



TEMPORÁNEA

Revista de Historia de la Arquitectura

#05 2024



TEMPORÁNEA

Revista de Historia de la Arquitectura

#05 2024



Directora

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Secretario

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Coordinador de Redacción

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Comité de Dirección

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Comité de Redacción

Dra. María Carrascal, Universidad de Sevilla, España

Dr. Donetti Dario, Università degli Studi di Verona, Italia

Dra. Bianca De Divitiis, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

Dra. María Elena Díez Jorge, Universidad de Granada, España

Dra. María Elia Gutiérrez Mozo, Universidad de Alicante, España

Dr. Carlos García Vázquez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Fulvio Lenzo, Università IUAV di Venezia, Italia

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Emilio Luque, Universidad de Sevilla, España

Dra. Francesca Mattei, Università Roma Tre, Italia

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Dra. Eleonora Pistis, Columbia University, USA

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Dr. Pablo Rabasco, Universidad de Córdoba, España

Dr. William Rey Ashfield, Universidad de la República, Uruguay

Dr. Victoriano Sainz Gutiérrez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Julián Sobrino Simal, Universidad de Sevilla, España

Comité Científico

Dr. Fernando Agrasar Quiroga, Universidade da Coruña, España

Dra. Chiara Baglione, Politecnico di Milano, Italia

Dr. Gianluca Belli, Università degli Studi di Firenze, Italia

Dra. Cammy Brothers, Northeastern University, USA

Dr. Massimo Bulgarelli, Università IUAV di Venezia, Italia

Dr. Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España

Dra. Carolina B. García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya, España

Dr. Ignacio González-Varas Ibáñez, Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dra. Maria Gravari Barbas, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, France

Dr. Salvador Guerrero, Universidad Politécnica de Madrid, España

Dr. Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid, España

Dra. Laura Martínez de Guereñu, IE University, España

Dr. Andrés Martínez Medina, Universidad de Alicante, España

Dr. Joaquín Medina Warmburg, Karlsruher Institut für Technologie, Deutschland

Dra. Camila Mileto, Universitat Politècnica de València, España

Dra. Snehal Nagarsheth, Anant National University, India

Dra. Mayte Palomares Figueres, Universitat Politècnica de València, España

Dr. Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya, España

Dr. Rafael Reinoso Bellido, Universidad de Granada, España

Dr. Carlos Sambricio R. Echegaray, Universidad Politécnica de Madrid, España

Dr. Ricardo Sánchez Lampreave, Universidad de Zaragoza, España

Dr. Felipe Pereda, Harvard University, USA

Dr. Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla, España

Dr. Marcel Vellinga, Oxford Brookes University, UK

Diseño Gráfico

Pedro García Agenjo, diseño original

Celia Chacón Carretón

ISSN: 2695-7736

e-ISSN: 2659-8426

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA>

DEPÓSITO LEGAL: SE 32-2020

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: Anual

IMPRIME: Digital Comunicaciones del Sur

EDITA: Editorial Universidad de Sevilla

LUGAR DE EDICIÓN: Sevilla

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

E.T.S. de Arquitectura. Av. Reina Mercedes, 2, 41012, Sevilla

Mar Loren-Méndez, Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas

e-mail: temporanea@us.es

EDICIÓN ON-LINE:

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/temporanea>

Portal informático Editorial Univ. de Sevilla <https://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2024

© TEXTOS: Sus autores, 2024

© IMÁGENES: Sus autores y/o instituciones, 2024

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE:

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura

Editorial Universidad de Sevilla

Calle Porvenir, 27, 41013, Sevilla. Tel. 954487447 / 954487451

Fax 954487443 [eus4@us.es] [<https://www.editorial.us.es/>]

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

Enfoque y alcance

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura construye un foro internacional en el campo de la Historia de la Arquitectura. Colmando el vacío existente de publicaciones especializadas en esta materia en España, la revista tiene un marcado carácter internacional, que se traduce tanto en la participación activa de expertos internacionales en sus órganos como en las investigaciones que en ella se publican.

Se aborda la investigación en Historia de la Arquitectura desde cualquier disciplina, período cronológico y ámbito geográfico, y promueve la diversidad y complejidad de la Historia como valores irrenunciables. Junto con esta aproximación transversal y plural, esta publicación periódica defiende el carácter multiescalar de la arquitectura abarcando la historia del objeto construido, la ciudad y el territorio.

Se trata de una revista científica del sello Editorial de la Universidad de Sevilla EUS, que junto al equipo editorial de *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura* velará por la calidad, la transparencia y el rigor de la publicación. La revista va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria dedicada a la investigación en Historia de la Arquitectura y tendrá una periodicidad anual.

Políticas de sección

atemporánea se trata de una sección principal que aparecerá en todos los números. Dicha sección se compone de artículos de libre temática acordes con el perfil de la revista.

contemporánea se trata de una sección complementaria que aparecerá en todos los números. Dicha sección recogerá escritos de menor entidad tales como reseñas de exposiciones, recensiones de libros, entrevistas y en general temas de actualidad para la historia de la arquitectura.

extemporánea se trata de una tercera sección que aparecerá de manera eventual en determinados números de la revista. Dicha sección será de temática monográfica y estará compuesta por artículos.

Proceso de evaluación por pares

Tras el cierre del período de Llamada a Artículos / *Call for articles*, el Comité de Dirección evaluará la adecuación de las propuestas presentadas tanto a la temática y objetivos de la revista como a las normas establecidas para la redacción de los artículos. A continuación se procederá a la selección, con la ayuda de los comités de Redacción y Científico, de dos revisores/as de reconocido prestigio en la temática en cuestión para realizar una evaluación por el sistema de doble ciego. Los/as revisores/as realizarán sus consideraciones en base a los formularios de revisión en los formatos preestablecidos y en esta fase se garantizará el anonimato de autores/as y revisores/as. El artículo y los resultados de la evaluación por pares dobles ciegos se trasladarán al Comité de Redacción, que dictaminará, a la luz de los informes emitidos, qué trabajos serán publicados y, en su caso, cuáles precisarán de ser revisados y en qué términos. En caso de que los/as dos evaluadores/as aporten valoraciones opuestas, se procederá a solicitar una tercera evaluación.

Los resultados de la evaluación serán:

- Publicable: aceptado sin modificaciones.
- Requiere revisión: publicable con modificaciones menores y sin necesidad de una segunda evaluación.
- Reevaluable: publicación con modificaciones mayores y precisa segunda evaluación.
- No publicable.

En el caso de que el artículo requiera modificaciones el/la autor/a recibirá los informes de los/as revisores/as. Junto con la nueva versión del artículo el/la autor/a deberá enviar una contestación justificada a dichos informes dirigido al Comité de Redacción. La nueva versión identificará aquellas modificaciones y será revisada por los/as mismos/as revisores/as.

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura publicará un número limitado de artículos por volumen y buscará el equilibrio entre las secciones, motivo por el cual, aunque un artículo sea aceptado o continúe en proceso de revisión, podrá quedar aplazado para ser publicado en un próximo número; en este caso, el/la autor/a podrá retirar el artículo o incluirlo en el banco de artículos de los próximos números.

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura participa de la edición en acceso abierto que promueve la Universidad de Sevilla a través del portal informático de la Editorial Universidad de Sevilla, velando por la máxima difusión e impacto y por la transmisión del conocimiento científico de calidad y riguroso. Se compromete así con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados, tomando como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas para editores de revistas científicas que define el Comité de Ética de Publicaciones (COPE).

Todas las partes implicadas en el proceso de edición se comprometen a conocer y acatar los principios de este código.

El **Equipo Editorial** se responsabiliza de la decisión de publicar o no en la revista los trabajos recibidos, atendiendo únicamente a razones científicas y no a cualesquiera otras cuestiones que pudieran resultar discriminatorias para el/la autor/a. Mantendrá actualizadas las directrices sobre las responsabilidades de los/as autores/as y las características de los trabajos enviados a la revista, así como el sistema de arbitraje seguido para la selección de los artículos y los criterios de evaluación que deberán aplicar los/as evaluadores/as externos/as. Se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas necesarias en el caso de que sea preciso y a no utilizar los artículos recibidos para los trabajos de investigación propios sin el consentimiento de los/as autores/as. Garantizará la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de evaluadores/as y autores/as, el contenido que se evalúa, el informe emitido por los/as evaluadores/as y cualquier otra comunicación que se emita por los diferentes comités. Asimismo, mantendrá la máxima confidencialidad ante posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un/a autor/a desee enviar a los comités de la revista o a los/as evaluadores/as del artículo. Se velará por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados, motivo por el que se será especialmente estricto con el plagio y los textos que se identifiquen como plagios o con contenido fraudulento, procediéndose a su eliminación de la revista o a su no publicación. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad que le sea posible.

Los/as autores/as se harán responsables del contenido de sus envíos, comprometiéndose a informar al Comité de Dirección de la revista en caso de que detecten un error relevante en uno de sus artículos publicados, para que se introduzcan las correcciones oportunas. Asimismo, garantizarán que el artículo y los materiales asociados sean originales y que no infrinjan los derechos de autor de terceros. En caso de coautoría, tendrán que justificar que existe el consentimiento y consenso pleno de todos los/as autores/as afectados/as y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad por ninguno/a de ellos/as en otro medio de difusión.

Los/as evaluadores/as externos/as-revisores/as se comprometen a hacer una revisión objetiva, informada, crítica, constructiva, imparcial y respetuosa del artículo, basándose su aceptación o rechazo únicamente en cuestiones ligadas a la relevancia del trabajo, su originalidad, interés, cumplimiento de las normas de estilo y de contenido acordes con los criterios editoriales. Respetarán los plazos establecidos (comunicando su incumplimiento al Comité de Dirección con suficiente antelación) y evitarán compartir, difundir o utilizar la información de los textos evaluados sin el permiso correspondiente de la dirección y de los/as autores/as.

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura mantiene siempre abierta la recepción de artículos de las temáticas de interés de la revista. Los artículos entran en el proceso editorial a medida que son recibidos. Los/as autores/as consultarán la fecha concreta en cada convocatoria específica.

Los artículos enviados deben corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación, ser originales e inéditos y sus contenidos responder a criterios de precisión, claridad y rigor.

Directrices previas al envío

Todas las directrices previas al envío vendrán descritas en el portal Web de la revista en el apartado que así lo indica. Para más facilidad podrá encontrarse siguiendo el siguiente enlace:

<https://revistascientificas.us.es/index.php/TEMPORANEA/about/submissions#onlineSubmissions>

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

Calidad editorial

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE n° 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

TEMPORÁNEA

#05 2024

ÍNDICE

Editorial

Editorial

Mar Loren-Méndez, Carlos Plaza y Daniel Pinzón-Ayala..... IX

atemporánea**De dos a una. El pabellón alemán en la EXPO'92 de Sevilla**

From two to one. The german pavilion in Sevilla's EXPO'92

David Mesa-Cedillo..... 2

**Juan Guas y la obra del Palacio del Infantado en su contexto constructivo:
intervenciones y restauraciones de un edificio finimiedieval (siglos XVI-XVIII)**Juan Guas and the work of the Infantado Palace in its construction context:
interventions and restorations of a medieval building (16th-18th centuries)

Raúl Romero Medina y Fernando Marías..... 30

El Concurso Amistoso entre Camaradas 1926-1927: rumbo a nuevas formas de habitar en la URSS

Friendly Competition between Comrades of 1926-1927: towards new ways of living in the USSR

Selene Laguna Galindo y Celso Valdez Vargas..... 82

I «Palazzi di Genova» di Rubens e le architetture di Alessi

Los «Palazzi di Genova» de Rubens y la arquitectura de Alessi

Vittorio Pizzigoni..... 114

Arquitectura y arquitectos en el Instituto Nacional de Industria (INI)

Architecture and architects in the Spanish National Institute for Industry (INI)

Rafael García..... 144

contemporánea**Sigurd Lewerentz: las lecciones de un maestro difícil e inclasificable**

Sigurd Lewerentz: the lessons of a difficult and unclassifiable master

Victoriano Sainz Gutiérrez..... 170

La Iglesia de Las Condes en Chile. Una modernidad litúrgica de vanguardia

The Church of Las Condes in Chile. An avant-garde liturgical modernity

Max Aguirre González..... 176

Abrir la historia de los tiempos recientes

Opening up the history of the recent times

Francisco González de Canales..... 182

Urbanismo a concurso. Ceuta, 1930

Urban planning competition. Ceuta, 1930

José Luis Gómez Barceló..... 188

| | |
|--|----|
| Editorial. Editorial. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.10 | |
| Mar Loren-Méndez. https://orcid.org/0000-0002-1154-0526 | |
| Carlos Plaza. https://orcid.org/0000-0001-5632-2111 | |
| Daniel Pinzón-Ayala. https://orcid.org/0000-0002-2583-5077 | IX |

atemporánea

De dos a una. El pabellón alemán en la EXPO'92 de Sevilla

From two to one. The german pavilion in Sevilla's EXPO'92

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.01>

David Mesa-Cedillo. <http://orcid.org/0000-0002-8960-665> 2-29

Juan Guas y la obra del Palacio del Infantado en su contexto constructivo: intervenciones y restauraciones de un edificio finimedieval (siglos XVI-XVIII)

Juan Guas and the work of the Infantado Palace in its construction context:

interventions and restorations of a medieval building (16th-18th centuries)

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.02>

Raúl Romero Medina. <https://orcid.org/0000-0001-6129-1399>

Fernando Marías. <https://orcid.org/0000-0003-1943-5525> 30-81

El Concurso Amistoso entre Camaradas 1926-1927: rumbo a nuevas formas de habitar en la URSS

Friendly Competition between Comrades of 1926-1927: towards new ways of living in the USSR

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.03>

Selene Laguna Galindo. <https://orcid.org/0009-0001-7521-6445>

Celso Valdez Vargas. <https://orcid.org/0009-0003-0158-9614> 82-113

I «Palazzi di Genova» di Rubens e le architetture di Alessi

Los «Palazzi di Genova» de Rubens y la arquitectura de Alessi

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.04>

Vittorio Pizzigoni. <https://orcid.org/0000-0003-4834-6265> 114-143

Arquitectura y arquitectos en el Instituto Nacional de Industria (INI)

Architecture and architects in the Spanish National Institute for Industry (INI)

