

BERNARDO STROZZI
(Genova 1581 c.a - Venezia 1644)

*Cristo flagellato
confortato da un angelo*

olio su tela, cm. 121 x 98
Inghilterra, collezione privata



Non è insolito che un quadro, dopo avere messo a dura prova le nostre attitudini conoscitive per il fatto di non aderire fedelmente ai modi più usuali ed immediatamente riconoscibili del suo artefice, una volta che questi venga individuato, si riveli, proprio nella sua anomalia, di un particolare e significativo interesse.

Parallelamente occorre ammettere che, una volta messa a fuoco la personalità di un pittore, grazie ai numerosi contributi a lui dedicati, e all'agnizione di un cospicuo numero di sue opere, ogni nuovo ritrovamento di più stretta aderenza al canone si limita il più delle volte a confermare impressioni già elaborate, senza aggiungere nulla di significativo a quanto ormai noto, salvo il rinnovarsi di un già provato godimento estetico.

Su tali considerazioni ci richiama questo *Cristo flagellato confortato da un angelo*, che nella pur convinta attribuzione a Bernardo Strozzi, rappresenta certo una di quelle sue prove, per così dire, alquanto "atipiche" e di non immediato riconoscimento, per giungere al quale è talvolta lecito aiutarsi procedendo per esclusione nel giungere alla conclusione che non possa trattarsi che di lui.¹

Posto infatti che non possa essere messa in discussione l'appartenenza al suo stretto ambito, troppo evidente per dare adito a dubbi, conforta il riferimento a Bernardo la constatazione che non vi fosse alcuno, tra allievi e seguaci, capace d'esprimere con tale destrezza una pittura di tal fatta. Constatazione che trae certezza dal non avere mai avuto in molti anni di assidua ricerca e di attenta selezione di una enorme quantità di reperti, occasione d'incontro con qualche opera d'altro pittore che esprimesse una cifra stilistica tale da potergli essergli accostata.

Un dipinto comunque sorprendente, che ci riporta ad una presa di coscienza di quanto ancora possa mancare ad una esaustiva ricostruzione dei vari passaggi che hanno scandito il percorso di artisti anche molto studiati, ponendoci di tanto in tanto di fronte a ritrovamenti che ancora riescono sulle prime a stupirci, salvo poi offrire lampi di chiarezza ad una più approfondita meditazione.

Eppure, ragionando sul caso di Bernardo Strozzi, certamente uno tra i grandi protagonisti della pittura seicentesca, tanto studiato ed ammirato sempre, e del quale si può affermare non vi sia forse museo che non posseda qualche sua prova, dobbiamo a malincuore accettare la documentazione di un gran numero di sue opere di cui oggi sembra non sia rimasta traccia.

Dei ventisette dipinti elencati nell'inventario della collezione di Gio. Carlo Doria, redatto tra il 1617 ed il 1621 (Farina 2002, pp. 197-205),



Fig. 1. Bernardo Strozzi, *Entrata di Gesù a Gerusalemme*. Genova, Palazzo Bianco

ben tredici sono di soggetto che non trova riscontro nelle opere a noi note. Dipinti perciò da considerare dispersi, cui s'aggiungono altri sei, entrati in seguito ad arricchire la collezione, come registrano inventari successivi, redatti tra il 1625 ed il 1641.²

Su un totale di trentatré opere ben diciannove mancano dunque all'appello odierno, posto che le quattordici rimanenti siano tutte identificabili in altrettante versioni di soggetto analogo presenti nel catalogo delle superstiti, cosa evidentemente tutt'altro che certa.

Sorprende particolarmente inoltre, il riferimento di ben sei tele raffiguranti animali, genere del tutto sconosciuto, oltre che insospettato, nell'attività dello Strozzi.



