

Predella journal of visual arts, n°50, 2021 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Sofia Bulleri, Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Arti in dialogo e tipologie artistiche di confine a Genova a metà del Quattrocento, con aggiunte per Domenico Gagini

By building on some previous studies, this paper focuses on a number of previously unknown instances of sculptural commissions in mid-fifteenth-century Genoa. Common to them all is the reference to the hand or workshop of Domenico Gagini. Special consideration is paid to the interaction between sculpture and painting in Santa Maria di Castello. Here, the sculptural work by the Bissonese artist (identified here for the first time) can also be detected in the pictorial decoration of the Annunciation Loggia by Giusto di Ravensburg. Furthermore, this paper assigns to Gagini an unpublished marble architrave of a purely classical-antiquarian style. This work, executed with the Florentine stacciato technique, is located in the atrium of the palazzo of Paride Giustiniani Longo, who had strongly encouraged the renovation of Santa Maria di Castello in Renaissance style.

Dice Vasari che Brunelleschi «Era capacissimo di più cose, dava opera a molte professioni»; brutto nel corpo, si sforzava di abbellirlo «con la virtù dell'ingegno», che lo portava a «rende[re] ragione di tutte le cose, con il naturale della pratica e della sperienza»; poliedrico, curioso e liberale, mentre creava «di sua mano alcuni oriuoli bonissimi e bellissimi», insegnava al giovane Masaccio, «molto suo amico», le regole della prospettiva, stimolava altri a perfezionarsi nell'arte della tarsia ed educava all'Antico Donatello, giovane anch'egli ma già «valente», cui lo accomunavano «una virtù senza invidia, et uno giudizio sano nel conoscere se stessi». Onestà intellettuale di cui i due amici diedero prova luminosa nel riconoscere, al termine del concorso del 1401 per la Porta Nord del Battistero fiorentino, la superiorità della formella ghibertiana sulle proprie e nel raccomandarla ai giudici, «onde più lode meritavano, che se l'opera avessino condotta a perfezione».

Tra i beneficiati e i discepoli di questo maestro generoso Vasari ricorda anche un tal «Domenico del Lago di Lugano¹»; un personaggio noto anche al Filarete, che, diversi anni prima, utilizzando il medesimo appellativo legato alla sua provenienza, lo aveva dichiarato «discepolo di Pippo di ser Brunellesco²».

Si tratta di Domenico Gagini, originario di Bissone, un paese, appunto, sulla riva orientale del lago di Lugano³, ed è la stessa persona che in alcuni documenti fiorentini del 1442-1443 è detto sia «Domenico di Piero scalpellatore» sia «Domenico di Pipo di Ser Brunellesco»: appellativi che ricordano – il primo – il nome del suo vero padre (e, di ambo, la professione), menzionato come Pietro da Bissone «*magister intaliator marmorum*» in una carta genovese del 1438, e – il secondo – il legame non solo di alunnato ma quasi filiale instauratosi fra il giovane lombardo e il più anziano, celebrato maestro fiorentino⁴.

Il testamento di quest'ultimo, datato il Sabato Santo del 1446, prova che si tratta della stessa persona; per rendere individuabile una camera della sua casa, la si definisce infatti come quella di «*Dominici Pieri, qui stabat cum eo in eius domo*⁵», provando quanto si diceva poco sopra e informandoci altresì che a questa data Domenico non vi abitava più, probabilmente perché si era allontanato da Firenze⁶.

Da allora, il Bissonese si eclissa per un biennio e ricompare a Genova il 4 maggio 1448, quando gli è conferito un incarico – la nuova cappella per le reliquie di san Giovanni Battista nella Cattedrale di San Lorenzo – tanto prestigioso e invidiabile che è ben difficile ne abbia segnato l'esordio operativo in città⁷. Visto che nei documenti fiorentini che lo concernono Domenico figurava solo come scultore-scalpellino⁸, potrebbe stupire che il nuovo incarico abbia importante valenza architettonica, soprattutto nella seconda e definitiva fase, quando il progetto primitivo (che gli richiedeva di approntare un semplice baldacchino addossato alla parete con due volte a crociera, quattro colonne, nove figure di marmo e quattro rilievi istoriati) si trasformò per la sopraggiunta richiesta – motivata da esigenze celebrative e politico-propagandistiche⁹ – di erigere (occupando un vacuo a metà del muro settentrionale del Duomo) un edificio vero e proprio, a pianta centrale e cupolato, affacciato, in rottura di muro, sulla navata sinistra con una spettacolare cortina marmorea su colonne in cui le parti già approntate per la primitiva redazione furono rifuse in un contesto tutto nuovo e largamente integrate.

Che l'esito di questo *work in progress* sia stato un edificio palesemente concepito sul modello della Cappella dei Pazzi in Santa Croce di Firenze fa intendere che alla sua attività lavorativa precipua, quella di scultore, la confidenza e la stretta contiguità col suo grande e generoso Maestro ne avesse promosso, senza soluzione di continuità formativa, le competenze anche in campo architettonico¹⁰.

Del primitivo sacello genovese – la struttura più modesta di cui si parlava, che si voleva ergere contro la parete sinistra del coro, dove il culto giovanneo si celebrava ormai da più di tre secoli¹¹ – resta (non mi pare sia stato finora rilevato) un probabile riecheggiamento nella Vieille Major di Marsiglia, in quell'altare di San Lazzaro che fu realizzato nel 1475-1481 su quel modello (utilizzando forse i disegni di progetto gaginiani ancora conservati presso la Cattedrale genovese) da due artisti, il dalmata Francesco Laurana e il comasco Tommaso Malvito, che avevano evidentemente fatto a Genova una tappa, del resto in pratica obbligatoria, sulla rotta di cabotaggio fra il Meridione italiano e la Provenza¹².

Non vi sono documenti diretti, ma tutti i dati disponibili conducono a ritenere che alla committenza genovese¹³ Domenico Gagini fosse stato segnalato come risorsa importante da Gerolamo Panissari, chiamato negli atti ufficiali «*Hieronymus de lanua*», personalità di spicco del mondo religioso e culturale

fiorentino di quegli anni. Nominato professore presso lo *studium* di San Marco nel capitolo generale dell'Ordine celebrato ad Avignone nel 1442, si stabilì a Firenze per circa quattro anni, stringendo amicizie in tutto l'ambiente intellettuale cittadino; calorosa, in particolare, quella con Cosimo il Vecchio, che vi deteneva, sotto molti aspetti, il primato.

Un altro capitolo, tenuto a Digione a fine maggio 1444, decretò la fondazione di un convento osservante anche nel capoluogo ligure, dove già dal primo Trecento i Domenicani (che già da un secolo vi si erano stanziati, guadagnando consenso e autorevolezza anche in campo politico¹⁴) avevano istituito uno *studium*¹⁵, e proprio Gerolamo fu delegato nell'ottobre 1446 a governare la nuova comunità. Si trasferì perciò nella sua città, Genova, e da questa data fino al 1452 risiedette nel nuovo convento, del quale fu, di fatto, il creatore.

Il prestigio che egli seppe immediatamente guadagnarsi in città, da un lato, e, dall'altro, i vincoli che personalmente lo legavano all'ambito medico sono testimoniati dal fatto che già nel 1447, pochi mesi dopo il trapianto, Cosimo richiese al Maestro generale dell'ordine domenicano e al Papa Niccolò V che il Panissari, in quanto teologo illustre, fosse nominato responsabile dello *studium* e della biblioteca di San Marco e facesse dunque ritorno a Firenze. Ma Barthélémy Texier, il Maestro in carica, che in un primo momento aveva accolto tale richiesta, dovette presto rimangiarsi la decisione per le pressioni che il Doge e il governo della Repubblica, sostenuti da membri influenti dell'élite cittadina, riuscirono a esercitare prontamente sul pontefice, ligure di nascita¹⁶.

È più che verosimile, quindi, che l'allontanamento del Panissari da Firenze sia stato all'incirca contemporaneo a quello di Domenico Gagini, che – come s'è detto – nella primavera del 1446 risulta che l'avesse già lasciata. Se non si può affermare che i due si siano recati insieme a Genova, è però certo che dopo alcuni mesi o, al massimo, un anno, essi si siano rincontrati in Santa Maria di Castello.

È quindi difficile accreditare al caso il fatto che soprattutto qui Domenico abbia lavorato, a più riprese ma con continuità, nell'arco di tempo (1448-1451) in cui risiedeva stabilmente a Genova; gestendo, naturalmente, in parallelo altri impegni, fra cui la cappella del Battista – il più ingente e prestigioso di tutti – e quello più concettualmente innovativo: il ciclo statuario per la fronte del nuovo palazzo di Giacomo Spinola di Luccoli¹⁷.