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.05>

Rafael García. <https://orcid.org/0000-0002-9237-8291> 144-167

contemporánea

Sigurd Lewerentz: las lecciones de un maestro difícil e inclasificable

Sigurd Lewerentz: the lessons of a difficult and unclassifiable master

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.06>

Victoriano Sainz Gutiérrez. <https://orcid.org/0000-0002-8125-5333> 170-175

La Iglesia de Las Condes en Chile. Una modernidad litúrgica de vanguardia

The Church of Las Condes in Chile. An avant-garde liturgical modernity

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.07>

Max Aguirre González. <https://orcid.org/0000-0002-8724-6286> 176-181

Abrir la historia de los tiempos recientes

Opening up the history of the recent times

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.08>

Francisco González de Canales. <https://orcid.org/0000-0003-0412-7108> 182-187

Urbanismo a concurso. Ceuta, 1930

Urban planning competition. Ceuta, 1930

<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2024.05.09>

José Luis Gómez Barceló. <https://orcid.org/0000-0006-0391-4571> 188-191

atemporánea

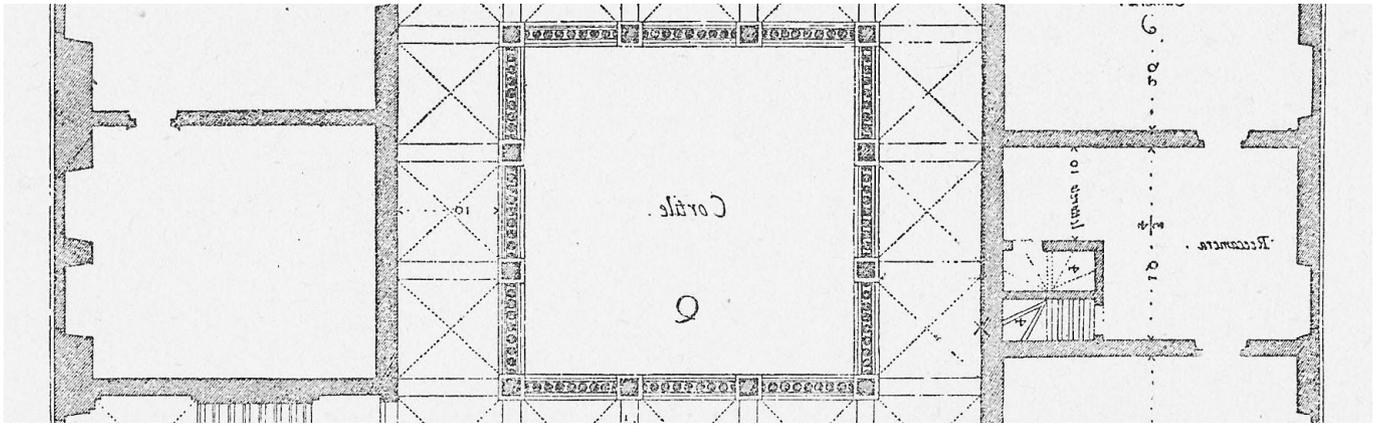
Vittorio Pizzigoni

Vittorio Pizzigoni nació en Bergamo y se tituló en arquitectura en Venecia donde consiguió también el doctorado en 2008. Desde 2012 es investigador y desde 2019 profesor titular en la Università degli Studi di Genova, donde enseña composición arquitectónica y urbana. En 2004 fue cofundador del estudio de arquitectura baukuh que actualmente tiene su sede en Milán.

<https://orcid.org/0000-0003-4834-6265>
vittorio.pizzigoni@unige.it

Fecha de Recepción
04 · Septiembre · 2024

Fecha de Aceptación
03 · Noviembre · 2024



115

I «Palazzi di Genova» di Rubens e le architetture di Alessi

Los «Palazzi di Genova» de Rubens y la arquitectura de Alessi
Rubens' «Palazzi di Genova» and Alessi's Architecture

Vittorio Pizzigoni

Università degli Studi di Genova

Riassunto:

Palazzi di Genova è, per molti versi, un libro doppio, quasi un libro che ne contiene due. Innanzitutto, è il prodotto di due edizioni, una prima del 1622 e una seconda ampliata. Inoltre, il libro contiene due tipi di rappresentazioni dei palazzi genovesi: un primo tipo, più preciso, con molte piante, sezioni e prospetti, ma senza indicazione della proprietà dei palazzi; un secondo tipo, meno preciso, spesso ridotto a un prospetto e due piante, ma con i nomi dei proprietari. *Palazzi di Genova* sono un libro complesso e anomalo: si inserisce inevitabilmente tra i trattati di architettura per argomento, ma se ne differenzia sia perché è costituito quasi esclusivamente da disegni, sia perché sono tutti disegni di edifici contemporanei e di un'unica città; è un libro di architettura realizzato da un pittore; inoltre, utilizza solo proiezioni ortogonali senza nemmeno una prospettiva; infine, sebbene Peter Paul Rubens ne sia l'autore implicito, il suo nome non compare sul frontespizio. Le particolarità dei *Palazzi di Genova* sono alla base sia del fascino che degli interrogativi sollevati da questo libro. Questo saggio parte dalla rilettura della bibliografia esistente per comprendere le acquisizioni consolidate e ipotizzare nuovi percorsi di ricerca sulle questioni rimaste aperte. Infine, si concentra sui disegni preparatori della prima parte dell'opera, in cui si propone di riconoscere le idee architettoniche derivate dal lavoro di Galeazzo Alessi.

Parole chiave: Peter Paul Rubens; Palazzi di Genova; Galeazzo Alessi; Genova.

Abstract:

The *Palazzi di Genova* is in many ways a dual book, almost a book containing two. First of all, it is the product of two editions, a first from 1622, and a second in an augmented form. In addition, the book contains two types of representations of Genoese palaces: a first, more accurate type, with many plans, sections, and elevations, but with no indication of the ownership of the palaces; a second, less accurate type, often reduced to an elevation and two plans, but with the names of the owners. The *Palazzi di Genova* is a complex and anomalous book: it inevitably fits among the architectural treatises by subject, but it differs from them both because it consists almost exclusively of drawings and because they are all drawings of contemporary buildings and of a single city; it is an architectural book made by a painter; moreover, it uses only orthogonal projections without even a perspective; and finally, although Peter Paul Rubens is its implied author, his name doesn't appear on the title page. The particularities of *Palazzi di Genova* are at the origin of both the fascination and the questions that this book raises. This essay starts by rereading the existing bibliography to understand the established acquisitions and hypothesize new avenues of research on the questions that remain open. Finally, it focuses on the preparatory drawings of the first part of the work, in which it proposes to recognize architectural ideas derived from Galeazzo Alessi's work.

Keywords: Peter Paul Rubens; Palazzi di Genova; Galeazzo Alessi; Genoa.

Resumen:

Palazzi di Genova es, en muchos sentidos, un libro doble, casi un libro que contiene dos. En primer lugar, es el producto de dos ediciones, una primera de 1622 y una segunda aumentada. Además, el libro contiene dos tipos de representaciones de los palacios genoveses: un primer tipo, más preciso, con muchos planos, secciones y alzados, pero sin indicación de la propiedad de los palacios; un segundo tipo, menos preciso, a menudo reducido a un alzado y dos planos, pero con los nombres de los propietarios. El *Palazzi di Genova* es un libro complejo y anómalo: encaja inevitablemente entre los tratados de arquitectura por temas, pero se diferencia de ellos tanto porque está formado casi exclusivamente por dibujos como porque todos ellos son de edificios contemporáneos y de una sola ciudad; es un libro de arquitectura realizado por un pintor; además, solo utiliza proyecciones ortogonales sin ni siquiera perspectiva; y, por último, aunque Peter Paul Rubens es su autor implícito, su nombre no aparece en la portada. Las particularidades del *Palazzi di Genova* están en el origen tanto de la fascinación como de los interrogantes que suscita este libro. Este ensayo comienza por releer la bibliografía existente para comprender las adquisiciones establecidas e hipotetizar nuevas vías de investigación sobre las cuestiones que siguen abiertas. Por último, se centra en los dibujos preparatorios de la primera parte de la obra, en los que propone reconocer ideas arquitectónicas derivadas de la obra de Galeazzo Alessi.

Palabras clave: Peter Paul Rubens; Palazzi di Genova; Galeazzo Alessi; Génova.

I *Palazzi di Genova* è un libro sotto molti aspetti duplice, quasi un libro che ne contiene due. Innanzitutto è il frutto di due edizioni, una prima del 1622, e una seconda in forma accresciuta. Inoltre, il libro contiene due tipi di rappresentazione dei palazzi genovesi: un primo tipo più accurato, con molte piante, sezioni e prospetti, ma senza indicazioni sulla proprietà dei palazzi; un secondo meno accurato, ridotto spesso a un prospetto e a due piante, ma con i nomi dei proprietari.

I *Palazzi di Genova* è un libro complesso: inevitabilmente s'inserisce tra i trattati di architettura per argomento, ma si distingue da essi sia perché composto quasi esclusivamente di disegni, sia perché sono tutti disegni di edifici contemporanei e di un'unica città.

I *Palazzi di Genova* è un libro anomalo: innanzitutto è un libro di architettura realizzato da un pittore; inoltre usa unicamente proiezioni ortogonali senza che sia presente neppure una prospettiva o un commento testuale; infine, seppure l'autore implicito sia Peter Paul Rubens, nel frontespizio non figurato compare solo il titolo senza che venga indicato l'autore. E mentre da un lato l'opera mostra interesse per

l'architettura, dall'altro il tipo di architettura che vi viene rappresentata non sembra aver avuto influenza su Rubens.

Le particolarità dei *Palazzi di Genova* sono all'origine sia del fascino sia degli interrogativi che questo libro suscita. Il presente saggio parte dalla rilettura della bibliografia esistente per comprendere le acquisizioni consolidate e ipotizzare nuove strade di ricerca sulle questioni rimaste aperte¹. Si concentra infine sui disegni preparatori della prima parte dell'opera, nei quali si propone di riconoscere idee architettoniche derivate dal lavoro di Galeazzo Alessi.

Struttura dell'opera

Come ha chiarito Mario Labò, che per primo ha studiato a fondo i *Palazzi di Genova* di Rubens, il libro viene pubblicato nel 1622 in una prima versione di 72 pagine, nelle quali sono presentati 12 palazzi²: dieci palazzi indicati da lettere e presentati con abbondanza di disegni, due indicati col nome del proprietario e con pochi disegni e posti alla fine del volume. La prima edizione è stata stampata tra il 29 maggio 1622, data indicata sulla pagina della dedica, e il 19 giugno 1622, quando Rubens scrive all'amico Pieter van Veen, fratello del suo primo maestro Otto

1 Oltre al lavoro seminale di Mario Labò, il presente scritto deve molto alla imponente opera di Herbert W. Rott stampata in due volumi ad Anversa nel 2002 e allo stimolante saggio di Antony Blunt, oltre che ai molti studi che a partire dagli anni Settanta del Novecento sono stati dedicati alla storia di Genova e al suo sviluppo, dai lavori di Ennio Poleggi a quelli di Anna Orlando. Questo lavoro ha l'ambizione d'inserirsi entro tale tradizione.
2 LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.º 9, pp. 6-12; LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.º 10, pp. 7-14; LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.º 11, pp. 6-12; LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1939, XIX, n.º 4, pp. 7-14; LABÒ, Mario. Studi di architettura genovese. La Villa di Battista Grimaldi a Sampierdarena e il palazzo Doria in 'Strada Nuova'. En: *L'Arte*. 1926, XXIX, fasc. II, pp. 33-36; LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Genova: Nuova Editrice Genovese, 1970, pp. 9-33.

Venius, di aver «pubblicato ancora un libro d'Architettura de più belli Palazzi di Genuoa (sic) da qualq. 70 foglie insieme colle piante»³.

Labò riconosce nelle prime quattro pagine –ossia quelle che contengono il titolo, la censura, la dedica, e la lettera introduttiva al lettore– e in particolare nei capilettera figurati «I» e «V» i caratteri tipografici utilizzati dalla *Officina Plantiniana*, dove, dopo la morte di Jan Moretus (1610), lavora Balthasar Moretus, nipote del fondatore Christophe Plantin (figg. 1–4). In tale officina sembra furono stampate solo le poche pagine di testo che precedono l'opera, sia perché essa non pare fosse attrezzata per stampare calcografie su rame⁴, sia perché nella casa-studio di Rubens vi era un'officina molto attiva nella stampa su rame. Le tavole dei disegni sono state realizzate da Nicolaes Ryckemans, che firma la prima tavola e che dal 1620 al 1626 lavora ad Anversa nella casa-studio di Rubens. Insieme alla firma di Ryckemans viene richiamato anche il 'privilegio' concesso dagli *Ordines Batavie* nel gennaio 1620 a Rubens, secondo il quale era vietato «contraffare col bulino od all'acqua forte, per la durata di anni 7, le invenzioni

di Pierre Rubens»⁵. Anche per questi motivi Labò avanza la verosimile ipotesi che i disegni furono stampati nella casa-studio di Rubens e che l'intera opera sia stata pagata dallo stesso Rubens⁶. Da notare che, all'interno della corrispondenza di Rubens, i *Palazzi di Genova* sono citati solo con due destinatari entrambi legati alle pratiche per ottenere il privilegio di stampa: Pieter van Veen, che lo aiutò a ottenere il privilegio nel nord dei Paesi Bassi, e Nicolas Claude Fabri de Peiresc, che svolse il medesimo ruolo in Francia. Il volume sembra quindi far parte di quella attività di riproduzione a stampa che Rubens inizia nel 1620, principalmente in relazione ai propri dipinti, sia con fini commerciali sia con fini autopromozionali.

La seconda edizione viene accresciuta di 67 pagine, che contengono 19 palazzi e 4 chiese, ossia 23 edifici numerati dal n. I al n. XXIII. Tutti i Palazzi presentano il nome del loro proprietario e le chiese la loro denominazione. Questa edizione non esiste come volume indipendente e separato dalla prima, perciò Max Rooses ha suggerito che, quando le stampe della seconda parte furono pronte, Rubens le fece rilegare insieme a

3 Lettera di Rubens a Pieter van Veen del 19 giugno 1622. ROOSES, Max; RUELENS, Charles (eds.). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernantes sa vie et saes ouures*. Anvers: J. Maes, 1900, vol. II, p. 444.

