

ARMANDO FABIO IVALDI

**UNA «MACCHINA» FUNEBRE NELLA CHIESA
DEI PADRI SOMASCHI (1683). ANNOTAZIONI SUGLI
APPARATI EFFIMERI GENOVESI DI FINE SEICENTO**

(^o) Relazione presentata al Convegno «La Liguria delle Casacce. Confraternite e Storia del Teatro» (Genova, 28-29 maggio 1982).

Le fonti bibliografiche, più frequentemente citate, saranno indicate nelle note con le seguenti abbreviazioni:

ARSI (Archivum Romanum Societatis Jesu - Roma)

ASCS/MG (Archivio Storico della Congregazione Somasca - Maddalena, Genova)

ASG (Archivio di Stato - Genova)

ASM (Archivio di Stato - Modena)

«ASLSP» («Atti della Società Ligure di Storia Patria»).

«Nella Chiesa di S. Maria Maddalena de Padri Somaschi si è fatto un grand'apparato funebre per le anime del Purgatorio con esposizione del Santissimo, che cominciò hieri, e finisce dimani da fratelli della Compagnia del Santissimo Sudario, con sermoni e musica, e Comunione generale; e dimani se si porterà Monsignor Arcivescovo a dar la beneditione solenne. La Machina consiste in pitture, cioè Angeli, ch'a mezo una gran nuvola risplendente mostrano il Santo Sudario, che sparge raggi sopra le anime del Purgatorio, che sono di sotto, e sopra vi è il motto coeli distillaverunt a facie Dei»¹.

Così scriveva, nei dispacci al duca di Modena, la rappresentanza diplomatica estense a Genova, il 20 marzo 1683. L'importanza dell'avvenimento religioso e della «macchina» effimera, eretta in quella occasione, può essere confermata dai criteri con cui gli *Avvisi* — in questo modo erano chiamati i bollettini inviati all'Este —, venivano compilati e spediti a Modena, con una frequenza periodica abbastanza regolare e a stretto giro di posta. Di solito, si annotavano gli episodi più significativi in fatto di politica internazionale e traffico mercantile e militare del porto (che diventeranno l'argomento dominante verso la fine del secolo XVII), senza tuttavia trascurare gli spettacoli d'opera al Teatro del Falcone, i soggiorni di personaggi illustri, le veglie di carnevale e i grandi matrimoni dell'aristocrazia genovese più in vista, con una particolare precisione nel riferire la dote della futura sposa, la rendita delle rispettive famiglie, il valore dei gioielli delle dame intervenute alle cerimonie e ai trattenimenti.

La Compagnia del SS. Sudario, che fece erigere la «macchina» funebre descritta succintamente nell'*Avviso*, non è documentata fra quelle presenti nella chiesa della Maddalena nel corso del Seicento². Sappiamo, però, che aveva

¹ ASM, *Avvisi dall'Estero - Genova*, Busta n. 64 (1682-1684), *sub data*. Sempre a proposito di liturgia funebre legata al culto, trovo che, fra le disposizioni dei Collegi del Senato di Genova in merito alla celebrazione di messe per le anime del Purgatorio, il 27 novembre 1679 si era stabilito che 50 delle 2000 funzioni decise per questo scopo dal Governo ligure, tramite corresponsione di adeguata «limosina» alle chiese, riguardavano il «Convento di S. Maria Maddalena»: 25 per le anime del Purgatorio e l'altra metà per l'invocazione dello Spirito Santo. ASG, Archivio Segreto, *Secretorum* n. 1592, doc. n. 544.

² Per le vicende architettoniche e decorative della chiesa dei PP. Somaschi fra Cinque, Sei e Settecento, rinvio a G. COLMUTO ZANELLA, *Chiese barocche liguri a colonne binate*, «Quaderno n. 3 dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo di Genova», aprile 1970, pp. 97-197 e, della stessa autrice, *La Chiesa di S. Maria Maddalena a Genova*, Genova, Stringa Editore 1976. Una storia generale della parrocchiale, con precisi riferimenti alle confraternite in essa presenti

inoltrato richiesta al capitolo dei Padri Somaschi, il 4 luglio 1681, perchè concedesse un luogo in cui i confratelli e i devoti potessero riunirsi all'interno della chiesa e celebrare, in tal modo, i consueti suffragi ai defunti «sino a tanto che provveduto si fosse o fabbricato si avesse un'opportuno Oratorio»³.

La Compagnia era stata fondata, con la denominazione del SS. Sudario, il 25 settembre 1670, ed era situata «dalla casa di S. Bartolomeo delle Fucine», forse in quella Crosa del Diavolo⁴ dove esistevano anche Casacce e quell'oratorio di S. Gerolamo, con il contiguo «bosco sacro», che l'opinione pubblica continuava a guardare con diffidenza ancora alla fine del secolo XVIII, come il simbolo dell'intrigo dei nobili e dell'ingerenza gesuitica⁵. L'11 aprile 1671, la Compagnia fu aggregata all'«archiospitale della Santissima Imagine del Salvatore ad Sancta Sanctorum di Roma», finchè venne approvato il trasferimento e la scelta della chiesa della Maddalena per l'esposizione del Santissimo (20 aprile 1681), «con riserva d'approvare il luogo dell'oratorio». Nel mese di marzo del 1681 nacquero, tuttavia, alcune complicazioni interne per l'approvazione dei capitoli e, forse per questo motivo, il 5 luglio appare una Congregazione che si denomina del «SS. Sudario del Salvatore di Santa Veronica istituita sotto la protezione di Nostra Signora del Refrigerio per le anime del Purgatorio», con oratorio ubicato nella strada detta del Promontorio, ma che solo il 15 agosto ottiene il riconoscimento papale e la successiva aggregazione all'Archiconfraternita della Carità nella chiesa di S. Gerolamo della Carità a Roma.

prima del 1576 (presa di possesso formale e definitiva dell'antico edificio religioso da parte dei Somaschi) e proseguite successivamente nei secoli XIX e XX, è illustrata da P.A.M. STOPPIGLIA c.r.s., *Chiesa prepositurale e Collegiata di S. Maria Maddalena in Genova dei Padri Somaschi*, Genova, Tip. Derelitti 1929, e da P.M. TENTORIO c.r.s., *I PP. Somaschi nella Parrocchia della Maddalena di Genova*, Genova, A.G.I.S. S.p.A. 1976.

³ ASCS/MG, P.G.S. REMONDINI, Centone storico del Collegio di S. Maria Maddalena in Genova, ms. cartaceo (circa 1760) n. 40-4, c. 145r. Il ms., mentre riferisce questa notizia, non precisa l'anno a lato del testo, ma trovandosi essa compresa fra eventi che sicuramente sono del 1681 e altri del 1683, che iniziano tuttavia dal 7 marzo, e poichè inoltre i fatti relativi al 1681, trascritti appunto nel Centone cit., principiano dal 22 aprile, mi sembra verosimile l'ipotesi della supplica inoltrata dalla Confraternita in data 4 luglio del 1681.

⁴ Notizie sulla Compagnia si ricavano da alcuni documenti conservati presso l'ASG, Archivio Segreto, *Jurisdictionalium* n. 1143, fasc. 143. Il GRENDI (*Morfologia e dinamica della vita associativa urbana. Le Confraternite a Genova fra i secoli XVI e XVIII*, «ASLSP», LXXIX, 1965, p. 307) segnalava una Confraternita del S. Sudario a Genova nel secolo XV (*terminus post quem*: 1470) con oratorio nella Crosa del Diavolo. Esiste, sempre presso l'ASG, una voluminosa filza tardo settecentesca su questa zona (con il disegno acquarellato in pianta, eseguito dall'architetto Claudio Storace, nel 1775), ove sono chiaramente indicati l'Oratorio del Divino Amore e S. Gerolamo e le Casacce di S. Stefano e S. Bartolomeo. Cfr. ASG, Archivio Segreto, filza n. 1283.

⁵ GRENDI cit., p. 275.

Sfuggono le motivazioni che portarono al trasferimento della Compagnia nella chiesa dei Padri Somaschi. L'accento al costruendo oratorio potrebbe far pensare ad un progressivo ingrandimento della stessa, tale da rendere necessario uno spazio maggiore per contenerne i membri, i devoti e i fedeli in genere durante le celebrazioni liturgiche legate alla commemorazione dei defunti. Sappiamo che, tra le confraternite, esisteva anche una certa rivalità territoriale, sicchè gli spostamenti di sede non erano episodi di così facile e immediata soluzione. Le poche notizie raccolte su questi punti lasciano comunque aperto il problema.