Due incarichi diversi (a carattere pubblico, l'uno; privato, l'altro), ma di massima visibilità: il primo, in Cattedrale, votato all'esaltazione del patrono civico; il secondo posto all'esterno, sulla fronte di un palazzo nobiliare, inteso come strumento di celebrazione della casata nel suo ormai secolare prestigio politico, economico e culturale.

Ma il cantiere di Castello era speciale, sotto diversi punti di vista. Interventi estesi e variegati erano necessari per adattare il complesso (fig. 1) alla nuova destinazione d'uso e ai nuovi inquilini: più vasti ambienti claustrali affacciati su chiostrini con gallerie, una sacrestia e una biblioteca; in chiesa, crociere in murature al posto dei tetti lignei e sistemazione delle volte romaniche presbiteriali; e infine estesi lavori di pittura, per qualificare evidentemente "in chiave domenicana" alcuni di questi spazi, soprattutto quelli di percorso e di distribuzione. Né furono di poco conto, per quantità, importanza e articolazione tipologica: serraglie di volta figurate, di piccolo e gran formato, cornici di edicole e statue cultuali, portali con stipiti figurati, tabernacoli eucaristici monumentali, epigrafi commemorative decorate con ghirlande e angeli, oltre a complessi di cui non si conosce la natura, ma da cui derivano diverse statuette oggi erratiche¹⁸.

Nessuna delle carte d'archivio genovesi che riguardano Domenico Gagini ha davvero valenza biografica, e nessun Ghiberti o Vasari ligustico ha saputo purtroppo colmare le lacune documentarie. Raffaello Soprani, nelle prime pagine delle sue *Vite*, non lo menziona nemmeno; scrive nel terzo quarto del Seicento, e sembra non averne nozione tanto che, come scultori "antichi", ricorda solo un genovese: Damiano Lercaro, di nobile condizione, versato in incredibili intagli miniaturistici, a metà strada fra *naturalia* e *mirabilia* (oppure fra arte e bizzarria), e Leonardo da Pietrasanta (cioè, Leonardo Riccomanni), che però situa cronologicamente in pieno XVI secolo, vale a dire ben più avanti del dovuto¹⁹.

Ma la rilevanza e l'articolazione tipologica delle commesse che Domenico si guadagnò (e perfino una loro certa congestione), unite alla qualità sociale dei committenti, attestano che egli non era certo giunto a Genova come un "figlio di nessuno", senza un nome e senza referenze.

Nel complesso domenicano di Santa Maria di Castello, i suoi interlocutori precipui furono i fratelli Grimaldi-Oliva e Paride Giustiniani-Longo.

Tra i lavori pagati da Emanuele e Leonello Grimaldi-Oliva rientra il portale di accesso alla sacrestia (fig. 2), realizzato nel 1449. Della marmorea cornice di questo varco restano, rimontati nel retrocoro, i due stipiti con figurette di santi, una *Madonna* e un raffinato *San Giorgio e il drago* in miniatura entro nicchiette sovrapposte, che (anche per ragioni di ridondanza iconografica, ma soprattutto per inconciliabilità di stile) non hanno rapporto²⁰ con il sovrapposta reimpiegato nell'ingresso della ex-biblioteca (e nemmeno con quello che oggi li sormonta)²¹.

Tra i lavori da accreditare al Giustiniani-Longo²², artefice del rifacimento del coro della chiesa «*suo cum ornatu*», è il monumentale e splendido tabernacolo eucaristico²³ (figg. 3-4) in origine collocato sulla parete nord e oggi ricomposto al secondo piano del chiostro: un'opera che, nel contesto genovese di quegli anni,

ha, per il suo committente, il valore di un'eloquente presa di posizione culturale in senso "filo-umanistico", "filo-classicistico", "filo-fiorentino"²⁴.

Ancora più genuino manifesto di coerenza coi propri immediati ascendenti brunelleschiani e donatelliani è – in anni paralleli – un architrave marmoreo lavorato a sensibilissimo stiacciato, rimasto inspiegabilmente ancora inedito (figg. 5,7-9). Fu eseguito, io credo, per lo stesso Paride Giustiniani-Longo, ed è da non si sa quanto tempo reimpiegato nell'atrio del palazzo eretto a fine Seicento da Marcantonio Giustiniani inglobando la loggia e la *domus magna* medievale della famiglia²⁵: un complesso residenziale distante da Santa Maria di Castello – vale forse la pena di segnalarlo – solo alcune decine di metri in linea d'aria.

Il soggetto di questo monumentale fregio conviene benissimo alla funzione che per esso si può ipotizzare, quella di architrave di un portale imponenti, di accesso privilegiato ad una sequenza di sale di un palazzo patrizio del centro antico cittadino. In termini generali, si tratta di una composizione a carattere allegorico, ma per la sua articolazione e per una particolare qualificazione è opportuno – come più avanti si paleserà – descriverla nel dettaglio.

Partendo da sinistra, due coppie di putti alati reggono un corposo festone di foglie e frutti; nella concavità di quest'ultimo, in minor formato, un puttino alato accosciato bacia la testa di un volatile, che il lungo collo fa ritenere un'oca, cavalcata da una scimmietta. Al centro campeggia una figura femminile paludata, che nella destra trattiene la cornucopia piena di frutti consegnatale da un putto aptero mentre con la sinistra tiene il labbro di un'altra cornucopia, recatale da un altro putto, questa volta alato. Fra le ultime tre figure, due uomini si piegano a terra per rendere omaggio alla donna centrale o, meglio, per bere l'acqua che sgorga sotto i piedi di lei. Continuando, un putto alato (ai cui piedi un più piccolo compagno accomoda frutti entro un vaso a doppia tromba dal classico decoro) leva in alto con la destra un canestro di frutta e con l'altra mano tiene il greve festone; a ciò collaborano altri tre putti alati: uno lo trattiene con ambo le mani, mentre un secondo collabora solo con la destra poiché leva la mano sinistra sulla testa del quarto e ultimo, che conclude a destra la sequenza. Anche qui, nella concava ghirlanda sta una scenetta, in cui un puttino, ora inginocchiato, è intento a strozzare l'oca con impeto crudele.

Dal punto di vista formale, è evidentemente un'opera che denuncia nel suo autore la memoria ancora freschissima e partecipe dei fatti artistici fiorentini, tanto negli aspetti più propriamente tecnici (l'uso estensivo e sicuro dello "stiacciato", ad esempio), quanto in quelli insieme tecnici, concettuali e "filosofici", come la serena padronanza della prospettiva, che lo porta a concepire i due "assetati" nell'atto enfatico di uscire di sbieco dalle profondità della terza dimensione per affacciarsi, quasi arrovesciandosi, al primo piano.

È comunque un manufatto uscito dalla bottega di un maestro conscio e desideroso di lavorare in continuità con l'Antico: l'idea generale di questo fregio nasce evidentemente come meditazione creativa su modelli precisi: i sarcofagi romani a ghirlande (fig. 6), una tipologia già esistente nel I secolo d.C. ma diffusa soprattutto a partire dall'inizio del successivo. Studi recenti ne hanno analizzato le specifiche modalità compositive e comunicative, notando come, accanto a esempi che si organizzano in chiave perspicuamente narrativa, altri presentino scene che «non si riferiscono chiaramente a un racconto mitologico preciso» e non abbiano «neanche chiari collegamenti tra di loro, ma restano paratattiche, più evocative che narrative»²⁶. Com'è probabile accada appunto nel "caso derivato" che si sta qui esaminando e che può essere utilmente comparato, ad esempio, col sarcofago marmoreo di Caius Bellicus Natalis Tebanianus, prodotto da bottega romana circa il 110 d.C., nel quale le ghirlande sono rette, ai lati, da figure muliebri e, al centro da un atletico ignudo; anche qui, esse "incorniciano" un paio di scenette mitologiche. Ma assai meglio si presta al confronto il sarcofago inv. 90.12 a-b del Metropolitan Museum di New York, databile circa il 140 d.C., nella cui fronte una sequenza (che prosegue anche sui lati corti) di tre ghirlande è ritmata da putti variamente atteggiati e tre scenette – *Arianna porge il filo a Teseo*, *Teseo e il Minotauro*, *Arianna abbandonata da Teseo a Nasso* –, vivacemente concepite e figurate, completano il campo figurativo.