4 LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Op. cit. (n. 2), p. 11. I capilettera sono quelli utilizzati nella stampa della *Bibbia Poliglotta* nel 1568–1572 i cui legni sono al Museo Plantin-Moretus. I caratteri sono quelli incisi nel 1564–1570 da Robert Granjon per Christophe Plantin.

5 HYMANS, Henri. *La gravure dans l'école de Rubens*. Olivier. Bruxelles: 1879, p. 69. Questa pagina con indicato il privilegio fu stampata dopo il gennaio 1620, quando fu concesso il privilegio, e prima del luglio 1621, quando dopo la morte dell'Arciduca Alberto il titolo della «Gouvernatrice Isabella» diventa quello di «Serenissimae Infantis», cfr.: ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova. Architectural drawings and engravings*. Antwerp: Corpus rubenianum Ludwig Burchard XXII, 2 vol., 2002, p. 18.

6 LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Op. cit. (n. 2), p. 11. Il costo della stampa è stato calcolato in «molte migliaia di fiorini», forse è da considerare una cifra minore se le stampe furono realizzate nella casa-studio di Rubens: ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), pp. 108–109.

PALAZZI DI GENOVA

Figura 1. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, frontespizio.

quelle della prima, riutilizzando il nulla-osta alla pubblicazione già ottenuto nel 1622. La seconda edizione presenta inoltre alcune differenze materiali rispetto alla prima: una carta più povera e una maggiore quantità di errori nel proemio⁷. Labò, riprendendo una nota di John Evelyn, suggerisce che sia stata stampata prima del 1626⁸. Se a incidere i rami della seconda parte fu sempre Ryckemans, questa è sicuramente una data ante-quem. Inoltre, visto che la prima edizione è estremamente rara –Labò ne menziona solo quattro copie– è stato proposto che si trattasse di una sorta di ‘prova di stampa’ e che la seconda edizione fu realizzata subito dopo la prima, forse addirittura sempre nel 1622⁹.

Sia la prima che la seconda edizione presentano le medesime quattro pagine stampate dalla *Officina Plantiniana*. Il frontespizio è estremamente scarno e riporta solamente il titolo *Palazzi di Genova*, senza alcuna decorazione e senza che venga indicato l’autore del volume, e senza neppure indicazioni sull’editore o sullo stampatore (fig. 1). Solo nelle edizioni realizzate dopo la morte di Rubens verrà aggiunta un’impresa o uno stemma nel frontespizio, e questo è ancora più strano se si pensa che

Rubens, pur disegnando frontespizi decorati con invenzioni architettoniche per altri autori, lascia quello del suo libro privo di un’immagine di apertura¹⁰.

In seguito, il lavoro di Rubens fu in parte frainteso, anche a causa delle modifiche introdotte nelle ristampe dopo la morte del pittore. Il libro viene ristampato nel 1652 e nel 1663 dall’editore Giacomo Meursio di Anversa, lo stesso che aveva stampato le pagine introduttive delle prime due edizioni. In queste ristampe, l’opera viene divisa in due volumi seguendo la divisione tra la prima e la seconda edizione e ne viene cambiato il titolo: il primo volume diventa *Palazzi antichi di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens* e il secondo *Palazzi moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens*. La divisione sembra motivata più dalla volontà d’incrementare i profitti che dalla necessità di segnalare differenze di contenuto. Infatti, se la prima parte include solo palazzi della seconda metà del Cinquecento, la seconda a fianco di molte architetture del Seicento include anche alcuni palazzi della prima metà del Cinquecento, più ‘antichi’ di quelli rappresentati nella prima parte. Anche la scelta d’inserire nel titolo il nome di Rubens sembra dettata dalla finalità d’incrementare

7 CICOGNARA, Leopoldo. *Catalogo ragionato dei libri d’arte e d’antichità posseduti dal conte Cicognara*. Cosenza: 1960 [Pisa, 1827], p. 252, n. 4084-4085.

8 LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d’architettura*. Op. cit. (n. 2), pp. 14, 29; DE BEER, Esmond Samuel. *The Diary of John Evelyn*. Oxford: Oxford University Press, 1955, p. 31.

9 ROOSES, Max. *L’oeuvre de P.P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins, phototypies*. Antwerp: 1977 [1886-1896], vol.V, p. 33.

10 BLUNT, Anthony. Rubens and Architecture. En: *The Burlington Magazine*. 1977, vol. 119, sept. n.º 894, pp. 609-619, 621; EVERS, Hans Gerhard. *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, Brussels, 1943. *PP Rubens als Bookillustrator*, Museum Plantin Moretus, Antwerp, 1977, pp. 9-12. BROWN, Christopher, JUDSON J. Richard, VAN DE VELDE, Carl. *Book Illustrations and Title-Pages*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXI. En: *The Burlington Magazine*. London, Vol. 126, 1984, nr. 975, pp. 353- 355; MARTIN, John Rupert. *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI, London, 1972; FRIEDLUND, Björn. *Arkitektur i Rubens Måleri. Form och funktion*. Gothenberg: 1974.

il prezzo di vendita, ed essa sarà fonte di persistenti fraintendimenti. Come ha chiarito Labò, con il termine ‘designati’ s’intende ‘disegnati’ e non ‘scelti’, e di conseguenza fin da queste prime riedizioni si lascia intendere che Rubens abbia in qualche modo disegnato lui stesso le piante, le sezioni e i prospetti inclusi nel libro. Il titolo viene ripreso identico nella edizione di Enrico e Cornelius Verdussen del 1708 ad Anversa. Mentre viene nuovamente modificato nell’edizione stampata ad Amsterdam da Arkstée et Markus nel 1755: da un lato si elimina l’imprecisa distinzione tra ‘Palazzi antichi’ e ‘Palazzi moderni’; d’altro lato si amplifica e si travisa l’intervento di Rubens, il quale ora avrebbe «rilevato e disegnato [levé et dessiné]» i palazzi. A fronte delle modifiche del titolo bisogna ricordare che tutte e quattro queste edizioni postume dell’opera utilizzarono i medesimi rami originali.

Difficile dire se il volume ebbe o meno un successo editoriale¹¹. Di certo tra giugno e dicembre 1622 Rubens ne invia sei copie

a Fabri de Peiresc, a Parigi, e di certo già nel 1644 il volume era raro come scrive John Evelyn nel suo diario¹². Difficile anche rintracciare delle influenze dirette del volume di Rubens, sembra possibile rintracciarne una nel volume che Pietro Ferrerio pubblica a Roma nel 1655 e che presenta l’analogo titolo di *Palazzi di Roma*¹³. La storiografia genovese perde presto la memoria di questa pubblicazione, al punto che nel 1674 Raffaele Soprani non lo menziona neppure nella sua descrizione della vita di Rubens; Carlo Ratti e Federico Alizeri lo citano di sfuggita in modo confuso; mentre Filippo Baldinucci nel 1686 scrive, a proposito della prima edizione, «dieci palazzi circa di Genova e di S. Pier d’Arena» mostrando che i palazzi e le ville rappresentate erano state almeno in parte identificate¹⁴. A partire dalla seconda metà dell’Ottocento si torna a studiare il volume riconoscendone il valore documentario: da allora sono stati riconosciuti tutti gli edifici descritti, concentrandosi su quelli della prima edizione indicati solamente da una lettera dell’alfabeto, attraverso un processo

11 La ricezione dell’opera è ben analizzata nel convegno di Anversa del 2001: LOMBAERDE, Piet (ed.). *The Reception of P.P. Rubens Palazzi di Genova during the 17th century in Europe: questions and problems*, Brepols, Turnhout, 2002, p. 262ss.

12 DE BEER, Esmond Samuel. *The Diary of John Evelyn*. Op. cit. (n. 8), pp. 172-173: «that rare booke in a large folio». Labò vi legge il grande successo dell’opera mentre Ida Maria Botto ne sottolinea il precoce oblio. LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d’architettura*. Op. cit. (n. 2), p. 10; BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. En: *Rubens e Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 18 dic. 1977 - 12 feb. 1978. Genova: La Stampa, 1977, pp. 76-77.

13 FERRERIO, Pietro; ROSSI, Giovanni Giacomo. *Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti: Nvovi Disegni Dell’ Architettura, E Piante De Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti*. Roma: 1655.

14 SOPRANI, Raffaele. *Le Vite de Pittori Scultori et Architetti Genovesi e de’ Forestieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi*. Genova: 1674, pp. 301-302; RATTI, Carlo Giuseppe. *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*. Genova: Paolo et Adamo Scionico, 1780 [1766], p. 225; ALIZERI, Federigo. *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*. Genova: 1866, vol. III, pp. 100, 540; BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Firenze: 1845-1847 [1681], III, p. 694.

che parte nel 1886 con Robert Reinhardt e si conclude nel 1967 con Ennio Poleggi¹⁵.

Nel 1672 Giovanni Pietro Bellori, tratto forse in inganno dai titoli delle ristampe, afferma che Rubens ha disegnato di suo pugno piante, sezioni e prospetti dei palazzi genovesi. Questo fraintendimento è presente anche in molte pubblicazioni del Novecento nonostante fin dal 1877 Charles Ruelens stabilisca che il ruolo di Rubens nei *Palazzi di Genova* fu solamente quello di curatore¹⁶. Per salvare in parte questo malinteso è stato proposto che i disegni siano stati realizzati almeno in parte da Deodat van der Mont, o Deodato del Monte, l'amico e allievo di Rubens che lo accompagna in Italia nel 1607¹⁷, ma anche questa ipotesi è poi decaduta. Infatti, grazie a un fortunato incontro tra Anthony Blunt e Mario Labò, fu possibile iniziare l'analisi dei disegni originali da cui furono tratte le incisioni del volume. Lo studio di questi disegni, visti da Labò nel 1955, porta a stabilire che non solo l'autore non poteva essere Rubens, ipotesi smentita da alcuni confronti con i disegni

del pittore, ma che doveva trattarsi di un disegnatore abituato ad utilizzare la lingua genovese, poiché in tale lingua sono scritte le parole che indicano la funzione dei locali¹⁸. Così, grazie al lavoro di Labò e a quello più recente di Herbert W. Rott, sappiamo che Rubens «non ne disegnò gli originali, delegò le stampe e non fece neppure un frontespizio evocativo»¹⁹, anche se egli rimane l'ideatore e il curatore della pubblicazione, ossia colui che l'ha concepita, ne ha scelto e reperito i materiali, li ha ordinati e ne ha pagato la pubblicazione.

Due gruppi di disegni

I disegni da cui furono tratte le incisioni del volume *Palazzi di Genova* sono conservati al RIBA di Londra e visitabili nelle sale del Victoria and Albert Museum. Li ho consultati nel 2019 e nel 2024 come fogli sciolti conservati in apposite scatole nere. Quando Mario Labò li vide nel 1955 erano ancora rilegati in volume e così sembra si presentassero ancora poco prima del 2002, quando furono consultati da Charles Hind

15 L'identificazione dei primi dieci edifici è stata realizzata via via e grazie ai seguenti contributi: REINHARDT, Robert. *Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana: Genua*. Berlin: Wasmuth, 1886; GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstiles in Italien*. Stuttgart: 1887; LÜBK, Wilhelm. *Geschichte der Architektur*. Leipzig: 1865, p. 694; GURLITT, Hildebrand (ed.). *Peter Paul Rubens. Genua, Palazzi di Genova*. Berlin: Der Zirkel, 1924; LABÒ, Mario. Studi di architettura genovese. Op. cit. (n. 2); LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. Op. cit. (n. 2); KÜHN, Grete. Galeazzo Alessi und die genuesische Architektur im 16. Jahrhundert. En: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 1929, p. 177; DE NEGRI, Erminia. I 'Palazzi di Genova' del Rubens. Contributo per alcune nuove identificazioni. En: *Bollettino ligure per la storia e la cultura regionale*. 1954, vol. VI, pp. 37, 39; DE NEGRI, Erminia. Postilla ai 'Palazzi di Genova del Rubens'. En: *Bollettino ligure per la storia e la cultura regionale*. 1954, vol. VI, p. 135; POLEGGI, Ennio. Il Palazzo 'I' del Rubens. En: *Genova. Rivista municipale*. 1967, XLVII, n.º 12, pp. 15-25.

16 BELLORI, Giovanni Pietro. *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*. Torino: 1956 [1672], p. 223; ROOSES, Max; RUELENS, Charles. *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*. Op. cit. (n. 3), pp. 101-113, 107.

17 SCHOY, Auguste. *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture des Pays-Bas*. Bruxelles: F. Hayez, 1879; GURLITT, Hildebrand (ed.). *Peter Paul Rubens*. Op. cit. (n. 15); JAFFÉ, Michael. *Rubens and Italy*. Oxford: Cornell University Press, 1977, p. 19.

18 LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Op. cit. (n. 2), n. 27; NEUMANN, Carl (ed.). *Burkhardt's Briefwechsel mit Heinrich von Ceymüller*. Whitefish: Kessinger, 1914.

19 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), I, p. 7.

che ne ricostruì la provenienza²⁰. I disegni sono arrivati al RIBA nel 1919 donati da Melbore St Claire Baddeley, il quale li aveva acquistati a un'asta di Sotheby's nel 1906 dove erano giunti provenendo dalla collezione di M.J. Harvey. Sul volume vi era un'iscrizione del XVIII secolo, secondo cui i disegni erano stati acquistati dalla raccolta di «Sir Thomas Franklin». Hind, parlandone con John Harris, ricostruisce che si tratta di Sir Thomas Frankland, uomo di vasta cultura architettonica testimoniata dalla sua biblioteca. Ritrova così la menzione dei disegni ora al RIBA citati nel catalogo di vendita dei suoi beni dove compaiono al lotto 58 del primo giorno di vendita nel giugno del 1747. Come Frankland se li sia procurati resta oggetto di speculazione: Hind ipotizza che li abbia acquistati ad Anversa nel 1705 durante il suo viaggio di ritorno dal 'Gran Tour', oppure a Londra nel 1718 dalla vendita della collezione di Salomon Gautier. Questa seconda ipotesi nasce dal fatto che i disegni del RIBA presentano la marca a matita «N°1L22» simile a quelle presenti sui fogli della collezione Gautier di Amsterdam. A sostegno di tale seconda ipotesi egli ricorda che molti fogli della collezione Gautier provenivano da Thomas Howard, conte di Arundel, stretto amico e grande mecenate di Rubens.

