

## Gio. Bapt. Paggius Genuensis F. La Nobilissima scienza della pittura di Giovanni Battista Paggi

Valentina Frascarolo

**Abstract** The Genoese painter Giovanni Battista Paggi (1554-627) is often mentioned by the scholars, not only for his artistic works, but also for his great social commitment in promoting the artist to the status of intellectual. The aim of this article is to put in light the Paggi's extraordinary conviction that painting must be considered and called *nobilissima scienza* and for this reason, he signed the great part of his works. Moreover, in the first part of his career, he recorded his compositions and the name of his patrons by drawing. The self-promotion of his activity conducted him to be considered an intellectual and a guide by his contemporaries.

**Keywords** Paggi. Genoa. Intellectual. Signature.

È il Signor Gio: Battista Paggi patrizio Genovese, d'ottimi e d'esemplari costumi, consumatissimo nello studio delle buone lettere e per la cognizione del disegno, e della pittura eccellentissimo.  
(Soranzo 1604, 7)

Nel dedicare a Giovanni Battista Paggi<sup>1</sup> il poemetto *Dell'Adamo*, edito a Genova nel 1604, il letterato veneziano Giovanni Soranzo, lo definiva nel modo in cui il pittore, membro dell'aristocrazia genovese, desiderava essere presentato e ricordato.

Ne abbiamo tangibile prova nell'incisione raffigurante *Adamo e Eva nel paradiso terrestre* (fig. 1) che Cornelis Galle trasse da una tela del nobile artista,<sup>2</sup> commissionatagli dal celebre collezionista Gio. Carlo Doria, e menzionata anche nel componimento del Soranzo che in quegli anni era a servizio proprio presso il Doria:<sup>3</sup> il nome di Paggi quale ideatore della composizione tradotta a bulino dal Galle è infatti seguito dagli appellativi di «patritius Genuensis» e «Picturae

studiosus». E che la regia dietro alla formulazione della firma fosse di Paggi è confermata, oltre che dall'evidente suggerimento di inserire sull'esemplare inciso anche il ringraziamento per l'esecuzione dell'*Adamo e Eva* al mecenate genovese prima menzionato,<sup>4</sup> dal suo impegno per il riconoscimento al pittore dello status di intellettuale, di «studiosus» appunto,<sup>5</sup> che legittimava anche il fatto che a praticare una tale professione fosse un membro della nobiltà della Repubblica di Genova alla quale tradizionalmente non si poteva accedere se impegnati in attività manuali (Bitossi 1990).

Viva testimonianza della presa di posizione dell'artista rimane nelle lettere scritte al fratel-

1 Il primo profilo biografico e artistico di Giovanni Battista Paggi fu quello inserito nelle *Vite* di Raffaele Soprani (1674, 91-102): grazie a questo dettagliato e attendibile resoconto, alla successiva biografia di Filippo Baldinucci [1681-728] (1846, 3: 578-89) e all'aggiornamento settecentesco a opera di Carlo Giuseppe Ratti (Soprani, Ratti 1768, 112-35), la moderna storiografia, avvalendosi di numerose testimonianze archivistiche e documentarie, ne ha definito la personalità e ricostruito con precisione il percorso artistico. Si menzionano in particolare Lukehart 1987 e Pesenti 1986, 9-51. Gli anni fiorentini di Paggi sono stati recentemente riesaminati in Carofano 2014.

2 Hollstein, s.d., 7: 49, incisione 2. Per l'attività dell'incisore fiammingo con un particolare *focus* sulle incisioni tratte dalle opere di Paggi e un suo presunto soggiorno genovese vedi Gabbarelli 2017, 20-31.

3 Farina 2002, 34-40. Il dipinto citato dal Soranzo (1604, 14) mentre descrive la bellezza di Eva - «Sasselo il Doria mio, che il ver penetra,/ Che quel, ch'ha me spiegar non vien concesso;/ Ha con colori il Paggi al vivo espresso» (1604, 14) - è da considerarsi perduto: compare elencato negli inventari relativi alla collezione di Gio Carlo Doria. Cf. Farina 2002, 129.

4 «Iohanni Carolo Auriae, cuius benignitati picturae dicatum exemplar, iconicum merito debetur exemplum».

5 Nel medesimo modo è definito anche in altre due incisioni ricavate da suoi dipinti, l'una opera dello stesso Galle (Hollstein, s.d., 7, 59, incisione 275) raffigurante *Venere bacia Amore* di cui si conoscono più versioni pittoriche (Ciampolini 2015, 26-7 e Frascarolo 2015c, 56-7) e l'altra del fiammingo Jan Baptiste Barbé con una *Sacra Famiglia*, la cui tela di riferimento è a oggi sconosciuta. Cf. Kolloff 1878, 719-124.



Figura 1. Cornelis Galle, *Adamo e Eva nel paradiso terrestre* (da Giovanni Battista Paggi). Incisione a bulino, 359 × 253 mm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, R6920. © President and Fellows of Harvard College

lo, nel 1590,<sup>6</sup> nelle quali, confutando le argomentazioni dei nuovi capitoli dell'Arte dei Doratori e Pittori presentati in quell'anno dai consoli di tale corporazione presso il senato genovese, Paggi descrive puntualmente ciò che distingueva il pittore dall'artigiano, più vilmente dedito nella sua bottega a «dorare candellieri, pomi da letto e cose tali» (Barocchi 1971, 1: 207) e con il quale a Genova era ancora confuso. Doveva essere, innanzitutto,

figlio di «cittadini di condizione onesta, benestanti di fortune e nobili, se sia possibile» (212) in modo tale da poter applicarsi, senza impedimenti né di natura materiale né tantomeno intellettuale,<sup>7</sup> nello studio della «teorica» della pittura,

la quale per la più parte deriva dalla matematica, dalla geometria, dall'aritmetica, dalla filosofia, e da altre nobilissime discipline le quali

6 Le missive di Paggi furono inserite nella sua raccolta da Giuseppe Bottari che le aveva ricevute dal Ratti (1768, 6, 204-31; Bottari, Ticozzi 1822, 6: 55-97). Edizione consultata: Barocchi 1971, 1: 190-219.

7 Paggi continua affermando: «costoro per lo più, per la buona creanza ed educazione loro, sono più docili e idonei degli altri, e di più speculativo ingegno; onde non se ne potrebbe aspettare se non buona riuscita. Si moverebbero per stimolo d'onore, e non di guadagno; avrebbero l'ornamento delle lettere e delle buone discipline, troppo necessarie a' pittori; e sarebbero finalmente atti a ritornare questa nobilissima professione nella sua grandezza primiera.» (Barocchi 1971, 1, 212).

su i libri s'apprendono; e dipende il rimanente da una lunga osservazione sulle cose naturali, artificiali, accidentali, corporee, incorporee, e dagli effetti e movimenti di qualunque cosa il mondo s'abbia (209).

Un connubio fra speculazione intellettuale e osservazione della natura alla base di quell'affinità tra arte e scienza che a partire dal Rinascimento emerse con insistenza nella trattatistica e dalla quale il genovese, come già sottolineò Paola Barocchi, attinse a piene mani per promuovere la pittura,<sup>8</sup> «la quale non merita punto meno di qualsivoglia altra il nome di nobilissima scienza» (207).

