



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHIstica, ARTI E SPETTACOLO

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte e valorizzazione del patrimonio
artistico

Tesi di Laurea

L'interesse per l'Oriente nelle opere di Giovanni Benedetto Castiglione detto il
Grechetto

Relatore: Laura Stagno

Correlatore: Daniele Sanguineti

Candidato: Kevin Imbimbo

Anno Accademico 2021/2022

Indice

I. Introduzione

p. 5 Cenni biografici di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto

p. 9 Considerazioni sui rapporti tra Oriente e Occidente

p. 14 Commerci, lusso e diplomazia

p. 16 Viaggiatori e scambi culturali

II. Il XVII secolo e il ruolo dell'ambiente romano nell'interesse per l'Oriente del Grechetto

p. 31 Le attività di Cornelis de Wael e la sua raccolta

p. 33 Le figure all'orientale nelle opere del Grechetto e le possibili influenze

p. 65 Le righe tra rifiuto e fascino esotico

III. La Visione mistica di San Bernardo di Chiaravalle

p. 86 L'opera e l'iconografia di San Bernardo di Chiaravalle

p. 87 Uso e diffusione delle iscrizioni ebraiche nell'arte del Seicento

IV. San Giacomo che scaccia i mori

p. 94 L'oratorio e il sistema delle casacce liguri

p. 97 Il "San Giacomo che scaccia i mori" del Grechetto

I. Introduzione

Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (Genova 1609 – Mantova 1664) è considerato uno degli artisti più colti e raffinati della scena artistica genovese del Seicento, nonché uno dei più vivaci sperimentatori di tecniche artistiche. Spesso enigmatiche e misteriose, le sue opere spaziano dalla pittura su tela, al disegno a olio – caratterizzati da un non-finito che non ha dissuasato dalla loro collezione, anzi, ne ha aumentato l'interesse¹ - fino all'incisione, il campo in cui diede maggiore sfogo alla sua estrosità e inventiva.

Questa forza creativa si riscontra anche nella capacità di fare proprie le più disparate influenze, tanto da essere definito da Timothy Standring “the Picasso of his time”², senza però essere mai imitatore passivo. Soprani sottolineava la versatilità all'approccio a numerosi temi affermando che “fu questo pittore universale, mostrandosi in tutto proveto”³.

Il primo contatto con il naturalismo genovese e dei fiamminghi presenti in città - come Scorza e Jan Roos – lo portano all'interesse per il mondo animale e naturale – ambito in cui matura un'abilità enfatizzata sia da Soprani⁴ che da Balducci⁵ - mentre più avanti mostra un'inclinazione per temi di sapore più colto, sviluppati in primis grazie al suo primo apprendistato presso il Paggi e la sua biblioteca e successivamente attraverso i rapporti con importanti intellettuali dell'epoca. Fra tutti Agostino Mascardi⁶ di cui incise il ritratto per l'edizione a stampa delle vite dei membri dell'accademia degli Incogniti, che fece probabilmente da ponte con l'ambiente di Cassiano del Pozzo, di cui era corrispondente, e dei Lincei a Roma⁷. L'approccio agli ambienti colti genovesi e romani dell'epoca hanno avvalorato letture neo-stoiche⁸, magiche ed alchemiche delle sue opere, fino all'inserimento del Castiglione tra i cosiddetti artisti del dissenso, un gruppo di pittori che secondo lo studioso Luigi Salerno, attraverso opere basate su temi esoterici, avrebbero espresso la loro avversione verso la situazione politica dell'epoca. Per il Grechetto, oltre all'interesse più volte dimostrato per il tema di Circe, Salerno considera significativo anche la passione per l'incisione per via dell'uso “di acidi che mordono e trasformano il metallo” che richiamerebbe allo “spirito del laboratorio alchimistico”⁹. In questo contesto è interessante considerare anche quella sorta di “rifiuto”, che caratterizza tutta la carriera del Grechetto, per la pittura ad affresco “che costituisce, in

¹ T. Standring, *Lost Genius*, London 2013, p. 30; è il caso delle variazioni sul tema della Crocifissione per cui cfr. G. Zanelli, *Giovanni benedetto Castiglione. Variazioni su un tema*, in “Nuove Luci. Acquisizioni, donazioni e restauri. Galleria Nazionale della Liguria, 1958-2021”, catalogo della mostra a cura di Gianluca Zanelli e Alessandra Guerrini, Genova: Sagep, 2022; per il procedimento A. Blunt, *The Drawings of Giovanni Benedetto Castiglione*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, VIII, 1945, p. 166

² T. Standring, *Lost Genius* cit. in nota 1, p. 12

³ R. Soprani, *Le Vite de pittori, scultori e architetti genovesi e de' Forastieri che in Genova operarono, con alcuni ritratti degli stessi*, Genova 1674, p. 223-224

⁴ Ivi, p. 223-224: “quello in che par'inclinasse maggiormente stimossi in animali d'ogni sorte”.

⁵ F. Balducci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V dal 1610 al 1670*, Firenze 1728, p. 534: “Quello poi, in che fu questo artefice molto singolare, e da trovarseglì pochi pari, fu il colorire al vivo ogni qualità di animali, i quali condusse con inestimabile franchezza; tanto che non fu, per così dire a suo tempo, Principe Grande che di sì fatte sue opere non volesse far ricco suo Palazzo o Galleria”.

⁶ Cfr. L. Magnani, *Agostino Mascardi: amore per l'antico e sincretismo religioso*, in “La Pittura in Liguria: il secondo Seicento”, Genova: Sagep, 1991, pp. 258-272

⁷ A. Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione: Master draughtsman of the Italian Baroque*, catalogo della mostra, Philadelphia, 1971, p. 36; F. Haskell, *Patrons and Painters*, Yale University Press 1980, p. 114; H. Brigstocke, *Castiglione: two recently discovered paintings and new thoughts on his development*, in “The Burlington Magazine”, Maggio 1980, Vol. 122; G. Montanari, *Tra 'antico sapere' e pittura 'modera': la cultura del secolo barocco nei dipinti di Giovanni Benedetto Castiglione (1609.1664)*, in “Letterati, Artisti, Mecenate del Seicento e del Settecento. Identità culturali tra antico e moderno”, Firenze 2020, pp. 3-4;

⁸ A. Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione* cit. in nota 7, p. 35

⁹ L. Salerno, *Il dissenso nella pittura, intorno a Filippo napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, in “Storia dell'Arte”, 5, 1970, p. 41

gran parte, il tessuto della pittura genovese, soprattutto nel secondo seicento”¹⁰. Per quanto suggestiva, però, questa opinione è stata in qualche modo indebolita da ricerche più recenti: è stato, infatti, dimostrato che questi temi, in qualche modo al di fuori della committenza di temi ‘ufficiali’ come quelli religiosi o di storia, e visti come ‘dissenso’, avevano comunque trovato “il ‘consenso’ di “una importante parte della committenza aristocratica” conquistandosi gli spazi di un consistente “mercato alternativo”¹¹.

In ogni caso pare che il Grechetto avesse un carattere che all’epoca poteva essere considerato “saturnino”: si racconta che fu protagonista di diversi episodi in cui tenne comportamenti quanto meno discutibili¹² di cui il più eclatante avvenuto, pare, nel 1647, quando presso la Chiesa della SS. Annunziata del Vastato distrusse di fronte ai membri della famiglia Lomellini l’opera da loro stessi commissionata per delle critiche ricevute, forse stimolate da personaggi che portavano un certo astio verso il Nostro¹³. Ma il fatto è significativo anche perché restituisce l’immagine di una persona che ha una grande considerazione della propria attività d’artista, come sembra dichiarare con la pubblicazione nel 1648 della stampa *Il Genio di Gio Benedetto Castiglione*¹⁴.

Nonostante tutto l’attività del Castiglione ebbe un’importanza fondamentale per lo sviluppo del barocco genovese grazie alle innovazioni portate in città dai suoi soggiorni romani, tanto che Longhi lo definì il “primo vero barocco della città”¹⁵. Ratti ricorda che Piola, forse il più famoso degli artisti genovesi del secondo Seicento, “fu poi anche industrioso imitatore delle opere del Castiglione”¹⁶.

