

diragia semel tantum sine aliqua alia confectione et etiam sine ipocras.

In cenis vero gellatina facta ex carnibus et aliis animalibus predictis sine aliquo alio genere vollatiliū. Deinde salsa seu Iusverde sine sucaro cum gallinis caponibus seu pullis ad rostum, nec aliud quodcunque genus quorumcunque vollatiliū dari possit. Postea turte sine sucaro, deinde diragia et fructus ut superius dicitur in prandiis, nec aliter fieri possit sub ipsamet pena applicata et supra, non possendo tamen in predictis omnibus conviviis aliquid dare deauratum.

Itam quod in conviviis que de cetero fient inter juvenes hinc inde servetur et servari debeat in omnibus suis partibus ordo suprascriptus servandus in conviviis propinquorum et amicorum, nec liceat aliqui ditorum juvenum sit qui velit, quovis quesito colore preparare seu preparari facere vel comedere alia fercula quam ut supra permittitur in dictis conviviis propinquorum sub pena predicta applicata et supra. Non possint etiam quicumque famuli vel coqui servire seu interesse in quibusvis conviviis in quibus forsitam non observarentur ordines, predicti, sub pena ducatorum quinque usque in decem in arbitrio ditorum dominorum Patrum Communis applicata ut supra, in quibus penis pariter incidant quicumque recipient in eorum domibus medianis seu apotecis quibusvis omnes et singulos juvenes contrafacientes predictis ordinationibus.

Et quia ab aliquibus annis citra introductus est pessimus usus, videlicet quod quando matres et alique ex propinquis sponsarum accedunt ad domum sponsorum pro visitandis ipsis ut fieri solet post traductionem sponsarum ipse matres sponsarum et mulieres propinque remanent ibi ad prandendum, in quibus prandiis fiunt multi et varii superflui apparatus et diversa fercula. Volentes omnino tollere dictum pessimum usum, deliberaverunt quod non possint de cetero alique matres sponsarum seu alie quevis mulieres temporibus dictarum visitationum prandere in domibus ditorum sponsorum sed solummodo possint et eis liceat comedere in dictis domibus supas et ova ut fieri solebat antiquo tempore et non alia fercula, sub pena ducatorum decem usque in viginti in arbitrio ditorum dd. Patrum Communis pro singula ipsarum mulierum, pro quibus mariti teneantur et oliigati sint. In quam penam pariter incidant sponsi in quorum domibus predicta non observarentur.

LUCIANA MÜLLER PROFUMO

SEI SALE PER UN CONVEGNO

Spesso avviene che dal casuale formarsi di costellazioni di eventi o di situazioni scaturisca un senso imprevedibile all'umana presunzione di possibili coordinamenti secondo analogie o somiglianze parziali o aprioristicamente determinate. Solo nella memoria, al di fuori di ogni ordine prescritto, il disordine delle cose può organizzarsi e umanizzarsi partendo dalle opportunità sregolate ma sempre lievitanti dell'esperienza: la memoria diviene allora, anche nella nostra epoca di "disseminazione", il luogo del senso.

Le circostanze hanno creato un percorso nel tempo e nello spazio, descritto dalla migrazione che di anno in anno, per il Convegno sui Ceti Dirigenti, si è dipanata tra sale di diverso carattere e di cronologia differente: ad eccezione di tre sale cinquecentesche, la serie che viene qui mantenuta nella sua sequenzialità cronologica propone salti di tempi e di modi. In verità esiste un dato comune per le sei sale: e cioè il loro ricadere nell'ambito di iniziative di quei "gentilhuomini particolari" (la definizione è del Rubens)⁽¹⁾, che dominarono per un secolo la scena economico-finanziaria europea, lasciando una traccia ancora sensibile nel XVIII secolo.

La definizione rubensiana riferita ai proprietari dei palazzi ha analogie semantiche con il termine che in Francia avrebbe indicato nel XVII secolo le abitazioni del nuovo ceto borghese: le "*maisons particulières*", dimore unifamiliari e insieme luogo dell'esercizio delle professioni liberali e delle trattative economico-finanziarie (attività proibite alla "*noblesse d'épée*")⁽²⁾ ricalcavano nelle funzioni il "tipo" del palazzo genovese di cui il Rubens aveva captato la novità strettamente determinata da una dimensione di pensiero e di comportamento del tutto autonomi da qualsiasi ingerenza di "principe assoluto"⁽³⁾ e insieme da una profonda coscienza della propria statura culturale.

I rilievi architettonici delle dimore genovesi avrebbero dovuto

servire nell'intenzione del Rubens come modelli abitativi ai suoi concittadini di Anversa, in un'acuta percezione dell'identità socio-culturale tra le due città⁽⁴⁾. In effetti il palazzo genovese del 500 e oltre non era, come del resto le "maisons particulières" francesi, esclusivamente "dimora privata", ma luogo dell'attività commerciale e finanziaria e insieme di rappresentanza in relazione ai rapporti internazionali.

Di qui deriva la ragione delle decorazioni che in chiave simbolica o come rievocazione storica parlavano delle glorie della famiglia e il taglio culturale impostato su un ideale "cosmopolita" di società ordinata che si sublima, tra 500 e 600, in un preciso sistema di pensiero. Come la futura "noblesse de robe" il patrizio genovese poneva le basi della sua ascesa sociale, e non puramente economica, senza l'obbligo e l'aspirazione, tuttavia, a legare il proprio prestigio ai favori di una corte regale. Il senso di "dinastia" si incarnava frammentandosi nelle singole famiglie: di tale superba autonomia può essere prova lo stesso linguaggio decorativo degli esterni: le facciate dei palazzi di Strada Nuova, ad esempio, tendono nella quasi totalità a sfuggire alle convenzionalizzazioni codificate del classicismo di estrazione vitruviana: in effetti sempre più appare all'indagine come ciò che intendiamo come "manierismo" sia cosa ben lontana da solipsistiche e "analitiche" esercitazioni formali.

La prima sala per il Convegno, quella di Palazzo Tursi⁽⁵⁾, appartiene al palazzo che in Strada Nuova tentò la rottura di un insieme organico per proporre la propria dimensione gigantesca, "regale": non a caso Niccolò Grimaldi, committente e proprietario, fu chiamato "il monarca". I segni emblematici della regalità, oltre al gigantismo dimensionale, appaiono nella novità "spagnola" del cortile rettangolare, nello sviluppo "imperiale" delle scale che ripetono la stessa articolazione di quelle dell'Alcazar di Toledo (1553), precedenti di un ventennio⁽⁶⁾. E ancora la facciata, contrariamente alle altre di Strada Nuova, presenta un "trionfale" ordine corinzio gigante, senza tuttavia che vengano esclusi, in una corta di "contaminatio" totalizzante, i tipici segni del "manierismo" architettonico genovese, quali i mascheroni (derivati da motivi mantovani risalenti a Giulio Romano) e il bugnato potente dello zoccolo (anch'esso riconducibile a Giulio Romano)⁽⁷⁾. (fig.1)

Le forme metaforico-simboliche del potere "assoluto" (gli ordini) si univano al repertorio iconico-animistico (e anti-vitruviano) a definire quel senso di autonomia di pensiero e di

atteggiamento unita al desiderio di magnificenza: una dimensione che già era comparsa nella villa Giustiniani, ora Cambiaso, in Albaro, di G. Alessi⁽⁸⁾.

La grande sala al piano nobile, posta con l'asse maggiore ortogonale alla facciata è di proporzioni pari al rapporto 1/2. La sua decorazione non è della stessa epoca di costruzione del palazzo: la bancarotta spagnola del 1557 travolse la fortuna di Niccolò Grimaldi e impedì che si procedesse alla decorazione pittorica del palazzo. (figg. 2, 3)

La sala fu decorata all'indomani della proclamazione dell'unità d'Italia, nel 1862. L'équipe di operatori "accademici", tra cui Francesco Gandolfi⁽⁹⁾, Giuseppe Gagini, Bartolomeo Carrea e Luigi Orengo, nonché il veneziano Enrico Podio, rialzò le decorazioni pittoriche a monocromo e a mosaico: le partizioni sul soffitto e sulle pareti, legate a un geometrismo di lontana estrazione neoclassico/eclettica (sulla linea, ad esempio, del Valadier, ma con imprevedibili riferimenti piranesiani) rivelano all'osservazione attenta la ripresa di motivi dell'antico repertorio grottesco animistico (sfingi, figure metamorfiche e simili) già sviluppato a Genova a partire dall'inizio del XVI secolo, ma rivisto sulla scia delle simmetrie di gusto, come si diceva, eclettico-neoclassico secondo una sorta di "monumentalizzazione" dei motivi, in un tentativo di memorizzazione esorcizzata. Tutto ciò rivela le intenzionalità recondite dei riquadri dipinti o a mosaico. Il riquadro affrescato al centro del soffitto, opera del Gandolfi, rappresenta Colombo che al ritorno dall'America si presenta alla corte spagnola. Al "mito" di Colombo si affianca il "mito" di Marco Polo: le immagini dei due "eroi" si fronteggiano sulle pareti maggiori nei mosaici del veneziano Enrico Podio⁽¹⁰⁾. Il mito genovese di Colombo collegato a quello veneziano di Marco Polo sembra offrire la possibilità di inserire la tradizione locale, sul filo dello storicismo romantico e della moda del grande quadro storico, nell'ambito di una dimensione "nazionale": il tentativo insieme dignitoso e patetico, è quello di riannodare l'antica consuetudine iconografica delle "glorie locali" (il tema di Colombo era già comparso in Palazzo Belimbau e in Palazzo Ducale, nella Sala del Minor Consiglio)⁽¹¹⁾ al corso peraltro ancora indefinito delle glorie "italiane", quasi a superare il senso di isolamento e di estraneità rispetto ai miti e alle iconografie più o meno simboliche a sfondo risorgimentale, a cui Genova risultò quasi totalmente indifferente. La pittura romantica offriva lo spiraglio verso un

emozionalismo che già, sul piano cromatico, aveva caratterizzato la produzione locale cinque e seicentesca; il "verismo di visione" (ma non di temi) rendeva possibile il taglio puntualmente narrativo e l'illusoria "verità" delle rappresentazioni.

In questa soluzione "eclettica", tipicamente ottocentesca, si riflette l'ansia di una ricucitura tra ambiti culturali e ideologici diversi, ma insieme si mette a nudo una declinazione di forme e soluzioni fondamentalmente estranee alla tradizione locale, nonostante la ripresa di temi conosciuti.

In realtà si trattava della crisi della struttura sociale del patriziato e della sua cultura particolare. Della situazione che la classe patrizia aveva vissuto nel momento dell'annessione al Regno di Sardegna (con la conseguente perdita della propria autonomia) testimonia l'episodio che nel 1815, l'anno della "restaurazione", ebbe come protagonista Massimiliano Spinola, allora proprietario dell'attuale Palazzo della Prefettura (la seconda sede del Convegno). Egli pose sulla facciata dipinta a fresco, la scritta "*Omnia tempus habent*", alludendo ai recenti fatti politici e al loro fondamentale significato sul piano reale, rischiando la galera e l'esilio⁽¹²⁾.