L'analisi delle stampe della prima e della seconda edizione e quella dei disegni originali da cui furono tratti porta a individuare due diversi gruppi di disegni, differenti fra loro ma ognuno con una forte coerenza interna. Si propone qui una suddivisione leggermente diversa da quella segnalata da quasi tutti gli studiosi, a partire da Leopoldo Cicognara in poi²¹, e solitamente coincidente con la divisione tra la prima e la seconda edizione.

Si propone cioè d'identificare il primo gruppo di disegni con quello da cui furono tratte le stampe dei dieci palazzi indicati con lettere nella prima edizione del 1622 e con il secondo gruppo tutti gli edifici pubblicati nella seconda edizione e anche i due palazzi della prima edizione in cui compare il nome del proprietario (il palazzo di don Carlo Doria duca di Tursi, in via Garibaldi n. 9 e il palazzo di Agostino Pallavicino, in via Garibaldi n. 1).

I disegni del primo gruppo sono realizzati in esatta proiezione ortogonale, senza indicazioni prospettiche, quali ombreggiature o parti in prospettiva; nei disegni del secondo gruppo vengono inseriti molti elementi in prospettiva, quali camini, cornicioni, invasi delle finestre, portali e gradini di accesso. Sono inoltre spesso presenti ombreggiature per far risaltare i balconi o altri elementi aggettanti. Nel primo gruppo il numero di disegni per singolo edificio è molto alto, in

20 I disegni del RIBA e depositati al Victoria and Albert Museum hanno la seguente collocazione: SD109, SC166, SC167, SC168, SC169, SC215, SC216, SC217. HIND, Charles. 'Palazze di Genova, disegnati e intagliati': un collezionista inglese e i disegni per 'Palazzi di Genova' di Rubens. En: POLEGGI, Ennio (ed.). *Genova, una civiltà di palazzi*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2002, pp. 184-185.

21 CICOGNARA, Leopoldo. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*. Op. cit. (n. 7).

media quasi sette, con un massimo di nove tavole per edificio e con palazzi di cui sono pubblicate ben cinque piante, o cinque sezioni, o due prospetti; nel secondo gruppo i disegni per ciascun edificio sono pochi, in media meno di tre, solitamente un prospetto e una o due piante, mentre le sezioni sono completamente assenti, se si tralasciano le due sezioni della Chiesa dei Gesuiti, dove Rubens aveva installato due sue tele. Nel primo gruppo sono rappresentati edifici di un arco temporale limitato, che va dal 1548 al 1565; mentre l'arco temporale del secondo gruppo è molto più dilatato, grossomodo dal 1541 al 1619-1620. Nel primo gruppo tutti i disegni di un edificio sono realizzati con la stessa scala grafica, diversi edifici sono rappresentati nella stessa scala, e le scale grafiche utilizzate per tutti gli edifici sono vicine fra di loro (1:112 per i palazzi C, D; 1:118 per A, B, G, H; 1:124 per E, F, K; 1:130 per il palazzo I); mentre nei disegni del secondo gruppo piante e prospetti di un medesimo edificio sono spesso in scale differenti e la differenza fra le scale utilizzate è maggiore. Si ricordi che, al tempo, l'uso di una medesima scala grafica per i disegni relativi a uno stesso edificio era già un fatto inusuale e che ancor più lo era l'uso di una identica scala grafica per rappresentare edifici diversi. Dodici fogli del primo gruppo hanno una filigrana databile agli anni Sessanta del Cinquecento, ossia coevi ai palazzi che rappresentano; al contrario solo quattro

fogli del secondo gruppo presentano una filigrana, che sembra databile all'inizio del Seicento. Nel primo gruppo sono registrate anche le irregolarità e le asimmetrie degli edifici, mentre i disegni del secondo gruppo tendono a semplificare e a regolarizzare i palazzi rappresentati. L'insieme di queste differenze porta a identificare i due gruppi di disegni come due fatti separati, ciascuno con la necessità di essere analizzato in modo specifico.

I disegni del primo gruppo sono il frutto di un lavoro unitario, eseguito dalla stessa persona o dallo stesso gruppo di persone: la prova è data dal fatto che carte con la stessa filigrana sono utilizzate per rappresentare edifici differenti²². Il fatto che la qualità di alcuni disegni sia inferiore a quella di altri disegni sembra riflettere maggiormente l'impegno dedicato a ciascuno di essi più che una diversa mano di esecuzione: ad esempio non è raro trovare per lo stesso edificio disegnato molto bene il prospetto o la sezione e in modo più schematico la pianta delle cantine. Su questi disegni si tornerà più avanti, ma è utile ricordare fin da ora un'ipotesi espressa da più studiosi, anche se spesso in nota o comunque in maniera defilata: sembra verosimile che Rubens abbia acquistato tali disegni durante uno dei suoi soggiorni genovesi, ossia che non li abbia fatti realizzare, ma che, trovandoli, abbia riconosciuto in essi una potenzialità poi messa in atto attraverso la prima e la

²² Un primo tipo di carta è usata nei disegni dei palazzi A, E; un secondo tipo nei disegni dei palazzi A, G, K; un terzo tipo in quelli di C, D. Per l'analisi delle filigrane: ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 67, n. 18.

seconda edizione dei *Palazzi di Genova*. Tale ipotesi, avanzata inizialmente da Giovanni Battista Spotorno è stata ripresa poi da Max Rooses; Ida Maria Botto la cita come plausibile e, per rafforzarla, aggiunge che al tempo circolavano a Genova molte raccolte di disegni architettonici, come quella che Gabriele Chiabrera chiede per lettera a Bernardo Castello²³. Possiamo inoltre ricordare che in generale, per tutto il XVI e VII secolo, i disegni di architettura non hanno un alto valore monetario. Herbert W. Rott afferma che Rubens acquistò i disegni «probabilmente a Genova, durante un suo soggiorno in Italia tra il 1600 e il 1608»²⁴. Vedremo poi come alcune allusioni nell'introduzione «Al benigno lettore» sembrino confermare questa ipotesi. Ancora nel 2004 Ennio Poleggi ribadisce che: «i disegni non sono opera di Rubens, sono originali di progetto, copie ch'egli acquista a Genova»,²⁵ o che gli furono spedite. Poleggi avanza anche l'ipotesi che tali disegni siano «originali di progetto», ossia che siano i disegni fatti per realizzare gli edifici che rappresentano o loro attente copie: un'intuizione su cui in seguito sarà necessario tornare.

Al contrario non è possibile stabilire con certezza se i disegni del secondo gruppo siano o meno il frutto di un lavoro unitario. Molti disegni anche di questo secondo gruppo sono copie di disegni di progetto, come spesso accadeva per rendere l'operazione più semplice e meno dispendiosa rispetto a quella di un vero rilievo. In linea di principio i disegni possono essere stati eseguiti da persone diverse in tempi diversi e possono essere stati inviati a Rubens mano a mano che venivano completati. Sembra più verosimile che siano però stati realizzati in un lasso di tempo più limitato, che Rubens abbia mandato la lista dei palazzi di cui voleva ricevere un disegno, e che –grosso modo– i disegni gli siano stati inviati tutti assieme. Questa seconda ipotesi sembra più verosimile, anche perché comporta un impegno di Rubens concentrato nel tempo e diretta alla realizzazione dell'opera a stampa. Se accettiamo questa ipotesi, assume rilevanza un indizio già notato da Mario Labò per stabilire quando Rubens può aver commissionato un simile incarico. Infatti, a partire dal nome del proprietario è possibile stabilire un arco temporale durante il quale un dato palazzo fu posseduto dal proprietario menzionato. Labò stabilisce un intervallo genericamente compreso tra il 1607 e il

23 SPOTORNO, Giovanni Battista. Genova (voce). En: CASALIS DA SALLUZZO, Goffredo (ed.). *Dizionario etc.* Torino: 1840, vol.VII, pp. 748-749, ROOSES, Max. *L'oeuvre de P.P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins, phototypies*. Op. cit. (n. 9), vol.V, p. 29; BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. Op. cit. (n. 12), p. 79; CHIABRERA, Gabriello. *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*. Genova: 1838, p. 104, lettera XLII.

24 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 18: «he had purchased, probably in Genoa itself, during his time in Italy between 1600 and 1608».

25 POLEGGI, Ennio. I palazzi scelti da Rubens. En: POLEGGI, Ennio (ed.). *L'invenzione dei rolli. Genova, città di palazzi*. Milano: Skira, 2004, p. 149.

1622, ma gli studi successivi permettono di essere più precisi²⁶. Tre palazzi confermano l'intuizione del Labò per cui le denominazioni dei proprietari non si possono riferire a un periodo di molto successivo al 1622²⁷. Altri palazzi permettono di restringere il campo a dopo il 1609 e a dopo il 1612²⁸. Ben cinque palazzi indicano un proprietario che si riferisce agli anni successivi al 1618²⁹. Uno di questi, quello per Augustino Balbi, oggi Palazzo Durazzo Pallavicini in via Balbi 1, pur costruito a partire dal 1618 dev'essere stato disegnato prima del 1621, anno in cui Augustino morì. Infine, quattro palazzi sono indicati col nome di coloro che li edificarono a metà Cinquecento, forse per evitare confusioni o fraintendimenti, mentre di un palazzo non è stato possibile reperire informazioni sufficienti³⁰. Se tralasciamo

questi ultimi cinque casi, ben sedici palazzi su ventuno presentano nomi di proprietari coerenti con un'eventuale elaborazione dei disegni nel biennio dal 1618 al 1620.

Qualora il secondo gruppo di disegni fosse stato commissionato in modo coordinato, cosa più che probabile, essi avrebbero dovuto essere stati eseguiti solo pochi anni prima della prima edizione, in un periodo in cui Rubens era ad Aversa³¹. Questo avrebbe permesso di assicurarsi per tempo il materiale per una edizione più cospicua dei *Palazzi di Genova*, evitando di doverne fare richiesta dopo l'uscita del volume a un prezzo sicuramente maggiore. Che Rubens abbia controllato in prima persona anche la seconda edizione è testimoniato dalle sue scritte autografe sui disegni originali e dalle

26 Le datazioni qui proposte sono indicative, ma utili al fine di definire una datazione complessiva dei disegni se pensati come realizzati in modo coordinato. Per precisare ulteriormente le date sarebbe necessario uno studio più approfondito capace di definire le date di costruzione dei palazzi, quelle in cui i proprietari indicati ne entrano in possesso acquistandoli o ereditandoli, le date di morte del proprietario e quelle in cui il palazzo viene venduto o passa in eredità, che costituisce il momento in cui verosimilmente non può più essere indicato col nome del proprietario precedente. Per un agile riassunto della storia di questi palazzi vedi: ORLANDO, Anna (ed.). *Pieter Paul Rubens, Palazzi di Genova*. Milano: Abscondita, 2022. Sul tema rimangono fondamentali gli studi di Poleggi, fra cui: POLEGGI, Ennio. Un documento di cultura abitativa. En: *Rubens e Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 18 dic. 1977 - 12 feb. 1978. Genova: La Stampa, 1977, pp. 93-97, 107-109. Poleggi sposa l'ipotesi di un lavoro durato a lungo e in questo testo prova a immaginare un ordine di invio dei disegni.

27 Palazzo di Francesco Grimaldo, di sua proprietà dal 1606 e che poteva esserne indicato il proprietario fino al 1623 circa; Palazzo di Antonio Doria, costruito da Antonio nel 1543 (il più antico dei palazzi rappresentati) e di proprietà di Antonio Jr fino al 1624; Palazzo di Niccolò Spinola, di sua proprietà dal 1587 alla sua morte nel 1625.

28 Palazzo di Andrea Spinola, che lo acquista nel 1609; Palazzo di Luigi Centurione, che lo acquista nel 1609; Palazzo di Giacomo Salluzzo e Giovan Battista Adorno, che lo acquistano nel 1609 da Geronima Spinola, vedova di Giacomo Spinola; Palazzo di Battista Centurione, costruito nel 1611-1612 e proprietà di Battista fino alla sua morte nel 1625; Palazzo di Ottavio Sauli, che ne entrò in proprietà entro il 1614.

29 Palazzo di Giacomo Lomellino, costruito nel 1617-1623; Palazzo di Giacomo e Pantaleo Balbi, costruito nel 1618 circa; Palazzo di Augustino Balbi, costruito nel 1618-1620; Palazzo di Giovanni Battista Grimaldo, costruito nel 1619-1620; Palazzo Thomaso Pallavicino ricostruito nel 1619-1621. Alcuni di questi palazzi sono stati costruiti attorno al 1919 anche se è possibile che Rubens abbia potuto richiedere una copia dei relativi progetti. Il Palazzo Horatio De Negro fu edificato dal padre di questi nel 1573, ma il riferimento a Horatio è possibile fino ad una data precedente o di poco successiva alla sua morte.

30 I quattro palazzi che riprendono il nome del loro primo proprietario sono: Palazzo di Babilano Pallavicino, modificato dopo il 1540; Palazzo di Geronimo Grimaldo realizzato nel 1544 circa; Palazzo di Daniel Spinola costruito nel 1560 e che nel 1574 passa al figlio Daniele che muore nel 1601; Palazzo di Agostino Pallavicino costruito nel 1558-1560 e che alla sua morte nel 1574 rimane alla vedova e al figlio Francesco. I palazzi da cui non è stato possibile desumere un'indicazione temporale sono: Palazzo di Don Carlo Doria Duca di Tursi, che ne entrò in possesso alla morte del padre nel 1606 e ne mantenne il possesso fino alla sua morte nel 1630; Palazzo di Giulio della Rovere; Palazzo di Henrico Salvago proprietario dal 1587 e sicuramente ancora nel 1614.

