

Gli affreschi ritrovati di Bernardo Strozzi

Mary Newcome Schleier

Il pittore genovese Bernardo Strozzi (Genova, 1581/82 – Venezia, 1644) è stato uno degli artisti più innovativi e creativi del Seicento. Nulla faceva tuttavia prevedere questo esito: egli infatti non proveniva da un ambiente di artisti e praticò l'alunnato presso due pittori manieristi relativamente minori, il genovese Cesare Corte e il senese Pietro Sorri, quest'ultimo presente a Genova tra il 1596 e il 1598. La sua entrata nel monastero dei cappuccini di San Barnaba a Genova nel 1599 sembrò rendere ulteriormente improbabile una brillante carriera artistica: comunque i dieci anni passati nel monastero gli offrirono l'occasione di dipingere in tranquillità e divenire un pittore estremamente capace. Nulla è rimasto dei suoi lavori tra il 1599 e il 1609, ma la decisione di lasciare il convento per mantenere la madre e la sorella indica che gli pesavano le costrizioni della vita monastica e che aveva ormai sufficientemente sviluppato il suo talento da ritenere di poter sopravvivere con l'attività di artista. Essendo membro di un ordine religioso, lasciò sovente ai colleghi le committenze per affrescare i palazzi e le chiese che molti patrizi genovesi stavano costruendo per la gloria dei loro antenati. Il suo primo affresco fu realizzato intorno al 1618 quando Giovanni Stefano Doria gli chiese di decorare una camera al pianterreno della sua dimora, il palazzo Branca Doria in piazza San Matteo¹. Purtroppo, l'edificio è stato rovinato dall'umidità, mentre le chiese di San Tomaso² e San Domenico, di cui l'artista aveva affrescato i soffitti a volte del coro, furono abbattute nel XIX secolo. Con ogni probabilità, lo Strozzi cominciò a dedicarsi agli affreschi perché erano meglio retribuiti: infatti, se Stefano Doria per affrescare il *Trionfo di Davide* sul soffitto di palazzo Branca Doria gli offrì un compenso analogo all'ingente ci-

fra che gli fu corrisposta dallo stesso Stefano e da suo cugino Giovanni Carlo Doria per affrescare la volta del coro di San Domenico negli anni 1620-1622, lo Strozzi doveva essere ampiamente in grado di occuparsi finanziariamente della sua famiglia.

A giudicare dai documenti, fin dall'inizio degli anni 1620-1630, lo Strozzi era ormai noto come un artista ricco, celebre e umorale, che poteva permettersi di lasciare insoddisfatti i clienti e che un po' stuzzicava e un po' ricercava l'invidia dei contemporanei e l'ira della Chiesa. Come riferisce il suo biografo, dopo aver lavorato a San Domenico, il pittore "cercava di aver occupazioni presso a Personaggi potenti"³. Molti corrispondevano a tale qualifica ma, a parte i Doria, erano ben pochi i "personaggi potenti" disposti a sborsare i compensi richiesti dal pittore. Tra questi, tuttavia, i due fratelli Filippo e Battista Centurione, appartenenti al ramo spagnolo Oltremarini della famiglia, lo incaricarono di decorare due palazzi ereditati dal padre Cristoforo⁴. Nel primo, il palazzo Centurione-Carpaneto a Sampierdarena, le tre volte dipinte da Strozzi hanno una tale freschezza e una tale luminosità da farle apparire appena terminate. Queste furono commissionate da Filippo, considerato l'uomo più ricco della Liguria, e rivelano tutta la competenza dello Strozzi nel saper dipingere scene su temi non religiosi, con contorni di grottesche e paesaggi racchiusi in medaglioni, quali la *Battaglia di Orazio Coclite sul ponte Sublicio* e una scena ispirata ai poemi del Tasso (figg. 1-2). Questi affreschi mostrano inoltre la potenza del suo stile nella resa delle figure ed è probabile che siano simili alle *Quattro Stagioni* realizzate a fresco da Strozzi nel secondo palazzo, quello di piazza Fossatello a Genova, commissionato dal fra-



1. Bernardo Strozzi, *Battaglia di Orazio Coclite sul ponte Sublicio*, 1622-1623. Sampierdarena (Genova), palazzo Centurione-Carpaneto

2. Bernardo Strozzi, *Curzio Rufo si getta nella voragine*, 1622-1623. Sampierdarena (Genova), palazzo Centurione-Carpaneto

tello di Filippo, Battista⁵. Le *Quattro Stagioni* si trovavano nelle sale del primo piano nobile e, nel 1875, Alizeri le descrive per la “franchezza di tocco e la vigoria di colore”⁶. Purtroppo esse non sono state ancora rinvenute, ma la descrizione che ne dà Alizeri si potrebbe benissimo applicare, per lo stile e lo splendore del colore, agli affreschi di Sampierdarena, come pure agli affreschi di palazzo Lomellino-Centurione a Genova, che si credevano perduti e a volte sono stati confusi con quelli di Sampierdarena perché lo Strozzi aveva affrescato tre sale in entrambi i palazzi. Dopo il recente restauro, il soffitto e i frammenti presenti in altre due sale del palazzo di Strada Nuova confermano la documentazione secondo cui Luigi Centurione (1597-1659), appartenente al ramo Scotto dei Centurione, nel 1623 aveva incaricato Strozzi di affrescare i soffitti di tre sale, oltre che due recamerini e lo scalone al primo piano nobile del palazzo da lui acquistato nel 1609 da Nicolosio Lomellino, grazie alle relazioni strette con il matrimonio.

La recente scoperta di questi affreschi è dovuta a una serie di casualità. Rammentavo la bibliografia dello Strozzi, in quanto nel 2000 stavo preparando una conferenza su un dipinto dell'artista acquistato dal Museo di Tulsa (Oklahoma). Più o meno nello stesso periodo, a me e a mio marito Erich erano state offerte in affitto alcune camere al primo piano nobile di palazzo Lomellino. In quanto ipotetica inquilina, chiesi ai proprietari di poter vedere che cosa nascondeva la pittura a calce sulle volte, nell'eventualità che si potesse trovare una conferma degli studi condotti da due sacerdoti, noti storici e archivisti, Luigi Alfonso nel 1981⁷ e Venanzio Belloni nel 1990⁸. L'architetto Merlano propose di risistemare le camere e insieme a un restauratore di Roma, Piero Coronas, riuscì a trovare non solo tracce di affreschi del XVII secolo, ma anche una controsoffittatura nella camera centrale. A questo punto, la committenza incaricò di proseguire le ricerche alla Boj Restauri, che già stava svolgendo altri lavori di restauro nello stesso palazzo. Visto l'ottimo stato di conservazione degli affreschi delle volte di Sampierdarena (figg. 1-3), questi vennero usati come punto di riferimento per valutare le prime immagini che si trovavano nei soffitti delle tre camere su Strada Nuova. La prima cosa che apparve in controluce fu una leggerissima forma rettangolare nel centro del soffitto della camera a ovest, che fronteggia palazzo Grimaldi (Tursi), simile alla forma rettangolare dei medaglioni centrali delle camere a Sampierdarena. Il ritrovamento più emozionante, però, fu quando, dopo aver forato il controsoffitto della camera centrale, apparvero il volto e la mano di una figura femminile, più

tardi identificata come la Fede (fig. 4). Questa corrispondeva nella forma e nei colori al volto di Didone dipinto in un medaglione a Sampierdarena (fig. 5). Vista la somiglianza nello stile e nella tecnica tra i due volti, risultò evidente che, non solo gli affreschi di Strozzi a palazzo Lomellino esistevano ancora, ma che dovevano essere coevi a quelli di Sampierdarena (1622-1623), come suggerito da Maria Clelia Galassi⁹. Gli affreschi di Sampierdarena, però, non ci avevano preparato al soggetto di quelli di palazzo Lomellino, il mare e la navigazione, anche se al piano terreno le cinque lunette affrescate, risalenti agli stessi anni venti, rappresentano scene marittime.