Il palazzo fu costruito da Antonio Doria, cugino del grande Andrea, nel 1541⁽¹³⁾: il progettista sfugge nelle maglie complesse di una situazione comune alla storia dell'architettura genovese, caratterizzata nell'"iter" progettuale, dal gioco incrociato di volontà e intrusioni della committenza e di presenze non documentate, come quella di Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, attivo nell'architettura, ma iscritto come "*pictor*" ad altra corporazione, quella dei pittori e quindi non legalmente menzionabile come "architetto" nei contratti di costruzione stipulati tra impresario e committente. Cosicché si rischia di attribuire all'impresario costruttore, che costruisce i "modelli" (in legno) della fabbrica, l'idea progettuale, come nel caso di questo palazzo che nasce probabilmente dal mutuo scambio di idee e di invenzioni tra Antonio Doria, il Castello e (onnipresente!) Bernardino Cantone⁽¹⁴⁾. Intorno al 1540 già si era definita la dimensione culturale dei "gentiluomini particolari": la fabbrica di Antonio Doria doveva già rispondere ai requisiti di abitabilità, funzionalità e rappresentatività che sarà poi tipica dei palazzi di Strada Nuova. Per questo non occorre soltanto un "architetto" sul piano tecnico, ma piuttosto quel personaggio che, magari proveniente dall'arte pittorica (si pensi allo stesso Raffaello)

interveneva poi come "apparatore" e quindi sostanzialmente "progettista" dell'edificio nei suoi risvolti funzionali e simbolici, in cui si alternavano e fondevano i coefficienti di invenzione e di tradizionalismo. E tale fu il Bergamasco, ossia il Castello, per Genova cinquecentesca. L'intervento del Bergamasco si svolse probabilmente in due tempi: quello iniziale, soprattutto per il cortile, e quello più tardo, per la decorazione, che appunto nel cortile rivela la conoscenza aggiornatissima di morfemi derivati dall'area settentrionale, tra Fontainebleau e Paesi Bassi. (fig. 4)

Alternate alle erme di Ercole, che qui compare nei modi del vitruviano "persiano", imprigionato dalla sua funzione portante, (quasi il primo stadio di un percorso iniziatico che sfocia poi nelle gesta eroiche contro le Amazzoni in un salotto)⁽¹⁵⁾ i cartigli con maschere femminili presentano allusioni "metalliche" che appaiono come la traduzione nordica dei "*cuirs*" bellifontiani. Ma il cortile parla nelle sue forme un linguaggio arcaizzante, che persiste a Genova nel tipo di loggiato ad archi impostati su colonne, di estrazione urbinata e lombarda, la stessa che qualche decennio prima veniva adottata anche in Spagna, nel castello di Calahorra⁽¹⁶⁾. La sala che fu sede del Convegno al piano nobile è posta lateralmente, in parallelo al secondo ordine di logge: alle pareti stanno gli arazzi su cartoni di Luca Cambiaso e sul soffitto campeggia al centro l'affresco, attribuito alla cooperazione tra Luca Cambiaso e il padre, Giovanni, che rappresenta "Apollo che saetta i Greci sotto le mura di Troia", quasi un monocromo nel pesante tessuto di contorni nerastri e nel gioco cupo delle ombre appena rischiarato qua e là da lampeggiamenti di colore chiaro. Una iscrizione ora scomparsa permetteva di collocare cronologicamente gli affreschi del palazzo prima del 1544: la data, abbastanza precoce nella storia della pittura cinquecentesca, rivela l'aggiornamento degli esecutori in relazione ai modi del "manierismo" in una interpretazione "iperbolica" delle esperienze fiorentine ed emiliane. La struttura compositiva violentemente imposta sulle diagonali riassume le strutture dei corpi costruiti secondo improbabili anatomie: impostate secondo un'astrazione semplificatrice le figure umane sembrano il frutto di una elaborazione formale che partendo dal Rosso Fiorentino giunge all'area di Giulio Romano (si pensi ai "giganti" di Palazzo Tè) e del Tibaldi di Palazzo Poggi a Bologna e ancora del Pordenone di Cremona. Le forme anatomiche (dalle articolazioni ai muscoli) rispondono a un ritmo di spirali e di curve simmetriche tangenti tra loro o

rovesciate o contrapposte, quasi a trovare una autogiustificazione segnica o una necessità compositiva intrinseca al "disegno" e totalmente slegata dalla rappresentatività. Se non fosse per la forte analogia con gli affreschi del "Giudizio Finale" nella chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Chiavari, si sarebbe tentati di escludere l'attribuzione 'genovese' degli affreschi di Palazzo Doria-Spinola per propendere verso l'area veneto-bolognese, soprattutto per l'aspirazione paradossale degli scorci: e lo scorcio è fatto squisitamente settentrionale, piuttosto che toscoromano. Sorprendente risulta l'analogia, sensibile anche negli affreschi di Chiavari, con tendenze che si riveleranno più tardi nell'area nordica, intorno al 1550 e oltre, tra Paesi Bassi e Praga, tra le opere del Bellange e quelle di Van Aachen e presenti soprattutto nelle incisioni, da quelle di Androuet de Cerceau a quelle di Jan Muller (derivate da Adriaen de Vries) e ancora nelle opere di Cornelisz van Haarlem. (fig. 5)

Persiste ancora il problema della definizione di questa corrente "astrattiva" in seno alla produzione cinquecentesca che ricomparirà nella produzione di Luca Cambiaso più tarda⁽¹⁷⁾, ma che sembra avere i suoi esordi nelle teorizzazioni düreriane, nella semplificazione geometrizzante del Bramantino, e svilupparsi, poi come visione autentica alla corrente animistico-metaforica ma ad essa parallela, nelle opere grafiche di Stoer, Schoen e Jamnitzer.

Scorci, dinamismo abbreviazioni anatomiche ritornano nelle vele con figurazioni di divinità, quasi una palestra per esercitazioni del genere, mentre nelle lunette un imprevedibile pittoricismo atmosferico si afferma nella rappresentazione di scene della guerra troiana, dove l'inserimento del paesaggio rimanda ai "parerga" della decorazione grottesca.

La terza tappa è la grande sala del palazzo Doria in Via Garibaldi 6. Il palazzo, costruito intorno al 1563 da Giovanni Battista Spinola detto "Il Valenza", forse lo stesso personaggio che nel 1560 risiedeva ad Anversa come agente del commercio dell'allume di Castiglia per conto di Negrone di Negro⁽¹⁸⁾, era originariamente disadorno; la facciata si presentava nella sua superficie levigata dall'intonaco, senza decorazioni.

Gli ordini e la decorazione a stucco furono introdotti dopo il 1684, quando il palazzo fu sopraelevato di un piano. L'edificio è attribuito al ricorrente binomio di Bernardino Cantone, "architetto" (nell'accezione "lombarda")⁽¹⁹⁾ e di Giovanni Battista Castello il Bergamasco.

Il cortile, leggermente sopraelevato, tanto da dimostrare l'esigenza di una soluzione simile a quella determinata dalla diversità di livello che si presentava nel lato a monte di Strada Nuova, è collegato all'atrio dal loggiato che, essendo di tre campate si risolve nella ricorrente struttura a "triforio"⁽²⁰⁾, tipica dei palazzi genovesi del 500, introdotta per la prima volta dal Bergamasco, intorno al 1558, nel Palazzo Pessagno-Spinola in Salita Santa Caterina⁽²¹⁾. La continuità assiale tra facciata su strada e giardino, mediata dal cortile, elimina la centralizzazione ancora sensibile nelle soluzioni alessiane e rimanda al "tipo" della villa. I morfemi planimetrico-spaziali presenti nel palazzo Doria (e in altri di Strada Nuova) costituiscono le parole di un vero e proprio codice architettonico che a Genova persiste, con le soluzioni di sopraelevamenti e triforio fino a tutto il 700: ne è esempio il palazzo Spinola-Doria in Salita Santa Caterina 4.

Soprattutto il triforio risulta essere struttura tipica dell'architettura genovese: esso compare sia nel palazzo di città che nella villa. Si tratta o della sostituzione del lato dell'atrio frontale all'ingresso con tre archi (di cui spesso, nei primi esemplari, quello centrale è di luce maggiore), sia come lato del loggiato del cortile che segue all'atrio, in una interconnessione continua di spazio chiuso — spazio aperto: è questa la soluzione presente in genere, come in palazzo Doria, in altri palazzi di città; là dove il cortile non esiste (come nel Palazzo Pessagno Spinola di Salita Santa Caterina) il triforio compare ugualmente, sopraelevato, quasi a creare una "frons scenae", dopo la rampa di scalini che a tutta larghezza partono dal piano dell'atrio. Il "triforio" si afferma qui e negli altri esempi quasi come una seconda facciata, interna e quasi segreta, in cui la connotazione "trionfale" tende a chiarire il senso stesso dell'edificio in relazione alla "dinastia" familiare: soluzioni simili esistono nell'architettura spagnola a partire dal 500⁽²²⁾.

Il grande salone del palazzo Doria ha proporzioni pari al rapporto 1/2: rapporto simile a quello della sala di Palazzo Tursi e rispondente ai sistemi proporzionali della teoria cinquecentesca, ma anche ai canoni degli antichi "maestri muratori"⁽²³⁾. La ricorrenza di tale proporzione ne chiarisce il senso e il valore non puramente "simbolico", ma attivo sul piano psicologico⁽²⁴⁾. (fig. 6)

Nel soffitto vengono rappresentati, dipinti a fresco da Andrea Semino, i fasti dinastici degli Spinola: la rappresentazione diretta, per certi lati arcaizzante⁽²⁵⁾ è condotta con un gusto narrativo e un amore del particolare che rimanda a quel neo-fiamminghismo

che serpeggia nel 500 nella pittura italiana, ma che qui appare connesso con l'adozione di situazioni figurali codificate dalla tradizione (ad esempio, in uno scomparto laterale, la scena del matrimonio tra Argenta, figlia di Opizzino Spinola e Teodoro Paleologo, duca del Monferrato) e insieme sensibili a giochi compositivi di estrazione manieristica. Le scene alludono al rapporto tra la famiglia Spinola e l'Impero: nel riquadro centrale, in una trasparente metafora viene rappresentata la coraggiosa ambasceria di Niccolò Spinola, antenato del proprietario, presso Federico Barbarossa; il matrimonio di Argenta con il Paleologo, duca di investitura imperiale, riprende lo stesso tema. La decorazione sembra alludere a una sorta di parità rispettosa tra la famiglia Spinola e l'Impero, tra la nobiltà di investitura e il patriziato genovese. "Rispettosa", poiché nel salotto adiacente le tematiche nelle scene incorniciate da motivi settecenteschi alludono alla necessaria moderazione della superbia umana: affrescato da Luca Cambiaso, il soffitto contiene la serie canonica dei "castighi" divini e dei relativi "supplizi" inflitti a chi ha usato travalicare il proprio limite. Marsia, Psiche, Aracne, i Giganti, Icaro e nel riquadro centrale Fetonte pagano il prezzo della loro presunzione verso gli dèi: trasparente è la metafora politica e comportamentale, forse chiarita in altro salotto dai temi delle "metamorfofi" di Giove (arbitro quindi della propria natura) che si trasforma a volontà in cigno, nube, pioggia d'oro. Ma come sempre avviene i simbolismi sono polivoci: Giove allude insieme al potere sovrano e al potere della natura, al cui ciclo stagionale può riferirsi la scena con Venere e Adone. Tutto ciò viene esposto come possibile ipotesi: tuttavia la ricorrenza di tematiche che riecheggiano tra Roma, Mantova, Fontainebleau, Praga e in genere nella produzione del manierismo internazionale, porta a pensare all'esistenza di un vero e proprio codice di immagini e di scene, o meglio, di "immagini di memoria" a significato plurimo, e con diversi livelli di lettura: da quello immediato sospeso tra erotismo e sadismo a quello connotativo-politico a quello allusivo a segreti significati ermetici. In questa prospettiva non è escluso che dall'inizio le tematiche stesse fossero previste e dislocate mentalmente nei vari ambienti (i luoghi della memoria) la cui disposizione, affidata ormai a un canone ripetitivo o con minime varianti ne assicurava la comprensibilità e il ricordo, tanto da trasformare così ogni abitazione in un vero e proprio "teatro" della memoria della famiglia⁽²⁶⁾. Se così fosse, risulterebbe chiarita la dimensione del

Bergamasco, artefice dell'impianto scenico e quindi in certo modo, come si è detto, scenografo e "apparatore", organizzatore di tematiche e di percorsi, in stretta connessione alle volontà del committente e sulla traccia delle codificazioni architettoniche determinate a Genova dal complesso rapporto tra l'Alessi, lo stesso Bergamasco, "abitudini" lombarde e sollecitazioni d'oltralpe. Queste ultime riemergono nella struttura del bellissimo camino: se le erme di sostegno al "*mantelpiece*" sembrano una derivazione serliana (il Serlio propone nel suo IV libro soluzioni specifiche per i camini⁽²⁷⁾), la parte superiore, nella sua forma piramidale risponde a tipologie settentrionali, del resto presenti anche nelle soluzioni dei camini per Palazzo Doria a Fassolo⁽²⁸⁾. (figg. 7, 8, 9)

Soprattutto nel grande salone, dove l'impianto decorativo cinquecentesco è rimasto integro, è possibile notare come il gioco di un illusorio polimaterismo, negli scomparti che fiancheggiano le scene narrative sul soffitto, dimostri una cultura figurativa aperta a influssi non solo romani, ma europei. Le finte nicchie con le finte statue in bronzo dorato, i finti stucchi ripropongono modi riscontrabili nella produzione del manierismo internazionale dove le differenze materiche, come ad esempio a Fontainebleau, sono reali, unite spesso a contraddizioni dimensionali, in un gioco di ambiguità percettive e semantiche. Un esempio autorevole della traduzione "illusoria" (e in certo modo ancora più "ambigua") è dato in Italia dalla decorazione di tutto l'appartamento di Paolo III, realizzato intorno al 1543-47 da Perin del Vaga e dalla sua scuola⁽²⁹⁾. A questo livello attualissimo si pone con accenti nuovi (il gusto descrittivo-narrativo, lo spostamento da pareti a soffitto del gioco finto-polimaterico) la decorazione genovese. Questo aggiornamento discorda con le patetiche "riprese" presenti nelle sale ottocentesche, come quella di Palazzo Reale, che costituisce la quarta tappa del Convegno, la cui struttura decorativa è di più di mezzo secolo in ritardo sui tempi.

Vicende complicate e tormentate hanno segnato la nascita e la costruzione di Palazzo Reale, sorto sul terreno a valle della "strada nova", Via Balbi, aperta intorno al 1604⁽³⁰⁾.