Membro dal 1586 dell'Accademia del Disegno di Firenze, città nella quale era riparato qualche anno prima in seguito a un'accusa di omicidio, Paggi aveva toccato con mano la diversa considerazione nella quale era tenuto un pittore nella città medicea, grazie alla presenza di una prestigiosa istituzione volta a un insegnamento della disciplina artistica che faceva della teoria una condizione indispensabile all'esercizio della mano, basato sulla copia disegnativa dal modello; quella pratica svolta «osservando i modi tenuti da valentuomini nelle opere loro» (209) su cui parimenti si sofferma nelle sue missive,<sup>9</sup> considerate dalla storiografia preziosa fonte per la concezione artistica e la didattica accademica (Pevsner 1982; Ważbiński 1987; Barzman 2000).

Sin dai suoi esordi, Giovanni Battista Paggi, opponendosi al pregiudizio verso l'arte pittorica della classe dirigente genovese della quale faceva parte, si dimostrò fiero dell'adoperare penne e

pennelli e ben conscio della necessità di distinguere il suo lavoro dall'anonima produzione artigiana, firmando sistematicamente la stragrande maggioranza delle sue opere: tutta la sua lunga carriera, divisa tra Genova e Firenze, viene pertanto a essere scandita da una successione di dipinti che rivendicano la loro paternità alla sua mano.

E se ne *I Santi Andrea, Clemente, Francesco di Paola e il committente Andrea Albertani*, eseguita nel 1586 per il segretario di Francesco I, inserisce solo il suo monogramma e la data,<sup>10</sup> nella pala centinata raffigurante il *Martirio di Sant'Andrea* destinata alla chiesa di Sant'Agostino di Loano, feudo della potente famiglia Doria, per la quale lavora in più di un'occasione in quegli anni,<sup>11</sup> riporta sulla base del tronco, ben visibile in primissimo piano, il suo nome per intero «Io. Bapta Paggius F. MDXC».

L'anno successivo si identifica quale «Genuens» nell'esplicitare la sua autografia sulla *Natività della Vergine*, issata sul primo altare laterale addossato alla parete sinistra del duomo di Lucca,<sup>12</sup> lungo il bordo del braciere rilucente di lustro metallico e fulcro dell'azione principale.

La volontà di testimoniare la propria provenienza è probabilmente legato al fatto di essere al lavoro fuori della città natale e negli anni della sua ascesa sul territorio mediceo, impegnato in importanti commissioni in luoghi di indubbio prestigio. Anche Filippo Baldinucci attesta come su un dipinto di mano di questo artefice, in possesso del senatore fiorentino Alessandro Segni, si leggesse su un cartiglio: «Ioannes Baptista Paggius civis januensis 1584» (Baldinucci [1681-

8 Nell'elenco, compreso nell'inventario di tutti i beni rinvenuti nella sua abitazione (Archivio di Stato di Genova, *Notai Antichi*, 6161, 15 marzo 1627; il documento è stato trascritto integralmente in Lukehart 1987, 2, 460-84), della raccolta libraria di Paggi, notevole sia in termini qualitativi che quantitativi, è possibile rintracciare le fonti da cui trasse le sue argomentazioni, molte già puntualmente individuate da Paola Barocchi nella sua edizione critica delle lettere (Barocchi 1971, 1, 190-219). In merito al rapporto scienza/esperienza si segnala la presenza di una copia manoscritta del trattato sulla pittura di Leonardo indicato con la dicitura «Osservanze della pittura di Leonardo Vinci scritte a mano». Per la trascrizione dell'inventario e in particolar modo dei volumi posseduti dal pittore genovese, con un tentativo di identificarne anche le edizioni, vedi Lukehart 1987, 2, 570-674.

9 Ciò che preme a Paggi è sottolineare la poca utilità di un lungo e obbligatorio garzonato presso lo stesso maestro a differenza della proficuità di trarre il meglio da ogni artista del passato e contemporaneo, concetto pienamente condiviso da Raffaele Soprani e che infatti riaffiora in ogni suo medaglione biografico dedicato agli artisti genovesi contenuto nelle *Vite* (Soprani 1674): anche dopo la metà del Seicento la questione circa la nobiltà della pittura era evidentemente ben lungi dall'essere risolta. Sull'argomento Ostrowski 1992 e Lukehart 1993.

10 Bagnoli 1992, 204-5. Si conoscono altri dipinti precedentemente eseguiti da Paggi, firmati o siglati e datati, tra i quali si segnala una *Madonna col Bambino e San Giovannino* di collezione privata genovese, risalente al 1584 (Sasso 1997, 210-1). Un dipinto raffigurante *Ester e Assuero*, passato in asta nel 1996 e reso noto da Mary Newcome (1998, 299-304), sarebbe la più antica prova a oggi nota del genovese, recando accanto alla firma l'anno 1575. Stupefacente, a detta anche della stessa studiosa americana che ha potuto visionare la tela e verificarne l'iscrizione, il grado di maturità pittorica di Paggi ad appena vent'anni.

11 Boggero 1999, 65-6, 70-1. Sulla committenza dorianiana si veda inoltre Stagno 2005.

12 Betti 1998, 162-5. Analogamente, nella *Sacra Conversazione* oggi presso il museo di San Salvi a Firenze, proveniente dalla chiesa di Santa Lucia in Borgo San Frediano, troviamo «Gio. Battista Paggi Genovese 1592». Cf. Lukehart 1987, 1: 75-6.

1728] 1846, 3, 585-6). Puntualmente descritto dallo storiografo, il quadro

che in tutto giunge al numero di più di cento figure. Compreso le non intiere, ma tutte con arie di teste, e abbigliamenti differenti. (585)

è da mettere in relazione a un'ulteriore prestigiosa occasione lavorativa, la grande tela raffigurante il *Concilio fiorentino del 1439* che Paggi realizzò per la facciata fittizia della cattedrale di Santa Maria del Fiore, ideata in occasione dell'allestimento degli apparati effimeri per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena nel quale il genovese, da pochi anni presente nella città medicea, si trovò coinvolto al pari di altri membri dell'Accademia del Disegno.<sup>13</sup>

Sullo scorcio del Seicento, firmando una seconda pala per la cattedrale lucchese, i suoi natali vennero invece taciuti.<sup>14</sup> La sua notorietà sull'intero territorio toscano doveva essersi ormai consolidata: non solo era stato scelto - sulla scorta di una loro assidua frequentazione iniziata all'indomani dell'arrivo di Paggi a Firenze - da Giambologna,<sup>15</sup> uno degli artisti più in vista presso la corte medicea, quale autore di una delle tele che avrebbero ornato la sua cappella funeraria nel santuario della Santissima Annunziata,<sup>16</sup> ma da qualche anno dirigeva un

fiorentino atelier ubicato in una prestigiosissima sede, la casa in via del Mandorlo già di Andrea del Sarto, acquistata e fatta ampliare da Federico Zuccari.<sup>17</sup>