Più consono al discorso che ci accingiamo a sviluppare, è fissare l'attenzione sulla «macchina» effimera e la sua struttura. Alla Compagnia fu assegnato il vano attiguo alla cappella di N.S. di Loreto, dove già officiava l'omonima Confraternita nel corso del secolo XVII⁶, collegato con il chiostro da una porta e situato proprio di fronte all'ingresso laterale della chiesa, prospettante su Via della Maddalena. Si trattava dell'unico spazio disponibile all'interno dell'edificio, ubicato in una delle estremità del transetto ed esattamente opposto, come si è detto, al suo ingresso laterale, ma di ampiezza tale da permettere l'erezione di una struttura di ragguardevoli dimensioni. La posizione era inoltre abbastanza idonea per contenere l'afflusso dei fedeli, senza creare troppi problemi di agibilità in entrata e in uscita dalla chiesa, dove le cerimonie quaresimali delle Quarantore, con esposizioni del Santissimo, si tenevano dal 1640 circa, nei tre ultimi giorni di carnevale⁷.

Alcune peculiarità berniniane che si possono riscontrare, a prima vista,

⁶ Nel 1691 passò definitivamente sotto la giurisdizione degli Spinola che, nel 1660, versavano al Banco di S. Giorgio, in credito dei Padri, una cospicua somma di denaro per dare esecuzione al legato di un loro congiunto, il rev. Domenico, per la fabbrica della chiesa seicentesca, ma anche a beneficio dell'omonima Confraternita. Centone cit., cc. 27r-29r.

⁷ *Ibidem*, c. 26r.: «Similmente giusta la pia costumanza di tutte le nostre migliori chiese». Proprio da quel periodo, del resto, ebbero notevole impulso, a Roma, le «macchine» per Quarantore, grazie ai Gesuiti e al Bernini. In quell'anno, infatti, egli diventava membro della Congregazione dei Nobili del Gesù (G. CASTELLANI, *La Congregazione dei Nobili presso la chiesa del Gesù in Roma*, Roma, Danesi 1954, p. 273) e fu richiesto di supervisionare un particolare apparato, per il centenario della fondazione dell'Ordine religioso, da mettersi in connessione con la pratica devozionale delle Quarantore. Più di ogni altro artista, operante nella città papale, il Bernini tenderà ad associare con altre immagini, teatrali ed affollate «glorie» di nuvole e di personaggi per enfatizzare la presenza divina in terra. Se una certa tipologia di massima, per questo genere di «macchine», si viene delineando, a Roma, proprio tra il 1640 e il 1675 circa, in progressive variazioni legate alla committenza e all'inventore, l'iconologia rimarrà comunque abbastanza costante anche dopo il periodo indicato, e volta soprattutto ad esaltare la forza redentrice di Cristo nel sacramento dell'Eucarestia.

nella «macchina» genovese, direi siano però ascrivibili a moduli di prassi corrente, specie nel modo di utilizzare certe simbologie e in quello di riproporle visivamente. L'apoteosi della luce, qui intesa come promanazione o simbolo *tout court* della divinità, era un elemento ricorrente già nella pratica scenografica profana dalla fine del secolo XVI; l'abituale associazione degli dei del mondo classico alle nuvole (una «gloria»), ciò che avveniva appunto negli intermezzi e nei tornei fra Cinque e Seicento, in chiave spesso encomiastico-celebrativa, era comunque sempre collegata con la luce, quindi con un concetto di soprannaturale recuperato, nel Barocco, anche dalla Chiesa stessa, negli spettacoli sacri con finalità di propaganda religiosa. Molte «macchine» romane per Quarantore portano, infatti, nuvole ed angeli con l'Eucarestia al centro, origine dei raggi luminosi, nel caso genovese sostituita dal S. Sudario della Veronica, perchè così si denomina la Confraternita e così si caratterizza il suo culto particolare, ma ritorna in analoghe composizioni di strutture stabili come la cattedra di S. Pietro del Bernini e, prima ancora, nella cappella Cornaro, dove drappi e nubi dissolvono e compongono insieme il corpo di S. Teresa, anticipando certe soluzioni della scultura settecentesca.

I numerosi personaggi sottostanti, le anime del Purgatorio, forse in atteggiamento doloroso, ricordano pure certe «macchine» romane, frequenti negli anni '80 del secolo XVII, raffiguranti il trionfo della Chiesa sugli Ottomani (motivo che, a Roma, ritorna perfino in mobili di assoluta parata come le *console*), in concomitanza con l'assedio di Vienna del 1683, a commemorazione del quale, proprio al Teatro del Falcone di Genova, fu recitata una «commedia», probabilmente di un autore locale, ma ignoto, nella primavera del 1684⁸.

⁸ ASM, *l. cit.*, Busta n. 64, documento del 4 marzo 1684: «Essendo stata da un bell'ingegno posta qui una comedia in cui si rappresenta l'assedio e la liberatione di Vienna si è permesso a recitarsi [nonostante si fosse in Quaresima e per di più in un teatro pubblico] il rappresentarla nel Teatro del Falcone, con che li spettatori paghino soldi 25 per ogn'uno quali restavano destinati per la celebrazione di tante messe in suffragio dell'anima di coloro che son morti in detto assedio ma da Monsignor Arcivescovo sono stati tramutati con gl'altri delle scritte cassette in sussidio de feriti». Ed ecco un interessante quanto pittoresco resoconto delle recite, nel dispaccio dell'11 marzo: «Si recitò sabbato sera della passata l'avisata comedia dell'assedio, e liberatione di Vienna nel Teatro del Falcone, all'intervento di numerosissima nobiltà, e cittadinanza, et anche di molti senatori, di modo ch'oltre la spesa delle scene e degl'habiti vi sopravvanzò più di 100 pezzi da 8 destinate da Monsignor Arcivescovo variatosi di parere in suffragio de defunti periti in quella guerra. E perchè ad istanza di suo Padre era stato fatto prigionio un de recitanti, che faceva per eccellenza la parte del Primo Visire, fu d'ordine pubblico fatto rilasciare il di medesimo non ostante fusse stato preso con un'arma, con la quale haveva anche fatto grandissima resistenza, e maltrattati li sbirri. Doveva recitarsi l'altre due sere seguenti, ma havendo il Padre Sabini Gesuita, che predica con grande eloquenza nella Chiesa del Gesù la domenica mattina essagerato vivamente sopra il

Senza contare, poi, l'aspetto della «meraviglia» berniniana o del «teatro della meraviglia» costituito, anche nella «macchina» genovese, dalla presenza di figure volanti nella luce, gli angeli appunto, altra tecnica spettacolare che, di regola accompagnata dalla musica, si può far risalire sempre ai tornei e agli intermezzi d'inizio Seicento e collaudata, anch'essa, nei prodigi meccanici e nelle ardite invenzioni teatrali e spettacolari non solo del Bernini. A questo proposito, va anzi sottolineata l'importanza che la musica riveste, nella società barocca, anche in questo tipo di cerimonia religiosa collegata con il culto, sia come veicolo di suggestione e persuasione sia come commento sonoro e insieme concerto, evento spettacolare autonomo in grado di catturare l'attenzione del pubblico e, quindi, strumento di edificazione e divulgazione religiosa di massa.

La fisionomia della «macchina» genovese, pur incompleta, induce tuttavia ad ulteriori considerazioni in rapporto all'ambiente artistico locale. Sembra, infatti, anticipare quella di certe casse processionali del Maragliano più maturo, ormai settecentesche: mi riferisco, in modo particolare, al bozzetto in legno e cartapesta della SS. Trinità di Voltri e, soprattutto, a quello di S. Ambrogio e la SS. Trinità di Fegino o la cassa delle Tentazioni di S. Antonio Abate di Chiavari, con la costante d'ispirazione — in tutti e tre i casi — della pittura di Gregorio De Ferrari⁹.

Ma sia per la «macchina» del 1683 sia per certi gruppi lignei del Maragliano destinati a nicchie d'altare, esisteva un precedente berniniano, piuttosto importante, eseguito a Genova: quello del S. Antonio da Padova che il Puget realizzò, in collaborazione con maestranze locali, verso il 1665¹⁰, per l'omoni-

convertire il tempo di penitenza in commedie, discendendo al particolare de soggetti magistrabili, il Duce ch'assisteva alla predica col consenso delli due Eccellentissimi di Palazzo fece intendere a Monsignor Arcivescovo, che proibisse a non so quanti Chierici che recitavano in essa, il replicarla, conforme fece. Ma portata la pratica lunedì mattina in pieno Senato non solo disapprovò esso l'espedito suddetto, ma anche l'essageratione fatta dal detto Predicatore d'una rappresentatione, ch'haveva havuto a particolarizzare su persone che costituiscono il governo, e decretato che dalli suddetti due Eccellentissimi di Palazzo fatto chiamar esso Padre le facessero un poco di correctione, come seguì. Come che poi è solito di tutti li Predicatori della città la Domenica grassa presentarsi avanti gl'Inquisitori di Stato per ricevere qualche avvertimento, circa il contenersi, né detto Gesuita l'haveva fatto fu doppo di detto accidente mandato a chiamare parimente da loro e vi hebbe la seconda di cambio. In prova però che simili passatempi non piacciono al cielo un giovinetto d'anni 19 in circa, che si voleva portare a sentirla vestito di colore uccise una sua zia con pistola, perchè lo disuadeva».

