

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08 / 2018

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela
Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

Comitato scientifico

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

La Galleria dell'Eneide di Palazzo
Buonaccorsi a Macerata.
Nuove letture e prospettive di
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

Parte II

Tipi ambientali e spazi del collezionismo

Lo spazio della galleria a Genova tra Seicento e Settecento: un dialogo tra architettura e decorazione

Valentina Fiore*
Sara Rulli**

Abstract

Se già Vincenzo Scamozzi individuava Genova, insieme a Roma, come città in cui si sviluppano al meglio quel genere di fabbriche che si dicono gallerie, è però nel passaggio tra il Seicento e il Settecento che questi ambienti acquisiscono sempre più una propria peculiarità, specialmente in rapporto con l'apparato decorativo. Attraverso un'analisi sistematica di questi manufatti si è voluto dimostrare come, a Genova, la galleria fosse solo raramente concepita come spazio unicamente dedicato all'esposizione della quadreria: assume invece, molto più spesso, la funzione di vero e proprio modulo architettonico fluido, dove l'oggetto della collezione può essere messo in secondo piano per arrivare fin quasi a sparire del tutto; la parete, strutturata dalle linee di forza del reticolo architettonico, accoglie così 'finti' quadri ad affresco e 'finti' arredi scultorei a monocromo che – accanto alla presenza fisica di alcuni,

* Valentina Fiore, funzionario Storico dell'Arte, Ministero per i beni e le attività culturali, Polo Museale della Liguria, via Balbi 10, 16126, Genova, e-mail: valentina.fiore@beniculturali.it.

** Sara Rulli, funzionario Architetto, Ministero per i beni e le attività culturali, Palazzo Reale di Genova, via Balbi 10, 161626, Genova, e-mail: sara.rulli@beniculturali.it.

Si ringrazia Maddalena Giordano, le cui grande cortesia e disponibilità sono state fondamentali per lo studio dei documenti conservati presso l'Archivio Durazzo Giustiniani di Genova.

Il § 1 è da attribuire a Valentina Fiore; il § 2 è da attribuire a Sara Rulli.

selezionati, oggetti che cambiano a seconda del gusto e delle mode – consentono di accordare, e raccordare, lo spazio/superficie della parete con quello della volta.

Even if Vincenzo Scamozzi had already identified Genoa, together with Rome, as a city in which galleries can be best developed, it is however between the Seventeenth and Eighteenth century that these locations increasingly acquire their own peculiarity, especially in relation with the decorative system. We wanted to prove, through a systematic analysis of these artefacts, that galleries in Genoa were rarely conceived as a space dedicated only to the exhibition of paintings. In fact, galleries assume more often the function of a real fluid architectural form, where the object of the collection can be set in the background until it almost disappears completely. The walls, structured by the lines of strength of the architectural grid, gets 'false' paintings and 'false' sculptural monochrome furnishings that – alongside the physical presence of some, selected, objects that change according to taste and fashion – allows to harmonise and join the space/surface of the wall with that one of the vault.

1. *La galleria tra Seicento e Settecento: lo spazio dipinto*

Già nel 1615 da uno dei più attivi e itineranti trattatisti dell'epoca, Vincenzo Scamozzi, Genova è riconosciuta, insieme a Roma, come la capitale di «quel genere di fabbriche che si dicono gallerie»¹: una tipologia architettonica, che come ha dimostrato il fondamentale studio di Prinz², ha in Italia, specie nelle città aggiornate ai nuovi modelli di gusto, una capillare diffusione e importanza.

Per lo Scamozzi, la capitale della Repubblica, all'inizio del XVII secolo, è assolutamente paragonabile alle altre realtà urbane, ed è proprio l'elemento della loggia-galleria, luogo dove «ha da trattarsi le persone nobili e ricche»³, i *gentiluomini particolari* di cui parla Rubens⁴, a qualificare il palazzo e la villa suburbana genovese, a inizio Seicento sicuramente, ma ancora di più nel passaggio tra XVII e XVIII secolo, quando, a fronte del cambiamento politico della Repubblica e dei nuovi rapporti diplomatici con la Francia⁵, l'aristocrazia genovese vede nell'aggiornamento architettonico e decorativo un modo per continuare a rapportarsi con il resto dell'Europa. Gli ambienti della galleria acquisiscono così una propria peculiarità in rapporto all'apparato decorativo che si sviluppa, illusivamente, sulla superficie di pareti e volte, dialogando con gli oggetti della collezione che trovano la propria sede adeguata entro questo nobile e classico spazio, come lo stesso Scamozzi prescriveva e consigliava⁶.

¹ Scamozzi 1615, citato in Strunck 2001, p. 57.

² Prinz 1988.

³ Scamozzi 1615, p. 328.

⁴ Rubens 1622, *Al Benigno lettore*.

⁵ Bitossi 1990.

⁶ Di nuovo Scamozzi 1615: «Il far raccolte e studi di anticaglie di marmi e bronzi e medaglie e altri bassirilievi e parimenti di pitture de' più celebri e diligenti maestri» (p. 305); «e ancora indicazioni sull'allestimento delle collezioni: i loro lumi deono essere da una parte sola o da Levante o da Tramontana o Maestro, acciò che quelle cose, che saranno la dentro habbino il lume eguale,

Loggia, Galleria, Francia e Italia, XVI e XVII secolo questi i termini per discutere e analizzare l'origine, l'evoluzione e il significato di questa specifica tipologia architettonica a Genova⁷.

La grande decorazione genovese diventa l'elemento che caratterizza con forza questi spazi, in grado di conferire magnificenza e dignità ad ambienti che di per sé non avevano grande estensione: di nuovo nelle parole di uno dei più attenti conoscitori del XIX, Jacob Burckhardt, Genova è accostata a Roma nella scelta del luogo di rappresentanza e celebrazione del palazzo: «il vano più sontuoso dei palazzi non era più la grande sala rettangolare, posta in mezzo all'appartamento, ma una sala stretta e lunga, decorata talvolta con ordini di colonne e con la volta affrescata: la galleria»⁸. Due quindi gli elementi che definiscono la tipologia della galleria genovese: da un lato la necessaria forma allungata, dall'altro la presenza di una decorazione ad affresco sempre più totalizzante, che dalla volta dilaga oltre la cornice interna per arrivare a occupare le pareti, rapportandosi e dialogando con gli oggetti della collezione, spesso antiquariale, che trovano posto in queste sedi di alta rappresentanza.

La lettura delle fonti periegetiche genovesi, dall'*Istruzione* di Carlo Giuseppe Ratti del 1766 alle *Guide* pubblicate da Federico Alizeri a partire dalla metà del XIX secolo⁹, conferma la linea interpretativa elaborata nei secoli precedenti: in città infatti si contano più di venticinque gallerie, tutte qualificate da importanti decorazioni ad affresco e da collezioni antiquariali. Si tratta per lo più di piccoli ambienti posti al primo piano nobile, nella maggior parte dei casi logge costruite nel XVI secolo e chiuse in quello seguente nell'ottica di un aggiornamento di gusto. È la decorazione pittorica a giocare un ruolo fondamentale nella ridefinizione di questi spazi a tal punto che a fine XIX secolo gli elementi si invertono e nelle parole di Federico Alizeri sono gli affreschi a diventare «degni di una galleria»¹⁰, e non più il contrario, connotandola in modo stringente.

Analizzare l'allestimento delle gallerie è così qualcosa di affascinante ma anche estremamente difficile, perché non per tutti gli spazi si hanno notizie circostanziate e precise e molto spesso gli inventari e le carte d'archivio non riescono a fornirci immagini univoche di come potevano essere approntati questi spazi. Tuttavia il comune elemento denominatore, impassibile ai cambiamenti e alle modifiche di gusto, se non in casi particolari e distruttivi, è proprio la decorazione ad affresco, sia delle volte che delle pareti, che insieme alle bucatore (porte, finestre, ma

e proporzionato, e non alterato dal Sole: e le aperture siano sconvenevolmente distanti per poter collocare pitture, e sculture tramezzo» (p. 329).

