

PAOLA ROTONDI

FILIPPO PARODI MAESTRO DELL'INTAGLIO

NELLA VILLA DURAZZO di Albisola esiste una grandiosa Specchiera (*fig. 1*), la cui superficie riflettente, di imponenti proporzioni, è racchiusa in una ricca cornice di legno intagliato e dorato, raffigurante una fantastica scogliera fiorita.¹⁾ Tra le sue rocce si muovono, come vivi e frementi animali marini, esotiche piante dalle foglie frastagliate ed accartocciate. Sul lato superiore della cornice sta inginocchiato Narciso che, sporgendosi nel vuoto, mira la propria immagine riflessa, in basso, in un piccolo specchio collocato tra gli scogli a guisa di fonte, a cui vengono ad abbeverarsi due cani. Ispirato ad un motivo così naturalistico, il significato dell'opera tende al raggiungimento d'una sfera decisamente irrealistica. Ce lo prova lo stesso suo argomento: la storia di Narciso, che è come dire il mito della illusione. Sfruttato in una specchiera, esso moltiplica le possibilità fantastiche create dall'incertezza tra reale ed illusorio. Accanto alla realtà della figura di Narciso esiste l'illusione della sua immagine riflessa nella fonte, mentre noi pure entriamo a far parte del gioco, con la realtà della nostra persona a cui si contrappongono le parvenze di noi stessi riflessi nello specchio, tra la fantastica scogliera. Anche noi finiamo col vivere così con una doppia personalità: la nostra e quella irrealistica dello specchio, sì da sconfinare continuamente nel mito, mentre reciprocamente il mito entra a far parte della nostra vita. Il gioco è reso più efficace dalle forme stesse della specchiera, ispirate ad un forte sentimento naturalistico, ma nello stesso tempo rese astratte dal loro continuo risolversi in superfici dorate. L'opera che stiamo esaminando ci rivela, in tutta la sua originale capacità espressiva, la personalità dello scultore ed intagliatore genovese Filippo Parodi.

Nato nel 1630, questi era stato avviato dal padre al mestiere di falegname, ma subito aveva avuto modo di distinguersi nell'arte dell'intaglio, esplicando una prima attività di cui purtroppo nulla ci è noto, oltre a ciò che ne scrive il Ratti.²⁾ Questi accenna anche ad un giovanile soggiorno romano del Nostro, soggiorno protrattosi per ben sei anni. Sebbene non sia facile stabilirne la data, è comune opinione che esso dovette aver luogo fra il 1655 ed il 1661.³⁾ Nulla però resta in Roma che provi la presenza dell'artista, così come niente ci autorizza ad affermare col Ratti che egli frequentasse, in qualità di allievo, la bottega del Bernini. Che egli però sia stato a Roma, sentendo profondamente il

mondo barocco ivi fiorente, è validamente provato dalla specchiera che abbiamo preso in esame. Riguardandola ancora non potremo non notare che certamente il suo autore, quando la concepì, teneva presente la scogliera della Fontana dei Quattro Fiumi, da poco realizzata alla data del suo primo contatto col mondo romano. Egli incontrò in questa fontana il mondo barocco, nuovissimo per lui che veniva da Genova, dove, nel campo della scultura, era ancora in pieno vigore il manierismo dei Carlone e degli Orsolino. Fu, per il giovane artista, un'esperienza decisiva, che lo portò a concepire una natura trasposta in piano fantastico e pienamente libera nel suo espandersi. Se in questo senso l'arte del Nostro è certamente legata a quella berniniana, è pur vero che egli, per un diverso sentimento della natura, giunse a ben altri risultati. Osservando la Specchiera di Albisola, possiamo notare che, mentre il naturalismo del Bernini si basa su un contatto soggettivamente sensuale con la realtà, ora teso fino ad un vibrante misticismo, ora prorompente nella più grandiosa monumentalità, il naturalismo del Parodi è pervaso da un gioioso spirito pre-arcadico e da una innata sensibilità idillica e pastorale. Proprio l'Arcadia infatti formerà il gusto di una natura fantastica, in cui l'uomo entrerà a vivere con un suo aspetto del tutto irrealistico, travestito da pastore e persino ribattezzato con un nuovo nome: a tale gusto si lega strettamente l'ambiente favolosamente boscareccio che vive nella Specchiera e ne costituisce l'aspetto più nuovo ed originale, sì che l'opera rappresenta un avvenimento di fondamentale importanza nella storia del mobilio. Perché, non dimentichiamolo, ci troviamo proprio di fronte ad un mobile, che però non occupa più, come nel Cinquecento o nel primo Seicento, la posizione d'un elemento decorativo nello scenario della casa, ma, grazie al suo nuovo ed alto valore espressivo, viene a porsi da protagonista nell'abitazione dell'uomo. Questa Specchiera è dunque opera di tale interesse, da meritare un preciso collocamento nel tempo, sì da costituire un punto fermo importantissimo nella storia del mobilio. Ma, per stabilire quando essa fu fatta, potremo servirci soltanto di argomenti stilistici, poiché ci manca qualsiasi documento relativo alla data della sua esecuzione.

Come abbiamo visto, gli elementi berniniani in essa presenti pongono la sua realizzazione certamente dopo il viaggio a Roma del suo autore. Dobbiamo ora aggiungere, riservandoci di dimostrarlo nel corso del

