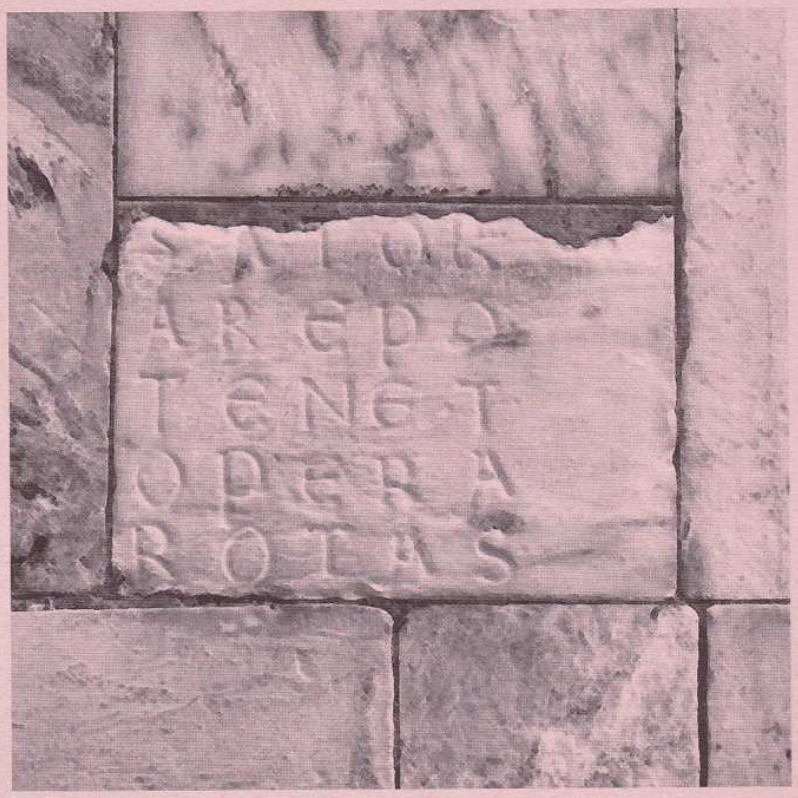
INTEMELION



INTERVION

cultura e territorio

n. 23 (2017)

INTEMELION

n. 23 (2017)

cultura e territorio

Quaderno annuale di Studi Storici
dell'Accademia di Cultura Intemelia

Fondato da Giuseppe Palmero

Comitato scientifico

Mario Ascheri (Università degli Studi di Roma 3)
Laura Balletto (Università degli Studi di Genova)
Fulvio Cervini (Università degli Studi di Firenze)
Christiane Eluère (Direction des Musées de France L.R.M.F. - Paris)
Werner Forner (Università degli Studi di Siegen - Germania)
Luca Lo Basso (Università degli Studi di Genova)
Simona Morando (Università degli Studi di Genova)
Philippe Pergola (Laboratoire d'Archéologie Médiévale et Moderne en Méditerranée - UMR 7298 Université d'Aix-Marseille - MMSH)
Paolo Aldo Rossi (Università degli Studi di Genova)
Fiorenzo Toso (Università degli Studi di Sassari)
Alessandro Vitale Brovarone (Università degli Studi di Torino)
Rita Zanolla (Accademia di Cultura Intemelia)

Coordinamento editoriale

Fausto Amalberti (*Editing*)
Graziano Mamone (*Segreteria*)

Direttore responsabile: Beatrice Palmero

Recapito postale: Via Ville 30 - 18039 Ventimiglia (IM) - tel. 3479413965

http://www.intemelion.it ISSN 2280-8426 redazione@intemelion.it

Pubblicazione realizzata sotto il Patrocinio del Comune di Ventimiglia e della Civica Biblioteca Aprosiana. Con il contributo dell'Asso Lab StArT AM http://www.startam.eu/

Massimo Bartoletti

Una attribuzione per il "Maestro di Cesio" e altre considerazioni sulla pittura in Liguria a metà Quattrocento

Mentre si consultava on-line il catalogo della Fototeca di Federico Zeri aveva incuriosito il link dedicato al rarissimo pittore Francesco Grasso da Verzate, o da Pavia, attivo a lungo a Genova e in Liguria almeno dal 1465 all'anno 1500 [1]. Si trovarono due occorrenze fotografiche, la prima relativa al ben noto *San Vincenzo Ferrer*, firmato, della Pinacoteca Malaspina di Pavia, la seconda a un *San Pietro martire*, su tavola, segnalato prima del 1960 a Parigi presso Loebl che ci risultò del tutto sconosciuto (fig. 1) [2].

Sulle prime, la proposta di Zeri di annettere quel dipinto, di cui null'altro sappiamo, allo scarno catalogo di Francesco Grasso ci parve ragionevole essendo basata – ma è una nostra induzione – sul confronto con la più antica delle due opere note dell'artista, il polittico del 1465 raffigurante la *Madonna col Bambino e santi*, firmato *Franci-*

---

[1] Sul pittore A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento*, in G. ALGERI e A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991, pp. 225-486, in particolare pp. 253, 255-256, 281, nota 58; EAD., *Grasso (o De Gradi; o da Verzate), Francesco*, in *La pittura in Liguria* cit., pp. 511-512. Inoltre F. SORCE, *Grasso, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Roma 2002, pp. 710-712, cui va aggiunta adesso la notizia di una attività di Francesco da Verzate in San Bernardino ad Albenga nel 1473 rinvenuta da Giovanni Puerari e relativa alla realizzazione di un ciclo di affreschi e di una pala con l'*Annunciazione* nella cappella di giuspatronato di Francesco Marchese di Antonio: M. BARTOLETTI, *Testimonianze su apparati decorativi e suppellettili (sec. XIV-XVIII)*, in *San Domenico di Albenga un monumento da salvare*, atti del convegno (Albenga 4-5 giugno 2010), Bordighera 2016, pp. 129-147, in particolare p. 141.

[2] Bologna, Fondazione Zeri, fototeca n. 23610. La fotografia pubblicata è la n. 59611 realizzata da L. Borel, titolare di un laboratorio a Marsiglia in rue Frontage. Del *San Pietro martire*, Zeri possedeva una seconda stampa databile tra il 1930 e il 1960 (IB., n. 59612) di operatore sconosciuto che rappresenta la tavola munita di una cornice dorata a gola da collezione.

scus de Vergia/to de Pavia pinxit, ancora inserito nella cornice intagliata e dorata originaria ed esposto in San Nicolò di Bari a Baiardo (Imperia)[3] (fig. 2). A ben vedere, però, solo alcuni dettagli del *San Pietro martire*, come le dita lunghe delle mani oppure un certo modo ondulato e floscio di far rompere a terra le pieghe della sua tunica, stabilivano col polittico del pittore pavese qualche corrispondenza, specialmente col *San Pietro* dello scomparto laterale destro. Diversamente, il dipinto già Loebl dichiarava invece una solidità delle forme, una strenua indagine psicologica e fisiognomica superiore alle capacità assodate di Francesco Grasso. Il polittico di Baiardo, con le ombre nerofumo che invadono i sottosquadri delle pieghe, le larghe maschere facciali fortemente tipizzate alle quali il chiaroscuro dà volume con discrezione, avvia da altri presupposti: l'impostazione neo-trecentesca è aggiornata sui modelli padovani di Francesco Squarcione – si guardi solo la Madonna protagonista – non senza alcuni riscontri, solo tipologici, da Vincenzo Foppa[4].

Il *San Pietro martire* spetta allo stesso maestro, finora anonimo, autore della tavola con i *Santi Eleuterio e Mauro con un devoto*, datata 1457, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Lucia a Cesio, nella valle del torrente Impero (entroterra di Imperia Oneglia), ora esposta

---

[3] Sul polittico di Baiardo: M. NATALE, *Francesco da Verzate: Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Pietro*, in *Restauri in provincia di Imperia* (a cura di F. BOGGERO), Genova 1986, pp. 28-36; A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento* cit., p. 253, p. 256; M. CALDERA, *La pittura in Liguria nel XV secolo*, Milano 2005, pp. 14-15; G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, p. 84, nota 22.

[4] L'impostazione neo-trecentesca è sottolineata da M. NATALE, *Francesco da Verzate* cit., p. 33, mentre A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento* cit., 1991, p. 256 nota la corrispondenza del "basamento chiuso da un parapetto ornato da archeggiature cieche" con lo scomparto centrale del polittico per Battista Malletta di Vincenzo Foppa. G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia* cit., p. 84, nota 22 ritiene le nozioni di squarcionismo padovano, evidenti nel polittico di Baiardo, mediate a Francesco da Verzate tramite Giovanni da Montorfano. Nel viso della Vergine ci pare di rinvenire la memoria di un modello di Squarcione sul tipo delle *Madonne col Bambino* l'una ora nella Alana Collection di Newark (Delaware), l'altra a Baltimora, circa 1445-1450: A DE MARCHI, *Francesco Squarcione, Madonna con il Bambino* in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Paris, 2008-2009), a cura di G. AGOSTI E D. THIÉBAUT, Milano 2008, p. 61-62. G. FOSSALUZZA, *Scheda n. 32* in *The Alana collection (Newark, Delaware, Usa). Italian paintings from the 13th to 15th century*, a cura di M. BOSKOVITS, Firenze 2009, pp. 201-210 attribuisce la prima delle due tavole a Nicolò Pìzolo.

nelle sale del Museo Diocesano di Albenga (fig. 3). Le coincidenze tipologiche e morfologiche sono, con questa tavola, ben più immediate e stringenti di quanto non appaia col polittico di Baiardo. La mano del santo domenicano che regge la palma è analoga a quella di San Mauro che sfoglia il libro; la palma stessa con in evidenza il dattero pendulo è identica a quella sorretta da Sant'Eleuterio. La fisionomia del suo volto, e del donatore nerovestito, accidentata da netti solchi di pieghe, dalla risentita sporgenza degli zigomi evidenziati da una sottolineatura lunata di ombra, dalla netta fossa circolare che segna il mento nel mezzo, trovano precisa corrispondenza nel sofferto viso di *San Pietro martire*. Suggellano l'identità di mano dei dipinti la concatenazione fitta di pieghe ondulate del camice, sul braccio destro, di Sant'Eleuterio, del saio, sul braccio sinistro, del domenicano, e in entrambi la caduta a terra verticale con improvvise e morbide flessioni arcuate dei panneggi. Si coglie poi, nel *San Pietro martire*, la luminosità nitida, zenitale, che quasi intaglia e cesella alcuni dettagli del vestiario: la pazienza che si assesta sul bordo inferiore in pieghe arricciolate come si trattasse del pannello di una porta lignea lavorata con motivo "a pergamena"; il falcione conficcato dal sicario cataro nel cranio del santo martire domenicano. Brani che corrispondono, nella tavola di Cesio, all'asciugamano di lino annodato più volte al baculo del pastorale di Sant'Eleuterio e alla splendente materia dei plutei marmorei dello scranno su cui i due santi seggono, immersi in gravissima meditazione. Nel *San Pietro martire* il senso della profondità dello spazio è meno immediatamente percepibile rispetto alla pala di Cesio, restituita com'è qui dagli scorci dell'aureola e del libro di San Mauro, dalla proiezione delle ombre del pastorale di Sant'Eleuterio e della palma dell'altro protagonista sul fondo del padiglione che costituisce l'inscenatura del componimento, prodotta da una limpida luce esterna. La figura, comunque, non è affatto bidimensionale: la luce zenitale conferisce con nitore rilievo alle forme intercettando i sottosquadri delle pieghe e gli scorci della mano che regge il libro e dell'avambraccio con la palma.

