

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](mailto: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](mailto: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 III

Parole e immagini: letture iconografiche

# Dalla celebrazione del casato al mito di Enea e all'interpretazione etica della storia universale: un percorso iconografico tra le gallerie genovesi

Laura Stagno\*

## *Abstract*

La prima galleria a Genova fu edificata e decorata per committenza di Giovanni Andrea Doria (dal 1594). La “Galleria Aurea” fu parte del tentativo del principe Doria di distinguersi, attraverso la scala ed il carattere degli interventi patrocinati, dagli altri aristocratici genovesi. Le scelte iconografiche – tanto per la decorazione plastica, affidata a Marcello Sparzo, quanto per la progettata qualificazione pittorica, nella quale il Doria cercò di coinvolgere i Carracci e probabilmente Caravaggio – avevano come intento la celebrazione del casato. Anche Maria Spinola pose le gesta della propria nobile famiglia, con particolare riferimento al fratello Ambrogio, al centro della decorazione della galleria che si era fatta costruire nel 1635. Successivamente l'attenzione si spostò sul mito, con una focalizzazione, negli anni Cinquanta, sulla vicenda di Enea, illustrata da G.B. Carlone nella galleria di Palazzo Ayrolo. Un caso di particolare interesse iconografico è infine, intorno al 1725, la grandiosa “Galleria degli Specchi” di palazzo Durazzo, nella quale Domenico Parodi mise in scena una complessa lettura morale della caduta dei grandi imperi nel corso dell'antichità, contrapposti alla durata nel tempo delle virtù cristiane e della famiglia committente.

\* Laura Stagno, Professore associato di Storia dell'arte moderna, Università di Genova, DIRAAS, Via Balbi 4, 16126 Genova, e-mail: laura.stagno@unige.it.

The first gallery in the Republic of Genoa was built and decorated by order of Giovanni Andrea Doria (1594). The “Galleria Aurea” was part of Prince Doria’s attempt to distinguish himself, through the scale and character of his patronage, from the other Genoese aristocrats. The iconographic choices – both for the plastic decoration, entrusted to Marcello Sparzo, and for the planned painted scenes, for which Giovanni Andrea tried to engage one of the Carracci and possibly Caravaggio – aimed at the direct celebration of the Doria. Maria Spinola also chose her family’s glories – embodied by the military triumphs of the great Amborgio – as theme for the decoration of the gallery she had built in 1635. Later on, iconographic preferences shifted to myth, with an important focus, in the 1650s, on the story of Aeneas, illustrated by G.B. Carlone in Palazzo Ayrolo Negrone’s gallery. Around 1725, on the magnificent “Galleria degli Specchi”’s vault in Palazzo Durazzo, Domenico Parodi staged a complex discourse based on a moral reading of the great empires’ fall in the course of antiquity, caused by their rulers’ vices, as opposed to the eternity of Christian virtues and of the Durazzo family.

Nella rete europea delle grandi gallerie di età moderna, di cui studi recenti hanno messo a fuoco l’articolata ricchezza e la varietà di rimandi incrociati<sup>1</sup>, Genova – come già riconosceva Vincenzo Scamozzi, che la citava, insieme a Roma, quale città in cui «quel genere di fabbriche, che si dicono Gallerie», introdotte in Francia per servire al passeggio dei membri delle corti, «hoggidì si usano molto»<sup>2</sup> – ebbe un ruolo non secondario, con una fioritura di ambienti significativi anche quantitativamente importante, della quale dà conto il saggio di Valentina Fiore e di Sara Rulli<sup>3</sup>. In questo contributo si intende invece concentrare l’attenzione sulle scelte iconografiche sottese agli apparati decorativi di alcune gallerie in particolare: snodi rilevanti, distribuiti in un arco di tempo compreso tra la fine del XVI secolo e la prima metà del XVIII, di un discorso complesso, di cui rappresentano paradigmaticamente versanti legati a strategie di comunicazione e a committenze diverse.

Gli esordi di questa tipologia architettonica si identificano, per Genova, con il caso precoce ed eclatante della Galleria Aurea (fig. 1) del Palazzo del Principe, reputato il «maggior palazzo» della città – segnalava ancora Scamozzi – «così per gli appartamenti delle stanze, e loggie, e passeggi per Signori, come anco per tutti i ministerij della Casa»<sup>4</sup>, tra le cui sale l’architetto Joseph Fürtttenbach, nel suo *Newes Itinerarium Italiae*, menzionava specificamente solo la «bella galleria, la cui volta è interamente dorata e ornata di begli stucchi»<sup>5</sup>: cuore cerimoniale del palazzo, che il proprietario considerava «la meglio pezza habbi in casa»<sup>6</sup>, essa non era destinata all’esposizione di dipinti o sculture, ma ad ospitare le funzioni

<sup>1</sup> Si vedano in particolare i contributi raccolti in *Les grandes galeries européennes* 2010.

<sup>2</sup> Scamozzi 1615, p. 305.

<sup>3</sup> V. Fiore. S. Rulli, in questo volume.

<sup>4</sup> Scamozzi 1615, p. 242.

<sup>5</sup> Fürtttenbach 1627, p. 215.

<sup>6</sup> Archivio Doria Pamphilj, Roma (d’ora in poi ADP), Scaff. 85.33, *Lettera di Giovanni Andrea Doria a Monsignor Orazio Spinola*, 16 maggio 1601.



di massima rappresentanza (ad esempio in occasione dei frequenti ‘hospitaggi’ di membri della casa Asburgo e della corte spagnola), e fu per questo dotata di un sontuoso paramento di tele d’oro e velluto carmesino<sup>7</sup>.