Pochi sono i progetti documentati come questo¹⁰: è noto che l'artista doveva iniziare a lavorare in palazzo Lomellino il 23 agosto del 1623 e che avrebbe dovuto affrescare tre camere, due recamerini e le volte dello scalone in un arco di tempo di diciotto mesi. Il 24 novembre 1625 lo Strozzi scrisse al Senato affermando di aver lavorato per il Centurione sei volte più del previsto e richieste di essere pagato per il lavoro extra e di ottenere un atto di "giustizia sommaria" in tempi rapidi, in quanto doveva mantenere madre, sorella e nipoti.

Lo stesso giorno arrivò la replica del Centurione, che lamentava che l'artista non aveva rispettato il contratto "né nei tempi, né nel lavoro, né per altra cosa". Il Centurione diceva di essere prigioniero dei ponteggi e della pittura fresca e insalubre. Fu appurato che effettivamente lo Strozzi aveva dipinto solamente i soffitti di tre camere e che aveva ricevuto 1372 lire contro le 1000 pattuite, che era in ritardo di nove mesi e che le camere non erano effettivamente abitabili. Durante questa controversia, i Doria furono leali con lo Strozzi e, come si afferma nella replica, Marc'Antonio Doria si rese disponibile a pagare 500 scudi d'argento al Centurione se questi non fosse stato soddisfatto del lavoro dell'artista.

La situazione non si chiarì e l'anno successivo, l'11 maggio 1626, il muratore Battista Fontana (forse un parente del primo marito della sorella dell'artista) testimoniò che il Centurione gli chiese di imbiancare i soffitti di due camere sopra il portico che erano stati dipinti dallo Strozzi. Il Centurione, inoltre, affermò di aver pagato Bartolomeo Basso per dipingere le pareti delle cinque camere sopra il portico e un muratore per la "scalcinatura" di altre tre pareti di una sala, in modo da poterla utilizzare per dormire quando risiedeva in città. Si può presumere che le prime pitture eseguite dallo Strozzi non fossero piaciute al Centurione per i soggetti o per le figure. Infatti, nella testimonianza



si legge che Strozzi ridipinse i soffitti su richiesta del Centurione a spese proprie, anche se l'artista riteneva che il lavoro già fatto fosse di buona qualità. Purtroppo, i documenti a disposizione non danno indicazione sui temi dipinti.

La seconda testimonianza dell'11 maggio 1626 fu resa da Giuseppe Catto, futuro terzo marito (dopo G.A. Fontana e Onofrio Zino) di Ginetta, sorella di Strozzi. Egli raccontò di aver sentito il pittore lamentarsi, mentre lo aiutava a dipingere le sale, di aver lavorato molto più del previsto e affermare che avrebbe dovuto ottenere un compenso maggiore. Il testimone confermò che Luigi Centurione aveva poi esonerato lo Strozzi dal decorare le pareti e che aveva fatto "scancellare" le pitture su due soffitti a volta, a eccezione della camera centrale; che Strozzi aveva dovuto rifare per due volte, a proprie spese, delle figure diverse da quelle dipinte in origine e che in una sala erano state "scalciate" tre pareti per consentire al proprietario di utilizzarla.

Quel che si vide durante i primi sopralluoghi era il risultato della lite tra pittore e committente. Il pittore aveva lavorato in tre sale, una di seguito all'altra "sopra il portico" che percorreva in larghezza l'edificio sulla facciata prospiciente Strada Nuova. Nelle tre sale gli affreschi riprendevano e proseguivano il tema della navigazione. In due di queste sale gli affreschi furono picchettati e scialbati, forse per diretto ordine dello stesso Centurione, mentre nella terza l'affresco fu apprezzato e lasciato integro. Il palazzo, però, come at-

3. Bernardo Strozzi, *Enea e Didone nell'antra*, 1622-1623. Sampierdarena (Genova), palazzo Centurione-Carpaneto



4. Bernardo Strozzi, *Allegoria della Fede* (particolare), 1623-1624, prima dei restauri. Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, primo piano nobile, Sala dell'Allegoria della Fede

5. Bernardo Strozzi, *Enea e Didone nell'antra* (particolare), 1622-1623. Sampierdarena (Genova), palazzo Centurione-Carpaneto



6. Bernardo Strozzi, *Allegoria della Fede*, 1623-1624. Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, primo piano nobile, Sala dell'Allegoria della Fede

testano i documenti¹¹, passò di proprietà nel 1711 a Giovanni Luca Pallavicini, il quale, nel corso del secondo e terzo decennio del secolo, intraprese molti lavori di ristrutturazione. Determinante fu la realizzazione di una più ampia scala di accesso al secondo piano nobile, che comportò la costruzione di un nuovo muro portante che ridusse di quasi un terzo la camera centrale e il soffitto che Strozzi aveva dipinto. In conseguenza di questo intervento, la controsoffittatura costruita consentì all'affresco di conservare lo smagliante splendore dei suoi colori.

Sala dell'Allegoria della Fede

Al centro della volta si trova una composizione verticale in cui un nobiluomo sembra essere invitato a salire su una scialuppa a remi da una donna, che rappresenta la Fede cristiana (fig. 6) o, più probabilmente, è lui stesso che la aiuta a sbarcare sulla terraferma, per portare la fede agli indigeni del Nuovo Mondo, abitato dagli "indiani" e dagli animali raffigurati nelle lunette circostanti. A bordo della scialuppa vi sono anche due marinai e i quattro evangelisti, ciascuno dei quali tiene in mano un libro rilegato in pelle, mentre l'uomo in ricche vesti potrebbe raffigurare un membro dei Centurione che impersona lo scopritore dell'America¹². La scena sembra quindi voler commemorare la frequentazione e l'amicizia di antica data tra la famiglia Centurione Scotti e Cristoforo Colombo, poiché, già nel 1478-1479, il navigatore aveva compiuto un viaggio a Madeira per procurare a un antenato della famiglia, un altro Luigi Centurione, un carico di zucchero da rivendere a Genova.

L'immagine potrebbe anche celebrare il coinvolgimento della città di Genova nei viaggi di Colombo verso il Nuovo Mondo. Grande era il sogno di veleggiare verso luoghi lontani e sconosciuti abitati da creature esotiche e Colombo voleva trovare oro nelle isole della costa della Cina descritte da Marco Polo. Quando sbarcò per la prima volta, egli ritenne di essere nelle vicinanze del Giappone; in realtà era sbarcato nell'isola di Guanahani, che poi ribattezzò San Salvador. Il 12 ottobre 1492, lo scopritore attribuì la proprietà di questo territorio alla corona spagnola e, affascinato dall'innocenza della popolazione, notò che gli indigeni avevano un atteggiamento amichevole e che avrebbero potuto essere convertiti alla fede cattolica¹³.

