



2022

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. 25, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*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 Sciuillo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*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, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, 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, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

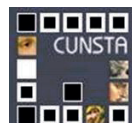
*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, 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>, email: [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* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Immagini del pittore e della pittura tra valenze religiose e allegoria. Esempi genovesi

Valentina Borniotto\*

## *Abstract*

All'interno dell'articolato dibattito sulla nobilitazione dell'arte pittorica, a partire dal Cinquecento, i pittori desunsero talora dalla trattatistica letteraria elementi di celebrazione della propria professione. Nel contesto genovese, che si propone come caso studio, l'uso dell'immagine quale strumento di valorizzazione del ruolo dell'artista segue almeno due diversi registri. Il primo si fonda su un substrato teologico, coinvolge le tradizioni acheropite e di san Luca evangelista, culminando nella considerazione del pittore come *speculum dei*; il secondo utilizza il linguaggio allegorico delle personificazioni, non trascurando il ricorso alla simbologia animale, quale allusione alla *mimesis* della natura.

Since the sixteenth century, within the debate on the nobility of painting, painters inferred some ideas from literature to celebrate their work. In the Genoese context, which is proposed as a case study, the use of the images to emphasize the artist's role follows at least two ways. The first is based on a theological substratum, involves acheropita images and depictions of Saint Luke, culminating in the idea of the painter as a "Speculum Dei". The second uses the symbolic language of personifications, including animal symbology, as an allusion to the mimesis of nature.

\* Valentina Borniotto, Post Doc, Università di Genova, via Balbi, 4, 16126 Genova (GE), e-mail: valentina.borniotto@edu.unige.it.

### 1. *Il ruolo dei trattati*

Nonostante il motto oraziano *ut pictura poesis*, il riconoscimento del ruolo degli artisti ebbe, come noto, tempi e modi diversi rispetto a quello di poeti e letterati: l'imprescindibilità del lavoro manuale, infatti, differenziava i primi, in maniera netta, dai secondi, con implicazioni chiare sulle rispettive connotazioni sociali. Nello sforzo verso una progressiva nobilitazione della professione dell'artista, che ambiva a svincolarsi dalla stretta corporativa, una notevole rilevanza ebbero proprio le fonti letterarie<sup>1</sup>, che – già dal *De Pictura* di Leon Battista Alberti, al *Trattato della Pittura* di Leonardo, fino alle riflessioni contenute nelle *Vite* cinquecentesche di Giorgio Vasari – vedevano talora protagonisti gli stessi artisti<sup>2</sup>.

A questi testi si associavano le dissertazioni di umanisti e letterati – come la *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* di Benedetto Varchi (1547)<sup>3</sup> – che si interrogavano sulla natura delle arti, allo scopo di individuare quale *medium* fosse più adatto a imitare la realtà. Chi poneva scultura e pittura su un piano paritario riteneva che fossero entrambe orientate al medesimo fine (l'imitazione della natura) e derivanti da un comune punto di partenza (il disegno), ma la maggioranza dei testi privilegiava nettamente l'arte pittorica.

La prima motivazione di questa ritenuta priorità era quella più scontata: essa prevedeva uno sforzo fisico minore, per cui il pittore risultava più vicino alle Arti Liberali, mentre, al contrario, la fatica dell'opera scultorea abbassava chi la praticava a un più infimo livello “meccanico”, come già rimarcavano le parole di Leonardo:

lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo [...], con esercizio meccanicissimo accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata e tutto infarinato di polvere di marmo, che pare un fornaio, e coperto di minute scaglie, che pare li sia fioccato adosso; e l'abitazione imbrattata e piena di scaglie e di polvere di pietre<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Vista l'amplessissima letteratura sulle dinamiche di emancipazione degli artisti nel Cinquecento (e per il ruolo fondamentale dei trattati) – nell'impossibilità di elencare una bibliografia esaustiva – si rimanda, in particolare, ai contributi curati da Paola Barocchi (1960-1962 e 1971-1977) e a Bächtli 2010; Salvi 2012; Hellwig 2016; Carrara 2019; resta fondamentale il testo di Conti 1979.

<sup>2</sup> Sulle edizioni manoscritte del *De Pictura*: Bertolini 2000, con bibliografia. Fondamentale, per la diffusione e la circolazione del testo, fu la pubblicazione nel 1547 della traduzione in volgare a stampa, a cura di Lodovico Domenichi (Domenichi 1547). Per il *Trattato* di Leonardo (ms. Vaticano Urbinate Latino 1270, Biblioteca Apostolica Vaticana) si fa riferimento all'edizione critica di Pedretti 1995 e a Barocchi 1971-1977, vol. 3. Si veda Carrara 2019, con ampia bibliografia.

<sup>3</sup> Varchi 1547 (cfr. Carrara 2019). Per il volume si veda Mendelsohn 1982.

<sup>4</sup> Barocchi 1971-1977, vol. 3, p. 477; Pedretti 1995, vol. 1, p. 158.

Su tali premesse, nel retorico *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino (1548) si sottolineava come «la pittura no è meccanica, ma arte liberale, unita con le quattro mathematiche», considerata «la più alta inventione, che s'oprì tra gli huomini»<sup>5</sup>, alla quale tutte le altre arti risultano sottoposte.

Allo stesso modo – tra i molti esempi possibili – il *Trattato dell'Arte* di Giovanni Paolo Lomazzo (1585) distingueva dalle arti meccaniche la pittura, «ne laquale l'huomo così poco si affatica, che non si può dire in alcun modo, che s'egli è nobile, per essercitarla s'avvilisca»<sup>6</sup>.

Rimarcata in molteplici testi di Cinque e Seicento, la riconosciuta priorità della pittura veniva spesso giustificata dai trattatisti anche nell'ottica di una maggiore capacità mimetica, opinione portata all'estremo nel testo di Michelangelo Biondo (1549), che teorizzava addirittura la superiorità della pittura sulla natura, poiché essa «possede in se quasi la virtù divina», che rende i pittori capaci di rappresentare «gli assenti come fossero presenti, anzi gli istessi morti [...] offerendo come vivi»<sup>7</sup>.

Un passo ulteriore si riscontra nell'*Idea del Tempio della Pittura* di Lomazzo (1590), che evidenziava l'importanza dell'arte pittorica per la sua diretta connessione con Dio:

la pittura è quella con cui il grande Iddio abbellì & ornò non solo l'universo, ma anco il picciolo mondo, che creò a sembianza sua [...] e conseguentemente la pittura è stato un mezzo altissimo che Iddio ha scielto fra tutti gli altri, per dimostrar all'huomo la gloria, & onnipotenza sua, & farlo partecipe di tutto il più bello, & buono ch'egli già mai creasse<sup>8</sup>.

D'altra parte, ribadiva lo stesso autore, la lode principale della pittura era da ritenersi proprio l'«illustre privilegio» concesso dalla Chiesa, ossia «ch'ella potesse rappresentare Iddio con tutta la gloria sua, gli Angeli, i Santi, & i miracoli da loro operati»<sup>9</sup>. L'immagine sacra, quindi, non era solo da considerarsi accettata da Dio, ma anzi tenuta dall'Altissimo in massima considerazione, visto che «Christo istesso l'usò, facendo un ritratto del suo volto in un velo di Santa Veronica Vergine, & lasciando nel lenzuolo una imagine di tutto il suo corpo»<sup>10</sup>.