⁷ Si veda a riguardo Fiore 2013, pp. 75-89.

⁸ Burckhardt 1952, p. 430. Nei passi successivi Burckhardt accosta direttamente la Galleria di Palazzo Reale di Genova alle due note gallerie romane di Palazzo Doria e Palazzo Colonna, a riprova del rapporto diretto esistente nel tempo tra la città ligure e la capitale.

⁹ Si vedano le principali fonti periegetiche del XVIII e XIX secolo: Ratti 1766 e Ratti 1766 e 1780; Alizeri 1846 e Alizeri 1846 e 1875.

¹⁰ Alizeri 1846, p. 462.

anche cornici e alloggiamenti per dipinti) si rivela la prima fase di allestimento dell'ambiente destinato ad accogliere i pezzi antiquariali e luogo prediletto per la comunicazione per immagine del messaggio celebrativo del proprietario.

Se la descrizione di loggia-galleria utilizzata da Vincenzo Scamozzi è assolutamente valida per uno dei luoghi che meglio esprime la moderna e aggiornata cultura dell'abitare a Genova nel XVI secolo, la loggia a settentrione di Villa Giustiniani Cambiaso, il cui committente Luca Giustiniani insieme all'architetto Galeazzo Alessi e di concerto con Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco e Luca Cambiaso crea uno degli spazi che meglio recuperano l'antico in chiave rinascimentale¹¹, la tipologia architettonica e decorativa della galleria genovese che meglio si accorda alle descrizioni sette e ottocentesche è quella messa a punto a partire dalla seconda metà del XVII secolo, quando la grande decorazione diventa l'elemento qualificante la realtà genovese¹².

È Francesco Maria Balbi uno dei primi e indiscussi protagonisti dell'aristocrazia cittadina alla metà del XVII secolo: divenuto unico proprietario del palazzo di famiglia, a partire dalla metà del secolo, accanto ai lavori di ampliamento della fabbrica con la costruzione di un giardino e un ninfeo, si fa promotore di uno straordinario ciclo decorativo, che vede proprio nella trasformazione della loggia al secondo piano nobile in galleria coperta un incredibile punto di avvio¹³ (fig. 1). Elemento di raccordo tra interno ed esterno, parte del loggiato aereo del palazzo ma allo stesso tempo luogo chiuso da cui accedere visivamente e dall'alto all'atmosfera intima e raccolta del giardino, la galleria diventa il punto di partenza del ciclo decorativo commissionato dal Balbi a Valerio Castello in prima battuta, in stretta collaborazione e successione con Domenico Piola, a cui si affianca senza soluzione di continuità Gregorio De Ferrari negli ultimi anni del secolo. Nella galleria, luogo dell'antico e della celebrazione della famiglia, le cui armi sono rette da putti alati sulle porte agli estremi dell'ambiente, lo spazio sfondato e illusivo diventa il teatro per la vicenda del mito con il carro di Fetonte a levante e quello di Plutone a ponente, mentre sulla volta trovano posto una cinquantina di figure, un concilio di dei, che narrano la vicenda del rapimento di Proserpina. Le figure, raggruppate tra loro, si dispongono per piani a scalare in profondità, modulando il costruito della volta. A confermare il ruolo della galleria come spazio destinato ad accogliere le sculture antiche o all'antica sono gli otto busti collocati ancora oggi sopra alti piedistalli, disegnati con tutta probabilità da Domenico Fiasella direttamente per il Balbi, e legati nell'ultimo testamento di Francesco Maria con fidecommesso al palazzo, o meglio alla loggia-galleria entro cui ancora si trovano¹⁴.

¹¹ Cfr. Magnani 2003, pp. 520-527; Rulli 2014, p. 178.

¹² Allo scadere del XVI secolo, a Genova è Giovanni Andrea Doria a costruire la prima "moderna" galleria. A riguardo si veda il saggio di Laura Stagno in questo stesso volume. Si vedano i fondamentali studi di Ezia Gavazza. Gavazza 1974 e Gavazza 1974 e 1989.

¹³ Fiore 2014, pp. 91-115 e Fiore in corso di stampa.

¹⁴ Nelle carte d'archivio si legge infatti: «sotto titolo di fedecomiso sei busti di mezze figure e altre di bronzo che sono nella loggia con suoi pedestalli». Fiore 2013, p. 81.

Negli stessi anni in cui Valerio Castello affresca la galleria di Palazzo Balbi, Giovanni Battista Carlone è chiamato da Agostino Ayrolo a concludere il ciclo ad affresco nel suo palazzo in piazza Fontane Marose (fig. 2). Avviato intorno al 1642 con Giovanni Maria Bottalla, cui si deve nel salotto di Apollo e Marsia il fregio di satiri e ninfe con festoni intrecciati di derivazione cortonesca, il Carlone nel primo lustro degli anni cinquanta è chiamato a decorare la galleria al primo piano nobile con il tema di Giove e delle vicende di Enea. Tema iconografico legato alla politica navalista di una parte dell'aristocrazia genovese, i "giovani"¹⁵, di cui l'Ayrolo era esponente, come già sottolineato da Pesenti¹⁶, il modello iconografico e la struttura della galleria genovese appaiono assai debitori delle soluzioni messe in atto da Pietro da Cortona per la galleria Pamphili in piazza Navona¹⁷.

Agostino Ayrolo, nato nel 1622 e morto nell'epidemia di peste nel 1657, è cognato e in affari con Francesco Maria Balbi: quest'ultimo appare come il principale fidecommissario del testamento di Agostino¹⁸. Un rapporto stretto dove gli affari economici, le *Compagnie* marittime, gli appalti delle miniere di mercurio di Idra, si alternavano sicuramente a consigli e suggerimenti sul piano artistico se addirittura nel citato testamento di Agostino Ayrolo quest'ultimo rimette «al gusto del Sign. Francesco Maria Balbi il fare terminare prontamente o dilattare qualche poco il far fornire la cappella di S. Ignazio e le logge della casa di Genova»¹⁹. La *celebre galleria* di Agostino Ayrolo viene così affidata a Francesco Maria Balbi affinché ne segua la decorazione e i lavori. Rispetto alla galleria di palazzo Balbi, quella affrescata dal Carlone, di matrice nettamente più romana, accanto a un programma iconografico più politicamente orientato, appare diversa anche nell'impostazione architettonica, presentando le bucaure solo in facciata. L'apertura sull'esterno, così funzionale per la loggia-galleria di Valerio Castello, è ricercata nella galleria di Agostino Ayrolo tramite l'illusione pittorica: in accordo con quanto prescriveva Vitruvio, secondo cui le gallerie dovevano essere decorate con paesaggi variegati e suggestivi²⁰, alle pareti sono scene di marine e di paesaggio, opera di Cornelis de Wael e di pittori specialisti²¹. Incorniciati all'inizio del Settecento, con aggiunte di Bartolomeo e Domenico Guidobono, alla metà del XVII secolo l'intera parete era concepita come una vista aperta sulla natura, al di là della balconata.

¹⁵ Costantini 1978. Bitossi 1990.

¹⁶ Pesenti 1998, pp. 27-45 e 1999, pp. 37-51.

¹⁷ Feigenbaum 2014, p. 188.

¹⁸ Archivio di Stato di Genova (d'ora in poi ASGe), Notai antichi, Notaio Pellegro Solaro juniore, filza 7747, 31 luglio 1657.

¹⁹ ASGe, Notai antichi, Notaio Pellegro Solaro juniore, filza 7747, 31 luglio 1657.

²⁰ «Nei passeggi per la loro lunghezza, facessero l'ornamentazione con una varietà di scenari, rappresentando le caratteristiche ben definite di certi luoghi; si dipingano infatti porti, promontori, riviere, fiumi, fonti, bracci di mare, tempietti, boschetti, montagne, greggi, pastori». *De Architettura*, VII libro, cap. 5, in Profumo 2002, p. 198.

²¹ Pesenti 1999 pp. 37-51.

