

JAN K. OSTROWSKI

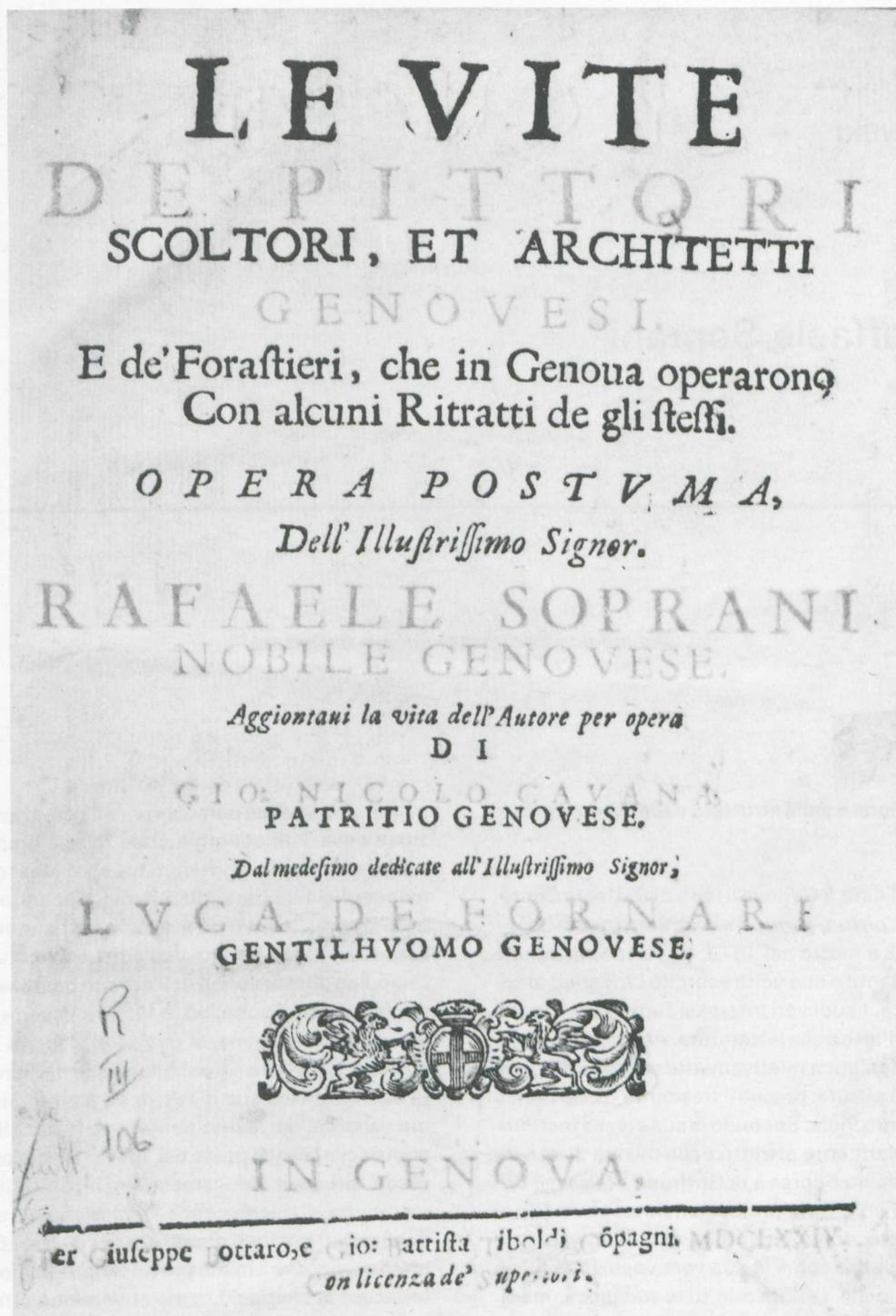
Studi su Raffaele Soprani*

Alla memoria del Professor Jan Bialostocki

1. Precisazioni sulla storia e sulla struttura delle *Vite dei pittori genovesi*

Nel 1674 fu pubblicato a Genova il libro di Raffaele Soprani, intitolato *Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi...*¹ L'autore, nato nel 1612 e morto nel 1672, apparteneva ad una famiglia nobile benestante e due volte esercitò l'incarico di senatore della repubblica. I suoi veri interessi furono però legati non alla politica, ma all'arte e alla letteratura. Avendo acquistato una educazione umanistica relativamente ampia, il Soprani studiò parecchi anni la pittura, presso il frescante Giulio Benso e più tardi presso Pellegrino Piola. Secondo la sua stessa testimonianza, egli fu particolarmente attratto dalla pittura di genere e di paesaggio di Sinibaldo Scorza e di Goffredo Waals.² Il Soprani non diventò mai un pittore professionale ed i suoi lavori non sono noti. Del resto, con molta probabilità relativamente presto egli dovette scoprire come la sua vera vocazione fosse più la penna che il pennello. *Le Vite* non fu la sua unica opera. Il Soprani è anche l'autore di una importante bibliografia degli scrittori liguri³ e di alcuni altri testi per la maggior parte rimasti in forma di manoscritto.⁴

Le circostanze complesse della creazione e della pubblicazione delle *Vite* sono già state in una grande parte chiarite,⁵ anche se gli indici contenuti nel libro stesso permettono di aggiungere alcuni particolari nuovi. Secondo la sua autobiografia, il Soprani cominciò a raccogliere materiali sugli artisti genovesi molti anni prima dell'edizione postuma del suo lavoro. L'impulso diretto venne dall'editore bolognese, Carlo Manolesi, che nel 1647 pubblicò *Le Vite* del Vasari e, volendo preparare la loro continuazione, si rivolse al Soprani per le informazioni sull'arte genovese. La pubblicazione del libro fu invece suggerita al Soprani dal suo maestro ed amico, Giulio Benso.⁶ La prima versione del lavoro conteneva le notizie sugli artisti morti prima della grande peste del 1657.⁷ Le sue origini devono quindi essere situate ipoteticamente fra il 1647 e il 1657, perchè altrimenti non si spiegherebbe l'omissione di tutta la generazione degli artisti mancati durante la peste. Nel 1665 il Soprani completò e rielaborò il manoscritto ("ridusse [l'opera] in stato di poterla dare in stampe"), ma lo abbandonò di nuovo, a causa degli impegni legati alla preparazione della bibliografia ligure.⁸ Nel 1668, all'occasione di una nuova richiesta d'informazioni, questa volta da parte del letterato fiorentino Giovanni Battista



1) Raffaele Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674. Frontespizio.

Brocchi, il Soprani "si applicò a purgare tutta l'opera, [...] per [...] lasciar che fosse esposta sotto il torchio de stampatori."⁹ La realizzazione definitiva del progetto fu impedita dalla morte prematura del Soprani, preceduta dalla malattia e dalla scomparsa della moglie (1670), alla quale egli era particolarmente attaccato.

L'idea della pubblicazione delle *Vite* fu ripresa poco dopo da un circolo di amici del Soprani, letterati ed amatori d'arte: P. Angelico Aprosio, Giovanni Niccolò Cavanna, Luca De Fornari ed il pittore Giovanni Battista Casone.¹⁰ Quest'ultimo si impegnò a rielaborare e completare il manoscritto. Secondo una delle sue lettere egli avrebbe dovuto introdurre nel libro circa 80 "soggetti" omessi dal Soprani, ma non desiderava che il suo nome figurasse nella stampa.¹¹ Dopo che il testo fu bloccato a lungo da parte della censura statale ed ecclesiastica e in seguito a difficoltà con le illustrazioni, le prime copie del libro uscirono dalla tipografia e si trovarono in vendita nell'autunno 1674.¹² Poco meno di un secolo più tardi, nel 1768, apparve la 2a edizione a cura del pittore Carlo Giuseppe Ratti, con il testo "ripulito" dal P. Gio. Domenico Bassignani.¹³ Gli interventi di ambedue gli editori alterarono le peculiarità del linguaggio dell'autore ed in molti casi anche il corso originale del suo pensiero, e perciò nelle nostre considerazioni ci riferiremo all'edizione originale del 1674.

