

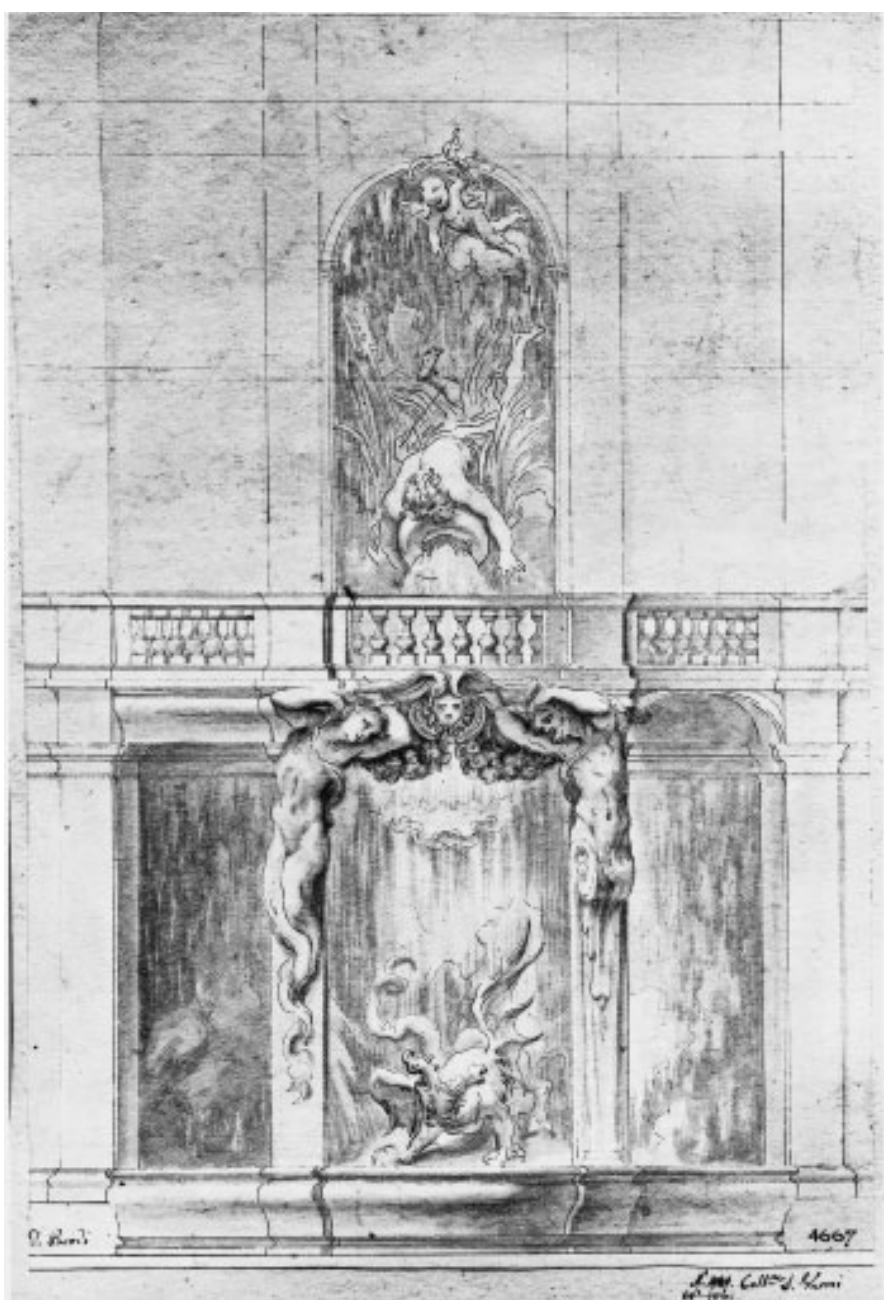
## Un palazzo tra città e natura

*Lauro Magnani*

Soluzione particolarissima quella della facciata di palazzo Lomellino, poi dei Centurione e dei Pallavicini in Strada Nuova: una quinta articolata nella plastica tridimensionalità della superficie su cui poggia l'apparato a stucco, tra lo spazio pubblico della strada e lo spazio privato del palazzo, tra la dimensione urbana della via e quella naturale del giardino. Fu un connotato di originalità, una soluzione alternativa alle più consuete del paramento di pietra e di marmo o della superficie dipinta, inventata e fatta modello da Giovan Battista Castello, detto il Bergamasco. Anche il successivo intervento esecutivo dello Sparzo, agli inizi del Seicento, non modificò che marginalmente il progetto<sup>1</sup>. Una soluzione che l'artista lombardo coniugò più volte – tra la fine degli anni cinquanta e primi anni sessanta – nel palazzo di Vincenzo Imperiale in Campetto, nel palazzo di Tomaso Spinola in Santa Caterina, lavorando per piani plastici l'illusione, forse bidimensionale, introdotta, in dimensione pittorica, sul prospetto sud del palazzo Grimaldi alla Meridiana. Per la fronte di palazzo Lomellino Pesenti ha visto erme, panoplie e festoni, nastri e cartelle che “si presumono tutti contro un aereo sfondato”<sup>2</sup>, Poleggi ha parlato di un “foglio figurato [...] sovrapposto [...] sul parallelepipedo murario”<sup>3</sup>: le due letture, e in particolare la prima, aprono all'idea di un effimero che trionfa sulla struttura solida del corpo costruito, che si itera all'interno nella molteplicità di piani del decoro dell'atrio nella sfuggente ellissi della sua pianta, ma soprattutto nelle ombre e nelle luci che si susseguono tra strada, facciata, atrio e diversi livelli del giardino. Il giardino, quindi, da subito elemento integrato con il costruito del palazzo, con il suo decoro, esterno e interno. Condizionato dalla rapida salita della collina alle spalle del pa-