L'inquadratura di tre quarti e l'inclinazione verso sinistra della testa del *San Pietro martire* già Loebl suggeriscono l'appartenenza a un polittico, di cui poteva costituire l'elemento laterale destro del registro principale. Il formato rettangolare con cui si presenta non è sufficiente a determinare se si trattasse di un retablo ad ante fisse con scomparti rettangolari profilati da cornici, secondo la tipologia fiam-

minga e provenzale dei trittici di Carpentras e della *Pietà*, di Ludovico Brea (1475), nella chiesa di Cimiez presso Nizza[5]. Esaminando la fotografia, non si riescono a individuare le tracce dei profili di una carpenteria lignea, ma non è neppure il caso di escludere una riduzione del pannello, immaginandolo in origine con centina molto alta, analogamente ai laterali del polittico della *Annunciazione* nella chiesa della Madonna del Monte a Genova, ascritto pur con notevoli dispareri a Giovanni Mazone intorno al 1460[6]. Qui l'altezza massima delle figure, aureola compresa, è di poco inferiore al capitello di imposta dell'architetto, solo campito, nello spazio della centina, dalla doratura.

Anna De Floriani, pubblicando nel 1982 la pala di Cesio, rivelata da un lungo e laborioso restauro rimuovendo la ridipintura affatto spregevole di una *Madonna del Rosario* (fig. 4), vi riconosceva subito la pronta ricezione di recenti fatti pittorici di Avignone, nel segno della *Pietà* di Enguerrand Quarton da Villeneuve-les-Avignon (ora Paris, Musée du Louvre), databile al 1453-1457, dell'anonimo *Retable de Boulbon*, datato 1457 ed esso pure al Louvre[7]. Attraverso quei testi, secondo un più recente commento di Massimiliano Caldera, si recuperava una "matrice eyckiana" che si esplicava « nell'attenta resa delle ombre e della fronte dello scranno su cui i due Santi sono assisi; qui

---

[5] Sul trittico di Cimiez si veda A. DE FLORIANI, *Francia-Italia-Francia: il percorso di Ludovico Brea alla ricerca di una sintesi possibile*, in *L'Ascensione di Ludovico Brea*, a cura di G. ZANELLI, Genova 2012, pp. 15-49; sulle tipologie di pale d'altare avignonesi durante il secondo Quattrocento si rimanda almeno a un classico quale M. LACLOTTE, *L'école d'Avignon*, Paris 1985.

[6] La mette in dubbio C. MASI, *Giovanni Mazone 'in profondità': il disegno sottostante nello studio di un* corpus *pittorico*, in *Pratiche del disegno in Piemonte Liguria e Provenza (secoli XV e XVI)*, Torino 2008, pp. 7-50. L'avevano riaffermata invece G. ZANELLI, *Per gli esordi genovesi di Giovanni Mazone*, in « Prospettiva », 101 (2001), pp. 59-67 e A. GALLI, *Una commissione dei Doria per Giovanni Mazone (e una precisazione su Vincenzo Foppa a Genova)*, *Ibidem*, pp. 68-80, in particolare pp. 74-75. Si veda ancora G. ZANELLI, voce *Mazone Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 72, Roma 2009, pp. 468-472.

[7] A. DE FLORIANI, *Una tavola quattrocentesca recuperata*, in « Bollettino d'arte », 14 (1982), pp. 87-98; EAD., *Ignoto pittore provenzale (?): I santi Eleuterio e Placido (?) in trono e donatore*, in *Il Museo Diocesano di Albenga*, Bordighera 1982, pp. 42-43; G. ROMANO, *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, in « Revue de l'art », 85 (1989), p. 42, nota 2; G. ALGERI, *Verso il Rinascimento* cit., p. 184; pp. 189-191; G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia* cit., p. 65.

l'anonimo pittore (…) indugia negli intagli *flamboyant* e nei caratteri incisi dell'iscrizione con un'attenzione che rinvia alle epidermiche sottigliezze del trittico di Dresda », cioè la *Madonna nella chiesa* del 1437 dipinta da Jan Van Eyck per il genovese Michele Giustiniani [8].

Il pannello già Loebl manifesta in modo anche più evidente della pala del 1457, nel trattamento dei panneggi, quella « persistenza (…) di stilemi che per comodità possiamo definire 'tardo-gotici' », che la De Floriani indicava come elemento di contrasto culturale e morfologico rispetto allo sforzo compiuto dal "Maestro di Cesio" di essere conforme ai suoi moderni paralleli avignonesi [9]. Su questo punto, però, occorre adesso intendersi un poco meglio: è chiaro che, a paragone con i precedenti genovesi culturalmente allineati alla *Ars Nova* del Nord – Donato De' Bardi *in primis* – il "Maestro di Cesio" non applica una norma precipua della innovativa grammatica pittorica fiamminga, cioè lo sviluppo a pieghe geometriche dei panneggi. La strenua indagine realistica al limite della brutalità dei volti non è ottenuta però, come negli esemplari avignonesi di riferimento, tramite translucide velature del colore dalle quali originano filamenti sottilissimi dalla luminosità incandescente, bensì giustapponendo in modo serrato, come un maestro della tarsia, piani in luce e in ombra, senza affatto dissimulare, per di più, le linee di contorno. Le pieghe dagli andamenti lunati, curvilinei non trovano però corrispondenza con ciò che, in pittura, a Genova poteva essere rubricato sotto la qualifica di "tardo-gotico", di fatto i fenomeni di persistenza del retaggio trecentesco pisano-senese oppure quel che dalla Milano viscontea poteva essere filtrato nel frattempo [10]. Se ci si concentra solo un poco su quanto a Genova andavano pubblicando giusto negli stessi anni gli scultori, si avvertirà una comunanza di soluzioni figurative che coinvolgono proprio la morfologia dei panneggi, come dimostrano i filo

---

[8] M. CALDERA, *La pittura in Liguria* cit., pp. 14-15.

[9] A. DE FLORIANI *Una tavola quattrocentesca* cit., p. 90.

[10] C. DI FABIO, *Giovanni di Pietro. Un pittore pisano nel primo Quattrocento. Approfondimenti, inediti e questioni di contesto*, in « Predella », in corso di stampa; M. CALDERA, *Donatus comes Bardus papiensis. I*, in « Intemelion », 12 (2006), pp. 83-120; ID., *Appunti per una scheda sulla Crocifissione savonese di Donato de' Bardi*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. AGOSTI, G. DARDANELLO, G. GALANTE GARRONE, Savigliano 2009, p. 39.

ghibertiani Filippo e Andrea da Carona, ben noti e apprezzati anche in Liguria fin dagli anni Trenta, nonché Domenico Gagini da Bissone, anche meglio edotto di fatti fiorentini, tra Ghiberti, Brunelleschi e Donatello[11]. Il novero va a comprendere il suo conterraneo – e forse parente – Giovanni Gagini, lo scultore anonimo da pochi anni individuato nella sua attività ligure, il cosiddetto "Maestro delle Virtù di Finale Ligure", e, se si vuole, ancora l'autore della sovrapporta di via Orefici a Genova, con l'*Adorazione dei Magi*[12]. Nella cattedrale di San Lorenzo a Genova, certe figure scolpite da Domenico Gagini nel prospetto della cappella del Battista (fig. 5), le *Virtù Cardinali* sulla fronte del sarcofago di Giorgio Fieschi realizzato da Giovanni Gagini nel 1465, le medesime *Virtù* raffigurate nella grande lunetta del 1462 sulla facciata del palazzo dei Tribunali di Finalborgo, di mano della stessa anonima maestranza che ha scolpito una bella *Madonna in trono* murata sul prospetto di una casa in via Aldo Casotti a Genova Nervi (fig. 6) presentano le stesse pieghe lunate, gli assestamenti a terra di lembi di tessuto stirati come nei due santi della pala di Cesio[13]. L'arricciolamento del panno della pazienza del *San Pietro martire* può ricordare gli stessi andamenti della veste di una *Madonna col Bambino* policroma, a mezza

---

[11] Su Andrea e Filippo da Carona: A. GALLI, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. BERTONI, Varese 2009, pp. 55-73; ID., *Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nella scultura lombarda*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, atti del convegno (Lausanne 24 maggio 2013), a cura di P.N. PAGLIARA e S. ROMANO, Roma 2014, pp. pp. 193-216. Su Domenico Gagini: C. DI FABIO, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze e a Genova, con una postilla per suo nipote Elia*, in *Genova e l'Europa Continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Cinisello Balsamo 2004, pp. 49-71; ID., N*ascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento. Opizzino, Giacomo Spinola di Luccoli e la parte di Domenico Gagini*, in *Medioevo. I committenti*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 21-26 settembre 2010, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2011, pp. 623-641.

[12] Su Giovanni Gagini, si legga P. MARTINI, voce *Gagini, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma 1998, pp. 226-231. Il catalogo del "Maestro delle Virtù di Finale Ligure" è stato riunito da S. MAMMOLA, *La scultura tra Piemonte e Liguria a cavallo del XV e XVI secolo: alcuni appunti*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo », 137/2 (2007), pp. 100-116, in particolare pp. 105-111.

[13] S. MAMMOLA *La scultura tra Piemonte e Liguria* cit., pp. 105-106.

figura, di Domenico Gagini ora nel Museo di Santa Maria di Castello a Genova[14]. I rimandi continui a una situazione figurativa di mezzo Quattrocento nella capitale della Repubblica induce nella convinzione che la formazione culturale di base del "Maestro di Cesio" sia avvenuta proprio qui. Nonostante la forte componente provenzale, un'opera del genere non poteva scaturire dalla coeva temperie dell'estremo Ponente ligure, di per sé composita e connotata in larga parte dagli apporti delle maestranze del basso Piemonte, dapprima provenienti dal Monregalese e al seguito dei toscani Taddeo di Bartolo, Turino Vanni e Giovanni da Pisa; poi, dopo il 1450, dal Marchesato di Saluzzo e dal Pinerolese (pensiamo a Giovanni Baleison, a Giovanni Canavesio e ai fratelli Biasacci), con gli specifici contrassegni di una interpretazione, molto icastica per lo più, della cultura fiamminga in circolazione nell'area alpina sud-occidentale, innestata sul tronco delle tradizioni locali gotico cortesi (Jaquerio, Pietro da Saluzzo e altri) delle rispettive aree di provenienza[15].

L'ipotesi di una formazione genovese del "Maestro di Cesio" trova a nostro avviso conferma nella sintonia con altri colleghi contemporanei attivi in città: il risentito grafismo dei contorni renderà non così inopportuno il richiamo, in avvio di queste pagine, al polittico di Baiardo di Francesco da Verzate, il quale nel più tardo – e modestissimo – *San Vincenzo Ferrer* della Pinacoteca Malaspina di Pavia pare ricordarsi proprio del nostro *San Pietro martire*[16]. Gli assestamenti arcuati dei panneggi, le ricadute di pieghe stirate della pala di Cesio, ma soprattutto del dipinto già Loebl compaiono pure nel polittico dell'*Annunciazione*

---

[14] C. DI FABIO, *Domenico Gagini* cit., pp. 56-63. Un episodio, minimale se si vuole, nella vicenda del "paragone" tra pittura e scultura a mezzo Quattrocento a Genova si può ravvisare nei due busti raffigurati nei pennacchi interni della loggia nella quale è ambientata l'*Annunciazione* al centro del polittico della Madonna del Monte che non sono così distanti nella conformazione tipologica dai busti ritratto in marmo riconfermati da Di Fabio alla mano di Domenico Gagini durante gli anni Cinquanta (Genova, Museo di Sant'Agostino, dalla cattedrale di San Lorenzo).

[15] Si vedano ora S. MANAVELLA, *Da Rufino d'Alessandria a Hans Clemer. La lunga stagione tardogotica nel Piemonte sud-occidentale, tra tentazioni cortesi, aperture mediterranee e influenze nordiche*, in *Tomaso e Matteo Biazaci da Busca*, a cura di A. DE FLORIANI e S. MANAVELLA, Cuneo 2013, pp. 79-111 e A. DE FLORIANI, *Gli artisti piemontesi e la pittura ligure del Quattrocento, da Pietro Gallo a Matteo e Tommaso Biazaci*, in *Tommaso e Matteo Biazaci* cit., pp. 67-78 con bibliografia.

