



Ennio Poleggi

ICONOGRAFIA DI GENOVA E DELLE RIVIERE

CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA E IMPERIA



NOVITÀ

SEMPRE LIQUORISTORI

85
310

LA FAMOSISSIMA E NOBILISSIMA CITTA' DI GENOVA
*Ch'è stata sempre Portoguesia una Dignitate et nobilitate da Reys e Princes e Reys e Princes ad se serviti
da Giovanni Orlandi Romano L'Anno 1617*

Stampato in Roma da Gio: Maria

ICONOGRAFIA DI GENOVA
E DELLE RIVIERE

Ennio Poleggi

ICONOGRAFIA DI GENOVA E DELLE RIVIERE

L'autore e l'editore ringraziano: i signori Domenico Attengo, Federico M. Basso, Luciano Grossi Bianchi, Edmond Howard, Luigi Vaccaro, Les Loux dell'Ashmolean Museum (Oxford), Jean Pierre Habelon degli Archives de France, Wolfgang Lotz della Biblioteca Herziana (Roma), John Gere del British Museum, Rossella Piatti della Civica Biblioteca Berio (Genova), Ida M. Botta, Laura Secchi e Laura Tagliarolo della Direzione Belle Arti del Comune di Genova, Marie Lucienne Monnier e Jacques Foucart del Museo del Louvre, T. L. Martin del National Maritime Museum (Greenwich), P. W. Ward Jackson, C. Michael Kaufmann, John V. G. Mallet del Victoria and Albert Museum.

St
v
340

CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA E IMPERIA

Realizzazione: Associazione Bibliofili Liguria. Copyright: Biblioteca Filippo Ciurlo

Ino - Innochi 1996

23499



a Cesare, Nicoletta, Maddalena, Giovanni Battista

Presentazione

Da anni la Cassa di Risparmio di Genova e Imperia è impegnata nella valorizzazione del patrimonio culturale ligure, attraverso molteplici iniziative, tra cui la pubblicazione di volumi di alto valore, che hanno sempre incontrato il massimo interesse.

Continuando questo programma, oggi la Cassa presenta al pubblico l'«Iconografia di Genova e delle Riviere», con la quale ha inteso fornire un volume gradito ai più diversi tipi di persone, dallo studioso, all'appassionato, al semplice lettore. Infatti, attraverso il testo e le riproduzioni viene presentata l'immagine urbana della Liguria nei secoli, un argomento di indubbio fascino e di sicuro valore per la riscoperta dell'identità di una regione il cui volto, spesso, ha perso evidenza.

L'opera intende colmare una lacuna della storiografia genovese e ligure; negli studi sinora editi, infatti, non si era mai offerta una panoramica delle immagini che raffigurassero Genova e città liguri valorizzando tutti

i generi figurativi presenti in musei locali e in grandi raccolte internazionali.

In essa, in particolare, sul piano documentario e di storia del gusto, pur apparendo preponderante l'immagine della città di Genova, si rileva altresì quanto si colleghino le raffigurazioni delle città delle due riviere. L'Autore, che insegna Storia dell'Urbanistica alla Facoltà di Architettura di Genova, ha avuto il merito non solo di ritrovare un grande numero di mediti di valore in tutta Europa, ma di presentare in una veste organica, chiara e pregevole un materiale ricchissimo, importante sotto il profilo del gusto e sotto il profilo della ricchezza documentaria.

Ci auguriamo, perciò, di rendere, con quest'opera, a tutta la collettività regionale, un valido servizio sul piano di un vero arricchimento culturale.

Il Presidente
Avv. Giovanni Borgna

Introduzione

Fra le grandi città della Penisola Genova ha un singolare primato, manca di una immagine urbana in cui riconoscere un passato ricco di avvenimenti e di potenza: i turisti non la annoverano fra le città d'arte, gli italiani identificano nella Lanterna il vertice zoppo del triangolo industriale, i genovesi patiti di una città scomparsa — che in realtà non è mai esistita — l'hanno sostituita con un cimitero e con nostalgiche canzoni da emigranti, mentre gli esperti rimangono imperterriti a ripetere che possiede il « centro storico » più vasto e conservato d'Italia.

Si possono rinviare più avanti alcune annotazioni sul processo che negli ultimi cento anni ha condotto a questi risultati: una vera e propria perdita di identità fatta di vaste e rapide trasformazioni del manufatto urbano di antico regime, di grandi mutamenti nell'assetto delle attività economiche, di massicci trasferimenti della popolazione sovente alimentati da notevoli correnti immigratorie.

Non è invece possibile ignorare l'esistenza di una lunga e variata vicenda iconografica della città che ci ha trasmesso sino a ieri le linee di una immagine peculiare, caratterizzata da apporti diversi e complementari, sino cioè alla sua quasi improvvisa scomparsa che non ha peraltro coinciso con la demolizione del centro antico.

Su questo tema l'interesse degli studi è fatto recente ed occasionale che non ha riproposto ancora organicamente la vicen-

da in termini precisi, nella incomprendenza della natura di una immagine che è via via descrizione di una realtà oggettiva e proiezione contemporanea di valori collettivi o individuali secondo un processo che è già stato in parte avviato per le fonti letterarie, in particolare per le descrizioni più note degli annalisti e cronisti locali o per le relazioni di viaggio di forestieri illustri.

Per la rappresentazione figurativa di Genova il contributo più interessante sotto il nostro profilo rimane quello pubblicato da Guido Giubbini in occasione della mostra « Genova nelle vecchie stampe » (1970). Con una introduzione che coglie alcuni dei motivi significativi emersi da una produzione di sole incisioni, tra quelle conservate nelle raccolte del Comune di Genova e della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Giubbini delinea brevemente la vicenda dei riferimenti che intercorrono fra queste immagini e la città nelle sue età più caratterizzate, sottolineando il loro intitarsi fra '700 e '800 attorno all'opera di Giolli Garibbo Gauthier Caffi e Cambiaso e rilevando comunque l'interesse continuo degli stranieri per la forma unica di una città stata rimasta per molti secoli a contrastare le grandi potenze europee e mediterranee.

Più episodica, per la scelta delle opere, la raccolta *Genua urbs maritima* pubblicata a cura dell'Italsider nel 1968 e commentata ad opera di Eugenio Montale e Cesare Fera, una occasione raffinatamente editoriale dove ai ricordi del grande poeta ligure si giustappongono le considerazioni di un urbanista

impegnato nella difesa di un centro antico ancora incompreso. Infine, della produzione precedente, si debbono ricordare i contributi di Orlando Grosso (1953), Paolo Revelli (1936, 1953) e Giuseppe Pessagno (1913) che, per essere i primi, ci hanno lasciato rispettivamente per le carte e le vedute una testimonianza preziosa della continuità cui si tradizionalmente aveva trasmesso sino al secolo scorso i pezzi ritenuti più significativi.

L'apporto lento e frammentario della cultura locale alla storia della iconografia di Genova non è certo fatto casuale e meriterebbe un cenno meno affrettato se questo disinteresse non fosse ampiamente dimostrato dalla parallela assenza di una storia urbanistica che nemmeno gli storici dell'arte hanno mai affrontato sia pure per singoli periodi di grande rilevanza, fatta eccezione per l'opera di Ceschi e di Labò intesa che altro alla lettura dell'edificio come monumento, oppure da chi scrive che non rientra peraltro in quella categoria professionale.

Non è escluso, oserei aggiungere con la facile disinvoltura del dopo, che la scarsa attenzione verso le fonti iconografiche sia proprio dovuta al pesante condizionamento imposto agli stessi storici da vasti mutamenti urbani in corso al loro tempo, con un coinvolgimento psicologico in quella perdita di identità che ha toccato tutti gli abitanti della città. Come ho già scritto altrove a proposito di Francesco Podestà, onesto ed informato erodito della topografia cittadina agli inizi del secolo che ignora la realtà archeologica di un compatto manufatto medievale, e dello stesso Labò che, nel 1930, riafferma la scomparsa della città antica.

Forse fu proprio l'imposta che si erano fatta di questa città, per buona parte commista da mitici contorni delle mura e degli antichi impianti portuali così prevalenti nelle vedute che esso conoscevano, a esser assorbita dall'avanzata delle case sulle colline o dagli interventi necessari all'ampliamento del nuovo porto, sicché ben presto la sorte di alcuni elementi « di cornice » venne spontaneamente estesa a tutto il manufatto urbano.