Traslando questi concetti sul piano iconografico, in parallelo al percorso di messa a punto del discorso sulla nobiltà della pittura – e intersecando su alcuni versanti istanze specifiche della committenza – i pittori di età moderna produssero una serie di immagini interpretabili come attestazioni della legitti-

<sup>5</sup> Pino 1548, p. 10.

<sup>6</sup> Lomazzo 1585, p. 19.

<sup>7</sup> Biondo 1549, p. 6r.

<sup>8</sup> Lomazzo 1590, p. 1.

<sup>9</sup> Ivi, p. 27.

<sup>10</sup> Ivi, p. 24.

mazione e celebrazione del proprio ruolo, con esiti che interessavano tanto le pitture profane quanto quelle sacre.

Nell'ottica di una necessariamente parziale disamina di tali iconografie, si propongono qui alcuni esempi relativi alla scena artistica di Genova, città che – peraltro – visse nel 1590 una accesa *querelle* sul ruolo sociale dei pittori, con il noto coinvolgimento di Giovanni Battista Paggi, tra i più attivi sostenitori dell'elevazione “intellettuale” dei pittori e della loro emancipazione dall'egida “artigianale” dell'Arte dei Pittori e Doratori della città<sup>11</sup>.

## 2. Ut ars naturam, ut pictura deum<sup>12</sup>

Le iconografie di celebrazione della pittura che presentano valenze religiose si legano alle istanze di apologia delle liceità delle immagini sacre che emergevano dal Concilio di Trento e dalla trattatistica cattolica. È noto come, in risposta agli attacchi della Riforma Protestante, la Chiesa di Roma reagisse rafforzando alcune tematiche, tra le quali il culto per le immagini acheropite: il fatto che queste fossero da ritenersi non prodotte da mano umana implicava che il divino – direttamente, per tramite di Cristo, o dei santi – fosse intervenuto nella loro creazione, attestando quindi, oltre ogni possibile dubbio, la benevolenza del Creatore verso le immagini stesse<sup>13</sup>.

Questo passaggio risulta centrale nel contesto della retorica di celebrazione dell'artista: infatti, se, come sosteneva Comanini, «l'istesso Iddio fu'l primo formatore d'imagini, quando creò l'huomo di terra, et lo fece ad imagine e

<sup>11</sup> Sulla questione genovese del 1590 e sul protagonismo di Giovanni Battista Paggi: Pesenti 1986; Lukehart 1987; Parma 1999; Frascarolo 2017; Lukehart 2020; Lukehart 2022. Una più ampia considerazione sul ruolo sociale degli artisti a Genova è in Galassi 2019.

<sup>12</sup> Il motto «ut ars naturam, ut pictura deum», evidente rielaborazione in chiave religiosa dell'«ut pictura poesis», è inserito nel frontespizio illustrato del *Dialogos de la Pintura* di Vicente Carducho (1633), in cui si attua un parallelismo tra l'azione creatrice di Dio, che plasma il mondo, e quella del pittore che “crea” a sua volta l'immagine sulla tela, simulando la realtà. Per l'immagine si vedano: Portús 2009, p. 49; Hellwig 2016.

<sup>13</sup> Nel trattato del cardinal Paleotti, all'interno di una più ampia disamina su «quali si chiamino Imagini sacre», si consideravano, in questo senso, diverse tipologie di immagini: la prima «per essere stata comandata da Dio», la seconda «perché habbia toccato il corpo, ò la faccia, ò altro del Signor nostro, ò d'alcuno de suoi santi», la terza perché «fatta da persona santa», la quarta perché «non fatta per le mani d'huomini, ma invisibilmente per opera divina» (Paleotti 1582, I, pp. 54-55). Anche Dio Padre veniva talora rappresentato come pittore, e raffigurato – in particolare nelle tematiche immacoliste – durante il suo atto creativo. D'altronde, la dibattuta genesi immacolata di Maria nella mente di Dio, prima di tutti i tempi, ben si prestava a un'interpretazione in questo senso, per cui il tema del *Dios Pintor* trovò una discreta fortuna, in particolare nell'area ispanica (su questi argomenti, in particolare, Portús 2009).

sembianza sua»<sup>14</sup>, ne conseguiva che i pittori potessero a tutti gli effetti considerarsi – secondo Michelangelo Biondo – «ministri de Iddio ovvero artefici della natura»<sup>15</sup>, assumendo il ruolo di privilegiati prosecutori dell’attività “artistica” di Dio.

Il legame tra i pittori e il sacro da essi rappresentato si esplicita, in particolare, nel tema di *San Luca che dipinge la Vergine*, documentato nelle fonti testuali – come dimostrato da Michele Bacci – almeno a partire dall’VIII secolo, periodo cruciale per i dibattiti tra gli iconoclasti e gli iconoduli bizantini: in questo contesto, san Luca iniziò a essere considerato il primo pittore di immagini sacre, «iniziatore della tradizione artistica cristiana»<sup>16</sup> e, per derivazione, colui che garantiva ai pittori un ruolo di autorità, costituendo altresì un’ottima giustificazione all’uso delle immagini.

Dallo stesso momento, iniziarono a circolare le prime raffigurazioni di san Luca pittore, che risultavano già codificate dal Duecento, quando furono fondate le prime “Arti” professionali dei pittori, non a caso dedicate appunto all’evangelista<sup>17</sup>.

Come già notato da Emile Mâle<sup>18</sup>, i fatti del Concilio di Trento favorirono una rinnovata fortuna del ruolo di san Luca pittore, che si accompagnava alla moltiplicazione del numero delle icone attribuite alla mano dell’evangelista; in questo modo – con dinamiche non dissimili rispetto a quelle di ambito bizantino – la Chiesa rispondeva alle nuove accuse di idolatria dei protestanti, dimostrando come la pittura sacra fosse già fortemente radicata agli albori del cristianesimo e del tutto legittimata dalla stessa Vergine, per tramite del pennello di san Luca<sup>19</sup>.

L’identificazione naturale tra i pittori e il loro “patrono” traspare anche dalle pagine dei trattati e degli statuti delle Accademie pittoriche, ad esempio, la formula di promessa per i nuovi ammessi all’Accademia romana di San Luca prevedeva un’invocazione alla «Santissima Madre Vergine Maria» e a «San Luca nostro Avvocato»<sup>20</sup>, mentre nel «giorno di San Luca, & la sua vigilia» si stabiliva di tenere aperta la sede, affinché potesse essere visitata dal popolo.

Significativamente, inoltre, il celebre dialogo tra Pietro da Cortona e Gio-

<sup>14</sup> Comanini 1591, p. 116. Si veda inoltre, per il testo di Gregorio Comanini, Pupillo Ferrari Bravo 1975; Caputo 2018.

<sup>15</sup> Biondo 1549, pagine non numerate. Già Leonardo sosteneva con orgoglio: «Noi per arte possiamo essere detti nipoti a Dio» (cit. in Pedretti 1995 p. 144; Carrara 2019, p. 246).

<sup>16</sup> Bacci 2004b, p. 3. A livello generale, il tema di san Luca evangelista quale primo pittore è stato analizzato in particolare da Michele Bacci (1998; 2000; 2004a-b). Su tale iconografia, al di fuori del contesto ligure, si veda inoltre Chippis Smith 2018 e Hornik, Parsons 2003, in particolare cap. 1 («Luke the Physician, Painter, and Patron Saint»).

