LUCIANA MÜLLER PROFUMO

IL PALAZZO DI NICOLOSIO LOMELLINO IN "STRADA NUOVA" A GENOVA

Nella trama dell'indifferenziato fiume del tempo si nascondono segni, tracce, che l'uomo tende a decifrare, spinto dall'ansia di fermare nella memoria il flusso continuo del divenire.

Ogni appropriazione di segni è tuttavia interpretazione, come interpretazione del tempo è la storia: qui è soprattutto il documento scritto, testimonianza ufficiale registrata nelle parole, a fondare una certezza indubitabile, basata forse sul primato quasi assoluto della verbalità nella cultura occidentale.

Il De Sanctis scriveva nella "Storia della Letteratura Italiana": "...è più utile servire il cammino del pensiero e della forma nel suo sviluppo, ovviamente senza violare le grandi divisioni cronologiche, ma senza cercare una precisione di date che ci farebbe sciupare il tempo in congetture e supposizioni...".

Parole che lasciano pensare, dette soprattutto da un personaggio come De Sanctis: ma il rifiuto di posizioni positivistiche viene riproposto, quasi al paradosso, dallo Shearman, in tempi più recenti: "...in teoria non vi è nulla di male nello scrivere una storia basata essenzialmente su delle congetture, basta che non la si presenti come qualcosa d'altro, cioè come un fatto[1]".

Le congetture riempiono lo spazio vuoto dell'assenza del documento, spesso interpretata come segno dell'assenza del fatto mentre in realtà si tratta di assenza d'informazione. Il silenzio delle fonti documentarie non giustifica il silenzio dello storico: soprattutto per la storia dell'arte le "congetture" avranno un piano di verifica nelle presenze sensibili, concrete, delle immagini, segni da decifrare tali da suffragare il silenzio delle parole.

Il tentativo è di legittimare con questo preambolo una ricerca svolta esclusivamente al di fuori della documentazione verbale. Saranno allora le "cose" a parlare: ciò comporta una scelta storiografica che lascierà in ombra i nomi per lasciar emergere le

idee, l'humus culturale collettivo di un'epoca.

Affrontando il problema della tipologia strutturale e decorativa del Palazzo di Nicolosio Lomellino(2) posto al numero 7 di Strada Nuova, ora Via Garibaldi, nonostante la ricerca d'archivio effettuata(3) ci si è trovati di fronte al silenzio quasi totale delle fonti.

In parallelo, quasi per ironia, la forma dell'edificio (intendendo con questo la totalità di struttura, spazialità, decorazione) sembrava "parlare", suggeriva la possibilità di una decifrazione nella vibratile mobilità di luci e ombre della anticlassica facciata, nel contrasto tra luminosità e oscurità dell'interno. (Figg. 1, 20, 21)

Le uniche testimonianze, avare per la verità, sono quelle citate dall'Alizeri e dal Poleggi(4): è certo, nonostante nei documenti compaia solo un accenno, che il progettista fu Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, dato peraltro arguibile dal tipo della costruzione. Nessuna notizia di Nicolosio Lomellino, della sua vita, del suo rapporto con l'ambiente dei "gentilhuomini particolari" emerge al di fuori dei dati spogli di trattative per riporto di terra, acquisto di mattoni e così via in vista della costruzione del palazzo. Alcuni documenti citati nelle pandette mancano, come pure riferimenti di altre fonti vanno elusi nella documentazione notarile(5).

Questo "silenzio" illumina tuttavia quella riservatezza, quasi l'isolamento del committente: e ciò concorda con la sfera globale dei significati dell'edificio. Per questo è logico pensare a una assoluta concordanza e forse una collaborazione tra il Lomellino e il Bergamasco, per quanto concerne non solo la "forma" strutturale dell'edificio (e non solo riguardante l'aspetto funzionale, d'uso), ma anche il sistema della decorazione, o, meglio, dell'ornamento, di cui Marcello Sparzo è esecutore. Infatti struttura e ornamento parlano lo stesso linguaggio. Una volta di più viene riconfermata l'importanza del sistema ornamentale: nell'antichità, contrariamente a quanto è avvenuto nell'architettura moderna, l'"ornamento" costituiva sistema essenziale nella struttura dell'edificio: sia nella sua versione "astratta", sia in quella iconica, esso portava a una sorta di umanizzazione della struttura materiale, sia per il suo valore di ritmo, sia per il potenziale semantico-simbolico delle immagini. Se l'ornamento, definito dell'Alberti "luce sussidiaria della bellezza", risultava essenziale nella forma dell'edificio, ne deriva che nulla nell'architettura antica era superfluo o casuale, bensì convenzionato e codificato insieme di segni, linguaggio di

traduzione-sostituzione in chiave metaforico-simbolica di contenuti concettuali allusivi alla totalità del pensiero umano(6).

La struttura dell'edificio comporta un netto sviluppo verticalizzato per la presenza di due piani, oltre il piano terreno: praticamente due piani "nobili" di cui il secondo di altezza maggiore, cui si sovrappone un piano attico sottotetto(7). La facciata vibratile si contrappone alle plastiche fronti o alle soluzioni pittorico-illusorie degli altri palazzi di Strada Nuova. Ogni ornamento tradizionale appare sovvertito, negato. Sparisce ogni aderenza a un lessico architettonico di tipo classicista; spariscono gli ordini, salvo un'allusione all'ordine ionico al primo piano. L'animazione chiaroscurale a fior di pelle data dal leggerissimo rilievo toglie consistenza materica e solidità plastica alla parete della facciata: un'intelaiatura di piattabande a maglie rettangolari si dispone, secondo una vera e propria destituzione strutturale, indipendentemente dai livelli delle finestre e dall'altezza dei piani, in modo tanto sconvolgente da consigliare un prudente aggiustamento a chi rilevò per il Rubens la facciata del palazzo. Nel rilievo del testo del Rubens infatti la piattabanda orizzontale ai piani nobili viene fatta corrispondere al limite superiore delle finestre, onde ristabilire una corrispondenza senza sfasature di livelli. Il "montaggio" della griglia di piattabande è evidenziata da finti bulloni metallici che trattengono *draperies* panneggiate. L'effetto globale è quello di una struttura effimera allusiva a un apparato per festeggiamenti, (virtualmente) aperta su uno spazio vuoto (tale è il senso del muro intonacato) poiché la superficie compatta, solida, della facciata è negata dal labirintico percorso delle *draperies* che passano e trapassano dentro e fuori delle borchie metalliche davanti e dietro le piattabande, immobilizzano mostri, reggono trofei d'armi e ghirlande di frutti, forme che sembrano ondeggiare quasi mosse da un impercettabile soffio di vento: l'andamento labirintico sembra visualizzare il senso della vita umana. (Figg. 1, 2, 3).

Ogni riferimento alle norme vitruviane sparisce: il piano terreno viene ritmato, oltre il bassissimo zoccolo di base, da erme immobilizzate dalle *draperies* che sembrano passare *dentro* i loro corpi fuoriuscendo dalle spalle, mentre le braccia sono eliminate: sono esseri alati, dalle fisionomie e dai corpi androgini. All'inguine, prima che il corpo sparisca fagocitato dalla parasta, compare un paramento crestato, poi un drappeggio e infine un mascherone urlante, quasi un secondo volto diabolico(8). Al fondo della

parasta un'enorme zampa unghiata, vero e proprio artiglio di uccello rapace, come in una sineddoche, chiarisce la natura delle erme: esse sono arpie, immagini doppiamente ibride, perché erme e perché mostri. (Fig. 4)

L'arpia, creatura negativa del mito, nasce dal mare, è simbolo di Nettuno e della Terra e delle forze malefiche della natura(9). L'arpia ha testa di donna, viso pallido, corpo di avvoltoio, ali di ferro (corte, tozze e dure appaiono infatti le ali delle erme) artigli ai piedi e ventre enorme, caratteristiche che tutte compaiono direttamente o per sineddoche nella struttura delle erme(10). Le caratteristiche fisiche sono puntualmente elencate dagli antichi testi, riassunti dal Pernety.

Il rimando alle forze negative della natura trasposto sul piano etico rimanda ai vizi, nella loro duplice tensione di colpa e castigo: le arpie divengono nella tradizione il simbolo dell'avarizia(11).

Nel Mitografo Vaticano III esse, indentificate alle furie, tormentano gli avari: dal loro nome deriva quello del mitico "Arpagone"(12).

Tuttavia l'arpia è "incatenata", privata della sua capacità di nuocere, sia perché immobilizzata dalle *drapeires*, sia per la sua stessa natura di erma, con la testa radente al marcapiano superiore, così da riproporre lo stato di prigionia del "persiano" vitruviano(13): il suo significato "*ad oppositum*" è quindi quello di liberalità. Nella serie dei sette peccati capitali di Giovanni Bellini l'arpia simbolizza l'avarizia; compare con funzione di mensola a Vicenza in Palazzo da Schio e a Mantova in Palazzo D'Arco probabilmente con lo stesso significato delle arpie-erme genovesi. La stessa significazione trasposta da negativa a positiva hanno le arpie che compaiono in una incisione di Dürer del 1515, intitolata "*La porta d'onore dell'Imperatore Massimiliano I*"(14): esse appaiono appese per gli artigli, come uccelli morti con il volto di donna e il corpo di pesce (allusivo alla loro origine marina), con le ali pendenti: rispondenti cioè al tipo dell'arpia "immobilizzata". Un'ulteriore conferma del senso che esse hanno in questo contesto "imperiale" (e per converso nel Palazzo Lomellino) è data da Stabio, storiografo di Massimiliano, che nella sua "*Descriptio portae honoris*" afferma, a proposito dei mostri che "*Sua Maestà non ha loro permesso di insozzare*(15) *i suoi ricchi e generosi piaceri*", alludendo con questo, come nota anche il Tervarent, alla liberalità dell'imperatore. Si tratta, per l'imagerie del piano terreno, di una globale dichiarazione di un atteggiamento morale e

comportamentale che si completa nel simbolismo delle teste leonine poste sotto la fascia marcapiano con un anello nelle fauci, segno di fedeltà: si ha qui il punto di partenza per il successivo sviluppo di un "discorso" riferibile a una visione totale del mondo e del sapere paragonabile nella struttura ai sistemi mnemotecnici elaborati tra 500 e 600(16).

Al primo piano, oltre la fascia marcapiano, oltre i poggioli e le targhe con rombi, sull'intonaco liscio, "vuoto virtuale", scendono i trofei di armi appesi a lembi di stoffa. (Fig. 5)

Si notano daghe, clipei, scudi di amazzoni, pettorali, impugnature di spade, armi inutilizzate, dondolanti, inerti.