Le vicende relative alla costruzione e decorazione di questa galleria, commissionata da Giovanni Andrea Doria – «generale del mare» di Filippo II e successore del grande Andrea, ammiraglio della flotta di Carlo V – sono state ripercorse recentemente, nel quadro di un’analisi delle committenze del Doria<sup>8</sup>. Non si trattava, come in altre significative istanze cittadine<sup>9</sup>, della riconversione di una loggia, ma di uno spazio creato *ex novo* – tra le «fabriche da fare» era menzionata nel gennaio del 1594 «la Galarea dell’apartamento novo di Fassolo fin’ al casotto»<sup>10</sup> – quale ultimo tassello della serie di ampliamenti architettonici voluti dal principe per la sua dimora. È stata pubblicata la *promissio*<sup>11</sup> con cui Giovanni Battista Cantone e Luca Carlone si impegnavano, nel settembre dello stesso anno, a costruire «una Galarea di longhezza di palmi 130», seguendo un modello che gli veniva consegnato, forse dovuto all’architetto Giovanni Ponzello che era stato per anni «capo d’opera delle fabbriche» di Giovanni Andrea Doria<sup>12</sup>. Corpo di fabbrica “passante” aggiunto verso ponente in prosecuzione dell’edificio preesistente, la galleria – connotata dalla rilevante estensione, pari a circa 33 metri, e dall’illuminazione naturale garantita sui due lati lunghi dalla doppia fila di finestre – è coerente con i modelli di matrice francese, già ripresi ad esempio dalla galleria del Palazzo Rucellai Ruspoli a Roma<sup>13</sup> o dalla *Galleria degli Antichi* fatta erigere da Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta nel 1583-1584<sup>14</sup>.

Giovanni Andrea – leader della nobiltà “vecchia” genovese che aveva guidato anche in occasione dello scontro con i “nuovi” alla metà degli anni Settanta, impegnato a mantenere il ruolo di interfaccia privilegiato tra il sistema di potere spagnolo e la realtà cittadina che era stato proprio del suo predecessore<sup>15</sup> – individuò questo nuovo spazio quale sede di celebrazione dei fasti della famiglia Doria. L’impianto decorativo della galleria comprendeva statue in stucco raffiguranti antenati in veste di imperatori romani coronati di alloro, eseguite da Marcello Sparzo entro il 1598, e “vacui” risparmiati dalla decorazione plastica per essere ornati da pitture, che concorrevano in maniera complementare a definire il programma iconografico di esaltazione dinastica ideato dal principe.

<sup>7</sup> Stagno 2018, pp. 131-132.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 174-177, 242-260.

<sup>9</sup> Si veda il contributo di V. Fiore e S. Rulli in questo volume.

<sup>10</sup> ADP, Scaff. 79.79, *Lettera di Giovanni Andrea Doria al figlio Andrea*, Madrid, 11 gennaio 1594.

<sup>11</sup> Archivio di Stato di Genova (d’ora in poi ASGe), *Notai Antichi*, notaio Domenico Tinello, f. 252, 2 settembre 1594, pubblicato in ALFONSO 1985, pp. 322-323.

<sup>12</sup> ADP, Banc. 68.8, Mastro 1579-1583, c. 43; Stagno 2018, p. 175.

<sup>13</sup> Per la Galleria di Palazzo Rucellai-Ruspoli, si veda Prinz 2006, in particolare pp. 24-25.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 54-55.

<sup>15</sup> Circa la figura di Giovanni Andrea Doria, si vedano Savelli 1989, 1992; *Vita* 1997; Pacini 2007; Borghesi 2008; Carpentier, Priotti 2015, pp. 75-96; Stagno 2018.

«Nella volta della mia galarea vanno 14 nicchi, ne i quali vorrei far mettere quattordici figure di huomini Illustri della casa Doria», scriveva Giovanni Andrea a Gerolamo Doria, cui chiedeva aiuto per individuare gli esponenti più meritevoli del casato<sup>16</sup>, le «persone molto segnalate» da selezionare tra gli antenati e tra i «moderni»<sup>17</sup>: nel canone così creato figuravano il padre del committente, Giannettino, adottato come erede da Andrea ma morto prematuramente nella congiura dei Fieschi (1547), e lo stesso Andrea, «perché i suoi fatti soli eccedono quelli di tutti insieme»<sup>18</sup> (fig. 2). Approdava così allo spazio aggiornato e scenografico della galleria il tema della genealogia illustrata attraverso una teoria di effigi dei più gloriosi esponenti del casato proprietario della dimora, attestato a Genova, in sequenza cronologica avviata nel XV secolo, dapprima sulla facciata dei palazzi, poi all'interno delle residenze, con il paradigma della loggia affrescata da Perino del Vaga nello stesso Palazzo del Principe per Andrea Doria intorno 1530, e la successiva diffusione della soluzione iconografica negli atri e nelle sale dei palazzi aristocratici<sup>19</sup>. I riquadri destinati alla decorazione ad affresco all'interno della Galleria Aurea avrebbero dovuto illustrare lo stesso soggetto in chiave narrativa, raffigurando «le gesta degli uomini illustri del proprio casato, e quelle in ispecie del suo predecessore»<sup>20</sup>; per far eseguire tali pitture ad un livello qualitativamente elevato, Doria cercò di ingaggiare i Carracci, e probabilmente anche Caravaggio, ma morì senza che l'impresa fosse portata a termine<sup>21</sup>. L'insieme plastico e pittorico, nei termini che il committente aveva previsto, avrebbe dovuto porsi come primo, grandioso monumento della gloria della famiglia, sino a quel momento non degnamente rappresentata: «in 500 anni che la casa Doria cominciò a fiorire in Genova non vi fu che se ne sia fatta ancor nessuna [sala dipinta] in memoria delli morti, et per honore e stimolo de vivi»<sup>22</sup>.

Significativamente, questo tipo di soluzione – che, secondo Christina Strunck, risulta in età moderna relativamente poco frequente nella decorazione delle gallerie, benché nella trattatistica si ribadisse spesso la derivazione di queste ultime dai portici degli antichi, destinati all'ostensione delle gesta del proprietario e dei suoi antenati<sup>23</sup> – trova in parte rispondenza nella celebrazione delle glorie del casato (focalizzata su eventi recenti e di grande risalto) all'interno della galleria fatta costruire nel quarto decennio del XVII secolo da un'altra famiglia della nobiltà vecchia, gli Spinola (fig. 3). Questa

<sup>16</sup> ADP, Scaff. 85.6, *Lettera di Giovanni Andrea Doria a Gerolamo Doria*, 11 gennaio 1597.

<sup>17</sup> Ivi, *Lettera di Giovanni Andrea Doria a Gerolamo Doria*, 18 gennaio 1597.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Kliemann 1993, pp. 131-158.

<sup>20</sup> Merli, Belgrano 1874, p. 69, nota 3, con riferimento a lettere di Gerolamo Doria del 13 e 21 gennaio 1597.

<sup>21</sup> Stagno 2018, pp. 242-260. Nei vuaci furono eseguiti successivamente una *Fama e putti*, attribuiti a Giulio Benso (Newcome 1979, p. 355).