<sup>17</sup> Bacci 2004b, pp. 9-10.

<sup>18</sup> Cfr. Mâle 1984, p. 45.

<sup>19</sup> Bacci 2004a, p. 425.

<sup>20</sup> *Ordini dell’Accademia* 1609, p. 21.

vanni Domenico Ottonelli (*Trattato della pittura e scultura*, 1652) si apre «in vece della dedicazione», con una invocazione a san Luca evangelista, «eccellente nell'Arte», affinché conceda «à tutti i Professori della Pittura» vigore ed eccellenza,

acciocché, formando la compiuta Immagine della christiana perfezzione co' vivaci colori de' virtuosi costumi, dipingano perfettamente, non solo la terra, & à gli huomini, ma anche agli Angeli, & al Cielo; poiché l'Anima, virtuosamente colorita con la gratia, è Opera degna d'esser mirata al lume di gloria in Paradiso<sup>21</sup>.

Nel contesto genovese posttridentino la raffigurazione di san Luca pittore – sulla quale si tornerà – si affiancava alla celebrazione (attraverso la produzione di nuovi manufatti artistici) dell'effigie edessena, «primogenita di tutte le immagini»<sup>22</sup>. In città si conservava da tempo il *Sacro Mandylyon*, donato da Giovanni V Paleologo a Leonardo Montaldo e quindi collocato, dal 1384, nella chiesa di San Bartolomeo degli Armeni<sup>23</sup>. L'impronta del Sacro Volto era ritenuta l'immagine originale proveniente da Edessa, il telo sul quale Cristo stesso aveva impresso le sue fattezze, compiacendosi – secondo le parole di Giovanni Battista Armenini – «di lasciarci espressa la vera sembianza della sua Santa, et divina faccia dipinta con immortali colori sopra di un semplice velo»<sup>24</sup>.

Proprio in quanto immagine-reliquia acheropita – secondo dinamiche comuni anche ad altri contesti – il *Mandylyon* genovese fu oggetto di un culto notevolmente rafforzato dopo il Concilio, generando nuove raffigurazioni narrative che ne esaltavano lo *status* di effigie miracolosa.

La stessa chiesa di San Bartolomeo degli Armeni – sede ancora oggi dell'oggetto sacro – si arricchì quindi di un ciclo di tele, realizzate da autori tra i quali Giovanni Battista Paggi, Giovanni Battista Carlone e Orazio de Ferrari, che ne ripercorrevano le vicende leggendarie<sup>25</sup>; parallelamente, si attuava una rivalutazione del Sacro Volto di Cristo in un contesto di tipo identitario, con l'inserzione del soggetto entro la cappella di Palazzo Ducale (fig. 1), interamente affrescata da Giovanni Battista Carlone con i più fulgidi esempi delle glorie civiche e religiose della città<sup>26</sup>.

Se questo tipo di iconografie indicano una rinnovata attenzione al ruolo dell'immagine miracolosa, la legittimazione e nobilitazione del ruolo del

<sup>21</sup> *Trattato della pittura e scultura* 1652, pagine non numerate.

<sup>22</sup> Calcagnino 1639, dedica *All'eminentissimo et reverendissimo Principe il Cardinale Durazzo Arcivescovo di Genova*.

<sup>23</sup> All'interno di un'ampia letteratura sul *Mandylyon* genovese, si vedano in particolare i contributi dei volumi *Mandylyon* 2004 e *Intorno al Sacro Volto* 2007. Si veda inoltre M. Schirripa in Stagno 2021b, scheda I.45, pp. 202-203, con bibliografia. Per la rinnovata fortuna dell'immagine in età moderna: Stagno 2016, pp. 283-286; Stagno 2021a, pp. 68-69.

<sup>24</sup> Armenini 1587, p. 35.

<sup>25</sup> Sul ciclo si veda Parodi 2004; Stagno 2016, pp. 283-286; Magnani 2019, pp. 58-59.

<sup>26</sup> Per la componente civico-identitaria del *Mandylyon*: Borniootto 2016.



pittore è però soprattutto veicolata dall'immagine dell'evangelista Luca quale ritrattista della Vergine, soggetto che si riscontra in città tanto nelle pale d'altare, quanto in ambito monumentale.

Tra le diverse attestazioni del tema, si presenta in questa sede una tela conservata a Genova nella chiesa di Sant'Antonio da Padova in Boccadasse, che non ha trovato finora attenzione da parte della critica. Il dipinto (fig. 2), oggi collocato in controfacciata, si può identificare con il «San Luca che ritrae N.D.»<sup>27</sup>, che Federigo Alizeri attestava nel 1875 sul primo altare a destra della chiesa, con una attribuzione – che si ritiene stilisticamente convincente – al pennello di Giuseppe Palmieri<sup>28</sup>.

La sistemazione della tela nella chiesa francescana si data certamente in seguito al 1824, poiché a quella data risale la distruzione della vicina chiesa di San Luca d'Albaro, dalla quale – come attestava Raimondo Amedeo Vigna – «l'ancona di S. Luca, opera del Palmieri»<sup>29</sup> fu trasportata.

L'opera si distingue da altri esempi cittadini – tra i quali la pala di Andrea Ansaldo, nella chiesa di San Rocco di Granarolo<sup>30</sup> – per l'esclusivo protagonismo di san Luca, qui raffigurato da solo, in una ambientazione chiesastica, attorniato dagli angeli. Secondo un'iconografia presente in precedenti illustri, quale l'affresco vasariano della Santissima Annunziata di Firenze, l'evangelista sta concretizzando sulla tela il fedele ritratto della Vergine con Gesù Bambino, presenti nella parte superiore del dipinto. La capacità mimetica di san Luca è immediatamente apprezzabile: servendosi della tavolozza e del pennello – strumenti di lavoro che erano comuni allo stesso Palmieri, mentre era impegnato nella realizzazione della tela – egli riesce a dar forma a una replica esatta dell'immagine sacra, legittimando, con l'approvazione della Vergine, il ruolo stesso della pittura.

Una dimensione più monumentale del tema si trova nel ciclo di Domenico Piola per la chiesa genovese dedicata a San Luca<sup>31</sup> (fig. 3): qui, all'interno di un'esaltazione totalizzante del ruolo dell'evangelista, una considerevole attenzione è concessa all'illustrazione di Maria «viventem Lucae manibus depictam»<sup>32</sup>. Negli affreschi del catino absidale della chiesa, Piola mette in scena l'apparizione della Vergine con Gesù Bambino, sorretta da una corte angelica:

<sup>27</sup> Alizeri 1875, p. 593.

<sup>28</sup> Per Giuseppe Palmieri, sul quale non esiste a oggi uno studio monografico, si rimanda a Dugoni 1989; Sanguineti 2003 e 2019.

<sup>29</sup> Vigna 1888, p. 461.

<sup>30</sup> Nell'opera di Ansaldo l'attività pittorica di san Luca è accompagnata dalla presenza dell'Angelo Custode, le anime purganti e altri santi, cfr. Priarone 2011, scheda 14, pp. 200-201.

<sup>31</sup> Per il ciclo: Newcome Schleier 1993; Sanguineti 2004, vol. 2, scheda III.24, pp. 482-485 con bibliografia.

