

Da Giovanni Battista a Giovanni Andrea Modelli e “buone pratiche” nella ditta dei Carlone

Giacomo Montanari
Università degli Studi di Genova

ABSTRACT

Il presente contributo, a partire da opere selezionate e da confronti mirati, analizza l'attività genovese dei pittori ticinesi Giovanni Battista e Giovanni Andrea Carlone, esponenti di spicco di una gloriosa dinastia che, a partire dalla metà del XVII secolo, raggiunse l'apice della propria egemonia nel panorama della committenza della Superba. Facendo leva sulla connotazione imprenditoriale che caratterizzò, storicamente, il *modus operandi* degli Artisti dei Laghi, la ditta dei Carlone, a Genova, seppe, da un lato, alimentare il proprio successo tramandando, di generazione in generazione, agli esponenti della famiglia, cartoni, modelli e figure; dall'altro, recepire e mettere in atto, in maniera flessibile, novità stilistiche e metodologiche, sempre da intendersi alla luce della più ampia e diffusa logica, tipicamente lacuale, relativa alla capacità di adattamento e sintesi.

Starting from select works and selected comparisons, the paper analyses the Genoese activity of the Tessin painters Giovanni Battista and Giovanni Andrea Carlone, prominent figures of a glorious dynasty which, from the half of the XVIIth century, reached the pinnacle of its hegemony in the Superba's art patronage framework. Highlighting the entrepreneurial connotation that characterized, historically, the Lakes Artists' *modus operandi*, in Genoa the Carloni family was able, on the one hand, to fuel its won success, handing down, from generation to generation, cartoon, preparatory drawings, sketches and patterns, on the other to find and implement, in flexible way, stylistic and methodological novelties, always to be understood in the light of the broadest and most widespread logic, typical for Lake Artists, related to the ability to adapt and synthesize different manners.

PAROLE CHIAVE: Giovanni Battista Carlone, Giovanni Andrea Carlone, Genova sec. XVII, Pittura barocca, Arti figurative sec. XVII

KEYWORDS: Giovanni Battista Carlone, Giovanni Andrea Carlone, XVIIth century Genoa, Baroque painting, XVIIth century art

Possiamo collocare attorno al 1650 il momento di apice assoluto dell'egemonia della ditta di Giovanni Battista Carlone nel panorama della committenza genovese: l'impresa ad affresco del palazzo Ayrolo Negrone in Piazza Fontane Marose¹ (fig. 1) e quella di poco successiva della decorazione della Cappella Dogale (fig. 2), nell'unico vero e proprio palazzo del potere pubblico della Superba², così come il cantiere di enormi proporzioni della decorazione della chiesa di San Siro – inaugurato proprio allo scadere del sesto decennio³ – sono solo alcuni esempi che però ne rappresentano efficacemente la portata. A partire dalle opere realizzate in questo torno di tempo, si possono evidenziare, grazie alla sterminata produzione di un artista così prolifico⁴, alcuni tratti usuali, ma di non banale lettura, che meglio permettono

¹ *Desidero ringraziare, in apertura di questo saggio, gli amici e colleghi Sara Cavatorti e Lorenzo Principi, con cui ho avuto l'onore e il privilegio di condurre le ricerche sulle attività di Giovanni Andrea Carlone a Perugia. Un caloroso ringraziamento va anche ad Andrea Spiriti, che mi ha voluto come relatore al convegno tenutosi a Scaria, e a tutta l'APPACUVI, in particolare nelle persone del compianto Livio Trivella ed Ernesto Palmieri. Grazie anche a Francesco Federico Mancini e a Lauro Magnani che hanno permesso lo svolgimento dell'importante convegno dedicato al Carlone più "giovane", tenutosi a Perugia nel 2015, momento di condivisione e di ricerca che ha dato come esito il volume Giovanni Andrea Carlone (1639-1697). Grande decorazione barocca tra Perugia, Roma e Genova, attualmente in corso di stampa. Le fotografie del patrimonio perugino presenti in questo saggio si devono a Sandro Bellu, che ringrazio. Cfr. E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974, pp. 255-263.*

² *Ivi*, pp. 294-301; F. R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986, pp. 146-150; V. Borniotto, *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, Genova 2016, pp. 226-233.

³ Cfr. F. Boggiero, *Gli affreschi di Giovanni Battista Carlone nella chiesa genovese di San Siro: committenze, piano e tempi di lavoro*, in «Studi di Storia delle Arti», 1978-1979, pp. 131-148.

⁴ Cfr. R. Soprani-C. G. Ratti, *C Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, vol. II, Genova 1769, pp. 91-102.

l'inquadramento dello sviluppo tecnico stilistico della "ditta" dei Carlone, di padre in figlio.