Il simbolismo delle armi è complesso: dal Medioevo esse sono allusive alla vanità delle cose umane: con questo significato entrano nella produzione pittorica di Jerorimus Bosch e in genere nell'arte del tardo 400(17); ma nella mitologia greca esse simbolizzavano le forze di spiritualizzazione e di sublimazione, contrapposte al mondo materiale, inferiore, simbolizzato dai mostri: in sostanza si tratta di un'allusione alla virtù e alla forza morale, ma anche alla sospensione della vita attiva, in favore di un ideale contemplativo che sembra emergere nell'ultima fascia della decorazione, sottostante all'attico sottotetto. L'antica significazione delle armi porta così ad accordare la seconda fascia della decorazione alla serie dei significati del piano terreno. (Fig. 6)

Grande era stata a Genova, lungo il 500, la fortuna del trofeo di armi. Si potrebbe stendere una sorta di genealogia del motivo che nasce in area veneta, mediato dagli esempi antichi, primi fra tutti quelli della Colonna Traiana, ripresi nei disegni di Giuliano da Sangallo: tuttavia sembra verosimile pensare che nell'area veneta l'origine del motivo sia autoctona, indipendente da Roma. Il motivo compare nella Tomba di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia e probabilmente le medesime maestranze lo portano a Genova, dove inizia la sua storia, come elemento decorativo dei portali, trapassando da quelli ancora memori delle strutture tardo gotiche a quelli di tipo romano, scaturiti dalle tendenze classico-bramantesche di Antonio da Sangallo: tuttavia il problema della loro comparsa in area genovese è complesso e in parte irrisolto(18).

Ma tornando al motivo dei trofei di armi genovesi, si nota il loro trasbordare dai portali agli stipiti delle finestre, come nel Palazzo Cicala, dove appaiono sostenuti da nudi atletici, alle basi delle colonne nelle scale dei palazzi ancora compresi entro la

prima metà del 500, con una graduale assimilazione di notazioni animistico-mostruose.

A ciò rispondono nel palazzo i volti sensitivi, dolenti delle arpie, i ghigni dei mascheroni, la tensione trattenuta dei corpi umani, i rostri mostruosi delle impugnature delle armi, i pettorali simili a quelli elaborati dall'équipe che nella Genova degli anni 40 è ovunque presente a risolvere problemi di decorazione: e cioè quella di Gian Giacomo e Guglielmo della Porta e di Nicolò da Corte(19), cui si unisce con la sua metamorfica sensitività Silvio Cosini(20).

Probabilmente esiste un rapporto tra Guglielmo della Porta e il Bergamasco: se non altro l'appartenenza di entrambi a un comune "sentido" che spinge ad abbandonare le forme classiche per sviluppare un repertorio iconico con toni mostruosi e inquietanti, quasi un'allusione al metamorfismo della natura ma insieme al divenire del tempo che tutto travolge.

Queste tendenze portano ad abbandonare la rispondenza delle immagini alla realtà: le trasformazioni avvengono secondo due assi: la *contaminatio* tra esseri diversi e l'astrattizzazione della figura umana, totalmente fagocitata, esclusa la testa, da forme aniconiche.

Una di tali figure è appunto l'erma: al primo piano nobile, i trofei di armi sono fiancheggiati da erme di profilo con una coda arcuata che sembra rievocare la coda della sirena (e la sirena nell'alchimia è simbolo del potere di trasmutazione del mercurio)(21), erme che a loro volta fiancheggiano le finestre, ma senza "inquadrarle" come un elemento di cornice, poichè sono più basse del livello superiore delle finestre stesse: a tre quarti dell'altezza delle finestre esse reggono un capitello ionico, (completamente scorporato dal ritmo canonico degli ordini), il quale a sua volta è sovrastato dalla solita piattabanda orizzontale, anch'essa più bassa della cornice delle finestre. (Figg. 7, 6)

Ciò che realmente appare come soluzione "eretica" è la presenza di un secondo ordine di erme, sovrapposte a quelle a forma di sirena: i mascheroni che si incastrano nella fascia marcapiano tra il primo e il secondo piano "nobile" hanno in realtà un "corpo" astratto, mimetizzato nel gioco del rilievo bassissimo delle piattabande e del più rilevato motivo a cartiglio con volute carnose, (decisamente più "vitalistiche" di quelle in uso nella decorazione di Fontainebleau) che scendono mollemente e nervosamente dai fastigi delle finestre.

Sostanzialmente il primo piano si scinde in due ordini, immediatamente sovrapposti, senza cesure divisorie tra l'uno e l'altro.

Colpisce nella soluzione del Bergamasco in Palazzo Lomellino l'evidente comunicazione mimetizzata, quasi che l'eresia formale dovesse passare inosservata, nel globale brulichio di forme del tessuto di facciata(22).

Al secondo piano nobile gli enigmi sembrano moltiplicarsi. Appese alle piattabande compaiono qui ghirlande di frutta: l'allusione alla natura viene ripresa dalle due serie, una di mascheroni, l'altra di ovati, allusive al mondo sublunare e al mondo planetario. La natura è qui sentita come la "grande madre", alla cui prolificità alludono i frutti che risultano inoltre, nella tradizione antica, simbolo della carità(23). Oltre la piattabanda e le finestre si sviluppano con scarti rigidi, ricollegabili al gusto nordico, cartigli che includono al centro un mascherone frontale, mentre lateralmente il fastigio della finestra si conclude con mascheroni posti di profilo, uno per parte. Il complesso dei tre mascheroni visualizza, in versione quasi impercettibile, il motivo "ermetico" della triplicità. I "tre volti" costituivano nei primi secoli del cristianesimo il simbolo della Trinità (forse ancora con questo senso il motivo comp are a Firenze, mentre a Venezia tende ad assumere il significato di "Prudenza")(24): il simbolo venne poi escluso dall'imagerie cristiana per le sue connotazioni pagane. Come ha chiarito il Panofsky(25) il triplice volto si ricollega al mostro a tre teste di Serapide, di cui parla Macrobio, mostro che è simbolo del Tempo nel suo triplice aspetto di passato, presente, futuro. Ma il simbolo del Tempo viene soggettivizzato (ossia riferito all'uomo) nell'allusione alla Prudenza e alle sue proprietà di memoria del passato, percezione del presente e preveggenza del futuro: dove memoria e preveggenza si caricano immediatamente di riferimenti magico-ermetici(26). L'ipotesi che si pone è quella di una possibile chiave di interpretazione in cui la Prudenza, allusa dai mascheroni triplici, sia intesa come fonte di un sapere implicato nella preveggenza raggiunta attraverso processi esoterici quali l'astrologia o comunque connessi con l'appropriazione cosciente della meravigliosa e insieme inquietante corrispondenza tra uomo e cosmo proposto dall'ermetismo cinquecentesco: una via particolare, "irrazionale", per ovviare alla crisi delle certezze della "scientia" umanistica. Sussiste tuttavia il dubbio: fino a che punto, infatti, il motivo del triplice volto è intenzionalmente

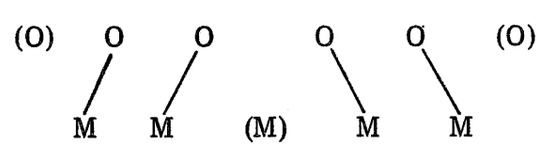
significante e non puro procedimento decorativo[27]? (Fig. 8)

Nella parte superiore della facciata ha inizio in effetti la fase delle ipotesi: quanto risulta dalla decorazione è stato decifrato sulla scia di una indicazione sintomatica: ma il risultato appare imprevisto e in certo modo "meraviglioso": per questo viene dato qui come risultato ipotetico.

Estrapolando dal sistema della triplicità i mascheroni centrali, in numero di cinque, se ne ottiene una serie caratterizzata dalla tipologia antropo-zoomorfa, con diverse espressioni, tali da far pensare a una simbologia comportamentale ricollegabile alla contemporanea branca della "fisiognomica"[28]. Oltre la fascia dei mascheroni corre la piattabanda orizzontale su cui sono posti sei ovati, a ritmo alternato rispetto ai mascheroni sottostanti. La presenza di un mascherone urlante, (il secondo da sinistra, guardando la facciata) e dell'immagine di Marte nell'ovato immediatamente sopra spostato verso destra ha portato a ipotizzare un collegamento (vista la significazione "collerica" della maschera urlante, ricollegabile quindi al temperamento connesso con Marte) tra i mascheroni stessi e gli ovati, collegamento reso complesso sia dallo sfasamento ritmico delle due serie, sia dal numero degli ovati in rapporto al numero dei mascheroni, rispettivamente sei e cinque. (Figg. 8, 10, 16, 19)

Dall'analisi tuttavia risulta possibile ipotizzare che la serie dei mascheroni e la serie degli ovati possano rimandare ai pianeti, alle stagioni, agli elementi e ai temperamenti o "umori" come avviene nelle didascalie dei cosiddetti *Pianeti Finiguerra*, di cui si parlerà nell'appendice[29].

Seguendo l'indicazione-chiave di mascherone collerico-Marte ed escludendo dalla serie degli ovati il primo e l'ultimo, ambedue riportanti un'immagine femminile quasi simmetrica che regge una tavoletta dalla terminazione arcuata (almeno così sembra, visto il degrado dello stucco), e quindi sfuggendo alla "classe" dei pianeti, si ottengono accoppiamenti obliqui e simmetrici tra i cinque mascheroni e i quattro ovati centrali, secondo lo schema seguente:



Dallo schema risulta isolato, come i due ovati estremi, il mascherone centrale, di tipo leonino. (Fig. 11)

Si otterrebbero così per i quattro ovati centrali accoppiati ai quattro mascheroni (escluso quello centrale) i seguenti riferimenti: per il primo mascherone e il secondo ovato pianeta Saturno-stagione autunno-elemento terra-temperamento malinconico; per il secondo mascherone e il terzo ovato: Marte-estate-fuoco-collerico. Superato l'asse centrale passante per il mascherone leonino Mercurio-inverno-aria-sanguigno per il quarto mascherone e il quarto ovato; infine per il quinto mascherone e il quinto ovato Venere-primavera-acqua-flemmatico. (Figg. 8-19)

Dal sistema risulta evidente la disposizione simmetrica tra elementi delle sfere superiori (fuoco e aria) e delle sfere inferiori (acqua e terra), rispettivamente posti i primi in posizione centrale, i secondi simmetricamente ai margini: ma simmetrica è pure la disposizione delle stagioni, ai margini quelle "intermedie", al centro quelle "forti", quali l'estate e l'inverno[30].

Il modo con cui si è giunti a tali conclusioni è certamente opinabile: è questa una "congettura" che forse non coglie il segno, ma che può offrire una indicazione, sostenuta dalla consapevolezza che nella "decorazione" dei secoli passati, almeno fino al Seicento, nulla è casuale, tutto è "scrittura" e in quanto tale ha un significato.

Comunque possano essere accoppiati i mascheroni e gli ovati risulta evidente che la sfera alta della facciata allude al mito della natura (le ghirlande) e alle intelligenze planetarie che tale procreatività determinano, colte nel loro "annodarsi"[31] alla sfera dell'umano attraverso segrete somiglianze, analogie, simpatie i cui simboli slittano da un'allusione all'altra, quasi a concretizzare una sorta di catena di corrispondenze: tanto da alludere a quella meravigliosa "unità" del Tutto cui corrisponde, dalla sfera dell'uomo, il rispecchiamento cosciente del cosmo totale raggiunto attraverso una particolare iniziatica sapienza.

In tal modo la sfera superiore della facciata completa il discorso iniziato in basso: dal trionfo della virtù sul vizio, dall'esaltazione della forza morale portatrice di pace si passa al trionfo della vita contemplativa di cui è oggetto la totalità di terra e cielo sintetizzati nel loro divenire attraverso il riferimento alle stagioni.

