



DOMENICO PIOLA
(Genova 1628-1703)

Madonna Assunta

olio su tela, cm. 145 x 110
Inghilterra, collezione privata

Provenienza: Londra, asta Sotheby's,
8 dicembre 2011, lotto 144



Per Domenico Piola “giovane”: la Madonna Assunta

Il percorso di Domenico Piola, destinato al raggiungimento di esiti innovativi entro il fecondo ambiente artistico genovese, è fatto ben noto. Una particolare longevità gli consentì da un lato una formazione avviata e conclusa nel corso del secondo quarto del secolo - a contatto con i risultati dei principali pittori naturalisti della generazione precedente e con alcuni decisivi stimoli culturali giunti da altre scuole¹ -, dall'altro l'acquisizione, a partire dagli anni sessanta, di un monopolio incontrastato e condotto, fino all'inizio del secolo successivo, all'insegna della spettacolarità di impianto barocco. Inoltre una competenza pittorica totalizzante, abbinata a una velocità produttiva, assecondò ben presto - sulla scorta dell'esempio didattico del poco più anziano Valerio Castello (1624-1659)² -, il compiacimento di molteplici committenze tramite dipinti da sala, pale d'altare, ritratti e, soprattutto, vastissimi cicli ad affresco. Proprio la morte precoce di Castello in circostanze misteriose, forse connesse alla drammatica pestilenza del 1656-1657, fornì l'occasione propizia per imporsi sulla scena, dopo aver adattato alle proprie inclinazioni quell'eredità geniale. Tra tutte l'importanza basilare della fase grafica e dell'utilizzo del contorno nel momento costruttivo, contrariamente alla prassi di Valerio basata invece sull'immediatezza conferita al colore. L'insistente interesse per il disegno, che da esercizio divenne strenua verifica delle proprie opere, trasformò l'artista in un indefesso disegnatore e in un vero e proprio elargitore di idee compositive alle quali iniziarono a far riferimento, in un momento di eccezionale unità delle arti, quadraturisti, stuccatori, scultori, scalpellini, intagliatori, incisori, argentieri e perfino ricamatori³. Dunque la cultura artistica del secondo Seicento genovese è connotata, in un intreccio di relazioni e di scambi proficui, dal codice linguistico piolesco, grazie alla indiscutibile *leadership* assunta da Domenico non solo nei confronti delle categorie “sorelle” e dei rispettivi esponenti - si pensi in particolare allo stringente rapporto con il mondo degli scultori, da Filippo Parodi (1630-1702) ad Anton Maria Maragliano (1664-1739)⁴ - ma soprattutto verso una schiera di pittori da lui suggestionati, come Gregorio De Ferrari (1647-1726), che gli divenne genero, o da lui formati, come il fratello Giovanni Andrea (1627-1681) e i figli Anton Maria (1654-1715), Giovanni Battista (1670-1728) e Paolo Gerolamo (1666-1724)⁵, suoi diretti collaboratori.

“La dolce fratellanza di que' pittori che confondeva gli uni cogli

altri gli studi e le bozze che uscivano da loro pennelli”⁶: già l’erudito Federigo Alizeri comprese la struttura operativa che Piola fece assumere alla propria casa-studio per renderla competitiva e per trasformarla in un *atelier* dal quale l’opera poteva sortire dopo un intervento specialistico di più artisti sotto la sua costante egida. Una prassi avviata dalla fine degli anni quaranta in occasione degli inserti di brani di fiori, frutta, vasellame e animali ad opera del cognato Stefano Camogli (1610 circa-1690)⁷. Il *Mercato* di collezione privata (fig. 1), tra i più alti risultati di questo sodalizio, testimonia, anzi, in un rovesciamento dei ruoli determinato dal soggetto, una prevaricazione del naturamortista sulle figure di Piola e l’applicazione di modalità operative tipicamente fiamminghe⁸. Proprio Camogli, allievo del vandyckiano Jan Roos⁹, conobbe bene quel modo di operare che Piola



Fig. 1. Domenico Piola, Stefano Camogli, *Mercato*. Collezione privata



Fig. 2. Valerio Castello, *Ritrovamento di Mosè*. Collezione privata



Fig. 3. Valerio Castello, *Madonna con Gesù Bambino e sant'Antonio da Padova*. Novi Ligure, Sant'Antonio da Padova



Fig. 4. Domenico Piola, *Madonna con Gesù Bambino*. Collezione privata

non tardò a far proprio: tra gli anni sessanta e settanta, all'acme del consenso e con i figli pittori che, in base alle rispettive età, iniziarono ad affiancarlo, Domenico aggiunse all'attività di pittore quella di imprenditore e di "padre-padrone", trasformando la bottega, grazie all'intreccio di parentele e ai vincoli di collaborazione, nella cosiddetta "casa Piola", affine a quelle strutture anversane che a Genova, nel primo Seicento, trovarono nella "casa" di Cornelis de Wael un valido precedente¹⁰.