lazzo, alto, quindi, sopra il cortile, “fantastica meta raggiungibile solo agli iniziati” secondo l'interpretazione che ne ha dato la Profumo Muller, affezionata a un itinerario sapienziale a suo dire già dichiarato in facciata<sup>4</sup>. Certo, Castello gioca – come nella struttura dei suoi decori tra stucco e affresco – sulla “sequenza” dei piani, sulla pluralità delle “viste”: le piante realizzate da Peter Paul Rubens ci restituiscono sull'asse di penetrazione, scanditi, atrio, portico, cortile, breve ninfeo e, al primo piano, loggia, ballatoi curvilinei, balaustra e giardino concluso da un ninfeo e affiancato da due loggiati, quest'ultimi in continuità con la sequenza delle stanze affacciate sul portico.

La prospettiva invertita, dal giardino all'edificio di abitazione, era consueta per i proprietari così come prova – nell'adiacente palazzo di Angelo Giovanni Spinola – l'affresco di una saletta con la rappresentazione del giardino e del palazzo sullo sfondo<sup>5</sup>: una pluralità di vedute quindi, dal primo livello del giardino, dove i due loggiati ripropongono il motivo dei pergolati così tradizionale nel giardino genovese, dal secondo livello nel recupero totale della facciata posteriore e, infine, dal terzo livello e in special modo dalla torre che dal suo elevatissimo punto di veduta – dal terrazzo che corre attorno al corpo ottagonale al penultimo piano, o dalla stanza del belvedere all'ultimo – ribalta l'attenzione dallo spazio privato dell'abitazione all'immagine della città, dallo spazio delimitato e dalla geometrica perfezione delle scansioni del giardino visto dall'alto al paesaggio nei suoi termini più ampi. In effetti, una rivelazione della natura, del “mondo” al termine dell'itinerario, corrisponde al percorso sul quale si muoveva il visitatore in villa, dal palazzo ai giardini formali, alla grot-



1. Domenico Parodi,  
*Progetto per il ninfeo di  
 palazzo Pallavicini*, primo  
 quarto del XVIII secolo.  
 Genova, Gabinetto Disegni  
 e Stampe di Palazzo Rosso

ta, alla selva, per arrivare al culmine della collina e aprirsi alla veduta larga della città e del paesaggio.

Due piccoli ninfei dovevano concludere in sequenza l'asse del cortile e quello del primo giardino. Un livello superiore, non indicato dal Rubens – il secondo giardino citato nel passaggio di proprietà dai Centurione ai Pallavicini nel 1711 – aveva già come esiti, sul muraglione di fondo, un ninfeo sul lato sinistro – ne sono emerse tracce sotto la *rocaille* settecentesca – e l'accesso alla torre sul lato destro. Questa costituiva la soluzione adottata per realizzare una scala di collegamento con gli ultimi livelli della proprietà, un terzo terrazzamento, “la cisterna di acqua da Castelletto” e, nello stesso tempo, un eccezionale belvedere.

Soluzione non nuova certo, quella della scala a chiocciola inserita in un corpo cilindrico, ma originale per la sua non adesione a un costruito, tanto da risultare un manufatto autonomo: il contatto dei Lomellino con gli ambienti islamici nordafricani, l'attribuzione, seppur ancora non vagliata, alla famiglia di un edificio a Pegli con caratteri architettonici particolari, denominato – con termine ottomano – “Konak”, spingerebbero a esplorare anche questo risvolto nell'ambito di un inserimento dell'elemento torre tra i caratteri di “meraviglia” del giardino<sup>6</sup>.

Nel Seicento, durante il periodo di proprietà dei Centurione, sembra resistere probabilmente immutato – nei caratteri testimoniati dalla veduta del Bordoni del 1616 – il rapporto palazzo/struttura dei giardini. Solo nel secondo decennio del Settecento si determinò la necessità di nuovi interventi, voluti dai Pallavicini, i successivi proprietari.