Il suo schierarsi nel 1590 in prima fila nella lotta per l'emancipazione dei pittori genovesi dalla corporazione artigiana avveniva, dunque, mentre lavorava in importanti cantieri, dove spesso era parimenti all'opera lo scultore fiammingo con la sua équipe, e risiedeva nell'abitazione con annessa scuola di colui che più di ogni altro può essere definito il campione della nobiltà ideale della pittura, zelante promotore di accademie artistiche e strenuo difensore e promotore del proprio operato.<sup>18</sup>

Rientrato nel 1600 a Genova allestì nella sua abitazione una scuola esemplata, oltre che sulla sua esperienza accademica, sugli ateliers di due illustri artisti gentiluomini quali Giambologna e Zuccari, andando a consolidare la fama che già lo circondava dagli anni del suo prolifico esilio fiorentino:<sup>19</sup> le numerose pale d'altare così come le altre commissioni pubbliche alle quali adempì continuarono ovviamente a recare la sua firma.<sup>20</sup>

Anche nei quadri destinati a una fruizione privata Paggi non mancò di palesare che fosse stata la sua mano a dipingerle, ponendo il suo nome non solo nelle composizioni più studiate e ambiziose<sup>21</sup> ma altresì su molte delle numerose

**13** La descrizione del Baldinucci coincide con la composizione incisa da Raffaello Gualterotti facente parte della serie di illustrazioni che accompagnano la cronaca della cerimonia. Cf. Gualterotti 1589 e Bietti 2009, 88-9. L'anno delle nozze ducali, 1589, non coincide con quello riportato sulla tela e trascritto dal Baldinucci: una delle ipotesi che si possono formulare è di considerarlo prima versione del soggetto, successivamente riutilizzato per la solenne occasione.

**14** Nell'*Annunciazione* si legge «Io. Bapta. Paggius 1597» sul sostegno orizzontale delle gambe del tavolino a fianco della Vergine e che, visivamente, risulta posto al centro della composizione. Per notizie riguardo alla tela vedi: Betti 1998, 166-7.

**15** Sul rapporto tra Paggi e Giambologna, testimoniato dalle fonti a partire da Soprani (1674, 99), vedi Frascarolo 2015a.

**16** *L'Adorazione dei Pastori* è tutt'oggi all'interno della cappella del Soccorso dell'importante santuario fiorentino. Cf. Grassi 2014.

**17** Due documenti dell'Accademia del Disegno risalenti al 1590 (Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, 27, *Giornale di negozi, partiti e ricordi*, 21 giugno 1586-0 luglio 1595) - trascritti in Lukehart 1987, 2: 406 - ricordano i primi allievi fiorentini di Paggi, mentre un pagamento dell'anno successivo (ASF, *Accademia del Disegno*, 63, *Libro di cause*, 1586-99, c. 35v -12 giugno 1591) segnala la sua abitazione in via del Mandorlo. Cf. Lukehart 1987, 2: 403. Sulla casa di Federico Zuccari acquistata nel 1577 dagli eredi di Andrea del Sarto: Heikamp 1967, 2-34; 1998, 79-137.

**18** Sulla vita e l'attività di Federico Zuccari: Acidini Luchinat 1998-9.

**19** Sull'abitazione di Giovanni Battista Paggi quale accademia privata vedi Lukehart 1987; Frascarolo 2013 e per quanto riguarda la pratica disegnativa svoltasi al suo interno Frascarolo 2015a.

**20** Si citano come esempio la grande tela centinata raffigurante la Vergine che accoglie la supplica di San Giovanni Battista affinché Gesù conceda la propria benedizione alla città di Genova, rappresentata in basso da una veduta a volo d'uccello, donata dal Paggi stesso alla Repubblica genovese nel 1603 e collocata sull'altare della cappella di Palazzo Ducale (cf. Boccardo 1997a, 32-3, 31 fig. 3) e il *Viatico di san Gerolamo* realizzato per un altare del santuario S. Francesco da Paola dove il nome dell'artista e l'anno di esecuzione, 1620, si legge sul bordo della coperta del letto sopra cui giace il santo (Pesenti 1986, 29; Lukehart 1987, 1, 131).

**21** Nell'animata tela con il celebre episodio di *Orazio Coclite sul ponte Sublicio* (collezione privata), si legge «Gio. Batt. Paggi 1596» (Orlando 2017, 26). Nel 1624 sigla e data la raffinata composizione con *Venere e Amore nella fucina di Vulcano*, commissionatagli da un esponente della famiglia Sauli (Frascarolo 2015b, 16-7).

