

(14) Not. Celesia Gio Andrea, fil. 31, 9 settembre 1629.

(15) L. CALLARI, *"I palazzi di Roma"*, Apollon, Roma 397, pag. 397/398.

(16) PESSA-MONTAGNI, vol. cit. passim.

(17) Not. Celesia Gio Andrea, fil. 41, 15 gennaio 1633: si tratta di un "testes summarii" nel quale depone innanzi tutto il ventiduenne Pietro Trefiumi, "testis productus ad instantiam Magistri Bartolomaei Blanci q. Cipriani. Suo iuramento testificando dixit: Lunedì mattina a ore quindici incirca vennero all'hostaria del falcone Pier Battista Sartore, Fedele Centurione, Benedetto Pelo, et Batta Boccardo; et io testimonio vi ero per Maestro Bartolomeo Bianco. Qual Sartore e Centurione dissero ad una quantità di schiavi, che vi erano, che tirassero fuori il legname che era ivi nel sito dove si fanno le commedie; e così ne tirorno fuori una quantità, e detto Pelo e Boccardo l'andavano misurando per estimarli, e detti Sartore e Centurione ratelavano con li detti estimatori e perciò non si fece estimò alcuno, e si tornarono a mettere li legnami in casa. Et hoc est." Depose poi Francesco Pravesino: "Mi trovai dal magazzino dove si fanno le commedie all'hostaria del falcone lunedì mattina, dove fui mandato dal Maestro Bartolomeo Bianco per tenir conto della sua roba che si haveva da estimare e consignare ai M. ci Pier Battista Sartore e Fedele Centurione. E vennero ivi detto Centurione e Sartore con Benedetto Pelo e Batta Boccardo, e dissero che si cominciassero a trar fuori delli legnami che volevano cominciare ad estimare; e così da una quantità di schiavi furono tratti fuori una quantità di legnami li quali non furono estimati, perché pareva che il suo contratto dicesse di estimarli pezzo per pezzo e loro li volevano estimare a mucchio, e per questo furono riposti li legnami nel detto magazzino a spese di detto Maestro Bartolomeo Bianco. Et hoc est".

(18) Arch. genovese di Stato, Atti del Senato, anno 1637, Sala Bartolomeo Senarega.

(19) Not. Celesia Gio Andrea, fil. 82, 27 giugno 1648.

WERNER SCHÄFER

IL QUARTIERE DEI D'ORIA

Illi de Auria": "Le radici dell'albero genealogico dei Doria... sono misteriose come un tempo le sorgenti del Nilo", scriveva Clemente Fuséro⁽¹⁾. Effettivamente intorno al nome dei D'Oria fiorirono diverse leggende: una lo fa risalire ad Orietta Della Volta e Arduino, conte di Narbonne, un'altra ad Ydo "vicecomite usque in Castello" a metà del decimo secolo. Le origini dei D'Oria furono cercate persino in Puglia, in località Oria. Ma la più probabile apparve fino ad ora il collegamento con la Porta Aurea di Piccapietra, distrutta nel 1959.

Bisogna però tenere presente che quella Porta Aurea fu costruita solo intorno all'anno 1155/1160, contemporaneamente alle cosiddette mura di Barbarossa, mentre la prima citazione documentata di Martino e Gesualdo de Auriae risale già all'anno 1110. E 1125 fu l'anno "in cui i Doria fondano la chiesa gentilizia di S. Matteo nel cuore di una curia che, sulla via che sale alla Porta di Serravalle, rappresenta emblematicamente l'assedio posto dai ceti emergenti alle antiche autonomie alto-medievali"⁽²⁾.

Allora, se non deriva da Porta Aurea, dove sono da ricercare le origini? A mio avviso la parola "Auriolo" ci può offrire una soluzione. Veniva chiamato "Auriolo" nell'undicesimo secolo il territorio ad est di Porta Soprana e a sud di S. Stefano. Apparteneva alle località minori fuori le mura e fu citata la prima volta nell'anno 1026⁽³⁾. Il suffisso "olo" di Auriolo è una forma diminutiva e da qui a de Auria il passo è breve.

Inoltre si suppone l'esistenza di una precedente "Porta Aurea" post-bizantina, nello stesso luogo dell'attuale Porta Soprana⁽⁴⁾. Di conseguenza il cerchio si chiude: un'antica

“Porta Aurea”, la località “Auriolo” nelle sue immediate vicinanze, la più nota “Porta Aurea”, posteriore, orientata verso Roma, ma anche sita in un territorio con possedimenti dei D’Oria. Le radici dell’albero genealogico dei D’Oria dovrebbero proprio essersi trovate in questo cerchio.

Il quartiere dei D’Oria in senso stretto, il cuore dell’albergo D’Oria, è l’odierna *Piazza San Matteo* con la chiesa omonima e le “case D’Oria”: è uno dei nuclei che ci fa capire l’importanza urbanistica, architettonica ed artistica dei quartieri dei ceti dirigenti di Genova⁽⁵⁾.