Tuttavia i temi allusi non si riferiscono al "mondo" come realtà oggettiva, ma risultano piuttosto proiezioni mitografiche di

situazioni psicologiche.

Formula sintetica della sapienza, segno indubitabile dell'impostazione "ermetica" è l'atrio: di forma ovale, è ornato di stucchi sulle pareti e sul soffitto. In alternanza alle quattro piccole esedre, poste agli angoli del possibile rettangolo circoscritto all'ovale, compaiono coppie di erme femminili con capitello ionico, abbastanza distanziate da offrire spazio a una lesena decorata con motivi arabizzanti coronata da un piccolo obelisco, allusivo al "complesso" egizio. L'ordine ionico rimanda al genere "matronale", secondo Vitruvio; ma, secondo il Serlio lo ionico è l'ordine della "medietas", posto com'è tra il dorico e il corinzio(32). (Figg. 20, 22)

"Medietas" è parola che indica non semplicemente la "posizione" dell'ordine nella teoria architettonica del Rinascimento, ma anche un ideale comportamentale, tipico dell'intellettuale, di vita contemplativa (compare quasi sempre in chiostri di conventi), allusivo all'acqua (elemento femminile) e alla sapienza: forse per questo significato, che comporta anche, nel rimando alla femminilità procreatrice, il riferimento alla "Natura Madre", lo ionico è quasi costantemente adottato nelle ville(33).

Posto in un palazzo di città, l'ordine ionico sembra stravolgere le convenzioni ormai radicate (si noti che compare anche sulla facciata, indipendentemente da ogni ragione strutturale) per alludere a quella dimensione di "otium" che nell'antichità indicava la dedizione alla contemplazione, allo studio, alla filosofia.

Sul soffitto compaiono, eseguiti in stucco colorato (i colori non sembra siano originali) un ovato centrale e quattro tondi, uniti a geni seduti sulla cornice, a trofei di armi, a ghirlande di frutta, a *draperies* appese alla piattabanda piegata questa volta a seguire la sagoma dell'ovale; quasi in uno "stretto" finale ricompaiono tutti i motivi decorativi della facciata. (Figg. 23-29)

Nell'ovato centrale compare una scena di trionfo in cui la parte a sinistra riproduce un "topos" iconografico comune alla produzione romana dell'epoca imperiale: l'immagine della quadriga con l'"imperatore" cui la vittoria alata tenta di imporre la corona è la stessa che si ritrova ad esempio in un rilievo dell'arco di Tito a Roma ripresa in un cammeo databile al 1559 (in cui l'imperatore è probabilmente da identificarsi in Filippo II), firmato "Domenicus Romanus"(34). (Figg. 23, 25)

Nel rilievo a stucco genovese la parte a destra mostra una lunghissima schiera di soldati, seguiti da due prigionieri visti di tergo, con le mani legate dietro la schiena (motivo che ricalca

un'immagine sulla Colonna Antonina); essi si stanno avviando verso un'arco di tipo flavio in un corteo che si snoda a perdita d'occhio oltre l'arco. Più a destra due erme e l'immagine di un dio sdraiato la cui identità oscilla tra Marte ed Hermes e infine un obelisco(35). (Fig. 25)

Il tondo sopra l'ingresso presenta la scena di armati che sembrano spartirsi monete(36). Negli altri tre tondi si ripete, con l'immagine dell'imperatore rappresentata due volte di profilo (da destra e da sinistra) ed una volta frontalmente (ancora la triplicità?), la scena della "submissio", ossia dell'atto di sottomissione e di omaggio tributato dai vinti, accolti, a quanto appare dal gesto dell'imperatore, con benevolenza (di nuovo il motivo della liberalità!) secondo uno schema più volte rintracciabile nelle composizioni di tarda età imperiale, dalla Tazza Argentea di Boscoreale, all'arco di Costantino. In uno dei tondi l'imperatore è seduto su uno scranno nel cui basamento è possibile individuare una piccola erma-arpia: il motivo della facciata viene così ripreso, come ripresi sono tutti i temi iconografici; il binomio vincitore-arpia non rimanda solo alla liberalità, ma anche al "topos" tematico della Virtù che vince il Vizio, motivo comune ai complessi decorativi del 500. (Figg. 26, 27, 28, 29)

Nell'"imperatore" è dubbio se riconoscere Alessandro Magno, cui riporterebbero gli episodi di liberalità, o Scipione, secondo quanto può suggerire relativamente agli episodi della "*submissio*", ma soltanto a livello tematico, il ciclo della *Storie di Scipione* negli affreschi cambiaseschi ora a Palazzo Bianco(37).

Una indicazione risolutiva è data da un ciclo posteriore di stucchi, del tutto analoghi alle scene dei tondi, realizzati da Marcello Sparzo (lo stesso che eseguì la decorazione genovese) nel Palazzo Chigi alla Postierla di Siena nel 1573, stucchi intercalati a riquadri dipinti di Bernardo Van Ranwick(38). Si tratta delle *Storie di Furio Camillo*: tuttavia la scena della spartizione delle monete sembra, a Genova, far pensare a un episodio di liberalità dell'"imperatore" (o di Furio Camillo), mentre nella scena di Siena è evidente sulla sinistra l'immagine corrucciata di Brenno, il cui elmo è di diverso tipo rispetto a quelli "romani". (Fig. 30)

* * *

L'atrio ovale, con l'asse maggiore parallelo alla facciata,

risulta forma inedita per la tipologia abitativa cinquecentesca. Una forma ovale, posta tuttavia con l'asse maggiore perpendicolare alla facciata compare in due disegni di Guglielmo Della Porta(39): si tratta di schizzi planimetrici in cui l'ambiente ovale è immediatamente susseguente all'atrio di ingresso circolare nel primo disegno e leggermente ovalizzato nel secondo(40). (Figg. 31, 32)

Le due planimetrie, forse di palazzi mai realizzati, presentano più cortili: nell'una e nell'altra il cortile centrale appare a colonne binate, abbastanza distanziate da suggerire il motivo del cortile a serliane, secondo il modello del cortile di Palazzo Sauli in Bisagno a Genova. Gli schizzi sono interessanti poichè lasciano trasparire la possibilità di un rapporto tra Guglielmo della Porta e il Bergamasco: ambedue dovevano essere a Roma negli stessi anni. Forse esisteva una comune fonte progettuale o quanto meno ideologica per i significati connessi alla forma spaziale ovale, che solitamente compariva nel 500 negli edifici religiosi e nei ninfei(41).

L'ovale rimanda alla geometria sacra dei maestri muratori attivi dal primo Medioevo(42). Come anche il Serlio ha indicato nel suo *Primo Libro*(43) la forma ovale nasce dall'intreccio di due cerchi posti l'uno con la circonferenza tangente il centro dell'altro. La forma che ne risulta, ricollegata alla simbologia sacrale del genere femminile, rende possibile la costruzione grafica del triangolo equilatero, forma base per il proporzionamento delle antiche cattedrali. (Fig. 33)

Federico Zuccari affermerà nel 1606, parlando del santuario ellittico di Vicoforte di Mondovì, dedicato alla Vergine, che l'ovale è forma femminile(44), affermazione che rimanda all'originario, ancestrale significato della forma ellittica. Frattanto l'ovale, posto in senso trasverso, così come il Serlio l'aveva inizialmente presentato, rippare nei ninfei(45): la "forma femminile" nello spazio oscuro, umido, misterioso e spesso sotterraneo delle "grotte" recupera l'ancestrale allusione alle viscere della Terra Madre, il cui elemento simbolico è l'acqua. Ma l'acqua è altresì il simbolo di una sapienza superiore(46) ottenuta per immedesimazione iniziatica al grande miracolo del cosmo.

Da un bagno disegnato dal Peruzzi(47) deriva puntualmente l'atrio del palazzo di Nicolosio Lomellino: identica è l'orientazione, identiche le quattro articolazioni (piccoli ambienti termali per il Peruzzi, piccole esedre per il Bergamasco). L'atrio ovale è l'ambiente, il "luogo" attraverso cui l'uomo inizia il processo di avvicinamento quasi religioso alla natura: successivamente all'ovale, in asse all'ingresso, l'andito oscuro sfociava, nel progetto iniziale, attraverso il lato loggiato del cortile, nello spazio aperto del cortile stesso, dinamizzato al piano nobile del gioco convesso dei raccordi angolari agli ambienti laterali, spazio di cui era punto focale di riferimento il ninfeo, oggi sostituito da una monumentale e sproporzionata. per quanto affascinante, struttura. La sequenza atrio-andito-cortile si concretizzava in un gioco spaziale assai lontano dall'euritmia classica e comunque alieno alle tipologie architettonico-spaziali della tradizione genovese. Il rapido, improvviso pulsare dalla luce dell'atrio all'oscurità ombrosa dell'andito (da cui partono le scale) fino all'aperta luce del cortile mediata nel progetto dall'intermezzo delle logge, dava allo spazio il senso di metafora visivo-contemportamentale di un processo iniziatico: un altro sistema semantico, (sensoriale-comportamentale-simbolico) si collega in un insieme unitario al discorso iconografico della facciata, quasi riproponendolo in una chiave diversa. (Figg. 34, 20, 21)

L'immersione nella piena luce del cortile, in diretto collegamento al ninfeo e al sovrastante giardino (cui inizialmente, come risulta nel progetto originale, introducevano le articolate logge del piano nobile), appariva qui come il risolversi in una simbolica dilagante luminosità delle pulsazioni spaziali alterne tra luce e ombra, tra aperto e chiuso, tra largo e stretto che si accompagnavano al percorso dell'osservatore: pulsazioni che ancora oggi è possibile cogliere, (nonostante la mutilazione del cortile, privato del loggiato originario), quasi con il senso di una sorpresa, di una esperienza inedita.

Si conclude qui l'esame del sistema facciata-atrio-cortile: certamente il giardino era coinvolto in questo discorso "al di fuori delle parole": come appare dai disegni del Rubens, esso doveva essere ad aiuole geometriche, in tutto quattro, come gli elementi e come le stagioni: e non è detto che la geometrizzazione non visualizzasse quella "*Cognicio*" che le due figure estreme degli ovati (v. Appendice) simbolizzano, nel riferimento "ebraico" dato dalle due tavolette arcuate,forse un'allusione a una "cognitio" non più intinta di animismo ma impostata secondo l'astrazione del numero, così come avviene nella versione cabbalistica dell'ermetismo cinquecentesco.

Il raccordo semantico tra facciata e interno si rivela come il frutto di una organizzazione dei motivi iconografico-simbolici e delle forme spaziali tale da presupporre un preciso progetto

integrato tra decorazione e struttura: il Bergamasco si rivela qui nella pienezza delle sue capacità organizzative. Marcello Sparzo, alchimista, come suggerisce Soprani(48), risulta l'interprete ideale nella concretizzazione del programma decorativo.

Il motivo della liberalità, fortemente pregnante nel clima culturale degli intellettuali del tardo Cinquecento si accorda al processo iniziatico concretizzato ed esperito: nascosto, quasi per un pudore innato, dietro le quinte della storia del palazzo, sta il committente, Nicolosio Lomellino, certamente partecipe dei programmi strutturali e decorativi e dei loro significati.