La complicata storia delle *Vite* del Soprani è almeno in parte leggibile nella struttura attuale del libro, particolarmente nella parte dedicata ai genovesi di nascita. I risultati della prima fase del lavoro del Soprani, limitato, come sappiamo, agli artisti morti prima del 1657, sembrano comprendere 55 biografie (in alcuni casi un capitolo corrisponde a due o più artisti — pagine 1–194), in ordine cronologico, non senza però certe incoerenze. Di seguito (pp. 195–221) viene un gruppo di 17 biografie delle vittime della grande peste, che, insieme con alcuni capitoli seguenti (fino alla p. 236) si può considerare risultato della seconda fase del 1665. Finalmente, l'ultimo gruppo di biografie, elaborate probabilmente in occasione della preparazione dei materiali per il Brocchi, riguarda gli artisti morti negli anni 1668–1669. L'ultima data che sembra essere stata introdotta dal Soprani stesso è il 1671, anno della morte di Pietro Maria Gropallo.

Insomma, il libro contiene 86 biografie (116 persone) di artisti di origine genovese e 69 biografie (84 persone) di "forestieri." Globalmente, nei 157 capitoli sono presentati 200 artisti.¹⁴ Se si accettasse alla lettera l'affermazione del Casone sugli 80 "soggetti" di sua mano, bisognerebbe riconoscerlo come l'autore di circa il 40% del libro intero. Prendendo in considerazione la quantità del tempo di cui il Casone disponeva¹⁵ e il fatto che la struttura del testo stampato conferma quello che sappiamo sulle tappe del lavoro del Soprani, dobbiamo re-

spingere questa eventualità. Le vere dimensioni del contributo del Casone furono certamente meno importanti, anche se è difficile darne una valutazione esatta.

Gli scopi a cui il Soprani mirava preparando *Le Vite*, furono da lui stesso più di una volta esplicitamente esposti. L'autore desiderava trasmettere ai suoi contemporanei e ai posteri "le scordate memorie di quei pochi genovesi che nel corso di due secoli esercitati essendosi con lode nell'arte del disegno meritano per l'eccellenza dell'opere l'eternità del nome." Come nella maggioranza di lavori del genere, si trattava quindi di presentare i risultati della scuola locale e di risarcire quelli che lamentavano "il torto che a Genovesi pittori fecero quei scrittori che della pittura e suoi professori hanno [...] date in luce molte opere."¹⁶ Lo stesso senso d'inferiorità, da parte del rappresentante di un città che non godeva fama di grande centro culturale (ricordiamoci l'espressione "pochi genovesi"), ritorna anche nel libro sugli scrittori liguri, dove si ritrova la frase: "le penne della Liguria [...] non si restringono solamente a formar libri de' computisti o caratteri di mercantile aritmetica ma sdegnano così angusti confini..."¹⁷ L'autore si poneva anche certi scopi didattici e morali, sperando che il suo libro potesse diventare un incoraggiamento per gli artisti, ed anche dimostrando le conseguenze nocive dei vizi e delle cattive abitudini.¹⁸ *Le Vite* furono, in conclusione, concepite come una voce importante che riguardava la posizione della pittura nel sistema socio-politico di Genova, il che sarà l'argomento delle nostre considerazioni ulteriori.

2. Considerazioni sul metodo e sulle opinioni artistiche del Soprani

I doveri dello storiografo furono affrontati dal Soprani in modo molto serio, e la sua base documentaria merita un grande rispetto. Come bibliografo specializzato egli possedeva un'ampia conoscenza degli scritti relativi alla Liguria, tanto delle opere stampate che manoscritte. In molti casi le sue ricerche andavano più a fondo — egli spesso menziona o addirittura riporta firme ed iscrizioni di pitture, lettere e perfino documenti legali. Una grande parte delle notizie proveniva dai contatti personali del Soprani con gli ambienti artistici, il che dà spesso al suo testo il valore della relazione di un testimone oculare. Così, il libro del Soprani acquistò un alto grado di credibilità. Come prova può servirci una analisi delle date. Fra più di ottanta date, relative ai genovesi di nascita, citate dal Soprani, per le quali l'autore non poteva appoggiarsi sulla letteratura biografica anteriore, fin'ora solo tre si sono rivelate false. È un risultato veramente degno di ammirazione, se si ricorda l'effetto catastrofico di una statistica simile riguardante l'opera del Vasari.¹⁹ Anche se tale

fatto è in gran parte dovuto alle lacune nella conoscenza della pittura genovese ed all'impossibilità di verificare molte informazioni fornite dal Soprani, esso non fa che accentuare l'importanza delle sue *Vite*. In certi casi le lacune nella documentazione del Soprani non furono mai colmate. Nella biografia di Giovanni Benedetto Castiglione leggiamo che l'autore non riuscì ad ottenere le informazioni promessegli sull'attività di quell'artista fuori Genova. La sfortuna del Soprani è anche la nostra, perchè la data esatta della morte del Grechetto rimane sempre ignota.

Soprani non fu uno scrittore creativo. Le sue biografie erano costruite secondo un modello comune, determinato ancora dal Vasari. Spesso vi introduceva aneddoti: *tópoi* sulle personalità e sulle vicende degli artisti, pescati nella tradizione letteraria che risaliva fino ai tempi antichi.²⁰ La sua cultura letteraria fu certamente inferiore rispetto alla maggioranza degli scrittori contemporanei, ma forse proprio per questo egli si attenne più alle proprie esperienze che all'erudizione, il che aumentava l'originalità di certe sue annotazioni.

Una ricostruzione integrale delle opinioni del Soprani sull'arte e del suo metodo, non è facile.²¹ I suoi testi relativi ai singoli pittori sono di solito brevi, ed oltre a informazioni biografiche contengono l'enumerazione delle opere piuttosto che la loro analisi. Il nostro autore dimostra tuttavia una buona conoscenza di vari problemi artistici e tecnologici. Nella valutazione di un quadro egli prende in considerazione elementi come *componimento, contorno o disegno, regole di prospettiva, proporzioni, rilievo, colorito, passioni e decoro*. Naturalmente loda una imitazione fedele della natura e al tempo stesso consiglia la collaborazione coi poeti "per poter essere arricchito di spiritose invenzioni." Almeno in un caso ricorse alle sue conoscenze iconografiche, per interpretare l'informazione di un annalista su un insieme di sculture quattrocentesche in miniatura.²²

Il Soprani non possedeva un programma estetico coerente, ed in particolare non aveva niente a che fare con la dottrina classica che dominava nella sua epoca. Dalla concezione monumentale dello sviluppo dell'arte, creata dal Vasari, assimilò solo alcune idee e termini. Il suo sistema di pensiero, incoerente e pieno di lacune, non gli permise di capire i grandi cambiamenti nell'arte del Cinque e Seicento. Termini identici gli servivano per lodare i pittori del rinascimento, quelli del manierismo ed i suoi contemporanei, maestri del barocco. Non notò la svolta radicale verso il barocco che era intervenuta nella pittura genovese verso il 1630. Questo fatto ci stupisce tanto di più in quanto, trattando di fenomeni meno estesi nel tempo, il Soprani formulava spesso opinioni concordanti con quelle della scienza moderna. Così per esempio descrisse molto correttamente lo sviluppo stilistico di Luca Cambiaso.

Le affermazioni storiche ed estetiche più interessanti si trovano nella parte del libro dedicata alla pittura medioevale e

quattrocentesca. Secondo il Soprani "circa l'anno 1500 [...] in Genova durava ancora la goffa maniera di dipingere in campo d'oro, introdotta molto tempo prima da certi greci pittori i quali accomunata havendo l'arte loro con quella de' doratori molto vilmente l'esercitavano, impiegandosi con vergogna loro a ricamare con oro ed arabeschi un pomo di letto, una rotella, uno scrigno e solo mostrando qualche poco talento in colorire qualche figurina in campo d'oro."²³ In un altro luogo incontriamo il termine "gotico." L'origine vasariana di queste concezioni è ovvia: la falsa "rozza" maniera fu introdotta a Genova dagli stranieri. Ci sono però anche differenze importanti: il Soprani non menziona mai l'eccellenza perduta dell'arte antica, e lo sviluppo della pittura moderna è per lui piuttosto un processo di nuove scoperte, che non la rinascita delle capacità dimenticate.