Negli stessi anni un altro ramo della famiglia Balbi, nelle personalità di Stefano e Giovanni Battista, affidava nuovamente a Giovanni Battista Carlone gli affreschi della galleria di facciata del secondo piano nobile, ora detta *della Cappella*, ancora una volta con il tema di Giove ed Enea. La lettura delle planimetrie allegate al *Modello per la fabrica da farsi per il Magnifico Stefano Balbi* evidenziano infatti la presenza di due logge, una aperta sul giardino al primo piano nobile, definito nei documenti «piano de' mezani», caratterizzata da sei colonne, e una seconda loggia al piano superiore, che si qualificava come una sorta di antisala del grande piano nobile. È la seconda, trasformata in un ambiente coperto in seguito alla stagione di rinnovo architettonico e decorativo voluta dai Durazzo, nuovi proprietari del palazzo, a vedere l'intervento pittorico di Giovanni Battista Carlone.

Fondamentale punto di snodo e di passaggio tra le due ali del palazzo fu completata nella decorazione da Lorenzo De Ferrari²², che intorno al 1734 realizzò quattro monocromi, «due finti gruppi di marmi» e «due finti bassi rilievi ai imitazioni di quelli de' greci²³», che nell'aspetto illusionistico si pongono in relazione con gli affreschi di Domenico Parodi nella vicina Galleria degli Specchi, e che ribadiscono la presenza della scultura, *ficta* questa volta, nell'ambiente architettonico (fig. 3). Questo ambiente, che insiste quindi sull'area della primitiva loggia, le cui trasformazioni architettoniche possono forse essere ricondotte agli interventi operati nel 1705 per volontà di Eugenio Durazzo e secondo le fonti affidate a Carlo Fontana, era destinato ad accogliere l'importante collezione di sculture antiche e moderne, oggi raggruppata nella sola Galleria degli Specchi. Il cambiamento di gusto a inizio Settecento porta questo spazio a svuotarsi e a smaterializzare gli oggetti della collezione, le sculture appunto, che vengono evocate dalla pittura a monocromo di Lorenzo, in un gioco di illusione e allusione all'antica sistemazione. Questo nuovo gusto sembra incontrare il favore e l'apprezzamento dei committenti genovesi settecenteschi che nel giro di pochi anni fanno affrescare le nuove gallerie con pitture che fingono la tridimensionalità della scultura. Già sul finire del secolo Bartolomeo Guidobono, tra il 1691 e il 1692 aveva affrescato la sala della *Fucina di Vulcano* di Palazzo Rosso, dove alle pareti, entro grandi cartelle, aveva inserito figure monocromo²⁴. Nella piccola galleria-loggia, che affaccia sul giardino interno di Palazzo Ayrolo Negrone, Domenico Guidobono affresca, invece, *Venere e Amore*, a monocromo e inquadrati entro una finta nicchia nel muro e posti su alti basamenti, a evocare la scultura in marmo ma con la morbidezza delle carni e il movimento della figura viva.

Stesso gioco di «illusiva traduzione in pittura di diafane sculture»²⁵ è presente in palazzo Sauli De Mari in piazza Campetto, dove a partire dal 1724 Domenico

²² Leoncini 2012, pp. 288-291.

²³ Ratti 1762, p. 193.

²⁴ Magnani 2000, p. 144.

²⁵ Ivi, p. 176.

Guidobono è incaricato di proseguire la decorazione del secondo piano nobile²⁶ (fig. 4). Nella galleria il pittore immagina uno spazio dipinto popolato da motivi decorativi marini, conchiglie e coralli, insieme a elementi floreali e fitormorfi, che vanno a incorniciare figure di divinità realizzate in monocromia a fingere statue marmoree. Il gioco di finzione e illusione in questo ambiente era ulteriormente accentuato dalla presenza, a partire dal 1730, data di esecuzione degli affreschi, di sculture in legno laccato bianco di Anton Maria Maragliano, firmate e datate, raffiguranti figure allegoriche, come il *Tempo*, la *Gloria*, la *Verità*²⁷, che dovevano costituire il nucleo di opere esposte nella galleria, secondo la modalità all'antica: in questo contesto, quindi, l'occhio era doppiamente ingannato, dalla pittura che finge la terza dimensione alla scultura lignea che allude al più nobile materiale del marmo.

Non si tratta, però dell'unica galleria del palazzo: ancora legata alla committenza Sauli è la decorazione della loggia angolare, trasformata nell'ottavo decennio del XVII secolo in uno spazio coperto affrescato da Domenico Piola con una serie di tondi che fingono uno sfondato di cielo sui cui campeggiano gli Dei dell'Olimpo, funzionali a evocare i rispettivi pianeti²⁸. La struttura di questa originale galleria angolare sembra così di nuovo richiamare i modelli cortoneschi di Palazzo Pamphili in piazza Navona: venuta meno la forza narrativa è ormai recepita la struttura decorativa.

La galleria è quindi nella seconda metà del Seicento il luogo più adatto a celebrare il committente e ad accogliere le collezioni, siano esse sculture antiche, a rievocare la derivazione classica della loggia galleria, o i ritratti della quadreria. Su questa linea si inseriscono la piccola galleria di palazzo Franzone in via Luccoli, in cui erano esposti, entro specifiche quadrature dipinte da Marco Sacconi, le sculture di Alessandro Algardi²⁹, e le molte gallerie che esponevano ritratti, come la galleria in facciata, oggi demolita, del palazzo di Costantino Balbi³⁰, nell'omonima via³¹. Uno spazio destinato a una rassegna di ritratti "alla francese" in cui erano esposti dipinti eccezionali, come *La Dama con paggio moro*, opera di Francois de Troy e la *Dama in veste di Astrée* di Nicolas de Largillierre, insieme ad altri ritratti di dame francesi³². Ambiente ancora diverso e aggiornato a nuovi stilemi di gusto è invece la seconda galleria di Palazzo Balbi Senarega, affrescata da Gregorio De Ferrari in occasione del matrimonio di Francesco Maria II e Clarice Durazzo nel 1695 con gli amori

²⁶ Boccardo, Orlando 2004, p. 21.

²⁷ Per l'opera di Maragliano si veda Sanguineti 2013, pp. 71; 119-120.

²⁸ Boccardo, Orlando 2004, pp. 12-15.

²⁹ Boccardo 1988, pp. 95 e seguenti; Boccardo 2013, pp. 42-43.

³⁰ Costantino Balbi, a partire dagli inizi del XVIII secolo, incrementò la propria quadreria, acquistando diversi lotti di dipinti da Alessandro Saluzzo. Sanguineti 2013, p. 126 con bibliografia precedente.

³¹ Per le vicende di Strada Balbi e dei palazzi che si affacciano su essa si veda Di Biase 1993.

³² Sanguineti 2013 pp. 127-128.

degli Dei³³ (fig. 5). Qui lo spazio è ormai completamente dilatato e la volta è bucata dall'azzurro del cielo, mentre i personaggi del mito si accalcano sopra il cornicione, congiungendo così lo spazio della volta con quello della parete. E al centro delle pareti della galleria, entro due ovati, inglobati nella decorazione pensata da Gregorio De Ferrari, come il disegno di Oberlin sembrerebbe confermare anche a livello progettuale³⁴, trovavano posto di nuovo due ritratti, di vecchi e non di dame, attribuiti dalle fonti settecentesche all'Holbein e a Tintoretto³⁵.

Sul finire del secolo si colloca ancora la Galleria di Venere e Adone in palazzo Centurione Cambiaso affrescata da Bartolomeo Guidobono³⁶ (fig. 6): unica galleria passante a Genova, la volta è totalmente aperta sul cielo e la ripartizione delle scene è modulata da mosse ghirlande di fiori sostenute da scorciate figure maschili, mentre lungo il cornicione si assiepano gli altri protagonisti del mito, a creare uno spazio continuo e fluido. Questo straordinario spazio dipinto, in cui le figure sembrano fluttuare nel cielo, ma al contempo modulato secondo una precisa struttura sembra evocare ancora una volta l'ambiente romano e cortonesco, a dimostrazione di come Genova ancora per tutto il Seicento e oltre continuasse a guardare ai modelli barocchi romani.