Rimasto immutato l'originale approccio strada/atrio cinquecentesco, è sul nodo del cortile che si avvia la trasformazione: è un processo tipico di ampliamento di spazi e di “allontanamento” dei confini visibili della proprietà in dimensione scenografia, caratteristico di significativi interventi, tra la seconda metà del Seicento e il primo Settecento, su palazzi cinquecenteschi o dei primi del XVII secolo: ne saranno esempi intorno alla metà del secolo il palazzo Balbi Senarega, nella strada dei Signori Balbi, con la realizzazione a opera del Corradi delle due nuove ali ottenute demolendo porzioni acquisite del tessuto medievale retrostante il palazzo e con la creazione di un più vasto giardino, il palazzo Spinola in Strada Nuova, con il nuovo giardino chiuso in un cortile terrazzato ottagonale che amplia anche in questo caso la proprietà su abitazioni “minori” retrostanti, e appunto il palazzo all'epoca già dei Pallavicini. In tutti questi casi la dimensione scenografica del ninfeo, posto a esito di giardini e cortili, diventa elemento ca-

ratterizzante: le grandi figure sovrumane e gli attori recitanti nelle cavità del ninfeo/grotta per il palazzo dei Balbi, il doppio ninfeo su due livelli, percepibili in continuità e con la qualificante presenza del gruppo con il *Rapimento di Elena* di Pierre Puget (1620-1694) per palazzo Spinola, e l'invenzione di Domenico Parodi (Genova, 1668-1740), in consonanza con l'uso architettonico/scenografico della plastica scultorea, sperimentato già da parte del padre di Domenico, Filippo<sup>7</sup>. Lo scultore-architetto – come si definiva il Parodi – ha ormai la possibilità di progettare lo spazio attraverso il suo intervento decorativo, dimostrando quella dimestichezza nell'affrontare la tematica della collocazione dell'elemento plastico nel giardino che trova riscontro anche nella sua esperienza all'estero<sup>8</sup>.

Certo, il palazzo dei Pallavicini subisce la servitù di avere alle spalle un terreno a forte declivio e non un'area da poter acquisire per ampliare la proprietà. Si tratta semmai di operare all'interno degli spazi già definiti, attraverso uno sbanamento del precedente giardino: il progettato ninfeo dovrà concludere scenograficamente il cortile, quasi raddoppiato in profondità, e occupare la fronte dell'alto muraglione di contenimento del giardino stesso. L'idea di Domenico Parodi risolve genialmente il problema: il progetto raccorda strutturalmente i due piani, inglobando nell'architettura il primo livello terrazzato, in un movimento ribadito dalla grande vasca a piano terra, dalle balaustre, dai nicchioni rocciosi di linee estroflesse e inflesse. Nello stesso tempo propone un soggetto che è a sua volta segno di un movimento che collega l'alto con il basso, il cielo del giardino con la terra del cortile: Fetonte precipita accompagnato dalla caduta d'acqua che sgorga da un vaso retto da un putto all'altezza del livello superiore e che stilla nella vasca del cortile (fig. 1).

Dovrebbe riferirsi proprio al secondo decennio del secolo questo progetto testimoniato nella sua fase di elaborazione da un disegno di palazzo Rosso (4667) e arricchito nella pratica della realizzazione da un tanto più acceso e enfatizzato naturalismo: tra le due opportunità prospettate nel foglio, la figura del telamone sorretta da un modiglione e quella con protome pisciforme, sarà quest'ultima a essere scelta cosicché l'agitata plastica delle due figure giganti che reggono il terrazzo si allontana dal modello di Filippo Parodi dei telamoni di palazzo Brignole Durazzo per tornare all'invenzione pittorica cortonesca del Bottalla nel palazzo Negrone di Strada Nuova. Così vengono enfatizzati – se non sono stati modificati nel corso dei restauri ottocenteschi – i cartigli delle volute-conchiglie che le due figure sorreggono.

Alizeri testimonia che precedentemente all'intervento tardottocentesco del barone Podestà era ancora memoria – d'altro canto riportata dal Ratti – della figura di Fetonte in caduta, rappresentata al di sotto del putto che versa le acque: ma “Fetonte non tardò ad isquagliarsi al continuo spruzzo e al gocciar della volta”<sup>9</sup>. Gli interventi del rifacimento del Podestà, con elementi – come l'inserimento di parti a “cemento rustico” – evidenziati nell'attuale restauro, non arrivarono a ricostruire la figura perduta. Ancora il Ratti testimonia come la realizzazione in stucco dell'idea del Parodi sia da attribuire a un membro della bottega già collaboratore di Filippo, Francesco Biggi, esecutore delle idee dei maestri, statuario e stuccatore. E proprio del Biggi potrebbe essere l'esecuzione del monumentale gruppo plastico che, nell'ambito di un progetto evidentemente unitario, viene infine a concludere, sullo stesso asse del ninfeo, la direttrice centrale del giardino superiore; allo stesso stuccatore si devono, infine, le plastiche che decorano la galleria orientale di accesso al giardino al secondo piano nobile.