Il punto di partenza della pittura moderna a Genova è legato, secondo il Soprani, all'attività di Giovanni Cambiaso "che fu il primo che il rozzo modo di dipingere fin al suo tempo usato, tralasciò totalmente, prendendone in uso un altro più bello."²⁴ Questa affermazione che situa fra i "doratori" (anche se con certe riserve) perfino Lodovico Brea e Carlo Braccresco, riflette però bene le opinioni del suo tempo, secondo le quali la epoca dell'arte nuova era da identificare con il periodo del rinascimento maturo. In conseguenza a Genova, dove la generazione di Raffaello ed Andrea del Sarto fu praticamente assente, la nuova pittura dovette cominciare con l'apparizione della prima generazione dei manieristi.

Ritornando ancora all'arte medioevale, il Soprani, malgrado la critica citata, non la condannava in modo assoluto. Nel suo libro incontriamo anche il passo seguente: "Quando non arriva l'eccellenza dell'arte a render celebri le opere di qualche mediocre ma virtuoso pittore, supplisce bene spesso un lungo corso d'anni per mezzo del quale elle acquistano un certo che di riguardevole: e come reliquie dell'antichità rendono venerabili agli occhi d'ogni uno. E si può quasi dire che restano dal tempo e dalla vecchiezza emendati i difetti di pennello meno accreditati. Tal concetto si formò nel mio pensiero gli anni passati alla vista d'alcune fatiche del pennello di Nicolo Corso. [...] Dopo la loro demolizione mai più sono entrato in questa chiesa [S. Girolamo in Quarto] senza rammemorarmene la perdita..."²⁵ Queste frasi derivano certamente non dalla lettura ma dalla riflessione personale dell'autore, una riflessione che lo condusse ad un concetto vicino alla nozione moderna del monumento storico, il valore del quale è indipendente dall'estetica corrente.

Le opinioni del Soprani su questi problemi possono essere illustrate ancora da una citazione che, a quanto sembra, non trova riscontri nella letteratura coeva e fa dal nostro autore un precursore della tutela moderna del patrimonio culturale. Soprani scrive cioè che molte opere di Luca Cambiaso "sono state vendute e mandate in luoghi lontani, particolarmente in Inghil-

terra, dove volesse Iddio si fossero mandate solamente simili tavole poco oneste. Ma il peggio è che molti spinti dal guadagno con pregiudizio de gli studiosi del disegno, hanno spogliate molte città ed anche la nostra Genova delle più preggiate tavole che vi fossero: com'a dire, opere di Sebastiano del Piombo, di Titiano, di Paolo Veronese, del Tintoretto e d'altri simili autori che invero non essendovi speranza di poter mai più riveder in Italia simili gioie, è stata perdita grande più che ordinaria."²⁶

La storia e la struttura del libro del Soprani ed anche le opinioni dell'autore meriterebbero una analisi molto più approfondita di quella che abbiamo potuto presentare nelle nostre brevi considerazioni. Lasciando questo compito per altra sede, vorremmo concentrarci su un solo problema, che, ci sembra, può essere trattato come sintomo di un fenomeno la cui importanza oltrepassa decisamente l'ambito locale genovese.

3. Difesa della nobiltà della pittura

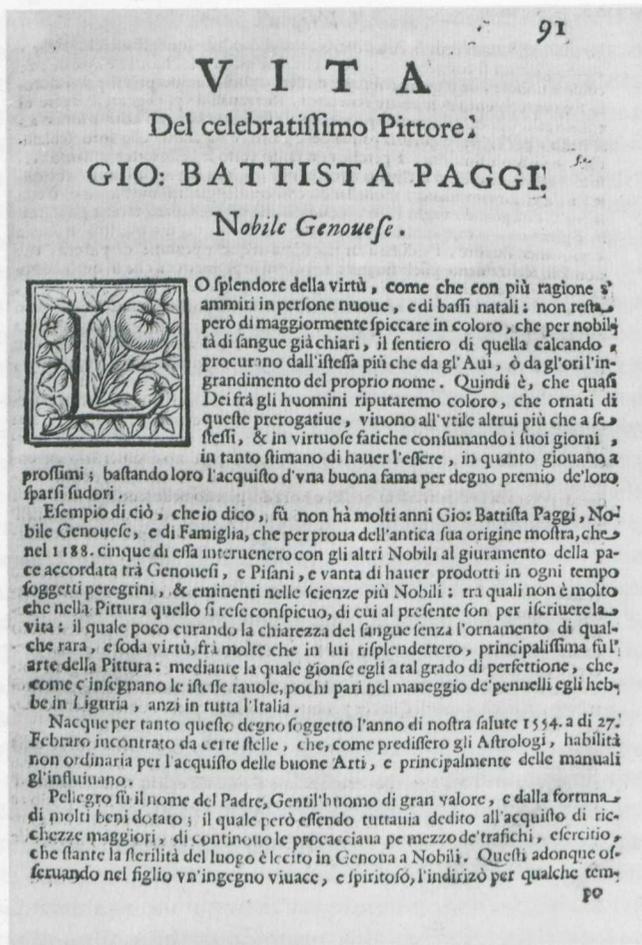
All'inizio delle *Vite* del Soprani si trovano due testi, intitolati *Proemio e Discorso breve della nobiltà della pittura*, che formano insieme un breve trattato di tipo molto diffuso nella letteratura artistica moderna. L'autore cerca di dimostrare la tesi della nobiltà delle arti servendosi di vari argomenti, che si possono dividere in due gruppi essenziali: (1°) quelli interni che si rifanno alle qualità immanenti dell'arte e (2°) quelli esterni, che riguardano il suo posto nella società. Il primo gruppo sottolinea i valori intellettuali e morali della pittura (capacità dell'arte di superare la perfezione della natura; affinità fra pittura e poesia; ruolo didattico della pittura che illustra le verità della fede e gli esempi edificanti del passato). Nel secondo gruppo ritroviamo gli esempi dell'alta stima di cui godeva la pittura presso gli antichi ed i moderni (sovrani e altre persone illustri che praticavano l'arte; artisti che godevano del rispetto e dell'amicizia dei principi e venivano premiati con ricchezze e titoli nobiliari; le accademie come espressione della nuova dignità dell'arte). Accanto a quegli argomenti che toccano la sfera del prestigio professionale, ne incontriamo anche altri legati alle condizioni legali e finanziarie della professione del pittore, il che è particolarmente importante per le nostre considerazioni ulteriori. Il Soprani evoca per esempio il divieto leggendario di insegnare l'arte agli schiavi e il paragrafo del diritto romano, che liberava gli artisti dall'obbligo di alloggiare i militari.²⁷ È particolarmente interessante il modo in cui il Soprani respinge l'accusa del carattere mercantile della pittura, affermando che "quello che si da al pittore non si può dir pagamento all'opera sua, la quale spesso è tale, che non ha prezzo che pagar la possa, ma è un certo onorario per le spese e per l'occupatione del tempo."²⁸

Non è difficile notare che la gran parte delle opinioni presentate mostra affinità con il contenuto di molti trattati d'arte del '500. Benché fra le autorità citate dal Soprani non si trovino autori come Paolo Pino, Benedetto Varchi, Lodovico Dolce, Giovanni Andrea Gilio, il cardinale Gabriele Paleotti e Romano Alberti,²⁹ si può essere sicuri che egli conoscesse almeno alcune delle loro opere. Del resto, nella sua epoca, idee di questo genere avevano già un carattere corrente. *Proemio e Discorso* sono quindi in gran parte una compilazione non originale. Carlo Giuseppe Ratti dovette considerarla come tale, se eliminò ambedue i testi dalla sua edizione del 1768. Questo editore illuminato sembra non essere stato capace di discernere quest'elemento, che nel pensiero del Soprani era il più originale e strettamente legato alla realtà storica del suo tempo.