Tra i numerosi soggetti che popolano le opere di Grechetto si è scelto in questa sede di trattare quelli che richiamano a un vivace interesse per l’Oriente, che si manifesta in diverse forme come la scrittura in caratteri ebraici (San Bernardo di Chiaravalle) o la realizzazione di figure dalle foggie esotiche, in particolare nei viaggi biblici, nelle rappresentazioni di Circe e nelle incisioni, soprattutto nei cosiddetti *tronies*. Gli ambienti frequentati dal Grechetto mostrano un approccio propositivo verso le culture orientali, in particolare quelli romani, che sotto il papato di Maffeo Barberini, al secolo Urbano VIII, hanno maggiore libertà, seppur sotto il continuo controllo degli apparati ecclesiastici, nell’esercizio di attività culturali e di raccolta di collezioni utili anche agli artisti per ampliare il proprio patrimonio figurativo e culturale. Papa Barberini, che tenne contatti con diverse famiglie genovesi, anche committenti del Castiglione, favorì inoltre l’opera di Propaganda Fide, organo fondato da Gregorio XV per l’evangelizzazione dei popoli considerati infedeli, attuando però un approccio più distensivo nei loro confronti e passando prima attraverso lo studio delle lingue e dei costumi dei popoli presso cui ci si recava. La frequentazione di tali ambienti può aver spinto il Grechetto a interessarsi a diversi aspetti delle culture del levante, in particolare quello che verrà definito più avanti il “vicino oriente”, trattati attraverso modalità di rappresentazione quasi sempre molto distanti da quelle diffuse a Genova, dove si tendeva a presentare l’orientale, in particolare i turchi, in veste negativa. Come si vedrà, per approfondire il tema, il Castiglione può essersi interessato agli esempi di altri artisti quali Rembrandt – di cui spesso si è già dato conto - ma anche Stefano Della Bella, anch’egli incluso nei circoli romani frequentati dal Castiglione e i cui lavori erano reperibili anche a Genova, come per Rembrandt, presso la cospicua raccolta di stampe di Cornelis De Wael. Oltre alle figure all’orientale si intende poi discutere dell’uso delle iscrizioni ebraiche, che il

¹⁰ E. Gavazza, *Giovanni Benedetto Castiglione e Genova*, in “Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione”, catalogo della mostra, Genova, Accademia Ligustica, 27 gennaio – 1 aprile 1990, Genova: Sagep 1990, p. 35

¹¹ L. Magnani, *Giovanni Benedetto Castiglione Il Grechetto, un vedere ‘filosofico’*, in “Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese”, Atti del convegno (Genova, 5-7 maggio 2011), Roma: Manziiana 2014, p. 217

¹² T. Standring, *Lost Genius* cit. in nota 1, pp. 11-12

¹³ N. Pio, *Le vite di pittori, scultori e Architetti*, Roma 1724 [ed. a cura di C. e R. Engass, Città del Vaticano 1972] p. 178

¹⁴ G. Dillon in “Il Genio” cit. in nota 10, cat. 64, pp. 206-8

¹⁵ R. Longhi, *Progetti di lavoro di Roberto Longhi: «Genova pittrice»*, in «Paragone», nn. 349-351, marzo-maggio, 1971, p. 17

¹⁶ R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de’ pittori scultori ed architetti genovesi*, Genova 1768, p. 31

Castiglione usa nella pala della *Visione mistica di San Bernardo di Chiaravalle*, nonché dell'uso reiterato di tessuti rigati indosso a personaggi presentati in contesti orientaleggianti, che sembra trovare riscontro in esempi di altri artisti e di testi dell'epoca sull'Oriente. Infine un approfondimento sull'unica opera che, per ragioni di destinazione, iconografia e di committenza, presenta un taglio evidentemente antimusulmano; il *San Giacomo che scaccia i mori* dell'Oratorio di San Giacomo della Marina.

Cenni biografici di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto

Il 23 marzo 1609 Giovanni Benedetto Castiglione venne battezzato a Genova nella chiesa dei Santi Nazario e Celsio. In gioventù “fu instrutto in quelle scienze, che l'età puerile poteva capire” per poi essere “instradato al disegno sotto Gio Battista Paggi”¹⁷, quando ci si rese conto delle sue potenzialità artistiche. L'abitazione di Paggi non era solo una bottega dove imparare il mestiere del pittore, ma una “casa aperta”, una sorta di Accademia dove aspiranti artisti potevano trovare ricche collezioni di stampe, dipinti e libri per arricchirsi culturalmente e artisticamente¹⁸. Non bisogna dimenticare a tal proposito che fu proprio il Paggi il protagonista della battaglia del 1590 per impedire che il Senato approvasse il nuovo statuto della Corporazione dei pittori e doratori, così da dare una nuova identità ai pittori genovesi, da allora non più considerati artigiani di bottega ma artisti che esercitano una vera e propria arte liberale.

Arte al cui esercizio, secondo gli insegnamenti del Paggi, andava anteposto uno studio ferreo di Teorica, Matematica, Aritmetica, Geometria e Filosofia e le “altre nobilissime discipline le quali su' libri s'apprendono”¹⁹; nonché la pratica del disegno dal vero, che Paggi apprese presso l'Accademia del Disegno durante il suo esilio a Firenze; abbiamo una testimonianza di ciò da una deposizione in favore di Scorza per un incidente avvenuto una sera del giugno del 1612 mentre il pittore nel portico dell'abitazione “faceva un ritratto di un cavallo che si haveva fatto prestare dal Sigr. Tommaso Ayroli”²⁰. Lo studio della natura catturò anche il Giovane Grechetto che alla morte del Paggi, di cui dà testimonianza il 13 marzo 1627²¹, continuò il suo apprendistato presso Scorza, da cui secondo Percy²² e Bellini²³ apprese l'arte dell'incisione - anche se nell'inventario della dimora di Paggi risulta un torchio da stampa²⁴ - nonché presso Gio Andre De Ferrari e forse Van Dyck. Inoltre, venne probabilmente a contatto con gli animalisti fiamminghi allora presenti a Genova come Jan Roos e con l'ambiente dei fratelli De Wael. Artisti che, è doveroso ricordare, non imita mai pedissequamente ma da cui apprende ciò che gli risulta necessario per costruire una propria e unica maniera di fare arte. A questo periodo giovanile risalgono alcuni disegni²⁵, e probabilmente l'Entrata degli Animali nell'Arca conservata presso l'Accademia Ligustica²⁶, che sembra trarre ispirazione dalla tela di

¹⁷ R. Soprani, *Le Vite* cit. in nota 3, p. 223

¹⁸ T. Standring, *Lost Genius* cit. in nota 1, p. 20; la casa Del Paggi era inoltre legata alla dimora del mecenate e collezionista Giovan Carlo Doria che nel 1621 possedeva ben seicentoventuno dipinti di mano di alcuni dei più importanti artisti dell'epoca, F. Rotatori, *Il Grechetto a Roma. Committenza, grafica, letteratura*, tesi di dottorato Università della sapienza, Roma, XXXIII ciclo 2020-2021, p. 69

¹⁹ V. Frascarolo, *La casa studio di Giovan Battista Paggi «nella contrada di Porta Nova: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*, in “Collezionismo e spazi del collezionismo Temi e sperimentazioni”, Genova: Gangemi, 2013, p. 105

²⁰ Ivi, p. 103

²¹ T. Standring, L. Magnani, *Regesto*, in “Il Genio” cit. in nota 10, p. 253

²² A. Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione* cit. in nota 7, p. 22

²³ P. Bellini, *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Milano 1982, p. 14

²⁴ V. Frascaroli, *La casa studio* cit. in nota 19, p. 104

²⁵ T. Standring, *Lost Genius* cit. in nota 1, p. 22

²⁶ G. Algeri, *Castiglione rivisitato (Il punto su quarant'anni di ricerche)*, in Giovanni Benedetto Castiglione. Le Grandi Teste all'Oriente”, catalogo della mostra, Genova Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola, a cura di Giuliana Algeri e Gianluca Zanelli, (24 novembre 2016 – 23 aprile 2017), p. 26; E. Baccheschi in “Il Genio” cit. in nota 10, cat. 2, pp. 60-61

Sinibaldo Scorza raffigurante il medesimo soggetto conservata presso Palazzo Spinola. A questi anni viene ricondotta anche un *San Pietro Penitente* conservata a Voltaggio presso il museo dei Cappuccini, in cui è stato identificato un debito nei confronti di Procaccini nella “tensione espressiva, tradotta fisicamente nella stretta dalle mani e nella torsione del collo”²⁷.