La continuità nella scelta dell'esecutore degli stucchi tra cortile, ambienti interni, spazio del giardino è solo uno spunto per sottolineare la totale unità dell'intervento settecentesco. L'intero spazio di giardino con la sua decorazione statuaria, in marmo carrarino e in stucco – con tutta probabilità frutto della regia del Parodi<sup>10</sup> – è in stretto contatto con gli ambienti interni decorati negli stessi anni da Domenico Parodi, oltre che da Marcantonio Franceschini, dall'Aldovrandini e da Giacomo Antonio Boni<sup>11</sup>.

Bacco e Diana, sileni, satiri, ninfe, la continua sottolineatura, pur nelle diverse rese formali, di una *mimesis* degli elementi della natura sembrano connotare il luogo della dimora dei Pallavicini come spazio di città ambiguamente proiettato, con la reale presenza dei giardini, con l'apertura all'immaginazione della vista dall'alto della torre belvedere, verso un paesaggio interpretato come arcadico e idealizzato contesto.

Già nel cortile, l'acqua, le rocce, le stalattiti, le conchiglie, gli elementi “minerali” inseriti nella decorazione del ninfeo, insieme al trasformarsi delle forme dei telamoni, introducono allo spazio di giardino, intuibile in alto, al di là della prima balaustrata ornata da vasi marmorei con piante – aranci o limoni forse – e oltre la seconda balaustra, dove sullo sfondo del cielo campeggiano statue di satiri. Se l'accesso al giardino può essere diretto dal cortile attraverso il vano scala ricavato a lato del ninfeo, le decorazioni delle stanze rinnovate nel Settecento al secondo piano nobile sono – come si è già accennato – in significativa continuità con que-

gli spazi, nella ricerca, tipica di questo palazzo, di un rapporto di particolarissima permeabilità con lo spazio esterno: d'altro canto, anche nella prima metà del Seicento, con l'intervento commissionato dai Centurione allo Strozzi, i meno felici ambienti del primo piano nobile, "chiuso", in origine, nei suoi affacci esterni dal grande muraglione sul giardino di Tursi e sul lato opposto dalla mole "murata" del palazzo di Angelo Giovanni Spinola, avevano trovato nella "fantasia" del tema iconografico del Nuovo Mondo un'apertura illusoria su spazi di irraggiungibile verificabilità e di lontananza incolmabile, un richiamo forse alla virtù di viaggiatori verso "mondi nuovi" propria dei Centurione.

Un legame immediato unisce invece spazio di natura e illusione pittorica nelle tre sale su Strada Nuova e nei due vani di accesso al giardino, quanto resta del decoro dell'appartamento rivisitato nel Settecento: Domenico Parodi affrescò la sala di mezzo mostrando nella scelta del tema, ma soprattutto nel rimando agli elementi naturali presenti nell'impaginato decorativo, continuità con la nuova articolazione del giardino.

L'artista operò con tutta la ricchezza seduttiva dell'uso liberissimo di pittura e plastica a stucco e affermò la centralità del suo ruolo di regista nel progetto decorativo interno ed esterno di questa *facies* settecentesca.

Se il tema centrale – *Bacco che regge la corona di Arianna* – si pone in stretto rapporto con le raffigurazioni di carattere dionisiaco di gran parte delle sculture del giardino, sono tuttavia i caratteri compositivi adottati dall'artista a tessere un'arguta serie di rimandi allo spazio esterno, sfruttando quella dote di virtuosistica *mimesis* che gli era propria: "Questi chiaroscuri così sembrano rilevati che bisognano toccarli per disingannarsi"<sup>12</sup> notava il Ratti citando lo Zanotti, ed è proprio la qualità dell'artista, lo scultore che dipinge con plastica evidenza le figure, l'apparatore capace di articolare la tridimensionalità dello stucco e la bidimensionalità illusiva della pittura, a determinare uno spazio particolarissimo. Nella struttura decorativa della sala i diversi livelli della decorazione giocano sull'alternanza tra gli elementi delle pareti che fingono rilievi marmorei, le figure angolari finte come in stucco o marmo, i putti dipinti a illusione del naturale, le coppie di satirelli a finto bronzo e, infine, la scena centrale a illusione naturalistica con il dio tra putti che scherzano fra grappoli e tralci d'uva; tralci di uva bianca e nera finti nella loro perfezione naturalistica nel riquadro centrale, ripresi nella materia dorata della pittura che finge scultura metallica nell'apparato della quadratura, dove lo stesso tralcio può trasformarsi in bronzo nell'illusione pittorica e ri-

trovare plastica tridimensionalità nello stucco sul punto di passaggio tra volta e cornicione.

