico coperto da cuspide conica: i ripiani, che alternano e circondano le pareti verticali di questa costruzione, s'inclinano verso la grondaia periferica a guisa di tetto, quale pare che fossero. Le pareti di ciascun tamburo sono cinte da una serie continua di lineette verticali, che in quelle stampe, di dimensioni assai piccole, parrebbero alle finestre, di parecchio simili alle finestre segnate sulle case, e sull'ampio quadro del Grasso assumono l'aspetto di colonne (2). Se di colonne era rivestita

(1) Degli illustratori recenti mi pare che abbiano fatto un breve cenno della vecchia cupola solamente il PESSAGNO nella già citata opera del PODESTA sul *Porto di Genova* (pag. 466, 468, 483) e D. G. SALVI nella *Gazzetta di Genova* (an. 1919, n. 1, pag. 8).

(2) Anche B. FRESCURA, scrivendone nella sua *Genova e la Liguria nelle carte topografiche* vi vide le colonne (pag. 46).

tutto in giro e in tre ordini sovrapposti la cupola di S. Lorenzo, questa doveva sembrar fatta in stile pisano, come il duomo e il battistero di Pisa e le chiese di S. Martino e di S. Michele in Lucca: donde potrebbe spuntare un nuovo argomento di critica storico-artistica, saporito pabolo pe' critici d'arte.

A destra della chiesa di S. Lorenzo si vede la faccia interna di una porta fra due torri, la quale sarebbe quella di S. Andrea se le torri anzichè quadre, come sono nel disegno, fossero semicircolari, quali ancora oggi si mostrano. Fra S. Lorenzo e S. Andrea intercede a qualche distanza, benchè prospetticamente contigua al caseggiato, un'altra chiesa, che credo sia quella di Santo Stefano.

Di dietro la facciata del duomo s'alza, grossa e alta più che non convenisse allora, la torre del Comune, che inalbera due bandiere parallele, l'una delle quali porta la croce di Genova. Gl'illustratori della città affermano e dimostrano con documenti che questa torre, nata e destinata per torre campanaria, terminava nel secolo XV col cornicione della triplice fila di archetti, sopra cui si appoggiava la merlatura finale, e che non prima del 1538 o 39 fu decretato e costruito un altro piano superiore, atto ad elevare la campana e ad estenderne il suono (1); fatto è che in questa incisione quattrocentesca, o che così fosse, o che le dimensioni della torre fossero state esagerate, o che il disegnatore avesse inventato o predivinato, la torre campanaria è alta, a due piani, e pare che porti il cornicione degli archetti non in cima, ma a mezzo del fusto. E così pure la vedremo nell'altra incisione di cui parleremo appresso.

Proseguendo l'esamina della figura panoramica, troviamo, più indietro e a sinistra della torre comunale, il vigoroso mastio del Castelletto con le torri cilindriche, due sul fronte e una indietro più elevata a bandiera alzata con la croce di Genova, cinto da cortine e torri quadre facienti sistema con le cerchia delle mura che cingevano la città da ponente. A tergo della città va salendo la plaga dei monti, cosparsa di ville e di boschetti: sulle vette si seguono da sinistra a destra un torrione quadro, una rocca da cui spuntano una torre quadra con la bandiera e un'altra rotonda meno alta, una chiesa con campanile e un'altra chiesa con campanile.

(1) F. ALIZERI, *Guida illustrativa di Genova* (1875) pag. 92. - G. PESSAGNO, *La torre di Palazzo* (in *Gazzetta di Genova*, an. 1916, n. 10).

Benchè questo panorama genovese figuri in una delle primissime stampe tedesche, convien credere ch'esso sia di pretta fattura italiana, tanto lo stile ne è italiano, lontanissimo da quello germanico. Il qual fatto ha tutto l'appoggio della probabilità, quando si ponga mente, non solo alla frequenza delle relazioni commerciali e diplomatiche fra le due nazioni appoggiate sulle medesime Alpi, ma vie più alla immigrazione in Italia dei novelli stampatori tedeschi, che venivano ad attingere nella terra del classicismo e dell'umanesimo la materia prima letteraria per le loro officine.

Genua città in Liguria.



Di aspetto invece tedesco, come più schematica e più dura, è un'incisione assai simile nella sostanza alla precedente, benchè sia stata stampata in un libro italiano del secolo seguente (1). Come nell'altra, la bocca del porto è ristretta fra i due fari; di S. Lorenzo facciata, cupola e

(1) La figura che ho innanzi a me è di quelle che i rivenditori di stampe sogliono oggi ritagliare dai libri antichi per cavarne guadagno maggiore che non dal libro, per pregevole che questo sia. Fu da me comprata in Roma

campanile si assomigliano a quell'altre, se nonchè la cupola è meno grandiosa e il campanile, senza cuspidi, è una torre quadra. La torre del Comune è anche qui a due ordini, con l'aggiunta della merlatura lasciata stare anche sul primo e più antico cornicione: e porta una bandiera sola. Il Castelletto, oltre le tre torri cilindriche già vedute, ne ha una quarta quadra. La cerchia turrita delle mura si vede intera da San Donato al molo dei Greci, fuori che nell'angolo orientale, il quale esorbitava dal riquadro della figura, cosicchè mancano Santo Stefano e la porta di Sant'Andrea. Tutt'intorno monti e ville, e sulle vette, come sull'altra, torre, rocca e due chiese con campanile; vi è di più, sull'ultima vetta a levante, una torricella. Ma ciò che la differenzia grandemente dall'altra, come già ho cennato, è lo stile grossolano del disegno, con le ombre, coi tetti, con le poche figurine umane in nero fitto. Accosto e di sopra alla riga marginale superiore della figura è stampato *Genua città in Liguria*.

Il giorno 29 aprile 1473 in Sarzana l'umanista Antonio Ivani si sedeva allo scrittoio e stendeva una bella lettera, diretta all'amico Donato Acciaiuoli fiorentino. Annunziando l'invio di una tela, sulla quale era dipinta la veduta della città di Genova, tutta ed amorosamente gliela descriveva, richiamando l'attenzione di lui sopra le cose più notevoli. Donde veniva quella pittura? originale o copia? chi n'era l'autore? Sono domande, non previste dall'Ivani, alle quali io non posso rispondere. Escludo per altro che si tratti di copia dell'affresco di Sant'Agostino nel secolo XIV, perchè l'Ivani non avrebbe mancato di far notare all'Acciaiuoli anche le figure e i costumi dei magistrati genovesi che figuravano in quella antica pittura, come già ho ricordato qui indietro: ed escludo che si tratti in genere di veduta antica, perchè dal tenore del testo Ivaniano si deduce che quella era una figurazione sincrona, atta a dare un'idea dell'aspetto di Genova; e già dagli acquerelli del Sercambi abbiamo appreso che nel transito dal secolo XIV al XV, anzi che i ponti di pietra

per l'Archivio di Stato di Genova. Nel testo che si vede stampato a tergo della figura in caratteri e parole italiane si ragiona della rivolta di Choret contro Mosè ed Aronne. Lascio ai bibliografi la cura di identificare l'opera. Questa figura fu già mostrata dal PESSAGNO nel citato libro del PODESTÀ (pag. 12), da F. DONAVER nella sua *Storia della Repubblica di Genova* (Genova 1913; vol. I, pag 297) e da qualche altro.

vantati dall'Ivani, non erano nel porto di Genova che pontili di legno. Poichè non abbiamo questa pittura, nè possiamo sperare di rintracciarla e scovarla, convien contentarci della descrizione che l'Ivani ne fece in bel latino, qui da me ripetuta in non bello ma facile italiano. L'Ivani diceva dunque all'Acciaiuoli: « Tu vedrai il molo, opera meravigliosa fatta dalla mano dell'uomo, col quale prende la sua forma il porto. Alla bocca di questo due torri fanno di notte due grandi luci, che mostrano l'entrata del porto, delle quali la più alta posta sopra un promontorio fa vedere con tutta chiarezza, abbiano una o più vele, tante navi o galere quante dall'alto si presentano in vista. Osserva dentro il porto i ponti di pietra, i posti d'ancoraggio di galere e di barche, le colonne nel molo cui si legano le navi da merci. Guarda poi fuori del porto, di là da quella torre più alta, che si chiama Capo di Faro, un'altra rada con un lungo sobborgo, dove le navi si costruiscono: quella plaga volge a ponente, mentre l'altro capo guarda a levante. In questo capo, non bene visibile nella pittura, è un sobborgo grande, discosto dal lido, nella vallata che dal nome del fiume dicesi Bisagno [*Bisanne*], aprica contrada di orti seminata di ville: queste ed altri più luoghi pregevoli il pittore non potette riprodurre, perchè fuori vista. Vedrai inoltre sopra un superbo colle il Castelletto [*arcem*], collegato alle mura, e anche i forti più alti sulle montagne fuori delle mura, i quali, a parere di alcuni, assicurano l'accesso dalla Lombardia [*Gallia Cisalpina*] quando occorresse soccorso al castello della città. Non si può scorgere la Val Polcévera, che prende nome dal fiume: essa è popolosa e piena di ville, e, prendendo capo dal sobborgo dove si fanno le navi da commercio, mena ai monti. Questa valle ha una pianura amena, non larghissima, ma lunga circa 10 miglia, per la quale si va anche in Lombardia. Il numero delle ville tutt'intorno supera di molto quanto la pittura fa vedere; le quali però, se sono molte e deliziose, riescono poco utili, come quelle cui fan difetto lo spazio e l'ubertosità dei campi: ciascuno di questi poderi è cinto da muri. Mi è cosa assai difficile farti notare gli edificii cittadini, gli acquedotti di mirabile costruzione, le fontane zampillanti nella città, i condotti nelle vie pubbliche urbane che scaricano nel porto le acque pluviali e le immondizie; benchè potrai tu stesso riconoscere il palazzo del Comune, distinguibile per la bandiera dalla croce rossa, e quella memorabile strada, che, dove vedi i ponti di pietra, costeggia il porto con un lungo percorso, folta di officine, coperta dai primi piani delle case, fatti in muratura: dal lato

di mare dessa prende luce dalle finestre e dalle vie traverse che dalla città menano al porto. Se tu troverai costà alcuno che conosca questa città e con lui esaminerai la pittura, tu puoi far conto di aver veduto Genova » (1).