Alcuni documenti permettono di collocare il primo soggiorno romano tra il 1632 e il 1635. Il giorno di Pasqua del 1632 il Nostro è registrato negli stati d’anime della chiesa di Sant’Andrea delle Fratte e negli anni 1633-34 come artista presso l’Accademia di San Luca. Un dato importante in quanto ci dice che “Castiglione giunse a Roma non apprendista inesperto ma giovane maestro già fornito di una solida preparazione (altrimenti non sarebbe stato accolto tra gli accademici di San Luca già nel 1633) e pronto a recepire tutte le novità che il vivace e variegato ambiente romano poteva offrire”²⁸. Quello romano era infatti un ambiente particolarmente fertile in quel momento per un artista che desiderasse crescere in questo campo. Il papato di Urbano VIII Barberini (5 aprile 1568, Barberino Val d’Elsa – 29 luglio, 1644, Roma), per quanto caratterizzato da luci e ombre, portò nell’Urbe una rinnovata spinta nella produzione delle arti e del sapere²⁹. In città il Grechetto poté venire a contatto con il circolo di Poussin e, secondo alcuni studiosi, di Cassiano del Pozzo³⁰ per attingere a un bacino di innovativi modi figurativi e forse cogliere una serie di spunti culturali grazie alla *bibliotheca universalis*³¹ del Palazzo di via Chiavari. Questa comprendeva infatti – sulla base dei pochi inventari manoscritti che ci sono giunti – titoli di ogni branca del sapere, dalla classicità, alle scienze naturali, alla magia fino all’argomento di interesse per questa tesi, ovvero testi sull’oriente; un aspetto che in quel momento aveva un’importanza generale in città, come si vedrà più avanti. Ma i rapporti con importanti intellettuali dell’epoca, che possiamo definire libertini, non si fermava al circolo puteano; anzi, i contatti con Cassiano furono probabilmente favoriti dallo storico sarzanese Agostino Mascardi, intellettuale vicino alla corte barberiniana e corrispondente del Dal Pozzo, che insegnò al collegio romano e di cui il Grechetto realizza nel 1647 un ritratto a stampa per il testo sulle vite dei membri dell’Accademia degli Incogniti³².

Le opere di questo periodo sono fortemente influenzate dall’arte di Poussin come *Il Viaggio di Giacobbe* – ora in collezione privata a New York – che dimostra l’influsso del paesaggio idealizzato, fatto di ricostruzioni composte da schizzi tratti dal vero, tipico di quella cerchia; ma non sembra mancare l’interesse per l’arte dei Carracci come dimostrano una serie di disegni di un taccuino nella raccolta di Francesco Angeloni recentemente analizzati e datati a questo periodo³³.

Nel 1635 si traferì per un breve periodo a Napoli; pare avesse abbandonato la città per evitare un procedimento giudiziario in seguito a una rissa con Giovanni Battista Greppi, altro pittore genovese, per alcune cose dette contro Castiglione durante delle commedie recitate in casa di Nicolò Soderini e poco gradite dal pittore. Un altro episodio indicativo del suo carattere difficile; ma forse non è da escludere il tentativo di cercare una rete di commissioni anche nella città Partenopea, favorita anche

²⁷ G. Spione, *Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)*, in “Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640), Scalpendi: Milano, 2020, p. 321

²⁸ G. Algeri, *Castiglione rivisitato* cit. in nota 26, p. 27; T. Standring, L. Magnani, *Regesto* cit. in nota 21, p. 253

²⁹ Cfr. M. Spagnolo, *I luoghi della cultura nella Roma di Urbano VIII*, in “Atlante della Letteratura”, eds. S. Luzzatto and G. Pedullà, vol. 2, Einaudi: Torino, 2011

³⁰ Vd. nota 7

³¹ Cfr. E. Valeri, *La biblioteca universale di Cassiano dal Pozzo nella Roma dei Barberini: una ricerca in corso*, in “Dimensioni e problemi della ricerca storica” Fascicolo 2, luglio-dicembre 2019

³² P. Bellini, *L’opera incisa* cit. in nota 23, cat. 3

³³ T. Standring, *La vita e l’opera di Giovanni Benedetto Castiglione*, in “Il Genio” cit. in nota 10, p. 14; per il rapporto Castiglione-Poussin A. Blunt, *A Poussin-Castiglione problem*, in “Journal of Warburg and Courtauld Institutes”, III, 1939-1940, pp. 142-147; per i disegni tratti dai Carracci cfr. M. di Penta, *Un Album di Giovanni Benedetto Castiglione dai disegni di Agostino e Annibale Carracci nella raccolta di Francesco Angeloni*, in *Nuovi Studi: rivista di arte antica e moderna*, n. 26, 2021, pp. 103-116 e G. Spione, *Il primo soggiorno romano di Giovanni Benedetto Castiglione*, in *Nuovi Studi: rivista di arte antica e moderna*, n. 26, 2021, pp. 119-120

dalla conoscenza di Andrea de Leone, artista che orbitava proprio nell'orbita di Poussin³⁴. È stato, però, ipotizzato anche che dietro al trasferimento del Grechetto possa esserci il Domenichino che – come ricorda Standring – secondo il Malvasia provava “viva ammirazione per i colori del Castiglione, ed ottenne dallo stesso un frammento di un suo quadro che conservò e che venne rinvenuto dopo la sua morte in una stanza segreta”³⁵. Tra l'altro “Oltre alla Crocifissione del Cristo, opera del Castiglione, che era appesa nella camera da letto del Domenichino all'epoca della sua morte nel 1641, altri due dipinti dell'artista genovese sono elencati nell'inventario dei beni del defunto, redatto un anno più tardi”³⁶. Ma il soggiorno napoletano fu di breve durata ed è scarsamente documentato dal punto di vista della produzione artistica. Dopo essere ritornato per una sosta a Roma, nel 1637 lo ritroviamo di nuovo a Genova, come certifica un documento di un contratto di affitto nella zona di San Pancrazio³⁷, mentre nel 1639 risulta un testamento in favore del fratello Salvatore³⁸. Nel periodo compreso tra gli anni trenta e quaranta si colloca il *Viaggio di Giacobbe* della Galleria Borghese, tela su cui probabilmente ritornerà durante il secondo soggiorno romano per aggiungere alcune figure riprese dal *Cristo di fonte a Pilato* di Rembrandt che il Castiglione inserisce nella parte destra del dipinto, dietro al mulo guidato dall'anziano pastore³⁹.

Negli anni quaranta riceve le sue prime committenze religiose genovesi, che saranno però solo quattro durante tutta la sua carriera. La prima citata da Soprani è quella della *Natività* della chiesa di San Luca⁴⁰, ma a cui va forse fatta precedere quella della *Visione Mistica di San Bernardo di Chiaravalle* per la chiesa di San Martino a Sampierdarena, ora nella chiesa di Santa Maria della Cella⁴¹ nel medesimo quartiere. La tela del *San Giacomo che scaccia i Mori* dovrebbe essere di poco successiva a quella della chiesa di San Luca ma non è da escludere l'ipotesi che possa ascrivere agli anni cinquanta, durante un nuovo lungo soggiorno genovese successivo al secondo romano, confermato da recenti rinvenimenti archivistici⁴². Ma in ogni caso nella *Natività* e nel *San Giacomo* si ritrova un nuovo modo di intendere la spazialità della scena, del tutto nuovo nell'ambiente genovese, sviluppato dal Castiglione attraverso lo studio delle opere di Poussin. Lo si nota nel modo di inserire i personaggi di schiena e in contropunto nella *Natività*, nonché nella citazione classica del satiro in primo piano, e nel modo di trattare le rovine sullo sfondo; nel *Santiago* invece è evidente il richiamo alle *Battaglie* di Poussin come la *Vittoria di Giosuè sugli amaleciti* e *sugli amorrei*, in cui il protagonista - che nel caso di Castiglione è ripreso direttamente dal Gio Carlo Doria di Rubens - si erge al centro della composizione mentre i soldati lottano e crollano intorno a lui. In primo piano, inoltre, il moro di scorcio che cade urlando potrebbe essere una citazione dall'*Apollo e Marsia* di Ribera⁴³, con cui può essere venuto a contatto durante il soggiorno napoletano.

