



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



**Università
di Genova**

Comitato Scientifico

Giuseppe Dardanello
Clario Di Fabio
Maria Clelia Galassi
Chiara Gauna
Lauro Magnani
Alessandro Morandotti
Daniele Sanguineti
Gelsomina Spione
Laura Stagno

Referenze fotografiche

- © Geoffroy Moufflet, Archives du Palais Princier de Monaco
- © Antonio Mazza, Lodi
- © Paolo e Federico Manusardi, Milano
- © Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici (già), Milano
- © Su concessione del Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale
- © The Trustees of the British Museum
- © Museo Accademia Ligustica di Belle Arti
- © Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
- © G.A.VE Archivio fotografico – su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo-Gallerie dell'Accademia di Venezia
- © Archivio dell'arte / Pedicini fotografi, Napoli
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Napoli
- © Claudio Giusti, Firenze
- © London, The National Gallery
- © Cardiff, National Museum Wales
- © Su gentile concessione della Curia Arcivescovile di Napoli, Ufficio Beni Culturali
- © Mattia Boero, Torino
- © Per cortese concessione Galleria Giamblanco
- © Publifoto di Enzo Brai, Palermo
- © Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

Abbreviazioni

ACCNSR: Genova, Archivio Capitolare della Collegiata di Nostra Signora del Rimedio
ADGGe: Genova, Archivio Durazzo Giustiniani
ADP: Roma, Archivio Doria Landi Pamphilj
APMo: Monaco, Archives Palais Princier
APPT: Napoli, Archivio parrocchiale della Pietà dei Turchini
ASABMi: Milano, Archivio Storico, Accademia di Brera
ASCGe: Genova, Archivio Storico del Comune
ASDMi: Milano, Archivio Storico Diocesano
ASDNa: Napoli, Archivio Storico Diocesano
ASFBNa: Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli
ASGe: Genova, Archivio di Stato
ASMa: Massa, Archivio di Stato
ASMi: Milano, Archivio di Stato
ASMo: Modena, Archivio di Stato
ASNa: Napoli, Archivio di Stato
ASPFLGe: Genova, Archivio Storico della Provincia Franciscana Ligure dei Frati Minori
BAMi: Milano, Biblioteca Ambrosiana
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana
BCCo: Como, Biblioteca Comunale
BUGe: Genova, Biblioteca Universitaria

Ringraziamenti

Grazie a Intesa Sanpaolo Arte Cultura e Beni Storici e in particolare a:
Michele Coppola, direttore; Silvia Foschi, Patrimonio Storico Artistico e Attività Culturali; Laura Felicciotti, Patrimonio Artistico; Antonio Ernesto Denunzio, Iniziative culturali e Progetti Espositivi.
Per l'ospitalità a Torino grazie alla Fondazione Einaudi e in particolare al collega Paolo Soddu.
Per la generosa partecipazione, grazie a Franco Boggero e ai musicisti Federico Bagnasco, Marco Spiccio e per l'aiuto nell'organizzazione del concerto Alessandro Bavo.
Un particolare ringraziamento ai Marchesi Marcello e Sandra Cattaneo Adorno.

Il volume è stato edito grazie a

INTESA  SANPAOLO

Con il contributo di

NAPOLI, GENOVA, MILANO

SCAMBI ARTISTICI E CULTURALI TRA CITTÀ LEGATE ALLA SPAGNA (1610-1640)

Atti del convegno di studi

Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018

Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018

a cura di

Lauro Magnani, Alessandro Morandotti, Daniele Sanguineti, Gelsomina Spione, Laura Stagno

con la collaborazione di

Francesca Romana Gaja, Elisabetta Silvello





Alle pagine precedenti
Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Martirio di sant'Orsola*, 1610,
Napoli, collezione Intesa Sanpaolo

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	13
TAVOLE	15
CONTESTO STORICO	
<i>Identità politica e spazi urbani nelle città capitali dell'Italia spagnola. 1610-1640</i> Giovanni Muto	35
LETTERATI E ARTISTI	
<i>Percorsi di ricerca per Marino e le arti</i> Emilio Russo	49
<i>Per Marino a Napoli: una prima congiuntura genovese</i> Andrea Zezza	59
<i>Passione letteraria, collezionismo e militanza politica. La formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale a partire dai viaggi tra Genova, Napoli e Milano</i> Giacomo Montanari	65
<i>Narrare il sacro: sante e martiri tra Genova e Milano, tra Pindaro e Callimaco</i> Simona Morando	75
<i>Girolamo Borsieri, Giovan Battista Marino e i pittori lombardi e genovesi</i> Paolo Vanoli	87
COMMITTENZA E COLLEZIONISMO	
<i>I Grimaldi e i Trivulzio lungo l'asse Milano-Genova-Roma-Napoli (e Principato di Monaco)</i> Tiziana Zennaro	95

<i>La collezione Ordoño de Rosales: primi indizi per la ricostruzione di una quadreria tra Milano, Napoli e Genova</i> Roberto Santamaria	107
<i>Elmi piumati e lance spezzate: segni e testimonianze di un linguaggio comune della spettacolarità cavalleresca tra Genova, Napoli e Milano</i> Simone Castino	123
<i>I palazzi dell'aristocrazia genovese a Milano e Napoli: committenze, modelli architettonici e strategie urbane</i> Sara Rulli	133
<i>La nazione genovese a Napoli nel Seicento. Opere e committenti per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi</i> Francesca Romana Gaja	145
GEOGRAFIA DELLE DEVOZIONI	
<i>La devozione per l'Immacolata Concezione: un ponte fra la Monarquía Católica e le città italiane del "sistema spagnolo"</i> Paolo Cozzo	161
<i>Caratteri, significati e utilizzo civico delle iconografie immacoliste: casi di studio tra la Repubblica di Genova, la Spagna e Napoli</i> Laura Stagno	169
<i>Ordini religiosi femminili tra Genova, Milano e Napoli: relazioni, artisti e committenti</i> Valentina Fiore	185
<i>San Carlo Borromeo a Genova: fortuna iconografica all'inizio del XVII secolo</i> Gianluca Zanelli	197
INDAGINI SUGLI ARTISTI	
<i>Dopo la mostra di Milano</i> Lauro Magnani	215
<i>Azzolino e Ribera all'incrocio tra Napoli e Genova</i> Giuseppe Porzio	229
<i>Qualche nota sulla ricezione del Martirio di sant'Orsola di Caravaggio tra Genova e Napoli, e una triangolazione Genova-Palermo-Napoli: il caso di Geronimo Gerardi</i> Riccardo Lattuada	237