A titolo di esempio, prendendo spunto dal dipinto raffigurante *L'offerta di Abigail a David* (fig. 3) oggi conservato nel Museo d'Arte Sacra di Scaria⁵, senza alcun dubbio afferente al pennello di Giovanni Battista e altrettanto convincentemente riconducibile agli anni cinquanta del Seicento, è infatti interessante notare evidenti affinità stilistiche e realizzative con almeno due dipinti dello stesso autore. Se nel caso del magnifico fregio a olio su tela (fig. 4) realizzato per palazzo Balbi Senarega (in probabile collaborazione con Domenico Fiasella, ma con porzioni dello stesso ben distinte tra i due autori⁶) l'assonanza è soprattutto stilistica (figg. 5-6) e ravvisabile nei virtuosistici brani di natura morta (una cifra tipica del pittore di Rovio, messa in risalto anche da altri contributi scientifici, tra cui quello, pionieristico, di Alessandro Morandotti⁷); la relazione con la grande tela della Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese a Genova raffigurante *Luigi IX conduce in Francia i Carmelitani dalla Terra Santa* (fig. 7) è ben più marcata nella ripresa letterale della figura che delinea i due protagonisti. Nel dipinto genovese infatti, realizzato più di una ventina di anni dopo (1678-1682) rispetto al dipinto oggi a Scaria (1650-1655), l'immagine di San Luigi (fig. 8) è perfettamente sovrapponibile al David della tela intelvese (fig. 9), che peraltro si rivela anche parente stretto di una "tipologia eroica" alla quale Giovanni Battista si attiene fedelmente anche nelle fattezze di Gugliel-

⁵ La tela fa attualmente parte del percorso espositivo.

⁶ Cfr. A. Orlando, *Il "fregio Balbi": artefici, fonti iconografiche, committenza*, in «Studi di Storia delle Arti», 1997-1999 (2000), pp. 128-142.

⁷ Cfr. A. Morandotti, *Gli esordi naturalistici di Giovanni Battista Carlone, tra Genova e Milano*, in «Nuovi Studi», 6/7, 2001/2002 (2003), pp. 161-167.

mo Embriaco (fig. 10) nella Cappella Dogale (per citare un solo eloquente esempio). Anche Abigail (fig. 11) ha decise assonanze con altre figure carlonesche, come l'Agar di collezione privata (fig. 12), ma non è utile qui dilungarsi in una sequenza di casi che non fanno che confermare una prassi diffusa e di cui è di maggiore interesse mostrare gli esiti non tanto all'interno della produzione di Giovanni Battista stesso, quanto in quella del di lui figlio Giovanni Andrea, che avrà un successo e una carriera di respiro ben più internazionale (o interregionale secondo i canoni odierni) a discapito della ben minore conoscenza offertane oggi dagli studi⁸.

⁸ Su Giovanni Andrea Carlone non molto è stato scritto, nonostante di grande interesse sia la sua produzione artistica e gli ambienti in cui si trovò a lavorare, tra Genova, Perugia e Roma. Si da qui conto, attraverso i principali testi, dei riferimenti bibliografici a oggi disponibili: G. F. Morelli, *Brevi notizie delle pitture, e sculture che adornano l'augusta città di Perugia. Ragunate da Gio: Franc. Morelli perugino all'illustriss. sig. conte Orazio Ferretti*, Perugia 1683; R. Soprani-C. G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, vol. II, Genova 1769, pp. 91-102; S. Siepi, *Descrizione topologico-istorica della Città di Perugia*, Perugia 1822; C. Ceschi, *Restauro di edifici danneggiati dalla guerra (Liguria)*, in «Bollettino d'Arte», 38, 1953, pp. 75-90; E. Ricci, *La chiesa dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri (Chiesa Nuova) in Perugia*, in «Appendici al Bollettino / Deputazioni di Storia Patria per l'Umbria», 10, Perugia 1969; G. Biavati, *Precisazioni su Giovanni Andrea Carlone*, in «Paragone», XXV, 1974, 297, pp. 62-73; F. F. Mancini, *Aggiunte a Pietro Movonini*, in «Antichità viva», XX, 1982, I, pp. 23-29; M. Newcome, *Giovanni Andrea Carlone*, in «Paragone», XXXV, 1984, 409, pp. 40-61; *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, a cura di L. Barroero-V. Casale-G. Falcidia-F. Pansecchi-G. Saporì-B. Toscano, catalogo della mostra, Spoleto 1989, Perugia 1989; E. Lunghi, *Documenti per l'attività di Giovanni Andrea Carlone ad Assisi*, in «Arte Cristiana», LXXIX, 1991, pp. 55-62; M. L. Moroni (a cura di), *Di Gianandrea Carloni*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, a cura di V. Martinelli, Perugia 1992, pp. 637-649; M. Bartoletti-L. Damiani Cabrini, *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997, 190-215; E. Lunghi, *Un libro di spese della Cappella del Sacramento nel Duomo di Assisi*, in «Atti/Accademia Properziana del Subasio», VII, 1997-98, 2-3, pp. 209-287; L. Barroero-F. Bettoni, *Giovanni Andrea Carlone in Umbria. Gli affreschi di Villa Clío*, Foligno

Partito da Genova attorno alla fine degli anni Cinquanta⁹, Giovanni Andrea Carlone realizza la sua prima opera certa, testimoniata da un dettagliato contratto, per la Chiesa del Gesù di Perugia circa un decennio più tardi: tra il 1666 e il 1667¹⁰. Il risultato di questa *primiere* è straordinario: le *Storie di Giosuè* (fig. 13) infatti prendono vita in una macchi-