All'inizio del *Discorso* il Soprani scrive che "perchè alcuna volta è stato messo in dubbio se la pittura nella città nostra si debba intender fra l'arti permesse alla nobiltà o fra quelle che le sono vietate," egli vorrebbe provare, che "si deve connumerarle fra le nobili." Alla fine invece, analizzando l'infondatezza dell'accusa che la pittura sia una attività manuale, afferma che è assurdo escluderla dalle professioni accessibili alla nobiltà, alla quale però sono permesse le arti della seta e della lana. Tutto il testo deve quindi essere trattato non come uno dei tanti discorsi teorici, ma come una voce nella discussione su un importante problema politico della Genova seicentesca.

Il sistema politico della Genova moderna era basato sulla costituzione del 1528 con i cambiamenti importanti, introdotti dalle *Leges novae* del 1576. I pieni diritti politici spettavano alla nobiltà, che, per non perdere le sue prerogative, avrebbe dovuto astenersi dai lavori lucrativi, e particolarmente da quelli manuali, definiti come "vili." La sola eccezione era costituita, a causa "dell'angustia e sterilità del paese," dalle arti della seta e della lana, dei panni, dai fondachieri, cambisti e finanziari, appaltatori di gabelle e naviganti. I notai di origine nobile potevano esercitare la loro professione, sotto la condizione "dum nec scannum, seu apothecam privatim aut publice retineant."³⁰ La pittura non fu introdotta nella lista sopracitata, il che non dipendeva probabilmente solo dall'omissione casuale di una professione poco diffusa, ma rifletteva la sua posizione nell'opinione pubblica. Quella posizione, conforme a una tradizione secolare, entrava inevitabilmente in conflitto colle aspirazioni di almeno una parte degli artisti ed amatori d'arte.

Se si prende in considerazione l'esistenza delle leggi del 1576, ecco che la frase citata del Soprani sui dubbi intorno all'accessibilità della pittura alla nobiltà genovese sembra un eufemismo. Probabilmente si tratta, però, di un riferimento agli eventi concreti, più di una volta descritti come esempio classico della lotta dell'artista moderno per il miglioramento della sua posizione sociale.³¹ Vale la pena di ricordare questi fatti



2) Inizio del testo sulla vita di G. B. Paggi (R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674).

ancora una volta, tanto più che i documenti pubblicati qualche anno fa³² spargono una luce nuova su alcuni dei suoi aspetti.

Nel 1590 la corporazione genovese dei pittori sottomise all'approvazione del Senato il suo statuto, rinnovato e completato, ma nella sua parte essenziale basato sulle vecchie prescrizioni del 1481. La legalizzazione dello statuto fu ostacolata da parte del dott. Girolamo Paggi, con l'appoggio di un gruppo di amici, fra i quali il pittore Cesare Corte. Paggi rappresentava probabilmente gli interessi di quei pittori, per i quali il cambiamento delle leggi corporative medioevali sarebbe stato svantaggioso, e particolarmente di suo fratello, Giovanni Battista. Giovanni Battista Paggi, che stava a Firenze, ottenne proprio allo-



3) Ritratto di G. B. Paggi (R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674).

ra un perdono condizionale della pena di esilio che gli era stata inflitta dieci anni prima per un omicidio. Le leggi rinnovate avrebbero costituito un ostacolo per il suo ritorno in patria, perché contenevano fra l'altro norme che vietavano l'esercizio della professione alle persone che non avevano studiato sette anni presso un maestro e obbligavano gli stranieri a sottoporre la loro capacità a un esame. Paggi non poteva provare di aver compiuto gli studi per molti anni, e un esame davanti ai rappresentanti della corporazione sarebbe stato umiliante per un artista di una certa rinomanza e per di più abituato alle diverse condizioni che regnavano a Firenze. Secondo il Soprani, la vicenda aveva un altro aspetto ancora, molto svantaggioso per il Paggi.

VITA DI BERNARDO CASTELLO.

Pittore insigne Genouese.



SONO così poco stimate a giorni nostri le buone Arti, e tenuta in così basso concetto la virtù, che a professori di quella non par poco ricevere incensi di cerimoniosi, e poco sufficienti ossequij; già che da per tutto sono loro denegate le vittime di ricchi donatui, e riguarduoli premij. Grande per tanto mi pare la prudenza di coloro, li quali essendo riguarduoli per l'esercizio di qualche honorata professione, e non ricauando dalle proprie fatiche ricompense batteuoli a moltiplicare le loro sostanze, facilmente s'appagano d'ogni minimo applauso, e s'accriuono a gran guadagno, se vedono da qualche dotta persona portato a notizia de' posteri insieme col nome il proprio valore.

Dobbiamo perciò dar vanto di prudentissimo al Pittore di cui son'ora raccontare la vita; poiche seppe contentarsi di ben'oprire senza riguardo ad altro interesse, che a quello d'acquistarsi vna buona fama. Al qual'effetto hauendo sempre procurato di contrattare con nobili persone, e dedite allo studio delle lettere più polite; vidde perciò spandersi dalle loro penne sopra il suo nome inchiostri più che balsamo efficaci a conferuarlo eterno; e lesse ne' fogli più eleganti efficacissime testimonianze del proprio merito.

Questi dunque di cui scriuer deuo al presente fu Bernardo Castello, Pittor molto cospicuo, nato in Genova nel 1557. il quale negl'anni suoi più teneri, prima d'hauer cognitione della pittura, disegnando rozamente in carta capannucie, alberi, huomicciuoli, & animali diuersi diede segno euidente d'esser nato Pittore; fatto poi giouanetto, considerando quant'ornamento, & vtile hauerebbe potuto apportar l'Arte della Pittura, stabili fra se stesso di volerli allo studio di quella totalmente applicare. Al qual'effetto con maturo consiglio si elesse per maestro Andrea Semino valentissimo Pittore, dal quale hebbe tali ammaestramenti, e così virtuosi ricordi, che giunto appena all'anno decimo quinto di sua età, possedeuain modo le vere regole dell'Arte sudetta, che già cominciava a godere il frutto de' suoi studi, che non furono pochi: perche non appagandosi egli de' soli precetti d'Andrea, pigliaua anche occasione d'entrar tal'ora nella stanza di Luca Cambiaso, della cui maniera talmente si comm piaceua, che antiponendola a quella del proprio maestro, si sforzo d'imitarla, nelle primaticcie sue tele, le quali vscite da pennelli di Luca, con inganno dell'occhio a prima vista sono giudicate da ogn'vno. In proua di che si puonno considerare la tavola della Natiuità del Salvatore posta alli Padri Oliuetani del lu-

P 2 go



4) Inizio del testo sulla vita di B. Castello (R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674).

5) Ritratto di B. Castello (R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674).

L'inserimento esplicito della pittura nella struttura artigianale avrebbe reso la sua situazione di nobile di nascita, già delicata secondo le leggi del 1576, ancora più difficile.³³

Nella causa che si svolse per parecchi mesi davanti al Senato, le ragioni di quanti si richiamavano alla tradizione ed alla necessità di conservare la solidarietà professionale, si scontrarono con la nuova idea di pittura come un'attività creativa che non si sarebbe dovuta sottoporre ad alcuna limitazione. Giovanni Battista Paggi sosteneva suo fratello a distanza, fornendogli per lettera le argomentazioni necessarie. Le sue lettere che appartengono al canone dell'epistolografia artistica,³⁴ formano un vero trattato, che pone un accento particolare sul

carattere intellettuale della pittura. L'ambiente artistico locale si divise in due fazioni. Dalla parte del Paggi si schierarono, come già sappiamo, Cesare Corte e un po' più tardi anche Andrea, Cesare ed Alessandro Semino. Fra i "pittori dozzinali" si trovò invece Bernardo Castello, d'altronde eminente pittore.³⁵ La decisione del Senato, pronunciata il 10 ottobre 1590 fu un compromesso. Lo statuto fu approvato con certe modificazioni, ma ne furono esclusi "omnes et singulos pictores, tam presentes quam futuros, qui apothecam artis picturae apertam non tenerint."³⁶ Quei pittori avrebbero dovuto astenersi anche dal compiere lavori di doratura. La pittura esercitata in casa propria acquistò così, indipendentemente dal suo carattere luca-

tivo, lo status di una professione libera, simile a quella notarile, alla quale le *Leges novae* avevano applicato, come ricordiamo bene, una formula identica.