Di una figurina del porto e della città di Genova, che si trova a Parigi nel codice *De Maiestate* di Juniano Maio, scritto nel 1493, fa cenno Benedetto Croce in uno dei suoi tanti volumi. Si tratta di una delle venticinque bellissime miniature di Nardo Rabicano, che adornano e illustrano il prezioso libro, e propriamente della dodicesima, nella quale « è la città di Genova, liberata per soccorso di Ferrante » re di Napoli (2): suppongo che si alluda alla strepitosa vittoria che i Genovesi conseguirono sui Milanesi al monte dei Due Fratelli il 1478 sotto il comando di Roberto Sanseverino, con soccorso di uomini e di galere del re Ferdinando (3).

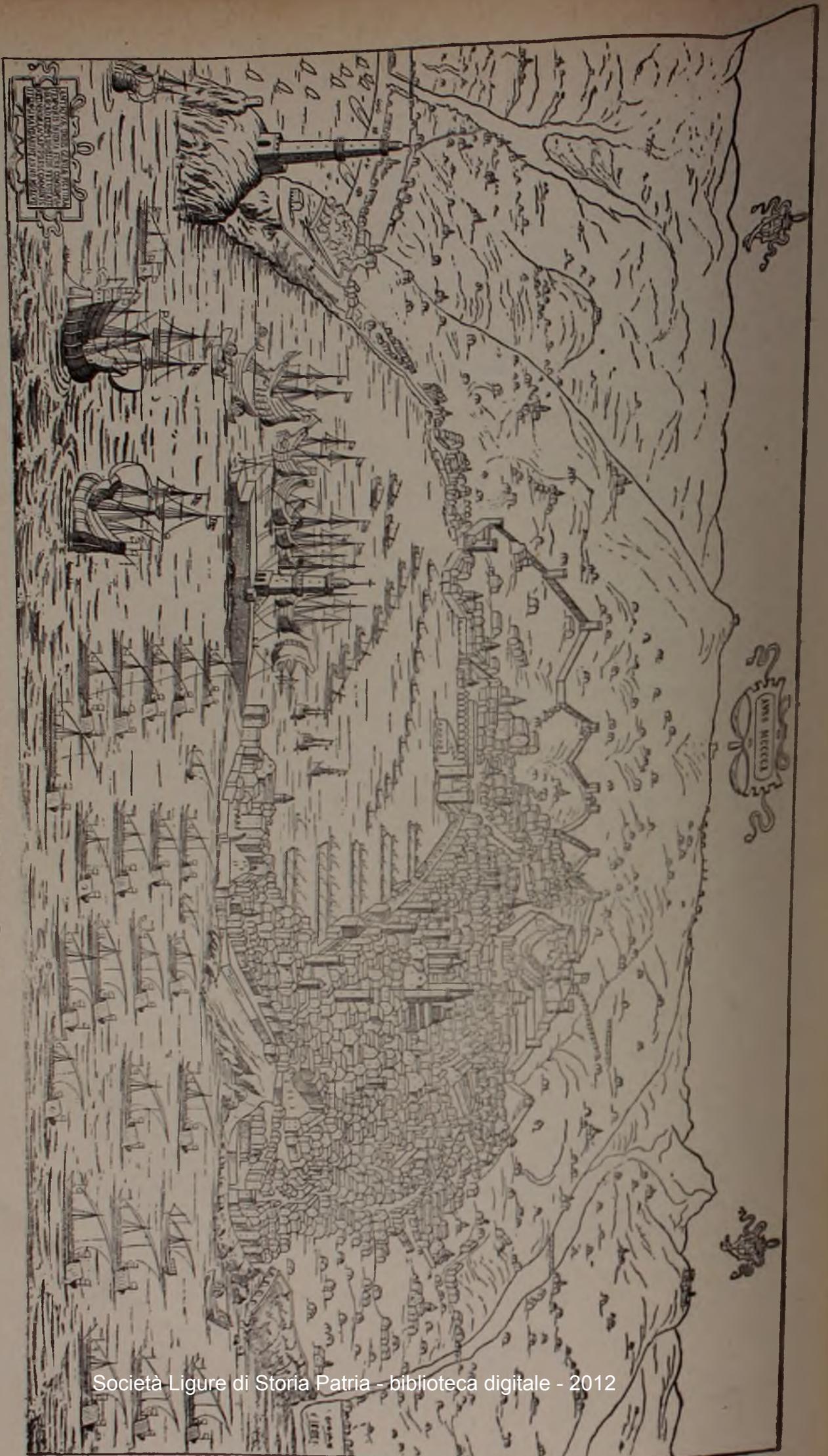
Ed eccoci al *pezzo grosso*, al grande quadro del Palazzo bianco di Genova, rifazione, fatta il 1597 da Cristoforo Grasso, di più vecchio dipinto creduto del 1410. Ne parlarono il Banchemo, il Belgrano, il Frescura, il Pessagno, ne parlerò oramai io, e ne riparleranno di certo altri molti: poichè invero il quadro è di grandissima importanza per Genova, della quale sopra circa 11 metri quadrati di tela ci presenta la veduta panoramica, ampia nella estensione, minuta nei particolari. Simile importanza ha il panorama di Napoli al 1465, già del principe Strozzi e ora nel museo di San Martino di Napoli (4). Non descriverò la Genova che fa così bella mostra di sè nel quadro in questione, perchè non riuscirei a fare altro che a coordinare in un solo testo tutto quanto fu già detto dagli egregi scrittori che ho qui su menzionati: rimando perciò il lettore

(1) Il documento nella sua veste latina fu pubblicato nel *Giornale Ligustico* (an. VII-VIII, pag. 121) e negli *Atti della Società Ligure di Storia Patria* (vol. XXIII, pag. 33, 268). Ne fece cenno A. NERI in un articolo (in *Rivista Ligure*, an. 1911, pag. 57-74), ove menzionò parecchie descrizioni di Genova trattate da scrittori antichi.

(2) B. CROCE, *Curiosità storiche* (Napoli, R. Ricciardi, 1919), pag. 15-16. Il codice già menzionato dal MAZZATINTI (*Biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*; Rocca S. Cusciano, 1897; pag. 100), è designato nella Nazionale di Parigi fra i manoscritti italiani col n. 1711.

(3) Cfr. GIUSTINIANI, *Annali della Repubblica di Genova*, all'anno 1478.

(4) Venne riprodotto da B. CROCE nella rivista *Napoli Nobilissima* (vol. XIII, fasc. 4) e poi da S. DI GIACOMO nel suo volume *Napoli delle Monografie illustrate dell'Italia artistica* diretta da C. Ricci.



Genova nel 1481, dal quadro del 1597 di Cristoforo Grasso

(riduzione della tavola litografica Doyer nel vol. I. di Historia patriæ Monumenta,
Liber Iurium Reipublicæ Genuensis)

curioso ai pregevolissimi studi di quelli (1). Mi limiterò solo alle modificazioni od aggiunte che mi sembri conveniente di apportare a quanto da quelli è stato già detto.

E innanzi tutto, prima di guardare la figurazione panoramica, leggo le leggende dipinte sulla tela, le quali vogliono informarci della ragione del quadro, del tempo della figurazione suddetta e del nome del pittore. La prima leggenda, inquadrata in una tabelletta cinquecentesca, è dipinta nel canto inferiore sinistro della tela, e in bei caratteri capitali e in elegante latino ci vuol dire che « *i prestantissimi Padri del Comune nell'anno 1597 ordinarono che si rifacesse questa pittura dell'antica città di Genova, come copia di quella quasi consunta dall'ingiuria del tempo, a fine di serbarne la vecchia veduta* » (2). Fu dunque un'antica pittura, ricopiata nel quadro; ma i prestantissimi Padri del Comune non ci fecero sapere in quella sobria epigrafe dove e come si trovasse allora l'originale. Era dessa una più vecchia tela? o, come propenderei a credere, una pittura murale? e dove si trovava? e perchè e come si era tanto invecchiata? Poichè è da osservare, anticipando qui un asserto che dimostrerò più innanzi, che la pittura originaria non era poi nel 1597 di età decrepita, non avendo allora con probabilità più di 116 anni, se pure non ne aveva, come credo, qualche decina di meno. A ogni modo, i Padri del Comune, se non vollero dirci di più, già meritavano la riconoscenza dei Genovesi contemporanei e postumi per aver fatta rivivere e conservare quella antica immagine della loro patria. Intanto a reintegrare la cognizione storica del fatto stesso non sono valse, a quanto mi si afferma, le accurate ricerche nell'archivio dei Padri del Comune: pure non so per ora convincermi che da ulteriori indagini fra quelle carte non possa ancora venir fuori qualche opportuna notizia. Inoltre è di certo cosa ammirevole che da un vecchio dipinto, così malandato da doversene poi, per non perderne le figure, ricopiarlo, sia venuta fuori una copia a sua volta così precisa, così minuziosa, tanto sovrabbondante di particolari. Oggi anche questa copia del 1597, benchè vigorosa, mostra le rughe della sua età, certo

(1) G. BANCHERO, *Liber Iurium Reipublicae Genuensis*; L. T. BELGRANO, in *Cronache Colombiane*, cap. II; B. FRESCURA, op. cit., pag. 46-48; G. PESSAGNO nel citato libro del PODESTA, pag. 462-464, 469.