2. *La galleria tra Seicento e Settecento: l'architettura*

Tra la fine dei Seicento e l'inizio del Settecento la galleria diviene un vero e proprio paradigma dell'aggiornamento della committenza sul piano del gusto contraddistinguendosi, anche dal punto di vista architettonico, quale elemento imprescindibile non solo per le nuove realizzazioni ma anche, e soprattutto, nelle ristrutturazioni, molto diffuse in una realtà così densamente edificata come quella genovese.

Appare, in questo senso, particolarmente significativa la vicenda che vide impegnato, proprio intorno allo scadere del XVII secolo, Paolo Vincenzo Spinola Doria, terzo marchese di Los Balbases, esponente di una famiglia di diplomatici genovesi residenti a Madrid e attivi sul piano finanziario in tutta Europa³⁷, e un giovane architetto, molto caro ai Sauli, che di lì a poco sarebbe diventato uno dei protagonisti della scena architettonica internazionale: Gio Luca Hildebrandt³⁸.

³³ Fiore 2014, pp. 100-103.

³⁴ Magnani 2013, p. 23.

³⁵ Sanguineti 2013, p. 125.

³⁶ Newcome Schleier 2002, pp. 22-24.

³⁷ Ghia 2009, pp. 100, 340-344. Per il ramo Spinola di Los Balbases in Spagna si vedano anche Herrero Sánchez 2009, pp. 97-133; Herrero Sánchez, Álvarez-Ossorio 2011, pp. 331-365.

³⁸ Per il legame tra Francesco Maria Sauli e Hildebrandt si vedano Ghia 2009, pp. 106, 120-124, 301-303.

Ormai anziano e malato, desideroso di tornare a Genova, lo Spinola si rivolse a Francesco Maria Sauli, amico fraterno e suo procuratore in molte città italiane³⁹, perché lo aiutasse nella ricerca, o nella costruzione, di un palazzo «vistoso, e di Maestà» che potesse accoglierlo e, al contempo, rappresentare degnamente la magnificenza della famiglia⁴⁰: sposato con la nobildonna romana Anna Colonna di Marcantonio, il marchese era un committente molto aggiornato ed esigente, appassionato conoscitore di tutte quelle “novità” architettoniche che aveva potuto osservare (e disegnare⁴¹) in occasione dei lunghi viaggi compiuti in qualità di ambasciatore in Italia e in Europa⁴². La delicata e complessa operazione venne quindi affidata nel 1693 da Francesco Maria Sauli al giovane Hildebrandt, appena uscito dall'*atelier* romano di Carlo Fontana e⁴³, proprio in quegli anni, impegnato per lui in un grandioso progetto per la canonica della basilica di Nostra Signora Assunta in Carignano⁴⁴. Molti furono i progetti, sia per costruzioni *ex novo* sia per ristrutturazioni di siti già edificati⁴⁵, che l'ingegnere eseguì per lo Spinola, a sua volta molto attivo nel

³⁹ Le lettere inviate dallo Spinola al Sauli sono conservate presso l'Archivio Durazzo Pallavicini di Genova (Fondo Sauli): quelle che trattano dei progetti per la residenza genovese del Marchese di Los Balbases coprono gli anni che vanno dal 1693 al 1696, anno della partenza di Hildebrandt per Milano e poi per Vienna. Lo Spinola morirà nel 1699 senza essere riuscito a tornare a Genova. Si veda in proposito Ghia 2009, pp. 106, 340-344.

⁴⁰ Archivio Durazzo Pallavicini di Genova (d'ora in poi ADGG), Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 15 dicembre 1695, in Ghia 2009, pp. 340-344.

⁴¹ A una lettera al Sauli del 24 settembre 1693, lo Spinola allega, quale suggerimento progettuale, «una pianta che ho fatto copiare da uno sbizzo rimastomi avendo smarrite le mape più distinte che mi sovieno ne havevo nelle mie lunghe pellegrinazioni»: ADGG, Archivio Sauli, AS. 1485, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 24 settembre 1693.

⁴² Paolo Spinola era stato anche ambasciatore per la corona spagnola a Vienna (fino al 1676) e a Parigi (1677); cfr. anche Santamaria 2011, p. 52 e nota 95.

⁴³ Per l'apprendistato nella bottega di Carlo Fontana si veda: Hager 1993, p. 135; Grimschitz 1959, pp. 8, 171, 201.

⁴⁴ Kühn 1928-29, pp. 85-93; Grimschitz 1959, pp. 26-28; Ghia 2009 pp. 301-312; Magnani, Rulli in corso di stampa.

⁴⁵ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 16 luglio 1693 (Ghia 2009, pp. 341-342): tra le ristrutturazioni, un primo progetto che lo Spinola chiede a Hildebrandt è finalizzato al riadattamento di un edificio preesistente sito nell'area di San Matteo, ereditato per linea materna, per unirlo con un'altro nell'«isolotto di Campetto». Una seconda serie di idee progettuali si riferisce invece alla possibilità di ristrutturazione e ampliamento della «casa antica paterna del Ponte de Spinoli» sita in corrispondenza della Piazza detta del Seriglio (ivi, pp. 341-342). Per il primo progetto quindi lo Spinola chiede all'Hildebrandt delle idee: a Madrid giungono quindi due disegni che contengono idee per riformare il palazzo vicino a San Matteo in una prima data del 14 gennaio del 1694, disegni sui quali lo Spinola si riserva di fare le sue riflessioni: così, in una seconda lettera del 28 gennaio, sottolinea come «vi ho marcate molte cose che non vanno a mio genio» e sottolinea la necessità di recuperare il più possibile quanto già costruito: per questo motivo chiede all'architetto un preciso rilievo dello stato di fatto, suddiviso nelle «Piante dei vari piani, regolate su la scala geometrica, unito a un disegno dell'alzata, che sia un semplice profilo sopra cui il committente farà le sue proposizioni per sentirne i di lui sensi in quanto a se possino esser riuscibili o no». All'inizio maggio del 1694 i disegni, aspettati con ansia a Madrid, non sono ancora arrivati e lo Spinola si rammarica del fatto che siano andati persi e chiede al Sauli

proporre suggerimenti funzionali e compositivi ma anche soluzioni architettoniche modulate su quelle «idee di altri Palazij [...] veduti, ed osservati in differenti posti del Mondo»⁴⁶. È proprio dalle tante lettere (e disegni) che lo Spinola e il Sauli si scambiarono tra il 1693 e il 1696, che possiamo oggi comprendere come la presenza di una galleria fosse, per il marchese di Los Balbases, imprescindibile per la nuova «Fabrica del Palazzo». Così scriveva, infatti, nell'aprile del 1696 a riguardo degli ultimi progetti giunti a Madrid: «in appresso invierò a V. S. Ill. ma un modello di scala di struttura nuova e vaga, e che secondo le piante mandatemi dall'Ingegnere Ildebrand permette che si facci dietro di essa una galleria per la comunicazione de' due principali appartamenti»⁴⁷.

Legata alle volontà del marchese di Los Balbases, morto a Madrid nel 1699, di rientrare a Genova è da collegarsi anche la proposta progettuale legata al rinnovo e all'ingrandimento di un'antica proprietà Spinola ereditata per via materna da Paolo e sita in San Matteo⁴⁸. La costruzione si sarebbe dovuta connettere – attraverso la realizzazione di un “ponte”, ovvero di un passaggio coperto – a un altro edificio preesistente, situato nella cosiddetta “isola di Campetto”, intasando parzialmente un vicolo preesistente⁴⁹.

Il progetto, illustrato da una dettagliata planimetria pubblicata da Andrea Walter Ghia nel 2009 e conservata presso il fondo disegni Sauli dell'Archivio Durazzo Giustiniani di Genova⁵⁰, è sviluppato nell'ambito di un importante intervento – tale sia in termini dimensionali sia tecnici – che interessa il costruito del centro antico della città, cogliendo l'occasione per aggiornare lo spazio dell'abitazione attraverso una complessa soluzione scenografica che si affianca, in parte sovrapponendosi, alla preesistente tipologia architettonica ancora di matrice medievale (fig. 7).