L'invenzione delle coppie di nereidi angolari sulla cornice, con protomi pisciformi, rimanda d'altra parte ai tritoni del ninfeo, i grandi vasi in meravigliosa materia azzurra all'apparato del giardino e del ninfeo stesso, gli scherzi dei putti alle plastiche figure del sileno e ai satirelli realizzati in stucco nella fonte del giardino. Richiamo continuo quindi tra pittura e scultura, tra spazi interni ed esterni: il *Bacco fanciullo sulla capra* raffigurato su una delle pareti si pone in rapporto con una scultura di analogo soggetto – apparentemente non lontana dai modi del Parodi – nota solo attraverso una foto storica. E in palazzo Pallavicini – come nota Ezia Gavazza – l'artista lavorò "con straordinaria libertà, non costretto da un'architettura imposta, ma da lui stesso pensata"<sup>13</sup>. Non si può che sottolineare l'unità di progettazione di una generazione di artisti che si mosse in assoluta domestichezza tra grafica, pittura, plastica a stucco e scultura in marmo, capace di giocare tutte le possibilità di equivoco e di divertimento tra la tridimensionalità e la sua resa nell'illusione pittorica e nei diversi livelli di una scenografia decorativa che si fa territorio d'Arcadia, nello spazio del giardino e in quelli del palazzo realmente o illusivamente proiettati su di esso.

Anche le pareti sono coinvolte nel gioco apparativo, non solo per il travalicare della materia tridimensionale dello stucco, ma anche per le fantasie architettoniche dipinte, in un sovrapporsi di piani, con mensole, timpani e grandi vasi su conchiglie, sempre con la continuità del motivo a tralci d'uva a fingere oro e bronzo, accanto alle specchiature dove campeggia, a ridondanza retorica, l'asta circondata dai tralci dorati.

Elementi tradotti in scala macroscopica che il Parodi ordina con regolarità nelle scansioni delle pareti mentre l'Al-dovrandini spaziò genialmente in asimmetrica disposizione nella sala vicina, gonfiando citazioni quasi da un decoro manieristico di protomi tra l'architettonico e il vitalistico, di vasi allungati in proporzioni stravolte, di elementi fitomorfi di impensabili candelabre abnormemente cresciuti: una scala eroica e ironica a un tempo per Giove e Giunone, per i loro simboli più che per la coppia degli dei. Dominano, infatti, pavoni e aquile, festoni di quercia – attributo di Giove perché prima tra le piante sorte in terra – e di gigli – sacri a Giunone<sup>14</sup> – e rami di mirto di proporzioni innaturali, legati da nastri. Ma il rapporto poi tra i due è "asimmetricamente" variato dall'infedeltà del sovrano degli dei, annunciata dalle vicende raffigurate nelle piccole cartelle a mo-

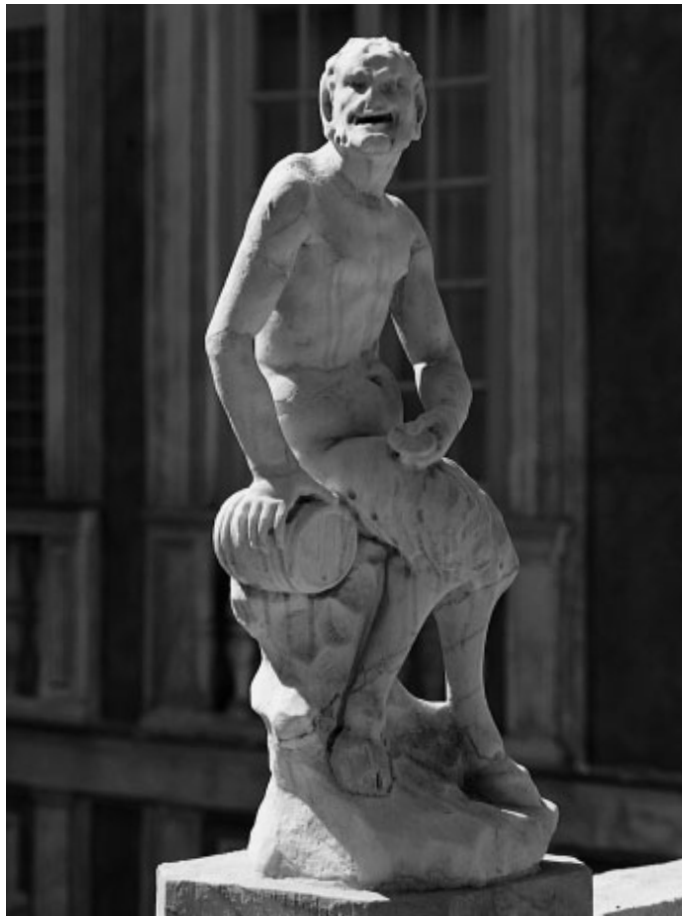
nocromo sulla volta, l'amore per Leda, con la figura enorme del cigno sulla parete, il rapporto con Latona e la nascita di Apollo e Diana, le cui gesta sono narrate dalla vena classicheggiante del Franceschini nelle cinque tele incastonate nelle pareti<sup>15</sup> e che ribadiscono, nel riferimento alla serie del principe di Liechtenstein a Vienna, un voluto adeguamento a un gusto "internazionale".