L'evidente necessità di avviare una indagine sulla vicenda iconografica di Genova, che sta alla radice di questo scritto, condurrà certamente allo scioglimento di molti equivoci sulla qualità urbanistica della città rimasta ma presuppone anche per l'indagine estrema cautela nella scelta e nella lettura del materiale reperibile.

Questa operazione non considera come avviene solitamente con una storia del manufatto urbano, che richiede di per sé il contributo di molte e diverse fonti, ma potrà contribuire ad esse con una corretta analisi delle immagini più utili distinguendo fra le informazioni documentarie che quelle possono fornire, per rappresentazione diretta o indiretta, e i dati percettivi che, per essere proiezione di stati d'animo o di atteggiamenti culturali, vi sono allo stesso tempo espressi.

La distinzione mi pare determinante se si richiamano alcune tappe dell'iconografia urbana, ben note agli esperti, ma su cui vorrei brevemente soffermarmi per una maggiore comprensione delle scelte operate in questa sede.

E' opinione comune di urbanisti e geografi (F. Choay, 1974; H. Capel, 1973) che la tarda rappresentazione della città come realtà oggettiva, identificabile fra i secoli XV e XVII con la nascita del « paesaggio » e poi della « veduta », sia nello stesso tempo un buon esempio del potere selettivo che ha l'uomo nella percezione dell'ambiente e di quanto essa sia determinata dal contesto culturale e dalla personalità dell'osservatore.

La nozione di paesaggio urbano, diffusa per secoli in tutte le classi sociali, coincide perciò con precisi schemi iconici di un lungo itinerario espressivo entro cui gli autori proiettavano soltanto una parte degli elementi reali del manufatto, quelli cioè che corrispondevano alla immagine mentale che della città si era formata nella collettività o meglio ancora la classe dominante. Dobbiamo ai pittori del Rinascimento e alla loro riscoperta della prospettiva se la osservazione oggettiva della città ha potuto decollare adottando anche uno sdoppiamento della rappresentazione in immagini a due e a tre dimensioni ma ancora una volta, come osserva la Choay, le planimetrie di città immaginarie precedono quelle reali e queste guardano più alle fortificazioni che le circondano che al loro tessuto interno.

Del resto l'Alberti applica le coordinate per ubicare edifici all'interno della città, offrendoci la prima pianta prospettica di Firenze (1483), Leonardo stende alcuni progetti per Cesare Borgia associando planimetria a veduta a volo d'uccello (1502), ma lo Schedel — nel suo celebre *Libro chronicarum* (1493) dedicato alle maggiori città conosciute — non si trattiene dall'impiegare fantasticamente la stessa incisione per quattro città diverse limitandosi soltanto a cambiarvi il nome (P. Sica, 1970, p. 98).

Dopo questi anni la sorte dell'immagine urbana, sia pure svolgendo all'interno di più vasti e diversi problemi espressivi posti ai nuovi generi pittorici dall'incontro di molteplici culture figurative e dalla applicazione della tecnica prospettica, andrà maturando in due direzioni di differente consumo dove la città rimane sola protagonista della scena: la cartografia, con tutte le applicazioni derivate sino alle stampe urbane commercializzate esultanti dall'opera di Van Wittel (G. Briganti, 1966) e del Canaletto.

E' un tragitto complesso che vedremo trasparire ampiamente dalle immagini che abbiamo raccolto, fatto di tappe ricche di sfumature dove in breve al successivo approfondimento a rinovamento del risultato artistico fa puntuale riscontro un graduale maturazione dei criteri percettivi con cui l'uomo si muove nella conoscenza del paesaggio urbano: la dimensione dei volumi e delle distanze, gli schemi logici entro cui si realizza l'assemblaggio generale, i riferimenti caratterizzanti, (S. Bailly, 1974). Come si è visto per lo Schedel, alla cesura drammatica imposta dalla prospettiva rinascimentale l'immagine della città fornita dalla produzione artistica europea è ancora in massima parte ispirata dalla tradizione medievale: nella miniatura, attraverso cui continua a diffondersi il più antico genere di paesaggio urbano debitore del mondo paleocristiano, Roma appare come la città di Dio e Firenze la nuova città ideale (A. Chastel, 1954). Una rappresentazione emblematica e totalizzante, ridotta di solito a due diversi schemi perimetrali coronati di torri e forni di porta, ripetuta nei sigilli nelle monete e nelle carte nautiche. (I. Katz, 1969).

Da Hubert Van Eyck ai Bellini, l'innesto del paesaggio « realistico » fiammingo — quasi sempre visto da un alto terrazzo — con la cultura prospettica italiana apre un nuovo corso dove la scena, solitamente di sfondo alla narrazione mitologica o religiosa, diviene soggetto principale di pittura. Con Tiziano, per il tramite di Polidoro da Caravaggio, sino ai Carracci e a Poussin l'immagine urbana segue la sorte di un paesaggio folto di memorie archeologiche e mitiche, sino ad una totale ideazione.

E ancora una volta per la discesa di due nordici, Paul Bril, che introduce il punto di vista « a volo d'uccello », e Adam Elsheimer, che darà alle sue incisioni una libertà diversa, che

a cavallo dei secoli XVI e XVII il nostro genere muta il suo corso tornando ad un nuovo atteggiamento realistico particolarmente rappresentato dall'opera di Agostino Tassi e Filippo Napolitano (C. Chiarini, 1972).

Assunto a questi protagonisti, alla cui esperienze tra paesaggio e veduta si formano sino al secolo del Canaletto celebrati come i principali maestri del vedutismo maturo, si muove anche la ricerca di Viviano Codazzi (tattivo a Roma fra 1601 e 1672) intesa a realizzare la « veduta secondo verità » derivata, come ha scritto Longhi (1955), dalle opere scenografiche e di quattrunismo decorativo di pittori manieristi come i Rosa e i Viviani, per l'area bresciana, e Castello, Tibaldi e Cambiaso per quella lombardo-emiliana.

Posta in questi termini la scelta del materiale più utile a cogliere l'unità singolare della realtà urbana di Genova non poteva che restringersi a tutte quelle rappresentazioni d'insieme che, accolte in opere di soggetto più ampio o puntualmente incidenti con la sola immagine urbana, potevano permettere una rassegna di ampio arco temporale, dove generi gusti e mode fossero opportunamente presenti, con opere di autori locali e forestieri, dal medioevo sino alla metà del secolo scorso. Entro questo campo di indagine è risultato più agevole e fruttuoso, soprattutto per i numerosi inediti emersi, rivolgersi a quei fondi pubblici italiani e stranieri dove più facile fosse la concentrazione di vedute e planimetrie, monotepe o a stampa, anche allo scopo di assicurare completezza a tutta la raccolta. Ho scartato pertanto la ricerca presso le collezioni private e di mercanti che sono inaccessibili per più motivi, e dove sovente ci abbondano opere appartenenti come è comprensibile alla più gradevole produzione del XIX secolo, senza timore di rendere meno significativa la sequenza dei pezzi già trovati.

Poiché al termine dell'indagine è prevalso un tipo di rappresentazione a veduta prospettica propriamente detta o assonometrica, che coincide in pratica con una produzione posta fra i secoli XV e XVIII, ho ritenuto opportuno situarla al centro della trattazione facendola procedere da una rapida rassegna di opere che testimoniassero l'atteggiamento di artisti nati e seguire da una selezione di opere del vedutismo ottocentesco, più ricche di indicazioni realistiche e di punti di vista ravvicinati.

Senza scendere a considerazioni più particolari, che saranno oggetto dei singoli capitoli, appare subito evidente come l'interesse suscitato dalla città presso i più celebri pittori forestieri nasce non solo dalla singolarità della sua conformazione ma vi acquista altrettanto peso la fama della sua potenza, al contrario di quanto avviene per gli artisti liguri che ben poco ci hanno lasciato e quel poco appartiene soprattutto al secolo scorso.

E' primo il Lavedan (1954, p. 39) che, citando Vasari, riferisce come nel 1484 Innocenzo VIII volle chiamare il Pinturicchio a decorare il Palazzo del Bevedere chiedendogli espressamente di dipingere una loggia tutta a paesaggi con Roma, Milano, Genova, Firenze, Venezia e Napoli «... alla maniera fiamminga, un fatto che per esser cosa mai vista sino allora, piacque molto... ».