Il soggiorno di Domenico Gagini a Firenze e i suoi legami diretti con la cerchia di Brunelleschi lo fecero senza dubbio direttamente conscio delle esplorazioni compiute da Donatello nell'ambito delle composizioni popolate da putti e angeli, a specchiature singole (il Pulpito di Prato, 1428-1438) e a fregio (la cosiddetta Cantoria per il Duomo di Firenze, 1433-1439), con forte connotazione "all'antica" e con soluzioni compositive "a flusso continuo", energetiche fino alla sfrenatezza²⁷.

Nel fregio genovese, tutti questi elementi sono riconsiderati alla luce di una sensibilità artistica più pacata e diafana, ma di grande suggestione e, anche per la sua novità, di sicuro impatto visivo sui committenti e sul pubblico più in generale.

In esso, un dubbio concerne proprio l'identità della donna ch'è il perno compositivo, e quindi la protagonista, del fregio: le sue vesti solenni, la cornucopia che reca e quella che le viene offerta, possono far pensare a una *Flora*, oppure a una *Demetra/Cerere*. Ma la prima opzione appare troppo generica, la seconda troppo decisamente e anacronisticamente "pagana", per quanto il fatto che oggi si trovi in un palazzo Giustiniani obbliga a valutarlo in relazione alla cultura classicistica, al collezionismo e al gusto per le antichità classiche, diffusi in seno a questa composita consorteria nobiliare. Esso rivela infatti un'adesione sincera a questa cultura da parte di quello che credo possa esser stato il suo committente,

il Paride Giustiniani-Longo menzionato in principio di questo paragrafo, il cui gusto e i cui interessi erano stati coltivati anche per impulso di un suo indiretto congiunto, Andreolo Giustiniani-Banca, umanista e collezionista celebre, commerciante di pezzi classici, corrispondente di Poggio Bracciolini e amico di Ciriaco d'Ancona (1392-1456) e di Bartolomeo Giustiniani-Longo (1435-1520), anch'egli letterato e rilevante studioso di lettere e antichità classiche²⁸.

Paride Giustiniani-Longo proprio in questi anni, tra 1447 e 1455, era governatore (l'ultimo, prima della conquista turca) di Focea, centro costiero a nord di Smirne, strategico per il commercio dell'allume²⁹. A Genova abitava un palazzo (oggi quasi irriconoscibile) che occupava un isolato fra le attuali piazza Giustiniani, piazza Embriaci e via San Bernardo: situato, vale a dire, poche decine di metri lontano dall'edificio in cui oggi si trova il pezzo in esame. Fino alla sua quasi totale distruzione, nell'ultimo Ottocento, le fonti lo celebravano per la sua magnificenza e per le collezioni di scultura antica e moderna che conteneva, e lo designavano «Palazzo del Festone» o «Festone dei Giustiniani». Una bizzarra *vox populi* raccolta nel XIX secolo, quando era ormai divenuto una casa d'affitto, legherebbe tale appellativo alle feste che vi si sarebbero tenute: grandi feste, e dunque "festoni"...

Cercando di immaginare un'etimologia un po' meno risibile, si potrebbe pensare invece che questo capolavoro, che raffigura in effetti proprio un "festone" vegetale, rigoglioso e pesante (a giudicare dallo sforzo che i putti denotano nel reggerlo), che ha tutte le carte in regola per aver stupito e colpito il proprietario e i suoi ospiti, sia divenuto col tempo la marmorea sineddoche di quel celebrato edificio: una prova artistica davvero in linea con il passato di collaboratore, coinquilino e pupillo di Brunelleschi del suo autore, Domenico Gagini, da leggere, evidentemente, in sequenza con il tabernacolo eucaristico di Santa Maria di Castello, al quale si è poco sopra accennato.

Se così fosse, per tornare all'identificazione del soggetto del fregio e alle ragioni della sua installazione, per l'identità della figura femminile potrebbe esistere anche una terza soluzione, quella di riconoscerla come un'allegoria dell'*Abbondanza/Abundantia*, cui la cornucopia e gli altri elementi iconografici di contesto non si oppongono; anzi, proprio in questa chiave iconografica il soggetto sarà recepito da Cesare Ripa nella sua *Iconologia*³⁰. Un tema evocativo, che sembrerebbe quanto mai convenire a un manufatto che sicuramente rimase sempre al riparo dalla pioggia (il marmo non presenta infatti alcuna traccia di degrado caratteristica dell'aggressione degli agenti atmosferici) e da danni di natura meccanica accidentalmente o volontariamente infertigli. Un manufatto che forse, come si diceva, coronava il varco d'accesso alla sala in cui i padroni di casa

ricevevano – con generosa cortesia, s’immagina, stando al soggetto raffigurato in architrave – i loro ospiti. In tal senso, anche le due scenette minori, di cui sono protagoniste le oche, potrebbero avere una loro necessità semantica. È risaputo infatti che questi animali, sempre vigili, dal sonno leggero e dal rumoroso risveglio hanno una loro valenza allegorica legata ai temi della protezione, della sicurezza, della custodia dello spazio cittadino e domestico (si ricordino le celebrate “oche del Campidoglio”): concetti che nella scenetta di sinistra appaiono valorizzati, in quella di destra brutalmente aggrediti: sulla prosperità della casa, insomma, è opportuno vigilare per custodirla e mantenerla.

Prima di tornare nel complesso conventuale domenicano per cogliervi alcuni aspetti dell’intreccio organico che nella bottega di Domenico si stabilì in quel momento fra pratica della scultura in marmo e delle arti del colore, tanto in termini di continuità e di contiguità fisica quanto riprese tipologiche e iconografiche, è opportuno esaminare un’opera oggi conservata fuori del suo contesto d’origine; un manufatto che certifica fino a che punto in quell’officina di scultori si lavorasse tenendo in conto anche i modelli offerti dalla coeva pittura su tavola.

Si tratta di una lastrina in marmo bianco apuano di circa 60 x 40 centimetri conservata a Milano nei depositi del Castello Sforzesco (figg. 10-12). Miniaturizza un trittico a due ordini, esattamente dello stesso tipo di quelli che le principali botteghe pittoriche cittadine sfornavano, dalla fine del Trecento: da quella di Nicolò da Voltri, epitomatrice dei modi di Barnaba da Modena e di Taddeo di Bartolo, a quella di Giovanni di Pietro da Pisa, artista che esercitò un ruolo importante tra la fine del Trecento e il 1423, a quella del cosiddetto Maestro di Moneglia, un genovese che dei modi di Giovanni da Pisa fu un fortunato, ma conservativo e stanco, divulgatore nei centri della Riviera di Levante³¹.

Il paragone con manufatti pittorici liguri è autorizzato da una constatazione e da un dato di fatto. La constatazione è che il trittichetto del museo milanese riproduce in marmo, di quei grandi dipinti da altare, anche la tipica carpenteria, caratterizzata da strutture lignee sottili, con esili cornici e gugliotti: complessi non autoportanti, i cui elementi costitutivi venivano di necessità fissati a tavolati (quasi sempre dipinti di blu stellato) che inscrivono entro un perimetro quadrangolare la “macchina” dipinta, intagliata e abbondantemente dorata. Sembra fatto, cioè, per una committenza il cui gusto prediligeva un tipo di manufatti pittorici che vien da definire “gotico-attardati” più che “tardo-gotici”, che in altre parti d’Italia circa il 1450 venivano percepiti in buona parte come obsoleti, ma che in Liguria restavano ancora abbastanza agevolmente sul mercato, non solo nelle “periferie” rivierasche ma anche nel “centro”. La capacità di guardare con attenzione alle sontuose cornici architettoniche classicistiche del primo Rinascimento (a modelli

donatelliani, quali il *Tabernacolo eucaristico* per la cappella di Papa Eugenio IV nei Palazzo Vaticano, del 1432-1433, oppure l'edicola dell'*Annunciazione Cavalcanti* in Santa Croce, del 1435 circa) sarà comunque una costante preoccupazione per Domenico, tanto nella fase genovese (il già citato esemplare in Santa Maria di Castello, ma soprattutto quello, più elaborato, per la *Madonna Bianca* di Portovenere) quanto nelle fasi napoletana e palermitana dell'attività della sua bottega.

Anche in un manufatto minimo, come quello che qui si rende noto, destinato alla pietà domestica – una sorta di surrogato marmoreo miniaturizzato delle macchine devozionali adatte agli edifici pubblici – si colgono tuttavia connotati innovativi. Nell'ordine inferiore, soprattutto, dove l'architettura ha un'evidente *allure* classicistica, con tre nicchie scandite da paraste lisce a risalti e sormontate da catini baccellati che ospitano un *San Giorgio*, a sinistra, un *San Michele*, a destra (ambo nell'atto di trafiggere con la lancia il loro antagonista: sotto forma di un drago, l'uno, di diavolo, l'altro), e una *Madonna in trono col Bambino*, nel vano centrale, che vogliono rispecchiare una cultura figurativa di ultima mano, appena trapiantata in città.