(2) Ecco il testo latino: « *Antiquæ urbis Genuæ picturam temporis iniuria fere consumptam hanc ad exemplum illius vetustatis retinendæ causa P. Patres Communis effingi mandarunt anno MDXCVII* ».

assai più longeva di quella della prisca pittura sua madre: ed opportunamente l'Ufficio municipale di Belle Arti seguendo il suggerimento di Giuseppe Pessagno (1), ne ha fatto trarre dalla mano espertissima della signorina Margherita Oberti un accurato lucido in numerosi grandi fogli, nel quale il disegno lineare meglio interpreta e mostra i particolari edilizi e topografici, che nella pittura il chiaroscuro e la sovrapposta nebbia del tempo ha reso assai spesso evanescenti. Questa minuziosità che si ammira nella copia del 1597, tratta da un originale deperito, basterebbe da sola a far sospettare che, nella rifazione, il ridipintore abbia integrato, sia pure in buona fede, il quadro quattrocentesco, non sempre chiaramente visibile, con gli elementi architettonici, a lui ben noti, del tempo suo. Il qual sospetto trova piena conferma nell'esame di molti particolari del quadro, come già notarono alcuni dei dotti osservatori sopra menzionati.

La seconda leggenda, disposta in un'altra tabelletta, nel punto centrale della zona superiore della tela, così campata in aria al pari di due stemmi seicenteschi del Comune di Genova che a distanza le fanno ordine da' due lati, contiene la data della prima pittura e quindi dell'aspetto della città, con le parole latine «Anno MCCCCX». Certamente dapprima fu dipinta, nel 1597, la tabella, e poi, o immediatamente o più tardi, su parere di dotti o di ignoranti di quel tempo, venne scritta la data: desumo ciò, non solo dal fatto stesso che il contenente va preparato prima del contenuto, ma principalmente dal particolare che in questo caso il primo è più lungo del secondo, esuberando dentro la tabella, dopo la scritta, lo spazio ancora utile per altri tre o quattro segni alfabetici: si direbbe che il disegnatore aveva contato sopra un numero cronologico dalla scrittura più estesa. Chè, se proprio fu così, bisogna convenire che il disegnatore ebbe l'intuito o il sentore della verità; a meno che il pittore, sulla cui sincerità, per ragioni che tra poco esporrò, non posso fare a fidanza, non abbia ad arte resa più antica la data della vecchia pittura, da lui copiata e salvata dall'oblio per la gloria dei Genovesi. Perchè è indiscutibile che quella data, errata o mentita che fosse, è falsa.

Quantunque già nello scorcio del secolo XV la città fosse divenuta ampia ed opulenta, pure pe' primordi di quel secolo Genova sembra in

(1) PODESTÀ, op. cit., pag. 465.

quel quadro troppo anticipatamente vasta. Inoltre va fatto notare che, nella vecchia e nella nuova pittura, il bel corpo poderoso della metropoli ligure, mollemente poggiato su' primi clivi del suolo, tutto disteso lungo la curva marina, ben che attragga subito a sè ed avvinca lo sguardo dell'osservatore, non era, nel pensiero del primo committente, l'oggetto principale del quadro. Quella bella città serviva da fondo di scena per la rappresentazione che si dava dinnanzi ad essa, nel proscenio del suo largo mare: gli attori erano le galere ordinate in battaglia fuori del porto, i due galeoni che uscivano all'aperto, le navi adunate dietro il molo, le galere stazionarie schierate innanzi alla ripa, un corteo che giungeva da levante alle sponde del Bisagno per entrare in città, la lanterna di Faro che con le antenne della sua terrazza faceva segni alla terra e al mare (1). Tutto uno spettacolo marittimo militare empiva la scena, a onore e a gloria della casa Fregoso: la bandiera dei Fregosi garriva al vento sulle galere, sulla torre di Palazzo, sul torrione del Castelletto, e l'insegna del cappello cardinalizio ne ornava gli stemmi. Al 1410 non erano ancora i Fregosi giunti al governo di Genova; allora Genova apparteneva al marchese di Monferrato, e la bandiera di lui, sola, poteva a fianco di quella del Comune sventolare sulle torri. Bisogna dire che il Belgrano già aveva avvertite queste contraddizioni storico-cronologiche; ma egli credette di spiegarle giudicando la nuova pittura copia pur sempre di un originale del 1410, ma raffazzonato e adattato a ricordare via via altri consecutivi avvenimenti; e così pensò che dopo il 1415 la bandiera dei Fregosi, allora saliti al potere, fosse stata sostituita nella pittura a quella Monferrina, che dopo il 1421, sostituendosi alla Fregosa la bandiera Viscontea pel dominio dei Duchi di Milano, che durò allora fino al 1435, fosse stato aggiunto sulla porta di San Tommaso quel biscione, che si vede ricopiato nel quadro del 1597, e che infine dopo il 1481 fosse stato popolato tutto il mare che spaziava davanti alla città con l'armata pontificia, costituita a Genova in quell'anno e destinata, sotto il comando del

(1) Anche nel menzionato quadro Strozzi il panorama della città di Napoli serviva di fondo a una trionfale manovra navale: sfila dinanzi alla città ed entra nel porto l'armata del re Ferdinando che rimorchia le galere smantellate e prese agli Angioini nella battaglia d'Ischia del 1465. Le galere del re, pavesate sul bordo di scudi stemmati, inalberano tutte la bandiera reale e quella dell'ammiraglio Sanseverino principe di Salerno.

cardinal Paolo Fregoso, al riacquisto d'Otranto, preso e tenuto dai Turchi. Se il Belgrano, alla cui dottrina la storia ligure deve tanta riconoscenza, questa volta errò tenendo per vera e certa la data del 1410 e almanaccando di posteriori alterazioni ed aggiunte sulla pittura quattrocentesca, per contrario imbrocò giusto nel vedere in quella mostra navale la rassegna del 1481. Ma tuttavia egli non ne sembrò certo, nè si avvide della connessione storica del corteo sul Bisagno con l'azione navale. Tutto il quadro era stato fatto appunto dopo il 1481 per celebrare quell'impresa del cardinal Fregoso. Della quale fo qualche rapido cenno per fare intendere acconciamente le figure e il significato della pittura in questione.

I Turchi, conquistando Costantinopoli (1453) avevano spaventata l'Europa: dopo la Bisanzio imperiale d'Oriente essi proclamarono di dovere e voler conquistare la Roma pontificia, la capitale dell'Impero di Occidente, la sede della Cristianità, e stabilire il dominio universale della fede musulmana. Sortendo dallo stretto dei Dardanelli con una poderosa armata, così rivelandosi grande potenza marittima, assaltarono e tolsero ai Veneziani la grande isola di Negroponte (1470). Poi assaltarono Rodi (1480), che, soccorsa dal re di Napoli, riuscì a respingerli: e in immediata rappresaglia quelli assaltarono inattesi il Regno di Napoli, prendendo per forza d'armi la città di Otranto sulla bocca dell'Adriatico (agosto). Sgomento generale: il Turco in Italia pareva già l'inizio della proclamata conquista di Roma, della imminente minaccia della catastrofe cristiana, del paventato impero universale di Maometto: ma lo spavento fu più delle popolazioni che dei principi, i quali, perorando di lega comune contro l'Infedele, intrigavano invece e si minavano l'un l'altro (1). Il vero è che fu intuito che quell'ondata turca sull'estremo lido d'Italia era, non il primo flutto di una marea irruente, ma piuttosto il fiotto estremo.