In seguito a una traduzione italiana del resoconto del navigatore pubblicata nel 1571¹⁴, questo viaggio fece molta impressione nell'ambiente culturale di Genova e Lazzaro Tavarone ne illustrò i fatti mettendo in evidenza il coraggio e lo spirito di sfida di Colombo nelle volte di due camere

che affrescò l'una in palazzo Bombrini nel 1607¹⁵ e l'altra in palazzo Belimbau¹⁶.

Quest'ultimo affresco era stato probabilmente commissionato dalla famiglia De Ferrari intorno al 1620 e il soffitto rappresenta le osservazioni di Colombo che "la gente andava in giro nuda come uscita dal ventre materno" e che "era bella sia fisicamente che nei tratti dei volti". Questi "indiani" indossavano perizomi, si ornavano con piume e non avevano armi da fuoco ma bastoni e lance acuminata con la punta in legno¹⁷. Il Tavarone conosceva bene la storia di Colombo, perché aveva lavorato con Luca Cambiaso in Spagna. Le scene delle lunette, il medaglione centrale del soffitto (nel quale sei indiani taino vengono presentati da Colombo alla corte spagnola al suo ritorno nell'aprile del 1493), i ritratti allegorici dei suoi fratelli, Diego e Bartolomeo, il re e la regina di Spagna, il re e la regina di Haiti rappresentati seduti nel fregio, non potevano non impressionare l'osservatore¹⁸ (figg. 14-15).

La rappresentazione della vita degli indiani fatta dal Tavarone nella decima lunetta, che mostra navi in rada con le nereidi e i tritoni (fig. 7), e nella seconda lunetta, dove Colombo si imbarca per il suo viaggio iniziale da Porto Palos in Andalusia (fig. 8), sono forse immagini che Bernardo Strozzi fece proprie. Questo soggetto appare anche in un disegno quadrettato del Tavarone (fig. 9). In ambedue le rappresentazioni Colombo viene aiutato da un marinaio a imbarcarsi su una scialuppa¹⁹. Questa composizione serve da riferimento allo Strozzi. In piedi, sulla terraferma, il gentiluomo tiene nella mano destra un astrolabio – lo strumento, a forma di disco con un cannocchiale astronomico, che serve a misurare l'altezza delle stelle sull'orizzonte e grazie al quale aveva viaggiato con sicurezza fino ad arrivare nel Nuovo Mondo – a cui si unisce però l'aiuto determinante della Fede, che il navigatore aiuta a sbarcare dalla scialuppa porgendole la mano. Conforme al motto della famiglia Centurione Scotto, la Fede domina la scena sia visivamente sia simbolicamente, e con la mano tesa verso l'alto tiene sollevato un calice cui si sovrappone una croce. Sostenuta da due angeli dai capelli rossi è accompagnata dai quattro evangelisti, ognuno dei quali è dipinto con in mano un libro rilegato in pelle. Essi sono pronti a diffondere la Buona Novella e i loro volti sono riflessi nell'acqua, quasi a sottolineare l'importanza della loro presenza nel contesto del viaggio.

L'inserimento di queste immagini religiose nell'evocare un evento storico come quello di Colombo costituisce un caso unico, che nasce forse dal fatto che lo Strozzi fosse un fra-

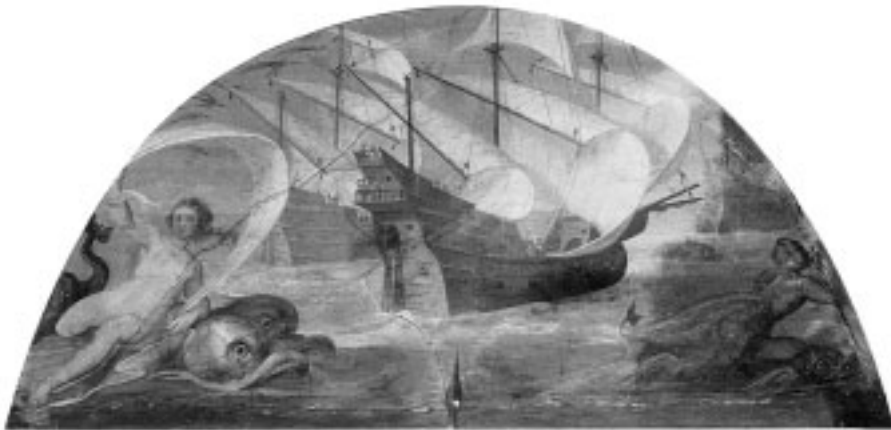
te cappuccino²⁰. I volti dei marinai e degli evangelisti emergono in questa barca affollata: l'artista li rappresenta riflessi nell'acqua non tanto per dare una prospettiva corretta, quanto per offrire la visibilità della loro espressione a chi guarda dal basso.

Rapidi colpi di pennello creano luci e ombre su questi visi e fanno pensare al volto del Battista nel frammento di un affresco del 1621 già in San Domenico (Genova, Accademia Ligustica) e a quelli delle figure affrescate a Sampierdarena, a conferma dell'ipotesi che lo Strozzi si serviva di modelli. È curioso notare come i tratti del volto del navigatore siano analoghi a quelli della testa di Cristo nelle pitture e nei disegni dell'artista²¹ (figg. 10-11).

Tra i numerosi disegni preliminari per gli affreschi eseguiti da Strozzi nei palazzi Branca Doria e Carpaneto, purtroppo nessuno è riconducibile alle molte figure di questo ciclo: la sola eccezione è un disegno a matita a colori²² di una testa di giovane (fig. 12), immersa nell'ombra, che somiglia all'angelo dai capelli rossi accanto alla Fede (fig. 13). Proprio questa mancanza di disegni preparatori sembra confermare che Strozzi dovette modificare continuamente le sue figure per accontentare i desideri del Centurione e che, anche se avesse fatto dei disegni, nessuno di essi corrisponderebbe a quello che oggi si vede sui soffitti. Inoltre, ciò significa anche che lo Strozzi dipinse le figure direttamente sul soffitto.

Il colore è steso quasi come in un disegno a gesso: l'artista infatti usa il bianco per illuminare i lineamenti dei volti e dei capelli e, contemporaneamente, pennellate scure per modellare le ombre. Questa tecnica di pittura a secco negli affreschi, usata un secolo prima da Perino del Vaga (tra il 1530 e il 1533) per le figure della Loggia in palazzo Doria, era diventata la norma, come si vede negli affreschi di Fiasella e dei fratelli Carlone, i quali avevano lavorato con Strozzi in palazzo Carpaneto.

Come nel palazzo di Sampierdarena, la scena ha la forma di un "quadro riportato" al centro del soffitto, ma a differenza di quella è verticale e circondata da immagini di "indiani" e uccelli esotici dai vividi colori (tavv. 34-37). Si presume che le notizie sugli usi e i costumi degli indios americani fossero state tramandate fin dai tempi di Colombo. Colpisce, in particolare, il realismo con cui Strozzi, ben diversamente dalla più tradizionale impostazione data dal Tavarone, raffigura gli "indigeni" e le loro attività quotidiane: i loro corpi bruni e nudi, inseriti nei dieci spazi triangolari dei pennacchi (due di essi andarono distrutti quando fu costruita la scala), sono abbelliti da acconciature di piume e da gemme.