[16] Sull'opera da ultimo F. PORRECA, *Francesco da Verzate, San Vincenzo Ferrer*, in *Musei Civici di Pavia. La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. ZATTI, Milano 2011, p. 212.

della Madonna del Monte di Genova specialmente nel *San Lorenzo*, nel *San Nicola di Bari* o nella *Santa Chiara d'Assisi* (fig. 7). Il richiamo a questa opera – che anche noi riterremmo testimonianza della prima attività, e non oltre il 1460, di Giovanni Mazone – induce ad allargare i confronti a un gruppo di dipinti murali, alcuni in condizioni di leggibilità pressoché impossibile ormai, distribuiti tra l'antiloggia e il loggiato sottostante del convento dei Domenicani Osservanti di Santa Maria di Castello a Genova, essi pure ricondotti alla fase più giovanile del pittore alessandrino[17]. La conoscenza del *San Pietro martire* del "Maestro di Cesio" ci permette adesso di cogliere in alcuni brani di quel ciclo, soprattutto nel *San Pietro martire* (fig. 8) e nel *San Domenico che invita allo studio*, una forte consentaneità che va a coinvolgere pure la pala del 1457, sebbene i preziosi effetti di illusionismo spaziale della lunetta di Castello seguano l'esempio di Giusto di Ravensburg attivo nella loggia del chiostro con un ciclo imperniato, come è noto, sulla *Annunciazione* del 1451[18]. Gianluca Zanelli ha saputo stabilire i tempi di intervento di Mazone in altri ambienti del convento di Castello che seguono il 1455, l'anno della canonizzazione di San Vincenzo Ferrer raffigurato in uno

---

[17] M. MIGLIORINI, *Appunti sugli affreschi del convento di Santa Maria di Castello a Genova*, in *Argomenti di storia dell'arte. Quaderno della scuola di perfezionamento in archeologia e storia dell'arte della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Genova. 1971-1979*, Genova 1980, pp. 49-63.

[18] A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento* cit., p. 244 con data posteriore al 1466 stabilita prendendo a riferimento il polittico di Santa Maria della Cella di Mazone; G. ZANELLI, *Una svolta rinascimentale: Vincenzo Foppa e la produzione pittorica ligure del secondo Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del Seminario Internazionale di Studi (Brescia 2001), a cura di M. CAPELLA, I. GIANFRANCESCHI, E. LUCCHESI RAGNI, Milano 2002, pp. 223-232, in particolare p. 224. Alla stessa fase decorativa a cura della bottega mazoniana va ascritta, secondo noi, la deperita lunetta con la *Flagellazione* strappata dalla terza campata del secondo chiostro, resa nota da A. DE FLORIANI *Scheda n. 15*, in *Restauri in Liguria*, Genova 1978, pp. 247-250, con cronologia intorno al 1480. Il cantiere pittorico di Castello è riesaminato S. ROMANO, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa Continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Cinisello Balsamo 2004, pp. 33-47. Clario Di Fabio ha individuato la mano di Domenico Gagini in una serraglia scolpita della loggia dell'Annunciazione nel convento domenicano di Castello: *Poliedrico e duttile. Dialogo fra le arti negli anni genovesi di Domenico Gagini* in *La scultura e le altre arti. Competizione, dialettiche, paragone in età medievale*, convegno di studi (Genova, 1-3 luglio 2015), a cura di C. DI FABIO, in corso di stampa.

dei clipei nella volta a crociera dell'antiloggia, e si dovettero concludere prima del 23 gennaio 1459, quando un rogito svela rapporti di fiducia alquanto stretti tra il pittore e i fratelli Manuele e Lionello Oliva (annessi all'"Albergo" Grimaldi nel 1448), come è noto i finanziatori del cantiere pittorico e scultoreo del convento dei Predicatori di Castello e quindi, del tutto verosimilmente, anche suoi committenti [19].

Il "Maestro di Cesio" partecipò a una fase di sperimentalismo linguistico scaturita a Genova da sollecitazioni culturali disparate assieme al giovane Giovanni Mazone, nonché a Giovanni da Montorfano, come denota la sola testimonianza del suo operato, la tavola con *San Martino e il povero*, già in collezione Cernuschi a Parigi e finora non reperita [20] (fig. 9). Il pittore era il figlio del pittore Paolo (o Paolino), impegnato sui cantiere del duomo di Milano e del castello visconteo di Pavia, e la sua attività in Liguria avvia almeno dal 1455 [21]. Anche Montorfano si ingegna con autorevolezza a tenere in equilibrio la componente padovana, le architetture alla Antonio Filarete, apprese alla corte degli Sforza dove lavorò intorno al 1452, l'avvenuto confronto con i polittici di Pontremoli e della Madonna del Monte, nonché una capacità di indagine ottica secondo i dettami fiamminghi e provenzali acquisita a Genova con modelli di riferimento, se non coincidenti, molto simili a quelli del "Maestro di Cesio", palesati dalla *gravitas* solenne del viso del San Martino e dalla nitida *silhouette* luminosa e affilata del povero ignudo [22].

---

[19] G. ZANELLI, *Per gli esordi genovesi* cit., pp. 59-60. In F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova 1873, II p. 73 l'edizione del documento. I due nobiluomini restituivano a Lucia, domestica del pittore alessandrino, assente al momento da Genova, vari oggetti di sua spettanza.

[20] L'ha reso noto M. BOSKOVITS, *Nicolò Corso e gli altri. Spigolature di pittura lombardo-ligure di secondo Quattrocento*, in « Arte Cristiana », LXXV/723 (1987), pp. 351-386 in particolare p. 362. A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento* cit., p. 237 con datazione agli anni Sessanta del Quattrocento.

[21] Sul pittore: A. DE FLORIANI, *Montorfano Giovanni*, in *La pittura in Liguria* cit., p. 517; G. ZANELLI, *Una svolta rinascimentale cit.* p. 227; ID., voce *Montorfano, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma 2012, pp. 355-357. Da non dimenticare l'ipotesi di A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento* cit., p. 275, nota 22 che individuava nel dipinto di Montorfano lo scomparto centrale di un polittico raffigurante *San Martino* rilevato da Luigi Lanzi in San Domenico a Genova nel 1793.

[22] Sull'aspetto specifico della formazione culturale di Montorfano e sulla conoscenza dei fatti figurativi padovani negli anni Cinquanta: G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia* cit., p. 60, p. 65, pp. 84-85 con bibliografia precedente.

Notiamo, tra l'altro, un dettaglio tipologico comune, l'aureola a disco simulata come fosse di metallo con i *tituli* in lettere capitali sbalzate a rilievo, tanto nel San Martino, quanto nel *San Pietro martire*. Il fitto scambio di idee e le riflessioni in comune tra Mazone, Montorfano e il "Maestro di Cesio", interrotto nel 1461 dall'arrivo di Vincenzo Foppa convocato a dipingere la cappella del Battista in Duomo, si fa ancor più evidente passando in rassegna, con pedanteria da parte nostra, l'armamentario architettonico e decorativo messo in campo da tutti loro[23]. La ricchezza decorativa di gusto *flamboyant* dei plutei del seggio dei due santi nella pala di Cesio, imbevuti di una luce di cristallo, incita all'accostamento alle cattedre lignee intagliate e intarsiate, pur diversamente adorne, sulle quali lavorano gli *Evangelisti* nel polittico ascritto a Mazone per Pontremoli. La sede originaria di questo sontuoso retablo, purtroppo privato della carpenteria a intaglio, ritenuto sia pur non concordemente l'avvio dell'attività del maestro alessandrino, va forse cercata a Sampierdarena, nella chiesa di Santa Maria della Cella, al quale era destinato un altro vasto complesso dipinto da Mazone, il disperso polittico di San Nicola da Tolentino del 1466, commissionato da Brancaleone Doria[24]. In quella chiesa, officiata dagli Agostiniani di Lombardia, Filippo Doria fu Antonio, signore di Sassello, stabiliva, col proprio finale testamento del 7 settembre 1451, di far costruire una cappella, dotata di stalli lignei, di vetrate a schermo degli oculi delle finestre e, sull'altare, di una immagine dipinta della Madonna con i quattro Evangelisti, guarda caso proprio l'iconografia principale del polittico ora nella chiesa di Pontremoli, pure agostiniana, ma la cui fondazione risale solo al 1474[25].

---

[23] G. ZANELLI, *Una svolta rinascimentale* cit., pp. 223-226 legge già in chiave foppesca i polittici di Pontremoli e della Madonna del Monte, la cui esecuzione cadrebbe negli anni Sessanta.

[24] C. MASI, *Giovanni Mazone in profondità* cit., p. 29, nota 48 riassume la vicenda critica della ricomposizione del polittico.

[25] R. MUSSO, *Doria, Filippo*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, Genova 2007, VII, pp. 1-5, in particolare p. 4. Tanto G. ZANELLI, *Per gli esordi genovesi* cit., p. 61, quanto A. GALLI *Una commissione dei Doria per Giovanni Mazone* cit., p. 74, in base ai dati dello stile, avvertivano l'esigenza di sganciare il polittico di Pontremoli dalla data di fondazione del locale convento agostiniano per ridurre il vuoto cronologico d'opere tra la prima notizia documentata relativa a Mazone (il 1453) e il 1466 del polittico di San Nicola da Tolentino. A tal proposito ricordiamo una circostanza forse secondaria, sempre sulla scorta di MUSSO (*Doria, Filippo* cit., p. 4): Mariola di Ottaviano Vivaldi, vedova di Filippo Doria, convolò a nuove nozze nel 1458 con Paolo

Comunque stiano le cose a quest'ultimo proposito – ci rendiamo conto che c'è ancora molto da cercare e da ragionare – Mazone stesso avrà modo di rappresentare colonne marmoree scanalate dello stesso taglio tipologico della pala di Cesio per scandire l'aula tripartita entro la quale si ambienta una *Presentazione al tempio* da poco resa nota da Massimiliano Caldera con datazione tra gli anni Cinquanta e Sessanta[26]. Montorfano, dal canto suo, dovette includerla in repertorio assai per tempo, sebbene l'unica attestazione risulti un *Martirio di San Sebastiano*, meno sorvegliato nella forma del *San Martino* e ritenuto più tardo, degli anni Settanta[27]. Una colonna così configurata si ricerca invano nel repertorio delle inscenature dei quadri di Van Eyck e men che meno negli spartani interni di certe tavole avignonesi di Quarton e compagni e ci si deve dichiarare incapaci di indicarne la fonte culturale precisa, a meno di non ritenerla una elaborazione in chiave "ponentina" (cioè fiamminga) dell'analogo elemento, invece di più puntuale morfologia antica e donatelliana, introdotto da Andrea Mantegna a separare gli episodi del *Martirio di San Cristoforo* da Andrea Mantegna nella cappella di Imperatrice Ovetari agli Eremitani a Padova. Se le cose stessero davvero così, dovremmo pensare che Padova e Genova sul finire degli anni Cinquanta fossero ancora in contatto e che le informazioni dal Veneto arrivassero in Liguria con notevole tempestività: al brano appena citato della cappella Ovetari, Mantegna lavorava tra il 1455 e il 1457[28].

Doria fu Ceva, committente di Mazone intorno al 1474 della pala per la cappella di San Benedetto in San Nicolò del Boschetto (oggi Liverpool, Walker Art Gallery: A. GALLI, *Una commissione dei Doria per Giovanni Mazone* cit., pp. 68-72), cenobio al quale lo stesso Filippo Doria già aveva destinato un lascito testamentario.

