



**2021**

**IL CAPITALE CULTURALE**

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

n. 23, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor in chief*

Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,  
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo  
Sciullo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator*

Giuseppe Capriotti

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator*

Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa  
Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani,  
Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni  
culturali / Scientific Committee - Division of  
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,  
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,  
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,  
Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla  
Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia  
Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,  
Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio  
Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano  
Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan,  
Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella  
Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo  
Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret  
Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea  
Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

*e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Corso  
della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*

Roberta Salvucci

*Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



INDEXED IN  
DOAJ

ERIHPLUS  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

---

Saggi

# Giovanni Battista Carlone, martirii e “osservanza della natura” nella cappella di San Clemente all’Annunziata del Vastato

Lauro Magnani\*

## *Abstract*

Nel panorama del Seicento genovese Giovanni Battista Carlone (1603-1684) si distingue per una copiosa produzione basata su una tecnica sicura, segnalata dalle fonti e dalla critica, e da un duraturo successo, specie nello svolgere i grandi programmi a fresco di Gesuiti, Teatini, Francescani minori in continuità con l’attività della bottega familiare. Un successo che resiste anche all’imporsi nel panorama cittadino di un vivace spirito barocco, dalla metà del secolo con Valerio Castello e poi con Domenico Piola. Anche nella produzione ad olio Carlone riesce a imporsi con il suo vivace naturalismo, con la facilità della comprensione delle sue strutture comunicative, con le arguzie di una tecnica capace di descrivere virtuosamente con una ricca pennellata. Negli anni ’70 la serie di tre dipinti con il martirio di San Clemente di Ancira per la cappella commissionata da G.B. Lomellini nella chiesa dell’Annunziata lo mostra ancora estremamente vivace, capace di svolgere un programma in linea con lo sviluppo seicentesco dell’attenzione alle figure dei martiri avviata da Baronio: con un’accentuazione del vigore naturalistico traduce gli efferati patimenti descritti nei Leggendarî post tridentini. Se da un lato si collega alla rievocazione paleocristiana e antiquariale, dall’altra, facendo forza sulla memoria del martirio subito dal santo ad Ankara e quindi in territorio a quel momento ottomano, esalta l’interesse della famiglia Lomellini per quel mondo “altro”, rievocandolo attraverso costumi e fisiognomiche. Il tutto però

\* Lauro Magnani, Professore Ordinario di Storia dell’Arte Moderna, Università di Genova, via Via Balbi 4, 16126 - Genova (GE), email: magnani@unige.it.

con una fascinazione potente per due soggetti centrali nella pittura romana di martirio di quasi mezzo secolo prima, i dipinti di Valentin e di Poussin per il transetto destro di San Pietro. L'anziano pittore giunge quindi, fedele ai caratteri della sua arte, a opere convincenti cogliendo aspetti di una pittura alta, di ambito romano e insieme riconsiderando, in fine di carriera, altre significative esperienze maturate nel vivace ambiente genovese.

In the Genoese seventeenth-century art scene, Giovanni Battista Carlone (1603-1684) stands out for a copious production based on a skillful technique, highlighted both by contemporary sources and by recent studies, and for a lasting success, especially in carrying out the great fresco programs of the Jesuits, the Theatines, the Franciscans, in continuity with the activity of his family's workshop. A success that lasts in the face of the mid-century establishment in Genoa of a lively Baroque taste, with Valerio Castello's and then Domenico Piola's works. In his canvases, too, Carlone successfully conveys his brand of vivacious naturalism, combining legibility of compositional structures and a virtuosic, rich-brushstroke technique. In the 1670s, the series of three paintings depicting Saint Clemens of Ancyra's martyrdom for the chapel commissioned by G.B. Lomellini in the church of the Annunziata testify to his artistic production's quality and liveliness, even in this late phase of his career, and to his ability to carry out efficiently an iconographic program in line with the seventeenth-century special focus on the figures of martyrs initiated by Baronio: he translates the heinous sufferings described in post-Tridentine hagiographic narratives in a vigorously naturalist visual language. If his rendition of the theme is connected, on the one hand, with the evocation of an early Christian and antiquarian imagery, on the other hand, by relying on the memory of the martyrdom suffered by the saint in Ancyra (Ankara, in Ottoman territory at the time), it enhances the interest of the Lomellini family for the "alterity" of that Eastern world, alluded to through costumes and physiognomies. A significant role is also played by a powerful fascination with two crucial instances of martyrdoms' depiction in Rome, dating back to almost half a century earlier: the paintings by Valentin and Poussin for St. Peter's right transept. In his old age Carlone, faithful to the characters of his art, produces convincing works by capturing aspects of relevant masterworks in the Roman context and at the same time reconsidering, at the end of his career, other significant experiences gained in the lively Genoese artistic environment.

«Molto ha dipinto questo pittore per la chiesa della Nunziata del Guastato», così Carlo Giuseppe Ratti apre una delle lunghe sequenze di opere che caratterizzano la struttura della biografia dedicata a Giovanni Battista Carlone, artista con cui esordisce il secondo volume delle *Vite* dedicate ai «Pittori, Scultori, ed Architetti genovesi», in continuazione alle biografie del Soprani<sup>1</sup>. Certo è impressionante, nella gran chiesa genovese dell'Annunziata dei Francescani minori<sup>2</sup>, il numero di scene affrescate nelle volte delle navate, nelle cappelle laterali, nella cappella di testa della navata destra, nel presbiterio, sulla volta della navata maggiore in continuità con il fratello Giovanni, e poi i dipinti

<sup>1</sup> Soprani, Ratti 1769, p. 3.

<sup>2</sup> Sede, tra gli anni '20 e '30 del Cinquecento, dei Minori Conventuali che la riedificarono su un preesistente edificio, chiesa e convento passarono nel 1537 ai Minori Osservanti: sulle vicende dell'insediamento francescano, allo studio di Belloni 1965, si è aggiunto, a conclusione dei restauri realizzati tra 1988 e 2004, il testo collettaneo a cura di Rossini 2005.

ad olio in sacrestia, le grandi pale della cappella di San Bonaventura, di San Pietro di Alcantara e infine di San Clemente che qui esamineremo. Impressionante in un unico edificio, ma in perfetta coerenza con una esorbitante produzione, con i cicli di affreschi, in successione all'operare del più anziano fratello Giovanni Carlone, al Gesù e poi in San Siro in un progetto che sarà completato con l'intervento del figlio Giovanni Andrea. L'opera di Giovanni Battista, con quella del fratello, costituisce l'asse portante dei cicli dei grandi edifici religiosi degli Ordini protagonisti a Genova nel XVII secolo<sup>3</sup>, ma anche in Riviera, in San Giovanni Battista a Chiavari, nell'oltre giogo tra Voltaggio, Gavi e Bosco Marengo e, in massima espansione, per i suoi cantieri dell'affresco a Milano per i Teatini di S. Antonio Abate e alla Certosa di Pavia<sup>4</sup>. Così nell'apparato a fresco di soggetto religioso, dagli esordi negli anni '20 fino all'operosa vecchiaia, agli anni '70, per un cinquantennio quindi, l'artista «continua imperturbato», notava Pesenti, «una tradizione di cantiere che nell'affresco lo vede a capo di un processo che dovette mantenere pressoché invariate regole e modi»<sup>5</sup>. Il tutto secondo i caratteri operativi tipici di una "ditta" lacuale<sup>6</sup>: il ramo familiare di Giovanni Battista figlio dello scultore Taddeo Carlone è appunto originario di Rovio. I Carlone, secondo la politica aziendale, sono capaci di programmare un aggiornamento, per Giovan Battista stesso, dapprima a Firenze e poi a Roma, forse negli anni '40, esperienza proposta di nuovo, con più larghezza di anni e risultati, per suo figlio Giovanni Andrea. D'altro canto, se la vena narrativa e illustrativa di Giovanni Battista è sufficiente per sostenere a lungo un primato nell'apparato religioso, bene viene l'aggiornamento romano per permettergli di mantenersi competitivo, intorno alla metà del secolo, per i cantieri della grande decorazione laica, mostrandosi capace, a quel punto, di un rapporto con lo spazio, con i cieli aperti nelle architetture illusivo «che ha un respiro ignoto a Genova alla generazione che appena precede Giovanni Battista», di maggior «complessità culturale», come mostra il caso della Galleria di Palazzo Negrone<sup>7</sup>. Tutto questo anche in parallelo all'exploit di Valerio Castello e prima dell'interpretazione vincente delle novità nell'ampiezza barocca di Domenico Piola e Gregorio De Ferrari. Una progressiva, seppur moderata, capacità di

<sup>3</sup> Per l'ampia produzione a fresco restano fondamentali le ricostruzioni di Gavazza 1974 e 1989, e i lavori in cui l'opera dei Carlone è inserita nel più ampio contesto della pittura genovese del Seicento: Pesenti 1986; Gavazza, Lamera, Magnani 1990. Per l'itinerario dell'attività dei Carlone e per il recentissimo studio monografico su Giovanni Battista si veda note 4 e 5.

<sup>4</sup> Una sintesi come ricostruzione generale dell'attività di Giovanni Battista Carlone e dei suoi itinerari operativi era stata offerta nell'ambito della collana "Artisti dei laghi. Itinerari europei" da Bartoletti, Damiani 1997, pp. 156-189.

<sup>5</sup> Pesenti è autore della prima e più articolata lettura critica dell'opera di Carlone in occasione della sua rassegna sul primo Seicento genovese; cfr. Pesenti 1986, pp. 143-153. Significativi contributi sono stati apportati recentemente in Romanengo 2019.

<sup>6</sup> Per la definizione delle modalità operative delle "ditte" lacuali, in particolare Spiriti 2010 e 2020.