<i>Genovesi a Milano, Milanesi a Genova: fatti noti e meno noti</i> Alessandro Morandotti	243
<i>Giulio Cesare Procaccini e Genova</i> Odette D'Albo	255
<i>Intorno all'anonimo Maestro di Nostra Signora del Rimedio: prime ipotesi sugli allievi di Giulio Cesare Procaccini</i> Federico Cavalieri	269
<i>Spunti di naturalismo per gli esordi di Domenico Bissoni a Genova</i> Daniele Sanguineti	279
<i>Morazzone fra Milano e Genova: una presenza nodale</i> Andrea Spiriti	289
<i>Luciano Borzone: da Genova a Milano e ritorno</i> Anna Manzitti	299
<i>Luciano Borzone ritrattista tra la Genova repubblicana e la Milano spagnola. Nuovi elementi per un catalogo e una cronologia</i> Anna Orlando	309
<i>Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)</i> Gelsomina Spione	321
L'ULTIMA CENA DEL PROCACCINI AL VASTATO	
<i>Il Cenacolo per l'Annunziata di Genova e il suo bozzetto (autonomo o funzionale?) di palazzo Spinola. Osservazioni sulle modalità progettuali di Giulio Cesare Procaccini</i> Maria Clelia Galassi	341
<i>L'Ultima Cena di Procaccini: problemi di conservazione di una tela monumentale</i> Vito Ferrante, Valerio Garofalo	351
<i>Bibliografia generale</i>	363
<i>Indice dei nomi</i>	404







PREMESSA

Dobbiamo al Dipartimento Studi Storici dell'Università di Torino, al Dipartimento di italianistica, romanistica, antichistica, arti e spettacolo dell'Università di Genova, con la Scuola di Specializzazione, e particolarmente a Intesa Sanpaolo, il sostegno dell'organizzazione di queste giornate di studio e del volume che le rende disponibili ai ricercatori.

L'idea di riflettere in margine ai temi della mostra *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)* è partita da chi l'aveva curata nelle sale delle Gallerie d'Italia a Milano (29 novembre 2017-8 aprile 2018) con l'aiuto decisivo dei Musei Civici di Genova (e del direttore Piero Boccardo) e della locale Soprintendenza (in particolare di Franco Boggero e Paola Traversone) ed è rimbalzata tra gli Atenei di Torino e Genova con immediato successo. Il dialogo affondava nel legame che unisce le due sedi universitarie, confermato anche nella dinamica e nelle scelte degli studenti in entrata e in uscita, tra Corsi triennali, Lauree magistrali e Scuola di Specializzazione.

Gli inviti alle due giornate riflettono le scelte, a volte distinte, del gruppo di lavoro che ha voluto organizzare il convegno. Forse era ancora troppo presto per una riflessione pienamente matura su quanto la mostra aveva proposto, ma l'effetto dell'avvenimento espositivo e la voglia di parlarne erano condivisi.

Così il convegno, anche per la struttura che ha assunto nel dibattito organizzativo, appare una naturale estensione dei temi della mostra, utile ad arricchire quanto la rassegna raccontava: vale a dire, in estrema sintesi, provare a restituire i rapporti culturali e artistici tra tre grandi città italiane legate alla Spagna, particolarmente attraverso le scelte collezionistiche dei due fratelli Doria, Giovan Carlo e Marcantonio, genovesi con interessi economici, affettivi e artistici distinti: in un caso a Milano, nell'altro a Napoli. Si assisteva così, in anni di rivolgimento del gusto, a una sfida tra la rivoluzione tutta devota al naturale di Caravaggio e dei suoi seguaci napoletani, e la nuova, colorata e festosa stagione barocca che matura piuttosto a Genova, in un asse privilegiato con Milano, la Toscana e le Fiandre. Caravaggio da una parte, Procaccini e Strozzi dall'altra, in una partita radicalmente alternativa dal punto di vista delle scelte linguistiche.

Questo era parso utile rimarcare in occasione della rassegna di Milano ed è emerso con nuovi contributi e sfaccettature nel convegno: i rapporti tra letterati e artisti, i termini di committenza e collezionismo, alcuni dei riflessi della temperie religiosa, le indagini sugli artisti, sui protagonisti di questo momento, hanno infatti costituito i temi proposti nelle diverse sessioni del convegno, nelle due sedi, la Fondazione Luigi Einaudi a Torino e il Palazzo Balbi Cattaneo oggi sede della Scuola di Scienze umanistiche a Genova. E questo insieme alla possibilità di rivedere, con rinnovata attenzione, una delle luci che avevano illuminato il percorso della mostra, come già, in antico, quell'itinerario di rapporti, l'*Ultima Cena* di Procaccini.

Genova, nell'impianto della mostra, appare il fulcro di questi itinerari di scambio, culturalmente oltre che nella sua qualità di cassa continua delle finanze spagnole. L'iniziativa del convegno ne ribadisce la centralità, aprendo il dialogo, su quella geografia artistica specifica, con la tradizione di studi dell'Ateneo genovese.