L'area correva parallela ai terreni occupati dai Magazzini del Sale: essa era proprietà di Babilano Pallavicino (proprietario dell'omonimo palazzo di Piazza Fossatello); fu venduta ai Gesuiti nel 1621, poiché su tale terreno avrebbe dovuto sorgere il Collegio di cui iniziano a circolare diversi disegni. Nel 1641 il terreno fu venduto dai Gesuiti, ormai impegnati a costruire il loro Collegio a

monte di Via Balbi, a Giovanni Battista Raggi il quale lo cedette a sua volta, nel 1642 a Stefano Balbi che iniziò la costruzione di quello che avrebbe dovuto poi divenire il nucleo iniziale del Palazzo Reale⁽³¹⁾: a tale primo nucleo si sarebbero aggiunti altri corpi: dapprima un'ala verso ponente e in seguito, dopo che Giovanni Battista Balbi vendette la fabbrica a Eugenio Durazzo, nel 1679, il palazzo si sarebbe esteso verso est inglobando il teatro del Falcone e in seguito si sarebbe proceduto alla definitiva strutturazione nelle forme attuali. Ai maestri muratori delle prime fasi di costruzione (tra cui Michele Moncino) sarebbe stato sostituito un vero e proprio "architetto" romano, Carlo Fontana, chiamato dal Durazzo nel 1705, rappresentante di quella restaurazione classicista che a Roma aveva seguito all'esplosione "barocca"⁽³²⁾.

Al Fontana si deve la sistemazione dell'atrio (che con le serie di colonne che lo fiancheggiano ricorda la soluzione proposta da Orazio Grassi e ripresa dal Bianco per l'atrio del Collegio dei Gesuiti) e dei due scaloni simmetrici sviluppati nelle due articolazioni dell'edificio verso il giardino, che come un cortile è circondato da bassi corpi di fabbrica collegati alla triplice loggia (un triforio di nuovo tipo) aperta una volta verso il mare e oggi sulle strutture portuali. La facciata veniva organizzata in modo omogeneo con la preminenza in altezza della parte centrale, le ali più basse, in modo da interrompere con una tendenza centralizzante, data anche dal nuovo portale-balcone, l'enorme sviluppo in lunghezza della costruzione che risultava così totalmente diversa dalla tipologia corrente in area genovese.

Tutto ciò rimandava infatti a modelli eterogenei rispetto alla tradizione locale: posteriormente il palazzo arieggia alle "cours d'honneur" francesi; le ali traforate dalle grandi finestre oblique rimandano a una soluzione di gusto nordico più che mediterraneo e appaiono impostate secondo un alleggerimento delle strutture portanti e una riduzione al minimo delle strutture parietali tipiche del più avanzato linguaggio settecentesco: una soluzione pressoché analoga, risolta in piano, comparirà a Roma nel retro del Palazzo della Consulta di Ferdinando Fuga; e ancora il grande sviluppo dimensionale stacca dalle tipologie in uso e una tensione "regale" lascia intravedere la dimensione che la famiglia Durazzo stava assumendo nella Genova sei e settecentesca e, conseguentemente, la forza trainante che il modello francese stava assumendo in relazione alle gerarchie delle forme abitative. (fig. 10)

Il grande salone, destinato a salone da ballo, non è tuttavia tardo-barocco, ma tardo-neo-classico: la sua decorazione a stucchi bianchi e dorati si deve a Michele Canzio e a Santo Varni, realizzata nel 1842, in previsione dell'arrivo di Carlo Alberto, re di Sardegna. E' questa la sala (le proporzioni sono sempre quelle di 1/√2, ossia quelle originarie) che dimostra l'adagiarsi del gusto decorativo su una versione addolcita, purista e insieme evasiva del neoclassicismo, non aliena cioè da vaghe reminiscenze rococò nel gioco decorativo delle specchiere, da soluzioni eclettiche tipiche del periodo della Restaurazione e da sottili eleganze settecentesche. Le specchiature a stucco, decorate da ricorrenti gruppi di tre figure femminili, sono state probabilmente il modello per analoghe soluzioni sulle pareti della sala di Palazzo Tursi: e come a Tursi motivi imprevedibili e derivati da un antico repertorio si introducono nell'aulico repertorio formale di gusto classico: è il caso dei "pendenti" di pampini d'uva modellati da Santo Varni a fianco delle porte cui sovrastano tondi con figure allusive ai "miti" dionisiaci. Il motivo dell'uva era già presente a Genova nei portali fin dal medioevo: un esemplare è nel convento di S. Maria di Castello, altro a Savona e lo stesso motivo "dionisiaco" compare nella decorazione dei fregi come nel fregio di Palazzo Sauli, con una esuberanza ossessiva. (figg. 11, 12)

Al centro del soffitto pure ornato di cassettonature a stucco campeggia il grande affresco di Giuseppe Isola⁽³³⁾ in cui compare "Giove che invia sulla Terra l'Abbondanza e la Pace": Giove di volta in volta si presta a simboleggiare ora Carlo V, ora Carlo Alberto. (fig. 13)

L'affresco, realizzato secondo un corretto, (insieme austero e commosso), gusto accademico riflette le tendenze della pittura italiana dell'inizio del secolo, sospesa tra linguaggio purista e cromatismo romantico. Manca l'affastellamento di immagini tipico della tradizione locale: larghe partiture pittoriche alludono a uno spazio atmosferico illuminato di luce dorata: la struttura compositiva chiara ed equilibrata rivela la sua matrice classicista.

Il percorso continua: si giunge all'Oratorio di San Filippo, sede del Convegno per il 1985⁽³⁴⁾. Si tratta, come ovvio, di ambiente diverso rispetto alle "sale" patrizie. L'aula, destinata a funzioni religiose collegate alla musica, com'era nel costume filippino, fa parte del complesso che comprende chiesa e convento. Tutto l'insieme nacque per il lascito di Camillo Pallavicino, membro dell'ordine morto nel 1642 a Palermo: per questo anche

l'oratorio gravita nell'area dei "gentilhuomini particolari". La chiesa presenta, unica a Genova, la facciata ondulata tipica della tradizione borrominiana.

Il convento, in cui è incorporato l'oratorio, presenta una facciata ricca di motivi decorativi e simbolici, con le tipiche stelle a otto punte presenti anche nell'oratorio dei Filippini a Roma e nella Chiesa di S. Ivo alla Sapienza: esse entrarono come motivo decorativo in molte costruzioni romane⁽³⁵⁾. Dalla primitiva sede di San Pancrazio, la chiesa gentilizia dei Pallavicini, i Filippini portarono a compimento il complesso entro il 1755. (fig. 14)

Il nome del costruttore, identificato nei documenti (peraltro non citati) in Giovanni Battista Montaldo, non rivela probabilmente che l'esecutore materiale della fabbrica, non il vero progettista, da identificarsi probabilmente in un membro stesso dell'ordine e per diversi motivi. In primo luogo per una prassi usuale in campo documentaristico, in secondo luogo per la forma e il carattere della costruzione, impostata sulla linea di quel "revival" borrominiano che caratterizza l'architettura romana dell'inizio del secolo XVIII; in terzo luogo perché la struttura spaziale e il trattamento delle pareti si ricollegano, indipendentemente dal corso dell'architettura romana, allo specifico "stile filippino" che trovò nel Borromini il suo interprete più fedele, forse per una identica posizione mentale e una profonda analogia di vedute in campo religioso. La tradizione degli edifici filippini fu impostata infatti dal Borromini⁽³⁶⁾ secondo un linguaggio che nella sua natura inedita testimoniava il capillare estendersi dell'invenzione immediatamente tradotta nel "fare" dalle scelte planimetrico-spaziali a quelle decorative, senza separazione di ambiti e senza soluzione di continuità, così da coinvolgere tutta la struttura (portante e ornamentale), indistintamente, nel processo semantico-simbolico a sfondo mistico-escatologico. Ansia quindi di un "fare" come via alla salvezza e che, in analogia, si manifesta nel tormentare spazi e strutture, nel modellare il vuoto e la parete, fino a che nel tempo l'ansia si trasforma, come nell'oratorio genovese, in un'oscillazione continua, ondulante, del percorso parietale, tradotta secondo una levità tipicamente settecentesca. L'aula dell'Oratorio genovese non è il risultato, infatti, di un alterno e tormentato movimento di dilatazioni e contrazioni spaziali: esso è piuttosto un'ellisse che i movimenti ritmici di una impercettibile (spirituale?) musica sembrano voler estendere per scarti minimi e oscillazioni impreviste oltre le membrature

portanti, anch'esse coinvolte in questa sorta di "allargamento", risolte come sono con sezioni trapezoidali. La tensione borrominiana si risolve e dissolve, ammorbidendosi nelle leggere ondulazioni dei limiti parietali, quasi in un gioco virtuosistico che è puntualmente riflesso dal disegno del pavimento. Tuttavia nella forma del grande affresco del soffitto riemerge la forma borrominiana della planimetria di San Carlino alle Quattro Fontane, forma che deriva dall'interpenetrazione dell'ellisse circoscritta a due triangoli adiacenti⁽³⁷⁾ e di una croce greca. Questa losanga lobata è interamente invasa dalla decorazione pittorica che finge illusorie profondità, disciogliendo ulteriormente la tensione spaziale. L'affresco, di Giacomo Antonio Boni, corretto seguace del Maratta, non è certo di eccelsa qualità e ancor meno lo appare dopo il restauro; nella sua chiarezza aproblematica sembra contrastare con le sottili inquietudini suggerite dalle pareti ondulate. L'architettura dell'oratorio si pone solo apparentemente sulla linea della produzione tardo-secentesca e settecentesca dell'architettura religiosa ligure e, in parte, genovese: in essa le pareti raccordate, le planimetrie composite, i corpi a croce con cappelle radiali innestate sono la risultante di componenti diverse, tuttora difficili da determinare e comunque non scaturite da quella "continuità spaziale" che caratterizza la produzione borrominiana: altra cosa è il revival borrominiano settecentesco, in cui le tensioni sono tradotte in sensitive ondulazioni, il gioco mistico si fa gioco "arcadico" suggerendo una sensitività sottile nella modulazione spaziale così come il dramma si risolve nell'Arcadia in raffinato struggimento. Ma tutto ciò è pur sempre diverso dalle soluzioni tipiche della tradizione ligure, soprattutto del Ponente Ligustico, in cui appaiono componenti vittoniane e gesuitiche. (fig. 15, 16)

Un sottile virtuosismo imposta il gioco delle scale e delle baluastre nella zona dell'altare, cui risponde, sul lato opposto, la cantoria sopra l'ingresso. Sull'altare è posta (e si perdoni qui il ricalcare le strutture delle "guide") la statua della Madonna del Puget, perfettamente armonizzata per il fluire nervoso e agitato del manto con i sottili inquieti movimenti spaziali, mentre una acuta (e forse non casuale) corrispondenza si viene a stabilire tra le diverse presenze pittoriche, a olio o a fresco, e cioè tra la decorazione del soffitto e del catino absidale e ancora con il quadro sopra l'altare. Nel grande affresco Maria parla con la Trinità; nell'affresco del catino absidale S. Filippo parla con i suoi confratelli: i due dialoghi, quello divino e quello umano sembrano

annodarsi e toccarsi quando, nel quadro sopra l'altare i due interlocutori sono Maria e San Filippo, quasi a rappresentare l'avvenuto legame tra terra e cielo, così come la musica mediava per l'Ordine dei Filippini il trapasso dalla realtà materiale a quella mistico-spirituale: e ciò non era che una ripresa del potere attribuito alla musica (da Orfeo a David) nella teoria neo-platonica⁽³⁸⁾.

L'ultima delle tornate del Convegno si è svolta nel grande salone del Palazzo della Meridiana, così chiamato dalla meridiana disegnata sulla facciata settecentesca che attualmente guarda su Via Cairoli.

Il palazzo è sorto prima di quelli di Strada Nuova e riflette nella planimetria come nelle forme uno stadio antecedente a quello alessiano. Iniziato sembra da Gerolamo Grimaldi, fu portato a termine dal secondogenito (almeno così sembra) Giovanni Battista Grimaldi nel 1545⁽³⁹⁾. I rilievi del Rubens sollevano notevoli perplessità sulla sua forma originaria, indifferente, in quanto precedente di tempo, alla simmetrica disposizione di ambienti di estrazione alessiana, forma "svuotata" al centro e sviluppata in due corpi paralleli pressoché separati: pur ammettendo⁽⁴⁰⁾ che immediatamente oltre il portale d'ingresso su Salita San Francesco si aprisse un cortile, ai tempi del Rubens tale cortile doveva risultare già coperto (e denominato quindi "atrio"); tale operazione di copertura lasciava i loggiati laterali, ma portava a chiudere il lato frontale all'ingresso. La soluzione originaria impostava la visuale su una successione di loggiati aperti, nella sequenza di tre spazi aperti: il primo cortile, il secondo (oggi coperto da lucernario liberty progettato dal Coppédé⁽⁴¹⁾), e infine il terzo spazio aperto sulla fronte del ninfeo-grotta. Problematica risulta comunque alle attuali ricostruzioni, la soluzione della loggia-terrazzo in facciata, che appare anche nei recenti disegni senza appoggi a piano terreno⁽⁴²⁾. Il gioco di rifrangenze spaziali che si dissolveva nel contro-luce dell'ultimo spazio aperto culminava nel nucleo ombroso della grotta, oggi sparita, come sparito è il giardino, intimamente, simbolicamente legato alla struttura dell'edificio, più "villa" che "palazzo di città". Rimangono pressoché intatte le inedite logge a cupoletta ottagonale o quadrangolare del cortile oggi coperto di probabile origine moresca; rimane la scala, con la sua loggia, oggi chiusa, un giorno prospiciente la grotta. Nulla o quasi rimane della facciata a monte: i chiaroscuri di

Aurelio Busso fingevano bassorilievi ad argomento mitico, lotte di dèi e centauri; oggi le poche tracce potrebbero essere salvate da un restauro. Nulla rimane naturalmente della distrutta facciata a sud, quella che il Rubens rivela impostata su una decorazione aggiornata alle ultime novità del manierismo europeo: la sequenza irregolare delle finestre è ritmata da erme, maschili al primo piano, femminili al secondo piano, e queste ultime terminanti con doppie code arrotolate, un motivo che si ritrova nella produzione milanese e romana, ma che ha matrici "grottesche" ed evidenti allusioni simboliche⁽⁴³⁾.