7. Lazzaro Tavarone, *Nereidi e tritoni*, primo quarto del XVII secolo. Genova, palazzo Belimbau

8. Lazzaro Tavarone, *Cristoforo Colombo si imbarca da Porto Palos*, primo quarto del XVII secolo. Genova, palazzo Belimbau

9. Lazzaro Tavarone, *Cristoforo Colombo si imbarca da Porto Palos*, primo quarto del XVII secolo. Monaco di Baviera, collezione Ratgen

Quasi tutti sono impegnati in un'attività: si dedicano alla caccia, cercano di spalancare la bocca di un pesce, danno da mangiare ai loro figli o giocano con loro, praticano il cannibalismo. Strozzi dipingeva di rado figure nude, ma l'abilità che qui dimostra nel tratteggiarle può far pensare che avesse frequentato l'Accademia del Disegno e del Nudo in casa di Giovanni Carlo Doria. A ogni modo, questi nudi appaiono meno accademici di quelli degli "indiani" raffigurati dal Tavarone, perché i personaggi sono disposti in gruppi di tre e interagiscono gli uni con gli altri. Queste figure sono forse frutto dell'immaginazione dello Strozzi, e della conoscenza delle notizie tratte dalle fonti, ma gli uccelli delle lunette appartenevano certamente alla realtà.

Genova, infatti, fin dalla metà del XVI secolo, fu con Anversa il mercato più importante di uccelli esotici, presenti in molte case e diventati "quasi un elemento dell'arredo"²³. Quelli che affollano le lunette rappresentano un'ampia gamma degli uccelli che si vedevano ed erano venduti a Genova: l'amazzone testagiulla, il tacchino, l'airone cenerino, i piccioni, i pappagalli, il chiurlo, un rapace e il germano reale²⁴. Anche se non tutti questi volatili erano originari del Nuovo Mondo, il naturalismo di questi animali piumati accostati alle scene di vita quotidiana degli indigeni dava all'osservatore l'idea dell'avventura e di luoghi esotici.

Quanto allo stile, la pennellata è identica a quella usata per le altre figure sul soffitto. Questa è la prima volta in cui lo Strozzi rappresenta uccelli e animali in un affresco, anche se nel suo dipinto più celebre, *La cuoca* (Genova, Palazzo Rosso), si vedono dei pennuti appesi e legati insieme. Tuttavia, è possibile che essi fossero stati eseguiti da qualcun altro: infatti, nell'inventario dei beni dello Strozzi, stilato nel 1644, i dipinti di questo genere erano stati indicati come di mano di Ermanno Stroiffi, suo sodale²⁵.

Se dobbiamo credere alle testimonianze rese dal muratore Battista Fontana e dal futuro cognato dell'artista, Catto, quello che rimaneva da realizzare delle colonne e trabeazioni affrescate sulle pareti fu dipinto da Bartolomeo Besso – un allievo di Ansaldo –, mentre Giuseppe Catto aveva collaborato con l'artista alla realizzazione della volta (tavv. 34-37). Il resto dei *trompe l'œil* architettonici eseguiti sulle pareti è analogo a quanto si usava fare in molti palazzi, come, ad esempio, era stato fatto sotto la volta affrescata da Strozzi in palazzo Branca Doria²⁶.

Questi *stencils* non permettono di individuare né lo stile di Bartolomeo Basso né quello di Giuseppe Catto. Forse questo lavoro costituì l'esordio professionale di Catto: sembrano, infatti, essere di sua mano i due ovali raffiguranti *l'Inverno*

e l'*Autunno* (tavv. 21-22), circondati da decorazioni a cartiglio, sulla scala che conduce al primo piano nobile²⁷. Essi ricordano le figure tondeggianti della pala d'altare da lui dipinta nel 1657, nello stile di Bernardo Castello.

Nella vicina via Cairoli, all'interno di un altro palazzo Lomellino, ora Lamba Doria, esistono quattro oli su tela che rappresentano "indiani" simili a quelli dipinti dallo Strozzi²⁸. Di forma quadrangolare, essi hanno la funzione di sovrapporre: due riprendono i motivi di due pennacchi (cacciatori e musicanti) dipinti in palazzo Lomellino di Strada Nuova, mentre i restanti raffigurano una filatrice e degli indiani alle prese con un tacchino; potrebbero così documentare le scene ideate da Strozzi in un primo tempo e modificate poi dal Centurione, oppure riferirsi ai due pennacchi distrutti al momento della costruzione dello scalone. In un primo tempo, furono attribuiti da chi scrive a Raffaele Badaracco, ora invece si ritiene che siano del padre Giuseppe (1605-1657), il quale aveva studiato con lo Strozzi e ne aveva ricopiato le figure nei suoi disegni²⁹.

Sala dell'Astrologia

La terza sala, quella che si affaccia su palazzo Grimaldi (Tursi), è l'unica ad aver mantenuto le dimensioni originali; nel soffitto i molti strati di gesso e di pittura applicati sulla volta nel corso dei secoli si sono incorporati con il colore. Di conseguenza, la figura nel medaglione centrale della volta è sbiadita. Qui, una donna alata si staglia in piedi contro un cielo dai tenui colori grigio-prugna e violetto; le sue ampie ali con sfumature dal rosa al grigio e il vestito azzurro acqua ricordano le tonalità di colore della pittura greco romana. Ai suoi piedi si trova un'aquila rivolta verso di lei, con le grandi ali aperte (tavv. 41). Non dissimile dalla *Minerva* dipinta da Strozzi³⁰ e conservata al Cleveland Museum of Art, la figura guarda verso l'alto e ha il seno destro scoperto; al posto dell'elmo tiene in una mano una sfera e nell'altra un compasso, attributi legati entrambi alla navigazione e presenti anche negli affreschi della camera dell'*Evangelizzazione del Nuovo Mondo*. Ciò corrisponde alla descrizione fatta dal Ripa per l'*Astrologia*, cioè una donna alata che misura e segue il percorso degli astri con ai suoi piedi un'aquila, animale famoso per l'acutezza della vista e per l'altezza del volo³¹.

Intorno a questo quadro centrale, su un fondo di colore ocra, è una ghirlanda bianca con festoni dall'andamento ritmico. Sotto questa base dai colori così vivaci le decorazioni eseguite con l'ausilio di mascherine si intravedono appena (tav. 41).



10. Bernardo Strozzi, *Testa di Cristo* (particolare), primo quarto del XVII secolo. Collezione privata

11. Bernardo Strozzi, *Allegoria della Fede* (particolare), 1623-1624 Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, primo piano nobile, Sala dell'Allegoria della Fede

12. Bernardo Strozzi, *Angelo*, primo quarto del XVII secolo. Collezione privata

13. Bernardo Strozzi, *Allegoria della Fede* (particolare), 1623-1624 Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, primo piano nobile, Sala dell'Allegoria della Fede



14. Lazzaro Tavarone, *Storie di Cristoforo Colombo*, 1620 circa. Genova, palazzo Belimbau, soffitto del salone principale

15. Lazzaro Tavarone, *Storie di Cristoforo Colombo*, 1620 circa. Genova, palazzo Belimbau, parete del salone principale

Questo affresco, interrotto in corso d'opera, offre oggi la rara opportunità di osservare non solo la quadrettatura della parte centrale della volta, ma anche il disegno fatto con gesso nero nel festone sottostante.

Sala dei frammenti della Navigazione e dei tritoni

Nella volta troviamo due frammenti di affresco che appartengono a due momenti pittorici distinti, ma quasi coevi. Dal lato della finestra su Strada Nuova si vede un primo largo frammento con una donna che, con una mano, governa un timone e con l'altra tiene un boma a cui è attaccata una vela gonfia per il vento che la fa apparire quasi come una Galatea (tav. 29); staccato da questa figura si trova un altro frammento in cui è raffigurato un tritone che guarda verso l'alto, sorreggendo con la mano un'asta con uno stendardo bianco e rosso – forse la bandiera della Repubblica di Genova – agitato dal vento. Inoltre, si scorgono la testa e il braccio di un altro tritone (tav. 28).