Fig. 2. Bernardo Strozzi, *Gesù che cade sotto la Croce*. Genova, Palazzo Bianco

Simile riscontro si ha pure negli inventari veneziani, come quello della collezione di Giovan Donato Correggio, redatto tra il 1646 ed il 1674, dove di dodici esemplari autografi di Bernardo elencati, in base ai soggetti descritti, di almeno sei non v'è oggi più traccia.³

E prendendo in esame l'inventario redatto nella casa del pittore alla sua morte, dell'incredibile numero di duecentoquindici quadri (settanta nature morte!) presenti, fra i soli trentanove suoi autografi, gran parte dei quali in corso più o meno avanzato di lavorazione, troviamo la descrizione di nove bozzetti, di cui sette monocromi, di cui oggi non si conosce un solo esemplare.

Se da tale testimonianza si può desumere, come appare logico, che l'esecuzione di bozzetti rientrasse nell'usuale metodo di lavoro di Bernardo, sorprende non poco il numero decisamente esiguo degli esemplari che a tutt'oggi ci sono noti.



Fig. 3. Bernardo Strozzi, *Vocazione di Matteo*.
Collezione privata

In definitiva, del totale delle opere eseguite da Bernardo nel corso della sua attività, sembra già ottimistico pensare di conoscerne un numero prossimo alla metà.

Sulla base di queste considerazioni non si può dunque escludere la possibilità che la grande dispersione avvenuta nel corso del tempo abbia sottratto alla nostra conoscenza, soprattutto per quanto riguarda la più giovanile fase formativa del pittore, testimonianze inedite e significative di suoi particolari momenti di sperimentazione ancora in grado di sorprenderci quando venissero alla luce.

Come è noto, lo Strozzi, ebbe vita turbolenta a Genova e probabilmente i suoi travagli iniziarono assai prima del conflitto con le autorità ecclesiastiche in seguito al quale fu costretto a fuggire a Venezia. Da quanto traspare della sua natura dall'indefesso, talvolta spregiudicato spirito imprenditoriale con cui egli esercitò l'attività di pittore, è lecito domandarsi ad esempio cosa mai poté indurlo, diciassettenne, ad abbandonare la pittura, cui s'era avviato sotto gli insegnamenti del senese Pietro Sorri per farsi frate Cappuccino, scelta che comportava la più severa osservanza del voto di povertà che quell'Ordine, primo tra ogni altro, professava.⁴

Inevitabile appare l'epilogo invece quando a tale scelta seguì, dopo nove anni di vita monastica, quella di chiedere l'escaustrazione, ad-



Fig. 4. Bernardo Strozzi, *Martirio di un santo*.
Collezione privata

ducendo come motivo la necessità di provvedere al mantenimento della madre rimasta vedova con una figlia nubile.

Con singolare ritardo sul calendario biologico lo Strozzi iniziò così il proprio percorso di pittore, ormai ventiseienne, sulla semplice scorta di quell'ormai lontano e breve apprendistato, e contando soprattutto sulle risorse del proprio straordinario talento naturale, s'applicò a sviluppare e dare forma alla propria visione pittorica, arrangiandosi autonomamente nella scelta degli esempi da prendere a modello di volta in volta, con procedimento quasi da autodidatta.

Nel periodo a grandi linee racchiuso entro i limiti del secondo decennio del secolo, prima che la sua pittura si stabilizzi nel raggiungimento d'una personalità ormai consolidata, è possibile riconoscere con sufficiente chiarezza diverse fasi del suo percorso formativo.

Delle *“devote tavoline com mezze figure di San Francesco o S. Chiara”* che, secondo il Soprani, Bernardo riusciva di tanto in tanto a dipingere in convento nel poco tempo che poteva sottrarre alle pratiche religiose, non è possibile distinguere oggi con chiarezza alcun esemplare. E va considerato che oltre al tempo libero non doveva essere facile, all'interno del convento, reperire anche il denaro per procurarsi costosi colori, pennelli e quant'altro necessario a dipingere. È significativo l'aneddoto raccontato dal biografo secondo cui Bernardo, ormai risoluto a dismettere il saio, in occasione della visita del Padre Generale dei Cappuccini al convento di Voltri, “per trovar modo di cattivarselo, e renderlo favorevole al suo desiderio, stabilì finalmente di volerne fare il ritratto: ma non avendo colori e pennelli, s'informò s'era in Voltri alcun pittore dalla cortesia del quale potesse sperarli. Et intendendo, che l'averebbe in ciò volentieri compiaciuto Gio:Andrea Ansaldo, andò senza dimora da lui, e espostole il suo desiderio, fu d'ogni cosa provveduto”.

