

La Casa di San Giorgio: il potere del credito

Atti del convegno, Genova, 11 e 12 novembre 2004

a cura di

Giuseppe Felloni



Il patrimonio artistico tra committenza e confische

Alfonso Assini

Se ci chiediamo in che modo l'immenso archivio del Banco di San Giorgio possa contribuire allo studio della storia dell'arte la risposta è più articolata e complessa di quanto a prima vista possa sembrare.

Ma prima di cercare di offrire qualche contributo è necessaria una breve premessa di carattere archivistico: questa risposta infatti oggi si presenta in termini alquanto diversi rispetto al passato. La differenza sta nel ventennale, infaticabile lavoro di inventariazione condotto da Giuseppe Felloni. Si fa un gran parlare oggi di tutela, fruizione e valorizzazione dei beni culturali, spesso interpretandoli come concetti e operazioni distinte. E invece niente più di un inventario vale a dimostrare il contrario. L'inventario, strumento per eccellenza di conservazione e fruizione, è anche un potente veicolo di valorizzazione. Attraverso l'inventario si acquisisce quella profonda conoscenza dei meccanismi di funzionamento dell'ente, della sua articolazione, delle competenze e del *modus operandi* dei singoli uffici, dei caratteri funzionali e dei contenuti di ogni serie e di ogni singola unità archivistica che permette di comprendere l'importanza, la ricchezza, le potenzialità di un archivio, di dare finalmente al ricercatore le indicazioni su cosa c'è e dove può trovare ciò che cerca. Se poi quest'inventario ha la precisione, l'accuratezza e l'analiticità di quello che oggi Felloni sta portando a termine¹, questo è ancora più vero, e da questa base dell'inventario spero possa prendere le mosse una nuova stagione di studi sulla Casa di San Giorgio: ecco perché oggi questa risposta è diversa ed ecco perché il debito di riconoscenza verso Giuseppe Felloni non è solo mio personale e va molto al di là dei doverosi ringraziamenti per gli innumerevoli suggerimenti e segnalazioni che con la solita generosità ed amicizia ha voluto fornirmi.

¹ ARCHIVIO DI STATO DI GENOVA, *Inventario dell'Archivio del Banco di San Giorgio (1407-1805)*, sotto la direzione di G. FELLONI, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Sono stati finora pubblicati 16 volumi, a partire dal 1989.

Ma ecco anche perché, rispetto a questa premessa, le poche righe di questa comunicazione saranno senz'altro deludenti: la ricerca sistematica è ancora ben lontana dall'essere fatta e queste considerazioni sono solo degli spunti e dei primi appunti a cui spero di far seguire una ricerca più approfondita ed esaustiva, specialmente riguardo alla storia architettonica del palazzo.

Dicevo, una risposta articolata: perché naturalmente San Giorgio, come ogni grande istituzione, è committente d'arte (in senso lato di pittura, scultura e architettura), ma si occupa anche, e molto, di beni artistici altrui. Innanzitutto è una banca e attraverso la banca passano pagamenti di opere d'arte, senza contare che gli stessi artisti possono avere conti personali aperti su di essa. In secondo luogo è l'istituto che gestisce le finanze e quindi il debito pubblico, i famosi *luoghi* di San Giorgio, e questi luoghi, e soprattutto i loro interessi, sono spesso vincolati e devoluti a scopi morali: le serie documentarie relative al debito pubblico, a partire dai registri delle *colonne*, contengono quindi un pulviscolo, una miriade di informazioni sugli enti ecclesiastici, sulla proprietà delle cappelle private e sulla loro gestione, che significa non solo il loro funzionamento e l'esercizio del culto, ma anche la costruzione, le riparazioni, gli arredi, le decorazioni.

Infine, gestire le finanze significava gestire le imposte della Repubblica che a Genova, come tutti sanno, sono per la quasi totalità indirette. E alcune *gabelle* possono fornire informazioni interessanti: per esempio i registri dei *Carati* (cioè in sostanza dei dazi doganali) si sono rivelati molto utili per documentare i trasporti di marmo, soprattutto dalla Toscana², oppure per svelare la presenza e le attività mercantili dei numerosi artisti fiamminghi residenti a Genova nel primo Seicento. Attività mercantili che non riguardavano solo l'importazione di quadri, poiché questi artisti trafficavano in ogni genere di merci proveniente dalle Fiandre, ma che comunque permettono di aprire ulteriori spiragli su quell'importante fenomeno che è stato il ricco, intenso mercato dell'arte fiamminga a Genova. Ma non bisogna dimenticare che Genova non fu solo un'importante mercato d'arte, è anche un porto, e