⁹ Pubblicati da F. FRANCHINI GUELFU, *Le Casacce. Arti e Tradizione*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, F.lli Pagano 1973, figg. 97, 99, 100.

¹⁰ Cfr. P. V. BELLONI, *Chiesa della SS. Annunziata del Vastato, Guide di Genova*, n. 88, Genova, Sagep 1979, p. 24 e p. 30. Originariamente l'altare era ornato con una tela di Luciano Bor-

ma cappella della SS. Annunziata, dove anche il drappo laterale annodato, nella funzione pratica di *trait-d'union* fra i volumi spaziali delle singole sculture in legno dentro la nicchia, è vicino ai raccordi a sipario della Sala Ducale di S. Pietro e a certe soluzioni di sepolcri papali sempre del Bernini¹¹.

D'altra parte, proprio nella prima metà del Settecento, la rielaborazione dei modelli berniani o romani, anche alla luce dell'esperienza pittorica di Gregorio De Ferrari e dei Piola, produce, a Genova, delle interpretazioni se non originalissime nel campo delle «macchine» effimere, certo di notevole interesse e, comunque, da non sottovalutare. Sono documentate, visivamente, strutture mobili che, addossate alle architetture preesistenti (anche esterne), modificavano, per breve tempo, la fisionomia di una cappella o di un altare per trasformarli, con gran decoro, in occasione di ricorrenze religiose legate ad un santo o ad un culto particolare. Un esempio è offerto da quella eretta dallo scultore Pasquale Bocciardo, seguace di Filippo Parodi, verso la metà del secolo XVIII, nella cappella di S. Francesco Saverio del Gesù genovese, con tutta probabilità per l'annuale festa del santo, cui interveniva anche il doge (fig. 2)¹². Improntata su un decorativismo ormai rococò, non immune da un certo gusto romano, ma anche francese e riutilizzando il collaudato principio del «teatro sacro»

ne, l'*Adorazione dei pastori*, che fu poi tolta dalla cornice nel 1665, per essere posta nella cappella della Madonna degli Angeli (vano che conclude la navata sinistra). La nicchia fu quindi ricavata successivamente, per far posto al gruppo ligneo del Puget, lasciando intatta la preesistente struttura architettonica in marmo. L'anno è un termine cronologico piuttosto interessante, stando ai nuovi documenti rinvenuti da Padre Belloni e di prossima pubblicazione, per almeno due motivi: la collaborazione del francese con scultori locali; l'attività del Puget, a Genova, e i suoi rapporti con i Sauli per i lavori nella loro Basilica di Carignano.

Esistono inoltre modellini in legno, ascrivibili al secolo XVIII e forse anche adibiti, per le piccole dimensioni, al culto pubblico e privato a scopo devozionale, con santi genuflessi a mani giunte o, preferibilmente, aperte e protese in atteggiamento estatico e fisso, di solito con inginocchiatoio al lato opposto e una piccola «gloria» di nuvole, che ricordano abbastanza da vicino il gruppo del Puget dell'Annunziata (fig. 1).

¹¹ Va ricordato anche il drappo, riccamente decorato, che lo scultore genovese Filippo Parodi, perfezionatosi a Roma in ambiente berniniano, utilizzerà per il monumento funebre di Francesco Morosini, nella chiesa di S. Nicola dei Tolentini di Venezia, verso il 1686. Cfr. U. MIDDEL-DORF, *Two designs for Filippo Parodi's 1687 Tomb of Francesco Morosini*, «Old Master Drawings», dicembre 1934, XXXV, pp. 48-49, figg. 46-47; P. ROTONDI BRIASCO, *Filippo Parodi*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte», Università di Genova, 1962, pp. 44-47, figg. 29-29; E. GAVAZZA, *Per lo scultore Francesco Maria Schiaffino*, «Arte Lombarda», compl. al vol. IX, 1 (1964), pp. 181-182; p. 190, nota 10.

¹² Per questo argomento ho utilizzato una mia scheda in corso di pubblicazione: *Un «teatro sacro» di Andrea Pozzo a Genova (15 novembre 1671)*, «Teatro Archivio», Bollettino del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, n. 7, 1982.



FIG. 1 - Modellino ligneo della fine del secolo XVIII con S. Domenico inginocchiato (Genova, Coll. Priv.).

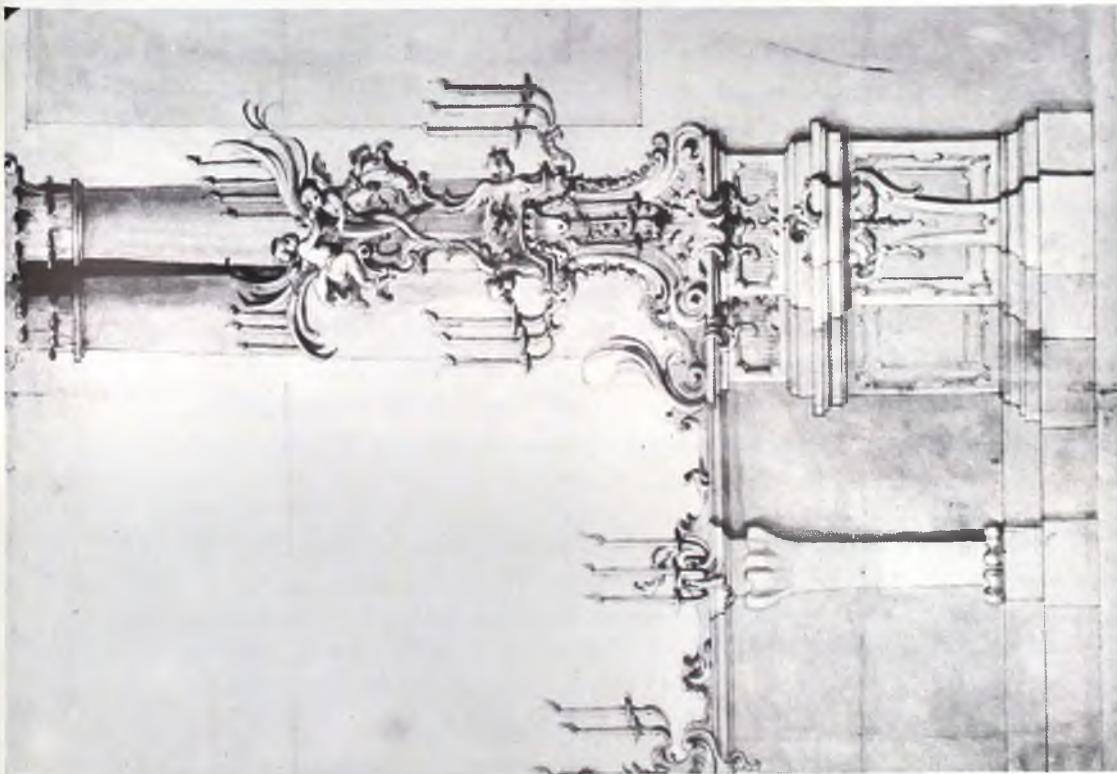


FIG. 2 - P. Bocciaardo. Macchina mobile della prima metà del secolo XVIII per la Cappella di S. Francesco Saverio nel Gesù genovese (Genova, Coll. Priv.).



FIG. 3 - S. Camogli (inv.) - D. Piola (inc.). Versione non realizzata per il catafalco genovese di Filippo IV di Spagna (1665) (Londra, Victoria and Albert Museum).

del Pozzo e il «teatro della meraviglia» del Bernini, proprio in certi particolari decorativi come gli angeli che reggono rami di palma, si riallaccia a quel Domenico Piola cui anche il Maragliano stesso si ispira (oltre a Gregorio De Ferrari), per rinnovare il linguaggio delle casse genovesi di confraternita, trasformandole in vere e proprie «macchine» processionali.

Delle esperienze berniniane è soprattutto operante, anche a Genova, il concetto del «mirabile composto», nell'ambito di uno stesso artista; della sintesi delle tecniche e della loro interdipendenza; della trasposizione di materia e di significato legata alle principali figure retoriche che alimentano il linguaggio del barocco romano, anche se smorzato nelle sue punte più intellettualistiche: la morbida duttilità e quasi trasparenza con cui è trattato il marmo nei panneggi delle vesti, nelle nervature delle membra umane; il legno lavorato come roccia, in una ambigua prospettiva, tra realtà e finzione, che è poi tipica, anche e soprattutto, delle «macchine» effimere, profane e sacre, dove trova più agevole campo d'azione e sperimentazione. Lo scultore e intagliatore Filippo Parodi, che soggiorna due volte a Roma e per lungo tempo, e soprattutto il figlio Domenico — pittore, scultore e apparatore — sono due personalità molto importanti, sotto questo profilo, per l'ambiente artistico locale, anche se la loro attività non è sempre facilmente ricostruibile; specialmente per quest'ultimo, come inventore di «macchine» galleggianti per feste e di parziale inventore o regista di «teatri sacri» per i Gesuiti, presso i quali era stato educato da giovinetto¹³, o come scultore di casse processionali per confraternite. Se l'esperienza della scultura del Bernini arriva a Genova e vi diventa operante, in modo filtrato, attraverso l'attività del Puget prima e di Filippo Parodi dopo, almeno per la seconda metà del secolo XVII, sarebbe interessante poter verificare l'adesione ai modelli romani, se non specificatamente berniniani, nel settore degli apparati effimeri e per quel poco che ne conosciamo, anche nei confronti degli inventori. È tuttavia, questo, un campo di indagine assai variegato, qualche volta infido, di cui mancano spesso documenti visivi, pur esistendo qualche sussidio storico, più raramente il fenomeno contrario.