(1) Il re Ferdinando, primo toccato dal nemico, spergiurava che, abbandonato, si sarebbe accordato col Turco, aprendogli così aperta la strada di Roma. Venezia si proclamava neutrale, e aiutava strategicamente i Turchi nell'Adriatico. Sisto IV, mentre era per allearsi col re, faceva fare a Venezia proposta, da questa respinta, di rovesciare Ferdinando dal trono (P. EGIDI, *La politica del Regno di Napoli nell'anno 1480*, estratto dall'*Arch. stor. per le prov. Napoletane*, vol. xxxv, pag. 74). Il duca di Milano e la signoria di Firenze ricattavano il re imponendogli in cambio di soccorso la restituzione delle castella dei Fiorentini.

di una immensa laguna formatasi nel vastissimo Levante. Tuttavia la paura del pericolo vicinissimo persuase il papa a stringersi col re di Napoli in una difesa comune (dicembre); e, poichè il mezzo più opportuno per costringere il nemico a sloggiare d'Italia era quello di tagliargli la via di mare tra la Puglia e l'Albania mercè una flotta adeguata, il papa, non avendo modo di allestire una propria armata degna di fiancheggiare la napoletana e capace di affrontare con vantaggio quella ottomana, si rivolse alla Signoria di Genova, sua patria, perchè a spese di lui gli allestisse da 22 a 23 galere da inviare ad Otranto. I Genovesi condiscesero alla richiesta del papa; il quale inviò loro per suo legato apostolico il cardinale Giovan Battista Savelli, che dovesse rappaciere le fazioni Adorna e Fregosa, accudire all'allestimento dell'armata e condurgliela a Civitavecchia (gen. 1481). I Genovesi chiesero ed ottennero che ad ammiraglio pontificio venisse nominato il loro arcivescovo, cardinal Paolo Fregoso, il quale allora dimorava in Roma; e il papa, per evitare le gelosie delle fazioni cittadine, stabilì che il cardinale assumesse il comando dell'armata quando questa fosse giunta nelle acque della Santa Sede. Difatti l'armata, salpata da Genova (giugno), penetrò, per invito di Sisto IV, nel Tevere e sostò a San Paolo fuori Roma. Colà si recò il papa, disse messa nella basilica, « ubi benedixerat duo vexilla, alterum cum cruce rubea in campo albo [Genova] et alterum cum beato Petro cum aliquibus carminibus pictum » (1), e benedisse le navi, sulle quali, essendone disceso il cardinal legato, montò il cardinal Fregoso ammiraglio. La bella armata dal Tevere si portò (4 luglio) per Napoli e Messina ad Otranto: quivi cooperò attivamente al blocco della piazza e ai combattimenti di mare e di terra; donde poi, scontenta del duca di Calabria e del re, appena riconquistata la città, si ritirò, rifiutandosi di prestare altra opera, per quelle ragioni che Giuliano Stella, con una delle più belle orazioni che la storia ricordi, ardì di esporre al papa Sisto nel porto di Civitavecchia (ott. 1481) (2).

Ed ora torniamo al quadro. Ecco dunque l'armata genovese assoldata dal papa, ordinata in sei schiere: la bandiera di Sisto IV con l'arma Della Rovere è inalberata, sopra quella del patrono o dell'armatore, su

(1) *Cronaca Parmense* (in MURATGRI, *Rerum Italicarum Scriptores*).

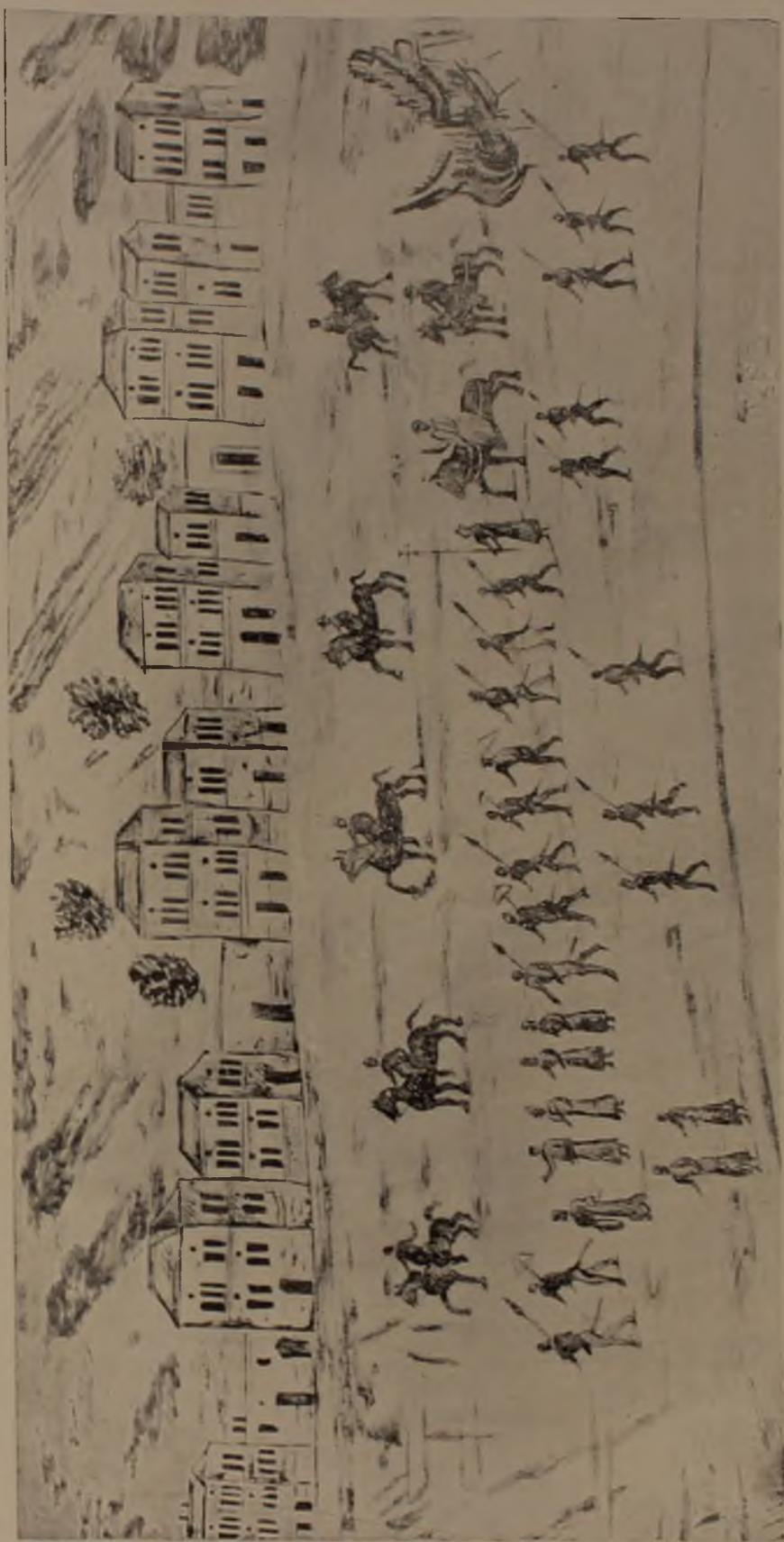
(2) *Diarium Romanum* di IACOPO VOLTERRANO (in MURATORI, *R. I. Scriptores*); - A. GUGLIELMOTTI, *Storia della Marina Pontificia*.

tutte quelle galere al posto di comando: a poppa sventola la bandiera dell'ammiraglio, che ha l'arma del cardinal Paolo Fregoso. Il numero delle galere, che presso i cronisti e anche nei documenti oscilla tra 20 e 25, nel quadro risulta di 22 galere e 3 fuste. Il Giustiniani riporta i singoli nomi dei patroni di quelle galere nelle famiglie Benissia, Biassa, Caldera, Camilla, Canobio, Carmandino, Cassana, Cattaneo, Davagna, Doria, Fieschi, Giudice da Ventimiglia, Grillo, Lomellino, Rapallo, Stella, Testa (1). Giacomo Grasso pubblicò il 1880 una *Minuta di convenzione tra i Legati pontifici e alcuni patroni di galere destinate all'armata che si allestisce contro i Turchi*, conchiusa in Genova presso il cardinal Savelli (24 marzo 1481), tratta dall'Archivio di Stato di Genova, nella quale i patroni suddetti erano delle case Biassa, Caldera, Camilla, Canobio, Carmandino, Cattaneo, Davagna, Doria, Fieschi, Giudice da Ventimiglia, Grillo, Lomellino, Rapallo, Stella, Testa (2). Ciò non ostante, il Belgrano, il quale pur doveva bene conoscere l'opera del Grasso, suo congiunto, volle invece il 1892 farne quest'altro elenco: Adorno, Doria, Fieschi, Giustiniani, Interiano, Lercari, Lomellini, Passano, Salvago, Sauli, Spinola (3). Senza avere la pretesa di comporre queste discordanze, le quali possono provenire o da diversa interpretazione dei segni e colori araldici delle bandiere patronali, che si vedono ritte sulle galere ivi dipinte, o benanche da eventuali sostituzioni di persone nel comando di quei legni, compilo ed espongo qui un quadro sinottico degli stemmi che sono nelle bandiere, escluse quelle del papa Sisto IV Della Rovere e dell'ammiraglio cardinal Fregoso, che sventolano ai posti d'onore di tutte le galere. Per tal uopo conviene mostrare con un disegno schematico il posto che tali insegne tenevano sulla nave, e dar loro, per distinguerle, un numero di posizione. La galera adunque, occupata per la maggior parte della sua superficie dalla serie dei banchi dei rematori, portava a poppa la *camera*, dov'era il comando, coperta di tendale, spesso assai ricco, come quelli che appunto si vedono nel quadro che esaminiamo, e a prua la *rembata* o castello di prora, dov'erano le bombarde e i bombardieri e donde si poteva pure sorvegliare la rotta della

(1) GIUSTINIANI, *Annali della Repubblica di Genova*, libro v.

(2) G. GRASSO, *Documenti riguardanti la costituzione di una lega contro il Turco nel 1481*, doc. XII

(3) L. T. BELGRANO, *Cronache Colombiane*, pag. 40.