Durante gli anni quaranta inizia anche la produzione di stampe pubblicate dai fratelli De Rossi a Roma. Tra le più importanti *Temporalis Aeternitas* nel 1645, poi *Diogene*, *Melanconia* e *La fuga in Egitto*; nel 1648 si colloca *Il Genio di G. B. Castiglione, Teseo trova le armi del padre, Pan e Apollo, un Bacchanale davanti all'Erma di Pan*⁴⁴. Queste opere, di cui si nota subito il richiamo alle stampe di Rembrandt, erano utili anche a fini autopromozionali e da riutilizzare nelle composizioni di più ampio respiro nelle tele dipinte. Inoltre, iniziano a proliferare i temi a soggetto classico e a tema

³⁴ M. Di Penta, *Novità sul soggiorno di Andrea de Leone a Roma*, in “I Pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa”, Roma: Artemide 2014, p. 70

³⁵ T. Standring, *La vita e l'opera* cit. in nota 33, p. 16

³⁶ Ibid

³⁷ G. Algeri, *Castiglione rivisitato* cit. in nota 26, p. 28 e T. Standring, *Lost Genius* cit. in nota 1, p. 53

³⁸ T. Standring, L. Magnani, *Regesto* cit. in nota 21, p. 253

³⁹ M. Heimbürger, *Il Grechetto giovane: nuove proposte*, in “Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori”, Firenze 1994, p. 204 e T. Standring, *Lost Genius* cit. in nota 1, p. 43

⁴⁰ L. Magnani in “Il Genio” cit. in nota 10, cat. 14, pp. 118-121

⁴¹ G. Algeri, *Castiglione rivisitato* cit. in nota 26, p. 29; L. Magnani in “Il Genio” cit. in nota 10, cat. 13, pp. 114-118

⁴² G. Algeri *Castiglione rivisitato* cit. in nota 26, pp. 32-33; F. F. Guelfi in “Il Genio” cit. in nota 10, cat. 15, pp. 121-126

⁴³ F. F. Guelfi in “Il Genio” cit. in nota 10, p. 124

⁴⁴ T. Standring, *La vita e l'opera* cit. in nota 33, p. 18

vanitas come nella *Melancolia* e nel *Diogene* mentre in pittura alla fine degli anni quaranta si ascrive la tela rappresentante l'Omnia Vanitas⁴⁵.

Dopo l'incidente Lomellini, di cui si è già parlato, si racconta che Castiglione

“si portò in Roma vestito all'Armenia, fingendosi greco, e sconosciuto si pose a lavorare nella bottega da Pellegrino Peri, pubblico rivenditore di quadri vicino alla Piazza Agonale e ceduto dal Peri il suo bel fare, volle più volte portarlo a dipingere nella stanza di sopra, ma egli che aveva il suo arguto fine di esser pubblicamente veduto per incontrare qualche sorte propria del suo merito, sempre rispondeva *voler stare in bottega* et invero gli riuscì il suo disegno non pittorico ma astrologico”⁴⁶.

In ogni caso nel 1647 lui e la sua famiglia risultano residenti in via della Purificazione – come risulta dagli stati d'anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte - e nel 1649 riceve la commissione dell'*Immacolata Verospi* dopo il rifiuto di Pietro da Cortona⁴⁷, l'unica committenza religiosa eccetto le quattro genovesi.

Nel 1651 inizia verosimilmente un altro soggiorno a Genova, un periodo ricco di commissioni, di cui molto significativa la tela del *Miracolo di San Domenico di Soriano* per la chiesa di Santa Maria di Castello⁴⁸. Ma è la committenza privata ad impegnare in modo continuativo il Nostro in questi anni. Sappiamo infatti⁴⁹ che nel 1652 dipinse 5 opere per Ansaldo Pallavicino destinate al Palazzo Spinola di Pellicceria; il primo è *Il viaggio di Abramo, la benedizione di Melchisedech*⁵⁰; è poi registrata una Circe⁵¹, quella attualmente esposta al secondo piano del palazzo; della tela intitolata *Prospettiva* si sono perse le tracce mentre quelle più piccole potrebbero essere il *Paesaggio con gregge* e il *Paesaggio con castello* ora al primo piano assieme al *Viaggio biblico* pagato appena due giorni dopo gli altri.

Durante questo periodo dipinse molto anche per Giovanni Battista Raggi, nel cui inventario sono elencati ben diciannove dipinti del Castiglione. Ma i rapporti tra i due non iniziano in questo momento. Infatti, Giovanni Battista fece da padrino al battesimo della figlia del pittore Livia Maria nel febbraio del 1648 mentre Lorenzo, il fratello minore, fece da padrino all'ultima figlia Ortensia⁵².

L'ultimo periodo della vita di Grechetto è caratterizzato dai contatti con la corte dei duchi Gonzaga di Mantova. Il pittore potrebbe essere venuto a contatto con Carlo II durante la visita di quest'ultimo a Genova avvenuta nel 1654. Risale forse a quest'anno la realizzazione delle tele con *Temporalis*

⁴⁵ Ibid e L. Stagno, *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, Roma: De Luca editori d'arte, 2012, pp. 93-105

⁴⁶ N. Pio, *Le vite* cit. in nota 13, p. 177

⁴⁷ Possibile che i contatti tra i due artisti siano avvenuti nell'ambito della parrocchia di sant'Andrea delle Fratte dove entrambi risultano registrati nel 1649 insieme a Bernini e Preti, cfr. F. Brunetti, *Situazione di Viviano Codazzi*, in “Paragone” 79, 1956, p. 67: “1649: fattosi raggiungere dai suoi il C. (Codazzi) prende alloggio, con tutta la famiglia, al vicolo di S. Andrea (A V, S. Andrea d. Fratte, 41, St. d'An. 1649, F. 22 v.). per dare un'idea della vita artistica che si svolgeva in quell'anno nell'ambito della parrocchia di S. Andrea, annoto le presenze di Michelangelo Cerquozzi (f.21), Filippo Gagliardi (f.20), Domenico Viola (f.20 v.), nonché dei “maggiori” G. Lorenzo Bernini (f. 36) Pietro da Cortona (f.27 v.), Mattia Preti (f. 1 v: ancora ivi 1650, f. 1: 1651, id.) e – notizia alquanto golosa – G. Benedetto Castiglione (f.16; ancora ivi 1650, f. 16 v.)”.

⁴⁸ G. Algeri, *Castiglione rivisitato* cit. in nota 26, p. 32

⁴⁹ Cfr. F. Lamera, *Opere di Gio Benedetto Castiglione nelle collezioni genovesi del XVII e XVIII secolo*, in “Il Genio” cit. in nota 10, pp. 29-34

⁵⁰ F. Simonetti in “L'età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi”, catalogo della mostra, Genova: Sagep, 2004, p. 539, cat. 146; F. Simonetti in “Il Genio” cit. in nota 10, cat. 12, pp. 113-114

⁵¹ F. Simonetti in “L'età di Rubens” cit. in nota 50, p. 538 cat. 45

⁵² A. Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione* cit. in nota 7, p. 33; G. Algeri, *Castiglione rivisitato* cit. in nota 26, p. 36

*Aeternitas e l'Allegoria per la stirpe Gonzaga-Nevers*⁵³. Ma rapporti certi sono documentati solo a partire dal 1659⁵⁴. A questa data il pittore partì per Venezia per rimanervi circa un anno durante il quale realizzò la nuova versione dell'*Allegoria della stirpe dei Gonzaga-Nevers* (o *Tre età dell'uomo*⁵⁵). La tela fu consegnata ai primi del 1661, quando Castiglione risulta effettivamente presenta alla corte mantovana⁵⁶. I suoi ultimi anni furono purtroppo segnati da condizioni di salute precarie, che forse lo spinsero a cercare un clima migliore spostandosi prima a Parma e poi a Genova, mentre chiedeva con insistenza al duca di essere nominato pittore di corte. Nomina che potrebbe essere arrivata, ma che dovette precedere di poco la morte del Nostro, avvenuta il 5 maggio 1664⁵⁷.

Considerazioni sui rapporti tra Oriente e Occidente

L'Oriente è stato per secoli la realtà geografica identificata dalla cultura occidentale come l'Altro per eccellenza, entità di confronto in cui far convergere paure e preoccupazioni ma anche interessi e spunti di accrescimento. Un confronto che ha permesso la maturazione di una gran quantità di conoscenze, anche se spesso fuorvianti, intorno ai popoli del levante. Uno snodo importante per l'acquisizione di cognizioni sul mondo orientale è il 1312, quando durante il Concilio di Vienna furono istituite le prime cattedre di arabo, greco, ebraico e siriano nelle università di Parigi, Bologna, Oxford, Avignone e Salamanca.⁵⁸

L'aggettivo "Orientale" pare, invece, venga usato per la prima volta nel diciassettesimo secolo, quando si viene a formare un rinnovato interesse da parte degli intellettuali europei per l'oriente. Se in un primo momento era usato per riferirsi alla produzione di oggetti Moghul e Hindi dall'India, sarà presto esteso anche per includere l'area del Vicino Oriente.⁵⁹

Quest'ambito di studio e la stessa terminologia con cui viene indicato, è stato oggetto di approfondite analisi da parte di studiosi contemporanei. Su tutti Edward Said, il cui testo è centrale nel dibattito sull'orientalismo per gli anni che seguono l'invasione dell'Egitto da parte di Napoleone (1789) e sul colonialismo e il postcolonialismo francese e inglese. Per lo studioso l'"Oriente" non sarebbe altro che un'invenzione dell'"Occidente" e le conoscenze su di esso, l'orientalismo - una sorta di "library or archive of information commonly and, in some of its aspects, unanimously held"⁶⁰ - null'altro che un sistema per dominare e avere autorità sull'Oriente. Il termine Oriente