Forse la filosofia ermetica era più diffusa a Genova di quanto non appaia dai documenti e dalle testimonianze storiche: non tanto in senso eretico, ma sul piano di una visione sincretica. Esisteva infatti un ermetismo profondamente cristiano e accordabile alla ortodossia dottrinale partecipe di quell'ideale di liberalità ideologica che si concretizzava nella proposta di tolleranza religiosa tra le parti avverse, riformati e non, movimento che serpeggia, per quanto ancora non del tutto chiarito, nell'Europa del 500(49).

Note

(1) v. J. SHEARMAN, *Funzione e illusione, La pala d'altare del Pontormo in Santa Felicita*, Firenze, 1983, pag. 149 (titolo originale *A. Pontormo spiece in Santa Felicita*, Charlton Lectures, 21/11/1968),

(2) Dai Lomellino il palazzo passerà poi ai Centurione, che ne sono proprietari all'epoca dei rilievi del Rubens (v. P. P. RUBENS, *Palazzi di Genova*, II parte, tavv. 25 e 26, Novara 1955 (Anversa 1622 e 1652) e da questi ai Pallavicino, poi ai Raggi, e infine ai Podestà (di qui la denominazione ancora in uso, Raggio-Podestà); attualmente è di proprietà Bruzzo.

(3) La ricerca è stata svolta all'Archivio di Stato di Genova e sul testo di A. M. BUONARROTI, *Alberi genealogici di diverse famiglie nobili*, ms. 1750, Civica Biblioteca Berio, all'anno 1478 e oltre, pag. 250 I, parte II, pag. 252, ibidem.

(4) v. F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, Genova, 1876, IV, pgg. 128-129 (cita A.S.G., notaio Battista Arezerio, filza I, n°337 dove il Bergamasco è citato insieme a Bartolomeo Riccio come responsabile delle "forme e modelli" per finestre e ogni altra struttura del palazzo (v. anche G. ROSSO DEL BRENNA, *Il ruolo di G. B. Castello il Bergamasco*, in "G. Alessi e l'architettura del 500", Atti del Convegno Internazionale, 1974, edito 1975, pag. 621). Per il Poleggi, v. E. POLEGGI, *Strada Nuova, una lottizzazione del 500 a Genova*, Genova, 1968, pag. 252 nota 2 (v. anche nota 1 e segg.). Il 27/4/1563 Nicolosio Lomellino firma l'accordo per cavar pietre in una sua terra nella vicina "villa" di Bacherria (A.S.G., NOTARI, sala 8, notaio F. Cerexeto, filza 10/307, doc. 415). Il 16/6/1563 il Grimaldi proprietario del contiguo terreno a levante concede al Lomellino i palmi di terreno previsti come distacco tra il palazzo edificando e il suo orto (IBIDEM, notaio Cybo Peirano, f. 5/293, s.n.). Del 17/6/1563 è l'atto per una fornitura di mattoni (not. Cybo Peirano, f. 5/293s.n.).

(5) Non rintracciabile è il testamento segnato in *Alberi genealogici*, A.S.G., indicato a notaio Agostino Cybo, 29 gennaio 1569. Come pure manca il documento segnato in A.S.G., pandetta, al 9 gennaio 1557, notaio Gio. Giacomo Cybo. (da notare che il 1557 corrisponde a quanto segnato in calce a "Nicolò Lomellino" alla pagina indicata a nota 3, A. M. BUONARROTI).

(6) v. Per il problema dell'ornamento, della sua validità, del rapporto con il termine di "decorazione", l'origine, lo sviluppo della concezione critico-epistemologica dell'ornamento v. L. MÜLLER PROFUMO, *El ornamento*

iconico:y la architectura 1450-1600, Madrid 1985, capitolo I. Il problema rimbalza nell'epoca contemporanea scontrandosi con l'ideale razionalistico-funzionalistico e quindi con la convinzione di una necessaria quanto in parte disumana eliminazione di tutto ciò che la sfera "ornamentale" assolveva nell'antichità, ossia la messa a fuoco del rapporto visibile tra uomo e architettura, nel suo risvolto comunicazionale simbolico-metaforico. v. L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, 1966, libro VI, pag. 449.

(7) La decorazione del palazzo non corrisponde esattamente al disegno del Rubens (P.P.RUBENS, Palazzi di Genova, parte IIa, tav. IX, fig. 27, Novara, 1955, dall'ed. Anversa 1652) sia per la tendenza a "classicizzare" la collocazione delle piattabande (v. testo più oltre) sia perché al secondo piano nobile la finestra grande risulta staccata da quella del mezzanino (ora sono immediatamente sovrapposte), per cui mascheroni e ovati si collocano tra le due finestre; nonostante tutto non si è certi della veridicità del rilievo rubensiano: le unità iconografiche rispondono in modo preciso (ovati, volute, mascheroni); le testine di angelo poste sopra le finestre dei mezzanini invece mancano nella facciata attuale. Tuttavia appare improbabile un rifacimento recente così esatto della decorazione.

(8) Il secondo volto all'inguine è allusione diabolica: il motivo compare infatti a partire dai tempi della Controriforma. Per la simbologia demoniaca v. E. CASTELLI, *Del demoniaco nell'arte*, Milano 1952.

(9) v. A. J. PERNETY, *Dictionnaire mytho-ermethique*, Paris, 1797, alla voce "Harpie": la citazione di Omero, che personifica nelle arpie i venti di tempesta (Odissea, XX, 66-78) in R. GRAVES, *I miti greci*, 33, 9, Milano, 1985. La simbologia delle arpie è complessa: nella Enciclopedia Europea si dice che esse rapivano le anime dei morti; per questa via si riconnettono alla "figura" di Hermes Psicopompo in senso negativo.

(10) La descrizione è del Pernety, v. nota 9.

(11) v. G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art prophane*, 1450-1600, Genève, 1958, col. 209.

(12) v. G. DE TERVARENT, 1958, come da nota 11.

(13) v. M. VITRUVIO POLLIONE, *Dieci libri di architettura, libro VI, VII*, 6, dell'edizione a cura di S. FERRI, Roma, 1960.

(14) v. BARTSCH, *Albrecht Dürer*, vol. 10, 138 (149), pag. 233, nella edizione a cura di N. OBERHUBER, Abaris Books, Nuova York, 1980.

(15) La parola "insozzare" allude a un episodio in cui re Fineo, cieco, si vede "insozzare" il pranzo dalle arpie, da cui viene liberato da parte di Giasone in viaggio verso il Vello d'Oro (v. R. GRAVES, *I miti greci*, 150, j, (pag. 547) (v. anche pag. 549).

(16) v. L. MÜLLER PROFUMO, *Dall'astrazione all'inconismo nel repertorio decorativotdell'architettura genovese del '500*, in Atti del Congresso su *G. Alessi e l'architettura del '500* Genova, 1975, pagg. 343-358.

(17) Per i trofei v. MÜLLER PROFUMO, *El Ornamento iconico*, Madrid, 1985, pp. 227-228 e nota 16); v. TERVARENT, 1958, col. 33

(18) v W. H. KRUFT, *Portali genovesi del Rinascimento*, Firenze, 1972 e P. FOSTER, *Renaissanceportalen in Genua: Bemerkung zu einem neuen Buch* (recensione) in *Architectura*, vol. 5,2,1975, pp. 178-186; v. inoltre G. ALGERI, *La scultura a Genova tra il 1450 e il 1470: Leonardo Riccomanno, Giovanni Gagini, Michele D'Argia*, , in *Studi di Storia delle Arti*, 1977, Genova, pagg. 65-78 e il recente L. TAGLIAFERRO, *Un secolo di marmo e di pietre: il Quattrocento* in *La scultura a Genova e in Liguria*, Genova, 1987 pp. 217-263.

(19) v. E. ROSENTHAL, *The lombard sculptor Niccolò da Corte in Granada from 1537 to 1552*, in *The Art Quarterly*, XXXIX, n° 3-4, 1966, pp. 209-244 e IDEM, *Niccolò da Corte and the portal of the Palace of Andrea Doria in Genoa*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlino, 1968, pp. 358-363; v. anche L. MÜLLER PROFUMO, *El ornamento iconico y la arquitectura*, Madrid, 1985, pp. 221-236, passim.

(20) Per la bibliografia v. L. MÜLLER PROFUMO, 1975 (v. nota 16), pag. 350 e nota 18, pag. 356; v. inoltre IDEM, 1985 (v. nota 19) pagg. 221-236; v. E. PARMA ARMANI, *Il secolo d'oro dei genovesi: il Cinquecento*, pag. 276 sgg. in AA.VV. *La scultura a Genova e in Liguria* Genova, 1987. Il motivo dei trofei di armi compare, dopo il 1559, data dell'elezione a Duca di Alfonso II d'Este, a Ferrara in Palazzo Bentivoglio, probabilmente ad opera di Pirro Ligorio: qui i trofei risultano piùttosto incrostazioni successive alla costruzione del Palazzo che non motivi organici all'intelaiatura decorativa della facciata; perdura tuttavia il loro significato allusivo alla forza morale e forse alla pace.

(21) v. Illustrazione in AA.VV. *Alchimia, la tradizione in Occidente*, pag. 31, catalogo della Biennale di Venezia 1986, da SOLIDONIUS PHILOSOFUS, *temquam inventor et dominator elementorum*, sec. XVIII, Paris, Bibliotheque de l'Arsènal, (ms. 973), Figura II. v. R. BRUN, *Le livre français illustré de la Renaissance*, Parigi, 1969, Fig. III.

(22) Per le erme v. L. M. MÜLLER PROFUMO, 1985 (v. nota 6), capitolo VIII, pagg. 203-244, *El soporte "animado": cariatides, telamones, hermes y terminos en la primera mitad del Cinquecento.*

(23) v. TERVARENT, 1958, col. pagg. 196-197. Le ghirlande sono nella foto seminascoste dalle persiane.

(24) A Firenze, Orsanùichele, nicchia della "*Incredulità di S. Tommaso*", in chiave all'arco; a Venezia, Palazzo Vendramin in S. Fosca, Palazzo Trevisan Cappello in Canonica, nella *Madonna in gloria* di A. Negroponte; si rimanda a

M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, 1985, figg. 11, 12, 13. V. anche per il motivo della triplicità L. PUPPI, *Temi di urbanistica simbolica trevisana nell'opera di Tommaso da Modena*, in Tommaso da Modena e il suo tempo, Atti del Congresso, 1979, Treviso, pp. 309-325.

(25) v. E. PANOFSKY, *L'allegoria della Prudenza di Tiziano-Poscritto*, in *Il significato delle arti visive*, Torino, 1962, pp. 147-168 (la ed. 1955).

(26) F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, 1969.

(27) Il motivo della triplicità è abbastanza noto a Genova nel '500: v. la sfinge a tre corpi della targa sul portale del Palazzo di A. Doria (per cui v. nota 19); triplici nudi portano armi (motivo derivato dalle figure che portano trofei di armi del Mantegna nell'affresco agli Eremitani con *S. Giacomo portato al supplizio*) posti nella bifora della facciata di Palazzo Cicala in Piazza dell'Agnello; un triplice volto (due profili e una fronte) sembra sdoppiarsi tra le cornici laterali e la cimasa dello pseudo mezzanino della loggia di Villa Cambiaso, per cui v. L. MÜLLER PROFUMO, 1975 (v. nota 16).