Da un punto di vista tipologico le case di piazza San Matteo mi sembra dimostrino principalmente le seguenti funzioni:

In primo luogo erano la *sede dei membri della famiglia* o meglio della gens. In questo senso avevano una funzione abitativa, di sede delle attività economiche e di difesa. Il fatto che piazza San Matteo sia chiusa in sè ci dà ancora di più l’impressione di una fortezza. Le singole case mostrano tuttora, nonostante le svariate modifiche subite nei tempi, la struttura tipica del palazzo cittadino tardo-medievale genovese⁽⁶⁾.

Come secondo punto le case servivano per *rappresentanza e legittimazione del potere*. Di proprietà di membri dei ceti dirigenti fungevano in parte anche come sedi politiche⁽⁷⁾. La qualificazione bianco-nera dei prospetti, riservata a Spinola, Grimaldi, Fieschi e D’Oria su tutta la facciata, la lunga iscrizione che percorre l’intero prospetto del Palazzo Lamba D’Oria (a ricordo della donazione dello stesso dopo la vittoria alle Curzolari) evidenziano questo aspetto. E’ noto, inoltre, che anche la raffigurazione di S. Giorgio sui bassorilievi dei portali era un emblema riservato ad un ristretto numero di famiglie, benemerite della patria, per concessione del Banco di S. Giorgio. E’ evidente che la grande lastra con epigrafe (1528) del Palazzo Andrea D’Oria rientra in questo contesto⁽⁸⁾. Un ulteriore richiamo allegorico alla giustizia e al Buon Governo è dato dalle figure di Davide e Golia e della Giustizia del pilastro angolare della loggia inferiore⁽⁹⁾.

Quale terza funzione si evidenzia l’intento di *dimostrare un gusto artistico*. Basti citare la forma plastica dei capitelli di colonne e finestre, la qualità dei bassorilievi dei portali, il loro evolversi dal semplice rilievo (come il San Massimo del

Palazzo Branca D’Oria) alla raffigurazione di San Giorgio della scuola dei Gagini⁽¹⁰⁾, fino ad arrivare al tipico portale rinascimentale⁽¹¹⁾. Oltre all’impiego di artisti locali si notano evidenti richiami alle scuole lombarde e toscane. Unica eccezione sono forse le finestre a sesto acuto del Palazzo Lamba D’Oria. Tuttavia sono decorate con mascheroni seicenteschi, simbolo di “scena tragica”⁽¹²⁾, codificati dal Serlio quale segno distintivo del palazzo nobile ed elemento tipico per la facciata del palazzo genovese a cominciare dall’Alessi fino ad alcuni palazzi borghesi dell’ottocento.

Un suggestivo e forse poco noto angolo del quartiere dei D’Oria a San Matteo è costituito dal gruppo di mattonelle smaltate, databili alla prima metà del XVI secolo, che si trovano al primo piano della casa di Andrea D’Oria⁽¹³⁾: “Le mattonelle in questione rivestono parte del lato destro della parete sottostante il finestrone del pianerottolo, dal quale si guarda nella sottostante via del Vescovado.

Si tratta di quattro file di mattonelle quadrate intere, di 14 centimetri di lato ciascuna, e di altre tre file di mattonelle, tagliate a metà o corrose sui lati dal tempo, dalle ingiurie belliche e da manomissioni. In totale un centinaio di mattonelle.

Ogni fila delle mattonelle ha lo stesso motivo decorativo, ma il disegno delle file sottostanti non è lo stesso di quelle superiori. Questo fatto e l’impiego ai bordi di mattonelle tagliate anziché dei consueti fregi o festoni — come troviamo ad esempio, sempre qui a Genova, al numero 19 di Via San Lorenzo — fa intuire che si tratta di resti di mattonelle affisse anche su altre pareti dell’edificio; quantomeno sui due lati delle scale, come in via San Lorenzo ed anche al numero 26 di via Luccoli.

In Liguria queste mattonelle venivano e vengono dette “laggioni” dall’arabo “zullaygiun” ossia “mattonella”⁽¹⁴⁾. Esse sono frequenti negli edifici civili e religiosi liguri dal XIII secolo sino agli inizi del secolo attuale⁽¹⁵⁾, sulle pareti e sui pavimenti. I “laggioni” della casa di Andrea D’Oria rivestono particolare interesse per due ragioni:

l’originalità dei due repertori decorativi, rispetto a quelli sinora noti e pubblicati; l’evidente collegamento con le mattonelle spagnole — dette “azulejos” — e in particolare con quelle sivigliane della fine del XV e della prima metà del XVI secolo.

Il repertorio decorativo è composto, rispettivamente, da un motivo floreale, a gigli e nastrature a rilievo bianchi su fondo policromo, e da un motivo a punte di freccia, a bicromia gialla e nera, che si incrociano, contornate anch'esse da nastrature bianche a rilievo su fondo policromico. La decorazione è stata effettuata con la tecnica islamica e poi ispano-moresca detta "a cuenca" o "arista", realizzata imprimendo lo stampo del disegno direttamente sull'argilla ancora fresca⁽¹⁶⁾.