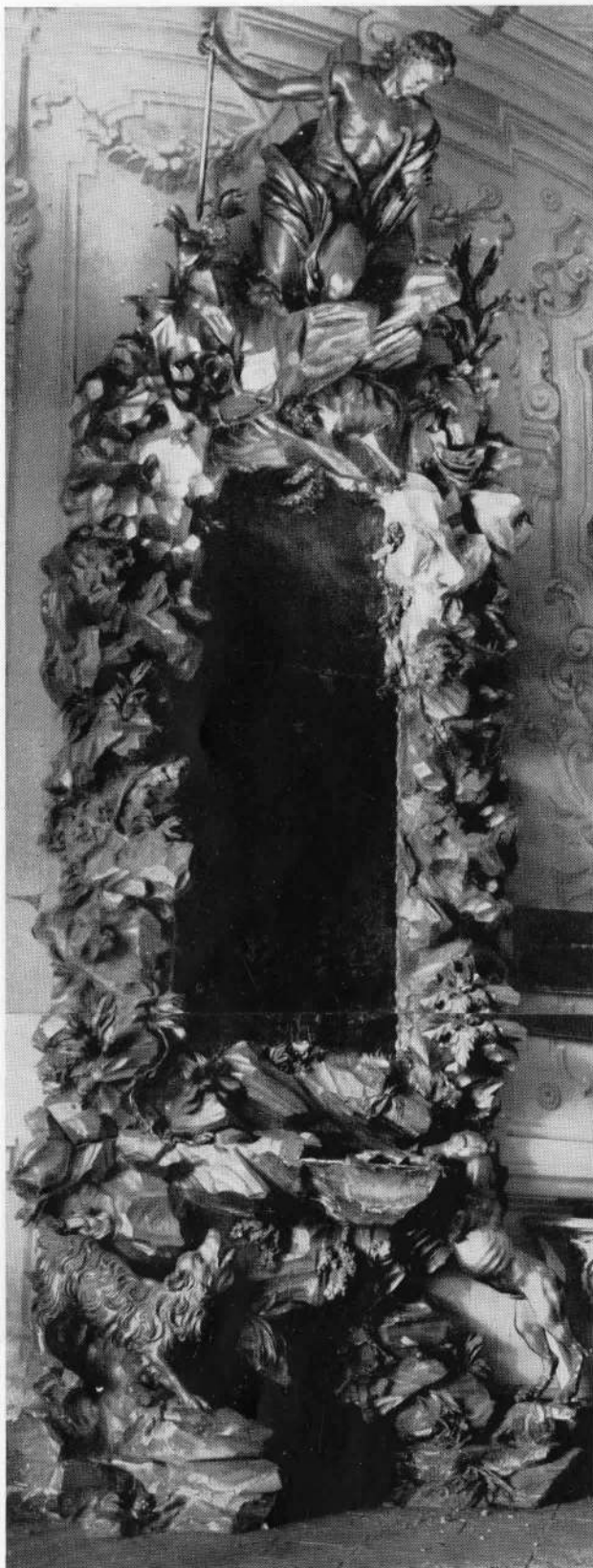


FIG. I — ALBISOLA, VILLA DURAZZO — FILIPPO PARODI
SPECCHIERA

presente studio, che tali elementi restarono sempre costanti nell'opera del Parodi, ma palesandosi modificati e complicati da successive esperienze che egli andrà volta a volta facendo, a contatto di nuovi ambienti e di nuove personalità artistiche. Il berninismo del Nostro, cioè, non si presenterà mai più così lineare ed immediato come in questa prima sua manifestazione, ma diverrà sempre più complesso, poichè la cultura dell'artista andrà arricchendosi ed evolvendosi continuamente. Ne consegue che la Specchiera di Albisola deve necessariamente porsi all'inizio dell'attività a noi nota del Parodi mobiliere, rappresentando una vera premessa a tutta l'opera sua: un punto di partenza a cui egli giunse di certo attraverso molteplici prove, purtroppo a noi ignote e chissà se reperibili ancora. Poichè, per le ragioni ora esposte, la sua esecuzione deve ritenersi compiuta subito dopo il primo soggiorno romano dell'artista e poichè abbiamo detto che tale soggiorno dovette aver termine intorno al 1661, sarà questa la data che meglio dovremo ritenere adatta a questo lavoro. L'importanza di tale data non può sfuggire se si considera quale finora sia stata la posizione della critica nel tracciare la storia del mobile barocco. L'attenzione degli studiosi si è infatti rivolta preferibilmente verso la produzione settecentesca, lasciando quasi completamente in ombra quanto era accaduto nel Seicento. Chi invece ha preso in esame anche le opere di detto secolo non ha mai fissato date precise o ha attribuito agli ultimi due decenni il materiale più notevole.⁴⁾

La data fissata per la Specchiera di Albisola ci dimostra che, in realtà, già molto presto una forte personalità come quella del Parodi aveva realizzato, nel campo del mobilio, un'opera in cui il rinnovamento barocco è completamente in atto. In questo senso possiamo veramente dire che il nostro artista deve essere considerato come un autentico caposcuola. Ai modelli da lui creati si rifaranno gli intagliatori genovesi ed in parte anche i veneti (Andrea Brustolon fu un suo discepolo) e certamente un posto di assoluta preminenza sarà a lui riservato quando, con organicità e completezza maggiore di quanto finora s'è fatto, potrà essere finalmente tracciata una storia del mobilio barocco in Italia.

Dopo avere scolpito la Specchiera di Albisola, il Parodi ci rivela di nuovo il suo attivo desiderio d'introdurre nella casa una fantastica natura in quattro inediti e finora anonimi Portacandele in legno intagliato e dorato, eseguiti anch'essi per i Durazzo (figg. 2-3). Come nella Specchiera, è tipico in questi intagli l'uso frequente della sgorbia, che segna i capelli delle quattro divinità con nervosissimi e fitti solchi. Inoltre l'artista modella le carni rendendole perfettamente levigate ed addolcendone le curve con estrema delicatezza, così come è sua consuetudine fare nelle sculture



FIG. 2 - GENOVA, PAL. DURAZZO - FILIPPO PARODI
PORTACANDELE CON FIGURA DI GIUNONE

in marmo a cui va dedicandosi, in questo stesso tempo, svolgendo parallelamente le due attività di mobiliere e di scultore. Se poi consideriamo l'idea che egli sviluppa in queste quattro immagini, noteremo la forte affinità di ispirazione che le lega alla Specchiera. Minerva, Giunone, Diana e Venere (quest'ultima chiaramente ispirata alla ellenistica Afrodite dei Medici)



FIG. 3 - GENOVA, PAL. DURAZZO - FILIPPO PARODI
PORTACANDELE CON FIGURA DI VENERE

incedono tra i fiori mentre, alle loro spalle, frondosi cespugli di alloro e di quercia alzano i rami a portar le candele. Come nella Specchiera, così in queste immagini la ricerca del soggetto mitologico, visto in concorso con un ambiente naturalistico, richiama alla nostra mente un modello berniniano: il gruppo famoso di 'Apollo e Dafne'. Ma di nuovo lo spunto è

qui rivissuto con uno spirito totalmente personale. Il Bernini aveva infatti risolto la scena in un movimento impetuoso e continuamente rinnovantesi, per le innumerevoli linee che, partendo da nodi centrali, s'irraggiano nello spazio. Nel Parodi invece tutto è fermo in una idillica contemplazione, che si anima nell'aleggiare lieve dei mossi panneggi e della fremente vegetazione. L'artista rivela anche qui un gusto schiettamente pre-arcadico, legato alle favole musicali tanto in voga ai suoi tempi.