31 Opinione già espressa in: ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 25.

VEDIAMO che in questi paesi, si veda poco à poco mutandoli & abolendo la maniera d'Architettura, che si chiama Barbara & Gothica & che alcuni bellissimi ingegni introducono la vera simmetria di quella, conforme le regole de' più antichi, Greci & Romani, con grandissimo splendore & ornamento della Patria, come appare nelle Tempj famosi fatti di fresco dalla venerabil Società di IESU, nelle città di Brusseles & Anversa. Li quali se per la dignità del Vfficio diuino meritamente doueano offerir si prima à cangiarse in meglio, non però perciò si doueano negliger li edificij inuanti, poi che nella quantità loro posside il corpo di tutta la città. Oltre che la comodità delli edificij quasi sempre concorre colla bellezza & miglior forma di quelli. Mi è parso dunque di fare una opera meritoria & verso il ben publico di tutte le Provincie Oltramontane, producendo in luce li disegni da me raccolti nella mia peregrinatione Italica, d'alcuni Palazzi della superba città di Genova. Perchè si come quella Republica è propria de' Gentillomini, così le loro fabriche sono bellissime & commodissime, à proporzione più tosto de' famosi huili numerosi di Gentillomini particolari, che di una Corte d'un Principe assoluto. Come si vede per l'istesso nel Palazzo de' Pitti in Firenze, & il Vasouiano in Roma, la Cancellaria, Caprarola, & infiniti altri per tutta l'Italia, si come ancora la famosissima fabrica della Regina Madre nel borgo di S. Germano à Parigi. Li quali tutti eccedono di grandezza, di sito & spesa, le fabriche de' Gentillomini privati. Ma io vorrei seruire al uso commune, & più tosto giouare à molti ch' à pochi. Et perciò faremo la distinzione di quella maniera, che chiameremo Palazzo di uero à molti ch' à pochi. Et in contraria sarà detto da noi Palazzo à casa privata, per grande & pretense ad allegarsi con Corte, & in contraria sarà detto da noi Palazzo à casa privata, per grande & bella ch'ella si sia, quella che haueà la forma di una sala col salone in mezzo, & uero repartito in appartamenti contigui senza luce fra mezzo, come sono la maggior parte tutti à Palazzo Genouesi. E libri di questi edificij di cui vappresento sono alcuni ch'anno de' Cortilli particolarmente di uilla, e altri non sono di quella maniera che si è detto di sopra. Si daranno dunque in questa mia Opera le piante di tutti & profili con li loro tagli in uero, d'alcuni Palazzi da me raccolti in Genova, con qualche fatica & spesa, & alcuni buoni ricorretti di poterli perualere in parte delle altrui fabriche. Ho posto li numeri & figure di ciascun membro, non per tutto, ma dove si hanno potuto hauere: li quali quando tal uolta migliore non corrispondono così à punto alle misure del Sito, bisognarà in ciò esser della discretione, & si uolrà il designatore ess' intagliatore, per offerir le figure alquanto mutati. Sarà ben ancora d'auuertire, che li disegni di Genova non sono posti di ordine costretto, secondo di Lenante verso Ponente, anzi al uersetto, detrimendo questo inuolamento della stampa. Egli è però con scrupolo di poca consequenza. Non habbiamo posti li nomi delli Padroni, perchè ogni cosa in questo mondo

Pietro Paolo Rubens.

Permutat dominos, & transe in altera iura. si come alcuni de' questi Palazzi si sono già alienati d' altri primi loro possessori, & à dire il uero, appresso li disegni non erano i nomi, eccetto al due che si sono posti, come io credo à caso, per offerir notissimi in strada noua. Ed è stato rimesso alle figure, le quali si farò pareranno poche, faranno però ledoli, per offerir le prime che fanno fin adesso comparire nella luce publica: & si come ogni principio è debole, daranno forse animo ad altri di far cose maggiori.

TEMPORANEA

sue correzioni autografe su sei stampe rimaste prive della denominazione del palazzo³². È noto che, mentre la prima edizione include un buon numero di ‘palazzi di villa’, la seconda edizione include solo residenze interne alle mura cittadine, escludendo dalla selezione qualsiasi dimora extraurbana. Questa scelta evita di presentare due palazzi del medesimo proprietario, cosa ancor più importante visto che nella seconda edizione sembrano essere incluse le dimore di tutti i committenti di Rubens e di quasi tutte le famiglie più in vista di Genova. Sarebbe interessante approfondire la datazione dei disegni originali pubblicati nella seconda edizione perché, se confermata, il principale intervento curatoriale di Rubens sarebbe stato quello di scegliere gli edifici da pubblicare nella seconda parte dei *Palazzi di Genova*.

Le parole di Rubens

Una volta riassunti i principali dati relativi al volume dei *Palazzi di Genova* è possibile leggere quanto Rubens scrive nella pagina introduttiva del volume sotto una nuova luce, sia per verificare quello che dice, sia per decifrare quello a cui sembra alludere. L'introduzione è scritta in italiano, la lingua franca del tempo, è rivolta «Al benigno lettori [sic]», e si riferisce solamente alla

Figura 2. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova, Antwerp 1622, censura*.

prima edizione (fig. 2). Inizia con l'affermare che nel proprio paese l'architettura gotica sta venendo sostituita dalla «vera simmetria» dell'architettura moderna. Dice che la «Società di IESU», ossia i Gesuiti, realizzano «templi famosi» a Brusseles e Anversa, e tralascia di dire che a quest'ultimo egli collabora con un ruolo avvicabile a quello di architetto³³. Aggiunge subito che «non però si devono negliger li edificij privati, poi che nella quantità loro subsiste il corpo di tutta la città». E continua: «Mi è parso dunque di fare una opera meritoria verso il ben publico di tutte le provincie oltramontane producendo in luce li disegni da me raccolti nella mia peregrinatione Italica, d'alcuni palazzi della superba città di Genova». Rubens sottolinea così una prima volta che egli ha ‘raccolto’, e non ‘fatto’ o ‘fatto fare’, i disegni pubblicati nel volume. Segue un encomio dell'aristocrazia genovese e delle sue architetture adatte «più tosto a familie... di gentillomini...», che di una corte di un principe assoluto». Infatti, i palazzi dei principi «eccedono di grandezza», come accade a Firenze in palazzo Pitti, a Roma in palazzo Farnese e in quello della Cancelleria, o in palazzo Farnese a Caprarola. «Ma —dice— io vorrei seruire al uso commune, e più tosto giouare à molti ch' à pochi», individuando una prima volta il pubblico a cui si rivolge il

32 I palazzi in questione sono quelli di Giulio Della Rovere, di Niccolò Spinola, di Henrico Salvago, di Babilano Pallavicino, di Thomaso Pallavicino, di Francesco Grimaldi. La diversa numerazione dei palazzi che ne cambia almeno tre volte l'ordine di pubblicazione non sembra una prova che «l'acquisto dei disegni si protrasse nel tempo» ma può rappresentare un mutamento nel pensiero di Rubens nella sua opera di curatela e di indicizzazione degli stessi. LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Op. cit. (n. 2), p. 15, n. 11; Amsterdam, Rijksmuseum, Gab. delle stampe, cartella H. n. 312.1. ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), pp. 20, 112; BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. Op. cit. (n. 12), p. 72.
33 BLUNT, Antony. *Rubens and Architecture*. Op. cit. (n. 10).

volume. Torna poi sulla distinzione tra regge e palazzi aristocratici e afferma che il Palazzo del Principe assoluto «haverà il cortile in mezzo et la fabrica tutta attorno», mentre la «casa privata... pur grande e bella chella si sia... haverà la forma di un cubo solido col salone in mezzo... come sono la maggior parte tutti (sic) li palazzi genovesi». Nella descrizione delle tipologie genovesi, assume il ruolo preponderante quel 'cubo solido' di matrice alessiana che costituirà in seguito uno dei maggiori lasciti dell'architetto perugino.

Il lapsus tra «la maggior parte» e «tutti» potrebbe segnalare una prima volta la consapevolezza di Rubens che fra i palazzi privati pubblicati alcuni presentano cortili³⁴. Egli chiama allora i cortili col termine «cortilotti», quasi a volerli distinguere da quelli principeschi, e aggiunge che «non sono di quella maniera che si è detta di sopra», senza specificare ulteriormente in cosa il cortile di un principe si differenzi da quello di una casa privata. In questo tentativo di classificazione è necessario notare la fragilità della distinzione tra diverse tipologie architettoniche utilizzata da Rubens. La lettera continua chiamando il volume «questa mia operetta», quasi a sottostimarne il valore, ma chiarirà presto i motivi di questa modestia forse eccessiva. I disegni pubblicati sono «piante, alzati e profili», ossia disegni secondo le più rigide rappresentazioni ortogonali, «con

loro tagli in croce», riferendosi alle sezioni in lunghezza e larghezza (longitudinali e trasversali) degli edifici. La quantità di sezioni presenti è del tutto anomala fra i disegni rinascimentali: esse assommano a venticinque dei sessantasei disegni relativi ai primi dieci palazzi, ossia ben più di un terzo dell'intero corpus di disegni. Rubens passa poi a descrivere il proprio lavoro nel realizzare il volume: i disegni dei «Palazzi [sono stati] da me raccolti in Genova, con qualche fatica e spesa et alcun buon rincontro di potermi prevalere in parte delle altrui fatiche». Difficile essere più chiari: Rubens ha trovato e 'raccolto' i disegni a Genova «con qualche fatica e spesa». In questo modo ha potuto trarre vantaggio o approfittarsi del lavoro di altri, «prevalere... delle altrui fatiche», puntualizzando «in parte» poiché è stato poi lui a curarne la pubblicazione. La lettera si conclude con alcuni avvertimenti editoriali. Le dimensioni degli elementi si sono poste «dove si hanno potuto avere» e se sono sbagliate «bisognerà... iscusar il disegnatore et intagliatore». Le stampe sono «al rovescio, derivando questo inconveniente dalla stampa»: Rubens ha reputato più semplice far copiare i disegni così com'erano senza curarsi di specchiarli in modo che venissero stampati correttamente. Questo lascia intendere che egli fosse più interessato a ottenere un prodotto da vendere piuttosto che a realizzare un'opera accurata e precisa. Arriva poi a spiegare perché non sono indicati i proprietari dei palazzi. Parte da una

34 Il testo potrebbe essere inteso anche come «la maggior parte [di] tutti». Ringrazio Giovanni Galli per il suggerimento.

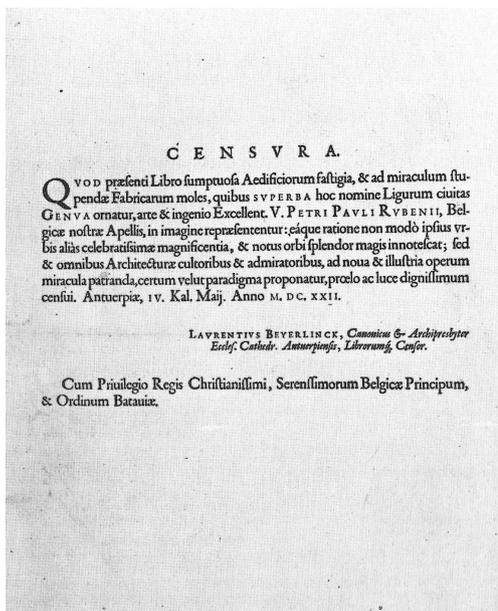


Figura 3. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova, Antwerp 1622, dedica*.

giustificazione generale, «perché ogni cosa in questo mondo permutat dominos»; passa a una più pratica, «alcuni di questi palazzi si sono già alienati d'alli primi loro possessori»; e infine ne svela la motivazione contingente, perché «appresso li disegni non c'erano i nomi», affermando cioè che nel primo gruppo di disegni che aveva acquistato non erano indicati i nomi dei proprietari e sarebbe stato certo difficile rintracciarli e sicuramente sconveniente rischiare di sbagliarli. Così utilizza per ciascun palazzo una lettera dall'alfabeto. I nomi dei proprietari non sono indicati «eccetto di due che sono posti, come io credo a caso, per essere notissimi in Strada Nuova»³⁵. Sono gli ultimi due pubblicati nella prima edizione, il palazzo di don Carlo Doria duca di Tursi e il palazzo di Agostino Pallavicino: i due palazzi che non fanno parte di quel primo gruppo di disegni acquistati a Genova. Conclude l'introduzione rimandando ai disegni: «Del resto vi rimetto alle figure», e quasi con eccessiva modestia ricorda che, se le illustrazioni «pareranno poche», «ogni principio è debole» e darà modo «ad altri di far cose maggiori».

Subito dopo il frontespizio è pubblicato, sotto il titolo di «Censura», l'*Imprimatur* datato 28 aprile 1622, ossia il permesso di stampare il volume rilasciato dall'autorità ecclesiastica (fig. 3).

A rilasciarlo è l'arciprete della cattedrale di Anversa, Lorenzo Beyerlinck, che scrive: «Ho ritenuto degnissimo del torchio e della luce questo libro» dove architetture stupende «sono rappresentate in immagine dall'arte e dal genio di grandissimo Pietro Paolo Rubens, Apelle del nostro Belgio». Sembra esagerato vedere in queste parole l'allusione a un diretto coinvolgimento di Rubens nei disegni. È invece evidente l'intento elogiativo e celebrativo di un'opera data alle stampe dal più grande artista nazionale. La pagina si conclude individuando la funzione e i destinatari del volume, forse suggeriti all'arciprete da Rubens stesso o dalla lettura della sua introduzione: da un lato quello di rendere note le belle architetture genovesi, dall'altro quello di proporre «un sicuro modello a tutti i cultori ed ammiratori dell'architettura, affinché operino nuovi e gloriosi miracoli di costruzione». I destinatari sono gli appassionati di architettura e in particolare i committenti, mentre l'idea di avere dei modelli per produrre nuove architetture mostra un fine operativo.