² Mi riferisco in particolare ad alcune unità di primo Settecento che ho avuto occasione di controllare, ma soprattutto alle ricerche di R. SANTAMARIA, *Il marmo di Carrara e il porto di Genova nei secoli XVII e XVIII*, in «La Casana», XLVI/1 (2004), pp. 28-39, con bibliografia; ID., *Pietre di «diversi colori come l'arco celeste»: le cave e i marmi di Liguria nei secoli XVI-XVIII*, in *Couleurs d'éternité. Marbres et décors religieux XVI^e - XVIII^e siècles*, Colloque de Rome, a cura di P. JULIEN, in corso di stampa.

attraverso l'archivio del Banco di San Giorgio siamo in grado di documentare anche i passaggi e i trasporti di opere d'arte dall'estero verso l'estero. Per la verità non troveremo, nei *Carati*, i trasporti effettuati per conto di sovrani, di ambasciatori, di cardinali e di personaggi eminenti: costoro godevano infatti, generalmente, di ampie esenzioni dalle imposte. Ma questo non costituisce un problema: la richiesta di esenzione dalle gabelle doveva comunque essere fatta e ha lasciato traccia nelle carte. Veniva normalmente presentata al governo e da questo "girata" a San Giorgio con parere favorevole. La documentazione è dunque doppia: nelle serie dei *Serenissimi Collegi* dell'archivio governativo e in quelle dei Cancellieri nell'archivio del Banco. Un piccolo sondaggio incrociato, condotto per gli anni 1617-18, ha dato qualche risultato: così il 2 marzo 1618 i Protettori decretano di lasciar transitare «*francas et immunes*» da qualsiasi imposta «*capsas quadraginta in quibus condite sunt statue marmoree que hac ab Urbe ad Serenissimum Mantue ducem mittuntur*»³. L'anno prima il segretario dell'ambasciatore spagnolo aveva scritto al cancelliere del Senato Ottaviano Coriggia: «*Alligato v'è una lettera del Sig. Cardinale Borgia inclusovi una lista de' disegni et pitture che manda al Sig. Principe di Spagna*» con la solita richiesta di esenzione fiscale, anche in questo caso accolta e girata a San Giorgio⁴. Devo confessare però che invano ho cercato la lista. Siamo qui di fronte ad uno dei punti dolenti che spesso viene lamentato: la sinteticità e la laconicità delle fonti economiche che appaiono così avere di informazioni a chi cerca di farne usi "impropri" (usi, beninteso, più che legittimi sul piano della ricerca storica, a patto di non chiedere poi alla fonte ciò che per sua natura non può dare).

Infine San Giorgio, come tutte le istituzioni di antico regime, ha vaste competenze giudiziarie che gli consentono di esercitare la giurisdizione su tutti i reati commessi contro gli interessi e le attività della Casa. Documentazione vasta, dunque, come vasti sono i suoi interessi: contrabbandieri, evasori di imposte, soprattutto debitori insolventi verso i quali, implacabile, si esercitava l'azione di confisca dei beni. Senza contare la gestione dei pegni che spesso venivano consegnati a garanzia di operazioni o di debiti. Si sequestra tutto e tutto si dà in pegno: immobili, merci, gioielli, arredi e quindi anche opere d'arte. Tra gli anni Sessanta e Settanta del Seicento un bel

³ Archivio di Stato di Genova (d'ora in poi ASGe), *Banco di S. Giorgio, Cancellieri*, 416.

⁴ ASGe, *Senato, sala Senarega*, 47 («*Diversorum Collegii*», a. 1617). Il riscontro è in *Banco di S. Giorgio, Cancellieri*, 441.