La “galleria-ponte” diviene così un vero e proprio elemento di snodo, un diaframma aperto sul Campetto in forma di loggia biabsidata che rimanda a composizioni cinquecentesche. Una soluzione scenografica monumentale,

di intercedere presso l'architetto per farli rifare (lettera Spinola 6 maggio 1694). Altri disegni (uno) per il sito di San Matteo arrivano a Madrid: ne dà comunicazione lo Spinola il 23 Settembre del 1694: a proposito di questo disegno, lo Spinola suggerisce una scala cilindrica, «un'architettura vaga e di novità, nel modo che ne ho vedute tante altre» (lettera del 23 settembre 1694).

⁴⁶ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 15 dicembre 1695.

⁴⁷ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 19 aprile 1696.

⁴⁸ Ghia 2009, p. 340.

⁴⁹ Ivi, pp. 373-374 (la proposta non si riferisce però al palazzo Spinola “del Serriglio”). Il progetto verrà realizzato, in termini molto semplificati, solo nel 1738, quando il nuovo marchese Spinola di Los Balbases deciderà di porre mano alla costruzione di un collegamento a ponte tra l'appartamento – allora affittato al Magnifico Carlo Centurione – e un terrazzo ricavato sul sedime di una casa incendiata posta tra il vico della Neve e quello della Paglia (Archivio Storico del Comune di Genova, *Padri del Comune, Pratiche Pubbliche*, filza n. 239, doc. n. 6 in Grossi Bianchi, Poggi 1980, p. 321 nota n. 72).

⁵⁰ ADGG, Archivio Sauli, fondo disegni, 1837-11, *Pianta del piano nobile di un palazzo in centro storico*, sec. XVIII, in Ghia 2009, pp. 373-374.

quindi, che segna il passaggio, in continuità, tra l'appartamento al piano, la scala monumentale e una terrazza con fontana che affaccia a sua volta su un «poggiolo» in aggetto «che forma la facciata». È la soluzione con «Ponte» che suggeriva lo Spinola al Sauli e all'Hildebrandt nelle sue lettere⁵¹: quello spazio prestigioso e di rappresentanza che avrebbe permesso di mettere in comunicazione i due edifici preesistenti e che avrebbe rivestito anche la funzione di «Sala» dell'appartamento così rinnovato secondo le collaudate modalità di adattare lo spazio alla funzione, tipiche genovesi.

E ancora connessa al desiderio di magnificenza della famiglia Spinola e al desiderio di ampliamento dell'avito *Palazzo del Serriglio* in San Luca per trasformarlo in una dimora prestigiosa e di rappresentanza è la proposta di un'altra galleria, fatta progettare all'inizio del XVIII da Luca Spinola⁵² in uno degli appartamenti che si affacciavano sulla *Ripa Maris* e sul panorama del porto, all'interno del palazzo preso in affitto da Gio Giorgio Salvago «sito al ponte de Spinola», nodo dei traffici familiari⁵³ e attiguo al palazzo stesso (fig. 8). Una proposta, quella di ingrandire ed aggiornare la dimora, già a suo tempo caldeggiata dallo stesso Paolo Spinola che così scriveva a Francesco Maria Sauli nel luglio del 1693:

inclinerei ad ingrandire la mia casa antica paterna del Ponte de Spinoli si per l'affetto che vi hò per provenire da miei avi, come per la vaghezza e commodità del sito, mentre comprandosi alcune delle case collaterali si potrebbe fare un grandioso e nobile quarto con le finestre alla Marina, formare la facciata principale nella Piazza detta del Seriglio⁵⁴.

La galleria, che sarebbe stata lunga 84 palmi (circa 20 metri) e che avrebbe avuto ben cinque finestre affacciate sul «carroccio delle Sardene»⁵⁵, avrebbe

⁵¹ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 16 luglio 1693, in Ghia 2009, pp. 341: «In primo luogo mi occorre l'intenzione che la famiglia di mia madre hebbe di unire con un Ponte la mia casa grande a S. Matteo, con quelle che posiedo nell'isolotto di Campetto, in conformità della licenza ottenutane da codesto Senato, facendo la facciata della casa stessa sopra la Piazza medesima di Campetto essendo il sito veramente nobile quanto si possa desiderare». Per le richieste dello Spinola all'Hildebrandt si vedano anche le lettere scambiate con Francesco Maria Sauli del 18 novembre 1694, 2 dicembre 1694, 30 dicembre 1694, 8 febbraio 1695, 24 marzo 1695 (ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486).

⁵² Nipote di Paolo Spinola marchese di Los Balbases, nato dal matrimonio della figlia Isabella con Francesco Maria Spinola; cfr. Santamaria 2011, pp. 52-53, 58.

⁵³ *Modello della galeria che il Sig. Luca Spinola vuol far fabricare in la casa del Sig. Gio Giorgio Salvago*, fine sec. XVII, Genova, Palazzo di Gio Giorgio Salvago in Sottoripa, ADGG, Archivio Sauli, fondo disegni 1837-13, in Ghia 2009, pp. 367-368.

⁵⁴ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 16 luglio 1693, in Ghia 2009, pp. 341. Cfr. anche la lettera dello Spinola al Sauli del 12 marzo 1693 a riguardo dei suoi «effetti stabili posti a San Luca»: «considerato il sito molto a proposito, quando col Tempo io o miei Eredi risolvessero fare una casa, o sia Palazzo Nobile, con l'agionta di qualche casa contigua, tenendo per meglio il detto sito che quello di San Matteo, godendo della vista del porto e della comodità di venire sin di fuori città in Cochio» (ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486).

⁵⁵ Il toponimo, oggi scomparso ma corrispondente alla piazza del Serriglio, deriva da *piazza de Sardena*, presente nel tessuto urbano della *Ripa*: cfr. Grossi Bianchi, Poleggi 1980, p. 304.

collegato direttamente la dimora (svilupata alle spalle della galleria stessa e verso la via San Luca) con la *Ripa* e con il fronte del porto, permettendo così al committente di godere di un piacevole e prestigioso affaccio sul mare.

Lo spazio della galleria diviene così protagonista di molti degli interventi di rinnovo nell'ambito della residenzialità cittadina: la rilettura adottata da Maddalena Doria, moglie di Nicolò Spinola, tra il 1733 e il 1736⁵⁶ per il secondo piano nobile della residenza di Pellicceria, organizzata dal capo d'opera Bartolomeo Orsolino, trova nella galleria progettata e allestita da Lorenzo de Ferrari l'elemento più consono per garantire quella fluidità di passaggio che l'organizzazione *en enfilade* degli ambienti, ispirata direttamente ai modelli d'oltralpe⁵⁷, richiedeva (fig. 9). Aperto da finestre su entrambi i lati, questo nuovo spazio non è più destinato alla presentazione della magnifica collezione di tele che Maddalena aveva ereditato dai Pallavicino-Doria, sistemate in altri spazi della dimora⁵⁸, ma diviene il luogo in cui manifestare l'aggiornamento culturale della committenza attraverso altri oggetti, nuovi intermediari della preziosità, piacevolezza e magnificenza: grandi specchiere e *consolles* poste in alternanza con le aperture, stucchi dorati, arredi e paramenti tessili che rimandano a una lettura dello spazio che si collega direttamente al gusto internazionale, francese in particolare, diffuso in quel momento anche dai trattati di Jacques-François Blondel⁵⁹, che limitava la decorazione pittorica alla sola conclusione verticale di camini, sovrapporte e specchiere e, come in questo caso, a medaglioni affrescati nella volta⁶⁰.

Il rinnovato gusto settecentesco, influenzato e alimentato da numerosi fattori, tra i quali si possono annoverare gli stretti contatti, di natura diplomatica e finanziaria⁶¹, intrattenuti da una élite di committenti con la Francia e con l'Europa, il lavoro dei trattatisti e degli incisori, oltre alle novità introdotte da decoratori e stuccatori – attivi nei cantieri delle più grandi residenze europee⁶² – guida alcune tra le più aggiornate committenze settecentesche a leggere lo spazio della galleria in un modo sostanzialmente differente.