1998; F. F. Mancini, *Un esterno “notabile” e un interno “sorprendente”*. Considerazioni sull'architettura e sulla decorazione della Chiesa Nuova a Perugia, in *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e San Filippo Neri in Perugia*, Perugia 2008, pp. 45-58; L. Teza, *Guide a Perugia tra Cinque e Seicento: Cesare Crispolti e Giovan Francesco Morelli*, in *Guide e Viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, a cura di B. Cleri-G. Perini, in «Notizie da Palazzo Albani / Quaderni», n.s. 3, 2006, pp. 93-147; G. Montanari, *Docere, Delectare, Movere: From the Library of the College of the Society of Jesus in Genoa to the Iconographic Interpretation of the Great Fresco Painted by Gio. Andrea Carlone in the Salone degli Esercizi Letterari, Jesuits and Universities. Artistic and Ideological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus – Examples from Wrocław and Genoa*, a cura di G. Montanari-A. Wojtyła-M. Wyrzykowska, Institute of Art History of the University of Wrocław, Wrocław (PL) 2015, pp. 81-116; Id., *Giovanni Andrea Carlone in bianco e nero. I perduti affreschi con le Imprese di Ercole per il Palazzo Spinola contra San Luca a Genova*, «Commentari d'Arte», XXI, 2015, 60, pp. 45-53.

⁹ Probabilmente la partenza per Roma di Giovanni Andrea può essere collocata al termine dell'intervento in rifinitura dei peducci della cupola con i quattro Evangelisti nella chiesa di San Siro, a fianco del padre Giovanni Battista (1658) e dopo il posizionamento della grande tela di Giovanni Battista Merano con la *Strage degli innocenti* nella parete destra del presbiterio del Gesù di Genova (1659), come si dirà in seguito. Cfr. Anche Newcome, *Giovanni Andrea Carlone cit.*, pp. 40-44. Si è per altro certi della presenza di Giovanni Andrea a Genova fino al 1657 grazie ad un documento che lo cita come testimone a un battesimo (L. Alfonso, *Liguri illustri: i Carlone a Genova*, in «La Berio», XVII, 1977, p. 58). È invece il 1661 il primo anno in cui l'artista genovese è documentato come residente a Roma, nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte (L. Bartoni, *Le vie degli artisti*, Roma 2012, p. 408).

¹⁰ Per una lettura dettagliata di questo importante ciclo, si veda il volume in corso di stampa S. Cavatorti-G. Montanari-L. Principi, *Giovanni Andrea Carlone (1639-1697). Grande decorazione barocca tra Perugia, Roma e Genova*, Perugia 2017 (cds).

na barocca inedita sino ad allora, dove finti arazzi in stucco vengono “montati” da putti su una illusoria intelaiatura marmorea in cui è incastonata, a mo’ di baldacchino, l’epica scena della *Battaglia di Gabàon* (fig. 14) in cui Giosuè ferma il sole per permettere agli israeliti di far strage del nemico ormai in fuga. Per prima cosa è interessante rilevare le “fonti” che Giovanni Andrea utilizza per dare forma alla narrazione che si dipana sulla volta della chiesa perugina. I modelli derivano infatti in gran parte dal “bagaglio” genovese che il Carlone ha portato con sé: dalla più arcaica, ma efficacissima, ripresa dello “svolgimento temporale” della medesima scena, nell’affresco realizzato da Lazzaro Calvi a Palazzo Pallavicini alla fine del Cinquecento, all’inevitabile confronto con il grande ciclo di Domenico Fiasella, realizzato nel palazzo di Giacomo Lomellini (1626-1627) – da cui eredita il coinvolgente scorcio del cadavere posto in primo piano, escamotage per altro già utilizzato da un giovanissimo Luca Cambiaso nell’affresco di controfacciata del Santuario delle Grazie di Chiavari -, fino ad arrivare ad artisti a lui contemporanei, come l’eclatante pala con *la Strage degli Innocenti* (fig. 15) di Giovanni Battista Merano, posta proprio in anni limitrofi (1659-1660) nel presbiterio della chiesa del Gesù di Genova. Il gruppo centrale in cui la madre difende il figlio stendendo il braccio nella tela del Merano, viene fedelmente riproposto dal Carlone nell’alfiere abbattuto a cui viene sottratto il vessillo, a testimonio di quanto i “debiti” di Carlone siano sia rivolti alla tradizione pittorica della sua città, sia aggiornati sulle opere più “moderne” allora disponibili. Come è naturale pensare poi, i maggiori debiti sono rilevabili nei confronti del padre Giovanni Battista: l’affresco del Gesù di Perugia è un ricco repertorio di immagini “di bottega” che si dipana scena dopo scena: Giosuè inviato da Dio a