La perdita della grotta e del giardino segnò la trasformazione "urbana" dell'edificio: con la grotta sparì il segno tipico di quella cultura ermetica i cui segni sono disseminati nel territorio genovese.

La grotta con i coralli e le conchiglie, i giochi di automi e di acqua di cui parla il Fürtttenbach riportava alle tendenze culturali presenti a Roma prima del Sacco del 1527 e riproposte nella cultura di Mantova e di Fontainebleau, nel Tirolo, nella Firenze-ducale e infine nel Palatinato: aree staccate e aliene dall'adesione al credo controriformistico⁽⁴⁴⁾. E' questo un capitolo della storia genovese ancora misterioso che illumina di luce nuova l'ambiente dei "gentilhuomini particolari". Di tale cultura l'interprete più fedele e insieme spregiudicato era Giovanni Battista Castello, il Bergamasco.

Egli più apertamente che non l'Alessi, appariva ironicamente sensibile a soluzioni "ambigue", anticlassiche, simboliche dell'impercettibile slittare tra animato e inanimato, nel gioco imprevedibile delle "trasmutazioni⁽⁴⁵⁾". E' quindi possibile identificare nel Bergamasco, che agisce nel palazzo probabilmente in due tempi successivi e che contemporaneamente opera in Villa delle Peschiere e al suo ninfeo, il "regista" o "apparatore" di tutto l'insieme della Meridiana, architettura e giardino, tesi ad alludere al senso misterioso della "natura animata" secondo un atteggiamento amoroso e insieme "scientifico⁽⁴⁶⁾".

Il grande salone in cui si è svolto il convegno nel 1986, al piano nobile del palazzo, propone nuovamente la proporzione di $1/\sqrt{2}$. I cartouches del soffitto con le immagini di uomini illustri (tra cui Carlo V e Filippo II), come il camino con le erme contadinesche terminanti in un'unica zampa animalesca rimandano nuovamente ai modi del Bergamasco⁽⁴⁷⁾. Al centro del soffitto campeggia l'affresco di Luca Cambiaso con "Il ritorno di Ulisse⁽⁴⁸⁾". (figg. 17, 18, 19)

L'affresco tende a chiarire, tra metafora e simbolo, la dimensione umana e culturale del committente, che forse è da identificare nel personaggio in abiti cinquecenteschi sulla sinistra del riquadro: esso entra come "testimonio" *extra tempore* nella scena secondo un procedimento che risponde a quello adottato da Raffaello per l'immagine di Giulio II nella seconda Stanza Vaticana.

Ulisse con Telemaco, appoggiati da Atena, piombano irruenti sui Proci usurpatori: l'evento è ambientato nel triclinio. Il tavolo è collocato sul limitare di una struttura architettonica rispondente alla più pura declinazione classicista: gli archi inquadrati dagli ordini, posti in sequenza centralizzata, le doppie semicolonne con nicchie intercalate derivano dall'interpolazione tra l'illustre modello della "Scuola d'Atene" e la soluzione bramantesca per i fianchi del cortile del Belvedere; ma riportano insieme ai disegni introdotti dal Barbaro nella sua edizione del "Vitruvio"⁽⁴⁹⁾, soprattutto alla descrizione degli ambienti denominati "andronae": "*Graeci anim andronas appellant, oecos ubi convivia virilia solent esse, quod eo mulieres non accedant*". Solo uomini, al di fuori della "divina" presenza di Atena, compaiono nella lotta: una dinamica fatale imposta l'azione improvvisa: i gesti e le posizioni delle frecce si irradiano coincidendo allo schema del reticolo prospettico, quasi che l'inesorabilità geometrico-prospettica (in un uso simbolico-semanticamente della prospettiva) divenisse forma simbolica dell'inesorabile vendetta di Ulisse e della sua legittimità a difesa del focolare domestico. Il primato maschile, che sarà immediatamente dopo riaffermato ne "Il Ratto delle Sabine" di Villa Imperiale a Terralba⁽⁵⁰⁾ si collega all'affermazione dell'autorità patriarcale intesa come fondamento della sicurezza dinastica e sociale e di una ortodossia etica immediatamente riflessa dal segno emblematico dell'architettura classica. È sintomatico che alla coppia Ulisse-Telemaco risponda, quasi in simmetria nei medaglioni del soffitto, la coppia Carlo V/ Filippo. Tuttavia il reticolo prospettico è solo apparentemente rigoroso, e strutturato secondo quelle ragioni simboliche che appaiono come "ridondante" chiarificazione, a livello percettivo, dell'apparato scenico "classico". All'indagine restitutiva risulta come il Cambiaso abbia diminuito la distanza dell'osservatore nella resa prospettica, così da (illusoriamente) avvicinare la parte centrale dell'affresco: soprattutto l'arco in secondo piano risulta ravvicinato e quindi ingrandito, quasi a "guidare" il processo di simbolizzazione inerente all'architettura

classica, accentuandone le connotazioni "trionfali" e insieme "legittimanti". Tale procedimento verrà ripetuto costantemente negli affreschi cambiaseschi con scenari architettonici, in una medesima complanarietà semantica di architettura e prospettiva. L'effetto è sostanzialmente quello di uno spazio "ribaltato" sul piano prospettico, alla maniera fiamminga, quasi "rovesciato" verso chi guarda: si rivela pienamente l'avvenuta perdita di valore "oggettivo" della figurazione e insieme la presenza di un preciso sistema semantico costruito sul gioco delle deroghe e delle ridonanze.

Tale sistema, una volta di più rivela, insieme alla "geometrizzazione" cambiasca⁽⁵¹⁾, la presenza nell'ambiente genovese di conoscenze e metodi che esulano dallo stretto ambito "italiano", di una cultura che ha fatto propri i motivi e i principi strutturali tipici della corrente manieristica, con precisi riferimenti all'ambiente nordico. E insieme, tale sistema risulta pienamente efficiente a dar forma agli ideali e alle prospettive di quei "gentilhuomini particolari" capaci di tradurre in metafore attuali i racconti del mito, gelosi dell'unità familiare, aperti alle più libere speculazioni intellettuali, ma anche tendenti a risolvere in chiave sottilmente intellettualistica (quasi il segno di un "otium" opposto al realistico pragmatismo degli affari) l'equilibrio o il rapporto tra uomo e natura, insidiato dal trasformarsi delle cose nel tempo ma assicurato al "gentilhuomo" da una superiore sapienza (cui allude la grotta), garanzia a sua volta di una legittima autorità, patriarcale e lungimirante.

La risultante ultima di questo viaggio sospeso tra memoria e realtà è la constatazione della vitalità e dell'attualità culturale delle realizzazioni cinquecentesche, a confronto con la ovvia e codificata ripetizione di motivi e strutture ormai sorpassati, delle sale ottocentesche. Anche tenendo conto del carattere "revivalistico" di tutta la produzione decorativa tra ripresa classica ed eclettismo romantico, non è possibile negare che una sala del 1842 realizzata con modi neo-classici o una sala del 1862 pateticamente tesa a contrabbandare i motivi cinquecenteschi attraverso strutture compositive sospese tra Piranesi e Valadier, abbiano indubbiamente sul piano "artistico" minor valore della decorazione presente nelle sale cinquecentesche.

L'appiattimento dell'invenzione nelle produzioni dell'arte "ufficiale" è determinata dalla crisi storica dell'antica struttura portante della cultura genovese identificabile nel senso di auto-

nomia e libertà della Repubblica e della classe patrizia, all'indomani dell'annessione al "Regno".

Più che di una trasformazione si trattò di una vera e propria lacerazione, resa più sensibile da fatti violenti e concreti, quali le spoliazioni napoleoniche, segno tangibile di una avvenuta tragedia politica e culturale⁽⁵²⁾. Questo portò a sentire la propria dimensione storica come testimonianza di un passato ormai finito, ignorato o divorato dal nuovo corso politico. L'internazionalismo di marca manieristica in effetti non poté costituire un presupposto per l'internazionalismo neoclassico: la tendenza verso la "purezza" formale, l'impersonalità asettica delle realizzazioni, l'ideale della "forma nuda" e funzionale era il segno metaforico della nuova etica borghese scaturita dalla rivoluzione francese: e la borghesia non esisteva nella Genova settecentesca. Il neoclassicismo in campo architettonico e urbanistico sarebbe così entrato, deviato dai suoi originari significati, sulle ali della monarchia sabauda, all'indomani della Restaurazione. Se intorno al 1860 la città "borghese" (della nuova borghesia imprenditoriale) si rinnovava in chiave neo-rinascimentale e con echi haussmanniani, contemporaneamente si procedeva all'industrializzazione del ponente. Si trattava del recupero da parte di una ignara e "positivisticamente" ingenua classe direzionale di una dimensione "nazionale" che tuttavia snaturava la città: Sampierdarena, "luogo di delizie"⁽⁵³⁾ perdeva le sue ville e i suoi giardini e spariva l'aspetto "magico" della città, decantato dai viaggiatori europei⁽⁵⁴⁾. Pochi anni prima Domenico Cambiaso⁽⁵⁵⁾ aveva fissato veristicamente le "distruzioni" moderne degli antichi complessi monumentali: verismo non certo risorgimentale, ma apparentemente disimpegnato, come disimpegnata appare tutta la produzione genovese dell'800, dove modi neoclassici o afflato romantico si risolvono spesso, come nel Peschiera e nel Frascheri⁽⁵⁶⁾ in atmosfere già di fatto simboliste, con richiami a quanto avveniva nella pittura di Ingres o in esperienze inglesi e tedesche.

Sospesa tra verismo risorgimentale e storicismo tardo romantico risolto in chiave verista (il "verismo di visione")⁽⁵⁷⁾ perdurava nell'arte ufficiale del Regno d'Italia l'ipoteca accademica.

Sul piano critico le idee del Burckhardt, d'altro lato, venivano a legittimare il primato culturale, a sfondo classico, dell'età rinascimentale (in una deviata e fraintesa idea di quel periodo) e quindi dell'arte delle capitali, Firenze e Roma. Mentre l'"armonia" del Rinascimento porta al discredito di ciò che non vi corrisponde,

Genova anti-classica sia per la conformazione del territorio, sia per tradizione culturale viene sottovalutata e dimenticata. Non è un caso che le pubblicazioni relative ai monumenti della città siano tutte straniere: dal Gauthier del 1831, al Reinhardt (1886) al Gurlitt che nel 1924 ristampa, unico dopo la seconda edizione del 1652, la raccolta de "I Palazzi di Genova"⁽⁵⁸⁾.

Ancora oggi è possibile notare nelle trattazioni generali di storia dell'arte l'oblio deliberato e la rimozione voluta, perché "comoda", delle testimonianze artistiche di una cultura che per essere "europea" si discostò dall'ipotesi "classicista" di italianità. Ciò sopravvive in modo macroscopico a livello didattico per il prevalere di impostazioni storiografiche preordinate su categorie svuotate di valore scientifico⁽⁵⁹⁾.

Secondo questa linea potrebbero allora spiegarsi le ragioni profonde (e non solo immediatamente ostensive) del "revival" manieristico che caratterizza la produzione di epoca Art Nouveau a Genova: l'analisi delle decorazioni porta a concludere che il ricordo dell'antico splendore del "secolo d'oro dei genovesi" non si era del tutto sopito, nonostante tutto. Si trattava in ultima analisi di una reazione alla disintegrazione della memoria storica e alla rimozione del senso della propria antica grandezza, che il corso "moderno" e piacentiniano avrebbe nuovamente prodotto. Tutto questo spiega anche molte cose di oggi: il relativo disinteresse che spesso afferra i genovesi di fronte al destino della loro città è forse giustificabile poiché ciò che era il suo passato è stato trascurato e dimenticato, ciò che si voleva (e si doveva amare) è stato deprivato di qualsiasi valore, misconosciuto e rimosso.