La terza sala, a ponente vede, invece, l'esaltazione dell'età dell'oro con la vicenda di Giove e della capra Amaltea: è il Boni qui a impegnare i suoi limiti al punto più alto, a sottolineare nella figurazione un'intonazione di proclamata gioia, tra suoni di tamburelli e flauti, voli di putti e zefiri con tutto l'armamentario retorico dal corno di dovizie della capra, alla corona, allo scettro, ai serti di fiori, di messi, di foglie di quercia, alle fiaccole accese, all'aquila che vola sul piccolo Zeus, mentre, negli angoli, putti ribadiscono lieti giochi al suono del flauto e bamboleggiano con caprioli, colombe, carole di fiori ribadite tra l'architettura dipinta e il cornicione in oggetto.

Pittore, quadraturista e stuccatore lavorarono insieme nella piccola galleria del piano nobile, nell'ala di levante, posta a diretto contatto con il giardino, a uno di quei nessi spaziali dove il progetto decorativo tra interno ed esterno muove in stretta unità.

La galleria – con le figure del Boni – è concepita come uno spazio a cielo aperto sul quale le pareti reali confinano con architetture illusorie, un parapetto con grandi vasi di fiori: il carro di Venere è fermo in primo piano, volano le sue colombe, dorme la dea con Cupido tra le braccia, un Amorino tiene in mano i simboli dei due, il pomo e l'arco, Giunone, Atena, Marte, Giove assistono dal cielo più alto; all'ingresso un puttino alato invita lo spettatore al silenzio, mentre altri, all'uscita verso il giardino recano corone di fiori. Sul cornicione i quattro elementi dai quali tutte le cose si generano sembrano sottolineare il dominio della forza dell'amore sulla natura. Insieme a loro le quattro parti del mondo secondo le allegorie derivate dal Ripa: un disegno di palazzo Rosso attribuito a Paolo Gerolamo Piola mostra le quattro figure in forma analoga, alle quali tuttavia la presenza di un angioletto con la croce assegna un'interpretazione religiosa; qui, invece, i vivacissimi putti, in sequenza con quelli che reggono i simboli degli elementi – tutti di ascendenza parodiana e forse eseguiti dal Biggi – connotano una vitalistica gioia laica.

Entrambe le ali dell'edificio, tramite una piccola sala a ponente, attraverso la galleria a levante aprono direttamente sul giardino: se Venere introduce su un lato, sull'altro un gio-



2-3. Ambito di Domenico Parodi, *Satiri*, primo quarto del XVIII secolo. Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, balaustra del giardino

vane sileno dipinto sulla parete, con flauto e orcio di vino, accompagna allo spazio di natura. Un pergolato in ferro – architettura di verzura quando era delimitato da rampicanti, oggi glicini, e da siepi di alloro – conduce il visitatore verso una grotta che si apre sulla muraglia del giardino: un percorso scandito, sul lato di ponente, lungo il muro di confine con la proprietà Doria, da marmorei busti dei dodici Cesari, di diversa fattura, alcuni coevi all’operare di Domenico Parodi. Concludevano il percorso le rustiche concrezioni della breve spelonca sul limitare della quale si pone la statua marmorea di un giovane in atto di saettare una creatura che si nasconde nella parte più profonda della grotta: l’animale si rivela un cinghiale e il giovane è forse Adone, legato alla figura della Venere affrescata dal Boni nella galleria: i caratteri stilistici e l’alta qualità del gruppo fanno propendere ancora per l’intervento di Domenico Parodi.

La galleria naturale risulta un ambiente quasi autonomo rispetto allo spazio centrale del giardino formale verso il quale si poteva lanciare uno sguardo o accedere da aperture nella siepe di verzura; una struttura architettonica in sostanza, già realizzata nella prima fase settecentesca, se nel 1788 si parla di sostituzione da parte di un maestro ferraio di una delle “cambre”: si trattava forse in origine di una pergola lignea, se per cambra si intende l’elemento in ferro di collegamento tra tavole lignee, o in ferro se per estensione del termine francese *cambre*, curvatura, si voleva indicare uno degli elementi in ferro ricurvi della struttura voltata. Comunque è significativo il fatto che, come per la grande pergola del giardino di villa Doria a Fassolo, il termine indicato dai documenti per definire la struttura sia proprio “cubba”, con l’enfasi quindi su una denominazione di matrice islamica, allora evidentemente diffusa.

Altri elementi di costruito dovevano caratterizzare i pur limitati spazi del giardino: le fonti individuate da Anna Manzitti e Margherita Priarone testimoniano un’ucelliera detta “dei pavoni” restaurata nel 1791<sup>16</sup> e forse anche il lato di ponente mostrava una continuità con l’ala costruita. Certo, la simmetria del giardino si presenta ancora oggi con due percorsi laterali e uno centrale, scanditi da quattro aiuole e con al centro una fontana circolare con vasca marmorea a bordo basso, segnata dalla presenza di una statua – ancora parodiana – con Ercole e il serpente; quattro grandi vasi marmorei e quattro panche, sempre in marmo carrarino e di forma arcuata, sottolineano il perno centrale del giardino.