È importante notare che in nessuna delle opere esaminate è presente l'influsso di Pierre Puget: lo scultore francese che, dal 1661 al 1667, esplicò a Genova la sua attività.⁵⁾ Ad un certo momento il Parodi rimarrà anch'egli preso dall'arte del francese; ma, non trovandosi traccia di tale ascendenza in questi suoi primi lavori, occorre pensare che sia la Specchiera di Albisola, sia i Portacandele dei Durazzo furono eseguiti prima che ciò avvenisse e cioè non appena il loro autore fu tornato da Roma. Più tardi i contatti suoi col Puget saranno documentati sia da numerose sculture in marmo, che mi propongo di illustrare in altra sede, sia da due opere d'intaglio in legno che prenderò ora in esame. Trattasi di due Portastemma (figg. 4-5) conservati, finora anonimi, nel Palazzo Doria-Pamphily a Roma.⁶⁾ Anch'essi nascono, nel loro intimo significato, dall'ispirazione fantasticamente naturalistica che abbiamo visto tipica del Nostro. Da una base rocciosa sorgono cariatidi dalla scagliosa coda di pesce, sorreggenti sul dorso una spalliera di fiori e di frutta su cui posano due superbe aquile incoronate.

Il modo di usare la sgorbia, riscontrabile sia nelle penne dei due animali, sia nei capelli delle cariatidi, denuncia chiaramente la paternità del Parodi, unitamente al modellato morbidissimo delle carni a cui si unisce la conformazione delle mani, dalle dita assai distanziate, come egli soleva sempre farle nelle sue figure marmoree. L'impronta naturalistica che caratterizza queste



FIGG. 4 e 5 - ROMA, PAL. DORIA-PAMPHILY - FILIPPO PARODI: PORTASTEMMA

composizioni ci ricorda la Specchiera di Albisola e le Dee di Casa Durazzo, ma lo spirito che dà loro vita si esprime con una ricchezza decorativa molto più impetuosa e complessa. L'intenso movimento da cui i due gruppi sono animati si sviluppa irraggiandosi da un asse centrale che, partendo dalla base rocciosa, sale lungo il corpo in torsione delle due figure,

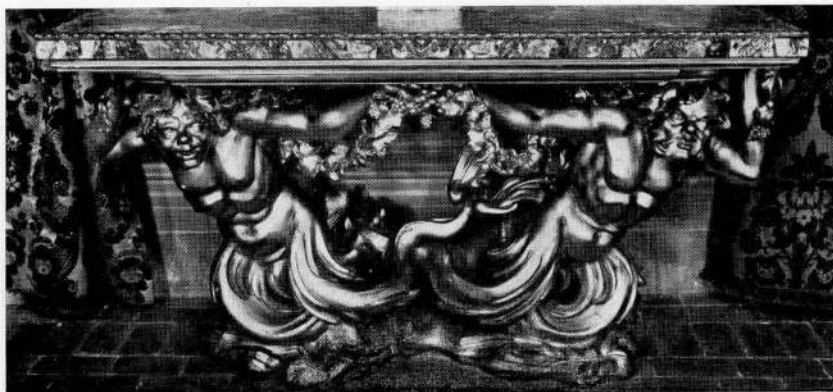


FIG. 6 - ROMA, PAL. DORIA-PAMPHILY - ANONIMO DEL SEC. XVII: CONSOLLE

concludendosi nelle aquile protese in avanti con energico scatto. Si riscontra in questo movimento un'eco di quanto il Puget amava fare quando, ritmando a spirale le sue composizioni, imprimeva loro una vivacità altamente ornamentale e pittorica. Anche nel modellato delle carni di queste cariatidi il morbido pittoricismo del francese è rivissuto con palese compiacimento. Dobbiamo perciò ritenere che i due Porta-stemma furono eseguiti dal Parodi abbastanza più tardi delle quattro figure di Dee di Casa Durazzo. Il fatto che essi si trovino, come abbiamo visto, a Roma, nella Casa dei Doria, può farceli considerare preciso documento dell'inizio di quel secondo soggiorno romano del Nostro, di cui parla il Ratti: soggiorno che sarei propenso a porre all'incirca tra il 1669 ed il 1675.⁷⁾ Se è vero che gli storici più recenti hanno cancellato dalla biografia del Parodi questa seconda permanenza in Roma,⁸⁾ è altrettanto vero che, senza di essa, non sarebbe pos-

sibile spiegare, specialmente nel campo dell'intaglio, l'ulteriore evoluzione dello stile dell'artista, che si dimostrerà ora sensibile a certi aspetti dell'arte romana che, nel primo viaggio, erano sfuggiti al suo interesse, anche perchè allora non avevano forse raggiunto la forte popolarità che, come vedremo, ora avevano.

Trovandosi i due Porta-stemma in Casa Doria, sono automaticamente spinta all'ipotesi che il Parodi fu chiamato a Roma per partecipare ai lavori di arredamento della dimora colà posseduta da quei Principi di origine genovese, cosa che lo pose ovviamente a contatto con le botteghe dei mobili che in quegli stessi anni ivi operavano. Per quanto ci è dato sapere, il tipo di mobile barocco, che allora era in auge nell'ambiente romano, trae ispirazione più dallo spirito grottescamente irreale di Pietro da Cortona, che dal naturalismo berniniano. Prendiamo come esempio questa anonima Consolle (fig. 6), il cui tipo è largamente diffuso nei palazzi gentilizi di Roma barocca. In essa il sentimento della natura è sopraffatto dallo spirito pronunziatamente grottesco che anima le due figure, raggiungendo accenti quasi caricaturali nella deformazione dei loro volti e nel pletorico gonfiarsi dei toraci. Con gli autori di mobili di questo tipo dovette aver contatto il Parodi nel suo secondo soggiorno a Roma.