Fig. 1 — Scale di Palazzo Tursi

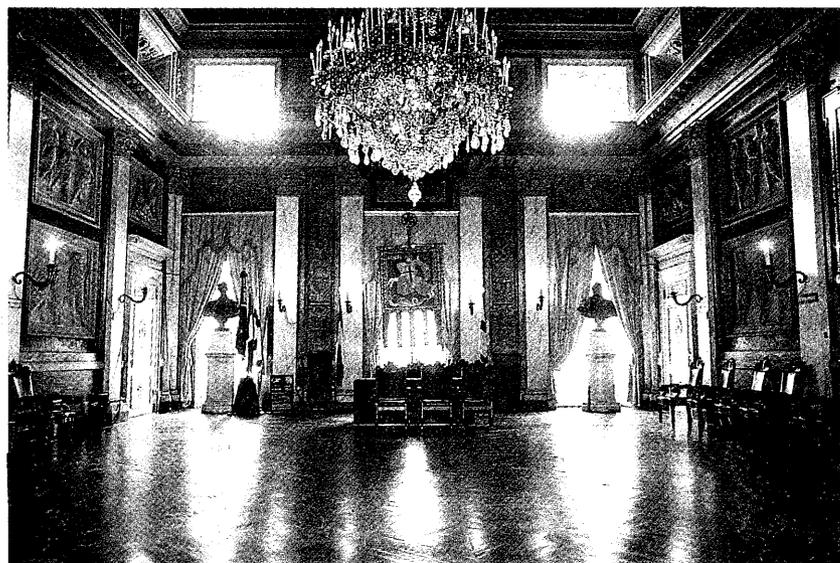


Fig. 2 — Salone del Palazzo Tursi

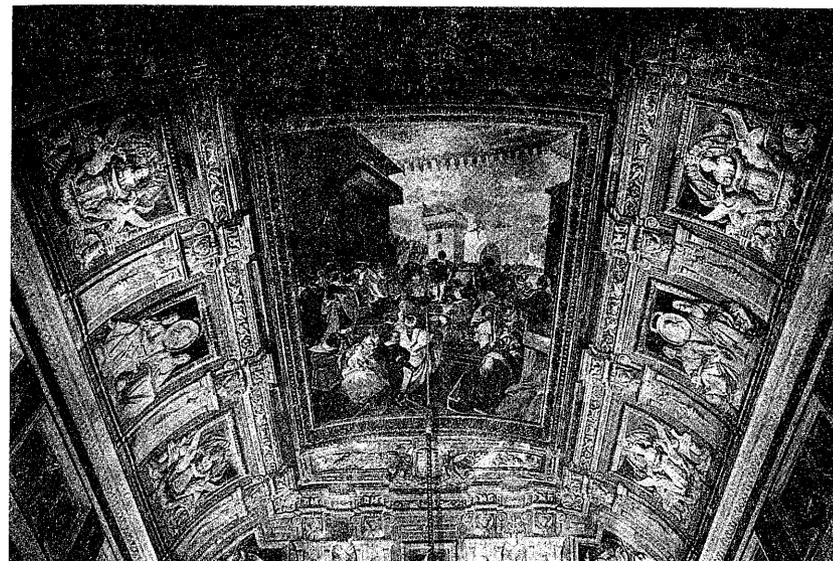


Fig. 3 — “Colombo alla corte di Spagna dopo il ritorno dalle Americhe”, affresco di F. Gandolfi (1862) (Pal. Tursi)

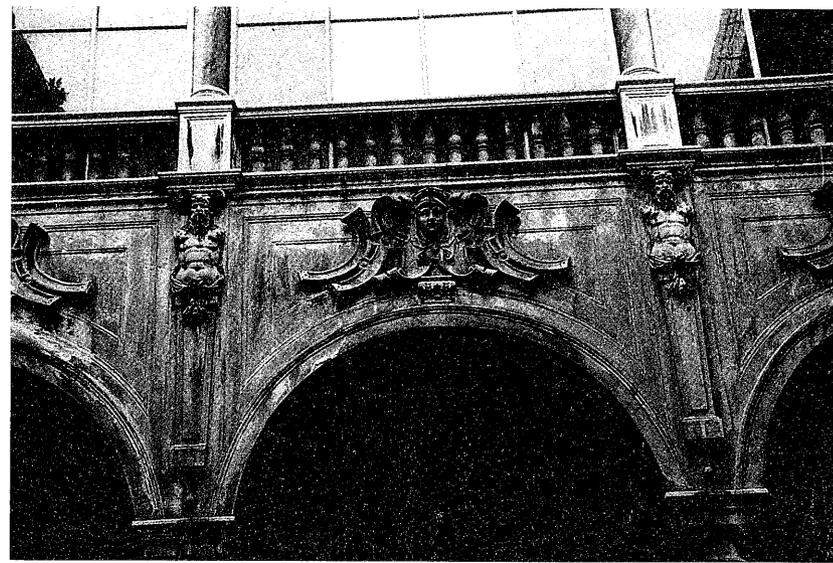


Fig. 4 — Decorazione del cortile del Palazzo della Prefettura, già Doria-Spinola (G.B. Castello detto il Bergamasco)



Fig. 5 — “Apollo saetta i Greci sotto le mura di Troia”, affresco nel salone del Palazzo Doria-Spinola (Giovanni e Luca Cambiaso)

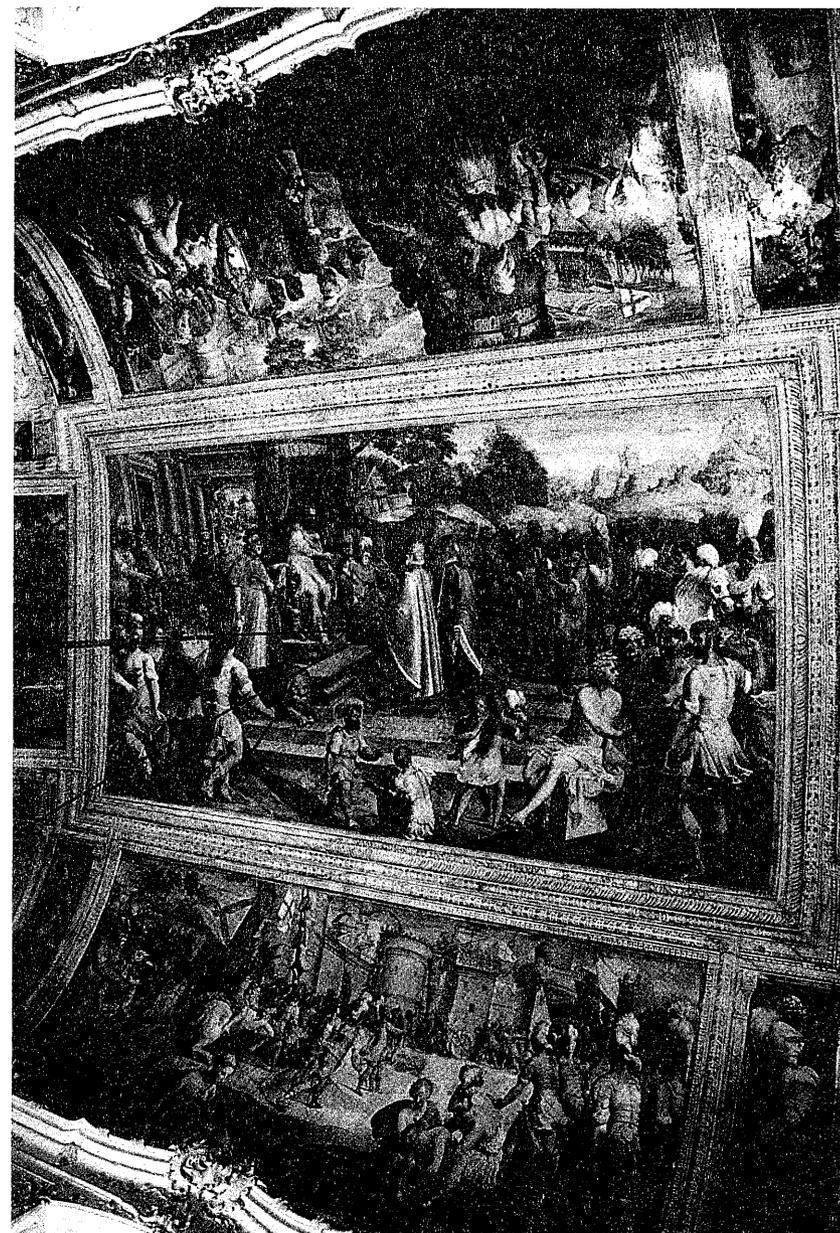


Fig. 6 — “Niccolò Spinola alla corte del Barbarossa”, affresco nella “sala” di Palazzo Doria, Via Garibaldi 6 (A. Semino)

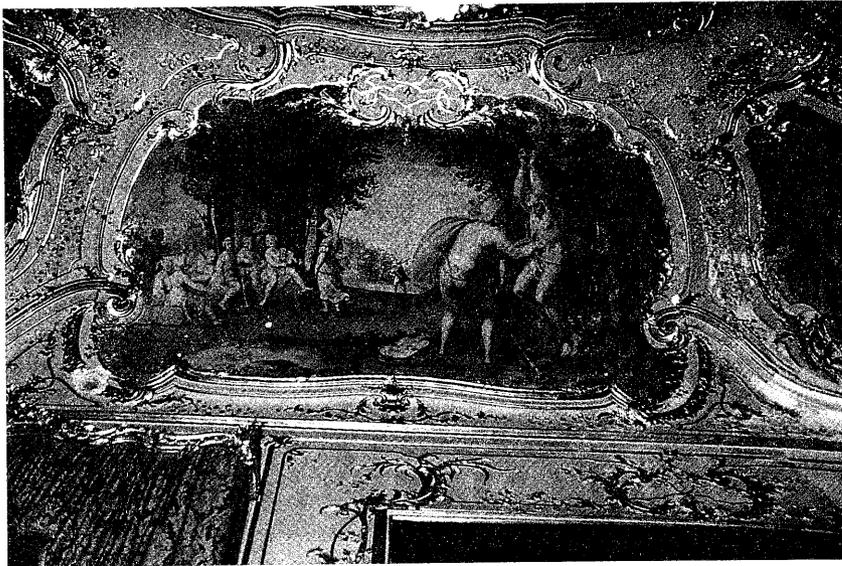


Fig. 7 — "Il supplizio di Marsia", affresco in un salotto di Palazzo Doria, (Luca Cambiaso)