Dunque la complessità di stimoli, un vastissimo catalogo e il ruolo rivestito entro la cultura figurativa genovese sono ragioni sufficienti per giustificare una fortuna critica avviata da Carlo Giuseppe Ratti, a cui dedicò il medaglione biografico più lungo entro le sue *Vite*¹¹, e proseguita per tutto il Novecento, soprattutto dagli anni sessanta, con la riscoperta riabilitativa della grande stagione barocca. A Ezia Gavazza si devono soprattutto l'emersione delle componenti culturali del pittore e la verifica puntuale sullo "spazio dipinto", ossia sui grandi cicli ad affresco, sulla loro complessità costruttiva e sui significati allegorici in rapporto alla committenza¹²; a Mary Newcome e a Piero Boccardo un affondo capillare nella produzione grafica¹³; allo scrivente una prima monografia, utile, si ritiene, per offrire un necessario supporto catalografico di base¹⁴. Già durante la compilazione di quest'ultima era stato possibile meditare sulla fase giovanile di Domenico, quella meno nota, in assenza di documenti e di pochi punti fermi. Una fase caratterizzata, come si è detto, dalla sperimentazione (benché le commissioni importanti fossero già giunte da tempo e assai precocemente) e dall'innamoramento verso il fare di alcuni artisti di riferimento, conosciuti personalmente o attraverso la loro opera. Trattando poi, in occasione della mostra dedicata a Valerio Castello, della cerchia degli allievi e collaboratori, si è tornati su tali argomenti¹⁵, delineando quella congiuntura, tra la fine degli anni quaranta e la morte dello sfortunato Valerio, nella quale nuovamente la figura del giovane Piola spiccava per il raggiungimento di doti da comprimario.

L'occasione per riconsiderare questa prima stagione produttiva del genovese giunge ora dalla presentazione di un nuovo dipinto, un quadro da stanza raffigurante la *Madonna Assunta*¹⁶. Comparsa all'incanto nel 2011¹⁷, la tela, oltre ad essere stata puntualmente attribuita a Piola da Mary Newcome e dallo scrivente nel catalogo

della vendita, veniva concordemente assegnata alla fase giovanile del pittore.

Un'atmosfera argentea, caratterizzata da nubi che in parte si fanno consistenti per offrire un seggio aereo alla protagonista e in parte si aprono, evanescenti, a indicare la via dell'ascesi, crea uno sfondo già ultraterreno, giocato su velature di tonalità grigie, azzurre, perlacee, rosa e gialle. In basso a sinistra uno squarcio tra i nubi offre una veduta di paesaggio costiero che, a ben guardare, ha la doppia funzione di distanziare prospetticamente il gruppo, rendendo veloce il volo, e di introdurre un simbolo mariano, la torre (solitamente connesso all'Immacolata Concezione). Quattro angeli e tre cherubini ruotano asimmetricamente intorno alla Vergine, la quale, posta di tre quarti, apre le braccia accentuando lei stessa il moto rotatorio e misurando l'ampiezza spaziale con quelle splendide mani, una che avanza con il palmo colpito dalla luce, l'altra voltata indietro e in ombra. Gli angeli, dalle movenze più varie e dai volti paffuti, godono della luce o dell'ombra che il corpo mariano, nel miracolo dell'assunzione, getta su di loro: gli scorci si susseguono nei loro moti giocosi, proiettati verso l'osservante, e nelle teste rubiconde dei cherubini, tutti sorridenti eccetto quello, arrossato in viso, a cui è capitato in sorte di sostenere il peso del sacro piede. Maria, dal volto appena scorciato, atteggia le labbra a bocciolo e rivolge gli occhi limpidissimi verso la fonte della sua gioia: è giovanissima, proprio come Piola, il quale non si trattiene e decide di bilanciare la testa con il ricciolo riempitivo e calligrafico del manto che, terminando il proprio percorso dietro le spalle, stempera l'azzurro intenso all'esposizione del fascio luminoso e delinea un segno di maniera sospeso e contrastante con il moto.

Piola, anagraficamente distante da Valerio di soli quattro anni, fu similmente impegnato, al momento degli esordi, nella verifica di un linguaggio alternativo e nel tentativo di conferire una svolta alla stagione del primo barocco genovese, fino ad allora impostata su salde esigenze di riproduzione naturalistica. Domenico non potè far altro che allacciare un rapporto privilegiato con Castello, seguendolo nella necessaria operazione di sintesi delle colte suggestioni offerte da Perin del Vaga, Correggio, Parmigianino e poi Rubens, Van Dyck, Giulio Cesare Procaccini e Grechetto¹⁸.