Il dato di fatto, di carattere araldico e storico, è la presenza al braccio del *San Giorgio* di uno scudo caricato di un'arma che facilmente si riconosce come quella Giustiniani (figg. 11, 13, 14), col castello a tre torri sormontato dall'aquila nascente, aggiunta al blasone nel 1413 per privilegio dell'imperatore Sigismondo IV di Lussemburgo³². E, se ciò non fornisce che una quanto mai generica (e del tutto ovvia) data *post quem* per l'esecuzione del pezzo, rassicura invece sulla genovesità della sua committenza e sull'ubicazione genovese della bottega in cui fu prodotto. Ipotizzare che il committente si chiamasse Giorgio Giustiniani è una *lectio facilior*, avvalorata in apparenza dal fatto che la posizione di primo rango alla destra del gruppo centrale è appannaggio del Santo draconoctono e che proprio lui ostenta lo scudo con l'arme della casata; si deve dire, però, che nessuna identificazione è risultata finora credibile e storicamente determinata³³.

Che la bottega produttrice, invece, sia proprio quella di Domenico Gagini e nessun'altra lo garantisce la tipologia delle figure, dei loro volti, e soprattutto lo rivela la *Madonna*, che regge in braccio uno di quegli erculei Bambini che, dopo una timida (e unica, a mia cognizione) comparsa nel secondo decennio del Quattrocento, in pittori come il già citato Giovanni da Pisa (una *Madonna col Bambino* oggi in collezione privata milanese)³⁴, diverranno comuni in scultura solo dalla metà di quel secolo, introdotti appunto da un "fiorentino d'adozione" (è proprio il caso di designarlo così) come Domenico Gagini.

Sull'autografia del manufatto si potrà discutere, e ci sono ottimi motivi per non accoglierla del tutto. Almeno nella prospettiva della presente ricerca, tuttavia,

non vale troppo la pena di spaccare, sotto il profilo dell'attribuzione, il capello in quattro; dal punto di vista della cultura figurativa è ben più interessante considerarlo una sorta di "spia" – o una traccia involontaria, più che un vero e proprio documento – di quello che Jacques Le Goff ha chiamato «il tempo continuo della storia»: fatto di lunghe durate, di fenomeni di assorbimento e di fusione, di combinazioni fra continuità e discontinuità, di lentezza nel passaggio da un periodo all'altro, anche in presenza di fenomeni che spesso (come il "Rinascimento") sono stati (a torto, nella prospettiva "legoffiana") valorizzati soprattutto come eventi di rottura³⁵.

Non voglio sovraccaricare di significati e responsabilità un manufatto esiguo; e tale è per ragioni oggettive, ma per la modestia del formato, non perché sia indice di un contesto di cultura artistica ignaro o statico. Mostra, al contrario, una stretta coerenza tra forma (intesa come qualificazione stilistico-formale) e tipologia: è una scultura con connotati pittorici in quanto, come arredo domestico da devozione privata, doveva tenere il posto in casa abitualmente occupato da una pittura (una piccola tavola, un trittichetto) ed è una scultura che inaugura una serie tipologica della quale sono noti, ma non studiati, altri esemplari, di diverso formato e di altre mani ma di simile destinazione d'uso.

Nell'uno e negli altri esempi citati è assente, comunque, qualsiasi riferimento a soluzioni figurative di marca chiaramente e indiscutibilmente architettonica, quelle che invece connotano un'altra fortunata categoria di manufatti marmorei di questi decenni, quella dei tabernacoli eucaristici, fino a date tarde, ormai proto-cinquecentesche.

In questa prospettiva, particolare interesse suscita il tabernacolo eucaristico marmoreo della chiesa di Nostra Signora Assunta di Prà (fig. 15), borgo costiero poche miglia a ovest del centro cittadino. È firmato dal milanese Pietro Sormano e reca una data precoce, 1430. È dunque la prima opera documentata di Pietro di Martino Sormano, che da Milano si spostò a Ragusa, tra 1432 e 1452, poi a Caserta e infine a Napoli, dove lavorò dal 1452 e morì nel 1473. È stato già studiato, e piuttosto bene, e proprio per questo è disponibile per qualche approfondimento ulteriore³⁶.

L'apparato contestuale in cui le figurette alloggiano ha senza dubbio un'*allure* architettonica³⁷. Al costruito non si riferisce tuttavia direttamente, ma in termini mediati. Il fatto che i documenti mostrino il Sormano attivo nell'ambito del cantiere del Duomo di Milano ha condotto a stressare e semplificare un po', in questo caso, il problema dei modelli, non tenendo nel giusto conto quell'osmosi fra le arti che doveva essere un connotato peculiare del clima culturale milanese proto quattrocentesco, molto più pervasivo di quanto non possa sembrare oggi,

dopo la perdita di quasi tutta la produzione argentea di dimensioni monumentali. Quella le cui straordinarie potenzialità lascia intuire, a Milano, ormai quasi solo la chiave di volta in bronzo dorato del coro del Duomo (1416-1425), di Beltramino de Zuttis e che conosciamo propriamente da un paio di opere preziose e di meravigliosa qualità (nessuna delle quali rimasta a Milano), come la statuetta di *San Giorgio* del Museo del Tesoro del Duomo di Monza e parti significative della *Cassa processionale di San Giovanni Battista* della Cattedrale di Genova. Che è successiva di circa un decennio al marmo di Prà, ma nella cui genesi concettuale, nella cui committenza e in buona parte della cui esecuzione il marchio milanese fu profondo, attraverso artefici legati alla bottega dei Pozzi e, soprattutto, all'impegno diretto di quel Beltramino cui si è fatto cenno, maestro delle arti del metallo, ma anche esperto valutatore di scultura monumentale³⁸.

Di queste non meccaniche, non unidirezionali e, direi, fluide congiunture fra le arti credo abbia risentito anche il Sormani, che in questo tabernacolo genovese pone le sue figurette entro un congegno architettonico che, tutto sommato, arieggia – più che a un edificio chiesastico – a una *châsse* processionale gotica vista dal lato corto e sormontata da una cupoletta di pianta ottagonale circondata su ogni lato di vimperghe gattonate. Vista la data, 1430, il paradigma di riferimento del tabernacolo di Prà non può essere certo la cassa processionale argentea genovese – più tarda, come s'è appena detto – ma i modelli di essa, da ricercare in area milanese e forse anche nordica, fiamminga, che in ambito lombardo già da tempo circolavano.

La sua configurazione, insomma, sembra derivare da un manufatto orafo monumentale, che, a sua volta, si ispirava, da un lato, all'architettura coeva (finestroni archiacuti, pinnacoli, cupola, vimperghe, decori gattonati), dall'altro alla scultura architettonica monumentale (statue stanti su mensole figurate).

È stata notata la «qualità straordinaria» di queste «figure che sembrano modellate nella cera [che] riecheggiano da vicino i disegni di Michelino da Besozzo» e manifestano – ma l'espressione suona un po' bizzarra ed è certo iperbolica – l'«esplicita volontà dello scultore di ricreare un "Duomo di Milano" in miniatura in questa propaggine di Lombardia»³⁹.

Tipologie intermedie, anche in quanto alle dimensioni, esistevano, anche se di rado sopravvissute, quasi mai integre. Per tutte, ne cito due, ambo in Santa Maria di Castello: il baldacchino marmoreo del polittico di Giovanni Mazzone (1469), ricomposto ma lacunoso, e quello della cappella di Nostra Signora delle Rose, opera documentata (circa 1481) del nipote e collaboratore di Domenico, Elia Gagini, di cui ho proposto una ricostruzione grafica sulla base del dettagliato documento di commissione e di un certo numero di pezzi originali sopravvissuti⁴⁰.

Il cantiere aperto a cavallo di metà XV secolo in Santa Maria di Castello fu, s'è detto, sfaccettato. Il rinnovamento necessario per rendere quest'antico complesso idoneo a ospitare l'insediamento degli Osservanti domenicani riguardò infatti tanto le strutture architettoniche quanto il corredo decorativo, inteso in senso lato⁴¹.

I lavori procedettero rapidi: in sette anni (1445-1452) erano in pratica terminati.

