

GIAN VITTORIO CASTELNOVI

GIOVANNI BARBAGELATA

QUEL GIOVANNI BARBAGELATA (not. 1484-1508), che troviamo elencato al tredicesimo posto nella *matricola* dei pittori e scudai genovesi,¹⁾ è un artista praticamente ancora sconosciuto.

Nè certamente avrebbe giovato, a chi si fosse accinto a ricostruirne la figura, l'attribuzione fattagli ancora nel 1868²⁾ — quando egli era noto solo di nome — del quadro con i Santi Caterina, Giovanni Ev., Giovanni Batt. e Benedetto dell'Accademia Ligustica: ³⁾ attribuzione accettata dal Suida e, ancor di recente, dal Grosso.⁴⁾ Ma si tratta di dipinto di circa mezzo secolo anteriore ed estraneo all'ambiente ligure.⁵⁾

Non si lasciò trarre in inganno l'Alizeri il quale, pubblicando un notevole gruppo di documenti riguardanti il nostro pittore,⁶⁾ lamentava che neppure una delle sue opere ci fosse pervenuta. Senonchè il parroco di Casarza (paese poco sopra Sestri Levante) gli segnalava la esistenza, in una chiesetta della sua giurisdizione, di un trittico del Barbagelata firmato e datato del 1499.⁷⁾ Ma le ridipinture che lo obliterano avrebbero reso difficile il lavoro a chi avesse voluto sapere chi era questo "Barbazerata", nè lo avrebbe invogliato all'indagine la qualità davvero scadente del dipinto. E nessuno raccolse la segnalazione di un altro quadro, firmato

e datato del 1498, contenuta in una rara pubblicazione⁸⁾ ch'io conobbi casualmente quand'ero giunto ormai alla fine delle mie ricerche.

Il nome del pittore ha rifatto capolino di sotto una vecchia stuccatura che lo nascondeva, durante il

recente restauro di una tavola raffigurante S. Ambrogio in trono, conservata nella chiesa parrocchiale di Varazze (fig. 1). Mi è stato allora possibile identificare l'autore di quegli altri quattro o cinque dipinti che mi era capitato di incontrare e che avevo ricollegato all'ancora anonima tavola di Varazze. La quale, avendo inequivocabilmente l'aspetto di uno scomparto centrale di polittico, mi spinse a cercare le altre parti, che ebbi la fortuna di rinvenire — tutte tranne una —, quasi irriconoscibili per le mutilazioni, le aggiunte, le ridipinture e l'annerimento, disperse in una cappella della stessa chiesa e in una stanza della canonica, o dimenticate in un ripostiglio ricavato in una cella del campanile. Si può così ricostruire quasi completamente il grande polittico che, restaurato e pulito, appare oggi come la più tipica e significativa opera del nostro pittore (figg. 2-9).

Della sua prima attività è restata solo traccia negli archivi: almeno tre lustri (1484-98) di lavoro e — si direbbe — di fortuna, dei quali non ci è



FIG. I - VARAZZE, CHIESA PARROCCHIALE
G. BARBAGELATA: S. AMBROGIO (PARTIC. DEL POLITTICO)



FIGG. 2 E 3 - VARAZZE, CHIESA PARROCCHIALE
G. BARBAGELATA: S. DOROTEA (?) E S. MARGHERITA (PARTIC. DEL POLITTICO)

restato — o non abbiamo trovato — alcun documento pittorico, ma che non dobbiamo trascurare: sono quelli che spiegano la maturità che dovremo riconoscere all'artista quasi appena l'avremo conosciuto, maturità che fu certamente una conquista tutt'altro che improvvisa, come ci apparirebbe invece dalle opere rimasteci.

La più antica di esse è il San Nicolò di Pietra Ligure, del 1498 (fig. 10); dello stesso anno è la *maestà* con l'Annunciazione e Santi che ancora si conserva nella parrocchiale di Calvi (Corsica);⁹⁾ dell'anno seguente il già citato trittico di Casarza (fig. 11).

Ma per fare la conoscenza del Barbagelata ci converrà venire subito al polittico di Varazze, datato del 1500 (figg. 1-9).¹⁰⁾

Il fondo d'oro decorato a bulino, sontuosa tappezzeria, e la suddivisione in scomparti denunciano quanto ancora — e siamo alle soglie del Cinquecento — fosse ostinatamente radicata nei committenti e nell'artista la ormai decrepita tradizione gotica. Il pittore ci appare formato nell'ambiente locale, vero crogiolo in cui, sullo scorcio del secolo XV e nei primi anni del seguente, sugli elementi più eterogenei che vi confluiscono — lombardi, fiamminghi, provenzali, catalani, tedeschi, piemontesi, padovani e altri ancora, fino ai residui tenaci dello "stile internazionale", — predomina l'influenza di Vincenzo Foppa, che, autentico alfiere del Rinascimento in Liguria, tra il 1461 e il 1490 aveva lavorato in varie riprese a Genova e a Savona, lasciandovi opere le quali, ancorché solo

parzialmente intese, fecero testo tra i pittori indigeni. E non è privo di significato trovare prescritto al Barbagelata in uno dei primissimi documenti riguardanti la sua attività (1485), che le figure della *maestà* a lui commessa dai disciplinanti di S. Brigida dovessero essere *illius modi nature qualitatis bonitatis et perfectionis cujusmodi sunt ille que depicte sunt in sancto Dominico in altari q. D. Baptiste Spinule... fabricato et picto per mag. Vincentium de Mediolano*, cioè dal Foppa.

Ma in verità il Barbagelata par risentire del maestro bresciano meno, per esempio, di Giovanni Mazzone e di Luca Baudo, per citare due pittori sufficientemente conosciuti e tra i più in vista nell'ambiente genovese di quegli anni. Il Mazzone smette la fiaba dei suoi bamboli fasto-

samente addobbati di broccati e di ori, raffrena certa vena fiammingheggiante che talora lo allettava, e, in una visione più austera, avvolge e scava con ombre plumbee le sue figure, pur senza giungere all'effetto di monumentale plasticità del caposcuola lombardo.¹¹⁾ E il Baudo rinuncia alla minuta descrizione dei particolari, tutto interessato agli effetti creati in ambienti immersi nell'ombra dal riflesso della luce,¹²⁾ unico tra i pittori della sua cerchia ad avvertire ed accogliere, come può scolaro da maestro, l'insegnamento del Foppa in questo campo.

Il Barbagelata, pur legato com'è al Mazzone e al Baudo, suo cognato, non ha, almeno per ora, le loro preoccupazioni. I suoi colori — giallo e azzurro; verde carico, rosa e oro antichi; bianco e vermiglio — non sono turbati dall'ombre, ma, intensi, vividi e tersi, trattati con gusto sottile e tecnica meticolosa, si esaltano reciprocamente e contro l'oro del fondo. Egli provvede, sì, ad impiantare e costruire solidamente le sue figure, e le tornisce e le polisce, ma l'effetto di concluso rilievo è raggiunto non tanto con il chiaroscuro, quanto con la drasticità del segno, delle commettiture dei piani, e dei loro distacchi. È quella tendenza ch'è portata alle estreme conseguenze dal Serfoglio (polittico del Santuario del Monte, Genova, 1498) ed alla quale parteciparono, seppur più moderatamente, il Mazzone e il Baudo stessi prima di essere attratti in un'orbita più decisamente foppesca.