I consoli della corporazione si appellarono contro questa sentenza, coll'argomento, che "de sessanta maestri più di quarantacinque lavorano in casa e gli altri tengono la bottega," il che avrebbe provocato la rovina di questi ultimi. Dopo una nuova fase di procedimento, il decreto definitivo del 31 gennaio 1591 confermò la risoluzione originale.³⁷

La causa conclusa in questo modo assume il carattere di un importante precedente giuridico. Nel 1613 Rubens si rivolse al Paggi per ottenere una copia della sentenza del 1590, che doveva servire di argomento in una simile controversia nata ad Anversa.³⁸ A Genova stessa però la tendenza ad annoverare la pittura fra le arti meccaniche ed a sottoporla al potere della corporazione non fu definitivamente superata. Nel 1606 Giovanni Battista Castello fu esentato dalle prescrizioni corporative, ma Soprani definisce quel privilegio come "grazia veramente singolare & a lui solo concessa."³⁹ In un momento non definito precisamente, il dott. Torquato Castello non fu ammesso nel Collegio de' Signori Dottori di Genova, perchè suo padre Bernardo, che nel 1590 era entrato a far parte della corporazione, si era qualificato con questo come artigiano. In seguito "fu nell'elettione de nuovi consigli posto in dubbio, se nel libro de' signori nobili dovesse più tollerarsi un pittore." Giovanni Battista Paggi partecipò ancora una volta alla polemica, personalmente interessato, come membro delle autorità della Repubblica. La sua argomentazione dovette essere riconosciuta giusta, se suo figlio fu ammesso senza difficoltà al collegio medico soprannominato.⁴⁰

La relazione del Soprani sulla controversia fra il Paggi e la corporazione non è né completa né pienamente obiettiva. L'idea stessa del rinnovamento dello statuto è per il nostro autore un intrigo per "annoverare fra le arti vili la profession della pittura" ed impedire la possibilità di lavoro a un concorrente pericoloso. Il Soprani probabilmente non conosceva i documenti originali relativi alla causa del 1580, poichè nel suo libro non cita il testo della sentenza e non menziona le lettere del Paggi. Le opinioni del Paggi gli furono però certamente note, grazie al misterioso trattato dell'artista⁴¹ ed ai contatti con suo figlio.

Le idee del Paggi e del Soprani erano praticamente identiche: tutti e due difendevano la concezione della pittura come arte liberale. Questa professione dovrebbe essere "esercitata [...] nobilmente in casa sua, con tutte le sue commodità, e non vilmente e sordidamente, come hoggidi fanno alcuni pittori i quali con le loro bassezze e botteghe aperte & altre indegnità se non l'aviliscono (il che non è possibile, perchè il difetto dell'artefice non è difetto dell'arte) almeno in apparenza la mettono al disprezzo del mondo."⁴² L'elevazione dell'arte alla

sua nuova dignità, avvenuta nei tempi moderni, richiedeva quindi non solo la rottura dei pregiudizi sociali e delle strutture legali antiche, ma poneva anche esigenze nuove agli artisti stessi. Quello che sappiamo sui modi di vita e di lavoro degli artisti medioevali e rinascimentali, come si vede sempre attuali al tempo del Soprani, corrisponde pienamente alla sua critica delle "botteghe aperte" e della "gente idiota" che intraprende lavori indegni.⁴³ Una gran parte degli artisti non voleva, o semplicemente non era in grado, di rispondere alla sfida che richiedeva un ampliamento enorme delle conoscenze indispensabili per coltivare l'arte dei tempi nuovi. Non fu un caso che proprio il '500 e il '600 vedessero l'ampia diffusione di un fenomeno quasi ignoto nel medioevo: un'arte provinciale, la cui appartenenza al rinascimento, manierismo o barocco è puramente meccanica. La sua nascita fu legata all'impossibilità da parte degli artisti di impadronirsi di molti tra i principi che determinavano lo sviluppo dell'arte "grande."

Non c'è da meravigliarsi che i "doratori" e "pittori dozzinali" difendessero la struttura tradizionale della corporazione che garantiva loro una posizione modesta ma sicura nella società. La rinuncia a quell'appoggio, la necessità di intraprendere una lotta individuale per sopravvivere richiedevano grande forza e coraggio, e spesso anche determinazione, come sappiamo bene dalla storia della *bohème* artistica. Prendendo dunque, insieme con Soprani, le parti del Paggi, non dovremmo dimenticare le ragioni dei suoi oppositori, certamente conservatrici, ma molto umane.

Gli eventi descritti, anche se fortemente legati alla situazione genovese, costituiscono il sintomo di un fenomeno molto più ampio, noto a quel tempo in gran parte dei paesi europei. Il disprezzo per l'attività lucrativa, e particolarmente per il lavoro manuale, è indivisibilmente legato al sistema di valori della società oligarchica e spesso prende forma di un divieto legale ai membri di gruppi elitari di esercitare questi lavori.⁴⁴ Incontriamo un tale atteggiamento fra gli eroi di Omero, ma anche nella Grecia classica. La *Politica* di Aristotele contiene una teoria completa dello stile di vita aristocratico. L'esistenza nobile dovrebbe essere basata sul possesso di beni fondiari. Ogni attività lucrativa, perfino intellettuale, è vietata, o almeno trattata con grandi dubbi, come contraria a quello che è il primo destino del nobile, l'esercizio del potere: "Si devono ritenere ignobili le opere, i mestieri, gli insegnamenti che rendono inadatti alle opere e alle azioni della virtù il corpo o l'intelligenza degli uomini liberi. Perciò tutti i mestieri che per loro natura rovinano la condizione del corpo li chiamiamo ignobili come pure i lavori a mercede perchè tolgono alla mente l'ozio e la fanno gretta. Riguardo alle scienze liberali, poi, interessarsi di qualcuna entro certi limiti non è indegno d'un libero, ma l'occuparsene troppo, fino a l'eccesso, comporta i danni ricordati." In conseguenza,

127

V I T A DI SINIBALDO SCORZA. DI VOLTAGGIO.

Pittore, e Miniatore insigne.



E tal' hora sia solito il Cielo di cumulare in vn'istesso soggetto l'abbondanza de' suoi preggjati tesori, e tutte quelle doti, che con scarza mano frà molti indiuidui va egli giornalmente ripartendo, chiaro n'habbiamo l'esempio nella persona di Sinibaldo Scorza Pittor celebre trà Genouesi, nel quale risplenderono in colmo la modestia in ricuere gli applausi douuti alla sua virtù; l'affabilità nel conuersare; la sofferenza nel superare le fatiche, dalle quali va di continuo accompagnata la professione della Pittura; l'esatta obseruanza delle regole, e de' precetti dell'istessa; il desiderio d'acquistarsi quella gloria, che può sperarsi da vn ben regolato pennello, & il dispregio di quei guadagni pecuniarij per desiderio de' quali non poco s'affanna la maggior parte de' volgari Pittori. Perloche amantato di cosirari, e virtuosi fregi non prouò gran difficoltà in renderli superiore all'istessa natura: la quale non men da costumi, che dall'Arte sua vinta più volte si confessò. Ond'egli vidde assai tosto acclamato per tutta l'Italia il proprio valore, & forzate le penne de' più canori Cigni a celebrarne il nome, & a consacrarlo in più modi nel tempio celebre dell'immortalità.