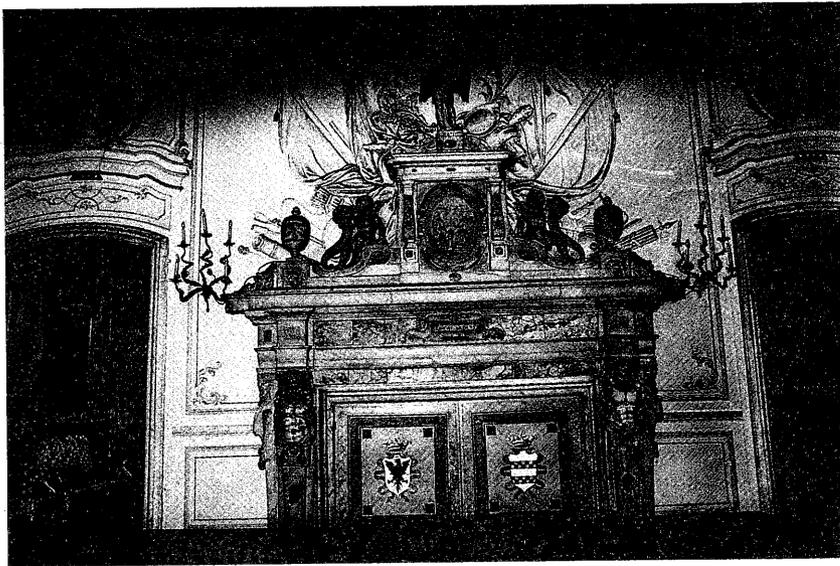


Fig. 8 — Palazzo Doria, il camino

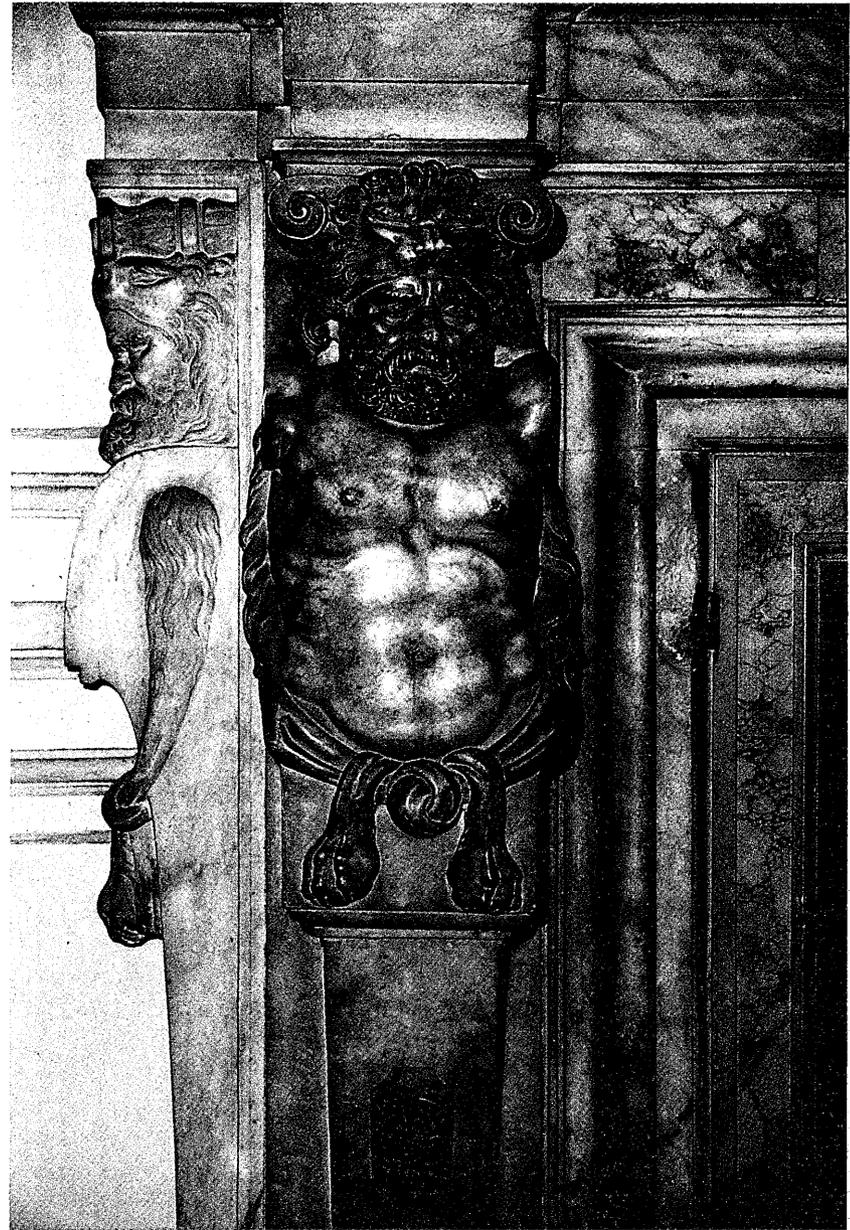


Fig. 9 — Erma erculea del camino di Palazzo Doria



Fig. 10 — Veduta della facciata a sud del Palazzo Reale

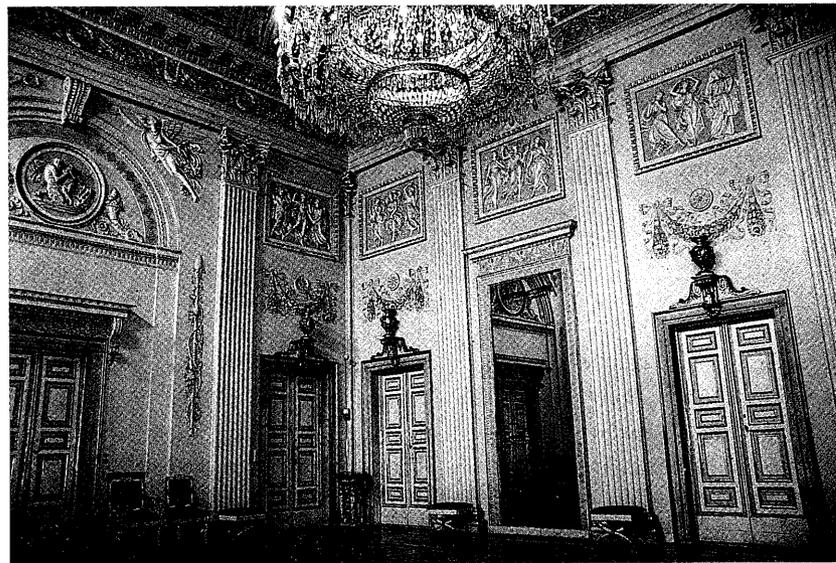


Fig. 11 — Salone da ballo ("del Canzio") in Palazzo Reale



Fig. 12 — Particolare della decorazione del salone da ballo



Fig. 13 — "Giove invia sulla Terra la Pace e l'Abbondanza" (G. Isola) (circa 1840)