Più eccezionale e ristretto il numero delle vedute, richiesto nel 1497 dal marchese Francesco Gonzaga a Giovanni e Gentile Bellini per le « camere delle città » del suo palazzo di Marmirolo ora scomparso: Venezia, Genova, Parigi e il Cairo (A. Luzio, 1888).

Nel gusto di una moda appena iniziata, e che avrà grande diffu-

sione nel secolo XVI da Fontainebleau al Palazzo Ducale di Venezia al Palazzo Vecchio di Firenze e a quello francese di Caprarola tanto per citare i più noti, domina evidentemente un desiderio di conoscenza oggettiva dei centri nodali dove si esercitava il potere, che si realizza in quei casi per una ristretta cerchia di fruitori ma che ben presto sarà allargata con la pubblicazione dei primi incunabili dedicati ai santi pellegrinaggi e poi degli atlanti.

Non sappiamo quali fossero i modelli utilizzati in quelle più massime prove: dove l'immagine urbana usciva dalla idealizzazione emblematica della coscienza medievale per approssimarsi con la complice e favolosa ricchezza di un « paesaggio » appena nato, ai promettenti commerci di vedute incise che restano per molti secoli il tramite più controverso di ogni informazione.

Un avvicinamento lento e sovente discutibile verso l'immagine reale, dalla cui testimonianza sia Genova uno stato comune, così attratti per altri risultati Francisco d'Ollanda, Jean Massieu, Claude Gellée, Fragonard e Corot, un campo decisivo di esperienze che giungeranno sino all'impiego sofisticato della « camera ottica » in un confronto continuo della tecnica prospettica, di una accettabile ripresa di assistenza sulla base di planimetrie misurate, della interpretazione percettiva dei principali componenti.

Sulla quindicina di stampe inserite nella parte centrale di questo lavoro, fra le molte trascrizioni copiosamente disseminate in ogni raccolta, emergono come matrici quelle dell'Heugensberg (1572), Lafrey (1573) Baratta (1637) — su cui si potranno compiere numerose ed interessanti osservazioni, delle appi seguite, alla fine del secolo XVIII, dalle opere del Gelli (1769) del Gauthier (1818).

La città vi appare più facilmente rappresentata con la pianta prospettica che con la veduta vera e propria, racchiusa entro il disegno puntuale delle mura e degli impianti portuali che, per essere sempre in primo piano, sono attentamente descritti da molti dettagli; munita di legenda e di toponimi che si riferiscono di solito ad edifici collettivi, fortificazioni, impianti o chiese, con prevalenza di quelli ubicati sui « bordi » del manufatto urbano.

La ricchezza di questi prodotti, dove si illustrano quegli edifici monumentali già noti per le descrizioni scritte e che consistono con i principali punti cospicui o di riferimento, ripropone una immagine per così dire geografica, in ogni caso abbastanza estranea ad una effettiva esperienza percettiva del reale urbano.

Una più attenta e viva integrazione alle opere del Baratta e del Gauthier, che nonostante il peso della stilizzazione degli edifici e della semplificazione planimetrica appaiono fra le meno infedeli, si ottiene peraltro da alcune vedute dipinte a Genova su commissione della magistratura urbanistica dei Padri del Comune dove, sia pure in una composizione di tipo tradizionale, è possibile leggere fedelmente quasi ogni aspetto dell'edilizia pubblica e anche privata assieme ad una graduata gerarchia del rapporto con cui erano vissuti i diversi ambienti urbani.

Diverso invece infine il contributo della vedutistica forestiera e ligure del secolo XIX che preferisce punti di stazione a terra, con risultati arricchiti da spunte gradevoli e accattivanti, orientata verso una immagine urbana divisa fra interpretazione realistica e nello stesso tempo soggettiva, prima fra tutte le opere del Garbino (entro il 1833) e, fra quelle più inedite, le acute testimonianze dei Roberts (1822) e del Drechsler (1825-34).

La genericità di queste valutazioni vale come premessa alla analisi dei pezzi raccolti ed alla lettura delle schede, secondo una composizione ed una utilizzazione dichiaratamente aperta di questo studio.

Certo è che si può rilevare sin d'ora una tendenza predominante a rappresentare Genova entro una immagine che si fa sempre più fissamente convenzionale, salvo il tardo apporto del vedutismo ottocentesco, quasi che il soggetto non offrisse ben altri argomenti alla invenzione ed alla analisi attenta degli autori più diversi.

E non mi sembra che questa anticipazione discenda naturalmente dalla scelta del campo di studio, ristretto di proposito alle sole immagini di assieme, anche perché poche altre riprese urbane di dettaglio si potrebbero aggiungere a quelle esaminate, se si eccettua la serie di stampe curate dall'abate Antonio Giolfi e dedicata nel 1769 al duca Giuseppe Doria.

Con esse, tre panorami e quindici vedute di ambienti urbani o di edifici, l'immagine di Genova assume una dimensione articolata anche sul piano squisitamente percettivo, ma il risultato di rigida prospettiva accademica indica ormai una condizione di emarginato provincialismo rispetto alle grandi conquiste del vedutismo romano o veneziano; appare un episodio isolato fra tutta la produzione precedente e l'ovvio inserimento della città nell'ampio e diffuso gusto del secolo successivo.

È questo un grosso nodo che va lasciato a coloro che si vanno occupando più sistematicamente della pittura genovese: a chi studia la città come oggetto che si muove nel tempo, come scena e proiezione del conflitto sociale, rimanendo strumenti inadatti per affrontarlo. Anche se non può dimenticare certe improvvise allusioni del Travi o del Magnasco, per ricordare i pittori che hanno lavorato con qualche attenzione al paesaggio della Liguria, e tra i forestieri, gli squares che Cosulich de Wael pose a sfondo della vita dei gallesi o dei nobili munificenti; infine il sorprendente comportamento di Sinibaldi Scorza che, appena esce dalla Repubblica per il soggiorno romano del 1629-27, cava fuori dal suo sacco la *Piazza del Pasquino* e, più tardi, le due *Vedute di Livorno* (C. Marcenaro, 1964; Catalogo della Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700, 1969), lasciandosi a bocca asciutta per quel che ci riguarda, a tenere presente quanto finora è stato pubblicato.

Se giriamo deliberatamente agli storici della pittura l'invito, stimolante a suo modo ma non poco arduo, di verificare con i loro strumenti la sorte stranamente sorda dell'immagine urbana nella cultura figurativa locale, non possiamo rinunciare a certe considerazioni che emergono dal tipo di vedute che abbiamo notato e che denunciano un comportamento significativo degli autori nei confronti del problema, sicuramente non molto diverso — quando siano liguri — da quello dei colleghi, anche perché riflesso di un costume generale diffuso nelle Arti genovesi vicine per produzione anche se qualitativamente diverse nei risultati.

Voglio dire cioè come non sia un caso che, fra le vedute a stampa qui pubblicate, i prototipi siano tutti dovuti a forestieri e che, anche per le altre opere, specie quelle più propriamente tecniche e di uso della magistratura pubblica, la genesi sia appunto occasionale e mai spontaneamente intesa a celebrare i diversi momenti urbanistici che pure hanno inciso a più riprese nella dinamica del manufatto urbano.

Prima del secolo XIX, e a parte la serie dei Giolfi, soltanto la costruzione delle Nuove Mura viene celebrata in pubblico con opere appositamente commissionate da conservare o da inviare ai potenti incuriositi, con opere richieste dalle colone

genovesi all'estero e con altri interventi autonomi di tecniche fra le più diverse.

Dunque conta riaffermare ancora una volta la potenza della Repubblica con una opportuna azione promozionale, e proprio con un soggetto così tradizionalmente accolto in ogni rappresentazione urbana come le mura, emblema della indipendenza collettiva da qualsiasi egemonia straniera.

Non vale esaltare la stupefacente impresa di Strada Nuova, quartiere residenziale avanti lettera della nobiltà realizzata attorno a dodici palazzi padronali nel breve giro di trent'anni (1550-80); né vale il successivo e analogo tracciamento di Strada Balbi (1604-18).

La prima verrà registrata nel 1616 dal quadro dei Bordoni e, fra le vedute a stampa, soltanto nel 1637 da quella del Baratta che accoglierà anche la seconda strada ma solo parzialmente. Eppure la loro fama era corsa per tutta Europa attraverso le relazioni dei viaggiatori, e i intelligenti e curiose osservazioni di Joseph Furtenbach (1627) che aveva soggiornato a Genova in questa e quella nazione e che il rilievo architettonico aveva nel 1619, soprattutto con il libro di rilievi architettonici curato da Pietro Paolo Rubens e uscito in prima edizione nel 1622.