L'anno dunque di nostra salute 1589. li 16. Luglio da Giouanni Scorza, huomo non men ricco di beni di fortuna, che dotato di molte virtù, nacque Sinibaldo in Voltaggio, luogo non molto discosto da Genoua, diletteuole per le caccie, ameno per le colline che lo circondauo, famoso per la sanguinolenta sì, ma gloriosa vittoria de' Genouesi contro l'armi Sauoiarde nel 1625. & aggradito per la finezza dell'aria, vnico rimedio per risanar quell'inferni che da' medici più valenti sono giudicati incurabili. O forse a caso, o natural'inclinazione di Giouanni, teneua egli nelle sue case Battista Carroffo Pittor di qualche merito, se meriteuole s'hà da dir colui, che col proprio esempio inuitando Sinibaldo all'uso de' pennelli, fu in tal modo cagione, ch'egli da così opportuna commodità inuitato, soleua consumar in sua compagnia quelle hore, che dallo studio delle lettere humane gli auanzauano, occupandosi dissegnando rozza-mente alcune picciole figurine: quali poi, con fucchi da vari fiori, & herbe premute colorua in modo, che se bene non daua loro que' perfettioni, che dall'arte di ben colorire si richiedono, vi si scorgeua però tanto di buono, che infalibilmente argomentar se ne poteua vn'ottima, e felice riuscita. Ma era vn desiderio sempre più in Sinibaldo il desiderio di far maggiormente spiccare la finezza



6) Inizio del testo sulla vita di S. Scorza (R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674).

7) Ritratto di S. Scorza (R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674).

"impareremo il disegno non per evitare errori nelle loro compe-re private e quindi non per essere ingannati nella compera o nella vendita delle cose, bensì piuttosto perchè rende osservatori della bellezza del corpo. Cercare da ogni parte l'utile non s'addice affatto a uomini magnanimi e liberi."⁴⁵

Plutarco tratta con dispregio i più grandi artisti. Secondo lui "non fu mai giovane ben nato il quale nel riguardare l'immagine di Giove in Olimpia bramasse diventat Fidia, o nel guardar quella Giunone in Argo esser volesse Policletto o Anacreonte, Filemone od Archiloco colui che pigliò diletto di lor poesie, perchè non è conseguenza necessaria se l'opera ti delecta, che sia da pregiare l'operante."⁴⁶ A Roma la *Lex Claudia* del 218 a.C.

vietò alle persone appartenenti al ceto senatoriale di esercitare l'artigianato, le operazioni finanziarie ed il commercio, e addirittura di appaltare le tasse e di possedere navi di capienza superiore a 300 anfore.⁴⁷

Fra gli antichi incontriamo naturalmente molti esempi di un vivo interesse per l'arte, ed anche artisti dilettanti fra i membri dei ceti più alti della società, il che è tante volte ricordato dai trattatisti moderni. Conosciamo perfino i nomi di due patrizi romani che acquistarono fama come pittori: Fabio detto Pictor (III sec. a.C.) e Fabullo (I sec. d.C.). Quest'ultimo, autore della decorazione della *Domus aurea* di Nerone, non abbandonava la sua toga patrizia neppure durante il lavoro.⁴⁸ Tutto ciò non può



8) Ritratto di R. Soprani (R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674).

cambiare il fatto essenziale, che la pittura e la scultura trattate in modo professionale appartenevano alle "artes mechanicae" e erano considerate occupazioni plebee. Gli artisti potevano godere di fama, ricchezza, amicizia dei sovrani, ma la loro posizione aveva un carattere informale e non poteva sperare di essere sancita né dalla legge né dal costume.

Nel medioevo il problema qui discusso era praticamente assente. Il ceto cavalleresco quasi non s'incontrava con il mondo degli artisti, fossero essi membri delle botteghe itineranti oppure monaci rinchiusi nelle loro celle. La situazione cominciò a cambiare insieme con lo sviluppo rapido delle città italiane dell'alto medioevo, che avvicinò almeno nel senso spaziale i due poli opposti. Quell'avvicinamento consisteva inizialmente solo nella convivenza dentro le mura di una città, e spesso, in una lotta accanita fra la nobiltà ed il popolo. A partire del '400

appare un fenomeno nuovo: un incremento enorme della coscienza del proprio valore da parte degli artisti e al tempo stesso delle loro aspirazioni sociali. Gli artisti intrapresero la lotta per l'uguaglianza con i rappresentanti della letteratura e della scienza, ottenendo notevoli successi. Una delle manifestazioni della loro nuova posizione furono i casi sempre più numerosi di attribuzione di titoli nobiliari.⁴⁹ Leggendo le descrizioni dei rapporti fra Michelangelo e Giulio II, o fra Tiziano e Carlo V, si può avere l'impressione che questa vittoria fosse piena e definitiva. Niente di più falso.

L'epoca di transizione tra il medioevo e i tempi moderni nella maggior parte dei paesi europei portò un cambiamento profondo nel modo di vivere dei ceti superiori. Il nobile moderno non era più un guerriero di professione, ma basava la sua esistenza sulla proprietà terriera e cercava di assicurare i suoi interessi non tanto tramite la forza militare quanto con la legge. Gli scrittori antichi, capeggiati da Aristotele, fornivano modelli per figure di nobile e cortigiano, sviluppati per esempio da Alvise Cornaro e Baldassare Castiglione. Il ruolo decisivo spettò però alla legislazione, che in modo apparentemente paradossale, fu più rigida negli stati repubblicani. Nelle monarchie il sovrano si trovava in un certo modo al di sopra della legge. Poteva, secondo la sua propria volontà, premiare ed elevare i suoi sudditi, inclusi gli artisti favoriti. (È vero però che anche i monarchi potenti non sempre disponevano di una libertà totale in questo campo, come prova il caso di Velasquez, al quale ritorneremo più tardi). In una repubblica oligarchica invece (e l'inizio dell'epoca moderna conosceva praticamente solo quel tipo di repubblica), essere nobile significava avere pienezza di diritti politici ed era condizione indispensabile per l'accesso al potere.

Nel 1546 Brescia, prima delle città italiane, introdusse la "serrata," che escludeva i non nobili dalla partecipazione alle cariche politiche del governo cittadino. Genova stabilì definitivamente il suo sistema aristocratico trent'anni più tardi, Venezia nel 1580. Questo processo ebbe un carattere generale, ed è definito dagli storici sociali d'Italia come "reazione aristocratica" o perfino come una "rifeudalizzazione."⁵⁰ Fenomeni analoghi ebbero luogo anche negli altri paesi. Per esempio in Polonia, il cui sistema politico fu classificato dai teorici come "republica mixta," già nel 1496 la nobiltà ottenne l'esclusività del possesso della terra e nel 1505 le fu vietata ogni attività professionale. La definizione della nobiltà di regola escludeva tutte le persone che direttamente, o perfino indirettamente attraverso gli antenati erano state contaminate dall'esercizio delle "arti vili e meccaniche." Le professioni vietate venivano di solito identificate con un'attività pubblica nelle "botteghe aperte." Rispetto alla situazione delle altre città, le leggi genovesi erano relativamente liberali. Periodicamente un certo numero di persone di origine plebea veniva accolto nello stato no-

biliare. Come già sappiamo, alla nobiltà genovese era permesso il commercio, e perfino certe professioni considerate generalmente come "vili," cosa che André Tiraqueau (Tiraquello), il teorico della nobiltà, giustificava con la "necessitas loci."⁵¹

Proprio alla soglia dell'epoca moderna, la situazione legale e sociale di un artigiano divenne più difficile di quanto era stata nel passato. Lo stesso accadeva anche agli artisti, generalmente annoverati nelle categoria degli artigiani. Un artista che voleva rompere queste barriere aveva due soluzioni. La prima consisteva nel cercare di introdurre la pittura fra le arti liberali, la seconda in una negazione di tutta la gerarchia di valori sociali. Quest'ultima soluzione era possibile solo teoricamente. I difensori della dignità dell'artista cercavano di entrare nella élite e non di negare i suoi privilegi. Si sceglieva quindi la prima strada, caldeggiata da quasi tutta la letteratura artistica dell'epoca. C'erano due avversari da combattere: da una parte l'egoismo dei ceti che stabilivano le leggi, e dall'altra l'opposizione ugualmente conservatrice delle corporazioni artigianali. In questa strada verso l'elevazione sociale furono inevitabili anche manovre in un certo senso indegne. Velasquez, desiderando di essere ammesso nell'ordine cavalleresco di Santiago, fu costretto a costruire un'immagine completamente fittizia della sua persona, presentandosi come nobile e cortigiano che esercitava la pittura solo per passatempo. Del resto, malgrado l'appoggio del re, anche questo imbroglio funzionò alla fine solo grazie ad una dispensa papale.⁵²