(28) v. G. B. DELLA PORTA, *La fisionomia umana*, (trad. francese, 1655).

(29) Il collegamento tra pianeti, stagioni, umori, elementi compare molto precocemente nell'astrologia indiana e araba, per cui si rimanda a F. SAXL, *La fede negli astri*, capitolo II, *Le fonti letterarie dei Pianeti Finiguerra* Torino, 1985, pagg. 188-189.

(30) v. Per il processo di riconoscimento delle immagini, l'Appendice.

(31) Il "nodo" ha un valore specifico nella simbologia della facciata: simbolo dell'annodarsi delle sequenze di immagini, ma anche dell'unione tra uomo e cosmo e in questo senso probabilmente compare nei disegni leonardeschi. Il motivo è comunque di origine lombarda. Per il suo sviluppo a Genova v. MÜLLER PROFUMO, 1975 (v. nota 11), pag. 317 , nota 33.

(32) v. SEBASTIANO SERLIO, *Libro IV, De le cinque maniere degli edifici* 36 v., Venezia 1537.

(33) Il primo esempio è costituito dal pronao ionico della Villa Medici di Poggio a Caiano.

(34) v. AA.VV. *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Firenze, 1980 (catalogo mostra) pag. 144, fig. 289, attribuito a Domenico Romano, attivo a Roma nella II.a metâ del XVI secolo; il cammeo faceva parte di un gruppo di cammei comprati da Francesco I duca di Firenze nel 1575 dal vescovo di Viterbo; eseguito con straordinaria perizia tecnica, fa oggi parte del Tesoro dei Medici a Palazzo Pitti (scheda nell'opera citata, pag. 155, n°289).

(35) Le erme e l'obelisco richiamano al mondo di Hermes e alla sapienza egizia.

(36) v. oltre nel testo e nota (38).

(37) v. SUIDA MANNING, *Luca Cambiaso*, la vita e le opere, Milano, 1958 figg. 274.

(38) v. P. TORRITI, *Marcello Sparzo* in *L'arte a Siena sotto i Medici, 1550-1600*, cat. della mostra, Siena 1980, pp. 209-213.

(39) Per G. Della Porta v. S. VARNI, *Delle opere di Gian Giaco mo della Porta e Niccolò da Corte in Genova*, Atti Soc. Ligure di Storia Patria vol. IV, 1866, pp. 35 sgg. e M. GIBELLINO KRASCENINNIKOWA, *Guglielmo della Porta*, Roma, 1944.

(40) v. W. GRAMBERG, *Die Düsseldorf Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin, 1964, cat. n° 23-30 e 62-95, questo simile al progetto di Antonio da Sangallo per Palazzo Farnese.

(41) La forma ovale negli edifici religiosi è stata studiata dal compianto W. LOTZ, *Die ovalen Kirchenräume des '500 in Römische Jahrbuch fur Kunstgeschichte*, pp. 7-99, vol. VII, 1955. Un progetto precoce di chiesa ovale è stato dato dal Peruzzi, da cui sembra derivare, più tardi (1572 circa) San Giacomo degli Incurabili a Roma, di Francesco da Volterra. Anche il Serlio propone nel suo S. SERLIO, *V libro delli Templi*, Parigi, 1547, pag. 17 una chiesa a pianta ovale. Negli edifici religiosi l'ovale è costantemente posto con l'asse maggiore ortogonale alla facciata.

(42) v. N. PENNICK, *Magia, simboli e segreti dei luoghi sacri*, (Northamptonshire, 1980) ed. ital. Roma, 1984.

(43) S. SERLIO, *Il I°* libro nel quale con facile e breve modo si tratta dei principi della geometria, Parigi, 1545, pag. 14 r.

(44) v. D. HEIKAMP, *Notizie su Federico Zuccari*, Rivista d'Arte, num. 32, 1957, pp. 177 e segg, riportato anche in N. CARBONERI, *Ascanio Vitozzi, un architetto tra manierismo e barocco*, Roma, 1966, pag. 100.

(45) Ovale è il ninfeo della Villa Pallavicino "alle Peschiere" a Genova, del Bergamasco: la presenza di questa forma pressochè delle stesse dimensioni dell'atrio di Palazzo Lomellino confrontata alle soluzioni ottagonali e in genere centriche di altri ninfei fa pensare a una scelta motivata da ragioni profonde, ricollegabili alla cultura dell'autore.

(46) L'acqua compare come elemento accoppiato alla filosofia nella Stanza della Segnatura, medaglione e scomparto laterale sopra *La scuola d'Atene*. Tuttavia la simbologia dell'acqua si completa attraverso il senso iniziatico della tradizione ermetica e cristiana, in cui l'acqua è simbolo della grazia.

(47) Firenze, Gabinetto. Disegni degli Uffizi, A/599, pubblicato da H. BURNS, *Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini*, in Galeazzo Alessi e l'architettura del '500 europeo, Genova, 1975. (Atti del Congresso 1974), pp. 147-166.

(48) v. SOPRANI-RATTI, *Hite de' pittori* ecc, Genova, 1764, p. 433.

(49) Per il motivo della tolleranza religiosa v. F. YATES, *Giordano Bruno...* cit. (v. nota 26), 1969, pgg. 199-200; pag. 203; pagg. 209-210; e passim. Implicati nel movimento sono il riformato Mornay Duplessis, il Patrizi, ma l'idea della tolleranza religiosa è già presente in Erasmo da Rotterdam e in Tommaso Moro.
La scritta "SAPIENTIA AEDIFICABITUR DOMUS" che oggi compare sul portale di ingresso, potrebbe essere della stessa epoca del rifacimento del portale, e cioè il XVIII secolo. — Ma di ciò non si può essere certi —.

APPENDICE

Coppia I° Mascherone 2° Ovato

Si premette che i due ovati primo e ultimo della serie di sei verranno esaminati separatamente.

Il primo mascherone ha volto malinconico, flaccido, gonfio, dal naso schiacciato.

Il secondo ovato cui si ricollega il primo mascherone come dallo schema incluso nel testo mostra un personaggio con grappolo d'uva in una mano, nell'altra una coppa.

Nel mascherone è possibile individuare il temperamento malinconico, collegato al pianeta Saturno; l'autunno simbolizzato dall'uva (ovato) è stagione pure "saturnina" (v. TERVARENT, 1958, col. 318-319; per il riferimento a Saturno v. F. SAXL, *La fede negli astri*, pag. 288, Torino, 1985). Saturno rimanda all'elemento Terra (v. Saxl, p. 288): ma il mascherone, in cui è possibile rintracciare i caratteri del "porco", ricollegato alla Terra (v. TERVARENT, 315) e al temperamento malinconico (ibidem), rimanda nuovamente a Saturno.

Si viene a determinare la catena: Saturno, pianeta-elemento, Terra-autunno, stagione-malinconico, temperamento.

Lo slittamento di immgine tra Saturno e l'uomo con l'uva dell'ovato non è caso unico in questo insieme iconografico: si tende a cogliere attraverso l'immagine apparentemente eterogenea e la catena di analogie che ne deriva l'archetipo concettuale e il significato, attraverso l'"effetto" dei pianeti. Una delle matrici antiche cui sembra ricollegarsi il sistema simbolico presente in questa fascia della decorazione di facciata è quella testimoniata dai commenti, di origine araba (v. SAXL, 1985, p. 290) alle incisioni dei cosiddetti *Pianeti Finiguerra*, databili intorno al 1483, in cui le divinità olimpiche del mito greco si identificano a divinità astrali collegate agli elementi, alle stagioni, ai temperamenti, ai metalli, ai colori.

Nell'incisione relativa a Saturno compare in primo piano la scena di un porco che sta per essere sgozzato da personaggi di tipo contadinesco. A proposito del pianeta Saturno viene detto: *"Saturno è pianeta masculino... di natura Terra... degli omori la malinconia... de' tempi l'autono...* (v. SAXL, p. 288).

2° Mascherone, 3° Ovato

Il mascherone urlante, minaccioso; nell'ovato un uomo nudo con scudo ornato da maschera leonina e daga nell'altra mano. Riferimento ovvio al temperamento collerico e a Marte. Nei Pianeti Finiguerra si legge *"Marte è segno masculino... caldo, focoso... degli omori ha la collera, de' tempi la state... Il suo amico è il Sole...* (SAXL, p. 288) Ne deriva la serie categoriale: Marte, pianeta,-estate, stagione-fuoco, elemento-collerico, temperamento.

Terzo Mascherone: questo mascherone resta iso lato nel gioco di accoppiamento con gli ovati, come si può notare dallo schema accluso nel testo. Il suo carattere "leonino" lo ricollega da un lato al Sole, dall'altro a Cibele, divinità di origine orientale, la "*Magna Mater*" che sebbene spesso accoppiata all'elemento Terra, si riferisce alla natura planetaria della Terra, come corpo cosmico, e non come elemento.

Tuttavia questo punto risulta controverso e discutibile.

4° Mascherone 4° Ovato

Mascherone dalla fisionomia zoo-antropomorfa, con connotazioni scimmiesche nell'esagerato sviluppo della zona tra naso e bocca, con appiattimento del naso stesso.

Nell'ovato una figura ispirata sembra stringere con una mano una bisaccia o sacco.

La scimmia è attributo di Mercurio nella più autentica tradizione ermetico-alchemica: il riferimento simbolico deriva infatti dal *Picatrix*, il famoso testo alchemico tradotto dall'arabo in spagnolo nel 1252 e diffusosi in tutta Europa (per questo v. TERVARENT, col. 352-353; F. YATES 1969, p. 64 e sgg.; A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Berlino e Leipzig, 1932, II vol. p. 640).

Mercurio, secondo un'antichissima tradizione che è seguita dall'arabo Qazwini, nel codice *Le meraviglie del creato*, tradizione tuttavia di origine babilonese (v. SAXL 1985, fig. 84), viene rappresentato con un sacco stretto dalla mano; al sacco può essere sostituita una bisaccia. Tale attributo compare anche nell'iconografia romana, come nota il Tervarent (v. col. 52). Nel 500 la raffigurazione di Mercurio con la borsa compare infatti in un affresco dello Zucchi al Palazzo Rucellai di Roma (F. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance* in "Studien der Bibliothek Warburg", VIII, Leipzig e Berlin, 1927): la stessa iconografia di Mercurio compare anche in una miniatura del '400, pubblicata dal Saxl (SAXL, 1985, fig. 42, "*Mercurio e i suoi figli*", dal "*De Sphaera*", Modena Biblioteca Estense), così come in un Calendario del 354 d.C. di cui esiste una copia alla Biblioteca Vaticana.

Non compare qui l'immagine "fisiognomica" del temperamento; ma la scimmia è ricollegata al temperamento "sanguigno" (i denti sporgenti alludono forse a questo?) (v. TERVARENT, 1958, col. 352). Per quanto riguarda l'elemento, Mercurio viene accoppiato all'aria (v. TERVARENT, col. 270), per la sua natura di messaggero degli déi. Mercurio simbolizza l'aria su una tazza in stagno di François Briot; al soffio del vento rimanda la statuetta di Hermes del Giambologna.