Il grado di integrazione fra le botteghe dei costruttori, degli scultori e dei pittori – lo ha ben colto Serena Romano – fu davvero rilevante, non solo sul piano operativo e gestionale, ma anche su quello artistico⁴². Altrettanto significativa fu la sua apertura nei confronti di esperienze artistiche di segno e di origine diversa. Esempio ne è la loggia dell'*Annunciazione*, con l'omonimo dipinto murale firmato da Iustus de Allamania (Giusto d'Alemagna, *alias* Jos Amman von Ravensburg, Giusto di Ravensburg) e datato 1451 (figg. 16-17). Il ricco e complesso apparato pittorico delle cinque volte antistanti (fig. 18), che per molte ragioni – sempre Serena Romano le ha messe in luce, e ai suoi studi rimando – si deve considerare strettamente legato, anche in termini di scansione esecutiva oltreché di cultura figurativa, alla composizione principale. In questa spicca lo stemma dei Grimaldi-Oliva, che pagarono anche questa campagna decorativa, eseguita da un ristretto gruppo di pittori, uno dei quali, anch'esso di cultura germanica come il maestro, forse continuò i lavori anche al piano superiore del chiostro dopo la partenza di Giusto, che nel 1452 risulta già tornato in patria a seguito della morte del padre⁴³: «Un programma [...] contemplativo, colto, intellettuale [...] che non si limita a ornare le pareti o a proporre temi di devozione, ma che usa l'immagine per costruire i percorsi conventuali e sottolinearne le tappe, guidando la meditazione», in cui «i dipinti murali si integrano con le decorazioni marmoree»⁴⁴. Ben detto e del tutto condivisibile. Alla luce di quanto verrò dicendo, preciserei soltanto: «si integrano con le decorazioni scultoree»⁴⁵. Vediamo ora perché.

Il braccio nord del chiostro è articolato in cinque campate coperte da una serie di volte a crociera. Sul muro di quella mediana, in uno spazio quadrangolare centinato, è dipinta la citata *Annunciazione* del 1451. A partire da est (dal varco, cioè, che portava agli spazi pubblici e alla chiesa) verso ovest (dove era situata la clausura), le volte esaltano: la *Vergine Madre di Dio* (fig. 19), circondata dalle *Sibille*; Cristo come *Agnus Dei* (fig. 20), tra i Profeti *Mosè*, *Isaia*, *Geremia* e il *Battista*; il *Nome di Cristo* (fig. 21) circondato da *Ezechiele*, *Baruch*, *Abacuc* e *Malachia*; il *Cristo Salvatore* (fig. 22), fra *Michea*, *Giacobbe*, *Osea* e *Giobbe*; e infine l'*Ecce Homo* (fig. 23) (vale a dire la *Passione di Cristo*), tra *Davide*, *Salomone*, *Simeone* e *Daniele*.

I soggetti delle vele sono dipinti a secco sul muro, quelli principali della campata sono invece illustrati nelle chiavi di volta, che non sono pitture, ma rilievi.

Visto che le costolonature delle volte sono soltanto dipinte, queste serraglie sono vere ma inutili, non avendo alcuna funzione architettonica, ma solo decorativa. E infatti non sembrano scolpite in pietra o in marmo, ma modellate in un amalgama che per il momento – in attesa di indagini specifiche – devo designare genericamente “stucco”.

Inutili dal punto di vista statico, diventano visivamente obbligatorie a causa dei costoloni dipinti, che le pretendono, e lo sono altrettanto per ragioni iconografiche: senza la loro presenza, mancherebbe il fulcro compositivo e semantico-simbolico: verrebbe meno, in altre parole, la sintassi iconografica, e i moti dei cartigli recati da tutti i sacri personaggi sarebbero prive del loro termine di riferimento. Sono poi imprescindibili in termini compositivi e iconografici, perché alcune delle figure dipinte le guardano o vi accennano.

Ciò significa che la loro presenza era stata prevista fin dall'origine e che la loro installazione precedette la realizzazione delle pitture che li contornano.

Sotto il profilo stilistico, però, queste serraglie non sono omogenee, e così anche da quello tipologico.

Dalla seconda alla quinta mostrano caratteri identici: sono modellate in un solo pezzo, in un rilievo bassissimo (diverso, tuttavia, in quanto a esito formale, dal vero e proprio stacciato), che non si può spiegare, in termini di cultura e di stile, se non col rimando diretto alle pitture circostanti, ovvero alla decorazione di quelle stesse volte e dell'*Annunciazione*, che, al di là della possibile presenza di un'altra mano di figurista più forse quella di un ornataista (di più mi sembra impossibile), risale a Giusto stesso.

Le pitture della prima volta ricalcano schemi, caratteri, ornati di quelle appena citate (assecondando anche l'alternanza fra finti costoloni torici loricati e finti costoloni quadrati traforati) e ne compiono il programma iconografico. Com'è comunemente ammesso, però, lo stile delle figure femminili (figg. 30, 32), se non rivela una concezione formale differente, mostra un altro accento e un'altra sodezza, che si sostituisce alle forme precedenti. Differenza e semplificazione che si colgono anche nell'esecuzione degli ornati, e soprattutto nella modulazione cromatica dei raggi solari bernardiniani⁴⁶ che spiccano al sommo della volta, tanto da aver fatto pensare che la sua esecuzione sia successiva all'abbandono del cantiere di Castello da parte del maestro transalpino. Sembra ribadirlo anche la serraglia, che sotto tutti i punti di vista si distingue dalle altre quattro: quelle erano integralmente modellate e figure, fondo e cornice erano plasticamente coerenti; questa no: vi è un disco di fondo, forse di ardesia, incorniciato da una cornice meno banale delle altre (tre sono a cerniere semplice e una d'alloro), tanto che descriverla a parole è arduo. Sul disco di fondo il gruppo della

Madonna col Bambino a mezzo busto (fig. 19) si staglia, fissato con due chiodature e una staffa. *Madonna* e cornice, cioè, furono modellati a parte, utilizzando sempre il medesimo “stucco” forse tinto con polvere di mattone giallastro (o di terracotta?)⁴⁷ e poi assemblati in loco.

È evidente che chi la modellò nulla aveva a che spartire con la cultura oltralpina (che in questo caso significa specificamente “fiammingo-bassogermanica”) di cui Giusto era qui il corifeo.

Ritengo che l'autore di questa microscultura, raffinata, sottile, espressiva, sia Domenico Gagini, qui per la prima volta – l'ultima, a mia cognizione – in veste di plastificatore. A tal proposito, è eloquente il confronto con la grande *Madonna col Bambino*⁴⁸ di Santa Maria di Castello (fig. 24), a mezza figura, in marmo policromato, in origine posta in chiesa entro una nicchia con colonnette, frontoncino ornato da un'Annunciazione in sedicesimo, e soprattutto col raffinato clipeo marmoreo di salita Coccagna (fig. 25), in cui compare ancora una *Madonna col Bambino*. Un oggetto minimo per dimensioni, ma impreziosito in origine da aggiunte cromatiche (di verde, nella cornicetta laureata; di rosso, nelle labbra delle figurette).

Con Serena Romano, penso anch'io che, comunque, non vi sia stato tra le due (più che “fasi”) attività di bottega un vero stacco cronologico, con un'interruzione e una ripresa. Domenico, del resto, continuava a lavorare per Castello ancora nel 1453, poiché reca quella data la lapide con l'elenco delle opere fattevi eseguire dai fratelli Grimaldi Oliva, e nulla osta a collocare quella microscultura nel corso del biennio precedente.

A differenza del plastificatore attivo a lato di Giusto di Ravensburg (figg. 26-28), che (qualunque fosse la sua origine) fece di tutto per adeguarsi agli standard formali dei pittori con cui lavorava (tanto che non escluderei che uno di loro si fosse assunto quell'incarico), «Domenico di Pippo» non si preoccupa troppo di dialogare con le *Sibille*; con quella – la *Persica* – che sta con la sua *Madonnina* in rapporto visivo assiale (figg. 18, 19, 30) sembra, anzi, quasi gareggiare in eleganza⁴⁹.

Ho presentato una prima versione di questo studio al convegno interdotto La scultura e le altre arti in età medievale. Competizione, dialettiche, paragone, Università degli Studi di Genova, 1-3 luglio 2015, che io stesso ho curato. Sono grato ad Aurora Corio, Francesca Girelli, Serena Romano, Martina Schirripa; ai volontari dell'Associazione Culturale Santa Maria di Castello di Genova, per la cortese disponibilità; a Laura Basso, conservatrice delle collezioni del Museo d'Arte Antica di Milano, per avermi consentito di esaminare direttamente alcune opere importanti, conservate in deposito.