"designated Asia or the East, geographically, morally, culturally. One could speak in Europe of an Oriental personality, an Oriental atmosphere, an Oriental tale. Oriental despotism or an Oriental mode of production and be understood"⁶¹ [...] "There are Westerners, and there are Orientals. The former dominate; the latter must be dominated, which usually means having their

⁵³ E. Gavazza in "Il Genio" cit. in nota 10, cat. 25, pp. 140-142 e T. Standring in "Il Genio" cit. in nota 10, cat. 26, pp. 142-143

⁵⁴ G. Algeri *Castiglione rivisitato* cit. in nota 26, p. 37

⁵⁵ G. Montanari, *Tra 'antico sapere'* cit. in nota 7, pp. 17-20; E. Gavazza in "Il Genio" cit. in nota 10, cat. 31, pp. 148-152

⁵⁶ G. Algeri *Castiglione rivisitato* cit. in nota 26, p. 38

⁵⁷ Ivi, p. 39

⁵⁸ E. Said, *Orientalism*, New York 1979, pp. 49-50

⁵⁹ C.A. Jirosuek, *Ottoman Dress and Design in the West. A Visual History of Cultural Exchange*, Bloomington 2019, p. XV

⁶⁰ E. Said, *Orientalism* cit. in nota 58, p. 41

⁶¹ Ivi, p. 31

land occupied, their internal affairs rigidly controlled, their blood and treasure put at the disposal of one or another Western power”⁶².

Una visione circoscritta molto negli anni successivi da diversi studiosi; ad esempio Bernard Lewis, che nel suo saggio “Islam and the West”, pubblicato per la prima volta nel 1983, considera la tesi di Said particolarmente faziosa, tanto da ritenere che nel sostenerla “Mr. Said presents a revisionist view of the growth of Arabic studies in Britain and France, the growth of British and French power in the Arab lands, and the connections between the two”⁶³. Lo studioso britannico sottolinea poi come i rapporti tra L’oriente e l’Occidente non abbiano sempre seguito la linea tracciata da Said e da altri studiosi (Occidente dominatore-Oriente dominato) che definisce “anti-orientalisti”⁶⁴.

Durante l’epoca moderna - il periodo preso in esame nel presente lavoro - il rapporto dominatore-dominato non era così netto, in particolare per quanto riguarda il “Turco”, termine con cui si identificava l’abitante dell’impero ottomano, - che comprendeva porzioni molto ampie di tre continenti (Europa, Asia e Africa), governato con uno spiccato pragmatismo che tendeva a non imporre sempre la cultura centrale⁶⁵ - e in generale i musulmani, i cui rapporti sono stati sintetizzati da Marina Formica come di “Incontro/Scontro”⁶⁶. Due momenti che si sono ripetuti alternativamente nel corso degli anni e che in entrambi i casi hanno prodotto importanti esiti culturali, come ricorda Ungaretti: “Non si dimentichi, in ogni caso, che l’epica europea sorse a contatto con gli arabi, che la lirica neolatina si maturò nelle penombre della cortesia araba, che i fiori della mistica spagnuola, - per ritornare più particolarmente alla Spagna, - sparsero il loro profumo da innesti islamici”⁶⁷.

Se osserviamo il periodo di maggior forza dell’impero ottomano, ovvero quello che segue la conquista di Costantinopoli nel 1453, l’Europa vi guardava come una delle principali minacce alla sicurezza del vecchio continente, e alla cristianità tutta. Infatti, in molti leggevano l’evento come un presagio della caduta di Roma e della cristianità in mano turca⁶⁸. A ciò si aggiungeva il pericolo che i letterati vedevano per la cultura dell’ex impero bizantino, convinti che i musulmani, al pari dei goti e dei longobardi, fossero portatori di ignoranza e barbarismo, nemici di qualunque forma di sapere⁶⁹. La realtà era però ben diversa, essendo la società ottomana particolarmente propensa a favorire lo sviluppo culturale, ad esempio, attraverso le collezioni di libri, un vero e proprio status symbol per gli strati più alti della società, simbolo di benessere e potere⁷⁰.

⁶² Ivi, p. 36

⁶³ B. Lewis, *Islam and the West*, Oxford University Press, 1993, p. 109

⁶⁴ Cfr. ivi, pp. 99-118

⁶⁵ “Istanbul was unable or unwilling to introduce the timar system in Egypt, Yemen, Habeş (Abyssinia), Basra (southern Iraq), Lahsa (al-Hasa, present-day Kuwait), Baghdad (northern Iraq), Trablus-i Garb (northern parts of present-day Libya), Tunis, and Cezayir-i Garb (the coastal strip of Algeria), which all preserved some degree of local autonomy. [...] despite Ottoman attempts at sedentarization, 220,217 families (16 percent) living in the above provinces continued their nomadic way of life”, G. Agoston, *A flexible empire: authority and its limits on the Ottoman frontiers* in “International Journal of Turkish Studies” 9 no1/2 Summ 2003, p. 17

⁶⁶ M. Formica, *Lo Specchio Turco*, Donzelli Editore: Roma, 2012

⁶⁷ Cit. in G. Curatola, *Arte islamica in Italia*, in “Eredità dall’Islam: arte islamica in Italia”, Cinisello Balsamo: Silavana, p. 29

⁶⁸ I. Rakić, *Distinctive features attributed to an infidel. The political propaganda, religious enemies and the iconography of visual narratives in the Renaissance Venice*, in “Changing the Enemy, Visualizing the Other: Contacts between Muslims and Christians in the Early Modern Mediterranean Art”, 2017, p. 126

⁶⁹ N. Bisaha, “New Barbarian” or Worthy Adversary? Humanist Constructs of the Ottoman Turks in Fifteenth - Century Italy, in “Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other”, St. Martin’s press: New York, 1999, pp. 188 e 190

⁷⁰ Cfr. L. Uluç, *Ottoman Book Collectors and Illustrated Sixteenth Century Shiraz Manuscripts*, s.n., 1999

Nonostante ciò, maturano in modo consistente i pregiudizi contro il Turco descritto dagli occidentali nei modi peggiori:

“È la Nazione de Turchi più, che ognun'altra superstiziosa: la quale crede à sogni, ad astrologhi & indouini, si governa à giornate con gli moti del Sole & della Luna. Nel viver suo è sporca molto & disordinata, mangia in terra [...] di notte, di dì, & sempre senza regola, senza modo, & senza delicatezza alcuna, ma come sogliono fare gli animali”⁷¹.

Si tratta di un *modus operandi* già diffuso in epoca medievale, ovvero la demonizzazione del nemico musulmano attraverso leggende che avevano lo scopo di deformare i caratteri dell'Altro. Cosa che continua nel rinascimento e in epoca moderna – si pensi, a titolo d'esempio, al ritratto dei musulmani delineato da Tasso nella *Gerusalemme Liberata*⁷².

Ma gli elementi ideologici di attacco al musulmano, ormai diventato per l'Europa il “Turco”, non si fermano alla produzione letteraria. Per lungo tempo, molti papi da Eugenio IV (1431-47) a Leone X (1512-21) promossero la causa della crociata contro il turco, un progetto irrealizzabile vista la vastità dell'impegno e la scarsa coesione delle forze cristiane europee.⁷³ Ma almeno fino alla riforma protestante il progetto è stato il concetto ideologico più presente della cultura Cristiana, promosso come lo scontro della civiltà (l'Occidente) contro la barbarie (l'Oriente)⁷⁴.

Nelle arti figurative, invece, è stato analizzato un interessante “processo che nella lunga durata porta a sostituire in maniera progressiva la minaccia ebraica, che è soprattutto economica e teologica, a quella turca, che è principalmente politica e militare”⁷⁵. In Italia, a partire dal tardo rinascimento, seguendo un generale processo di attribuzione di caratteri turchi a quelli che erano considerati i nemici della cristianità⁷⁶, all'interno delle opere sacre gli ebrei iniziano ad essere raffigurati sempre più in modo orientalizzante “in maniera esotica, con abiti lussuosi, turbanti e ricchi copricapo, fino a diventare in alcuni casi chiaramente turchi levantini”⁷⁷, portando così “a compimento il processo di «orientalizzazione» dell'ebreo cominciato già nel Medioevo a seguito delle Crociate”⁷⁸.