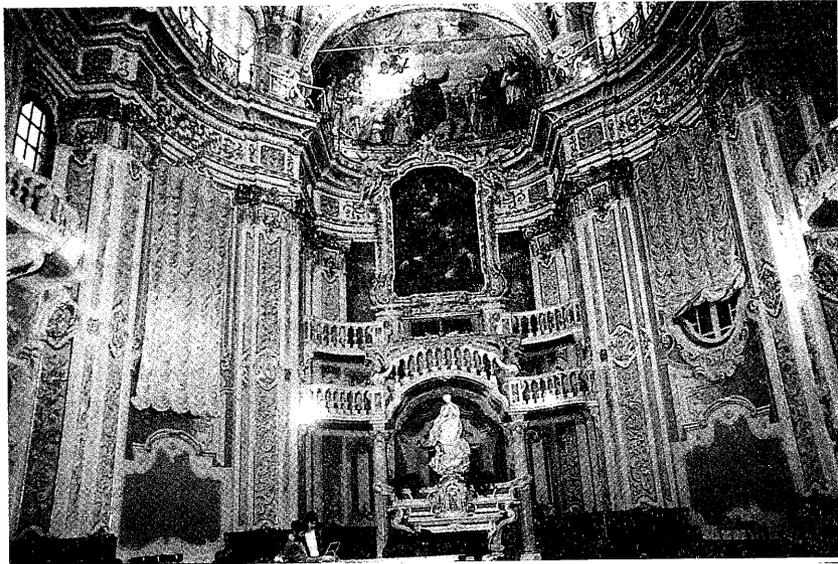


Fig. 14 — Oratorio di San Filippo



Fig. 15 — Affresco del soffitto

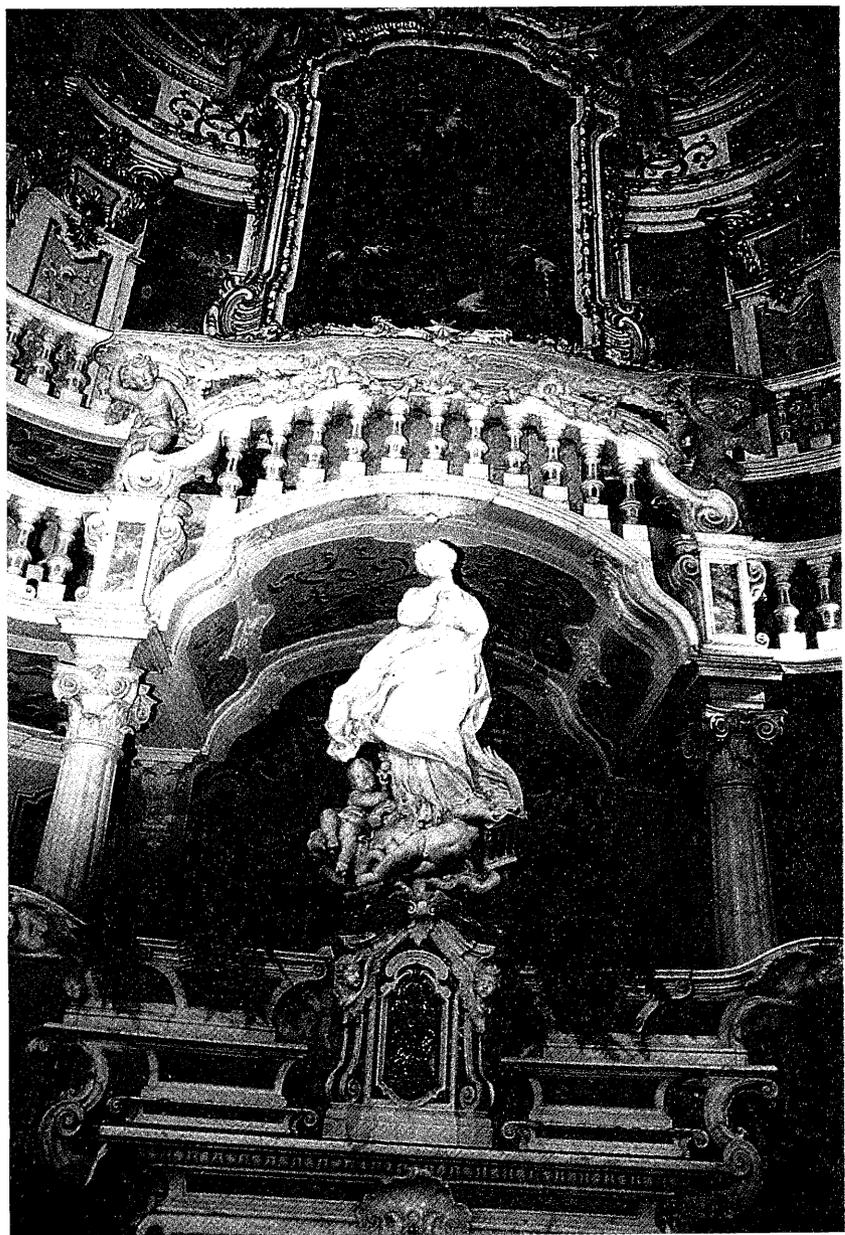


Fig. 16 — Scale verso le cantorie e "Madonna Assunta" del Puget

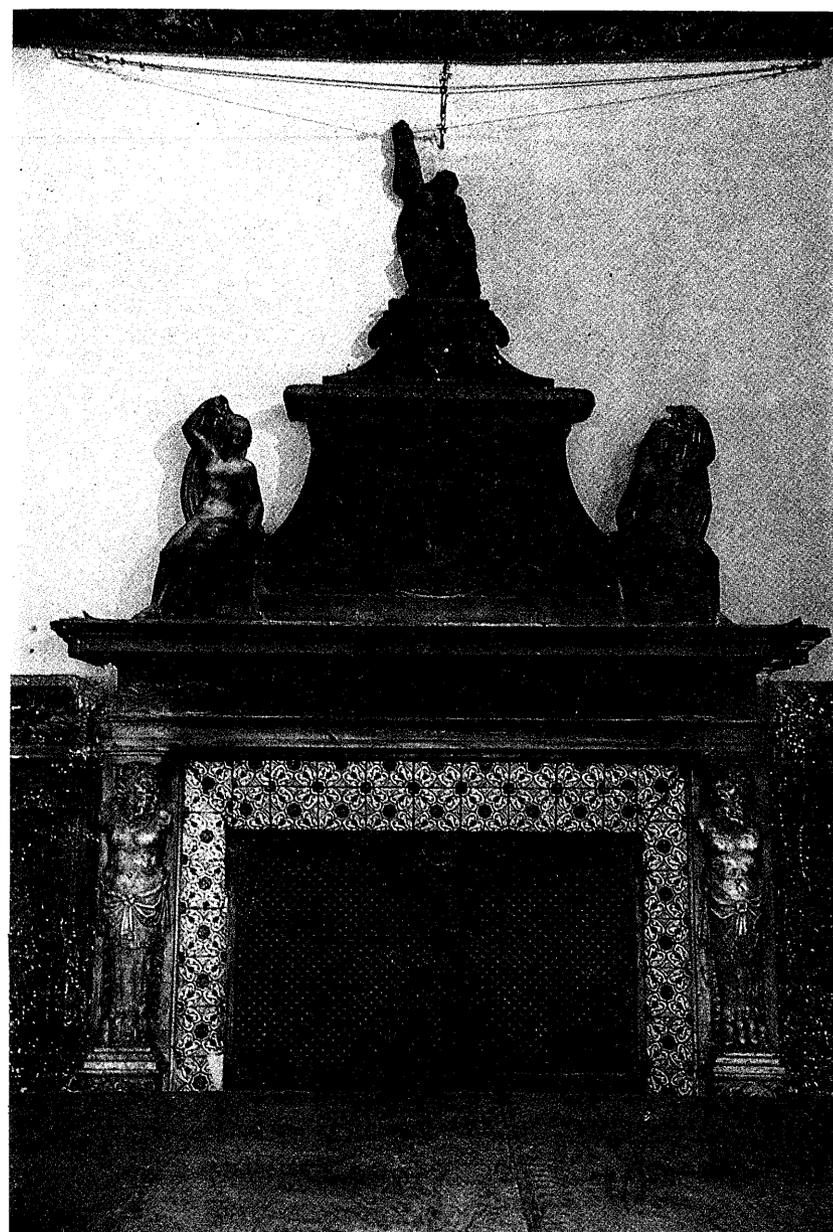


Fig. 17 — Camino di Palazzo della Meridiana

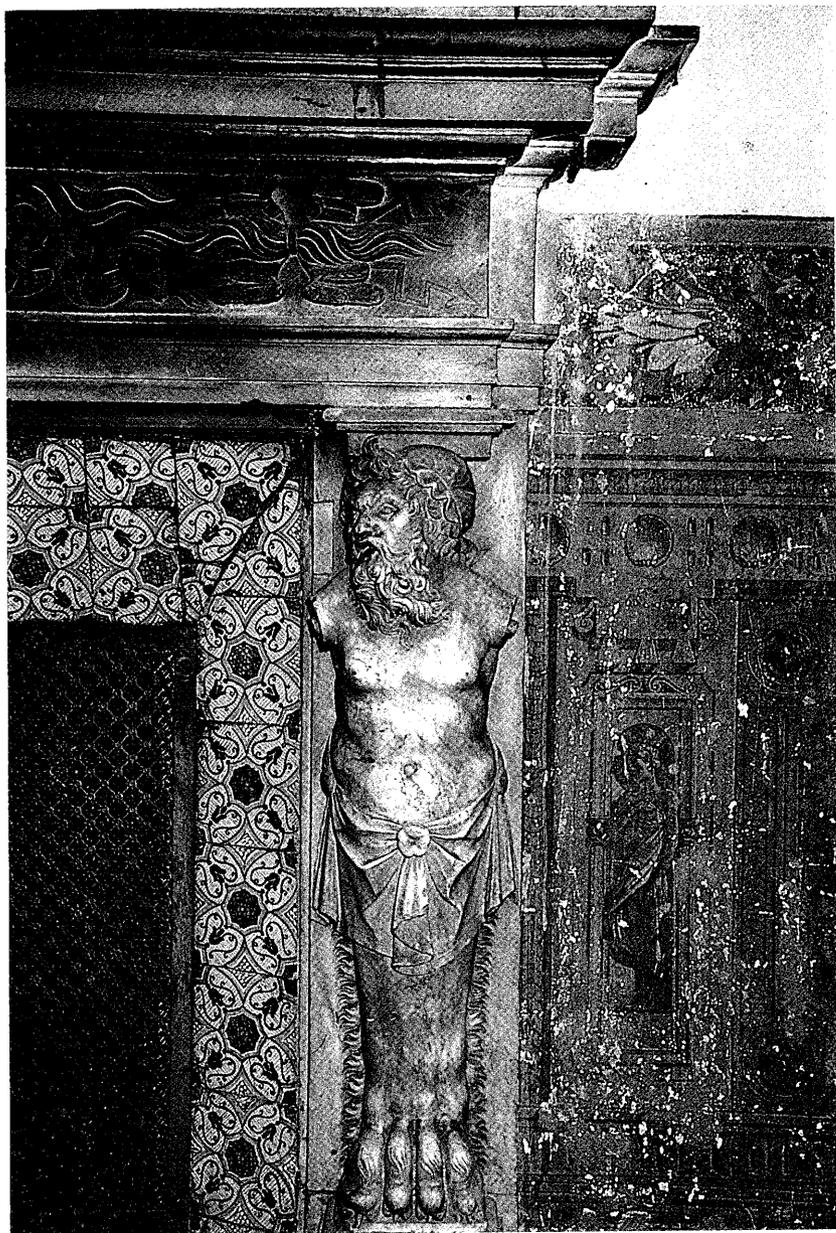


Fig. 18 — Erma del camino

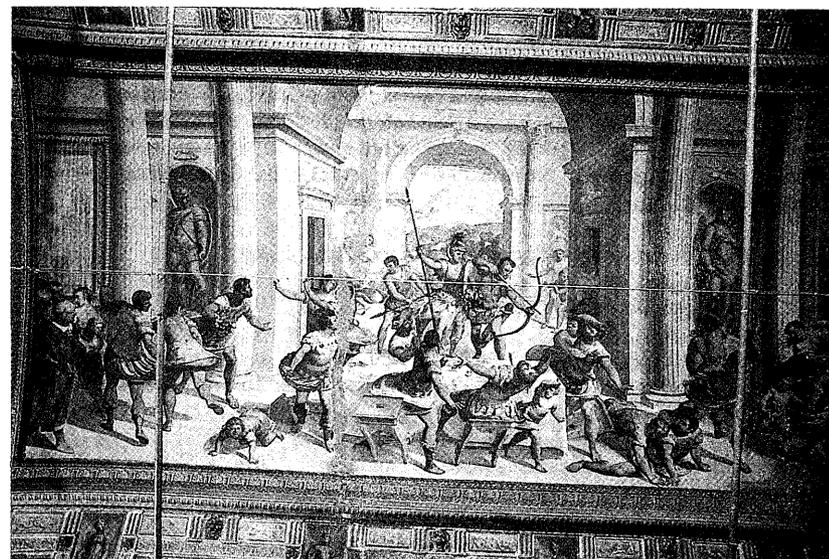


Fig. 19 — “Ulisse saetta i Proci”, affresco nel salone, (Luca Cambiaso), (circa 1565)

(1) Anche l'oratorio di San Filippo gravita nell'area dei "gentilhuomini particolari". La costruzione fu resa possibile grazie a un lascito di Camillo Pallavicino, (v. anche nota 34). Membro dell'ordine dei Filippini, egli morì a Palermo nel 1642.

La definizione del Rubens relativa ai patrizi genovesi è contenuta nella prefazione alla raccolta P.P. RUBENS, *Palazzi di Genova antichi e moderni*, Anversa, 1622 (II ed. 1652) recentemente ristampata su questa stessa edizione da De Agostini, Novara, 1955, a cura della Compagnia Industrie Elettriche Liguri.

(2) v. N. ELIAS, *La cultura di corte*, 1975 (ed. ital. 1980)

(3) cit. da prefazione del Rubens (v. nota 1)

(4) per i modelli abitativi genovesi v. E. POLEGGI, *Un documento di cultura abitativa*, in catalogo della mostra AA.VV. *Rubens e Genova*, Genova, 1978, pag. 85 e segg.

(5) Per notizie più particolareggiate sui palazzi di Strada Nuova inclusi in questo scritto (Palazzo Tursi, Palazzo Doria già Spinola, Palazzo della Meridiana) v. E. POLEGGI, *Strada Nuova, Una lottizzazione del 500 a Genova*, Genova, 1968.

(6) La derivazione non è documentabile, ma basata sull'analogia formale e sui documentati rapporti tra Niccolò Grimaldi e Filippo II. Questo è uno dei tanti casi che dimostra la necessità di procedere attraverso raffronti semiologici e non solo attraverso certezze documentarie, a meno di non rinunciare a stabilire collegamenti e influssi: il che vorrebbe dire spogliare di ogni validità di "documento" il segno architettonico-figurativo e ogni possibilità di fare realmente la "storia delle arti". Per le scale "imperiali" v. comunque F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1953 ("Ars Hispaniae") e A. BONET CORREA, *Le scale imperiali*, in Atti del Convegno Internazionale di Studi "Galeazzo Alessi e l'architettura del 500" (1974), Genova, 1975, pag. 631 sgg.

(7) Per i problemi decorativi del 500 a Genova v. L. MÜLLER PROFUMO, *El ornamento iconico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, 1985, Ediciones "Càtedra", cap. VIII, pag. 221 e segg., cap. X, pp. 294 sgg., cap. XI, pag. 352 sgg.; v. inoltre IDEM, *Dall'astrazione all'iconismo nell'architettura genovese del 500*, in Atti del Convegno "G. Alessi" ... 1975 cit. a nota 6, p. 352 sgg.

(8) Per gli ordini nell'architettura del 500 v. E. FORSSMANN, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Bari, 1973 (Ia ed. Stockholm, 1961) e IDEM, *Säule und Ornament: Studien zum Problem des Manierismus in den Nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern*, Stockholm, 1956; v. inoltre A. BRUSCHI, *Bramante Architetto*, Bari, 1969 e 1973; L. MULLER PROFUMO, 1985, (v. nota 7), cap. IV, pag. 53-105.

(9) Per ulteriori notizie sul Gandolfi e altri v. F. SBORGI, *L'Ottocento: ritardi di un'esperienza*, in AA.VV. *La pittura a Genova e in Liguria*, vol. II, Genova, 1971, pp. 417 sgg.

(10) Notizie di tali operatori sono tratte da pubblicazioni varie; v. E. POLEGGI, 1968, per le notizie fondamentali; v. anche la Guida del TOURING CLUB ITALIANO, per quanto incompleta.

(11) v. R. PESENTI, *L'Illuminismo e l'età neoclassica*, in AA. VV. 1971, pp. 389 sgg. (v. nota 10).

(12) Cit. in F. CARACENI POLEGGI (a cura di) *Palazzo Doria-Spinola* (Prefettura), Guida SAGEP, Genova, 1976, p. 8. Per l'architettura v. E. POLEGGI, 1968; per la decorazione F. CARACENI POLEGGI *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in AA. VV. *La pittura a Genova e in Liguria*, I° vol. Genova, 1970 e inoltre E. GAVAZZA, *La grande decorazione*, Genova, 1974. Per gli affreschi della facciata v. cat. mostra "Genua picta", Genova 1982 e Atti del relativo convegno.

(13) v. P. ROTONDI, *Il palazzo di Antonio Doria a Genova*, Genova, 1958, e E. POLEGGI, *Il Palazzo di Antonio Doria all'Acquasola*, in "Palladio", 1957.

(14) Bernardino Cantone compare in effetti nella quasi totalità delle fabbriche genovesi del 500, soprattutto in Strada Nuova, il che porta a una situazione problematica per l'estrema varietà delle soluzioni architettoniche realizzate. Per il problema relativo che rimerge nel 600, v. L. MÜLLER PROFUMO, *Bartolomeo Bianco e Genova, la controversa paternità dell'opera architettonica tra 500 e 600*, Genova, 1982, soprattutto il cap. VIII, p. 108 sgg. La seconda parte del volume è opera di A. RAIMONDO.

(15) Le "fatiche" di Ercole alludono a un processo iniziatico, come del resto il "viaggio" di Psiche (v. E. WIND, *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Boringhieri).

(16) Per il castello di Calahorra v. L. A. MAGGIOROTTI, *Opere italiane in Spagna, Il castello di La Calahorra*, in "Palladio", I, 1937, pp. 125 sgg.

(17) v. L. MÜLLER PROFUMO, *Le opere "geometrizzate" di Luca Cambiaso* in "Arte Lombarda", 1970, vol. XV, p. 33 sgg.

(18) v. E. POLEGGI, 1968, p. 219.

(19) La parola "architetto" in seno alle corporazioni lombarde indicava colui che era giunto al massimo grado gerarchico della Corporazione, non tanto il progettista, quindi, ma piuttosto colui che nell'etimologia originaria della parola, sovrintendeva alla copertura, e cioè a "voltare" d'edificio; v. per tale problema M. AUBERT, *La construction au Moyen Age*, in "Bulletin Monumental" de la Société d'Archeologie Française, 1961, CXIX e J. GIMPEL, *Les bâtisseurs des cathédrales*, Paris, 1953, recentemente tradotto in italiano.

(20) v. A. DI RAIMONDO - L. MÜLLER PROFUMO, 1982 (v. nota 14), cap. V, pag. 65.

(21) v. nota 20.

(22) v. A. BONET CORREA, 1975 (v. qui nota 6).

(23) v. J. GIMPEL, 1953 (v. qui nota 19).

(24) Il problema si riconnette al senso della teoria armonico-musicale per gli spazi che si sviluppa tra Alberti e Palladio ma con uno stacco rappresentato dall'opera di Francesco Zorzi (o Giorgi) per cui si rimanda a R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, 1964 (Ia ed. London, 1962).

(25) Nel 500 prende campo l'esaltazione (o il riferimento) indiretto attraverso la mediazione mitologica o storica (ad esempio Alessandro Farnese / Alessandro Magno), mentre nel 400, ad esempio tra Mantegna e Schifanoia il riferimento è diretto. (Il Mantegna della Camera degli Sposi a Mantova).

(26) Per la mnemotecnica v. F. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, 1972 (La ed. London 1969).

(27) v. S. SERLIO, *Regole generali di architettura, libro IV delle cinque maniere degli edifici*, Venezia 1559 (ed. consultata) (Ia ed Venezia, 1537).

(28) v. L. MÜLLER PROFUMO, 1985 (v. qui nota 7), cap. IX, p. 227; le forme di tali camini derivano da disegni del Bambaja anche per tombe (Gaston de Foix).

(29) v. AA. VV. *Gli affreschi di Paolo III a Castel S. Angelo*, Roma, 1981.

(30) v. L. GROSSI BIANCHI — E. POLEGGI, *La strada del Guastato: capitale e urbanistica genovese all'inizio del 600*, in *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, Bologna, 1975. Per i terreni e le relative vendite v. L. MULLER PROFUMO, 1982 note del cap. VII, p. 81.

(31) Le notizie riguardo alle successive vendite sono ricavate per larga parte da N. GENTILE, *Storia del Collegio di Genova da' suoi principi nel 1553 fino al 1778*, Ms. ined., Archivium Romanum Societatis Jesus, ricco altresì di episodi e notizie relative all'aristocrazia genovese del 600.