Il motivo decorativo floreale è simile a quello di "azulejos" catalani della prima metà del XV secolo⁽¹⁷⁾, ma che troviamo poi anche in "azulejos" sivigliani, sempre del XVI secolo⁽¹⁸⁾. Il motivo a punte di freccia, d'impostazione geometrica, mostra una evidente assonanza con quello di "azulejos" sivigliani della seconda metà del XV secolo⁽¹⁹⁾.

Mi permetto di formulare l'ipotesi che tali mattonelle siano di provenienza spagnola, probabilmente sivigliana, piuttosto che di fattura ligure per le seguenti ragioni. La fattura è molto più accurata, simile a quella degli "azulejos" sivigliani del tempo piuttosto che a quelle dei "laggioni" ligure coevi o più tardi fabbricati anch'essi "a cuenca"; entrambi i repertori decorativi non trovano analogie con quelli liguri sinora noti, ma hanno invece evidenti assonanze sia da un punto di vista tecnico che stilistico con quelli degli "azulejos" spagnoli del XV e XVI secolo⁽²⁰⁾.

In particolare il motivo a punte di freccia incrociate ha un'evidente analogia con i motivi islamici delle fabbriche ispano-moresche mutuati a loro volta da quelli iranici del XIII secolo⁽²¹⁾.

I rapporti politici, economici e culturali Genova-Spagna sono, dal canto loro, ben noti e notevole è stato il reciproco influsso di stili e scambio di prodotti, anche ceramici, fra tali due aree".

Concentriamoci ora sull'abbazia di San Matteo⁽²²⁾. Esaminandola, ritroviamo alcuni aspetti tipologici essenziali: Quale abbazia gentilizia era *parte della residenza* e quindi anche della vita familiare. Non era solo simbolo di devozione, ma anche della coscienza di appartenere ad un gruppo chiuso. La chiesa gentilizia genovese⁽²³⁾ ha le radici nel fenomeno generale della "ecclesia propria". Però le sue tradizioni specifiche,

i privilegi e la sua importanza impareggiabile per il centro storico la collocano in un posto di primaria importanza in Europa.

Per quanto riguarda la *rappresentanza e la legittimazione del potere* le iscrizioni e le sculture della facciata sono a dir poco un libro di storia pietrificato che narra delle gesta della famiglia D'Oria. Allo stesso tempo personificano un altro aspetto fondamentale della chiesa o abbazia gentilizia: il *ricordo della famiglia e del potere*. Innumerevoli sono le iscrizioni e gli epitaffi nella chiesa e nel chiostro per i membri di casa D'Oria defunti⁽²⁴⁾.

L'abbazia gentilizia dimostra il *senso artistico* della "gens de Auria". Per motivi di spazio mi limito ad indicare solo gli elementi tipici del gotico ligure ed anche dell'influenza dello scultore Marcus del Veneto⁽²⁵⁾.

Mi vorrei soffermare invece più a lungo, anche se non conclusivamente, su quel punto che fece della Chiesa di S. Matteo un'opera d'arte di primo piano: il lavoro di ristrutturazione e decorazione sotto Andrea D'Oria, che affidò questo incarico all'allievo di Michelangelo, Giovanni Angelo Montorsoli⁽²⁶⁾. Sappiamo che il progetto iniziale di Montorsoli, incentrato totalmente sulla persona del principe, non fu attuato, conservandone così il carattere di chiesa gentilizia. Ciò nonostante S. Matteo divenne, con il palazzo a Fassolo, la dimostrazione artistica e la legittimazione ideologica più esplicita di Andrea D'Oria. E la chiesa stessa, trasformata negli anni della Controriforma, rappresentò sia l'espressione religiosa dell'artista che del principe ghibellino di Sua Maestà Cattolica Carlo V attraverso il programma teologico nel presbiterio e nel coro. Concentriamoci ora sull'iconografia riguardante Andrea D'Oria.

Un primo sguardo all'interno della chiesa non rivela alcun nesso con il grande ligure, a parte il ritratto nella figura di Sant'Andrea nel coro⁽²⁷⁾. Bisogna però tenere presente che l'attuale configurazione non corrisponde più al progetto iniziale del Montorsoli.

Secondo il Vasari, infatti, egli eresse "nei pilastri dove comincia la navata del mezzo... due bellissimi pergami"⁽²⁸⁾. Questi pilastri che separavano il presbiterio pare fossero già stati modificati dal Bergamasco a favore di una maggiore continuità spaziale. Al loro posto la navata centrale appare

divisa dalle due laterali esclusivamente da colonne.