Uscito dunque dal convento con la veste di prete secolare, e ripresa la strada abbandonata da molti anni, possiamo immaginare che il suo percorso iniziale sia stato alquanto complesso e frenetico, tutto teso ad un rapido aggiornamento su quanto di nuovo in pittura non era potuto filtrare attraverso le restrizioni della condizione monacale. Un percorso caratterizzato probabilmente da un succedersi di sperimentazioni in rapido superamento l'una con l'altra, ciascuna delle quali consumata anche in sporadiche esercitazioni.

Non va sottovalutato il fatto che Bernardo, interessi culturali e sete di conoscenza a parte, si trovò anche nella concreta condizione di dover raggiungere una rapida affermazione, che gli consentisse di uscire da un più che probabile stato di necessità.

Per quanto riguarda la prima fase della sua attività, il numero troppo esiguo di reperti ad oggi venuti alla luce non consente di ricostruirne senza incertezze il percorso e la successione dei progressi. Una condizione peraltro comune a gran parte degli studi monografici su pittori di quel tempo lontano, e spiegabile probabilmente anche con la minor cura dedicata ad opere spesso ancora acerbe, quindi relativamente considerate. In tale eventualità, solo quanto di meglio può essere sortito da modi talvolta ancora incerti, ha avuto nel tempo maggiori possibilità di venire custodito con cura.

È questo probabilmente il caso del *Cristo flagellato confortato da un angelo*, giunto oggi da Londra, che fornisce preziose indicazioni sui modelli cui Bernardo guardava in questi suoi anni di sperimentazione, cercandovi spunti da sviluppare per il conseguimento dei propri obiettivi.

Nella sua indubbia singolarità, l'aspetto meno sorprendente dell'opera è costituito dalla stesura, che appare inconfondibilmente strozzesca, dove in controtendenza rispetto alla tradizione locale la funzione strutturale del colore è già assoluta. Una pittura di macchia come mai s'era vista in quel primo scorcio del secolo, energica e quasi aggressiva nella quasi spudorata sommarietà, dove nondimeno forme e volumi mantengono straordinaria evidenza plastica.

Un modo di fare pittura nuovo, a suo modo trasgressivo, il cui impatto sull'ambiente fu tale da indurre lo Strozzi, come accadrà in seguito, ad istruire nell'imitazione numerosi allievi, per una indefessa produzione di copie che riecheggiassero nella stesura, per quanto possibile, quegli irrequieti e sprezzanti tratti materici che avevano sedotto un gran numero di committenti.

Occorre tuttavia rilevare, ed è già indicazione inattesa, che tali modi distintivi del pittore, appaiono qui singolarmente esasperati, tanto da sembrare specifici d'una funzione bozzettistica dell'opera, contraddetta però dalle misure che la connotano come un vero e proprio quadro da stanza. Ed ancora più sorprendente è il fatto che tanta disinvoltura vada riferita ad anni, che non possono definirsi giovanili solo per riguardo ai dati anagrafici ed alla singolarità della sua vicenda.

In ogni caso, per cercare riscontri stilistici di conferma nelle opere di questo tempo, conviene appunto ricorrere ad alcuni bozzetti dello Strozzi, come i due raffiguranti l'*Entrata di Gesù a Gerusalemme*⁵ e *Gesù che cade sotto la Croce*, conservati in Palazzo Bianco (figg. 1-2), o a due appartenenti a collezioni private, ove il pittore espresse la *Vocazione di Matteo* (fig. 3)⁶, ed a grisaille, il *Martirio di un santo*



Fig. 5. Bernardo Strozzi, *S. Cecilia con le teste di Valeriano e Tiburzio*. Genova, Palazzo Bianco



Fig. 6. Giulio Cesare Procaccini, *Annunciazione*. Gia Milano, Collezione Koelliker

(fig. 4)⁷, dove la maggiore accuratezza riservata alla figura di Cristo benedicente dall'alto, più ingentilita nei contorni, rafforza il riconoscimento dell'identità stilistica strozzesca nelle parti più strapazzate della composizione.