Lo studio con il fratello Pellegrino¹⁹, interrotto d'improvviso nel 1640 per la tragica morte di questi, contribuì non poco ad indicare al giovane Domenico, allora dodicenne, un percorso che conduceva verso gli emiliani e l'equilibrata sintesi di Rubens e Procaccini. In



Fig. 5. Giulio Cesare Procaccini, *San Carlo in gloria*. Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 6. Giulio Cesare Procaccini, *Venere e Amore*. New York, collezione Didier Aaron



Fig. 7. Domenico Piola, *San Gregorio Magno*. Voltaggio, Piancoteca dei Cappuccini

seguito valse più l'autonoma meditazione sulle "più bell'opre che per Genova ritrovansi"²⁰, fra le quali Ratti ricordò gli affreschi di Perin del Vaga a Palazzo del Principe, che il breve periodo trascorso con Giovanni Domenico Capellino, il quale, in quel tempo, iniziava ad essere afflitto da una grave fobia²¹. Proprio nel primo quinquennio degli anni quaranta Valerio stava avviando in solitudine le sue prime sperimentazioni: è innegabile che Piola, nel comporre la sua *Assunta*, ebbe negli occhi i risultati innovativi appena ottenuti da Catello in tele come il *Ritrovamento di Mosè* (fig. 2) e la *Madonna con Gesù Bambino e sant'Antonio da Padova* (fig. 3), riferite al 1644-1645 circa e indirizzate ad esaltare la maniera cinquecentesca di Perin del Vaga

e di Parmigianino²². Simile è la stesura a velature del rosso squillante nella veste mariana, mentre lo svolazzo fermato a mezz'aria del manto indossato dalla Madonna a colloquio con il patavino e il volto scoriato del piccolo Mosè sono spunti che, insieme all'allungamento della figura, non si fatica a rinvenire nella tela esaminata. Il viaggio parmense di Valerio, collocato dalla critica intorno al 1644, aggiunse nella sua produzione, finora votata al recupero innovativo del raffaellesco Perin del Vaga, un forte dosaggio emiliano, in particolare parmigianinesco, di cui la celebre *Madonna della fruttiera* è manifesto²³. Sarà da distinguere, con grande attenzione, ciò che Piola fece nell'immediato, ossia un'intelligente operazione impostata su quegli stessi stimoli, da ciò che farà oltre nel tempo, già nel pieno degli anni cinquanta (se non poco oltre), quando si hanno forti ragioni per credere, osservando alcuni dipinti - come l'impeccabile *Madonna con Gesù Bambino* su tavola dotata di un alto grado di conformità mimetica verso Parmigianino (fig. 4)²⁴ -, che si compiacesse nell'elaborare opere "alla maniera di", per rispondere a esigenze di mercato.

Gli anni quaranta furono dedicati, in particolare, all'approfondimento degli stimoli più graditi, nell'intima e progressiva appropriazione del linguaggio di Giulio Cesare Procaccini, in ottemperanza ai dettami già professati dal fratello Pellegro. Per Domenico, più che per Valerio, la poetica procaccinesca occupò totalmente una visione artistica in formazione, fornendo spunti per l'armonioso allacciarsi delle figure, per il senso del colore, prezioso, elegante, a volte rialzato in rigagnoli cangianti e sfaccettati, per l'attenzione al disegno, tanto rigorosa quanto di dolcissima matrice correggesca che Giulio Cesare geneticamente possedeva in virtù dei suoi natali bolognesi. Nell'*Assunta*, difatti, si trovano le prime tracce di queste malie, direttamente irradiate dalle opere lasciate in città dal grande pittore, come il *San Carlo in gloria*, oggi a Brera ma in origine nella collezione di Gio Carlo Doria e successivamente in una cappella nella chiesa di San Francesco d'Albaro a Genova (fig. 5)²⁵.

Ebbene, quella mano aperta e in ombra fu recuperata da Piola proprio osservando il santo milanese, mentre dalla stessa pala giunsero spunti per articolare, variandoli, gli angioletti, costruiti formalmente in ottemperanza al fare, rubensiano e plastico, del maestro emiliano. Anche il volto di Maria ricorda tipologie femminili care a Giulio Cesare, basti osservare la splendida protagonista della tela raffigurante *Venere e Amore* (fig. 6)²⁶. Procaccini funse da punto di riferimento



Fig. 8. Giulio Cesare Procaccini, *Maddalena in estasi*. Washington, The National Gallery of Art



Fig. 9. Giovanni Domenico Capellino, *Madonna Immacolata e i santi Francesco, Carlo Borromeo e Chiara*. Lerici, San Francesco



Fig. 10. Domenico Piola, *Martirio e gloria di San Giacomo*. Genova, Oratorio di San Giacomo della Marina