Inoltre facevano anche parte della chiesa quei sei rilievi del Montorsoli che si trovano ora sulle pareti nell'atrio del Palazzo del Principe a Fassolo⁽²⁹⁾. Questi rilievi rappresentano putti con trofei guerreschi. Due sono ornati nel mezzo del pettorale dal Tosón d'oro coronato da un'aquila. Ricordiamo che anche Andrea D'Oria era insignito del Tosón d'oro. Sugli altri i bassorilievi sopra agli scudi richiamano motivi marinari: mostri marini, delfini, tritoni con il tridente e, su di uno, Nettuno stesso, dio e dominatore del mare.

La storia di Giasone, conquistatore del Tosón, figura ideale di principe nel Rinascimento, che vinceva il male e che portava fortuna e ricchezza, era narrata in quattro scene dipinte sulla facciata sud del palazzo a Fassolo.

Gli affreschi intendevano sottolineare in modo allegorico l'opera irenica ed assistenziale del Principe D'Oria⁽³⁰⁾.

In questi rilievi di Montorsoli per San Matteo, in origine posti al delimitare del presbiterio dal resto della chiesa, la catena con l'ariete sul pettorale simboleggia non solo lo stretto legame con l'imperatore Carlo V, ma evidenzia anche il significato più profondo del Tosón.

E non ci stupisce la presenza della figura di Nettuno e degli altri esseri marini nei trofei guerreschi. Il rapporto stretto tra Andrea D'Oria ed il dio del mare nell'iconografia contemporanea è largamente documentato⁽³¹⁾.

I trofei lodano l'uomo di mare, l'eroe marinaro ed ammiraglio imperiale, il dominatore dei mari sotto la protezione simbolica di Nettuno e del suo seguito.

In San Matteo, al di sotto del pergamo di sinistra, è ubicato un rilievo della scuola del Montorsoli, raffigurante due barbari incatenati, uno nudo e l'altro con il pettorale, vicino a trofei guerreschi, davanti ad una palma. La scultura semiplastica corrisponde ad una di quasi pari motivo, sotto il pergamo di destra. Non è difficile scoprire la relazione con i rilievi sopra menzionati: gli avversari vinti sul mare si aggiungevano ai simboli del trionfatore⁽³²⁾.

Al di sopra dei prigionieri di destra è posto un rilievo con un tritone, attribuibile a Silvio Cosini. La figura eroica tiene con la sinistra la punta centrale di un tridente mentre l'altra mano racchiude la punta destra della coda a quattro punte. Ritroviamo la stessa figura a sinistra, con egual ubica-

zione. Solo che questo tritone stringe la coda di un piccolo delfino, che nuota sulle onde tra le sue gambe divaricate.

Nell'iconografia il tritone⁽³³⁾ è prevalentemente rappresentato come servitore di Nettuno, signore dei delfini e distributore dell'acqua. Nell'emblematica, se accompagnato da delfini, simboleggia la pacificazione; in primo luogo il placare delle onde, ed in senso più lato, metaforico, il bisogno dell'uomo di tempi più felici e prosperi.

Insieme ai rilievi dei trofei e alle rappresentazioni piratesche, i due tritoni diventano messaggeri della magnanimità di Andrea D'Oria e del suo riconoscimento a fondatore di una nuova "aera aurea".

Nella parte inferiore della cantoria nel transetto destro troviamo un altro rilievo. In un medaglione Nettuno⁽³⁴⁾ troneggia su un'aquila, in un atteggiamento molto espressivo, accompagnato da quattro mostri marini.

Sull'altare di fronte, anch'esso posto al lato inferiore della cantoria, viene rappresentato un giovane tritone che suona il corno in mezzo a due mostri marini. Egli appartiene alla cerchia emblematica dei tritoni suonatori di conchiglie: la fama, la personificazione dell'anima dei grandi, cui segue la gloria⁽³⁵⁾.

Così era presente, intorno al presbiterio, l'apoteosi del principe D'Oria, del "nettuno", anche se con quella riservatezza che richiedevano sia la cornice religiosa che la trama delle sequenze delle scene nel presbiterio e nel coro del Montorsoli.

L'intenzione cambia invece lungo la scaletta che porta alla cripta. Qui si sviluppa, in quattro scene sul soffitto in stucco ed oro, una "narratio" teatrale. Negli angoli della volta sopra all'entrata, quattro tritoni alati rimandano ad una scena di lotta molto espressiva: un vecchio tritone costringe tra le sue gambe di pesce un drago marino femminile ed allo stesso tempo innalza i trofei guerreschi con il tridente — un simbolo evidente per Andrea D'Oria.

Nel medaglione centrale del primo quadro sopra alla scala, Vittoria cinge la testa di Nettuno con una corona sopra al "decoro"⁽³⁶⁾ delle onde. La mano destra di Nettuno poggia sui trofei guerreschi: un'allegoria molto chiara di "Andrea de Auria triumphans".