Dall'aria è facile passare al vento: il vento Borea è simbolo dell'inverno. La stagione, come si nota, è più difficile da determinare: ma il freddo dell'inverno si accorda alla funzione di Psicopompo, ossia di guida delle anime dei morti verso le fredde regioni dell'Occidente svolta da Hermes-Mercurio (v. K. KERENYI, *Miti e misteri*, pp. 57-137, Torino, 1979). Nessuna notizia nei testi dei Pianeti Finiguerra.

In sintesi, la serie concatenata riporta:

Mercurio pianeta-aria elemento-inverno stagione (?)-sanguignotemperamento.

5 ° Mascherone e 5° Ovato

Il mascherone, antropomorfo, non presenta tracce peculiari, se non un'espressione perplessa, indecisa: nell'ovato l'immagine di una donna nuda con capelli sciolti e mantello turbinante al vento.

Difficile cogliere i segni evidenti del temperamento flemmatico, normalmente connesso con Venere, che indubbiamente è raffigurata nell'ovato. Essa è simbolo della vita (fisica e spirituale), dell'amore: la sua stagione è al primavera. Il commento ai Pianeti Finiguerra riporta:

Venere è segno feminino.....è fredda e humida....ama belli vestimenti ornati d'oro e d'argento..... (SAXL, 1985, p. 288).

L'accenno ai "vestimenti" non appare seguito nella rappresentazione di Venere, che segue piuttosto modelli più recenti, connessi con la tipologia (per il manto mosso dal vento) della "Fortuna". In effetti l'iconografia della "Fortuna" spesso viene confusa con quella della *Venus marina* (v. TERVARENT, col. 145). Ambedue hanno come attributo il delfino. Per quanto riguarda l'elemento, quanto sopra si è detto riconferma l'accoppiamento Venere-acqua, che nella tradizione neoplatonica è simbolo di vita e di sapienza. Per quanto riguarda il temperamento può essere che l'anodina fisionomia del mascherone "perplesso" risponda all'inerzia del "flemmatico". Si ha così la serie:

Venere, pianeta-acqua, elemento-primavera, stagione-flemmatico, temperamento.

Non è escluso che l'analogia tra Venus marina e Fortuna suggerita dall'immagine possa essere un riferimento alle fortune marine della casata dei Lomellino che aveva ricevuto da Carlo V nel 1543 la concessione di sfruttare l'isola di Tabarca, ricca di depositi corallini.

Gli Ovati primo e ultimo.

Essi rappresentano una figura femminile che regge una tavoletta, la cui terminazione arcuata è visibile nell'ovato di destra (il primo): esse sono in posizione quasi simmetrica e questo fa pensare a una loro possibile estrapolazione dalla serie degli ovati centrali, quasi fossero due parentesi o sigilli. Si potrebbero riconoscere nelle due donne due Virtù o due Muse (ad esempio Calliope, musa della musica e Clio, musa della storia (Calliope ha come attributo solitamente una tromba, ma in una incisione di Peter Flöttner, attivo intorno al 1550, essa è sostituita da una tavoletta; Clio ha invece sempre una tavoletta come attributo) (v. TERVARENT, Col. 279 e 281).

Ma forse è più calzante interpretare le due figure come simbolo (raddoppiato) della Conoscenza (in questo caso la conoscenza delle segrete corrispondenze tra pianeti, elementi, stagioni, temperamenti, in una sorta di visione unitaria del cosmo e dell'uomo), visto che le due tavolette sembrano alludere alla forma delle "tavole della legge" della tradizione ebraica. In un quadro di Corneilsz Matsys tra le figure delle Virtù quella con le tavole della

legge viene denominata COGNICIO (TERVARENT, col. 367). Tale COGNICIO si riferisce secondo il Tervarent alla conoscenza del Bene e del Male. Se tale ipotesi regge, si allude qui al passaggio dalla sapienza ermetico/magico-/Astrologica, alla sapienza ebraica, ricollegabile alla "magia spirituale" (ossia a un tipo di iniziazione alla trascendenza) teorizzata da Pico della Mirandola.

Le diapositive n. 1-3-4 sono di Massimo Marchelli
Le foto n. 5, 6, 8-29 e le diapositive 31-34 sono di Rodolfo Profumo
La foto 7 da R. BRUN, *Le livre illustré*, Paris, 1969, Fig. III
La foto 30 per gentile concessione del prof. Piero Torriti, Soprintendente ai Beni storici e artistici di Siena

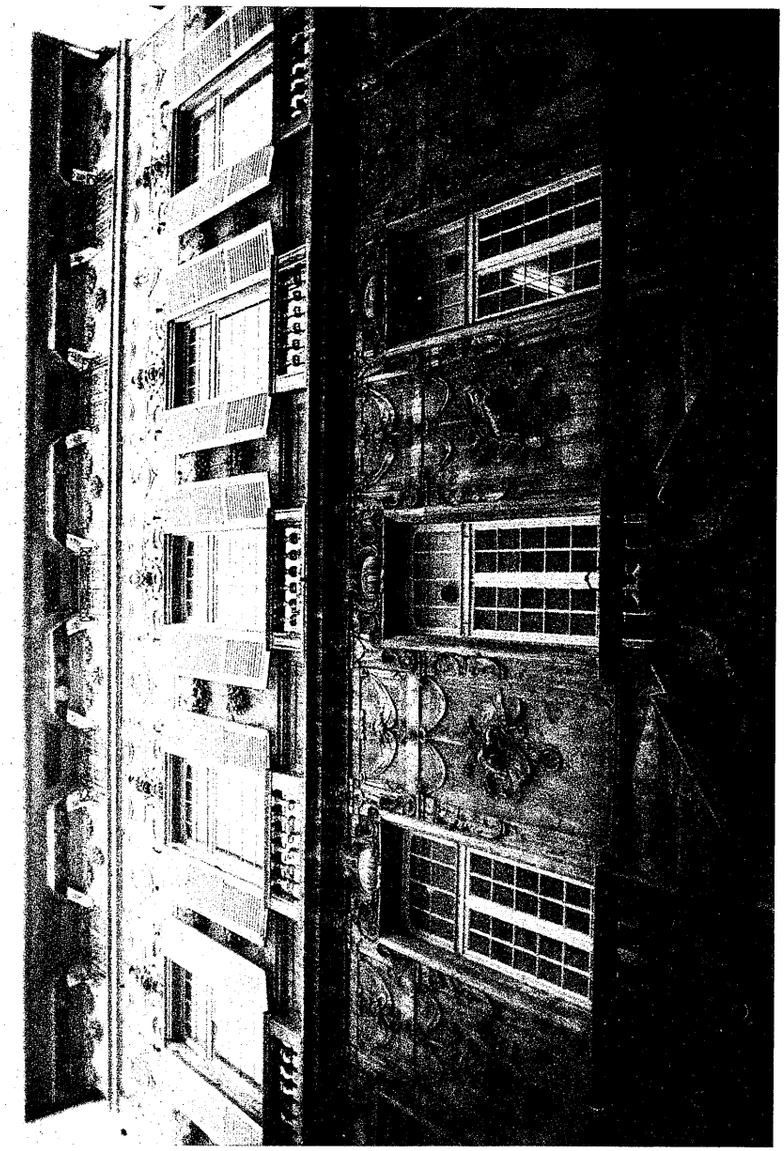


Fig. 1 — Palazzo di Nicolosio Lomellino, ora Raggio-Podestà

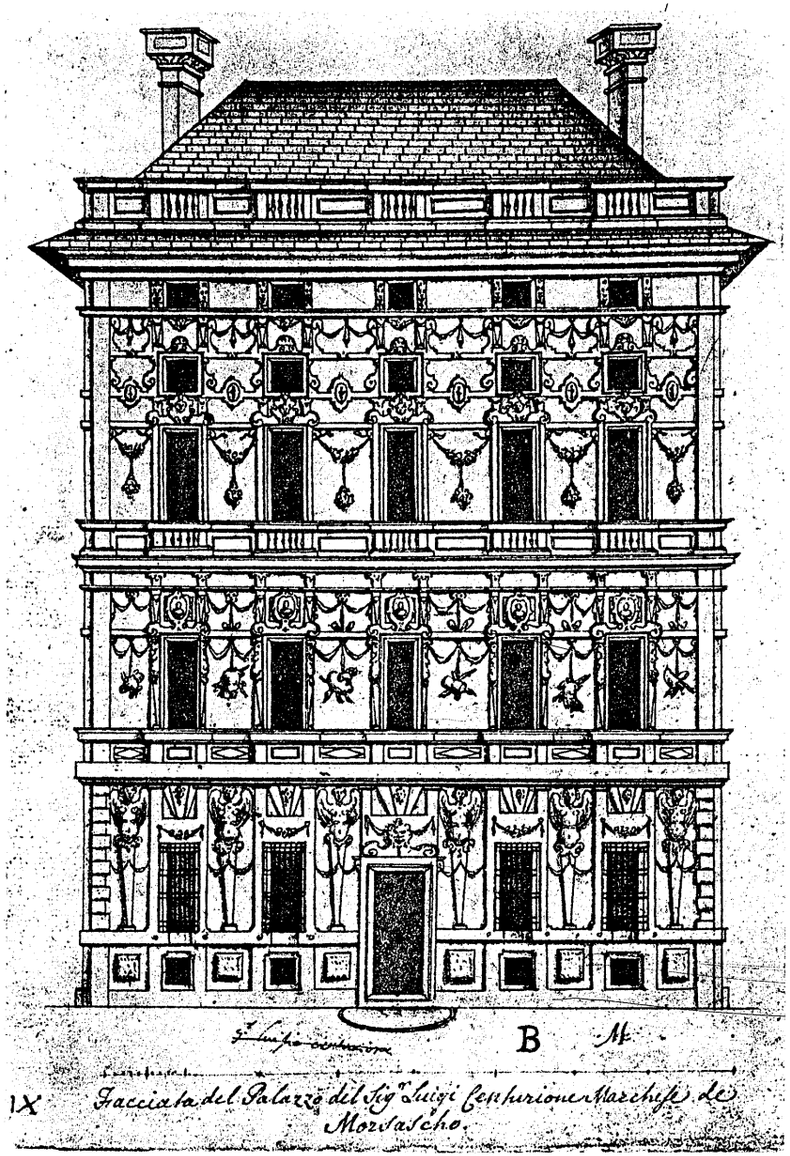


Fig. 2 — Facciata del palazzo Nicolosio Lomellino da RUBENS, *Palazzi di Genova.*