L'incontro tra il suo fresco naturalismo e lo spirito caricaturale degli intagliatori romani produrrà i suoi frutti in un gruppo di opere che l'artista eseguirà al suo ritorno a Genova. Ma forse una prima prova di questo incontro può individuarsi in un tavolo, finora anonimo, che si trova, pur esso, in Palazzo Doria-Pamphily (fig. 7). Nel suo sostegno, formato da quattro delfini, vediamo infatti unito il senso di un favoloso naturalismo ad un gustoso quanto arguto spirito satiresco. I quattro mostri marini qui raggruppati spalancano le bocche dai denti aguzzi, guardandoci con feroce cipiglio, mentre le loro code guizzano e si torcono con allegro ed instancabile movimento. L'attribuzione di questo tavolo al Parodi non mi sembra improbabile, dal momento che in esso vive sia il naturalismo che del Nostro è caratteristico, sia il sentimento grottesco che impronterà le opere da lui eseguite successivamente. Se, poi, esaminiamo la tecnica con cui



FIG. 7 - ROMA, PALAZZO DORIA-PAMPHILY - FILIPPO PARODI (?): TAVOLO

il tavolo è intagliato, noteremo come, attraverso il caratteristico modo di usare la sgorbia, l'artista seppe ottenere superfici tese e fortemente dinamiche — tipiche del suo stile — senza cadere nel decorativismo calligrafico riscontrabile, invece, nell'anonima consolle di scuola romana.

Al suo ritorno a Genova il Parodi elaborò subito le nuove esperienze fatte. Ce ne rendiamo conto esaminando due cariatidi porta-candelabro esistenti in Palazzo Durazzo. Esse hanno forma di satiri dal corpo e dal capo adorni di tralci (figg. 8-9), mentre dai vasi da loro sorretti cade una traboccante pioggia di grappoli. Così carichi e adorni, i due satiri stanno per alzarsi, accennando ai primi movimenti d'una danza bacchica. Si noti con quanta immediatezza tale danza è suggerita dalla asimmetria e dalla eccentricità con cui gli zoccoli sono posti sui rispettivi piani di appoggio e come il moto a cui i corpi stanno per abbandonarsi sia ancora tutto in potenza e si esprima nel piegarsi delle figure, nel guizzante modellato del vello che ne ricopre le zampe, nell'animato e sensuale distendersi delle foglie di vite e nell'inturgidirsi degli enormi grappoli d'uva. Il satiresco ghigno, di chiaro ricordo romano, che deforma le maschere, si ripercuote in ogni parte della composizione, agitata da un sano sensualismo panico. La stessa impostazione compositiva, usata dall'artista nei porta-stemma di Casa Doria-Pamphily, è qui presente, mentre, da un punto di vista tecnico, la mano del Parodi risulta inconfondibile: si veda, per esempio, come la sgorbia incide nervosamente il legno, soprattutto nelle zampe dei satiri, rendendolo teso e vibrante, mentre il torace dei due mostri è tutto mosso in morbide ondulazioni, su cui l'oro pittoricamente brilla.⁹⁾

Analoga alle precedenti composizioni, ma poeticamente assai meno ricca, è questa Consolle con la figura di Pan (fig. 10). La tecnica con cui essa è eseguita è sempre quella inconfondibile del Nostro: ma l'insieme risulta un po' rigido, anche se decorativamente piacevole.¹⁰⁾

L'esaltazione del mondo della fantasia trova invece una delle soluzioni più raffinate e preziose in una minuscola cornice che il Parodi scolpì per Casa Spinola.¹¹⁾ Avevamo già detto, a proposito della specchiera di Albisola, come il Nostro amasse farci entrare nella composizione, chiudendo anche la nostra persona nell'ambiente da essa creato. In questa cornice (fig. 11)



FIGG. 8 E 9 - GENOVA, PAL. DURAZZO - FILIPPO PARODI: PORTACANDELABRO CON FIGURA DI SATIRO, VISTO DI FRONTE E DA TERGO

egli rappresenta il mito di Paride che assegna a Venere il pomo della bellezza. Ma l'artista immagina che, in luogo di Venere, prescelta da Paride sia la gentildonna ritratta nel dipinto. In tal modo la cornice si lega intimamente al quadro, cessando di essere una decorazione, per divenire parte dello stesso. Gli intagli sconfinano



FIG. 10 - GENOVA, RACC. MONTARSOLO - FILIPPO PARODI: CONSOLLE CON LA FIGURA DI PAN



FIG. 11 - GENOVA, PAL. SPINOLA - FILIPPO PARODI: CORNICE PER UN RITRATTO DEL MIGNARD

pittoricamente verso il perimetro interno della composizione; la lancia di Minerva, la mano di Paride, il braccio di Mercurio rappresentano altrettanti elementi di raccordo tra cornice e dipinto. Tuttavia, la complessa scena non appesantisce l'insieme con il suo concettoso significato, poichè l'artista riesce ad ottenere una straordinaria stilizzazione. Le figure sono collocate tra foglie tirate e vibranti come se fossero modellate in un prezioso metallo. Veramente questa piccola cornice ha la raffinatezza di un'opera d'oreficeria, capace di creare un'aura d'incantata irrealtà.

Probabilmente in un momento molto vicino al precedente — e cioè intorno al 1675 — il Parodi eseguì due consolle in legno intagliato e dorato, l'una sostenuta da due animali, l'altra da una figura femminile. La prima,¹²⁾ finora anonima, è molto interessante (fig. 12). La sua attribuzione poggia soprattutto sui caratteri grotteschi della composizione e sulla lavorazione del legno a incisivi colpi di sgorbia che solcano la criniera del leone e segnano la coda della leonessa. Ambedue gli animali hanno un'espressione da favolosi draghi, che sta a documentare l'influsso sul Parodi di

qualche oggetto orientale, visto forse nella stessa Genova, ora che la diffusione dell'arte dell'Estremo Oriente aveva avuto brillante inizio in Europa. I leggendari animali che popolarono i disegni, le lacche e le sculture cinesi e giapponesi, vennero qui rivissuti dal Nostro in maniera estremamente originale e spiritosa.

Meno interessante è l'altra consolle¹³⁾ che, nelle sue proporzioni un po' tozze, meglio rivela l'abilità tecnica dell'intagliatore che il vigore creativo dell'artista, forse aiutato qui da qualche discepolo.