<sup>7</sup> Pesenti 1986, pp. 150-151.

accrescere la spazialità delle sue composizioni quindi, per la quale forse non è ininfluyente negli anni '60, la vicinanza amicale con Puget<sup>8</sup>, gli permette di svolgere ancora in quegli anni, con piena fortuna anche il ruolo di apparatore a fresco degli spazi pubblici, a palazzo Ducale, nella cappella dogale, o sulla facciata dell'Albergo dei Poveri. Ma è la produzione veramente esorbitante di pale ad olio, specie di soggetto religioso, a verificare, ancora negli anni '60 e in tutti gli anni '70, un duraturo successo di Giovanni Battista Carlone. Il naturalismo praticato da altri significativi artisti genovesi coevi del nostro, si esplicita per lui in quella «minutissima osservanza della natura», evidenziata già da Ratti<sup>9</sup>, tradotta nelle sue tele, come notava bene Pesenti, in una «aguzzata espressività dei sentimenti» offerti al pubblico da figure articolate in strutture che, in «immediata e piana fruibilità», danno «risalto all'azione»<sup>10</sup>, il tutto supportate da una robusta “pratica” di mestiere, da una buona tecnica e una ricchezza nell'uso del colore che risponde lungamente al gusto dei committenti. Questa torrentizia seppur quasi sempre qualitativamente alta produzione di Carlone ha allontanato per molto tempo gli storici dell'arte da una analisi globale della sua opera: Pesenti notava la mancanza di una trattazione monografica che arrivasse ad ordinare quella produzione in una «sequenza cronologica»<sup>11</sup>. Nadine Niester ha portato a conclusione recentemente la sua ricerca di dottorato<sup>12</sup> sviluppando quella «esplorazione sistematica» che Pesenti chiedeva quaranta anni or sono e ha cercato rispondere alle domande sul perché della duratura fortuna di Carlone che attraversa i decenni del secolo barocco proponendo i caratteri di un moderato aggiornamento rispetto a libertà spaziali ben più radicalmente innovative introdotte da altri artisti. Esercizi, i suoi, di una «illustrazione» religiosa che non si può e non si vuole allontanare da «formule facili» notava Ezia Gavazza<sup>13</sup>, semmai vivacizzate da una «cromia accesa [...] contrasti accesi di colore in funzione di uno spettacolo che può anche assumere la stereotipia di un 'cartone' figurato». Nadine Niester riprende queste considerazioni fatte nel passato e caratterizza la già individuata risposta del pittore alle esigenze didattiche ispirate dalla committenza religiosa degli ordini, in particolare in una fedeltà della sua pittura al “docere”, che la studiosa definisce come vocazione pedagogica, «stets am pädagogischen Aspekt» e,

<sup>8</sup> Cfr. Magnani 1989, p. 204. Ancora da esplorare il rapporto tra Puget e Carlone, i contatti a Genova o anche in precedenti esperienze a Roma, la contemporaneità con la committenza dei due artisti per la famiglia Lomellini.

<sup>9</sup> Soprani, Ratti 1769, p. 2.

<sup>10</sup> Pesenti 1986, p. 147.

<sup>11</sup> Ivi, p. 152.

<sup>12</sup> Niester 2020. La natura di monumentale contenitore della tesi di dottorato cerca di ovviare alla difficoltà di “ordinare” l'opera carloniana presentando un testo di quattrocento pagine, un catalogo con 377 soggetti considerati e un apparato di oltre settecento illustrazioni: il lavoro è stato messo a disposizione on line dalla Universitätsbibliothek Tübingen (<<https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/109750>>).

<sup>13</sup> Gavazza 1974, p. 301.

legata, sul versante laico pubblico, a compiti politici «für die politischen Aufträge»<sup>14</sup>. La modalità carloniana aggiorna la tradizione narrativa dei predecessori e di Giovanni Carlone in una forma di «barocke dramatische Erzählung», unendo «Pädagogik mit narrativer, prägnanter Sprache (narrazione) paart sich mit expressiven Ausdrucksmitteln (acutezza) und einer markanten Pinselführung (vigore). Es ist die literarische Argutia Bewegung, in der sich der Ursprung der barocken acutezza, der Kunst der Spitzfindigkeit und originellen Verbindung bereits existierender Motive, findet»<sup>15</sup>. Un'aggiornata pittura "della Controriforma" sembra proporre la studiosa, vista in contrapposizione con l'emergere di una nuova pittura, quella di Valerio Castello e poi di Piola volta ad aspetti decorativi, propensa ad una «nicht moralisierenden Malerei»<sup>16</sup>, una pittura non caricata di componenti moralizzanti, più vicina al nuovo gusto della committenza. In realtà nei decenni successivi alla metà del secolo, nei cicli affresco, l'espressione di tematiche religiose vede praticate altre vie altrettanto efficaci, linguaggi e spazialità diverse vengono percorse nell'ambito stesso della committenza religiosa a testimoniare comunque la capacità di far svolgere, proporre alla visione e far comprendere al pubblico contemporaneamente modalità di espressione visiva differenti da parte di protagonisti attenti a diversi piani della comunicazione delle tematiche affrontate. Anche nella pittura ad olio, specie nell'età matura, nell'ottica praticata dal Carlone di una modalità comunicativa di pronto e facile effetto, risulta utile quell'approccio eclettico, «eklektizistisches Verfahren» che aiuta l'artista a costruire «der emotionalen Kraft seiner Bilder», a sottolineare quindi il potere emotivo delle sue immagini. Giustamente la studiosa nota come l'artista sia agevolato dalla ricca e composita mappa del panorama pittorico cittadino, favorito dalla posizione nodale della città, «von der Interkulturalität der Hafenstadt, deren Kunst u.a. stark durch die Aufenthalte Caravaggios, Rubens' und Van Dycks geprägt wurde»<sup>17</sup>. Così nella produzione chiesastica di tele ad olio degli ultimi decenni la modalità di attenzione al naturalismo, sempre esercitato da Carlone, viene indirizzata all'efficacia di una narrazione dove rappresentazione del sacro ed esperienza della santità si palesano in strutture di qualche grandiosità, accompagnandosi a espressioni accentuate da fisiognomiche esasperate, gestualità evidenti nella loro eloquenza, ricchezze di particolari, il tutto trattato con una larghezza di uso di paste cromatiche spesse e stese senza risparmio sempre nell'ottica di impressionare lo spettatore. Anche Luca Assarino, lucido osservatore e

<sup>14</sup> Niester 2020, pp. 381-382.

<sup>15</sup> Ivi, p. 384: «La pedagogia con il linguaggio narrativo e conciso (narrazione) è abbinata a mezzi espressivi (acutezza) e una pennellata distintiva (vigore). È nell'espressione letteraria dell'Argutia che si trova l'origine dell'acutezza barocca, l'arte della sottigliezza e la combinazione originale di motivi già esistenti (TdA)».

<sup>16</sup> Ivi, p. 381.

<sup>17</sup> Ivi, p. 384: «dall'interculturalità della città portuale, la cui arte è stata fortemente influenzata dai soggiorni di Caravaggio, Rubens e Van Dyck (TdA)».

intenditore d'arte, nella lettera rivolta al Carlone non riesce ad andare oltre una generica celebrazione, lui solitamente capace di più fulminee intuizioni del genio pittorico, ma riconosce, a metà del secolo, l'efficacia della ricetta di Giovanni Battista Carlone per fermare l'attenzione dello spettatore: le sue pitture «spirando [...] non so che di vita, e moto, fanno restare immobili per lo stupore, le pupille, che arrivano ad affissarvisi»<sup>18</sup>. Oggi riconsiderare le valutazioni positive del Lanzi che leggeva la sostanziale autonomia dell'artista nella sua proposta – «Non è seguace di alcuno nel suo gusto, se non di sé»<sup>19</sup> – concorre a confermare un giudizio stupito da una lato per la constatazione di una dominante rispondenza alla ricerca di una immediata leggibilità, apparentemente priva di genialità inventive<sup>20</sup>, e dall'altro ammirato per la somma delle qualità tecniche dell'artista: «Non tutti forse presteran piena fede a ciò che ho scritto di Gio. Battista; parendo incredibile che sia sì poco noto un pittore, che riuni in se qualità sì difficili a conciliarsi; maestria mirabile a olio e a fresco; colorito e disegno; velocità e correzione; copia immensa di opere, e diligenza quanta in pochi frescanti. Quegli però, che senza prevenzioni avran vedute in sul luogo le cose che ho qui indicate, spero che non ne giudicheranno molto diversamente». Significativamente Lanzi fa seguire queste lodi alla descrizione, tra i dipinti ad olio, delle tele della cappella di san Clemente all'Annunziata: «Bastimi ricordare le tre storie di S. Clemente Ancirano: quasi d'un accordo, di una evidenza, di un so che di orrido, che sforzano quasi a rivolger gli occhi e a divertirgli dalla inumanità di quello spettacolo»<sup>21</sup>. La notazione del critico sullo scorcio del Settecento letta con la testimonianza, coeva invece, di Assarino, in questa mescolanza di attrazione repulsione, risulta significativa analisi della *agency* dei dipinti carloniani.

Nella decorazione a fresco la sequenza Giovanni – Giovanni Battista Carlone è efficace a traghettare nel Seicento, rinnovandone il vigore, le modalità illustrative tardo cinquecentesche delle raffigurazioni della *Vita di Cristo* del Nadal<sup>22</sup>; così nelle grandi pale dedicate ai temi del martirio, è capace di riproporre la puntuale attenzione al tema dei patimenti inflitti agli “eroi” cristiani che si era connotata nella modalità post-tridentina esemplata nel *Martirologio* di Pomarancio in Santo Stefano Rotondo; il tutto in una arricchita espressività, aggiornata con le novità emerse fino alla metà del secolo. Un'espressività che si coniuga in una monumentalità della scena strutturata in

<sup>18</sup> Assarino 1654, pp. 291-294.

<sup>19</sup> Lanzi 1984, p. 17.

<sup>20</sup> Ancora negli appunti del *Viaggio* Lanzi, parla di «stile aperto, di uso generale», Lanzi 1984, p. 24.

<sup>21</sup> Lanzi 1968, p. 213.