Si potrebbe affermare che questi frammenti di figure ricordano le nereidi e i tritoni disposti intorno alle barche nella lunetta dipinta dal Tavarone pochi anni prima in palazzo Belimbau; ma la posizione della figura femminile vestita che si trova sopra il tritone e il fatto che ambedue i frammenti abbiano una cornice simile, suggeriscono l'idea che facessero parte di un'unica scena. Lo spazio vuoto tra i due frammenti era probabilmente occupato da una barca a bordo della quale viaggiava la figura femminile.

Dagli esami condotti sui due frammenti risulta che essi risalgono all'incirca allo stesso periodo ma presentano chiare differenze di stile: la donna, anche se un po' pallida, ricorda le figure tipiche dello Strozzi, mentre il tritone, per l'uso delle ombre sui tratti del viso, la potenza muscolare del torso e il modellato più denso, fa pensare invece a un altro autore. Dovendo riconoscere un artista in grado di lavorare con Strozzi, siamo portati a pensare al giovane Gioacchino Assereto, che, tra il 1621 e il 1622, aveva collaborato con lui nell'abside della chiesa, ora distrutta, di San Domenico³². L'ipotesi che l'Assereto possa aver dipinto questo tritone è suffragata dalla somiglianza che ha con la figura di san Giacomo, affrescato nel medaglione della chiesa della Santissima Annunziata a Genova. Quest'ultima è caratterizzata dalla potente muscolatura e dallo sguardo rivolto verso l'alto.

In questa camera vi sono inoltre lunette con decorazioni di alberi e cespugli (tav. 30). Si può solo suggerire che siano di mano di Goffredo Wals, un artista nordico che lavorava a Genova come paesaggista e che aveva subaffittato dallo Strozzi una camera per la quale pagava la stessa cifra che il

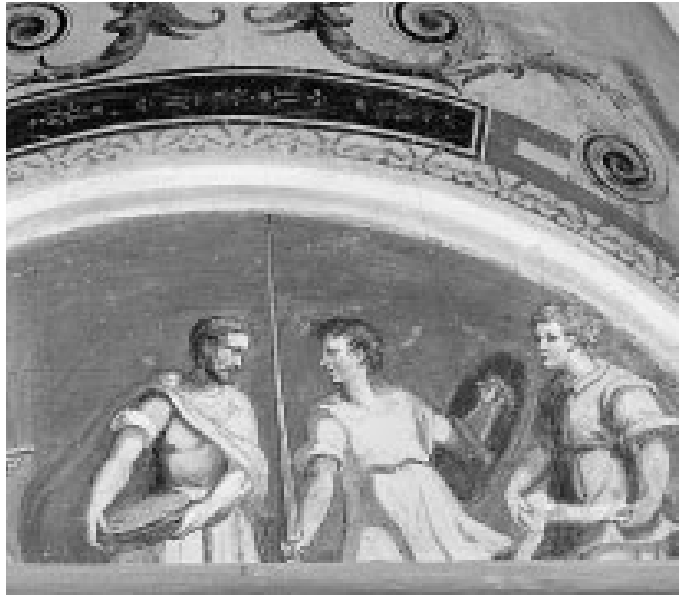
pittore genovese dava al Centurione per l'intero palazzo³³. Sul lato del vicolo, è stato infine riportato alla luce un piccolo "pregadio" (fig. 17), nascosto fino a poco tempo fa da un camino più tardo. Lo spazio necessario alla sua realizzazione venne creato costruendo un corpo aggettante esterno. Si può ipotizzare che questa piccola cappella potrebbe essere stata eseguita all'epoca in cui Luigi Centurione usava la camera come stanza da letto o, più probabilmente, che sia posteriore e, quindi, coeva alle ristrutturazioni settecentesche, come suggerisce la decorazione ondulata che circonda l'altare; inoltre, l'elegante filigrana d'oro che orna la piccola volta suggerisce che si tratti di una decorazione rococò, posteriore cioè al 1750.

Ingresso

Le tre stanze del primo piano nobile sono collegate a un'ampia sala d'ingresso cui si accede salendo lo scalone che parte dal piano terra. Nel corso dei secoli le sue dimensioni sono state modificate e durante i recenti lavori di restauro sono venuti alla luce frammenti della quadrettatura sulle pareti e delle sette lunette (tavv. 31-34). Queste lunette, che dal punto di vista stilistico risalgono agli ultimi anni del Cinquecento, indicano che probabilmente questa parte del palazzo fu la prima a essere abitata. In un primo tempo si pensò che fossero state dipinte nel periodo del Bergamasco, il presunto architetto del palazzo, ma dai profili, dal colore e dal modellato si può dedurre, invece, che siano piuttosto opera di Marc'Antonio, Aurelio e Felice Calvi, che tra il 1592 e il 1594 affrescarono la volta del vestibolo e dell'atrio del palazzo adiacente, palazzo Spinola³⁴.

È difficile identificare i soggetti qui rappresentati. La lunetta meglio conservata rappresenta un giovane con una lancia e uno scudo in conversazione con altri armati in un interno (fig. 16). Anche nelle altre lunette si vedono soldati e immagini militari (armature, navi, bandiere) (tav. 27). I Calvi e i Semino rappresentavano spesso battaglie nei loro affreschi, ma qui i personaggi sembrano dialogare tra loro e, quindi, si può ipotizzare un'origine letteraria ancora di difficile lettura degli episodi raffigurati. Ciò confermerebbe l'influenza che nell'ultimo ventennio del Cinquecento ebbero a Genova, come altrove, i cenacoli letterari di poeti, artisti e aristocratici³⁵ e, a questo proposito, si ricordano le illustrazioni disegnate nel 1586 da Bernardo Castello per l'edizione della *Gerusalemme liberata* del Tasso pubblicata nel 1590.

Luigi Centurione conosceva questo tipo di decorazione dato che i Calvi l'avevano adoperato in alcuni palazzi dei Cen-



16. Lunetta dell'ingresso con scena di uomini armati, XVI secolo. Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, primo piano nobile

17. Decorazione del "pregadio" settecentesco. Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, primo piano nobile



turione Scotto (come la villa Musso Piantelli)³⁶ e dato che Strozzi aveva affrescato grottesche attorno alle scene nelle volte della villa a Sampierdarena. Quando entrò in possesso di palazzo Lomellino, Luigi decise che Strozzi non doveva circondare la scena nel quadro riportato con grottesche e che non doveva raffigurare episodi di storia romana o soggetti letterari; voleva, piuttosto, accentuare l'importanza della sua famiglia, il suo ruolo nello sviluppo di Genova come città portuale e centro di ricchi commerci³⁷ e nel finanziamento delle spedizioni di Colombo, attraverso la scelta di temi legati alla navigazione e alla scoperta del Nuovo Mondo. Per questo, Colombo sarebbe stato il soggetto più appropriato per dare lustro a un palazzo situato in Strada Nuova appena costruita³⁸.

Gli affreschi dello Strozzi, recentemente scoperti e recuperati nelle stanze al primo piano nobile si aggiungono a buon diritto all'elenco di splendori di questo palazzo: gli elaborati stucchi cinquecenteschi della facciata e dell'atrio, lo scenografico ninfeo del cortile del Parodi, il secondo piano nobile decorato dai più famosi artisti del primo Settecento e il giardino cinquecentesco modificato nel Settecento, reso celebre nell'Ottocento dal sindaco Podestà, proprietario all'epoca del palazzo.