Per quanto riguarda la struttura compositiva, l'opera conferma appieno la tendenza dello Strozzi a indirizzare, in questa fase, le proprie attenzioni verso la pittura milanese.

Occorre considerare che sono gli anni in cui il collezionismo colto genovese registra lo straordinario impegno di due personaggi come i fratelli Marcantonio (1572-1651) e Giovan Carlo Doria (1676-1625), il primo con gusti prevalentemente indirizzati verso la pittura caravaggesca, il secondo fortemente attratto da quella lombarda, soprattutto dalla triade borromaica Cerano-Morazzone-Procaccini e, sotto questo aspetto, certamente artefice principale del processo d'intensificazione dei rapporti tra i pittori genovesi ed i milanesi.⁸

Non è certo difficile farsi un'idea di cosa debba avere rappresentato per lo sviluppo della pittura locale il Palazzo del Carruggio del Gelsomino, dimora avita dei due nobiluomini, dove erano riunite le loro rispettive straordinarie quadriere, accessibili ai vari artisti locali anche grazie alla frequentazione dell'Accademia del Disegno che Gio. Carlo vi aveva istituito, dove essi potevano riunirsi a confronto con i reciproci benefici che possono immaginarsi.

In quella sorta di grande cenacolo artistico era possibile fruire della vista di opere che i due nobiluomini andavano via, via acquistando, aggiornandosi su quanto veniva prodotto nei più importanti centri artistici della penisola, scambiare al proposito le proprie idee ed impressioni, crescere culturalmente in un incrociarsi d'influssi e stimoli, grazie a cui veniva promossa quella selezione di caratteri preziosi ed essenziali, destinati a fondersi infine, rielaborati, nell'idioma autonomo e originale d'una vera scuola locale, quale andava formandosi in quel primo scorcio di secolo.⁹

Scorrendo il già menzionato inventario della collezione di Giovan Carlo Doria redatto nel 1621, tra le oltre 600 opere in suo possesso, se ne contano, tra quadri e bozzetti, ben 65 di Giulio Cesare Procaccini, numero più che raddoppiato rispetto ad un precedente inventario del 1617, ove ne erano già enumerate 30. Minori le presenze di opere del Cerano che raggiungevano comunque il considerevole numero di 20, mentre due sole, ma definite di grande formato, erano le tele del Morazzone.

È dunque nell'attività di mecenate e promotore delle arti, svolta soprattutto da Giovan Carlo Doria, che risiede la chiave di volta in