Fig. 11. Valerio Castello, *Martirio e Gloria di San Giacomo*. Collezione privata

prediletto, almeno per tutti gli anni quaranta, come dimostrano le opere di questo periodo, impostate su una programmatica adesione a quel linguaggio, inteso non come pedissequa mimesi ma come studio così attento che, giunto a un sommo grado di sprezzatura, scaturiva con naturalezza da un pennello ricettivo e desideroso di raggiungere, per quel tramite, inediti stimoli e nuove proposte. Un chiaro esempio è il *San Gregorio Magno* di Voltaggio (fig. 7)²⁷, dotato di una forza espressiva che lo distanzia di qualche anno dalla tela qui analizzata, ma che, come per quest'ultima in relazione alla pala di Brera, rivela l'intelligente superamento del modello prescelto, ossia la *Maddalena in estasi*, presente nella collezione genovese di Gio Carlo Doria (fig. 8)²⁸: l'impostazione e la tavolozza sono simili, mentre Piola rielaborò il bellissimo brano dell'arcangelo musicista. In questo percorso non mancava una buona dose di coerenza evolutiva, giacché un'opera come la *Madonna Immacolata e i santi Francesco, Carlo Borromeo e Chiara*, firmata da Capellino nel 1617 e destinata alla parrocchiale di Lerici (fig. 9)²⁹, permette di riscontrare, nel momento più felice della produzione di colui che gli fece, benché per poco, da maestro, tracce rassicuranti, già note al giovane Piola tramite il fratello Pellegro, di una lezione tosco-lombarda (Paggi e Procaccini), superbamente esemplata nel volto, modernissimo, della Vergine sorridente, che, sotto forma di appunto o di abbozzo, gli fu sicuramente noto³⁰.

Per giungere a una più puntuale cronologia, giova soffermarsi sulle opere che, per questa stagione d'esordio, si possono considerare punti fermi. Nel 1647, a diciannove anni, il pittore vide innalzare nell'oratorio genovese di San Giacomo della Marina il suo grande telero, parte del ciclo con le storie del titolare, accanto a quelli dovuti agli anziani Orazio De Ferrari, Giovanni Battista Carlone e Grechetto³¹. Ma il *Martirio e gloria di san Giacomo* venne eseguito da Piola sulla base di un bozzetto fornitogli con evidenza da Valerio Castello (figg. 10-11)³². Si trattava forse di una commissione ricevuta da Valerio, già impegnato con due tele per il ciclo di san Giacomo, e poi demandata all'amico? Oppure una testimonianza di quell'"intrinseca amicizia" che legava i due e che lasciava spazio alla libertà del bravissimo Piola, pronto a discostarsi dal bozzetto in alcuni brani? Sta di fatto che in quella tela Domenico riuscì a dimostrare la bontà dei suoi sforzi di sintesi, facendo emergere la matrice procaccinesca nella struttura della gloria, nella stesura cromatica e nelle fisionomie dei bellissimi arcangeli. In particolare l'angioletto in volo a sinistra, che esibisce la palma del martirio, coincide, benché in controparte,





Fig. 12. Domenico Piola, *Ultima Cena*. Albenga, Museo Diocesano

con quello alla destra della nostra *Assunta*. Nel 1649 appose firma e data a un'altra prova monumentale, l'*Ultima cena* destinata al convento degli agostiniani di Pieve di Teco (fig. 12)³³, “una sorta di colto e brillante ripasso della cultura pittorica genovese di primo Seicento”³⁴, tanto serrati sono i confronti con i linguaggi di Strozzi, Grechetto e Assereto e tanto evidente è la ripresa del grandioso *Cenacolo* realizzato da Giulio Cesare Procaccini nel 1618 per il refettorio del convento francescano dell'Annunziata del Vastato³⁵. Infine il pittore scelse, per l'impegnativa tela raffigurante *Giobbe contempla i cadaveri dei suoi figli* - prena di citazioni, genialmente rielaborate, tratte da Assereto, Procaccini e, a livello compositivo, Perin del Vaga (in particolare la volta con la *Caduta dei Giganti* nella villa del Principe a Fassolo) -, di segnalare non tanto l'anno quanto, orgogliosamente, la propria età: “D. Piola annorum XX.II” (fig. 13)³⁶. Grazie a questi importanti puntelli una serie di tele sono state aggregate a costituire il nucleo giovanile: tra tutte spicca il celeberrimo e vastissimo *Carro del Sole* di Palazzo Rosso (fig. 14)³⁷, dove la Primavera, inghirlandata e attorniata da putti, rivela, a ben vedere, una lieve precocità sulle prove citate finora o, quantomeno, una collocazione più verso il 1647 che il 1650 (fig. 15). La nostra *Assunta* le è sorella!



Fig. 13. Domenico Piola, *Giobbe contempla i cadaveri dei suoi figli*. Bilbao, Museo de Bellas Artes



Fig. 14. Domenico Piola, *Carro del Sole*. Genova, Palazzo Rosso

Ma tornando a quest'ultima, non si potrà fare a meno di notare che l'appropriazione degli stilemi procaccineschi è ancora distante dalle esplicite modalità applicate negli anni finali del decennio, a vantaggio di una più convinta adesione alla prima stagione valeriana, come indicano la tavolozza cromatica e l'allungamento della figura mariana. Converrà dunque divulgare la notizia, il cui reperimento si deve a Ezia Gavazza, della presenza a Roma di un Domenico Piola quindicenne, nel 1643³⁸. Una data difficile e molto precoce che necessiterà nuove riflessioni. Una data che in ogni caso calza molto bene con la morte del suo primo maestro, il fratello Pellegro, nel 1640, con la permanenza presso Capellino - quattro anni secondo Ratti³⁹, pochi mesi secondo la diretta testimonianza di Piola⁴⁰ -, e con la volontà di copiare gli antichi, di sperimentare e di "dipingere di sua 'nvenzione"⁴¹. Carlo Giuseppe Ratti, che spesso ometteva formazioni *extra* genovesi al fine di preservare l'eccellenza della scuola locale, tacque questo soggiorno, anzi lo negò, pur ragionando