¹ La datazione dell'opera si collega all'esistenza di un atto firmato nel palazzo il 26 marzo 1618 dallo stesso Strozzi (*Bernardo Strozzi*, catalogo della mostra, Genova 1995, p. 379). Si tratta del primo di una serie di atti di compravendita riguardanti alcuni terreni a Framura, dove vivevano la madre e la sorella del pittore; sembra probabile che Strozzi abbia investito nell'acquisto il compenso ricevuto da Doria per il suo lavoro.

² Forse la volta del coro di questa chiesa fu decorata nel 1620 circa, quando Strozzi ricevette il pagamento di una *Ultima cena* eseguita per la stessa chiesa; cfr. *Bernardo Strozzi* cit., p. 380.

³ R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, Genova 1768, p. 191; *Bernardo Strozzi* cit., p. 53, n. 17 (Galassi).

⁴ *Bernardo Strozzi* cit., p. 53, n. 16 (Galassi). La famiglia Oltremarini Centurione aveva anche contribuito al rifacimento del coro di San Domenico (1594-1612) prima che lo acquistassero i Doria, i quali incaricarono Strozzi di affrescare il soffitto a volta: sono grata a Maria Clelia Galassi per avermi comunicato questa informazione.

⁵ *Bernardo Strozzi* cit., p. 53, nota 24 (Galassi).

⁶ *Bernardo Strozzi* cit., p. 43 (Galassi).

⁷ L. Alfonso, *Bernardo Strozzi*, in "La Berio", XXI, 1981, pp. 12-37.

⁸ V. Belloni, *Giuseppe Catto, pittore, cognato dello Strozzi*, in "La Squilla", gennaio-febbraio 1990, pp. 24-27, nota 4: "Sappiamo con certezza che lo Strozzi affrescò alcune sale nella casa di Luigi Centurione posta in via Garibaldi; sappiamo pure che il Centurione tali affreschi fece dealbare e 'sopradipingere' da altro pittore. Sappiamo anche che l'intonaco, pur ridipinto, conserva i precedenti affreschi [...] Possibile che a nessuno sia venuto in mente di 'saggiare' quelle volte e parete per rintracciare i dipinti dello Strozzi?".

⁹ *Bernardo Strozzi* cit., p. 42 (Galassi), p. 162 (Dugoni).

¹⁰ L. Alfonso, *art. cit.*, pp. 23-26. *Doc. I*, Lettere al Senato, fz. 604; Atti Senato, sala Senarega, n.g. 1835, pro P. Bernardo Strozzi 24 novembre

1625 - 20 marzo 1626: "Prè Bernardo Strozzi si ritrova agravato per un conserto che fece con il M.co Sig.r Luiggi Centurione per conto di alcune pitture che desiderava fare nel suo palaso di strada nuova, dove esso Prè Bernardo ha fato più lavoro da sei volte altrettanto di quello che era obligato per una polisa che è tra essi, et ha adoperato tutti li mezzi e somisioni che li sono stati possibili aciò restassi sodisfato d. to M.co Sig.r Luiggi, e non la potutto ottere, e per ultimo li ha domandato licenza di comparire da V.V.S.S. ie Ser. me aciò siano servite di provederli di quella oportuna giustizia che parerà alle S.S.V.V. Ill. me suplicando che voliano essere servite di provederli di giustizia somaria non potendo d. to Prè Bernardo stare in lite con il M. sig. r Luiggi dove esso pretende tirarlo, stante che non ha forze di poter resistere a un paro suo essendo esso povero et havendo d.to Prè Bernardo madre sorelle e nipoti liquali non hanno altro che vivere che le fatiche di d. to Prè Bernardo, onde spera da q. sto Ser. mo tribunale ottenere quella pronta e spedita giustizia, che simil causa richiede aciò possa della mercede delle sue fatiche conseguire la dovuta sodisfattione et a V.V.S.S. Ser. me fa humill.ma riverenza. Di V.V.S.S. Ser. me devoto servitore, Prè Bernardo Strozzi".

Doc. II: Lo stesso 24 novembre 1625 il Cancelliere scriveva: "Manifestetur hodie (?) M.co Lodisio Cent.no quatenus die prima qua offitiabitur compareat ad respondendum et opponendum. Instante d.° P. Ber. do".

Doc. III: Il 25 Giovanni Bricherasio dichiarava d'aver notificato l'ordine al m. co Lodisio. Questi rispondeva a sua volta con altro esposto: "Ser.mi S.S. Prete Bernardo Strozzi non ha osservato al s. r Luigi Centurione le convenzioni accordate fra loro e descritte in poliza di mano di d.o Prete Bernardo e poi inserita in publico instrumento; non havendo osservato né per il tempo né per il lavoro, né per altra cosa. Dovea in 18 mesi che cominciano a 23 Agosto 1623 haver dipinto tre camere nell'appartamento da basso e duoi recamerini e la scala et hoggi non ha fatto altro che dipingere le volte delle stanza et non ha neanco principiata la Pittura della scala e pure sono passati oltre li dieciotto mesi, altri nove, e mentre per li detti lavori si doveano pagare solamente lire 1000 per la conventionione che si presenta, ha già ricevuto lire 1372 come dalle ricevute che si presentano, et è risultato di più mag. r spesa al s. r Luigi per la pigione de ponti e di inalbatura per la mag. r dilatione de r nove mesi oltre il grave incommodo e danno di non poter godere né servirsi delle stanze. E perché dal fare di d.° Prete Bernardo s'accorse d.° s. r Luigi che non voleva osservarlo, volse restar cauto o dell'osservanza o della pena meritata per l'inosservanza e per li danni. Onde li mesi passati con occasione di sborsarli novi danari l' Ill. mo S. r Marc' Antonio Doria obligandosi in solidum con d.° P. Bernardo promesse che lui osserveria la conventionione scritta altrimenti si obligò di pagare sino alla somma de scuti 500 d'argento per li giusti danni di d.° S. r Luigi. Onde venuto il caso della stipulatione stando d.° S. r Luigi in procinto d'incaminarsene, d.° P. Bernardo prevenendo con narationi non vere ha dato supplica a V.V.S.S. Ser. me domandando provigione e come dalla sua sup.ca. E non può esser logho sotto loro correctione ad altra provigione che d'ordinare a d.° Prete Bernardo, o sij a sua sicurtà, che paghi a d.° S. r Luigi la pena incorsa per li giusti danni con la restitutione delli dannari che ha ricevuto di più e per quali non ha fatto il lavoro, come d. o S. r Luigi ne supplica V.V.S.S. ser. me alle quali ecc. r".

Il cancelliere annota: "die 26 nov. b Deposita per d. m. m. Lodisium". E più sotto: "1625 die 27 nov. b Ill. mus Marcus Antonius Doria studeat partes componere per Ser. mum Sen. nuper electum ad calc. r".