È in questo contesto che si colloca la straordinaria e complessa macchina decorativa che Lorenzo De Ferrari – qui in veste di progettista, pittore e

⁵⁶ Dagnino 1987, pp. 39 e 41; Rotondi Terminiello 2000, p. 227.

⁵⁷ Dagnino 1987, p. 47; Rotondi Terminiello 2000, p. 228; Rulli 2013, pp. 157-160.

⁵⁸ Dagnino 1987, pp. 40-41; Boccardo 1987, pp. 70-73, Simonetti 1987, pp. 28-31; Rotondi Terminiello 2000, p. 228.

⁵⁹ *De la distribution des Maisons de Plaisance...*, Parigi 1737-1738.

⁶⁰ Blondel 1737-1738, vol. I, p. 192: «les peintures qui décorent les dessus des portes, ou autres parties d'un appartement, doivent, surtout dans les premières pièces, designer les qualités du Maître, ou ses exploits; afin d'annoncer par ces allégories le respect qu'on doit à la personne qui habite le bâtiment. Il faut éviter dans un grand morceau d'Architecture, de feindre par des peintures quelques parties qui ne pourroit paroître aux yeux qu'une imitation trop artificielle, & qui seroit tort à la majesté de la vraie décoration».

⁶¹ Per un quadro generale del contesto politico-finanziario del momento si vedano Felloni 1971; Giaccherio 1979; Assereto 1985, pp. 95-119 e 1999; Bitossi 1995.

⁶² Martinola 1963; Gavazza 1995, pp. 22-23 e 2004, pp. 159 e 163-173.

decoratore – allestì tra il 1734 e il 1744 per i Carrega quando, acquistato il palazzo in *Strada Nuova* (oggi via Garibaldi) fatto costruire da Tobia Pallavicino nel corso del sesto decennio del XVI secolo, vollero aggiornarlo in accordo con il nuovo gusto (fig. 10). La galleria, che si pone a chiusura degli ampliamenti degli spazi cinquecenteschi verso valle, diviene così luogo di rappresentanza dove la decorazione si fa totalizzante arrivando a “fondere” pareti, volta, arredi in un sofisticata scenografia; un ambiente frutto di un disegno unitario, forse eseguito in collaborazione con lo stuccatore Diego Francesco Carlone, che guarda a modelli europei, francesi e tedeschi⁶³.

Nuovo elemento architettonico da inserire anche negli spazi di villeggiatura, la galleria diviene, nel corso del Settecento, cardine e fulcro di una rivisitata lettura del rapporto interno-esterno, in un crescendo di “apertura” che porta dalla residenza al giardino e al paesaggio agricolo circostante, reso e organizzato in senso “estetico”⁶⁴.

Nel rinnovo dell’avito complesso di villeggiatura intrapreso da Francesco Maria Della Rovere negli anni quaranta del Settecento e concluso alla fine dei sessanta, le due *Gallerie*, infatti, si sviluppano a piano terra, avvolgendo il giardino in due ali terrazzate dall’andamento mistilineo. Il rapporto interno esterno tra galleria e giardino avviene qui non soltanto attraverso la memoria e l’immagine di quella stessa campagna che abbraccia, perfettamente resa all’interno dell’architettura dal lavoro di stuccatori del calibro di Alessandro Bollina e Giuseppe Petondi⁶⁵ a simulare pergolati carichi di frutti maturi, alberi e verzura nel pieno della fioriture stagionali, acqua che sgorga da elementi conchigliari desunti dai modelli ornamentali del rococò internazionale – giunto tramite i “taccuini di mestiere” di famiglie di stuccatori attive sulla scena internazionale – ma anche “fisicamente” mediante i profumi che quella natura stessa genera. Profumiere, prodotte sui modelli delle manifatture di Mustiers da Giacomo Boselli in accordo con i decori stagionali delle “stanze” che compongono le “gallerie”, erano infatti posizionate sulle *consolles* che adornano ancora oggi gli ambienti⁶⁶. Questi ambienti diventano così, da un lato, una sottile allegoria del territorio circostante la villa, reso fertile e fruttifero grazie all’accorto governo del committente, dall’altro entrano a far parte di una più ampia progettualità scenografica che, nel connotare cornici, specchi e altri arredi con gli stessi elementi naturali presenti nel giardino, declinati secondo le caratteristiche delle prime tre stagioni dell’anno, ripropone all’interno della dimora il paesaggio circostante esteticamente organizzato (fig. 11). Allo stesso modo la galleria a sud, dedicata alla stagione invernale, accoglie, tra le rocce che la rivestono interamente, piccoli frammenti di specchio, conchiglie, coralli

⁶³ Bartolini *et al.* 2000, pp. 72-76; Gavazza 2000, pp. 110-115.

⁶⁴ Magnani 2000, pp. 184-185; Rulli 2013, pp. 164-168.

⁶⁵ Magnani 2000, pp. 184-185; Rulli in corso di stampa. Su Giuseppe Petondi si veda anche Tondi 2013, pp. 61-85.

⁶⁶ Rulli 2013, p. 166.

e altri elementi di arredo realizzati con «choses precieuses d'histoire naturelle et productions rare set bien arrangées dans ce genre»⁶⁷ che contribuiscono all'annullamento della struttura architettonica e anticipano l'ambiente marino verso il quale era rivolta.

E siamo ormai intorno agli anni Settanta del Settecento quando, nell'ambito di una nuova progettazione che guarda completamente agli esempi d'oltralpe, Gregorio Petondi progetta – tra il 1776 e il 1778 – il palazzo di Giovanni Tommaso Balbi in *Strada Lomellini* e l'allestimento dell'appartamento del piano nobile⁶⁸ (fig. 12). Ancora una volta si pensa alla galleria come elemento di unificazione degli spazi della residenza, garanzia della continuità di percorrenza dell'infilata delle sale e dei salotti ma, al contempo, spazio aggiornato affacciato su quella *Strada Nuovissima*, oggi via Cairoli, che si sarebbe aperta di lì a poco. Il Petondi è qui responsabile dell'intera riorganizzazione spaziale, configurata secondo la “moderna” disposizione francese che faceva dei principi della flessibilità degli spazi, della comodità, della separazione tra aree private, di servizio e di rappresentanza teorizzati dal Blondel le pietre miliari della propria progettazione⁶⁹.

Riferimenti bibliografici / References

- Alizeri F. (1846), *Guida artistica per la città di Genova*, Genova: presso Gio. Grondona Q. Giuseppe.
- Alizeri F. (1875), *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova: Sambolino.
- Altavista C. (2015), *Petondi, Giovanni Angelo Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 82, <[⁶⁷ Pierre-Jacques Onésyme Bergeret nel 1773 visita con Fragonard la villa roversca: Tornezy 1895, pp. 108-109; Gonzales Palacios 1984, vol. II, p. 891; Astengo 2007, p. 23.](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-angelo-gregorio-petondi_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
<p>Assereto G. (1995), <i>Dall'amministrazione patrizia all'amministrazione moderna: Genova</i>, in <i>L'amministrazione nella storia moderna, ISAP-Archivio-Nuova serie, L'amministrazione nella storia moderna</i>, vol. I, Milano: Giuffrè, pp. 95-119.</p>
<p>Assereto G. (1999), <i>Le metamorfosi della Repubblica. Saggi di storia genovese tra il XVI e il XIX secolo</i>, Savona: Daner Edizioni.</p>
<p>Astengo D. (2007), <i>L'altro sguardo. Artisti e viaggiatori in Liguria dal '700 al '900</i>, Imperia: Philobiblon.</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁶⁸ Morozzo della Rocca, Buccafurri 2011, pp. 218-220; Altavista 2015.

⁶⁹ Morozzo della Rocca, Buccafurri 2005, pp. 214, 220.