gruppo di documenti relativi ad un'inchiesta su due funzionari, diciamo, distratti (Gio. Battista e Gio. Stefano Varese, cassieri della dogana) apre uno squarcio su questo mondo⁵. I lunghi elenchi di pegni sottratti alla contabilità o comunque non registrati dai cassieri ci mettono di fronte a un profluvio di oggetti preziosi: anelli con pietre, catene d'oro e argenteria, bacili, piatti, sottocoppe, candelabri. E non si pensi che questi oggetti appartenessero solo a poveri diavoli. Troviamo «un bacile antico con arma del sig. Alessandro Giustiniani», «due piatti d'argento del marchese Gio. Francesco Serra, un altro di Gio. Domenico Pallavicino». Non si tratta di casi estremi, di situazioni limite. Si tratta di un fenomeno osservabile anche in altri contesti e che rinvia ad un più generale atteggiamento mercantile che connota tutti i gesti di un'aristocrazia "anomala", costituita da uomini d'affari, imprenditori e finanziari che anche nel loro rapporto con gli oggetti preziosi e con le opere d'arte si dimostrano attenti non solo all'aspetto estetico, decorativo, di prestigio, ma anche a quello commerciale e di investimento. Atteggiamento che si risolve in uno scarso "attaccamento" a questi oggetti, visti come qualcosa di cui disfarsi senza troppi rimpianti se si presenta l'occasione di un buon guadagno, oppure come una riserva di capitale a cui attingere per far fronte ad esigenze urgenti, non necessariamente legate a momenti di crisi. In quegli stessi anni Giacomo Filippo Carrega, uno degli uomini più ricchi della Genova del tempo, stacca letteralmente dal collo della moglie una splendida collana di diamanti per chiudere un'importante operazione finanziaria, salvo comprargliene un'altra ancora più bella subito dopo⁶.

Ma torniamo alla nostra documentazione che prosegue con l'inventario dei beni mobili presenti nella casa di Gio. Battista Varese e in particolare con l'inventario dei quadri di cui viene effettuato anche l'estimo affidato a Gio. Stefano Camogli. La quadreria comprende una sessantina di tele: quadri del Ferrari (Orazio?), del Malò (tra cui una Maddalena), 4 paesaggi di Bertolotto, 2 quadri di fiori con figure del "Capuccino" (Bernardo Strozzi), opere di Giovanni Rosa, quadri di frutta di Giacomo Legi e del Camogli,

⁵ La documentazione è conservata in ASGe, *Banco di S. Giorgio, Sala 34, Miscellanea 3* (Pandetta 18).

⁶ Ho già avuto occasione di accennare a queste problematiche in A. ASSINI, *Le fonti d'archivio per la storia del collezionismo*, in *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, a cura di P. BOCCARDO, Milano 2004, pp. 147-157. L'episodio della collana, del 27 febbraio 1696, è documentato dal mastro dell'azienda Carrega: ASGe, *Manoscritti*, 886, c. 6.

due teste del Piola e una del Carbone, un *San Francesco* del Piola, opere di Davide e Cesare Corte, di Giovanni Solaro e copie dal Van Dyck. È il 4 giugno 1665 e il documento è di grande interesse: è un esempio precoce di un fenomeno destinato ad ampliarsi alla fine del secolo: il sorgere di un collezionismo borghese in cui Genova sembra essere all'avanguardia. Un collezionismo che, nonostante qua e là tenda ad imitare l'aristocrazia (le copie del Van Dyck), si afferma con gusti e caratteri originali. Se il patriziato continua a prediligere i soggetti storici, mitologici e biblici e guarda ancora alla grande stagione veneziana del XVI secolo, ai miti di Tiziano e Veronese e ai grandi fiamminghi (Rubens e Van Dyck) a cui si aggiungeranno poi emiliani e romani, in queste quadrerie borghesi (come in quelle del patriziato minore e più recente) si affollano invece, come abbiamo visto, i fiamminghi minori e la pittura genovese contemporanea, le nature morte, gli animali, i paesaggi e i quadri di genere⁷. Un fenomeno finora rimasto in ombra anche per la difficoltà di reperire la documentazione: va quindi sottolineata l'importanza del contributo che può venire dall'archivio del Banco di San Giorgio.

Veniamo ora al tema della committenza.

Diciamo subito che San Giorgio non fa eccezione rispetto al panorama generale della committenza pubblica genovese, che è, come tutti sanno, un panorama fondamentalmente deludente. Anche se il Banco si colloca indubbiamente ad un livello superiore rispetto al governo, l'elenco delle opere commissionate nei quattro secoli della sua esistenza appare scarso nella quantità, spesso non eccelso nella qualità. San Giorgio risente sicuramente di quel generale disinteresse delle istituzioni genovesi verso le opere d'arte. Si è parlato molto di questo fenomeno, spesso per luoghi comuni: la presunta sordità ai fenomeni artistici di un popolo di mercanti. Non è così, ovviamente: coloro che lasciavano spoglie le stanze del potere erano gli stessi che accumulavano nei loro salotti quadrerie strepitose. Credo che il motivo sia molto banale: Genova è sempre stata una repubblica e San Giorgio non era un'istituzione privata. Qui non c'è mai stato un principe che chiamasse attorno a sé artisti di grido, che perseguisse attraverso l'arte ambiziosi e duraturi programmi di autocelebrazione. Ciò significa che qui non si sono potute formare quelle grandi raccolte principesche (figlie fondamentalmente