Fig. 15. Domenico Piola, *Carro del Sole*. Genova, Palazzo Rosso (particolare)



Fig. 16. Domenico Piola, *Angelo Custode*. Collezione privata



Fig. 17. Domenico Piola, *Cristo Deposto in gloria con Madonna e santi*. Mondovì, Duomo

sull'acquisizione, al termine del percorso sperimentale, di una diversa maniera, "tutta dolce e soave e d'un impasto tanto delicato, che assai s'accosta a quella di Pietro da Cortona, specialmente nel panneggiare: onde pare a prima vista, che potesse il Piola aver alcuna cosa da quel Maestro apparato, eppure egli non era infin allora uscito dalla patria"⁴². Innegabilmente, pur non sapendo con chi e per quanto si fosse fermato a Roma, Piola prese visione dei capolavori innovativi della grande stagione barocca, ma probabilmente fu più attratto, in quella fase, dai numi rinascimentali, primo fra tutti Raffaello, di cui in patria aveva goduto solo per tramite di Perino e della celebre *Lapidazione di santo Stefano* di Giulio Romano⁴³. Semmai più tardi, visto che Gavazza da conto di altre possibili individuazioni romane avanzate negli anni, Piola conobbe direttamente la realtà barocca, da cui colse a piene mani non solo spunti per l'impaginazione delle sue opere e per la gestione di una nuova spazialità - si pensi davvero cosa significò l'osservazione dei grandi cantieri di Pietro da Cortona⁴⁴ -, ma anche quella propensione alla progettazione grafica, fondata sulla declinazione infinita dell'ornamento, da utilizzare per molteplici esiti in un tentativo programmatico di unificare le arti e di trattare in senso berniniano la materia nel suo divenire metamorfico.

Ma con questa splendida *Assunta*, si sta osservando un Piola davvero



Fig. 18. Domenico Piola, *Natività*. Collezione privata



Fig. 19. Domenico Piola, *Venere e Cupido nella fucina di Vulcano*. Collezione privata

precoce - più di quanto si pensava a proposito dell'*Angelo Custode* di collezione privata (fig. 16)⁴⁵ -, e dunque davvero geniale: le considerazioni avanzate finora consentono di ipotizzare un momento di passaggio dalla dipendenza del primo Valerio (che portava con sé le riflessioni sui pittori rinascimentali Perino e Parmigianino) alla scoperta folgorante di Giulio Cesare Procaccini: non si pensa di essere troppo distanti dal vero nel considerare la tela tra quelle opere "ad oglio ed a guazzo" che "con qualche gusto dipingea" per quanto "ancor diecisette anni compiuti non avea"⁴⁶. Il passo successivo sarà rappresentato non tanto dal fascino esercitato dal Grechetto, del quale iniziò a reiterare, anche per esigenze di mercato, il tema della *Natività* secondo l'invenzione attuata dal pittore nella celebre pala



Fig. 20. Domenico Piola, *Miracolo di Soriano*. Collezione privata



Fig. 21. Domenico Piola, *Matrimonio mistico di santa Caterina*. Genova, Santa Maria Immacolata



Fig. 22. Domenico Piola, *Assunzione della Vergine con apostoli*. Spotorno, Oratorio della Santissima Assunta