Corteo nel quadro del Grasso (dal lucido della signorina Oberti)

nave e il ritmo di voga della ciurma. Sull'estrema poppa, e propriamente in cima al capo della *pertuchetta* che sporge dal tendale, vediamo ritta la bandiera dell'ammiraglio, cioè del cardinal Fregoso, cui assegneremo



il numero distintivo 1. A sinistra, dinanzi alla camera, un'asta più lunga sostiene altre due bandiere: la superiore, più grande, porta l'arma Della Rovere di Sisto IV, come bandiera di sovranità, e la segneremo col numero 2; l'altra, di sotto, è quella del patrono, numero 3. Segue verso prua, dopo l'albero di maestra, un'altra bandiera ritta tenuta bassa, su breve asta collocata ai primi banchi da prora, ch'è quella dell'armatore; cui tocca il numero 4. Una grande bandiera a fiamma sventola alta dal castello della *rembata*, sulla quale vediamo uno stemma, sovente simile, talora diverso da quelli delle altre bandiere, accompagnato di solito da una serie di mezzelune, atta a vantare un numero di navi turche predate o sommerse; le daremo il numero 5. Talune infine di quelle galere portano, inclinata verso mare sull'aguzza punta della prua, un'altra asta, da cui pende un'altra bandiera a pennello, meno grande, anch'essa stemmata, che indicheremo col numero 6. Distinguiamo ora le 22 galere schierate mercè lettere alfabetiche, cominciando da sinistra, cioè dal Molo, e progredendo sempre per ciascuna delle sei schiere dalla galera più vicina a terra, come si vede nello schema qui unito. Ecco poi il quadro sinottico, nel quale sono scritti in *corsivo* i nomi dei patroni già menzionati dal Giustiniani e dal Grasso, che ne compilarono l'elenco dalle storie e da' documenti, non dai colori del quadro di cui trattiamo.

ORDINE DELLE GALERE

A_____				V_____
B_____	a.....	G_____	b.....	Q_____
C_____		H_____	M_____	c.....
D_____		I_____	N_____	X_____
E_____		L_____	O_____	T_____
F_____			P_____	U_____
			S_____	Z_____

ORDINE DELLE BANDIERE SULLE GALERE

Galere	Bandiere da poppa a prora			
	3	4	5	6
A	<i>Giudice</i>	Giudice	Fieschi	
B	<i>Giudice</i>	Giudice	Lomellino	
C	<i>Lomellino</i>	Lomellino	Lomellino	
D	<i>Doria</i>	Doria	Doria	
E	<i>Doria</i>	Doria	Doria	
F	De Franchi	De Franchi	Fieschi (lune)	Fieschi
G	Giustiniani	Giustiniani	(3 gigli; lune)	
H	<i>Passano</i>	Passano	Giudice (lune)	
I	<i>Passano</i>	Passano	Giudice (lune)	
L	De Franchi	Fieschi	Fieschi (lune)	Fieschi
M	Interiano	Interiano	(3 gigli; lune)	
N	<i>Fieschi</i>	Lomellino	(luna; bisanti)	
O	<i>Fieschi</i>	Giustiniani	(3 gigli; lune)	
P	<i>Fieschi</i>	Fieschi	Fieschi	
Q	<i>Davagna</i>	Davagna	Davagna (lune)	(luna?)
R	<i>Lomellino</i>	Lomellino	?	
S	<i>Lomellino</i>	Lomellino	?	
T	<i>Cattaneo</i>	Cattaneo	(lune)	
U	Fregoso	Fregoso	(lune)	
V	<i>Doria o Sauli</i>	Doria o Sauli	Doria o Sauli	Doria o Sauli
X	<i>Biassa</i>	Biassa	Biassa	Biassa
Z	<i>Carmandino</i>	Carmandino	?	?



Facciata, campanile e cupola di San Lorenzo, torre di Palazzo con le bandiere,
(dal lucido Oberti)

Vi si vedono dunque quasi tutti i colori dei patroni dell'armata pontificia del 1481, benchè non vi compaiano, a quanto pare, i Benissia, i Caldera, i Camilla, i Canobio, i Cassana, i Grillo, i Rapallo, i Testa, e specialmente quel Giuliano Stella, di cui abbiamo ricordata l'orazione a Sisto IV; in luogo dei quali si trovano nel quadro le insegne dei Fregoso, De Franchi, Giustiniani, Interiano.

Proseguendo l'esame delle insegne, utile per l'illustrazione storica di quella cerimonia navale, notiamo che le due grandi navi o caracche che escono dal porto incontro all'armata portano le bandiere di Genova e dei Fregoso, con l'aggiunta nella seconda a sinistra di una bandiera dall'aquila dei Doria o dei Sauli. Immediatamente a sinistra delle due caracche, all'imboccatura del porto, sotto il Faro, con la prora a ponente come le galere dell'armata, è un'altra galera dalle insegne di Genova e dei Fregoso; probabilmente è la galera di guardia. Le numerose navi dietro il molo portano, sotto le fiamme di Genova, le bandiere di Spinola, Grimaldi, Pinelli. Non si distinguono bene le bandiere che coprono le 21 galere stazionarie nel porto, delle quali galere quelle di prima linea sparano a salve.

Il fragoroso saluto è, a quel che pare, rivolto, non tanto forse all'insegna pontificia inalberata sull'armata, quanto più probabilmente al corteo che si vede giungere al passaggio del Bisagno (1). Una fila di alabardieri, balestrieri ed ecclesiastici, seguiti da un crocifero, da un prelato a cavallo in atto di benedire e da un altro ecclesiastico a cavallo, fiancheggiata a destra da gente a cavallo e a sinistra da due ecclesiastici e da alabardieri, forma il corteo del Legato pontificio cardinale Giovan Battista Savelli, mandato da Sisto IV per prendere la consegna di quell'armata e menarla al papa e all'ammiraglio Fregoso, che l'aspettavano a Roma. Colà sulla spiaggia si vede posta una nave in costruzione.

Tutti gli elementi dunque, topografici, navali, scenografici, che formano questo quadro, convengono all'avvenimento storico dell'allestimento dell'armata, ordinata in Genova il 1481 dal papa Sisto IV, per mandarla con quella del re di Napoli al blocco ed assedio di Otranto; tutti, ... fuorchè uno. E anche questo elemento contrario è dato da segni araldici. Sulla torre di Castelletto sventola la bandiera Fregoso, e sulla torre di

(1) Cfr. il PESSAGNO nell'opera citata del PODESTA, pag. 469, 482.

Palazzo sventola la medesima bandiera affianco a quella del Comune: in esse si vede lo stemma Fregoso sormontato dal cappello cardinalizio, tal quale lo si vede nelle bandiere di comando delle galere papali. Se ne dovrebbe dedurre che le due insegne Fregosiane di Castelletto e di Palazzo, essendo quelle del Doge (1), debbano attribuirsi al ducato di quello stesso cardinal Paolo Fregoso che nel 1481 era ammiraglio del papa, cioè al periodo 1483-1488. Se nonchè a tale periodo non si confà storicamente il soggetto del quadro. In quell'anno 1481 era bensì doge un Fregoso, ma non cardinale, nemmeno ecclesiastico, ed era Battistino, nipote del cardinale ammiraglio; così che sulle bandiere delle torri bene stava l'arma Fregoso, ma non il cappello: e di fatto senza cappello si vede l'arma del Doge nelle bandiere della galera guardiana e delle navi che sono nel porto. Si deve perciò credere che il segno cardinalizio non fosse nella pittura originale, quasi certamente commessa durante quel dogato dal medesimo cardinal Paolo, e che nel 1597 il ricopiante di quella pittura deperita, non distinguendo con chiarezza i particolari dello stemma dogale sulle due torri, vi abbia rifatto senz'altro lo stemma cardinalizio dei Fregoso, che vedeva dappertutto nelle galere dell'armata.

Da tutto quanto ho potuto mostrare finora risulta evidentemente che la pittura originaria di questa copia, fatta il 1597, non era del 1410, come il copiatore ha voluto scrivere col pennello nella seconda tabelletta epigrafica, ma certamente fu composta ed eseguita non prima del 1481, e probabilmente negli anni fra il 1484 e il 1488. A questo identico risultato porta pure l'esame minuzioso de' principali edifizii che vi sono raffigurati e in generale della dimensione e della topografia della città: il qual esame, già parzialmente tentato dagli scrittori dianzi citati, lascio volentieri a chi assai meglio di me conosce la storia delle case, delle strade e delle mura di Genova. Richiamo solo l'attenzione dell'osservatore sulle due torri da lanterna e sull'alberatura di segnalazione diurna in quella del Faro, sulla testata del molo in costruzione, sul campanile di San Giovanni, su d'una soprastante grande chiesa (Santa Brigida?), sull'arsenale, sull'attigua darsena ne' suoi due reparti del vino e delle galere, questa già fornita delle due torri quadrate, su' torrioni dei Vacca, sui

(1) Uso la parola veneta *Doge* per più facile intelligenza del lettore che non sia ligure. Invero il titolo ufficiale del capo della repubblica di Genova era quello, più latinamente italiano, di *Duce*.



Piazza Sarzano, torre degli Embriaci, scritta onomastica del pittore, nel quadro del Grasso
(dal lucido Oberti)

porticidi Ripa, sul palazzo di San Giorgio, sul Castelletto, evidentissimo (1), sulla chiesa di San Francesco, sull'alta piazza di Sarzano prospettante sul mare dalla muraglia sopra la fonte, sulla torre di Palazzo, e principalmente, come già ho accennato innanzi, sulla vecchia cupola di San Lorenzo, cinta da colonne e fors'anche da alcune statue, la quale già doveva abbisognare di urgenti restauri o addirittura di rifazione, quale infatti venne eseguita circa a mezzo del secolo XVI per opera di Galeazzo Alessi. Lo stile architettonico del Rinascimento si sostituì a quello medioevale dell'ordine pisano, lasciandoci una cupola insignificante al posto di quella antica, caratteristicamente più originale.