⁷ Ho fornito alcuni esempi di questo fenomeno e di questo gusto relativi alla fine del Seicento in A. ASSINI, *Il "paragone fra la pittura con l'argento"*, in M. MIGLIORINI - A. ASSINI, *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro 2000.

di una concezione patrimoniale dello stato) che costituiscono il nerbo dei musei italiani. Tanto il governo quanto il Banco, rappresentati in tutti i loro gangli decisionali da organi collegiali i cui membri erano sottoposti a una rapidissima rotazione, non avevano né l'orizzonte temporale, né la volontà univoca, né l'interesse soggettivo indispensabili a varare massicci investimenti di tipo artistico. È significativo che dei quasi quattrocento dipinti selezionati attorno al 1730 come meritevoli di essere riprodotti a stampa nessuno appartenga al governo o al Banco di San Giorgio⁸.

Eppure San Giorgio aveva cominciato bene: la novità più interessante in cui mi sono imbattuto è infatti la prima committenza artistica del Banco, un finora del tutto sconosciuto incarico a Donato de Bardi per un ampio e composito apparato decorativo affidatogli probabilmente nel 1429 e realizzato agli inizi degli anni Trenta⁹. È stata l'inventariazione delle serie bancarie quattrocentesche a condurmi sulle tracce di questo episodio. Il 28 giugno 1431, infatti, l'artista diventa titolare di un conto presso il Banco sul quale sono accreditate 25 lire provenienti da un altro conto relativo alle spese sostenute dal Banco stesso per una tela e pitture. L'intitolazione di questo conto dice esattamente: «Expense facte in tellario et picturis fiendis in camera residencie Officii Sancti Georgii» per un importo complessivo di lire 59¹⁰. Sappiamo perciò che le pitture sono ancora da completarsi (*fiendis*) e sono destinate alla sala dove si riuniva l'*Officium* di San Giorgio, cioè gli otto Protettori che formavano il supremo organo di governo dell'istituto. L'importo di spesa (59 lire), ragguardevole, fa pensare ad un'opera di non piccole dimensioni, di un certo sfarzo e sicuramente di prestigio, destinata com'è alla sala della direzione. Ma l'intestazione non permette di stabilire al di là di ogni dubbio se quel *in tellario et picturis* sia da intendersi come un'unica opera su tela oppure come una tela ed altre pitture (in tal caso a fresco), né se l'opera fosse stata interamente affidata a Donato. Anche i conti bancari personali dell'artista relativi al secondo semestre del 1431 e al 1433 non ci sono di al-

⁸ Il documento è pubblicato da M. MIGLIORINI, *Note sul collezionismo genovese da un manoscritto settecentesco e aggiornamenti su dipinti di Van Dyck a Genova*, in «Studi di storia delle arti», 9 (1997-1999), pp. 211-233.

⁹ A. ASSINI - M. MIGLIORINI, *A proposito di Donato de Bardi*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXX-XXXI (2001-2002), pp. 57-68.

¹⁰ ASGe, *Banco di S. Giorgio*, Pand. 17, 7259 bis (*Bancorum*, 55 secondo il nuovo inventario). I due conti si trovano rispettivamente a c. 242 v. e 243 r.

cun aiuto: ci informano su un'altra, non meglio precisata committenza, questa volta privata, da parte di Damiano di Negro e del prete Donato de Mari, ma nulla dicono sull'opera commissionata dal Banco¹¹. Per cercare lumi mi sono rivolto a quella fondamentale serie di registri contabili, nota come *Introitus et exitus*, in cui confluisce la contabilità generale della Casa intestata all'*Officium* e in cui trovano sintesi le contabilità dei singoli settori di attività. Una serie che d'ora in poi sarà il nostro punto di riferimento costante. Il fortunato ritrovamento del sesto registro della serie¹² ci permette finalmente di dare risposta ad alcuni interrogativi. Non solo vi ritroviamo le 59 lire tutte intestate a « Donatus de Papia », che quindi è l'unico pittore a cui il Banco aveva affidato la decorazione della sala dei Protettori (con tutto ciò che ne consegue circa la valutazione della sua personalità artistica che, a questo punto, dobbiamo considerare a quell'epoca già affermata), ma le parole usate per la causale delle poste (« pro figuris pictis et additis in picturis fabricatis in camera residentie dicti Officii » e « pro sua mercede in parte picturarum que sunt in telario camere presentis Officii ») mostrano inequivocabilmente che da un lato si trattava di un'opera complessa, comprendente parti affrescate, dall'altro che essa conteneva dipinti su tela. Ma non è tutto. L'ultima scrittura, del 15 luglio 1434, che contiene il pagamento « pro cortina posita maiestati camere », non solo ci dà la data del completamento dell'opera, ma, con quel riferimento alla *maestà*, permette di rispondere anche alla domanda cruciale riguardo all'iconografia. In conclusione, mi pare che questi documenti contengano almeno tre elementi di grande interesse: il primo è di carattere tecnico. Si tratta infatti di una delle più antiche attestazioni, almeno genovesi, dell'uso della tela per dipinti che non fossero solo cortine o stendardi. Il secondo è di carattere biografico: è la prima committenza documentata a Donato de Bardi, e precede di ben 5 anni quella finora nota del 1434 per la cattedrale¹³. Infine, per il Banco di San Giorgio, questi documenti rappresentano la conquista del primato nell'intro-