Nella scena successiva una figura femminile nuda e un

vecchio tritone incendiano lo scudo del D'Oria con fiaccole rivolte verso il basso. Una fiamma s'innalza fino all'elmo. Elena Parma Armani⁽³⁷⁾ lo interpreta come la liberazione dello spirito e l'invito alla meditazione sulla morte. E' altrettanto ipotizzabile l'interpretazione di un'allegoria della pace⁽³⁸⁾ in riferimento all'eroe, la cui anima segue la gloria. Il richiamo alla fama è inequivocabile; infatti giovani tritoni che suonano corni e conchiglie indicano intenzionalmente la scena del fuoco.

La quarta scena è un'allegoria dell'anima, rappresentata da una fanciulla che riposa in un giardino elisiaco con alberi ed una palma. Ancora legata al groviglio delle code dei tritoni, tende il braccio per cogliere una mela, simbolo dell'immortalità e della redenzione. Quattro coppie di delfini cingono il medaglione, mentre alcuni tritoni rimandano nuovamente alla scena.

Passiamo ora alla cripta, ove si trova il sepolcro di Andrea D'Oria, detta anche la cappella di Santa Croce, chiamata così per via della particola della croce posta nel semplice altare di marmo di fronte al sarcofago. Sotto a questa si trova un'altra cella sepolcrale, più piccola, fatta costruire da Gio Andrea D'Oria nel 1573. Il successore del grande Andrea vi riposa insieme a sua moglie Zenobbia Doria Carretto in una semplice tomba di marmo.

La volta bassa sopra al sarcofago di Andrea D'Oria viene di nuovo dominata da tritoni raggruppati intorno allo stemma di famiglia: le quattro creature marine portano il vessillo papale, lo stemma degli Asburgo (alludendo agli incarichi avuti da Andrea D'Oria), un vessillo con le colonne d'Ercole (emblema di Carlo V) e poi un mappamondo, che allude al dominio sull'orbe terraque⁽³⁹⁾.

Ma questo tradizionale omaggio al defunto non è il punto chiave del programma decorativo, che vado invece ora ad illustrare.

Montorsoli utilizzò in San Matteo una tale quantità di pietre come di solito veniva fatto solo per i pavimenti. Nella cripta si innalzano dal pavimento di marmo, tra bianchi pilastri marmorei, i muri marmorei grigio-dorati, simboleggiando il fatto risaputo fin dall'antichità che la pietra nasce dall'acqua⁽⁴⁰⁾. I tritoni sopra al sarcofago salgono dal "decoro" dell'acqua, la cui forza mutante si specchia proprio nella

doppia sembianza delle creature marine. Il programma mitologico-simbolico si trasforma nelle stuccature dorate del soffitto in un simbolismo cristiano. Coppie di angeli antropomorfi portano gli strumenti della passione di Cristo. Solamente nel riquadro ottagonale centrale appaiono due angeli di figura umana ed al tempo stesso creature celestiali, che portano la croce.

La metamorfosi dell'anorganico naturale si completa anche nel sarcofago. Sopra ad un semplice zoccolo di marmo seguono arpie antropomorfe tra le aquile dei D'Oria e ghirlande di frutta. Sono sormontante da due putti su corone di fronde di pino con due fiaccole, l'una rivolta verso il basso — segno della vita terrena che si spegne — e l'altra verso l'alto — segno di nuova vita. Un rilievo con i simboli del tempo che fugge raffigura l'idea pitagorica del mutare e del tempo come distruttore di tutte le cose. Però vi si erge sopra una fiamma ardente, simbolo di purificazione e redenzione.

Al contrario dei rilievi che si trovano davanti al presbiterio e lungo la scala, scarseggiano dirette allusioni allegoriche ad Andrea D'Oria. I suoi resti mortali sono esaltati da questa complessa evoluzione dall'infimo al sublime, che si protrae fino al presbiterio ed al coro, sopra alla figura della croce.

Così Montorsoli, Cosini ed i loro aiutanti svilupparono in San Matteo per il loro committente e mecenate Andrea D'Oria un programma, che non solo innalzò al massimo il rango artistico della chiesa gentilizia, non solo dimostrò e legittimò la posizione della famiglia D'Oria e del suo illustre rappresentante in modo imponente, ma portò anche ad un primo apice l'arte sacra nel secolo d'oro dei Genovesi.

(1) C. FUSERO, *I Doria*, Milano 1973, p. 26. Per ciò che segue v. *ibid.* p. 26 sg.; C. CATTANEO MALLONE DI NOVI, *I "politici" del medioevo genovese. Il Liber Civilitatis del 1528*, Genova 1987, p. 17.

(2) L. GROSSI BIANCHI — E. POLEGGI, *Una città portuale del medioevo. Genova nei secoli X-XV*, Genova 1987, p. 47.

(3) GROSSI BIANCHI — POLEGGI, *op. cit.*, Tav. I, p. 36 sgg. Vedi anche G. MISCOSI, *I Quartieri di Genova antica, memorie e osservazioni*, Vol. 2, Genova 1972, p. 254. MISCOSI, *I Quartieri*, Vol. 1, p. 16 cita vico San Defendente quale strada della "casa primitiva dei nobili D'Oria", tuttavia senza alcun riferimento o annotazione.