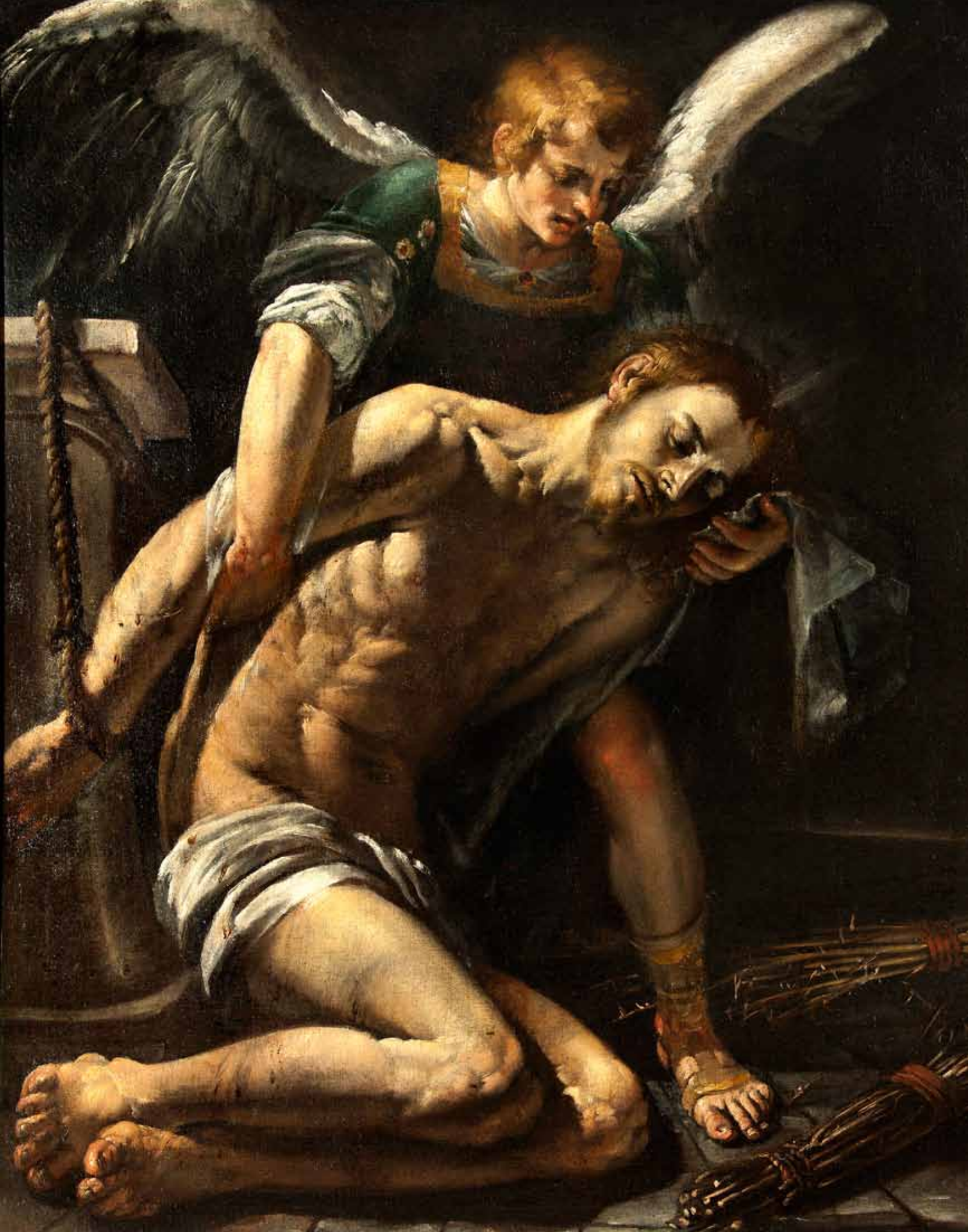




Fig. 7. Giulio Cesare Procaccini, *Salomè con la testa del Battista*. Già Collezione Doria

grado di provocare il cambio d'indirizzo verificatosi nell'ambiente artistico genovese, quando a partire dalla metà del secondo decennio l'asse delle attenzioni iniziò a spostarsi decisamente da Firenze a Milano.

In particolare non è privo di significato il fatto che nella collezione del gentiluomo, in quell'intervallo di quattro anni, dal 1617 al 1621, sia le opere del Procaccini che quelle del Cerano, appaiano raddoppiate di numero, indice sicuro di un intensificarsi dei rapporti tra il Doria e l'ambiente artistico milanese, con logiche ripercussioni sull'indirizzo culturale dell'Accademia del Disegno da lui istituita, in grado quindi d'orientare la formazione dei pittori di maggiore talento che ne erano, primo fra tutti Bernardo, i più assidui frequentatori. Per contro, sembra decisamente significativo il constatare la totale assenza, in una così straordinaria collezione, di opere del Fiasella, che dopo il suo ritorno nel 1616 da un soggiorno romano protrattosi per circa un decennio, aveva assunto a Genova una posizione di assoluto rilievo, soprattutto grazie a quella parte dell'ambiente culturale più legato ad una tradizione consolidata da anni, ma desideroso di verificare le novità e gli aggiornamenti che il pittore portava con sé da quell'esperienza, vissuta ecletticamente e guardando in molte direzioni, ma sempre muovendosi nell'ambito dei pittori fiorentini attivi a Roma, facenti capo al Passignano.