<sup>22</sup> Nadal 1594-1595. Sul ruolo fondamentale nella strategia gesuitica dell'uso dell'immagine e sulla sua diffusione tra la larghissima bibliografia si possono considerare tra i recenti contributi Massing 2017 e Zardin 2012. Il rapporto strettissimo tra gli affreschi dei Carlone al Gesù, in particolare, e le incisioni dei fratelli Wierix pubblicate nell'opera del Nadal, era sottolineato già in Gavazza 1974, pp. 180-182 e in Magnani 1992.

modo da porre strategicamente in formale contrapposizione l'eroismo e la costanza del santo e l'autorità laica che lo opprime, con l'evocazione, laddove la vicenda lo richieda, dello scenario antiquariale spesso connotato dalla presenza di una statua di divinità pagana. Lo schema organizzato su una diagonale che attraversa il dipinto vede solitamente il santo sul livello dello spettatore e all'estremo opposto, elevata, la presenza in trono del tiranno di turno o l'effigie del dio da adorare, contestualmente alla ridondanza retorica di angeli latori di palme e corone del martirio: struttura sperimentata da Tiziano nelle tele con il *Martirio di San Lorenzo*, diffusa dall'incisione di Cornelis Cort, ma ben presente anche in area toscana romana nella seconda metà del Cinquecento e negli anni di passaggio tra XVI e XVII secolo, a cui si rifanno con successo anche grandi protagonisti del Seicento, Rubens, Guercino, Domenichino, Pietro da Cortona, Poussin. Alessandro Zuccari<sup>23</sup> ha sottolineato come l'opera del Baronio avesse dato vigore, proprio negli anni sullo scorcio del secolo XVI e in apertura del Seicento, alla tendenza a privilegiare cicli dedicati alle vicende di martirio: il cardinale oratoriano aveva posto la testimonianza dei santi martiri alle origini delle tradizioni iconografiche della chiesa «Sed & martyrum fortissimos agones in ecclesiis etiam effigiari solitos testantur Basilus, Gregorius Nyssenus & Alii complures»<sup>24</sup>. Analogamente, accostando l'autorità di Basilio alle narrazioni di Metafraste, si era espresso Paleotti nel capitolo XXV del suo Discorso<sup>25</sup>. Baronio aveva voluto vedere soggetti di martirio raffigurati in diverse situazioni, negli affreschi con cui aveva fatto decorare «tra il 1597 e l'inizio del 1600, le pareti della sua chiesa titolare (Nereo e Achilleo, n.d.r.) e nella serie di tredici scene dedicate ai supplizi subiti degli apostoli che si snoda sulle pareti delle navate laterali». Se i dipinti della chiesa romana erano indubbiamente «connotati da un rozzo spirito espressionistico»<sup>26</sup> era stata comunque determinante la scelta di una personalità così significativa nel dibattito di quegli anni; anche i Gesuiti avevano voluto puntare sulla celebrazione del martirio nella loro strategia delle immagini<sup>27</sup> rappresentando in S. Stefano

<sup>23</sup> Zuccari 2012.

<sup>24</sup> Baronio 1601, CXVIII, c. 626.

<sup>25</sup> La citazione dell'autorità di San Basilio e la notazione dalla vita di San Tarasio di Metafraste seguono la nota osservazione di Paleotti sul potere agente dell'immagine: «Il sentire narrare il martirio di un santo, il zelo & costanza d'una vergine, la Passione dello stesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero, ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta, & e nell'altro lato il Christo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la devozione, & compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno, ò di marmo; onde S. Basilio scrive [...]»: Paleotti 1582, c. 76 v.

<sup>26</sup> Zuccari 2012, p. 447.

<sup>27</sup> Significativa la testimonianza di Richeome 1611, in particolare per le descrizioni e la giustificazione dell'utilità dei cicli pittorici romani. Si vedano anche gli studi di Lydia Salviucci Insolera sul rapporto della Compagnia con l'immagine e in particolare sull'uso dell'immagine allegorica (Salviucci Insolera 2004). Al di là dei "classici" apporti al tema dell'uso e l'organizzazione dell'apparato figurativo nei contesti gesuitici del Mâle, di Wittkower e Jaffe, di Pfeiffer, si vedano i recenti interventi in de Boer, Enenkel, Melion 2016.

Rotondo efferati supplizi negli affreschi del Pomarancio, seguiti poi da quelli di San Vitale, ad opera di Andrea Comodi e di Agostino Ciampelli, lo stesso autore dei dipinti per la cappella dei martiri al Gesù. In questo contesto è significativo il ruolo dei pittori toscani. Già la serie dedicata al martirio degli apostoli con le 12 scene dipinte dal Pocetti con una serie di aiuti sulle pareti del chiostro di San Pierino a Firenze gestito dalla Compagnia della Santissima Annunziata arricchisce quelle iconografie in forme più articolate e con ambientazioni antiquariali. Opere e artisti, quelli toscani, che certo Giovanni Battista Carlone aveva conosciuto e che dovevano essergli ben noti con la frequentazione di quell'ambiente sulla scorta del fratello Giovanni e con una prima presenza giovanile a Firenze, in formazione nella bottega del Passignano, come indica il Ratti<sup>28</sup> oltre che attraverso le molte opere degli artisti toscani transitati da Genova e con la mediazione del Paggi. Il tema del martirio appare con costanza nella produzione di Carlone che elabora una enfaticizzazione dello schema, probabilmente già negli anni '30, partendo dall'esperienza toscana tardo cinquecentesca e primo seicentesca: sembrano emergere significativi riferimenti alla struttura della ligozziana pala del *Martirio di Santa Dorotea* a Pescia nel *Martirio di S. Caterina di Alessandria*, per la chiesa dedicata alla santa a Genova, ma ora conservata ad Alassio (Fig. 1), non priva, peraltro, ancora di memorie cambiaschesche. Per le Clarisse di San Paolo a Genova<sup>29</sup> il Carlone dipinse un altro episodio di martirio, ancora pletoricamente affollato di figure, la rappresentazione della *Decollazione di San Paolo* (Fig. 2), o meglio del momento immediatamente successivo al martirio: dinanzi a un gruppo di armati il corpo giace con il capo troncato, in una pozza di sangue, accanto alle tre fonti *ad aquas salvias*, osservato dal carnefice, truce nella sua fisica possanza e dal sacerdote che stupisce per il miracolo. Elementi descrittivi che vanno oltre a quanto espresso negli *Acta* e nella letteratura apocrifia, segnando l'ansia del Carlone per una sempre enfaticizzata informazione, ispirata qui piuttosto alla tradizione viva nella chiesa romana di San Paolo alle tre Fontane e ad una modalità illustrativa riccamente dotata di riferimenti antiquariali, come la statua di Giove su un alto basamento<sup>30</sup>. Un elemento questo, già presente nel

<sup>28</sup> Soprani, Ratti 1769, pp. 1-2. La notazione del Ratti indica che «gli fu maestro il Passignano» «sotto la cui direzione in Firenze alcun tempo si trattenne. Indi passò a Roma e molto vi notò, e vi imitò». Annotazione generica che se credibilmente testimonia una formazione giovanile fiorentina non esclude che si possa pensare anche ad una prima andata a Roma in anni precoci, seguita poi da nuove puntate in quella città per successivi aggiornamenti, con una attenzione che sarà confermata dalla decisa volontà di proporre quell'esperienza al figlio Giovanni Andrea.

<sup>29</sup> Divergono nella proposta cronologica la Niester 2020, p. 392, che propone una datazione intorno al 1632 e i curatori della mostra *La terra dei Carlone* (Romanengo 2019, p. 117), che pensano ad una data più tarda intorno alla metà del secolo. Al di là della qualità pittorica forse non pienamente leggibile per interventi di bottega o di rifacimento, la mancanza di una «pausata spazialità», come la definiva Pesenti, sembra far propendere per una datazione antecedente alla probabile andata a Roma negli anni '40.

<sup>30</sup> Nell'iconografia del martirio dei Santi Pietro e Paolo il riferimento all'ambiente antiquariale

dipinto di Alassio e che viene più volte replicato da Carlone in soggetti di martirio oltre a ricordare la forse successiva realizzazione della riuscita figura di Giove nell'affresco di Palazzo Negrone. Intorno agli anni '40 sembra si possa confermare un'esperienza romana di Giovanni Battista Carlone, seppure senza certezze su una più precisa approssimazione cronologica e così pure sulla possibilità di una collaborazione diretta con Pietro da Cortona<sup>31</sup>. Al 1647 è riferita la tela con *San Giacomo condotto al martirio risana un paralitico* dell'Oratorio della Marina (Fig. 3), con una struttura più ampiamente cadenzata e con una decisa propensione al naturalismo coniugata sia nella figura in primo piano, sia nella ricercata finitura dell'abito alla turca del personaggio – Erode Agrippa o un funzionario – che assiste alla condanna del santo. Anche in questo caso lo scenario è connotato da caratteri antiquariali con la statua classica su alto basamento. È evidente quindi nell'attività dell'artista e nella sensibilità dei suoi committenti una particolare attenzione al tema del martirio che ci avvicina alla trattazione della cappella nella chiesa francescana dell'Annunziata. Forse vale la pena ancora di citare – pur non corrispondendo ad un martirio, ma alla premessa di questo – la *Predica del Battista dinanzi a Erode* realizzata verso la metà degli anni '40 per la chiesa di San Francesco a Chiavari: il grande dipinto propone uno schema applicato dal Carlone negli stessi anni negli affreschi della cappella di S. Giovanni Battista nella Certosa di Pavia. La struttura è articolata su una diagonale che unisce il santo e il tiranno, in una composizione di grande sfarzo decorativo con l'intero spazio della gradinata che separa i due protagonisti coperta da uno straordinario tappeto anatolico. L'inserito di questo ricco particolare si accorda con gli abiti di Erode e dei personaggi della corte del persecutore trattati nella foggia orientale, in veste di "Turchi". È evidente la propensione a sottolineare il ruolo di avversari degli Ottomani, facendogli impersonare nelle rappresentazioni il ruolo di oppressori del Cristo, dei santi e dei martiri, superando evidenti incongruenze spazio temporali<sup>32</sup>. Qui, come nelle scene di martirio, si palesa, come nota Laura Stagno, «one of the preferred strategies used to underline the Ottomans' brutality was to depict them in the role of tormentors»<sup>33</sup>. Mostra bene questo concetto un'altra tela di Giovanni Battista Carlone datata 1672, raffigurante il *Martirio di San Benigno* (Fig. 4), dove il ruolo del tiranno che condanna il santo al martirio è impersonato da un ottomano con turbante e caffetano anziché dall'imperatore romano

e la statua di Giove con aquila e fascio di fulmini è già presente in una incisione di Giacomo Caraglio.