Per arrivare ad una rappresentazione ravvicinata — ma quanto psicologicamente distaccata — occorreranno più di due secoli, sino alla serie dei Giolfi (1769); l'unica eccezione sinora nota, ma dove Strada Nuova vive come sfondo, è il quadro dedicato ad una *Giostia in piazza Fontane Marose* (Genova, Collezione Orso Serra; E. Poleggi, 1968, tav. XXXIV).

Rarissimo sembra esser stato finora il rapporto fra osservatore e scena urbana, più facile ma tradizionale quello con il manufatto complessivo della città, anche se allineato appunto alla immagine convenzionale ritrasmessa da tutta la produzione italiana ed europea di stampe urbane. L'unico soggetto che sembra interessare con continuità gli artigiani locali dell'immagine resta il porto — con quelle parti di città che lo costeggiano — ma è un'impressione fittizia, non corrisponde ad un costume illustrativo bensì ad un compito tecnico-celebrativo che toccava soltanto e in quanto apparteneva alla storia di quel dell'attuale strumento di potenza, sempre insidiato dalle correnti, dalla traversa di libeccio e dall'intasamento dei fondali sottostanti ai pochi accosti di cui disponeva.

Questa insensibilità, aperta interrotta da alcune necessarie operazioni descrittive, sembra dunque appartenere ad un comportamento pienamente condiviso dalla collettività che, non preoccupandosi di celebrare la propria scena di vita, non può neppure offrire comprensibilmente ai propri artisti una committenza per le più nobili espressioni del paesaggio e della veduta. Anche se Genova mantiene, per sua vocazione, stretti rapporti con tutti i paesi mediterranei e nordeuropei, ospitando sovente fra i suoi visitatori quei grandi protagonisti del genere che sono i maestri olandesi o agostini Tassi, maestro del Lorenes, inquieto pittore di porti e marine, galleotto egli stesso e per anni recluso a Livorno. Né mancano alla storia delle grandi quadriche private formatesi nel '600 le citazioni di paesaggi forestieri a non finire, posti a sopraporta nei saloni, questi sì donati e affrescati dalla più virtuosa e genuina pittura decorativa del tardo barocco europeo quale fu quella dei pittori genovesi.

Allo stato delle conoscenze potremmo azzardare una ipotesi conclusiva sulla vicenda iconografica della città che, paradossalmente, sposta all'indietro prima dell'età industriale e dell'unificazione quella incerta identità dovuta alle trasformazioni degli ultimi cento anni che abbiamo già ricordato.

La perdita della città, che i nostri nonni attribuivano estensivamente alla brutale cancellazione del paesaggio suburbano avvenuta sotto la spinta della espansione residenziale, corrisponderebbe in realtà alla scomparsa di quella sola immagine fatta di «contorno» che la tradizione interna e forestiera ci aveva tramandato con tanta coerenza e che la vedutistica ottocentesca aveva romanticamente esasperato.

In età di antico regime invece la mancata celebrazione figurativa del proprio ambiente di vita nulla aveva sottratto alla coscienza di appartenere ad un grande nodo economico ove si applicava il potere del continente, anche in secoli più vicini quando le maggiori città italiane avevano ormai fissato nel tempo la propria immagine peculiare.

In conclusione, prima e dopo l'esaltazione naturalistica dell'800, Genova non ha un proprio ritratto al di fuori di quello convenzionale e generico delle vedute a stampe smerciate in questa e quella nazione e che le trascrizioni dialettali eseguite

Abbiamo accennato a diverse e probabili motivazioni dovute alla particolare natura della sua potenza, alla sorte della sua pittura maturata più tardi delle esperienze prospettive della Penisola e volta ad altri risultati, al comportamento stesso della classe di governo e della collettività.

Non possiamo attribuire questa persistente sordità all'aspetto vero e proprio del soggetto da ritrarre perché negheremo gli esiti stessi di quella celebrità superba che dobbiamo a tanti scrittori, da Petrarca a Evelyn Vaughn, ma è certamente da qui, da un certo specifico modo di crescere tutto medievale, anche quando i grandi palazzi si sostituiscono agli stretti edifici di schiera, che nasce la ritrosia degli autori genovesi e l'impossibilità degli altri a comprendere le nascoste ma rivoluzionarie battute della spazialità cittadina.

Non si dà veduta senza piazza e Genova non ha piazze, salvo quella di Banchi dove si esercita il commercio del denaro o quella più antica che si apre lungo l'arco della Ripa, fra le radici dei ponti di attracco ed il lungo nastro di portici. Il barocco esplose all'interno dei suoi palazzi, fra atrio e logge superiori, lungo le volte affrescate, serpeggiando per gli stucchi: non si può celebrare con vedute uno spazio che è squisitamente privato, fuori di ogni godimento collettivo.

Sono persuaso che a questo punto il misterioso e complesso itinerario dell'iconografia di Genova si chiude in circolo e va parallelamente giustapposto alla sua storia urbanistica: va usato, come scrivevo all'inizio, per quello che dice come documento e per quello che tace come percezione di un reale urbano drammaticamente inespreso.

In attesa di pubblicare presto una più compiuta lettura della genesi e della definitiva caratterizzazione del manufatto urbano, dove tutte le fonti concorrono a delinearne la vicenda, rimangono per altro alcune considerazioni che vanno oltre la conclusione di questa analisi iconografica e si riconnettono, in termini di attualità, all'urgente restituzione della città antica alla vita quotidiana e a godimento della più vasta curbanza dei nostri giorni.

La riflessione più immediata nasce dall'evidente contrasto fra la singolare ricchezza paesistica di Genova, testimoniata da opere diverse di numerosi artisti almeno sino alla metà del secolo scorso, e la fatale indifferenza con cui negli ultimi tempi i suoi abitanti hanno assistito alla progressiva smitizzazione del corpo urbano oltre che alla cancellazione dei suoi più caratteristici profili.

È questo un atteggiamento certamente analogo a quello di

molte altre città fortemente urbanizzate ma, nel caso particolare, assume posizioni così radicalizzate da identificarsi con una immagine urbana che non è più la proiezione della memoria collettiva o tutt'al più la sostituzione con una città perduta, totalmente immaginaria, che in nessun modo può coincidere con quella che le vedute ci hanno ricognoscato.

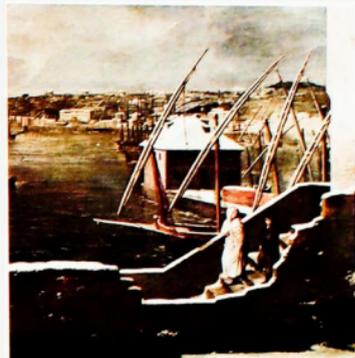
Comprendere come tutto ciò sia avvenuto e riportare concretamente l'autenticità del manufatto urbano così come è possibile alle soglie dell'industrializzazione, riconoscere la reale principale assieme a quella di restituire alla vita il suo cuore più profondo, ritengo siano azioni pregiudicate per una effettiva partecipazione di tutti ad un godimento diverso e più giusto dello spazio urbano, sia esso quello del «centro storico» o di alcuni brani antichi rimasti come isole nel mare edilizio della espansione più indiscriminata di questo ultimo dopoguerra.

È una tappa di un lungo processo di rinnovamento culturale che in realtà si scontra, fra i molti altri ostacoli che nascono da una oggettiva durezza di vita ambientale, con quell'atteggiamento così indifferente o tutt'al più erroneamente nostalgico assunto dalla collettività su questi temi.

Per comprendere quanto sia difficile superare questo vuoto di identificazione occorre ricordare brevemente come questo risultato, a differenza di altre grandi città, sia stato esasperato dalla naturale conformazione collinare del sito che — ove sia aggredita da una sistematica e rapida urbanizzazione — «cambia» più facilmente volto e dalla concentrazione in un breve periodo di grandi cambiamenti dell'assetto economico e demografico di tutta la città.