Torino è infine la quarta città del convegno, accanto a quelle esplicitamente evocate nella triangolazione: è la sede dell'Università da cui è partita l'iniziativa dell'incontro di studio, senza dimenticare che forse il più mobile dei protagonisti della storia che si è cominciato a raccontare con la mostra e che si segue ancora in questo volume, vale a dire il poeta Giovan Battista Marino, a Torino c'è stato, vagheggiando molti suoi progetti editoriali anche grazie al mecenatismo del duca Carlo Emanuele I di Savoia.

Licenziando questo volume, e ripensando all'esperienza organizzativa e di studio che si conclude con la stampa, ci teniamo a ringraziare tutti i relatori che hanno aderito all'impegno, ma in modo particolare le responsabili della segreteria del convegno, Francesca Romana Gaja ed Elisabetta Silvello, senza le quali sarebbe stato impossibile governare le giornate dei lavori e concretizzare questo volume, alla cui cura redazionale si sono particolarmente dedicate.

Lauro Magnani, Alessandro Morandotti, Daniele Sanguineti, Gelsomina Spione, Laura Stagno

TAVOLE



I. Luca Cambiaso (affreschi), Giovanni Battista Castello "il Bergamasco" (stucchi), *Virtù di Cimone Ateniese*, 1561-1562, Genova, palazzo Imperiale in Campetto



Giacomo Montanari

Di Giovanni Vincenzo Imperiale, nato nel 1582 a Sampierdarena da Gian Giacomo, figlio del coltissimo (e ricco) Vincenzo, non abbiamo molte notizie certe per quanto riguarda la formazione culturale. Ciò che invece conosciamo¹ e che permette di ricostruire il suo percorso formativo – seppur per sommi capi – sono le occasioni di committenza e gli importanti incontri con luoghi e personalità significative vissuti nei numerosi viaggi intrapresi in giovane età. Si può porre come limite a questo periodo di formazione il 1622: un anno significativo per l'Imperiale, perché – oltre a essere il quarantesimo della sua vita – rappresenterà anche, a causa della morte del padre Gian Giacomo, la definitiva acquisizione di responsabilità pubbliche e private che lo costringeranno – con mai celata amarezza – a trascurare l'aspetto più strettamente culturale della sua vita.

Anton Giulio Barrili, erudito ottocentesco genovese che ebbe la fortuna di visionare gli archivi della famiglia² e di trascrivere i *Viaggi* e i *Diari* annotati da Giovanni Vincenzo stesso, indica chiaramente, sulla scorta del Soprani³, che fu sempre dedito allo studio delle «humane lettere» sino dalla più giovane età. È del tutto credibile che il padre Gian Giacomo, vero creatore della considerevole ricchezza degli Imperiali, abbia voluto affidarlo a un precettore per giungere a delegare al giovane figlio – del quale forse intuì l'inclinazione – le “questioni culturali” relative al patrimonio di famiglia. Questo è comprovato in maniera inequivocabile dalle relazioni già forti e solide instaurate da un ventenne Giovanni Vincenzo con personalità come Gabriello Chiabrera, Ansaldo Cebà, Angelo Grillo, Claudio Achillini, Giovan Battista Marino (con il quale è documentata la corrispondenza nell'anno 1604, ma di cui sono emblematico segno le evidenti citazioni dell'opera del genovese nella pubblicazione delle *Dicerie Sacre* – 1614 – e dell'*Adone* – 1623)⁴ e il Casoni: il vero gotha letterario d'Italia. Allo stesso modo, precoci e fruttuosi risultano i suoi contatti con gli artisti: Bernardo Castello, il Sarzana, Giovan Battista Paggi, Palma il Giovane (che visita due volte, 1612 e 1622, nello studio veneziano)⁵, Rubens (frequentato, probabilmente, sin dal 1603-1604)⁶, van Dyck (suo ospite, certamente, nel 1626) e Guido Reni, del quale visita personalmente lo studio nel 1622⁷.

Si potrebbe definire un primo momento formativo, che va dalla nascita al 1602, come quello della ricezione degli stimoli interni, cioè quelli derivanti sia dall'ambiente familiare, che secondo Alizeri e Barrili era giunto ad avere fama di eccezionale livello culturale⁸, sia – ed è giusto dirlo, onde non considerare Giovanni Vincenzo un prodotto unico – dalla *communitas studiorum* genovese, il cui reale livello di aggiornamento è attualmente og-

1 Imprescindibile, sotto il profilo biografico e documentario, lo studio di Martinoni 1983. Sotto il profilo collezionistico e di committenza artistica, si vedano Boccoardo 2004²; Montanari 2017. Per la figura dell'aristocratico come attore nel panorama letterario: Besomi 1969; Russo, Pignatti 2004; Beltrami 2015.

2 A oggi, a far sentire prepotentemente la propria mancanza, sono soprattutto i documenti che – fino al 1942 – erano conservati nelle mezzarie di palazzo Imperiale di Campetto – bruciate dagli spezzoni incendiari della RAF. Una lacuna documentaria che costringe, *obtorto collo*, a desumere dai dati certi le ragioni di scelte culturali complesse e delle quali è possibile soltanto intuire a grandi linee gli sviluppi. Resta la speranza che la perseveranza nella ricerca possa restituire, da quelle indagini trasversali, così difficili ma allo stesso tempo tanto necessarie, un maggior numero di strumenti, documenti e fonti per meglio comprendere la personalità di un attore protagonista della creazione della cultura barocca. Ceschi 1953, pp. 331-332.

3 Soprani 1667, pp. 176-177.

4 Marino-Guglielminetti 1966, pp. 32-43 e, con alcuni nuovi spunti circa l'aristocrazia genovese, Carminati 2012. Si confrontino inoltre le assai note ottave (136 e seguenti) del primo canto dell'*Adone*, dove viene apertamente lodato Clizio, personaggio che allegorizza il Giovanni Vincenzo poeta nello *Stato Rustico*.