- 1 Per questa e per tutte le citazioni virgolettate precedenti, cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle edizioni del 1550 e 1568*, Testo, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, 1971, vol. III, t. 1, pp. 137, 141, 143, 147, 197
- 2 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, Milano, 1972, vol. I, p. 172.
- 3 Attraverso quali percorsi ed esperienze lavorative Domenico fosse arrivato in Toscana, non si sa; forse, in qualche modo, la strada potrebbe essergli stata aperta da quei nessi parentali-professionali che regolavano ormai da secoli la mobilità e l'operatività dei *magistri costruttori luganesi* (cfr. C. Di Fabio, *I magistri Antelami a Genova fino al primo Duecento: origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in *Storia di Parma*, 8. *La storia dell'arte*, t. 1 *Secoli XI-XV*, a cura di A.C. Quintavalle, Parma, 2019, pp. 75-93; M. Zurlo, *Magistri antelami a Genova nella seconda metà del Quattrocento*, in *Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)*, atti del convegno, Mendrisio 2019, a cura di M. Moizi, L. Spiriti, in c.d.s.; M. Schirripa, *Magister antelami et intaliator marmarorum. Giovanni da Bissone sullo sfondo delle vicende corporative e scultoree della Genova del Quattrocento*, *ibidem*). Nel caso di Domenico, ad esempio, la presenza a Siena tra il 1422 e il 1428 di quel Pietro II di Beltrame Gagini che, secondo Luigi Augusto Cervetto (*I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove. Contributo alla storia dell'arte lombarda*, Milano, 1903, pp. 35-36) era probabilmente suo zio. Se la parentela diretta resta tutta da verificare, il *cognomen* però è quello ed è una sorta di certificato d'origine. Da notare, comunque, che sono quelli gli anni (1417-1430) in cui si provvede a realizzare il nuovo fonte battesimale, per il quale lavorarono, con Jacopo della Quercia, Pietro di Tommaso del Minella, Bastiano di Corso e Nanni da Lucca, Ghiberti, Donatello, Goro di Neroccio e Giovanni di Turino.
- 4 F. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova, 1874, vol. IV, pp. 126-128.
- 5 Fondamentale F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «*Prospettiva*», 91-92, 1998, pp. 70-90.
- 6 Quale direzione abbia preso il giovane artefice e dove, eventualmente, abbia soggiornato nel biennio in cui si dilegua, si ignora. Tra le ipotesi possibili (un ritorno in area luganese, una sosta nelle "terre del marmo", tra Carrara e Pietrasanta), quella di Venezia ha al suo attivo un dato di fatto: nel Museo di Torcello esiste una statuetta di *Madonna col Bambino*, di forme evidentemente precoci e di indiscussa autografia. Se ne ignora la provenienza, ma non consta nemmeno che vi sia pervenuta in epoca recente. Per la questione, C. Di Fabio, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze e a Genova, con una postilla per suo nipote Elia*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti e collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 49-71.
- 7 *Ivi*, pp. 49, 70 nota 8; C. Di Fabio, *Nascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento. Opizzino, Giacomo Spinola di Lucoli e la parte di Domenico Gagini*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-25 settembre 2010), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2011, pp. 623-641.
- 8 Anche per i documenti, cfr. Caglioti, *Sull'esordio*, cit., pp. 78.
- 9 Cfr. da ultimo P. Sénéchal, *La cappella di San Giovanni Battista*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Modena 2012, vol. I, pp. 87-99.
- 10 H.-W. Kruff, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, 1972, pp. 13-18, 240-241; Sénéchal, *La cappella*, cit., pp. 87-99; L. Pisani, *Cappella di San Giovanni Battista, prospetto*

- esterno, scheda in *La Cattedrale di San Lorenzo*, cit., pp. 279-286. Anche per la bibliografia, cfr. ora M. Schirripa, *Giovanni da Bissone e la sua bottega. La realtà sociale delle botteghe di lapidici lombardi a Genova e gli scambi culturali fra Lombardia, Veneto, Liguria e Toscana occidentale nel secondo Quattrocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Genova, relatore C. Di Fabio, 2019, pp. 67-108.
- 11 C. Di Fabio, *Potere, reliquie e spazi sacri a Genova fra Due e Trecento: i Fieschi, il presbiterio della cattedrale e l'altare del Battista*, in *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di G. Ameri, Genova, 2017, pp. 82-114.
 - 12 Cfr. L. Barthélemy, *La chapelle Saint-Lazare à l'ancienne cathédrale de Marseille*, in «Bulletin monumental», XII, 1884, pp. 633-635, 637; F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, 1992, pp. 472-475; H.-W. Krufft, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, 1995, pp. 195 ss.; F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, 1985, pp. 252-255; Y. Ascher, *Tommaso Malvito and Neapolitan tomb design of the early Cinquecento*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIII, 2000, pp. 111-130.
 - 13 Per un quadro, cfr. M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, relatore A. Galli, 2015; Schirripa, *Giovanni da Bissone*, cit., 2019.
 - 14 Cfr. V. Polonio, *Frati in cattedra. I primi vescovi mendicanti in ambito ligure (1244-1330)*, in *Legislazione e società nell'Italia medievale. Per il VII Centenario degli Statuti di Albenga*, atti del convegno, Albenga 1988, Genova, 1990, pp. 459-501.
 - 15 C. Gilardi, *Ut studerent et predicarent et conventum facerent. La fondazione dei conventi e dei vicariati dei Frati Predicatori in Liguria (1220-1928)*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 1, 2007, pp. 9-54.
 - 16 Per un quadro bibliografico generale: L. Fenelli, *L'ordine dei frati Predicatori*, <http://rm.univr.it/reperitorio/rm_fenelli_ordine_fрати_predicatori.html> (ultimo accesso 11 dicembre 2021); *Le scuole degli Ordini mendicanti, secoli XIII-XIV*, atti del convegno (Todi, 11-14 ottobre 1976), Todi, 1978; *Studio e studia: le scuole degli Ordini mendicanti tra XIII e XIV secolo*, atti del XXIX convegno (11-13 ottobre 2001), Spoleto 2002; L. Pellegrini, *L'incontro di due invenzioni medievali: università e Ordini mendicanti*, Napoli 2005. Per la Liguria: *Presenza e cultura domenicana nella Liguria medievale*, a cura di V. Piergiorganni, Genova, 2007.
 - 17 Di Fabio, *Nascita e rinascita*, cit. Sull'ultima statua del ciclo, raffigurante il committente ma installata nella nicchia già preparata (come precisa la sottostante epigrafe) solo dopo la sua morte: C. Di Fabio, *Una statua genovese "all'antica" di Giovanni Antonio Amadeo*, in *Revivals, survivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma, 2017, pp. 391-400.
 - 18 Schirripa, *Giovanni da Bissone*, cit., pp. 203-216.
 - 19 R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, [1674] 1768, vol. I, pp. 23-25, 53-54.
 - 20 L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 215-263, esprime (p. 232) un punto di vista diverso.
 - 21 Schirripa, *Giovanni da Bissone*, cit., pp. 205-209.
 - 22 Gilardi, *Ut studerent et predicarent*, cit., p. 62.