guidare l'esercito di Israele (fig. 16) infatti non è che un modello rivestito di altre spoglie: il San Giorgio della Cappella Dogale (fig. 17); Cristo (fig. 18), all'Annunziata del Vastato; Enea (fig. 19) nella galleria di palazzo Ayrolo Negrone. Non si tratta però solo di modelli *tout court*, ma anche di tecniche narrative nella gestione della relazione tra figure: così la scena in cui Guglielmo Embriaco guida l'assalto a Gerusalemme, ben può essere riproposta – nel dialogo creato tra il condottiero e il fante alle sue spalle – in Giosuè che ordina l'assedio di Gerico; mentre Giosuè, eroe guerriero, non fa fatica ad assumere le fattezze del bellicoso Marte di palazzo Negrone. Anche le figure di limite, a cui Giovanni Andrea dedicherà sempre uno spazio di rilievo nell'economia compositiva delle sue opere, assumono caratteristiche familiari: si noti ad esempio l'efficace rotazione del fiasellesco servo con la stagnara, posto con altra angolazione a fungere da "quinta" di uno dei finti arazzi perugini. Se però certamente grande è il lascito genovese nella formazione e nel repertorio esecutivo di Giovanni Andrea, ben più significativo appare il poter ricondurre all'artista un altrettanto visibile debito con l'esperienza romana che egli – anche negli anni perugini – stava significativamente vivendo. L'intelaiatura prospettica e la gestione dello spazio operata nel Gesù di Perugia (fig. 20), non può non richiamare alla mente il *Trionfo della Divina Provvidenza* (fig. 21) del Cortona, forse uno dei maggiori *exempla* barocchi che dovevano aver colpito il Carlone al momento del suo arrivo a Roma: ben evidenti infatti sono i richiami alla costruzione dello spazio e alla realizzazione delle finte architetture, dei monocromi e dell'uso del *trompe l'oeil* per ricreare un illusorio "pergolato" lapideo. Tutto ciò, fermo restando che mentre la struttura è eseguita in costanza con l'esempio cortonesco, la tecnica del finto arazzo rilevato

in stucco porta poi alla narrazione della vicenda biblica con la tecnica consueta del “quadro” (o arazzo) riportato, evitando il Carlone – e così sempre sarà, anche nelle future prove romane e genovesi – la migrazione delle figure nello spazio libero di una volta priva di “strutture” architettoniche. Ben evidenti poi sono i lasciti cortoneschi anche nell’impresa di poco successiva (1669-1675) della decorazione con le *Storie di San Paolo* (fig. 22) realizzata per la chiesa di Sant’Ercolano, sempre a Perugia, unica opera firmata a chiare lettere¹¹ (al Gesù di Perugia e a Villa Clio Carpello Giovanni Andrea Carlone usa un monogramma di ancora non del tutto sicura lettura) e datata in più punti della composizione¹² (fig. 23). Appare chiaro il riferimento al *Ratto delle Sabine* (fig. 24), oggi ai Capitolini, nell’episodio della *Liberazione dell’indebitata* (fig. 25), sebbene di “ratti”, bisogna dirlo, sia veramente stracolma la produzione figurativa barocca e non. Di eguale segno, anche sul piano della citazione dell’antico, mi pare l’affezione al Cortona fiorentino delle *Quattro Età*, ben visibile nel tempio a sinistra della scena di *Paolo linciato dalla folla* (fig. 26) e nella figura stessa del “lapidatore”, ripresa dall’uomo che riceve un trofeo nel riquadro del Berrettini (fig. 27).

Questo insieme di suggestioni e di capacità, notevolissima, di acquisizione di modelli e di “buone pratiche” dalle realtà con cui venne a contatto, partendo dal substrato genovese, per arrivare al padre e ai grandi modelli romani, fa di Giovanni Andrea Carlone un artista di grande interesse e di un respiro di gran lunga più ampio di quanto la sua scarsa fortuna critica potrebbe far credere. Credo però che sia importante sottolineare

¹¹ *Ibidem.*

¹² Cfr. F. F. Mancini, *Aggiunte a Pietro Montanini*, in «Antichità viva», XX, 1982, 1, pp. 23-29.

alcuni altri aspetti che possono essere desunti dalla sua pratica artistica, a partire dall'interessantissimo e sinora misconosciuto caso della decorazione del Gesù di Perugia. L'opera perugina è infatti strepitosamente innovativa e di una sagacia compositiva non comune e il suo doppio gioco barocco di finti arazzi in stucco, montanti su una inesistente intelaiatura come se fossero un apparato effimero cristallizzato però in un eterno momento di precarietà realizzativa, ben ricordano la geniale invenzione berniniana di concretare nell'inalterabile bronzo l'effimera leggerezza di un baldacchino, trasformandolo così in una poderosa macchina scenografica. A Bernini è importante ritornare perché, sebbene scarsamente suffragato da appigli documentari, pare che una delle principali occupazioni romane di Giovanni Andrea tra il 1661 e il 1665 sia stata proprio quella di partecipare alla realizzazione di grandiosi apparati effimeri, come ad esempio quelli apparecchiati per la nascita del Delfino, nel 1662¹³. Dall'effimero al "finto effimero" pertanto il passo pare tutto sommato breve, se non fosse che l'ulteriore invenzione carlonesca mette in gioco anche la terza dimensione: lo stucco diventa così concreta materializzazione dell'illusione pittorica in maniera eclatante e sistematica. I putti, i cordoni che reggono i finti arazzi, i finti arazzi stessi, sono spesso indistinguibili (se non grazie ad una attenta analisi) tra bidimensionali e tridimensionali (fig. 28), in un gioco di finzioni davvero precoce, se si pensa che l'impresa gaullesca e berniniana al Gesù di Roma è ancora di là da venire (e in essa, anche se non da protagonista, parteciperà anche lo stesso Giovanni Andrea)¹⁴. Non è finita qui, perché la passione per la

¹³ Cfr. M. Fagiolo Dell'Arco-S. Carandini, *L'Effimero Barocco*, I, Roma 1977, pp. 194-196; Newcome, *Giovanni Andrea Carlone cit.*, pp. 42-44.