<sup>31</sup> La datazione al 1643 proposta da Ezia Gavazza (1974, pp. 282-284) per il viaggio a Roma, peraltro condivisa dalla critica, basata sulla testimonianza del Vasi che citava il Carlone tra i collaboratori di Cortona e sulla datazione per l'edificazione della villa Medici del Vascello e per la sua decorazione, allora ipotizzata da Zeri e Briganti, è stata confutata da più recenti riscontri documentari; si veda a proposito la sintesi di Montanari 2019, pp. 443 e 446, nota 16.

<sup>32</sup> Sul tema si veda Sorce 2018. Si vedano ora anche i contributi in Stagno, Franco Llopis 2021.

<sup>33</sup> Stagno 2019.

Diocleziano<sup>34</sup>. D'altro canto si può dire che la duratura situazione di scontro/incontro con l'ambiente ottomano – tanto più per i Lomellini che dallo scambio commerciale con il mondo islamico traevano una cospicua parte della loro ricchezza – vive in un'ambiguità in cui la conflittualità sfuma in una quotidianità di frequenza<sup>35</sup>. Così la trasposizione dell'antichità imperiale in un orientalismo precisamente documentato mostra caratteri di alta dignità e di compiaciuto sfarzo.

Veniamo quindi alla cappella dell'Annunziata, fermamente voluta nella dedica a san Clemente di Ancira da Giovanni Battista Lomellini, figlio di Stefano, generale delle galere e senatore della Repubblica, giunto al dogato per il biennio 1646-1648. Nel testamento del 1668 dichiara di aver «fatto accomodare nella chiesa dell'Annunziata una cappella dedicata a San Clemente, quale se Iddio mi concederà ancora alcuni anni di vita penso di andare adornando, ma se non mi potesse riuscire di fatto, voglian sian dati detti miei eredi scudi cento di argento ogni anno per farla adornare decentemente»<sup>36</sup>. Certamente il paramento marmoreo con l'inserzione dei due dipinti lobati realizzati da Gregorio De Ferrari fu completato, tra 1680 e 1682, per volontà della nuora Dorotea Spinola, moglie di Stefano Lomellini, figlio di Giovanni Battista e dal fratello Lorenzo, quali eredi dopo la morte del testatore avvenuta nel 1675<sup>37</sup>. È credibile che l'intervento iniziale, con le tre tele dedicate al santo sull'altare e sulle pareti laterali e l'affresco della volta, con la *Gloria di San Clemente*, fosse stato concepito e realizzato entro la morte del Lomellini, o al più tardi negli anni immediatamente successivi: l'artista era già molto avanzato negli anni, ma ancora attivo nel 1681 a Parodi Ligure, dove risiedeva il suo largo clan familiare e dove morì tra 1683 e 1684<sup>38</sup>. La scelta di accogliere i santi eponimi dei due figli, il cambio così forte nella spazialità suggerita, inducono a porre una pur breve cesura tra la committenza al Carlone e quella a Gregorio, portando quest'ultima a conclusione dell'opera di paramento marmoreo, al 1683 e in coincidenza quindi con la morte di Giovanni Battista Carlone. La scelta di dedicare la cappella a san Clemente, fondata già all'origine con l'intenzione di votarla al santo vescovo di Ankara e riaffermata da Giovan Battista Lomellini nel suo testamento, è del tutto particolare non trovando riscontro né in termini di diffusione del culto, né di onomastica familiare, né di particolari legami con l'ordine officiante. L'eccezionalità si estende al fatto di non limitarsi a far celebrare lo ieromartire nella pala d'altare, ma a voler fare della cappella un sacrario del santo con tre tele dedicate ad aspetti del suo martirio oltre all'affresco della volta con la gloria finale dell'eroe cristiano. Solo

<sup>34</sup> Pesenti 1986, fig. 197, p. 229. Il dipinto è conservato presso la chiesa di S. Teodoro e proviene dalla distrutta chiesa di S. Benigno.

<sup>35</sup> Cfr. Magnani in stampa.

<sup>36</sup> Il testamento è citato in Belloni 1999, p. 182, parzialmente riportato in Rossini 2005, p. 247.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Marengo, Romanengo 2019.

un esempio aveva preceduto a Genova questo episodio nella dedica a un ciclo di martirio di altare principale e laterali, l'intervento, un secolo prima, di Luca Cambiaso nella chiesa di San Giorgio con la realizzazione dei tre dipinti raffiguranti i martirii del santo<sup>39</sup>. Le origini del santo vescovo, nato in Galazia, al centro dell'Anatolia, nell'odierna Turchia, ad Ancira, Ankara, nel Seicento territorio Ottomano, e là martirizzato poté non essere indifferente ai Lomellini caratterizzati da una lunga vicenda di rapporti con il mondo islamico, in relazione anche alle loro concessioni di pesca del corallo nell'isola di Tabarca dinnanzi alle coste tunisine e ai commerci con la vasta area nordafricana e levantina<sup>40</sup>. Rapporti che trovano riscontri interessanti sia nell'esaltazione di una versione di famiglia alla base del controllo dell'isola, intesa non come concessione, ma come possesso derivato dal riscatto dovuto alla famiglia Lomellini per la liberazione di Turghud Ali, detto Dragut, ammiraglio ottomano, governatore di Tripoli catturato dai genovesi nel 1540 e detenuto in schiavitù. Negli anni precedenti la decorazione della cappella i Lomellini avevano incrementato continuamente la presenza nell'isola dinnanzi alla costa africana, con l'invio di numerosi cittadini del borgo di Pegli<sup>41</sup> arrivando sino a 2000

<sup>39</sup> Cfr. Magnani 1995, pp. 207 e 210, nota 42.

<sup>40</sup> Nel Seicento la vicenda della concessione ottenuta dai Lomellini nel secolo precedente che li aveva portati ad essere "Signori di Tabarca" vede protagonisti i discendenti del ramo di Francesco Lomellini, Giacomo detto "il Moro", figlio di Filippo, q. Lorenzo e i suoi cugini, i fratelli Stefano e Giovanni Battista, figli di Stefano, q. Lorenzo. Accanto a loro Gio. Francesco, figlio del doge Giacomo, figlio di Nicolo, fratello di Francesco. La fortuna delle loro attività produttive e commerciali originate dal controllo dell'isola sulla costa nordafricana, si irradia sull'attività di giuspatronato e di committenza nella chiesa dell'Annunziata. Lo zio dei tre Lorenzo aveva operato seguendo le disposizioni del padre Francesco Lomellini per proseguire la ricostruzione dell'edificio, in particolare tiburio e cupola, con un contratto stipulato con i frati nel 1591; privo di discendenza lascia poi come eredi i tre nipoti, con testamento del 1603. Sarà loro i il compito di procedere ai lavori già assegnati e alle diverse fasi della decorazione attraverso i decenni centrali del secolo e fino agli anni '60 e '70. Più limitata sarà l'attività di Gio. Francesco e di suo padre Giacomo, figlio di Nicolò, ma sarà Giacomo "il Moro" il protagonista di edificazione e ornamento della chiesa accanto ai due fratelli, Stefano e Giovanni Battista. I fondi per i lavori sono legati certamente anche agli imponenti i benefici che il gruppo familiare, e i personaggi sopra citati, ottenevano dal possesso di Tabarca: «ils tiennent à recevoir les subventions royales tout en tirant des bénéfices du corail et du négoce des produits de Barbarie»; una situazione perpetrata fino ai primi decenni del XVIII secolo; cfr. Gourdin 2008, pp. 190-196.

<sup>41</sup> Dopo che i Lomellini avevano rinunciato alla concessione in favore di un gruppo di soci di famiglie aristocratiche genovesi Francesco Maria e Costantino Balbi, Giacomo Filippo Durazzo, Giovanni Battista Cambiaso e Agostino Maria Lomellini (1719-1729), tornata nelle mani del ramo dei Lomellini di Tabarca e poi ceduta al solo Giacomo Lomellini q. Agostino, nel 1741 l'isola fu occupata dal Bey di Tunisi e molti degli abitanti vennero fatti schiavi. Una vicenda che si concluse solo nel 1769 con il riscatto degli ultimi prigionieri, dopo una serie di interventi in particolare da parte di Carlo Emanuele III di Savoia e in ultimo della corona di Spagna. Sulla fase finale della presenza genovese a Tabarca si veda Piccinno 2008, pp. 14-15. L'autrice nota che al di là della contrapposizione tra Occidente e Islam, Tabarca è «una sorta di punto di contatto tra Cristiani e Musulmani, una "zona franca" dove le transazioni commerciali hanno il sopravvento su qualsiasi altra questione sia politica, che religiosa. Non a caso infatti essendo considerata territorio neutrale, viene anche impiegata come base per lo scambio e il riscatto degli schiavi».