Più precisamente ricorderemo che nell'ultimo secolo l'area del Comune di Genova passa da circa 923 ettari entro il «Nuovo Muro» ad oltre 3.362 ettari nel 1874, con l'annessione dei sei comuni del «suburbio» orientale lungo il Bisagno, sino a 23.840 ettari del 1926 con la costituzione della cosiddetta «Grande Genova» da Voltri a Nervi (P. Barozzi, 1975, pp. 73-74). Nello stesso periodo la popolazione passa da 235.013 abitanti nel 1861 a 394.637 nel 1901, con un aumento del 67% contro il 38% nazionale nello stesso periodo; dal 1901 al 1951 la crescita sale da 394.637 abitanti a 688.447 con una percentuale del 74,3; negli ultimi venti anni l'incremento è stato soltanto del 17,8% con un forte rallentamento nel secondo decennio assommando la popolazione del 1971 a 816.872 residenti (M. C. Giuliani, 1974, pp. 12-14).

Negli anni di questo giro vorticoso ed accelerato di cifre le strade corrono veloci sull'unico asse costiero che unisce le Delegazioni e le valli laterali ma si arrampicano anche più rapidamente sulle colline attorno all'antico centro nascondendo per ogni verso, e in modo sempre più difforme dal primo ordine dei Piani ottocenteschi, il mosso ed articolato pettine di alture che si dispongono ad antefitto e perpendicolarmente al mare. L'immagine urbana, così felicemente raffigurata nei secoli dai forestieri, si nasconde ormai nel segreto di quelle antiche opere mentre quella della memoria collettiva si va restringendo a pochi elementi convenzionali — La Lanterna, le navi all'ormeggio, forse i palazzi di Strada Nuova — finché non sarà sostituita con orgoglio dalle nuove opere portuali, dalle piazze ottenute con lo scavalcamento della città medievale e dal cimitero in cui si concentra l'orgoglio «artistico» di una collettività che sembra non aver altro passato monumentale, pari ad altre città importanti, in cui riconoscere la propria storia.



La città
dei pittori

Una città di mare, quando è grande e svolge da secoli le sue funzioni di porto e di emporio, accoglie facilmente l'arrivo dei pittori che, per necessità professionale sono viaggiatori, sempre spinti al confronto di opere altrui e in cerca di nuove commissioni.

Sovente lo spettacolo è tale che l'artista si ferma più a lungo e riempie il tacchino di schizzi; per questo le città portuali sono certo fra le più rappresentate dalla cartografia, che è anche parte necessaria alla navigazione, e dalla pittura esercitata quando la nave era l'unico mezzo per superare le grandi distanze.

Chi voglia approfondire lo studio complesso del fenomeno urbano anche attraverso le fonti iconografiche non avrebbe che l'imbarazzo della scelta quando stabilisce di campionario attraverso le città portuali; tutti i musei possiedono materiale sufficiente a soddisfare la ricerca.

Ciascuno può immaginare perciò quanto artisti toscani, lombardi ed emiliani, fiamminghi e spagnoli, francesi ed inglesi siano sbarcati a Genova cogliendo e lasciando sempre qualcosa in un clima di stimolante e perenne acculturazione: conquistando lentamente ma con progresso costante una clientela dapprima ritrosa ai coinvolgimenti intellettuali e poi sempre più paga di allinearsi ai costumi della classe dominante delle capitali europee; riportando in patrie lontane suggestioni per opere che rappresentano la città stessa, sia pure affiochita in uno sfondo di marina quando paesaggio e veduta avevano ormai conquistato tutto il continente.

Con questa produzione, con le memorie e la illustrazione di alcune opere significative, penso si possa introdurre con singolare efficacia la vicenda iconografica della città, così che alla lettura dei pezzi strettamente documentari si accompagni sempre e sovrapposto la coscienza di quanto si andava svolgendo sul piano più densamente espressivo della pittura.

Pinturicchio e Gentile Bellini aprono la lista degli artisti forestieri, ma è purtroppo soltanto quella delle memorie poiché nulla ci è pervenuto delle opere ricordate; vedute dall'ambizione e dalla curiosità dei committenti, testimoniano più che l'ammirazione per la forma l'importanza del ruolo da essi assegnato a questa città posta nella rosa significativa di quelle prescelte.

La mancanza di esperienza diretta preoccupa a tal punto Gentile da farlo tentennare a lungo prima di porsi all'opera cui era stato chiamato assieme al fratello Giovanni, sicché Francesco Gonzaga è costretto a sollecitarlo e ad inviare consigli e materiale per completare il lavoro dei due artisti.

«*Duo Gentili Bellino* — scrive il 4 ottobre 1497 — *Mec vir amice noster charissime, Ve' pregamo et astringemo quanto possum ad voler finire quella Zenova della quale Francesco nostro familiare, presente exhibitor in nome nostro, vi parlo et vi dette il quadro che ne farete cosa gratissima et subito che'l sia fatto ve satisfaremo che ve contenterete di noi.*» (A. Luzio, 1888, p. 277).

Un «quadro» aveva inviato anche a Giovanni che doveva dipingere Parigi; non sappiamo se il termine indicasse una tavola o più facilmente una incisione — e in questo caso poteva anche trattarsi delle xilografie appena uscite nelle opere del Foresti (1486) o dello Schedel (1490), ma certo, e proprio con personaggi come i Bellini, scorgiamo riuniti in questo episodio tutti i termini entro cui stava per muoversi la lunga ricerca della rappresentazione paesistica.

Per passare da una trascrizione documentaria come questa ad una esperienza diretta e meno decorativa, occorrerà attendere che a Genova sbarchino Francesco d'Olanda e Jean Massys proprio attorno alla metà del secolo successivo. Il primo nel suo album delle *Antichità d'Italia* (1539-40), ci ha lasciato un costume femminile, un'area e scabra ripresa della costa fra Capo Mele ed Albenga ed un portale tutto manierista di Genova (E. Tormo, 1940).

Al secondo dobbiamo il primo e autentico ritratto della città (cfr. n. 2), come è giusto e doveroso per un fiammingo che sa parlare con l'accento realistico di una terra patria del paesaggio, ma in questa occasione il pittore si lascia tentare dalle lusinghe del manierismo incontrato per strada e, tornato nel suo studio, rinchioda in una cornice di allegorie politiche e compassate quella prima e fresca impressione, accomodando nella stessa sorte la città di Anversa, polo opposto di un asse geografico attorno al quale girava l'economia dell'impero asburgico (G. J. Hoogewerf, 1961).

Ancora dunque un omaggio dell'arte alla potenza di Genova che, proprio nel caso di Massys, è anche un «accarezzamento» all'indirizzo del principe Doria fulcro di un delicato equilibrio di rapporti fra città e Impero; un omaggio correttamente aggiornato della pittura nordica che si allinea sul filo della cultura finanziamente ma al quale non è ancora possibile chiedere una percezione più ravvicinata della natura urbanistica genovese. Fra '500 e '600 tutto potrebbe accadere: le raccolte cartografiche più note fanno circolare col dovuto rilievo una nuova immagine, lasciando indietro quella ancora quasi emblematica dello Schedel-Wolgemut; Rubens, Van Dyck e il Tassi soggiornano più volte in città ma non conosciamo

altra opera che un quadro giovanile del Lorenese, ambiguo ricordo di un viaggio compiuto nel 1627, dove Genova appare poco più di un fondale di marina su cui si muovono grandi legni a vela e barchette da pescatori.

Non v'è alcun dubbio che di questo tempo, soprattutto in pieno secolo XVII, sia ancora possibile rastrellare una buona messe di opere esistenti quando, volendosi allontanare dal tema centrale e dalle scelte assunte a questo scopo, si rinerresse in ogni museo la produzione strettamente pittorica. Come può accadere, per esempio, sfogliando i cataloghi del National Maritime Museum di Greenwich dove si ritrovano i nomi di molti olandesi come Andries van Eertvelt (o Arvelt, 1590-1652; cfr. n. 8), un pittore di marina amico del De Waal e di Van Dieck che ha soggiornato a Genova dedicandogli almeno due tele ad olio, Johan Danckerts (1615-1681/87 e Jan Beerstraaten (1622-1666; cfr. n. 9).

Per il '700 ricordo soltanto un viaggiatore di grido come il francese Fragonard che compie la sua seconda visita in Italia, partendo da Aix con la moglie e l'amico Bergeret il 4 ottobre 1773, e giunge a Genova il 17 novembre. Obbligato dal cattivo tempo a proseguire con i muli da San Remo l'artista ci ha lasciato della Liguria due acquerelli dedicati alla costa nelle vicinanze di Genova e ad un angolo di Sestri Ponente (Exposition J.-H. Fragonard, 1956; G. Wildenstein, 1960). Più lungo e fruttuoso fu infine il soggiorno del suo compatriota Corot, anch'egli ospite della città nel giugno del 1834, durante il secondo viaggio in Italia.