Questa visione politica del nemico turco nelle arti figurative vive uno spartiacque cruciale con la vittoria della Battaglia di Lepanto da parte delle forze cristiane riunite per la prima volta attraverso lo sforzo diplomatico di papa Pio V. I partecipanti, Venezia, Spagna, Genova e Stato Pontificio, fecero di questa storica vittoria l'oggetto di pompose celebrazioni e prestigiose committenze. Qui assume particolare importanza l'iconografia del turco *captivus* – catturato - con la testa rasata meno che per un ciuffo, come si usava per gli schiavi, incatenati e con le insegne dell'impero ottomano gettate in

⁷¹ *Libri tre delle cose de Turchi. Nel primo si descriue il viaggio da Venetia a Costantino- poli, con gli nomi de luoghi antichi & moderni: nel secondo la Porta, cioe la corte de Soltan Soleymano, signor de Turchi nel terzo il modo del reggere il stato & imperio suo*, In Vinegia, In casa de' figliuoli di Aldo, 1539, p. 28

⁷² D.J. Vitkus, *Early modern orientalism: Representations of Islam in Sixteenth – and Seventeenth – Century Europe*, in “Western views of Islam” cit. in nota 69, pp. 209-210

⁷³ A tal proposito è interessante l'andamento dei tentativi di crociata delineati da Giuseppe Valentini in una cronistoria che va da Eugenio IV a Callisto III, G. Valentini, *La crociata da Eugenio IV a Callisto III (dai documenti d'archivio di Venezia)*, in *Archivum Historiae Pontificiae*, 1974, Vol. 12 (1974), pp. 91-123

⁷⁴ N. Bisaha, “*New Barbarian*” cit. in nota 69, p. 187

⁷⁵ G. Capriotti, *Dalla minaccia ebraica allo Schiavo turco*, in “*Identidades cuestionadas*”, Università di Valencia, 2016, p. 358

⁷⁶ Cfr. L. Stagno, V. Borniotto, *Anachronism at Work. Villains and Enemies as Turks in Early Modern Religious Art in Genoa and Liguria*, in “*Ikon*”, vol. 15, gennaio 2022, pp. 151-162

⁷⁷ G. Capriotti, *Dalla minaccia ebraica* cit. in nota 75, p. 361

⁷⁸ *Ivi*, p. 362

terra – il turbante bianco con il cappellino, chiamato *taj* (introdotto da Maometto II e divenuto il simbolo inequivocabile per identificare il turco⁷⁹) e la bandiera ottomana. Ciò si nota per esempio negli affreschi di Vasari realizzati per la Sala Regia dei Palazzi Vaticani connotati da un forte valore simbolico. Infatti, nella scena della battaglia, rappresentata con minuzia di particolari, Vasari pone i protagonisti in primo piano; i turchi, sconfitti, sono raffigurati accanto ai simboli dei vizi – orgoglio, rovina, debolezza, paura e morte – e incatenati mentre vengono schiacciati dalla rappresentazione della Fede – con la croce e il calice mentre dà fuoco alle spoglie nemiche⁸⁰.

A Genova, nonostante la mancanza di pubbliche celebrazioni, Giovanni Andrea insistette nelle commissioni sul tema, sulla scia del suo predecessore Andrea Doria. Infatti, anch'egli ebbe a suo tempo un importante ruolo nella lotta contro il turco per l'impero spagnolo: questo viene sottolineato da opere come la medaglia realizzata da Leone Leoni per ricordare la cattura da parte di Giannettino, su istruzioni di Andrea, del capitano corsaro Dragut⁸¹ o la statua realizzata da Montorsoli, oggi conservata mutila presso lo scalone di Palazzo Ducale, in cui il comandante, rappresentato con le sembianze di un generale romano, schiaccia sotto i suoi piedi due turchi in catene.⁸² Giovanni Andrea doveva inoltre difendere la sua reputazione dagli attacchi rivoltigli da Marcantonio Colonna, a capo delle galee pontificie, per delle manovre che nella sua opinione avrebbe consentito la fuga del capitano turco Occhiali (Uluç Ali Pascià). Fanno parte di queste committenze gli arazzi conservati presso Palazzo del Principe, caratterizzati da un colto apparato allegorico⁸³, e in cui di nuovo compaiono i turchi catturati.

Per Filippo II di Spagna la celebrazione dell'evento tramite le committenze si unì alla celebrazione della nascita del figlio, avvenuta alcuni anni dopo la battaglia, che lo metteva finalmente alla pari nel confronto con il fratello Don Giovanni d'Austria.

Ma come sottolinea Marina Formica l'importanza data agli scontri con i musulmani non sembrano giustificati dal numero effettivo di battaglie avvenute: infatti pare che in quel periodo “gli scontri tra musulmani e cristiani siano stati di gran lunga inferiori che non quelli tra inglesi e spagnoli o tra tedeschi e francesi”⁸⁴. Ciò rende chiaro come ci sia un retroterra ideologico molto profondo nella contrapposizione dell'occidente cristiano e dell'oriente musulmano tanto da poter affermare che “tra il XV e il XVIII secolo, il Turco, schiacciato da valutazioni di diversa natura, abbia finito per diventare l'Altro per eccellenza, il luogo simbolico in cui finirono con il convergere i timori, le aspirazioni, i conflitti della civiltà europea”⁸⁵.

Nonostante ciò, nel pensiero occidentale dell'epoca si sviluppa spesso una sorta di ammirazione per il Turco; non solo, dunque, un nemico temibile, ma anche possibile modello per risolvere i problemi che attraversavano la comunità cristiana, principalmente la disunione tra i diversi stati, l'assenza di

⁷⁹ I. Rakić, *Distinctive features* cit. in nota 68, p. 124

⁸⁰ L. Stagno, B.F. Llopis, *A Brief Review of the Scholarly Literature on Representation of the “Turk” and images of Lepanto in Italy and Iberia*, in “Lepanto and Beyond. Images of religious alterity from Genoa and the Christian Mediterranean”, Genova University Press, 2021, pp. 25-26

⁸¹ Particolarmente temuto dalle città costiere liguri per le svariate incursioni da lui guidate, come quella del 1546 a Laigueglia, P. Calcagno, L. lo Basso, *The Barbary Obsession: The Story of the ‘Turk’ through the Reports of Incursions in Liguria in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* in “Mediterranean Other Images of Turks in Southern Europe and Beyond (15th – 18th Centuries)”, Genova University Press 2021, pp. 59-60

⁸² L. Stagno, *Turks in Genoese Art, 16th-18th centuries: Roles and Images. A First Approach*, in “Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond”, 14th to 18th Centuries, Koninklijke 2019, p. 305

⁸³ Ivi, p. 306

⁸⁴ Formica, *Lo specchio turco* cit. in nota 66, p.3

⁸⁵ Ivi, p. 4

un obiettivo comune e le guerre interne, così come le eccessive mollezze che toccavano, come notava Giovio, anche i soldati:

“Sono li Turchi per tre ragioni migliori de nostri soldati, prima per l'obbedienza, qual poco si trova da noi; la seconda perché nel combattere si va alla manifesta morte [...]. La terza perché vivono senza pane e senza vino, e il più delle volte gli basta riso e acqua e spesso la passano ancora senza carne”⁸⁶.

E qualcosa di simile afferma Sansovino:

“Ho sempre tenuto [...] che la grandezza et la potenza della nation Turchesca, sia degna di molta consideratione, percioche vedendosi qual sia l'institutione della loro antica militia, et qual l'ordine de governi civili, si de[v]e far giuditio si come si vede per pruova, che siano huomini di valore, et non punto rozzi. [...] quanto alla militia, io non so veder qual gente fra la nostra sia meglio regolata et più somigliante agli ordini de Romani della Turchesca [...]”⁸⁷

Come si può dedurre dall'affermazione del Sansovino, Capitava che alcuni intellettuali fossero influenzati dalla considerazione che l'Impero Ottomano aveva di sé, ovvero di erede dell'Impero Romano. Molto significativo in questo senso l'approccio di Papa Enea Silvio Piccolomini, Pio II, che affermò: “Nessuna potenza rimane in eterno. Padroni dell'universo furono già gli Itali. Ora inizia l'impero dei Turchi”⁸⁸. Scrisse inoltre una lettera al sultano Maometto II, mai inviata, ma ampiamente circolata in Europa in cui tentava di convincere il sovrano a convertirsi al Cristianesimo, a lungo considerata da molti l'unica strada per sconfiggere il Turco, in cambio del riconoscimento della legittimità delle pretese del sultano sulle aree cristiane.⁸⁹ Nel testo, Pio II fa un uso interessante delle citazioni classiche, per lo più usate per creare confronti favorevoli verso i turchi e il loro leader, come l'eclatante paragone fatto tra Maometto II, che notoriamente si ispirava a grandi personalità della classicità come gli imperatori romani e Alessandro Magno⁹⁰, e l'imperatore Costantino⁹¹.