Prendiamo i catafalchi funebri di carattere ufficiale. Alcuni esempi come quello innalzato per il doge Frugoni (1661) e quello per Filippo IV di Spagna (1665) (fig. 3)¹⁴, mentre mutuano da Roma lo schema del tempio-baldacchino,

¹³ G.C. RATTI, *Vite de Pittori, Scultori, ed Architetti*, II, Genova, Casamara 1768, p. 209.

¹⁴ Sul catafalco per Filippo IV, invenzione del pittore genovese Stefano Camogli, come forse lo fu quello del doge Frugoni e sicuramente quello per il cardinale Stefano Durazzo, rinvio ad altri due mie articoli: *Scheda per il catafalco funebre di Filippo IV a Genova (21 dicembre 1665)*, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», n. 10-11-12, 1982 (in corso di pubblicazione), e *Scheda*

sembrano mantenersi ancora nell'ambito locale sia nel tipo decorazione sia, inoltre, nel rimanere in bilico tra la fisionomia dell'arredo profano e quotidiano di rappresentanza e un meccanismo simbolico forse non ancora del tutto tentato dai modelli romani, di cui non accolgono pienamente la monumentalità architettonica, neppure nelle sue basi teoriche. È possibile che questo possa dipendere anche dal tipo di formazione degli inventori e da certi ritardi nelle acquisizioni e rielaborazioni artistico-culturali. D'altra parte, è solo da poco tempo che Filippo Parodi è rientrato a Genova da Roma. Nell'ultimo ventennio del secolo, però, i catafalchi ufficiali evidenziano una maggiore aderenza alle realizzazioni romane, ma in una dimensione particolare. Il linguaggio metaforico si aggiorna e la struttura del catafalco si complica, ma in modo esteriore. Inoltre, le disposizioni restrittive varate dal Senato nel 1662, in materia di regolamentazione dei funerali di Stato¹⁵, riguardano più il cerimoniale in sé che non la forma del catafalco. L'unico accenno di contenimento delle spese, che può direttamente riguardare questo aspetto, è semmai l'eliminazione della grande processione con il corpo del doge per tutta la città e che prevedeva un folto accompagnamento di religiosi, ministri e soldati, senza contare la considerevole spesa di ceri, vesti e paramenti a lutto, valutati in molte migliaia di lire e giudicati spese superflue. Verso la fine del secolo XVII, mentre il tipo del tempio-baldacchino, più o meno variato, rimane pressochè costante nei grandi funerali, forse a motivo del carattere solenne della ricorrenza (le esequie di un doge, un re o regina, un pontefice), è soprattutto nell'aspetto decorativo in cui si può notare una più forte suggestione romana e berniniana, nella presenza di certe figure retoriche, care alla simbologia funebre barocca, come l'iperbole, l'ossimoro, l'antitesi, l'ellissi, l'anastrofe. Così gli obelischi, con torchiere ai quattro lati, del catafalco del doge Frugoni si trasformano, successivamente, in parti di cipresso e di lauro, sistemati in vasi argentati, in quello eretto per la regina di Spagna (1689): la loro chioma, spruzzata di oro brunito, è allusiva delle fiammelle dei molti lumi che circondano la «macchina». In quello per il doge Sauli (1699), gli obelischi sono diventati decisamente cipressi, collocati in quattro vasi, ciascuno ai lati del primo ordine del catafalco, e dotati sicuramente di torce essi stessi. L'impressione è, tuttavia, quella di una selezione di elementi guidata da un puro gusto decorativo, senza troppo implicanze filosofiche e teoriche in genere, con criteri non sempre esteticamente validi. La monumentalità «complessa» della «macchina» funebre di fine secolo assolve, comunque, un duplice scopo: da

per il catafalco funebre del cardinale Stefano Durazzo a Genova (luglio 1667), «Studi di Storia delle Arti», Università di Genova-Istituto di Storia dell'Arte, 1981/1982 (in corso di pubblicazione).

¹⁵ ASG, Archivio Segreto, *Ceremoniarum* n. 477, cc. 45r.-46r.

un lato l'aspetto ufficiale della ricorrenza; dall'altro, la decorazione, enfaticamente e allegoricamente contenuta, soddisfa il gusto di una aristocrazia locale che ne è committente attraverso il simbolo, in cui si rispecchia, della Repubblica. Le singole parti del catafalco ci paiono quasi moduli prefabbricati, come scenari di una dotazione permanente di teatro pubblico, approntati per un ripetitivo montaggio non solo formale, ma probabilmente anche materiale. Come i paliotti d'altare, intercambiabili secondo le circostanze; come le stesse strutture effimere sacre, analoghe a quella del Bocciardo.

Le cose vanno, tuttavia, un po' diversamente, quando la committenza è un ordine religioso che ha indubbia influenza anche sulla vita culturale ed artistica genovese: i Gesuiti. Ogni loro manifestazione, che abbia lo scopo di propagandare la fede e l'insegnamento cristiano, si presenta in forma elitaria e di alta qualità e più direttamente connessa con analoghe celebrazioni romane per la beatificazione e la canonizzazione di personaggi legati all'Ordine. La fabbrica del Gesù genovese, nata verso la fine del Cinquecento per volontà testamentaria di un Pallavicino, padre gesuita lui stesso, rimane uno dei centri di committenza di maggior prestigio della città ligure fino al 1672 (anno in cui Padre Pozzo completa gli affreschi nella cappella di S. Francesco Borgia) e, approssimativamente, fino al terzo decennio del secolo XVIII, giacchè il bombardamento navale francese del 1684 provocò non pochi danni e si resero necessari lavori di restauro e di rifacimento. Più tardi, saranno i Padri Filippini, la cui chiesa era sorta verso la fine del Seicento con i lasciti di un altro Pallavicino, membro di quell'Ordine, a fare del loro oratorio un altro centro propulsivo d'arte e, soprattutto, di cultura musicale della città. Intorno alla metà del secolo XVIII, si completa, infatti, la decorazione interna ad affresco dell'oratorio, ma già nel 1737 abbiamo notizia dell'esecuzione di un importante componimento sacro dal titolo *Abigaile*, su musica di Francesco Durante¹⁶.

Connesse con i lavori di abbellimento interno del Gesù erano, comunque, le altre iniziative collaterali che ponevano i Gesuiti all'avanguardia nelle programmazioni artistiche legate sia a culti particolari, anche attraverso le confraternite sotto il loro controllo, sia a quelli dei beati e santi dell'Ordine, con grandiosi «teatri sacri»; mentre, nella sfera più strettamente culturale e dell'insegnamento scolastico, la loro azione si misurava e si valutava con l'apertura e il potenziamento del collegio di Via Balbi e della sua biblioteca, nonché le reci-

¹⁶ Il nome del musicista è contenuto nel libretto, senza altre indicazioni per quanto riguarda gli attori, le scene e i costumi: *ABIGAILE/Componimento Sacro/Per Musica/Da cantarsi nella Chiesa de' RR./PP. della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri*,/In Genova, MDCCXXXVII./Nella Stamperia di Paolo e Adamo Scionico/Nel Vico del Filo. (U.S.A., The New York Public Library).

te di tragedie edificanti, su modello del collegio romano, cui prendevano parte, in veste di attori, i giovani nobili educati dai Padri: nel 1693 si rappresentava a il *Maurizio*, dramma sacro ambientato a Costantinopoli, al tempo dell'omonimo imperatore¹⁷.

Per quanto motivata da un certo spirito protezionistico e anche nell'ambito degli stretti legami esistenti tra le Case Professe di Genova e di Milano, Padre Pozzo soggiornò nella città ligure nell'autunno del 1671, per innalzare il suo secondo «teatro sacro» proprio nel Gesù genovese, in occasione della canonizzazione di S. Francesco Borgia. La descrizione in latino della «macchina» all'altare maggiore, rivela quest'ultima già dotata probabilmente di quinte laterali, con la statua centrale del santo, la presenza di ricco addobbo nella navata centrale e agli altari laterali e l'impiego di musica, con intervento del doge e dei senatori alla cerimonia ufficiale¹⁸. È tuttavia documentato un caso, assai più tardo, e certo non unico, in cui la Casa Professa romana inviò a quella di Genova, per la stessa circostanza, tutto l'arredo e gli apparati utilizzati nel Gesù di Roma: così, appunto, per la canonizzazione di S. Francesco Regis del 1738¹⁹.