<sup>32</sup> Canisius 1577, p. 696.

l'evangelista la osserva e la ritrae, trasponendo il divino sulla matericità della tela.

In parallelo a questi e ad altri esempi di esplicita esaltazione dell'attività pittorica di san Luca, talora i pennelli, la tavolozza o la tela sono utilizzati quali attributi iconografici per connotare il santo, al pari del bue del Tetramorfo; nell'imprescindibile studio di Mâle – dove già si presentava la diffusione di tali tipologie iconografiche – erano citati, quali esempi, gli affreschi del Domenichino in Sant'Andrea della Valle o i pennacchi nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli<sup>33</sup>.

Così a Genova, tra i diversi casi, l'evangelista si trova effigiato in questa accezione nei pennacchi della cupola della chiesa del Gesù, affrescati da Giovanni Battista Carlone, o in quelli analoghi di San Pietro in Banchi, realizzati da Paolo Gerolamo Piola<sup>34</sup> (fig. 4).

### 3. *Allegorie profane e personificazioni*

Nei trattati d'arte, il riferimento a san Luca – quale efficace strumento di legittimazione del ruolo del pittore – trova un parallelo laico nell'utilizzo retorico della personificazione allegorica della Pittura. In alcuni testi, infatti, è la stessa incarnazione dell'arte pittorica ad apparire agli artisti, entrando in dialogo con loro, al fine di sottolineare la sua nobiltà, nonché il diritto di essere annoverata tra le Arti Liberali.

Un esempio significativo è costituito dal *Trattato della Nobiltà della Pittura* di Romano Alberti (1585), che si apre con un gruppo di pittori intenti a interrogarsi su come poter difendere «la nobilissima virtù della Pittura» da coloro che si ostinavano a includerla «fra l'arti mecaniche & vili»<sup>35</sup>. Durante la discussione, secondo le parole dell'autore:

Ecco (mirabil cosa) ci parve avanti gl'occhi nostri vedere l'istessa nobilissima Pittura di aspetto non men grave, che honesto, ma lacrimosa & pallida coperta di un bruno velo, sotto il quale vedeasi trasparere una ricchissima veste ornata di più pretiose pietre, & gemme<sup>36</sup>.

In lacrime, la personificazione della Pittura rivolgeva, quindi, agli artisti questo accorato appello:

O diletteissimi & eccellenti Pittori di questo tempo, si come fui sempre vostra, così hora esser, voglio, veggio & emmi grata la vostra volontà d'aiutarmi in queste angustie, ma

<sup>33</sup> Mâle 1984, p. 45.

<sup>34</sup> Per le opere citate: Bozzo 2004, p. 23; Toncini Cabella 2002, scheda 31, p. 136.

<sup>35</sup> Alberti 1585, p. 2.

<sup>36</sup> Ivi, p. 3.

pregovi per la pietà, che è in voi, & per i dolci nutrimenti, che beveste dal petto mio, & finalmente per questi ornamenti, che io ho per voi acquistato, & quelli, che per me avete acquistati voi, che hormai questa volontà dico mettiate in esecuzione sgannando questi tali, che mi vann' disprezzando<sup>37</sup>.

Il fine retorico è evidente: al pari di san Luca che, dipingendo la Vergine, nobilita apertamente il ruolo del pittore, così – sul versante profano – la Pittura si incarna in una figura femminile e, con la sua stessa voce, legittima e giustifica il desiderio di maggior considerazione sociale degli artisti.

Un simile espediente era già presente nel citato trattato *Della Nobilissima Pittura* di Michelangelo Biondo (1549), dove l'epifania della personificazione dell'arte pittorica è invece declinata in chiave più intima e personale; in questo caso, infatti, l'apparizione avviene nella stanza privata dell'autore. Appena de-stato – racconta Biondo – «Mi apparve una potente matrona che venia a volo a sembianza del uccello di Giove, et posandovisi nelle intime mie stanze, mi parve essere donna bellissima»<sup>38</sup>. A differenza della versione di Alberti, Biondo prova a fornire una descrizione della Pittura, di tale bellezza e grandezza che il suo occhio non riesce del tutto a comprenderla, poiché «con il suo capo toccava le parti donde leva il Sole, & con li piedi andava per quel regno dove nasconde il Sole gli suoi raggi, & con una delle sue mani la parte australe & con l'altra trattava la region Boreale»<sup>39</sup>.

La personificazione della Pittura si rivolge direttamente all'autore, prima elencando numerosi esempi di come l'arte pittorica avesse ricoperto un ruolo centrale fin dai tempi antichi e, poi, lamentandosi di coloro che non la ritengono degna di essere elencata tra le Arti Liberali.

A tale riguardo, afferma:

Se à quei fosse noto, chi son io & ciò che io posso fare à colui che me ama, overo me segue, in vero tal cosa non serebbe accaduta, perciò che contra la volontà del huomo riporto il nome del huomo alle stelle, per tanto falsamente son io connumerata fra le arti mechanice<sup>40</sup>.

Nel dialogo serrato tra letteratura e pittura, taluni trattati, infine, affiancano alla descrizione della personificazione femminile una illustrazione che ne traduce visivamente le fattezze; per esempio, nel frontespizio della *Pittura Trionfante* di Giulio Cesare Gigli (1615) la Pittura è raffigurata come una donna «co' capelli arricciati in varie guise»<sup>41</sup>, recante in mano la tavolozza e i pennelli, assisa su un carro trionfale e con al collo una catena con l'iscrizione

<sup>37</sup> Alberti 1585, p. 3.

<sup>38</sup> Biondo 1549, p. 4r.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Ivi, p. 4v.

<sup>41</sup> Gigli 1615, p. 3. Sul volume: Spagnolo 1996; Pastres 2014.

*imitatio*. Dietro di lei accorre una gran folla di «gente di nazon varia, et diversa»<sup>42</sup>, ossia i pittori più celebri (oltre centoventi elencati, suddivisi per area geografica di pertinenza), desiderosi di raggiungere la Pittura personificata.

Anche Genova ha la sua schiera di rappresentanti, capitanata da Luca Cambiaso e costituita dai principali artisti del tardo Cinquecento e del primo Seicento locale: Semino, Lazzaro Calvi, «lo studioso» Giovanni Battista Paggi e Bernardo Castello:

Ora miriam de la Liguria alquanti, / che volgonsi à la Donna per drittura: / vedi Luca Cangiaso à tutti avanti / facil imitator de la Natura, / onde ne merta mille lodi, e vanti. / V'è il buon Semin, non già di fama oscura. / Con Lazzar Calvi, ma ben si vivace, / che sempre splenderà qual viva face. / Lo studioso Giambattista Paggi / e quegli là, che con sicur pennello / mille pinge al suo nome aurati raggi, / adeguand'egli ogn'intelletto bello, / e di costoro i principali saggi; / com'altresi fa il pratico Castello, / dico Bernardo, quel ch'ivi non longe / cammina tanto ben, ch'ogni altro gionge<sup>43</sup>.

Più o meno consci delle implicazioni simboliche sottese al soggetto, gli artisti si confrontarono spesso con la traduzione in immagine dell'allegoria della Pittura, che divenne generalmente un tema particolarmente gradito alla committenza. La trasposizione iconografica dell'arte pittorica, tuttavia, non seguì una strada univoca, al contrario si avvale di differenti attributi simbolici, non rigidamente codificati.