La terza iscrizione che si vede in questo quadro non è, come le due precedenti, incorniciata in una tabelletta; e se, delle due, l'una dà notizia del committente del quadro e l'altra indica l'anno della pittura originaria della quale quello è copia, questa terza vuol darci il nome del pittore copiatore. Lungo le mura delle Grazie, che corrono fra Sarzano e il Molo, restava nel quadro un bel tratto di parete esterna di quelle mura libero di figure o di segni, e il pittore volle profittarne, scrivendovi dentro a grosse lettere lapidarie il suo nome «CHRISTOPHORUS DE GRASSIS». Veramente egli era semplicemente un *Cristoforo Grasso* di Val Polcévera, ma il latino delle altre due iscrizioni gli porgeva bel modo di aristocratizzare quel suo pingue nome volgare conformandolo a quello del cardinale De Grassi, bolognese, vissuto appunto in quel secolo XVI, del quale probabilmente aveva inteso parlare in Genova dal padre Bordone, allora maestro di cerimonie della Repubblica, che era lungamente vissuto nella curia Romana. E tale latinismo piacque al Grasso così, che, anche quando firmò in italiano, scrisse, come vedremo più in là, *Christoforo de Grassis*. Se non si fosse trovato il suo nome nell'elenco della matricola dell'arte dei pittori, che è nell'archivio de' Padri del Comune, potremmo asserire che, almeno finora, tutte le carte lo ignorino. E invero non

(1) In nessun altro dipinto o disegno il Castelletto fa così larga e chiara mostra di sè come in questo quadro. Se ne può rivedere la figura a pag. 21 del fascicolo dato fuori dal Municipio di Genova il 1908 col titolo *Genova - Palazzo Bianco, - Museo di Storia ed Arte*, nel vol. II. (pag. 16) della *Storia della Repubblica di Genova* di F. DONAVER, nella *Gazzetta di Genova* del 1914 (n. 2), ove ORLANDO GROSSO e GIUSEPPE PESSAGNO mostrarono anche un'altra figura del Castelletto da alluminatura di codici francesi, della quale il Grosso aveva preso il lucido quando era stato a Parigi.

meriterebbe che di lui restasse ricordo alcuno, se il quadro panoramico che sopporta il suo nome non avesse una propria importanza topografica e storica. I pochi studiosi, già menzionati, che si sono occupati di questo quadro, sono concordi nel negare a quella pittura qualunque valore d'arte. Tuttavia il panorama edilizio ha alcuni pregi di minuziosità, nitidezza, prospettiva, pregi che assumono sempre grande importanza nel prospetto di una città: le campagne invece e i monti sembrano dipinti con la granata; tutto vi è monotonamente e sporcamente oscuro: il mare, anzi che azzurro o verdastro, vi è giallo. La differenza fra le due zone, la diversità delle due maniere sono, per me, così evidenti, che io penso a due pittori diversi o alla collaborazione, volontaria o involontaria che sia, di un disegnatore e di un tintore. Non a caso dico « collaborazione volontaria o involontaria », perchè il Grasso ha dato ragione di fare assai dubitare della sua buona fede. L'anno dopo, il 1598, egli pennellava in lettere capitali sopra un altro quadro, rappresentante a volo d'uccello l'isola di Corsica e la Riviera Ligure, la leggenda « COROGRAFIA XOFORI [cioè *Christofori*] DE GRASSIS INSULAE CORSICAE OLIM CYRNUM IN MARI LIGUSTICO ANNO MDXCVIII » (1). Paolo Moneglia ne aveva scritto all'Ortelio due anni innanzi (24 giugno 1596) che dell'autore della figura della Corsica « poco finora si sa, giacchè Cristoforo de Grassi, benchè faccia solamente l'arte del pittore sostiene, tuttora di aver dato lui le misure precise de' paesi: in verità tale lode tocca a Geronimo Bordonio, eletto da questa Repubblica per maestro delle cerimonie, il quale tutta percorse quell'isola e ce la dette fatta a quella maniera che io ti mandai a vedere ». E, come se ciò non bastasse, l'attento esame della pennellatura di quella scritta, stesa sopra un nastro svolazzante, rivela, come se fosse un palinsesto, la traccia di una precedente scrittura, della quale s'intravedono ancora alcune delle lettere atte a formare il nominativo *Hieronimus* e il genitivo *Ceremoniarum* (2). Questo fatto e la differenza della data del quadro di Corsica da quella

(1) L'Alizeri, accennando a questo quadro di Corsica, dice di crederlo del Grasso benchè non vi sia il nome di lui, certamente essendogli uscito di memoria, quando scriveva, il vistoso nastro epigrafato col nome del Grasso (F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*), Genova, 1873; vol. II, pag. 118).

(2) L. VOLPICELLA, *I Libri dei Cerimoniali della Repubblica di Genova* (in *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, vol. XLIX), pag. 11-14.



Epigrafe di Cristoforo Grasso nel quadro di Corsica

della lettera ad Ortelio fanno sospettare che la leggenda che ora vi si vede sia stata sovrapposta all'altra dopo il 1615, nel cui febbraio Geronimo Bordone, che ne sapeva qualche cosa, era morto. Da tali precedenti scaturisce pure la congettura che nel quadro panoramico di Genova la città, così accuratamente disegnata, sia stata topograficamente disposta e nettamente tratteggiata da mano esperta, come quella che già il Bordone aveva rivelata nella cartografia della Corsica. Allo stesso Bordone aveva il Senato fatto scrivere e ornare di disegno una lista dei giuramenti, « *eleganter scripta manu D. Heronimi Bordoni, usque anno 1599* », nella cui prima facciata era la figura di Gesù crocefisso « *grafice picta* » (1). Morendo, il Bordone legò a Paolo Spinola un calamaio di marmo variopinto, chiuso in astuccio di oro, « *a designando nuncupato* », calamaio certamente necessario a un disegnatore, anzi a un disegnatore tanto appassionato da serbarlo in teca d'oro e poi farne speciale dono testamentario (2). E, come nel quadro di Genova, così in quello di Corsica, che il Grasso si attribuisce, Corsica e Riviera sono coperte da un coloraccio indefinibile, laddove la città di Genova, che campeggia in centro della Riviera, ristretta in breve spazio della tela, è invece di precisione e nitidezza mirabili (3). Infine, a prova della infantilità del pennello del Grasso, vanno osservati due disegni topografici, manoscritti ed acquarellati da lui, che si conservano nell'Archivio di Stato di Genova, l'uno dei dintorni di Varese, l'altro di quelli di Finale. In essi linee e colori garraggiano di ingenuità. Vi ammirerai pe' campi e pei monti tinte mai viste, alberetti giallo di Napoli, giogaie azzurro di Prussia, a tinteggiatura larga e uniforme, come se tu guardassi il paese attraverso un vetro variopinto a fasce. Le linee sono sgorbî; le strade, pù che serpeggiare, fluttuano, e sembrano talora di quei ghirigori in cui si esauriscono le firme

(1) Op. cit., pag. 422.

(2) Op. cit., pag. 420, 422.

(3) L'ALIZERI invero nel passo cennato nella nota qui precedente relativo al quadro di Corsica, dopo di aver detto che il Grasso, « insufficiente ad opere elette e maestrevoli, applicò a dipinture *di tocco* e come a dire di scena, genere non ispiacente per sè, ma che disgusta vieppeggio se non è pronto e spigliato », e dopo d'essersi meravigliato che « Cristoforo, pennello timido quant'altri, non mancò d'occasioni a servire il pubblico e, quel ch'è strano, in una stagione che abbondava di maestri prodi e veloci », aggiunge: « Tengo sian pure di lui *le campagne ov'è l'isola di Corsica* ». Anche l'Alizeri dunque gli attribuiva nel quadro le campagne, non la città.

autografe. Nella carta di Finale campeggia in ripa al torrente Marémula, un frantoio, il quale, fra rettangoli di pareti e file di finestre e ruote, a prima vista sbadata pare un treno ferroviario: al frantoio si appoggia, scavalcando il fiume, l'arco enorme di un ponte, che sembra il collare di un mastino: sulla sponda opposta, nello spessore della poderosa spalla del ponte, un miserrimo archetto lascia il passaggio lungo il greto ghiaioso e sembra di quel collare il foro dell'ago della fibbia. Le proporzioni sono scandalose, anche per chi voglia considerare che la carta sia stata delineata non per fini topografici, ma esclusivamente per progetto di costruzione del frantoio; certo è che tutto il vicino paese di Tovo, che è in primo piano, entrerebbe in pieno nel torrente, e che le case e il campanile per poco non passerebbero per le finestre di quel frantoio. Su questi capolavori l'autore non ha mancato di estendere in chiara calligrafia la sua firma col cognome latinizzato. Presento qui al lettore un pezzo della carta dal treno e dal collare, spiacente di non aver modo di mostrargliene la gloria dei colori.