- Bartolini C., Bozzo G., Manara E. (2000), *Genova. Palazzo Carrega Cataldi Camera di Commercio*, Genova: Sagep Editrice.
- Bitossi C. (1990), *Il Governo dei Magnifici: patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova: Edizioni culturali internazionali.
- Bitossi C. (1995), *La Repubblica è vecchia. Patriziato e Governo a Genova nel secondo Settecento*, Roma: Istituto Storico Italiano per l'Età moderna e contemporanea.
- Blondel J.F. (1737-1738), *De la distribution des Maisons de Plaisance et de la décoration des édifices en général*, Parigi: Charles-Antoine Jombert.
- Boccardo P. (1988), *Scultura antica e moderna e collezionismo tra XVI e XVII secolo*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova: Cassa di Risparmio Genova e Imperia, pp. 87-101.
- Boccardo P., Orlando A. (2004), *Palazzo "del melograno" a Genova*, con una relazione di restauro di Roberto Nam, Genova: Log.
- Boccardo P. (2013), *Vicende e identificazione delle opere di Algardi nella collezione Franzone e un inedito bronzo delle civiche raccolte genovesi*, in *La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata*, Genova: Sagep Editori, pp. 39-55.
- Burckhardt J. (1952), *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze: Sansoni.
- Costantini C. (1978), *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino: Utet.
- Di Biase C. (1993), *Strada Balbi a Genova. Residenza aristocratica e città*, Genova: Sagep Editori.
- Feigenbaum G., a cura di (2014), *Display of art in the Roman Palace 1550-1750*, Los Angeles: Getty Research Institute.
- Felloni G. (1971), *Gli investimenti finanziari genovesi in Europa tra il Seicento e la restaurazione*, Milano: Giuffrè.
- Fiore V. (2013), *Lo spazio dell'antico nelle residenze genovesi tra XV e XVIII secolo: l'evoluzione della Galateria sive Loggia*, in *Spazi del Collezionismo. Temi e Sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi Editore, pp. 75-89.
- Fiore V. (2014), *Palazzo Balbi Senarega*, in *Città Ateneo Immagine*, a cura di L. Magnani, Genova: De Ferrari, pp. 91-115.
- Fiore V., Fioravanti M., Manzitti A., Montanari G. (in corso di stampa), *Palazzo Balbi Senarega. Una guida*, in corso di stampa.
- Gavazza E. (1974), *La Grande decorazione a Genova*, Genova: Sagep Editori.
- Gavazza E. (1989), *Lo Spazio dipinto*, Genova: Sagep Editori.
- Gavazza E. (1995), *Stucco e decorazione tra Sei e Settecento a Genova. Le connessioni di Lombardia*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo: Edizioni Bolis, pp. 22-23.
- Gavazza E. (2000), *Le compresenze*, in *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione*

- a *Genova e in Liguria nel Settecento*, con la collaborazione di G. Rotondi Terminiello, Genova: Sagep Editrice, pp. 61-136.
- Gavazza E. (2004), *Dai laghi lombardi l'arte degli stuccatori. Pratica, diffusione, aggiornamento del gusto*, in *Genova e l'Europa continentale: Austria, Germania, Svizzera: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editore, pp. 159-173.
- Ghia A.W. (2009), *Casa con villa delli Signori Sauli. Piante e disegni dell'archivio Sauli: catalogo*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLIX (CXXIII), fasc. II, pp. 87-387.
- Giacchero G. (1979), *Economia e società del Settecento genovese*, Genova: Sagep Editore.
- Grimschitz B. (1959), *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien-München: Verlag Herold.
- Grossi Bianchi L., Poleggi E. (1980), *Una città portuale del Medioevo: Genova nei secoli X-XVI*, Genova: Sagep Editrice.
- Hager H. (1993), *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, in *The Artist's workshop*, edited by P.M. Lukehart, Washington: National Gallery of Art, pp. 123-155.
- Herrero Sánchez M., Álvarez-Ossorio A. (2011), *La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica: el caso del III marqués de Los Balbases (1630-1699)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., LI (CXXV), fasc. I, pp. 331-365.
- Herrero Sánchez M. (2009), *La red genovesa Spínola y el entramado transnacional de los marqueses de los Balbases al servicio de la Monarquía Hispánica en Bartolomé Yun Casalilla*, in *Las redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*, a cura di M. Pons, Madrid: Marcial Pons, pp. 97-133.
- Kühn G. (1928-1929), *Zwei Entwürfe Johann Lukas von Hildebrandts zu einem Stiftsgebäude der Kirche S. Maria di Carignano in Genua*, «Zeitschrift für bildende Kunst», n. 4, pp. 85-93.
- Leoncini L. (2012), *Museo di Palazzo Reale. Genova. Catalogo Generale. Il Palazzo e i suoi interni. Gli affreschi e gli stucchi*, Milano: Skira.
- Martinola G. (1963), *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini (sec. XVII-XIX)*, Bellinzona: Edizioni dello Stato.
- Magnani L. (2000), *Natura e artificio decorativo*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, con la collaborazione di G. Rotondi Terminiello, Genova: Sagep Editrice, pp. 137-206.
- Magnani L. (2003), *Alessi, Cambiaso, Castello: un dibattito tra architettura e pittura alla metà del Cinquecento a Genova*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medioevale e moderna*, a cura di G. Ciotta, Atti del convegno (2001), Genova: De Ferrari, pp. 520-527.
- Magnani L. (2013), *Lo spazio del collezionismo. Problemi*, in *Spazi del*

- Collezionismo. Temi e Sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi Editore, pp. 13-46.
- Magnani L., Rulli S. (in corso di stampa), *Hildebrandt a Genova e lo sguardo internazionale dei Sauli tra la fine del XVII secolo e gli inizi del Settecento*, in *I Saperi dell'arte. La ragione dei lumi-La ragione del classico*, Atti del convegno internazionale (2017), a cura di I.C.R. Balestreri, L. Facchin, in corso di stampa.
- Morozzo della Rocca D., Buccafurri F. (2011), *La cultura francese e il suo riflesso sui palazzi*, in *Genova. Strada Nuovissima. Impianto urbano e architetture*, a cura di G. Ciotta, Genova: De Ferrari, pp. 206-242.
- Newcome Scheleier M. (2002), *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino: Artema.
- Pesenti F.R. (1998), *Il cortonismo a Genova: Bottalla e G. B. Carlone in un programma politico affrescato*, «Trasparenze», 3, pp. 27-45.
- Pesenti F.R. (1999), *Gli affreschi di palazzo Ayrolo Negrone. Le premesse e il seguito*, «Trasparenze», 5, pp. 37-51.
- Prinz W. (1988), *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena: Panini.
- Profumo R. (2002), *Il paesaggio nella pittura rinascimentale tra idealizzazione ed emozione: da Raffaello a Dosso Dossi*, in *Il paesaggio nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi, G.A. Vergani, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 189-205.
- Ratti C.G. (1997), *Storia de' Pittori, scultori et architetti liguri e de' foresti che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, edizione a cura di M. Migliorini, Genova: Istituto di Storia dell'Arte, Università di Genova.
- Ratti C.G. (1766), *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, Scultura et architettura*, Genova: dalle stampe di Paolo, e Adamo Scionico sulla piazza delle Scuole Pie.
- Ratti C.G. (1780), *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, Scultura et architettura*, Genova: presso Ivone Gravier.
- Rotondi Terminiello G. (2000), *La dimora dell'aristocrazia*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, con la collaborazione di G. Rotondi Terminiello, Genova: Sagep Editrice, pp. 207-254.
- Rubens P.P. (1622), *Palazzi antichi e moderni di Genova raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens*, Anversa: Pietro Paolo Rubens, alli 29 di maggio 1622.
- Rulli S. (2013), *Gusto rocaille e spazio della collezione a Genova e nel Genovesato nel XVIII secolo: il rinnovo degli ambienti in città e in villa*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo aristocratico nel XVII e nel XVIII secolo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi Editore, pp. 157-176.
- Rulli S. (2014), *Villa Giustiniani Cambiaso*, in *Città Ateneo Immagine*, a cura di L. Magnani, Genova: De Ferrari, pp. 175-187.