Ma l'interesse per il Turco non si fermava alla “militia” o alle personalità di spicco; l'estensione del suo dominio, “littered with sacred sites”⁹², comprendeva territori identitari per la cultura occidentale, con conseguente investimento di denaro e uomini per ottenerne o riottenerne il controllo. Tra questi naturalmente vi è la Terra Santa, la cui capitale, Gerusalemme, era controllata dai musulmani ma da sempre “oggetto dei desideri dei re di tutti le nazioni, specialmente dei Cristiani che, sin dalla nascita di Gesù Cristo... hanno intrapreso tutte le loro guerre su Gerusalemme”⁹³. Infatti “Asia was thus not

⁸⁶ Paolo Giovio, *Commentario delle cose de Turchi, di Paulo Iovio, vescovo di Nocera, a Carlo Quinto Imperadore Augusto, In Venezia, s.t., 1540, p. 169, p. 169*

⁸⁷ F. Sansovino, *Gli Annali Turcheschi ovvero Vite de' Principi della Casa Othomana, Venetia, 1573, prefazione*, in M. Soyjut, *Note sui rapporti tra Italia, Islam e impero ottomano (secoli XV-XVII)*, in “Archivio Storico Italiano”, Vol. 169, No. 2 (628) (aprile-giugno 2011), pp. 221-240, pp. 221-222

⁸⁸ In Formica, *Lo specchio turco* cit. in nota 66, p. 19

⁸⁹ I. Rakić, *Distinctive features* cit. in nota 68, p. 125

⁹⁰ M. Greene, *The Ottoman experience*, in “Daedalus”, Vol. 134, No. 2, On Imperialism (Spring, 2005), p. 94

⁹¹ N. Bisaha, “*New Barbarian*” cit. in nota 69, p. 196

⁹² P. Brummett, *Mapping the Ottomans*, Cambridge 2015, p. 28

⁹³ E. Celeby in *ivi*, pp. 110-111 (traduzione dell'autore)

simply an eastern space, or the site of the Holy Land, or a place of Muslim enemies and competitors. It was a space made sacred for Christendom by blood sacrifice and the weight of history”⁹⁴.

Il tema della Crociata e della conquista di Gerusalemme acquista quindi in Occidente, in più luoghi, un ruolo importante anche in termini di celebrazione civica. Ad esempio, la città aveva un ruolo fondamentale all'interno della costruzione identitaria della Repubblica di Genova attraverso la celebrazione di Guglielmo Embriaco. Caffaro nel *De liberatione civitatum orientis* dà grande importanza al ruolo del comandante genovese per la riuscita dell'impresa del 1099, la presa di Gerusalemme, grazie all'importante contributo dato per la costruzione delle macchine da guerra, carta vincente per la caduta della città. Il mito di Embriaco ricevette poi nuova forza grazie alla Gerusalemme Liberata, dove viene citato al canto XVIII come “infra i più industri ingegni ne' meccanici ordigni uom senza pari”.⁹⁵ Il programma iconografico della sala del Doge di Palazzo Ducale, basato su *La Liguria trionfante delle principali nazioni del mondo pubblicato* nel 1643 e completato nel 1655 a opera di Giovanni battista Carlone, è incentrato sulla figura del condottiero genovese che guida l'esercito alla presa della città mentre, dall'alto, stuoli di nemici turchi, identificati dal turbante bianco col cappellino rosso, tentano inutilmente di respingere le forze cristiane. Sulla parete opposta lo ritroviamo invece al centro di un altro importante evento, il suo ritorno in patria con le ceneri di San Giovanni Battista, uno dei quattro patroni di Genova⁹⁶.

Commerci, lusso e diplomazia

Accanto alla questione politica, l'interesse per l'Oriente si manifesta anche nell'ampia richiesta di prodotti locali. Le città italiane avevano un ruolo centrale nel commercio con l'Oriente, e importavano prodotti come tessuti, ceramiche, alimenti. Genova svolse una grande attività per il controllo di una fetta importante di questi commerci attraverso le colonie del Mar Nero.⁹⁷ Alla conquista turca di Costantinopoli sopravvisse però solo Chio, caduta nel 1566, che comunque permise la prosecuzione degli scambi commerciali, in particolare di tessuti come i chiamellotti o il bairam, non di produzione turca, ma indiana⁹⁸.

Rapporti commerciali con il Levante vengono instaurati anche in area toscana dove molti artisti tra medioevo e primo rinascimento iniziarono a inserire elementi di provenienza orientale nelle loro opere, in particolare di carattere sacro. Un tema ideale era quello dell'Adorazione dei Magi; infatti, i tre personaggi venivano rappresentati coi costumi e le fattezze degli abitanti delle tre parti del mondo allora conosciuto (Europa, Asia e Africa) per simboleggiare la sottomissione dell'orbe al Messia⁹⁹. In particolare, i rappresentanti di Asia e Africa sono tendenzialmente raffigurati con vesti broccate e turbanti, chiaro richiamo alla fede musulmana.¹⁰⁰ Ma esistono anche altri casi interessanti come il

⁹⁴ Ivi, p. 35

⁹⁵ L. Stagno, *Turks in Genoese Art* cit. in nota 82, p. 301

⁹⁶ Ibid

⁹⁷ “The Genoese were established in Chios, first under the control of the Zaccaria family from the early fourteenth century to 1329, and then, from 1346, under the Maona. The Genoese family of the Gattilusio controlled Lesbos (Mytilene) from 1354. The Genoese were also established in Phokaea (modern Foça), on the Anatolian coastline opposite Chios, initially under the Zaccaria family. from the late thirteenth century, and in Pera, on the European side of the Golden Horn opposite Constantinople, from 1267”, K. Fleet, *European and Islamic Trade in the Early Ottoman State. The merchants of Genoa and Turkey*, Cambridge 1999, p. 4

⁹⁸ L. Pessa, *Arte ottomana il Liguria: tra scambi commerciali e collezionismo*, in “Turcherie: suggestioni dell'arte ottomana a Genova”, Genova: Sagep, 2014, pp. 8-9

⁹⁹ I. Rakić, *Distinctive features* cit. in nota 68, p. 118

¹⁰⁰ Ivi, p. 120

David di Verrocchio, le cui vesti sono iscritte con caratteri pseudo cufici, ovvero finto arabo¹⁰¹, forse ispirato dal corsivo Tuluth, usato nell'arte egiziana e siriana durante il regno Mamelucco e da lui visto sugli oggetti di importazione di cui la collezione di Piero de' Medici era particolarmente ricca¹⁰². L'utilizzo di queste decorazioni da parte dell'artista serviva a collocare il personaggio nella Terra Santa biblica¹⁰³.

Ancora più coinvolta nei rapporti commerciali e diplomatici con il vicino oriente, anche per la sua posizione geografica, fu Venezia, anch'essa dotata di numerose colonie¹⁰⁴, e di figure istituzionali per facilitare i rapporti con il levante. Tra queste il bailo, ovvero il rappresentante della comunità veneziana a Costantinopoli, fondamentale sin dal medioevo per assicurare la vita sociale dei cittadini della Serenissima nella capitale prima bizantina e poi ottomana¹⁰⁵. Importantissima la sua azione nel 1451 quando fu ratificato un trattato con il sultano a nome del doge di Venezia, cosicché la comunità veneziana a Costantinopoli non ebbe ripercussione dalla conquista della città del 1453.¹⁰⁶

Inoltre, avevano un ruolo anche nella diffusione delle conoscenze riguardo l'Impero; i bails, infatti, alla fine del loro mandato, tenevano un discorso di fronte al Senato della Repubblica riguardo il loro operato e le informazioni che avevano raccolto che veniva poi consegnato in Secreta dove veniva conservato¹⁰⁷.

Un'altra carica che risulta interessante per quanto riguarda l'interesse per Oriente in Occidente è quella del Dragomanno. Si tratta degli interpreti di lingue orientali a Costantinopoli e nelle colonie del levante, principalmente arabo, turco e persiano. Nel corso del '500 si tentò anche la formazione in loco dei cosiddetti giovani di lingue, ragazzi figli della nobiltà veneziana che venivano mandati a Costantinopoli per imparare le lingue orientali e divenire così interpreti ufficiali della Repubblica, che fino ad allora erano di origine orientale. L'esperimento dopo breve tempo fallì, un po', pare, per incompetenza dei maestri, un po' per le tentazioni di conversione alla religione islamica, che offriva svariati vantaggi¹⁰⁸.