Nel decennio 1678-1687 il Parodi alterna la sua presenza tra Genova, Padova e Venezia, rimanendo sempre più a lungo in queste due ultime città.¹⁴⁾ L'influsso da lui esercitato su intagliatori come il Brustolon dimostra che anche nel Veneto egli esplicò la sua attività non solo nel marmo, ma anche nel legno. Nulla tuttavia in questo campo conosciamo di certamente suo durante questi anni.¹⁵⁾ Per ritrovare una sua opera d'intaglio dobbiamo arrivare almeno al 1687-88, data approssimativa di uno dei suoi ritorni a Genova. Dove, nel frattempo, si era maturata una situazione artistica

profondamente nuova, grazie al consolidarsi ed all'affermarsi della personalità d'un pittore, Gregorio De Ferrari, che proprio in questo tempo inizia, in Palazzo Rosso, la decorazione dei soffitti delle Sale della Primavera e dell'Estate. L'assoluta libertà che in essi domina annulla i limiti dello spazio, consentendo all'artista di proiettare le immagini in un'atmosfera ariosa ed indefinita, nella quale esse trascorrono, liberate dal peso della materia, divenute trasparenti e vaporose. Anche le cornici che, tutt'intorno al soffitto, racchiudono le scene centrali, perdono il loro definito e pesante valore architettonico, per entrare nell'atmosfera favolosa in cui vivono le immagini. I contorni di tali cornici, perciò, si animano di guizzanti volute e di doviziosi festoni, dentro le cui forme volano agilissime figure con lieve e spumeggiante moto. Filippo Parodi dovè certamente seguire con vivo entusiasmo l'attività di Gregorio, come ci dimostra una Specchiera in legno intagliato e dorato che egli eseguì per i Brignole.¹⁶⁾ Ancora una volta in essa (fig. 13) l'artista si propone di liberarsi dai legami di una realtà definita, in cui i rapporti tra le varie immagini sono regolati da

leggi logiche, alla ricerca di una nuova realtà, totalmente libera dalle terrene costrizioni della materia e perciò popolata di immagini trasvolanti in un ambiente rallegrato da una lussureggiante natura. Questa aspirazione ad una evasione della fantasia in un mondo irreale ed in festa, avvicina intimamente il Parodi a Gregorio e mi spinge, perciò, ad attribuire la Specchiera Brignole all'ultima attività del Maestro. Nell'elaborazione dei motivi che in essa si esprimono egli fu sorretto da un'alta forza creativa e poté realizzare un'opera che, per unità stilistica, è tra le sue cose migliori. In un fantastico connubio genietti dalle sottili ali di libellula scherzano tra foglie, fiori e frutti, dalle forme del tutto prive di peso, mentre astratte volute si animano allacciandosi alla vegetazione ed intrecciandosi in basso con due conchiglie, che si schiudono a guisa di corolle. Ai piedi della specchiera, nervosi leoni balzano con leggerezza fuori dalla favolosa decorazione, mentre lungo i lati della cornice si spalancano due grandi ali, frastagliate come valve di madreperla. Nella lavorazione del legno l'artista raggiunge una estrema raffinatezza scarnandone le superfici fino a farle divenire sottili e vibranti come metallo prezioso e segnandone le nervature con la sgorbia, in modo da renderne lo spessore teso e fragilissimo. Egli sa unire la più rigorosa stilizzazione ad una meravigliosa ricchezza, riuscendo ad essere liberissimo eppur controllato in ogni particolare. Se poi pensiamo al luogo per cui la Specchiera fu ideata, possiamo renderci meglio conto del suo valore ambientale. Come è noto, i saloni di Palazzo Rosso, per cui essa fu fatta, erano popolati dai ritratti che, a grandezza naturale e a figura intera, il Van Dyck aveva dipinto per i Brignole. Quando il Parodi ideò la sua composizione, volle che essa si inserisse in quelle sale divenendone elemento attivo. Nel suo gigantesco specchio la nostra persona viene interamente riflessa, divenendo anch'essa una immagine irreale, racchiusa nell'astratta cornice, così come ormai irreali sono i personaggi dipinti dal Van Dyck, posti su queste stesse pareti. Ancora una volta, come nella Specchiera di Albisola, l'artista contrappone al reale l'illusorio e, rivelando una sensibilità squisita, come allora aveva ideato una decorazione naturalistica per una rustica villa di campagna, ora realizza un fastoso e ricco complesso per un palazzo di città, in cui si svolge una vita estremamente raffinata. Neppure il Settecento saprà creare, nel campo dell'intaglio, una opera originale come questa. In essa il Maestro, ormai più che sessantenne, seppe ritrovare un brio ed un entusiasmo giovanili, che lo spinsero a superare il suo tempo, alla ricerca di forme nuove, preludenti ai più arditi capricci settecenteschi.

Su questa strada l'ultima sua attività sarà caratterizzata da una sempre più forte esigenza ad astrarre. Ne troviamo una splendida prova in un elegantis-



FIG. 12 - GENOVA, RACC. CROSA DI VERGAGNI
FILIPPO PARODI: CONSOLLE

simo tavolo da muro, il cui piano è sostenuto da un enorme polpo.¹⁷⁾ I gonfi tentacoli dell'animale si curvano e si inturgidiscono, nella stilizzazione che mette in evidenza con eguale intensità ogni parte: i tesi contorni e le grosse perle, le foglie arricciate e le ritorte spire. L'insieme è reso ancor più astratto dall'impiego dei colori: è questo l'unico mobile policromo che del Nostro ci resta. Esso dimostra quale fosse, anche in questo campo, la fine inventiva dell'artista.

Un movimento analogo di forme si riscontra in una consolle di legno dorato della Raccolta Doria a Genova.¹⁸⁾ La rigorosissima simmetria che domina ogni parte della composizione diviene per l'artista elemento animatore (fig. 14). Egli vuole, anzi, accentuare questo elemento quando pone a base della consolle quattro globi, sui quali l'intaglio trova un suo equilibrio, grazie all'estremo controllo con cui esso è ideato.

La tendenza a stilizzare raggiunge infine il suo punto estremo in due reggi-vaso di legno dorato,¹⁹⁾ in cui l'artista, rivelandosi dotato di una sensibilità modernissima, crea su un piedistallo di roccia forme arditamente astratte impegnanti lo spazio con le loro masse ricurve. Esse partono da motivi naturalistici (foglie e conchiglie) per divenire, attraverso un forte processo di stilizzazione, linee e volumi indipendenti dalla realtà e raffinatamente decorativi.