Per quanto concerne l'ambito genovese e ligure, sono molti gli esempi possibili.

Tra questi vi è l'*Allegoria della Pittura* di Bernardo Strozzi della Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola (fig. 5), che la interpreta come una donna dalle vesti discinte, recante la tela e i pennelli<sup>44</sup>. Tale soluzione iconografica risulta a tutti gli effetti una versione più puntuale della tela del medesimo artista oggi all'Ermitage, nella quale la Pittura sulla sinistra ricalca la versione citata, ma è anche accompagnata dalle due «sorelle», ossia le personificazioni di Scultura e Architettura<sup>45</sup>.

In altri casi, la personificazione sorregge una tela lievemente ruotata, in modo da consentire allo spettatore la visione del soggetto rappresentato: questa soluzione costituisce una sorta di triplice metapittura, che mette in gioco *in primis* l'allegoria della Pittura, poi l'immagine che si forma sulla tela, nonché

<sup>42</sup> Gigli 1615, p. 3.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 17-18. La priorità di Luca Cambiaso sui pittori genovesi è sostenuta anche in altri trattati, si veda a tal proposito l'antologia delle fonti, a cura di G. Cipolla e J. Cooke, in *Luca Cambiaso* 2007, pp. 154-157.

<sup>44</sup> Per l'opera si rimanda, nello specifico, a Zanelli 2018b. Si veda inoltre G. Langosco in Orlando, Sanguineti 2019, scheda 40, p. 274.

<sup>45</sup> Sui rapporti tra le due tele Zanelli 2018a, pp. 9-11, con bibliografia precedente.

lo stesso artefice, il quale – dipingendo la personificazione della propria professione – si fa, per così dire, “artista imitatore dell’arte”.

Questa tipologia può essere esemplificata dalla tela di Domenico Piola, anch’essa conservata nella Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola, dove la Pittura è rappresentata mentre sta tracciando il profilo di un’aquila, affiancata dalla squadra e dal compasso, dal foglio e dal calamaio – che alludono alle fasi progettuali – nonché dai riferimenti ai modelli (tramite il busto marmoreo) e al disegno, evocato dal putto che mostra un foglio con tracce di matita rossa<sup>46</sup>.

La tela presenta palesi affinità con il disegno dello stesso artista, inciso da Georges Tasnière per il frontespizio delle *Vite* di Raffaello Soprani (1674)<sup>47</sup>, dove la Pittura è però accompagnata da Padre Tempo alato, recante la corona di alloro, che la guida nel suo lavoro e le garantisce fama imperitura (fig. 6).

Tra gli attributi iconografici frequentemente associati alla Pittura – oltre agli strumenti del mestiere – si annoverano la maschera e la scimmia, elementi che derivano dall’*Iconologia* di Cesare Ripa e che rimandano al concetto di pittura come *mimesis* della realtà.

Già nell’*editio princeps* del 1593 (priva di immagini), l’erudito perugino descriveva la *Pittura* come

Donna bella, co’ capelli negri et grossi, sparsi et ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate che mostrino pensieri fantastichi; si copra la bocca con una fascia legata dietro a gli orecchi, con una Catena d’oro al collo, dalla quale penda una Maschera et habbia scritto nella fronte Imitatio. Terrà in una mano il Pennello et nell’altra la tavola, con la veste di drappo cangiante, la quale le copra i piedi<sup>48</sup>.

Questa descrizione influenzò in modo evidente l’*Allegoria della Pittura* del genovese Giovanni Andrea Carlone nella Sala delle Arti di Villa Clio Carpello a Foligno<sup>49</sup>, raffigurata con i capelli «sparsi et ritorti in diverse maniere», la «Catena d’oro al collo, dalla quale penda una Maschera» e il drappo cangiante, mentre dipinge una seconda personificazione, quella dell’Abbondanza (fig. 7).

Figura distinta, ma affine, è per Ripa la personificazione dell’*Imitazione*,

Donna che nella mano destra tiene un mazzo di Pennelli, nella sinistra una Maschera et a’ piedi una Scimia. L’imitatione si vede in qual si voglia attione, o vero opera fatta ad alcun’altra somigliante; et però si dipinge con un mazzo di pennelli in mano, come

<sup>46</sup> Cfr. Sanguineti 2004, vol. 2, scheda I.93, p. 408. Il profilo dell’aquila è stato messo in relazione alla committenza della famiglia Doria. Si veda inoltre F. Simonetti in Sanguineti 2017, scheda 111, pp. 191-192 con bibliografia.

<sup>47</sup> Soprani 1674: per l’immagine cfr. Sanguineti 2004, vol. 2, scheda V.13, p. 494.

<sup>48</sup> Ripa 1593, pp. 210-211. Si sottolinea come questa allegoria sia molto vicina al citato frontespizio di Giulio Cesare Gigli. Per una disamina sui possibili modelli utilizzati da Cesare Ripa, in particolare le allegorie fiorentine e aretine di Giorgio Vasari, si rimanda a Culatti 2013.

<sup>49</sup> Per gli affreschi: Barroero 1998; Montanari 2019.

istromenti dell'arte imitatrice de' colori et delle figure dalla natura prodotte o dall'arte istessa<sup>50</sup>.

Una diretta ripresa di quest'ultima figura si riscontra nell'*Imitazione* di Paolo Gerolamo Piola, bozzetto oggi conservato presso la Galleria di Palazzo Bianco (fig. 8), dove la personificazione femminile sorregge la maschera e il pennello, mentre in basso – in aderenza al testo – è presente la scimmia, anch'essa recante un pennello<sup>51</sup>.

Entrambe le descrizioni di Ripa condividono il ricorso al tema dell'imitazione.

*Topos* ricorrente nella letteratura artistica<sup>52</sup>, l'imitazione della natura era in effetti una delle principali prerogative riconosciute alla pittura: sosteneva ad esempio Armenini che «è da sapere, che la pittura altro non è, che imitazione [...] et il Pittore, altro ancor egli non è, che imitatore, perciocché sempre si rappresenta la forma di qualche cosa, ò insensibile, ò sensibile che sia»<sup>53</sup>.

Nell'ottica del dibattito sulla priorità delle arti, il già citato Giovanni Paolo Lomazzo sosteneva, dal canto suo, l'indubbia superiorità della pittura sulla scultura, proprio perché la seconda «imita ancor'ella la natura, ma questo fa pigliando il corpo già creato da Dio», mentre il pittore «lo fa nel piano, e nella superficie»<sup>54</sup>.

La superiorità del *medium* pittorico sarebbe quindi dovuta anche alla capacità di trasporre elementi a tre dimensioni nella bidimensionalità della tela, alludendo però, nel contempo, a un'illusiva tridimensionalità, attraverso l'uso della prospettiva.

Stando alle riflessioni dei trattatisti, dunque, il pittore è un imitatore per sua stessa natura e, come tale, può essere coerentemente rappresentato dai due elementi simbolici già previsti da Ripa: la maschera e la scimmia, che simboleggiano comunemente l'imitazione, «l'una per imitar nelle Comedie, & fuori, l'apparenza, & il portamento di diversi personaggi» e l'altra «per essere animale atto per imitare l'huomo co' suoi gesti»<sup>55</sup>.