¹⁴ Cfr. P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma descritto e illustrato*, Roma 1952, p. 57; R. Engass, *The paintings of Baciccio*, Penn State Press 1964, pp. 52-53 e

realizzazione di uno spazio illusorio che diviene poi così reale da partecipare di quello dello spettatore è ben più radicata nelle opere del Carlone di quanto non si creda: il medesimo espediente dei finti arazzi o tappeti prende così vita nella villa Clio a Foligno¹⁵ (fig. 29) con esiti di qualità tra i più alti della sua carriera, attorno al 1670 e cioè alla vigilia degli affreschi romani, e poi nel 1680 circa nel distrutto ciclo di Palazzo Spinola di San Luca a Genova, dove è lo stesso pittore-storiografo Carlo Giuseppe Ratti a descrivere come il Carlone avesse dipinto «tappeti dalle maravigliose proprietà»¹⁶. Emerge poi, ben evidente, la ricerca della “finta scultura” a monocromo (e non solo) che accompagna la produzione dell’artista dal 1666 sino alle opere degli anni ottanta, ormai ritornato in terra genovese¹⁷. Se la suggestione cortonesca può essere un valido movente per gli angeli perugini e le suggestioni gaullesche svolgono il medesimo ruolo per quelli della Cappella Negroni a Roma, lo sguardo sul Bernini è chiaramente percepibile negli eccezionali monocromi realizzati per la chiesa del monastero di San Bartolomeo dell’Olivella a Genova nel 1681 (fig. 30). Ne ho infatti già proposto la stretta parentela con il

135; Bartoletti-Damiani Cabrini, *I Carlone di Rovio cit.*, p. 210.

¹⁵ Cfr. Barroero-Bettoni, *Giovanni Andrea Carlone in Umbria cit.*

¹⁶ Cfr. Montanari, *Giovanni Andrea Carlone cit.*, pp. 45-53.

¹⁷ Giovanni Andrea è citato di nuovo a Genova per la prima volta nel 1677, quando con il padre Giovanni Battista è consultato come “giudice” per il modello della cassa del grande organo della chiesa dedicata all’Assunta nel complesso dell’Albergo dei Poveri, probabilmente realizzato da Filippo Parodi. Dal notaio è esplicitamente citata l’esperienza romana di Giovanni Andrea «aggiungendo detto Signor Gio. Andrea che secondo il suo intendere e parere in Roma dove ha stantato per qualche tempo, per cui non ha veduto disegno più giusto di Architettura né più vaga del detto e più grande e lavorato di semplice tavola». ASGe, Notai Antichi, Notaio Giovanni Battista Camere, f. 8836. Il documento è citato in L. Alfonso *Tomaso Orsolino e altri artisti di «Natione Lombarda» a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova 1985, pp. 111-112.

Daniele (fig. 31) del Bernini, realizzato negli anni Quaranta per la Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo¹⁸. Idea che forse non è del tutto peregrina, se pensiamo che Carlone possedeva certamente (tanto poi da donarlo poi al Conte Francesco degli Oddi di Perugia) un rilievo di Duquesnoy¹⁹ e che quindi aveva contezza e ammirazione – forse sino al punto di uno studio ben più sistematico – delle contemporanee ricerche della scultura romana.

Dal punto di vista tecnico e delle modalità esecutive utilizzate da Giovanni Andrea Carlone, si rilevano alcune peculiarità che accostano la sua produzione a quella del padre, Giovanni Battista, pur operando delle scelte personali che ne portano gli esiti verso una non completa adesione al linguaggio paterno e invece in direzione di una più consapevole autonomia: l'esecuzione dei bozzetti; la tecnica di riporto su intonaco; le modalità di ombreggiatura nell'affresco. Per quanto riguarda i bozzetti, è opportuno mettere in luce un aspetto che emerge dalle non molte testimonianze superstiti: la modalità realizzativa, tra Giovanni Battista e Giovanni Andrea appare identica, tanto che l'unico bozzetto di Giovanni Andrea sopravvissuto (oggi conservato in una collezione privata perugina²⁰) ripropone

¹⁸ Si veda il saggio di chi scrive nel volume in corso di stampa Cavatorti-Montanari-Principi, *Giovanni Andrea Carlone (1639-1697) cit.* Il rapporto tra i genovesi e la scultura romana nei medesimi anni delle attività del Carlone è bene delineato con dovizia di esempi in L. Principi, *Filippo Parodi's Vitellius: style, iconography and date*, in D. Gambino-L. Principi, *Filippo Parodi 1630-1702 Genoa's Bernini. A Bust of Vitellius*, Firenze 2016, pp. 31-68.