5 Barrili 1898, pp. 120-121.

6 Montanari 2017, p. 142.

7 Barrili 1898, pp. 217-219.

8 «a que' tempi avean fama gl'Imperiali d'uomini coltissimi»; Alizeri 1846-1847, II, 1847, p. 547.

getto di studio⁹. Sotto il profilo letterario, è l'Accademia degli Addormentati a fungere da collettore e da luogo di incontro tra letterati, aristocratici e persino artisti: in particolare dopo lo sdoganamento della professione dalle corporazioni artigiane avvenuto grazie alla disputa sulla nobiltà della pittura portata avanti da Giovan Battista Paggi allo scadere del Cinquecento¹⁰. Non bisogna poi dimenticare che la Superba andava consolidando – nella seconda metà del XVI secolo – un aggiornamento di tipo letterario e di collezionismo librario di non poco conto: a titolo di esempio valga qui citare, solo *en passant*, la biblioteca *selecta* di Giovan Battista Grimaldi, scelta secondo i consigli dell'amico Claudio Tolomei¹¹; gli oltre duemilacinquecento volumi di Giulio Pallavicino (inventariati e venduti ad Agostino Franzone nel 1635)¹²; la cultura umanistica, le relazioni internazionali e il ruolo di fondatore proprio degli Addormentati di Ambrogio Di Negro¹³; il proposito di costituire una biblioteca pubblica a partire dai propri volumi – poi non realizzato – da parte di Andrea Spinola (1606) e le biblioteche non trascurabili di collezionisti come Gerolamo Balbi e di letterati come Anton Giulio Brignole Sale¹⁴.

Una prima e significativa formazione, però, Giovanni Vincenzo la dovette ricevere con tutta probabilità tra le mura di quella che considererà sempre la sua vera casa: la villa di Sampierdarena (fig. 1). La documentazione d'archivio sino a oggi ritrovata rivela l'impegno economico di Gian Giacomo Imperiale nella prosecuzione dei lavori per quanto concerne in particolare i pagamenti del giardino, mentre nessuna menzione viene fatta in merito alla committenza artistica a Bernardo Castello – per le pitture – e a Marcello Sparzo, per gli stucchi che ornano il prezioso spazio della loggia¹⁵ (fig. 3). Per ragioni stilistiche che si stanno meglio delineando grazie allo studio della produzione ad affresco di Bernardo Castello e a una lettera del 1602 scritta al pittore da Gabriello Chiabrera¹⁶, si può fissare con relativa certezza l'impresa decorativa ai mesi limitrofi a questa data, prima, dunque del viaggio a Roma del Castello (1603-1606) e prima – e ciò è vieppiù importante – della ristampa della *Gerusalemme Liberata* del 1604, che avrebbe reso assai frequente la ripresa delle tematiche derivate dal poema del Tasso a Genova e dove il giovanissimo Giovanni Vincenzo riceve la definitiva celebrazione internazionale, scrivendone – appena ventiduenne – gli *Argomenti* introduttivi.

Le immagini descritte dal pennello di Bernardo Castello sono state recentemente riconosciute da chi scrive come il *Trionfo di Marcello a Siracusa*¹⁷, nella versione della storia raccontata nelle *Vite* di Plutarco e riprodotta nell'affresco con attenzione a ogni singolo dettaglio narrativo, spostando così l'opera eseguita per gli Imperiale dalle più generiche e – forse – ovvie riprese della tematica tassiana all'ambito ancora in fase di studio delle riprese di episodi derivati da Plutarco nel Cinque e Seicento genovese, delle quali – tra le altre cose – proprio l'affresco del Cambiaso voluto dal nonno Vincenzo nel palazzo di Campetto è uno degli esempi più eminenti¹⁸. Un riconoscimento che grava le immagini in questione di un ben più preciso carico semantico, andando di fatto a configurarle come un esplicito manifesto di una programmatica culturale e non come il semplice esito di un generico gusto antiquario, che accetti in maniera piuttosto apatica tutto ciò che è classico. Se pensiamo, infatti, che l'evento narrato da Plutarco per quanto riguarda il trionfo di Marcello fa parte delle motivazioni che spinsero Orazio a coniare il famoso *Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latium*¹⁹, narrando come le sculture greche portate da Siracusa a Roma divennero l'innesco per far detonare l'amore (e dunque l'imitazione e l'accrescimento) per l'arte greca nei contadini-soldati della Repubblica e che – proprio sotto quella volta – doveva prendere posto parte della straordi-

9 Si vedano, con riferimenti bibliografici precedenti, Beltrami 2016; *I diversi fuochi* 2018; Montanari 2018.

10 Lukehart 1988.

11 Hobson 1975; 1980; Montanari 2015^a, pp. 23-25.

12 Montanari 2015^a, pp. 25-32.

13 Rulli 2018.

14 Si veda, con bibliografia precedente, Montanari 2015^a, pp. 35-42.

15 Alizeri 1870-1880, VI, 1880, p. 223; Poleggi 1968, pp. 128, 462-463.

16 *Lettere di Gabriel Chiabrera* 1838, *Lettera CIV* (26 settembre 1602), pp. 165-166.

17 La possibilità di rimettere mano allo studio del ricco apparato decorativo è stata offerta da Italia Nostra-sezione di Genova, con l'istituzione di tre borse di studio dedicate alla memoria di Franca Guelfi e finanziate da un suo personale lascito, che hanno permesso uno studio approfondito della villa Imperiale di Sampierdarena. Gli esiti di queste nuove indagini confluiranno in un volume di prossima pubblicazione con il coordinamento scientifico di Francesca Mazzino e Laura Stagno.