¹¹ I conti si trovano in ASGe, *Banco di S. Giorgio*, Pand. 17, 7260 (*Bancorum*, 57 secondo il nuovo inventario), c. 256r e 7267 (*Bancorum*, 64 secondo il nuovo inventario), c. 290r. Manca il mastro del 1432 e l'artista non sembra più figurare nel mastro del 1434.

¹² Nel vecchio inventario ha la segnatura errata ASGe, *Banco di S. Giorgio*, Pand. 17, 4330. Nel nuovo è descritto nella serie *Registri generali dei Protettori*, 1055. Copre gli anni dal 1426 al 1434. Le scritture si trovano a cc. 77, 88, 316 e 320.

¹³ Su Donato de Bardi v. G. ALGERI - A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1991, pp. 126-138, 167-168, 501-502.

duzione a Genova della grande pittura lombarda e mostrano quindi il ruolo propulsivo che questa nuova, dinamica istituzione ebbe per lo sviluppo delle arti in Liguria e per la sua apertura alle nuove correnti artistiche rinascimentali. Si crea infatti un precedente importante a quella committenza assai nota del 1480-81 a Carlo Braccesco per il *San Giorgio* sulla facciata ovest del palazzo¹⁴.

Per un'importante committenza che abbiamo aggiunto, un'altra quasi certamente ne dobbiamo togliere. Si tratta di quell'attribuzione a Luchino da Milano del *San Giorgio e il drago* ancora oggi esistente a palazzo San Giorgio, effettuata da Alizeri sulla base di una scritta oggi non più controllabile¹⁵. Non mi è infatti riuscito di trovare mai citato un Luchino da Milano nei registri *Introitus et exitus*. Vi ho trovato invece una scrittura del 9 dicembre 1446 che contiene un pagamento a un finora del tutto sconosciuto «Iacobo de Moncia, sive de Modoetia ... et sunt pro una tela in qua depinta est figura Sancti Georgii cum aliis picturis, aposita in camera magna Officii»¹⁶. Credo sia questo il riferimento archivistico giusto per attribuire e datare il dipinto, che sarebbe quindi opera del 1446 di Iacopo da Monza¹⁷. Non mi pare infatti convincente neppure l'altra attribuzione, proposta dal Pessagno, a Francesco da Pavia e Francesco de Ferrari, rintracciati, ancora da Alizeri, come attivi a palazzo San Giorgio nel 1490¹⁸. Infatti, al di là delle questioni stilistiche, se leggiamo attentamente il documento citato da Alizeri vediamo che «Franciscus de Papia et Franciscus de Ferrariis etiam de Papia, pictores in Ianua ... inceperunt figuram Sancti Georgii in camera Officii Corsice». Formula che lascia chiaramente intendere che si tratta di un affre-

¹⁴ I documenti relativi a quest'opera sono stati resi noti da F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, II, Genova, 1873, p. 124 e sgg.

¹⁵ F. ALIZERI, *Notizie cit.*, I, Genova, 1870, p. 267.

¹⁶ ASGe, *Banco di San Giorgio*, «Introitus et Exitus», 10 (*Registri generali dei Protettori*, 1059 secondo il nuovo inventario), c. 49s. L'importo complessivo, che si trova a c. 138, sembra molto alto: 175 lire e 15 soldi. Lo stesso giorno vengono pagati a un Giovanni de Valle *Unelie* 6 soldi e 8 denari «pro telario in quo fixa est dicta tela».