Si può dunque affermare che nell'ambiente artistico genovese si vennero ad affermare due correnti distinte, una che aveva come riferimento la pittura milanese, destinata ad assumere definitivamente il predominio quando la seconda metà del secolo vedrà affermarsi sopra ogni altra la pittura innovativa di Valerio Castello, l'altra costituita dagli allievi e seguaci di Domenico Fiasella, epigoni tuttavia d'una vicenda pittorica ormai avviata al declino.

Ma restando agli ultimi anni del secondo decennio, così cruciali per la nascente scuola pittorica genovese, il mecenatismo di Giovan Carlo Doria ebbe a lungo ospite, nell'istituita Accademia, il Procaccini stesso, la cui attività genovese, a partire dal 1618, produsse un gran numero di opere anche di destinazione pubblica.¹⁰

Quali stimoli, nel suo percorso di crescita Bernardo abbia ricevuto delle opere del milanese risulta chiarissimo da alcune tele, come la *S. Cecilia con le teste di Valeriano e Tiburzio* (Fig. 5), appartenente a Palazzo Bianco, che sembra proporsi tra i primi e più entusiastici frutti del rapporto tra i due pittori.

Nel raffronto dell'opera con esemplari del Procaccini riferibili al suo periodo genovese, come l'*Annunciazione* (Fig. 6), già in collezione



Fig. 8. Bernardo Strozzi, *San Giovanni Battista*. Collezione privata



Fig. 9. Bernardo Strozzi, *Miracolo di San Diego*. Levanto, Santissima Annunziata



Fig. 10. Giulio Cesare Procaccini, *San Sebastiano sorretto da un angelo*. Milano, Castello Sforzesco

Koelliker, o come la *Salomè con la testa del Battista* (Fig. 7), di cui un'iscrizione sul retro riferisce l'originaria appartenenza alla collezione di Marcantonio Doria, risulta evidente come lo Strozzi sia prevalentemente affascinato dalla licenziosa esibizione di virtuosismo cromatico, dalla raffinata nobiltà del tessuto pittorico, ove il colore è ora steso e tirato come in un singolare effetto di lamine battute e rilucenti, ora rappreso in una successione di pennellate più brevi ma decise, in cui la luce non penetra la sostanza del colore denso e materico, ma vi rimbalza con preziosi riflessi cromatici.

In questo probabile primo accostarsi alla pittura procaccinesca, Bernardo inclina all'emulazione anche nella tendenza al sensuale languore espressivo dei volti, evidenziando invece già un distacco dalle marcate inflessioni manieristiche con cui s'esprime il sentimentale reclinare delle teste su movenze ondulatorie dei corpi.

Ma il passo successivo segna ormai il momento più cruciale per l'evoluzione del pittore, che distribuendosi in tempi probabilmente così ravvicinati da renderne difficile la distinzione tra le preferenze con cui Giovan Carlo Doria arricchiva la propria collezione, e quelle cui s'indirizzavano le scelte del fratello Marcantonio, sembra dedicarsi a conciliare il raffinato ed enfatico idioma del tardo manierismo lombardo con le istanze naturalistiche che potevano giungergli da esemplari di forte impronta caravaggesca.¹¹

È in questa fase, probabilmente riferibile agli esordi del terzo decennio, che Strozzi abbandona i morbidi modellati, cercando anche nel corrugarsi materico del colore, che s'esalta sotto l'incidere obliquo della luce, un maggior vigore espressivo che infonda più vita e verità alla propria pittura (Figg. 8-9).

I personaggi che animano le sue composizioni, cessano di apparire come in posa, per immergersi anche sentimentalmente nell'azione, con più profondo e partecipato protagonismo.