I marcati caratteri somatici fanno ripensare al Braccesco, il maestro riesumato di recente dal Longhi e

attivo a Genova negli ultimi due decenni del Quattrocento,¹³⁾ anche se — in quest'opera almeno — non si può indicare una precisa discendenza, e solo qualche santo del nostro pittore abbia l'aria di un parente campagnolo di certuni del Milanese. E si ripensa anche a certi tipi fiamminghi, sul fare di quei santi Gerolamo e Benedetto del noto trittico di Gerard David, oggi al Palazzo Bianco, cui si direbbe — se non risultassero seriori — che il Barbagelata abbia in qualche cosa guardato.

Chiari, dunque, i legami del pittore con l'ambiente nel quale si era formato e nel quale lavorava: e naturalmente, tanto più ch'egli forse non si mosse mai dalla sua città; e certi rapporti, che potrebbero notarsi, con altri artisti, specie alcuni delle regioni finitime, si spiegano, più che per contatti diretti, tenendo presenti i maestri comuni o tramite quei colleghi che il nostro ebbe, esperti di viaggi e di più vaste conoscenze.

Ma, a parte ogni considerazione d'ordine filologico, al Barbagelata va riconosciuta la capacità di esprimersi in una maniera del tutto sua, con un linguaggio rude, ma schietto e incisivo. I suoi personaggi paiono modellati a colpi di accetta; i piani dei volti sono tagliati e commessi con tratti aspri come ferite; gli occhi vitrei, fissi, quasi schizzanti dalle orbite; le mandibole serrate; le corde del collo sbalzate e rigide come le clavicole. Ne deriva un'espressione forte ed estremamente tesa, coerente con l'aspetto tetragono delle figure, con il trattamento dei panni che hanno le pieghe irrigidite, gli orli affilati, le ammaccature, il lucore dei metalli. La tunica dorata di S. Paolo sembra di lamiera, e dagli avanzi di essa si direbbero ricavate le code del flagello impugnato da S. Ambrogio. S. Gerolamo, alzando la cappa, lascia vedere, al di sotto di un camice filaccioso, una veste che pare una colata di acciaio d'un tratto pietrificata. Più sottile, più malleabile il mantello del Precursore, ma polito e lustro da rispecchiare l'ombra dell'asta crucifera; e i risvolti della pelliccia, che un ramo di spini gli cinge alla vita, sono ancora tesi e rigidi come due lame. Nelle figure femminili il pittore si forza a far più morbido il contorno, senza tuttavia riuscire a dar loro una parvenza di grazia, neppur condiscondendo alla civetteria delle acconciature (il turbante perlato di Margherita, il pendente sulla fronte di Barbara, la cuffietta cremisina



FIGG. 4 E 5 - VARAZZE, CHIESA PARROCCHIALE
G. BARBAGELATA: S. MARTA E S. BARBARA (PARTIC. DEL POLITTICO)

coronata di rose e con le alucce voltate all'insù dell'altra santa in orazione). Le vesti si increspano ancora in pieghe metalliche; il gambo del candido giglio, irto di foglie come di uncini, pare di ferro battuto, come il drago della vergine d'Antiochia ridotto quasi ad emblema araldico.

La figura di S. Ambrogio in trono tra due angeli musicanti pare ricalcata sul San Nicolò di Pietra Ligure (fig. 10), di due anni precedente (1498), e anch'esso evidentemente scomparto centrale di un polittico ora disperso.¹⁴⁾ Il confronto delle due immagini tanto simili è utile: nel dipinto di Pietra il pittore è meno deciso, minore è la nettezza e la forza del suo segno, meno intensa e meno tesa l'espressione. Anche se nella tavola di Varazze sono sparite le velature che dovevano far capiente il trono-nicchia e muovere con pieghe l'aureo piviale "stampato", di melagrani fioriti, la figura del santo e quelle degli angeli sono tanto più solide e più nitide: due anni sono ben serviti all'artista, la cui personalità solo ora appare compiutamente "messa a fuoco",.

Contemporaneamente alla *maestà* di S. Nicolò per Pietra Ligure, il Barbagelata dipinge il polittico per Calvi, che ho già avuto occasione di illustrare in altra sede.¹⁵⁾ I committenti lo volevano — cambiando solo i santi ai lati dell'Annunciazione — tale e quale quello famoso del Mazzone in S. Maria di Castello a Genova. E il pittore li accontenta: ordina all'intagliatore identiche tavola e cornici, ed egli stesso diventa meticolosissimo copista: intatta la composizione e la



FIGG. 6 E 7 - VARAZZE, CHIESA PARROCCHIALE
G. BARBAGELATA: S. GIOVANNI BATTISTA E S. PIETRO (PARTIC. DEL POLITTICO)

regia della scena, nulla trascura, neppure il disegno delle piastrelle, neppure la fontanella nel giardino; ma tant'è — specialmente ove il contratto gli consente di distogliere gli occhi dal modello — gli vengon fuori certi santi stringati e stralunati che nessuna parentela hanno con quelli addobbati e paffuti del Braccesco, altre lo ricordano da vicino: voglio dire che l'influenza del maestro milanese sul nostro pittore è in quest'opera tanto più diretta e scoperta che nel più tardo polittico di Varazze.

Proprio questa considerazione ci induce a supporre che il Braccesco abbia inciso nella formazione del Barbagelata più di quanto non ci sia sembrato a prima vista, e vi abbia lasciato un segno che ora possiamo avvertire anche laddove le diverse

influenze appaiono assimilate e fuse in una perfetta unità stilistica. Infatti penso che dalla caratteristica sospensione attimale in cui il Braccesco ama cogliere i suoi personaggi, trattenendo loro quasi il respiro e la parola, abbia origine proprio quell'ipertensione psichica altrettanto caratteristica del Genovese: e se il risultato è diverso, è perchè diversi sono il temperamento e la sensibilità dei due artisti, cosicchè mentre i santi del Barbagelata paiono in preda ad un incubo che li immobilizza, quelli del Braccesco palpitano di una passione tanto più intima e sottile.

Questa tensione interiore, che il nostro, nei suoi momenti migliori — e mi riferisco ancora e specialmente al polittico di Varazze — identificherà con quella esteriore, fisica e formale, è, nel polittico di Calvi, solo appena avvertibile.

Pur facendo la debita tara per il cattivo stato di conservazione, questo dipinto è senza dubbio di qualità modesta. Ancor più scadente sembra il piccolo trittico di Casarza (fig. 11),¹⁶⁾ dell'anno seguente (1499) al quale restò legato, per più di tre quarti di secolo, il nome del povero pittore, provocando un giudizio che solo oggi può essere rettificato. È probabile che la fattura di questo quadro apparirebbe un po' meno

fiacca e svogliata qualora si eliminassero le vaste ridipinture: sarà allora meno brusco il salto tra questa, ch'è certamente la meno onorevole delle opere del nostro, ed il polittico di Varazze (1500), dal quale siamo partiti, e che — eseguito a pochi mesi di distanza — ci appare quasi improvviso, come una rivelazione.

Dunque quattro opere firmate e datate nel giro di tre anni. Poi — a giusto sconto di tanta grazia — bisogna andare avanti da soli. Ma non è difficile: i mezzi con i quali il pittore si è espresso nel polittico di s. Ambrogio sono così precisi, coerenti e caratteristici, che, quando ci si imbatte in opere sue, si possono ravvisare quasi sempre a prima vista.

Quelle che ho trovato parrebbero tutte posteriori a quelle firmate e già citate: da collocarsi quindi negli

anni che corrono tra il 1500 e il 1508, epoca della morte dell'artista. Il loro ritmo serrato permette di seguire passo passo la sua evoluzione stilistica, che risulta chiara anche se limitata in così breve periodo.