Con quest'ultimo gruppo di lavori si chiude l'attività a noi nota del Parodi intagliatore. Essa presenta, purtroppo, gravi lacune, essendo certamente molte le opere che di lui si conservano, ancora anonime, nei vari palazzi gentilizi, lontane da ogni possibilità di studio, mentre altre risultano irreparabilmente perdute: ricordiamo tra queste il Cocchio nuziale di cui ci resta solo un disegno parziale,²⁰⁾ la Cornice eseguita per la Cappella di S. Giovanni nel Duomo di Genova,²¹⁾ il Letto scolpito per i Brignole²²⁾ e i numerosi

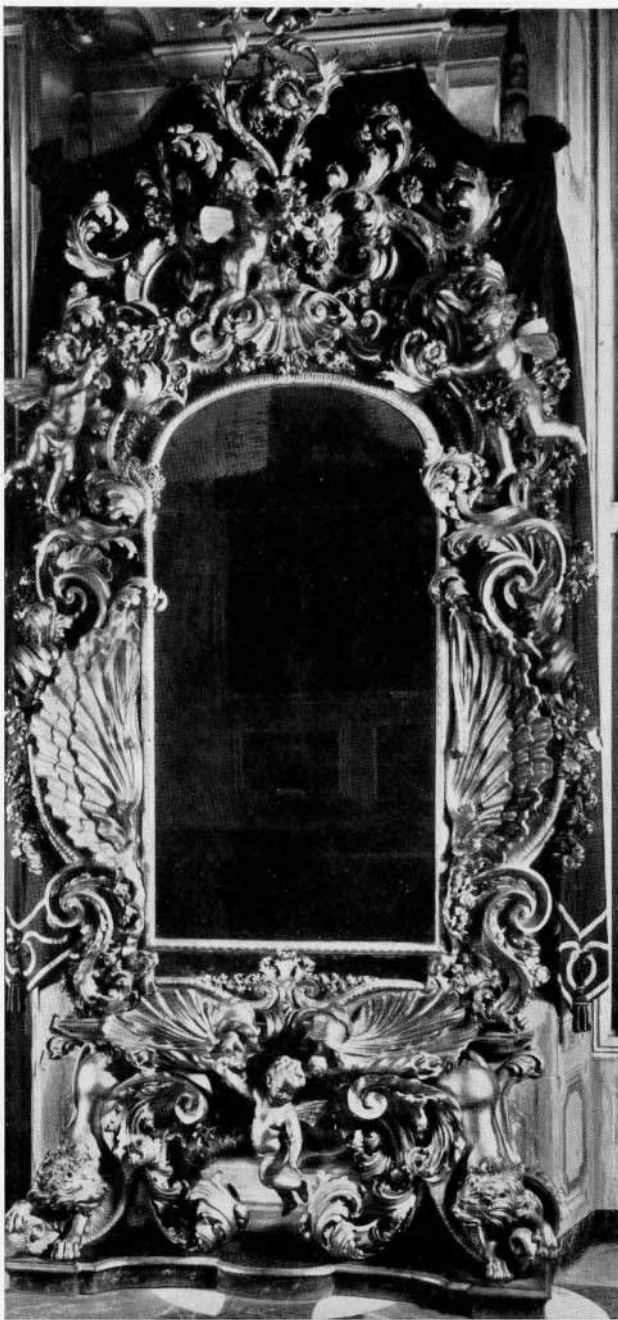


FIG. 13 - GENOVA, PAL. ROSSO - FILIPPO PARODI: SPECCHIERA

oggetti elencati nell'inventario notarile dei beni lasciati dal Maestro alla sua morte.²³⁾ Ma, anche basandoci su quanto ci è noto, siamo in grado di giudicare la personalità artistica del Parodi intagliatore. Se, come scultore in marmo, egli ci ha lasciato una produzione qualitativamente discontinua, come intagliatore si mantenne sempre ad un alto livello poetico, esprimendo quanto di più vivo il suo animo aveva. A contatto con il legno, più che con il marmo, egli si sentiva libero di dar corpo alle immagini che la sua fantasia creava. A

questa libertà va aggiunto il vivo sentimento della materia, che lo spingeva ad esprimersi affidando le sue idee all'intaglio, non per un'esigenza estetizzante, ma per una esperienza di vita. Grazie a tale esperienza, continuamente rinnovantesi, egli non perse mai il contatto con la realtà quotidiana, verso cui la sua natura tendeva istintivamente. Attraverso questo contatto il Parodi conservò in ogni opera una spontaneità vivace e genuina, sempre rigorosamente controllata. Sulla base di un'adesione sanamente sensuale alla realtà naturale l'artista trovò, volta per volta, il suo linguaggio figurativo, a partire dalla berniniana ed insieme arcadica Specchiera di Albisola, fino alle forme pre-settecentesche della Specchiera Brignole e dei Porta-vaso Doria. È tutta una coerente evoluzione di motivi che, nel suo alto valore estetico, dimostra una volta ancora come la divisione netta fra artigianato ed arte sia del tutto inconcepibile.

Quando verrà tentata la storia del mobile barocco italiano ed europeo sono certa, come ho già detto, che il Parodi vi occuperà un posto di prim'ordine. Egli infatti seppe personalmente interpretare nel campo dell'intaglio in legno il gusto del Seicento, creando forme che saranno di premessa a tutta la produzione settecentesca non solo a Genova, ma fors'anche a Venezia e a Roma.

¹⁾ Questa Specchiera è ricordata da G. C. RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, II, Genova 1769, p. 59, ed è commentata sommariamente da G. MORAZZONI, *Il mobile genovese*, Milano 1949, p. 64, che nota genericamente in essa influenze berniniane. A. MOSCHETTI, *Parodi Filippo*, in TH.-BECK., 1932, la confonde con l'altra, scolpita per i Brignole, che vedremo.

²⁾ G. C. RATTI, *op. cit.*, pp. 52 ss.