(4) Esponendo la sua relazione "Castelli, torri e porte nella toponomastica ligure" la Prof.ssa Petracco Siccardi ha accennato alla possibilità di questa "porta aurea" e ad una relazione con il nome de Auria. Per la denominazione "Porta Aurea" cfr. GROSSI BIANCHI — POLEGGI, *op. cit.*, pp. 61, 66 e nota 25 p. 83. Per l'ubicazione v. *ibid.*, Tav. II, p. 52 sgg.

Un tentativo più recente di interpretazione si trova in: *Genova, cara Genova*, a cura di C. ARCURI, Genova 1988, p. 97: "La Porta aveva quel nome, Aurea, perché da Piccapietra, rione di lavoratori della pietra, di scalpellini, immetteva nella proprietà dei Doria, un paradiso di ricchezze rispetto alla diffusa indigenza".

(5) F. BOGGERO — E. FIANDRA — G. ROTONDI TERMINIELLO, *Genova. Itinerari storico-artistici*, Genova 1987, pp. 110-119; P. CEVINI, *Da Banchi a Fontane Marose, itinerari del centro storico 4 (Guide di Genova 65)*, Genova 1978, p. 48; GROSSI BIANCHI — POLEGGI, *op. cit.*, pp. 109-113; 202 - 212, 230 e sg.; P. MONTANO, *La piazza, la chiesa e il chiostro di San Matteo. Istituto di elementi di architettura... dell'Università di Genova. Quaderno n. 4*, Genova 1970, pp. 165 - 169. Sugli alberghi cfr. CATTANEO MALLONE, *op. cit.*, pp. 42 sg., 53 - 63, 171 - 173 (Appendice 3); E. GRENDI, *Problemi di storia degli alberghi genovesi*, in *La Storia dei Genovesi*, Vol. 1, pp. 183-197. Grendi commenta ricerche di GROSSI BIANCHI — POLEGGI, J. HEERS e D. HUGHES; E. POLEGGI — P. CERVINI, *Le città nella storia d'Italia*, Genova, Roma, Bari 1981, pp. 66 - 72, 148-157. Sulla relazione fra alberghi e araldica vedi A. AGOSTO, *Le insegne*

araldiche dei ceti dirigenti a Genova, in *La Storia dei Genovesi* Vol. 5, pp. 177 - 190.

Riguardo ai membri degli alberghi cfr. A. AGOSTO, *Nobili e popolari: l'origine del dogato*, in *La Storia dei Genovesi*, Vol. 1, Appendice pp. 110-120.

(6) GROSSI BIANCHI — POLEGGI, *op. cit.*, pp. 133-140; POLEGGI-CEVINI, *op. cit.*, pp. 56-61, 72-75, 190 e sg.

(7) Cfr. GROSSI BIANCHI — POLEGGI, *op. cit.*, p. 109. Piazza San Matteo visse il momento culminante della sua storia nel settembre del 1528, allorché Andrea Doria, come seguito della sua presa di potere, chiamò a raccolta i cittadini proprio in questa piazza. V. anche l'affresco di Taverone "Andrea Doria arringa la folla davanti alla chiesa di San Matteo" (1575 ca, Genova, Museo di S. Agostino). Sulla particolare forma di governo di Genova, sulla "società in nome collettivo" (Lopez) v. CATTANEO MALLONE, *op. cit.*, p. 94 e sgg.

(8) Vedi in merito EARL E. ROSENTHAL, *Niccolò da Corte and the portal of the palace of Andrea Doria in Genova*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf* Textband, Berlin 1968, pp. 358-363.

(9) BOGGERO — FIANDRA — ROTONDI TERMINIELLO, *op. cit.*, p. 110; O. GROSSO, *Il Palazzo di Andrea Doria a San Matteo*, Biblioteca Berio, Misc. Gen. B. 111/7, p. 4.

(10) In generale cfr., AA.VV., *La scultura a Genova e in Liguria dalle Origini al Cinquecento*, Vol. I, Campomorone (Genova) 1987, p. 230 e sgg.; in merito alle teste all'antica *ibid.*, p. 251 e sgg.

La sovrapporta del Palazzo Doria Quartara fu opera di Giovanni IL Gagini (1457). Da non dimenticare il frammento di una sovrapporta (Doge come benefattore con due angeli. Pietra nera del promontorio. Resti di una versione originaria in oro e rosso) di probabile attribuzione a Domenico Gagini (1455 ca.).

Vedi in merito: HANNO-WALTER KRUFT, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972, pp. 19, 241 e fig. 28. Sui Gagini v. U. THIEME — F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. 13, Leipzig 1920, pp. 51-62.