Il viale della pergola è caratterizzato da un bordo acciottolato, che forse si trovava anche sul lato opposto in coincidenza con l’ala a ponente del palazzo, dove la porzione di

giardino è stata distrutta con il taglio di galleria Garibaldi; la stessa pavimentazione si estende fino alla zona antistante il secondo ninfeo. Nel nicchione, sulla grande vasca in pietra di finale a conclusione dello spazio del giardino, si trova il gruppo in stucco ad alto rilievo con le figure giganti del Sileno che versa da un’anfora il vino – l’acqua della fontana – nella bocca del figlio di Giove, mentre due putti si passano grappoli d’uva. Immediato il rimando nel soggetto e nelle forme alla tematica svolta nella stanza centrale del secondo piano nobile, dove Domenico palesò la continuità del suo operare attraverso un progetto che collega spazi interni ed esterni, certo coadiuvato dal Biggi stuccatore. Il tema dionisiaco condotto all’interno nel virtuosismo della pittura che illude la scultura e nelle nobili forme della gloria del dio e della sua amata, venne qui realizzato nella rustica cornice di tartari e scorie di vetro e nella dimensione “grossa” dello stucco.

I diversi punti di vista si aprono dal giardino al palazzo che appare con la fronte mossa del cortile al di là della balaustra marmorea sormontata da figure di satiri, confine tra lo spazio dell’abitare urbano e quello della natura: un “popolo di statue” – più di venti sculture – come indicavano nei discorsi celebrativi i cantori di simili committenze, abita il breve spazio del giardino Pallavicini.

Altre cinque figure dominano il giardino dall’alto del muraglione del secondo livello, personaggi sempre in linea con il tema bacchico: due figure femminili e tre maschili, Dioniso stesso che sembra idossare una pelle di pantera e pampini, un satiro che suona la cornamusa e un altro con il flauto, i tipici strumenti dell’ambiente pastorale, così come appaiono nei disegni di Scorza o Tavella o come vengono evocati nelle fonti letterarie, laddove si narra di arcadiche presenze in un idealizzato paesaggio di villa. Pur pensando il lavoro di decorazione del giardino protratto nel tempo, la realizzazione dell’intero apparato statuaria dovrebbe essersi limitata agli anni tra il secondo e il quarto decennio del secolo e andrebbe perciò collocata nell’ambito di una progettazione parodiana. Si ricostruisce così la pluralità di visioni del palazzo di Strada Nuova, ribadendo il ruolo in profondità di diaframmi sviluppati in senso scenografico: il primo approccio, quello dalla via esterna, inquadra nel canale prospettico del portale e dell’atrio lo sfondo con il primo livello del ninfeo di Fetonte, e si apre nel cortile alla vista dal basso dei due livelli con la caduta d’acqua, mostrando il putto che sovrasta il primo livello, la prima balaustra con i vasi, e la seconda con i satiri; poi, salendo, dalla loggia del primo piano inquadra ormai il muraglione del

secondo livello, facendo in modo che alla prima cortina di statue si aggiunga la seconda per cui si comprende il senso delle diverse proporzioni, più piccoli i satiri in primo piano, più grandi le figure lontane che divengono poi, viste in prospettiva, perfettamente proporzionati (figg. 2-3); al livello del secondo piano nobile, infine, si rivela interamente il giardino con il secondo ninfeo come punto di fuga finale. Canali alternativi di visuale si determinavano dalla gallerie e dagli ambienti sul giardino, attraverso la “cubba” verso la grotta. Concluso il breve itinerario tra le aiuole, la prospettiva si ribalta, verso il palazzo e, ancora, dalla balaustra del secondo giardino si rivela la dimensione geometrica delle aiuole stesse, bordate di marmo, il disegno della fontana centrale e finalmente la superficie fiorita dei *parterre*, un tempo probabilmente ornati da fiori sparsi nei quattro scomparti del prato: ulteriori ricerche potranno chiarire i caratteri di queste superfici, pur nella difficoltà di determinare le diverse fasi di un effimero delicatamente sensibile al gusto dei diversi committenti così come al passare delle stagioni e degli anni.

Tra le piante presenti certo non mancavano gli agrumi; nel 1791 si rinnovò l'acquisto di ceppi e di alberi “alti” di limoni, ma dai primi documenti esaminati emerge – almeno per quegli anni – anche un largo uso di ranuncoli, accostati a giacinti, a giunchiglie e a garofani in vaso.