(32) Per la Storia della costruzione di Palazzo Reale v. G. ROTONDI TERMINIELLO, *Un restauro a Palazzo Reale, gli affreschi dell'ala ovest*, Quaderni "Il restauro nell'attività della Soprintendenza n. 1, p. 137 (per il Moncino); M. D. MOROZZO DELLA ROCCA FIERRO, *Il palazzo Reale di Genova, lettura di un organismo architettonico*, in *Gli stucchi di Palazzo Reale*, Quaderni Attività didattica della Soprintendenza, n. 1, p. 15 sgg. IDEM, *La scheda di Palazzo Reale*, in "Palazzo Reale, Studi catalogazione didattica", Quaderni attiv. didatt. Soprintendenza, n. 4, p. 33.

(33) Per l'attribuzione e il tema dell'affresco v. F. ALIZERI, *Guida di Genova*, 1846 e 1875; per l'Isola v. F. SBORGI, 1971, p. 428 sgg. (cit. qui a nota 9).

(34) Le notizie documentarie sono tratte da E. GAVAZZA, *L'oratorio di S. Filippo*, Guida SAGEP, Genova, 1976.

(35) v. P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma, 1967, passim, ma soprattutto p. 337 sgg.

(36) v. P. PORTOGHESI, *Borromini, l'architettura come linguaggio*, Milano, 1967; il persistere di concezioni ermetico-spiritualistiche nel Borromini simbolizzate nella sua architettura è stato tema recentemente sviluppato, per cui si rimanda a M. FAGIOLO DELL'ARCO. Bollettino del Centro Internazionale di Studi "A. PALLADIO", Vicenza, n. 1972, E. BATTISTI in *Luoghi d'Avanguardia antica*, 1979, p. 150 sgg., e negli *Atti del Convegno di Studi sul Borromini*, Roma, 1967; v. anche G. D. HUBERMANN. in *Symboles de la Renaissance*, vol. II, 1982, Roma, p. 131 sgg.

(37) Tali appaiono le "matrici" planimetriche interpenetrate tra loro nei disegni del Borromini per S. Carlino (v. PORTOGHESI, 1967).

(38) v. F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, 1969, (I ed. London, 1964)

(39) Premesso che per ulteriori notizie sul palazzo vanno consultati: E. POLEGGI, *Strada Nuova*, 1968, passim; E. DE NEGRI, *Il palazzo della Meridiana* in AA. VV., *Strada Nuova*, a cura della Facoltà di Architettura, Istituto di disegno e rilievo, Genova, 1967, p. 217; F. CARACENI POLEGGI (a cura di), *Palazzo della Meridiana* Guida SAGEP, Genova, 1978, è da precisare che Giovanni Battista Grimaldi e Battista Grimaldi non sono la stessa persona; A. HOBSON, *La biblioteca di G. B. Grimaldi*, in "Atti della Società di Storia Patria", Genova 1980, vol. XX (XCIV), fasc. II, p. 108, non identifica il proprietario della Meridiana (Battista) con quello di Palazzo Sauli, corrispondente e amico con Claudio Tolomei, riferendo al "Battista" tuttavia la proprietà della Villa a Sampierdarena. Ciò risponde in effetti a verità, come dimostra (gentilmente segnalatomi da Ennio Poleggi, che qui ringrazio) R. MELAI, *Il Palazzo di Girolamo Grimaldi a S. Francesco di Castelletto*, in "Studi in memoria di Teofilo Ossian de Negri", Genova, 1986, pp. 70-80. L'omonimia (Giovanni Battista) tende a trarre in inganno poichè si configura anche per il nome del padre (Gerolamo). Ciò comunque serve a dimostrare

che le sollecitazioni verso le soluzioni di grotte in chiave "ermetica" non avevano un'unica fonte (il Tolomei) ma rispondevano a un costume diffuso nell'ambiente genovese, di cui sto cercando di individuare le matrici concettuali, non potendo derivare il senso di "natura animata" e la tendenza ermetica in genere degli stessi motivi profondi presenti ad esempio a Mantova o in ambienti caratterizzati dal predominio assoluto di un principe o di un sovrano come a Fontainebleau.

(40) v. R. MELAI, cit., 1986, pag. 77, fig. 6 e pp. 78 sgg.; la pianta del Rubens è in P. P. RUBENS, *Palazzi di Genova antichi e moderni*, Novara, 1955, tav.; non del tutto accettabile la ricostruzione proposta dal Labò; quella del Melai lascia nel dubbio sui sostegni del terrazzo G(o loggia) passante in facciata in relazione al cortile.

(41) Introdotto intorno al 1920 da Gino Coppedé, che probabilmente ritocò i motivi decorativi delle volticelle cupolate.

(42) Probabilmente la loggia passante in facciata aveva sostegni (colonne) al piano del cortile oggi sparito (denominato "atrio" dal Rubens) talchè la fisionomia del palazzo risultava simile a quella assunta molti decenni dopo (ma forse sulla base di antichi disegni) dal Palazzo Lercaro in Strada Nuova, dove immediatamente dopo l'ingresso si apre il cortile, come era forse in origine la Meridiana. Forse aperto in loggia doveva essere il lato a fronte dell'ingresso, oggi murato con portale.

(43) Per le erme e la loro origine ideologica, v. L. MÜLLER PROFUMO, *Per la fortuna di Ermete Trismegisto nel Rinascimento, Filippino Lippi e la Cappella Strozzi*, in "Athaeneum" 1980, fasc. III-IV, vol. LXVIII, pag. 429 sgg.; per le erme in relazione agli ordini v. E. FORSSMANN, 1956 (qui citato a nota 8); per le diverse tipologie delle erme v. L. MÜLLER PROFUMO, 1985, cap. VIII, (qui cit. a nota 7), p. 221 sgg. Le erme con doppia coda (da sirena) arrotolata riprendono il motivo della sirena bifide già presente a Genova intorno al 1535-39 (v. L. MÜLLER PROFUMO, 1975, p. 352 sgg. (qui cit. a nota 7) e utilizzata in modo da ricordare la spirale del caduceo di Mercurio sia nel palazzo dei Giureconsulti di Milano sia nella grande "Fontana dell'Oragano" di Pirro Ligorio a Villa d'Este a Tivoli (Roma), sia (esempio umile ma sintomatico) nelle panchine del parco di Palazzo Doria e Fassolo (occupato e snaturato dal cinema all'aperto e dai rifiuti della sua gestione). Bellissime figure femminili bifide ornano anche la Fontana del Nettuno a Bologna, del Giambologna.

(44) Ciò risulta da un'analisi sincronica in relazione alla produzione di grotte e decorazioni animistiche, del tutto assenti (o quasi) nell'ambiente vignoliano-farnesiano e escurialense. Si tratta del prevalere di una tendenza mentale ascetica, raccordata a tutto il complesso biblico-salomonico, a sfondo kabbalistico, che supera e rimuove il rapporto "dionisiaco" con la natura. Per la descrizione della grotta v. J. FURTTENBACH, *Newes Itinerarium Italiae*. Ulm, 1628, ma vedi anche la citazione che ne dà R. MELAI, 1986 (v. nota 39).

(45) Con questo termine Pirro Ligorio parla delle "metamorfofi" in *Libro delle Antichità*, bibl. Palatina di Torino, ms.; per la questione delle metamorfosi e delle grottesche, v. L. MÜLLER PROFUMO, *El ornamento*. . 1985, p. 141 sgg.

(46) Tale atteggiamento è stato precocemente messo a fuoco da E. KRIS, *Der Stil "Rustique"*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", F. I., 1926, pp. 137 sgg. La componente "scientifica", soprattutto in Italia è stata rimossa (solo ora se ne riparla) come sostanzialmente rimosso è stato questo atteggiamento sostanzialmente rimosso è stato questo atteggiamento sostanzialmente anticlassico e antivitruviano (Vitruvio aveva condannato tutto ciò che riportava alla "grottesca"), per il prevalere della concezione idealistico-classicista nella storiografia artistica.

(47) La grossa zampa leonica come terminazione di un sostegno (questa volta una mensola) viene dal disegno del Serlio per il "camino dorico" e da analoghe soluzioni nell'Appartamento di Paolo III in Castel S. Angelo; ma sono queste soluzioni sganciate dalla presenza della figura umana, che viene introdotta dal Bergamasco con più vivo senso di ambiguità. (v. S. SERLIO, *IV libro "il camino dorico"*, p. 157, Venezia, 1537).

(48) Il Cambiaso esegue anche affreschi nei salotti al piano del cortile. Altre sale superiori erano state dipinte dal Semino. (v. CARACENI, 1978 e L. CARACENI POLEGGI in *La pittura a Genova e in Liguria*, vol. I.). Per l'affresco di "Ulisse che saetta i Proci" (o "Il ritorno di Ulisse") v. L. MÜLLER PROFUMO, *L'architettura "ficta" negli affreschi di Luca Cambiaso*, in "Arte Lombarda", n. 41, XIX, 1974, pp. 51 sgg.

(49) v. D. BARBARO, *M. Vitruvii Pollionis Libri Decem...* Venezia, 1556 (ed. cons. 1567) libro VI, X, pag. 227.

(50) v. riferimento a nota 48, MÜLLER PROFUMO, 1974.

(51) v. L. MÜLLER PROFUMO, *Le opere "geometrizzate" di Luca Cambiaso*, in "Arte Lombarda", 1970, cit. qui a nota 17; la geometrizzazione cambiasca va vista nella prospettiva che lega Dürer e Bramantino, a un corso di pensiero probabilmente di origine "riformata", (per cui v. nota 17 e testo relativo), che si ricollega al giansenismo di Georges de la Tour nel 600 francese.

(52) v. F. SBORGI, 1971 (qui a nota 9).

(53) Così è chiamata Sampierdarena in una stampa del Bodoner, 1760, coll. priv.

(54) v. la "Descrizione di Genova" di Ignoto, pubblicata da F. BRAUDEL, *Gènes au débout du XVII siècle*, in "Fatti e idee di Storia economica nei secc. XV-XX", Studi dedicati a F. Borlandi, Bologna, 1977, pp. 460 sgg.

(55) v. F. SBORGI, 1971, pag. 428.

(56) v. nota 55

(57) v. per la definizione C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943* Torino, 1960, pag. 170 e oltre.

(58) P. GAUTHIER, *Les plus beaux édifices de Gènes et de ses environs*, Paris, 1831; R. REINHARDT, *Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana, Henua*, Berlin, 1886.

L'opera del Burckhardt è pubblicata in Germania nel 1860. ed. ital. J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Roma, 1967).

(59) Da indagini esperite si nota come quasi ignorata sia ad esempio Strada Nuova (Via Garibaldi) collocata, ad esempio, in un testo didattico nel periodo secentesco. Così è ignorato Palazzo Podestà, già Nicolosio Lomellino, importantissimo e unico in Europa per la sua decorazione, così le mura di Genova, seconde soltanto alla Grande Muraglia cinese.

BLANCA GARI'

GENOVA E LA CASTIGLIA NEL TRECENTO

Genova, 16 ottobre 1352, Ottobono Di Negro si prepara a partire per la Castiglia. Nominato ambasciatore, egli ha ricevuto ordini precisi dal doge e dal Comune per trattare con gli alleati della Penisola Iberica: con il re di Castiglia, Pedro chiamato il "crucele"; con l'Infante di Aragona, Fernando, che è fuggito nelle terre castigliane e cospira costantemente contro il suo fratellastro, il re d'Aragona Pedro el Ceremonioso; con Juan Alfonso de Alburquerque che governa in questi anni i complessi fili della politica castigliana assai più del giovane re, di cui vanta la tutela; con l'ammiraglio della flotta castigliana, Egidio Boccanegra, genovese, fratello del primo doge, signore di Palma del Río e di Fuente Alamo in terra castigliana; e, per ultimo, con i consoli genovesi nelle città di Siviglia; Un vasto programma, dunque, che traccia, nelle poche pagine che riportano il testo delle istruzioni e che vengono conservate nell'Archivio di Stato di Genova, tutto un quadro delle complesse relazioni peninsulari e mediterranee⁽¹⁾.

* * *

Genova e la Castiglia. Una storia in gran parte da farsi. Prolungata, complessa, difficile. La intuimmo frammentariamente: Genova e Siviglia, relazioni commerciali che si radicano nel contesto della Siviglia araba e che si prolungano e si rafforzano anche dopo la conquista; Genova e la flotta castigliana, una storia in apparenza di individui isolati, di qualche genovese che rapportò a questo regno da secoli territoriale che ora si affaccia sul Mediterraneo, la destrezza, la tecnica e la maestria sviluppati da Genova sul mare: Ugo Vento, Benedetto Zaccaria, Egidio Boccanegra... ammiragli di Castiglia, artefici delle grandi vittorie marittime tra la seconda metà del Duecento e i primi del Trecento; Genova e la Castiglia moderna, meglio conosciuta, meglio studiata,