- 23 È questo il prototipo cui lo stesso Domenico Gagini fece poi riferimento nell'eseguire, con un più ampio contributo di bottega ma con maggiore impegno nella concezione architettonica, l'esemplare realizzato per contenere e glorificare la venerata immagine protoquattrocentesca, detta "Madonna Bianca", nella chiesa di San Lorenzo di Portovenere. Cfr. C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, 1998, pp. 105-109. Per ulteriori sviluppi di questa tipologia, sempre in ambito gagesco (il tabernacolo in Sant'Ippolito di Atripalda, ad esempio, riferito a uno scultore vicino a Jacopo della Pila), cfr. A. Dentamaro, *Qualche novità su Jacopo della Pila, con una digressione su alcune sculture nel Victoria and Albert Museum*, in «Prospettiva», 167-168, 2017, pp. 114-141 (con bibliografia); sulla tipologia, è di grande interesse F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 27-28 marzo 2003) a cura di J. Stabenow, Venezia, 2006, pp. 58-89, 397-407.
- 24 Cfr. Di Fabio, *Domenico Gagini*, cit., pp. 54-56.
- 25 F. Cacciola, T. Ciresola, *I marmi dei Giustiniani*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 71, 2002, pp. 6-19.
- 26 Á. Bencze, *Comunicazione per racconto e per immagine simbolica: modi di lettura dei rilievi narrativi dei sarcofagi romani di età imperiale e tardo antica*, in «Rendiconti Morali dell'Accademia dei Lincei», 28, 2017, pp. 327-351, cit., p. 329. Per questa classe di manufatti, rimando solo a H. Herdejünger, *Die antiken Sarkophagreliefs*, 6. *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage*, Berlin, 1996, t. 2. A questi testi rimando anche per la bibliografia specifica sui due manufatti richiamati qui, poco oltre.
- 27 Mi limito ad alcuni rimandi essenziali: L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra, San Giovanni Valdarno 2002, a cura di L. Bellosi con la collaborazione di L. Cavazzini, A. Galli, Milano, 2002, pp. 15-51; F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze 2000, 2 voll. Scontato il rimando a H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1957.
- 28 G. Braggio, *Giacomo Bracelli e l'umanesimo dei liguri al suo tempo*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXIII, 1890, pp. 5-295. Sui Giustiniani: C. Hopf, *Storia dei Giustiniani di Genova*, Genova, 1881; P.P. Argenti, *The occupation of Chios by the Genoese and their Administration of the Island, 1346-1566*, Cambridge, 1958, 3 voll.; G. Pitarino, *Chio dei Genovesi*, in «Studi medievali», X, 1969, pp. 3-68; G. Assereto, *I Giustiniani. Quattro secoli di ricchezze*, in *I Giustiniani e l'Antico*, catalogo della mostra (Roma 26 ottobre 2001 – 27 gennaio 2002) a cura di G. Fusconi, Roma, 2001, pp. 5-14. Più specificamente: Cacciola, Ciresola, *I marmi dei Giustiniani*, cit.; P. Boccardo, *Marmi antichi e "moderni" sulle rotte tra Genova e Chio*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 167-181; A. Leonardi, *Per le dimore e il collezionismo dei Giustiniani a Genova. Tra il cardinale Vincenzo Giustiniani olim Banca (1519-1582) e il mercante Luca Giustiniani olim Longo (1513-1583)*, Genova, 2012.
- 29 Archivio di Stato di Genova, Inventario dei beni di Paride Giustiniani, 14 dicembre 1474, Notai Antichi n. 736, notaio Oberto Foglietta juniore, c. 417.
- 30 C. Ripa, *Nova Iconologia* [...], Padova, 1618 (ho consultato la seguente edizione: C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Torino, 1986, vol. I, pp. 29-30).
- 31 C. Di Fabio, *Giovanni di Pietro, un pittore pisano nella Genova del primo Quattrocento. Approfondimenti, inediti e questioni di contesto*, in «Predella. Journal of Visual Arts»,

- 39, 2016 (2017 versione online), pp. 4-26; «Predella Monografie», 3, 2016 (versione a stampa), pp. 81-107, XLI-LIII; C. Di Fabio, *Giovanni di Pietro da Pisa. Identità e ruolo di un "artista-ospite" a Genova fra Tre e Quattrocento*, in *Giovanni di Pietro da Pisa, un politico da ricostruire*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica, 25 ottobre 2017 – 5 marzo 2018; Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina, 9 marzo-28 ottobre 2018; Genova, Museo Diocesano, 31 ottobre 2018 – 22 gennaio 2019) a cura di S. Baiocco, P. Martini, F. Porreca, Genova, 2018, pp. 18-35. Per il contesto e immagini di questi manufatti: G. Algeri, A. De Florian, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1991, pp. 70-101.
- 32 Il relativo decreto è trascritto in A. Rovere, *Documenti della Maona di Chio (secc. XIV- XVI)*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XIX, 1979, pp. 40-44.
- 33 Un nome possibile è quello di Giorgio Giustiniani Longo (che fece testamento nel 1401) o, meglio, di un suo eventuale figlio omonimo, tra quelli che acquisirono vasti possedimenti nell'isola di Chio. Cfr. *supra*, nota 26.
- 34 Di Fabio, *Giovanni di Pietro*, cit. p. 88; Di Fabio, *Giovanni di Pietro da Pisa*, cit., p. 27. Ma si rimanda anche alla sequenza fotografica pubblicata in Di Fabio, *Domenico Gagini*, cit., pp. 57-62.
- 35 J. Le Goff, *Un long Moyen Âge*, Paris, 2004 (tr. it. *Un lungo Medioevo*, Roma-Bari, 2006).
- 36 Questa l'iscrizione: «HOC OPUS M PETRUS D[*E*] S]ORMANO [...] MEDIOLAN[...] MCCCCXXX». Cervetto, *I Gagini da Bissone*, cit., p. 10, poté ancora leggere l'iscrizione integralmente: «Hoc opus fecit M. Petrus de Sormano Ducatus Mediolanensis MCCCCXXX»; P. Arrigoni, *Sormano, Giovanni Pietro di* (Johannes Petrus de Sormanis, de Sormano), in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, vol. 31, Leipzig, 1937, p. 297, collega con circospezione questo «PS» con un Pietro Sormano menzionato il 15 gennaio 1430 negli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano. Ipotesi recuperata da R. Novak Klemenčič, *La prima opera documentata di Pietro da Milano*, in «Nuovi Studi», 8, 2000, pp. 5-11, rif. p. 6. Cfr. poi: L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze, 2004, pp. 111 ss.; M. Villani, *Scultori lombardi a Savona nella seconda metà del Quattrocento: alcune riflessioni e qualche proposta*, in «Ligures», 4, 2006, pp. 87-116.
- 37 Ora la composizione, scolpita in un'unica lastra marmorea, è sormontata da una lunetta con figura stante di cavaliere (?), posto di tre quarti verso destra e in atto di versare (?) qualcosa in un grande calice poggiato a terra; su una delle cornici vi è l'iscrizione «VERBVM CARO FACTUM FVIT DE VIRGINE MARIA», che parrebbe riferirsi bene a un'Annunciazione, ma lo stile non sembra lo stesso. La statuetta di un *Cristo imago Pietatis* a mezza figura che emerge dal sepolcro fra le statuette dei quattro *Evangelisti* coi loro rispettivi simboli ai piedi (*Marco e Luca*) o nelle sottostanti mensole (*Giovanni e Matteo*). Accanto, sui due lati: a sinistra la statuetta di *San Giovanni Battista*, a destra quella della *Maddalena* su mensole con motivi vegetali. In alto, sopra i pinnacoli più alti: a sinistra l'*Angelo annunciante*, al centro *Dio Padre benedicente* a mezza figura, a destra la *Madonna annunciata*.
- 38 C. Di Fabio, *L'Arca processionale del Battista nella cattedrale di Genova. Le radici internazionali e il cantiere di una micro-cattedrale gotica*, in *Orfèverrie gothique en Europe: production et réception*, a cura di M. Tomasi, E. Antoine-König, Roma, 2016, pp. 271-294 e tavv. XVII-XXI.
- 39 Villani, *Scultori lombardi*, cit., p. 88.
- 40 Di Fabio, *Domenico Gagini*, cit., pp. 66-68.