Già nel 1716, però, Domenico Parodi, proprio per la beatificazione di quel santo, aveva curato l'allestimento di un importante «teatro sacro» nel Gesù genovese, cui avevano partecipato diversi artisti locali e di cui è rimasta una dettagliata descrizione. Il Parodi fu, a quanto pare, soltanto l'esecutore materiale della statua del Beato morente e il coordinatore delle parti del *tableau* centrale, dove campeggiava appunto S. Francesco Regis in un tugurio fra le rocce, con aperture paesaggistiche tratteggiate a monti, con neve e ghiaccio ad effetto²⁰. Distribuita su piani diversi, la «macchina», illustrando diversi momenti della vita del Beato, pare strutturata con notevole ricchezza di particolari e improntata su una forte base coloristica di particolare suggestione. L'attività di Domenico Parodi, come apparatore²¹, è certo interessante anche in rapporto alla sua esperienza di scultore e, soprattutto, per la matrice romana che poteva derivargli dal padre Fi-

¹⁷ Si veda la scheda cit. nella nota 11.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ ARSI, *Med.* 81, c. 214: *solemne octiduum celebratum hoc anno est ob Joannem Franciscum Regis Sanctorum fastis adscriptum superiore anno a Clemente XII Pont. Max.: Mirifice ornatum est templum [il Gesù genovese] tabulis pictis, aliisque decorationibus, quas P. Generalis Retz petenti huic domui annuit postquam romanum iam templum exornaverant.*

²⁰ Ancora la scheda della nota 11.

²¹ E. GAVAZZA, *Tangenze culturali tra Genova e Bologna a proposito di un libro sulla pittura bolognese dal 1650 al 1800*, «Studi di Storia delle Arti», Università di Genova — Istituto di Storia dell'Arte, 1978-1979, fig. 101.

lippo. Se, come pittore, lavora nuovamente per i Gesuiti verso il 1730²², nel 1716 aveva però inventato anche un sontuoso pontone galleggiante, in forma di tempio poligonale quasi circolare, che doveva servire da sala da ballo, ancorata nelle acque del porto, per onorare il principe elettore di Baviera in visita a Genova. Committente fu dunque la Repubblica, attraverso i deputati eletti per questo incarico, e in ciò si può giustificare il ricorso ad una certa monumentalità di apparato in sé, più che sul piano architettonico della struttura effimera; semmai al berniniano «teatro della meraviglia», qui collegato con il motivo marino degli scogli che, come conchiglia, circondano l'esile ed aereo involucro sorretto da paraste doriche²³. Nell'esibizione di sfarzo²⁴, l'invenzione celebra, protegge e presenta, come su un palcoscenico, agli spettatori sulla terraferma esclusi dal magico Olimpo, la nobiltà convenuta e l'illustre ospite. Le rocce nascondono, funzionalmente e borrominianamente, oltre ai luoghi di rinfresco, le scale d'accesso ai palchetti interni che sovrastano la sala da ballo e l'orchestra, come in un teatro. Quasi automatico il richiamarsi ai palchetti berniniani che inquadrano, lateralmente, il gruppo marmoreo dell'*Estasi di S. Teresa* della cappella Cornaro, o, più semplicemente, l'ormai collaudato concetto berniniano del «teatro nel teatro». La simbologia marina pervade, comunque, tutta l'invenzione genovese, anche nel coronamento del teatro della «deliziosa» acquatica, con Nettuno che regge il tridente, e coadiuvata, nella finzione, dall'impiego di imbarcazioni ornatissime per il trasporto delle divinità, i nobili partecipanti al ricevimento ufficiale. Spettacolo teatrale in sé, dunque, nella sua linea registica; pienamente ancora barocco nel suo spirito, alle-

²² ARSI, *l. cit.*, cc. 212-213: P. Valdetarus [...] *cum nihil haberet omnia tamen facile a nobilibus viris, quorum plurimis erat a confessionibus, facile consequabatur. Ornamenta ex gypso, picturas et aurum toto in templo renovavit. Quae in fornice renovata pictura fuit, brevi exsudavit ac deturpata est. Monuerat enimvero celeberrimus pictor Parodius humiditatis antea periculo consulendum. Sprevit monitum Pater. At pessimus deinceps exitus subsecutus maestitia complevit, vita etiam forte privavit.*

²³ Ha pubblicato le incisioni e un bozzetto ad olio la GAVAZZA, *Tangenze culturali* cit., p. 172, nota 23, figg. 108-110 e qualche altra precisazione nella mia scheda della nota 11.

²⁴ Il costo eccessivo di tutto l'apparato e del soggiorno del principe tedesco, indussero tuttavia il Senato a rivedere il protocollo in tal senso e a stabilire che, nel futuro, i deputati che avessero avuto l'incarico di organizzare i divertimenti e le manifestazioni ufficiali in caso di visita a Genova di personaggi illustri, non dovessero essere più quattro e che non si potesse eccedere nella «ricreazione di essi Principi più d'una Festa da Ballo, et una veglia in tutto, e l'una, e l'altra in terra, e se stimassero conveniente fare qualche cosa di più non possano farlo senza permissione dell'Illustrissima et Eccellentissima Camera, et a spese della medesima, e non altrimenti». Ciò che fu puntualmente osservato quando, nel luglio del 1717, venne a Genova il principe di Brandeburgo, al quale fu riservata una gita «sopra una Galea che lo portò per divertimento fuori del Porto poche miglia», con salve di cannone tanto all'imbarco quanto allo sbarco; una visita al Sacro Catino in S. Lorenzo e una festa da ballo sul colle di Carignano, a spese dei quattro deputati. ASG, Archivio Segreto, *Ceremoniarum* n. 479, cc. 42r.-v.

gorico e di metafora, nell'auto-celebrazione dell'aristocrazia committente e del calcolato e ristretto scarto tra realtà e finzione che si salda su fenomeni di gusto e di moda che interessano, da un lato, l'evoluzione della scenografia e della macchinistica teatrale barocca, operata sulla tradizione di fine Cinquecento; dall'altro, le feste poetiche e musicali sull'acqua che la nobiltà genovese comincia a conoscere e a praticare verso gli anni '40 del secolo XVII, nel corso delle villeggiature estive. Anzi, i precedenti della «macchina» galleggiante del Parodi sono rintracciabili proprio nel 1681. In quel periodo, così denso di avvenimenti per la cultura musicale e teatrale genovese, un accenno a «macchina» sull'acqua nel porto della città è quello relativo alla festa pomeridiana del 21 giugno, organizzata per il ricevimento pre-nuziale di Paola Brignole Sale e di Carlo Spinola, in occasione del quale fu eseguita la nota sinfonia del *Barcheggio*, composta appositamente da Alessandro Stradella. La fonte che annuncia i preparativi e li descrive per sommai capi a fatto avvenuto, parla di «divertimento in marina» con quattro galee e un gran numero di imbarcazioni di diverse dimensioni, che giravano nelle acque del porto insieme con una «macchina» di «barconi colligati», coperta di stoffe preziose e riccamente ornata, dove si svolsero intrattenimenti di vario tipo con rinfreschi²⁵. La mitologia marina, che accese la fantasia dell'inventore di tanto apparato, era stata evidentemente predisposta in armonia con il tema e i personaggi della sinfonia stradelliana — Proteo, Anfitrite, Nettuno —, in tenue trama di pretensioni amorose, che si accordavano con l'avvenimento che si andava a festeggiare e che, forse, già conteneva anche un accenno di azione scenica, oltre che di semplice canto.

Altro suggestivo intrattenimento fu quello notturno approntato il 23 agosto 1681, festa di S. Rocco, dal nobile Goffredo De Marini, con fuochi d'artificio di grande effetto, sistemati su una «macchina» galleggiante nelle acque del

²⁵ ASM, *l. ci.*, Busta n. 63 (1678-1681), documento del 7 giugno 1681: «Quando sia bel tempo domani in mare resta appuntato di dar al dopo pranzo una ricreatione alle Dame e Cavalieri per marina con lauta merenda, concerti di musica e ciò con l'occasione del spozalizio dei Signori Gio. Benedetto (*sic*) Spinola e Paula Brignole figli il primo del Signor Giorgio l'altra del Signor Ridolfo, che fanno la spesa». Evidentemente, la cerimonia fu rinviata se ne troviamo menzione solo nel dispaccio del 21 giugno: «Giovedì verso la sera le Dame e Cavalieri di questa città ebbero sontuoso divertimento in marina venendo portate attorno il Porto da quattro Galee oltre un grandissimo numero barchette, e condotte poscia sopra una macchina di barconi colligati formante una sala coperta d'ormesino e riccamente adornata ove furono trattenute con intreccio di voci armoniose, poesie, et istrumenti musicali accompagnati da pregiatissimi comestibili e rinfreschi di più sorti, il tutto imbandito loro dalli Signori Carlo, e Paula figli quello del Signor Giorgio Spinola, questa del Signor Ridolfo Brignole, per prelludio delle prossime loro nozze». Quest'ultimo documento è cit. anche da C. GIANTURCO, *Music for a Genoese wedding of 1681*, «Music and Letters», 1982 (in corso di pubblicazione), che ringrazio di avermi permesso di leggere il suo articolo in dattiloscritto.

porto²⁶. Anche in questo caso, era stato certamente previsto l'impiego di molte peote, con luminarie di varia foggia e forma. L'usanza, come abbiamo già anticipato, risale, del resto, al quarto decennio del secolo XVII, almeno per Genova, e la testimonianza indiretta ci viene da quel Benedetto Ferrari che fu uno dei nomi di punta dell'opera barocca veneziana e del teatro pubblico a pagamento seicentesco, e che compose, appunto, alcune odi dedicate a dame genovesi mentre si recavano in villeggiatura. Ciò che conferma, per altro verso, che egli soggiornò nella città ligure prima del 1651²⁷, in coincidenza con l'arrivo della *troupes* di Febiarmonici i quali, sul palcoscenico del Teatro del Falcone nei pressi di Via Balbi, portavano proprio in quegli anni il repertorio operistico della città lagunare e la struttura del teatro pubblico alla veneziana²⁸.