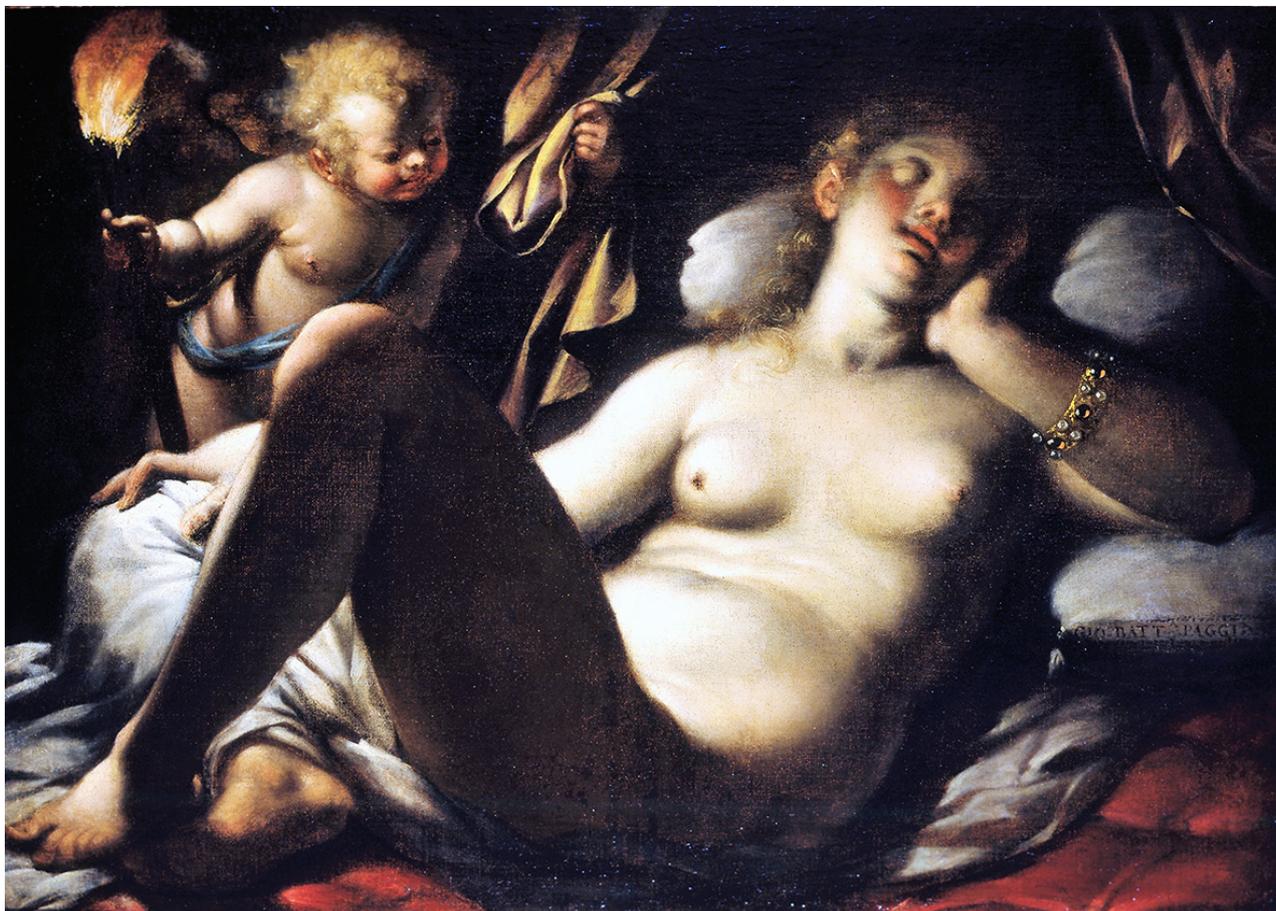


Figura 2. Giovanni Battista Paggi, *Venere e Cupido*. Olio su tela, 87,5 × 123 cm. Genova, collezione privata. Courtesy Anna Orlando

varianti del tema della *Sacra Famiglia* e nelle più affollate adorazioni di magi e pastori.<sup>22</sup>

Imprevista appare in alcuni casi la sua collocazione quando non è semplicemente apposta su un elemento della porzione inferiore del primo piano, ma mimeticamente integrata, con una più attenta ricerca estetica, all'interno della scena raffigurata; sul regolo che assieme al compasso e al libro aperto qualifica la professione dell'amico Pietro Francavilla da lui ritratto nel

1589<sup>23</sup> o lungo il bordo del cuscino sopra il quale è sensualmente assopita una Venere, spiata da un impertinente Cupido scostando le cortine del letto (fig. 2).<sup>24</sup>

Le diverse modalità di posizionamento e di contenuto utilizzate, appartengono al vasto repertorio di iscrizioni che i pittori sin dall'antichità avevano inserito nelle loro opere e, a partire dal Quattrocento, con una sempre maggiore consapevolezza.<sup>25</sup>

22 «G. Batta Paggi 1591» è l'iscrizione che corre sul bordo del tavolo in primo piano della *Madonna col Bambino, San Giuseppe e Angeli musicanti* di collezione privata genovese, reso noto in Newcome 1991, 18, 23, nota 42. Firmata e datata 1614 è anche una teletta con la *Sacra Famiglia* sempre in collezione privata genovese (Orlando 2010, 153).

23 La tavola firmata «Io Battista Paggius Genuensis» divenne di proprietà di un altro discepolo del Giambologna, Pietro Tacca e, successivamente, di Filippo Baldinucci come questi precisa nella biografia dedicata al pittore genovese dove puntualmente la descrive (Baldinucci [1681-728] 1846, 3: 586-7). Fu acquistata nel 1937 da un collezionista di Bruxelles e a tale occasione risale l'ultima menzione della sua ubicazione e la sua documentazione fotografica (Fransolet 1937, 199-207).

24 Collezione privata. Cf. Boccardo 1997b, 164-5.

25 Una prima panoramica sulle modalità di firmare le proprie opere da parte degli artisti è contenuta Chastel (éd) 1974. Per studi più recenti sulla firma si rimanda a Goffen 2001 e ai contributi presenti nel volume curato da Maria Monica Donato (2013).

Se c'è una sistematicità nell'utilizzo della firma da parte del pittore genovese, questa è proprio legata al ripetersi dell'azione stessa per quasi ogni commissione. Paggi, come si è visto negli esempi forniti, alterna il proprio monogramma al nome per esteso, in lettere capitali, con differenti abbreviature e accompagnato o meno dall'anno di esecuzione, lo traduce talvolta in latino e, assai spesso, conclude con la lettera *f* puntata.<sup>26</sup> Insomma *fecit* o *faciebat*, l'importante è certificare chi la eseguì anche avvalendosi del formulario della pittura antica tramandato dalle fonti ma, alla luce della fierezza e convinzione che traspare dalle sue lettere, non con la stessa professione di modestia di Apelle e Policlete che scegliendo il verbo all'imperfetto, secondo il celebre resoconto di Plinio, sottolineavano come l'opera non fosse mai totalmente compiuta.<sup>27</sup>

Nonostante sottolinei l'estrema difficoltà della sua arte affermando che

l'età di cent'uomini non basteriano a farsi ben padrone né anche d'una poca parte di questa bellissima e infinitissima professione. (Barocchi 1971, 1: 207)

si dimostra parimente assai conscio di essere in grado di poter vincere, grazie al suo approccio intellettuale all'arte, il confronto con la natura, guadagnandosi il privilegio di una imperitura memoria, garantita ovviamente dalla presenza della firma.<sup>28</sup>

Una rapida panoramica tra i cataloghi dei colleghi attivi negli stessi anni, e nelle medesime sedi, restituisce l'idea di quanto ormai fosse ben radicata e diffusa l'autocoscienza degli artisti nel salvaguardare e promuovere il proprio operato rivendicandone l'autografia: oltre al caso

del già menzionato Federico Zuccari, non poche sono le tele firmate dal Passignano (Nissman 1979) e dal Cigoli (Barbolani di Montauto 2008; Chiarini et al. 1992; Faranda 1986) così come è facile imbattersi nella traduzione latina del suo nome in quelle eseguite dal pisano Aurelio Lomi, stabilitosi sullo scorcio del Cinquecento a Genova (Ciardi et al. 1989). Negli stessi anni anche Bernardo Castello, pittore ormai affermato presso la committenza della Repubblica genovese e impegnato a impersonare, al pari del nobile collega Paggi, il nuovo modello di artista colto, amico di letterati e gentiluomini, con modalità ed esiti però differenti – tanto da non schierarsi inizialmente al suo fianco nei «pittoreschi litigi» (Soprani 1674, 122) – non mancò di firmare le sue commissioni più prestigiose (Erbenraut 1989).

Se dunque inserire il proprio nome sull'opera dipinta era prassi consueta e così apostrofata per esempio dal poeta e collezionista Gabriello Chiabrera, amico del Castello e suo suggeritore di eruditi programmi iconografici, in una delle lettere del loro assiduo carteggio tenuto per circa trent'anni,<sup>29</sup> Giovanni Battista Paggi dovette, inizialmente, non considerare bastevoli i suoi dipinti autografati per dimostrare le prodezze del suo pennello e tramandarne il ricordo: iniziò infatti ben presto a mettere insieme una raccolta di disegni, a loro volta quasi sempre siglati e datati, al fine di registrare le sue commissioni.

All'interno del suo *corpus* disegnativo noto, tali fogli di memoria sono facilmente distinguibili in quanto al di sotto del riquadro entro cui è riportata la scena dipinta, si trova vergato il nome del committente o il luogo di destinazione dell'opera.