¹⁷ Non saprei dire se questo Iacopo da Monza sia identificabile con l'omonimo padre del famoso pittore e miniatore Liberale da Verona.

¹⁸ Le informazioni di Alizeri sui due pittori pavesi sono in F. ALIZERI, *Notizie cit.*, II, Genova, 1873, pp. 82-83; l'attribuzione del Pessagno in G. PESSAGNO, *Il Palazzo e le sue dipendenze*, in E. MARENGO, C. MANFRONI, G. PESSAGNO, *Il Banco di San Giorgio*, Genova, 1911, pp. 336.

sco e non di una tela, tanto più che la posta relativa alla loro mercede è addebitata al « cartulario parvo laborerii palacii »¹⁹.

Per il resto, i registri *Introitus et exitus* permettono di seguire fino ai minimi dettagli anche i più minuti lavori edilizi e di manutenzione, gli acquisti di mobilio, di vetrate, di finestre; permettono di identificare tutte le maestranze che vi sono state impiegate, dagli architetti e *magistri antelami* ticinesi (spiccano, per la metà del Quattrocento i de Gandria, Leone Piuma, Pietro da Carona) ai lavoranti, a quel Guglielmo *de Octono* che nel 1455 fabbrica il primo orologio²⁰. Si tratta di una grande massa di informazioni che è tutt'altro che facile ordinare e sistematizzare, ma che, una volta elaborata, restituirà, al di là dell'importanza dei singoli interventi edilizi, un quadro preciso dell'ubicazione delle stanze, della distribuzione degli spazi, della dislocazione dei vari uffici.

Ho privilegiato il Quattrocento, non solo in omaggio al “gusto delle origini” e per rispetto della successione cronologica, ma anche perché rappresenta il periodo relativamente meno noto, quello per cui mi pare siano emerse dalla ricerca d'archivio le novità più rilevanti. È anche l'epoca in cui San Giorgio svolse al meglio il ruolo di promozione e ammodernamento delle arti, chiamando a sé alcuni dei massimi artisti del tempo, e non solo per il proprio palazzo, ma anche per i territori soggetti alla sua amministrazione. Questo secolo, che si apre con Donato de Bardi e prosegue con Carlo Braccesco, si chiude col grande Matteo Civitali a cui, nel 1499, il Banco affida la costruzione della colonna e della scultura del *San Giorgio* da porre sulla piazza di Sarzana di cui possediamo ancora il bel bozzetto preparatorio scoperto nel 1877 da Achille Neri²¹.

Non si deve però credere che con la fine del Medioevo questa spinta si esaurisca. Tutta l'età moderna è costellata da committenze di notevole rilievo. Per l'ultimo Cinquecento e per il Seicento le principali commissioni artisti-

¹⁹ ASGe, *Banco di San Giorgio*, « Introitus et Exitus », 54 (*Registri generali dei Protettori*, 1162 secondo il nuovo inventario), c. 77.

²⁰ ASGe, *Banco di San Giorgio*, « Introitus et Exitus », 19 (*Registri generali dei Protettori*, 1075 secondo il nuovo inventario), c. 65s.

²¹ A. NERI, *Noterelle artistiche*, in « Giornale ligustico », IV (1877), pp. 320-322. Il bozzetto, un disegno a penna su carta, è conservato in ASGe, *Banco di San Giorgio*, *Carte dei Primi cancellieri*, 70, c. 691.

che sono in genere ben note²². Ma anche per quest'epoca la ricerca archivistica è tutt'altro che conclusa e i controlli documentari possono portare alla scoperta di interventi minori o aggiungere elementi di notevole interesse a quelli maggiori. Per esempio, per l'incarico affidato nel 1590 ad Andrea Semino di dipingere il grande affresco sulla facciata a mare del palazzo, sostituito pochi anni dopo, nel 1606, da quello di Lazzaro Tavarone, il registro *Introitus et exitus* accresce notevolmente le nostre conoscenze, basate finora essenzialmente su una lettera di Pompeo Arnolfini al cancelliere del Banco Domenico Tinello e, attraverso di lui, ai Protettori, scoperta da Achille Neri e ripubblicata da Pessagno²³. La scrittura infatti ci dice che tra il 17 agosto e il 5 novembre 1590 vengono accreditate 600 lire sul conto di Andrea Semino « ad computum sue mercedis pingendi faciatam versus mare sale magne palatii comperarum ultimo loco constructe, iuxta forma instrumenti recepti per Io. Baptistam Procurante cancellarium sub die 30 iulii ». Veniamo così a sapere che, a differenza di quanto ipotizzato dal Pessagno²⁴, i lavori successivi all'incendio del 1581 non furono esclusivamente ricostruttivi ma comportarono rilevanti modifiche strutturali (la nuova aula magna). Inoltre, il riferimento al cancelliere Gio. Battista Procurante mi ha permesso di rintracciare facilmente il contratto, cercato invano da Achille Neri e tuttora inedito²⁵.