Certamente, episodi come i disegni per la poppa decorata di naviglio genovese di grande tonnellaggio, eseguiti da Domenico Piola e da Filippo Parodi²⁹; il letto che quest'ultimo allestisce nel 1716, a palazzo Brignole, per l'Elettore di Baviera, giudicato un «miracolo dell'ingegno e dell'arte»³⁰; senza dimentica-

²⁶ ASM, *l.cit.*, Busta n. 63, documento del 23 agosto 1681: «Sabato passato giorno di S. Rocco doppo le ventiquattr'hore, il Signor Goffredo de Marini diede sontuosa ricreatione per mare alle Dame, e fra li oggetti di bella e curiosa vista, vi fu sopra d'un barco un titio (?) composto di fuochi artificiali, e giuocò a meraviglia». Esisteva tuttavia un precedente più antico, del 9 settembre 1668, offerto dalla «ricreatione per marina [...] con musica» che Gio. Francesco Pallavicino dedicava alla moglie: «[...] Principiò la fontione dopo le 23 hore, e terminò quasi alle due di notte. Li musichi erano tirati sopra una gran piatta, che veniva circondata da feluche che servivano le Dame e Cavaglieri che furono regalati d'otto pacchi di dolci, oltre rinfreschi di vini, sorbetti ed acque gelate». La breve descrizione è cit. da M. STAGLIENO, *Aneddoti sopra diversi artisti del secolo XVII*, «Giornale Ligustico», 1874, p. 380, nota I. Due incisioni di una stessa macchina per fuochi artificiali, su disegno del pittore genovese Gio. Andrea Carlone jr. (attivo nell'*atelier* del Maratta), realizzata a Roma, in occasione della nascita del Delfino di Francia (1° febbraio 1662), sono stati pubblicati da M. FAGIOLO DELL'ARCO-S. CARADINI, *L'effimero barocco*, I, Roma, Bulzoni 1977, pp. 194-196. Le incisioni furono eseguite rispettivamente da L. Rouhier e D. Barrière, che forse intervenne nella parte architettonica.

²⁷ AL 1651 appartiene infatti la pubblicazione piacentina delle sue *Poesie*.

²⁸ Si veda la prima parte del mio studio, *Gli Adorno e l'«Hostaria»-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XV, 1980, pp. 87-152.

²⁹ Pubblicati dalla FRANCHINI GUELFi cit., pp. 87-88, figg. 51-53.

³⁰ RATTI cit., II, p. 59. Non mancano illustri precedenti romani anche in questo caso: il famoso letto per il primogenito del Connestabile Colonna (1663) di Gio. Paolo Schor, attivo nell'*atelier* del Bernini, raffigurante una favolosa conchiglia bivalve, immersa nei flutti del mare con cavalli marini scalpitanti, sirene e amorini, il tutto sormontato da un tendaggio a metà strada fra il baldacchino regale e una vela sinuosa, gonfiata dal vento (FAGIOLO DELL'ARCO-CARADINI cit., II, Roma, Bulzoni 1978, p. 120, fig. 143). Negli anni '80 del secolo XVII, la moda dei letti sontuosi e bizzarri aveva attecchito anche a Genova, una vera e propria febbre di *grandeur* che investe

re l'altrettanto nota e più antica specchiera della villa Durazzo di Albisola³¹; la carrozza «con vaghissimi scherzi di putti» che il di lui figlio, Domenico, disegna per il principe Doria sullo scorcio del Settecento³², sono ancora una ennesima testimonianza del forte spirito romano che permea l'attività di questi artisti genovesi, di quella berniniana volontà costruttiva, quasi parossistica, legata all'effimero, che svolse un ruolo decisivo per la sintassi rococò a Genova e in Europa.

Nella panoramica che abbiamo qui cercato di tratteggiare, nel modo più succinto e schematico che ci era possibile, anche in rapporto alla complessità del problema, dovremmo infine soffermarci su altro particolare intorno a Domenico Parodi scultore, che permette un riferimento anche alla committenza da parte di confraternite; e concludere poi il discorso sulle notizie raccolte per suffragare l'ennesima ipotesi che siano soprattutto tre grandi famiglie della nobiltà 'vecchia' genovese, a farsi tramite di modelli artistico-culturali romani a Genova, in relazione alla sistematica politica matrimoniale che esse attuano soprattutto dopo il 1660.

La commessa che Domenico ricevette verso il 1680, da parte della Confraternita di S. Giacomo della Marina, per una cassa processionale con la Madonna del Pilar, tale da poter reggere il confronto con l'importante quadreria che ne ornava l'oratorio³³, rende necessaria una pausa riflessiva e di ulteriore approfondimento. In questo caso, l'artista riprende, senza porvi varianti, una

il costume e le arti e che suscita la preoccupazione di non pochi anonimi cittadini delatori che ne scrivono al Senato, lamentando l'inefficacia e l'inettitudine consapevole del «vano Ligur governo» e delle sue restrittive leggi sulla prammatica, tanto frequenti quanto aleatorie. Così il 4 novembre 1682, per esempio, un biglietto di calice ricorda la previdente proibizione, da parte dei Serenissimi, della «conchiglia», ma ammonisce che non doveva essere tollerato «il baldachino fatto in spretum oltre la mala introductione, che in ogni parte si debbano ritrovare nunc foggie a pregiudizio della generalità e in tempo massime che doveressimo tutti deplorare la miseria». Ma in altra anonima lagnanza, veniva denunciato apertamente il nobile Ambrogio Imperiale perchè se il Senato gli avesse proibito di fare «la gondola» egli avrebbe forse ubbidito, ma «non faranno che non facci di peggio con far un letto o sia talamo anzi trono ad instar della Duchessa di Savoia, altri aggiungono della Regina di Francia». ASG, Archivio Segreto, *Secretorum* n. 1595, *sub data*.

³¹ ROTONDI BRIASCO cit., pp., 29-31 e fig. 1; E. GAVAZZA, *Problemi relativi alla cultura di «decorazione» del primo Settecento a Genova*, «Studi di Storia delle Arti», Università di Genova-Istituto di Storia dell'Arte, 1977, p. 123.

³² RATTI cit., II, p. 214. Si conoscono progetti di carrozza, forse del genovese Gio. Andrea Carlone già menzionato, attivo a Roma negli anni '60 del secolo XVII (FAGIOLO DELL'ARCO-CARANDINI cit., II, 1978, p. 121, figg. 198-201); e quelli del genovese Baciccio (circa 1675) per i Pamphily, ormai imparentanti con i Doria di Genova, in cui si esplicano e si sviluppano, in vario modo, il linguaggio simbolico e metaforico delle esperienze berniniane.