18 Montanari 2016.

19 Orazio, *Epistole*, II, 1, 156.

narria collezione di marmi classici o presunti tali degli Imperiale²⁰, ci si rende immediatamente conto che l'Imperiale ideatore del ciclo pittorico e decorativo sta evidenziando il ruolo suo e della famiglia come formatori del gusto e della passione antiquaria dell'aristocrazia genovese. Un messaggio dalla potenza inedita e forse inattesa, stante il fatto che fino a pochi anni fa – con le debite eccezioni – si discuteva dei genovesi del *siglo de los genoveses* come mercanti capaci di vedere dietro l'investimento artistico quasi esclusivamente la componente economica. Una regia dietro la quale non appare improbabile individuare la mente e il fervido ingegno artistico del giovane Giovanni Vincenzo: basti pensare alla possibile volontà di replicare il fasto dell'erudita scelta fatta dal nonno Vincenzo con le *Virtù di Cimone Ateniese* secondo Plutarco dipinte dal Cambiaso e attorniate dagli stucchi del Bergamasco realizzate nel Palazzo di Città (fig. 4; tav. I) o – forse in maniera ancora più cogente – alla relazione strettissima tra il poeta e la villa (dal giardino agli apparati decorativi, descritti con dovizia anche nelle pitture) dimostrata pochissimi anni più tardi, con la pubblicazione del volume *Dello Stato Rustico* (1607), che – probabilmente – nel 1602 era in fase di gestazione.

Ma se questi sono gli esordi, dovuti probabilmente anche al supposto tutorato voluto dal padre e all'ambiente genovese che egli frequentò sin da adolescente, negli anni immediatamente successivi si intessono per Giovanni Vincenzo incontri che porteranno alla solida strutturazione di un pensiero culturale innovativo e aggiornato a livello europeo e che dunque derivano da contatti esterni, compresi quelli vissuti nei primi viaggi da lui ricordati a partire dal 1609. Viaggi, è giusto ricordarlo, che enfatizzano i rapporti amichevoli e di conoscenza reciproca con la corte mantovana già a quell'altezza cronologica²¹, senza contare che – molti anni più tardi, alla morte di Giovanni Vincenzo – sarà proprio il duca Carlo II Gonzaga Nevers a muoversi per primo e su suggerimento di Giovanni Benedetto e Salvatore Castiglione, per l'acquisto della quadreria Imperiale, che finirà – invece – tra le mani di Francesco Maria Balbi prima e di Cristina di Svezia poi²². Come ho già avuto occasione di affermare²³, è mia convinzione, sebbene non vi sia una decisiva evidenza documentaria, che le parole scelte da Bellori nell'indicare i due grandi dipinti di Rubens che campeggiavano sulle pareti di Campetto e dei quali le copie pendevano dai muri della villa di Sampierdarena²⁴, non siano state scelte a caso. Lo storiografo dice esplicitamente che il pittore di Siegen «dipinse varij quadri e ritratti per Signori Genovesi, Hercole e Iole, Adone morto in braccio a Venere al Signor Gio. Vincenzo Imperiale»²⁵ stabilendo una relazione di committenza diretta o – alla peggio – un diretto acquisto delle opere, che – dal momento che i due dipinti sono legati unanimemente dalla critica agli anni 1603-1604 – vede il giovane Imperiale incontrare – per primo, rispetto al resto dell'ambiente genovese – il quasi coetaneo pittore²⁶. È pur vero che se questo incontro precoce fosse avvenuto, sarebbe difficile spiegare come mai il giovane e rampante Imperiale non avesse chiesto al fiammingo d'eseguirgli un ritratto, come fecero la maggior parte degli aristocratici genovesi, compreso – probabilmente – quel Giulio Pallavicino per nulla versato nel collezionismo artistico, ma (come accennato) proprietario di una ricchissima biblioteca²⁷. Tuttavia, va

20 Quartino 2004 e Santamaria 2011. Una ricognizione innovativa sull'aspetto espositivo delle sculture, soprattutto legato all'ambiente di villa e alla loggia in particolare, è presentato in Fiore 2013.

21 Di un certo interesse è, infatti, riscontrare come nei *Viaggi* Giovanni Vincenzo Imperiale descriva il suo passaggio nel 1609 da Mantova (Barrili 1898, pp. 41-44), dove è trattato con grande familiarità dal duca stesso e ospitato dal preposito dei Teatini, un fatto che farebbe presumere che la frequentazione di quella corte non fosse troppo episodica per l'aristocratico genovese.

22 Martinoni 1983, pp. 213-226.

23 Montanari 2017.

24 «Ercole chi fila di Pietro Paolo Rubens [palmi] 11 ½ [e] 8 ½ [scudi] 250 / Adone morte [così nel testo] con Venere e le Grazie di Rubens [palmi] 11 ½ [e] 8 ½ [scudi] 250», ASGe, *Notai Antichi, Notaio Lanata*, f. 6354, inventario de' quadri della casa de Genova stimati in scuti d'argento, ante 1648. Si veda, con bibliografia precedente, Montanari 2017, p. 142.

25 Bellori-Borea 1976, p. 273.

26 Diversamente da quanto da me affermato in precedenza (Montanari 2017, p. 139) è improbabile che durante il viaggio verso Valladolid del pittore fiammingo nel 1603 egli abbia potuto fermarsi nella Repubblica, essendosi imbarcato alla volta della Spagna nel porto di Livorno. Grazie a più puntuali indagini documentarie (emerse durante il convegno *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, tenutosi a Roma dal 17 al 19 dicembre 2018 a cura di Cecilia Paolini e in particolare nella comunicazione della stessa studiosa dal titolo *Vincenzo Gonzaga, Rubens e la missione in Spagna: nuovi documenti e riflessioni*) sono infatti state messe a fuoco significative corrispondenze del duca di Mantova con il banchiere Nicolò Pallavicini, relative ai rimborsi dovuti al pittore per le spese sostenute: in base a questi nuovi elementi, risulta ipotesi assai probabile che una sosta genovese sia da collocarsi nei primi mesi del 1604, prima di rientrare a Mantova nel giugno del medesimo anno. Un fatto d'una certa importanza che sembra confermare la possibilità di un precoce incontro tra Rubens e l'Imperiale, prima dell'arrivo della pala realizzata per la chiesa del Gesù nel 1605. Per il regesto completo dei documenti relativi al soggiorno italiano di Peter Paul Rubens, si veda Morselli 2018.