abitanti. Questo ruolo antagonistico e ad un tempo di vicinanza commerciale trova riscontro in una particolare insistenza nella dettagliata descrizione di fisiognomie, costumi e oggetti con evidenti riferimenti al mondo ottomano. Una modalità praticata con grande evidenza negli affreschi della dimora cittadina di Giacomo Lomellini, figlio di Nicolò, con gli affreschi realizzati da Domenico Fiasella<sup>42</sup> così come nella decorazione della zona presbiteriale della chiesa dell'Annunziata giuspatronato dei Lomellini di Tabarca, con gli affreschi sulle pareti laterali dello stesso Carlone negli scorci architettonici del Benso. A questi aspetti, a queste propensioni Giovanni Battista mostra, rispetto a Fiasella, una ancor più dettagliata attenzione, nella sua vocazione di abilissimo illustratore. È un tratto che nelle tre tele della cappella di san Clemente non manca: in particolare, con molta disinvoltura rispetto alla ricostruzione agiografica dei luoghi dove il santo subisce i tormenti, ad Ankara, a Roma, a Nicomedia, i personaggi di Diocleziano e Massimiano, due dei tetrarchi che si dividevano il potere imperiale ai tempi di Clemente, e dei torturatori appaiono comunque abbigliati in vesti turchesche. Questi personaggi sono accompagnati da elementi, tappeti ad esempio, che tornano a documentare con efficace naturalismo e raffinata resa un ambiente indubbiamente noto ai Lomellini e capace di incuriosire e colpire lo spettatore, e insieme la tendenza a connotare l'“altro”, l'avversario del testimone della fede, tiranno o torturatore, nei caratteri dell'antagonista mediterraneo incarnato dalla potenza ottomana. Non supportata da una evidenza di santo eponimo familiare – al contrario dei due dipinti aggiunti poi nella cappella da Gregorio De Ferrari in rapporto con i nomi dei due figli di Giovanni Battista – rimane la problematicità di questa rara scelta di san Clemente nell'intitolazione. Certo la figura del vescovo martire di Ancira doveva risultare di grande impatto emotivo: una figura dell'eccesso il martire, sottoposto a 28 anni di torture, un eroe della fede deportato in diverse città nel mondo mediterraneo, tra oriente e occidente, per essere sottoposto ai più efferati patimenti, un corpo straziato e perennemente vincitore. Questa come altre storie di santi e martiri erano raccontate con dovizie di particolari nei *bestsellers* della letteratura agiografica tardo cinquecentesca e seicentesca, i *Flos Sanctorum* ricostruzioni raccolte da manoscritti di vite di santi, corrette in una revisione in qualche modo sottoposta a una attenzione storicistica; tra i più noti leggendari post tridentini furono certamente il *Flos Sanctorum* del gesuita de Ribadaneira e quello di Alonso De Villegas<sup>43</sup>, teologo e predicatore toledano, detto anche Selvago<sup>44</sup> dal secondo nome, di cui si fregiava. I più diffusi volumi della sua opera, consistente in sei tomi usciti tra 1573 e 1606, sono dedicati il primo ai fatti della vita di Cristo e dei santi, *La vida y hechos de Jesu Christo y*

<sup>42</sup> Per gli affreschi di palazzo Lomellini Patrone cfr. Donati 2008.

<sup>43</sup> Sánchez Romeralo 1997 e Sánchez Romeralo, Martín Fernández 1991.

<sup>44</sup> Selvago o Salvago, apparentemente assonante con il cognome genovese, è anche il nome del protagonista della commedia *Selvagia* scritta in gioventù (1554) dal Villegas.

*de todos los santos de que reza y hace fiesta la Iglesia Catolica*, il secondo alla Vergine *La Vida de la Virgen Sacratissima Madre de Dios*, e il terzo, intitolato *Historia general en que se escriven las vidas de sanctos extravagantes y de varones illustres en virtud*. In quella *Tercera Parte* del *Flos Sanctorum*, Villegas illustra la vicenda di san Clemente con il suo compagno di martirio Agatangelo, una dettagliata narrazione che il teologo spagnolo aveva ricavato dagli scritti di Simeone Metafrasto, e dalle opere di Lorenzo Surio certosino, storico della chiesa, traduttore tardo cinquecentesco delle antiche fonti agiografiche<sup>45</sup>. Il volume ebbe immediatamente e poi continuativamente riedizioni più o meno riconosciute in lingua spagnola<sup>46</sup>. Già dalla fine del Cinquecento furono diverse le edizioni italiane di volumi tratti dal *Flos Sanctorum*, ma la vita di san Clemente compare solo nelle edizioni curate e tradotte da Barezzo Barezzi, cremonese, libraio e stampatore a Venezia, come *Il Nuovo leggendario delle più scelte, et esemplari vite di tutti i santi li quali volentieri patirono orribili tormenti e morti*, edito nel 1604<sup>47</sup> e poi ancora nel 1608 e 1612 (Fig. 5). Il Barezzi fu anche traduttore e editore in Italia di romanzi spagnoli e di diversi testi tra i quali il trattato *Corona Imperiale dell'architettura militare di Pietro Sardi*, stampato appunto a Venezia nel 1618 e dedicato a quattro gentiluomini genovesi tra i quali, per primo, viene enumerato Bartolomeo Lomellini di Agostino, seguito da Giovanni Domenico Pallavicino di Tommaso, Giacomo Cattaneo di Filippo, Giorgio Doria di Ambrogio. Riferimenti seppur vaghi che possono valere ad accennare nessi tra il testo che contiene la vita del santo martire, Genova, i genovesi, i Lomellini e i francescani, molto legati, questi ultimi, allo stampatore veneziano: Barezzo Barezzi aveva infatti pubblicato nel 1621 le monumentali *Croniche francescane* del Cimarelli, minore osservante<sup>48</sup>.

La corrispondenza tra i dipinti dei martirii del santo proposti dal Carlone e la narrazione di Villegas è puntuale: certo lo stile stesso della vita di san Clemente scritta dallo spagnolo, le descrizioni delle truci violenze alle quali è sottoposto, trovano nel naturalismo del Carlone, spesso per paste pittoriche e vivezze cromatiche, la rappresentazione più consona a tradurre le parole in fatti figurati. San Clemente è tra i santi ricordati nel *Martirologio Romano* il giorno 23 gennaio «Ancyrae Galatia S Clementis Episcopi, qui saepius cruciatus, tandem sub Diocletiano martyrium consummavit». Secondo lo schema costruito da Baronio nella sua opera, nel momento in cui riferisce le fonti relative alla vita del martire, aggiunge «De eodem hac die Graeci in Menologio. Huius saepius iterata certamina descripsit ex antiquis monumentis Metaphrastes, quae recitata Lipom. Tom.5 & Sur tom.1. De ipso etiam Niceph. Lib.7. cap.14. quem ait annis vigintiocto continuis vexationibus ob Christi fidem a Gentilium

<sup>45</sup> Nell'edizione toledana del *Flos Sanctorum* 1588, la vita dedicata a «san Clemente Obispo de Ancyra, y Agathangelo Martyres» è compresa tra p. 82 r. e p. 89 r.

<sup>46</sup> Ben sessantanove edizioni sono elencate da Palau y Dulcet 1948-1977, XXVII, 253b.

<sup>47</sup> *Il Nuovo leggendario* 1604.

<sup>48</sup> Cimarelli 1621.

agitatum». <sup>49</sup> Il riferimento all'opera del Baronio sembra particolarmente significativo per analizzare questa ripresa tardo seicentesca del tema del martirio. Carlone poteva aver rinfrancato a Roma con significativi riscontri la sua ispirazione iconografica, ad esempio con opere degli anni '20, ancora di mano di toscani, come Giovanni da San Giovanni nella Basilica dei Quattro Santi coronati al Celio, ma soprattutto tramite più innovativi contributi, opere singole e prestigiose più vicine al momento della sua presenza, come il dipinto commissionato a Valentin de Boulogne nel 1629 da Francesco Barberini per il transetto destro di San Pietro con il *Martirio dei SS. Processo e Martiniano* (Fig. 6), o la tela dipinta da Poussin, con il *Martirio di S. Erasmo* (Fig. 7) realizzata tra 1628 e 1629 per l'altare dello stesso transetto. Due clamorose presenze che segnano nella Basilica Vaticana il trionfo dell'iconografia del martirio e lo "stile" più consono a rappresentarla. Sono proprio questi esempi illustri ad essere nella mente e negli occhi di Giovanni Battista Carlone nel momento in cui si apprestava a dipingere la pala d'altare con la guida della traduzione italiana del testo del Villegas. Il soggetto che pittore e committenti scelgono per la posizione principale rappresenta il momento centrale del lungo itinerario di sofferenze subite dal martire. Quando, imperatore Diocleziano, giunse l'ordine di costringere i cristiani a sacrificare agli dei, Domiziano " Rettore " della Galazia mise ripetutamente alla prova ad Ancara la fede del vescovo Clemente, sottoponendolo infine a diversi e terribili «asprissimi tormenti» <sup>50</sup>. Villegas descrive con dovizia le efferate azioni dei torturatori e parallelamente il surreale dialogo, una "tenzone" nel continuo alternarsi di ammirazione, "meraviglia", e crudeltà da parte del tiranno e risposte del santo, fino al momento in cui Domiziano cercò inutilmente di zittirlo facendogli «percotere la faccia di aspre mustacciate», «con pugni nella faccia [...] con sassi la bocca li percolavano». Non riuscendo nel suo intento, dopo aver riconosciuto la virtù del santo <sup>51</sup>, lo mandò a Roma presso l'Imperatore perché «si ottenga di lui vittoria». A Roma questi cerca ancora di convincere il santo eroe ad abiurare la sua fede offrendogli «ricche gioie d'oro, & d'argento, & vestimenti di molto prezzo [...] patenti, & salari, & le quali dichiarassero Patrizio, & cavaliere», per controparte gli mostrava «diversi stromenti da tormentare, come ungie d'acciaio, lettieri di ferro, ruote, pettini, graticole, caldaie, padelle, catene & molti altri» <sup>52</sup>. Ma il santo martire «mostrandosi quel medesimo in Roma che in Anciria s'era

<sup>49</sup> *Martyrologium Romanum* 1586, p. 46.

<sup>50</sup> *Il Nuovo leggendario* 1604, p. 211. Alla stessa pagina la descrizione di questa fase delle torture: «lo fece spogliare ignudo, & legare ad un'altra trave per le braccia, & stracciargli i fianchi con uncini di ferro, ciò si misero a fare i manigoldi & in maniera tale che ne traeano seco pezzi di carne, & al martire apparvero le budella», poi mise altri scherani a «stracciare le carni [...] acciòché l'ossa ne restino ignude».

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 212: «Oh se l'Imperio romano avesse per difesa sua molti suoi pari, come andrebbe sempre mai accrescendo».