³³ La questione è opportunamente affrontata dalla FRANCHINI GUELFI cit., pp. 76-77, fig. 46.

tela di Orazio De Ferrari, esistente appunto nell'oratorio della Confraternita, ma è significativo che la qualità complessiva del gruppo ligneo, la cui esecuzione pratica venne probabilmente affidata alla bottega, pur con riecheggiamenti berniniani ravvisabili nell'atteggiamento un pò enfatico e teatrale del santo, sia di livello discutibile. Al contrario delle sculture in marmo, in cui Domenico giunge, invece, a risultati di una certa eleganza e virtuosismo, lodati perfino dall'Arcadia genovese³⁴. Se facciamo le dovute eccezioni per la scultura in legno, destinata ad arredo e mobilio per dimore gentilizie — in cui anche Filippo, come si è accennato, esibisce il suo estro e il suo consumato mestiere di abilissimo intagliatore —, le scelte preferenziali di Domenico verso il marmo finiscono per accentuare le distanze tra la scultura genovese «nobile» e quella «vile», coincidendo, in definitiva, con cesure di natura sociale. Questo evidenzia, per altro verso, l'opportunità di un più attento vaglio della rielaborazione dei modelli romani nella suggestione della pittura locale di fine Seicento, nell'ambito di una stessa personalità artistica e, soprattutto, in rapporto al diverso tipo di committenza; con ulteriori diversificazioni tra la sfera pubblica e privata, religiosa e para-religiosa. In un particolare momento di transizione del Genovesato, socialmente e storicamente parlando, con inevitabili riflessi sul gusto e le richieste dell'aristocrazia locale, si giustifica anche il gesto del Maragliano che colora di bianco alcune statue allegoriche in legno, scolpite per gli Spinola di S. Pietro nel palazzo dell'Acquasola, come a voler confondere (ma in senso ancora pienamente barocco e berniniano, almeno quanto a metafora e traslato simbolico di materia e al modo di renderla), l'origine «vile» del legno realmente usato. E al tempo stesso, un «correttivo» alla moda romana traspare proprio dai fiorami dorati incisi sulle ricche vesti dei personaggi, che animano le casse processionali precedenti l'avvento stesso del Maragliano: rivelano la circolazione e lo studio accurato, improntato su canoni di sorvegliata eleganza e sobrietà, dei taccuini di ornamentisti francesi come il Ducerceau³⁵. Lo stesso fenomeno si verificherà, nella prima metà del secolo XVIII, con gli argenti sacri e profani, gli stucchi decorativi, la *marqueterie* dei grandi mobili parigini della Reggenza e di Luigi XV; prima la sfera del costume, dell'abbigliamento, delle suppellettili, già

³⁴ Si vedano i componimenti poetici che l'Arcade genovese, Eubeno Buprastio (il nobile Gio. Battista Ricchieri) dedica alle due statue di Adone e di Arianna: *RIME/AGGIUNTE A QUELLE,/DELL'AVVOCATO/GIOVANBATTISTA/FELICE ZAPPI,[...]/*, II, IN VENEZIA, MDCCXXXI./Presso Fr. Storti in Merceria, all'Insegna della Fortezza/[...]/, p. 334, poi confluite in *RIME/Del Signor/GIOVANBATTISTA/RICCHIERI/[...]/IN GENOVA/Nella Stamperia di B. Tarigo/In Canneto/[...]/MDCCLIII*, pp. 81-82.

³⁵ FRANCHINI GUELFI cit., p. 75; pp. 125-129.

nell'ultimo ventennio del Seicento; poi la letteratura, il teatro, l'architettura, dal terzo e quarto decennio del Settecento. E della cultura d'Oltralpe, pur con esiti ancora da accertare e pur in un fenomeno storico-sociale di più ampia portata, si faranno promotrici, in relazione ai loro traffici e attività bancarie, alcune famiglie dell'aristocrazia «nuova» come i Durazzo, in sottile rivalità con i «vecchi», legati alla Spagna e a Roma.

Sarebbe certo illuminante poter ricostruire le tappe della formazione o del perfezionamento compiuto, nella città papale, da alcuni artisti genovesi che, nella seconda metà del Seicento e anche nel secolo successivo, vi dimorarono per lungo tempo, ed ebbero la possibilità di godere delle relazioni sociali e dell'influenza che le famiglie nobili della Repubblica ligure là residenti — tra cui erano spesso dei mecenate come il cardinale Lorenzo Raggi o il nobile Nicolò Maria Pallavicino —, potevano assicurare loro, con la garanzia di committenze e, quindi, di una certa tranquillità economica.

Pallavicino, Doria e Spinola, il fiore della nobiltà «vecchia» genovese³⁶ consolidano la loro posizione nell'ambito della corte papale e del conclave con la nomina cardinalizia di alcuni loro esponenti e attraverso una oculata politica matrimoniale. Qualche notizia storica più precisa, emersa in proposito, con-

³⁶ Tutte e tre sono rappresentate, in modi e tempi diversi, nella ricostruzione della chiesa della Maddalena (da cui è partita la nostra indagine), e nella sua decorazione anche settecentesca (i Pallavicino, in questo caso, compaiono con maggiore frequenza rispetto agli Spinola e ai Doria). Quando, nel 1576, i Padri Somaschi prendono possesso dell'antico edificio religioso in non buone condizioni (muri rovinati e tetto sfondato in alcuni punti), era in corso, nelle immediate vicinanze, una notevole operazione urbanistica e sociale: la creazione del nuovo postribolo pubblico e, contemporaneamente, quella del quartiere aristocratico di Strada Nuova. I giardini dei palazzi della nobiltà «vecchia» genovese, che salivano su ripide colline, ma si protendevano anche a valle, finirono per interessare la minuta trama retrostante la chiesa in questione. Fu quasi automatico che il progetto di ricostruzione della parrocchiale costituisse un problema non solo per i Somaschi, ma ugualmente per gli illustri abitanti della nuova arteria, che erano poi le principali casate della Repubblica. Dopo la rinuncia da parte di un Lercaro di finanziare l'erezione del presbiterio e del coro, nel 1586 gli Spinola si assumevano l'onere parziale della costruzione del nuovo edificio. La famiglia gentilizia non mantenne tuttavia sempre fede ai patti o, almeno, i suoi sussidi non furono, per così dire, a gettito continuo: in particolare, non fu attuato il previsto perfezionamento del coro, il restauro del campanile, la costruzione della nuova sacrestia, della biblioteca e dell'organo. I Somaschi dovettero quindi accettare anche contributi di altre famiglie della nobiltà «vecchia» (non sempre connesse con i proprietari dei palazzi di Strada Nuova), che, in tal modo, ottennero il giuspatronato delle cappelle, per provvedere all'arredo della chiesa. Nonostante le loro inadempienze, gli Spinola continuarono a vantare diritti sulla chiesa per tutto il Seicento e ad essere interpellati dai Padri per le variazioni spaziali al progetto del Vannone. Solo nel 1691, come si è già detto, dopo una serie di accese vertenze legali con i Somaschi, un Gio. Battista Spinola rinunciava alle pretese sull'intero edificio religioso per riservare a sé e alla propria discendenza, i diritti sul coro e le due cappelle a lato dell'altare maggiore: quella del Crocifisso e di N.S. di Loreto.

sente di porre anche qualche data sicura che può servire da delimitazione cronologica, *ante e post quem*, anche per l'ambiente artistico genovese e la sua adozione ed utilizzazione di esperienze romane. Alla fine del 1667, Monsignor Pallavicino, innalzato alla porpora da Clemente IX Rospigliosi, combina il matrimonio tra sua nipote, figlia unica e ricca ereditiera, con il nipote del pontefice³⁷: da qui nascerà il ramo principesco dei Rospigliosi-Pallavicino che avrà dimora nel palazzo del Quirinale (1704), noto per le sue cospicue raccolte d'arte. Nel 1671, è la volta di Gio. Andrea Doria, discendente dell'omonimo ammiraglio, che sposa Anna Pamphily, sorella minore di Benedetto, futuro cardinale e uomo di grande cultura³⁸. Prima del 1693, gli Spinola si imparentano con i Borghese³⁹ e con i Colonna⁴⁰, mentre, nel 1681, essi avevano festeggiato, con il

³⁷ ASM, *l.cit.*, Busta n. 58 (1667-1669), documento del 1° ottobre 1667: «Ha negoziato in Roma Monsignor Pallavicino il Matrimonio di sua nipote figlia unica del Signor Steffano Pallavicino suo fratello che dimora qui in Genova, con dote di 100 mila Doppie contanti, concorrendo detto Prelato all'esborso e dopo la morte del Prelato ne sarà herede detta figlia d'altretanta soma. Si vocifera che il trattato sia in stretti termini di conclusione col nipote di Sua Santità, ma che forse Sua Beatitudine voglia attendere in Roma il fratello e nipoti prima del total stabilimento». Si veda anche il mio articolo, *Divagazione sui Durazzo, mecenati di «prestigio»*, «ASLSP», n. 1, XIX, 1979, pp. 315-331.

³⁸ Cfr. L. MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca*, Firenze, Sansoni 1955, p. 19.

³⁹ Il 24 gennaio 1691, Marcantonio Borghese, principe di Sulmona, sposò Flaminia Spinola, figlia di Carlo, principe di Sant'Angelo, e di Violante Spinola, del ramo dogale di questa famiglia genovese. Oltre ai legami di parentela, la familiarità degli Spinola con i Borghese e i Colonna è testimoniata dai *Cerimoniali di Palazzo* e dagli stessi *Avvisi estensi* che riferiscono di visite che queste famiglie romane facevano al principe Doria, in arrivo o in partenza da e per Roma, con la diligenza della posta o in galea, insieme con vari Spinola che, al gran completo, si recavano nella città papale per godervi il clima e lunghi periodi di soggiorno.

Terminato inoltre nel 1676, a Roma, un nuovo monastero destinato all'Ordine della SS. Annunziata delle Monache Turchine di Genova, sappiamo che una principessa Borghese richiese formalmente all'arcivescovo di Genova, Gio. Battista Spinola, «*di mandargliene alcune da questi [...] monasteri della città ligure per esserne le Fondatrici ad introdurvi quella stessa regolar disciplina*» che aveva fondato la nobildonna Maria Vittoria Cicala. Cfr. Centone *cit.*, c. 146r. ed inoltre G. D'AGOSTINO, voce «Borghese, Marco Antonio», nonché G. DE CARO, voce «Borghese, Francesco Scipione», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma, Ist. Treccani 1970, pp. 587-590 e pp. 602-604.