[26] M. CALDERA, *Tre momenti pittorici del Quattrocento ingauno. Intorno ad alcuni affreschi nella chiesa di San Bernardino*, in *San Bernardino di Albenga*, a cura di J. COSTA RESTAGNO (« Ligures. Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure », 2013, 11), pp. 97-114, in particolare p. 102.

[27] A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento* cit., p. 235, p. 237 pubblica il dipinto e gli attribuisce una datazione agli anni Settanta del Quattrocento, condivisa da G. ZANELLI, *Una svolta rinascimentale* cit., pp. 230-231, nota 18.

[28] G. AGOSTI, *Su Mantegna. I*, Milano 2005, pp. 21-22. Ricordiamo, per inciso, la presenza di una *Madonna col Bambino* di Domenico Gagini nella cattedrale di Torcello, attribuibile ai primi anni di attività, successiva al soggiorno fiorentino e precedente quello genovese che comincia almeno nel 1448: C. DI FABIO, *Domenico Gagini* cit., pp. 56-63.

A una analoga colonna marmorea scanalata, sulla quale scorre una luce cristallina secondo i canoni della pittura fiammingo-provenzale, è comunque legato anche un altro *San Sebastiano*, scomparto laterale sinistro di un polittico che lo associa a una *Madonna dell'Umiltà* e a *San Pietro*, di cui abbiamo di nuovo contezza attraverso il catalogo della fototeca Zeri (fig. 10) [29]. Il dipinto ci introduce ancora una volta, e a sorpresa, in un'area linguistica intermedia tra Montorfano, il "Maestro di Cesio" e la prima produzione di Francesco da Verzate il quale, proprio nel polittico di Baiardo, sembra tener presente un dipinto come questo, non tanto nella simile impostazione alla Giovanni da Pisa della carpenteria lignea dorata, quanto nel *drap-d'honneur* che fa da sfondo al registro maggiore proprio come nel retablo della *Madonna dell'Umiltà*. È venuto spontaneo pensare alla testimonianza dell'attività del "Maestro di Cesio" anteriore alla conversione avignonese, un po' per una certa aria di gravità dei due santi laterali, soprattutto del *San Sebastiano* che evoca subito il San Mauro della tavola oggi ad Albenga, e poi perché proprio a quella pala rinviano con insistenza le pieghe stirate e ricurve dei panneggi, specialmente il viluppo attorto del perizoma che cinge i fianchi del giovane martire. Tra l'altro, come nelle opere del "Maestro di Cesio" e di Montorfano, ritroviamo anche in questo polittico le aureole a disco restituite come se fossero di metallo dorato con i *tituli* sbalzati a rilievo. Non vogliamo comunque concludere, in base a una pur ben leggibile immagine fotografica, che il polittico della *Madonna dell'Umiltà* si possa annettere al catalogo del "Maestro di Cesio" oppure, in alternativa, a quello esilissimo di Montorfano. Induce a lasciare aperto il problema, anche la percezione di disparità qualitative tra la figura principale, il *San Sebastiano* e il *San Pietro* con l'intero registro superiore (con la *Crocifissione* al centro, i personaggi dell'*Annunciazione* ai lati), al confronto più corsivi e sommari e chissà se tali per effetto di qualche manipolazione successiva [30]. Ci si può sbilanciare un po' di più circa la

[29] Bologna, Fondazione Zeri, fototeca, scheda n. 23608. Zeri aveva inserito la tavola nel fascicolo intestato a Simone da Carnoli, Francesco da Verzate, Cosimo Re. Dalla scheda si apprende che nel 1917 la tavola era a Londra nella raccolta di A.C. Benckendorff. Messa all'asta da Sotheby's, sempre a Londra, il 20 aprile 1977 (lotto n. 129) finì in collezione privata a Ospedaletti.

[30] La documentazione fotografica che dà corpo alla scheda attesta che il trittico aveva subito una sostanziosa ridipintura, almeno a inizi Seicento se non ancora nel se-

cronologia dell'opera che ci pare successiva al 1460: non bisogna far caso alla conformità del pittore a modelli impaginativi molto tradizionali nell'"architettura" della cornice che, come è noto, sono di lunga durata in ambiente genovese e ligure. E nemmeno ci si deve lasciar condizionare dalla sua perentoria volontà di dichiarare radici culturali nella grande stagione figurativa "cortese" viscontea di primissimo Quattrocento, solo a guardare la Vergine e il Bambino Gesù nello scomparto mediano, seduti su un cuscino damascato all'interno di un giardino fiorito, secondo una consuetudine che in Liguria non sembra granché diffusa[31]. Un prato "smaltato" da varie essenze floreali che non può non richiamare, infatti, almeno il grande Gentile da Fabriano, non diversamente dai raggi acuti che sprigionano dal capo del Bambino e sono incisi con uno stilo sulla foglia a oro. Però, la morbida e luminosa plasticità dei visi dei due protagonisti, della anatomia da fantino strapazzato del San Sebastiano, lo sciolto e vivo naturalismo del bellissimo dettaglio della capigliatura biondo ramata della Vergine, a bella posta non celata dal velo, presuppongono forse l'avvenuto incontro con Vincenzo Foppa, all'altezza della *Madonna col Bambino* di Princeton commissionata da Battista Maletta nel 1462 per Santa Maria del Carmine di Pavia, e degli elementi superstiti del polittico per Battista Spinola già in San Domenico di Genova[32].

Col notevole *San Pietro martire*, pur noto solo tramite una fotografia in bianco e nero, si può ampliare – minimamente – il *corpus* del "Maestro di Cesio". Nulla, ovvio, si è in grado di dire circa la sede d'origine del polittico di cui dovette far parte. Non paia perciò una inutile

---

colo precedente, che aveva vestito di un saio tanto il *San Sebastiano* per dargli sembianza di *Sant'Antonio abate* (ma glabro), quanto il *San Pietro* divenuto *San Vincenzo Ferrer*. La ridipintura è stata poi rimossa.

[31] Un esempio genovese, databile tra il terzo e il quarto decennio del Quattrocento, è il frammento di affresco della *Madonna del Santo Amore* proveniente dalla demolita Santa Maria dei Servi e oggi esposta nella omonima chiesa parrocchiale in via Cecchi: M. BARTOLETTI, *La Madonna del santo Amore: due momenti figurativi a Genova, tra Gotico cortese e Rinascimento "all'antica"*, in *La Madonna del Santo Amore restaurata e riconsegnata alla chiesa di Nostra Signora dei Servi a Genova*, a cura di F. BOGGERO e C. BARTOLINI, Genova 2014, pp. 32-43.

[32] Sulle opere di Foppa citate nel testo: G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia* cit., pp. 61-68 con relativi rimandi bibliografici.

divagazione la nostra il riconsiderare la pala del 1457 già in Santa Lucia di Cesio, grazie alla quale si è potuta formulare la proposta attributiva per la tavola già Loebl. Il riesame deve prendere le mosse dalla iconografia: come già sottolineato dagli studi, la presenza di Sant'Eleuterio vescovo (dichiarata dal *titulus* inciso per granitura sull'aureola a disco) rimanda a un prestigioso trofeo di cui si fregiava la consorteria doriana, le reliquie dei Santi Eleuterio e Mauro, la sola preda di guerra sottratta nel 1354 da Pagano Doria alla basilica Eufrasiana di Parenzo in Istria e deposta nella chiesa gentilizia di San Matteo a Genova[33]. Meno pacifica è invece l'identificazione dell'altro santo della pala, che secondo la De Floriani corrisponde a San Placido benedettino e martire, mentre per Livio Calzamiglia e per Fulvio Cervini si tratta di San Mauro, il quale reca sì la palma del martirio, come il santo di Parenzo, ma veste il saio nero dei monaci benedettini per adattarsi a una radicata devozione verso il primo discepolo del santo di Norcia[34]. Una volta approdate le reliquie a Genova dalla Dalmazia, fu proprio l'iconografia di San Mauro parentino a prendere forma in modo non univoco. Il più antico reperto, la cassa lapidea destinata a contenerne il corpo con quello di Sant'Eleuterio, trasferita dalla chiesa di San Matteo all'attiguo chiostro, commissionata nel 1356 da Raffaele Doria di Lanfranco due anni dopo la traslazione, raffigura, sulla destra di San Matteo benedicente, San Mauro, col viso glabro ancora giovanile, la capigliatura tonsurata e una talare che non sembra affatto un saio monastico bensì una tunica da accolito (fig. 11)[35]. Il busto scolpito nell'acroterio mediano retrostante del coperchio del sarco-

---

[33] J. D'ORIA, *La chiesa di San Matteo in Genova descritta ed illustrata*, Genova 1860, pp. 83-84.

[34] L.L. CALZAMIGLIA, *Torria. Un borgo medievale della valle d'Oneglia*, Imperia 1993, p. 227; F. CERVINI, *Per ragionare su centro e periferia. Questioni figurative di età moderna in Val Merula*, in « Bollettino dell'Associazione Culturale Comunità Villaregia », XI-XII/11-12 (2000-2001), pp. 27-60 in particolare pp. 29-30.

[35] *Corpus Inscriptionim Medii Aevi Liguriae. III. Genova. Centro storico*, a cura di A. SILVA, Genova 1987, n. 135. Lungo il bordo della fronte anteriore del sarcofago corre la seguente iscrizione in *littera* gotica epigrafica fiorita, mutila sul lato destro: *MCCCLVI. Hoc opus fecit fieri d(omi)n(u)s Raffael d(e) Auria […] martirum Mauri (et) Eleuterii p(ro) reme/dio a(n)i(m)e sue. Et hoc t(em)p(o)re d(omi)ni R(everen)di Priori huius eccl(es)ie S(an)c(t)i Mathe(i)*. C. DI FABIO, *Scultori "lombardi" nei cantieri genovesi del Trecento. Questioni di struttura e sovrastruttura*, in *Medioevo: arte lombarda. Convegni di Parma*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma 26-29 settembre 2001, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2002, pp. 226-239, in particolare pp. 233-234.

fago lo rappresenta sempre in sembianze giovanili, col capo tonsurato e con una veste gallonata da diacono, in maniera molto simile alla *imago clipaeata* inclusa nella decorazione a mosaico del ciborio duecentesco a baldacchino della basilica di Parenzo eretto sopra l'urna, collocata entro l'altar maggiore, nella quale le spoglie dei due martiri erano state unite nel 1247 dal vescovo Pagano[36].

La ricorrenza liturgica della traslazione da Parenzo delle reliquie di Eleuterio e Mauro, il 4 novembre, ebbe per qualche tempo rilevanza cittadina: le magistrature supreme della Repubblica si recavano in San Matteo lasciandovi l'offerta di un pallio tessuto d'oro in ricordo della vittoria conseguita da Pagano Doria sui Veneziani all'Isola della Sapienza[37]. La solennità non sarà più compresa nel Catalogo festale per la città di Genova emanato il 2 gennaio 1437 dal doge Tommaso Campofregoso per restare circoscritta al solo San Matteo[38]. Dal calendario liturgico anteposto a un Graduale fatto scrivere nel 1412 dal benedettino Andrea di Sant'Ambrogio, priore della chiesa, risulta la celebrazione degli uffici in onore di San Placido martire e di San Mauro abate, mentre a novembre compare la ricorrenza del San Mauro monaco e martire venerato nella città istriana[39]. Il Graduale confonde Mauro di Parenzo, che era un vescovo, col monaco del nord Africa

---

[36] I. DANIELE, *Mauro, vescovo patrono di Parenzo, Santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1967, IX, col. 231.

[37] J. D'ORIA, *La chiesa di San Matteo* cit., p. 84; D. CAMBIASO, *L'anno ecclesiastico e le feste dei santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XLVIII (1917), p. 255.