Doc. IV: 11 maggio 1626 - testimoni in presenza d'un notaio a propria ulteriore difesa. Atti Senato, sala Senarega, n.g. 1835, fo. 619, testes 11-5-1626: Maestro Battista Fontana muratore figlio di Bernardo depone: "d'ordine di Luigi Centurione ho calcinato le volte di due stanze sopra il portico del palazzo del M. co Luigi Centurione di strada nuova che erano dipinte di mano del R. Prete Bernardo e poi le ho indarbate [imbiancate] e d.° R.P. Bernardo le ha un'altra volta dipinte di ordine del d.°

Luigi che volle variare detta pittura nonostante che più volte d.º R.P. Bernardo li dicesse che nol facesse perché le prime pitture stavono bene, le quali pitture due volte fatte, d.º R.P. Bernardo ha fatto le spese de suoi propri denari, e perché detto Bernardo si lamentava di non aver sodisfazione conforme all'opera sua, Centurione prese carico di far dipingere a sue proprie spese le pariete delle cinque stanze che sono sopra il portico di d.º palazzo da Bartolomeo Basso a discarico dell'obbligo di d.º R.P. Bernardo, acciò potesse più facilmente le pitture nelle volte di d. e cinque stanze, e di più d.º Centurione fece scalcinare da me muratore Battista tre facie di una di d.º stanze già indalbate per voler dormire in d.º stanza nel venir di villa, temendo che l'umidità della nova indalbatatura non li nocesse. Fatto in contrada di S. Siro lunedì 11 maggio 1626 presenti Antonio Vassallo di Simone e Angelo Santo Generelli di Gio. Andrea”.

Il secondo teste, Giuseppe Catto, pittore, di Lorenzo, quello che fu poi il terzo marito di Ginetta, dice: “Mentre io aiutavo Bernardo Strozzi a dipingere li ornamenti delle volte nelle stanze del palazzo, vidi più volte che d.º R. Prete si doleva con il Centurione, dicendo che aveva fatto molto più lavoro del suo obbligo e che questo gli dovesse dare denari per d. i lavori fatti di vantaggio. Centurione gli disse che tirasse inanzi a fornire le volte, che esso Centurione farà fare le ornamenta delle pariete e sia facciate delle stanze a spese proprie di esso Centurione a discarico di d.º R.P. Bernardo, e più attesto che d.º Centurione ha fatto scancellare le pitture di due volte o sia suffitte escluso il quadro di mezzo di una di d.º due volte, le pitture de quali due volte di già erano fornite e astrinse d.º R.P. Bernardo a rificare due volte con pitture a figure diverse dalle prime minacciandoli di farle altrimenti rificare a spese di d. o Bernardo, e per quanto d.º Bernardo li dicesse che lassasse stare le d.º prime pitture perché erano ben fatte, non poté trattener d.º Centurione che non le facesse scancellare dal fabro muraro, dal qual maestro fece scalcinare anche tre faciate o sian parti di parieti che erano indalbate, e chiedendo all'ora io al d.º maestro perché gettasse a terra si bella indalbatatura mi rispose che lo faceva d'ordine del d.º Lodisio Centurione che vuole dormire in d.º stanza nel venir di villa e teme che la calcina di d.º indalbatatura ancora fresca non li facessi danno alla sanità. Testi G.B. Tasso fu Stefano e Pietro Maria Nicolini di Pietro Antonio”.

¹¹ Vd. il saggio di Manzitti e Priarone in questo volume.

¹² Francesca Boschieri Centurione è stata la prima a suggerire quest'ipotesi.

¹³ I. Rouse e J. Arrom, *The Tainos: Principal Inhabitants of Columbus' Indies*, in *Circa 1492*, catalogo della mostra, National Gallery of Art, Washington 1992, pp. 509-513.

¹⁴ *Istorie di Ferdinando Colombo nelle quali si ha particolare relazione della vita e fatti di Cristoforo Colombo suo Padre, e dello scoprimento ch'egli fece nell'Indie occidentali*, Venezia 1571.

¹⁵ Oggi distrutto: una fotografia d'epoca dell'affresco è stata pubblicata da P. Donati, *Pittori a Genova dal 1620 al 1630. Esordi e congedi*, in “Bollettino d'Arte”, 74-75, 1992, p. 111, fig. 2. Il medaglione centrale illustrava un episodio (“nove marinai riuscirono a mettere in fuga cinquanta indios”) che Tavarone riprese nella nona lunetta del palazzo Belimbau, per la quale esiste un disegno in una collezione privata inglese.

¹⁶ C. Cavelli, *Palazzo Belimbau e il ciclo colombiano*, Regione Liguria, De Agostini, Novara 1986. Cavelli seguiva la convinzione che l'affresco fosse stato commissionato dalla famiglia Chiavari, quando Giovan Luca Chiavari era stato doge, negli anni 1627-1629. Più di recente, altri studiosi gli hanno attribuito una data anteriore, perché l'affresco mostra lo stemma dei De Ferrari-Giustiniani (documento del matrimonio che nel 1598 aveva imparentato le due famiglie): lo stile delle figure e il soggetto furono poi adottati per degli oggetti d'argento datati all'inizio del decennio 1620-1630 (F. Boggero, F. Simonetti, *Argenti genovesi da parata*, Torino 1991, cat. 9; F. Simonetti, *Genova nell'età Barocca*, Genova 1992, p. 351). Un riassunto delle diverse opinioni si trova in E. Parma, *Il Cinquecento*, Ge-

nova 1999, pp. 300-301: l'autore ritiene che l'opera sia stata eseguita verso il 1618 per Francesco De Ferrari, primo proprietario del palazzo.

¹⁷ I. Rouse, J. Arrom, *op. cit.*, p. 509.

¹⁸ Le figure rappresentate da Tavarone nell'affresco di palazzo Belimbau suggerirono ai committenti di far eseguire all'artista immagini analoghe su pezzi di argenteria. Il magnifico bacile realizzato in fusione e inciso, oltre alle stagnare eseguite da artigiani del Nord e datate 1621-1622 attestano la ricchezza di cui disponeva la nobiltà cittadina. Essendo probabile che Strozzi si fosse ispirato agli affreschi di Tavarone per realizzare le sue scene marine e di navigazione, non sorprende neppure che Strozzi abbia disegnato degli argenti: il suo bozzetto (Oxford, Ashmolean Museum, riprodotto in F. Boggero, F. Simonetti, *op. cit.*, p. 233, fig. 133) per un bacile d'argento commissionato dalla famiglia Giustiniani Longo nel 1622 circa (Malibu, J.P. Getty Museum) mostra, intorno al bordo delle figure che si intrecciano due a due: è stata indicata l'affinità con l'affresco di Sampierdarena, ma queste figure si richiamano anche al movimento in alcuni pennacchi dedicati agli “indiani”.

Gli argenti decorati con la storia di Colombo, commissionati dai Pallavicini, si trovano in palazzo Spinola: un piatto con *La partenza di Colombo da Palos*, disegnato da Melijn, e una coppia di vasi, *L'omaggio degli indigeni a Colombo* e *Colombo che doma la rivolta di Francisco de Porras* (F. Boggero, F. Simonetti, *op. cit.*, cat. 9-10, figg. 148, 158-168).

¹⁹ Penna e acquerello bruno, con rialzi in bianco, su carta azzurra, quadrato, 206 x 345 mm, Monaco di Baviera, collezione Ratgen; ripr. in M. Newcome, *Genoese Baroque Drawings*, Binghamton 1972, cat. 11.

²⁰ Un altro artista genovese del primo Seicento che aveva raffigurato Colombo in termini allegorici era stato Tavarone. Il suo schizzo è allegato al *Codice dei privilegi* (Genova, Palazzo Tursi) inviato da Colombo a Nicolò Oderigo, ambasciatore genovese presso la corte di Spagna e mostra la *Provvidenza* seduta in una barca accanto all'ammiraglio, mentre la *Fama* si libra al di sopra dei personaggi. Tavarone aveva ripreso la stessa idea in un disegno più curato, in cui Colombo siede in una barca sospinta dalle *Virtù* e guidata verso riva dalla Liguria (Genova, Palazzo Rosso, inv. D3141). Questi disegni sono stati pubblicati da P. Boccardo che li attribuisce a Paggi: *La gloria di Colombo: lo schizzo e il disegno di Giovan Battista Paggi*, in “Bollettino dei Musei Civici Genovesi”, 40-42, 1992, pp. 35-40, figg. 1-2; P. Boccardo, *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova*, Milano 1999, cat. 28.