Da una lapide un tempo murata nel santuario del Pontelungo, presso Albenga, sappiamo dipinto nel 1502, *mirabilis Pictoris arte, et industria accuratissima*, il trittico che ivi si conserva (fig. 12).¹⁷⁾ Evidente più che in altre in quest'opera è il desiderio dell'autore — ch'esso sia il Barbagelata apparirà chiaro a chiunque — di affrancarsi dalla tradizione arcaicizzante cui era legato. Basta notare l'idea di raccogliere tutti i personaggi entro un padiglione, alla struttura del quale, corrispondendo agli archi e alle colonne dipinte nel fondo, partecipano anche quelle della cornice, sicchè la funzione divisoria di questi elementi viene ad essere quasi completamente annullata: soluzione interessante, quando la si considera nel quadro di un ambiente tagliato fuori dalle grandi correnti pittoriche, ove ora si accolgono come novità quelle che altrove erano innovazioni e conquiste ormai antiche. Gli scorci della mano della Vergine, porgente una melagrana al Bimbo, e della gamba di quest'ultimo confermano nel pittore la volontà di rinnovamento. Del resto lo scomparto centrale che non sopravanza i laterali, gli archi a tutto sesto e non più lobati, il trono liberato da ogni sovrastruttura decorativa, sono strappi consapevoli e decisivi alla tradizione ancora goticizzante. Il rapporto tra lo spazio e le figure, la giusta simmetria di quelle laterali, iterata dalle due auree croci astili, il perfetto inserirsi entro l'arco del fondo dello schienale del trono, ed entro esso ancora dell'aureola della Vergine, contribuiscono a creare un'organicità e un equilibrio che il Barbagelata non raggiungerà in nessun'altra opera.

Stilisticamente il dipinto del Pontelungo è senza dubbio prossimo a quello di Varazze, ma ne differisce per un più largo e intenso impiego del chiaroscuro, e soprattutto per una meno esasperata e affiorante



FIGG. 8 E 9 - VARAZZE, CHIESA PARROCCHIALE
G. BARBAGELATA: S. PAOLO E S. GEROLAMO (PARTIC. DEL POLITTICO)

tensione; un gusto coloristico alquanto più pacato concorre a questa meno eroica e più serena visione.

Nel 1503 il cardinale Pietro Daubusson, gran maestro dei Cavalieri di Malta, chiedeva ed otteneva dal Senato della Repubblica e dal Capitolo della Cattedrale di trasformare in oratorio privato la parte dell'antico battistero adiacente alla cappella del duomo ove si conservano le ceneri del Battista, e, a ricordo della sua vittoria sui Mori assediati Rodi nel 1480, intitolò la chiesuola alla Madonna della Vittoria:¹⁸⁾ indubbiamente è lui il cardinale, recante la croce gerosolimitana sul petto, ritratto ai piedi della Vergine assisa in trono con il Bambino, nella tavola (fig. 13) che ancor oggi si conserva nell'oratorio e che certamente risale all'epoca della sua istituzione. Il trono, molto simile, anche nei fregi, a quello del S. Niccolò



FIG. 10 - PIETRA LIGURE, CHIESA PARROCCHIALE G. BARBAGELATA: S. NICOLÒ

di Pietra Ligure e del S. Ambrogio di Varazze; i putti somiglianti a quelli di quest'ultimo dipinto, specialmente nel taglio delle gambe e delle alucce, nelle capigliature, nel modo di tenere le mani porcine sugli strumenti musicali; le pieghe lucenti delle

loro vesti; il panno che ricopre il capo di Maria cadendo in pieghe angolose, eguale a quello della Santa Marta di Varazze; soprattutto la nettezza e l'incisività del segno, sensibilissima nei tratti dei volti e, in particolare, in quello del committente, tagliato da quella ruga sotto lo zigomo scarnito, cruda come l'acuto profilo contro lo scuro manto della Madonna: tutto induce ad assegnare al Barbagelata anche questo dipinto, già pubblicato dal Bonzi come opera di seguace del Bergognone¹⁹⁾ (ma le affinità di questo dipinto con quelli del Fossanese sono generiche: tali, se mai, da potersi spiegare con una conoscenza mediata, o addirittura come distinte derivazioni da un medesimo ceppo). Altri elementi comprovanti la nuova attribuzione si troverebbero certamente, promessi da quella scollatura a fitte piegoline, nella veste della Vergine, completamente ridipinta. Ma la riprova più sicura è fornita da questi santi Giovanni Battista e Pantaleo (fig. 14) — uno strano figura più di fattucchiere che di santo, in cui si ritrova un tipo particolarmente caro al nostro pittore — che, sfuggiti dapprima alla mia ricerca, pur essendo nel medesimo oratorio, ora, in una vecchia e dimenticata "Descrizione di Genova",²⁰⁾ trovo citati, insieme alla Madonna, come parti di un trittico scomposto, per il quale si faceva il nome del Brea.

Già nel dipinto di Albenga avevamo notato che la rigidezza e la tensione iniziali andavano attenuandosi,



FIG. 11 - CASARZA LIGURE, CHIESA DI S. GIOVANNI BATTISTA G. BARBAGELATA: TRITTIKO



FIG. 12 - ALBENGA, SANTUARIO DEL PONTELUNGO
G. BARBAGELATA: LA VERGINE CON IL BAMBINO E I SS. SISTO E GIOVANNI BATTISTA

e a ciò concorrevano, per la sua parte, il chiaroscuro. La Madonna della Vittoria documenta una fase notevolmente più avanzata di questo processo: basta osservare il volto e l'atteggiamento della Vergine e più ancora quello del Bimbo, confrontandolo con quello spiritato del Pontelungo. Un così rapido e deciso volgimento a forme più dolci e — direi — più rilassate non può spiegarsi senza l'intervento di un'influenza estranea, che potrebbe essere benissimo quella del Brea, il quale, giusto nel 1503, lavorava appunto con il Barbagelata e con Lorenzo Fasolo alla decorazione della cappella di

Pietro da Persio al Carmine; e forse tale collaborazione era già cominciata l'anno prima.²¹⁾ Anzi, confermano questa ipotesi di un'influenza del Brea sul Barbagelata alcune opere del Nizzardo di questo periodo, e specialmente la Vergine con il Bambino del polittico di Les Arcs (1501),²²⁾ con la quale mi pare che la Madonna della Vittoria abbia evidenti punti di contatto, più di quanti ne comporterebbe la comune derivazione da un modello foppesco, il quale, solo, non avrebbe certo menato il nostro pittore per questa via. E chissà che anche il Brea non debba qualche cosa al collega genovese,



FIG. 13 - GENOVA, ORATORIO DELLA MADONNA DELLA VITTORIA
(IN S. GIOVANNI IL VECCHIO)
G. BARBAGELATA: LA MADONNA DELLA VITTORIA

il quale, lavorando insieme a lui, potrebbe essere non del tutto estraneo al ritorno a certa solennità formale e compositiva cui Lodovico mirò nei primi anni del secolo,²³⁾ dopo la deviazione verso maniere oltremontane del lustro precedente, quella — per intenderci — documentata da opere come il politico dell'Assunzione, oggi nel duomo di Savona, e quello del Battesimo di Cristo, nella chiesa dei Domenicani di Taggia.