[38] G. BALBI, *Il Catalogo festale genovese del 1437*, in *Documenti sul Quattrocento genovese* Genova 1966 (Fonti e studi di storia ecclesiastica. IV), pp. 187-201.

[39] D. CAMBIASO, *L'anno ecclesiastico* cit., p. 424-428 che edita la trascrizione settecentesca del Graduale a cura dell'abate Bernardo Poch. Le ricorrenze sono raggruppate per mese, senza la specifica del giorno. A gennaio compare comunque San Mauro abate (ID., *L'anno ecclesiastico* cit., p. 424; si festeggia il 15), ad aprile Sant'Eleuterio vescovo e martire con la madre Anzia (ID., *L'anno ecclesiastico* cit., p. 425; festeggiato il 18 anche a Parenzo: F. CARAFFA, *Eluterio, vescovo dell'Illirio e Anzia, sua madre, santi, martiri*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1964, IV, col. 1015). A novembre, si recitava l'ufficio di San Mauro monaco e martire che essendo registrato prima della festività di Santa Cecilia (il 22) doveva cadere il 21, giorno nel quale lo si celebra anche a Parenzo (D. CAMBIASO, *L'anno ecclesiastico* cit., p. 428; I. DANIELE, *Mauro, vescovo* cit., col. 228). Il calendario del Graduale elenca, sempre a novembre, l'ufficio in onore di San Placido martire e compagni (D. CAMBIASO, *L'anno ecclesiastico* cit., p. 427).

martirizzato sotto l'Imperatore Numeriano[40]. Domenico Cambiaso poteva documentare a Seicento avanzato il coinvolgimento e la prevalenza esclusiva, nella consolidata elisione col Mauro di Parenzo e il martire Mauro monaco dell'Africa, del Mauro abate benedettino festeggiato il 15 gennaio in San Matteo, proprio perché lì se ne custodivano le reliquie[41]. Un passo già compiuto all'atto della ristrutturazione nel 1587 della cappella del Cristo in capo alla navata sinistra di San Matteo a cura del doge Nicolò Doria, il quale aveva ottenuto dal papa una indulgenza speciale per i membri dell'"Albergo Doria" in visita alle reliquie dei Santi Mauro ed Eleuterio[42]. Nella pala realizzata da Andrea Semino, a destra del Cristo e in atto di presentare il doge, San Mauro di Parenzo compare con le insegne della dignità di abate mitrato e col saio nero benedettino[43]. Ma nella ben più antica pala di Cesio l'elisione tra i tre San Mauro si era già prodotta per effetto del culto per il benedettino molto sentito in valle d'Oneglia, retaggio dell'operato in zona di quei monaci nei secoli precedenti.

La presenza in una località della provincia di Imperia oggi del tutto fuori mano di una pala con i *Santi Eleuterio e Mauro*, culto esclusivo della *gens* Doria nella loro chiesa genovese, si spiega con l'appartenenza di Cesio a quella potente famiglia ghibellina dal 1301: insieme a San Pietro di Testico, Poggio Bottaro, in alta val Merula, Torria, Gazzelli, Chiusanico, in alta valle Impero, andava a comporre la Castellania di Monte Arosio, che prendeva nome dall'eponimo rilievo fortificato sul confine nord orientale del dominio[44]. Il borgo si trova tuttora in corrispondenza di un importante crocevia stradale di snodo tra Oneglia, Pieve di Teco e l'alta val Tanaro attraverso il colle di San Bartolomeo; da qui si raggiunge Andora attraverso la val Merula, mentre attraverso il passo del Ginestro, si arriva ad Albenga, o lungo

---

[40] I. DANIELE, *Mauro, vescovo* cit., col. 228.

[41] D. CAMBIASO, *L'anno ecclesiastico* cit., pp. 104-105. La fonte è *Il Diario, o sia guida alle chiese della città di Genova* incluso nei *Saggi cronologici*, Genova 1668, p. 3.

[42] J. D'ORIA, *La chiesa di San Matteo* cit., p. 86.

[43] C. DI FABIO, *Scheda I.4*, in *El siglo de los Genoveses e una lunga Storia di Arte e Splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova 1999-2000), a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO con la collaborazione di R. BESTA, Cinisello Balsamo 1999, p. 62.

[44] Da ultimo si legga: L.L. CALZAMIGLIA, *Pontedassio. Il Castello, il Borgo e le Ville*, Imperia 2014, p. 99.

la val Lerone o lungo un percorso di crinale che raggiunge Villanova. Negli stessi anni in cui la pala veniva eseguita, i titolari della Castellania di Monte Arosio erano Nicolò e Ceva Doria, figli di Nicolò e di Andreola Doria fu Luciano, i quali avevano esteso il proprio potere anche nella bassa valle dell'Impero acquistando il 3 agosto 1444 da Imperiale Doria fu Marco i diritti su Bestagno, Villa Gatti (oggi Villa Viani), Villa Guardia, Sarola, Olivastri[45]. Conferma un potere contrattuale politico di Nicolò e Ceva per lo meno discreto, la richiesta di adesione alla Lega Italica dopo la pace di Lodi, rivolta ai due Doria da Francesco Sforza, duca di Milano, e sancita dalla sottoscrizione del patto a Genova il 13 novembre 1454[46]. Nicolò e Ceva sarebbero ricorsi nel 1451 ai buoni uffici di Domenico Bartolomeo Doria fu Giovanni per dirimere una vertenza giurisdizionale che li opponeva ad altri cosignori di Oneglia, Giano Doria fu Manuele e Lionello Doria con i propri figli Luciano e Battista[47]. La sensibile componente stilistica provenzale che sostanzia la pala del 1457 trova un significativo parallelo storico nei buoni rapporti che Benedetto Doria, capitano della Riviera Occidentale per conto della Repubblica dal 1449 al 1461, intesseva con la casa d'Angiò: nel 1453, lo spregiudicato capitano ma-

---

[45] Sembrerebbe altro personaggio, rispetto al nostro (figlio di altro Nicolò), il Nicolò Doria fu Ceva che nel 1447 capitanava con successo, per conto dei Fregoso, una spedizione militare contro Pieve di Teco, dove era asserragliato Paolo Adorno (R. MUSSO, *Il dominio degli Spinola su Pieve di Teco e la valle Arroscia [1426-1512]*, in « Ligures. Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure », 1 (2003), pp. 197-214, in particolare p. 200). Nicolò di Ceva otteneva dal doge l'incarico di vicario della cittadina, ma ambiva ad allargare la propria autorità su Albenga e Porto Maurizio, ciò che non gli fu concesso. Pietro Fregoso, doge di Genova, fu costretto nel 1449 a moderare le sue pretese circa il possesso di Montegrosso Pian Latte e di Mendatica soggetti entrambi al governo della Repubblica: G. OLGIATI, *Doria, Benedetto*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, VI, Genova 2007, pp. 506-519, in particolare, p. 512. Un quadro generale della tumultuosa situazione politica di Genova, entro cui si possono contestualizzare le vicende dei Doria di Cesio, è offerto da R. MUSSO, *La tirannia dei Cappellazzi. La Liguria tra XIV e XVI secolo*, in *Storia della Liguria*, a cura di G. ASSERETO e M. DORIA, Bari 2007, pp. 53-70.

[46] L.L. CALZAMIGLIA, *Pontedassio* cit., p. 108.

[47] R. MUSSO, *Doria, Giovanni*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, VII, Genova 2007, pp. 88-105, in particolare p. 89. Anche Domenico Bartolomeo Doria, come Filippo Doria fu Antonio, era legato a Santa Maria della Cella di Sampierdarena: suo padre Giovanni vi aveva fondato il 15 marzo 1446 la cappella di Sant'Agostino della quale sopravvive la lapide: ID., *Doria, Giovanni* cit., p. 88.

rittimo scortò da Antibes a Ventimiglia il re Renato di Provenza, ottenendo dal sovrano l'investitura del feudo di Brignoles [48].

L'ipotesi finora più accreditata è che la pala del 1457 si trovasse in origine nella cappella di San Giacomo in località Pian Rosso sul valico di collegamento tra Chiusanico e Torria, oppure, ma con minori probabilità, in un altro sacello di analoga titolazione ad Arzeno, sul versante opposto dell'alta valle dell'Impero [49]. La presenza di un santo martire vestito col saio benedettino poteva ben giustificare la provenienza dalla cappella del Pian Rosso perché, secondo Ludovico Giordano, il luogo di culto era appartenuto a quell'ordine monastico. Livio Calzamiglia precisava, forte della testimonianza di "una tradizione locale" di cui era depositario il parroco di Torria, don Luigi Faraldi, il trasferimento della pala dal San Giacomo, demolito nel 1585, a San Martino, parrocchiale della località, e un passaggio a Cesio solo successivo [50].

È però il caso di chiedersi se la pala del 1457 non abbia mai lasciato Santa Lucia di Cesio dove la Soprintendenza alle Gallerie della Liguria la trovò nel 1952. Sollecita il quesito la lettura del verbale della visita apostolica del vescovo di Mariana e Accia Nicolò Mascardi, inviato da papa Sisto V in Diocesi di Albenga. Il 5 gennaio 1586, durante il sopralluogo nella chiesa, mons. Mascardi registrava la presenza di un altare di San Mauro, privo dei redditi e dei requisiti necessari per l'officiatura. Il vescovo metteva a verbale la volontà della Comunità di Cesio di ricostruirlo secondo le norme liturgiche vigenti e di mantenerlo economicamente intitolandolo alla Madonna del Rosario. A tale scopo, mons. Mascardi gli assegnò il lascito di 20 scudi d'oro destinato da Pietro Antonio Barla per un ospedale mai realizzato e il reddito di 31 lire della ormai estinta Consorzìa della Madonna che officiava l'altare nella parrocchiale di Santa Maria, edificio, tra l'altro, che egli stesso aveva decretato di demolire perché cadente e fuori mano, trasferendo le funzioni

---

[48] G. OLGIATI, *Doria, Benedetto* cit., pp. 513-517. Era anche capitano marittimo generale del re di Francia, le cui fortune decaddero nel 1461 quando cessò la dominazione francese su Genova. Benedetto si ritirò a Ponente e risulta implicato in affari politici relativi ai Doria di Oneglia.

[49] A. DE FLORIANI, *Una tavola quattrocentesca* cit., p. 95, nota 10.

[50] L.L. CALZAMIGLIA, *Torria* cit., pp. 226-227.

alla più centrale Santa Lucia, consacrata nel 1582[51]. La permanenza della tavola nella chiesa maggiore di Torria va esclusa in base ai verbali delle visite pastorali dei vescovi di Albenga che attestano distinti, in San Martino, gli altari di San Mauro e del Rosario, quest'ultimo nel 1587 solo dedicato *Gloriose Virginis* e munito di una pala in pessimo stato di conservazione. Il dipinto a tema rosariano è chiaramente attestato solo nel 1613, mentre del negletto altare di San Mauro, mons. Luca Fieschi decretava nel 1587 la demolizione[52]. Aumentano dunque le probabilità di una destinazione originaria della pala a Santa Lucia di Cesio, ma la lettura dei verbali delle visite pastorali che la riguardano non forniscono dati univoci in proposito. Una immagine sacra coerente con la nuova titolazione al Rosario dell'altare già di San Mauro poteva trovarsi in opera quando mons. Fieschi, il 24 agosto 1587, si limitava a prescrivere l'ampliamento del gradino antistante la mensa e l'apposizione di una *umbrella*, cioè di un sopracielo[53]. Le successive visite a Cesio del presule, il 16 settembre 1594 e il 10 settembre 1597, ingenerano un certo disorientamento, testimoniando all'altare una statua lignea della Madonna del Rosario, anzi un manichino sul tipo di quello sopravvissuto nella parrocchiale di Pairola, vestito con gli abiti offerti dalle donne del paese con risultati in entrambe le occasioni ben poco decorosi[54]. Il primo espli-

---

[51] Archivio Diocesano di Albenga (d'ora in poi ADA), 340/479 *Visita Apostolica di Sua Ecc. Nicolò Mascardi alla Diocesi di Albenga. Anno 1585-86*, c. 265v. La *societas* del Rosario era attiva a Cesio per consuetudine (*erecta iuxta more*, annota Mascardi), senza decreto di istituzione canonica.