D'altronde, l'associazione letteraria della scimmia all'arte ha radici profonde, che si possono già rintracciare nella filosofia aristotelica, con una lunga serie di rievocazioni più tarde, che alternano valenze negative a positive<sup>56</sup>.

<sup>50</sup> Ripa 1593, p. 127. L'immagine della *Imitazione* fu inserita a partire dall'edizione del 1611, mentre quella della *Pittura* apparve soltanto nel 1643, nell'edizione postuma a cura di Jean Boudoin.

<sup>51</sup> Cfr. Toncini Cabella 2002, scheda 52, p. 139.

<sup>52</sup> Si veda già Battisti 1960.

<sup>53</sup> Armenini 1587, pp. 23-24.

<sup>54</sup> Lomazzo 1585, p. 19.

<sup>55</sup> Ripa 1593, p. 127.

<sup>56</sup> Una specifica trattazione sui diversi significati simbolici attribuiti alla scimmia, con attenzione anche alle sue connessioni con l'arte è in Janson 1952. Notevole è la diffusione della scimmia nella letteratura emblemistica.

In particolare dopo la pubblicazione dell'*Iconologia*, questo motivo trovò una discreta fortuna in ambito figurativo, e fu utilizzato anche specificamente nel contesto della letteratura artistica; esempio ne è il frontespizio dell'*Academia artis pictoriae* di Joachim von Sandrart, dove una scimmietta – recante una maschera e uno strumento di misurazione – accompagna la personificazione della Pittura, intenta a dipingere, rivolgendo lo sguardo all'uomo alle sue spalle, il quale, su una tavola, le illustra le capacità richieste a un buon pittore, ossia *Delineatio, Proportio, Affectus, Tinctura* e, appunto, *Imitatio naturae*<sup>57</sup>.

La presenza della scimmia quale emblema della pittura ebbe particolare successo nell'ambito della produzione fiamminga e olandese del Seicento, dove i modelli di David Teniers rileggevano il concetto in chiave satirica, mostrando le stesse scimmie intente all'attività pittorica. Solo a titolo di esempio, tra le molteplici versioni, si cita *La scimmia pittrice* del Museo del Prado (1660 circa), ambientata in un vero e proprio *cabinet d'amateur*, in cui l'umanità assente è sostituita dalle scimmie, una delle quali esperta *connoisseur*, che inforca gli occhiali per esaminare da vicino la tela sulla quale una compagna sta dipingendo<sup>58</sup>.

Il soggetto è, in generale, meno presente in Italia, ma un esempio significativo, nel contesto genovese, è offerto da Domenico Piola. Nella parete nord della sala di *Apollo e le Muse* di Palazzo Balbi Senarega compare infatti una piccola scimmia coronata d'alloro, intenta a comporre sulla tela un proprio autoritratto (fig. 9); tale dettaglio, inserito da Piola a fianco della teoria delle Muse, focalizza l'attenzione sulla pittura quale *mimesis* della natura<sup>59</sup>.

La piccola scimmia trova spazio all'interno di un ciclo articolato, dove le Muse – protette da Apollo – alludono a un ampio spettro di discipline "alte", come la Storia (Clio), la Musica (Euterpe), il Teatro (Talia e Melpomene), la Poesia (Calliope, Erato), la Danza (Tersicore e Polimnia), e l'Astrologia (Urania)<sup>60</sup>. Posta esattamente di fronte alla figura di Apollo, in un ricercato contrasto, la presenza della scimmia è stata giustamente riconosciuta da Lauro Magnani come un elemento «allotopo», che cattura l'attenzione dello spettatore proprio per la sua apparente estraneità dal resto del contesto<sup>61</sup>.

Estraneità che è però, appunto, soltanto apparente, visto che la sua inser-

<sup>57</sup> von Sandrart 1683; sul volume cfr. Simonato 2004.

<sup>58</sup> David Teniers, *La scimmia pittrice*, olio su tavola, Madrid, Museo del Prado, n. inv. P001805 (Cfr. *La belleza cautiva* 2014, p. 136). L'opera è in *pendant* con *La scimmia scultrice*, n. inv. P001806.

<sup>59</sup> Sul significato della scimmia: Magnani 2003; Borniotto 2019, pp. 219-221. Sul ciclo: Botta 2003; Magnani, Rotondi Terminiello 2003; Magnani 2019a; Fiore 2014 e 2021 (con bibliografia).

<sup>60</sup> Per l'identificazione delle singole figure: Botta 2003.

<sup>61</sup> Magnani 2003, p. 142.

zione costituisce una soluzione piuttosto originale proposta da Piola per sottolineare il carattere essenziale – e al contempo distintivo – del fare pittorico.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Alberti R. (1585), *Trattato della Nobiltà della Pittura*, Roma: Francesco Zanetti.
- Alizeri F. (1875), *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova: Luigi Sambolino.
- Armenini G.B. (1587), *De' veri precetti della pittura*, Ravenna: Francesco Tebaldini.
- Bacci M. (1998), *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa: ETS.
- Bacci M. (2000), *La tradizione di San Luca pittore da Bisanzio all'Occidente*, in *Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 ottobre 2000 – 6 gennaio 2001), a cura di G. Mariani Canova, Padova: Il Poligrafo, pp. 103-109.
- Bacci M. (2004a), *Per un "corpus" di San Luca pittore: dalla leggenda alla attribuzione*, in *San Luca Evangelista. Testimone della Fede che unisce*, atti del convegno (Padova, 16-21 ottobre 2000), a cura di F.G.B. Trolese, Padova: Istituto per la Storia Ecclesiastica padovana, vol. 3, pp. 423-452.
- Bacci M. (2004b), *San Luca: il pittore dei pittori*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari: Laterza, pp. 1-11.
- Barocchi P., a cura di (1960-1962), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e Controriforma*, 3 volumi, Bari: Laterza.
- Barocchi P., a cura di (1971-1977), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 volumi, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Barroero L. (1998), *Giovanni Andrea Carlone in Umbria: gli affreschi di Villa Clío*, Foligno: Edizioni Orfini Numeister.
- Bätschmann, O. (2010), *The Paragone of Sculpture and Painting in Florence around 1500*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia: Marsilio, pp. 85-96.
- Battisti E. (1960), *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, in *Rinascimento e Barocco*, Torino: Edam, pp. 175-215.
- Bertolini L. (2000), *Sulla precedenza della redazione volgare del De Pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata, A. Stussi, Pisa: ETS, pp. 181-209.
- Biondo M. (1549), *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo et della dottrina di conseguirla agevolmente et presto [...]*, Venezia: Appoline.
- Borniotto V. (2016), *L'Identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, Genova: GUP (repr. 2021).
- Borniotto V. (2019), *Rinnovare la tradizione: sintesi, crisi e contaminazioni*