<sup>22</sup> ADP, Scaff. 85.6, *Lettera di Giovanni Andrea Doria a Gerolamo Doria*, 18 gennaio 1597.

<sup>23</sup> Strunck 2010, p. 141.

si era già distinta nei secoli precedenti per il suo ruolo nelle vicende politiche e militari dello stato genovese, ma aveva raggiunto fama internazionale nelle prime decadi del XVII secolo attraverso la figura di Ambrogio (1569-1630), che aveva percorso i gradi di un *cursus honorum* di eccezionale rilievo, guidando lo sforzo bellico spagnolo nei Paesi Bassi e in altri teatri di guerra in contrapposizione a Maurizio di Nassau, ed assicurandosi un ruolo di vertice in campo non solo militare, ma anche politico e finanziario, che costituì di fatto un *unicum* nella storia dei Paesi Bassi spagnoli<sup>24</sup>. Nel 1635 Maria, sorella minore di Ambrogio e vedova di Giovanni Battista Spinola primo duca di san Pietro (a seguito di un'unione nuziale tra appartenenti alla linea "di san Luca" che aveva consolidato la coesione della rete parentale<sup>25</sup>), ordinò la costruzione di un nuovo corpo di fabbrica innestato sullo spigolo sud-est del palazzo all'Acquasola acquistato undici anni prima dal marito, al quale lo aveva venduto Antonio junior, nipote del fondatore Antonio Doria<sup>26</sup>: lo spazio – progettato dall'architetto di origine lombarda Bartolomeo Bianco, precocemente e costantemente riconosciuto quale «il maggior esponente dell'architettura seicentesca genovese»<sup>27</sup> – era finalizzato in primo luogo ad ospitare al piano nobile una moderna galleria, demolita nel 1877 ma documentata, per quanto attiene alla decorazione, grazie alla descrizione dell'erudito Federigo Alizeri, nonché ad alcune fotografie storiche e ad un frammento degli affreschi sopravvissuto alla distruzione, identificati da Piero Boccardo<sup>28</sup>. Protagonista dei fatti illustrati all'interno di due delle scene maggiori era appunto Ambrogio, che tra l'altro aveva abitato la dimora negli anni finali del Cinquecento, come locatario; un terzo riquadro era dedicato al fratello Federico, morto nel 1603, che, pur meno celebre, aveva anch'egli servito la corona spagnola in posizioni di responsabilità. La figura di Ambrogio «espugnator delle piazze» segnava, come si è detto, l'acme della gloria militare degli Spinola. In termini di palese iperbole, Filippo Casoni, nella biografia che gli dedicò nel 1691, lo avrebbe poi dichiarato superiore ai massimi comandanti militari dell'antichità: i suoi "fatti", secondo l'autore,

avanzano tutto quello, che degli antichi Eroi troviamo scritto [...] Imperciocchè, se lo vorremo paragonare ad Alessandro, Annibale, Cesare, Marcello, Fabio, ed Ottaviano, lo ravviseremo ad alcuno di loro superiore nella fortezza delle Città espugnate; ad altri nella difficoltà de' luoghi, ove portò la guerra [...] Ma a tutti per l'integrità della vita, nella quale consiste la vera gloria<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Per indicazioni sulla bibliografia relativa alla figura e all'immagine di Ambrogio Spinola, si veda Colomer 2002, pp. 177-205. Un contributo dedicato allo Spinola è in corso di pubblicazione a cura di Luca Lo Basso.

<sup>25</sup> Lercari 2011, pp. 143-175, in particolare p. 158.

<sup>26</sup> Santamaria 2011, pp. 35-71, in particolare pp. 44-45.

<sup>27</sup> Croce 2011, pp. 73-101, in particolare p. 86.

<sup>28</sup> Boccardo 2011, pp. 103-139, in particolare pp. 122-123.

<sup>29</sup> Casoni 1691, p. 2.

All'interno dell'articolata sequenza di successi militari di Ambrogio furono selezionati due episodi in particolare, la riconquista di Acquisgrana caduta in mano protestante e l'assedio di Breda (rappresentato sul frammento di affresco superstite, fig. 4), come chiariva l'iscrizione apposta sopra l'ingresso della galleria nel contesto degli interventi settecenteschi, che indicava in questi termini i soggetti dei due riquadri: AMBROSIUS SPINULA / IMPERATORIAE OBEDENTIAE ACQUISGRANUM RESTITUIT e IN OBSIDIONE BREDAE POLONIAE PRINCEPEM RECIPIT<sup>30</sup>. La fortuna iconografica delle gesta e della figura di Ambrogio – effigiate da Velázquez, Rubens, van Dyck e numerosi altri artisti<sup>31</sup> – fu straordinaria a livello internazionale, e in particolare la resa di Breda (2 giugno 1625), raffigurata anche nel celeberrimo dipinto di Velázquez per il Salón de Reinos nel Palazzo del Buen Retiro presso Madrid (1635), ebbe larga eco in ambito sia letterario che figurativo. Lo specifico episodio della visita del principe Sigismondo Ladislao di Polonia – «prince guerrier» il cui arrivo coincise con un'eclisse di luna, «un presage, que ce grand guerrier se rendroit redoutable à la lune des Ottomans, & triompherait un iour de ceste gent infidèle»<sup>32</sup> – desideroso di vedere l'assedio e quindi condotto dallo Spinola ad ammirare «les ouvrages», le complesse opere di ingegneria che contribuirono alla vittoria, era stato descritto nella cronaca dell'impresa stesa dal gesuita Hermann Hugo, edita in quattro lingue, ed incluso nella rappresentazione veicolata dall'assemblaggio di sei incisioni dedicato alla conquista della città da Jacques Callot<sup>33</sup>. Giovanni Battista Spinola aveva in precedenza fatto effigiare la presa di Ostenda ed altri trionfi di Ambrogio sulla volta di un salone della propria villa nel sobborgo di Sampierdarena, affrescata entro il 1625 da Andrea Ansaldo<sup>34</sup>. La galleria aggiunta da Maria al palazzo dell'Acquasola per aggiornarlo nel gusto ed accrescerne il prestigio divenne nuova sede privilegiata della celebrazione dei fatti più illustri del casato, la cui raffigurazione fu affidata in questo caso al pennello di Giovanni Battista Carlone<sup>35</sup>; anzi la volontà di imprimere con forza nelle «aedes dorianas», secondo la dizione della perduta iscrizione posta sopra l'arco della porta principale, sul lato interno<sup>36</sup>, il segno dei nuovi proprietari attraverso l'inserzione delle immagini delle maggiori glorie famigliari, in ideale competizione con le gesta di Ansaldo Doria effigiate in facciata<sup>37</sup>, può avere avuto un ruolo nella decisione di creare ex novo questo nobile spazio.