[52] ADA, n. 333 (Torria), visita pastorale di Luca Fieschi del 20 agosto 1587, che prescriveva da parte dei patroni dell'altare del Rosario il restauro dell'ancona entro sei mesi. Il presule ordinò la sostituzione del dipinto nel corso della visita del 21 settembre 1591 (IB.: *Intra menses sex provideatur de icona magis decenti, quia nunc reperta vetustate corosa et deformis est*), per riscontrare finalmente una decorosa pala d'altare durante la visita del 3 giugno 1613. IB.: visita pastorale di Pietro Francesco Costa del 21 ottobre 1637 che contiene l'invito ai massari dell'altare di San Mauro *ad pingi et inaurari faciendos columnas et scabellum icone*. Il quadro era inserito, dunque, entro una ancona lignea di recente fabbricazione.

[53] ADA, n. 97 (Cesio), visita pastorale di Luca Fieschi del 24 agosto 1587. L'inventario del 1 ottobre 1593 compilato dal rettore Giovanni Capponi (IB.) menziona appena l'altare senza citare l'ancona che è invece rammentata per il maggiore e per quello di San Sebastiano.

[54] *Ibidem*, visita pastorale di Luca Fieschi del 16 settembre 1594. Il presule prendeva atto della consuetudine della vestizione della statua mariana da parte delle donne del paese con gli abiti che avevano ma decretava che d'ora in poi fossero i Massari

cito attestato di una ancona dipinta arriva il 7 settembre 1604, allorché mons. Fieschi prescriveva la sostituzione di quella esistente con una più devota o, almeno, completa della serie dei quindici Misteri[55]. Era forse la stessa apparsa a mons. Pietro Francesco Costa bisognosa di restauro il 22 ottobre 1637, per essere considerata da lui con occhio più severo il 29 ottobre 1643, compiuta ormai la ricostruzione di Santa Lucia[56].

Riassumendo, dalla rifondazione dell'altare del Rosario, si avvicendarono una statua-manichino lignea, presente almeno dal 1594, e una pala d'altare, attestata almeno dal 1604. La *Madonna del Rosario* sovrappostasi alla pittura quattrocentesca, e testimoniata dalle immagini d'archivio precedenti la sua rimozione, può essere stata realizzata tra il 1597 – quando risulta ancora la statua-manichino – e il 1604. Conferma la cronologia pure l'abbigliamento dei devoti, specialmente i colletti delle camicie degli uomini e i colletti a lattuga delle donne, a connotare i borghigiani di Cesio col vestito della festa, i quali affermavano il loro esclusivo ruolo nella riattivazione cultuale dell'altare escludendo Domenico di Guzmán e Caterina da Siena, i santi più accreditati da una devozione promossa e sostenuta dall'ordine domenicano a distribuire le corone ai fedeli, e la potestà religiosa, col papa al primo posto e i poteri laici gerarchicamente ordinati[57]. È presente viceversa San Giovanni Battista, il titolare della Confraternita dei Disciplinanti di Cesio che riuniva nel 1586 cinquanta iscritti; qualche incertezza su-

---

della Compagnia del Rosario a occuparsene. Mons. Fieschi doveva ancora constatare modalità di vestizione della statua lignea poco decorose durante la visita pastorale del 10 settembre 1597. Sulla statua-manichino di Pairola si veda F. BOGGERO, *scheda n. 64*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, a cura di F. BOGGERO E P. DONATI, Milano 2004, pp. 248-249, che data il manufatto al primo Cinquecento.

[55] ADA, n. 97 (Cesio), visita pastorale di Luca Fieschi, 7 settembre 1604. L'immagine dipinta è meglio descritta dalla visita del 2 giugno 1613 come *Icona (…) tollerabilis ubi est picta imago Sancte Marie de Rosario* (IB.)

[56] *Ibidem*, visita pastorale di Pietro Francesco Costa, 22 ottobre 1637 che prescrive il restauro dell'icona della Madonna del Rosario. Lo stesso vescovo, durante la visita del 29 ottobre 1643, esortava invece i confratelli della Compagnia a realizzare una ancona comprensiva della serie dei quindici Misteri.

[57] La variante "borghigiana" di Cesio negli stessi anni, in Liguria, caratterizza le pale del Rosario di Simone Barabino a San Martino di Noceto in quel di Rapallo, con data 1609, e di Bernardo Castello per Santa Maria della Rosa a Santa Margherita Ligure (A. ACORDON, *La Madonna del Rosario di Noceto presso Rapallo negli esordi di Simone Barabino*, Genova 2001, pp. 17-18).

scita l'identità del santo vescovo a destra: il pastorale e la mitria sono segni di dignità abbaziale, non vescovile, e quindi potrebbe trattarsi di San Mauro benedettino, seppur biancovestito, sapendo che il vescovo di Albenga mons. Vincenzo Landinelli, in visita pastorale in Santa Lucia di Cesio il 26 aprile 1619, registrava ancora vigente, per l'altare, il titolo originario associato alla Madonna del Rosario [58].

Se l'iconografia della nostra pala raffigura proprio i due santi, venerati a Genova esclusivamente nella chiesa gentilizia dei Doria, gli indizi circa la sua committenza convergono sul ramo della famiglia con signoria su Cesio. In questo specifico contesto politico e geografico non sapremmo indicare altri in grado di esigere un oggetto tecnicamente sontuoso, culturalmente *à la page*, per di più di una raffinatezza iconologica del tutto particolare, trattandosi di una dotta meditazione sulla Passione del Cristo da parte dei due protagonisti. La lettura del dipinto così come ci è pervenuto non incoraggia affatto l'ipotesi di una committenza Doria (mancano gli stemmi gentilizi), sebbene occorra tenere presenti, oltre alle lacune nella pellicola pittorica, la perdita della carpenteria lignea e di ulteriori accessori dipinti (la predella, per esempio), mancano dove tali contrassegni potevano figurare, e soprattutto la riduzione laterale della tavola, già colta dalla De Floriani [59]. La congettura è gravata da una ipoteca maggiore costituita dall'assenza assoluta di notizie di un altare gentilizio Doria a Cesio. Il ricordo sarebbe pur dovuto sopravvivere negli anni della visita apostolica del 1586, tanto più che Giovan Girolamo Doria, all'atto della permuta della signoria di Oneglia con altri feudi in Piemonte, alla quale era addivenuto nel 1576 con il duca di Savoia Emanuele Filiberto, si era riservato il dominio diretto proprio su Cesio e su Testico [60]. In quest'ultima località, i Doria avrebbero promosso la fondazione tra il 1634 e il 1637 di un altare con dedica a Santo Stefano nella chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, peraltro da loro

---

[58] ADA, *Visita Apostolica Mascardi*, c. 266r. ADA, n. 97 (Cesio), visita pastorale di Vincenzo Landinelli, 26 aprile 1619 che prescriveva solo di munire di predella l'altare, citato con la duplice dedica al Rosario e a San Mauro.

[59] A. DE FLORIANI, *Una tavola quattrocentesca* cit., p. 95, nota 6.

[60] G. M. PIRA, *Storia della città e principato di Oneglia dagli indigeni abitanti sino al 1834*, Genova 1847, I, p. 34 e p. 255.

trattato con una certa negligenza[61]. Determinò forse la perdita di memoria di un eventuale altare di patronato Doria – se di oblio si trattò – un prolungato abbandono: durò poco il periodo nel quale Cesio ebbe relativa forza contrattuale politica, con Ceva e Nicolò Doria a metà Quattrocento. Bartolomeo, figlio di Nicolò, vendette il borgo, con altri diritti e proprietà in valle d'Oneglia a Bartolomeo I Doria signore di Dolceacqua e per questa ragione, nel 1488, la località rimase esclusa, con Torria, dalla vendita del resto della signoria a Giovan Domenico Doria da parte del numeroso e ramificato consortile che se ne spartiva il dominio; Giovan Domenico ottenne infatti Cesio solo nel 1503[62]. La *Ripa Uniliae* (l'odierna Imperia Oneglia) ne divenne il centro principale e qui, in San Giovanni Battista e in Santa Maria della Consolazione, nonché a Pontedassio, nella parrocchiale di Santa Margherita, si concentrarono le cappelle di patronato signorile[63]. L'appropriazione dell'altare di San Mauro da parte della Comunità di Cesio non sembrerebbe dunque solo dettata dalla convenienza di munirsi di una nuova ancona utilizzando il supporto di una più antica, ma lascia intendere un'aura di prestigio, forse riconducibile ai signori Doria, che ancora circonfondeva quel sito per quanto la memoria ne fosse nel frattempo svanita. Le vicende storiche che si sono evocate se non altro restituiscono alla loca-

---

[61] Su questo altare M. BARTOLETTI, *Tra Cuneo, le sue Valli, la Riviera di Ponente e il Nizzardo durante il Seicento*, in *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue Valli*, catalogo della mostra a cura di G. ROMANO e G. SPIONE (Cuneo, 4 maggio-22 giugno 2003), Savigliano 2003, pp. 101-126, in particolare pp. 101-102.

[62] R. MUSSO, *Doria, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, Genova 2007, VI, pp. 487-492, in particolare p. 491; A. LERCARI, *Doria, Domenico (Domenicaccio)*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, VI, Genova 2007, pp. 612-624, in particolare p. 621. I signori di Torria non acconsentirono nel 1509 alla vendita del feudo ai Savoia Lascaris di Tenda padroni, dal 1455, della confinante valle del Maro (L.L. CALZAMIGLIA, *Torria* cit., pp. 54-56).

[63] R. MUSSO, *Doria, Bartolomeo* cit., p. 492. G. M. PIRA, *Storia della città e principato di Oneglia* cit., I, p. 224 che ricorda la fondazione di Santa Maria della Consolazione a Oneglia, dei padri Agostiniani nel 1472, e la cappella di santa Croce nella quale si fecero seppellire i Doria, primo dei quali fu Imperiale, cosignore della valle superiore di Oneglia; la sua tomba era un "intiero masso di marmo". In San Giovanni Battista a Oneglia i titoli di giuspatronato Doria riguardavano l'altare di Santa Caterina, mentre di quella dell'Annunziata la famiglia era proprietaria. In Santa Margherita di Pontedassio gli apparteneva l'altare di San Giovanni Battista (L.L. CALZAMIGLIA, *La cappella dei Doria nella parrocchiale di Pontedassio*, in « Il Menabò Imperiese », XI/1 [1993]1, pp. 4-7).

lità, al tempo dell'esecuzione del dipinto, un ruolo tutt'altro che periferico, anche sotto l'aspetto della cultura figurativa: pur dovendo prendere atto di un depauperamento delle testimonianza per questi anni, siamo in grado nondimeno di ricondurre alla committenza dei Doria signori di Oneglia una bellissima sovrapporta in marmo con *San Giorgio e il drago*, di chiara ispirazione donatelliana, che fregiava il loro palazzo gentilizio, ricondotta da Franco Boggero nel 1988 alla mano di Domenico Gagini, all'altezza dei lavori della facciata della cappella delle Ceneri del Battista nel duomo di Genova[64]. Per quanto invece una committenza doriana non risulti accertata, non si può dimenticare un secondo rilievo marmoreo con una *Madonna col Bambino* a mezza figura conservato nella chiesa di Santa Maria di Loreto di Borgo Peri, sempre a Oneglia, forse malamente rilavorato in alcuni dettagli, al quale non sconviene neppure una cronologia medio quattrocentesca, una volta sgombrato il campo dalla tradizione che la vuole giunta per miracolo dal mare[65]. Poche testimonianze, ma la pala del 1457 e i rilievi scultorei toscaneggianti di Oneglia definiscono a sufficienza, per il frammentato consortile dei Doria, una conformità alla coeva temperie culturale genovese nel prediligere le indagini ottiche della pittura fiamminga e le soluzioni prospettiche e plastiche di matrice fiorentina. Riprendere a ragionare sul concetto di "centro" e di "periferia" in questa zona, seguendo le indicazioni dello stimolante saggio di Fulvio Cervini del 2000-2001, significa ammettere che quei Doria fossero capaci di attese e di un gusto non inferiori per aggiornamento e raffinatezza di scelte ai parenti insediati a Genova, avendo una nozione della città che la identificava in prevalenza nel quartiere stretto intorno alla chiesa gentilizia di San Matteo. Non è senza significato, seguendo il filo delle nostre riflessioni, sottolineare il credito accordato dai Doria insediati a Ponente ancora svariato tempo dopo a Giovanni da Montorfano, compagno di strada durante gli anni Cinquanta del "Maestro di Cesio": Giovanni si sarebbe impegnato con Bartolomeo I Doria a stabilirsi a Dolceacqua per almeno due anni dal

---

[64] F. BOGGERO - R. PAGLIERI, *Imperia,* Genova 1988, p. 113. Il rilievo fu rinvenuto nel 2004 sul mercato antiquario a Vienna e acquistato per il Comune di Imperia che oggi lo espone al pubblico in municipio.