La dedica del volume a Carlo Grimaldi, posizionata tra la «censura» e l'introduzione «al benigno lettore», è datata 29 maggio 1622 (fig. 4). Rubens conosce bene la città di Genova e la visita più volte, come lui stesso ricorda in una lettera del 19 maggio 1628 a Pierre Duguy: «sono stato più volte a Genova, et ho avuto intrinsechezza grande [sic] con alcuni personaggi eminenti in

35 La criptica locuzione «come io credo a caso» potrebbe essere scolta in «come io credo sia il caso».

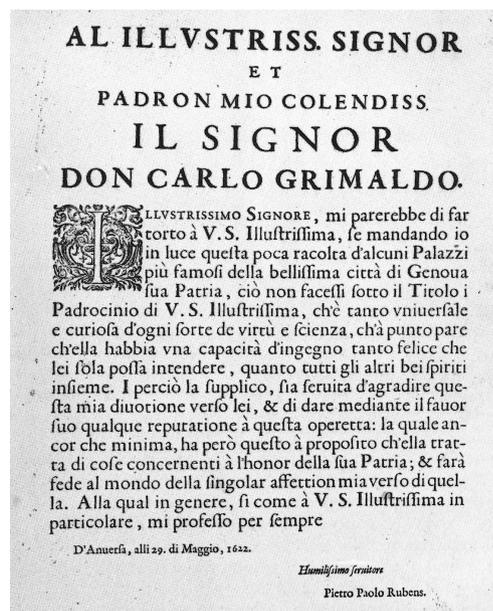


Figura 4. P. P. Rubens, Palazzi di Genova, Antwerp 1622, lettera «Al benigno lettore».

quella repubblica»³⁶. È probabile che uno di questi viaggi risalga al 1607, quando Rubens al seguito del Duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, giunge a Sampierdarena il 12 luglio 1607³⁷. In quell'occasione il Duca e le persone a lui più vicine, e fra loro forse anche Rubens, soggiornano in Villa Grimaldi detta 'La Fortezza', ospiti della proprietaria Giulia Grimaldi. Altri del seguito, per un totale di sessanta letti, soggiornano nel palazzo di Nicolò Pallavicino e in quello di Agostino Spinola. Il Duca riparte per Mantova il 24 luglio ma è possibile, anzi probabile, che Rubens si sia fermato più a lungo nella città ligure, prima di giungere a Roma. In seguito, Rubens mantiene stretti rapporti con molte famiglie genovesi e in particolare con i figli di Agostino Pallavicino, ma anche con Gio. Vincenzo Imperiale, Giulio Spinola, Gio. Carlo Doria e sua moglie Veronica Spinola, Pietro Maria Gentile, tutte famiglie che

gli commissionano importanti dipinti³⁸. Tuttavia, non dedica il suo libro a nessuno di loro. Lo dedica invece a un personaggio che «non pare proprio spiccare»³⁹ nella nobiltà genovese: Carlo Grimaldi (1590-1630), del ramo Oliva, figlio quartogenito di Gio. Francesco Grimaldi di Battista e di Lelia Spinola di Filippo⁴⁰. Una dedica strana, che però suggerisce che i due si conoscessero di persona. L'occasione per un loro incontro può risalire proprio al 1607 visto che Carlo è il nipote di quella Giulia Grimaldi proprietaria della villa Grimaldi 'La Fortezza' di Sampierdarena, dove Rubens probabilmente soggiorna. L'ospitalità ricevuta sembra però insufficiente a giustificare la dedica del volume a quindici anni di distanza. Coloro che interpretano la dedica del volume come un elaborato piano di propaganda politica o diplomatica si scontrano con argomentazioni difficili e poco consistenti⁴¹. Un'altra ipotesi,

36 Lettera a Pierre Duguy, 19 maggio 1628. ROOSES, Max; RUELENS, Charles (eds.). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*. Op. cit. (n. 3), vol. IV, p. 423.

37 La presenza di Rubens a Genova nel 1607 non è registrata negli annali ma è testimoniata da Soprani il quale afferma, il quale afferma «fu da quel Duca condotto a Genova». SOPRANI, Raffaele. *Le Vite de Pittori Scoltori et Architetti Genovesi e de' Forestieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi*. Op. cit. (n. 13), p. 16, n. 16.

38 Riguardo ai rapporti su Rubens e i committenti genovesi si vedano i fondamentali lavori di Anna Orlando di cui si cita solo l'ultimo e si rimanda alla relativa bibliografia. ORLANDO, Anna. Le famiglie genovesi e Rubens: effigiati, destinatari e committenti. En: BÜTTNER, Nils; ORLANDO, Anna (eds.). *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 180-191. Vedi anche: BOCCARDO, Piero (ed.). *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*. Milano: Skira, 2004.

39 POLEGGI, Ennio. I palazzi scelti da Rubens. Op. cit. (n. 25), p. 149.

40 Il nonno di Carlo, Battista Grimaldi di Gerolamo, committente del Palazzo della Meridiana e di villa 'La Fortezza', è stato spesso confuso con Gio. Battista Grimaldi di Gerolamo cardinale, committente della villa di Alessi in Bisagno nota come villa Grimaldi-Sauli. Roberto Melai per primo scioglie l'equivoco distinguendo fra le due figure. MELAI, Roberto. Il palazzo di Gerolamo Grimaldi a S. Francesco di Castelletto. En: *Studi in memoria di Teofilo Ossian De Negri. Bollettino liguistico per la storia e la cultura regionale*. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1986, I, pp. 70-80.

41 L'idea di una motivazione politica o diplomatica avanzata nelle opere citate di seguito non sembra spiegare perché indicare una figura secondaria come Carlo Grimaldi invece di suoi parenti più in vista e più potenti. WARNKE, Martin. *Kommentare zu Rubens*. Berlin: De Gruyter, 1965, p. 47; TAIT, Alan A. Introduction. En: TAIT, Alan A. (ed.). *P.P. Rubens, Palazzi di Genova*. New York: 1968, pp. 7-28, 11; ROWLANDS John (ed.). *Rubens: Drawings and Sketches*. Catalogo della mostra, British Museum 15 lug. - 30 ott. 1977. London: 1977, p. 110, n. 150; ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), pp. 100-106; GRATAGLIA, Flavia. 'All'illustrissimo signor et padron mio colendissimo': Don Carlo Grimaldi. En: *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 54-61; MONTANARI, Giacomo. La città dei miracoli. La società dei Palazzi dei Rolli e della Genova barocca attraverso gli occhi di Pietro Paolo Rubens. En: TOSO, Fiorenzo (ed.). *Aspetti del plurilinguismo letterario della Genova barocca*. Alessandria: 2022, pp. 77-102.

più verosimile, potrebbe essere che il gruppo di disegni da cui sono tratte le incisioni dei primi 10 palazzi sia stato acquistato da Rubens a Genova nel 1607, proprio da Carlo Grimaldi o grazie a una sua intercessione.

Anche nel caso in cui Rubens avesse acquistato i disegni nel 1607, è difficile –nonostante questa sia la tesi di molti studiosi– che all’epoca avesse già l’idea di realizzare una pubblicazione sui palazzi di Genova e avesse poi rinviato tale progetto per ben 15 anni. Sembra più verosimile che Rubens abbia comprato il primo gruppo di disegni come parte della sua collezione di disegni italiani e abbia maturato solo pochi anni prima del 1622 l’idea di realizzare la pubblicazione sui palazzi di Genova, approfittando dei privilegi di stampa ottenuti per la più remunerativa attività di riproduzione in stampa dei suoi dipinti⁴². Nel 1622 Rubens si accorda per collaborare con Fabri de Peiresc alla pubblicazione di un volume sulle pietre preziose, la *Gemma Tiberiana* e la *Gemma Augustea*: Fabri de Peiresc avrebbe realizzato il testo e Rubens le illustrazioni delle gemme e delle pietre preziose includendo fra esse anche quelle del Duca di Mantova e quelle che facevano

parte della sua stessa collezione privata⁴³. In modo analogo si può pensare che il libro sui *Palazzi di Genova* avesse la finalità d’illustrare una parte della sua collezione di disegni italiani.

Sembra quasi che per Rubens la pubblicazione dei *Palazzi di Genova* sia da considerare più come un’impresa commerciale attraverso cui, con poca spesa, colmare un vuoto di mercato utilizzando un materiale che aveva già a disposizione opportunamente integrato.

Inoltre, dalla metà degli anni Dieci del Seicento Rubens sembra sviluppare un interesse crescente per l’architettura, come già notato da Jacob Burckhardt⁴⁴. Sembra quasi che egli abbia intenzione di presentarsi non solo come pittore e come diplomatico ma anche come architetto. Tra il 1614 e il 1620 Rubens rinnova e amplia la propria casa-studio su un terreno acquistato nel 1610 insieme alla prima moglie Isabella Brant (1591–1626)⁴⁵. Tra il 1615 e il 1621 realizza molti dipinti per la chiesa dei Gesuiti di Anversa, influenzando fortemente l’architettura degli interni e collaborando con Pieter Huyssens al disegno di quell’edificio ecclesistico⁴⁶, per inciso si tratta della stessa chiesa citata nell’introduzione dei *Palazzi di*

42 *Catalogue of the Drawings collections of the Royal Institute of British Architects*, vol. O-R. Frenborough (GB): Gregg International, 1976, p. 163; ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 89, n. 12; BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. Op. cit. (n. 11), p. 65.

43 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), pp. 94–95.

44 BURCKHARDT, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. KAUFFMANN, Hans (ed.). Stuttgart: A. Kröner, 1938, p. 18.

45 BLUNT, Antony. *Rubens and Architecture*. Op. cit. (n. 10); BENEDEN, Ben van. Scrivendo di Genova, guardando Roma e Mantova: Rubens e l’architettura. En: *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 – 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 62–67. Con relativa bibliografia.

46 BLUNT, Antony. *Rubens and Architecture*. Op. cit. (n. 10); ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 86, n. 4; FABRI, Ria; LOMBAERDE, Piet Lombaerde. *Architecture and Sculpture. The Jesuit Church of Antwerp*. Turnhout: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXII (3), Brepols, 2018.

Genova come esempio di buona e rinnovata architettura. Dal 1613 realizza con regolarità frontespizi architettonici e illustrazioni per Balthasar Moretus, mentre aveva realizzato simili illustrazioni già quando era in Italia⁴⁷. Tra il 1613 e il 1617 acquista molti libri di architettura, come il Vitruvio di Guillaume Philandrier (1545) e quello di Daniele Barbaro (1567), le *Due regole di prospettiva* di Jacopo Barozzi da Vignola (1583), le *Ezechielem Explanations* di Juan Bautista Villalpando (1596), le *Antiquitates Romanae* di Jean Jaques Boissard (1597-1602), l'*Idea della architettura universale* di Vincenzo Scamozzi (1615) e il *Premier livre d'architecture* di Jacques Francart (1617), oltre a uno o più volumi di Sebastiano Serlio che fa rilegare nel 1616. Sappiamo che Rubens studiò e ridisegnò particolari tratti dal Quarto libro di Serlio e prese appunti di architettura, proporzioni e simmetria in un taccuino distrutto in un incendio nel 1720 ma di cui ci sono pervenute alcune copie⁴⁸. L'interesse di Rubens per l'architettura perdura anche in seguito e avrà un altro esito nell'importante pubblicazione del *Pompa Introitus...* del 1635, nel cui volume sono riprodotte le architetture effimere per l'ingresso di Ferdinando d'Austria ad Anversa⁴⁹.

Nonostante queste premesse l'influsso dei *Palazzi di Genova* sulle concezioni

architettoniche di Rubens sembra marginale, se non trascurabile. Anthony Blunt ha evidenziato come Rubens sia stato fortemente influenzato da Michelangelo Buonarroti, sottolineando come a inizio Seicento l'assunzione di tale riferimento non fosse scontata. Su questo tema hanno svolto approfondimenti sia Herbert Rott sia Ben van Beneden riconoscendo anche un'ascendete delle opere mantovane di Giulio Romano⁵⁰.

Dieci edifici e i loro disegni

Al Royal Institute of British Architects (RIBA) di Londra sono conservati i fogli da cui sono tratte sessantacinque delle sessantasei stampe dei *Palazzi di Genova* che rappresentano i 10 palazzi indicati con le lettere dell'alfabeto da «A» a «K». I disegni sono realizzati su cinquantadue fogli, tredici dei quali disegnati sul *recto* e sul *verso*. Si tratta di un gruppo molto omogeneo di disegni, sia per la carta utilizzata, sia per i metodi di rappresentazione. È possibile che a disegnare i fogli sia stato un singolo disegnatore, oppure un piccolo gruppo di persone come sembrano suggerire calligrafie simili tra di loro ma forse di due mani differenti, tuttavia le principali differenze tra i disegni sembrano derivare maggiormente dall'importanza assengata agli stessi più che dalla presenza di disegnatori di abilità diversa. Ognuno degli

47 Vedi n. 10.

48 JAFFÉ, Michael. *Van Dyck's Antwerp Sketchbook*. London: Macdonald, 1966. BLUNT, Antony. *Rubens and Architecture*. Op. cit. (n. 10); ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 97.

49 MARTIN, John Rupert. *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*. Op. cit. (n. 10).

50 BLUNT, Antony. *Rubens and Architecture*. Op. cit. (n. 10); ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5); BENEDEN, Ben van. *Scrivendo di Genova*. Op. cit. (n. 45), pp. 62-67.

edifici ritratti è rappresentato con più tavole, fino a un massimo di nove tavole per singolo edificio, molto spesso includendo non solo le piante del piano terra e del piano nobile, ma anche quelle dei piani interrati e delle soffitte, oltre a un numero molto rilevante di sezioni e ad almeno un prospetto.

Gli edifici selezionati costituiscono «un gruppo omogeneo, al centro del quale si trovano le ville di Galeazzo Alessi»⁵¹ o quantomeno «il linguaggio compositivo introdotto nell'ambiente genovese da Galeazzo Alessi»⁵². Queste intuizioni possono essere specificate alla luce degli studi più recenti: tre edifici sono sicuramente di Alessi, villa Giustiniani Cambiaso (B), villa Pallavicino 'delle Peschiere' (E), villa Grimaldi Cebà Sauli (H); in villa Spinola di San Pietro (C) e di villa Grimaldi 'La Fortezza' (D) sembra possibile riconoscere un intervento di Alessi; altri tre palazzi – palazzo Carrega Cataldi (A), palazzo Spinola (F), palazzo Lercari Parodi (K) – si trovano nella prima porzione di Strada Nuova, quella strada i cui palazzi sono attribuiti ad Alessi da Giorgio Vasari nella sua edizione delle *Vite...* del 1568⁵³. In totale per otto dei dieci palazzi disegnati vi sono connessioni con l'opera di Galeazzo Alessi. Si consideri anche che l'unitarietà del gruppo di disegni rende

necessario estendere a tutto il corpus le considerazioni che possono investire anche solo alcuni di questi fogli.

Alcune particolarità di questi disegni sono molto interessanti: il combinare sul recto e sul verso del foglio due immagini congruenti, un prospetto e una sezione, oppure due diverse sezioni longitudinali o trasversali; l'uso di lettere per indicare la posizione della sezione sulla pianta; l'uso anche di sezioni che non seguono un unico piano al fine di mostrare più elementi dell'edificio; l'uso di pezzetti di carta inseriti e incollati sul foglio lungo un margine in modo da poterli sollevare e mostrare la pianta di mezzanini senza ripetere l'intera pianta dell'edificio; infine l'uso di linee tratteggiate non solo per mostrare le volte dei soffitti, ma anche per mostrare quanto non presente sul piano di sezione, come ad esempio l'andamento di scale altrimenti non visibili in pianta o in sezione. Molte di queste modalità di disegno ricorrono anche in altri disegni di ambito alessiano.