<sup>52</sup> *Ivi*.

mostrato, sprezzando i doni e non istimando i tormenti», riaffermava il suo rifiuto ad adorare gli dei pagani.<sup>53</sup> Allora viene nuovamente torturato «primieramente lo attaccarono intorno ad una ruota [...] e quando giugneva sopra la piu alta parte della ruota era da quattro poltroncioni con verghe battuto, & quando venia al fondo era dalla ruota calcato, sì che la carne, & l'ossa gli frangeva», ma «in tutto quel tormento non fece che pregare onde miracolosamente ne fu liberato»<sup>54</sup>. Infine dato che «mostrava di sostenere ogni tormento l'Imperatore [...] volle sperimentare in lui nuovi e di quella novella maniera, l'uno dei quali fu [...] di tirarlo per le mani, & per li piedi da parti contrarie, sì che tutti i membri suoi dislocarono, restando gli ossi fuori dalle congiunture, & propri luoghi loro, & in un medesimo tempo era battuto crudelmente da quattro manigoldi con nervi secchi di bue»<sup>55</sup>. A questi patimenti si riferiscono Carlone e i suoi committenti (Fig. 8): le forme del crudele martirio descritto dalla narrazione agiografica accomunano Clemente ad altri santi martiri, in particolare ai citati santi celebrati nel transetto di San Pietro, Processo e Martiniano le cui membra vengono come per Clemente, disarticolate dalla trazione ed Erasmo il cui corpo viene aperto e le viscere esposte (Fig. 7). I dipinti che celebravano quei martiri in Vaticano, le tele di Poussin e di Valentin, costituiscono per il Carlone un formidabile esempio da riproporre all'Annunziata: il ribaltamento all'indietro e lo scorcio adottati da Carlone devono molto a Poussin<sup>56</sup>, ma tralasciandone la raffinata ricerca di equilibrio superata dalla volontà di proporre le ossa spezzate nell'efferata tortura, forzando la postura del corpo che segue la torsione determinata dalla ruota; da Valentin è derivata la figura del torturatore posto a quinta invertendone il lato, confermando la caravaggesca sostanza di quella presenza. Le impressioni caravaggesche in Valentin (Fig. 6) sono volutamente palesate con tutta l'evidenza della citazione, l'angelo che porta la palma dal *Martirio di San Matteo*, i piedi del secondo martire che evocano il morto delle *Opere di Misericordia*; in Carlone gli accenti naturalistici sono sottolineati nella drammatica esplorazione del volto del santo ad occhi sgranati (Fig. 9), come in Valentin, insieme a diversi elementi, figure e oggetti del primo piano, in cui è perseguita una voluta oggettività, certo lontano dalle pause cadenzate nel tono volutamente antiquariale, personalissimo e

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 213. La sequela di profferte di onori e promessa di martirii si conclude con la perentoria affermazione del santo: «Periscano i vostri Dei insieme a voi altri tutti che li adorate».

<sup>54</sup> *Ivi*.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>56</sup> Biavati 1974, p. 62 sottolineava già il riferimento alla tela di Poussin introducendo anche l'interessante spunto del possibile riscontro con un dipinto, oggi trafugato, ma conservato fino al 1979 nella parrocchiale di Garlanda, feudo Costa nell'entroterra di Albenga. Alcune opere, donate dalla famiglia Costa alla chiesa costituiscono quella che era stata definita un'isola "romana" nel territorio ligure. Il dipinto in questione, documentato solo da vecchie fotografie e che certo aveva subito manomissioni, potrebbe collocarsi nell'ambito dell'opera di Pietro Testa confermando l'arrivo da Roma delle opere; per tutta la vicenda che ha visto significativi interventi della critica si veda la ricostruzione di Grimaldi 2014, pp. 127-176, con bibliografia.

colto, in cui si dispone il caravaggismo rivisto da Valentin. L'impianto della scena del Carlone è volutamente monumentale a riproporre la sua vocazione decorativa e descrittiva: sul lato destro dell'osservatore, da un'alta loggia con colonne tortili<sup>57</sup> l'imperatore, anche in questo caso trasformato in un despota orientale con turbante e ricche vesti, si affaccia a osservare, tra i membri del suo seguito, la scena del martirio accanto alla balaustra sulla quale poggia un tappeto anatolico dettagliatamente rappresentato. A costituire l'unità di un racconto lo sfondo della composizione è aperto verso uno spazio paesistico dove compare in lontananza un'altra scena di martirio, identificabile con quella che sarà ripresa nella tela collocata sulla parete destra della cappella. L'episodio raffigurato segue la narrazione del Villegas: il martire è inviato da Diocleziano a Nicomedia dove risiedeva l'altro tetrarca (Massimiano, Massimigliano nel testo; l'autore sembra invertire le sedi dei due tetrarchi) perché questo compisse il suo martirio (Fig. 10). Concorre a segnalare questa unità nel progetto del pittore il ritrovare anche in questa scena analoghi caratteri di forte naturalismo, il richiamo – pur nell'ovvia sintesi, vista la sanguinolenta e ingovernabile sequenza di torture descritte nel testo – alla narrazione del *Leggendario* e il ribadito riferimento al dipinto di Poussin che doveva aver davvero impressionato l'artista. Lo conferma la figura del sacerdote, nobilmente panneggiata all'antica in Poussin, qui quasi una figura con “testa all'orientale” che invita il santo, con gesto stentoreo e drammatica espressione, a adorare la statua del dio pagano, Ercole nel dipinto del maestro francese, Giove in quello di Carlone. In primo piano l'orrore del martirio: il tiranno tenta di piegare Clemente con una sequenza di torture, vero finale in stile *Grand Guignol*, in particolare sottoponendolo a patimenti con il fuoco, tali che «il fumo, e l'odore di carne arrostita per tutta la piazza si sparse». Le torture culminano nell'episodio rappresentato: «volendola finir con Clemente fece infocar bene un elmo d'acciaio, e fiammeggiante in testa glielo misero, per lo quale da ogni parte della testa del santo martire cominciò a uscirne fumo, come per la bocca, per le narici, & per le orecchie, onde mise un grido grande dicendo. O Dio onnipotente, aqua vera, & viva bagnaci della tua divina rugiada [...] havendo egli così detto la celata si raffreddò»<sup>58</sup>. Se l'episodio rappresenta l'acme della narrazione Villegas nota come nemmeno questa estrema violenza porti alla morte il santo. Il biografo non sbaglia nel collocare l'uccisione del santo nel 312 nella natia Ankara quando i tetrarchi con i quali si era battuto avevano ormai rinunciato all'Impero, Severo e Massimino erano succeduti loro e quest'ultimo reggeva la parte orientale dell'Impero. Il terzo dipinto, sulla parete sinistra, cronologicamente il primo della serie, si riferisce ancora ad un martirio subito da Clemente a Roma «Comandò dunque [...] che lo legassero a un trave, & quivi gli

<sup>57</sup> Un'idea peraltro già sviluppata da Cambiaso in disegni preparatori e nella tela realizzata per la chiesa di S. Lorenzo dell'Escorial con il *Martirio di San Lorenzo*, un secolo avanti.

<sup>58</sup> *Il Nuovo leggendario* 1604, p. 218.

stracciassero le carni sue con uncini d' acciaio, & fecesi con tanta crudeltà che la carne ristoratagli dalla divina mano ne' tormenti passati, tornarono di nuovo a spogliarne l'ossa, le quali tosto scoperte furono, restando di lei netti, ma bagnati di sangue». Come sempre alla violenza risponde la miracolosa resistenza del torturato «No mi da noia o Imperador veder le ossa mie di carne ignude» seguita dalla reiterata violenza del tiranno «Fecegli allhora il tiranno abbruciare i lati con facelle accese», con la replica «meravigliosa» del miracolato eroe «La luce di queste facelle mi dà piacere e l'ardor non sento»<sup>59</sup>. Se il dipinto centrale e quello sulla parete destra richiamano con evidenza l'esperienza romana, la tela del lato sinistro (Fig. 11), pienamente coerente nei caratteri di un vigoroso naturalismo con accenti di caravaggismo esplicito nella figura inginocchiata in primo piano, sembra soprattutto rivolgersi a illustri precedenti genovesi, al Fiasella più robusto, ma soprattutto a Giovan Andrea De Ferrari, a Assereto per il patetismo – evidente il rapporto nel volto di Clemente – a Orazio De Ferrari per le ombre più risentite; ma l'efficace figura del santo, nella sua plastica postura, accenna all'esempio di Pierre Puget, al San Sebastiano di Carignano e forse anche al recupero di altri capisaldi dell'esperienza artistica possibile a Genova, come il Santo martire della grande pala di Barocci in Duomo. Naturalmente la nobiltà e l'eleganza di questa figura, viene portata dall'indole di Carlone a essere posta a contrasto con la fisiognomica caratterizzata e quasi grottesca dei torturatori. Anche quest'ultima opera conferma la collocazione della serie dedicata a San Clemente come punto finale dell'esperienza di Carlone, riassuntiva delle sue doti tecniche impiegate in una schietta propensione naturalistica. Una capacità, quella dell'artista, evidentemente mantenuta attenta, ancora nei decenni finali, a cogliere spunti interessanti nella ricca dinamica artistica genovese e nell'esperienza compiuta su altri ambienti, così forte in queste opere estreme, da far pensare ad un'ultima esperienza romana indirizzata, in questo caso, su opere della prima metà del secolo, ma sempre condizionata dalla volontà di portare il discorso ad una didattica narrativa spinta in una schematizzazione espressiva<sup>60</sup>. Un limite che risponde anche ad una modalità della pittura di soggetto e committenza religiosa che predilige ancora un linguaggio facilitante la comprensione, studiato sulla capacità di lettura del pubblico e sulla traduzione per immagini di una narrazione. A questo mira ancora Carlone, anziché puntare, come già avvenuto sul versante naturalistico più evoluto, su quello classicistico e su quello di una dichiara scelta