[65] A. ZENCOVICH, *Scheda n. 29*, in *Gli oratori di Imperia. Ragioni per una visita*, a cura di F. BOGGERO, M.T. ORENGO, A. SISTA, Genova 2014, p. 61. G. M. PIRA, *Storia della città e principato di Oneglia* cit., I, p. 20 riteneva il rilievo addirittura "lavoro del Giotto"!

1474 al 1476 e in quel periodo vi realizzò una pala d'altare, purtroppo perduta, per la rinnovata parrocchiale di Sant'Antonio abate. Analoga considerazione godette pure Giovanni Mazone: è lui infatti il "Giovanni Mairone di Alass…" al quale Bartolomeo Doria, secondo la testimonianza del secentesco *Sacro, e Vago giardinello*, commissionò un polittico, perduto, per l'altar maggiore della chiesa della Santissima Annunziata dei Minori Osservanti di Porto Maurizio che recava la data del 24 maggio 1487[66]. Montorfano era nel frattempo mancato – non si hanno più notizie di lui dopo il 1480 – perciò Bartolomeo si rivolse a Mazone che gli poteva assicurare brillanti effetti cromatici di sapore fiammingo provenzale aggiornati però sulla scorta di Vincenzo Foppa, il quale nel frattempo stava dipingendo una pala per suo suocero Lazzaro Doria fu Opicino destinata alla certosa di San Bartolomeo di Rivarolo[67].

L'attribuzione del tutto congetturale alla committenza dei Doria dell'alta val d'Oneglia della pala di Cesio ci induce a ritornare al *San Pietro martire* già Loebl per un tentativo di collocazione topografica. Una sede domenicana ligure per il retablo che doveva includerlo può essere ammessa, scartando subito il convento di Santa Caterina di Pontedassio, in bassa valle Impero, assegnato nel 1427 da papa Martino V ai Domenicani, su istanza di Caterina Genza a nome dei *populares* della zona e dei Doria signori della località, perché don Bartolomeo de Giorgi, su delega di mons. Angelo Peruzzi in visita apostolica, trovò il 14 marzo 1585 la chiesa *ruinosa ac fere ex omni parte collapsam* e senza

---

[66] F. BOGGERO - R. PAGLIERI, *Imperia* cit., p. 112. In ADA, *Sacro, e Vago giardinello* cit., III, c. 305v. la citazione dell'« Ancona freggiata d'oro a spese del signor Bartolomeo Doria signore di Dolceacqua » che recava al centro l'Annunciazione tra i Santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi. Gian Vittorio Castelnovi (*Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1987, I, p. 143), recuperando con grande acume critico questo passo già noto a Girolamo Rossi, ritenne giustamente di trovarsi di fronte a un errore di trascrizione e che si dovesse riferire la firma a Giovanni Mazone da Alessandria, sottintendendo che il trascrittore – il canonico Ambrogio Paneri – era incorso nell'analoga svista di Carlo Giuseppe Ratti nel 1780 quando aveva provato a leggere la firma apposta al polittico Sacco già in San Giacomo dei Minori Osservanti di Savona, e l'aveva interpretata "Jacobus Maironus de Alaxio".

[67] A. GALLI, *La Maestà di Vincenzo Foppa per Lazzaro Doria: precisazioni sulla committenza e il contesto* in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del Seminario Internazionale di Studi (Brescia 2001), a cura di M. CAPELLA, I. GIANFRANCESCHI, E. LUCCHESI RAGNI, Milano 2002, pp. 213-222.

dipinti al suo interno[68]. Il visitatore, per la verità, nella stessa Pontedassio registrò due altari intitolati a San Pietro martire, nell'oratorio della Confraternita dei Disciplinanti Bianchi e nella parrocchiale di Santa Margherita, effetto entrambi della presenza domenicana locale, ma una tenue possibilità di candidatura a ospitare una ancona che comprendesse il pannello già Loebl può valere eventualmente solo per il secondo, sul quale don De Giorgi vide una *iccona* della quale peraltro null'altro si sa[69]. Ugualmente non possiamo affermare che il pannello fosse compreso nella *icona tolerabili* registrata nel 1585 da mons. Mascardi sull'altare di San Pietro martire in San Domenico di Albenga, mentre va categoricamente escluso quello eretto in Santa Caterina di Finalborgo, sul quale solo nel 1527 si sarebbe deciso di collocare una pala d'altare[70]. Converrà allora far ritorno a Genova, sebbene di nuovo senza esito positivo, almeno per ora. Nella chiesa di San Domenico, il culto a San Pietro martire era comunque talmente sentito – si serbava memoria, infatti, del suo soggiorno in convento – che gli era stata addirittura intitolata la cappella maggiore, trasformata nel Seicento; nulla possiamo dire circa la eventuale pala che poteva contrassegnarla[71]. Gli era poi de-

---

[68] ADA, 11/6/11 *Visita Pastorale Post Concilio Tridentino alle Parrocchie sottoposte al Dominio Sabaudo nella Diocesi di Albenga. Visitatore mons. Angelo Peruzzi*, c. 33. In base a questa testimonianza sfumerebbe l'ipotesi di ambientare all'origine in Santa Caterina di Pontedassio il polittico ligure e protoquattrocentesco con la *Madonna col Bambino e Santi* oggi in Saint Germain d'Auxerre a Boissises-la-Bertrand (Seine et Marne) configurata da A. DE FLORIANI, *Il polittico di Boissises-la-Bertrand e un'ipotesi per Ambrogio dell'Acqua*, in « Arte Cristiana », 840 (2007), XCV, pp. 181-190. Sull'edificio, si legga ancora L. CALZAMIGLIA, *La chiesa di S. Caterina in Pontedassio. Note d'arte e di storia* in « Rivista Ingauna e Intemelia », n.s., XXVIII-XXX (gennaio-dicembre 1973-1975 [ma 1978]), 1-4, pp. 172-179.

[69] ADA, *Visita Peruzzi* cit., c. 31 il passo del verbale relativo all'altare dell'oratorio di San Pietro martire e a quello dallo stesso titolo in Santa Margherita che si diceva appartenere ai Disciplinanti e che, tranne l'icona, era mancante di tutto il necessario all'officiatura.

[70] G. BARBARIA, *La chiesa domenicana di Albenga nei documenti post-tridentini: strutture, spazi, arredi, culti, prediche e discussioni teologiche*, in *San Domenico di Albenga* cit., pp. 85-129, in particolare pp. 107-108; G. MURIALDO, *Una descrizione degli spazi interni della chiesa conventuale*, in *La chiesa e il convento di Santa Caterina in Finalborgo*, Genova 1982, pp. 43-46, in particolare pp. 44-45.

[71] Biblioteca Universitaria di Genova, T. DE AGOSTINI, *Elenchica Synopsis strictum ac verum compendium fundationis, incrementi obbligationis, et redditus celeberrimi conventus Divi Dominici Januae*, ms. XVII secolo, B. VIII. 4, p. 83; W. PIASTRA, *Storia*

dicato un altare che sorgeva in corrispondenza del pontile anteposto all'abside principale che separava il coro dei frati dal resto della chiesa e fu demolito a fine Cinquecento, ma qui sappiamo che il 17 aprile 1398 i domenicani avevano collocata una ancona di San Pietro martire fatta eseguire da Pietro Vivaldi e oggi smarrita[72]. Papa Eugenio IV, da Firenze, il 10 febbraio 1434 aveva addirittura concesso una indulgenza di sette anni e "altrettante quarantene" a tutti coloro che visitavano San Domenico di Genova nel giorno della festa del martire domenicano concorrendo magari alle spese necessarie al completamento della chiesa[73]. Una sua reliquia, con quelle di Santo Stefano e di San Lorenzo, fu inserita nell'altar maggiore, quando venne consacrato con tutto l'edificio dal vescovo di Accia Benedetto De Nobili, il 15 giugno 1526[74].

Un'altra indagine specifica – che non siamo in grado di fare adesso – riguarda l'assetto tardo medievale dell'altare della Resurrezione, nella parete "sotto gli organi", di cui proprio i Doria detenevano in giuspatronato in San Domenico, oltre a possedervi svariati sepolcreti[75]. Si dispone, in questo caso, solo di notizie tarde che ci ragguagliano sulla pala settecentesca di Giuseppe Palmieri[76]. Bisognerebbe insistere su questa strada, visti i legami alquanto stretti dei Predicatori con i Doria che frequentavano il vicino San Domenico, al confine col loro quartiere gentilizio di San Matteo, ma non lesinavano neppure i contatti con la comunità osservante insediatasi per volontà di papa Eugenio IV nella chiesa di Santa Maria di Castello dal 1442[77]. Ma,

---

della chiesa e del convento di San Domenico in Genova, Genova 1970, Genova 1970, p. 36, p. 55, p. 294.

[72] Sulla ubicazione dell'altare: T. DE AGOSTINI, *Elenchica Synopsis* cit., p. 109; sulla ancona di San Pietro martire e sul suo committente (W. PIASTRA, *Storia della chiesa e del convento* cit., p. 285, nota 31) converrà ritornare, in rapporto anche all'anno di esecuzione, il 1398, nel corso del quale era ancora presente a Genova il pittore senese Taddeo di Bartolo.

[73] W. PIASTRA, *Storia della chiesa e del convento* cit., p. 15.

[74] *Ibidem*, p. 15 e p. 189.

[75] *Ibidem*, pp. 36-37. Qui si trovava la tomba marmorea fatta costruire da Domenico Doria fu Oliviero, co signore di Sassello e di Dolceacqua.

[76] *Ibidem*, pp. 36-38.

[77] Un loro membro, fra' Giovanni da Colonia, ricoprì l'incarico di abate dei San Matteo dal 1445 al 1452; prima e dopo di lui risultano due benedettini, Antonio De' Cortesi nel 1437 e Ludovico de' Villani, della comunità di Santo Stefano di Genova,

come si è detto, si tratta di una indagine da rimandare ad altro tempo: per quel che concerne il *San Pietro martire*, già Loebl, non resta che auspicare la sua comparsa sul mercato antiquario, così come sarà essenziale – ma la fortuna potrebbe non necessariamente assisterci – che si possa rintracciare almeno un altro elemento riconducibile al complesso pittorico di cui la nostra tavola faceva parte.