Il 30 luglio 1590, dunque, Andrea Semino promette ai protettori di

« ... bene perfecteque suis expensis depingere de bonis coloribus, iudicio prefatorum dominorum protectorum, totam faciatam seu prospetivam versus mare sale seu aule magne noviter constructe in palatio dictarum comperarum Sancti Georgii et eam reddere in perfecta pictura cum imagine equi et equestri ac personarum et cum armis et insignibus Serenissime Reipublice et aliis de quibus et prout ac iuxta modellum seu modella presentata per ipsum coram prefatis illustribus dominis protectoribus dictarum comperarum et ostensa in presentia mei cancellarii et testium infrascriptorum et hec omnia pulchre; et quatenus pictura per ipsum facienda in dicta facciata et equus equesterque divus

²² Per lo stato attuale delle conoscenze si rinvia all'ultimo contributo pubblicato: I. FERRANDO CABONA, *Palazzo San Giorgio. Pietre, Uomini, Potere (1260-1613)*, Genova 1998, con ampia bibliografia.

²³ A. NERI, *Un giudizio artistico di Pompeo Arnolfini*, in « Giornale storico e letterario della Liguria », III (1902), pp. 259-263; G. PESSAGNO, *Il Palazzo* cit., pp. 312-313.

²⁴ *Ibidem*, pp. 311-312.

²⁵ ASGe, *Banco di San Giorgio, Cancellieri*, sala 35, 364, « Actorum », 1590. A. NERI, *Un giudizio* cit., p. 262: « per quanto sappiamo, questi [i contratti col Semino e col Tavarone] non furono noti all'Alizeri (...), né occorsero a noi in ulteriori ricerche ».

Georgius ac imagines personarum depingende per ipsum non essent in omni satisfactione et contentamento prefatorum illustrium dominorum protectorum, promittit illas omnes imagines atque picturam ipsam que facta foret per ipsum delere in totum seu pro parte et aliam de novo depingere et toties quoties donec omnia fuerint perfecte facta et depicta ipsa faciata ad omne contentamentum et placitum prefatorum illustrium dominorum protectorum, omni exceptione et contradictione remotis, renunciatis etc. Et hoc pro pretio librarum sexcentarum monete Genue currentis, quas prefati multum illustres domini protectores promisserunt et promittunt solvere dicto Andree Semino presenti etc. Et de eis in una seu pluribus vicibus, dum opus ipsum picture ipse Andrea faciat, solvere libras ducentas et residuum perfecto opere ipsius picture solvere dicto Andree Semino pictori ... ».

Achille Neri concludeva il suo saggio dicendo che « gli originali contratti d'allocazione [del Semino e del Tavarone] potrebbero meglio chiarire le cose »²⁶. Il nostro, tuttavia, non è molto dettagliato riguardo all'iconografia, rinviando, come sempre quando sono in gioco affreschi di un certo rilievo, ai bozzetti preparatori presentati dall'artista. Una cosa però ci dice con chiarezza: gli affreschi del Semino occupavano « totam faciata ... versus mare ». Cade così l'ipotesi suggerita dal Neri per giustificare la tanto rapida sostituzione di questi affreschi con quelli del Tavarone, cioè che i primi contenessero la sola « immagine di S. Giorgio » senza « altri adornamenti » e che solo nel 1606 « i Protettori vennero nel proposito di decorare tutta quanta la faciata »²⁷.

Proseguiamo nel Seicento: se, per quanto riguarda il grande quadro del Paggi della *Vergine col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giorgio* le carte d'archivio non aggiungono nulla a quanto già sappiamo se non il prezzo (405 lire, una cifra molto alta per l'epoca²⁸), per i minori possiamo perfino inserire qualche nuovo nome nel catalogo dei pittori genovesi: un Giovanni Battista Calvi che nel 1612 ottenne l'incarico « pingendi partem aule veteris »²⁹ e un Filippo Zucca che lavorò per molti anni a palazzo San Giorgio e i cui numerosi incarichi ci sono svelati da una bella serie di scritture. Lo troviamo per la prima volta nel 1610, quando gli commissionano di dipingere,

²⁶ *Ibidem*, p. 262.