Ma l'interesse per le lingue orientali non si ferma nei territori della Serenissima. Col Rinascimento, infatti, molti eruditi si avvicinarono all'arabo all'ebraico e ad altri idiomi levantini, lingue che venivano spesso riproposte in opere letterarie, come nelle epigrafi presenti nella *Hypnerotomachia Polyphili* (1499) di Francesco Colonna.¹⁰⁹ Inoltre, questo interesse non è limitato all'Italia; infatti, anche nei paesi del nord Europa si diffuse un interesse per le antiche lingue del vicino oriente. L'ebraico in particolare era visto come "a key to understanding the Holy Scriptures, God's word, and even the culture of ancient Israel. Italian humanists in particular considered Hebrew, along with Latin

¹⁰¹ R. E. Mack e M. Zakariya, *The Pseudo-Arabic on Andrea del Verrocchio's David*, in "Artibus et Historiae", 2009, Vol. 30, No. 60 (2009).

¹⁰² Ivi, p. 162.

¹⁰³ Ivi, p. 166.

¹⁰⁴ "Crete and Negroponte, and Venetian lords ruled in many of the islands including Naxos and Andros, which formed, together with other nearby islands, the duchy of Naxos, as well as on Mykonos, Karpathos and Santorini. The Hospitallers established themselves on Rhodes at the beginning of the fourteenth century and controlled the islands nearby, including Kos and Patmos", K. Fleet, *European and Islamic Trade* cit. in nota 97, p. 4

¹⁰⁵ Stefan Hanß, *Baili e Ambasciatori*, in "Il Palazzo di Venezia a Istanbul", Venezia, 2013, p. 36

¹⁰⁶ Ivi, p. 38

¹⁰⁷ Ivi, p. 39

¹⁰⁸ Cfr. F. Lucchetta, *La scuola dei 'giovani di lingua' veneti nei secoli XVI e XVII*, in "Quaderni di Studi Arabi", 1989, Vol. 7 (1989), pp. 19-40.

¹⁰⁹ A.M. Piemontese, *Leggere e scrivere Orientalia in Italia*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1993, Serie III, Vol. 23, No. 2 (1993), p. 429

and Greek, as one of the three languages of the cultural world of antiquity that they were obliged to comprehend and emulate”¹¹⁰.

L'importanza data alle lingue orientali risiede nella percepita sacralità, in quanto portatrici del sapere universale:

“La lingua Arabica è molto fertile feconda e uniuersale, più uniuersale che qualsiuoglia altra; E per esser così uicina alla Ebreica si può dire che sia più santa che altre lingue doppo la Caldea, et hebrea; Non vi è scientia che non si ritroua o, scritta principalmente, o tradotta in Arabico d'altre lingue. Anzi è cosa certa che vi è in quella molte cose che pur in latino non se ne ritrouano”¹¹¹.

Una considerazione tanto elevata da trovare celebrazione nel salone della Biblioteca Vaticana di Sisto V (1567) dove “mirabile e unico al mondo, si osserva il catalogo universale di alfabeti, scritture, lettere, libri e biblioteche per l'occasione recensiti dall'antichità fino all'epoca”¹¹².

Viaggiatori e scambi culturali

Nel '500 gli ambasciatori e le alte cariche dei paesi occidentali iniziarono ad essere accompagnati da “viaggiatori” interessati alla conoscenza delle genti d'oriente che raccoglievano materiale spesso pubblicato una volta conclusa la missione. Un esempio è quello di Nicolas de Nicolay che accompagnò l'ambasciatore francese Gabriel d'Aramon alla corte ottomana col fine di raccogliere informazioni su abiti e costumi dei popoli dell'impero ottomano, che confluirono poi ne *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales*, composto da incisioni raffiguranti abiti orientali corredate da un testo esplicativo. Il testo ebbe larga diffusione e fu di esempio sia per artisti (a Genova ne era presente una copia nella biblioteca di Giulio Pallavicino¹¹³) che per altri trattatisti sul tema degli abiti come Cesare Vecellio. Ma le informazioni riportate peccano anche in questo caso di aspetti pregiudizievole e inventati tipici della cultura europea come la descrizione dei bagni delle donne: “The image shows a veiled and shrouded woman, accompanied by her unveiled (and apparently disgruntled) slave, on her way to the baths (fig. 3). Nicolay includes the eunuch's lewd report of the activities at her destination: "they bathe and touch and fondle... and make like Tribads, just like the Lesbian Sappho”¹¹⁴.

In altri casi, eruditi delle più varie discipline decidevano di avventurarsi per portare a casa nuovo materiale per l'accrescimento della loro materia. Personaggi come “Andrea Alpago (d. 1522), Pierre Belon (1517-1564), Leonard Rauwolf (1535-1596), Prospero Alpini (1553-1617), o Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708) viaggiarono verso l'Impero per collezionare gli oggetti esotici atti a soddisfare il loro desiderio di ricerca.¹¹⁵

¹¹⁰ S. Sabar, *Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's art*, in “Beyond the Yellow Badge Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture”, Brill 2008, p. 372

¹¹¹ Giovanni Battista Raimondi in A.M. Piemontese, *Leggere e scrivere* cit. in nota 109, p. 431

¹¹² Ibid

¹¹³ L. Stagno, *Turks in Genoese Art* cit. in nota 82, p. 297

¹¹⁴ D. Brafman, *The Western View of Islam in Nicolas de Nicolay's "Travels in Turkey"*, in “Getty Research Journal”, No. 1 (2009), p. 156

¹¹⁵ Oltre a questo altri testi riguardanti i turchi: *Commentario de' le cose de Turchi* di Paolo Giovio, *Commentari dell'origine de principi Turchi et de' costumi di quel la natione* di Teodoro Spandugino Cantacuscino, *Dell'istoria universale dell'origine et imperio de Turchi* e gli *Annali turcheschi* di Francesco Sansovino, e *L'Ottomano* di Lazaro

Non si dimentichi però che l'interesse per la cultura dell'Altro era reciproco. I sultani ottomani mostrano a loro volta uno spiccato interesse per i prodotti delle principali attività europee, in particolare per le arti figurative. Maometto II commissionò ad artisti italiani la produzione di diverse medaglie con il suo ritratto¹¹⁶ ma particolarmente significativo rimane il ritratto del sultano realizzato da Gentile Bellini¹¹⁷. La cosa risulta evidente dai dispacci di Nicolò Barabarigo, bailo di Costantinopoli dal 10 marzo 1577 in sostituzione di Giovanni Correr, in cui si leggono le richieste insistenti del gran visir dell'epoca Sokullu Mehmed pascià - in carica dal 1566 e al servizio di Solimano il Magnifico, Selim II e Murad III - di avere documentazione delle opere raffiguranti i personaggi della storia ottomana, affermando di conoscerne l'esistenza a Venezia¹¹⁸.

Altro esempio interessante è la tomba commissionata nel 1579 per l'ambasciatore di Murad III Semisi Bassà¹¹⁹ al granduca Ferdinando I, in un momento in cui il granducato cercava di riallacciare i rapporti con la Sublime Porta e instaurare più prolifiche relazioni politiche e commerciali. Nonostante la travagliata spedizione dell'opera, che arrivò a destinazione solo quattro anni dopo la morte dell'ambasciatore, questa fu particolarmente apprezzata dai famigliari del dignitario e dallo stesso sultano come scrive l'ambasciatore da Gagliano: «Li quali marmi... mi sono stati levati per forza dal Gran Signore e portati al suo Serraglio, i quali li henno assai piaciuto, et non havendosi potuto far di meno, fu forza lassarli, chè contrastare non si poteva»¹²⁰.

Soranzo; L. Stagno, *Turks in Genoese Art* cit. in nota 82, p. 297-298. Inoltre nell'inventario pubblicato da G. Montanari, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova, 2015, pp. 219-82 sono presenti altri testi senza autore: *Descrizione degli Ottomani manoscritta*, *Hieronimi Balbi De rebus Turcicis, Historia [della guerra] tra Turchi e Persiani, Vittoria navale di Venetiani contra Ottomani, Vittoria contra Turchi,* "Lettere di Maometto, Origine delli Turchi, Vite de Turchi.

¹¹⁶ H. Rhabys, *Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal*, in "Studies in the History of Art", 1987, Vol. 21, Symposium Papers VIII: Italian Medals, pp. 171-194

¹¹⁷ C. Baker, T. Henry, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, Londra 1995. p. 28, n. NG 3099

¹¹⁸ F. Lucchetta, *Sulla ritrattistica veneziana in oriente*, in *Quaderni di Studi Arabi*, 1990, Vol. 8 (1990), p. 119

¹¹⁹ Si veda M. Spallanzani, *Una tomba rinascimentale per un alto dignitario di Murad III*, in *Rivista degli studi orientali*, 1985, Vol. 59, Fasc. 1/4 (1985).

¹²⁰ Ivi, p. 303.