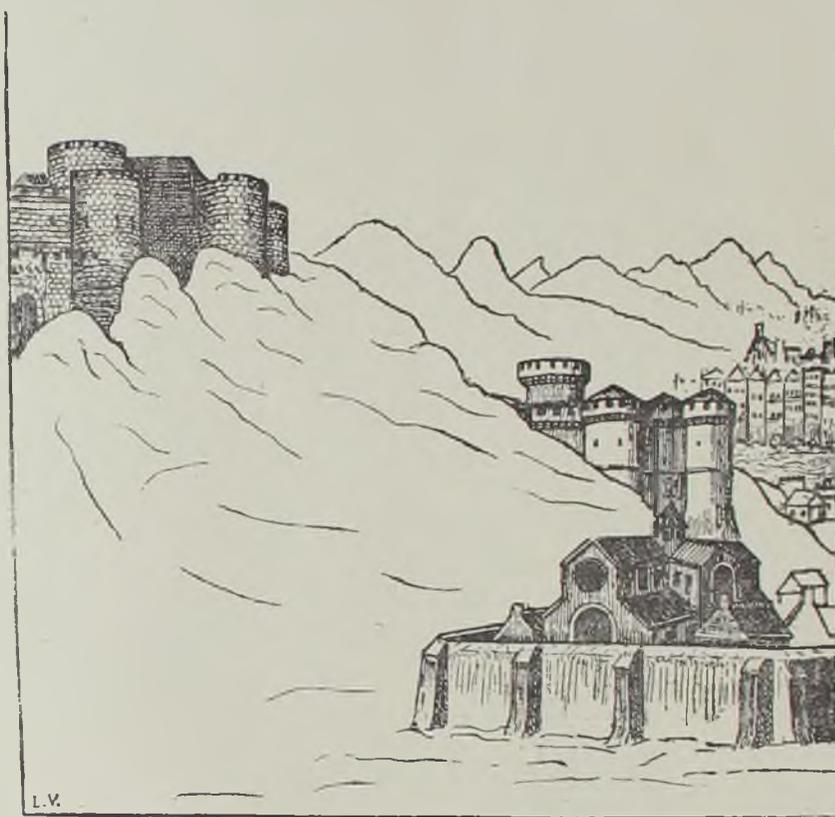
Per effetto delle quali osservazioni io non so asseverare che il quadro panoramico di Genova sia per davvero in tutto opera di quell'imbrattacarte ed imbrattatele del Grasso, non ostante la terza scritta del quadro; la quale non si vede corroborata dalla prima, la sola delle tre scritte indubbia, in cui i Padri del Comune dichiaravano di aver fatto dipingere il quadro senza dirci da chi. Altre tele panoramiche della fine del secolo XVI conservate nel Palazzo bianco di Genova sono state attribuite per congettura al Grasso; ma io, che dubito dell'autenticità dei quadri firmati da lui, non so decidermi ad attribuirgli simiglianti pitture, specialmente se prive affatto di quel solenne *Christophorus de Grassis*.

Con questo quadro, dunque, si chiude la brevissima serie delle figure panoramiche di Genova nel secolo XV. Cosicché anche per Genova si constata il fatto della scarsezza di rappresentazioni prospettiche di città in quel secolo: quelle poche che si conoscono nacquero quasi tutte da fini storico-mnemonici anziché geo-topografici. D'altra parte il secolo XV aveva ereditato da' precedenti il concetto geografico limitato alle coste e alle vie marittime, donde la cartografia dei portolani; più che geografia quella era una talassografia. E, quando quella talassografia, proprio sullo scorcio del secolo XV, toccò l'apogeo con la conquista portoghese dei mari africo-indiani e maggiormente con quella Colombiana dell'Oceano Atlantico, la cartografia, planimetrica e prospettica, superati i



Disegno acquarellato di Cristoforo Grasso, con sua firma

segreti delle acque, si rivolse alle terre nuove e vecchie. Un'ardente sete di sapere, e quindi di vedere, di trovare, di scoprire, uno spirito di avventura, meno esteso, ma più profondo di quello delle vecchie Crociate, portò l'indagine geografica a un grado altissimo d'intensità in quel cinquantennio fra il secolo XV e il XVI. In pari tempo, con la invenzione della stampa nasceva la xilografia. Tra i primi incunaboli furono le opere classiche della geografia antica; alle quali ben presto si aggiunsero le



Genova: San Francesco, Castelletto, le case di Ripa nel 1507
(riduzione di miniatura del codice di Jean d'Auton)

stampe delle relazioni dei viaggiatori delle Indie d'Oriente e d'Occidente; e i lettori ansiosi desiderarono di vedere la figura delle cose lette, costiere lunghissime, alte montagne, vulcani fiammeggianti, fiumane immense, e piante strane, e bestie mai viste, e indigeni pennuti: ed ecco le figure incise nel legno, e tra quelle i profili e le prospettive geografiche. Per due secoli ancora la Germania, dove la stampa e la xilografia erano nate, e l'Olanda, che, uscita dai famosi assedi delle sue città, allora si

slanciava nell' agone marittimo, tennero il primato cartografico : esse em-
pirono le biblioteche di atlanti e di stampe figurative, fra le quali ab-
bondarono le vedute panoramiche delle città : anzi di questo bisogno
degli studiosi, dei curiosi, dei viaggiatori mercantili si abusò così, che si fini
con lo stampare nei secoli XVII e XVIII i prospetti di città italiane e d'altri
paesi alterati in un'architettura teutonica, o talora di sana pianta inventati.
Dond'è che nel Cinquecento le vedute di Genova, come quelle delle
altre città, si andarono sempre più moltiplicando : tali figurazioni, sempre
importanti, esorbitando dai confini cronologici che qui ci siamo posti ;
non dovremmo perciò affatto occuparcene. Se nonchè quelle dei primi
anni del secolo XVI, riproducendo l'immagine della città quale era stata
negli ultimi del XV, rientrano a ragione nel campo dell'iconografia quat-
trocentesca di Genova.



Luigi XII entra in Genova
(dalla *Histoire de Bayart*).

Le prime delle quali figurazioni si riferiscono al dominio di Luigi XII
re di Francia in quella città. Nel manoscritto della cronaca di Jean d'Auton,
laddove si racconta l'assalto dato dai Francesi alla città (1507), un' allumi-
natura presenta la scena del combattimento : fanti e cavalieri, voltando le
spalle all'osservatore, corrono all'assalto, dalle mura che includevano la
chiesa di San Francesco, contro la vetta del monte Peralto, guernita dal



Particolare del quadro del Brea: presunta figura di Teodorina Spinola Lomellino

poderoso Castellaccio torrito (1): di fronte a loro spunta di dietro a un clivo del colle il mastio del Castelletto: di là da questo si scorge il porto sotto una fila di strette e alte case, come appare dall'unita vignetta, nella quale è stata omessa la folla ingombrante dei combattenti (2). Un'altra figura, tolta da un codice della biblioteca dell'Arsenale di Francia, rappresenta il re Luigi che s'inoltra verso la porta pel suo ingresso in città (3).

Altra immagine di Genova è in un quadro del Palazzo bianco, che si può designare col nome di *quadro della Briglia*. Il porto di Genova occupa il centro di una lunga costiera: sulla destra del porto si vede la città con le sue case e le sue torri, alla sinistra sul capo di Faro la fortezza della Briglia, edificatavi il 1508 dal re Luigi XII e conquistata e rovesciata il 1514 dai Genovesi guidati da Ottaviano Fregoso (4). Il periodo storico quindi della figurazione è ristretto nei limiti di quei sei anni, chè di tanto fu lunga la vita di quella rocca straniera. Benchè niente possa dirsi con certezza del tempo della pittura, pure io stimo che questa debba essere stata fatta in quei pochi anni che seguirono l'assedio e la presa della Briglia: non prima, perchè vi si vede la torre del Faro troncata a metà da quei colpi di bombarda che i Genovesi tirarono sulla fortezza; non molto di poi, perchè questo quadro mi ha l'aria di essere della serie delle pitture destinate all'apoteosi della casa Fregoso, la cui fortuna si estinse di lì a pochi anni. Vero è che altri elementi di disamina sposterebbero la data della pittura alla fine del secolo XVI o al principio del XVII, cioè all'epoca di quel Cristoforo Grasso, impiatricciatore di quadri, del quale

(1) Questa figura del Castellaccio è l'unica, che io sappia, che ci mostri l'aspetto di quella fortezza prima della ricostruzione che ne fecero i Genovesi al 1530, quando esso per la vetustà e per le guerre era ridotto quasi diruto (BONFADIO, *Annali*, lib. II; CASONI, *Annali*, an. 1507).

(2) La figura è riprodotta nella *Histoire du Gentil Seigneur de Bayart* composta dal LOYAL SERVITEUR e pubblicata da MAURIZIO MAINDRON (Parigi, A. Fayard), a pag. 65. La ripetette anche F. DONAVER nella sua *Storia* già citata, alla pag. 64 del volume II.

(3) Riprodotta nella su menzionata edizione della *Histoire de Bayart* a pag. 67, e poi nella rivista *La Liguria illustrata* (an. 1914, pag. 420).