Il quadro pubblicato (cfr. n. 13) chiude la breve rassegna dedicata ai forestieri e ci lascia una pungente interpretazione fuori di ogni punto prospettico tradizionale e di ogni esaltante monumentalismo: una Genova che emerge tra il verde a fronteggiare un mare lontanissimo, come una pianura improvvisamente estranea alla sua storia, dietro il profilo netto e familiare di Palazzo Ducale e di Castello che ogni suo abitante ricorda, quasi fosse un paese fra quanti innumerevoli punteggiavano dal medioevo le colline della penisola. Fra quelle che Corot ci ha dedicato è questa l'immagine emblematica in cui si riassume la sua breve ma intensa esperienza ligure, come scrive sul «carnet» a proposito di Porto Maurizio il 30 maggio: «... la masse des *fabriques blanches, sur per grâdes, s'élève vers tres en clair sur la mer et le ciel...*» (A. Robaut, 1965).

Fra i due ritratti di Massys e di Corot si svolge un tempo lunghissimo entro cui scorrono secoli ed esperienze indubbiamente molto diverse che testimoniano le molteplici tappe

della ricerca artistica più generale e di quella paesistica in particolare.

Il manufatto urbano cresce e muta più rapidamente di quanto sia riuscita a registrare l'iconografia che ho potuto scrivere più sopra, la città acquista nelle fonti letterarie e di viaggio quella fama monumentale che meritano le grandi fabbriche pubbliche e private seguite alla stagione di Strada Nuova, ma il fatto più sorprendente è che di tutto questo periodo non troviamo traccia rilevante nella vicenda della pittura locale. Lo abbiamo già detto, rilanciando tutto il problema agli storici dell'arte, la mancata percezione del reale urbano nasce certamente dalla natura stessa della sua particolare conformazione, dall'atteggiamento inconsciamente consensuale di tutta la collettività e dalle strade diverse imboccate dalla pittura genovese.

Accanto ai rari episodi allusivi disseminati di rado a breve sfondo di una pittura sostanzialmente narrativa, fra cui ho scelto gli esempli del Brea, Semino ed Assereto (cfr. nn. 1-3-4), occorre un lungo salto per giungere ad opere che possano segnare una svolta concreta a questa radicata condizione di indifferenza, e siamo già alle soglie del secolo scorso.

In mezzo c'è soltanto l'episodio eccezionale del Fiasella, per stare ovviamente fra le grandi firme, che si trova ufficialmente coinvolto nella celebrazione delle Nuove Mura e dell'incoronazione della Vergine a regina di Genova, fornendo una risposta che appare corretta per quanto riguarda lo svolgimento del contenuto ma che denuncia una naturale distanza da qualsiasi altra soluzione dove più originale si articolasse l'immagine della città (cfr. n. 5-6).

Una risposta decisamente ufficiale che poteva anche convenire con le richieste della committente, fosse quella della Signoria o quella dei concittadini emigrati a Palermo, da cui però noi ricavamo soltanto un brillante brano di cartografia.

Quando tocchiamo la soglia dell'800 il cammino della pittura genovese, per quello che ci interessa, agguista il tiro su posizioni più consone al costume ormai diffuso della vedutistica europea ma la città ha perduto l'abbrivio della crescita spaziale e vegeterà sino all'età di quelle trasformazioni che ci toccano ancora da vicino. Così che la stessa pittura di Giuseppe Bacigalupo (1744-1821), che si svolgerà incertamente fra il paesaggio classicistico o anche introvato, cui appartiene la «venetiana» che si pubblica (cfr. n. 12), riesce per poco a riprendere il colloquio con una realtà urbana tanto mutata e tanto distante da esser letta come in un cannocchiale a rovescio.



1.
LUDOVICO BREA
Incoronazione della Vergine,
1513.
Particolare della predella con la *Deposizione al sepolcro*.
Olio su tavola; predella cm. 29,5 x 203.
Genova, Santa Maria di Castello, Museo.

Veduta prospettica, con punto di vista sull'orizzonte, di città costiera murata sullo sfondo del promontorio di Portofino ripresa da un punto di stazione a ponente, con verosimile allusione a Genova.
Alcuni gruppi di edifici, come la fortezza a sinistra e la chiesa all'estrema destra, sembrano riferiti a luoghi precisi della città in un contesto urbano emblematico.
La pala venne eseguita per la Cappella di Ognissanti, sotto il patrocinio degli Spinola.

2.
JEAN MASSYS
Flora con veduta di Genova,
datato 1561.

Olio su tela, cm. 130 x 156.
Stoccolma, Museo Nazionale.
Opera allegorica, eseguita dall'«a» come «pendant» ad un'altra tela di

figg. 1-2 analogia composizione *Flora con veduta di Anversa*, datata 1559 e conservata al Museo di Amburgo. L'unicità di impaginazione ottica dei due quadri, dove il punto di vista prospettico del giardino in primo piano appare assolutamente diverso da quello della veduta di fondo, aggiunge ulteriori argomenti alle posizioni della critica più recente che scorge in essi più l'influenza della cultura manieristica di Fontainebleau — in particolare dell'*Ève prima Pandora* con veduta di città di Jean Cousin — che della produzione «romanista» di Perin del Vaga sperimentata da Massys a Genova attorno al 1552 (F. Caraceni, 1970, p. 313).

La veduta della nostra tela deriva, a quanto si è detto, da un disegno realizzato all'inizio degli anni '50 e poi utilizzato in patria una decina di anni dopo; vi si scorgono per la prima volta la cortina occidentale delle mura di terra, rifatte nel 1536-50, e il palazzo appena contiguo del principe Andrea Doria con la sistemazione del giardino superiore condotta dal Montorsoli attorno al 1542.

Il punto di stazione è posto sulla collina di Fassolo ma con orizzonte prospettico molto più alto del reale per ottenere una immagine completa del paesaggio urbano, senza raggiungere con questo l'effetto un po' rigido della pianta prospettica così come verrà definita allo scorcio del secolo. In realtà l'immagine rispetta a grandi linee lo svolgimento planimetrico, le caratteristiche di molti edifici — solitamente ignorati — gli impianti portuali; il tessuto volumetrico e cromatico del manufatto urbano genovese e costituisce il primo ritratto autentico di Genova che si conosca.

figg. 3-4





3. OTTAVIO SEMINO figg. 5-9
Scena di vita in villa,
circa 1565.

Riquadro di decorazione parietale ad affresco, larghezza cm. 149. Genova, palazzo Cambiaso Pallavicino, salone.

Tra gli sfondati di genere che si aprono nel finto colonnato parietale, a decorazione del salone di rappresentanza nel palazzo di Agostino Pallavicino in Strada Nuova, costituisce, col suo «pendant» di destra, l'unico riferimento cronistico all'ambiente di vita della classe dominante.

In un contorno di villa e giardino, a prospettiva cavallera con punti di concorso discordanti, si illustrano alcune scene idilliche di corteggiamento e di convito.

4. GIOACCHINO ASSERETO figg. 4-10
Vergine e Santi imploranti per Genova la misericordia di Cristo,
entro il 1625.

Olio su tela, Genova, Collezione privata.

5. DOMENICO FIASELLA, GIOVANNI BATTISTA BIANCO figg. 5-11
Maria Vergine regina di Genovota,
circa 1638.

Statua in bronzo fusa da G. B. Bianco su disegno di D. Fiasella. Genova, Cattedrale, altar maggiore. Opera eretta nella cattedrale per celebrare lo scampato pericolo di una invasione della Repubblica ad opera di Carlo Emanuele di Savoia (1625) e la conseguente decisione di rinviare la città di una nuova cinta difensiva, realizzata fra il 1630 ed il 1633 lungo la dispendiosa posta fra le valli del Polcevera e del Bisagno.

La sua datazione, contrariamente a quella sinora accettata dal 1632, dovrebbe spostarsi al 1638 per gli attributi regali e la scritta *Et regis eos*, che ricordano la proclamazione del 1637 con cui il Senato definì la Vergine Patrona, Signora e Regina della città, oltreché per la presenza del Molo Nuovo nella pianta sottostante — un'opera di cui si iniziò a discutere nel 1636 ma che fu definitivamente approvata e iniziata nell'estate 1638.