<sup>30</sup> Boccardo 2011, p. 123, nota 123.

<sup>31</sup> Si veda in merito Colomer 2002.

<sup>32</sup> Hugo 1631, p. 42 (prima ed. in latino Anversa 1626).

<sup>33</sup> Colomer 2002, pp. 184-189.

<sup>34</sup> Priarone 2011, pp. 286-289.

<sup>35</sup> Boccardo 2011, pp. 122-123.

<sup>36</sup> Santamaria 2011, p. 45.

<sup>37</sup> *Genua picta* 1982, pp. 161-167; Parma 1999; Boccardo 2011, p. 106.

La saldatura tra spazio della galleria ed esaltazione dei fasti famigliari è, a Genova, tipica di questo primo momento di fortuna della tipologia architettonica. Alla metà del Seicento, la decorazione delle gallerie non appare più incentrata sull'ostensione delle gesta del casato; l'attenzione è prevalentemente spostata sui temi dall'antico, con una linea legata al mito e all'inesauribile repertorio delle *Metamorfosi* – di cui sono esempio, tra gli altri, la Galleria di Proserpina nel palazzo di Francesco Maria Balbi, e in seguito quella degli Amori degli Dei affrescata da Gregorio De Ferrari, nella medesima sede<sup>38</sup> – ed un secondo tipo di utilizzo di materiali classici (su cui si intende in questa sede focalizzare l'attenzione) improntato ad un discorso di più evidente valore etico e politico, del quale diventa emblematico protagonista Enea. Già in contesti diversi, a partire dalla volta recante l'illustrazione del *Quos ego* virgiliano dipinta da Perino del Vaga per Andrea Doria nel salone di levante del Palazzo del Principe e dalla serie di arazzi con *Storie di Enea e Didone* disegnati dall'artista per il medesimo ambiente, l'eroe era stato localmente prescelto quale figura paradigmatica, anche nella sua valenza di «speculum principis»<sup>39</sup>, con una continuità di fortuna significativa nel XVI secolo attestata da affreschi di Luca Cambiaso, di Giovanni Battista Castello “il Bergamasco” e, all'aprirsi del nuovo secolo, di Bernardo Castello<sup>40</sup>. Per quanto concerne le gallerie, il caso di studio di maggiore interesse è, per questa linea iconografica, la decorazione della volta della galleria del palazzo Ayrolo Negrone, portata a termine con «estrema felicità»<sup>41</sup> di esiti da Giovanni Battista Carlone nel sesto decennio del XVII secolo per Agostino Ayrolo<sup>42</sup> e connotata da una forte influenza della lezione di Pietro da Cortona. La valenza cortonesca – connessa da Ezia Gavazza anche alla collaborazione diretta del Carlone con il maestro, secondo la testimonianza del Vasi, nella qualificazione pittorica della distrutta villa del Vascello sul Gianicolo per l'abate Benedetti, che vantava tra l'altro un'importante galleria<sup>43</sup> – risulta legata alle soluzioni proposte dal Berrettini nella Galleria di Enea del palazzo Doria Pamphilj in Piazza Navona, che secondo Franco Renzo Pesenti, il quale colloca l'esecuzione degli affreschi Ayrolo tra il 1652 e il 1656 – dopo l'avvio dei lavori della galleria romana, e prima della morte del committente nel 1657, di peste – ebbe un ruolo anche nell'orientare a monte le scelte iconografiche degli affreschi genovesi<sup>44</sup>. Sui lati della volta sono raffigurate scene riferite alla lotta condotta da Giunone contro Enea ed i suoi seguaci: a

<sup>38</sup> Si veda il saggio di V. Fiore, S. Rulli in questa sede.

<sup>39</sup> Quinci 2004.

<sup>40</sup> In merito alla fortuna della figura di Enea nell'arte genovese, si veda Parma 2008, pp. 143-166.

<sup>41</sup> Pesenti 1986, p. 150.

<sup>42</sup> Sul ciclo decorativo si vedano Gavazza 1974, p. 259 e ss.; Pesenti 1998, pp. 27-45; Pesenti 1999, pp. 37-51; Parma 2008. Per la figura del committente, si veda in particolare Pesenti 1999, p. 42.

<sup>43</sup> Gavazza 1974, p. 282.

<sup>44</sup> Pesenti 1998.

destra – punto di avvio della sequenza narrativa – la dea chiede ad Eolo di suscitare contro l'eroe la tempesta che avrebbe dovuto impedire alla a lei «inimica gente» di raggiungere l'Italia (*Eneide*, I, 104-121; fig. 5), passaggio effigiato anche nel primo ovale della Galleria Pamphilj; a sinistra, la dea, impugnando una face fiammeggiante, scatena contro i Troiani Marte e due figure recanti anch'esse fiaccole accese, in riferimento ai travagli della guerra da lei provocata tramite l'invio della furia Alletto («luctifica Alecto», VII, 323-326), i cui eventi ed effetti occupano la gran parte degli ultimi sei libri del poema. Al centro, in un doppio oculo, Venere supplica Giove a favore di Enea (I, 223-253; fig. 6), raffigurato, insieme ad Ascanio Iulo recante i Penati di Ilio, sopra una nube (fig. 7), in una immagine di gloria, “una sorta di apoteosi”<sup>45</sup>, che scioglie la sua figura dal vincolo al momento specifico del racconto cui è collegato nel testo il colloquio tra i due dei – l'approdo dei Troiani in Libia dopo la tempesta – e la presenta in modalità metanarrativa, quale rappresentazione emblematica dell'eroe trionfante sui nemici e progenitore dei Romani, prima radice quindi della grandezza di Roma, secondo la profezia articolata da Giove in risposta alla richiesta di Venere, il celeberrimo brano (I, 254-304) in cui il signore degli dei illustra la discendenza di Enea e garantisce l'eterno potere di Roma («his ego nec metas rerum nec tempora pono: imperium sine fine dedi»). Questa valenza è chiave di lettura cruciale della serie di immagini e concorre a chiarire la scelta del tema, poiché la vicenda di Enea, antefatto necessario della nascita di Roma, era utilizzata a Genova anche come base della rivendicazione di un ruolo significativo dei Liguri nella fondazione della città eterna, a fini di glorificazione civica: «E qual memoria più chiara, e da' secoli più antichi tramandata risuona, che si come aiutando i medesimi [i Liguri] con gli Aborigeni loro coloni Enea; furono cagione potentissima della fondazione di Roma»<sup>46</sup>, affermava nel suo *Genio Ligure risvegliato* (1650) Giovanni Bernardo Veneroso, che ribadiva in un successivo punto dell'opera «Dal che ne siegue, che Romolo fondatore di Roma discendente per linea materna da gli Aborigeni [...] traesse da' Liguri la sua prima origine». I riferimenti vanno contestualizzati, secondo il suggerimento di Franco Renzo Pesenti che propone Veneroso come possibile estensore del programma iconografico della galleria<sup>47</sup>, entro le linee di pensiero ed azione del committente, Agostino Ayrolo, impegnato nel movimento “navalista” di cui il *Genio Ligure* fu principale manifesto. A partire dagli anni trenta del Seicento, ma con maggiore intensità alla metà del secolo, andò affermandosi tra i nobili “nuovi” una condivisa tendenza a contestare la tradizionale simbiosi della Repubblica di Genova con la Spagna, criticata nei termini di percepita soggezione dello stato genovese agli interessi spagnoli, rinuncia della Repubblica ad un'autonoma capacità di difesa e parziale

<sup>45</sup> Parma 2008, p. 159.

<sup>46</sup> Veneroso 1650, p. 2.

<sup>47</sup> Pesenti 1999.

abbandono della navigazione e dei commerci a favore dell'esercizio della finanza, da contrastare in primo luogo attraverso una politica di riarmo navale quale prima garanzia della dignità e della grandezza dello stato<sup>48</sup>. La pubblicistica a sostegno di queste posizioni, di cui lo scritto del Veneroso era espressione, accostava rassegne delle glorie passate dei Genovesi (a partire, appunto, dalle gesta dei Liguri a supporto di Enea e del loro ruolo nella fondazione di Roma) a considerazioni e proposte di carattere politico ed economico – ricerca di un equilibrio neutrale a livello internazionale, recupero della capacità di difesa delle coste, ritorno al dominio sul mare – direttamente agganciate alla realtà coeva. Gli Ayrolo erano nobili nuovi, ascritti nella riforma del 1548 all'albergo dei Negrone, con cui mantenevano stretti rapporti. Agostino e il cognato Giovanni Battista Negrone, che alla sua morte ereditò il palazzo e ne completò la decorazione, erano personaggi notevoli per censo e posizione, ed erano coinvolti nel dibattito su questi temi (nel 1653 parteciparono alla fondazione della Compagnia Marittima di S. Giorgio, il cui statuto faceva esplicito riferimento alla rinascita dell'arte della mariniera e della navigazione)<sup>49</sup>. Tra le quattro scene affrescate sulla parete di fondo della galleria, che illusivamente la aprivano su paesaggi animati da scene di vita contemporanea – in cui è stato rilevato il probabile intervento di Cornelis de Wael<sup>50</sup>, eseguite negli stessi anni della volta e successivamente inquadrare da finte cornici – due sono direttamente connesse a linee portanti del discorso navalista, giacché raffigurano l'una un cantiere navale in cui fervono i lavori e l'approdo di una imbarcazione, l'altra una battaglia vittoriosa contro i Turchi (la «setta di Maometto» di cui era imperativo frenare l'espansione rafforzando opportunamente la flotta genovese<sup>51</sup>), e danno «esperienza visiva» al concetto di «buongoverno inteso a una politica navalistica»<sup>52</sup>. Esse concorrono – sia o meno fondata l'attribuzione del programma iconografico a Veneroso, suggestiva ma non dimostrabile – a legittimare la lettura dell'intero ciclo decorativo quale traduzione visiva dei concetti propugnati da questo movimento, nobilitati dal riferimento all'Eneide, assunta come mito di fondazione della civiltà occidentale e nel contempo accessibile alla declinazione locale di una validazione dell'orgoglio civico attraverso l'evocazione degli antichi Liguri. I Doria e gli Spinola, nobili «vecchi», avevano scelto la galleria come sede privilegiata dell'ostensione dei fasti del proprio casato; gli Ayrolo, che non potevano vantare analoghe gesta di famiglia, la destinarono invece all'illustrazione di una epopea insieme universale e genovese, finalizzata al supporto di un discorso politico del tutto radicato nella contemporaneità, inserendo all'interno della raffigurazione l'arma Negrone (sorretta dal putto vicino ad Enea) quale riferimento – celebrativo e nel contempo

<sup>48</sup> Si veda, per una sintesi in merito, Costantini 2003, pp. 391-508, in particolare pp. 445-451.

<sup>49</sup> Pesenti 1999, pp. 42-43.

<sup>50</sup> Donati 1988, p. 14; Pesenti 1999.

<sup>51</sup> Veneroso 1650, pp. 46-48.

<sup>52</sup> Pesenti 1999, p. 45.



attualizzante – al ruolo che il committente e la sua rete parentale giocavano nella complessa realtà del tempo. La vicenda di Enea divenne nuovamente tema totalizzante per la decorazione di una non grande ma fastosa galleria nel XVIII secolo, nel caso della Galleria Dorata di Palazzo Carrega Cataldi in Strada Nuova per la quale Lorenzo De Ferrari eseguì affreschi e dipinti tra il 1743 e il 1744, ed era stata già illustrata dal medesimo artista nei finti rilievi e gruppi scultorei della galleria della cappella nel palazzo Sauli in Piazza San Genesio ed in una sala della medesima dimora, a dimostrazione della vitalità del tema nel Settecento<sup>53</sup>; ma è forse ancora più significativo notare, a conferma della persistenza del dispositivo interpretativo del testo virgiliano che ne faceva uno strumento di nobilitazione della storia civica, come nella piccola galleria del Palazzo Pallavicino nella strada Lomellina, affrescata da Domenico Parodi per Paolo Gerolamo III Pallavicino, entri in scena direttamente il volume dell'*Eneide*, retto, insieme ad un tomo segnato come “Dante”, dalla figura di Pallade che all’opera virgiliana sembra fare cenno, mentre in una vicina sala della dimora è illustrata un’Allegoria della stirpe genovese commentata sulla cornice da un’iscrizione che riprende il celebre verso «TANTAE MOLIS ERAT / ROMANAM CONDERE GENTEM» (*Eneide*, I, 33), riferito alle fatiche e alle peripezie troiane che resero possibile la fondazione di Roma, con la sostituzione di «Genuensem» a «Romanam», per cui la scritta recita in effetti TANTAE MOLIS ERAT / GENUENSEM CONDERE GENTEM: sintesi e ausilio alla lettura di una iconografia complessa, incentrata sulla fondazione di Genova da parte di Giano e sorretta da una sequenza di elementi presi in prestito dalla stessa *Eneide* e da altre fonti classiche, di cui dà puntuale conto uno scritto di pugno del “sofistico” pittore conservato nell’archivio della famiglia committente<sup>54</sup>.

Un breve accenno conclusivo, ad indicazione di una linea di ricerca ancora da approfondire e precisare sotto il profilo delle fonti, merita il programma iconografico più complesso mai messo in scena in una galleria genovese, dispiegato nella ricca decorazione della maestosa Galleria degli Specchi del Palazzo Durazzo (poi Reale) in via Balbi (fig. 8), anch’essa eseguita da Domenico Parodi, prova suprema della «capacità di elaborare complesse tematiche iconografiche» del pittore<sup>55</sup> – il cui carattere di artista letterato fu già sottolineato dal Ratti e che nell’autoritratto commissionatogli dal Granduca di Toscana (1719) volle rappresentarsi con alle spalle alcuni volumi della propria biblioteca<sup>56</sup> – in consonanza con le attese e le possibili indicazioni del committente, Gerolamo Ignazio Durazzo. Questi intorno al 1725 ordinò il completo rinnovamento del

<sup>53</sup> Bartolini *et al.* 2003, pp. 30-43; Gavazza, Magnani 2000, p. 110.

<sup>54</sup> Piccinno 1995, pp. 60-68; Gavazza, Magnani 2000, pp. 50-53 e 400; Salvadori 2008, pp. 167-192, in particolare pp. 182-185; Leonardi 2013, p. 222 e ss.; Leonardi 2015, pp. 259-265; Borniotto 2016, pp. 84-88.

<sup>55</sup> Piccinno 1995, p. 64.

<sup>56</sup> Ivi, p. 63.



grandioso ed aulico spazio, già attestato sotto il profilo architettonico nella prima fase di vita del palazzo, allora appartenente a Stefano Balbi, alla metà del Seicento<sup>57</sup>. Domenico, il quale ebbe in questa impegnativa impresa – che comprendeva, oltre alla decorazione pittorica, interventi a stucco, statue ed arredi – il ruolo di regista o *interior designer*, secondo la definizione di Luca Leoncini che ne ha studiato i diversi aspetti<sup>58</sup>, eseguì una serie di affreschi che, attraverso un complesso mosaico di scene mitologiche, ritratti di personaggi dell'antichità, emblemi di vizi e personificazioni di virtù, svolgono un discorso morale su più livelli, di carattere programmaticamente universale, ma anche riverberato sull'esaltazione della famiglia committente. L'iscrizione racchiusa in due cartigli posti sopra le porte della parete d'ingresso, proposta come chiave di lettura dell'insieme, recita: ASSYRIUS GRAECUS ROMANUS PERSICUS ALTO / JAM STETIS EVERSO NUNC JACET IMPERIO / EXTULIT INTEGRITAS GRAVITAS MODERATIO FORTEM / SUBRUIT IMBELLEM BACCHUS, APOLLO, VENUS (I domini del passato, quello assiro, quello greco, quello romano e quello persiano, furono grandi e ora giacciono distrutti: li resero forti integrità, serietà e moderazione, li indebolirono Bacco, Apollo e Venere)<sup>59</sup>. Le divinità menzionate sono raffigurate nelle tre scene di maggiori dimensioni – *Il carro di Bacco* (fig. 9), la *Toeletta di Venere, Apollo e Marsia* – mentre gli imperi sono simboleggiati dalle effigi dei sovrani che con i loro vizi (i cui emblemi, tratti per la maggior parte dal Ripa e identificati da scritte, accompagnano i ritratti) ne propiziarono la caduta: Sardanapalo (fig. 10), ultimo re assiro, connotato da Libido e Crapula; Dario, imperatore persiano, cui sono connesse Invasio (Usurpazione) e Superbia; Tolomeo XIII, fratello di Cleopatra, a cui sono associate Ingratitudo e Synderesis (concetto elaborato nell'ambito della Scolastica che si può approssimativamente tradurre con "Rimorso", anche se più complesso, legato nel caso specifico all'uccisione di Pompeo ordinata al fine di ingraziarsi Giulio Cesare); Romolo Augustolo, contraddistinto da Abiectio e Pigritia. In contrapposizione al messaggio di inevitabile caducità dei regni pagani, al centro della parete nord sono poste due personificazioni della Fede che sorreggono una grande arma Durazzo, sulla cui corona corre il verso virgiliano (qui piegato ad un'applicazione religiosa) HIS EGO NEC METAS RERUM NEC TEMPORA PONO (*Eneide*, I, 278) – «a loro non pongo limiti né di spazio né di tempo» – cui si aggiungono sul registro inferiore le personificazioni di Speranza e Carità: le tre virtù teologali, quintessenza del Cristianesimo, alle quali solamente appartiene la dimensione dell'Eternità trionfante sul Tempo divoratore, di cui diviene partecipe, con il loro supporto, la famiglia committente; sulla parete di fronte, il medesimo schema si ripete, con le quattro virtù cardinali che sostengono o accompagnano

<sup>57</sup> Leoncini 2012, pp. 41-55, in particolare pp. 44-46.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Scheda 3.1.7, *Galleria degli Specchi*, in Leoncini 2012, pp. 248-261, in particolare p. 256.

lo stemma, in cui è iscritto il motto «DURATURA PER AEUM», a ribadire ulteriormente il concetto della conservazione della casa, assicurata dalle virtù cristiane e contrapposta alla distruzione degli imperi pagani<sup>60</sup>.

Il significato generale del discorso è chiaro, ma la tessitura degli esempi – alcuni non banali: si considerino la figura di Tolomeo e l'indicazione dei relativi vizi – presuppone un lavoro complesso di invenzione da parte dell'artista in rapporto con il committente, il possibile intervento di un letterato (per nulla scontato, però, alla luce delle caratteristiche e del *modus operandi* di Parodi) e il riferimento a fonti da cui trarre i materiali utilizzati. Con la guida della Pallade affrescata da Domenico nella Galleria Pallavicino, che esibisce un volume segnato con il nome «Dante», si può notare innanzitutto che Sardanapalo è citato nel XV canto del *Paradiso* quando il poeta menziona «Fiorenza dentro de la cerchia antica», allorché la città «Non avea case di famiglia vòte; / non v'era giunto ancor Sardanapalo / a mostrar ciò che 'n camera si puote» (*Paradiso*, XV, 106-108), ovvero, nelle parole del commento del Daniello, «nè v'erano le delitie, le lussurie, & sovrabondanze ancora, introdotte da Sardanapalo, cioè da i cittadini effeminati, & lascivi, come fù Sardanapalo Re degli Assiri»<sup>61</sup>. Sardanapalo come simbolo di lussuria è citato tra gli altri da Giovenale nella decima satira (X, 362), probabile fonte diretta del passo dantesco<sup>62</sup>, e da Orosio nelle sue *Historiae adversus paganos* (I, 19); quest'ultimo riferisce sinteticamente anche la vicenda di Tolomeo (del quale Dante evoca rapidamente la rovina in un altro passo del *Paradiso*, VI, 69), ricordando come Pompeo, diretti in Egitto, «quivi incontanente che fue giunto, per comandamento di Tolomeo adolescente, vogliendo venire in grazia di Cesare vincitore, fue morto» (nelle parole del volgarizzamento di Bono Giamboni)<sup>63</sup>.

Appunto a storie universali informate a paradigmi morali, che decifrano nel volgersi dei secoli e delle fortune un disegno provvidenziale, come le *Historie* di Orosio e le riprese moderne del genere, appare debitore l'impianto generale della decorazione della galleria. È utile ricordare la fortuna di un'opera come il *Discours sur l'histoire universelle* (1681) scritto da Monsignor Jacques-Benigne Bossuet, precettore del Delfino, «pour expliquer la suite de la Religion et les changements des Empires»<sup>64</sup> («per dilucidare la Continuazione della Religione e le Mutazioni degl'Imperj») – disponibile dal 1712 nella più volte edita traduzione italiana di Selvaggio Canturani (il carmelitano Arcangelo Agostini) – che proprio dall'esortazione a mirare «come gli Imperi gli uni agli altri si succedono, e come la Religione ne' suoi stati per sino al nostro tempo sostiensì»<sup>65</sup> prende avvio. Vi è applicato quel meccanismo di identificazione di un nesso causale tra vizio

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Daniello 1568, p. 596.

<sup>62</sup> Mazzotta 1976.

<sup>63</sup> Orosio 1849, p. 392.

<sup>64</sup> Bossuet 1681.

<sup>65</sup> Bossuet 1712, p. 6.

del sovrano e rovina del dominio («occorse per la vita molle di Sardanapalo la caduta del primo Imperio degli Assirj»)<sup>66</sup> che è all'opera negli affreschi parodiani come principio organizzatore dei materiali iconografici utilizzati. È su questa direttrice quindi che ulteriori sondaggi ed approfondimenti potranno essere condotti, per chiarire meglio le fonti e le modalità di assemblaggio di un programma iconografico che segna in Genova il punto di massima ambizione, per ampiezza di orizzonti e varietà di rimandi, delle qualificazioni artistiche degli spazi di galleria.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Bartolini C., Bozzo G., Manara E. (2003), *Genova. Palazzo Carrega Cataldi Camera di Commercio*, Genova: Sagep.
- Bitossi C. (2003), *L'antico regine genovese, 1576-1797*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova: Società Ligure di Storia Patria, pp. 391-508.
- Boccardo P. (2011), *La decorazione*, in *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*, a cura di R. Santamaria, Genova-Recco: Le Mani, pp. 103-139.
- Borghesi V. (2008), *Doria Giovanni Andrea [I]*, in *Dizionario biografico dei Liguri dalle origini ai nostri giorni*, VII, Genova: Consulta Ligure, pp. 105-121.
- Borniotto V. (2016), *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, Genova: Genova University Press.
- Bossuet J.-B. (1681), *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin: pour expliquer la suite de la religion et les changemens des empires*, Parigi: presso Sebastien Mabre-Cramoisy.
- Bossuet J.-B. (1742), *Discorso sopra la storia universale per dilucidare la Continuazione della religione e le mutazioni degl'imperj, dal principio del mondo fino all'imperio di Carlo Magno di monsignore Jacopo Benigno Bossuet... trasportato dalla lingua francese nell'italiana da Selvaggio Canturan*, Venezia: Stamperia Baglioni.
- Carpentier B., Priotti J.-P. (2015), *La forge instable d'une domination. Les Doria, Gênes et la monarchie hispanique*, in *Identités et territoires dans les mondes hispaniques (XVIe-XXe siècle)*, a cura di J.-P. Priotti, Rennes: Presses Universitaires Rennes, pp. 75-96.
- Casoni F. (1691), *La vita del Marchese Ambrogio Spinola, l'espugnator delle piazze*, Genova: Antonio Casamara.
- Colomer J.L. (2002), *Ambrogio Spinola: la fortuna iconografica di un genovese*

<sup>66</sup> Ivi, p. 31.

- nel Seicento*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 177-205.
- Costantini C. (1978), *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino: Einaudi.
- Croce I. (2011), *Il Palazzo Doria Spinola, architettura e contesto urbano*. "In questo giorni ciascuno si diletta di edificare largo, e con cortile, se possibile", in *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*, a cura di R. Santamaria, Genova-Recco: Le Mani, pp. 73-101.
- Daniello N. (1568), *Dante con l'espositione di m. Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia: appresso Pietro da Fino.
- Donati P. (1988), *Le Sette Opere di Misericordia di Cornelio de Wael*, Genova: Sagep.
- Fürtttenbach J. (1627), *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm: Durch Jonam Saurm.
- Gavazza E. (1974), *La grande decorazione a Genova*, Genova: Sagep.
- Gavazza E., Magnani L. (2000), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova: Sagep.
- Genua picta: proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte* (1982), Atti del Convegno (Genova, 15 aprile-15 giugno 1982), Genova: Sagep.
- Hugo H. (1631), *Le siège de la ville de Breda*, Anversa: Ex Officina Plantiniana (prima ed. in latino Anversa 1626).
- Kliemann J. (1993), *Gesta dipinte: la grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo: Silvana.
- Leonardi A. (2013), *Genoese way of life: vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento*, Roma: Gangemi.
- Leonardi A. (2015), "Istruzioni" per decorare una stanza: i palazzi di Paolo Gerolamo III Pallavicino e Gio Francesco III Brignole-Sale, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, a cura di S. Bertocci, F. Farneti, Roma: Artemide, pp. 259-265.
- Leoncini L. (2012), *La committenza Durazzo negli apparati fissi del palazzo di fronte a San Carlo*, in L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale, Genova. Il palazzo e i suoi interni. Affreschi e stucchi*, Milano: Skira, pp. 41-55.
- Lercari A. (2011) *Gli Spinola duchi di San Pietro. Dalla Repubblica aristocratica di Genova alla Corte di Milano*, in *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*, a cura di R. Santamaria, Genova-Recco: Le Mani, pp. 143-175.
- Les grandes galeries européennes, XVIIe-XIXe siècles* (2010), a cura di C. Constans e M. da Vinha, Parigi: Centre de recherche du château de Versailles.
- Mazzotta G. (1976), *Sardanapalo*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, *ad vocem*.
- Merli A., Belgrano L.T. (1874), *Il palazzo del Principe d'Oria a Fassolo in Genova*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 10, pp. V-XV, 1-118.

- Newcome M. (1979), *Giulio Benso*, «Paragone», 355, pp. 27-44.
- Orosio P. (1849), *Delle storie contra i pagani libri VII di Paolo Orosio, volgarizzamento di Bono Giamboni*, a cura di F. Tassi, Firenze: per Tommaso Baracchi.
- Pacini A. (2007), *Pignatte di vetro: Being a Republic in Philip II's Empire*, in *Spain in Italy. Politics, Society, and Religion 1500-1700*, a cura di T.J. Dandeleit, J.A. Marino, Leida-Boston: Brill, pp. 197-226.
- Parma E. (2008), *Canoni estetici ed iconografici nei cicli biografici di matrice virgiliana nel Seicento e nel Settecento a Genova*, in *Biografia dipinta e ritratto da Barocco al Neoclassicismo*, Atti del Convegno (Siena 26-27 ottobre 2007), a cura di M. Caciorgna, L. D'Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo, Siena: Editrice Il Leccio, pp. 143-166.
- Pesenti F.R. (1986), *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
- 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.
- Piccinno L. (1995), *Domenico Parodi e la Colonia Ligustica d'Arcadia*, «Antichità Viva», 34, 1-2, pp. 60-68.
- Priarone M. (2011), *Andrea Ansaldo 1584-1638*, Genova: Sagep.
- Prinz W. (2006), *Galleria e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena: Panini.
- Quinci K. (2004), *Enea come speculum principis in un salone di Palazzo Doria*, in *Il Palazzo del Principe, Genesi e trasformazioni della villa di Andrea Doria a Genova*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'arte», a cura di L. Stagno, 82-83, pp. 87-113.
- Salvadori E. (2008), *Enea tra Virgilio e Ovidio. Miti virgiliani come fonte della biografia dipinta nei palazzi genovesi dei secoli XVII-XVIII*, in *Biografia dipinta e ritratto da Barocco al Neoclassicismo*, Atti del Convegno (Siena 26-27 ottobre 2007), a cura di M. Caciorgna, L. D'Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo, Siena: Editrice Il Leccio, pp. 167-192.
- Santamaria R. (2011), «Palazzo, in parlar proprio, è l'habitatione di chi comanda»: *l'edificio e i suoi proprietari (secoli XVI-XIX)*, in *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*, a cura di R. Santamaria, Genova-Recco: Le Mani, pp. 35-71.
- Savelli R. (1989), «Honore e robba»: *sulla vita di Giovanni Andrea Doria*, «La Berio», 29/1, pp. 3-41.
- Savelli R. (1992), *Doria, Giovanni Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma: Treccani, pp. 361-375.
- Scamozzi V. (1615), *L'idea della architettura universale*, Venezia: Giorgio Valentino.

- Stagno L. (2018), *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, Genova: Genova University Press.
- Strunck C. (2010), *Les galeries italiennes comme lieux de pouvoir. Relations croisée avec la France, 1580-1740*, in *Les grandes galeries européennes, XVIIe-XIXe siècles*, a cura di C. Constans e M. da Vinha, Parigi: Centre de recherche du château de Versailles, pp. 133-158.
- Veneroso G.B. (1650), *Il Genio Ligure risvegliato*, Genova: Gio. Domenico Peri.
- Vita del Principe Giovanni Andrea Doria scritta da lui medesimo incompleta* (1997), a cura di V. Borghesi, Genova: Compagnia dei librai.



*Appendice*

Fig. 1. Galleria Aurea, Genova, Palazzo del Principe



Fig. 2. Marcello Sparzo, *Andrea Doria in veste di imperatore romano*, decorazione plastica della Galleria Aurea, Genova, Palazzo del Principe



Fig. 3. Galleria del Palazzo Doria Spinola, fotografia storica (XIX secolo)



Fig. 4. Giovanni Battista Carlone, *Ambrogio Spinola mostra a Sigismondo Ladislao di Polonia l'assedio di Breda*, frammento superstite della perduta decorazione ad affresco della Galleria di Palazzo Doria Spinola





Fig. 5. Giovanni Battista Carlone, *Giunone chiede ad Eolo di suscitare la tempesta*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone, volta della Galleria



Fig. 6. Giovanni Battista Carlone, *Venere supplica Giove in favore di Enea*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone, volta della Galleria



Fig. 7. Giovanni Battista Carlone, *Enea e Ascanio Iulo*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone, volta della Galleria



Fig. 8. Galleria degli Specchi, Genova, Palazzo Balbi Durazzo Reale





Fig. 9. Domenico Parodi, *Il Carro di Bacco*, Genova, Palazzo Balbi Durazzo Reale, Galleria degli Specchi



Fig. 10. Domenico Parodi, *Sardanapalo*, Genova, Palazzo Balbi Durazzo Reale, Galleria degli Specchi

**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