27 Montanari 2015³, pp. 25-32. Ringrazio inoltre Piero Boccardo per aver condiviso questa riflessione in merito alle occasioni dei ritratti (o dell'assenza degli stessi) dell'Imperiale.

anche notato che il primo ritratto noto di Giovanni Vincenzo è quello realizzato da Antoon van Dyck nel 1626 (fig. 2), quando l'Imperiale aveva ormai (dal 1623) un consolidato ruolo politico (capitano della Val Polcevera, senatore, magistrato delle Galee) e – fatto forse più significativo – si trovava ormai lontano dall'ingombrante ombra del padre, quel Serenissimo Gian Giacomo Imperiale che fino al 1619 aveva ricoperto la carica dogale. La scelta di soggetti d'ambito filosofico, come ho avuto occasione di chiarire, andrebbe, al contrario, nella direzione di un animo totalmente dedicato – in quel torno d'anni – all'accrescimento delle proprie competenze letterarie e culturali (siamo proprio nel momento in cui egli redige degli *Argomenti alla Gerusalemme Liberata* del 1604 e appena dopo il probabile coordinamento della citata impresa decorativa della loggia della villa di famiglia), piuttosto che all'affermazione di un "sé" politico, fattore che passava, spesso, attraverso la celebrazione per il tramite del ritratto (basti pensare, se ve ne fosse bisogno, all'eloquente caso di Giovan Carlo Doria).

Ma se si trattasse solo di riconoscere il gusto avveduto di Giovanni Vincenzo nel capire la grandezza rivoluzionaria – artisticamente parlando – di Rubens, forse la cosa non sarebbe di così tanto momento. Invece è interessante indagare gli esiti più profondi di questo "meeting" che assume le dimensioni più di un mutuo scambio intellettuale, che di una mera richiesta prezzolata di opere d'arte, per quanto straordinarie. Gli anni del soggiorno italiano sono per Rubens anche quelli del più acceso confronto con le opere del maestro del fratello Philippe, il filosofo fiammingo Giusto Lipsio²⁸. Le idee lipsiane legate al recupero della morale stoica e delle opere di Seneca erano nei primi anni del Seicento uno dei *trend topic* dell'intero panorama culturale europeo, un fattore che si accentuerà con la morte del filosofo (1606) e che per Rubens stesso culminerà (alla morte precoce del fratello) nella grande tavola oggi a Palazzo Pitti in cui i tre, insieme a Woverius, sono ritratti assieme sotto l'egida confortante del Seneca Farnese²⁹. Un'immagine dell'antico potentemente pervasiva, di cui il pittore si era fatto realizzare una copia da portare con sé in Anversa e della quale aveva realizzato una versione grafica che farà da modello prima a Lucas Vorsterman (per le serie famose relative alle incisioni dei filosofi classici) e persino al virtuoso scalpello di Giuliano Finelli³⁰. Non è un caso che il giovane Imperiale chieda (o acquisti dal pittore, se non desideriamo fidarci totalmente della committenza indicata dal Bellori) due dipinti di eminente tema stoico o – per rimanere più sul generico – relativi all'importanza di temperare le passioni: Ercole per la passione amorosa che lo lega a Onfale, perde la virilità, la forza e i suoi attributi (fig. 5); Adone – a causa dell'irrefrenabile passione per la caccia, che neppure Venere riesce a spegnere – perde addirittura la vita (fig. 6). Il vero frutto di questa relazione giovanile emerge, infatti, in maniera maggiormente significativa da un documento ben più tardo: l'inventario della grande biblioteca Imperiale, voluto da Giovanni Vincenzo un anno prima della morte, nel 1647. Qui, in mezzo agli oltre millecento volumi, compare – caso unico a Genova, tra le raccolte librerie oggi note – l'intera collezione delle opere di Lipsio, compresa anche l'*Opera Omnia*, uscita postuma ad Anversa nel 1614 con un corpus sostanzioso di illustrazioni, realizzate proprio da Rubens³¹.

Non solo: una più attenta lettura del noto inventario delle pitture, redatto all'indomani della morte di Giovanni Vincenzo, conferma come gli stessi temi di area neostoica vengano reiterati con continuità anche nella raccolta artistica dell'Imperiale e – guarda caso – siano spesso il soggetto delle opere di artisti a lui contemporanei e no, come certamente è da supporre per gran parte delle opere cambiaschesche (ad esempio) della raccolta, del nucleo afferente alla committenza del nonno e del padre. Ritroviamo così un *Catone che si squarcia le viscere* di Luciano Borzone, un *Amore che benda Ercole con Onfale* di Bernardo Strozzi, così come dello Strozzi sono anche i *Tre Filosofi* e le *Tre Parche* (che forse echeggiavano il tema risolto ad affresco dal Cambiaso nel palazzo

28 Il rapporto tra Rubens e le tematiche neostoiche è monograficamente trattato in Morford 1991, sui soggetti indicati si vedano in particolare le pp. 189-194.

29 Si tratta della tavola detta *I quattro filosofi*, datata al 1611 e conservata presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti, a Firenze.