¹⁹ «Un basso rilievo di gesso cotto di Mons.r Fran.o donato da Gio. Andrea Carloni», documento citato in F. Santi, *Una collezione seicentesca a Perugia*, a cura di E. Spinelli, Perugia 2014, pp. 16-21 e 156.

²⁰ Questa strepitosa opera è il bozzetto per il salone centrale della villa Clio, raffigurante l'Olimpo, oggi “ritagliato” per montare in una cornice tonda, ma di cui sono perfettamente immaginabili le originarie forme, as-

le esatte modalità in bicromia e con pennellate rapide, vivide e corpose dell'abbozzo per le scene legate alle vicende dell'Embriaco (fig. 32), realizzate al Palazzo Ducale di Genova dal padre²¹ circa vent'anni prima. Altri due bozzetti di Giovanni Andrea – riguardanti i due dipinti realizzati per la chiesa di San Nicola a Genova²² – erano conservati a Palazzo Bianco prima della guerra, ma di essi rimane la sola testimonianza fotografica che, per fortuna integrata dall'esemplare superstite, ne chiarisce la composizione bicroma e non in policromia²³.

Il secondo punto riguarda la tecnica di riporto del disegno su intonaco utilizzata da Giovanni Andrea Carlone: con ottima probabilità l'artista utilizzò durante gran parte della sua attività quella del riporto da cartone, naturalmente limitando le no-

solutamente omologhe all'affresco. A colpire è soprattutto la qualità pittorica della piccola tela, probabilmente uno studio per ombre e luci perché in soli due colori, dove la materia si aggruma e si diluisce a seconda del volume scelto da Gio. Andrea per le figure che sta tracciando, denotando una freschezza inventiva e compositiva straordinaria. Il bozzetto fa parte della collezione della Fondazione Marini Clarelli Santi ed è pubblicato in Santi, *Una collezione seicentesca cit.*, p. 97, fig. 22.

²¹ Il bozzetto in questione, di grande interesse e qualità, mi risulta pubblicato solo in *Guglielmo Embriaco alla presa di Gerusalemme*, in *Genova nell'Età Barocca*, a cura di A. Dagnino, catalogo della mostra, Genova 1992, Bologna 1992, sc. 27, pp. 119-120.

²² Cfr. E. Gavazza-F. Lamera-L. Magnani, *La Pittura in Liguria, il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 340-341.

²³ Le immagini dei due bozzetti, tutt'ora inedite, sono conservate sotto forma di testimonianza fotografica presso il Centro per la Documentazione, la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova (DocSAI), con i numeri di inventario 2455 (*Il miracolo di Cordova*) e 2428 (*Il transito di San Nicola*). Il distinguo tra bozzetto bicromo e policromo è necessario in quanto numerose sono le opere preparatorie di stadio più avanzato (probabilmente successive a queste realizzazioni in toni di grigio) lasciateci da Giovanni Battista Carlone. A titolo di esempio si citano le opere relative al grande ciclo di affreschi in San Siro, oggi conservate a Genova presso la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola (inv. nn. 80, 89, 90 e 125).

stre considerazioni a tutte le situazioni in cui le opere si sono potute osservare da abbastanza vicino per rilevarne le peculiarità tecniche (Perugia: chiesa del Gesù, chiesa di San Filippo Neri; Genova: Ex Collegio dei Gesuiti – Palazzo dell’Ateneo di Genova, chiesa di San Bartolomeo dell’Olivella, chiesa del Monastero di Santa Maria delle Grazie la Nuova). Tuttavia, in alcune delle opere perugine e in particolare per quanto riguarda la volta del presbiterio di San Filippo Neri, pare di scorgere una incisione più aguzza, che potrebbe indicare un segno a mano libera, volto a creare contorni sommari, spesso infatti disattesi nella realizzazione finale²⁴.

Il terzo aspetto attiene all’ombreggiatura. Se Giovanni Andrea eredita dal padre il forte e deciso tratteggio incrociato che lo accompagna con costanza durante tutta l’esperienza perugina (1666-1676), a Genova (1677-1697), come già riscontrato da Stefano Vassallo²⁵, Giovanni Andrea utilizza con costanza e

²⁴ Per quanto riguarda la tecnica esecutiva ad affresco, oltre alle mie considerazioni derivanti dall’osservazione diretta dei manufatti genovesi e perugini, devo ringraziare la competenza e la gentilezza di Stefano Vassallo (SABAP Liguria – Genova) e la sua liberalità nel voler condividere quanto da lui messo insieme durante lunghi anni di studi sui cantieri genovesi e liguri di Giovanni Battista e Giovanni Andrea Carlone. Ho potuto inoltre consultare, consolidando le mie intuizioni con i risultati delle analisi scientifiche condotte da Vassallo, i materiali oggetto della sua lezione del 27 aprile 2017 presso la Scuola Regionale di Restauro di Botticino (BS).