(11) Il motivo si collega probabilmente al fondatore del Palazzo Lazzaro Doria. Il rilievo dovrebbe essere opera di Giovanni I d'Andrea Gagini e suo figlio Giacomo I Gagini.

(12) Al riguardo cfr. L. PROFUMO MÜLLER, *Dall'astrazione all'iconismo nel repertorio decorativo dell'architettura genovese del '500*, in *Gaetano Alessi e l'architettura del cinquecento. Atti del convegno 1974*, Genova 1975, p. 352.

(13) Vorrei a questo proposito ringraziare il Dott. Federico Marzinot

per avermi gentilmente messa a disposizione la seguente trattazione.

(14) F. MARZINOT, *Ceramica e ceramisti di Liguria*, Genova 1987, p. 133.

(15) MARZINOT, *op. cit.*, p. 132.

(16) M.D. GIRAL, *Tecnica ceramica*, in *Ceramica esmaltada Española*, Barcellona 1981, p. 33; MARZINOT, *op. cit.*, p. 365.

(17) A. BERENDSEN — M. B. KEEZER — S. SCHOUBYE — J.M. DOS SANTOS SIMOËS — J. TICHELAAR, *Fliesen*, München 1964, p. 66; R. FORRER, *Geschichte der europäischen Fliesen-Keramik*, Strassburg 1901, p. 105.

(18) F. MARZINOT, *I "laggioni" della Casa di Risparmio di Savona ed i rapporti ceramici Liguria — Europa dal XVI al XVIII secolo*, in *Atti del XXI Convegno internazionale della ceramica*, a cura del Centro Ligure per la Storia della Ceramica, Albisola 1987.

(19) A. BERENDSEN e altri autori, *op. cit.*, p. 72 e sg.

(20) T. HAUSMANN, *Majolika, spanische und italienische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1972, pp. 40 e 42.

(21) A. LANE, *A guide to the collection of tiles, Victoria and Albert Museum*, London 1960, p. 8 e foto 5.

(22) G. ALGERI, *Chiesa di San Matteo (Guide di Genova 14)*, Genova 1976; J. DORIA, *La chiesa di San Matteo in Genova*, Genova 1860; M. DORIA, *San Matteo, in Medioevo restaurato*, Genova 1860-1940, a cura di Colette Dufour Bozzo, Genova 1984, pp. 307 - 316.

(23) C. CATTANEO MALLONE, *op. cit.*, pp. 57-59; L. M. DE BERNARDIS, *Le parrocchie gentilizie di Genova*, in *La Storia dei Genovesi*, Vol. 2; GROSSI BIANCHI — POLEGGI, *op. cit.*, p. 118 e sg. *Le parrocchie gentilizie genovesi*, in *Scritti di M. MORESCO*, Milano 1959, pp. 3-27 (Rivista Italiana scienze giuridiche, Torino 1901, vol. XXXI, pp. 163-191).

(24) Fondamentale il vasto repertorio ampiamente commentato da Jacopo Doria, *op. cit.*; *La scultura a Genova*, *op. cit.*, p. 173 e sg.

(25) *La scultura a Genova*, *op. cit.*, p. 146, pp. 183-186.

(26) Il Montorsoli giunse a Genova nel marzo del 1539. La sua prima opera in questa città fu la statua in onore di Andrea D'Oria su incarico della Repubblica. Cfr. *La scultura a Genova*, *op. cit.*, p. 286 e sgg.; C. MANARA, *Montorsoli e la sua opera genovese*, Genova 1959,

p. 26; K. MÖSENER, *Montorsoli. Die Brunnen*, Mittenwald 1979, p. 116: "...proprio la figura di Andrea Doria scolpita dal Montorsoli rappresenta il primo esempio nella storia dell'Arte di statua ufficiale di un personaggio".

Sull'opera di Montorsoli nella chiesa di San Matteo e sul suo rifacimento manieristico v. MANARA, *op. cit.*, pp. 41-57; *La scultura a Genova*, *op. cit.*, pp. 291-303.

Sulla critica agli stucchi degli aiuti di Montorsoli cfr. G. MORAZZONI: *Stucchi italiani. Maestri genovesi sec. XVI-XIX*, Milano 1950, p. 9.

(27) *La scultura a Genova*, *op. cit.*, p. 299 Sul significato europeo di Andrea D'Oria cfr. G. ORESTE, *Genova e Andrea D'Oria nel quadro politico europeo*, in *La Storia dei Genovesi*, vol. 2, p. 203-215.

(28) Citato secondo Algeri, *op. cit.*, p. 4.

(29) V. MANARA, *op. cit.*, p. 57 e sgg.; MÖSENER, *op. cit.*, p. 81 e sg.

(30) MÖSENER, *op. cit.*, p. 21; E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga, l'anello mancante*, Genova 1986, pp. 145, 152, 280.