Quasi sempre di dimensioni contenute,<sup>30</sup> li caratterizza un notevole divario in termini di quali-

26 In alcuni casi è presente anche la *p* di *pinxit* o *pingebat*, come nella *Samaritana al Pozzo* firmata e datata 1593. Cf. Orlando 2014, lotto 1.

27 Plin., *HN.*, Praef., 26-7. Il passo pliniano fu messo in evidenza in Juřen 1974 e più recentemente in Rinaldi 2013, 274-5.

28 Una delle argomentazioni presenti nelle missive di Paggi è fondata proprio sulla forza nobilitante della pittura nei confronti degli artisti stessi (Barocchi 1971, 1: 196-7, 197 nota 1), concetto presente per esempio anche nel *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino e posta in relazione alla presenza della firma sulle opere [1548] (2007, 125).

29 In occasione della commissione di due pale per il santuario della Madonna della Misericordia di Savona, l'idea del Castello sarebbe quella di donare una delle due a condizione di potervi apporre un'iscrizione dedicatoria personale. Chiabrera sconsiglia risolutamente ciò affermando «scrivere che altri abbia donato, non è costume; scrivere che V. S. l'abbia dipinta non si può vietare. Io farei così: *Bernardus Castellus fecit*, e varrebbe per ogni cosa». (Chiabrera 2003, 19).

30 Tenendo presente il fatto che alcuni di essi furono evidentemente rifilati, il più piccolo, *l'Ecce Homo* (Genova, GDSR D1780; cf. Lukehart 1987, 1: 362) «in mano di P. F. Sebastiano Rondanini d'Alba. In Firenze in S. Maria Novella» misura 183x140 mm. Il più grande, *San Domenico che distribuisce i rosari* del Blanton Museum di Austin (The Suida Manning collection 426.1999; cf. Lukehart 1987, 1: 368; Bober 2001, scheda 24) 290x203 mm. Per la ricostruzione della committenza di quest'ultima pala perduta che, come recita l'iscrizione, fu eseguita per una cappella a Randazzo, vicino Messina, vedi Frascarolo 2015a, 99.

tà esecutoria che va dalla veloce visualizzazione di una composizione, tramite un segno allentato e sommarie acquarellature (fig. 3),<sup>31</sup> a prove attentamente chiaroscurate,<sup>32</sup> sino a esempi in cui la *verve* creativa non sembra affatto esaurita, tanto da far ipotizzare che in alcuni casi possano essere diventati di memoria in un secondo tempo, con l'aggiunta dell'iscrizione.<sup>33</sup>

Peter Lukehart che per primo, nella sua tesi dottorale dedicata al pittore genovese, li radunò evidenziandone le peculiarità e riconoscendoli inoltre nella dicitura inventariale «quinterni entrovi scritto e ricordi di pittura a mano» nell'elenco dei beni presenti nell'abitazione dell'artista, stilato dopo il suo decesso, li pose a confronto, per via della presenza dell'iscrizione, della data, e della loro capacità di 'raccontare' il percorso dell'artista, con quelli raccolti più tardi da Claude Lorraine nel suo *Liber Veritatis*.<sup>34</sup> A differenza di quest'ultimo, lo studioso americano sottolineò, oltre al fatto che per il genovese non vi sia né traccia documentaria, né nelle fonti, di casi in cui si trovò a difendersi da copie e contraffazioni - spiegazione che secondo il parere della critica starebbe invece dietro alla raccolta del francese (Cavazzini 2004, con precedente bibliografia) - come tale pratica debba essere circoscritta solo in uno spazio ben preciso dell'attività di Paggi, gli anni del suo esilio fiorentino. Nonostante il numero dei ricordi di pittura individuati da Lukehart sia oggi aumentato (Frascarolo 2015a), la medesima conclusione a cui questi era arrivato rimane valida: Paggi, al rientro a Genova, dovette smettere di serbare la memoria grafica delle sue composizioni.

Lo stesso termine quinterno, «volume di cinque fogli» (*Vocabolario degli accademici della Crusca* 1691), e il fatto che fossero solo quattro quelli registrati nell'inventario, permette di ipotizzare che al loro interno potessero essere conservati meno di un centinaio di disegni, anche se



Figura 3. Giovanni Battista Paggi, *Sacra Famiglia*. Disegno, 200 × 155 mm. Madrid, Museo del Prado, D 1871 (FD24). © Museo Nacional del Prado

il formato fosse stato quello denominato *in folio*; un numero non sufficiente per illustrare l'intera attività del pittore, ma solo una significativa parte di essa, gli anni della sua affermazione negli ultimi due decenni del Cinquecento. Conservati insieme ad altre raccolte grafiche e libri in un capiente armadio,<sup>35</sup> rimasero comunque presenti nel suo studio genovese quale autobiografia di ciò che realizzò, e per chi lo realizzò, all'indomani della sua fuga da Genova.

31 Il disegno (Madrid, Museo del Prado D1871), raffigurante una *Sacra Famiglia* eseguita per l'amico Francavilla, oggi da considerarsi perduta, è stato pubblicato in Turner 2008, 229, come seguace di Luca Cambiaso.

32 *L'Adorazione dei Magi* «Al Sig.r Pietro del Nero a Firenze» (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, D2518), pubblicato in Boccardo 1999, scheda 29, è un esempio estremamente pittorico. Nel 1998 è transitato sul mercato antiquario il dipinto da cui fu ricavato (New York, Christie's, asta 22-5-1998, lotto76).

33 Frascarolo 2015a, 78.

34 Lukehart 1987, 1: 360-86. Lo studioso ha individuato anche la menzione nel profilo biografico di Agostino Ciampelli, scritto da Baglione, di una simile pratica da parte di tale pittore fiorentino: «Egli teneva un libretto, ove in piccolo havea, con acquerelle, colorite tutte le opere, che in sua vita havea dipinte.» [1642] (1995, 223). A oggi tale libretto è purtroppo da considerarsi perduto.

35 Oltre ai «Quattro quinterni entrovi scritto e ricordi di pittura a mano», sono di seguito elencati all'interno del medesimo armadio, un «quinterno di disegni varij», un «altro in quarto di d.i. disegni», un «libro di disegni verij inti[ola]to libro primo» e «uno scartaccio di varij disegni buoni con li sudetti tutti del Sg.r Gio: Bat..ta» (ASGe, Archivio di Stato di Genova *Notai Antichi*, 6161, c. 10v).