- nei soggetti iconografici di Domenico Piola*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, a cura di D. Sanguineti, Genova: Sagep, pp. 216-229.
- Botta M. (2003), *Un'allegoria della creatività artistica. Apollo e le Muse secondo l'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Domenico Piola. Frammenti di un Barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, a cura di L. Magnani, G. Rotondi Terminiello, Genova: Sagep, pp. 74-81.
- Bozzo G. (2004), *L'architettura del Gesù a Genova. L'autore, la chiesa, il linguaggio formale, le vicende e la decorazione*, in *La chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea a Genova: vicende e restauri*, a cura di G. Bozzo, Genova: Sagep, 2004, pp. 56-106.
- Calcagnino A. (1639), *Dell'immagine Edessena*, Genova: Gio. Maria Ferroni, Nicolò Pessagno e Pier Francesco Barberi.
- Canisius P. (1577), *De Maria Virgine Incomparabili, et Dei Genitrice Sacrosancta*, Ingolstadt: David Sartorius.
- Caputo V. (2018), *La voce del pittore. Note sul "Figino" (1591) di Gregorio Comanini*, in *La letteratura italiana e le arti*, atti del convegno (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Alberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma: Adi, pp. 1-13.
- Carrara E. (2019), *Il tema del Paragone delle Arti da Leonardo a Benedetto Varchi*, in *Nodi, Vincoli e Groppi Leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, a cura di F. Dubard de Gaillarbois, O. Chiquet, Paris: Spartacus, pp. 241-256.
- Chipp's Smith J. (2018), *Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta sé stesso*, in *Dürer e il Rinascimento, tra Italia e Germania*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio – 24 giugno 2018), a cura di B. Aikema, A. Martin, Milano: 24 Ore Cultura, pp. 57-65.
- Comanini G. (1591), *Il Figino. Overo del fine della pittura [...]*, Mantova: Francesco Osanna.
- Conti A. (1979), *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, *L'artista e il pubblico*, Torino: Einaudi, pp. 115-263.
- Culatti M., (2013), *Pittura e Scultura nell'Iconologia. Un confronto con la tradizione figurativa e trattatistica del Cinquecento*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa: fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, atti del convegno (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Firenze: Olschki, pp. 197-209.
- Domenichi L. (1547), *La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi*, Venezia: Gabriele Giolito De Ferrari.
- Dugoni R. (1989), *Di Giuseppe Palmieri (1677-1740): pittor de' Cappuccini*, in *Studi in onore di p. Cassiano da Langasco*, «Quaderni Franzoniani», 2, 2, pp. 107-124.
- Fiore V. (2014), *Palazzo Balbi Senarega*, in *Città, Ateneo, Immagine. Patrimonio storico artistico e sedi dell'Università di Genova*, a cura di L. Magnani, Genova: De Ferrari, pp. 91-116.

- Fiore V. (2021), *Palazzo Balbi Senarega*, Genova: GUP.
- Frascarolo V. (2017), *Gio. Bapt. Paggius Genuensis F. La nobilissima scienza della pittura di Giovanni Battista Paggi*, «Venezia Arti», 26, pp. 185-196.
- Galassi M.C. (2019), «*Val più una figura buona che cinquanta cattive*». *Indagini sulla professione del pittore a Genova nel primo Seicento*, Genova: Sagep.
- Gigli G.C. (1615), *La pittura trionfante*, Venezia: Giovanni Alberti.
- Hellwig K. (2016), *The Paragone between Painting and Sculpture*, in *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, a cura di J. Andrews, J. Roe, O. Noble Wood, Cardiff: University of Wales Press, pp. 271-281.
- Hornik H.J, Parsons M.C. (2003), *Illuminating Luke. The infancy Narrative in Italian Renaissance Painting*, Harrisburg-London-New York: Trinity Press International.
- Janson H. (1952), *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London: The Warburg Institute.
- Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo, secoli XI-XIV* (2007), a cura di A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Venezia: Marsilio.
- La belleza cautiva: pequeños tesoros del Museo del Prado* (2014), catalogo della mostra (Barcelona, CaixaForum, 21 luglio 2014 – 5 gennaio 2015), a cura di M.B. Mena Marqués, Barcelona: Obra Social la Caixa.
- Lomazzo G.P. (1585), *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio.
- Lomazzo G.P. (1590), *Idea del tempio della pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio.
- Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo* (2007), catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale e Palazzo Rosso, 3 marzo – 8 luglio 2007), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, con la collaborazione di J. Bober, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Lukehart P.M. (1987), *Contending Ideals: The Nobility of G.B. Paggi and the Nobility of Painting*, Ph.D. Dissertation, Baltimora: John Hopkins University.
- Lukehart P.M. (2020), *The rewards of Painting in the Republic*, in *A Superb Baroque. Art in Genoa 1600-1750*, a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Princeton-Oxford: Princeton University Press, pp. 45-64.
- Lukehart P.M. (2022), *La ricompensa dei pittori nella Repubblica di Genova*, in *Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 26 marzo – 3 luglio 2022), a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Milano: Skira, pp. 61-78.
- Magnani L. (2003), *Tra muse, iconografia della pittura e un berretto rosso*, «Studi di Storia delle Arti», numero speciale in onore di E. Gavazza, Genova: Sagep, pp. 137-148.
- Magnani L. (2019a), *Domenico Piola tra retorica e razionalità*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, a cura di D. Sanguineti, Genova: Sagep, pp. 86-97.

- Magnani L. (2019b), *Immagini del Sacro. Produzione artistica e rappresentazioni di soggetto religioso a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova: GUP.
- Magnani L., Rotondi Terminiello G. (2003), *La sala di Apollo e le Muse*, in *Domenico Piola. Frammenti di un Barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, a cura di L. Magnani, G. Rotondi Terminiello, Genova: Sagep, pp. 57-69.
- Mâle E. (1984), *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano: Jaca Book (prima edizione: *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe et du XVIIIe siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris: Librairie Armand Colin, 1932).
- Mandylion: intorno al "Sacro Volto", da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile – 18 luglio 2004), a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.R. Calderoni Masetti, Milano: Skira.
- Mendelsohn, L. (1982), *Paragoni: Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- Montanari G. (2019), *Gemelli diversi: il protagonismo di Domenico Piola e Giovanni Andrea Carlone nella grande decorazione genovese del secondo Seicento*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, a cura di D. Sanguineti, Genova: Sagep, pp. 423-439.
- Newcome Schleier M. (1993), *Domenico Piola in the Church of San Luca, Genoa*, «Paragone. Arte», 44, 519/521, n.s. 39-40, pp. 99-112.
- Ordini dell'Accademia de pittori et scultori di Roma (1609)*, Roma: Stampatori Camerali.
- Orlando A., Sanguineti D., a cura di (2019), *Bernardo Strozzi 1582-1644. La conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019 – 12 gennaio 2020), Genova: Sagep.
- Paleotti G. (1582), *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna: Alessandro Benacci.
- Parma E. (1999), *L' "Ars Pictoriae" a Genova nella prima metà del Cinquecento*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Recco: Microarts, pp. 13-55.
- Parodi S. (2004), *Il Mandylion nell'età della Controriforma: Agostino Calcajnino e il ciclo pittorico di S. Bartolomeo degli Armeni*, in *Mandylion: intorno al "Sacro Volto", da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile – 18 luglio 2004), a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.R. Calderoni Masetti, Milano: Skira, pp. 299-313.
- Pastres P. (2014), *Giulio Cesare Gigli e le Patrie Pittoriche*, «Annali di Critica d'Arte», X, pp. 73-103.
- Pedretti C., a cura di (1995), *Leonardo da Vinci. Libro di pittura. Codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, trascrizione di C. Vecce, Firenze: Giunti.