Come già visto gli studiosi sono concordi nel ritenere che sia il primo sia il secondo gruppo di disegni «non sempre riproducono l'esito finale del cantiere»⁵⁴. Forse anche per questo in entrambi i gruppi di disegni

51 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 17: «In formal terms, they represent a homogeneous group, at the centre of which stand the Genoese villas of the architect Galeazzo Alessi». Ringrazio Lorenzo Fecchio per essersi confrontato con me sul tema.

52 RULLI, Sara. Il volume 'Palazzi di Genova' e lo sguardo di Rubens sull'architettura genovese. En: BÜTTNER, Nils; ORLANDO, Anna (eds.). *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, pp. 44-53.

53 Ringrazio Lauro Magnani e Claudio Montagni per aver condiviso con me le loro idee relative a villa Spinola di San Pietro. Sul valore della testimonianza vasariana si veda la recente ricostruzione, pur rapida, della sua lettura ideologica: MAGNANI, Lauro. Galeazzo Alessi: il tardo rinascimento a Genova. En: MONTAGNI, Claudio (ed.). *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo. Galeazzo Alessi a Genova*. Genova: Sagep, 2018, pp. 33-51.

54 Vedi n. 25.

sono assenti le decorazioni dipinte, sia architettoniche sia figurative. In molti casi è evidente che i disegni non sono rilievi di quanto effettivamente costruito, ma copie da disegni di progetto. Quella di copiare i disegni di progetto era una pratica abbastanza diffusa soprattutto perché più rapida e perché evitava costose campagne di rilievo⁵⁵.

Nel secondo gruppo, ad esempio, le stampe della chiesa di San Siro mostrano una facciata che non fu mai iniziata, e quelle della Santissima Annunziata riproducono un progetto che fu in seguito modificato riducendo la facciata e ingrandendo la pianta, mostrando che si tratta di copie di disegni di progetto e non di rilievi di edifici esistenti.

Questa considerazione sembra valere anche per i disegni del primo gruppo. Villa Pallavicino ‘delle Peschiere’ (E), ad esempio, rappresenta sul fronte verso valle due logge aperte e un parapetto, mentre è probabile che furono da subito realizzate come stanze chiuse. Palazzo Spinola (F) presenta un cortile quadrato cinto su tre lati dall’edificio, mentre la costruzione –interrotta per alcuni anni dopo la morte del committente nel 1560– fu completata con un cortile rettangolare molto più profondo. Palazzo Lercari Parodi (K) presenta al piano terra una forma del vestibolo che media tra il cortile e una scala diversa da quella realizzata, così come diversa

è la forma delle logge affacciate sulla strada al primo piano. I prospetti pubblicati di palazzo Spinola (F), di palazzo Lercari Parodi (K), di villa Grimaldi ‘La Fortezza’ (D), di villa Spinola di San Pietro (C) e di palazzo Interiano Pallavicini (G), mostrano una decorazione architettonica dipinta diversa da quella realizzata⁵⁶.

Per capire l’intervallo di tempo in cui furono realizzati i disegni del primo gruppo, oltre alla datazione della carta, si ricordi che palazzo Spinola (F) fu costruito tra il 1558 e il 1564, ma fu completato in forme un po’ diverse dopo il 1589; palazzo Interiano Pallavicini (G) fu costruito nel 1565-1567, ma rimase incompleto e fu terminato con le difformità descritte in precedenza solo attorno al 1585. Tutti questi palazzi sono stati progettati tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Cinquecento, mentre villa Giustiniani Cambiaso (B) fu progettata attorno al 1548. Palazzo Lercari Parodi (K) fa però eccezione come segnalato da Rott: Franco Lercari compra il lotto nel 1571, inizia subito la costruzione, ma già nel marzo del 1572 la facciata viene realizzata in una forma diversa da quella rappresentata nei fogli londinesi. Rott ne deduce che i disegni londinesi relativi a questo palazzo sono stati realizzati tra il 1570 circa e il 1571⁵⁷, ma è anche possibile una spiegazione differente. Forse

55 GÜNTER, Hubertus. Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz. En: *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*. 1982, XXXIII, pp. 77-108, 98-101.

56 Le decorazioni che nel seicento erano dipinte su questi edifici sono ricostruibili grazie a dipinti o ai disegni di Joseph Furtenbach e di Martin-Pierre Gauthier. FURTENBACH, Joseph. *Architectura privata: das ist Gründliche Beschreibung inn was Form ein Bürgerliches Wohnhauss erbawet worden*. Augsburg, Johann Schultes et Mathias Rembold, 1641.

57 ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 80.

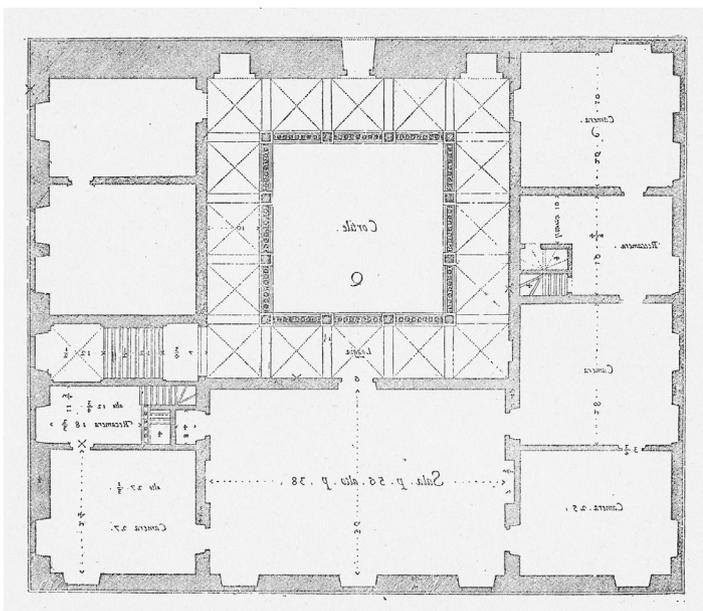


Figura 5. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, pianta del primo piano del palazzo 'T', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio.

nella lottizzazione di Strada Nuova erano stati già predisposti dei progetti di massima per i singoli siti, in modo da permettere ai committenti di capire cosa avrebbero potuto realizzare nell'area acquistata; in questo caso il progetto per il palazzo Lercari Parodi sarebbe esistito, pur rimanendo su carta, già dalla fine degli anni Cinquanta. In questo caso apparirebbe meno strano che la facciata venga aggiornata rispetto a un progetto di un anno prima.

Abbiamo visto che il primo gruppo di disegni restituisce i progetti di palazzi e di ville in cui è intervenuto Galeazzo Alessi e che i disegni furono realizzati grossomodo negli anni Sessanta del Cinquecento. Resta però complesso capire la natura esatta di questi disegni: possono essere disegni di progetto oppure rielaborazioni fatte a partire da disegni di progetto, o ancora possono ricadere in parte in una e in parte nell'altra di queste due categorie.

Da un lato i disegni sembrano avere tutte le caratteristiche di copie in pulito e di disegni di presentazione con misure dettagliate e la descrizione anche delle parti meno rappresentative dell'edificio. Questi disegni sono simili a quelli con cui si presentava il progetto a un committente del tempo: a tal fine è facile confrontarli col progetto per il palazzo Farnese di Parma che Vignola invia nel 1561, esso era composto da tre piante, due

prospetti, una sezione e due fogli di dettagli⁵⁸. Lo stesso catalogo del RIBA nel sottolineare l'unitarietà dei disegni suggerisce che possa trattarsi dei disegni originali di progetto dei singoli edifici⁵⁹.

D'altro lato, in particolare uno di questi palazzi sembra essere una rielaborazione fatta sulla base del progetto originale, con la finalità di regolarizzare il sito e di rendere più generale la proposta progettuale. L'esempio più evidente di questo atteggiamento è costituito dal disegno di palazzo Bartolomeo Lomellino (I), oggi Rostan-Raggio in Largo Zecca n. 4, dove il foglio conservato a Londra copia variandola la pianta conservata all'archivio Comunale di Genova, ne mantiene la medesima scala grafica, ma ne trasforma la pianta da trapezia (come di fatto fu realizzata) a una pianta rettangolare (figg. 5-6)⁶⁰.

Un simile esempio farebbe pensare che l'intento sotteso alla preparazione del gruppo di disegni da cui furono tratti i dieci palazzi della prima edizione dei *Palazzi di Genova* sia stato quello di presentare le opere di Alessi come un insieme di 'esempi' generalizzabili in modo analogo a quanto farà Andrea Palladio nel secondo dei *Quattro libri* (1570). In entrambi i casi sono presenti i progetti redatti da un medesimo architetto all'interno di una medesima città: Palladio a Vicenza in un caso, Alessi a Genova nell'altro. Seguendo

58 LOTZ, Wolfgang. *Vignola-Studien. Beiträge zu einer Vignola-Monographie*. Würzburg: K. Triltsch, 1939, pp. 64-77.

59 *Catalogue of the Drawings collections of the Royal Institute of British Architects*. Op. cit. (n. 42), pp. 171-172; ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova*. Op. cit. (n. 5), p. 66.

60 Ivi, pp. 60, 161-167, 165. I disegni originali di Palazzo Rostan Raggio sono a Genova nell'Archivio storico del Comune.

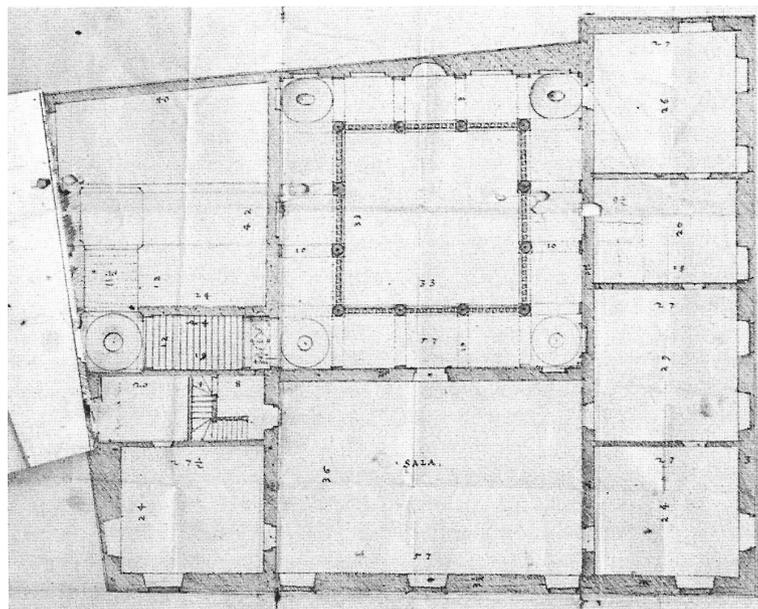


Figura 6. Galeazzo Alessi(?), pianta del primo piano del palazzo 'P', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio.

questa suggestione l'omogeneità del corpus analizzato rifletterebbe una ideazione unitaria in cui i progetti sarebbero già stati rivisti al fine di una possibile pubblicazione mai realizzata. In questo caso anche i segni a matita e le piccole indecisioni progettuali potrebbero registrare le tracce di alcune variazioni in vista di una loro presentazione pubblica.

Forse anche la scelta di eliminare lo spessore esterno della decorazione architettonica di facciata, eccetto i casi del fronte sud di villa Giustiniani Cambiaso e di alcune modanature nelle sezioni, oltre che a rimarcare l'idea di 'cubo' alessiano, può essere funzionale ad accrescere la genericità di una facciata che poi può essere dipinta o realizzata a rilievo. I disegni presentano anche indicazioni dei diversi materiali da costruzione con particolare attenzione all'uso della pietra di Finale che viene indicata in ben cinque edifici (A, B, E, H, K). Per inciso si ricordi che sembra essere stato proprio Galeazzo Alessi a introdurre massicciamente l'uso edilizio della pietra di Finale nelle fabbriche genovesi. Si ricordi anche che al tempo Finale non faceva parte del territorio genovese, ma dipendeva dalla corona di Spagna: di conseguenza, come s'ipotizza qui, l'acquisto di pietra di Finale aveva probabilmente anche un valore politico, permettendo di rinsaldare i rapporti con la monarchia spagnola.

Ipotesi per future ricerche

Nonostante la parzialità di questa indagine è possibile anticipare fin da ora alcune

considerazioni generali. In particolare, è necessario riflettere su cosa s'intenda per 'originale' a proposito di un architetto atipico come Galeazzo Alessi, forse l'unico architetto rinascimentale a provenire da una estrazione sociale nobiliare.

Ad esempio abbiamo molte lettere di Alessi ai suoi committenti, cosa quasi unica per un architetto rinascimentale. Nonostante questo non siamo sicuri della sua calligrafia perché sono scritte e pure firmate da segretari o collaboratori, mentre al tempo era il sigillo in cera lacca, e non la firma, a garantirne l'autenticità. È forse possibile che Alessi si servisse di aiuti anche nei disegni, cosa che se da un lato renderebbe difficile riconoscere eventuali disegni tracciati di suo pugno, dall'altro non negerebbe la sua paternità di disegni non tracciati da lui stesso.

Una seconda particolarità è che, nonostante i suoi molti incarichi, non è citato spesso nei contratti di cantiere e, qualora lo sia, è affiancato da figure il cui ruolo è chiaramente più pratico. Le due cose sembrano correlate: l'estrazione nobiliare di Alessi da un lato gli permetteva un dialogo più paritetico con i facoltosi committenti, molto diverso da quello che avevano di solito gli architetti del tempo; d'altra parte la sua posizione lo costringeva ad avere figure che potessero supportarlo nella realizzazione del cantiere, sottoscrivendo i contratti e controllando le forniture. Sappiamo che Alessi aveva una gestione atipica dei cantieri e tendeva a delegare quanto più possibile la realizzazione dell'opera, come si può osservare nel cantiere

di Carignano⁶¹. È possibile che, in molti casi, quelli che i documenti riportano come *capi d'opera* (o *capi della fabbrica*, architetti capi del cantiere) lavorassero insieme ad Alessi e sotto sua delega. Si ricordi ad esempio che Bernardino Cantone è citato come *capo d'opera* nella Basilica di Santa Maria Assunta in Carignano, ma anche in Palazzo di Agostino Pallavicino, uno dei palazzi di cui l'attribuzione alessiana sembra più probabile per le similitudini con Palazzo Marino. Sarebbe interessante indagare e approfondire la possibile presenza di una bottega allargata in cui Galeazzo Alessi era affiancato da Bernardino Cantone, Giovanni Ponzello, Bernardo Spazio, Andrea e Ottavio Semino e anche Giovanni Battista Castello. Non a caso quando dovrà realizzare gl'interni di palazzo Marino a Milano preferirà chiamare i Semino da Genova piuttosto che affidarsi agli artisti locali.