Un auspicio più necessario è che riemerga il *San Martino e il povero* di Giovanni da Montorfano, per il quale la De Floriani aveva accennato una sua appartenenza a un disperso polittico ancora esistente in San Domenico di Genova a fine Settecento, come già da noi riferito. Visti uno accanto all'altro, chissà come potranno dialogare il San Pietro martire e il San Martino e se i nimbi resi come se fossero di metallo sbalzato, non significhino qualcosa di più di un comune attrezzo tipologico tra due botteghe pittoriche.

Ringraziamenti

Innanzitutto a Beatrice Palmero e Fulvio Cervini per avere accolto il mio contributo nelle pagine di "Intemelion". A Fausto Amalberti per il paziente lavoro editoriale.

E poi a: Paolo Arduino, Franco Boggero, la Biblioteca Universitaria di Genova, in particolare Claudio Risso, Annarita Bruno, Massimiliano Caldera, Daria Vinco, la Fondazione Federico Zeri di Bologna, in particolare , Francesca De Cupis, Chiara Masi, l'archivio storico diocesano di Albenga, in particolare Andrea Bacchi, Marcella Culatti, Alma Oleari, Alessio Paonessa, Paola Traversone, Gianluca Zanelli.

La dedica è a Giuseppe Palmero che mi aveva chiesto ancora nel 2015 di scrivere.

Crediti fotografici

Fondazione Federico Zeri, Bologna fototeca Zeri: 1 (n. 59611), 10 (n. 59611).

Fausto Amalberti: 6.

Massimo Bartoletti: 9, 11.

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città Metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia, Savona, archivio fotografico: 2, 3, 4, 5, 7, 8.

eletto nel 1465: J. D'ORIA, *La chiesa di San Matteo* cit., pp. 173-186.

Fig. 1 - "Maestro di Cesio", *San Pietro martire*, già Parigi, collezione Loebl.

Fig. 2 - Francesco Grasso da Verzate, *Madonna col Bambino e Santi*, 1465, Baiardo (Imperia), chiesa parrocchiale di San Nicolò di Bari.

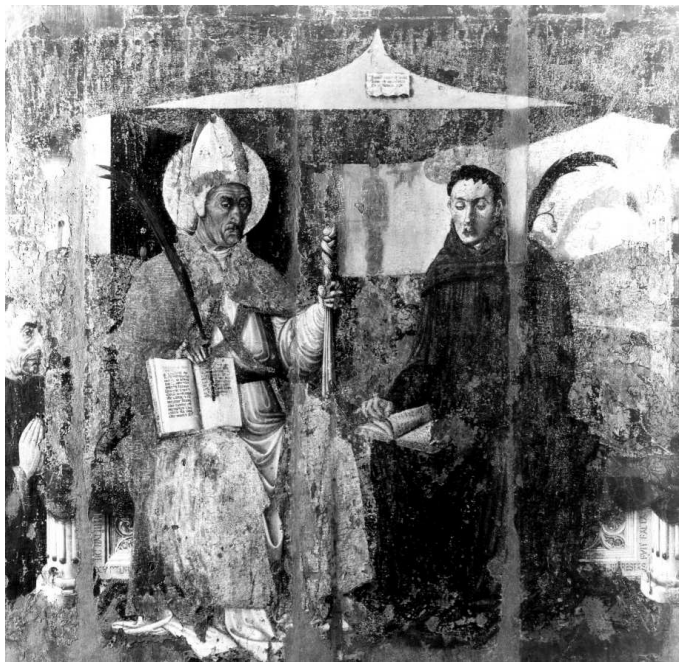


Fig. 3 - "Maestro di Cesio", I *Santi Eleuterio e Mauro*, 1457, Albenga (Savona), Museo Diocesano d'Arte Sacra

Fig. 4 - Pittore della Liguria di Ponente, *Madonna del Rosario*, XVI-XVII secolo, ridipintura della pala *Santi Eleuterio e Mauro*, prima del restauro, già Cesio (Imperia), chiesa parrocchiale di santa Lucia.

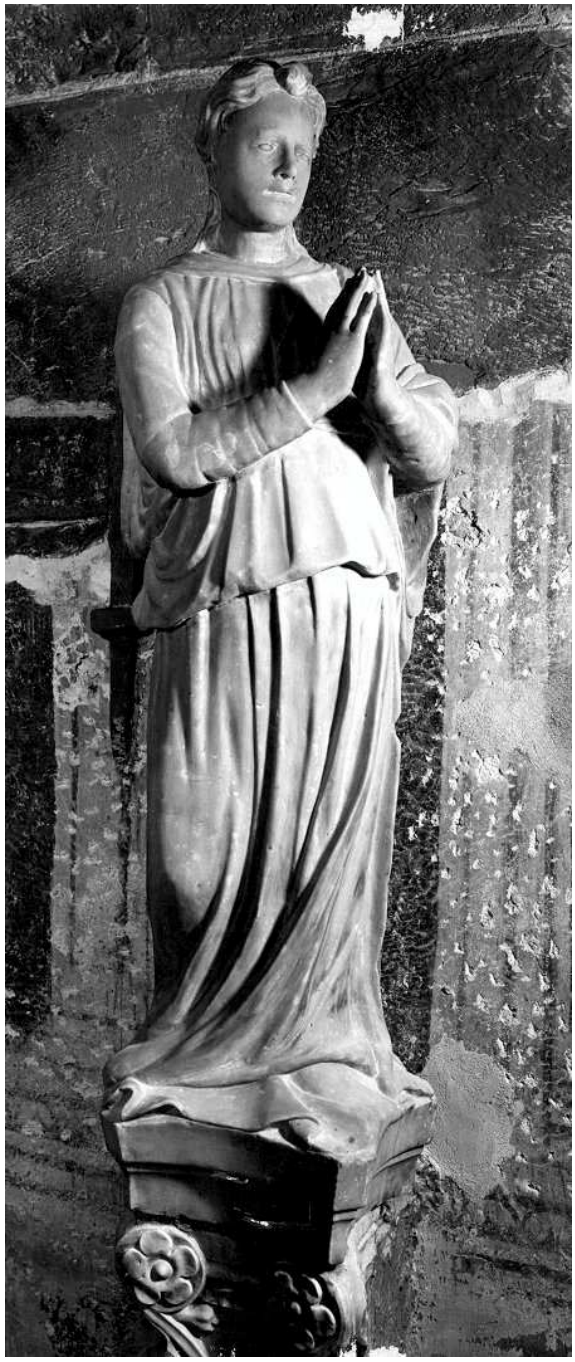


Fig. 5 - Domenico Gagini, *Angelo*, post 1448, particolare della cappella delle Ceneri di San Giovanni Battista, Genova, cattedrale di San Lorenzo.

Fig. 6 - "Maestro delle Virtù di Finale Ligure", *Madonna col Bambino*, Genova Nervi, via Aldo Casotti 18.

Fig. 7 - Giovanni Mazone (?), *Santa Chiara*, particolare dell'*Annunciazione e santi*, Genova, chiesa di Santa Maria del Monte.

Fig. 8 - Giovanni Mazone (?), *San Pietro martire*, 1455-1459 circa, Genova, convento di Santa Maria di Castello.

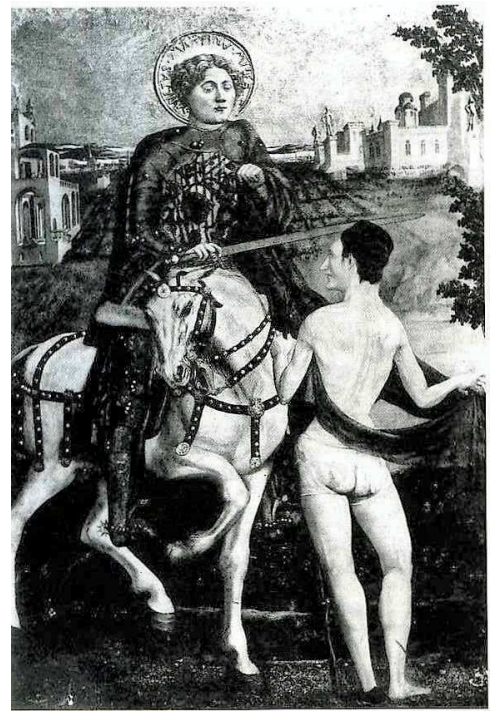


Fig. 9 - Giovanni da Montorfano, *San Martino e il povero*, ubicazione sconosciuta.

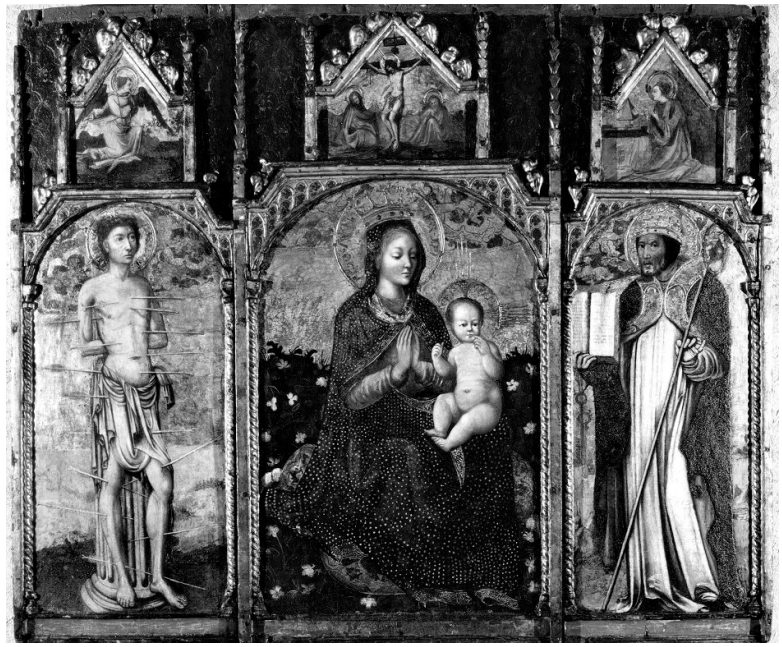


Fig. 10 - Pittore ligure lombardo, *Madonna col Bambino e i Santi Pietro e Sebastiano*, post 1460?, già Ospedaletti (Imperia), collezione privata.

Fig. 11 - Scultore campionese, *Arca dei Santi Eleuterio e Mauro*, 1356, Genova, chiostro della chiesa di San Matteo.

INDICE

Studi

SIMONA MORANDO, *Francesco Biamonti revolté. Un documento su Camus e le ricadute dell'oggi* 5

GIAN LUIGI BRUZZONE, *Girolamo Rossi e Paolo Boselli* 25

MASSIMO BARTOLETTI, *Una attribuzione per il "Maestro di Cesio" e altre considerazioni sulla pittura in Liguria a metà Quattrocento* 37

GIORGIO CASANOVA, *Chiese, campanili e conventi fortificati in provincia di Imperia* 71

LUIGI IPERTI, *Penna in Valle Roia. Censo e incarichi pubblici (1595-1625)* 95

Archivio della memoria

ERIC GILI, *Exploiter et protéger. La dialectique inconciliable des ressources forestières en Haute Vésubie? (XIVe-début XXe s.)* 127

GRAZIANO MAMONE, *Il sacrario britannico della prima guerra mondiale a Bordighera* 141

Cronache e strumenti

TERESA PALMERO, *La civiltà dei castellari in Liguria* 165

ALESSANDRO GARRISI - PHILIPPE PERGOLA, *Lo scavo del complesso paleocristiano di Capo Don a Riva Ligure* 171

GIUSEPPE PALMERO, *La patocenosi nel Tardo Medioevo* 177

Il territorio e oltre: la ricerca di Giuseppe Palmero 181

finito di stampare
nel 2017
Fusta editore
Via Colombaro Rossi 2b
tel. 0175 211955
12037 Saluzzo (CN)