Tenendo conto della tendenza che abbiamo notato sempre più accentuata nelle opere posteriori al politico varazzese, la tavola con i Santi Pietro e Paolo dell'oratorio genovese dedicato ai due apostoli (fig. 15)²⁴⁾ andrebbe collocata tra il trittico del Pontelungo e

quello della "Madonna della Vittoria"; rispetto alle opere precedenti la costruzione delle figure è meno soda e serrata: esse si allargano in panneggi meno aderenti ai corpi e meno decisamente risolti; di quella tensione tanto caratteristica del nostro pittore rimane il ricordo specie nella cadenza angolosa dei drappi e nella fissità degli sguardi. Ma tanto l'una che l'altra già nei due Santi che fiancheggiavano la Madonna della Vittoria avranno perso ogni vigore. Il volto di Pietro, con quel naso plebeo spiovente sulla bocca sottile, inquadrata tra le rughe profonde nella carne flaccida, con quella barba ricciuta come il ciuffo isolato nel mezzo della fronte nuda, è assai diverso da quello, pur anch'esso icasticamente individuato, dell'edizione del 1500 (fig. 7): l'ispirazione al vero è più immediata e vivace. Qui, più che nella descrizione minuta del paesaggio che si apre nella breve pausa tra le figure incombenti — del resto non molto dissimile da quelli di altri maestri locali contemporanei — affiora, mi pare, con evidenza maggiore che altrove, l'influenza fiamminga.



FIG. 14 - GENOVA, ORATORIO DELLA MADONNA DELLA VITTORIA
(IN S. GIOVANNI IL VECCHIO)
G. BARBAGELATA: S. GIOVANNI BATTISTA E S. PANTALEO

La serie delle opere del Barbagelata prosegue con il trittico di S. Domenico che, assai manomesso, si conserva nei depositi del Palazzo Bianco, ove è segnato col n. 315 (fig. 16).²⁵⁾ La composizione è stipata, il segno privo di mordente; tra le figure, che hanno perso ogni nerbo, solo quella di S. Antonio abate conserva una certa nobiltà.

Più interessante è, ancora nel Palazzo Bianco (n. 301), la tavoletta con "S. Francesco che riceve le stimmate", (fig. 17),²⁶⁾ la quale mi pare di molto più vicina al Barbagelata che non al Mazzone, cui l'attribuì il Suida, o alla sua bottega, come altri preferì credere, stimando l'Alessandrino incapace di certe scorrettezze notabili in questo dipinto. Ma la differenza consiste non tanto nella qualità quanto nel linguaggio. Invano cercheremmo nel Mazzone elementi riscontrabili invece nelle opere or ora illustrate: dal volto ove le ombre sono crude come il taglio della bocca dischiusa, allo sguardo attonito; dalle maniche rigide come tubi, alla soluzione del panneggio, a quella mano mancina che ricorda quella della S. Margherita di Varazze e del S. Sisto del Pontelungo. Potrebbe convalidare questa attribuzione il fatto che la tavoletta proviene dal convento dei Domenicani di Finalborgo, ove si trovava anche quel trittico di S. Domenico, di cui abbiamo detto sopra; nè le misure vieterebbero di pensare che essa in origine appartenesse — scomparto di un secondo ordine — al medesimo complesso.²⁷⁾

Nel grande polittico di S. Ludovico, nella chiesa di S. Giorgio a Moneglia (fig. 18),²⁸⁾ lo schema compositivo dei tre scomparti principali è analogo a quello del trittico del Pontelungo, ma lontano dalla sua organicità e logicità, che ci appaiono ora dovuta ad una felice intuizione più che ad un chiaro programma. Nell'ordine superiore le mezze figure dei santi sono collegate con la scena centrale della Crocefissione per il comune paesaggio, che ricorda, con quelle gallerie naturali che traforano le colline, quello dei Santi Pietro e Paolo dell'oratorio genovese. In questo

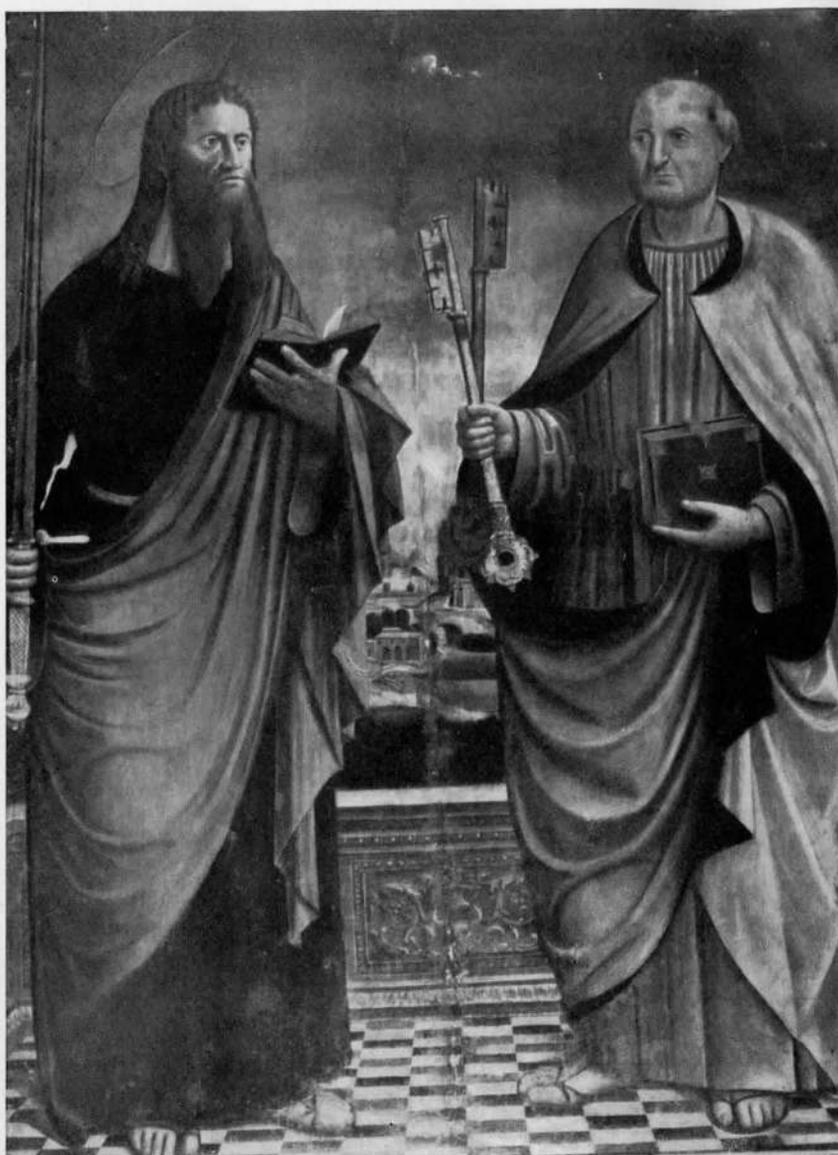


FIG. 15 — GENOVA, ORATORIO DEI SS. PIETRO E PAOLO
G. BARBAGELATA: I SS. PIETRO E PAOLO

polittico di Moneglia, una fattura sciatta e sbrigativa si aggiunge ai segni di stanchezza e di decadenza che avevamo notato nel trittico del Palazzo Bianco, e che appaiono qui ancora più evidenti.