I disegni acquistati da Rubens a Genova e pubblicati come prima parte del volume *Palazzi di Genova* sono un corpus di disegni unitario, di una qualità inusuale nel Cinquecento testimoniata anche dalla quantità di piante, sezioni e prospetti dedicati ad ogni singolo edificio. Essi testimoniano di una serie di opere di Alessi e sussistono buoni motivi per interpretare come alessiane

anche le restanti opere di questa serie, così come sembra probabile che siano stati redatti attorno agli anni Sessanta del Cinquecento.

Sebbene sarebbe necessario verificare questa ipotesi in uno studio più accurato resta interessante ribadire alla fine di questo studio che quel gruppo di disegni, acquistati da Rubens a Genova forse da Carlo Grimaldi, e da cui Rubens trae la prima parte dei *Palazzi di Genova*, costituisce una serie di disegni che potrebbero essere ascritti a Galeazzo Alessi. Questa ipotesi è suffragata sia dall'essere questo un corpus unitario che comprende molti edifici di Alessi, sia dal fatto che alcuni disegni rispecchiano soluzioni di progetto, mentre altri presentano rielaborazioni adatte a rendere generalizzabili le proposte alessiane; sia infine dall'utilizzo di notazioni grafiche, come il particolare uso di linee tratteggiate o di inserti di carta, inusuali al di fuori della produzione alessiana.

In quest'ottica assume un nuovo significato la nota riportata nel 1730 da Lione Pascoli nelle sue *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*. Secondo Pascoli i disegni di Alessi, dopo la sua morte, si dispersero per mezza Europa e più precisamente «per la Francia, per la Fiandra, e per la Germania». Non è forse allora una mera suggestione voler

61 VARNI, Santo. *Spigolature artistiche nella Basilica di Carignano*. Genova: Tipografia del Regio istituto sordo-muti, 1877; BURNS, Howard. Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini. En: *Alessi e l'architettura. Atti del Convegno*. Genova 16-20 apr. 1974. Genova: Sagep, 1975, pp. 147-166; SCOTTI, Aurora. I disegni alessiani nelle collezioni milanesi. En: *Alessi e l'architettura. Atti del Convegno*. Genova 16-20 apr. 1974. Genova: Sagep, 1975, pp. 467-478; HOUGHTON BROWN, Nancy. *The milanese architecture of Galeazzo Alessi*. New York: Garland, 1982, I, pp. 483-516; GHIA, Andrea. Il cantiere della Basilica di S. Maria di Carignano dal 1548 al 1602. En: *Atti della società Ligure di Storia Patria*. 1999, n.s., XXXIX, 113, I, pp. 263-393; GHIA, Andrea. 'Casa con villa dei signori Sauli' Pianta e disegni dell'Archivio Sauli: Catalogo. En: *Atti della società Ligure di Storia Patria*. 2003, n.s., XLIX, 123, II, pp. 25-93; GILL, Rebecca. Conception and Construction: Galeazzo Alessi and the Use of Drawings in Sixteenth-Century Architectural Practice. En: *Architectural History*. 2016, vol. 59, pp. 181-219.

riconoscere i disegni di Galeazzo Alessi che Pascoli pensa finiti in Fiandra in quelli acquistati da Peter Paul Rubens e pubblicati nella prima parte dei *Palazzi di Genova*.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- ALIZERI, Federigo. *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*. Genova: 1866.
- BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Firenze: 1845-1847 [1681].
- BELLORI, Giovanni Pietro. *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*. Torino: 1956 [1672].
- BENEDEN, Ben van. Scrivendo di Genova, guardando Roma e Mantova: Rubens e l'architettura. En: *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 62-67.
- BLUNT, Anthony. Rubens and Architecture. En: *The Burlington Magazine*. 1977, vol. 119, sept. n.° 894, pp. 609-619, 621.
- BOCCARDO, Piero (ed.). *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*. Milano: Skira, 2004.
- BOTTO, Ida Maria. Il libro-documento di Rubens sulle dimore genovesi. En: *Rubens e Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 18 dic. 1977 - 12 feb. 1978. Genova: La Stampa, 1977, pp. 59-84.
- BURCKHARDT, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. KAUFFMANN, Hans (ed.). Stuttgart: A. Kröner, 1938, p. 18.
- BURNS, Howard. Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini. En: *Alessi e l'architettura. Atti del Convegno*. Genova 16-20 apr. 1974. Genova: Sagep, 1975, pp. 147-166.
- Catalogue of the Drawings collections of the Royal Institute of British Architects*, vol. O-R. Frenborough: Gregg International, 1976.
- CHIABRERA, Gabriello. *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*. Genova: 1838.
- CICOGNARA, Leopoldo. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*. Cosenza: 1960 [Pisa, 1827].
- DE BEER, Esmond Samuel. *The Diary of John Evelyn*. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- DE NEGRI, Erminia. I 'Palazzi di Genova' del Rubens. Contributo per alcune nuove identificazioni. En: *Bollettino ligure per la storia e la cultura regionale*. 1954, vol. VI, pp. 35-42.
- DE NEGRI, Erminia. Postilla ai 'Palazzi di Genova del Rubens'. En: *Bollettino ligure per la storia e la cultura regionale*. 1954, vol. VI, p. 135.
- FABRI, Ria; LOMBAERDE, Piet Lombaerde. *Architecture and Sculpture. The Jesuit Church of Antwerp*. Turnhout: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXII (3), Brepols, 2018.
- FERRERIO, Pietro; ROSSI, Giovanni Giacomo. *Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti: Nvovi Disegni Dell' Architettvre, E Piante De Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti*. Roma: 1655.
- FRIEDLUND, Björn. *Arkitektur i Rubens Måleri. Form och funktion*. Gothenberg: 1974.
- FURTTENBACH, Joseph. *Architectura privata: das ist Gründtliche Beschreibung inn was Form ein Bürgerliches*

- Wohnhauss erbawet worden.* Augsburg, Johann Schultes et Mathias Rembold, 1641.
- GHIA, Andrea. 'Casa con villa dei signori Sauli' Piante e disegni dell'Archivio Sauli: Catalogo. En: *Atti della società Ligure di Storia Patria*. 2003, n.s., XLIX, 123, II, pp. 25-93.
- GHIA, Andrea. Il canitere della Basilica di S. Maria di Carignano dal 1548 al 1602. En: *Atti della società Ligure di Storia Patria*. 1999, n.s., XXXIX, 113, I, pp. 263-393.
- GILL, Rebecca. Conception and Construction: Galeazzo Alessi and the Use of Drawings in Sixteenth-Century Architectural Practice. En: *Architectural History*. 2016, vol. 59, pp. 181-219.
- GRATTAGLIA, Flavia. 'All'illustrissimo signor et padron mio colendissimo': Don Carlo Grimaldi. En: *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 54-61.
- GÜNTER, Hubertus. Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz. En: *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*. 1982, XXXIII, pp. 77-108.
- GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstiles in Italien*. Stuttgart: 1887.
- GURLITT, Hildebrand (ed.). *Peter Paul Rubens. Genua, Palazzi di Genova*. Berlin: Der Zirkel, 1924.
- HIND, Charles. 'Palazze di Genova, disegnati e intagliati': un collezionista inglese e i disegni per 'Palazzi di Genova' di Rubens. En: POLEGGI, Ennio (ed.). *Genova, una civiltà di palazzi*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2002, pp. 184-185.
- HOUGHTON BROWN, Nancy. *The milanese architecture of Galeazzo Alessi*. New York: Garland, 1982, I, pp. 483-516.
- HYMANS, Henri. *La gravure dans l'ècole de Rubens*. Olivier. Bruxelles: 1879.
- JAFFÉ, Michael. *Rubens and Italy*. Oxford: Cornell University Press, 1977.
- JAFFÉ, Michael. *Van Dyck's Antwerp Sketchbook*. London: Macdonald, 1966.
- KÜHN, Grete. Galeazzo Alessi und die genuesische Architektur im 16 Jahrhundert. En: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 1929, pp. 145-177.
- LABÒ, Mario. *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*. Genova: Nuova Editrice Genovese, 1970.
- LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1939, XIX, n.º 4, pp. 7-14.
- LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.º 11, pp. 6-12.
- LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII,

n.° 10, pp. 7-14.

LABÒ, Mario. I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens. En: *Genova Rivista Municipale*. 1938, XVIII, n.° 9, pp. 6-12.

LABÒ, Mario. Studi di architettura genovese. La Villa di Battista Grimaldi a Sampierdarena e il palazzo Doria in 'Strada Nuova'. En: *L'Arte*. 1926, XXIX, fasc. II, pp. 33-36.

LOTZ, Wolfgang. *Vignola-Studien. Beiträge zu einer Vignola-Monographie*. Würzburg: K. Tritsch, 1939, pp. 64-77.

LÜBK, Wilhelm. *Geschichte der Architektur*. Leipzig: 1865.

MAGNANI, Lauro. Galeazzo Alessi: il tardo rinascimento a Genova. En: MONTAGNI, Claudio (ed.). *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo. Galeazzo Alessi a Genova*. Genova: Sagep, 2018, pp. 33-51.

MARTIN, John Rupert. *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*. London: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI, 1972.

MELAI, Roberto. Il palazzo di Girolamo Grimaldi a S. Francesco di Castelletto. En: *Studi in memoria di Teofilo Ossian De Negri. Bollettino ligure per la storia e la cultura regionale*. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1986, I, pp. 70-80.

MONTANARI, Giacomo. La città dei miracoli. La società dei Palazzi dei Rolli e della Genova barocca attraverso gli occhi di Pietro Paolo Rubens. En: TOSO, Fiorenzo (ed.). *Aspetti del plurilinguismo letterario della Genova barocca*. Alessandria: 2022, pp. 77-102.

NEUMANN, Carl (ed.). *Burkhardt's Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller*. Whitefish: Kessinger, 1914.

ORLANDO, Anna. Le famiglie genovesi e Rubens: effigiati, destinatari e committenti. En: BÜTTNER, Nils; ORLANDO, Anna (eds.). *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 180-191.

ORLANDO, Anna (ed.). *Pieter Paul Rubens, Palazzi di Genova*. Milano: Abscondita, 2022.

POLEGGI, Ennio. I palazzi scelti da Rubens. En: POLEGGI, Ennio (ed.). *L'invenzione dei rolli. Genova, città di palazzi*. Milano: Skira, 2004, pp. 149-152.

POLEGGI, Ennio. Un documento di cultura abitativa. En: *Rubens e Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 18 dic. 1977 - 12 feb. 1978. Genova: La Stampa, 1977, pp. 85-148.

POLEGGI, Ennio. Il Palazzo 'I' del Rubens. En: *Genova. Rivista municipale*. 1967, XLVII, n.° 12, pp. 15-25.

RATTI, Carlo Giuseppe. *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*. Genova: Paolo et Adamo Scionico, 1780 [1766].

REINHARDT, Robert. *Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana: Genua*. Berlin: Wasmuth, 1886.

ROOSES, Max. *L'oeuvre de P.P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins, phototypies*. Antwerp: 1977 [1886-1896].

ROOSES, Max; RUELENS, Charles (eds.). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et saes ouvres*. Anvers: J. Maes, 1900.

ROTT, W. Herbert. *Rubens Palazzi di Genova. Architectural drawings and engravings*. Antwerp: Corpus rubenianum Ludwig Burchard XXII, 2 vol., 2002.

ROWLANDS John (ed.). *Rubens: Drawings and Sketches*. Catalogo della mostra, British Museum 15 lug. - 30 ott. 1977. London: 1977, p. 110, n. 150.

RULLI, Sara. Il volume 'Palazzi di Genova' e lo sguardo di Rubens sull'architettura genovese. En: BÜTTNER, Nils; ORLANDO, Anna (eds.). *Rubens a Genova*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale 6 ott. 2022 - 5 feb. 2023. Milano: Electa, 2022, pp. 44-53.

SCHOY, Auguste. *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture des Pays-Bas*. Bruxelles: F. Hayez, 1879.

SCOTTI, Aurora. I disegni alessiani nelle collezioni milanesi. En: *Alessi e l'architettura. Atti del Convegno*. Genova 16-20 apr. 1974. Genova: Sagep, 1975, pp. 467-478.

SOPRANI, Rafaele. *Le Vite de Pittori Scoltori et Architeti Genovesi e de' Forestieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi*. Genova: 1674.

SPOTORNO, Giovanni Battista. Genova (voce). En: CASALIS DA SALLUZZO, Goffredo (ed.). *Dizionario etc*. Torino: 1840, vol.VII, pp. 748-749.

TAIT, Alan A. Introduction. En: TAIT, Alan A. (ed.). *P.P. Rubens, Palazzi di Genova*. New York: 1968, pp. 7-28.

VARNI, Santo. *Spigolature artistiche nella Basilica di Carignano*. Genova: Tipografia del Regio istituto sordomuti, 1877.

WARNKE, Martin. *Kommentare zu Rubens*. Berlin: De Gruyter, 1965, pp. 39-64.

CREDITI FOTOGRAFICI

Portada. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, pianta del primo piano del palazzo 'I', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 1. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, frontespizio. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 2. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, censura. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 3. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, dedica. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 4. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, lettera «Al benigno lettore». Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 5. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerp 1622, pianta del primo piano del palazzo 'I', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio. Biblioteca IUAV, fondo Mario Labò.

Figura 6. Galeazzo Alessi(?), pianta del primo piano del palazzo 'I', ossia del palazzo di Bartolomeo Lomellino, oggi Rostan-Raggio. Genova, Archivio storico del Comune.