6. DOMENICO FIASELLA figg. 6-12
La Madonna regina di Genova,
assegnabile al 1638 (fig. attribuita a G. A. De Ferrari).

Olio su tela, cm. 314 x 195. Palermo, San Giorgio dei Genovesi.

Opera eseguita per l'oratorio della colonia genovese in Palermo e pubblicata per la prima volta nel 1969, in occasione del suo restauro ad opera della Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia.

Per composizione e significato coincide puntualmente con la statua disegnata dall'a. per l'altar maggiore della cattedrale di Genova, mentre per lo schema iconografico ricorda la *Madonna in gloria sopra la città di Bologna* di Annibale Carracci ora ad Oxford.

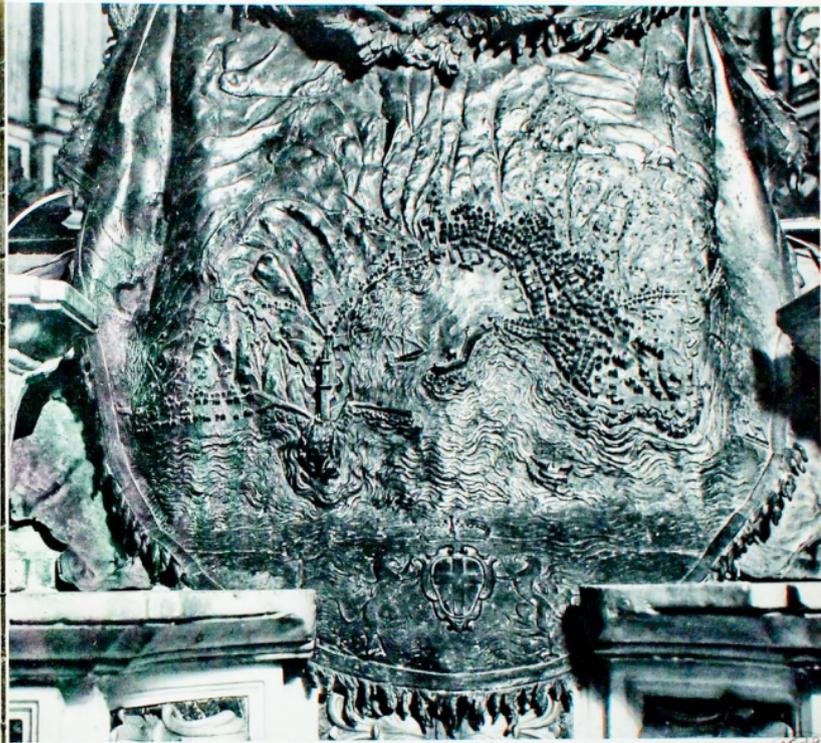


Nella zona superiore del riquadro si apre una veduta prospettica, o panoramica, di città portuale — a profili — senza una precisa costruzione ottica. La distribuzione dei maggiori elementi compositivi — il ponte in primo piano (sul Bisagno?), la penisola con calata (il Molo

Vecchio?), i grandi edifici retrostanti (San Lorenzo e Palazzo Ducale?), il faro — sembra accennare ad una immagine di Genova da levante, in pieno contrasto con i dettagli edilizi tutti immaginati e riferiti più che altro a modelli di genere.

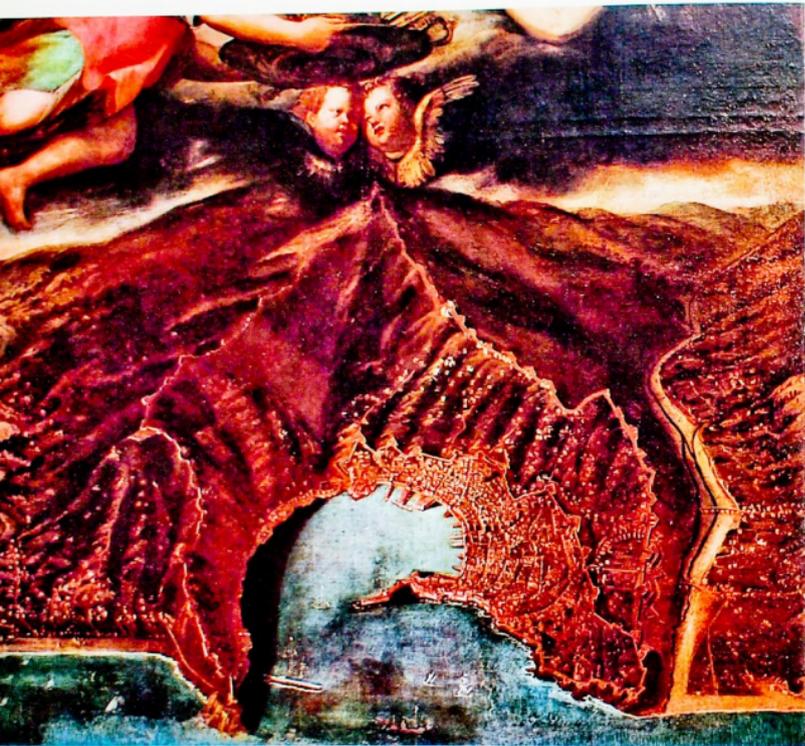


In contrapposizione al tema dominante della tela la realtà urbana risulta come una apparizione e, in uno spiraglio di nubi, la città si riduce a simbolo. Ripresa da levante e da un punto di vista molto alto, Genova si identifica con la Lanterna, il Molo Vecchio e pochi edifici generici.



L'immagine, contenuta in un drappo che due angeli pongono ai piedi della Vergine, assume evidentemente l'aspetto di un plastico ma deriva da una pianta prospettica impiegata dal Fiasella in una tela di soggetto analogo (cfr. scheda seguente). Vi appaiono sottolineate, compatibilmente col mezzo usato, le cinte

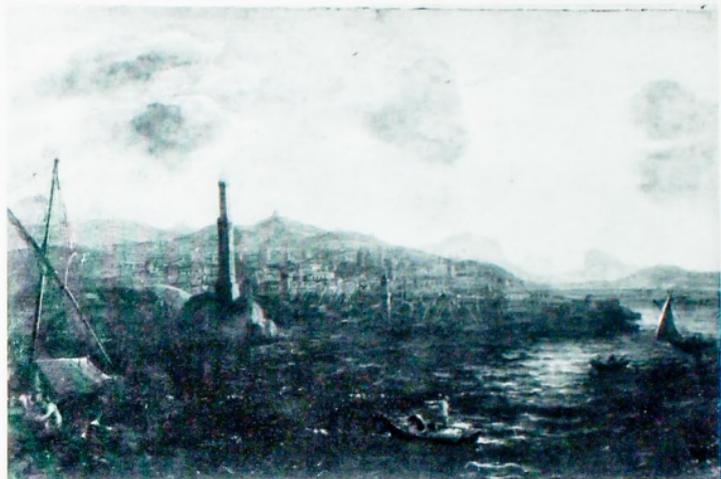
difensive interna ed esterna, le grandi opere portuali come la Lanterna, i due Moli, la Darsena, i ponti di approdo assieme al Lazzaretto ed ai ponti sul Bisagno, mentre l'edilizia urbana appare ricondotta ad un generico tessuto di volumi vagamente ordinato attorno a pochi assi viari.



L'immagine urbana, contenuta nella metà inferiore della tela, viene ineditamente presentata attraverso una vera e propria pianta prospettica con punto di vista unico e molto alto che consente la fedeltà geometrica dell'impianto e la visione completa di tutti i dettagli; soltanto la sensibilità chiaroscurale dell'aria riesce ad ammorbidire questa scelta rappresentativa, con la grande ombra portata dal pendio occidentale sullo specchio portuale e con la modulazione fedele dell'orografia circostante. Con questi mezzi tutta l'immagine consente un inedito approccio all'ambiente naturale in cui è inserito il manufatto urbano, permettendo allo spettatore di soppesare il rapporto fra città e campagna, fra le strade

dove si assiepano chiese e palazzi e fra i borghi che si diradano su per le colline o lungo le spiagge e i torrenti.

Una rappresentazione «estensiva» di Genova che tiene peraltro conto di documenti topografici appena contemporanei, come i due quadri con le Nuove Mura in formato maggiore e minore — ordinati dal Senato nel 1634 al pittore Sebastiano Odore per essere inviati all'Imperatore spagnolo e conservati a Palazzo — e quello esposto dall'Ansaldo nel 1635 per conto del papa Urbano VIII, curioso anch'egli di conoscere la ciclica impresa.