- Pesenti F.R. (1986), *La Pittura in Liguria: Artisti del primo Seicento*, Genova: Carige.
- Pino P. (1548). *Dialogo di pittura*, Venezia: Paolo Gherardo.
- Portús J. (2009), *The Holy Depicting the Holy. Social and Aesthetic Issues*, in *Sacred Spain: art and belief in the Spanish world*, catalogo della mostra (Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 11 ottobre 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di R. Kasl, New Haven: Yale University Press, pp. 37-53.
- Priarone M. (2011), *Andrea Ansaldo 1584-1638*, Genova: Sagep.
- Pupillo Ferrari Bravo A. (1975), *“Il Figino” del Comanini. Teoria della pittura di fine '500*, Roma: Bulzoni.
- Ripa C. (1593), *Iconologia*, Roma: Gio. Gigliotti.
- Salvi P. (2012), *Leonardo da Vinci e il “Paragone delle arti”: le vie dell'anima attraverso il “miglior senso”*, in *Ut Pictura Poesis. Per una storia delle arti visive*, atti del convegno (Roma, 20-23 settembre 2010), a cura di R. Sinigalli, Poggio a Caiano: CB Edizioni, pp. 59-82.
- Sanguineti D. (2003), *Pittori genovesi per l'ordine dei Cappuccini: da Bernardo Castello a Giuseppe Palmieri*, in *Le chiavi del paradiso: i tesori dei Cappuccini della provincia di Genova*, catalogo della mostra (Milano, Museo dei Beni Culturali Cappuccini, 28 marzo – 28 luglio 2003), a cura di L. Temolo Dall'Igna, Milano: Intercap, pp. 45-59.
- Sanguineti D. (2004), *Domenico Piola e i pittori della sua “casa”*, 2 volumi, Soncino: Edizioni dei Soncino.
- Sanguineti D., a cura di (2017), *Domenico Piola (1628-1703). Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 13 ottobre 2017 – 7 gennaio 2018), Genova: Sagep.
- Sanguineti D. (2019), *Qualche nota sul “mestiere” di Giuseppe Palmieri per i Cappuccini*, in *Il Convento dei Cappuccini di Monterosso al Mare. Quattro secoli di devozione, comunità e cultura nelle Cinque Terre (1618-2018)*, a cura di A. Lercari, A. Cipelli, Genova: Sagep, vol. 2, pp. 583-589.
- Simonato L. (2004), *L'Academia Nobilissimae Artis Pictoriae (1683) di Joachim von Sandrart. Genesis e fortuna in Italia*, «Studi Secenteschi», 45, pp. 139-173.
- Soprani R. (1674), *Le vite de' pittori scoltori et architetti et de' forastieri, che in Genova operarono*, Genova: Giuseppe Bottaro.
- Spagnolo M. (1996), *Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 59, pp. 56-74.
- Stagno L. (2016), *Embedding Byzantine icons in post-Tridentine and Baroque splendor: reception and celebration of eastern cult images in the Republic of Genoa in 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries*, «Ikon», 9, pp. 283-298.
- Stagno L. (2021a), *Strategie di ostensione delle immagini di culto nei santuari liguri: cornici con figure e “framing images”*, in Stagno 2021b, pp. 65-80.
- Stagno L., a cura di (2021b), *Santuari d'Italia. Liguria*, Roma: De Luca Editori d'Arte.

- Toncini Cabella A. (2002), *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande casa genovese*, Genova: Sagep.
- Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro. Da un theologo, e da un pittore* (1652), Firenze: Gio. Antonio Bonardi.
- Varchi B. (1547), *Lezzione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura [...]*, Firenze: Lorenzo Torrentino.
- Vigna R.A. (1888), *Le chiese rurali di S. Luca, S. Vito e di S. Chiara in Albaro e della parrocchiale di S. Giacomo Ap. in Cornigliano Ligure presso Genova*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 20, pp. 401-662.
- von Sandrart J. (1683), *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae*, Nurenberg: Froberger.
- Zacchi A. (1985), *La figura dell'“artefice cristiano” nel “Discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti”*, «Il carrobbio», 11, pp. 339-347.
- Zanelli G. (2018a), “...col stesso operar tutto vivezza mostra in Pittura cosa sia vaghezza”. *L'Allegoria della Pittura di Bernardo Strozzi*, in Zanelli 2018b, pp. 9-32.
- Zanelli G., a cura di (2018b), *Bernardo Strozzi. Allegoria della Pittura*, Genova: Sagep.

*Appendice*

Fig. 1. Giovanni Battista Carlone, *Giovanni V Paleologo dona il Mandylion a Leonardo Montaldo*, Genova, cappella di Palazzo Ducale



Fig. 2. Giuseppe Palmieri, *San Luca ritrae la Vergine*, Genova, chiesa di Sant'Antonio da Padova (©Arcidiocesi di Genova – Ufficio Beni Culturali)



Fig. 3. Genova, chiesa di San Luca, affreschi di Domenico Piola con *San Luca ritrae la Vergine* nel catino absidale (©Alamy)





Fig. 4. Paolo Gerolamo Piola, *San Luca Evangelista*, Genova, chiesa di San Pietro in Banchi



Fig. 5. Bernardo Strozzi, *Allegoria della Pittura*, Genova, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola (©MIC – Palazzo Reale di Genova)



Fig. 6. Georges Tasnière da Domenico Piola, frontespizio del volume R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti et de' forastieri, che in Genova operarono* (1674)



Fig. 7. Giovanni Andrea Carlone, *Allegoria della Pittura* (particolare), Foligno, villa Clio Carpello



Fig. 8. Paolo Gerolamo Piola, *Imitazione*, Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Bianco (©Musei di Strada Nuova)



Fig. 9. Domenico Piola, *Scimmia come Allegoria della Pittura*, Genova, Palazzo Balbi Senarega, Sala di Apollo e le Muse (©Ph. Azzurra Balistreri)

**JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**  
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor**  
Pietro Petroroia

**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 Sciuollo

***Texts by***

Diego Borghi, Valentina Borniotto, Quentin Brouard-Sala,  
Andrea Carnevali, Maria Luisa Catoni, Sonia Cavicchioli, Chiara Cecalupo,  
Luca Ciancabilla, Antonino Crisà, Elena Dai Prà, Andrea D'Andrea, Federica  
Epifani, Begoña Fernandez Rodríguez, Fabrizio Ferrari, Nicola Gabellieri,  
Camilla Giantomaso, Rosalina Grumo, Antonietta Ivona,  
Denise La Monica, Rosario Lancellotti, Luciana Lazzeretti, V.K. Legkoduh,  
Ruben Camilo Lois Gonzalez, Lucrezia Lopez, Sonia Malvica,  
Patrizia Miggiano, Angel Miramontes Carballada, Enrico Nicosia,  
Sara Nocco, Paola Novara, Sharon Palumbo, Miguel Pazos Otón,  
Pietro Petroroia, María de los Ángeles Piñeiro Antelo, Fabio Pollice,  
Carmelo Maria Porto, Donatella Privitera, Pier Ludovico Puddu,  
Katia Ramponi, Antonella Rinella, Marina Sabatini, Ilaria Sanetti,  
Nicola Scanu, Giusy Sola, Emanuela Stortoni, Hakan Tarhan,  
Yeşim Tonga Uriarte.

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