Caratterizza l'ultima fase dell'attività del pittore un sempre più intenso uso delle ombre, le quali però il più delle volte non fanno altro che intorbidare le figure e sfarle anzichè concorrere a costruirle. E l'ombra si diffonde per tutta la scena, i colori si smorzano, il cielo, sin dalla tavola dei due apostoli, si è fatto oscuro, rotto solamente dal biancore di qualche bioccolo di nuvola dispersa. Nel polittico di Moneglia, nel quale solo l'oro del trono, delle aureole, del soffitto, dei piviali riluce nell'atmosfera quasi notturna, che sommerge in una tonalità ulivigna forme e colori, culmina



FIG. 16 - GENOVA, PALAZZO BIANCO
G. BARBAGELATA: TRITTICO DI S. DOMENICO

questa tendenza. Della quale, forse, fu involontario responsabile il Baudo, che, più pronto del Barbagelata ad accogliere le novità, deve aver sempre avuto

un certo ascendente sul cognato: in un primo tempo gli può aver ispirato elementi iconografici e soluzioni compositive, ma fu del tutto frainteso quando si accostò più intimamente al Foppa, immergendo le scene nell'ombra perchè la luce vi potesse contrastare e risaltare.

Alla fine del 1508 il Barbagelata risulta già morto; nel giro di altri due o tre anni muoiono anche il Baudo e l'ottuagenario Mazzone, da tempo ormai inoperoso; il Brea si ritirerà presto nella sua regione; resta per qualche anno il Fasolo, che subito si vedrà soppiantato dal concittadino Pier Francesco Sacchi: finisce così la generazione dei pittori protagonisti di questo tardivo e faticoso Rinascimento ligure. Sarebbe stato ingiusto che tra essi il Barbagelata fosse rimasto allo scuro, unico genovese tra i tanti che lo divennero per adozione o per caso, dotato — lo abbiamo visto — di una personalità interessante soprattutto per quella sua schiettezza che gli fa perdonare certe limitazioni, dalle quali peraltro non furono davvero esenti i suoi colleghi ch'ebbero tra noi maggior fortuna.

¹) *Capitula Artis Pictorum et Scutariorum*, Ms. nella civica, biblioteca Berio; G. B. SPOTORNO in *Giornale ligustico di scienze, lettere ed arti*, 1827, p. 207.

²) M. STAGLIENO e L. T. BELGRANO, *Catalogo dell'Esposizione... dell'Accademia Ligustica*, Genova, tip. Sordomuti, 1868, p. 48.

³) Riprodotto da O. GROSSO in *Genova*, Bergamo, 1926, p. 60. Si tratta in realtà di quattro scomparti di polittico uniti insieme, con il fondo dorato coperto da una ridipintura ottocentesca che maschera le giunture. Ne ignoro la provenienza.

⁴) W. SUIDA, *Genua*, Leipzig, 1906, p. 76; O. GROSSO, *Genova nell'arte e nella storia*, Milano, 1914, p. 160; ID., *Genova*, 1926, loc. cit.; ID., *All'ombra della Lanterna di Genova*, Milano, 1946, p. 80.

⁵) Mi pare che l'autore di queste figure di Santi — sulle quali mi riservo di tornare in altra sede — vada più opportunamente ricercato in ambiente veneto, intorno alla metà del secolo XV, e piuttosto prima che dopo.

⁶) F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria*, Genova, Sambolino, 1870 s., vol. II, pp. 171-205 e passim.

RIASSUNTO qui il contenuto dei documenti pubblicati dall'Alizeri, aggiungendo le pochissime notizie d'altra fonte, si da raccogliere sommariamente, a guisa di regesto, tutto il conosciuto sulla vita e l'attività dell'artista:

1484, 5 nov.-14 dic. — "Iohannes de Barbazelata de Rapallo", in società con Tommaso da Novara, dipinge sul muro esterno della chiesa di S. Siro le imprese dei Cibo — G. B. Cibo era il novello pontefice Innocenzo VIII — e dei De Mari (ALIZERI, *Notizie, cit.*, II, p. 174).

Il B. è detto "major annis XXV"; ma è formula vagamente indicativa, tanto che la troviamo ancora usata, a proposito del nostro pittore, nel 1497, quando ormai era almeno sulla quarantina. Comunque, egli nacque prima del 1459; ma non direi tanto prima della metà del secolo, soprattutto perchè la sua arte giunge ai migliori risultati nei primi due o tre anni del secolo seguente: e allora il pittore poteva essere maturo, non vecchio. Resta incerta l'ipotesi dell'Alizeri (II, p. 173) tendente a identificare il nostro con quel "Ioannes", già "pictor", nel 1460, che risulta, nel censimento di quell'anno, abitante nella *conestagia* di Portanova (tra Castelletto e le contrade della Maddalena) proprio dove il padre del Barbagelata, Nicola di Marco, tessitore di sete, possedeva una casa.

I Barbagelata erano oriundi della valle di Fontanabuona (presso la quale esiste appunto una borgata detta Barbagelata), podesteria di Rapallo. Ma Giovanni o nacque o venne giovanissimo a Genova, donde, a quanto risulta, non si mosse mai.

1485, 13 genn. — È citato tra i pittori riuniti nella bottega del Mazzone, sotto la presidenza di Francesco de Ferrari da Pavia e di Antonio da Lavagna, consoli dell'Arte, per deliberare (ALIZERI, II, pp. 13 e 176).

9 marzo — Accetta „ pro famulo et discipulo „ certo Adamo da Omegna (ALIZERI, II, p. 177).

8 giugno — Si impegna a dipingere, entro il gennaio dell'anno seguente, per i disciplinanti di S. Brigida una *maestà* con detta santa tra S. Giovanni Battista e S. Consolata, sormontata dalla consueta scena del Crocefisso con le Marie e S. Giovanni. Gli è proposto a modello un altare dipinto dal Foppa per

la cappella di Battista Spinola in S. Domenico. L'atto è rogato nella bottega del Barbagelata nella contrada degli Squarciafichi (ALIZERI II, p. 177-180).

1487, 19 dic. - Lavora per conto dei Padri del Comune (ALIZERI, II, p. 176) che gli rimborsano spese sostenute per tela ed altro (M. STAGLIENO e L. T. BELGRANO, *Catalogo, cit.*, 1868, p. 46).

1489, 18 mag. - 1490, 27 nov. - Affresca la cappella di Leonardo de' Fornari, vescovo di Mariana, nella chiesa di S. Maria delle Vigne (ALIZERI, II, p. 181-184). Questa decorazione è andata perduta nel rifacimento della cappella.

F. FEDERICI, in un suo *Abecedario ms.*, presso i Missionari Urbani scrisse che "Bartolomeo Barbazelata pittore dipinse la cappella de' Fornari in le Vigne 1490, come nel vedro di detta capella „. Evidentemente si tratta di un'errata lettura dell'iscrizione. Perduta questa, l'errore divenne cronico, e si continuò a citare questo inesistente Bartolomeo Barbagelata anche dopo il ritrovamento della *matricola* dei pittori genovesi (1827, v. nota 1), nella quale solo Giovanni è elencato, e ancora dopo che l'Alizeri (1873) rivelò l'errore pubblicando i documenti che rivendicano a Giovanni questi affreschi del 1490 (G. B. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria*, Genova, vol. IV, 1826, p. 198; Id., *Della pittura genovese avanti Raffaello in Nuovo giornale ligustico*, II, 1838, p. 141; F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova, 1846, I, p. XXIX; II, p. 324; J. DE FOVILLE, *Gènes*, Paris, 1907, p. 52; O. GROSSO, *La pittura genovese: dai giotteschi ai fiamminghi*, in *Riv. ligure*, 1908, V, p. 354).