La data e l'indicazione autografa «Alla Signora di Piombino» vergata lungo il margine inferiore del più antico ricordo di pittura noto, oggi conservato presso lo Stadtmuseum di Linz,<sup>36</sup> trovano un preciso riscontro biografico nel racconto di Raffaele Soprani dell'esecuzione, destinata alla Signora Appiano, principessa di Piombino, che lo ospitò per alcuni mesi nella sua dimora pisana dopo la sua messa al bando per l'omicidio commesso nell'agosto dello stesso anno riportato sul foglio, il 1581, della scena che ritroviamo sull'esemplare di Linz:

una Venere piangente lo sgraziato Adone, e alcuni Amorini, che cacciando il cinghiale aspiravano unanimi alla vendetta del cacciatore estinto. (Soprani 1674, 98)

Si susseguono poi le registrazioni delle composizioni eseguite per numerosi notabili residenti sia sul territorio fiorentino che genovese:  *Davide con la testa di Golia*  per Giuseppe Casabona, botanico fiammingo alla corte di Francesco I a Firenze, siglato e datato «GBP 1585»,<sup>37</sup> una  *Sacra Famiglia a Nazareth*  commissionatagli nel 1591 da Giovanni Andrea Doria a Genova,<sup>38</sup> o ancora  *Dante e Virgilio nell'inferno* , «Al Sig. D. Piero Medici in Spagna l'anno 1591».<sup>39</sup>

Allontanato da Genova, città dove l'arte pittorica era considerata alla stregua di ogni altra attività meccanica, colpevole di aver pugnalato un uomo che aveva miseramente considerato l'operato dei suoi pennelli,<sup>40</sup> Paggi dovette decidere di registrare quasi in una sorta di diario figurato le sue commissioni, non solo per conservare la memoria delle sue originali composizioni ma per dimostrare che fossero il risultato della meditata esecuzione in risposta a una commissione specifica e di un certo prestigio, consona al fine elevato proprio di un' arte che si discostava dalla

produzione seriale dei «bottegai plebei col grembiale dinanzi» (Barocchi 1971, 1: 199).

Non è comunque da escludere che i quinterni con i ricordi di pittura possano essersi tramutati, all'occorrenza, anche in repertorio da cui attingere per soddisfare nuove commissioni, alla luce, per esempio, dell'evidente identità del nucleo rappresentativo centrale, costituito dalla Vergine che trattiene il vivace slancio del Bambino verso San Giovannino, di due fogli, oggi in collezione privata, appartenenti a tale tipologia, l'uno registrazione di un dipinto eseguito per Arnolfinio Arnolfini di Lucca e l'altro per un dottore fiorentino, Messer Zanobi (Frascarolo 2015a, 78).

Ottenuta la remissione della pena e la fine del bando e ristabilitosi a Genova, la sua pittura in questi anni di primissimo Seicento, aggiornata a contatto con l'ambiente artistico fiorentino e assai debitrice della cultura veneta cinquecentesca, non solo è ciò che di più avanzato si trovava nel panorama artistico locale, riscontrando la piena approvazione di un esigente mecenate quale Gio. Carlo Doria e di altri aristocratici genovesi, ma il suo presentarsi quale pittore intellettuale, tra l'altro autore di un trattato, edito nel 1607, che aveva ricevuto commenti favorevoli da illustri uomini di cultura,<sup>41</sup> gli permise di detenere una sorta di leadership riconosciutagli dai committenti e dagli stessi artisti, per i quali fu spesso intermediario presso i primi.

Eletto quale guida all'interno del prestigioso circolo di pittori che si riuniva nel palazzo del Doria, quell'Accademia del Disegno di cui parla Soprani descrivendo gli esordi di alcuni pittori genovesi primo seicenteschi (Farina 2002), anche la sua casa divenne un'ambitissima meta per chi voleva migliorare la sua attitudine all'arte (Lukehart 1987; Frascarolo 2013; 2015a).

36 Linz, Stadtmuseum, S V/312. Il disegno fu aggiunto da Piero Boccardo al gruppo dei ricordi di pittura (1992, 36-7). Si veda inoltre Widauer 1991, 91.

37 Chicago, Art Institute, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, 1922.1920. Per un'analisi più approfondita circa il disegno vedi Frascarolo 2015a, 52.

38 Porto, Escola de Bella Artes, inv.36. Il disegno fu riconosciuto e pubblicato in Mombeig Goguel 1998, 232.

39 Londra, Courtauld Institut of Art, D.1952.PW566. Il ricordo di pittura fu riconosciuto e pubblicato in Newcome 1991, 19.

40 La vicenda è dettagliatamente raccontata in due fitte pagine da Soprani (1674, 95-6). Per la documentazione relativa al processo vedi Lukehart 1987, 2: 391-5.

41 Il trattato, intitolato, secondo la testimonianza di Soprani (1674, 107-8),  *Definizione e divisione della Pittura* , già rarissimo da trovare come sottolinea il Ratti (Soprani, Ratti 1768, 130), è purtroppo perduto. Soprani ricorda inoltre il riscontro positivo che ebbe da parte del Marino e di Giorgio Vasari. Ovviamente per quanto riguarda il secondo, lo storiografo incappò in un evidente errore. Si conoscono invece le lettere che testimoniano il rapporto di Paggi con Michelangelo il giovane, conservate presso Casa Buonarroti, in una delle quali si fa esplicitamente menzione dello scritto teorico del pittore. Cf. Frascarolo 2015a, 39-41. Per ulteriori riflessioni sul contenuto del trattato di Paggi: Giovannelli 2016 e Moralejo Ortega 2015.



Figura 4. Jean-Baptiste Barbé, *Sacra Famiglia* (da Giovanni Battista Paggi). Incisione a bulino, 275 × 201 mm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, R5204. © President and Fellows of Harvard College

La memoria dei suoi successi iniziava poi a essere affidata a numerosi componimenti scritti dai poeti che animavano i palazzi nobiliari genovesi, dal già nominato Giovanni Soranzo sino al più celebre Giovanni Battista Marino.<sup>42</sup>

Non c'era effettivamente più bisogno di affannarsi a registrare i suoi successi pittorici, essendo questi, tutti rigorosamente firmati, tenuti in grande considerazione da un pubblico sempre più vasto.

Poteva infine contare sulla notorietà derivatagli dalla grande circolazione delle stampe che

avevano iniziato a essere ricavate dalle sue opere, senz'altro superando i confini entro cui era in quel momento conosciuto. Oltre alle tre note incisioni eseguite da Cornelis Galle, Raffaele Soprani menziona

altre gratiosissime stampe, che in picciol sito contengono le maggiori meraviglie dell'Arte prodotte da quel purgatissimo intelletto quando cominciò a provare la desiderata quiete nella sua Patria. (Soprani 1674, 108)

<sup>42</sup> È ancora il Soprani a ricordare i componimenti dedicati a opere di Paggi da parte di una nutrita schiera di letterati (Soprani 1674, 110). Sull'argomento anche Farina 2002.

Una *Sacra Famiglia* di Jean-Baptiste Barbé,<sup>43</sup> della quale Paggi è indicato quale ideatore (fig. 4), permette di ipotizzare una produzione incisoria più cospicua e presumibilmente patrocinata dallo stesso pittore: il suo nome compare infatti accompagnato, analogamente alle prove del Galle, dalle definizioni di patrizio genovese e studioso di pittura.