L'interesse particolare degli eventi genovesi descritti consiste nella loro ricca documentazione e nell'accentuazione del loro aspetto legale. Anche da tale punto di vista non si tratta certamente di un caso eccezionale. Una situazione simile si verificò per esempio a Praga e fu risolta dal decreto dell'imperatore Rodolfo II del 1595, che liberava i pittori dalle leggi corporative a creava per loro una confraternita di carattere più aulico rispetto alle altre associazioni artigianali.⁵³ Le analogie più sorprendenti si ritrovano però in Polonia, dove il problema dello status legale del lavoro artistico appare in vari documenti nell'arco di quasi 200 anni. Nel 1593 Jan Szwankowski, pittore di Leopoli, ottenne un privilegio dal re Sigismondo III, che affermava fra altro che "non novum est artem pictoriam primario honore, atque inter liberales semper habitam fuisse, quum facultas eius non tam manuali opificio quam ingenii et industriae

viribus consistat." Due anni più tardi, in un documento rilasciato alla confraternita dei pittori cattolici di Leopoli, lo stesso Szwankowski ottenne la conferma della sua nobiltà e la pittura fu nominata professione nobilissima, al pari della poesia e della storia.⁵⁴ Nel 1623 un altro pittore nobile, Krzysztof Boguszewski, ricevette assicurazione reale, che l'esercizio dell'arte non poteva costituire un motivo per negare la nobiltà a lui stesso ed ai suoi discendenti.⁵⁵

Nel 1640 ebbe luogo a Leopoli un caso quasi identico a quello genovese del Paggi. Lo scultore Stefan Osowicz, detto Przyjazny, fu citato in giudizio dalla corporazione dei falegnami per esser entrato nelle sue competenze. Osowicz dichiarò di essere libero dall'obbligo dell'appartenenza a qualsiasi corporazione, in quanto rappresentante di un'arte liberale. Le sue ragioni furono accettate dal consiglio municipale, con la motivazione che un'arte liberale non può essere sottomessa alle prescrizioni di un'arte meccanica inferiore.⁵⁶ Problemi analoghi erano vivi ancora nel secolo seguente. Nel 1764 i pittori e gli scultori di Leopoli, sistematicamente molestati dalle rivendicazioni della corporazione, ottennero un sentenza giudiziaria che li qualificava come un gruppo di artisti "perfezionati nell'arte liberale," il che significava la liberazione delle leggi corporative, confermata esteriormente dal diritto di portare la spada.⁵⁷ È facile notare che i successi descritti erano vittorie degli artisti sulla corporazione, dunque sull'avversario più debole. Non aprivano, però, la strada ai privilegi riservati alla nobiltà polacca. Szwankowski e Boguszewski erano nobili di nascita, invece i casi di nobilitazione degli artisti, anche se noti a partire dalla seconda metà del '600, costituirono sempre rarissime eccezioni.

* * *

Le nostre considerazioni chiariscono solo una parte dei problemi legati alle *Vite* di Raffaele Soprani. Come abbiamo già accennato, un'analisi approfondita meritano le fonti delle sue informazioni, le sue opinioni riguardanti i problemi del processo creativo e lo sviluppo artistico, e finalmente, la sua terminologia. Dovendo inevitabilmente fare delle scelte, ci è sembrato, però, particolarmente interessante presentare il Soprani come testimone dei processi sociali dei suoi tempi.

* Il presente testo è basato su una ricerca effettuata nel 1986 all'Institute for Advanced Study di Princeton. L'autore desidera ringraziare i Professori Irving Lavin e Marilyn Aronberg Lavin per l'invito e per i loro preziosi consigli, e la Professoressa Fausta Franchini-Guelfi dell'Università di Genova per il suo aiuto nella raccolta del materiale bibliografico. Alla Dott. Cristina Acidini-Luchinat della Soprintendenza per l'Architettura e i Beni Ambientali di Firenze e alla Dott. Jadwiga Miszalska dell'Università di Cracovia va il merito della revisione del testo italiano.

¹ R. Soprani, *Le vite de' pittori scultori et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono, con alcuni ritratti de gli istessi, opera postuma dell'illustrissimo signor...*, Genova, 1674 (in seguito: Soprani, 1674).

² Soprani, 1674, p. 338. La biografia del Soprani contenuta nel libro è infatti una autobiografia, gli editori decisero però di firmarla con il nome di Niccolò Cavanna; cfr. la lettera di G. B. Casone al P. Angelico Aprosio del 22 VII 1673, Genova, Biblioteca Universitaria, ms. E-VI-13, E-II-5 (le altre lettere citate si trovano nella stessa biblioteca), cit. in A. Neri, *Memorie di Giambattista e Francesco Antonio Casoni*, Sarzana, 1872, p. 12; V. Belloni, *Penne, pennelli e quadre. Cultura e pittura genovese del Seicento*, Genova, 1973, p. 12.

³ R. Soprani, *Li scrittori della Liguria e particolarmente della marittima*, Genova, 1667, ristampato Bologna, 1971.

⁴ Soprani, *Li scrittori...*, p. 248-249.

⁵ Cfr. soprattutto Belloni, *op. cit.*, pp. 11-19.

⁶ Soprani, 1674, p. 338.

⁷ Soprani, 1674, *Avertimento*. L'autore dell'*Avertimento* fu G. B. Casoni, cfr. Casoni all'Aprosio, 1 X 1673, Neri, *op. cit.*, p. 11, Belloni, *op. cit.*, p. 14.

⁸ Soprani, 1674, p. 339. In *Li scrittori della Liguria...*, p. 248. *Le vite* sono definite come "terminate, ma non pubblicate."

⁹ Soprani, 1674, p. 339. Brocchi non eseguì mai il suo progetto di biografie di pittori, cfr. J. v. Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze-Wien, 1956, p. 475; A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, 1788, t. 2, pp. 114-115.

¹⁰ Casone all'Aprosio, 7. I. 1672, cfr. Belloni, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ Casone all'Aprosio, 17. IX. e 1. X. 1673, cfr. Neri, *op. cit.*, pp. 10-11, Belloni, *op. cit.*, p. 14.

¹² Casone all'Aprosio, 21. X. 1674, cfr. Belloni, *op. cit.*, p. 18; Malvasia all'Aprosio, 27. X. 1674, cfr. G. Perini, "L'epistolario del Malvasia. Primi frammenti: le lettere all'Aprosio," *Studi Secenteschi*, Serie I, Vol. 188, 1984, p. 227.

¹³ *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani [...] accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti...*, Genova, 1768 (in seguito: Soprani-Ratti, 1768). Ratti elaborò indipendentemente il vol. 2, intitolato *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto 1765*, Genova, 1769 (in seguito: Ratti, 1769). Sulla collaborazione del Bassignani Ratti (1769) scrive alla p. 355. Sul Ratti come scrittore cfr. G. Nicco Fasola, *Luigi Lanzi, C. Giuseppe Ratti e la pittura genovese*, [in:] *Miscellanea di storia ligure in onore di Giorgio Falco*, Milano, 1962, pp. 357-408. Ultimamente fu scoperto il suo manoscritto del 2 vol. dell'edizione 1768-1769, cfr. T. J. Standring, "C. G. Ratti's manuscript for 'Le vite de' pittori scultori et architetti genovesi,'" *The Burlington Magazine* nr 971 (1984), p. 92; P. Lattarulo, "Pagine manoscritte dalla 'Storia de' Pittori' di Carlo G. Ratti," *Labyrinth* 5/6 (1984), pp. 189-217.

¹⁴ Le nostre cifre sono fino a un certo punto arbitrarie, perchè in alcuni casi abbiamo dovuto decidere di trattare una breve notizia come una biografia o come una semplice menzione.