1491, 4 agosto. - Il padre lo emancipa e gli dona la casa nella contrada di Portanova che Giovanni aveva a sue spese più volte riparata e migliorata.

Da un atto dello stesso giorno si apprende che Giovanni aveva anche provveduto alla dote della sorella Bianchinetta, che ha sposato Luca Baudo da Novara, pittore (ALIZERI, *Notizie, cit.*, II, p. 183-186).

1493, 16 apr. - Nella commissione a Luca Baudo di un'ancona per i Carmelitani di Promontorio, è citato come arbitro dell'opera (ALIZERI, II, p. 207).

1494, 3 marzo. - Quale consigliere dell'Arte, partecipa ad un'assemblea di pittori e scudai che si tiene nella sua bottega, sempre nella contrada degli Squarciafichi (ALIZERI, I, p. 377).

19 nov. - Assume "pro famulo et discipulo", Franchino de Recrosio, che si trova elencato nella *matricola* al trentaduesimo posto (ALIZERI, III, p. 228). Di questo pittore si sa solo che nel 1508 ebbe la commissione di un polittico per la chiesa di S. Lorenzo a Molini di Triora (Imperia), che però non fu eseguito (L. REGHEZZA, *Appunti e notizie... di Taggia*, Sanremo, Puppo, 1908-12, p. 201).

1495, 5 febr. - Si impegna con Agostino Fieschi, canonico della basilica di S. Salvatore di Lavagna, d' eseguire per quella chiesa, entro il settembre seguente, un *altare* con la Vergine (ALIZERI, II, p. 187). Questa ancona è probabilmente quella con la Madonna e santi, che ancora esisteva nel 1747, ricordata come "vecchia e lacera", nella relazione della visita pastorale di quell'anno (P. CASTELLINI, *La monumentale basilica dei Fieschi a S. Salvatore di Lavagna*, Genova, tip. Gioventù, 1902, p. 48).

1497, 29 marzo. - È mallevadore di Luca Baudo nell'impegno che questi si assume per l'esecuzione della nota ancona per la chiesa di S. Teodoro (ALIZERI, II, p. 213).

6 nov. - Si impegna di dipingere per due cittadini di Calvi (Corsica) una *maestà* — ancora conservata nella parrocchiale di quel luogo — con l'Annunciazione e vari santi, sul modello di quella di analogo soggetto esistente in S. Maria di Castello (del Mazzone). Del lavoro di falegnameria, degli intagli, della doratura il pittore incarica, due giorni dopo, il "banchalarius", Francesco del Pino, prescrivendogli lo stesso modello (ALIZERI, II, pp. 189-195).

1498, 9 febr. - Vende la casa di Portanova (ALIZERI, II, p. 186).

12 febr. - Si impegna di ultimare per la festa delle Pentecoste una *maestà* di S. Nicolò per un tale "habitorem in loco Peire", (ALIZERI, II, p. 188-189). Evidentemente si tratta del polittico di Pietra Ligure, del quale ci è pervenuto lo scomparto centrale raffigurante proprio S. Nicolò in trono, firmato e datato appunto dal 1498. L'Alizeri credette invece che "Peire",

(errore di scrittura o di lettura per "Petre",) fosse Pera, colonia genovese sul Bosforo.

marzo. - Dipinge una *maestà* per certe suore non indentificate (ALIZERI, II, p. 188).

15 dic. - Riceve il pagamento per il polittico di Calvi (ALIZERI, II, p. 195).

1499, 13 marzo - Accetta "pro famulo et discipulo", Gio. Francesco da Como, dodicenne, figlio di quel Giovanni che è il pittore segnato al trentunesimo posto nella *matricola* (ALIZERI, II, p. 205).

24 giugno. - Data del trittico di Casarza.

1500. - Data del polittico di Varazze.

17 febr. - Riceve il pagamento per le insegne (di Luigi XII, cui, caduti gli Sforza, la Repubblica si era affidata) dipinte "in Palacio et in portis et in turribus civitatis", (ALIZERI, II, p. 176).

1501, 16 genn. - Affitta una bottega, sottostante alla sua casa, nella contrada di S. Donato, ad uno speziale (ALIZERI, II, p. 197).

1502. - In quest'anno, secondo una lapide una volta nel santuario della Madonna del Pontelungo di Albenga, fu dipinto il trittico che ancor oggi ivi conservasi.

7 giugno. - S'impegna ad affrescare entro dieci mesi "bene et sufficienter... cum bonis auro arzuto et aliis coloribus", la cappella della Vergine in duomo, per la quale egli ha già preparato cinque disegni (ALIZERI, II, pp. 198-201). Con ogni probabilità egli si fa aiutare dal Fasolo e dal Brea (v. anno 1503). Nessuna traccia di questa decorazione rimane nella cappella completamente riformata nel 1560.



FIG. 17 - GENOVA, PALAZZO BIANCO
G. BARBAGELATA: S. FRANCESCO RICEVE LE STIGMATE

1503. - In quest'anno il cardinale Pietro Daubusson, gran maestro dei Cavalieri di Malta, fonda, nell'antico battistero della cattedrale, l'oratorio in onore di S. Giovanni Battista e della Madonna. È probabile che a quest'epoca risalga anche il trittico della "Madonna della Vittoria", che, scomposto, ancora si conserva in detto oratorio.

22 giugno. - In società con Lorenzo Fasolo e Ludovico Brea si impegna a dipingere, entro il Natale venturo, pareti, volta, e ancona nella cappella di Pietro da Persio nella chiesa del Carmine, promettendo di usare buoni colori, come nella cappella della Vergine in duomo "per ipsos magistros", affrescata: da ciò si deduce la collaborazione del Fasolo e del Brea anche nella cappella del duomo, non prevista nell'atto notarile (ALIZERI, II, p. 202-205). N. DI CARPEGNA (*Ludovico Brea e la pittura ligure-nizzarda del Quattrocento in Nizza Italiana*, Milano, Garzanti, 1943, p. 424) suppone che "al Fasolo, autore di altri affreschi in Genova, fosse affidata la decorazione murale, al Brea l'ancona e al mediocre Barbogelata fosse stata riservata la parte puramente decorativa". L'ipotesi è arbitraria, e il giudizio sul pittore genovese spiegabile dal momento che il Di Carpegna conosceva di lui solo il trittico di Casarza. Al Carmine, nella cappella che l'Alizeri (*Guida illustrativa per la città di Genova*, Genova 1875, p. 378) suppone quella di Pietro da Persio, la decorazione della volta (scoperta una quindicina di anni fa: quattro medaglie con gli Evangelisti, tra girali con putti) si direbbe più tarda.

1504, 15 sett. - I disciplinanti di S. Brigida della località di Santa Margherita gli commettono una ancona con S. Chiara (A. FERRETTO, *Il pittore Giovanni Barbogelata in Il mare*, Rapallo, 29 marzo 1913. Non cita la fonte donde trae questa notizia).

1508, 16 nov. - Risulta già morto, perchè Lorenzo Fasolo prende in affitto l'"apotecam... quam quondam Iohannes Barbogelata conducebat sitta (sic) Ianue in contracta Sancti Laurentii", (ALIZERI, II, p. 252).

7) ALIZERI, *op. cit.*, II, p. 196.

8) P. ACCAME, *Alcuni appunti di arte ligure in Miscellanea di studi storici in onore di Antonio Manno*, Torino, Bocca, 1912, vol. I, p. 112.

9) Ho già illustrato quest'opera (*Un polittico di Barbogelata in Corsica in Bollettino ligure*, 1950, n. 4).