E proprio con quest'ultimo appellativo nel 1615, quando Paggi è ancora in vita e in piena attività, viene apostrofato dal letterato bresciano Giulio Cesare Gigli nel poema *La Pittura Trionfante*,<sup>44</sup> ulteriore consacrazione del suo tanto ambito ruolo di intellettuale e di guida:

Lo studioso Giambattista Paggi/ È quegli là,  
che con sicur pennello/ Mille pinge al suo no-  
me aurati raggi,/ adeguand'egli ogn'intelletto  
bello,/ e di costoro i principali saggi. (1615, 17)

## Bibliografia

- Acidini Luchinat, Cristina (1998-9). *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*. 2 Voll. Milano; Roma: Jandi Sapi Editori.
- Baglione, Giovanni [1642] (1995). *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino à tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Ristampa anastatica a cura di Jacob Hess. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Baldinucci, Filippo [1681-728] (1845-7). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* 5 voll. A cura di Ferdinando Ranalli. Firenze: Batelli.
- Bagnoli, Alessandro (1992). s. v. «Giovan Battista Paggi». Ascheri, Mario (a cura di). *Colle Val d'Elsa nell'età dei granduchi medicei. 'La Terra in Città et la Collegiata in Cattedrale'*. Firenze: Centro DI, 204-5.
- Barbolani di Montauto, Novella (a cura di) (2008). *Figline, il Cigoli e i suoi amici: colorire naturale e vero = Catalogo della mostra* (Figline, 18 ottobre 2008-18 gennaio 2009). Firenze: Polistampa.
- Barocchi, Paola (a cura di) (1971), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1. Milano: Ricciardi.
- Barzman, Karen-Edis (2000). *The Florentine Academy and the early modern state*. Cambridge: Cambridge University press.
- Betti, Paola (1998). «Le tele del Cinquecento», in «San Martino di Lucca. Gli arredi della cattedrale», vol. 2. Num. Monogr., *Rivista di archeologia storia costume*, 161-74.
- Bietti, Monica (1999). *La morte e la gloria. Apparat funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria = Catalogo della mostra* (Firenze, Cappelle Medicee, 13 marzo-27 giugno 1999). Livorno: Sillabe.
- Bietti, Monica (2009). «Le tele, manifesti di propaganda dinastica». Bietti, Monica et. al. (a cura di), *Ferdinando I de' Medici, 1549-1609*. Livorno: Sillabe, 88-99.
- Bitossi, Carlo (1990). *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*. Genova: EOG.
- Bober, Jonathan (2001). *I grandi disegni italiani del Blanton Museum of Art dell'Università del Texas*. Milano: Silvana.
- Boccardo, Piero (1992). «La gloria di Colombo: lo schizzo e il disegno di Giovan Battista Paggi». *Bollettino dei Musei civici genovesi*, 14(40-2), 35-40.
- Boccardo, Piero (1997a). *Ritratti di collezioni e committenti*. Barnes, Susan J. Et al. (a cura di). *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo = Catalogo della mostra* (Genova, 22 marzo-13 luglio 1997). Milano: Electa, 29-58.
- Boccardo, Piero (1997b). s.v. «Giovanni Battista Paggi». Barnes, Susan J. et al. (a cura di). *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo = Catalogo della mostra* (Genova, 22 marzo-13 luglio 1997). Milano: Electa, 164-5.
- Boccardo, Piero (1999). *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova*. Milano: Silvana.
- Boggero, Franco (1999). «Il cantiere di Sant' Agostino e l'équipe di Giovanni Andrea Doria. Boggero». Franco et al. (a cura di), *Giovanni Andrea Doria e Loano. La chiesa di S. Agostino*. Loano, 61-75.
- Bottari, Giovanni Gaetano (1768). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Roma: Stamperia di Pallade.
- Bottari Giovanni Gaetano; Ticozzi Stefano (1822-5). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli 15., 16. e 17. pubblicata da m. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*. 8 voll. Milano: per Giovanni Silvestri.
- Carofano, Pierluigi (2014). *Appunti sull'attività toscana di Giovan Battista Paggi* [online]. Maffei, Paola et al. (a cura di). *Honos alit artes. Studi*

43 Per la figura dell'incisore fiammingo vedi Kolloff 1878, 719-124.

44 Sulla genesi e il contenuto dell'opera (Gigli [1615] 1996) vedi Spagnolo 1996.

- per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. *Gli universi particolari. Città e territori dal Medioevo all'età moderna*, 19(2). Firenze: Reti medievali. URL [http://www.rm.unina.it/rme-book/dwnld/Ascheri\\_2.pdf](http://www.rm.unina.it/rme-book/dwnld/Ascheri_2.pdf) (2017-09-25).
- Cavazzini, Patrizia (2004). «Claude's apprenticeship in Rome: the market for copies and the invention of the Liber veritatis». *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 3, 73, 133-46.
- Chastel, André (éd.) (1974). «L'art de la signature». *Revue de l'Art*, 26.
- Chiabrera, Gabriello (2003). *Lettere (1585-1638)*. Edizione a cura di Simona Morando. Firenze: Olschki.
- Chiarini, Marco et al. (a cura di) (1992). *Ludovico Cigoli 1559-1613: tra manierismo e barocco = Catalogo della mostra* (Firenze, 19 luglio-18 ottobre 1992). Fiesole: Amalthea.
- Ciardi, Roberto Paolo et al. (1989). *Aurelio Lomi. Maniera e innovazione*. Pisa: Cassa di Risparmio di Pisa.
- Ciampolini, Marco (2015) s. v. «Giovanni Battista Paggi». Baudinelli, Marco et al. (a cura di). *Pittura fra Toscana e Liguria nel '600 dalle collezioni di Banche e Fondazioni Bancarie Carrara = Catalogo della mostra* (Carrara, 4-31 luglio 2015). Carrara: Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 215, 26-7.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2013). *Forme e significati della firma d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*. Roma: UniversItalia.
- Erbrant, Regina (1989). *Der genueser Maler Bernardo Castello (1557-1629)*. Freren: Luca.
- Faranda, Franco (1986). *Ludovico Cardi detto il Cigoli*. Roma: De Luca.
- Farina, Viviana (2002). *Giovan Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*. Firenze: Edifir.
- Frascarolo, Valentina (2013). *La casa studio di Giovan Battista Paggi nella «contrada di Porta Nuova»: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*. Magnani, Lauro (a cura di). *Collezione e spazi del collezionismo: temi e sperimentazioni*. Roma: Gangemi.
- Frascarolo, Valentina (2015a). *Giovan Battista Paggi e la sua casa studio. Disegnare, modellare e dipingere a Genova tra Cinque e Seicento* [tesi di dottorato]. Genova: Università degli studi di Genova.
- Frascarolo, Valentina (2015b). s.v. «Giovanni Battista Paggi». Manzitti, Anna (a cura di), *Luciano Borzone. Pittore vivacissimo nella Genova di primo Seicento = Catalogo della mostra* (Genova, 18 dicembre 2015-18 febbraio 2016). Genova: Sagep, 16-7.
- Frascarolo, Valentina (2015c). s. v. «Giovanni Battista Paggi». Zappia, Caterina (a cura di), *Collezione Marabottini*. Roma: De Luca Editori D'Arte, 56-7.
- Fransolet, Mariette (1937). «Une ouvre d'art retrouvé. Le portrait de Pierre de Francheville par G. B. Paggi. 1589». *Bullettin de l'Institut Historique Belge en Rome*, 7, 199-207.
- Gabbarelli, Jamie (2017). «Cornelis Galle I Between Genoa and Antwerp». *Print Quarterly*, 34(1), 20-31.
- Gigli, Giulio Cesare (1615). *La pittura trionfante*. Venezia: Giovanni Alberti.
- Gigli, Giulio Cesare [1615] (1996). *La pittura trionfante*. Edizione a cura di Barbara Agosti et. al. Porretta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro.
- Giovanelli, Francesco (2016). «I probabili contenuti della "dotta Tavola del Paggi" visti con gli occhi di Filippo Baldinucci». *Ligures*, 10(2012), 83-90.
- Goffen, Rona (2001). «Signatures: inscribing identity in Italian Renaissance art». *Viator. Medieval and Renaissance studies*, 32, 303-70.
- Grassi, Alessandro (2014): «"Fratrum et priorum ope": trasformazioni seicentesche all'Annunziata». Bertoncini Sabatini, Paolo et. al. (a cura di). *Dal Seicento all'Ottocento*. Vol. 2 di *Basilica della Santissima Annunziata*. Firenze: Edifir, 41-112.
- Gualterotti, Raffaele (1589). *Della Descrizione del Regale Apparato fatto nella nobile Città di Firenze per la Venuta, e per le nozze della serenissima Madama Cristina di Lorena*. Firenze: Antonio Padovani.
- Heikamp, Detlef (1967). «Federico Zuccari a Firenze 1575-9. Federico a casa sua». *Paragone-Arte*, 18(207), 2-34.
- Heikamp, Detlef (1998). «Le case di Federico Zuccari a Firenze». Ciardi, Roberto Paolo (a cura di), *Case di artisti in Toscana*. Cinisello Balsamo: Pizzi, 79-137.
- Hollstein, Friedrich W. H. (s. a.). *Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. Amsterdam: Hertzberger.
- Juřen, Vladimír (1974). «Fecit Faciebat». Chastel, André (éd.). «L'art de la signature». *Revue de l'Art*, 26, 44-7.
- Kolloff, E. (1878). s. v. «Barbié, Jean Baptiste». Meyer, Julius et al. (Hrsgg.), *Appiani - Domenico del Barbiere*, vol. 2. *Allgemeines Künstler - Lexikon*, 2a ed. Leipzig: Engelmann, 719-124.
- Lukehart, Peter Marshall (1987). *Contending Ideals: The nobility of G. B. Paggi and the Nobility of Painting* [PhD dissertation]. 2 Vols. Baltimore: John Hopkins University.