²⁵ Cfr. S. Vassallo, *I dipinti murali di Giovanni Andrea Carlone nella chiesa di Santa Maria delle Grazie la Nuova*, in *Come un’onda premuta da un’onda. Memoria e Progetto a Casa Paganini. Una Guida*, a cura di A. Camurri-L. Magnani, «Quaderni di Casa Paganini/3», Genova 2009, pp. 141-146. Vassallo prende in considerazione l’utilizzo di questa tecnica nei dipinti genovesi superstiti, ma non esamina del tutto l’affresco romano della Sala Verde di palazzo Altieri (realizzato da Giovanni Andrea circa nel 1674-1678), per il quale non era disponibile documentazione fotografica. Alla luce delle nuove indagini, condotte anche su questo importante manufatto, si può affermare con certezza che proprio il ciclo romano sia il primo, tra quelli realizzati dal Carlone, a mostrare l’utilizzo di questa tecnica. Forse, come tra le righe suggerisce anche Vassallo (p. 146), potrebbe

in maniera decisa un più raffinato e “delicato” puntinato (figg. 33-34). Se è vero che questa tecnica era descritta nei manuali pittorici disponibili in anni limitrofi a quelli dell’attività del Carlone (e dunque a lui certamente nota)²⁶, è anche vero che un così deciso cambiamento di orientamento deve quantomeno avere una motivata ragione per essere posto in atto in maniera così assoluta e sistematica. Pare allora assai significativo incamminarsi su una possibile strada, gentilmente segnalatami dall’amico e collega Lorenzo Principi²⁷, che vede in Domenichino il possibile “punto di svolta” per Giovanni Andrea verso l’utilizzo del puntinato come più modulata tecnica di ombreggiatura.

In particolare è interessante osservare da presso gli affreschi rappresentanti i Quattro Evangelisti nei pennacchi della cupola di Sant’Andrea della Valle (fig. 35), uno dei modelli spesso indicati per gli analoghi soggetti del Carlone più volte reiterati nelle cupole perugine e genovesi. Significativamente similari appaiono infatti le soluzioni utilizzate dall’artista emiliano, tanto da far presumere addirittura una possibile “visione” da vicino delle opere da parte del Carlone, su ponteggi allestiti nella chiesa attorno agli anni sessanta del Seicento e sui quali il genovese avrebbe forse potuto esser salito essendo del resto quasi impossibile cogliere la tecnica utilizzata per gettare le ombre dal piano di calpestio della chiesa.

Concludendo questo breve intervento, che senza dubbio affronta in maniera ancora del tutto preliminare l’analisi di una

aver inoltre pesato in questa scelta l’analogia modalità utilizzata dal Bacciccio per la Chiesa del Gesù, dipinta nei medesimi anni in cui il Carlone realizzava la cappella Negrone e il prospiciente palazzo Altieri.

²⁶ Cfr. Vassallo, *I dipinti murali di Giovanni Andrea Carlone cit.*, pp. 144-145.

²⁷ Cfr. Cavatorti-Montanari-Principi, *Giovanni Andrea Carlone (1639-1697) cit.*

delle più importanti ditte pittoriche genovesi del XVII secolo, sembra di poter affermare che lo studio del reiterato utilizzo di modelli e immagini all'interno della produzione di uno o più artisti, sebbene pratica quasi scontata, possa però fornire importanti indicazioni circa la formazione e i “debiti” di questi ultimi. Sia che si tratti di pratica di bottega (o di ditta) – per cui desunta per via dinastica – sia che l'influsso derivi da una fonte di aggiornamento esterna. Il brevissimo *focus* sulle tecniche, poi, mette in luce il fatto che seppur in una notevole distanza realizzativa, dal punto di vista tecnico-pratico si possa leggere una totale costanza che perdura oltre le generazioni e molto probabilmente – oltre alle figure e ai modelli – rappresenta la vera eredità di una dinastia di pittori. Ciononostante, alla luce di quanto si è provato a dimostrare, è importante segnalare come non esista una resistenza “di principio” di fronte alla novità: Giovanni Andrea Carlone, già formato e pienamente operativo come artista autonomo è capace di “importare” una nuova metodologia e sostituire quella collaudata e ben nota ereditata dal padre, Giovanni Battista, e dallo zio, Giovanni. Questa flessibilità e allo stesso tempo questo mantenimento della tradizione, così come la capacità di adattarsi alle più svariate committenze e alle più diverse sedi, fu probabilmente (e non solo per i Carlone, ma si pensi ad esempio anche agli Orsolino) una delle vere cifre del grande successo di queste Ditte, nate sulle sponde dei laghi lombardi e diffuse in un contesto non solo italiano, ma certamente europeo.

(Saggio consegnato nel giugno 2017)



1. Giovanni Battista Carlone, *Storie di Enea*, 1650, Genova, galleria del palazzo Ayrolo Negrone, particolare.



2. Giovanni Battista Carlone, *Cappella Dogale*, 1655, Genova, Palazzo Ducale.



3. Giovanni Battista Carlone, *L'offerta di Abigail a David*, ca. 1655, Scaria, Museo di Arte Sacra.



4. Giovanni Battista Carlone, *Fregio con tritoni e centauri*, ca. 1650, Genova, palazzo Balbi-Senarega, particolare.



5. Giovanni Battista Carlone, *L'offerta di Abigail a David*, ca. 1655, Scaria, Museo di Arte Sacra, particolare.



6.
Giovanni Battista Carlone, *Fregio con tritoni e centauri*, ca. 1650, Genova, palazzo Balbi-Senarega, particolare.



7. Giovanni Battista Carlone, *San Luigi IX salpa dalla Terra Santa portando con sé alcuni Carmelitani*, 1678-1682, Genova, chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant' Agnese.