10) Ai lati di S. Ambrogio: S. Giovanni Battista e S. Pietro, S. Paolo e S. Gerolamo. Nell'ordine superiore quattro sante: Dorotea (?), Margherita, Marta e Barbara. Lo scomparto centrale del secondo ordine, raffigurante molto probabilmente una Crocefissione, è andato perduto, come tutta la cornice del polittico e, forse, la predella. Ai piedi di S. Ambrogio, in un piccolo cartiglio, la firma e la data: IOH(ANES) BARBAZELATA/PIX(IT M)D^o.

Il polittico, certo eseguito per l'antica parrocchiale dedicata appunto a S. Ambrogio, probabilmente quando, nel '600, fu trasferito nella nuova fu smembrato; si dev'essere cercato allora di dare alle diverse tavole un aspetto più consono alla moda del tempo, amputandone la parte superiore centinata, allargandole con altre tavole dai contorni sagomati, nascondendo l'oro del fondo con uno spesso strato bituminoso, mentre altre parti, in specie il pavimento e il pluteo restostante le figure, furono completamente ridipinte per mascherare le giunture. Così conciate, alcune delle "disiecta membra", del polittico servirono ad ornare una cappella della chiesa barocca; le altre si conservarono, come ho detto, in locali adiacenti alla chiesa. Alcune di queste ultime sono verosimilmente quelle "tavole di misure diverse, le quali forse in origine formavano una grande pala a scomparti", notate "nella Sacristia ed in una sala poco discosta", dal Luxoro, cui apparvero "di stile lombardo del secolo XV", (T. LUXORO, *Dell'Uffiziolo Durazzo e di alcune opere d'arte in Liguria in Giornale ligure di archeologia e belle arti*, 1875, p. 262). Il restauro delle nove tavole ritrovate fu eseguito, a cura della Soprintendenza alle Gallerie e opere d'arte della Liguria, da Guido Fiscali (1948).

11) Si vedano, quali esempi della prima maniera del Mazono, il "S. Marco tra altri quattro santi", della Galleria di Liverpool, il polittico dell'Annunciazione in S. Maria di Castello a Genova, quello del "Noli me tangere", (1477) del museo di Alençon, quello della Natività nel museo di Savona. Per la seconda

maniera, foppesca, si vedano invece, il trittico del Louvre (1491) — del quale la "Crocefissione", del museo di Savona, già attribuita al Mantegna o a Carlo del Mantegna, è lo scomparto centrale del secondo ordine —, e il polittico dell'Annunciazione ancora nel museo savonese.

Mentre mi riprometto di riprendere quanto prima il discorso sul Mazono, colgo l'occasione per proporre intanto alcune modifiche al catalogo delle sue opere (cfr. B. Berenson, *Pittura italiana del Rinascimento*. Milano, 1936, p. 300). Da esso sono da espungere — oltre la pala del duomo di Aquì ed il polittico della chiesa di S. Giovanni a Quarona (cfr. A. M. BRIZIO in *Enciclopedia Italiana*, XXII, 1934, p. 535) — la Madonna della coll. Lanz di Amsterdam, le due tavole con i SS. Sebastiano e Agostino, Bernardo ed Agnese dell'Accademia Ligustica, quelle con i SS. Vincenzo ed Erasmo già nella chiesa dei Domenicani a Taggia: opere tutte che dovranno radunarsi sotto il nome di un altro mal noto pittore, Nicolò Corso (cfr. G. V. CASTELNOVI, *Un affresco del Braccesco in Emporium*, aprile 1951, p. 172 nota 9). Neppure il polittico della chiesa dell'Annunciazione di Pontremoli ritengo del Mazono, ma piuttosto di quel Giacomo Serfoglio che, conosciuto sinora soltanto per il più tardi polittico del santuario del Monte, mi pare altresì l'autore delle medaglie con santi domenicani nella volta dell'andito tra la sacrestia e la loggia in S. Maria di Castello. Si devono invece inserire tra le prime opere note del Mazono la Vergine col Bambino (detta "Madonna dei Greci") nella Chiesa delle Vigne, nonchè tre scomparti di un polittico, certamente quello stesso cui apparteneva anche la tavola con l'Arcangelo Raffaele pubblicata dal Longhi (R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, Milano, 1942, tav. 34): due, di una raccolta milanese, con un Santo vescovo e S. Michele e due "storie", della predella; il terzo, di una raccolta romana, con S. Giovanni Battista (questi dipinti mi sono noti per fotografie cortesemente mostratemi da Antonio Morassi). All'ultimo periodo del pittore sono poi da ascrivere il polittico della parrocchiale di Cogorno e i resti di un altro polittico (scomparto sinistro con S. Antonio e S. Bernardino) nella chiesa di S. Giorgio a Moneglia. Il polittico del Volto Santo a S. Giulia in Centauro (cfr. E. BIANCHI, *Una sconosciuta opera di Giovanni Massone in Rassegna d'arte*, 1913, p. 103; M. BONZI in *Raccogliatore Ligure*, 1934, VI, p. 6) non può essere considerato, per ragioni stilistiche, opera del Mazono.

12) Si confrontino (v. M. SALMI, *Luca Baudo da Novara in Boll. d'arte*, V, 1925-26, p. 502 s.) il "Presepe", del Palazzo Bianco (1491) o la "Presentazione al tempio", del museo di Le Mans (1497) con la "Natività", del Poldi-Pezzoli (1501) o il "S. Bartolomeo tra il Battista e S. Caterina", di Pontedassio (1503): dipinto quest'ultimo che mi riservo di pubblicare in altra occasione, insieme alle due tavole con S. Eligio e S. Ampelio della cattedrale di Albenga, opere anch'esse dello stesso pittore, di qualche anno più antiche.

13) Sul Braccesco v. R. LONGHI, *op. cit.* e G. V. CASTELNOVI, *op. cit.*

14) Vedi nota 6 (anno 1498) e nota 8. L'iscrizione nella parte inferiore del dipinto dice: HOC OPVS FACTV FVIT · TĒPORE D. PBAĪ NICOLAI NANI/RECTORIS · [et] ATŌNII CARBVE · [et] MICHAELIS BLĀCHI/MASARIOR · DICTI · OPERIS · MCCCCLXXXVIII/JOHĀNES · BARBAZELATA · DE · IANVA · PIXIT · Probabilmente il polittico, già nella vecchia parrocchiale, fu smembrato quando la parte centrale di esso, con l'immagine del Vescovo mirensis, venerata come miracolosa, fu collocata nell'alto dell'abside della nuova chiesa (1791). La tavola conserva la sua parte di cornice originale.

15) Vedi note 6 (anni 1497 e 1498) e 9.

Il polittico reca al centro l'Annunciazione; a sin. i SS. Antonio abate e Giovanni Battista; a d. i SS. Giacomo maggiore e Antonio da Padova. Sopra, S. Rocco e S. Sebastiano (manca lo scomparto centrale del secondo ordine). Nella predella: il matrimonio della Vergine, la Visitazione, la Nascita di Gesù, l'Adorazione dei Magi, la Fuga in Egitto, la Circoncisione. Nella base dell'inginocchiatoio della Vergine si legge: IOHANES BARBAZELATA DE IANVA PINXIT MCCCCLXXXVIII.

Su questo polittico v. anche F. TENCAJOLI, *Chiese di Corsica*, Roma, Desclèe, 1936, pp. 120-121.