Fig. 3 — Le arpie-erme del piano terreno

Fig. 4 — Erma-arpia

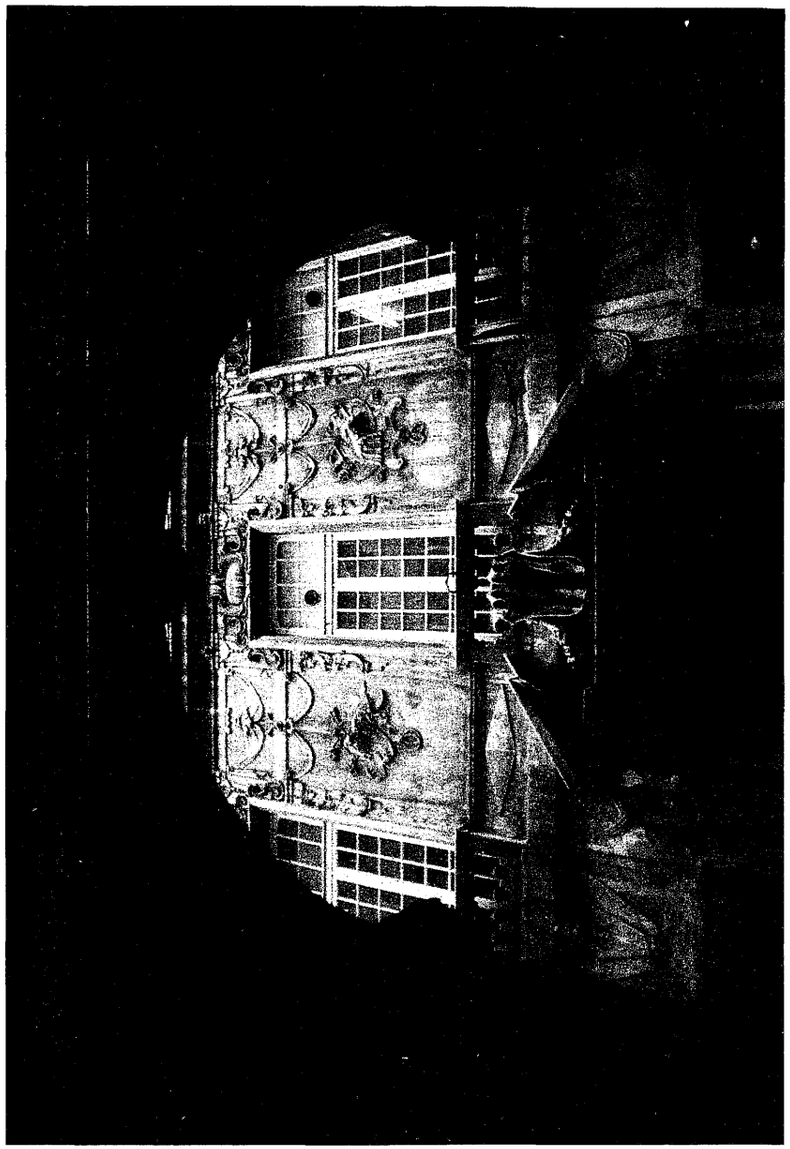


Fig. 5 — Primo piano del palazzo: i trofei di armi

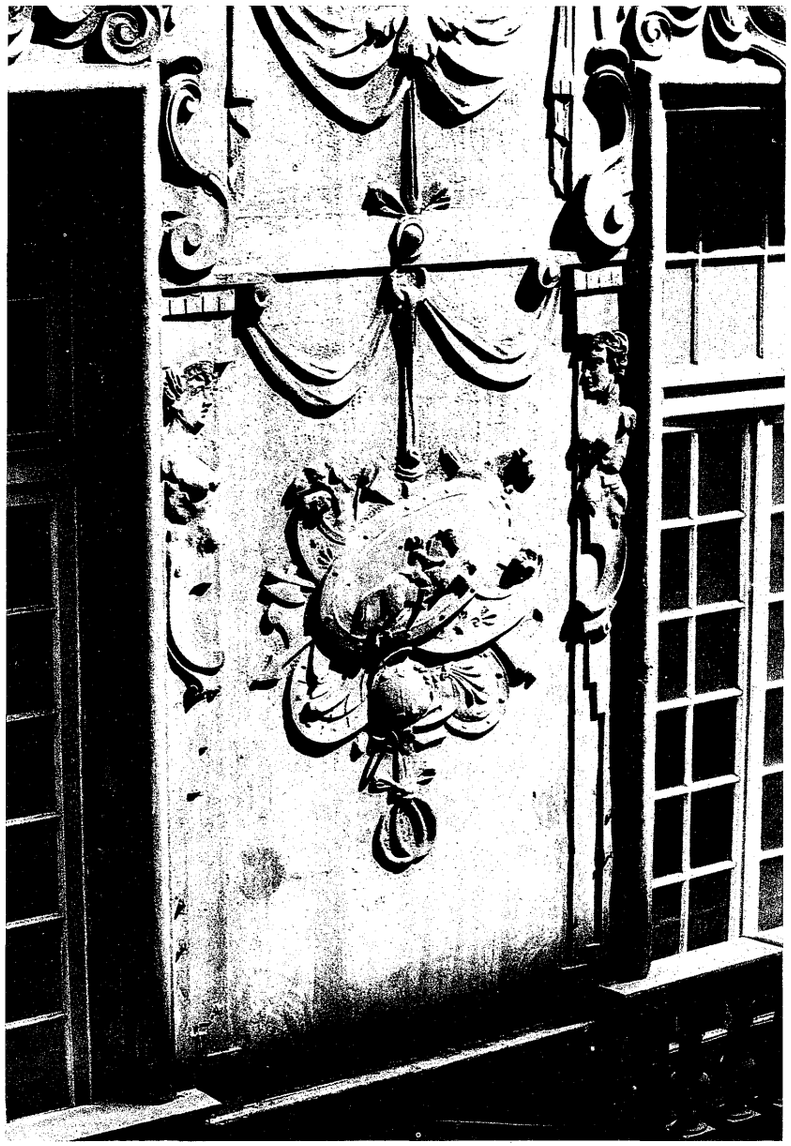


Fig. 6 — Erme e trofei di armi, primo piano

Fig. 7 — Incisione da R. BRUN, *Le livre français illustré*, Parigi, 1969 Le Maire de Belges, 1512, inc. Perréal

Fig. 8 — Mascheroni e ovati del secondo piano; in particolare ovato con Venere

Fig. 9 — 1° mascherone (da accoppiare al secondo ovato) (malinconico)

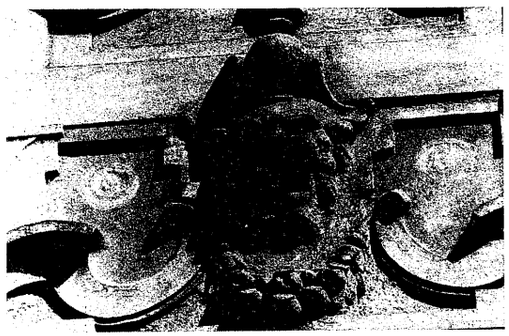


Fig. 10 — 2° mascherone (da accoppiare con il terzo ovato) (collerico)

Fig. 11 — 3° mascherone leonino

Fig. 12 — 4° mascherone (da accoppiare con il quarto ovato) (sanguigno)

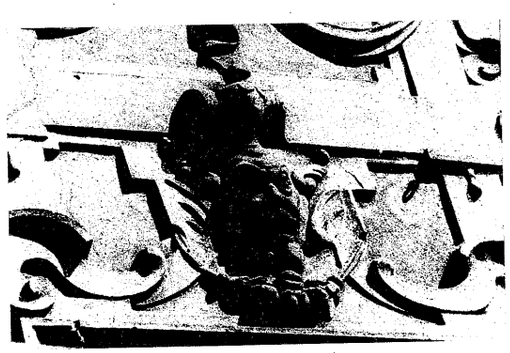


Fig. 13 — 5° mascherone (da accoppiare con il quinto ovato) (flemmatico)

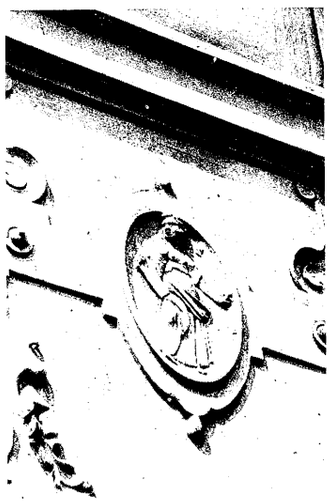


Fig. 14 — 1° ovato, la "Cognicio"

Fig. 15 — 2° ovato, l'Autunno (Saturno)

Fig. 16 — 3° ovato, Marte (l'Estate)

Fig. 17 — 4° ovato Mercurio (l'Inverno?)

Fig. 18 — 6° ovato, la "Cognicio"

Fig. 19 — Ovati e mascheroni (Marte nell'ovato e maschera urlante)