I modi del pittore s'avviano decisamente verso un'esuberante impronta naturalistica, dove è messo a frutto quanto da lui colto nelle molteplici testimonianze caravaggesche che giungevano a Genova in qualche documentato originale del Merisi, nelle numerose copie che ne venivano tratte, o nelle forme rielaborate da suoi seguaci, chiamati a soddisfare i desideri dei collezionisti locali, come Gentileschi, Vouet e Battistello Caracciolo.¹²

Ai primi anni del terzo decennio pare dunque opportuno riferire il nostro *Gesù flagellato confortato da un angelo*, ed a conferma dei nuovi interessi di Bernardo, giova ancora, ma per diversi intendimenti, il raffronto con una tela del Procaccini come il *San Sebastiano*



sorretto da un angelo (Fig. 10) appartenente al Castello Sforzesco, di struttura compositiva tale da poterne essere stato un possibile modello di riferimento.

A fronte di misure pressoché analoghe, risalta ora anzitutto una assai diversa tecnica esecutiva adottata dai due pittori, diligente ed accurata la stesura nell'opera del Procaccini, quanto rapida e strapazzata quella dell'esemplare di Strozzi. Del tutto discorde è l'utilizzo della luce, che Procaccini dosa con misura, addolcendo le forme e sfumando le ombre per un modellato di sensuale eleganza, mentre assai più drammatico uso ne fa Bernardo, adottando un quasi violento contrasto chiaroscurale, fatto di macchie risolte, in funzione d'una realistica partecipazione emotiva al tragico evento. E in accordo con la svolta ch'egli sta imprimendo alla propria arte, anche la gestualità e gli atteggiamenti dei personaggi mutano decisamente. Mentre nella tela del Procaccini, l'angelo solleva una mano indicando simbolicamente il cielo, in una didascalica allusione al trascendente, in quel-

Fig. 11. Bernardo Strozzi, *Elemosina di San Lorenzo*. Collezione privata



Fig. 12. Bernardo Strozzi, *La cuoca*. Genova, Galleria di Palazzo Rosso

la del genovese si percepisce la ricerca dell'azione più naturalmente pensata, nell'impegno dell'angelo a sorreggere con entrambe le braccia il peso del corpo esanime di Cristo, e nell'espressione aggrottata, ove si coglie la partecipazione al dolore fisico del figlio di Dio che s'è fatto uomo in terra.

Uscito dalla singolare esperienza dei nove anni trascorsi in convento, vissuta dopo quel fugace avvio alla pittura, Bernardo si trovò a dovere affrontare freneticamente il necessario percorso d'aggiornamento, ricettivo ad un convulso succedersi di stimoli che giungevano ad

appagare una sua probabile sete di conoscenza a lungo repressa, e nella trepida ricerca di conseguire il proprio ideale pittorico.

Il *Gesù flagellato confortato da un angelo* si propone dunque come momento cruciale del suo tentativo di superamento dei canoni manieristici da cui aveva preso le mosse, testimoniando una sua personale apertura ad esperienze caravaggesche, al di là delle quali egli sembra avere già individuato, in prospettiva, la propria via alla realizzazione di quell'esuberante naturalismo barocco, d'inusitata ricchezza cromatica, che ne caratterizza la prepotente personalità. (Figg. 11-13).¹³