16) Al centro: S. Giovanni Battista; a sin.: S. Michele arcangelo; a d.: S. Pietro. Sopra, ai lati della Crocefissione, la Vergine annunziata (il Bambino dipinto presso di lei è arbitraria aggiunta



FIG. 18 - MONEGLIA, CHIESA DI S. GIORGIO - G. BARBAGELATA: TRITTICO DI S. LODOVICO

seriore) e l'arcangelo Gabriele. Sotto il Battista, in un cartiglio, l'iscrizione: IOHANES BARBAZERATA/PINXIT·MCCCCLXXXVIII/ DIE XXIII IVNII. Il trittico ha alcune parti alterate da ridipinture. Un restauro eseguito da Alfredo Porta nel 1912 non rese certo più facile la leggibilità dell'opera, nè migliorò lo stato di conservazione del dipinto, tuttora alquanto precario (ALIZERI, *op. cit.*, II, p. 196; C. J. FFOULKES e R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa*, London, Lane, 1909, p. 258: citano questo dipinto, pur scadente, come esempio del persistere dell'influenza del Foppa in Liguria anche diversi anni dopo la sua partenza: F. PODESTÀ, *Il restauro di un trittico del Barbagemata a Casarza* in "Pagine d'arte", 1914, p. 17; ID., *Arte e vita a Casarza di Sestri Levante: ... un quadro del Barbagemata*, Lavagna, 1922). Il trittico fu esposto alla mostra d'arte antica nel Palazzo Bianco nel 1892 (V. POGGI, L. A. CERVETTO, G. B. VILLA, *Catalogo ecc.*, Genova, 1892, p. 178).

¹⁷⁾ Al centro: la Vergine con il Bambino in trono tra due angeli. Ai lati: S. Sisto papa e S. Giovanni Battista. Il dipinto fu donato alla chiesa da Giovanni Battista Campofregoso, canonico genovese e priore commendatario del santuario, come ricordava la lapide, copiata dal Paneri e riportata dal Cottalasso, che andò perduta nella demolizione del santuario vecchio, dal quale il trittico fu trasferito nel nuovo (1722), ove ancor oggi è conservato, oggetto di venerazione dei fedeli, che ne deturpano l'aspetto applicandovi corone ed orpelli. La veste della Madonna è ridipinta. La cornice originale è stata sostituita da una, assai brutta, ottocentesca. Non è da escludersi che in origine il trittico avesse anche un ordine superiore di figure. (G. A. PANERI, *Sacro e vago Giardinello, e succinto riepilogo delle ragioni delle Chiese e Diocesi d'Albenga*, ms. nella curia vescovile di Albenga, 1624 seg., I, fogli 238-240; G. COTTALASSO, *Saggio storico sull'antico ed attuale stato della città di Albenga*, Genova, Delle Piane, 1820, p. 192; N. CARENZI GALESI, *Cenni storici sul Santuario di N. S. del Pontelungo*, Albenga, Craviotto, 1863, p. 18-19; E. e M. BERRY, *At the western gate of Italy*, London, Lane, 1931, p. 190, tav. XIV: ritengono il dipinto di scuola lombarda intorno al 1500).

¹⁸⁾ F. ALIZERI, *Guida ... di Genova*, cit., 1846, I, p. 74; ID. *Guida ... di Genova*, cit. 1875, p. 26. Vedi anche la lapide murata nell'interno della cappella.

¹⁹⁾ M. BONZI, *Alcune tavole di scuola bergognonesca in La Grande Genova*, novembre 1929.

²⁰⁾ (Autori vari) *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova, Ferrando, 1846, III, p. 105.

²¹⁾ vedi nota 6 (anni 1502 e 1503).

²²⁾ Riprodotta da L. H. LABANDE, *Les Brea*, Nice, 1937, tav. XIII; N. DI CARPEGNA, *op. cit.*, fig. 9.

²³⁾ N. DI CARPEGNA, *op. cit.*, p. 423.

²⁴⁾ Questa tavola doveva essere la pala dell'altare nell'antico oratorio (ch'era la parte del battistero della cattedrale non occupata dall'oratorio dei cavalieri di Malta). Nel nuovo (1712) fu sostituita da una tela d'analogo soggetto di Paolo Gerolamo Piola. (F. ALIZERI, *Guida*, cit., 1846, I, p. 317-318; W. SUIDA, *Genova*, cit., 1906, p. 198: "pittore ligure del XVI secolo"; O. GROSSO, *Genova nell'arte e nella storia*, cit., 1914, p. 173: "pitt. ligure sec. XV"; G. RAVARA, *La Congregazione dei Sacerdoti secolari sotto il titolo dei SS. Apostoli Pietro e Paolo*, Genova, Mascarello, 1928, p. 19: "scuola genovese secolo XV"; D. CASTAGNA, e M. U. MASINI, *Guida di Genova*, Genova, Masini, 1929, p. 42: "pitt. ligure secolo XV").

²⁵⁾ Nello scomparto centrale: S. Domenico in trono ispirato dai SS. Pietro e Paolo; a sin.: i SS. Agostino e Bartolomeo; a d.: i SS. Geltrude (?) e Antonio abate. Lo scomparto di sinistra reca questa iscrizione: OPVS HOC · INSIGNE FIERI · MANDAVIT · EX · SVO AE.../... R · GEORGIVS · DE · TVRRE · TERTII · ORD · P.../... CVM · STORLINV · EIVS · NEPOTEM/... - Nello scomparto di destra è scritto: Renovatum ex Deuotione/FRATRUM/P. Angeli et P. Thome O. P./... milia Cremat... - La cornice è ottocentesca.

Questo trittico provenne dal soppresso convento dei Domenicani di Finalborgo (Savona) all'Accademia Ligustica (1864) che lo espose alla mostra del 1868, quindi al Palazzo Bianco (M. STAGLIENO e L. T. BELGRANO, *Catalogo dell'esposizione*, cit., 1868, p. 46; O. GROSSO, *Catalogo... delle gallerie di Palazzo Bianco e Rosso*, Genova, Pagano, 1909, p. 40; 1910, p. 75; Milano, Alfieri e Lacroix, 1912, p. 64: "scuola genovese secolo XVI"; ID., *Le gallerie d'arte del Comune di Genova*, *Catalogo*, Genova, Masini, 1932, p. 105: "scuola ligure-nizzarda del principio del secolo XVI").

²⁶⁾ W. SUIDA, *op. cit.*, 1906, p. 76 e 200; O. GROSSO, *Cataloghi cit.*, 1909, p. 40: "scuola genovese secolo XVI"; 1910, p. 74: "scuola genovese secolo XV"; 1912, p. 62: "scuola genovese secolo XV, Mazzone?"; 1932, p. 104: "bottega del Mazzone"; M. BONZI, *Un'anconetta della bottega di Giovanni Mazzone in Il raccogliatore ligure*, 1934, n. 6.

²⁷⁾ Le tavole del trittico misurano cm. 126 × 46,5 la centrale, cm. 137 × 48 le laterali. La tavoletta con le "Stimate di S. Francesco", cm. 68,5 × 46,5.

²⁸⁾ Al centro: S. Ludovico in trono; a sin.: i SS. Antonio abate e Ambrogio; a d.: i SS. Stefano e Nicola. Sopra, ai lati della Crocefissione, i SS. Giovanni Battista e Francesco, Antonio e Rocco. Nella predella: Cristo tra gli apostoli. Con ogni probabilità questo politico provenne alla chiesa di S. Giorgio dall'attiguo soppresso convento dei Francescani. Fu restaurato nel 1931 da Maria Bocalari. Conserva la cornice originale.