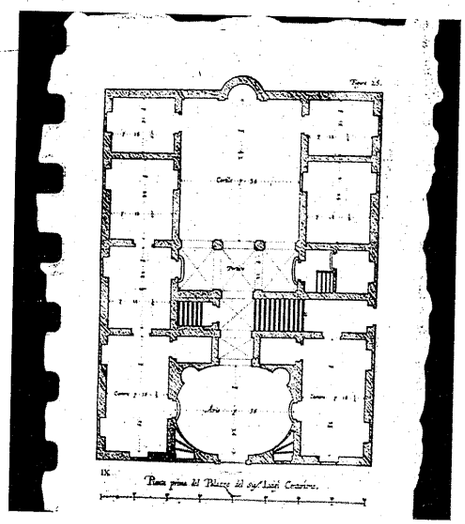


Fig. 20 — Planimetria del piano terreno del palazzo

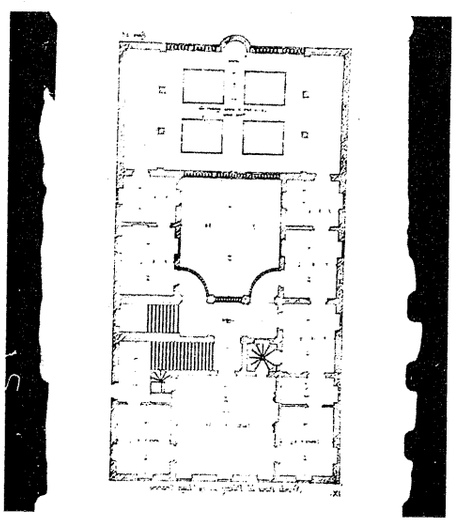


Fig. 21 — Planimetria del primo piano

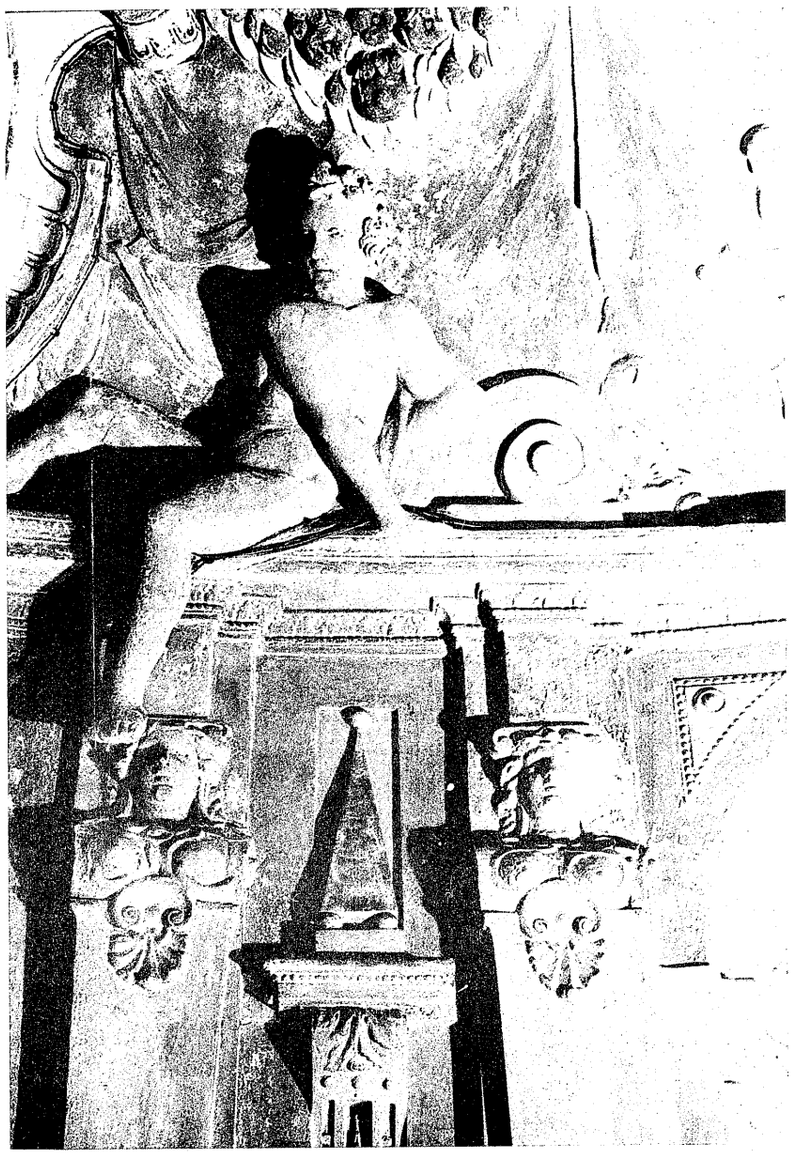


Fig. 22 — Erme ioniche dell'atrio

Fig. 23 — Ovato centrale del soffitto dell'atrio

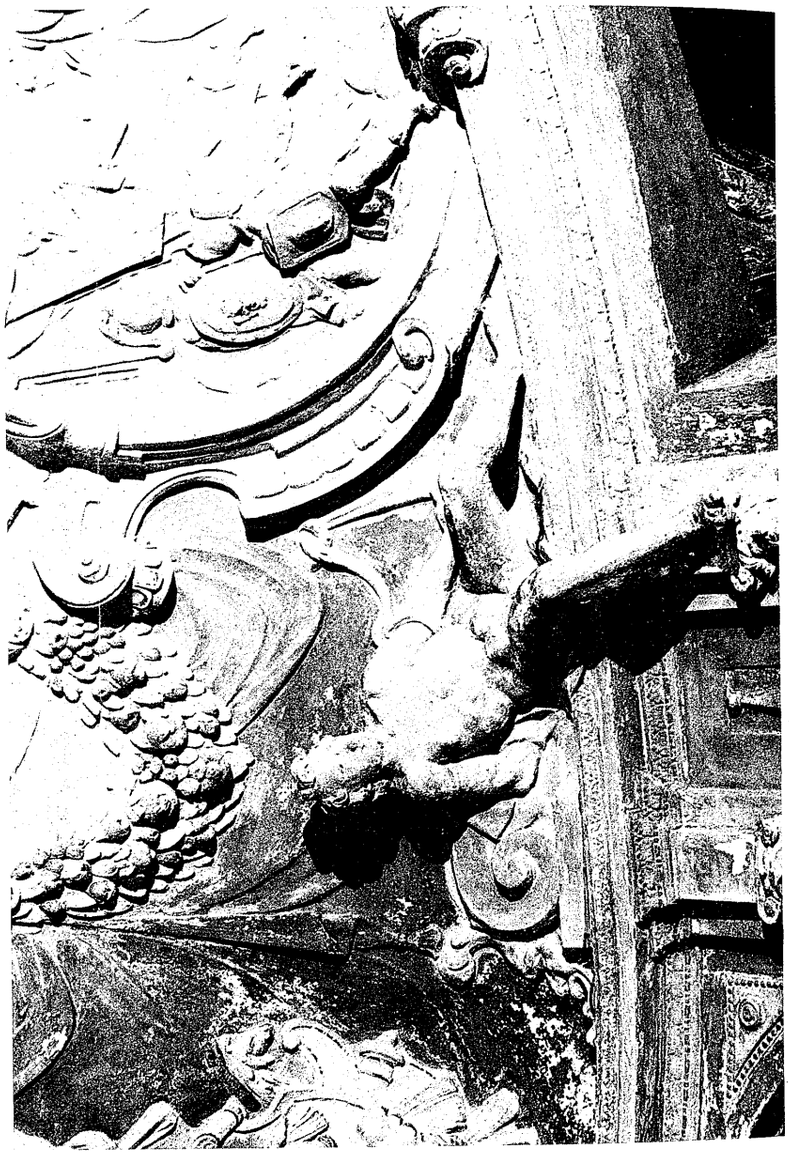


Fig. 24 — Genio della decorazione a stucco

Fig. 25 — Il Trionfo (di Furio Camillo?)

Fig. 26 — Tondo in stucco con la spartizione del bottino

Fig. 27 — Scena di "submissio" — seggio con arpia

Fig. 28 — Scena di "submissio" — veduta frontale

Fig. 29 — Scena di "submissio"

Fig. 30 — Stucchi di Marcello Sparzo nel Palazzo Chigi della Postierla a Siena

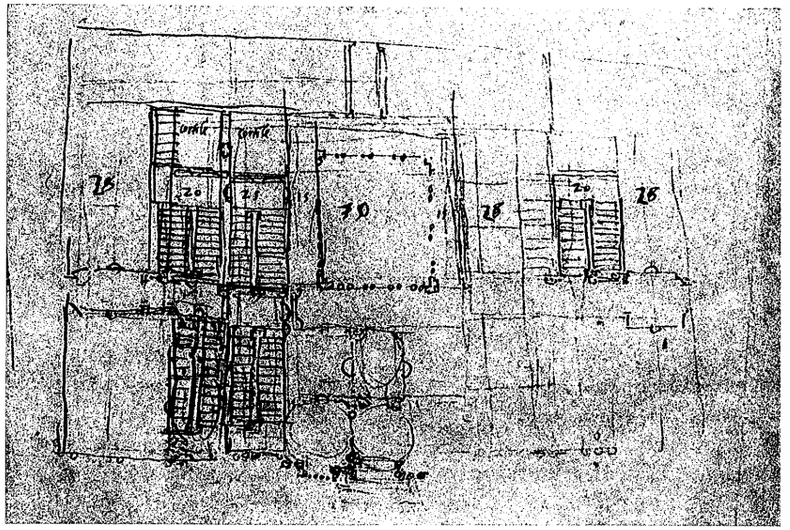


Fig. 31 — Disegno di Guglielmo della Porta

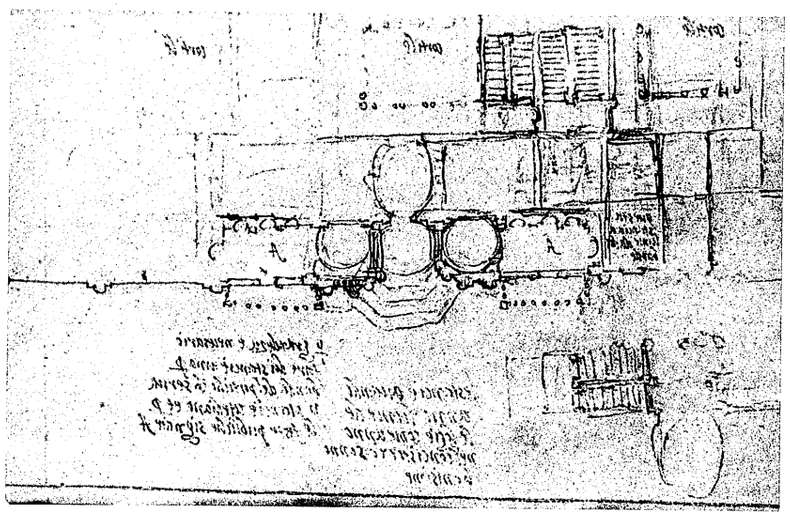


Fig. 32 — Disegno di Guglielmo della Porta

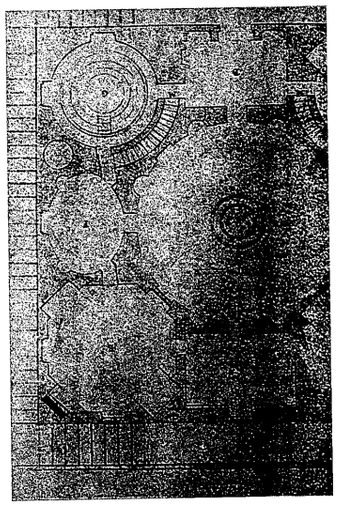


Fig. 33 — Esempio di ambiente ovale dal VI libro del Serlio

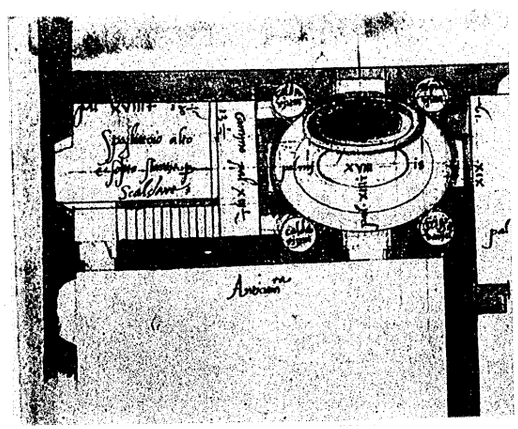


Fig. 34 — Il disegno di un bagno di Baldassarre Peruzzi (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Sisegni, A 599)

P.VENANZIO BELLONI

LE DONNE DI GENOVA E L'ARTE

L'anno passato ho scritto su "Le donne di Genova e la beneficenza"(1), analizzando una trentina di testamenti femminili scelti per il loro sapore e tipicità. Quest'anno sfruttando un analogo materiale presento un altro aspetto del poliedrico volto femminile genovese; una sfaccettatura che fu diretta conseguenza di quella libertà sociale, civile, morale ed economica di cui soltanto nel dominio genovese i nati-femmina avevano la possibilità di godere(2), a differenza di tutte le altre parti della cristianità. In queste pagine, pertanto, voglio illuminare un poco la posizione di questa parte di umanità genovese nelle sue relazioni con l'arte; non tanto per ciò che si riferisce all'esercizio diretto o manuale dell'arte — salvo nobilissime eccezioni la società degli uomini si è mostrata restia fin quasi al nostro tempo a tale concessione —, quanto a quello indiretto meglio conosciuto come committenza. Forse avrei più propriamente potuto titolare questo scritto come "La committenza femminile in Genova"(3): nella "Committenza" le donne genovesi e liguri ebbero pacificamente la possibilità di stare sullo stesso piano ed in diretta emulazione con gli uomini.

PARATI E PARAMENTI LITURGICI

Uno dei modi accentuatamente femminili di sfoggiare la propria libertà, efficenza finanziaria, munificenza e magnificenza, era quello di decorare con preziosissimi tessuti le chiese e le cappelle alle quali si sentivano affettivamente legate, utilizzando spesso a tale scopo anche il guardaroba personale(4). In tale settore le donne superarono di molte lunghezze gli uomini. Per avere anche una sola idea della effervescenza che le distinse, basta scorrere il manoscritto del Padre Sottani riguardante la chiesa di San Siro(5). Riporto soltanto qualche esempio:

BIBLIOTECA