Camillo Manzitti



Fig. 13. Bernardo Strozzi, *Carità*. Già Siena, Collezione Agnesi Longhi

Note

- ¹ Su Strozzi, con ulteriore bibliografia, cfr. L. Mortari; *Bernardo Strozzi*, Roma 1966; *Bernardo Strozzi*, catalogo della mostra, a cura di E. Gavazza, G. Nepi Sciré, G. Rotondi Terminiello, Genova, Palazzo Ducale, Milano 1995; C. Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Torino 2013
- ² S. Farina, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*. Firenze 2002. Per quanto riguarda il primo di questi inventari: *Santo Geronimo con un libro et un Christo in mano*, *Quattro pecore entro un quadretto*; *Uno longo bardo*; *Uno cavagno di funghi*; *Un quadretto di vari uccelli*; *Hun respice finis*; *Il ritratto del Sig. Agostino in piedi*; *Uno ritratto del Sig. Agostino*; *Tre poeti insieme*[Marino, Chiabrera e Stigliani]; *Uno quadro ove sono molte teste de schiavi e uselli e fiori*; *Uno cane barbuto*; *Ventidui pesci di frisio a guaso*. Nei successivi inventari: *La parabola della festuca col travo*; *San Francesco da Paola*; *La Fornara del Prete con altri ometti*; *Eraclito e Democrito*, *L'istoria quel che è di Cesare è di Cesare*; *S. Stefano*, quest'ultimo non certo identificabile, come s'è ritenuto [Orlando in *L'Età di Rubens*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, Milano 2004, p. 272], con l'esemplare esposto al n. 57 nella mostra *L'Età di Rubens*, opera mediocerrima di qualche allievo o seguace di Bernardo
- ³ L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000, pp. 171-212. Questi i dipinti oggi dispersi: *Vecchio che suona il flauto e un giovane il violino*; *Donna che suona la piva*; *Sogno di Giuseppe*; *Semiramide*; *Ritratto di Giovan Donato Correggio*; *Uno che suona la chitarra*
- ⁴ Il Sorri soggiornò a Genova dal 1596 al 1598
- ⁵ Olio su tela, cm. 63 x 70
- ⁶ Olio su tela, cm. 61 x 103
- ⁷ Olio su carta, cm. 57 x 43
- ⁸ Al riguardo, è significativo il riferimento del Soprani (1674, p. 181) circa un viaggio a Milano di Luciano Borzone, in veste di consulente artistico, al seguito di Giovan Carlo Doria; viaggio che potrebbe identificarsi con quello avvenuto nell'ottobre del 1614, di cui parla il Chiabrera in una lettera del 7 Novembre 1614 indirizzata a Bernardo Castello:
"Il signor Giovan Carlo è partito per Milano già sono dodici giorni..." (G.B.Spotorno, *Lettere di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello*, 1838, p. 229). Sui rapporti tra Genova e Milano, non solo per quanto riguarda i pittori, ma in maniera più estesa all'intero ambiente artistico dei vari committenti e sensali, vedi M.C.Galassi, *I Lombardi e i loro "amici" genovesi: pittori e collezionisti fra Genova e Milano, 1610-1630*, in *Procaccini - Cerano - Morazzone. Dipinti lombardi del primo seicento dalle civiche collezioni genovesi*, catalogo della mostra, a cura di C. Di Fabio. 1992
- ⁹ In particolare le raccolte di Gio. Carlo, ricca di oltre seicento opere, rappresentava un fenomeno d'assoluto rilievo nazionale, tanto da costituire oggetto della celebre *La Galeria*, data alle stampe nel 1620 da Giovan Battista Marino
- ¹⁰ Per quanto riguarda il ruolo di mecenate assunto da Giovan Carlo Doria attraverso l'istituzione d'una Accademia del Disegno e la funzione didattica della sua quadreria, vedi P. Boccardo *Ritratti di collezionisti e committenti*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra, Genova, Milano 1997, pp. 29-44. Fondamentale è inoltre l'ampio studio dedicato al nobiluomo genovese da V. Farina, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Ospedaletto (Pi) 2002
- ¹¹ Quattro di queste erano definite copie da originali del Cerano, dimostrazione comunque, anzi forse in misura persino maggiore, dell'interesse che il Doria aveva per il pittore. Curiosamente tre delle opere autografe raffiguravano animali, esemplari quindi d'una non trascurabile attività di pittore animalista del Cerano, testimoniata dalle fonti, ma che oggi stenta a venire alla luce
- ¹² Non è forse neppure casuale che il Fiasella, ormai stabilito a Roma da tanti anni, abbia deciso di tornare a Genova proprio nello stesso anno in cui il Passignano fece ritorno a Firenze
- ¹³ Il *San Giovanni Battista* giovinetto appartiene a collezione privata e misura cm. 141 x 99. Il *Miracolo di San Diego* si trova nella chiesa dell'Annunziata dei Minori Conventuali a Levanto, e misura cm. 287 x 185,5