8. Giovanni Battista Carlone, *San Luigi IX salpa dalla Terra Santa portando con sé alcuni Carmelitani*, 1678-1682, Genova, chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant' Agnese, particolare.



9. Giovanni Battista Carlone, *L'offerta di Abigail a David*, ca. 1655, Scaria, Museo di Arte Sacra, particolare.

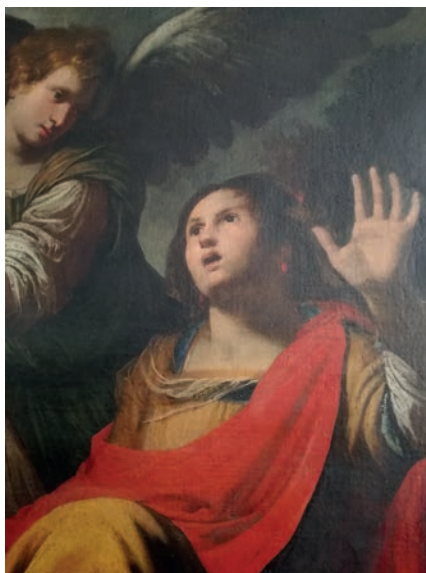


10.
Giovanni Battista Carlone,
Cappella Dogale,
1655, Genova, Palazzo Ducale,
particolare.



11.
Giovanni Battista
Carlone, *L'offerta di
Abigail a David*,
ca. 1655, Scaria,
Museo di Arte Sacra,
particolare.

12.
Giovanni Battista Carlone,
Agar e l'Angelo,
Genova,
collezione privata,
particolare.



13.
Giovanni Andrea Carlone,
Storie di Giosuè,
1666-1667, Perugia,
chiesa del Gesù.





14. Giovanni Andrea Carlone, *Giosuè sconfigge i Madianiti nella battaglia di Gàbaon*, 1666, Perugia, chiesa del Gesù.



15. Giovanni Battista Merano, *Strage degli innocenti*, 1659, Genova, chiesa del Gesù.



16. Giovanni Andrea Carlone, *Giosuè riceve da Dio l'ordine di guidare gli Israeliti in battaglia*, 1666, Perugia, chiesa del Gesù, particolare.



17. Giovanni Battista Carlone, *Cappella Dogale*, 1655, Genova, Palazzo Ducale, particolare.



18. Giovanni Battista Carlone, *Cristo appare alla Madre*, 1650, Genova, chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, particolare.



19. Giovanni Battista Carlone, *Storie di Enea*, 1650, Genova, galleria del palazzo Ayrolo Negrone, particolare.



20. Giovanni Andrea Carlone, *Storie di Giosuè*, 1666-1667, Perugia, chiesa del Gesù.



21. Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, 1634-1639, Roma, palazzo Barberini.



22.
Giovanni Andrea Carlone,
Storie di San Paolo (lunette),
San Paolo assunto al Terzo Cielo
(volta), 1669-1675, Perugia,
chiesa di Sant'Ercolano.



23. Giovanni Andrea Carlone, *San Paolo assunto al Terzo Cielo*, 1675, Perugia,
chiesa di Sant'Ercolano, particolare con la firma del pittore.



24. Pietro da Cortona, *Ratto delle Sabine*, ca. 1630, Roma, Musei Capitolini.



25.
Giovanni Andrea Carlone,
San Paolo libera un'indemoniata,
1673, Perugia,
chiesa di Sant'Ercolano.



26. Giovanni Andrea Carlone, *San Paolo linciato a Gerusalemme*, 1673, Perugia, chiesa di Sant'Ercolano.



27. Pietro da Cortona, *Età del Bronzo*, 1641, Firenze, palazzo Pitti.



28. Giovanni Andrea Carlone, *Storie di Giosuè*, 1666-1667, Perugia, chiesa del Gesù, particolare dei putti in stucco.



29. Giovanni Andrea Carlone,
Allegoria della piana di Foligno,
1670, Foligno, villa Clio Carpello,
particolare dell'arazzo.



30. Giovanni Andrea Carlone,
Gloria di Sant'Agostino, 1681, Genova,
chiesa del Monastero di San Bartolomeo
dell'Olivella, particolare di un angelo
a trompe l'oeil.



31.
Gian Lorenzo Bernini,
Daniele, 1655-1657, Roma,
basilica di Santa Maria del Popolo,
Cappella Chigi.



32. Giovanni Battista Carlone, *Guglielmo Embriaco espugna Gerusalemme* (bozzetto), ca. 1655, collezione privata.



33. Giovanni Andrea Carlone, *Angelo musicante*, 1681, Genova, chiesa del Monastero di San Bartolomeo dell'Olivella, particolare.



34.
Giovanni Andrea Carlone,
Povert  in Spirito,
1681, Genova,
chiesa del Monastero
di San Bartolomeo
dell'Olivella,
particolare.



35.
Domenichino,
Quattro Evangelisti,
1621-1628, Roma,
Sant'Andrea della Valle,
particolare.