30 Cfr. Vickers 1977; Montanari 2015^b.

31 «Iusti Lypsiij aepistolae selectae, in mezzo [...]; Iusti Lypsiij aepistolae selectae, in mezzo; Iusti Lypsiij panegiricum, in mezzo; Iustus Lypsius, De militia romana, in mezzo; [...] Iusti Lypsiij, Aepistolae, in mezzo; [...] Iustus Lypsius, De magnitudine romana, in mezzo; Iusti Lypsiij electorum, in mezzo; Iustus Lypsius, De constantia, in mezzo; Iusti Lypsiij, Velleius, in mezzo; Iusti Lypsiij, Poliorcetica, in mezzo; Iusti Lypsiij, Critica, in mezzo; [...] Iustii Lypsiij Vestalibus, in mezzo; [...] Iustus Lypsius in Cornelium Tacitum, in 8°; Iusti Lypsiij, Aepistolae, in 8°; [...] Giusto Liscio, Costantia, in mezzo; [...] Iustus Lypsius, epistolae, in 8°; [...] Iustus Lypsius, De Bibliotecis, in mezzo; [...] Iustus Lypsius in pagina»; ASGe, *Notai Antichi, Notaio Lanata*, f. 6354, 7 dicembre 1647, c. 19v e c. 20r. Cfr. Montanari 2015^a, pp. 269-282; Montanari 2017, pp. 141-142.

di Campetto), Procaccini è presente con un *Tizio*, mentre a un «fiamengo» che parrebbe van Dyck (dal momento che con il medesimo autore vengono segnalati i due ritratti dell'Imperiale di mano dell'artista, oggi conservati a Bruxelles e a Washington) appartengono una «Pallade che difende la Virtù dai Vizi» e uno «scortico di Marsia»³². Non che alle precedenti fasi non appartenessero temi di questo tenore, ma colpisce non poco riscontrare come opere certamente derivanti dagli acquisti di Giovanni Vincenzo seguano – significativamente – sia le tematiche dei dipinti rubensiani, sia i concetti di continenza neostoica e di temperamento delle passioni (quando non esplicitamente di tracotanza punita) dei volumi di Lipsio.

Per Giovanni Vincenzo, dunque, l'impatto con Rubens fu forse più latamente culturale che semplicemente artistico, tanto da condizionare soprattutto il futuro della biblioteca, assieme a quello della ricca quadreria. Lipsio, inoltre, rimase idealmente sotto traccia nelle scelte collezionistiche e dispositive dell'Imperiale, dichiarate pubblicamente nel 1629 (sette anni dopo la morte del padre) nella lapide celebrativa del completamento del palazzo di Campetto³³. D'altra parte, dal momento che letterati, aristocratici e collezionisti, nelle vesti di committenti, suggerivano agli artisti da essi patrocinati tematiche, spunti e riflessioni utili per la realizzazione di opere artistiche, nulla vieta di pensare che il procedimento potesse, in parte, invertirsi e che fossero – in alcuni casi eloquenti come quello tratteggiato e dove le personalità siano abbastanza significative come quella di Rubens per sostenere questo tipo di ipotesi – gli artisti stessi a farsi portatori di stimoli e spinte culturali che significarono, per chi entrò con loro in contatto, rivoluzioni più profonde e di ben più lungo periodo.

Questa consapevolezza certamente ebbe radici nella formazione che Giovanni Vincenzo visse in casa propria, anche se non ebbe la fortuna di conoscere l'erudito nonno, probabilmente il primo creatore del nucleo della raccolta libraria. Possiamo però desumere dai resoconti dei suoi viaggi entro la decisa cesura dell'acquisto del feudo di Sant'Angelo dei Lombardi (1631), come alcune esperienze contribuirono alla formazione dell'Imperiale come uomo di cultura e – in particolare – come collezionista librario. Relegata a un accenno di un solo rigo persino dall'attento Martinoni è infatti la visita di Giovanni Vincenzo alla Biblioteca Ambrosiana nel 1612, sulla via del ritorno del viaggio in cui tocca Ferrara e Venezia³⁴. Tredici anni dopo Federico Borromeo scriverà il suo *Musaeum*, privilegiando una descrizione pliniana delle sue raccolte, ma lasciando trasparire – tra le sue pagine – i concetti fondamentali di relazione tra i differenti linguaggi artistici che trovano fusione e sublimazione nello spazio della biblioteca. Del resto furono, quelli limitrofi alla visita di Giovanni Vincenzo, anni d'importanza capitale per la biblioteca di Federico, anche a causa dell'acquisizione dell'enorme e magnifica raccolta libraria appartenuta agli eredi di Gian Vincenzo Pinelli, pervenuta al cardinale – seppur mutila a causa delle traversie subite – grazie all'acquisto in asta pubblica nel 1608.

È curioso notare come Giovanni Vincenzo (e il suo amanuense, il medico Giacomo Rossano) sia decisamente avaro di particolari descrizioni in campo artistico, pur visitando luoghi incredibilmente ricchi e al centro di un rinnovamento decorativo come la Certosa di Pavia, il duomo di Milano, le chiese romane (nel viaggio del 1609) tra cui San Pietro, San Paolo fuori le Mura, Santa Maria del Popolo e quelle napoletane, con gran quantità di palazzi di amici, parenti e conoscenti. Di fronte, però, alle biblioteche che ha occasione di visitare o alle collezioni più sapientemente disposte, ben diverso è il suo interesse, anche dal punto di vista della narrazione. Se non si può certo dire che si dilunghi o scenda nel dettaglio, l'incontro con la Biblioteca Ambrosiana (1612) e la visita allo Statuario Pubblico della Repubblica di Venezia e alla Biblioteca Marciana (1612)³⁵ – così come la più tarda visita alla raccolta libraria dell'umanista bolognese Ulisse Aldrovandi (1622)³⁶ molto amato in ambiente genovese e sapientemente collezionato da Gerolamo Balbi, ad esempio – sono momenti segnalati con cura e precisione, spesso accompagnati da considerazioni e valutazioni, quasi a fissare sulla carta un appunto, per qualità, ben più significativo della semplice narrazione degli eventi.

32 ASGe, *Notai Antichi, Notaio Lanata*, f. 6354, Disposizioni testamentarie e inventario dei beni di Gio. Vincenzo Imperiale, 7 dicembre 1647, cc. 25r, 26v, 27r, 28r, 29r.