⁴⁰ Ho rintracciato un libretto d'opera, rappresentata al Teatro del Falcone nel 1693, con scene di Giuseppe Mauro (appartenente alla nota famiglia di scenografi veneziani), al servizio del duca di Parma, dedicato appunto alla gentildonna Isabella Spinola Colonna: *LA VIRTU/TRIONFANTE DELL'AMORE, E DELL'ODIO/DRAMA PER MUSICA/DA RECITARSI IN GENOVA/Nel Teatro del Falcone l'Anno 1693./ALL'ECCELLENTISSIMA SIGNORA,/[...]/ In Genova, Per Antonio Casamara./In Piazza Cicala. Con licenza de' Superiori/Si vendono da Gio: Stefano Rolandetti/Libraro da S. Luca., p. 7 (Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique). Era, del resto,*

principe Doria, l'elezione del cardinalato di Monsignor Spinola e di Benedetto Pamphily, con un intrattenimento notturno a Fassolo e in una profusione di fuochi d'artificio, luminarie ed altri divertimenti⁴¹; così come celebrazioni analoghe aveva predisposto anche la Repubblica per l'elezione di Clemente IX⁴².

Un episodio più particolare riguarda, invece, i Doria ed è molto importante per i suoi riflessi sul panorama musicale e teatrale genovese, oltre ad evidenziare il ruolo di prestigio di cui godevano i Gesuiti, specie i Predicatori, nelle case aristocratiche di prima conversazione, a parte gli inevitabili contrasti e le ripetute ingerenze dell'Ordine nei confronti dell'autorità laicale e i frequenti disordini causati dalle pretese pretese di questi Padri sulle varie Confraternite e Casacce cittadine, durante le processioni generali⁴³. La sera del 4 marzo 1682, il principe Gio. Andra Doria organizzò una veglia quaresimale nel suo palazzo di Fassolo, con gran concorso di dame e cavalieri. Lasciamo parlare, ancora una volta, un dispacio estense, più eloquente di ogni altro commento in proposito:

«Il Principe Doria all'uso di Roma diede divota vigilia nella sua Galleria, ove fra l'intreccio d'un ragionamento spirituale del Padre Tassorelli gesuita riuscì molto vaga l'opera dell'eminentissimo Signor Cardinale Panfilio sopra S. Agnese cantata da più scelti Musici in stile recitativo, e durò la fontione dalle 24 ore sino alle 4 di notte».

L'oratorio, dedicato alla martire particolarmente cara ai Pamphily⁴⁴, che le fecero innalzare dal Borromini l'omonima chiesa in Piazza Navona, era stato sicuramente eseguito a Roma, appena sette giorni prima, nel palazzo del Priorato, su iniziativa dello stesso cardinale Pamphily, con gran spesa e rinfreschi, ma in forma del tutto privata, dato il periodo quaresimale; ospite d'eccezione, il principe di Neoburgo⁴⁵. Gli *Avvisi* estensi, che riportano la notizia da Roma,

costume dell'aristocrazia genovese del tempo, prolungare spesso i festeggiamenti nuziali con un'opera al Falcone, il cui libretto veniva appunto dedicato alla sposa, con riferimento in tal senso nella lettera dedicatoria oltre che nel frontespizio della stampa.

⁴¹ ASM, *l. cit.*, Busta n. 63, documento del 6 settembre 1681: «Li Signori Principe Doria, e Gio. Domenico Spinola l'uno per la dimostrazione dell'allegrezza havuta nella promotione al Cardinalato dell'Abbate D. Benedetto Panfilio, e l'altro per quella del Monsignor Spinola, cominciano questa sera fuochi artificiatii, luminate, et spari di mortaletti, et altre allegrezze che durerano per qualche sere continue».

⁴² ASG, Archivio Segreto, *Ceremoniarum* n. 477, c. 85r.

⁴³ Ne riferisce anche il Centone cit., cc. 115r.-116r.

⁴⁴ ASM, *l. cit.*, Busta n. 64 (1682-1684), *sub data*.

⁴⁵ ASM, *l. cit.*, *Avvisi dall'Estero-Venezia* (ma anche da altre città), Busta n. 118 (1682). Il 28 febbraio hanno inizio le prove nel palazzo del cardinale: «[...] giovedì dall'Eccellentissimo Panfilio si provò un bellissimo Oratorio in Musica con soavissime Sinfonie per farsi dimani dopo pranzo nel Suo Priorato, ove vi saranno il principe di Neoburgo preparandosi a fargli dopo quello una splendida collatione, la cui spesa si calcola ascender a cento Doppie». Il 7 marzo lo spettacolo ha avuto luogo e con successo: «L'Eccellentissimo Panfilio, che molto si diletta delle compositioni

non riferiscono a chiare lettere il nome dell'oratorio, tuttavia, la distanza piuttosto ravvicinata fra lo spettacolo al Priorato e quello di Fassolo, unitamente agli stretti legami di parentela esistenti fra Doria e Pamphily, mi sembra lascino pochi dubbi sul fatto che si tratti dello stesso oratorio in entrambi i casi.

Incuriosisce il riferimento a «scelti Musici» per l'esecuzione genovese: nessuna possibilità però, al momento, di verificare se vi avessero preso parte cantanti professionisti ingaggiati al Falcone per l'opera in musica. Anche se esperienze di questo tipo sono testimoniate, a Genova, nel 1644 e nel 1646, quando i Febiarmonici, che si esibivano in quel teatro, cantarono con i Musici di Palazzo nella messa solenne in onore di S. Sebastiano e in quella per l'Immacolata Concezione⁴⁶.

Il soggiorno nella città ligure del celebre cantante Giuseppe Scaccia, al servizio del duca di Parma, in casa di un nobile Veneroso, risale alla fine di ottobre del 1682⁴⁷. Difficile, anche in questo caso, ipotizzare che, per la sua bravura, egli abbia forse potuto prendere parte allo spettacolo di Fassolo, in virtù della sfasatura temporale fra le due notizie. Controllando il repertorio operistico del Teatro del Falcone di quell'anno, non è emerso il nome del cantante: nell'eventualità che, scritturato per la stagione di carnevale della sala pubblica genovese, si fosse poi trattenuto, sia pure irregolarmente, accettando inviti presso case private, come spesso accadeva. O fosse piuttosto giunto in città per breve periodo, anticipando i tempi di sue eventuali esibizioni negli allestimenti operistici invernali o del successivo carnevale del 1683, sempre al Falcone, senza rapporto alcuno, quindi, con gli intrattenimenti organizzati dal principe Doria.

musicali finalmente Domenica sera nel Suo Palazzo del Priorato di S. Giovanni di Roma, diede il mentovato (?) bellissimo oratorio con pretiosi rinfreschi a Principi di Neoburgo, e non si lasciò entrare ad udirlo, che Cancelieri secondo l'ordine del Papa, perchè si facesse col minor sussurro possibile in tempo quadragesimale». Anche la MONTALTO cit. (p. 210 e p. 318) afferma che l'oratorio fu eseguito a Roma nel 1682, con musica del Pasquini, ma senza specificare il periodo, perché in quell'anno se ne trovava menzione tra le note dei copisti di corte e lo affermerebbe lo stesso cardinale, esitando, fra l'altro, un esemplare completo dell'oratorio nella biblioteca Pamphily (MONTALTO cit., p. 534, nota 51). Si conosce però il libretto di un oratorio di S. Agnese, su musica del Pasquini, stampato a Ferrara nel 1679 ed eseguito nella chiesa della Confraternita della Morte, e altro omonimo, sempre del Pasquini, stampato a Modena nel 1685. Può darsi che si tratti del libretto del Pamphily anche in questi casi (il testo poetico sembrerebbe identico nel 1679 e nel 1685), ricordando comunque che la legazione bolognese del cardinale decorre, per tre anni, dalla fine del 1690 (MONTALTO cit., p. 377 sgg.). Diverse le indicazioni fornite da F. STEIGER (*Opemlexicon*, III, Tutzing, Scheneider 1978, p. 829), il quale indicherebbe un oratorio di S. Agnese, su libretto del Pamphily, a Ferrara nel 1678, a Modena nel 1687, a Firenze nel 1693.

⁴⁶ *Gli Adorno e «l'Hostaria» — teatro cit.*, p. 146 e p. 150.

⁴⁷ ASM, Busta n. 64, documento del 24 ottobre 1682: «Qui ha dimorato per tre giorni Giuseppe Scaccia Musico del Signor Duca di Parma, e ritrovandosi in Casa del Signor Gerolamo [Geronimo?] Veneroso, diede grato divertimento col canto di molte ariette ad una truppa di Dame, allettate dalla sua voce, mentre nell'appartamento superiore complivano la Signora Maria (?) Imperiale per occasione del felice parto».