³⁾ È questa l'opinione di F. INGERSOLL SMOUSE, *La sculpture à Gênes au XVII^e siècle: Pierre Puget, Filippo Parodi et leurs contemporains*, in *Gaz. d. Beaux Arts*, II, 1914, pp. 111 ss.; A. E. BRINCKMANN, *Barockskulptur*, Potsdam 1917, p. 243; G. DELOGU, *La scultura italiana del Seicento e del Settecento*, Firenze 1932, II, pp. 41 ss.; V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, Torino 1950, p. 317 e R. WITTKOWER, *Art and architecture in Italy*, London 1958, p. 297.

⁴⁾ G. MORAZZONI, *Op. cit.*, *passim*, per esempio, pur riconoscendo al Parodi il ruolo di caposcuola nell'ambiente genovese, fissa vagamente la data di tutte le sue opere a dopo il dogato di Pietro Durazzo (1685-1687).

⁵⁾ Per questo soggiorno del Puget a Genova e per quelli seguenti, oltre allo scritto fondamentale di M. LABÒ, *Pierre Puget à Gênes*, in *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, Paris 1921, pp. 541 ss., si tenga presente il mio articolo *Sculptures inconnues à Gênes attribuées à Pierre Puget*, in *Gaz. d. Beaux Arts*, 1958, pp. 141-148.

⁶⁾ Questi due Porta-stemma, inediti, vengono per tradizione riferiti genericamente, in Casa Doria-Pamphily, al Seicento genovese.

⁷⁾ G. C. RATTI, *loc. cit.*, ci parla con ricchezza di particolari aneddotici di due viaggi a Roma del Parodi. La prima volta egli vi si sarebbe recato, incoraggiato dal pittore genovese Domenico Piola e sovvenzionato da una generosa sorella, per apprendere l'arte della scultura nella bottega del Bernini. Sempre a detta del Ratti, l'artista *sei anni studiò a Roma*, finché problemi finanziari non lo costrinsero, *fatto scultore e di qualche grido*, a tornare a Genova. Qui egli ebbe occasione di comunicare la causa del suo ritorno al nobile Francesco Maria Sauli, che lo rimandò a

Roma a sue spese e al Bernini raccomandollo. Così il Nostro parti di nuovo per Roma e a questo proposito il Ratti scrive: Questa seconda dimora del Parodi in Roma non fu men lunga della prima, perciocchè egli non volle repatriare, finchè non si fosse renduto perfetto nell'arte. E ben per tale si diede tosto a conoscere nel San Giovanni Battista in Carignano. Poichè il Ratti scriveva in data ancora molto vicina alla morte del Parodi, sicchè doveva essere molto bene informato, non credo che si possa dubitare di quanto egli afferma, tanto più che sostanzialmente il suo racconto non discorda affatto con l'evoluzione stilistica del Nostro. Questi, recatosi una prima volta a Roma, come abbiamo visto, tra il 1655 ed il 1661, potette ben tornarvi nel 1669 circa, dopo di aver avuto col Puget i contatti documentati da molte sue opere. Trascorso che egli ebbe a Roma un periodo definito dal Ratti non men lungo del primo, egli fece ritorno a Genova in tempo per realizzare il 'Battista' di Carignano, così come il Ratti testimonia: opera questa che gli fu pagata nel 1677. Sicchè, presumendo che almeno due anni occorsero a progettare e a scolpire, il ritorno del Parodi a Genova può essere fissato, come io ho proposto, nel 1675 circa.

8) Cfr. i nomi degli studiosi citati nella nota n. 3. Essi hanno a cuor leggero respinto la notizia del secondo soggiorno romano del Parodi, tramandata dal Ratti, senza neppure giustificare fondatamente il loro atteggiamento, dovuto forse al fatto che mancano a Roma opere del Parodi in tal numero da legittimare una così lunga permanenza. Io credo invece che queste opere possano ancora esservi, ma, trattandosi specialmente di mobili e arredi, essi si trovino anonimi nei palazzi romani, fuori dell'attenzione degli studiosi.

9) Una di queste cariatidi è stata pubblicata da G. MORAZZONI, *op. cit.*, p. 99, n. 77, Tav. XXX, n. 77, con l'attribuzione ad A. M. Maragliano: attribuzione non convalidata nè da un'analisi stilistica, nè da documenti. Sono invece a favore del Parodi le notate analogie con tutti gli altri suoi intagli, mentre il carattere grottesco di questi Satiri, di evidente derivazione romana, ben si accorda con quello che anima la consolle con la figura di Pan di cui ora tratteremo (fig. 10): consolle che lo stesso Morazzoni assegna al Parodi.

10) Questa consolle è stata pubblicata per la prima volta da G. MORAZZONI, *op. cit.*, p. 100, n. 99, tav. XL, n. 99, con l'attribuzione a Filippo Parodi.

11) Questa cornice non è ricordata dagli antichi biografi e storici, ma è concordemente attribuita dagli studiosi moderni a Filippo Parodi. Il dipinto posto entro la cornice è opera di Pierre Mignard.

12) Questa Consolle fu pubblicata da G. MORAZZONI, *op. cit.*, p. 97, n. 58, tav. XXIII n. 58, senza autore, ma con la sola indicazione di un'approssimativa datazione alla seconda metà del secolo XVII.

13) Pubblicata da G. MORAZZONI, *op. cit.*, p. 98 n. 60, tav. XXIII n. 60, con la classificazione "Maniera del Parodi",

14) Il Nostro si recò a Venezia per realizzarvi il Monumento funebre al Patriarca Francesco Morosini, morto nel 1678: cfr. G. C. RATTI, *op. cit.*, II, p. 56; G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, ivi 1815, I, p. 587 e II, pp. 91-92; Id., *Itinéraire de Venise*, Venezia 1819, pp. 233 e 265 nota 1; L. CICOGNARA, *Uno scultore berniniano a Venezia: Filippo Parodi*, in *Ateneo Veneto*, XLVIII, 1926; U. MIDDELDORF, in *Older Master Drawings*, XXXV, dicembre 1934, pp. 48-49 e tavv. 46-47. Egli tornò per un breve periodo a Genova, come attestano due procure, una del 1680 e l'altra del 1682, da lui fatte in favore di persona residente a Venezia, per ottenere pagamenti relativi al lavoro ivi in corso (cfr. A. PETTORELLI, G. F. Parodi, in *A compagna*, II, genn. 1928, pp. 10 ss.). Nel 1683 l'artista torna a Venezia, come è provato da una lettera scritta il 5 febbraio