²¹ Matita nera e bianca su carta grigia, 295 x 235 mm, collezione privata; ripr. da Christie's, New York, 28 gennaio 1999, lotto 9.

²² Matita nera, rossa e bianca, acquerello bruno, 168 x 165 mm, collezione privata; Christie's, Londra, 2 luglio 1996, lotto 22; ripr. in M. Newcome, *Oil Sketches and Drawings by Bernardo Strozzi*, in “Antichità viva”, 32, 1993, p. 18, fig. 9.

²³ O. Raggio, *Storia di una passione*, Venezia 2000, p. 27. Durante il periodo in cui Strozzi lavorava nel palazzo, Sinibaldo Scorza eseguì numerosi disegni di uccelli naturalisticamente rappresentati. I suoi disegni dell'esotica *Upupa* (collezione privata) sottolineano l'esistenza di molte specie diverse che si potevano acquistare a Genova, oltre ai soliti tacchini e pappagalli spesso rappresentati nei dipinti degli artisti operanti a Genova nel primo Seicento: Castiglione, Vassallo, Jan Roos, Rubens e Van Dyck.

²⁴ Ringrazio Enrico Borgo, del Museo Civico di Storia Naturale di Genova, che ha avuto la gentilezza di identificarli, e Maria Angela Profumo per il suo interessamento.

²⁵ Ad esempio: *Un gallo d'India bianco, una galina*: cfr. *Bernardo Strozzi* cit., p. 278.

²⁶ *Bernardo Strozzi* cit., p. 59, fig. 31 (Gavazza).

²⁷ *Madonna col Bambino e i santi Anna, Vincenzo martire e Giuseppe*, parrocchiale di Valletti, alta Val di Vara; ripr. in V. Belloni, *art. cit.*, pp. 24-27. Le volute che circondano l'ovale delle stagioni somigliano ai disegni di cartigli di Bernardo Castello, stampati a Roma da Cungiug (Roma, Isti-

tuto Nazionale per la Grafica, inv. 37116-37119) e realizzati verso il 1616 circa, quando Bernardo affrescò le sale del Quirinale a Roma (M. Newcome, *Unknown Frescoes by Bernardo Castello in Rome*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, pp. 524-534). La somiglianza conferma che i medaglioni facevano parte del progetto di lavoro da realizzare insieme a Strozzi (cfr. doc. III in nota 10).

²⁸ Marco Parodi, uno dei restauratori degli affreschi, ha riconosciuto questi dipinti (ripr. in M. Newcome, *Raffaello Badaracco*, in "Antichità viva", 2, 1980, p. 23, figg. 3-4, attribuiti a Badaracco) come riferibili ai pennacchi raffiguranti gli indios affrescati da Strozzi.

L'indiano che fila ricorda il dipinto di Strozzi delle *Tre Parche* (San Pietroburgo, The State Hermitage), e se questa figura si ricollega a uno dei pennacchi andati perduti, le figure degli indiani acquistano un'importanza supplementare: in questo caso si richiamerebbero agli spiriti che determinavano il destino dell'uomo.

²⁹ Cfr. G.C. Sciolla, *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1990, cat. 69.

³⁰ Ripr. in *Bernardo Strozzi* cit., cat. 222 (Orlando). Anche se in effetti Strozzi usava riprendere le stesse figure, forse gli affreschi Centurione potrebbero rendere necessario un adeguamento nella cronologia dell'opera di Strozzi: non solo per il dipinto della Minerva, considerato finora appartenente al periodo veneziano, ma anche per altri due dipinti "veneziani", la *Guarigione di Tobia* al Metropolitan Museum di New York e *San Secondo e l'angelo* all'Hermitage di San Pietroburgo (ripr. in L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995, catt. 435, 544). In entrambi si ritrova lo stesso angelo dai capelli rossi affrescato nella sala di Colombo.

³¹ C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1611, p. 32: "Donna vestita di color celeste, con una corona di stelle in capo, porterà alle spalle l'ali, nella destra mano terrà uno scettro, nella sinistra una sfera, e à canto un'aquila". Questa figura corrisponde anche all'immagine dell'*Astrologia* dipinta in uno dei sette quadri raffiguranti le sette Arti liberali, dipinti da Frans Floris nel 1557 (e incisi da C. Cort). Questi quadri furono portati a Genova da Gio. Agostino Balbi forse tra il 1608 e il 1617 (*Pittura fiamminga in Li-*

guria, secoli XIV-XVII, Genova 1997, pp. 153, 162, 169, fig. 17; *L'Età di Rubens*, catalogo della mostra, Milano 2004). L'arrivo a Genova dei sette dipinti allegorici del Floris sicuramente creò una certa impressione sui committenti e sui pittori genovesi e Centurione forse reagì immediatamente chiedendo allo Strozzi di seguire quel prototipo, eliminando però il pavone, noto in Liguria come simbolo della sfortuna.

³² M. Newcome, *Strozzi and Assereto. Two Artists and two Visions for the Church of San Domenico in Genova*, in "Studi di Storia dell'Arte", 14, 2003, pp. 171-175.

³³ L. Alfonso, *art. cit.*, p. 16; *Bernardo Strozzi* cit., p. 380.

³⁴ E. Parma, *op. cit.*, pp. 281-282.

³⁵ Forse il più attivo gruppo di letterati e poeti genovesi era quello sotto la guida di Guido Pallavicino. L'Accademia degli Addormentati, fondata nel 1587, teneva le sue riunioni nella villa Lomellini Rostan a Multedo. Cfr. G. Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera e le figurazioni simboliche di Bernardo Castello*, in "Atti e Memorie", XII, Società Savonese di Storia Patria, Savona 1976, p. 40, nota 5. La villa Rostan era stata da poco affrescata da Bernardo Castello (1588) e dalla bottega di Calvi (ripr. in E. Parma, *op. cit.*, pp. 333-339 [Cabella]).

³⁶ E. Parma, *op. cit.*, pp. 349-356. Barnaba Centurione Scotto era proprietario anche della villa di Barnaba Centurione, e poco dopo averla acquistata, nel 1587, dette incarico a Bernardo Castello di affrescarla.

³⁷ Sorge il sospetto che il ramo Scotto della famiglia Centurione fosse impegnato nelle questioni spagnole quanto la famiglia Oltremarini, con Barnaba (vd. nota 36) che nel 1594 si trovava appunto in Spagna. Cfr. E. Parma, *op. cit.*, pp. 344, 349. Su un altro piano, in quello stesso periodo Giorgio Centurione, dei Centurione Becchignone, divenne doge di Genova (vd. una stampa pubblicata nel 1622, disegnata da Borzone, per celebrare l'incoronazione; ripr. in *El Siglo de los Genoveses*, catalogo della mostra, Genova 1999, p. 116 [G. Ruffini]).

³⁸ G. Gorse, *A Classical Stage for the Old Nobility: The Strada Nuova and Sixteenth-Century Genoa*, in "Art Bulletin", giugno 1997, pp. 301-327.