- 41 E. Poleggi, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova 1973, *passim*; Di Fabio, *Domenico Gagini*, cit. Per aggiornamenti, è utile la guida *Genova. Santa Maria di Castello*, a cura di C. Gilardi, S. Badano, Genova, 2014.
- 42 S. Romano, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa continentale*, cit., pp. 32-47; C. Gilardi, *Le programme decoratif d'un couvent de l'Observance dominicaine de Lombardie: Santa Maria di Castello à Gênes, 1442-1526*, in *Les dominicains et l'image. De la Provence à Gênes XIIIe - XVIIIe siècles*, atti del colloquio (Nizza, 12-14 marzo 2006), a cura di G. Bedouelle, A. Lion, L. Thévenon, Nice, 2006, pp. 83-103; C. Gilardi, *Un crocefisso e un polittico della bottega dei Brea per il pontile di Santa Maria di Castello*, in *L'arte dei Brea tra Francia e Italia. Conservazione e valorizzazione*, atti del convegno (Genova 31 ottobre 2005), a cura di M.T. Orenco, Firenze, 2006, pp. 51-74; S. Romano, *Il cantiere di S. Maria di Castello a Genova: tragitti nordici, di qua e di là delle alpi*, in *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques*, atti del convegno, Lausanne 2004, a cura di M. Natale, S. Romano, Roma, 2007, pp. 177-214.
- 43 Su Giusto, oltre alla bibliografia nella nota precedente: F. Winkler, *Jos Amman von Ravensburg*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 1, 1959, pp. 51-118; Algeri, De Floriani, *La pittura*, cit., pp. 170-182; ma per un quadro generale cfr. la dettagliata scheda di F. Girelli disponibile in rete (<http://www.fosca.unige.it/gewiki/index.php/Giusto_di_Ravensburg%2C_Affreschi_sull%E2%80%99Annunciazione>, ultimo accesso 23 luglio 2019).
- 44 Romano, *Il cantiere*, cit., p. 178.
- 45 Un tema importante, che resta da verificare sotto più di un aspetto, è il significato da attribuire in questo contesto alla grandiosa e impressionante lastra funeraria in marmo bianco apuano, circondata da una cornice in ardesia grigia, in cui, entro una edicola gotica, s'accampa la figura a grandezza naturale di un cadavere con arco, faretra e falce, emblema della *Morte*. Mentre in C. Di Fabio, *Leonardo e Francesco Riccomanni. Tre Virtù ritrovate e altre sculture del Quattrocento genovese*, Genova, 2002, pp. 5-6, congetturava che fosse opera di Leonardo Riccomanni, ritengo oggi che possa essere riferita a Giovanni da Bissone e che il paragone più ravvicinato sia offerto dal sigillo tombale della corporazione dei Fraveghi in Santa Maria delle Vigne di Genova. Così ritiene anche Schirripa, *Magister antelami*, cit., pp. 213-214.
- 46 L.M. Levati, *Relazioni di S. Bernardino da Siena con Genova e la Liguria*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LIII, 1926, pp. 221-238.
- 47 Non è stato per il momento possibile verificare la natura precisa di questo materiale.
- 48 Per l'agnizione delle due opere: Di Fabio, *Domenico Gagini*, cit., pp. 56-63; C. Di Fabio, *Un autografo genovese di Domenico Gagini. La Madonna col Bambino di salita Coccagna*, in *Il vasaio innamorato. Scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca*, a cura di N. Stringa, E. Prete, Treviso, 2010, pp. 84-88, 342-343.
- 49 Consonanze non solo di schema figurativo ma anche di carattere stilistico-formale fra sculture e pitture del complesso di Castello databili circa 1451 si possono rilevare anche in esemplari collocati in aree diverse dalla galleria claustrale figurata da Joos Amann. Si leggano a paragone, ad esempio la già citata *Sibilla Persica* (fig. 30) e la *Santa Caterina d'Alessandria* scolpita in ardesia nella serraglia della volta centrale del presbiterio della chiesa (fig. 29). Un'opera purtroppo danneggiata, di cui però nemmeno la troppo rutilante doratura ottocentesca riesce a ottundere le caratteristiche di modellato e l'eleganza. E qualcosa di simile si può dire anche per un'altra serraglia lapidea (quella della volta presbiteriale destra della chiesa), in cui una *Madonna col Bambino* (fig. 31), pur in forme

più sode e bloccate, propone, da un lato, analogie iconografiche con le Madonne e gli erculei Bambini di Domenico Gagini (cfr. *supra*, nota 32), e mostra, nel volto di lei, richiami alla *Sibilla Eritrea* della volta del chiostro (fig. 32).



Fig. 1: Genova, Santa Maria di Castello. Planimetria del complesso conventuale.
Foto: E. Poggi, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova, 1973, p. XX.



Fig. 2: Domenico Gagini su commissione di Emanuele e Leonello Grimaldi-Oliva (1449), portale già d'accesso alla Sacrestia, marmo bianco apuano. Genova, Santa Maria di Castello. Foto dell'Autore.



Fig. 3: Domenico Gagini su commissione di Paride Giustiniani-Longo (circa 1450), tabernacolo eucaristico già nel presbiterio, marmo bianco apuano. Genova, Santa Maria di Castello. Foto dell'Autore.



Fig. 4: Domenico Gagini su commissione di Paride Giustiniani-Longo (circa 1450), tabernacolo eucaristico già nel presbiterio (particolare), marmo bianco apuano. Genova, Santa Maria di Castello. Foto dell'Autore.



Fig. 5: Domenico Gagini, fregio-architrave con putti reggifestone (circa 1450), dal palazzo Giustiniani "del Festone"?, marmo bianco apuano. Genova, "Domus magna" Giustiniani, poi di Marcantonio Giustiniani. Foto dell'Autore.



Fig. 6: Manifattura romana (circa 140 d.C), sarcofago a ghirlande rette da putti e tre episodi del mito di Teseo e Arianna, marmo pentelico e apuano.
New York, Metropolitan Museum of Art.
Foto © The Metropolitan Museum of Art, New York. CC Creative Commons



Fig. 7: Domenico Gagini, fregio-architrave con putti reggifestone (circa 1450), dal palazzo Giustiniani "del Festone"? (particolare), marmo bianco apuano. Genova, "Domus magna" Giustiniani, poi di Marcantonio Giustiniani. Foto dell'Autore.



Fig. 8: Domenico Gagini, fregio-architrave con putti reggifestone (circa 1450), dal palazzo Giustiniani "del Festone"? (particolare), marmo bianco apuano. Genova, "Domus magna" Giustiniani, poi di Marcantonio Giustiniani. Foto dell'Autore.



Fig. 9: Domenico Gagini, fregio-architrave con putti reggifestone (circa 1450), dal palazzo Giustiniani "del Festone"? (particolare), marmo bianco apuano. Genova, "Domus magna" Giustiniani, poi di Marcantonio Giustiniani. Foto dell'Autore.



Fig. 10: Bottega di Domenico Gagini (circa 1450), altaro con *Madonna col Bambino in trono fra i santi Giorgio draconoctono e Michele arcangelo; Arcangelo Gabriele annunciante; Crocifissione coi dolenti seduti; Madonna annunciata*, marmo bianco apuano. Milano, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco (provenienza ignota). Foto dell'Autore.



Fig. 11: Bottega di Domenico Gagini (circa 1450), *San Giorgio draconoctono con scudo con arma Giustiniani* (nella versione post 1413) e *Madonna col Bambino* (part. della fig. 10).
Foto dell'Autore.



Fig. 12: Bottega di Domenico Gagini (circa 1450), *Madonna col Bambino e San Michele arcangelo* (part. della fig. 10).

Foto dell'Autore.



Fig. 13: Scultore attivo a Genova ante 1413, capitello con teste leonine angolari e arma Giustiniani nella versione anteriore al 1413, marmo bianco apuano. Genova, "Domus magna" Giustiniani (poi palazzo di Marcantonio Giustiniani). Foto dell'Autore.



Fig. 14: Arma Giustiniani nella versione post 1413.
Genova, Archivio di Stato. Foto: Archivio di Stato di Genova.



Fig. 15: Pietro Sormano, tabernacolo eucaristico, marmo bianco apuano (1430).
Genova, chiesa di Nostra Signora Assunta di Prà (già nel presbiterio). Foto dell'Autore.



Fig. 16: Jos Amann von Ravensburg, *Annunciazione*, dipinto murale (1451).
Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 17: L'Annunciazione di Jos Amann von Ravensburg
nel suo contesto architettonico e decorativo.
Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 18: Jos Amann von Ravensburg e bottega, decorazione delle volte, veduta generale est-ovest, dall'ingresso della galleria claustrale verso la porta (1451). Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 19: Domenico Gagini, serraglia della prima volta: *Madonna col Bambino* (1451). Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 20: Bottega di Domenico Gagini, serraglia della seconda volta: *Agnus Dei* (1451).
Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 21: Bottega di Domenico Gagini, serraglia della terza volta:
Monogramma cristologico IHS (1451).
Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 22: Domenico Gagini, serraglia della quarta volta: *Cristo Redentore* (1451). Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 23: Domenico Gagini, serraglia della quinta volta: *Ecce Homo* (1451).
Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 24: Domenico Gagini, *Madonna col Bambino* (1451).
Genova, Museo di Santa Maria di Castello, Foto dell'Autore.



Fig. 25: Domenico Gagini, *Cliepo con Madonna col Bambino*, marmo (1451).
Genova, vico Coccagna. Foto dell'Autore.



Fig. 26: Domenico Gagini, serraglia della quinta volta: *Ecce Homo* (part., 1451). Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 27: Jos Amann von Ravensburg e bottega,
decorazione della IV volta/vela ovest: *Profeta Giobbe* (part., 1451).
Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 28: Domenico Gagini, serraglia della quarta volta: *Cristo Redentore* (part., 1451). Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 29: Scultore lombardo attivo a Genova,
serraglia con *Santa Caterina d'Alessandria* (circa 1450).
Genova, chiesa di Santa Maria di Castello, volta del presbiterio. Foto dell'Autore.



Fig. 30: Jos Amann von Ravensburg e bottega,
decorazione della I volta/vela est: *Sibilla Persica* (part., 1451).
Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore. Foto dell'Autore.



Fig. 31: Scultore lombardo attivo a Genova,
serraglia con *Madonna col Bambino* (circa 1450).
Genova, chiesa di Santa Maria di Castello, volta destra del presbiterio. Foto dell'Autore.



Fig. 32: Jos Amann von Ravensburg e bottega,
decorazione della I volta/vela nord: *Sibilla Eritrea*.
Genova, convento di Santa Maria di Castello, chiostro maggiore (part., 1451).
Foto dell'Autore.