della chiesa di San Luca - si confronti ad esempio questo precoce e inedito dipinto esemplato su quel testo (fig. 18)⁴⁷ -, quanto da un solido irrobustimento della regia compositiva. I dipinti dei primissimi anni cinquanta, come *Venere e Cupido nella fucina di Vulcano* (fig. 19)⁴⁸, la pala per il duomo di Mondovì (fig. 17)⁴⁹ e il *Miracolo di Soriano* (fig. 20)⁵⁰, presentano, in chiave già spettacolare, il sedimentarsi dei modelli e l'emersione di una sintesi personale. Si aggiunge dunque, come capolavoro di questa fase, l'inedita pala raffigurante il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, taciuta dalla letteratura periegetica ed ora ricoverata nell'ottocentesca chiesa dell'Immacolata in via Assarotti (fig. 21)⁵¹: un'architettura trionfale, di matrice romana, funge da quinta, mentre, in una complessa scansione impostata sulla diagonale è illustrato, in primo piano, l'evento mistico, che avviene sotto un baldacchino suggerito da un cielo di drappi e da una colonna tortile, di sapore berniniano. La presenza, alle spalle della Vergine, di una schiera di fanciulle, forse martiri, e, in primo piano o dietro la santa, di bellissimi angeli intenti a suonare, non solo trasformano l'episodio in una festa ma conferiscono alla rappresentazione una dinamica impeccabile, scalata prospetticamente grazie all'intensità della tavolozza - che fa vibrare di effetti serici le vesti delle protagoniste - destinata, via via, a schiarirsi. Piola, raggiungendo la prima maturità linguistica - che Ratti dimostrò di apprezzare più della "seconda maniera" (quella "dolce e soave"), giacché quest'ultima "non partecipa più di quella gran forza della precedente"⁵², intese di aver metabolizzato Procaccini, compreso Rubens e distanziato Valerio Castello per modalità diverse nella costruzione formale. A segnare il successivo cambiamento, quello espletato all'inizio degli anni sessanta, vi fu forse un altro viaggio romano⁵³ e l'attenzione alle novità apportate, nel campo della progettazione scultorea, da Pierre Puget, a Genova nel corso di quel decennio⁵⁴: proprio il tema dell'Assunta, sul quale Puget veicolò novità rimaste progettuali ma non per questo meno incisive⁵⁵, sarà affrontato da Piola per dar vita alle sue spettacolari composizioni. La prima, della nuova maniera, è la pala di Spotorno (fig. 22), del 1664⁵⁶, dove si scorgono tutti i maestri, da Valerio Castello a Procaccini, ma dove ormai si può chiaramente parlare di un riconoscibile codice piollesco.

Daniele Sanguineti

Note

- ¹ Per una panoramica sul percorso pittorico genovese della prima metà del Seicento: F. R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986; G.V. Castelnovi, *La prima metà del Seicento: dall'Ansaldo a Orazio De Ferrari*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, pp. 59-150; E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, *Pittori e committenti per una nuova immagine*, in *Genova nell'Età Barocca*, catalogo della mostra, a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Genova, Museo di Palazzo Reale e Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Bologna 1992, pp. 41-73; A. Orlando, *Con e senza Rubens. La pittura genovese di primo Seicento*, in *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, a cura di P. Boccardo, Genova, Palazzo Ducale, Milano 2004, pp. 69-85
- ² C. Manzitti, *Valerio Castello*, Torino 2004 (con riedizione nel 2008); *Valerio Castello 1624-1659. Genio Moderno*, catalogo della mostra, a cura di M. Cataldi Gallo, L. Leoncini, C. Manzitti, D. Sanguineti, Genova, Museo di Palazzo Reale, Milano 2008
- ³ Per la prima elaborazione del concetto di *koine* artistica nell'ambiente genovese: E. Gavazza, *Apporti lombardi alla decorazione a stucco tra '600 e '700 a Genova*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, atti del convegno, Como 1964, II, pp. 49-70. Sul ruolo di progettazione grafica del pittore: *Domenico Piola (1627-1703). Progetti per le arti*, catalogo della mostra, a cura di P. Boccardo, M. Priarone, Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, Cinisello Balsamo 2006 (con bibliografia precedente)