Infatti, dall'alto della terrazza della torre, poggiandosi sulle balaustre cinquecentesche in pietra di finale, i proprietari e i visitatori potevano vedere le geometrie del giardino punteggiate dai colori variopinti del *ranunculus asiaticus*, “bianchi pittati di rosso”, “cremisi con verde in mezzo”, “doppi di vari colori”, “rossi di Francia”, “gialli color d'oro”, “corallini”, “rosa d'Olanda”, “bianchi pittati di morllo”, “gialli con verde in mezzo”, “bianchi con foglia metà color di rosa”; alzando lo sguardo, il palazzo compare in prospettiva tra il campanile della cattedrale e la torre Vescovile, nel pieno della città, mentre nel piccolo appezzamento sottostante, bagnato dall'acqua che scende dalla “cisterna di Castelletto” attraverso il mascherone in marmo di una fonte con vasca in pietra di Finale, appare un microcosmo di villa con l'orto dove dovevano nascere rigogliose e delicate primizie, fragole, o quelle “cento piante di carcioffi” che ancora compaiono negli inventari settecenteschi, ma che già nel Cinquecento i gentiluomini genovesi inviavano come regalo prezioso ai loro corrispondenti nelle corti europee.

Infine, nel centro della città, nella stanza più alta della torre si gode lo spettacolo dell'intero panorama genovese, la città, il mare, i monti, quel territorio edenico ammirato dai

viaggiatori di un tempo, con ancor oggi godibile e allora immutato ben descritto dalle parole di un anonimo personaggio della fine del Cinquecento quando apre il suo sguardo, in una villa genovese, dal giardino al territorio e osserva: “I bei viali [...] tirati in linea retta [...] i pergolati [...] il mare ligure [...] i gran monti [...] le molte case e i superbi palagi di gentiluomini genovesi, posti in uno in qua un altro in là come gemme in un ricamo d'oro”<sup>17</sup>.

<sup>1</sup> Per l'intervento dello Sparzo sul progetto del Castello, già intuito dall'Alizeri e sempre accettato dalla critica, vd. come più recente puntualizzazione di fasi, tempi e caratteri il saggio di R. Pesenti, *G.B. Castello, Rubens, Sparzo e il palazzo di Nicoloso Lomellini a Genova*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e di storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 289-295.

<sup>2</sup> F.R. Pesenti, *Gli affreschi della villa delle Peschiere a Genova: una traccia per l'evoluzione dei “nuovi modi di ornamenti” di G.B. Castello, il Bergamasco*, in *Yetwart Arslan. Una scuola di storici dell'arte*, Atti della giornata di studi (1983), Venezia 1985, p. 151.

<sup>3</sup> E. Poleggi, *Strada Nuova una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova 1972, p. 281.

<sup>4</sup> L. Muller Profumo, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Genova 1992, pp. 401-424.

<sup>5</sup> Per l'immagine cfr. P. Torriti, *Tesori di Strada Nuova*, p. 106, fig. 107, che attribuisce l'affresco ad Andrea Semino.

<sup>6</sup> A. Naser Eslami, *Genova e il Mediterraneo*, Genova 2000, p. 188.

<sup>7</sup> L. Magnani, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova 1987, pp. 165-184.

<sup>8</sup> Per questi termini e gli accenni all'attività del Parodi per il principe Eugenio di Savoia al Belvedere di Vienna cfr. L. Magnani, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000, pp. 152-157.

<sup>9</sup> F. Alizeri, *Guida illustrativa per la città di Genova*, Genova 1875, p. 191.

<sup>10</sup> L. Magnani, “*Sheep, sheperds, and wild beasts, cut artificially in stone*”: *Production and Consumption of Garden Sculpture in Genoa at the End of the Seventeenth and during the Eighteenth Century*, in *The lustrous trade. Material Culture and History of Sculpture in England and Italy c. 1700-c. 1860*, edited by C. Sicca and A. Yarrington, London-New York 2000, pp. 114-120.

<sup>11</sup> E. Gavazza, L. Magnani, *op. cit.*, pp. 32, 61, 66-68, 158.

<sup>12</sup> C.G. Ratti, *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono (secondo il manoscritto del 1762)*, a cura di M. Migliorini, Genova 1997, p. 156.

<sup>13</sup> E. Gavazza, in E. Gavazza, L. Magnani, *op. cit.*, p. 32.

<sup>14</sup> V. Cartari, *Imagini delli dei de' gl'antichi*, Venezia 1647, pp. 94, 105.

<sup>15</sup> Nel 1715 vengono pagate le prime due tele, nel 1722 le tre sovrapposte: il rapporto tra tele – realizzate secondo i modelli già sperimentati per il palazzo del principe di Liechtenstein a Vienna – e le quadrature dell'Aldovrandini, già analizzato da E. Gavazza nel citato testo del 2000 (pp. 61-63), è affrontato ancora recentemente dalla stessa autrice: “*Un raro ed eccellente pittore bolognese nell'ambiente della cultura artistica a Genova*, in *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati*, catalogo della mostra, Genova, Milano 2002, pp. 193-195.

<sup>16</sup> Archivio dei marchesi Durazzo Giustiniani, Spese di Cassa 1788-1791.

<sup>17</sup> La citazione è tratta da *Dialogo per la lode della Casa di Spagna*, ms. sec. XVI, n. 280s, p. 131, in Archivio di Stato di Genova, cit. in L. Magnani, *op. cit.*, p. 109.