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>60</sup> Alternativo alla linea carloniana e significativo di una scelta aggiornata è l'arrivo a Genova nel 1698 di una pala di martirio "moderna", *Il martirio di San Biagio* realizzato da Carlo Maratta per San Carlo dei Coronari a Roma alla fine degli anni '70 del Seicento, esaltata da Bellori come «fra le più insigni di questa età»: mai collocato nella chiesa, il dipinto fu acquistato nell'ambito della vivace attività di committente e collezionista di Francesco Maria Sauli, con la mediazione di Rolando Marchelli e di Casa Piola. Per la vicenda del dipinto si vedano Toncini Cabella 1996; Lorizzo 2009; Leonardi 2013, pp. 97-101.

barocca, a travolgere la percezione del riguardante in una virtù immaginativa capace di trasportare la comprensione a livelli più alti di coinvolgimento, nell'autonomia del medium della figurazione artistica rispetto alla semplice traduzione della parola in immagine.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Assarino L. (1654), *Scelta di lettere di Luca Assarino. Da lui medesimo in questa terza impressione corrette ed emendate*, Milano: nella Stampa Archiepiscopale.
- Baronio C. (1601), *Martyrologium Romanum ad novam calendarii rationem, et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum...auctore*, Roma: Ex Typographia Dominici Basae.
- Bartoletti M., Damiani L. (1997), *I Carlone di Rovio*, Lugano: Fidia Edizioni d'arte.
- Belloni V. (1965), *L'Annunziata di Genova*, Genova: Centro Studi Francescani per la Liguria.
- Belloni V. (1999), *L'Annunziata di Genova. Volume secondo arte e committenza*, ms. Genova 1999.
- Biavati G. (1974), *Precisazioni su Giovanni Andrea Carlone*, «Pragone», XXV, 297, pp. 62-73.
- Cimarelli B. (1621), *Delle Croniche dell'Ordine de' Frati Minori instituito dal P.S. Francesco... Ove si leggono le vite, le penitenze, l'estasi, le visioni, le revelationi, la Gratie, li miracoli, le morti, & gli avvenimenti esemplarissimi...*, Venezia: Barezzo Barezzi.
- De Boer W., Enenkel K.A.E., Melion W., a cura di (2016), *Jesuit Image Theory*, Leiden-Boston: Brill.
- Donati P., a cura di (2008), *Domenico Fiasella 1589-1669*, Genova: Sagep.
- Flos Sanctorum, Tercera Parte. Historia general en que se escriben las vidas de sanctos extravagantes y de varones illustres en virtud* (1588), Toledo: por Iuan y Pedro Rodriguez hermanos.
- Gavazza E. (1974), *La grande decorazione a Genova*, Genova: Sagep Editrice.
- Gavazza E. (1989), *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova: Sagep Editrice.
- Gavazza E., Lamera F., Magnani L. (1990), *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova: Sagep Editrice.
- Gourdin P. (2008), *Tabarka. Histoire et archéologie d'un préside espagnol et d'un comptoir génois en terre africaine (XV-XVIII siècle)*, Roma: Institut National du Patrimoine de Tunis – Ecole française de Rome.
- Grimaldi A. (2014), *La chiesa di Garlenda: storia di una comunità*, Albenga: tip. Bacchetta.

- Il Nuovo leggendario delle più scelte, et esemplari vite di tutti i santi li quali volentieri patirono orribili tormenti e morte per confessione, & accrescimento della S. Fede di Nostro Signor Giesu Christo [...] dato in luce per avanti in lingua spagnola dal R.D. Alfonso di Villegas di Toledo, Teologo, & Predicatore sotto il titolo di Terza Parte del Flos Sanctorum Et hora nuovamente tradotto in lingua volgare da Barezzo Barezzi (1604), Venezia: presso Barezzo Barezzi libraro alla Madonna.*
- Lanzi L. (1968), *Storia pittorica della Italia*, a cura di M. Capucci, vol. 3, Firenze: Sansoni.
- Lanzi L. (1984), *Viaggio del 1793 pel Genovesato e il Piemontese*, a cura di G.C. Sciolla, Treviso: Canova.
- Leonardi A. (2013), *Genoese Way of Life. Vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento*, Roma: Gangemi.
- Lorizzo L. (2009), *Giacinto Brandi, l'Abate Absalon e la pala con il Martirio di San Biagio per la chiesa di San Carlo ai Catinari di Roma*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, II, numero monografico di «Kronos», 13, pp. 23-26.
- Magnani L. (1989), *Una cronologia per Pierre Puget a Genova*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, vol. II, Genova: Cassa di risparmio di Genova e Imperia.
- Magnani L. (1992), *Immagini e retorica gesuitica: gli artisti genovesi*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del convegno internazionale di studi (Genova 23-24 dicembre 1991), numero monografico di «Quaderni Franzoniani», V, n. 2, pp. 279-280.
- Magnani L. (1995), *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova: Sagep.
- Magnani L. (in corso di stampa), *An Introduction Touching on Literature and Images*, in *A Mediterranean Other Images of Turks in Southern Europe and beyond (15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries)*, a cura di B. Franco Llopis, L. Stagno, Genova: GUP.
- Marengo A., Romanengo M. (2019), *Giovanni Battista Carlone e l'Oltregiogo*, in *La terra dei Carlone: arte barocca tra Genova e l'Oltregiogo*, catalogo della mostra (Abbazia di San Remigio, Parodi Ligure, giugno-settembre 2019), a cura di M. Romanengo, Genova: Sagep, pp. 43-51.
- Massing J.M. (2017), *Jerome Nadal's "Evangelicae Historiae Imagines" and the birth of global imagery*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 80, pp. 161-220.
- Montanari G. (2019), *Gemelli diversi. Il protagonismo di Domenico Piola e Giovanni Andrea Carlone nella grande decorazione genovese*, in *Domenico Piola e la sua bottega*, a cura di D. Sanguineti, Genova: Sagep editori, pp. 430-447.
- Nadal J. (1594-1595), *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Antwerp: Martinus Nutius (Antwerp, Joannes Moretus, 1607, editio ultima).
- Niester N. (2020), *Giovanni Battista Carlone (1603-1684): Ein Maler in den Diensten der Republik Genua in Zeiten der Gegenreformation. Mit einer*

- chronologischen Werkliste*, Tesi di Dottorato, Tübingen: Eberhard Karls Univesitat.
- Palau y Dulcet A. (1948-1977), *Manual del librero hispano americano*, Barcelona: Librería anticuaria de A. Palau.
- Paleotti G. (1582), *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna: Arnaldo Forni Editore.
- Pesenti F.R. (1986), *La pittura in Liguria artisti del primo Seicento*, Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Sagep Editrice.
- Piccinno L. (2008), *Un'impresa fra terra e mare. Giacomo Filippo Durazzo e soci a Tabarca (1719-1729)*, Milano: Franco Angeli.
- Richeome L. (1611), *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres*, Lione: chez Pierre Rigaud.
- Romanengo M., a cura di (2019), *La terra dei Carlone. Arte barocca tra Genova e l'Oltregiogo*, catalogo della mostra (Abbazia di San Remigio, Parodi Ligure, giugno-settembre 2019), Genova: Sagep Editori.
- Rossini G., a cura di (2005), *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e restauro*, Venezia: Marsilio.
- Salviucci Insolera L. (2004), *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù*, Roma: Pontificia Università Gregoriana.
- Sanchez Romeralo J. (1977), *Alonso de Villegas: semblanza del autor de la "Selvagia"*, in *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, a cura di F. Lopez, J. Pérez, N. Salomon, M. Chevalier, vol. 2, pp. 783-793.
- Sanchez Romeralo J., Martín Fernández J. (1991), *El maestro Alonso de Villegas: postrimerías de su vida*, «Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo», 26, pp. 147-182.
- Soprani R., Ratti C.G. (1769), *Delle Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, tomo II, Genova: Tolozzi (rist. anast. Bologna: Forni, 1969).
- Sorce F. (2018), *Conflictual Allegories. The Image of the Turk as the Enemy in Italian Renaissance Art*, in *Proceedings of the 15<sup>th</sup> International Congress of Turkish Art* (Università di Napoli "L'Orientale", 16-18 September 2015), a cura di M. Bernardini, A. Taddei, con la collaborazione di M.D. Scheridan, Ankara: Ministry of Culture and Tourism, Republic of Turkey, pp. 553-567.
- Spiriti A. (2010), *Artisti dei laghi. Acquisizioni e prospettive*, «La Valle Intelvi», 13, pp. 17-21.
- Spiriti A. (2020), *Essere un artista dei laghi. Contributo ad una lettura critica del 'Liber incantuum'*, in *'In tempore floride pacis'. Politiche del costruire a Como nei secoli XV-XVI*, numero monografico di «Territori», 1, pp. 205-218.
- Stagno L. (2019), *Turks in Genoese Art, 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Centuries: Roles and Images. A First Approach*, in *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries. Another Image*, edited by B. Franco Llopis, A. Urquizar-Herrera, Leiden: Brill, pp. 296-330.

- Stagno L., Franco Llopis B. (2021), *Lepanto and Beyond. Images of Religious Alterity from Genoa and the Christian Mediterranean*, Leuven: Leuven University Press.
- Toncini Cabella A. (1996), *Rolando Marchelli: nuove testimonianze pittoriche e documentarie*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXXVI, pp. 381-382.
- Zardin D. (2012), *Le Adnotationes et meditationes illustrate di Nadal sui Vangeli del ciclo liturgico: il modello e il riuso*, in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato tra Cinquecento e Seicento*, a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 3-23.
- Zuccari A. (2012), *Baronio e l'iconografia del martirio*, in *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*, a cura di G.A. Guazzelli, R. Michetti, F. Scorza, Barcellona, Roma: Viella, pp. 445-501.