- ⁴ P. Rotondi Briasco, *Filippo Parodi*, Genova 1962; L. Magnani, *Documenti per l'attività di Filippo Parodi a Genova e in Veneto*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 205-207; D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739. 'Insignis sculptor Genue'*, Genova 2012; D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave 'Paradiso': precisazioni cronologiche e spunti di riflessione*, in "Paragone", 2012, 106, pp. 67-87; D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013
- ⁵ M. Newcome Schleier, *Gregorio De Ferrari*, Torino 1998; A. Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande Casa genovese*, Genova 2002; D. Sanguineti, *Le ultime volontà di Anton Maria Piola*, in "Nuovi Studi", 2010, 16, pp. 137-144 (con bibliografia precedente)
- ⁶ F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1846-1847, I, p. 244
- ⁷ A. Orlando, *Per Stefano Camogli, un 'fiorante' genovese*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", 1996, 52-53-54, pp. 65-78; A. Orlando, *'Pittore eccellente di arabeschi, di fogliami, di fiori, di frutti': Stefano Camogli in casa Piola*, in D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua 'casa'*, Soncino 2004, I, pp. 77-100
- ⁸ Collezione privata. D. Sanguineti, 2004, II, p. 377, n. I.8; E. De Laurentis in *I fiori del barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, catalogo della mostra, a cura di A. Orlando, Genova, Musei di Strada Nuova, Cinisello Balsamo 2006, pp. 54-55, n. 10 (con bibliografia precedente)
- ⁹ A. Orlando, *Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova di primo Seicento*, in "Nuovi Studi", 1996, 2, pp. 35-57; A. Orlando, *I fiamminghi e la nascita della natura morta a Genova. O del trionfo dell'abbondanza*, in *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 1997, pp. 261-283
- ¹⁰ C. Di Fabio, *Due generazioni di pittori fiamminghi a Genova (1602-1657) e la bottega di Cornelis de Wael*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra, a cura di S.J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Genova, Palazzo Ducale, Milano 1997, pp. 82-104
- ¹¹ C. G. Ratti, *Storia de' pittori, scultori ed architetti liguri e de' foresti che in Genova operarono*, ms. 1762 (ed. a cura di M. Migliorini, Genova 1997, pp. 44-57); C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1769, pp. 29-51
- ¹² E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova 1989; E. Gavazza, *Protagonisti e comprimari. Acquisizioni e interferenze culturali*, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 19-169
- ¹³ Si ricordano, tra i numerosi contributi, *Le dessin à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra, a cura di M. Newcome Schleier, Parigi, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Parigi 1985; *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di M. Newcome Schleier, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze 1989; P. Boccardo, *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova*, Cinisello Balsamo 1999; *Domenico Piola (1627-1703)*, 2006
- ¹⁴ D. Sanguineti, 2004
- ¹⁵ D. Sanguineti, *'Ebbe il nostro Valerio quattro Discepoli, tutti di buona riuscita'. Biscaino, Cervetto, Magnasco, Merano e la cerchia di Valerio Castello*, in *Valerio Castello 1624-1659*, 2008, pp. 106-129.
- ¹⁶ Olio su tela, cm 148 x 113,5 (ora cm. 145 x 110)
- ¹⁷ Londra, Sotheby's, 8 dicembre 2011, lotto 144
- ¹⁸ C. Manzitti, *La "maniera così vaga e dilettevole" di Valerio Castello*, in *Valerio Castello 1624-1659*, 2008, pp. 24-40; D. Sanguineti, 2004, I, pp. 19-33
- ¹⁹ V. Zanolla, *Pellegrino Piola. Ars longa vita brevis*, Genova 1993; C. Manzitti, in *Genua Tempu Fà. Tableaux de Maître actifs à Gênes du XVII^e au XVIII^e siècle et relations d'art et d'histoire entre la République de Gênes et la Principauté de Monaco*, catalogo della mostra, a cura di T. Zennaro, Monaco, Maison d'Art, Bordighera 1997, pp. 32-36, n. 6; A. Gesino, L. Piccinno, *Un'opera di Pellegrino Piola per i Facchinetti 'mercadanti' milanesi*, in "Paragone", 2000, 30, pp. 73-77
- ²⁰ Ratti, 1762 (ed. 1997, p. 45)
- ²¹ G. Algeri, *Un'ipotesi fiorentina per la formazione di Gio Domenico Cappellino*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'arte di Firenze*, Firenze 1997, pp. 365-372; C. Manzitti, *L'indice su Gio Domenico Capellino*, in "Paragone", 2005, 63, pp. 51-61
- ²² Il primo dipinto si trova a New York in collezione Taubman, il