²⁷ *Ibidem*, pp. 261-262.

²⁸ ASGe, *Banco di San Giorgio*, « Introitus et Exitus », 177 (*Registri generali dei Protettori*, 1504 secondo il nuovo inventario), c. 10 (24 dicembre 1613).

²⁹ ASGe, *Banco di San Giorgio*, *Cancellaria*, sala 34, 381Q (13 febbraio 1612).

con Battista Forno, «aliquam partem sale magne palatii»³⁰. Vi ritorna nel 1632 con Alessandro Roncaglione per dipingere «tabulas sex in sala comperarum»³¹. Negli ultimi anni della sua vita si occupa della decorazione esterna: nel 1645 è pagato per «illam partem palatii versus boream noviter ab extra depictam»³² e, ancora, nel gennaio 1646 si delibera di affidargli la decorazione di un'«alteram partem palatii comperarum»³³. È già morto il 13 ottobre 1647, quando il Banco liquida alla vedova Nicoletta e al figlio Giovanni Battista quanto gli era ancora dovuto per la sua ultima fatica, le decorazioni all'«alteram partem palatii comperarum versus orientem». Erano dunque decorate tutte le facciate del palazzo, non due come si credeva.

Si è trattato di spigolature e anticipazioni. La ricerca vera presuppone l'analisi sistematica e approfondita di tutti i registri *Introitus et exitus*, da confrontare ed integrare con i registri delle deliberazioni e dei decreti dei Protettori, con le filze dei cancellieri e con molta documentazione sparsa, oltre naturalmente ai registri e filze specifici di fabbrica. Un lavoro di lunga lena, ma una cosa è già certa: anche in questo campo l'archivio del Banco di San Giorgio saprà ampiamente ripagare le fatiche dei ricercatori.

³⁰ ASGe, *Banco di San Giorgio*, «Introitus et Exitus», 174 (*Registri generali dei Protettori*, 1495 secondo il nuovo inventario), c. 7 (3 luglio 1610).

³¹ *Ibidem*, 196 (*Registri generali dei Protettori*, 1559 secondo il nuovo inventario), c. 11 (27 settembre 1632).

³² *Ibidem*, 209 (*Registri generali dei Protettori*, 1596 secondo il nuovo inventario), c. 3 (26 maggio 1645).

³³ *Ibidem*, 210 (*Registri generali dei Protettori*, 1599 secondo il nuovo inventario), c. 7.

Presentazione	pag.	5
Programma	»	7
Saluti delle autorità e di Riccardo Garrone	»	9

Relazioni

<i>Dino Puncub</i> , La volontà politica: Boucicaut e il suo tempo	»	15
<i>Erik Aerts</i> , The European monetary famine of the late Middle Ages and the Bank of San Giorgio in Genoa	»	27
<i>Michel Balard</i> , Il Banco di San Giorgio e le colonie d'Oltremare	»	63
<i>Antoine-Marie Graziani</i> , Ruptures et continuités dans la politique de Saint-Georges en Corse (1453-1562)	»	75
<i>Carlo Bitossi</i> , Il governo della Repubblica e della Casa di San Giorgio: i ceti dirigenti dopo la riforma costituzionale del 1576	»	91
<i>Giampiero Cama</i> , Banco di San Giorgio e sistema politico genovese: un'analisi teorica	»	109
<i>Giulio Gianelli</i> , La riforma monetaria genovese del 1671-75 e l'apertura del banco di moneta corrente	»	121
<i>Alfonso Assini</i> , Il patrimonio artistico tra committenza e confische	»	143
<i>Giuseppe Felloni</i> , Il credito all'erario e ai privati: forme ed evoluzione	»	155
<i>Giovanni Assereto</i> , Le vicende del Banco tra la fine del regime aristocratico e l'annessione al Regno di Sardegna	»	165

<i>Alain Plessis</i> , Le Banco de San Giorgio: une présence gênante dans l'Empire de Napoléon?	pag. 179
<i>Michele Fratianni</i> , Debito pubblico, reputazione e tutele dei creditori: la storia della Casa di San Giorgio	» 199
<i>Giovanni B. Pittaluga</i> , Gestione del debito pubblico e costituzione delle banche centrali	» 221
<i>Marc Flandreau</i> , Le Système Monétaire International: 1400-2000: Court CV	» 235
<i>Benjamin J. Cohen</i> , Are national currencies becoming obsolete?	» 257
<i>Paul De Grauwe</i> , Is inflation always and everywhere a monetary phenomenon?	» 267



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncub*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo