

Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo

Galeazzo Alessi a Genova

a cura di

Claudio Montagni

testi di

Carolina Barreca

Anna Boato

Clario Di Fabio

Elena Leoncini

Lauro Magnani

Claudio Montagni

Daniela Pittaluga

Stefano Podestà

Roberto Ricci

Rita Vecchiattini

SAGEP
EDITORI



Arcivescovo di Genova

S. Em. Cardinale Angelo Bagnasco

Capitolo dei Canonici

Mons. Mario Grone, Mons. Paolo Rigon

Mons. Guido Oliveri, Mons. Luigi Borzone

Mons. Giampiero Canale, Mons. Carlo Sobrero

Mons. Michele De Santi, Mons. Marino Poggi

Mons. Michele Cavallero, Mons. Luca Giuliano

Restauro e lavori edili

Impresa Edile Arvigo e Serra Restauro

Carolina Barreca

Copertura in piombo

GM2

Ponteggiature

Sadis Ponteggi

Si ringraziano

Andrea Aicardo, Paolo Arduino, Alfonso Assini,

Franco Boggero, Sara Botto, Annarita Bruno,

Mons. Mario Capurro, Raffaella Carrea, Angelita

Mairani, Mauro Matteini, Emmina De Negri,

Grazia Di Natale, Don Paolo Fontana, Laura

Fornara, Roberto Gallo, Padre Rosario Gugliotta

OFM, Enrico Isola, Ernesto Lavatelli, Mario

Marcenaro, Paola Martini, Paola Nannelli, Giustina

Olgiati, Enrico Pedemonte, Elisabetta Papone,

Don Giuseppe Perlenghino, Raffaella Ponte,

Massimo Sciandra, Andreana Serra, Adelmo

Taddei, Roberto Timossi e inoltre Stefano Patrone

e Liana Saginati per la trascrizione dei documenti

1, 3 e 5.

Un particolare ringraziamento a Loredana Pessa

per la redazione dell'Appendice documentaria e

per la Bibliografia.

Sagep Editori

Direzione e coordinamento editoriale

Alessandro Avanzino

Redazione

Titti Motta

Progetto grafico e impaginazione

Barbara Ottonello, Matteo Pagano

Referenze fotografiche

Tutte le fotografie sono di Claudio Montagni fatta

eccezione di quelle storiche e degli autori debitamente

citati per ogni figura

Sponsor

I lavori di restauro sono stati realizzati con il

sostegno della Compagnia di San Paolo di Torino



Altri sponsor

Erg

Fondazione Rocca

Banca Passadore

Finmeccanica

Rina

Hofima

Banca Carige

Rimorchiatori Riuniti

Villa Montallegro

Ottica Sparviero

Generale Pompe Funebri

Fondazione Ordine degli Architetti PPC della Provincia

di Genova

Capitolo dei Canonici

MSC Mediterranean Shipping Company

Postevita

Asef

Fondazione di Religione Giosuè Signori

Il presente volume è stato sponsorizzato

da Sadis Ponteggi

PONTEGGI SADIS S.p.A.

Abbreviazioni

Archivio di Stato di Genova ASGe

Archivio Storico Comune Genova ASCGe

Archivio Storico Diocesano Genova ASDGe

Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte,

l'Immagine di Genova DOCSAI

Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e

Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le

province di Imperia, La Spezia e Savona SABAP

Liguria

Sommario

Premessa

Claudio Montagni

14

La torre nolare romanica della Cattedrale di Genova: immagine, cronologia, vicende, modelli, derivazioni

Clario Di Fabio

17

Galeazzo Alessi, il tardo Rinascimento a Genova

Lauro Magnani

33

Il restauro: la diagnostica e la conoscenza della fabbrica

Claudio Montagni

53

Metodologia, materiali e tecniche del restauro della cupola

Claudio Montagni, Elena Leoncini

81

Il restauro delle superfici

Carolina Barreca

117

Verifiche archeometriche sui materiali della cupola alessiana: problematiche e risultati

Anna Boato, Rita Vecchiattini

123

Analisi strutturale della cupola della cattedrale di San Lorenzo

Stefano Podestà

137

Le diagnostiche petrografiche

Roberto Ricci

151

Analisi dell'architettura sacra di Galeazzo Alessi in Genova

Claudio Montagni

155

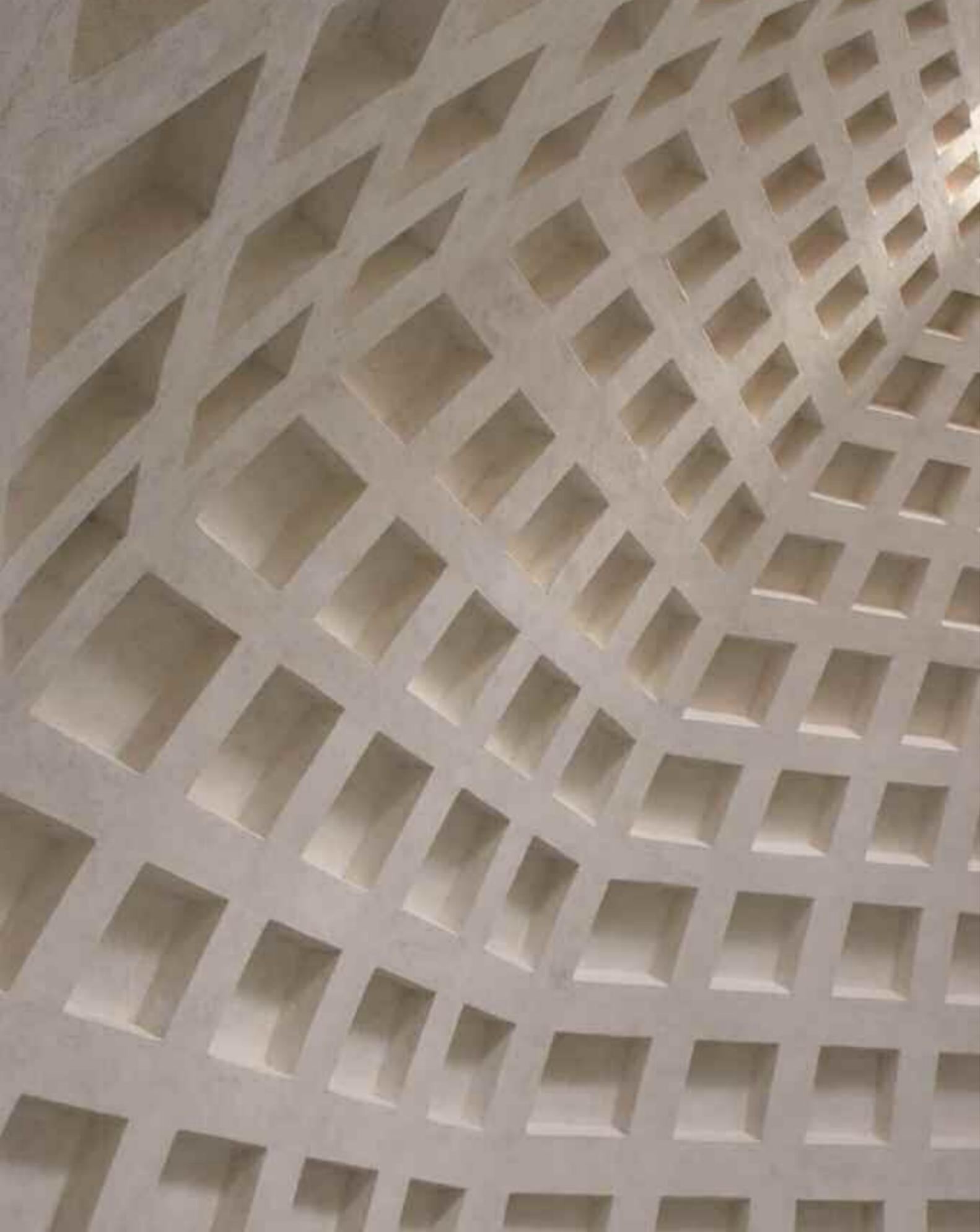
Apparati

178

© 2018 Sagep Editori Srl

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-546-8



Galeazzo Alessi, il tardo Rinascimento a Genova

Lauro Magnani

LUCIDITÀ ED ESAUSTIVITÀ DELLA SINTETICA NOTA VASARIANA
La biografia vasariana¹ sottolinea, con molta enfasi, il ruolo centrale di Galeazzo Alessi al servizio della struttura di potere a Genova, “Signoria” o Repubblica come la definisce indifferentemente il Vasari: l’architetto appare impegnato nell’elaborazione di un progetto che, alla metà del secolo XVI, investe il porto, le sue strutture difensive, le mura a mare, l’intero “accrescimento della città”; infatti il biografo continua elencando la “strada nuova di Genova”, il tracciato determinante nella scelta urbanistica e abitativa della oligarchia dominante genovese, e poi la “fabbrica del Duomo” con cupola e tribuna, ancora “altre strade fuori di Genova”, probabilmente alcune soluzioni viarie nelle zone di espansioni di villa, a Sampierdarena o nel percorso finale della valle del Bisagno e strade di comunicazione, tra il borgo di ville di Sampierdarena, appunto, Pontedecimo e il passo della Bocchetta, il valico principale verso il basso Piemonte, al di là dell’Appennino. Insomma fu a detta del Vasari, “esecutore d’opere che [...] rendono senza comparazione la [...] città molto più magnifica e grande ch’ella non era”, un vero progetto di ridisegno urbano a larga scala che investe edifici di carattere pubblico e “fabbriche private”, palazzi di villa e palazzi urbani, così come strutture di piacere, giardini, grotte e bagni, nuovi modelli consoni ad una aristocrazia di gentiluomini non di una corte, ma di una Repubblica che aveva da poco rinnovato la sua struttura di potere (fig. 2).

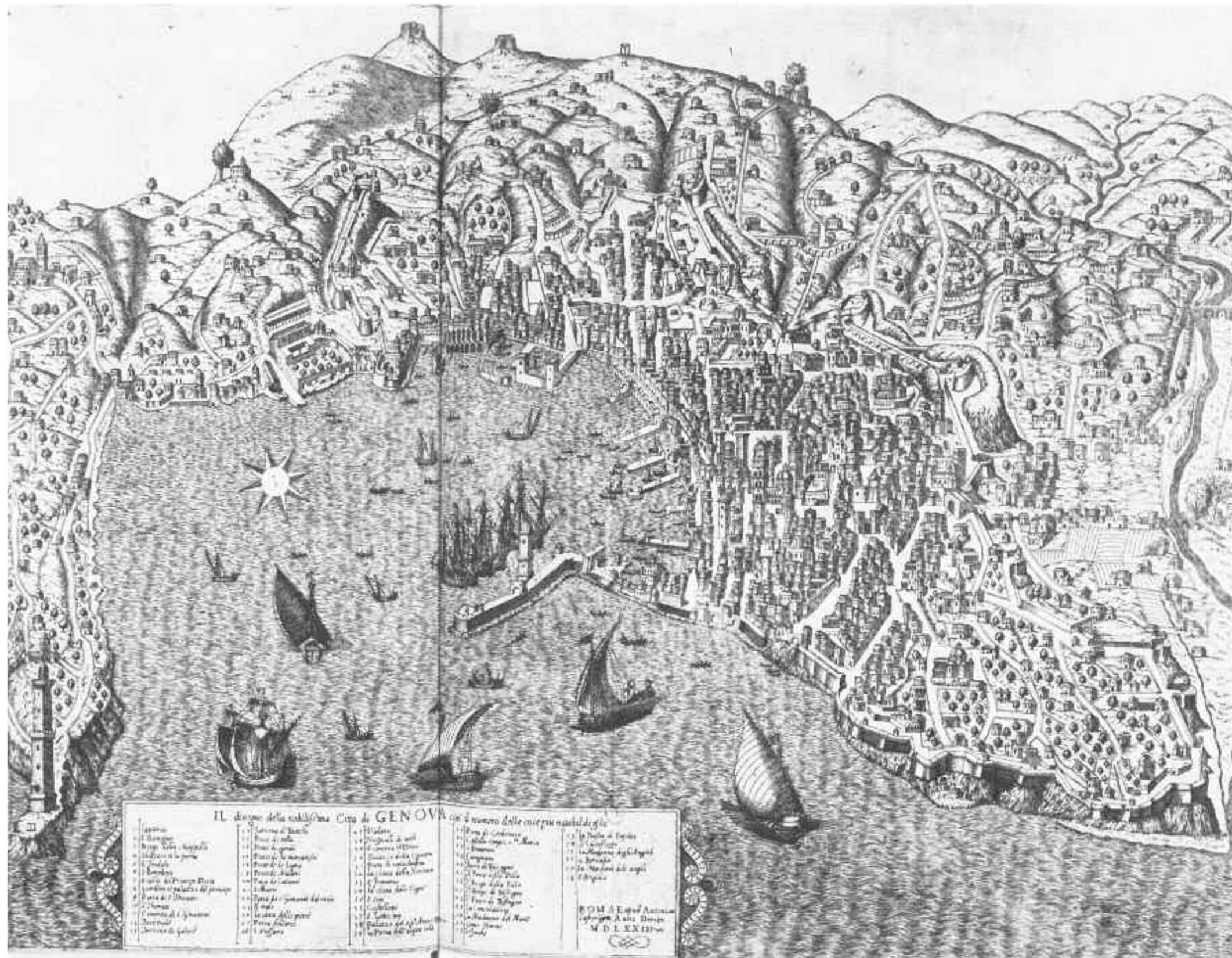
Il Vasari usa specificamente il termine “modello” e nel senso concreto del termine, modello disegnativo o tridimensionale: “si da ordine per suo disegno, e già dalla Signoria è stato approvato il modello, all’accrescimento della città”. Sembra che si possa intendere, certamente alla data della scrittura vasariana, ma ipoteticamente già in data immediatamente successiva alla venuta a Genova dell’Alessi nel 1548, la realizzazione di modelli di progettazione urbanistica, non coincidenti con il modello disegnativo del tracciato di Strada nuova, anteriore ai decreti del Senato, certamente, secondo Poleggi, a quello definitivo del marzo 1551², del quale esiste una copia grafica in Archivio dei Padri del Comune³, operazione che

Vasari cita separatamente. L’idea della presentazione alla Signoria, da parte dell’Alessi, di un modello generale di sviluppo urbano è una affermazione che richiama fortemente la sua cultura vitruviana: Vitruvio non manca di sottolineare il ruolo protagonista dell’architetto progettista, inteso come autore di un disegno ampio, a livello urbano. Così intende la mitica figura di Dinocrate che avrebbe proposto ad Alessandro Magno un modello di città “*Dinocrates sum – inquit – architectus Macedo, qui ad te cogitationes et formas adfero dignas tue claritatis*”.

L’uso del modello, tipico dell’operatività dell’architetto rinascimentale, sembra accompagnare l’intera esperienza genovese dell’Alessi, non solo seguendo la testimonianza delle fonti – certamente derivate da Vasari, dall’Alberti, al Pascoli che ancora cita “molti modelli”, allo stesso Soprani, che in effetti nulla aggiunge a Vasari⁴ – ma anche attraverso i documenti: è del 1549 il primo pagamento per un modello per Carignano⁵, del 1552 il pagamento per il lavoro di due anni al modello della Basilica, del 1556 la promessa per il modello ligneo per la fabbrica della Cattedrale⁶. Continui sono i riferimenti al modello nello scambio epistolare tra committenti, maestranze, architetto in relazione alla basilica dei Sauli, fino all’emblematica lettera del 25 febbraio 1563, scritta dallo stesso Alessi, con la consacrazione del modello “me sovieni dirvi che faccia ridurre il Modello della Chiesa in un cantone della sala facendolo circondare di falcettine, a guisa di una cameretta per conservazione di esso”⁷. Modelli, quello della chiesa dei Sauli, e forse anche quello della cattedrale, che dovevano avere per le maestranze locali di origine lombarda impegnate nei cantieri, e non solo per quelle, la stessa importanza che il modello sangallescico di San Pietro rivestì per gli architetti presenti a Roma negli anni Quaranta⁸. Anzi si potrebbe dire che Alessi volle riproporre la stessa situazione vissuta a Roma, ora con lui stesso nel ruolo del protagonista. Può valere quindi l’affermazione ironica attribuita da Vasari a Michelangelo che tratteggia la dipendenza dal maestro della “setta” dei sangalleschi a Roma: “quel modello era un prato che non vi mancherebbe mai da pascere”⁹.

1. Particolare della volta della cupola decorata a lacunari, cattedrale di San Lorenzo, Genova

2. Antoine Lafréry, *Il disegno della nobilissima Città di Genova*, Roma 1573



L'utilizzo e l'idea del modello appare da un lato particolarmente consona all'architetto intellettuale, dall'altro sottolinea l'esemplarità delle sue realizzazioni, il loro palesarsi spesso come novità nell'ambito genovese, frutto di uno specifico studio in rapporto ad una particolare situazione orografica, sociale, politica: un modello di città (certo fortificazioni e mura), un modello di villa con loggia centrale, un modello di villa forse con logge laterali, un modello di cupola, un modello di bagno, un modello di grotta, "generi" architettonici, appropriati ad una città moderna e ad una aristocrazia intellettuale committente. Proprio il distacco dall'operatività diretta sul cantiere va in direzione di una assunzione in senso "retorico" del ruolo moderno dell'architetto¹⁰.

INTERPRETAZIONE POLITICA E GIUDIZIO CRITICO DELLA "RECITAZIONE VASARIANA"

A partire dal Vasari diverse testimonianze coeve insistono nel sottolineare l'articolato intervento dell'Alessi a Genova come ridisegno generale della città e il carattere di esemplarità delle opere realizzate: le affermazioni vasariane vengono assunte assai presto in toto dal conterraneo dell'Alessi Filippo Alberti¹¹, ma anche il recente lavoro sull'edizione delle *Vite* chiosata da Vincenzo Scamozzi¹² mostra, con la sottolineatura di diverse parti della biografia e con la frase aggiunta in lode della struttura della porta del Molo¹³ (fig. 3), l'ammirato consenso allo scritto dell'aretino da parte dell'architetto e trattatista veneto. Le sottolineature dei diversi punti e la non confutazione delle attribuzioni del vasto disegno operativo dell'Alessi a Genova sono valida conferma della paternità alessiana di quanto attribuitogli dal Vasari, vidimata dall'esperienza diretta di Scamozzi, che ben conosceva la situazione genovese e quelle stesse famiglie di aristocratici committenti che avevano affidato le loro costruzioni private e il disegno urbano della città all'architetto perugino.

L'apporto dell'Alessi nella vicenda architettonica del Cinquecento genovese è stato sempre riconosciuto dalla critica, eppure, nello stesso momento in cui, a partire dagli anni sessanta e settanta del passato secolo, l'intero tessuto urbano è stato letto e interpretato con il conforto di attentissime e ampie ricerche d'archivio – delle quali Ennio Poleggi è stato illustre e meritorio organizzatore – il protagonismo conferito da Vasari all'Alessi, e la sua testimonianza così pregnante e coeva e che tendeva a riassumere nella figura dell'architetto perugino il "deus ex machina" del tardo rinascimento genovese, è stata frammen-

3. Porta del Molo, Genova,
Prospetto interno, particolare



tata e diluita in un'analisi accentuatamente sociale del fenomeno urbanistico genovese: una rilettura che da un lato ha messo in rilievo il ruolo delle magistrature cittadine, i Padri del Comune, gli architetti camerali come Bernardino Cantone, l'organizzazione dei cantieri lombardi tradizionalmente attivi nella città, dall'altro, declassando la biografia vasariana, da testimonianza a "recitazione"¹⁴, ha evidentemente sottratto peso all'autorialità dell'intervento dell'architetto perugino. Nucleo centrale di questa rilettura è la negazione del protagonismo dell'Alessi nella realizzazione del progetto generale e nelle singole realizzazioni di Strada Nuova¹⁵ (fig. 4).

Un'interpretazione questa non aliena da caratteri ideologici, accettata piuttosto supinamente, dopo le prime contestazioni, nella successiva critica genovese¹⁶, con una valutazione degli interventi architettonici propensa a far emergere, accanto all'analisi attenta dei documenti, i caratteri socio politici di una progettazione. La proclamata originalità della genesi politica del fenomeno architettonico cinquecentesco nella Repubblica¹⁷, in una storia della vicenda architettonica italiana ancorata invece alla sequenza delle personalità degli architetti cinquecenteschi, non ne ha riscattato la marginalità rispetto a realtà più note e più frequentate da protagonisti di spicco, mentre

si diluiva il momento tardo rinascimentale, in una visione unitaria di continuità di operare tra secondo Cinquecento e Seicento, tipica dei modi proprio di quelle maestranze lombarde assurte a nuovo protagonismo.

A favorire questa non definizione di una perimetrazione tardo – rinascimentale dei decenni successivi alla metà del Cinquecento a Genova, concorre il fortunatissimo giudizio positivo di Rubens relativo alla cultura abitativa e ai "modelli genovesi" di origine alessiana. Si verificava così una sorta di errore di parallesse accentuato nella visione da distante con la compressione di quel momento di individuazione di modelli originali, riferibile agli anni cinquanta – sessanta del Cinquecento, sulla più tarda elaborazione degli stessi. Anzi si accentuava l'importanza di una stanca e ripetitiva, seppur fortunata, continuità alessiana dell'architettura genovese fino a tutto l'Ottocento, perdendo, in parte almeno, l'unicità del vero momento in cui quelle forme si erano rivelate come modelli originali. In parte contrasta con questa tendenza il rilancio in una dimensione europea del fenomeno villa – giardino – grotta in cui l'unicità dei manufatti sottolinea l'autorialità alessiana.

Più recenti interventi, come quello di George Gorse¹⁸, tendono a rivalutare, invece, il ruolo dell'Alessi



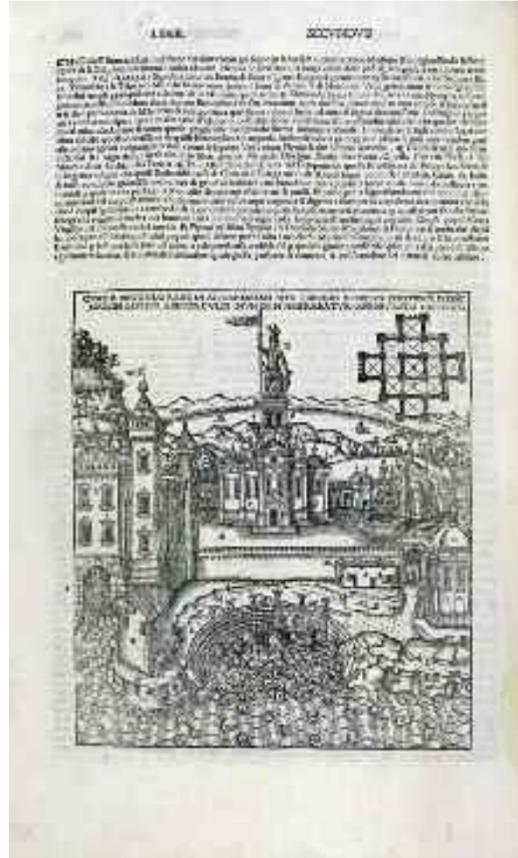
4. Strada Nuova, Genova

e l'ampiezza a livello urbanistico del suo progetto per Genova. Gorse connota l'intera operatività dell'architetto perugino per Genova, in un contesto dove l'antico si palesa come criterio ispiratore, matrice culturale comune a committenti e architetto nelle scelte che caratterizzano l'intervento a scala cittadina e fa risalire questa matrice all'iniziativa di Andrea Doria, dalla fine degli anni Venti, che introdusse "quel fasto rinascimentale di estrazione toscoromana che diverrà nella seconda metà del secolo la cifra identificativa della nobiltà genovese".

Un'attitudine, una frequentazione con i termini culturali di un Rinascimento, in realtà già praticato, alla fine del Quattrocento e all'apertura del XVI secolo, attraverso significativi protagonismi nella Repubblica da parte di personaggi presenti sulla ribalta più alta italiana, basti ricordare i Fieschi e i Fregoso nei loro rapporti con famiglie signorili, come i Della Rovere, questi ultimi direttamente attivi nel territorio Ligure, così legati alle loro presenze a Genova e a Savona. Un'attitudine frenata, in un suo sviluppo coerente a livello cittadino, dalle contingenze di una conflittualità politica esasperata e dalle incertezze nella gestione del potere tra la seconda metà del Quattrocento e fino all'inizio del Cinquecento e che sarà corretta solo dalla riforma dorianica. D'altro canto esempi signifi-

cativi non erano mancati: per il palazzo dei Fieschi in Carignano si poteva probabilmente parlare del prodotto di una continuità aristocratica tardo medievale approdata infine ad una cultura umanistica, della quale sono "testimonianze senza prove materiali"¹⁹ le parole, le descrizioni e le suggestioni culturali di figure come il letterato di corte Paolo Pansa, citato da Bandello, da Ariosto, da Giovio, precettore di Sinibaldo Fieschi dal 1508; non diversamente si doveva connotare la committenza dei Fregoso sull'altro capo della città. Ma proprio questa già significativa emergenza dovette arricchirsi in direzione di un deciso *re-styling* rinascimentale ad opera di Giuliano della Rovere che aveva acquisito il palazzo di Paolo Fregoso nel 1495. L'operazione si pone in rapporto con il progetto grandioso del Palazzo di Savona, nel quadro dell'attività di Giuliano da Sangallo per il futuro Pontefice. Certo, anche alla luce dei recenti restauri, l'intervento operato tra 1494 e 1497 coniugava le citazioni antiquariali con le novità strutturali nel concepimento di un grande edificio abitativo aristocratico. La grandiosa facciata, il cortile e le logge ripropongono, come mostrano le ricostruzioni e gli studi di Maria Di Dio²⁰, i modelli di una aggiornata architettura centro italiana. Così raffinate soluzioni antiquariali, come le volte a botte con motivi geometrici e decorativi ottenuti con centine modulari sul getto di malta, dell'atrio e del piccolo ambiente adiacente, risultano condotte di casi come in Palazzo Panciatichi Ximenes, vogliono essere indicatori di una architettura colta e raffinata. Il segno di questa scelta e di questa presenza è riproposto, a distanza di qualche decennio, nelle azioni di Andrea Doria, nella chiamata di Perin del Vaga in quella attività larga per l'aristocratico genovese, riformatore in funzione di una nuova collocazione politica e di un nuovo regime impostato su linee condivise da una porzione maggioritaria dell'aristocrazia cittadina. In effetti il disegno che gli storici tendono a individuare presto come condiviso da una oligarchia e non solo personale del Doria si connota nei progetti e nelle realizzazioni, testimoniate dai disegni, per gli apparati per le visite di Carlo V a Genova, nella scelta antiquaria degli archi e nella soluzione di un originale paramento, un ordine rustico a bugnato regolare – destinata ad apparato, a illusione pittorica, o a progettazione architettonica? – per la facciata a nord del palazzo dorianico. La volontà dell'Ammiraglio di connotare nella sua unitarietà di architettura, arredo, decoro il Palazzo privato – peraltro luogo scelto per la pubblica fania del potere imperiale, segno quindi qualificante e condiviso – muove insieme alla realizzazione effimera, ma di grande impatto visuale, proposto alla città in

5. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece: traducti de latino in vulgare, affigurati, comentati...*, Gotardus De Ponte, Como, 1521, Liber Secundus, carta 41 v.



occasione della venuta dell'Imperatore, a Genova nel 1529 e poi ancora nel 1533. In questi progetti e realizzazioni il protagonismo di Perin del Vaga qualifica una scelta di continuità con la situazione romana. Palazzo ed effimeri nella proposta dell'artista raffaelloesco appaiono come elementi di un unico progetto comunicativo che vede coniugate le formule retoriche dell'antico nell'affermazione dell'alta linea rinascimentale toscano-romana anticipata dai Della Rovere. Una affermazione che, come nota Gorse, viene a sovrapporsi alla linea lombarda dominante nel Quattrocento genovese, segno, quest'ultima della precedente dominanza milanese e francese, linea non messa in discussione come costante presenza di maestranze sempre attive e dominanti nell'organizzazione del fare architettonico, ma sopravanzata dall'emergere di nuove guide e protagonisti nelle scelte progettuali, parallelamente al rinnovamento della Repubblica sotto l'egida imperiale. Una scelta per un gusto all'antica e per una direttrice centro italiana che, sottolineata dalla successiva presenza di Montorsoli, troverà la sua affermazione nella scelta di Alessi come architetto ora espressione non solo del singolo committente, ma di una più ampia commit-

tenza oligarchica. D'altro canto l'individuazione dell'artista avviene o in una città centro italiana e di potere romano / pontificio, quale era Perugia, o a Roma, e sempre attraverso una famiglia genovese di fortissimo riferimento romano quale è quella dei Sauli. La duplice valenza dell'architetto aristocratico, educato in una conoscenza intellettualistica della trattatistica vitruviana e nella pratica realizzazione di una architettura che progetta rimeditando gli elementi dell'antico, forte dell'esperienza accanto a un protagonista come Antonio da Sangallo, trova una interessante accentuazione nel momento in cui si aderisce alla testimonianza vasariana in funzione di un protagonismo dell'Alessi nel totale ridisegno urbanistico genovese. Le affermazioni del Vasari sono riprese nell'ipotesi di George Gorse²¹ che vede l'architetto interprete di una genovese *renovatio*, di una vitruviana evocazione – mossa da volontà politica e intellettuale – di una città portuale romana per la rinascenza potenza della Repubblica di metà Cinquecento. La discussione di Vitruvio circa i caratteri della città di Alicarnasso²², l'attenta considerazione che la versione del Cesariano dà di questi aspetti urbanistici discutendo di un sistema di banchine semicircolari a cavea, "teatri curvaturae similis", l'idea quindi dell'unità porto-città-mura trova nella morfologia genovese, sottolineata e nobilitata dagli interventi alessiani una straordinaria verifica²³ (fig. 5).

Alla metà del Cinquecento l'intervento dell'architetto conferma e sancisce una linea tardo rinascimentale che si caratterizza come propria dell'ambiente genovese, legata, a quel punto, alla gestione della cosa pubblica da parte di un'oligarchia caratterizzata da significativi aggiornamenti culturali.

CARATTERI DELLA CULTURA DELLA COMMITTEZZA GENOVESE OLIGARCHICA

Molti indizi contribuiscono a meglio delineare quale poteva essere il carattere di un umanesimo consono a questa élite intellettuale: già nel 1523 fu ospite di Stefano Sauli a Genova Camillo Delminio, insieme ad altri dotti umanisti, Sebastiano Delio e Antonio Flaminio, i protagonisti, tra l'altro, del trattato *De Iudicio* di Bartolomeo Ricci. Personalità significative di un ambiente culturale alto, operante peraltro su un asse italiano ampio, padano-veneto-romano, ma è su Delminio che conviene soffermarsi perché, secondo Sebastiano Fausto da Longiano²⁴ in una villa di Stefano Sauli di Carignano, posta "in quel piacevolissimo colle sopra il mare", Delminio "ritrovò, principiò, e terminò con la scorta del giudizio di V. S. la Fabrica... del suo Teatro". Giorgio

6. Villa Giustiniani poi Cambiaso, Genova, La loggia al piano nobile



7. Basilica di Nostra Signora Assunta in Carignano, Genova.
Abside e catino absidale



8. Basilica di Nostra Signora Assunta in Carignano, Genova.
Volta a botte sud della crociera



Stabile nota come “se è vero che il teatro fu segnalato nelle più diverse località, è ben probabile che il Delminio l’avesse più tardi trasferito a Genova, allorché iniziò i suoi viaggi alla corte di Francia dopo la parentesi bolognese”²⁵. Quindi è ben presente a Genova e nell’ambiente dei Sauli – tradotta con tutta probabilità nella forma di un teatro di ispirazione, non a caso, vitruviana – l’idea di realizzare e rappresentare “una vera topica o alfabeto universale comprensivo di tutte le arti e le scienze, che, visualizzate per mezzo di simboli e memorizzate in cartigli distribuiti in sette ordini o gradi, avrebbero costituito una summa paradigmatica dello scibile e una via spedita a cogliere e impossessarsi di ogni più minuta nozione. Questo “edificio della memoria” avrebbe dovuto rappresentare in una visione unitaria la serie organica e armonica dell’universo”. Una enciclopedia “organizzata secondo l’armonia del corpo umano”. Qualche anno più tardi Delminio, scrivendo proprio a Flaminio, noterà come lo studio della “macchina” del corpo umano possa costituire un modello universale del sapere. Con tutta probabilità una propensione cabalistica a una visione numerico-misterica di una armonia universale condi-

visa a livello di élite aristocratica e perseguita nel tempo se ancora negli anni quaranta, alla fine della sua esistenza, a Milano il Delminio è ospite di Domenico Sauli ed è precettore dei suoi figli e, ancor più significativamente Alessandro Citolini, il discepolo del Delminio, negli stessi anni, certamente nel 1545, è ospite dei Grimaldi e a Genova si dedica al “sogno di unificare cose parole e arti in una enciclopedia del sapere, ch’egli intendeva proiettare *ad extra* in una memoria materializzata nelle forme d’una ‘fabbrica’ artificiale e organizzata in un sistema di luoghi rigorosamente ordinati. Questa sistemazione dello scibile, condotta secondo i principi della retorica classica e della memoria artificiale, doveva costituire per il Citolini la novità mirabile ed arcaica, la chiave universale con cui attingere con somma facilità ogni linguaggio e ogni scienza”²⁶. E ancora le notizie sulla presenza a Genova del Citolini vengono da Claudio Tolomei²⁷, l’intellettuale di riferimento di Giovan Battista Grimaldi, questi, figlio di Girolamo cardinale, del ramo Grimaldi di Granada, è come provano gli studi determinanti di Roberto Santamaria il committente del bagno dell’Alessi in Bisagno. Lo stesso Tolomei scrivendo in quella ma-

niera criptico-ermetica, sottolineata da Battisti, che caratterizza alcuni aspetti del sodalizio tra i due, nota “fu vano quel nostro ragionamento dei numeri”. L’amicizia e la dimestichezza del Grimaldi con Claudio Tolomei, lo stretto rapporto tra l’intellettuale senese e l’aristocratico genovese, coincidono proprio negli anni in cui il Tolomei coordina a Roma l’attività dell’Accademia di Virtù, dedicata a studi matematici e impegnata ad arrivare a una nuova edizione di Vitruvio e a un testo critico di commento al trattato²⁸. Sono gli anni in cui Alessi era a contatto con l’ambiente romano: ma è la formazione stessa dell’architetto a predestinarlo al suo ruolo di protagonista per tradurre a Genova, in realtà urbanistica e di soluzioni pratica, le idee che circolavano con insistenza in quella élite di potere. Formatosi a Perugia, quando i Sauli sono titolari della tesoreria apostolica, negli anni dell’elaborazione dell’edizione vitruviana del Caporali, Alessi è dotto nelle “lettere umane”, dedito alla conoscenza della geometria, degli “elementi di Euclide” e “delle meditazioni più profonde della matematica”, alle “osservazioni astronomiche”, “alle cognizioni delle buone filosofie”, insomma di tutte le componenti culturali che Vitruvio considera tipiche del buon architetto come nota il commento a Vitruvio del Cesariano. Come nota la Olivato, certo Alessi conosce, accanto alla filologica lettura per modelli operativi del trattato vitruviano, una trattatistica “più segreta” nell’ambito comunque di quella tendenza a “commensurare tutte le cose che sono nel mondo”, comune all’interpretazione, pur diversificata, nelle diverse letture di Vitruvio, di Caporali e di Cesariano, su cui dibattono gli ambienti intellettuali praticati dall’architetto. A Roma d’altro canto, attraverso il Cardinal Ghinucci, di cui era a servizio, entrò in contatto con gli ambienti senesi forti sostenitori dell’accademia vitruviana del Tolomei al quale, a sua volta figure come Giovan Battista Grimaldi, incontrato a Roma nel 1543 e i Pallavicino erano legati. Il Grimaldi amico del Tolomei è dunque, come detto dagli studi in corso di stampa di Santamaria, il proprietario del bagno alessiano realizzato in una villa nel territorio del Bisagno, quella che Vasari definisce la “casa di Giovan Battista Grimaldi in Bisagno”. Rimangono peraltro forti dubbi per l’individuazione di questa proprietà. I dubbi sembravano farsi più fitti, chiarita la genesi dell’altro fondamentale edificio di villa realizzato da Alessi in Bisagno, la cosiddetta villa di Santo Spirito commissionata da Ottavio q. Angelo Grimaldi Cebà, come nota peraltro lo stesso Alessi, villa che poi diverrà Sauli, dotata con tutta probabilità a sua volta di una grotta riferibile ad epoca

alessiana. Ma Ottaviano muore nel 1562 e la villa ancora in costruzione viene ereditata da un altro ramo dei Cebà; a sua volta senza figli Paolo Grimaldi Cebà, lascia la proprietà al nipote Lazzaro q. Domenico che porta a termine l’edificio, realizzando tra l’altro una cappella ornata di stucchi in un ambiente ottagonale nella galleria, ambiente “che era prima una stanza fatta dal magnifico Ottaviano”²⁹ e che appare nella pianta del Rubens. Forse poteva trattarsi anche in questo caso di un bagno o di un ambiente comunque eminentemente profano e dell’antico trasformato nel giro di pochi decenni, cambiati i tempi, in segno di pietà religiosa. Battista Grimaldi q. Gerolamo dei Grimaldi Oliva è invece il proprietario della villa detta della Fortezza a Sampierdarena che Vasari attribuisce ad Alessi e del più antico palazzo di “San Francesco di Castelletto”, poi detto della Meridiana³⁰, dotato anch’esso di una, peraltro più tarda, grotta. È quindi evidente che per una fortunata, ma non casuale, serie di coincidenze, per frequentazioni e cultura l’Alessi sia avviato ad essere eletto come architetto di riferimento di alcuni personaggi di quell’ambiente culturale caratteristico di una parte importante dell’oligarchia genovese e che la presenza dell’Alessi a Genova coincida nel massimo sforzo di mettere in pratica la cultura espressa da quel gruppo di cui certamente fanno parte, insieme ai Sauli e ai Grimaldi, i Giustiniani e i Pallavicino e altri oligarchi eminenti, come Tommaso Marino. Tutti personaggi, come notava Donna Salzer³¹ nel suo pregevole scritto sulla villa genovese, per i quali, alla comunione culturale corrispondeva una coincidenza concretissima di interessi presso lo stato della chiesa e la corte romana intorno al traffico del denaro e al monopolio dell’allume e un conseguente bisogno di elaborare un modello di vita proprio di quelle altissime collocazioni sociali.

VITRUVIANESIMO E GUSTO ANTIQUARIALE NELLA PRODUZIONE GENOVESE DI GALEAZZO ALESSI

È sempre la Salzer a proporre in parallelo questi contatti, la tangenza dell’architetto perugino con quell’ambiente e il coevo impegno già del circolo di Antonio da Sangallo, frequentato dall’Alessi, per una rilettura attenta del testo vitruviano dal punto di vista antiquario, con una interpretazione dell’abitare all’antica che si estende dall’elaborazione di piante che duplicano gli elementi costruttivi intorno ad un asse centrale e al circostanziato studio di ambienti della casa romana e della casa greca da Vitruvio, ad uso di una nuova progettualità, o ricavati da una considerazione verificata dal testo vitruviano

9. Giovanni Battista Castello, il Bergamasco, *Assunzione della Vergine*, decorazione del catino absidale della cappella Lercaro, cattedrale di San Lorenzo, Genova



all’antiquaria. Si dovrebbe sottolineare, nei diversi interventi di Galeazzo Alessi a Genova, la impressionante rispondenza di una duplice modalità della sua progettualità, frutto da una lato di una lettura antiquariale e di fedeltà al testo vitruviano e dall’altro di una lucidamente perseguita volontà di elaborare modelli emblematici per quei personaggi intellettuali. Vale il già accennato riferimento all’assialità della pianta elaborato su quanto afferma Vitruvio per la dimora romana, in parallelo alle modalità studiate in ambito sangallescò e dal Palladio e proposte da Alessi, in villa Giustiniani. Così in una soluzione originale come la loggia / galleria di Villa Giustiniani (fig. 6), Donna Salzer ha colto perfettamente l’elaborazione del concetto ricavato dal doppio tempio di Venere e Roma, con la grande volta a botte cassettonata e i nicchioni con le statue di Apollo e Diana, così come lo mostra un interessante disegno non lontano dai modi alessiani³². L’antiquariale e prestigiosissimo riferimento per l’innovativa soluzione della loggia biabsidata / antiquarium è confermato nel suo porsi perfettamente nel paesaggio nell’orientamento est-ovest sottolineato dagli affreschi di Castello e Cambiaso, appunto con la raffigurazione delle due divinità lunare e solare, Diana e Apollo. In altre proporzioni in analoga capacità di

trasposizione dell’antico all’ipotesi moderna l’ispirazione dallo stesso soggetto monumentale vale – nota sempre la Salzer – per il motivo della grande abside di Carignano (fig. 7).

La stessa capacità di rielaborazione è esplicitata per elementi della partitura architettonica, come il fregio pulvinato, ma altrettanto può essere affermato per le soluzioni decorative nei due estremi di una algida riduzione dell’ordine all’astrazione di campi ciechi – Frommel parla di linguaggio astratto e “ordini freddi” limitandosi però al primo momento perugino – all’esuberanza decorativa che tanto ha stupito, ma che invece sembra trovare piena conferma di origine antiquariale e vitruviana, vuoi nel cornicione a motivi fitomorfi di villa Grimaldi Cebà, vuoi nell’inserimento della figura umana in mensoloni e lesene, in una pampsichistica accentuazione della citazione antica.

Anche tornare sul nucleo più cospicuo di documenti dei cantieri genovesi – quello relativo alla Basilica di Carignano, dove si evidenzia la dinamica e l’organigramma del cantiere stesso, minutamente descritto nella routine operativa attraverso il puntuale registro delle presenze e dei pagamenti alle maestranze e analizzato e ricostruito da Ghia³³ – può fornire elementi interessanti in questo senso.

Nel documento più dettagliato, il memoriale del marzo del 1569, Alessi, mentre rimanda al modello per le soluzioni architettoniche, si sofferma sul carattere delle decorazioni, sulla loro modalità con un continuo riferimento all'antico, "ripartiti secondo usavano li Antiqui", "secondo a fatto l'antico", "secondo la forma antiha". Lo stesso vale persino per progettati bassorilievi in corrispondenza delle specchiature sui pilastri, mai realizzati: una soluzione cercata tra semplicità e decoro "... i quadri che sono nelli quatro pilastri vorrei [...] fossero storie di basso rilievo [...] a li nicchi che sono in detti pilastri non vorrei fare ornamento alcuno salvo con puri e semplici devisioni a scompagnarli coi ripartimenti che si dovevano fare in ciascheduno campo fra colona e colona". Una volontà di riaffermare il carattere antiquariale che può essere pienamente letta in tutti i suoi edifici genovesi, dalla rielaborazione, esuberante del concetto di grotta all'antica – che alla luce dei recenti ritrovamenti si può ora più strettamente collegare alla possibilità dell'Alessi di aver visto direttamente a Roma strutture assimilabili come la grotta del Lupercale³⁴ – alle scelte e della loggia di villa Giustiniani, alla decorazione interna della Basilica dei Sauli (fig. 8), al progetto delle volte "con lacunari" per la nuova forma delle coperture della Cattedrale.

LA CUPOLA DEL DUOMO: SEGNO NELLA CITTÀ ALESSIANA
L'impegno di Galeazzo Alessi nel cantiere del Duomo inizia probabilmente già con la sua venuta a Genova, ma il suo ruolo si chiarisce con la morte del Cardinal Innocenzo Cibo, zio di Gian Luigi Fieschi, con il quale era caduto anche l'ultimo esponente del potere fliscano. Dal 1550 è arcivescovo di Genova Gerolamo q. Vincenzo Sauli, già arcivescovo di Bari, nel 1549. Terrà la cattedra arcivescovile fino alla morte nel 1559, seguito da Agostino Salvago fino al 1567 e da Cipriano Pallavicino dal 1567 al 1586. Uomo pienamente inserito nella vicenda romana durante i papati di Paolo III e Giulio III, Girolamo Sauli era stato protonotario apostolico, tesoriere della Camera Apostolica; a Perugia con il fratello Bartolomeo, prima di avere l'arcivescovato barese, aveva seguito come pagatore da parte del papa l'impegno progettuale di Alessi, dal 1542³⁵ e poi sotto il mandato del cardinal legato, Tiberio Crispo, che ebbe l'incarico fino al 1548. È logico pensare, come notava il Lotz³⁶, che fosse lui a caldeggiare l'intervento dell'Alessi in Duomo, come fece, d'altro canto, per l'impegno bolognese dell'architetto perugino come Vicelegato a Bologna³⁷. Un duraturo e stretto

rapporto tra il Sauli e l'architetto perugino quindi: era stato Gerolamo, con Stefano Sauli q. Pasquale, ad assumere Alessi per la fabbrica di Carignano già dal 1549.

Un precoce interessamento al cantiere del Duomo sembra testimoniato già dal dicembre 1550, quando all'architetto viene conferita la possibilità di portare armi, come un aristocratico, "avendo riguardo ai meriti di detto Galeazzo Architetto, il quale come i prefati deputati riferiscono si offerse e si offre sempre pronto all'opera di detta fabbrica gratuitamente"³⁸. In sequenza con l'esecuzione del modello di Carignano, nel 1556 Alessi fornisce il modello "de tutto quello che se habe da fabricare in nel Domo de Sancto Laurentio". infine, con il decreto del Senato del 1559, ufficialmente si lega, anche nella esplicitata concretezza del disegno economico, il progetto di Strada Nuova e la realizzazione dei lavori nel Duomo: i guadagni scaturiti dalle vendite dei lotti di terreno per l'edificazione delle residenze aristocratiche di Strada Nuova vengono destinati alla fabbrica di San Lorenzo e al prolungamento del molo. La decisione di una riforma totale degli spazi cittadini può ora vedere saldati volontà pubblica e significato religioso nella progettualità alessiana. Soprani cita espressamente l'arcivescovo Cipriano Pallavicino, il proprietario del Palazzo "alla romana" di Fossatello, come fortemente legato all'Alessi e attribuisce a lui – "a richiesta del quale"³⁹ – il mandato per realizzare la cupola della Cattedrale, ma in realtà, forse con lui il progetto arriva alla conclusione nel 1567.

Un progetto che si svolge parallelamente all'impresa di Carignano, in entrambi i casi in diretto rapporto con le maestranze lombarde: per entrambi la realizzazione del modello appare come il segno qualificante del progettista, di colui che detta le soluzioni poi eseguite in cantiere. A differenza di Carignano, dove l'abbondanza di documenti ha permesso di studiare la struttura e le gerarchie del cantiere, la carenza di documenti rende più difficile la ricostruzione per il Duomo e tanto più preziosa l'attenta documentazione materiale attraverso il restauro⁴⁰. Il disegno progettuale doveva interessare l'intera struttura, le parti di nuova realizzazione, le volte gli ornati sino alle "capelle o altre parte di questo edificio" e tutto doveva essere puntualmente riportato nel modello "si debbia, con tute le soe mezure mostrare in questo modello, insieme con il pinaculo (cupola) posto sopra i principali quatro archi di ditta chiesa, et in questo modelo si debbeno atachare li ornamenti di Corinto, colone, requadramenti, laconari et ornamento di tuto lo volto o altre cose"⁴¹.





11. Interno della cupola dopo i restauri, cattedrale di San Lorenzo, Genova

La volontà di modificare il disegno medievale riflette l'ideologia generale della grande riforma degli spazi cittadini realizzata per la classe dominante dall'architetto perugino. L'intervento connota in senso moderno e pienamente aggiornato l'aspetto che la struttura va ad assumere all'interno, spazio delle pubbliche celebrazioni.

Le due grandi cappelle di testa delle navate verranno qualificate, pochi anni più tardi, a partire dal 1564, dagli importanti e totalizzanti interventi decorativi pittorici e plastici, di Castello e di Cambiaso, nella cappella Lercaro, dagli anni Settanta da quello di quadratura marmorea e sculture a tutto tondo nella cappella Senarega. Le eleganti membrature architettoniche in marmo bianco della seconda cappella, la Senarega, e la plastica in stucco bianco e oro e l'illusionismo delle architetture dipinte della prima, la Lercaro, evidenzia una progettazione in rapporto alla prevista decorazione antiquariale di cupola e presbiterio, con lacunari e cassettoni. Probabilmente non è insensibile il Castello al nuovo soggetto della cupola ancora da innalzare, nel 1564, all'atto della *Promissio* con il Lercaro, con la quale si impegna a

decorare integralmente la cappella: in rapporto al progetto generale del Duomo immagina la correggesca *Assunzione* in un abside che si palesa una semicupola su arconi con oculi⁴² (fig. 9). Ma pochi anni più tardi, certo dopo il 1567 Luca Cambiaso addirittura ne considera due cupole, pittoricamente, nel raddoppio illusivo della struttura rappresentati negli affreschi sulle pareti laterali della cappella. Al di là delle serliane, gli spazi ove avvengono *Matrimonio* e *Purificazione*, sono costruiti, nell'architettura *ficta*, come due ampie strutture con volte a botte sormontate, all'incrocio dei bracci, da cupole su alto tamburo finestrato (fig. 10).

La stessa struttura di transetto e cupola introdotti dall'Alessi in Cattedrale, ma senza la necessità di impostarsi sulla struttura preesistente e quindi liberate dalla sudditanza alla forma ottagonale del tamburo. La stessa modalità con la quale, nel frattempo, Alessi impostava la cupola di Carignano. Altrettanto interessante la trasposizione pittorica per testimoniare tutta una ricca presenza di ornati classicheggianti, con capitelli corinzi, paraste, colonne, lacunari che potevano trovare confronto, forse, nel modello ales-



12. La cupola e l'incrocio del transetto e della navata, cattedrale di San Lorenzo, Genova

siano con quegli elementi ricordati nel documento del 1556 *“et in questo modelo si debbeno atachare li ornamenti di Corinto, colone, requadramenti, lacunari et ornamento di tuto lo volto o altre cose”*. Così ancor più in una dimensione architettonica si mostra il paramento marmoreo della cappella Senarega, con le grandi paraste scanalate concluse da capitelli corinzi⁴³. Anche le cappelle di testa quindi, nella fase decorativa cinquecentesca si ponevano in rapporto con la facies progettata negli anni cinquanta dall'Alessi, con la limpida scansione delle superfici della cupola (fig. 11), con dieci file di cassettoni, numericamente, non certo proporzionalmente, analoghi alla scansione della cupola di San Pietro nell'ultimo progetto sangallescico, coerenti, secondo la descrizione del modello, con la decorazione all'antica che doveva estendersi, a lacunari, alla volta a botte della navata. Solo negli anni venti del Seicento l'intervento del Tavarone, nell'abside e nel presbiterio, si discosterà decisamente dalla misura e del nitore del progetto dell'Alessi, infine, agli inizi del Novecento, dopo il dibattito sulla conservazione o meno delle volte d'epoca alessiana, la superfetazione neo-barocca del

Pogliaghi⁴⁴, con la decorazione del transetto sinistro, negherà definitivamente, per il rapporto cupola transetto, l'originale idea di un apparato di gusto antiquariale (fig. 12).

L'innovativa realizzazione della cupola, il nuovo disegno della cattedrale si inserisce bene nella modalità *“paraclassica e sangallescica”* dell'attività dell'Alessi⁴⁵. La scelta appare coerente all'interno di un progetto globale, cittadino e, anche in questo caso, sembra di poter ritrovare il protagonismo dello stesso gruppo di oligarchi che supporta l'attività del perugino, dall'avvio del progetto con Girolamo Sauli alla conclusione con Cipriano Pallavicino⁴⁶. Idealmente poi l'operazione si salda, su un livello ora di ottenuta monumentalità, con l'unico seppur modesto precedente, con l'intervento di Montorsoli in San Matteo, per la committenza doriana, con la piccola cupola con tamburo ottagonale con otto finestre e sormontata da una lanterna, ornata all'interno da tre cerchi di cassettoni. Anche in quel caso per risolvere il problema dell'inserimento sulla struttura medievale della cupola, nel 1543, il Principe aveva cercato, per realizzare il progetto, un artista al di fuori dell'ambito genovese.

IL CONFRONTO TRA GLI ARTISTI NELL'UNITÀ DEI RIFERIMENTI CULTURALI

Significativo appare che l'impegno di Alessi in cattedrale coincida con gli anni della presenza di Castello e Cambiaso attivi nella decorazione della Cappella Lercaro. Le fonti non hanno mancato di sottolineare il rapporto tra l'architetto e i due artisti che dominano la produzione pittorica del secondo cinquecento a Genova, più giovani del perugino di una quindicina di anni, attivi, entrambi, dalla metà del secolo. Ancor più Soprani ha notato un'importanza determinante dell'Alessi nell'indirizzare le scelte di Luca Cambiaso sui temi di spazio-moto-figura-proporzione, o almeno sembra proporre un dibattito vivo fra i tre artisti. D'altro canto, seppur senza proporre un contatto, anche documenti relativi a presenze nella chiesa doriana di San Matteo provano un interessamento dell'Alessi, nel 1559, per il cantiere dove i due artisti espressero, come spesso accade, l'uno accanto all'altro, le proprie scelte figurative. Una copresenza verificata già nella fase iniziale di attività degli artisti nella villa di Tobia Pallavicino per la quale è ancora aperta la discussione sulla paternità alessiana. Certo il committente della villa è pienamente inserito nell'ambiente culturale in relazione con i circoli vitruviani, in particolare romani che si era delineato come premessa della presenza alessiana a Genova. Straordinariamente consona a quelle scelte la sua villa l'impianto architettonico, la grotta, il bagno, così come la decorazione pittorica. Perfetta è la rispondenza alla trattatistica vitruviana per la finzione riproposta più volte nelle decorazioni dal Bergamasco per una "crustarum marmorearum varietas", anche alle pareti del salone dove Giovan Battista Castello affresca aperture illusivo con "aedificiorum figures, columnarumque et fastigiorum". Al di là di queste quadrature prospettiche compare il paesaggio "pingantur enim portus, promontoria, littora, flumina con la presenza di 'simulacra deorum'" (Libro VII, cap.V): rispondenza alla trattatistica che va al di là della citazione da Peruzzi della Farnesina. Sulla volta, in piena coerenza vengono svolti, come indica Vitruvio, soggetti cavati dalla vicenda di Ulisse.

Nello stesso salone in grandi figure a grisaille sopra le porte, compaiono le allegorie di sei arti liberali, *Grammatica, Filosofia, Teologia, Astronomia, Aritmetica, Stereometria*, ma una particolare attenzione nel fornirle di ridondanti attributi è data alle ultime due, tanto da caratterizzarle come figure complesse, forse riassuntive anche di *Geometria e Prospettiva*. In fogli e volumi che recano tra le mani o accanto a loro sono raffigurati disegni geometrici, proporzioni, indicazioni numeriche che alludono con tutta evidenza a elementi di trattatistica a riprova di una affermata attenzione che trova

concordi artisti e committenti per l'attenzione a questi testi e a queste problematiche. Castello e Cambiaso, impegnati in ambienti adiacenti, sono gli artisti di riferimento per il Pallavicino: gli artisti compaiono attivi in coppia già nella villa Giustiniani e nel Palazzo di Vincenzo Imperiale, mentre pochi anni più tardi Cambiaso opera nella villa di Ottaviano Grimaldi Cebà realizzata dall'Alessi. Un dibattito sui temi delle proporzioni e della prospettiva coinvolge l'architetto e i due pittori oltre che i committenti: Vitruvio appare uno dei termini comuni, nella sua affermazione: "Proportio est ratae partis membrorum in omni opere, totusque commodulato, ex qua ratio efficitur symmetriarum" (Libro III, cap.I). Si è già avuto modo di trattare, in occasione del convegno internazionale di studi "Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna", come appaia credibile la testimonianza di un dibattito instauratosi fra i tre artisti, riproponendo i termini di un dialogo accademico alla maniera di quanto avveniva a Roma presso l'Accademia di Virtù animata da Claudio Tolomei⁴⁷. Là certo si trattava di proporzioni, termine che spazia facilmente tra pittura e architettura proprio nel senso vitruviano dell'analisi di figura umana e costruito, sviluppando ancora il concetto di euritmia e simmetria, fusi appunto nel più ampio di proporzione. I due pittori sembrano porsi di fronte al tema – che verrà esplicitamente affrontato da Vincenzo Danti nel *Trattato delle perfette proporzioni* del 1567 – sopra "il ritrarre il corpo humano" "con il mezzo della misura", scontrandosi con il fatto, secondo Danti che "gli è dal suo principio al suo fine mobile" "cioè non ha in sé proporzione stabile". È Danti, che dichiara di riportare il punto di vista michelangiotesco, ancora ad affermare una apparente inconciliabilità "All'architettura è stata facil cosa poter dare regole e ordini diversi per mezzo della misura, peroché in quanto alle fabbriche ella consiste di punti e di linee", mentre diversamente accade per il corpo umano "una cosa che si ha da misurare bisogna che abbia in sé o punto o linea, la qual cosa niun membro del corpo umano apparisce precisamente". Un tema questo che tratta già Paolo Pino nel suo *Dialogo* del 1548: in piena conformità vitruviana afferma come "Formò Iddio l'uomo con ammirabil composizione da molti detta armonia, e gli diede una sì proporzionata forma, che da lui furono tratte tutte l'invenzioni, ordini e misure. Gli antichi architetti edificatori trovarono, nell'invenzione, fabricar città, torri, templi, navi e altre macchine da guerra; diedero le quantità e proporzione a colossi, agli archi, alle colonne, alle porte e alle finestre, non da altro traendole che dalla forma dell'uomo. Fu dall'uomo trovata la forma sferica, over il tondo perfetto, ché disteso un uomo in terra proporzionato con le braccia e

mani apperte quanto si può in forma di croce, e istendute le gambe e i piedi, allargandole quanto può, postogli una punta di compasso all'umbelico, come centricolo, l'altra punta accostata alla cima del capo, quella arruotando per l'estremità del capo, piedi e mani, formavano un tondo perfetto. Dall'uomo similmente disteso, ma con le gambe unite, si forma un quadro perfetto; medesimamente si fa la forma triangolare".

La necessità sulla base vitruviana di una regola matematica che offrisse una chiave interpretativa unica del creato "il commensurare tutte le cose che sono nel mondo" entrava certo nel dibattito della cerchia alessiana. È a partire dagli anni Sessanta, in contatto diretto con Alessi e con l'ambiente culturale dove appare così forte lo studio della trattatistica su base vitruviana che Luca Cambiaso sembra elaborare la sua modalità disegnativa e progettuale della figura umana collocata nello spazio attraverso i termini di prospettiva, proporzione e simmetria applicati attraverso la semplificazione del corpo umano in forme geometriche tridimensionali. Le sue "figure quadrate"⁴⁸, per Lomazzo, trovano la loro origine nel canone lisipideo, quindi nella teorizzazione delle proporzioni vitruviane, trasferendosi nell'esercizio rinascimentale del Foppa, di Bramante, di Raffaello, Polidoro e Gaudenzio per arrivare a Cambiaso, collegando il tutto, nell'ottica dell'inserimento volumetrico della figura nello spazio, coniugato dal trattatista lombardo, con l'istanza dureriana che vuole di derivazione pierfrancescana di accostare l'arte alla matematica. È lo stesso Lomazzo a considerare la concezione per proporzioni della figura umana in rapporto con la coeva trattatistica tedesca volta alla costruzione prospettica delle figure nello spazio, citando fra i trattatisti le esercitazioni stereometriche di Giovanni Lenclae (*Perspectiva Literaria*, 1567): sono le esercitazioni stereometriche che vediamo realizzate, sempre negli stessi anni, da Schoen e dai piccoli trattati, i cosiddetti Kunstbuchlein and Perspectivbuchlein tedeschi.

LA VIA DELL'ESCORIAL

Questa linea appare costantemente praticata da Cambiaso nella necessità di trovare un metodo di elaborazione dell'immagine che permettesse di superare i dubbi espressi da Danti e da Pino di poter trasporre il corpo umano in movimento in "figura lineata", costituita di punti e linee, come una architettura o un corpo geometrico, traducendola in insiemi di forme geometriche tridimensionali da studiare e inserire nello spazio. Cambiaso non si limita a considerare la costruzione per quadrati della figura umana come un esercizio nello studio della proporzione del corpo, ma lo tra-

sportava come regola nella composizione dell'intera scena, nella ferma convinzione di poter procedere dall'invenzione alla realizzazione conclusiva dell'opera con un unico criterio informatore. Le figure così concepite sono omogenee allo spazio geometrico e proporzionato in cui si inseriscono, permettendo scorcio arditamente e valutando l'impatto di luci ed ombre sulle forme semplificate dei corpi, teoricamente in analogia con la risposta su superfici architettoniche geometriche. L'artista limita solo alla stesura cromatica il compito di far salire verso il naturale le sue figure.

Si vuol quindi sottolineare l'assoluta congruenza delle scelte architettoniche e lo sviluppo teorico pratico impresso da Luca Cambiaso alla sua esperienza pittorica. Coerenza e parallelismi che si esprimono nei primi due decenni che seguono la metà del Cinquecento in quello che può ben essere inteso come un tardo rinascimento genovese.

La linea antiquariale della cultura di elite dell'aristocrazia genovese, così ben espressa dalle scelte alessiane, trova riscontro nell'eccezionale attenzione che Cambiaso pone ad una filologica ricostruzione dell'antico evocato: un'attenzione che riletture dei soggetti effigiati, dalla grafica ai cicli decorativi nelle dimore dei membri di quella élite politico-culturale dominante, mostra con piena evidenza⁴⁹, a una approfondita conoscenza delle fonti storiche e letterarie. L'atmosfera genovese, l'ambiente culturale evocato dall'opera di Cambiaso, appare pienamente consona a quanto elaborato nei criteri di indagine promossi da Tolomei e nei proponimenti dell'accademia vitruviana romana: una nuova edizione di Vitruvio, completa, illustrata in tutte le sue parti, tradotta in buon italiano, correlata a un lavoro sulle antichità esistenti e a una ricerca ampia sulla produzione artistica e architettonica e sulla cultura greco-romana. Appare molto significativo che scaduto questo ventennio di eccezionale elaborazione di un modello culturale, con l'imminente palesarsi della temperie post tridentina, Cambiaso accetti di trasferire la sua attività in Spagna per collaborare al cantiere dell'Escorial: una collaborazione non per un singolo episodio, ma totalizzante per l'intera decorazione pittorica, evidente esito di un riconoscimento della modalità stilistica dell'artista come la più consona a svolgere in consonanza il progetto decorativo del grandioso cantiere dell'Escorial. Già Maria Calì leggeva questa scelta in coerenza con i legami instaurati reciprocamente tra l'ambiente genovese e quello vitruviano romano e tra questo e quello spagnolo dell'Escorial sui versanti condivisi di un interesse che partiva dai temi architettonico matematici per coinvolgere anche i campi della figurazione pittorica e della letteratura. Certo i rap-



porti mercantili, politici e finanziari agevolano la scelta di maestranze genovesi, ma la motivazione di una rispondenza culturale appare assai forte: il progetto anacronistico e antimanagerista dell'Escorial, la ricerca di gravità e decoro, l'integrismo vitruviano di Villalpando, "l'architettura di Vitruvio, essendo l'unica ragionevole, è anche l'unica possibile architettura della rivelazione divina", sta accanto all'attenzione dichiarata al lullismo dell'Herrera, la sua fiducia nella forma cubica "esta forma cubica tiene plenitud de todas las dimensiones, que son i n natura con igualdad", rimandano a una visione organica dell'universo che ci riporta alle radici della visione che ci era parsa consona alla cultura dell'élite aristocratica del tardo rinascimento genovese, a partire dal favore accordato al Delminio e alle sue teorizzazioni nella sua presenza presso i Sauli. George Kubler vede nel progetto finale dell'Escorial e specialmente nella chiesa chiari riferimenti alessiani⁵⁰: certo è sicuro il coinvolgimento dell'Alessi tra gli ar-

chitetti interpellati per dar forza e idee ai progetti del Toledo, corretti da Francesco Paciotti già nel 1562, elaborati dall'*Estudio* del Alcazar, con l'attività del Barone Marturano e il suo giro di ricognizione italiano tra 1571 e 1572⁵¹. Intorno al progetto dell'Escorial (fig. 13), nelle sue fasi architettoniche e decorative, si trovano quindi impegnati, in momenti e in modi diversi, i protagonisti di quella triade Alessi, Castello, Cambiaso, che a Genova aveva dibattuto, tra anni cinquanta e sessanta del Cinquecento, sui temi del vitruvianesimo, considerando insieme aspetti architettonico matematici e della figurazione pittorica nella fiducia di un linguaggio unitario che procede dalla misurabilità dello spazio alla figura umana⁵². Gli stessi artisti attivi tra anni cinquanta e settanta del Cinquecento nel Duomo di Genova. *Tout se tient* quindi in questa ultima disperata ricerca di una perfezione che chiude definitivamente le propensioni di una visione rinascimentale che sembra avere vissuto a Genova una delle ultime proposte.

¹ Vasari 1568, pp. 209-210.

² Cfr. Poleggi 1972 (I ed. 1968), pp. 25-37.

³ ASCGe, Magistrato dei Padri del Comune, Atti, f.287, doc.156, analizzato da Poleggi 1972, p. 40.

⁴ Per gli accenni ai modelli nelle fonti, indubbiamente condizionati da Vasari, si veda Poleggi 1972, p. 68.

⁵ Dapprima si tratta di un "modello di cartone o di terra cotta di grandezza e forma tale che si possa intendere tutto l'edificio", seguito poi da un modello ligneo (ADGG, Archivio Sauli, n. 845), cfr. *L'Archivio della famiglia Sauli di Genova* 2000, pp. 41-42. Per l'intera analisi dei documenti del cantiere si veda Ghia 1999, pp. 263-280.

⁶ Si veda in questo volume il saggio di C. Montagni.

⁷ A.D.G., A.S., n. 112, 25 febbraio 1563.

⁸ In questo senso, sul ruolo esemplare del cantiere di Carignano, s'è mosso il dibattito, dalle considerazioni sulla "Scuola di Carignano" di M. Labò, a partire dalla voce da lui dedicata all'Alessi sul *Dizionario Biografico degli italiani* nel 1960, alle confutazioni di E. Poleggi.

⁹ Vasari 1568, vol. VI, p. 77.

¹⁰ Si può vedere per il rapporto teorica vitruviana – retorica, Calcante 2011, pp. 119-139.

¹¹ *Elogi de gl'huomini illustri di Perugia* 1913, pp. 12-27.

¹² Collavo 2005, pp. 1-213, in particolare pp. 160 e 161.

¹³ "questa opera riesce molto rara", c. 846.cfr. nota 11, ibidem, p. 160.

¹⁴ Poleggi 1972, p. 68.

¹⁵ "sembra emergere per molti aspetti dalle fonti raccolte un'interpretazione assolutamente pubblica dell'operazione di Strada nuova, mentre si allontana di molto la possibilità che ad essa abbia presieduto una grande personalità, poiché l'azione creatrice individuale vi venne sottoposta ai fini esclusivi, soprattutto finanziari, dell'amministrazione pubblica", Poleggi 1972, p. 33.

¹⁶ Piero Torriti, riprendendo gli scritti di Labò e di Vagnetti, in realtà contestava già nel 1970 le considerazioni più apodittiche degli studi di Poleggi circa la non attribuzione all'Alessi, cfr. Torriti 1970, pp. 20-22. Anche la De Negri – De Negri 1975, pp. 289-297, palesava la necessità di una difesa del ruolo alessiano ribadendo anche la generale valenza di progettualità urbanistica larga dell'intervento a Genova dell'Alessi.

¹⁷ La pubblicazione del saggio Poleggi, Caraceni 1983, sanciva il riconoscimento del suo modello di lettura strettamente sociologico e politico economico.

¹⁸ Gorse 2001, pp. 240-265.

¹⁹ Magnani 2013, pp. 33-49.

²⁰ Di Dio 2010.

²¹ Gorse 2001, pp. 244-245.

²² Cesariano 2002, pp. XVI-XVII.

²³ R. Pavia, *I porti delle città*, in "PORTUS", Rivista on line, n. 15, pp. 5-7.

²⁴ Dedicataria al Sauli, in Cicerone 1556. Il Longiano è un intellettuale girovago tra corti minori, autore di un trattato sul *Gentil'huomo* (Venezia, L.F. Bindoni, M. Pasini, 1542), in cui discute sulle virtù caratterizzanti la nobiltà.

²⁵ Stabile 1974, pp. 218-230.

²⁶ Ivi, p. 219.

²⁷ Firpo 1982.

²⁸ Si veda in particolare, a proposito del rapporto con il Tolomei, Olivato 1975, pp. 131-140.

²⁹ Ghia 2003, p. 173.

³⁰ *Palazzo Grimaldi della Meridiana. Una dimora aristocratica Genovese* 2010.

³¹ Salzer 1994.

³² Attribuito a Giovan Battista Montano (1534 ca.-1621), Gabinetto Disegni Castello Sforzesco, Raccolta Martinelli, <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-27201/>

³³ Ghia 1999, pp. 263- 393.

³⁴ Magnani 2014.

³⁵ Burns 1975, p. 156; Tuttle 1975, pp. 229-237.

³⁶ Lotz 1975, p. 11.

³⁷ Tuttle 1975, pp. 229-237.

³⁸ Fu Labò a riferire del documento, cfr. Labò 1932.

³⁹ Soprani 1674, p. 265.

⁴⁰ Si rimanda in questo senso al saggio di Claudio Montagni. Sulla base di pochi documenti di pagamento già Emmina De Negri notava, accanto alla regolare presenza del Roderio, le frequenze dell'Alessi con "pagamenti ben più elevati di quelli riservati ai capimastri", De Negri 1975, p. 297

⁴¹ ASGe, Appendice documentaria, documento n° 1.

⁴² Per l'intera operazione della cappella si può vedere Magnani 2000, pp.120-137.

⁴³ Per la cappella Giacomo Ponzello elabora nel 1579 il modello grafico e Taddeo Carlone viene incaricato del decoro marmoreo poi integrato dalle sculture di Francavilla; cfr. Sommariva 2000, pp. 178-183.

⁴⁴ Lacchini 2000, pp. 198-205.

⁴⁵ Bonelli 1974 p. 56.

⁴⁶ Probabilmente in coincidenza con l'assunzione della carica arcivescovile da Parte del Pallavicino si conclude l'operazione. Soprani vuole sottolineare il rapporto tra l'architetto "da lui non poco stimato" e il Cardinale, attribuendo addirittura a questi l'ordine per "la fabrica della cuopola del Duomo"; Soprani 1674, p. 285.

⁴⁷ Magnani 2003, pp. 520-527.

⁴⁸ Lomazzo 1975, vol. 2, p. 277.

⁴⁹ Si veda da ultimo, dal punto di vista di una acclarata conoscenza della trattatistica e delle fonti letterarie antiche Montanari 2015, in particolare sulla biblioteca Imperiale e sui soggetti affrescati da Cambiaso, pp. 85-107.

⁵⁰ Kubler 1975, pp. 599-603.

⁵¹ In quell'occasione, in coerenza con l'eccezionale volontà di elaborare in forma teorico pratica il progetto dell'Escorial erano stati chiesti idee e pareri ad Alessi, Tibaldi, Palladio, all'Accademia Fiorentina, a Vincenzo Danti, al Vignola a Roma. Oltre allo studio di Kubler, a questo proposito si veda Bustamante 2002, pp. 43-62. Si può anche ricordare come Juan de Herrera viaggiò in Europa con Filippo II e sia a Genova due volte, nel 1548 e nel 1551, gli anni della prima presenza di Galeazzo Alessi.

⁵² Magnani 2003, pp. 520-527.

Bibliografia

XVI – XVII secolo

M.T. Cicero, *De le orationi di M.T. Cicerone di latine fatte italiane*, Venezia 1556.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti genovesi*, Firenze 1568.

R. Soprani, *Le Vite de' pittori, scultori, et architetti genovesi*, Genova 1674.

XVIII – XIX secolo

T. Le Seur, R.G. Boscovich, F. Jacquier, *Riflessioni de' padri Tommaso Le Seur, Francesco Jacquier de' Ordine de' Minimi, e Ruggiero Giuseppe Boscovich della Compagnia di Gesù sopra alcune difficoltà spettanti i danni, e risarcimenti della cupola di S. Pietro proposte nella congregazione tenutasi nel Quirinale a' 20 gennaio 1743. E sopra alcune nuove ispezioni fatte dopo la medesima congregazione*, [s.l.], [1743].

G. Poleni, *Memorie storiche della Gran Cupola del Tempio Vaticano e de' danni di essa, e de' ristoramenti loro, divise in libri cinque*, Padova 1748.

G. Banchemo, *Il Duomo di Genova illustrato e descritto*, Genova 1855.

F. Casoni, M. Spinola, A. Neri, *Storia inedita del bombardamento di Genova nell'anno 1684. Libro inedito degli annali di Filippo Casoni*, Genova 1877.

A. Neri, *Noterelle artistiche*, in "Giornale Ligustico", 1877, pp. 300-329.

C. Desimoni, *Statuto dei Padri del Comune della Repubblica di Genova*, Genova 1885.

M.A. Crotta, *I restauri del Duomo di Genova*, Genova 1895.

1900 – 1945

F. Podestà, *Il colle di Sant'Andrea e le regioni circostanti*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XXXIII, 1901.

D. Castagna, (s.t.) in "Atti della Società Italiana per il progresso delle scienze", VI, 1912, 1913, pp. 866-870 (870).

Nozze Annoni – Moretti, *Elogio di Galeazzo Alessi da Perugia di Filippo Alberti dal Ms. s nella Bibl.ca Com.le di Perugia*, Milano 1913, pp. 12-27.

L.A. Cervetto, *Il Duomo di San Lorenzo nel suo svolgimento artistico, in La cattedrale di Genova (1118-1918)*, Genova 1918, pp. 39-72.

A. Ferretto, *I primi orologi pubblici a Genova*, in "Il Cittadino", 10 luglio 1918.

D. Castagna, *La parte medioevale della chiesa di San Lorenzo*, in "Genova", II, 1924, 7, pp. 1105-1110 (1109).

R. Almagià, *Monumenta Italiae Cartographica. Riproduzioni di carte generali e regionali d'Italia dal secolo XIV al XVII*, Firenze 1929.

G. Salvi, *La Cattedrale di Genova (S. Lorenzo)*, Torino 1931.

M. Labò, *Galeazzo Alessi e il Duomo di Genova*, in "Il Marzocco", n. 9, 1932.

O. Grosso, *Il Palazzo del Comune di Genova*, Genova 1933.

Il cartulare di Giovanni Scriba, a cura di M. Chiaudano, M. Moresco, I, Torino 1935.

Giovanni di Guiberto (1200-1211), a cura di M.W. Hall, H.G. Krueger, R.G. Reinert, R.L. Reynolds, Genova 1939.

Jacopo da Varagine e la sua Cronaca di Genova dalle origini al MCCXCVII, a cura di G. Monleone, II, Roma 1941.

1950 – 1970

F. Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze 1953.

C. Ceschi, *Architettura romanica genovese*, Milano 1954.

A.M. Romanini, *Architettura gotica in Lombardia*, I, Milano 1964.

E. Poleggi, *Le contrade delle consorterie nobiliari a Genova tra il XII e il XIII secolo*, in "Urbanistica", 1965, 42-43, pp. 15-20.

M.G. Albertini Ottolenghi, *L'architettura*, in *La Certosa di Pavia*, Milano 1968, pp. 10-37.

M. Labò, *Galeazzo Alessi architetto perugino. Celebrazione dei grandi umbri*, 1942, in *Palazzi di Genova del Rubens e altri scritti d'architettura*, Genova 1970.

P. Torriti, *Tesori di Strada Nuova*, Genova 1970.

1971 – 1980

E. Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova 1972 (II ed.).

E. Poleggi, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova 1973.

G. Alessi, *Il Libro dei Misteri progetto di panificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo Sesia (1565 – 1569)*, Sala Bolognese 1974.

G. Stabile, *Camillo, Giulio, detto Delminio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 17, Roma 1974, pp. 218-230.

Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Atti del Convegno internazionale, Genova aprile 1974, Genova 1975.

R. Bonelli, *Radici romane e manierismo nell'opera di Galeazzo Alessi*, in *Galeazzo Alessi...* 1975, p. 56.

H. Burns, *Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini*, in *Galeazzo Alessi...* 1975, p. 156.

E. De Negri, *Considerazioni sull'Alessi a Genova*, in *Galeazzo Alessi...* 1975, pp. 289-297.

G. Kubler, *Galeazzo Alessi e l'Escuriale*, in *Galeazzo Alessi...* 1975, pp. 599-603.

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1975, vol. 2.

W. Lotz, *Introduzione ai lavori del convegno*, in *Galeazzo Alessi...* 1975, p. 11.

L. Olivato, G. Alessi e la trattatistica architettonica del Rinascimento, in *Galeazzo Alessi...* 1975, pp. 131-140.

R.J. Tuttle, *Le opere di Galeazzo Alessi nel Palazzo Comunale di Bologna*, in *Galeazzo Alessi...* 1975, pp. 229-237.

A. Di Raimondo, *Maestri muratori lombardi a Genova 1596-1637*, Genova 1976.

E. Poleggi, *Iconografia di Genova e delle Riviere*, Genova 1977 (II ed.).

F. Bonora, *Proposta metodologica per uno studio storico dei mattoni*, in *Il mattone di Venezia. Stato delle conoscenze tecnico-scientifiche*, in "Atti del Convegno" presso la Fondazione Cini, Venezia 1979, pp. 229-238.

L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova 1979.

1981 – 1990

C. Di Fabio, *I portali romanici della cattedrale di Genova. Contributo alla storia del Duomo nel XII secolo*, in "Bollettino d'Arte", s. VI, LXVI, 12, 1981, pp. 89-122 (116-117).

M. Firpo, *Citolini Alessandro*, voce in *Dizionario Biografico degli italiani*, XXVI, 1982, pp. 39-46.

C. Di Fabio, *Ricerche di architettura altomedievale e romanica a Genova. Il monastero di San Tommaso*, in *Storia monastica ligure e pavese. Studi e documenti, Italia Benedettina*, V, Cesena 1982, pp. 103-174 (141-143).

A. Di Raimondo, L. Müller Profumo, *Bartolomeo Bianco e Genova. La controversa paternità dell'opera architettonica tra '500 e '600*, Genova 1982.

E. Poleggi, F. Caraceni, *Genova e Strada Nuova*, in "Storia dell'Arte Italiana", 11, *Momenti di architettura*, V, Torino 1983.

C. Di Fabio, *San Lorenzo*, in *Medioevo restaurato. Genova 1860 – 1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984.

C. Dufour Bozzo, *Un complesso monumentale sul territorio dei Fieschi: S. Salvatore di Cogorno, per una scheda sulla basilica*, in *La storia dei Genovesi*, IV, Genova 1984, pp. 443-470.

S. Fossati, *La datazione dei mattoni: una proposta di metodo*, in "Archeologia Medievale", XII, 1985, pp. 731-736.

C. Di Fabio, *L'architettura ecclesiastica a Portovenere fra XI e XIV secolo*, in *San Venerio del Tino: vita religiosa e civile tra isole e terraferma in età medioevale*, in Atti del convegno (Lerici, La Spezia, Portovenere 1984), La Spezia-Sarzana 1986, pp. 203-247 (242-243).

T. Mannoni, M. Milanese, *Mensicronologia*, in *Archeologia e restauro dei monumenti*, a cura di R. Francovich, R. Parenti, Firenze 1988, pp. 383-402.

G. Bardone *L'Abbazia di Chiaravalle Milanese*, Milano 1989.

E. Manara, S. Margherita di Vernazza. *Una chiesa, un borgo, una storia*, Genova 1990.

R. Bugini, L. Toniolo, *La presenza di 'grumi' bianchi nelle malte antiche. Ipotesi sull'origine*, in "Arkos Notizie GOR", 12, 1990, pp. 4-8.

1991 – 2000

E. Poleggi, *Carte Francesi e Porti Italiani del Seicento*, Genova 1991.

Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense, a cura di P. Tomea, Milano 1992.

La Commenda di Prè. Un ospedale genovese del Medioevo, a cura di G. Rossini, Genova 1992.

Gotico in Piemonte, a cura di G. Romano, Torino 1992.

D. Pittaluga, P. Ghislanzoni, *Informazioni storiche e tecniche legibili sulle superfici in laterizio*, in Atti dell'VIII convegno di Scienza e Beni Culturali "Le superfici dell'architettura: il cotto. Caratterizzazione e trattamenti", Padova 1992, pp. 11-22.

A. Cucchiara, T. Mannoni, L. Negretti, C. Montagni, G. Predieri, S. Sfrecola, R. Ricci, *I calcestruzzi 'alla porcellana' in Liguria*, in "Atti del IX Convegno di Scienza e Beni Culturali Calcestruzzi antichi e moderni: Storia, Cultura e Tecnologia", Padova, 1993, pp 21-30.

C. Montagni, *Il legno e il ferro*, Genova 1993.

D.M. Salzer, *Galeazzo Alessi and the Villa in Renaissance Genoa*, (Ph.D. diss., Harvard University, Cambridge, Mass., 1992), Ann Arbor 1994.

San Pietro. Antonio da Sangallo, Antonio Labacco. Un progetto e un modello. Storia e restauro, a cura di P.L. Silvan, Milano 1994.

A. Bakolas, G. Biscontin, A. Moropoulou, E. Zendri, *Characterization of the lumps in the mortars of historic masonry*, "Thermochimica Acta", 269/270, 1995, pp. 809-816.

C. Di Fabio, *Genova. Architettura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995a, pp. 500-514.

C. Di Fabio, *L'Ultima Cena di San Siro nel Museo di Sant'Ago-*

stino. Considerazioni materiali e storiche su un reimpiego del XII secolo, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", XVII, 1995b, 49-51, pp. 15-22, 145-150.

V. Polonio Felloni, *Da "opere" a pubblica magistratura. La cura della cattedrale e del Porto nella Genova medioevale*, in *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna*, Atti della tavola rotonda (Firenze 1981) a cura di M. Hines, L. Riccetti, Firenze 1996, pp. 117-136.

S. Bruni, F. Cariati, P. Fermo, P. Cariati, G. Alessandrini, L. Toniolo, *White lumps in fifth to seventeenth century AD mortars from northern Italy*, in "Archaeometry", 39, 1, 1997, pp. 1-7.

A. Cagnana, *Residenze vescovili fortificate e immagine urbana nella Genova dell'XI secolo*, in "Archeologia dell'Architettura", 1997, 2, pp. 75-100.

L. Gambarotta, S. Lagomarsino, *Damage models for the seismic response of brick masonry shear walls. Part II: the continuum model and its applications*, in "Earthquake Engineering and Structural Dynamics", 26(4), 1997, pp. 441-462.

R. Besta, *L'immagine della Cattedrale fra Tre e Novecento*, in Di Fabio 1998, pp. 315-331.

C. Di Fabio, *La cattedrale di Genova nel Medioevo - secoli VI-XIV*, Milano 1998.

M. Marcenaro, *Recupero e ripristino della cattedrale medievale: restauri fra otto e novecento*, in Di Fabio 1998, pp. 332-355.

G. De Giovanni, *Le modificazioni dell'Alessi*, in *La Cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di Francesco Santucci, Milano 1999.

A. Ghia, *Il cantiere della Basilica di S. Maria di Carignano dal 1548 al 1602*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", nuova serie, XXXIX (CXIII), 1999, Fasc. I, pp. 263-393.

San Salvatore dei Fieschi. Un documento di architettura medievale in Liguria, a cura di M. Cavana, C. Dufour Bozzo, C. Fusconi, Cinisello Balsamo 1999.

Cattedrale e Chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro, a cura di G. Bozzo, Genova 2000.

L'Archivio della famiglia Sauli di Genova, a cura di M. Bologna, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", N.S., XL(CXIV), fasc.II, 2000, pp. 41-42.

P. Ghidotti, *Il Torrazzo di Cremona. Archeologia e storia di un monumento medievale*, Brescia 2000.

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, LV, Rotterdam 2000.

C. Lacchini, *La decorazione del transetto sinistro: "L'incompiuta" di Lodovico Pogliaghi*, in *Cattedrale e Chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000.

L. Magnani, *Cappella Lercari. Committenza e apparato decorativo*, in *Cattedrale e Chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 120-137.

G. Sommariva, *La cappella Senarega*, in *Cattedrale e Chiostro di*

San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 178-183.

2001 – 2005

A. Boato, *Il contributo delle fonti scritte per la conoscenza delle strutture voltate. Il caso di Genova*, in *Costruzioni voltate in muratura*, a cura di I. Feletti, Firenze 2001, pp. 319-337.

G.L. Gorse, *Genova: repubblica dell'Impero*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R.J. Tuttle, Milano 2001, pp. 240-265.

D. Pittaluga, *Il contributo dell'archeologia dell'architettura per la conoscenza delle strutture voltate: il caso di Genova*, in *Costruzioni voltate in muratura*, a cura di I. Feletti, Firenze 2001, pp. 271-317.

E. Poleggi, *Il sistema delle curie nobiliari. Il sito de Fornari, primo palazzo del Comune*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del Comune di Genova*, atti del convegno "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n.s., XLII, 2001, pp. 483-502.

A. Bustamante, *Los Projectos para el monasterio del Escorial*, in *Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Atti del Simposio, 8-11 novembre, 2002, San Lorenzo del Escorial 2002, pp. 43-62.

F. Cervini, *Liguria romanica*, Milano 2002.

C. Cesariano, *Vitruvio, De Architectura, Libri II-IV. I materiali, i templi, gli ordini*, a cura di A. Rovetta, Milano 2002.

M. Frati, T. Torregrossa, C. Tosco, *La chiesa di San Donato a Genova: dalla fabbrica romanica ai restauri stilistici in epoca moderna*, in *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del convegno (Roma 1999) a cura di M. Caperna, G. Spagnesi, Roma 2002.

Lombardia gotica, a cura di R. Cassanelli, Milano 2002.

A.W. Ghia, «*Casa con villa delli Signori Sauli*» *Piante e disegni dell'Archivio Sauli: Catalogo*, in "Atti della Società ligure di storia patria", NS, XLIX (CXXIII), fasc. II, 2003.

L. Magnani, *Alessi, Cambiaso, Castello: un dibattito tra architettura e pittura alla metà del Cinquecento a Genova*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, Atti del Convegno 5-8 novembre 2001, a cura di G. Ciotta, Genova 2003, pp. 520-527.

M. Marcenaro, *Alcuni edifici del potere civile e religioso a Genova: secoli XII-XIII*, in "Ligures. Rivista di Archeologia, Storia Arte e Cultura Ligure", 1, 2003, pp. 155-196.

C. Montagni, *La "mandorlina". L'anello mancante negli elementi costruttivi del tetto alla genovese*, in "Arkos Scienza e Restauro dell'Architettura", 3, 2003, p. 40.

M. Schilling, *Victorine liturgy and its architectural setting in the church of Sant'Andrea at Vercelli*, in "Gesta", XLII, 2, 2003, pp. 115-130.

C. Dufour Bozzo, *L'architettura ecclesiastica nella Diocesi di Genova ne secolo XII: solo arte lombarda? Morfologia e storia di una vicenda edilizia*, in "Arte lombarda", I Convegni di Parma, 4 (Parma 2001) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 199-225.

M. Schilling, *La chiesa abbaziale di Sant'Andrea a Vercelli: tradizione lombarda e gotico francese*, in "Arte Lombarda", Atti del

convegno (Parma 26-30 settembre 2001) a cura di A.C. Quintavalle, 2004, pp. 189-198.

L. Collavo, *L'esemplare dell'edizione giuntina de Le Vite di Giorgio Vasari letto e annotato da Vincenzo Scamozzi*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 29, 2005, pp. 1-213.

L. Fieni, *Indagine archeologico archeometrica sulla basilica di San Lorenzo Maggiore a Milano: primi risultati sull'età tardo-antica e medievale*, in "Arqueología de la Arquitectura", 4, 2005, pp. 61-79.

S. Podestà, *A damage model for the analysis of the seismic response of monumental buildings*, in "Journal of Earthquake Engineering", 9(3), 2005, pp. 419-444.

2006 – 2010

C. Calderini, S. Lagomarsino, *A micromechanical inelastic model for historical masonry*, in "Journal of Earthquake Engineering", 10(4), 2006, pp. 453-479.

C. Di Fabio, *Il campanile di Sant'Agostino a Genova. Problemi di cronologia*, in *Azulejos Laggioni. Ceramica per l'architettura in Liguria dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova, Savona, 21 aprile – 2 settembre 2007) a cura di L. Pessa, E. Mattiada, Genova 2007a, pp. 82-8.

C. Di Fabio, *La chiesa di un Comune senza "Palazzo". Uso civico e decorazione "politica" della Cattedrale di Genova fra XII e XIV secolo*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, I convegni di Parma, 8, Atti (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007b, pp. 302-316.

A. Boato, *L'archeologia in architettura. Misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro*, Venezia 2008a.

A. Boato, *Organizzazione delle forniture e mercato dei materiali da costruzione a Genova (secoli XV-XVII)*, in "Melanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée – MEFRIM", 119-2, 2007, *L'économie de la construction dans l'Italie moderne*, Roma 2008b, pp. 215-233.

Il Restauro dell'Altare Maggiore della Cattedrale di San Lorenzo in Genova, Atti del convegno (Genova, 12 ottobre 2007) a cura di C. Montagni, Genova 2008.

C. Di Fabio, *Specchio del Comune, immagine della Riforma Gregoriana: la cattedrale di Genova fra XI e XII secolo*, in *Il Restauro dell'Altare Maggiore della Cattedrale di San Lorenzo in Genova*, Atti del convegno (Genova, 12 ottobre 2007) a cura di C. Montagni, Genova 2008, pp. 13-26.

R. Pizzone (a cura di), *San Pietro in Banchi, Nuova chiave di lettura per San Pietro della Porta a Genova – Studi e restauri negli anni 1985-2006*, Genova 2008.

E. Poggi, I. Croce, *Ritratto di Genova nel '400. Veduta d'invenzione*, Genova 2008.

L. Bussi, M. Carusi (a cura di) Direttore Scientifico Paolo Rocchi, *Nuove ricerche sulla Gran Cupola del Tempio Vaticano*, Roma 2009.

A. Decri, *Un cantiere di parole. Glossario dell'architettura ge-*

novese tra Cinque e Seicento, Borgo San Lorenzo 2009.

C. Di Fabio, *Aspetti della pittura decorativa a Genova fra XII e XIV secolo: la trave del tramezzo presbiteriale di San Matteo, le stanze dei canonici della Cattedrale, il soffitto di casa de Turca*, in "Ligures. Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure", 6, 2008 (ma 2009), pp. 13-28.

A. Ghia, "Casa con villa delli Signori Sauli". *Piante e disegni dell'Archivio Sauli: catalogo*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", N.S., XLIX, 2009, pp. 87-379.

Il palazzo Pallavicino e le sue raccolte, a cura di P. Boccardo, A. Orlando, Torino 2009.

D. Pittaluga, *Questioni di Archeologia dell'Architettura e Restauro*, Genova 2009a.

D. Pittaluga, *La mensiocronologia dei mattoni. Per datare, per conoscere e per comprendere le strutture storiche*, Genova 2009b.

Interventi di restauro nel palazzo Della Rovere di Savona, a cura di M. Di Dio, [Genova], Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici della Liguria, 2010.

Palazzo Grimaldi della Meridiana. Una dimora aristocratica Genovese, a cura di G. Bozzo, L. Magnani, G. Rossini, Genova 2010.

San Fruttuoso di Capodimonte. L'ambiente, il monumento, in "Le guide del FAI" a cura di R. Baoni, M. Magnifico, Milano 1990.

Sentieri sacri sul monte di Portofino, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Cavana, "Cinisello Balsamo 2010.

2011 – 2015

C.M. Calcante, *Architettura e iconismo: retorica dei generi di cendi e teoria degli ordini architettonici in Vitruvio*, in "Cahiers des études anciennes", XLVIII, 2011, pp. 119-139.

C. Di Fabio, *Gothique italien: recherches sur la forme et la structure des portails de la cathédrale de Gènes et de Sant'Andrea de Verceil*, in *Mise en œuvre des portails gothiques. Architecture et sculpture*, Atti del colloquio (Amiens, Musée de Picardie, 19 janvier 2009), a cura di I. Kasarska, Paris 2011, pp. 111-128.

C. Montagni, *Il restauro architettonico*, in *Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova*, a cura di C. Montagni, Genova 2011, pp. 129-142.

La Cattedrale di San Lorenzo a Genova, "Mirabilia Italiae", a cura di A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Modena 2012.

G. Ameri, scheda in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, "Mirabilia Italiae", 18, I, a cura di A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Modena 2012, pp. 340-342.

P. Belardi, F. Bianconi, M. Armeni, V. Menchetelli, S. Merli, B. Sperandio, *La "porta più magnifica che guarda il corso"*, in "Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria", 5, 2012, 9, pp. 183-194.

C. Del Giudice, *Criteri e risultati della ricerca nelle fonti umbre*, in "Bollettino per i beni culturali dell'Umbria", 5, 2012, 9, pp. 69-70.

C. Di Fabio, *La Cattedrale di Genova fra 1200 e 1230: esiti romanici, cantiere gotico, progetto architettonico e obiettivi di comunicazione*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, "Mirabilia Italiae", 18, a cura di A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Modena 2012, pp. 59-73.

F. Palombaro, *Elementi di lettura e di raffronto nell'esame dell'Alessi architetto civile in patria*, in "Bollettino per i beni culturali dell'Umbria", 5, 2012, n. 9, pp. 33-54.

G.L. Pesce, R. Ball, *Dating of Old Lime Based Mixtures with the "Pure Lime Lumps" Technique*, in Michalska Nawrocka D. (a cura di), 2012, pp. 21-38.

G.P. Piccalarga, *Mete del percorso professionale di un "celebre architetto" perugino*, in "Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria", 5, 2012, 9, pp. 55-66.

G. Rossini, *I restauri della Cattedrale di Genova*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, "Mirabilia Italiae", a cura di A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, Modena 2012, pp. 117-136.

A. Boato, A. Grimoldi, A. Landi, *Le indagini sui laterizi, fra strumenti archeologici e dinamiche socio-economiche*, in "Materiali e strutture. Problemi di conservazione", n.s. II/4, 2013, pp. 9-30.

M. de Gennaro, D. Calcaterra, A. Langella, *Le pietre storiche della Campania, dall'oblio alla riscoperta*, Napoli 2013.

L. Magnani, *Le Carignane del Pansa: una testimonianza in assenza di prove*, in *Umanisti in Oltregiogo. Lettere e arti fra XVI e XIX secolo*, a cura di G. Ameri, Centro Studi "In Novitate", Novi Ligure 2013, pp. 33-49.

L. Pessa, P. Ramagli, *Azulejos e laggioni. Atlante delle piastrelle in Liguria dal Medioevo al XVI secolo*, Genova 2013.

R. Vecchiattini, G. Pesce, G.L. Quarta, L. Calcagnile, *Sampling problems in radiocarbon of old mortars and plasters with the 'pure lime lumps' technique*, in Boriani M., R. Gabaglio e D. Gulotta (a cura di), "Proceedings of International Conference Built Heritage 2013 Monitoring Conservation Management", Politecnico di Milano, Milano 2013, pp. 1066-1074.

B. Baldrati, *La cupola di San Pietro. Il metodo costruttivo e il cantiere*, Roma 2014.

C. Di Fabio, *Sulla 'torre nolare' di San Fruttuoso di Capodimonte: tre serie di quesiti in attesa di risposta*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, III, a cura di G. Bordini, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani, Roma 2014, pp. 457-468.

M.C. Galassi, *Topography and Mythological Transfiguration in Two Sixteenth-Century Flemish Cityscapes of Genoa: a Painting by Jan Massys and an Etching by Anton van den Wyngaerde*, in *Representing Urban Space in Later Medieval and Early Modern Europe*, (Studies in European Urban History (1100-1800)), a cura di K. Lichtert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens, Turnhout 2014, pp. 131-142.

Genova dalle Origini all'Anno Mille, a cura di P. Melli, Genova 2014.

L. Magnani, *Problematiche alessiane a Genova nel cinquecentesimo anniversario della nascita dell'architetto perugino*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Roma 2014.

A. Ringbom, A. Lindroos, J. Heinemeier, P.S. Koota, *19 years of mortar dating: learning from expierens*, in "Radiocarbon", 56, 2, 2014, pp. 619-635.

G. Montanari, *Libri dipinti statue. Rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova, 2015.

C. Di Fabio, *Pittura murale a Genova fra Duecento e primo Trecento: osservazioni e aggiunte*, in *Le Storie di San Giovanni al Museo di Sant'Agostino in Genova. Contesto storico-artistico e restauro di un affresco di fine XIII sec.*, a cura di A. Taddei, Firenze 2015, pp. 7-29 (12-13).

2016 – 2018

Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci, catalogo della mostra (Genova, 19 marzo-26 giugno 2016) a cura di C. Di Fabio, P. Melli, L. Pessa, Genova 2016.

A. Cagnana, *Genova nel Medioevo. Una città turrata*, in *Genova nel Medioevo...* 2016, pp. 46-53.

S. Caldano, *Architecture romane en Ligurie. État des questions*, in "Bulletin Monumental", 174, 1, 2016, pp. 35-46.

C. Di Fabio, *Genova, XII-XIII secolo. Arte in una città europea e mediterranea: percorsi e cesure*, in *Genova nel Medioevo...* 2016a, pp. 54-69.

C. Di Fabio, *Ricezione di modelli architettonici mediterranei a Genova nel XII secolo: il muro-diaframma come paradigma*, in *Genova nel Medioevo...* 2016b, pp. 195-211.

M. Folin, *Da una sponda all'altra. Sui possibili rapporti fra la Lanterna di Genova e il Faro di Alessandria*, in *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, atti del convegno (Genova, 26-27 maggio 2016) a cura di A. Naser Eslami, Milano 2016, pp. 211-230.

C. Tosco, *L'architettura medievale in Italia 600-1200*, Bologna 2016.

M. Van Strydonck, *Radiocarbon dating of lime mortars: a historic overview*, in Papaiyanni I., Stefanidou M. and V. Pacht (a cura di), "4th Historic Mortars Conference", Aristotele University of Thessaloniki, Thessaloniki 2016, pp. 648-655.

La città della Lanterna. L'iconografia di Genova e del suo Faro tra Medioevo e Presente, catalogo della mostra (Genova, 7 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018) a cura di S. Bertolucci, L. Leoncini, Genova 2017.

In corso di stampa:

C. Di Fabio, *Genova 1118: una Cattedrale nuova e un nuovo patrono per il Comune tra Riforma e Crociata*, relazione presentata al convegno *Le cattedrali romaniche tra Sardegna e Mediterraneo occidentale*, a cura di A. Pala, Borutta, 29-30 novembre 2014, in c.d.s.