- Rulli S. (in corso di stampa), *I novelli ornamenti a stucco per Francesco Maria Della Rovere. Maestranze e modelli aggiornati al gusto europeo a Savona e Abisola Superiore*, in *La Cappella Sistina di Savona: due secoli e mezzo di arte, musica e bellezza, 1764-2014*, Atti del convegno (2014), a cura di C. Paolocci, in corso di stampa.
- Sanguineti D. (2012), *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, Genova: Sagep Editori.
- Sanguineti D. (2013), *Con gli occhi di Carlo Giuseppe Ratti. Sistemi espositivi del ritratto nelle quadriere genovesi del Settecento*, in *Spazi del Collezionismo. Temi e Sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi Editore, pp. 117-140.
- Santamaria R. (2001), *Palazzo, in parlar proprio, è l'abitazione di chi comanda: l'edificio e i suoi proprietari (secoli XVI e XIX)*, in *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese*, a cura di R. Santamaria, Recco (Ge): Le Mani – Microart's Edizioni, pp. 35-71.
- Scamozzi V. (1615), *Idea dell'architettura universale*, Ristampa anastatica dell'edizione: In Venetia: presso l'autore.
- Strunck C. (2001), *La sistemazione seicentesca delle sculture antiche. La Galleria Giustiniana e la galleria di palazzo Giustiniani a confronto*, in *I Giustiniani e l'antico*, catalogo della mostra, a cura di G. Fusconi, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 57-70.
- Tondi L. (2013), *I Petondi di Castel San Pietro: dalla valle di Muggio alle corti d'Europa*, in *Oratorio di Nostra Signora di Castello a Savona. Storia, opere, restauri*, a cura di R. Scunza, L. Tondi, Genova: Sagep Editori, pp. 59-93.
- Tornezy A. (1895), *Bergeret et Fragonard: journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*, Parigi: Librairies-Imprimeries Réunies.

Appendice



Fig. 1. Valerio Castello, Galleria del Ratto di Proserpina, Genova, palazzo Balbi Senarega



Fig. 2. Galleria dell'Eneide, Genova, palazzo Ayrolo Negrone



Fig. 3. Lorenzo de Ferrari, Monocromi, Galleria della Cappella, Genova, palazzo Reale



Fig. 4. Domenico Guidobono, Galleria, Genova, palazzo De Mari



Fig. 5. Gregorio de Ferrari, Galleria degli amori dei Dei, Genova, palazzo Balbi Senarega



Fig. 6. Bartolomeo Guidobono, Galleria, Genova, palazzo Centurione Cambiaso

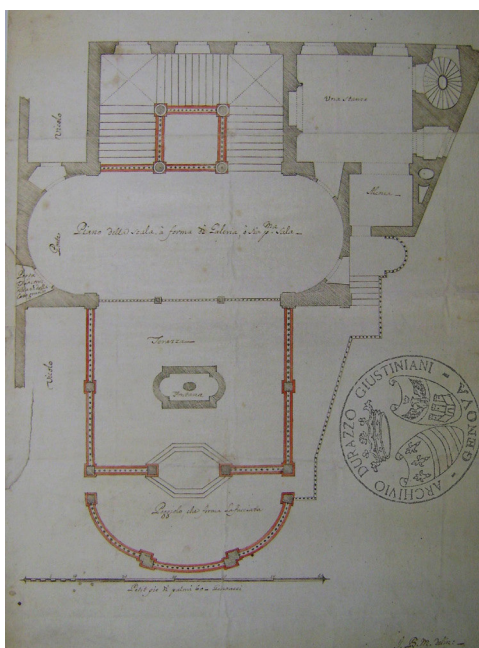


Fig. 7. *Pianta del piano nobile di un palazzo in centro storico*, Genova (ADGG, Archivio Sauli, fondo disegni, 1837-11)



Fig. 10. Lorenzo De Ferrari, *Galleria dorata*, Genova, palazzo Tobia Pallavicino poi Carrega Cataldi



Fig. 11. *Galleria dell'Autunno*, villa Della Rovere poi Gavotti, Albisola Superiore (Savona)

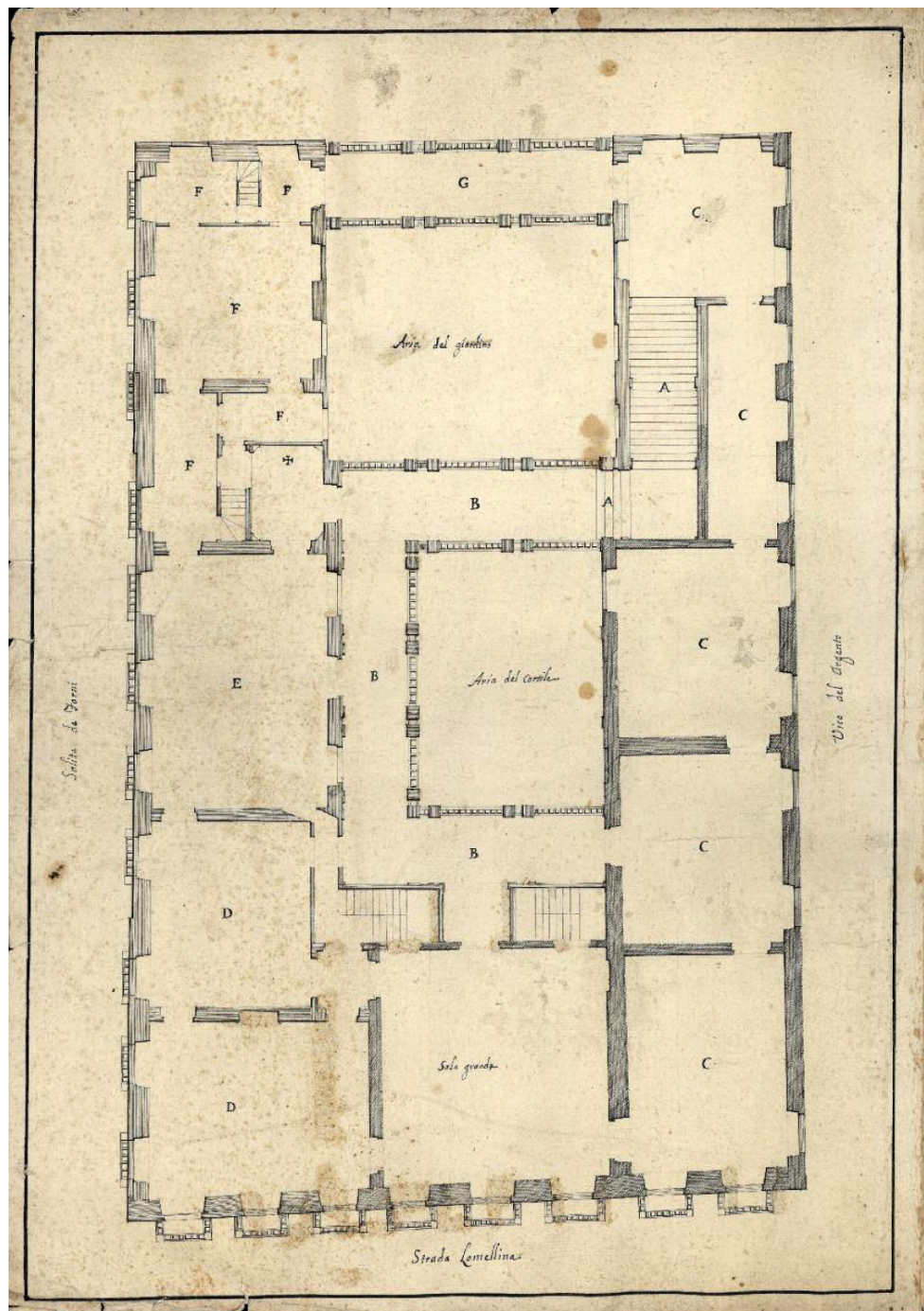


Fig. 12. Gregorio Petondi, progetto per il piano nobile del Palazzo Balbi Doria Lamba, Genova, Archivio di Stato di Genova

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00