- secondo a Novi Ligure (Alessandria), nella chiesa di Sant'Antonio da Padova. Per entrambi: C. Manzitti, in *Valerio Castello 1624-1659*, 2008, pp. 288-289, nn. 20-21
- ²³ Per la tela, siglata "V.C.F." e in collezione privata: C. Manzitti, in *Valerio Castello 1624-1659*, 2008, p. 291, n. 26
- ²⁴ A. Orlando, *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*, Torino 2010, p. 158
- ²⁵ Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 5031. M. Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino 1993, pp. 82-83, n. 12; R. Besta, in *L'Età di Rubens*, 2004, pp. 240-241, n. 44 (con bibliografia precedente)
- ²⁶ New York, collezione Didier Aaron. H. Brigstocke, *Procaccini in America*, catalogo della mostra (Hall & Knight), New York 2002, pp. 110-114
- ²⁷ Voltaggio (Alessandria), Pinacoteca dei Cappuccini. D. Sanguineti, 2004, II, pp. 377-378, n. I.9
- ²⁸ Washington, The National Gallery of Art. H. Brigstocke, 2002, pp. 106-109
- ²⁹ Lerici (La Spezia), chiesa di San Francesco. C. Manzitti, 2005, p. 54
- ³⁰ Nel corso della deposizione al processo per commercio di quadri falsi contro il pittore Giovanni Lorenzo Bertolotto, il 10 febbraio 1699, Domenico disse: "...per qualche mese mi esercitai col maestro di mio fratello, che fu il signor Gio. Domenico Capellini" (Sanguineti 2004, I, p. 261), dando credito alla notizia riportata da Ratti
- ³¹ Per una lettura aggiornata del ciclo: *San Giacomo della Marina. Un oratorio di casaccia a Genova nel cammino verso Compostella*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova 1996; G. Algeri, *Valerio Castello e le 'Storie di san Giacomo' nell'oratorio della Marina*, in *Valerio Castello 1624-1659*, 2008, pp. 41-51
- ³² Genova, Oratorio di San Giacomo della Marina. D. Sanguineti, 2004, II, p. 373, n. I.1. Per il bozzetto, in collezione privata: C. Manzitti, 2004, pp. 92-93, n. 32
- ³³ Albenga (Savona), Museo Diocesano. D. Sanguineti, 2004, II, pp. 375-376, n. I.5
- ³⁴ F. Boggero, *Il Museo Diocesano di Albenga*, Albenga 1982, p. 55
- ³⁵ M. Rosci, 1993, pp. 112-113, n. 27
- ³⁶ Bilbao, Museo de Bellas Artes, inv. 69-196. D. Sanguineti, 2004, II, pp. 376-377, n. I.7
- ³⁷ Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, inv. PR33. D. Sanguineti 2004, II, pp. 374-375, n. I.3 (con bibliografia precedente); A. Serra in *I fiori del barocco*, 2006, pp. 262-263, n. 94
- ³⁸ Per la notizia, anticipata in D. Sanguineti, 2013, p.170, cfr. E. Gavazza, *Introduzione*, "La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata. Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese", atti della giornata di studi, a cura di M. Bruno, D. Sanguineti, Genova 2013, pp. 8-9
- ³⁹ C.C. Ratti, 1769, p. 30. Nella versione manoscritta, Ratti asserì che Piola, presso Capellino, "vi stiede, ma poco" dal momento che il maestro del fratello iniziava a manifestare "non so che di quella fantasticezza che anco in gioventù l'avea dominato e non potendo Domenico tollerarla, deliberò lasciarlo" (C.G. Ratti, 1762 [ed. 1997, p. 45]. Si trattava di una forma di misofobia (C. Manzitti, 2005, p. 51)
- ⁴⁰ Cfr. nota 30
- ⁴¹ C.G. Ratti, 1762 (ed. 1997, p. 45)
- ⁴² C.G. Ratti, 1769, pp. 48-49
- ⁴³ Cfr. da ultimo, per i toscani in Liguria: G. Zanelli, *Pittori e dipinti fiorentini di primo Cinquecento a Genova. Presenze e collezionismo*, in *Dipinti fiorentini di primo Cinquecento a Palazzo Spinola*, catalogo della mostra, a cura di G. Zanelli, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genova 2013
- ⁴⁴ Per una panoramica: *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra, a cura di A. Lo Bianco, Roma, Palazzo Venezia, Milano 1997
- ⁴⁵ Già Genova, mercato antiquario (Boetto, 27 novembre 2006, lotto 421). D. Sanguineti, 2008, p. 125
- ⁴⁶ C.G. Ratti, 1762 (ed. 1997, p. 45)
- ⁴⁷ Collezione privata, cm 112.5 x 141. Per la pala, firmata e datata 1645, della chiesa di San Luca: L. Magnani in *Genova nell'Età Barocca*, 1992, pp. 147-148, n. 54
- ⁴⁸ Collezione privata. D. Sanguineti, 2004, II, p. 378, n. I.10 (con bibliografia precedente)
- ⁴⁹ Mondovì (Cuneo), Duomo. G. Spione, in *Maestri genovesi in Piemonte*, catalogo della mostra, a cura di P. Astrua, A.M. Bava, C.E. Spantigati, Torino, Galleria Sabauda, Torino 2004, pp. 104-105, n. 13; D. Sanguineti, 2004, II, pp. 379-380, n. I.14
- ⁵⁰ Collezione privata. D. Sanguineti, 2004, II, pp. 380-381, n. I.16
- ⁵¹ Genova, chiesa di Santa Maria Immacolata, cm 380 x 220. Ringrazio Gianluca Zanelli per la segnalazione. In fondo, al centro, il personaggio che guarda l'osservante potrebbe essere un autoritratto
- ⁵² C.G. Ratti, 1769, p. 33
- ⁵³ A questo proposito la tela raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, entro un riquadro progettuale a finta architettura sormontato dallo stemma papale di Clemente IX Rospigliosi, può inserirsi in una congiuntura romana (anni 1667-1669?): D. Sanguineti, 2004, II, p. 397, n. I.59
- ⁵⁴ Sui rapporti tra Puget e Piola: E. Gavazza, *Puget e gli artisti genovesi: l'incontro tra due culture*, in *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, catalogo della mostra, a cura di E. Gavazza, L. Magnani, G. Rotondi Terminiello, Genova, Palazzo Ducale, Milano 1995, pp. 74-81
- ⁵⁵ Si fa riferimento ai due progetti per il baldacchino, coronato da una Madonna Assunta, che avrebbe dovuto essere eretto al centro della basilica Sauli in zona Carignano: Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 860-117 (L. Magnani in *Genova nell'Età Barocca*, 1992, p. 330, n. 211; M.P. Vial, in *Pierre Puget 1995*, pp. 212-213, n. 47; G. Kazerouni, in *Gènes triomphante et la Lombardie des Borromée*, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra, Ajaccio, Musée Fesch, Montreuil 2006, pp. 130-131, n. 54) e Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. D264 (L. Magnani, in *Genova nell'Età Barocca*, 1992, pp. 330-331, n. 212; M.P. Vial, in *Pierre Puget 1995*, pp. 214-215, n. 48)
- ⁵⁶ Spotorno (Savona), Oratorio della Santissima Assunta. D. Sanguineti, 2004, II, p. 388, n. I.35