(4) Questo quadro è stato più volte raffigurato nei libri. Cito qui il già ricordato fascicolo *Genova - Palazzo Bianco - Museo di Storia e d'Arte* (pag. 20); il fascicolo di corredo alla *Genova preromana, romana e medioevale* di G. POGGI, intitolato *Carte di Genova antica*; l'articolo di GROSSO e PESSAGNO *La Briglia* (nella *Gazzetta di Genova*, an. 1894, n. 5), e l'altro *Il porto industriale* (ivi, an. 1919, n. 5); F. Donaver, op. cit. (vol. I, pag. 176).

abbiamo abbastanza discorso: la cupola di San Lorenzo non è quella antica, che già conosciamo, a colonne, ma la nuova dell'Alessi, costruita verso la metà del secolo XVI; e vi si vedono anche le due torri della porta del Molo, che fu fatta dall'Alessi nel 1553. E, come se questi anacronismi fossero insufficienti ad ingarbugliare le idee, sul cielo fu aggiunto svolazzante il solito scudo stemmato seicentesco di Genova; non solo, ma, mentre per tali modi si era dato al panorama del tempo della Briglia l'impronta di un tempo molto posteriore, con una sconcia scrittura corsiva, appunto seicentesca, fu appioppata allo stemma questa strabiliante leggenda: « *La Fortesa Brillia resa di Guelfi a Gibellini Genoa 1319.* » Dunque il panorama doveva essere nientedimeno che del primo ventennio



del secolo XIV, la Genova del tempo di Dante! E si noti che questa leggenda non è invero così continua come l'ho scritta, ma ha fra le parole spazi di lacuna, ha segni di pentimenti e correzioni (prima di 1319 vi avevano scritto 1399), è infine manoscritta sopra una precedente leggenda, che bene vi si vede abrasa, su per giù come già era accaduto nel quadro di Corsica che il Grasso si attribuì. Si noti ancora che sulle campagne della costiera è spalmata appieno quella patina fosca che già abbiamo vista nel grande quadro Grassiano della mostra navale del 1481 e degli altri che si sono creduti della mano di lui. Il quadro dunque è stato, non meno degli altri, rimaneggiato, e questo lavoro è stato fatto negli anni di transito dal secolo XVI al XVII: gli è per tale presunzione che io credo di attribuire la pittura originale ed originaria



Società Ligure di Storia Patria - biblioteca digitale - 2012

Quadro di Ludovico Brea, con presunta figura di pittore

di questo quadro a un tempo di poco posteriore all'erezione e demolizione della Briglia. La figura della quale fortezza, come unica che se ne abbia, è quella che dà la maggiore importanza a questo dipinto. Chè, se poi m'ingannassi e la pittura fosse invece dello scorcio del secolo XVI, allora dovrei per rovescio fortemente dubitare di questa unica figura della Briglia, che era vissuta appena sei anni ed era già morta e sepolta in mare da lunga pezza allorquando il suo pittore nasceva o poppava.

Il mio buon amico Orlando Grosso, valente direttore delle gallerie d'arte del Comune di Genova, ha richiamata infine la mia attenzione sopra una magnifica pittura dell'anno 1512, ch'è nella chiesa di Santa Maria di Castello, nella quale egli accortamente ha intraveduto un lontano panorama della città, quale si vedrebbe dalle colline di là della Polcévera, di sopra Cornigliano o da Coronata. Il quadro è conosciuto col titolo di *Paradiso* o con quello di *Ognissanti*, cui l'Alizeri avrebbe preferito l'altro di *Vocazione dei giusti*, ed è di pennello di Ludovico Brea da Nizza. Era stato commesso al Brea dal suo amico e protettore Domenico Spinola circa il 1510, perchè grandeggiasse sull'altare che questi faceva innalzare nella cappella che aveva in quella chiesa. Ma poco di poi lo Spinola morì; e la vedova Teodorina Lomellino, per far compiere l'opera disposta dal marito e forse sospesa dall'artista, costrinse il Brea a dì 10 febbraio 1512 a prometterle per mano di notaio di portare a termine la pittura per la settimana dopo Pasqua, o, in caso d'inadempienza, a restituire i 18 scudi d'oro anticipatigli e a consegnare il quadro nello stato in cui allora si trovasse: gli faceva da fideiussore l'altro pittore Lorenzo Fazolo da Pavia. Ma, ciò non ostante, la tela, benchè datata dal 1512, fu compiuta nell'anno seguente. Il quadro consta di due parti: l'una, la maggiore, la quale occupa i nove decimi dell'altezza, contiene più di centosessanta figure, che vi si affollano nella contemplazione della Vergine e della Trinità (1); l'altra, per l'altro decimo dell'altezza, che fa da predella alla scena soprastante, raffigura la Pietà, cioè il corpo morto di Cristo innanzi alla Madre e alle altre donne

(1) Il Brea si compiaque delle moltitudini in contemplazione o in preghiera; così le dispose e dipinse nei due quadri di San Domenico in Taggia e nel polittico della cattedrale di Savona. Il VENTURI ne riproduce le figure nella sua *Storia dell'Arte italiana* (Vol. VII, par. IV, pag. 1087 a 1089).

piangenti, in figure assai più piccole di quelle di sopra (1). Non parlerò del grande pregio della pittura, per tante ragioni ammirabile: altri l'ha fatto, nè questo è il luogo da ripeterlo: solamente dirò che, se io non m'inganno, nella folla così varia che popola il quadro il pittore ha dipinto anche sè medesimo. Chi avrà modo di vedere l'autoritratto che il Brea cinquantottenne fece e donò « all'amico suo Spinola » proprio in quell'anno 1510, quando dallo Spinola gli si commetteva il quadro d'Ognissanti, il qual ritratto vide già l'Alizeri presso il signor Enrico Schaeffer di Nizza, potrà dire con ragione se io ho imbroggiato giusto



Presunto autoritratto di Ludovico Brea
nel quadro del *Paradiso*
in S. Maria di Castello in Genova

o se ho sbagliato. L'Alizeri descrive l'autoritratto del Brea, dicendo che è « in misura del naturale, ed è forma d'uomo più che virile, vestito d'un bel rossastro a vivagni d'oro, e coperto d'una berretta di chermisino distinta dal bianco d'una pennuccia ». Ebbene, eccolo là di faccia, nel quartiere destro del quadro, il vecchietto cinquantottenne più che virile, con la berretta, che non vedo bene se ha la pennuccia, il quale, levando le palme, ragiona con un gentiluomo dalla chioma inanellata, forse l'amico e committente Domenico Spinola. E sarei anche propenso a credere che quella donna ginocchioni, la quale, arieggiando nell'atteggiamento la figura della inginocchiata nella *Trasfigurazione* di Raffaello, rizza il tronco e leva

il volto non so se nella visione celestiale o in quello dei due in colloquio, intorno a cui altre donne, una delle quali le prende pietosamente la

(1) La figura di questo quadro si vede riprodotta anche nel vol. XLVII degli *Atti della Società Ligure di Storia Patria* (pag. 148), nella breve monografia *La Basilica di Santa Maria di Castello in Genova* (Torino, P. Celenza, 1910; pag. 24), nella *Gênes* di J. DE FOVILLE (Paris, H. Laurens, 1907; pag. 56); nell'albo *Genova ai Delegati della Conferenza Internazionale* (1922); nella *Genova nell'arte e nella storia* di O. GROSSO (pag. 74); nella rivista *La Liguria illustrata* (an. 1913, pag. 614; an. 1916, pag. 51).



Veduta panoramica della rada di Genova nel quadro del Paradiso

mano per sollevarla, pare la confortino e le mostrino la via della pace nella contemplazione di Maria Vergine, possa essere la desolata vedova Teodorina.

Pur pregiando la bellissima composizione e la finezza delle figure dell'ancona, la sottostante predella ha composizione, figure e sfondo anche più belli: e la maniera sembra pure più franca e più larga dell'altra, tanto che l'Alizeri vorrebbe attribuirla alla mano del Fazolo, già fideiussore del Brea, il quale avesse voluto o dovuto compiere quello che forse il Brea non aveva voluto o potuto più eseguire. Ma io dubito che quella predella del Brea, del Fazolo o di altri che si voglia, non sia nata col quadro stesso, ma sia stata aggiunta più tardi per adattare l'ancona alla parete, prima o poi assegnatale, tanto più che è notorio che il quadro mutò più volte di posto nell'interno della chiesa. E di fatto non vi si vede dipinto, là dove avrebbe dovuto vedersi nel 1512 o 1513, sul capo di San Benigno quella formidabile rocca della Briglia, a quel tempo appunto fieramente battagliata e nel 1514 diroccata. Inoltre le due pitture non coesistono sulla medesima tela: le tele sono due, una per ciascuna delle due parti del grande quadro. Neanche della predella descriverò le figure, ma ne descriverò lo sfondo, che è ciò che dà luogo a queste fuggevoli note. Il primo piano, dove avviene la scena, è la vetta di un colle, che guarda verso il mare solcato di navicelle veleggianti: il mare, limitato a sinistra dalle alte coste avanzanti, spazia fino alla lontana riviera di Levante, che termina nel maestoso promontorio di Portofino; e, dietro a questo, lontano lontano, quasi non discernibile, spunta il capo di Sestri. Ma su quelle coste intermedie fra il colle donde si guarda e il monte di Portofino è il posto di Genova: e difatto Genova è là, lunga lunga, distesa sul dorso della costa, veduta da ponente, prendendo capo dal Castelletto, che intercede fra il gruppo delle donne e quello dei due uomini di destra, mostrando, di mezzo ai due uomini, una chiesa col campanile, e tutta allungandosi, di là degli uomini, fino alla chiesa terminale di San Benigno. Più in là sporge il promontorio di San Giacomo di Carignano. Il panorama è così ampio, che la veduta della città vi si perde quasi; e di fatto nessun altro finora l'aveva avvertita prima del signor Grosso. Tuttavia il Castelletto, che era forse l'elemento edilizio storico-militare di Genova maggiormente importante, vi si vede abbastanza distintamente con le sue torri e le sue cinte, e sarebbe bastato già questo a rendere utile pe' nostri fini

topo-iconografici la menzione di questa bella pittura dei primi anni del Cinquecento. Ammirabile è l'effetto panoramico che ha conseguito l'artista, dando in così breve spazio di tela tanta aria e tanta distanza al vasto paesaggio.

Con questa bella visione pittorica del progrediente secolo XVI possiamo mettere il termine a queste note sull'iconografia di Genova quattrocentesca.



Da scultura di sopraporta in Genova (sec. XV).