- Lukehart, Peter Marshall (1993), «Delineating the Genoese Studio: giovani accartati or sotto padre». *Studies in the history of art*, 38, 37-57.
- Mombeig Goguel, Catherine (1998). *Dessins genois: Paggi, Benso, Castello, Strozzi*. Forlani Tempesti et al. (a cura di). *Per Luigi Grassi*. Rimini: Galleria Ed., 230-41.
- Moralejo Ortega, Macarena (2015). «Las “cartas abiertas” de Federico Zuccari y sus contemporáneos: Annibale Caro, Bartolomeo Zucchi, Giovanni Mario Verdizzotti, Flaminio Vacca y Giovanni Battista Paggi». Nuria Rodríguez Ortega et al. (a cura di), *Teoría y Literatura artística en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 659-78.
- Newcome, Mary (1991). «Drawings by Paggi 1577-1600». *Antichità Viva*, 30(4-5), 14-23.
- Newcome, Mary (1998). *An early Tuscan painting by Paggi*. Liebenwein, Wolfgang et. al. (Hrsgg.), *Gedenkschrift für Richard Harprath*. München: Deutscher Kunstverlag, 299-304.
- Nissman, Joan Lee (1979). *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638* [PhD dissertation]. New York: Columbia University.
- Orlando, Anna (2010). *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Orlando, Anna (2014). *Barocco genovese da Villa Giulietta. Opere del XVII e del XVIII secolo = Catalogo dell'Asta di Antiquariato Boetto s. r. l.* (Genova, 11 giugno 2014). Genova: Antiquariato Boetto.
- Orlando, Anna (a cura di) (2017). «Pittore celebre tra i genovesi». *Sinibaldo Scorza all'alba del barocco in Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco = Catalogo della mostra* (Genova, Palazzo della Meridiana 10 febbraio-4 giugno 2017). Genova: Sagep. 15-39.
- Ostrowski, Jan K. (1992). «Studi su Raffaele Soprani». *Artibus et historiae*, 13(26), 177-89.
- Pesenti, Franco Renzo (1986). *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*. Genova: Stringa Editore.
- Pevsner, Nikolaus (1982). *Le accademie d'arte*. Introduzione di Antonio Pinelli; traduzione di Laura Loviseti Fuà. Torino: Einaudi.
- Pino, Paolo [1548] (2007). *Dialogo di Pittura. Fondazione Memofonte. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche* [online]. URL <http://www.memofonte.it/trattati/paolo-pino.html> (2017-07-03).
- Rinaldi, Stefano (2013). «Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. All'origine della 'stampa di riproduzione'». Donato, Maria Monica (a cura di), *Forme e significati della firma d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*. Roma: UniversItalia, 263-306.
- Sasso, Antonella (1997). s. v. «Giovanni Battista Paggi». Acidini Luchinat, Cristina et al. (a cura di). *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento = Catalogo della mostra* (Firenze 24 settembre 1997-6 gennaio 1998). Milano: Electa, 210-1.
- Soprani, Raffaele (1674). *Le vite de' Pittori, Scoltori et Architetti genovesi, e de' Forastieri, che in Genova operarono*. Genova: Giuseppe Bottaro e Giovanni Battista Riboldi.
- Soprani, Raffaele; Ratti, Carlo Giuseppe (1768). *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Genovesi. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*. Genova: Gravier.
- Soranzo, Giovanni (1604). *Dell'Adamo di Giovanni Soranzo. I duo primi libri, con sedici canzoni per diversi. Al molto illustre Sig. Giovan Battista Paggi*. Genova: Giuseppe Pavoni.
- Spagnolo, Maddalena (1996). «Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento». *Ricerche di storia dell'arte*, vol. 59, 56-74.
- Stagno, Laura (2005). *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*. Genova: Sagep.
- Turner, Nicholas (2008). *From Michelangelo to Annibale Carracci. A century of Italian Drawings from the Prado*. Hannover; London: University press of New England.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1691). s.v. «quinterno» [online]. *Accademia della Crusca. Lessicografia della Crusca in rete*. URL <http://www.lessicografia.it> (2017-07-03).
- Ważbiński, Zygmunt (1987). *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze. Idea e istituzione*. 2 Voll. Firenze: Olschki.
- Widauer, Heinz (1991). *Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts = Katalog zur Ausstellung* (Stadtmuseum Linz-Nordico 11 gennaio-24 febbraio 1991). Linz: Stadt Linz u. a.