(31) Vedi la statua incompiuta di Baccio Bandinelli a Massa Carrara, il ritratto del Bronzino con Andrea D'Oria in forma di Nettuno e non ultimo il colossale, ma distrutto Nettuno in stucco del Montorsoli per i giardini del palazzo di Fassolo. V. ARMANI, *op. cit.*, p. 128; *La scultura a Genova*, *op. cit.*, p. 273 e sgg., p. 304.

(32) Simili alle figure incatenate del rilievo dovevano essere i distrutti schiavi turchi della statua in Palazzo Ducale. MANARA, *op. cit.*, p. 28 e sg.

(33) Nella doppia natura di uomo e di pesce si manifesta la facoltà di trasformazione dei Tritoni. Montorsoli vede chiaramente questa duplicità come simbolo di metamorfosi.

(34) La raffigurazione della testa affine vicina a quella del S. Giovanni Evangelista di Montorsoli (ritratto di Andrea D'Oria) nell'abside del duomo genovese lascia supporre che si tratti di un ulteriore ritratto. Elena Parma Armani vede come possibile autore del "Nettuno fra animali marini" (1542 ca.) lo scultore Silvio Cosini e aiuti, *La scultura a Genova*, *op. cit.*, p. 302.

(35) Sui Tritoni che soffiano nelle conchiglie visti come triplice allegoria cfr. MÖSENER, *op. cit.*, p. 67 sg.

(36) Sul concetto e il significato di "decoro" cfr. *ibid.*, p. 18 sg.

(37) *La scultura a Genova*, *op. cit.*, p. 297.

(38) Sull'allegoria della pace cfr. per esempio nel Palazzo del Principe a Fassolo la Pace che brucia le armi nella seconda volticella della Loggia degli Eroi e sulla volta della Stanza di Cadmo; la scenetta la Pace brucia le spoglie guerresche sulla volta del Salone della Caduta dei Giganti e le due statue femminili quali allegorie della Pace sull'architrave del camino nel Salone di Giove. ARMANI, *op. cit.*, pp. 269, 273 sg., 276.

(39) In questo senso si rimanda alla fontana di Orione del Montorsoli a Messina, che celebra l'imperatore Carlo V sotto le spoglie di Nettuno, re del mare. Cfr. MÖSENER, *op. cit.*, p. 64. Il significato allegorico, in relazione a Carlo V e a suo figlio Filippo II, si rivela ancor più chiaramente nella fontana di Nettuno del Montorsoli a Messina. Cfr. *ibid.*, pp. 107-109.

(40) Nella fontana di Nettuno il Montorsoli mette in luce una speciale proprietà dell'acqua: la sua capacità di trasformazione. L'acqua è il luogo della metamorfosi per eccellenza. Cfr. *ibid.*, pp. 35, 41-43, 75.

Un ringraziamento speciale al Prof. Karl Möseneder per i suoi preziosi suggerimenti, a mia moglie Arianna Frixia ed alla Dott.ssa Simona Repetto per la traduzione dal tedesco all'italiano di questa trattazione.

GIORGIO COSTAMAGNA

MARTINO DA FANO A GENOVA E LE SUE FAMOSE 'ADDITIONES' SUL FALSO DOCUMENTALE

Credo che il falso abbia da sempre esercitato un fascino malvagio sull'uomo. E non soltanto sia stato compiuto per interesse più o meno sordido, ma possa aver trovato stimolo in suggestioni diversissime. Si pensi al leggero brivido di piacere che spesso sopravviene al far ciò che non si dovrebbe, al sorriso acidulo che increspa le labbra al riuscir della beffa, al desiderio di inserirsi malgrado tutto in un determinato contesto sociale, all'ansia di ripristinare una situazione o un diritto che si crede ingiustamente perduto o, peggio, proditoriamente strappato, oppure, e non certo per ultimo, all'inconscio convincimento ancestrale che il falso finisce bene o male per pagare.

Non vorrei però che queste considerazioni ci portassero troppo lontano. Ci si deve occupare del falso, sì, ma soprattutto dei consigli che un certo Martino da Fano, uomo del Dugento, dà per svelarlo nei documenti.

Ma chi fu Martino? E, poi, perché parlarne a Genova in questa sede? Tolta l'epoca in cui visse, di lui sappiamo davvero ben poco. Ma certo dovette essere un giureconsulto importante se le sue 'additiones' sul falso ebbero l'onore di essere poste in continuazione del "Tractatus de tabellionibus" del celeberrimo Baldo⁽¹⁾ nella 'Summa artis Notariae' dell'altrettanto celebratissimo Rolandino⁽²⁾. Sappiamo, tuttavia, con certezza che fu a Genova intorno al 1260 al seguito di un Podestà, e si può supporre che proprio nella città ricca di traffici e di negoziazioni abbia potuto apprendere a ben guardarsi dal falso⁽³⁾.

Cosa tutt'altro che facile, del resto, perché innanzi tutto bisognava cominciare a chiarirsi le idee sullo stesso concetto di falso. Concetto mai espressamente formulato nel Diritto Romano, al quale il giurista medioevale doveva rifarsi.