¹⁵ Il libro non fu elaborato in modo corretto dall'editore e contiene per esempio una certa quantità di spazi vuoti, dove non furono mai introdotte le informazioni mancanti.

¹⁶ Soprani, 1674, *L'autore a chi legge*.

¹⁷ Soprani, *Li scrittori della Liguria...*, *Al lettore*.

¹⁸ Cfr. p.e. Soprani, 1674, p. 66.

¹⁹ W. Kallab, *Vasaristudien*, hrsg. J. v. Schlosser, Wien-Leipzig, 1908, pp. 212-235.

²⁰ Un ricco insieme dei *tópoi* danno E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven-London, 1979.

²¹ Una breve segnalazione delle opinioni del Soprani, e in particolare della sua relazione con la teoria e la storiografia del '500 si trova in C. Lorgues-Laponge, "De Soprani à Vasari," *Revue de l'Art* N° 80 (1988), pp. 61-63.

²² Soprani, 1674, p. 15.

²³ Soprani, 1674, p. 71-72.

²⁴ Soprani, 1674, *Proemio*.

²⁵ Soprani, 1674, p. 24, affermazione simile, p. 11.

²⁶ Soprani, 1674, pp. 42-43.

²⁷ *Codex Iustinianus* XII, 40,8, [in:] *Corpus iuris civilis*, ed. P. Krueger, Berlin, 1915, t. 2, p. 476.

²⁸ Soprani, 1674, *Discorso*.

²⁹ Cfr. *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, 1960-1961.

³⁰ M. Nicora, *La nobiltà genovese dal 1528 al 1700*, [in:] *Miscellanea storica ligure*, t. II, Milano, 1961, pp. 228-230; E. Grendi, *Introduzione alla storia moderna della repubblica di Genova*, Genova, 1973, pp. 66-67; G. Doria, R. Savelli, "'Cittadini di governo' a Genova: Ricchezza e potere tra Cinque e Seicento," *Materiali per una storia della cultura giuridica* X (1980), pp. 288-289; R. Savelli, *La repubblica oligarchica. Legislazione, istituzioni e ceti a Genova nel Cinquecento*, Milano, 1981, pp. 214-217.

³¹ Cfr. J. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze, 1964, pp. 397-398; R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno*, Torino, 1968, pp. 19-20; A. Hauser, *The Social History of Art*, London s.d., t. 1, p. 315; N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino, 1982, pp. 77-78.

³² G. Rosso Del Brenna, "Arte della pittura nella città di Genova," *La Berio* t. XVI (1976), No 1, pp. 5-28, No 2, pp. 5-23, No 3, pp. 5-29; t. XVII (1977), No 1-2, pp. 5-15, No 3, pp. 5-25; t. XVIII (1978), No 1, pp. 5-27.

³³ Soprani, 1674, p. 104.

³⁴ Il fascicolo di documenti relativo alla causa del 1590, pubblicato da G. Rosso Del Brenna, fu noto al Ratti che ne stampò il testo della sentenza (Soprani-Ratti, 1768, pp. 136-138): egli utilizzò anche parzialmente una delle lettere del Paggi per allargare il testo del Soprani (*ibidem*, p. 125). Più tardi il Ratti fornì le stesse lettere al Bottari, che le introdusse nella sua raccolta, cfr. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...*, ed. S. Ticozzi, Milano, 1822-1825, t. 6, p. 188 (lettere del Paggi *ibidem*, pp. 60-97, ed. moderna in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, 1971-1977, t. 1, pp. 190-214). Vale la pena di notare che nonostante che lettere del Paggi nelle edizioni del Bottari e della Barocchi portino la data 1591, quella data non figura nell'edizione integrale della Rosso Del Brenna. Le circostanze della loro creazione e il loro posto in tutto l'insieme dei documenti sembrano provare che furono scritte nel 1590.

³⁵ Soprani, 1674, p. 122 afferma che il Castello approvava la necessità della separazione dei pittori dai doratori, ma insisteva perchè si conservassero lo statuto e le autorità della corporazione.

³⁶ Soprani-Ratti, 1768, p. 138; *Scritti d'arte...*, p. 217.

³⁷ La cronologia degli eventi in Rosso Del Brenna, *passim*; cfr. anche F. R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova, 1986, pp. 9–32.

³⁸ Soprani, 1674, p. 105.

³⁹ Soprani, 1674, p. 136.

⁴⁰ Soprani, 1674, pp. 110–111.

⁴¹ Il trattato, intitolato *Definitione e divisione della pittura*, non era già conosciuto al Ratti. Il testo pubblicato dal Bottari (*op. cit.*, t. VIII, pp. 217–277) sotto il nome del Paggi è infatti opera di Romano Alberti. L'esistenza del trattato non è però uno sbaglio o una mistificazione del Soprani, che descrive le circostanze della sua creazione e la sua forma tipografica (pp. 107–108). La "dotta tavola" del Paggi è citata parecchie volte dal Baldinucci, cfr. S. Parodi, *Nota critica*, in: F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno.*, Firenze s.d., p. XVIII (nel testo del Baldinucci è ricordato alle pp. 70, 83, 115, 128, 152, 166, 177, 181).

⁴² Soprani, 1674, *Discorso*.

⁴³ Cfr. p.e. Hauser, *op. cit.*, p. 314; U. Procacci, "Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo," *Rivista d'Arte* (1960), pp. 3–70; E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano, 1966, pp. 211–217; B. Cole, *The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian*, New York, 1983.

⁴⁴ T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, Boston, 1973; M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa, 1986.

⁴⁵ Aristotele, *Politica*, VIII, 1337b e 1338ab, cit. secondo la traduzione di R. Laurenti, Bari, 1972, pp. 395–396, 399.

⁴⁶ Plutarco, *Vite parallele*, trad. da M. Adriani, Sancasciano, 1963, t. 1, p. 321.

⁴⁷ Cfr. p.e. M. Gelzer, *Die Nobilität der Römischen Republik*, Berlin, 1912, pp. 13–14; B. Kübler, *Geschichte des römischen Rechts*, Leipzig-Erlangen, 1925, p. 103.

⁴⁸ C. Plinius Secundus, *Naturalis historia*, XXXV, 19 e 120; A. P. Tchubova, G. I. Konkova, L. I. Davidova, *Antitchnyie mastiera*, St. Petersburg, 1986, pp. 48 e 184.

⁴⁹ M. Warnke, "Geadelte Künstler," *Wissenschaftskolleg—Institute for Advanced Study—zu Berlin. Jahrbuch* (1983/84), pp. 335–344 raccolse le informazioni sulla nobilitazione di 185 artisti dal XIV alla fine del XVIII sec.

⁵⁰ A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500*, Bari, 1964; F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1966, t. 2, p. 50–73; R. Romano, *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*, Torino, 1971; P. Burke, *Venice and Amsterdam. A Study of Seventeenth-Century Elites*, London, 1974; M. Berengo, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino, 1974.

⁵¹ A. Tiraquello, *Commentari de nobilitate et de iure primigeniorum*, Basileae, 1561, pp. 498–499, cit. in Berengo, *op. cit.*, p. 256.

⁵² Cfr. p.e. J. Brown, *On the Meaning of Las Meninas*, [in:] *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, 1978, pp. 87–110. Il problema della definizione della pittura come arte liberale o meccanica in Spagna non era solo una questione di prestigio, ma aveva anche conseguenze legali e fiscali; cfr. J. Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976.

⁵³ T. Da Costa Kaufmann, *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris, 1985, p. 30; K. Chytil, *Malířstvo pražské XV a XVI věku*, Praha, 1906, p. 310.

⁵⁴ T. Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII w.*, Lwów, 1936, pp. 22, 85, 89.

⁵⁵ J. Głębocka-Gąsiorowska, "Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII w.," *Kronika miasta Poznania* (1928), p. 81.

⁵⁶ T. Mańkowski, "Walka o godność artysty," *Przegląd Współczesny* (1938), pp. 195–197.

⁵⁷ Z. Hornung, "Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka," *Ziemia Czerwieńska III* (1937), pp. 23, 36; T. Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, London, 1974, pp. 322–323.