FIG. 14 - GENOVA, PAL. DORIA - FILIPPO PARODI: CONSOLLE

di tale anno dal genovese G. B. Merani, che lo presenta all'Abate del Monastero di S. Giovanni di Parma, città che lo scultore, come si legge nella lettera, era in procinto di attraversare, essendo appunto diretto a Venezia (cfr. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena 1855, p. 313). Quivi il Nostro rimase per poco tempo, dato che nel 1685 lo troviamo a Padova (cfr. doc. da me trovato in quell'Archivio di Stato: Sezione Corporazioni soppresse, S. Giustina: vol. 495, libro fabbrica VI, doc. 169), dove soggiornò fino al 1687, anno in cui lo troviamo di nuovo a Venezia, intento ad eseguire due busti del Doge Morosini (cfr. G. LORENZETTI, *op. cit.*, loc. cit.). Compiuti questi due busti, il loro autore dovette tornare a Genova per attendere all'esecuzione della statua marmorea di 'S. Pancrazio' per la chiesa omonima. Tale chiesa era stata distrutta dal bombardamento francese del 1684 e, riedificata, fu riconsacrata nel 1692, sicchè a tale data la statua del Santo doveva essere già compiuta. Poichè abbiamo visto che fra il 1684 ed il 1687 il Parodi si trovava nel Veneto, dove tornò nel 1689 per firmare a Padova il contratto relativo ai lavori della Cappella del Tesoro nella Basilica del Santo (cfr. B. GONZATI, *La basilica di S. Antonio da Padova*, ivi 1852, II, docc. CVI-CVII-CVIII), dobbiamo essere certi che il 'S. Pancrazio' fu eseguito fra il 1687 ed il 1689: sicchè nel corso di tale biennio il Parodi fu certamente a Genova.

15) La sola opera lignea attribuita al Nostro nel Veneto è il Pulpito del Duomo di Padova (cfr. P. BRANDOLESE, *Pittura, sculture ed architetture di Padova*, ivi 1780, p. 133) che però, essendo di fattura assai scadente e di struttura pesante e macchinosa, è in contrasto con lo spirito squisitamente elegante riscontrabile in tutte le opere dell'artista. È molto probabile che nei palazzi e nelle ville venete molti mobili suoi si trovino conservati, senza che nessuno ricordi il nome del loro autore.

16) Questa specchiera è ricordata con entusiastiche espressioni da F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, ivi 1846, p. 166, che, nella sua posizione neoclassica, non fu mai molto tenero verso il nostro artista. G. MORAZZONI invece (*op. cit.*, p. 64) non ne comprese il valore, quando la definì "secentesimamente macchinosa".

17) Questo tavolo fu pubblicato per la prima volta da G. MORAZZONI (*op. cit.*, p. 97, n. 59; tav. XXII n. 59) che la attribuì a Filippo Parodi.

18) Questa consolle fu pubblicata da G. MORAZZONI (*op. cit.*, p. 97, n. 57; tav. XXII n. 57) che la datò genericamente alla metà del sec. XVII, lasciandola anonima.

¹⁹⁾ Uno solo di questi reggi-vaso è stato pubblicato da G. MORAZZONI (*op. cit.*, p. 96, n. 66, tav. XXVI, n. 66) che però non ne ha indicato nè l'epoca nè l'autore.

²⁰⁾ Troviamo la minuta descrizione di questo cocchio e la sua esplicita attribuzione al Parodi in un libretto di A. MERLI (*Gio. Andrea III Doria-Landi ed Anna Panfili*, Genova 1871, p. 17) in cui l'autore riferisce quanto scrisse un anonimo cronista della fine del Seicento. O. GROSSO (*Le carrozze a Genova*, in *Genova* 1942, dicembre, p. 26) ritiene di identificare nel disegno n. 3393 delle raccolte di Palazzo Bianco, proveniente dal Fondo Villa, quello realizzato da Filippo Parodi per una parte della carrozza descritta dall'anonimo. L'ipotesi può essere accolta dato che la maniera di muovere le forme è in questo disegno affine a quella di molti intagli del Nostro.

²¹⁾ F. ALIZERI (*op. cit.*, p. 20) parla di una cornice lignea della "picciola ancona", nella Cappella di S. Giovanni del Duomo di Genova. Essa è ricordata anche da A. MOSCHETTI (*loc. cit.*).

²²⁾ G. C. RATTI (*op. cit.*, p. 59) ricorda in Palazzo Brignole "un magnifico letto ... miracolo dell'ingegno e dell'arte", scolpito da Filippo Parodi. F. ALIZERI (*op. cit.*, p. 166) ripete le stesse notizie del Ratti, precisando che il letto si trovava "nel chiuso dei mezzanini". Di nuovo esso viene menzionato da A. MO-

SCHETTI (*loc. cit.*). G. MORAZZONI (*op. cit.*, p. 54, p. 99, n. 85, tav. XXXII, n. 85) ritiene di potere identificare il letto ricordato dal Ratti in quello che O. GROSSO (*Le gallerie d'arte del Comune di Genova*, ivi 1932, p. 91) pubblica come esistente nella camera da letto all'ultimo piano di Palazzo Rosso. Il Morazzoni considera questo letto come una delle cose più significative del Nostro, capace di anticipare "la sobria compostezza dei migliori neoclassici". Ma, da un punto di vista stilistico, quest'opera è ben lontana dalla maniera del Parodi. Io penso che il suo carattere neoclassico dipenda dal fatto che essa fu realizzata in epoca assai posteriore a quella in cui il Nostro visse: probabilmente alla fine del secolo XVIII. Va notato in proposito che già il GROSSO l'aveva definita della seconda metà del Settecento. Va tenuto inoltre presente che il dipinto racchiuso nel medaglione a capo del letto, eseguito appositamente per essere ivi riposto, è firmato e datato "Cinna Pinelli fece in Genova l'anno 1783". Dopo di che nessun dubbio resterà sulla necessità di negare a quest'opera la paternità del Parodi: necessità confermata dagli intagli dei due medaglioni posti sulla spalliera minore del letto, sconnessi, duri e di scadentissima fattura.

²³⁾ Tale inventario, da me ritrovato nell'Archivio di Stato di Genova, fu redatto dal notaio Domenico Da Ponte e trovasi conservato nella sala 13, scansia 28, filza 24.