*Appendice*



Fig. 1. Giovanni Battista Carlone, *Martirio di S. Caterina da Alessandria*, Alassio (Savona), Chiesa di S. Maria degli Angeli, dalla Chiesa di S. Caterina a Genova



Fig. 2. Giovanni Battista Carlone, *Martirio di San Paolo*, Busalla (Genova), Chiesa di S. Giorgio, dalla chiesa di S. Paolo di Pré a Genova



Fig. 3. Giovanni Battista Carlone, *S. Giacomo condotto al martirio risana lo storpio*, Genova, Oratorio di S. Giacomo alla Marina



Fig. 4. Giovanni Battista Carlone, *Martirio di San Benigno*, Genova Chiesa di S. Teodoro, proveniente dalla distrutta chiesa di S. Benigno a Genova



Fig. 5. Alfonso di Villegas, *Leggendario delle più scelte, et esemplari vite di tutti i santi*, in Venezia presso Barezzi Barezzi, 1604



Fig. 6. Valentin de Boulogne, *Martirio dei SS. Processo e Martiniano*, Roma, Musei Vaticani (inv. 40381) già nel transetto destro della Basilica di S.Pietro



Fig. 7. Nicolas Poussin, *Martirio di S. Erasmo*, Roma, Musei Vaticani (inv. 40394) già nel transetto destro della Basilica di S. Pietro

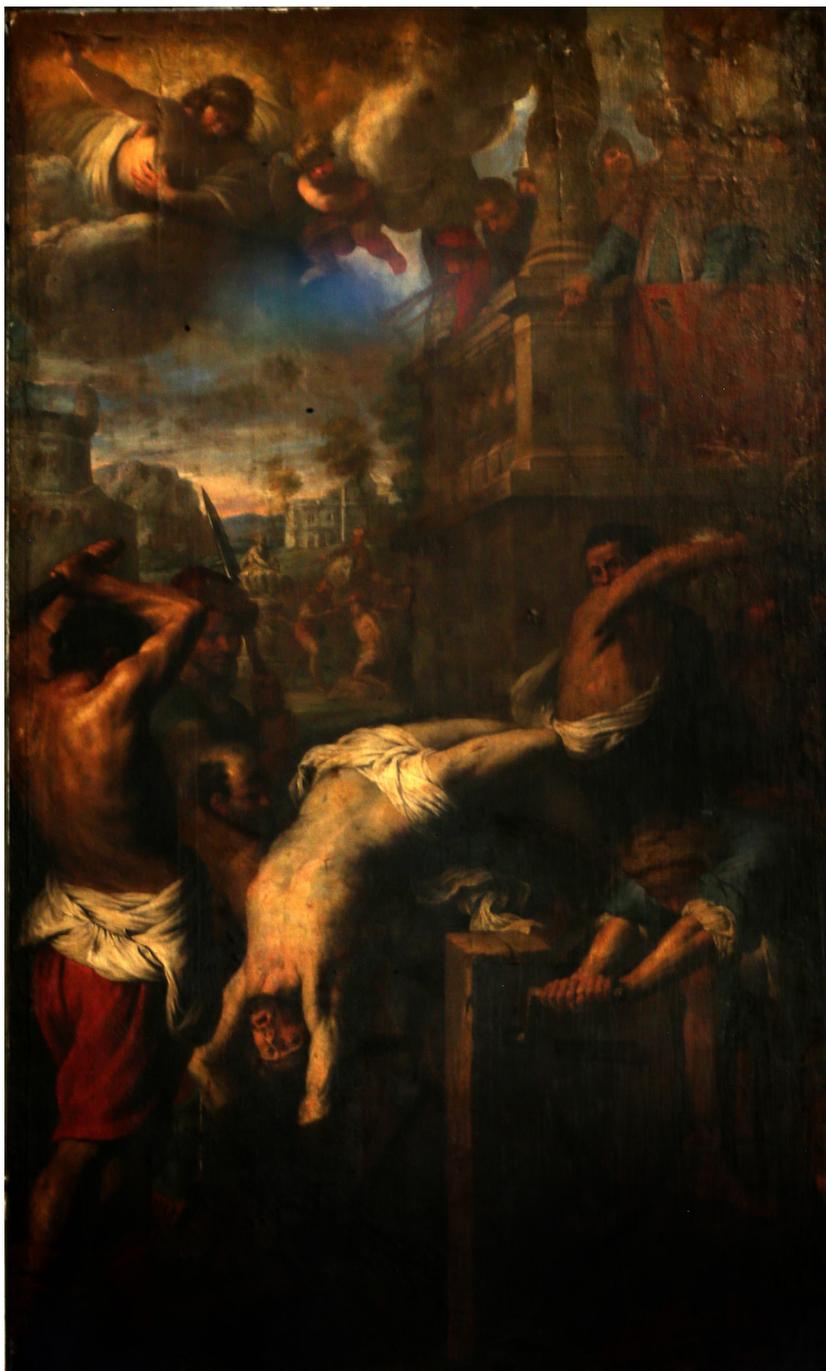


Fig. 8. Giovanni Battista Carlone, *Martirio di S. Clemente disarticolato e percosso*, Genova, Chiesa della SS. Annunziata al Vastato, Cappella di S. Clemente, altare

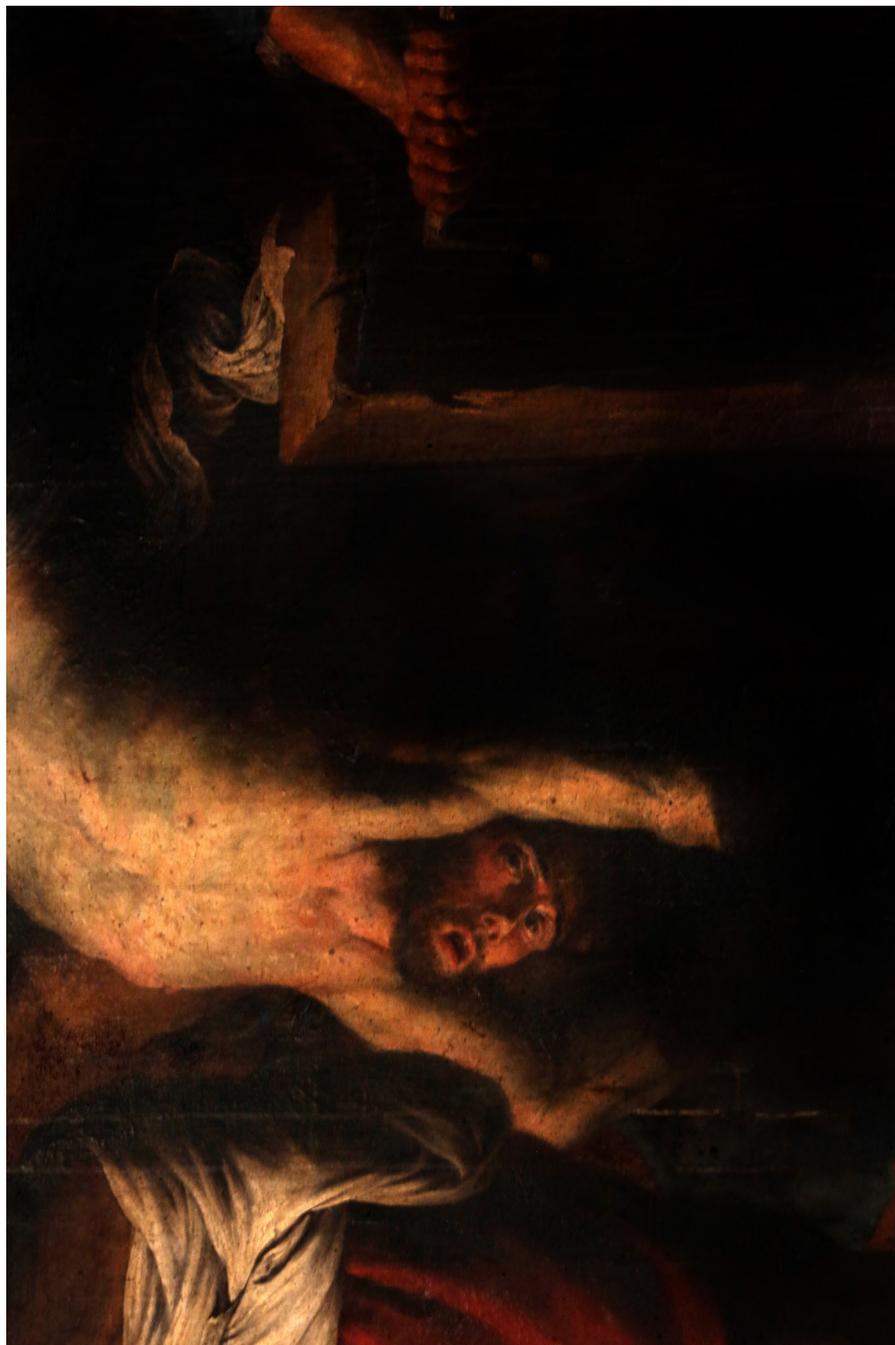


Fig. 9. Giovanni Battista Carlone, *Martirio di S. Clemente disarticolato e percosso*, Genova, Chiesa della SS. Annunziata al Vastato, Cappella di S. Clemente, altare (particolare)



Fig. 10. Giovanni Battista Carlone, *Martirio di S. Clemente sottoposto alla tortura dell'elmo incandescente*, Genova, Chiesa della SS. Annunziata al Vastato, Cappella di S. Clemente, parete destra



Fig. 11. Giovanni Battista Carlone, *Martirio di S. Clemente sottoposto alla tortura degli uncini e delle fiaccole*, Chiesa della SS. Annunziata al Vastato, Cappella di S. Clemente, parete sinistra

## **JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor in-chief**

Pietro Petrarola

**Co-direttori / Co-editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

*Texts by*

Nicodemo Abate, Nicola Albergo, Gianpaolo Angelini, Giulia Beatrice,

Giacomo Becattini, William Cortes Casarrubios, Tiziano Casola, Mara Cerquetti,

Matteo Cristofaro, Stefano De Falco, Alfredo Del Monte, Alice Devecchi,

Luigi Di Cosmo, Tamara Dominici, Patrizia Dragoni, Selene Frascella,

Luciana Lazzeretti, Luna Leoni, Lauro Magnani, Chiara Mannoni,

Giovanni Messina, Sara Moccia, Andrea Morelli, Umberto Moscatelli,

Sharon Palumbo, Luca Pennacchio, Andrea Penso, Pietro Petrarola, Gaia Pignocchi,

Federico Saccoccio, Pasquale Sasso, Giovanna Segre, Ludovico Solima,

Mario Tani, Roberta Tucci

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