33 Montanari 2017, pp. 137-138.

34 Barrili 1898, p. 131.

35 Ivi, p. 117.

36 Ivi, p. 218.

Da questa osservazione di differenti raccolte librerie nacque forse anche il criterio dispositivo con cui Giovanni Vincenzo collocò la propria biblioteca all'interno del palazzo: potendo disporre di un inventario topografico³⁷, infatti, ci si può rendere conto che la biblioteca è collocata all'antica, in casse, come se fosse una "biblioteca viaggiante" su modello – come riporta Angela Nuovo proprio grazie a un disegno trovato nei fondi dell'Ambrosiana – di quella del Pinelli³⁸. All'interno delle casse, scansie di varia altezza determinano una disposizione omogenea per formati (modalità largamente in uso presso le attuali biblioteche), più che per argomenti, testimoniando di fatto una volontà classificatoria decisamente più improntata all'uso che all'organizzazione del sapere *ad argomentum*. Un criterio desunto dal dialogo con gli appassionati collezionisti e lettori di libri incontrati lungo la strada? Possibile, anche se non certo. Sicuramente, però, questi incontri dovettero lasciare un segno nella formazione dell'Imperiale come uomo di cultura.

È sorprendente e – forse – significativo il latitare di informazioni circa visite o segnalazioni di biblioteche e collezioni durante i soggiorni partenopei³⁹. Sono piuttosto le malcelate critiche, le frecciate e i fastidi che l'Imperiale subisce dalle permanenze napoletane (decuplicati dopo lo sciagurato acquisto del feudo) a farla da padrone nei resoconti rimastici, dove come principale aspetto positivo spiccano le dettagliate descrizioni delle conversazioni erudite di ambito accademico. Forse, in questa laconicità, ebbe un qualche ruolo la sospetta politica anti-spagnola professata dall'aristocratico che è stata addotta da alcuni – ma non accettata da tutta la critica – come possibile ragione del suo ostracismo da Genova a partire dal 1635. Una misura, però, altrimenti inspiegabile, soprattutto vista la stima, il rispetto e le cariche ricoperte da Gian Vincenzo che – quell'anno – celebrava anche la riuscita della ciclopica impresa della costruzione delle Mura Nuove. Del resto, per quanto anche in questo caso in maniera non concorde, una politica di autonomismo e riarmo della Repubblica in chiave indipendentistica dalla corona spagnola (anche memore delle *quiebras* del 1607 e del 1627)⁴⁰ verrà propugnata anche dal vero "erede" letterario dell'Imperiale, quell'Anton Giulio Brignole Sale⁴¹ – guarda caso – che si allontanò dalla vita politica prendendo i voti giusto al ritorno (nel 1646) da una non proprio esaltante ambasceria in Spagna⁴².

Giovanni Vincenzo, infatti, al di là dei ruoli ufficiali ricoperti per la Repubblica (che avranno maggior peso, però, a partire dal 1623 con il capitanato della Val Polcevera), sembra compiere di proposito lunghi *tour* di aggiornamento culturale, che – naturalmente, e sono gli aspetti più noti – comprendono l'onore di essere ascritto alle più importanti accademie letterarie delle diverse città. Non è un caso che questa volontà di registrare minuziosamente i propri spostamenti sia nata in Giovanni Vincenzo all'indomani della pubblicazione dello *Stato Rustico*, un capolavoro che rimarrà (da lui) insuperato e che ne aveva certificato la fama letteraria. È anche – il volume – l'efficace scusa per visitare i potenti e gli eruditi d'Italia, raggiunti per far loro dono del prodotto della sua penna e del suo ingegno.

La complessità culturale che la figura di Giovanni Vincenzo restituisce, pur nell'incertezza che permane su alcuni aspetti e nel beneficio del dubbio che si deve concedere ad alcune ipotesi formulate, mette in luce chiaramente la necessità di uno studio multidisciplinare che metta al centro i differenti prodotti dell'arte, creando una fitta trama composta di libri, di dipinti e di statue capace di ricostruire il quadro concettuale di riferimento di un'età di rapide e travolgenti trasformazioni come fu il primo Seicento. L'impatto che una figura come l'Imperiale ebbe nell'ambito letterario, artistico e politico del suo tempo fu centrale per Genova e per le altre realtà italiane con cui venne in contatto, andando a determinare equilibri e scelte che permisero alla cultura barocca di svilupparsi secondo le linee ormai note agli studiosi. Delle quali è però oggi ancor più importante riuscire a individuare e comprendere le sorgenti.

37 Montanari 2015³, pp. 34-37.

38 BAMi, N 342 sup., c. 77r. Il riferimento è in Nuovo 2008, p. 61.

39 Barrili 1898, pp. 70-85.

40 Marsilio 2012, pp. 81-84.

41 Montanari 2018, pp. 89-132.

42 Per la ricca documentazione e le indagini su ruoli ed esiti dell'ambasceria madrilena di Anton Giulio, si veda Boccardo 2020.

1. Giovanni Ponzello, *Villa Imperiale "La Bellezza"*, 1560-1563, Genova Sampierdarena



2. Antoon van Dyck, *Gio. Vincenzo Imperiale in veste di senatore*, 1626, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts





3. Bernardo Castello (affreschi), Marcello Sparzo (stucchi), *Trionfo di Marcello a Siracusa*, 1602, Genova, Villa Imperiale “La Bellezza”, loggia



4. Luca Cambiaso (affreschi), Giovanni Battista Castello “il Bergamasco” (stucchi), *Virtù di Cimone Ateniese*, 1561-1562, Genova, palazzo Imperiale in Campetto

5. Peter Paul Rubens, *Ercole e Onfale*, 1603 circa, Parigi, Musée du Louvre



6. Peter Paul Rubens (copia da), *Morte di Adone*, 1603 circa, collezione privata