7.
CLAUDE GELLÉE, il Lorenese
Il porto di Genova visto dal mare,
assegnabile al 1634.

Olio su tela, cm. 64 x 101.
Parigi, Louvre, inv. 4725.

Non si conosce un soggiorno a Genova dell'a, ma soltanto un suo passaggio al largo durante un viaggio per mare da Marsiglia a Civita vecchia nel 1627; il quadro sarebbe stato composto più tardi, nel 1634 circa, e forse per un committente genovese, sulla scorta del ricordo e del suggerimento di alcune stampe. Venne acquistato a Genova

fig. 13
to Lione) da mr. Lebrun nel 1807-08; nel 1817 era proprietà di Luigi XVIII.

L'opera, che viene assegnata al periodo giovanile del massimo paesaggista europeo, è una veduta prospettica con punto di vista molto basso talmente incredibile, quanto a fedeltà, da appartenere appunto ormai al nuovo genere pittorico incarnato dalla produzione del Lorenese. Fra i gradevoli effetti atmosferici e luministici che ravvivano nubi ed onde marine, Genova emerge come fondale ad una vita di pescatori, appena riconoscibile dai due fari della Lanterna e del Molo Vecchio e da alcuni gruppi di edifici giustapposti che riecheggiano un orizzonte urbano di seconda mano.



fig. 14

8. ANDRIES VAN ARTVELT
Il porto di Genova.

Olio su tela.
Greenwich, National Maritime Museum.

Paesaggio pressoché inventato, nel genere pittorico della marina che ha reso maestri gli olandesi nella prima metà del secolo XVII. Lo scenario, che fa da sfondo ad un minuzioso tessuto di vita portuale, può anche essere interpretato come il porto di Genova per i vaghi riferimenti del faro e, forse, del castello in secondo piano; del tutto inverosimile appare però il torrione diruto a destra, in primo piano, anche se il suo aspetto classicheggiante sottolineato dalla grande epigrafe consente una connotazione tutta italiana alla località.

Dello stesso autore si conserva al museo di Greenwich un quadro intitolato *Vascello olandese a Genova* dove la città, che appare lontana ma forse un poco più delineata, risulta altrettanto irricognoscibile anche se qua e là punteggiata da edifici.

Il caso riesce molto significativo e si comprende quanto prevalsero in quel tempo le motivazioni di gusto sulla oggettivazione della realtà paesistica, quando si sa che l'Artvelt (o Ertvel, è nato ad Anversa nel 1590 e morto nel 1652) è venuto in Italia ed ha vissuto a Genova proprio negli stessi anni del soggiorno di De Wael e Van Dick, al punto che di quest'ultimo si conosce un ritratto fatto all'amico Artvelt ed ora conservato nella Galleria di Augsbourg.



fig. 15

9. JAN ABRAHAMZ BEERSTRAATEN
Veduta di Genova.

Olio su tela.
Greenwich, National Maritime Museum.

Un caso assolutamente opposto a quello dell'Artvelt, anche se trattato con analoghi obiettivi pittorici, è questa veduta della città eseguita da un maestro come Beerstraaten (Amsterdam, 1622/1666) che è autore di buone marine e di città ma, pur avendo viaggiato in Olanda Svizzera e Norvegia, non è mai sceso in Italia.

I suoi quadri di porti italiani sembrano infatti derivare da schizzi fornitigli da Lingelbach, un socio pittore, che dipingeva le figure nelle sue opere.

Di Beerstraaten esiste un'altra veduta, *L'antico porto di Genova* (1662), conservata a Parigi.

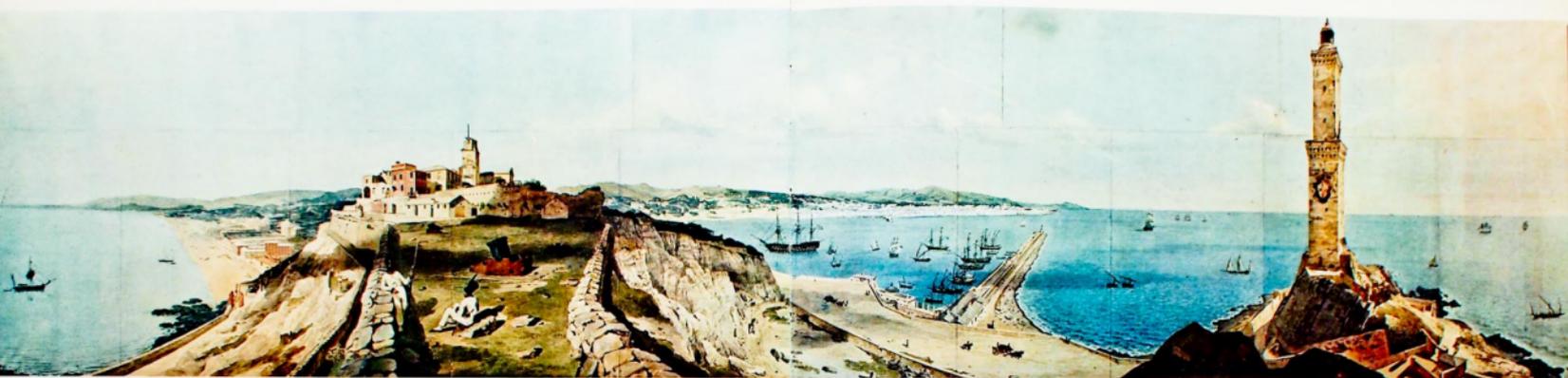
Ad un esame immediato l'opera appare composta su due livelli diversi di contenuti, da un lato l'apporto fantastico del «genere» che si spiega nella minuzia descrittiva dei vascelli e nel salire spumoso dei

monti, dall'altro il tentativo di caratterizzare la città con particolare attenzione alla forma di ogni edificio.

In realtà questa operazione sembra condotta non tanto con l'ausilio di schizzi preparatori, come quelli di Lingelbach, quanto con una accurata trascrizione da una veduta a stampa scelta fra quelle più diffuse e che erano in genere copie tratte dal prototipo di Hogenberg pubblicato dal *Rizan* (cfr. n. 32).

Infatti, salvo la Lanterna, il resto della città è una versione goticizzante e ingrandita del particolare che in quelle stampe illustra il quartiere del Molo, dalla torre dei Greci alla piazza.

Le distanze frontali si accorciano mentre si alza in profondità la strada di Colletta, verso l'imboccatura della Ripa che qui sembra una porta di città; la chiesa di San Marco assume una disposizione a pianta centrale e lo stesso arco all'estrema destra non è che una trasformazione degli archi visibili nell'Hogenberg, riferiti a sbocchi realmente esistenti per lo scarico delle fogne o dell'acqua interna allo specchio portuale. In stampe tarde questi archi si moltiplicano sino a diventare quasi come ponti Thalvi, così come appaiono del resto nello stesso quadro dell'Artvelt.



10.
HENRY PERLE PARKER
Veduta di San Pier d'Arena e di Genova da San Benigno,
datato 1822.

fig. 16

Acquerello, cm. 77 x 343.
Genova, Collezione della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
Grande veduta prospettica a panorama ottenuta certamente con l'impiego della «camera ottica» entro un angolo di 180°: il punto di stazione, scelto opportunamente a cavallo del Capo di Faro in prossimità della cava della Lanterna, permette di scorgere e rappresentare allo stesso tempo lo spiagione di San Pier d'Arena dominato dalle ville cinquecentesche, il monastero di San Benigno in ogni dettaglio, tutta la città lontana, il Melo Nuovo con i battelli in quarantena e la Lanterna ancora in ogni particolare.

L'inusitata ma coerente deformazione di tutta l'immagine, che va estesa anche all'eccessivo rimpicciolimento della costa dovuto alla lunghezza focale della «camera» impiegata, documentano il grande tecnicismo raggiunto nella ricerca di rappresentazione della realtà paesistica.



11.
J.M.W. TURNER (dis.), EDWARD F. FINDEN (inc.)
Veduta di Genova,
1833.

Incisione a tratto, cm. 5 x 8.
Londra, Victoria & Albert Museum, Dep. of Prints (EL 106, R. 427).
Appartiene ad una ricca serie di incisioni tratte da disegni di Turner che illustrano città costiere d'Italia.
Attraverso la composizione di genere, cui l'incisore si ingegna di conservare l'astratta luminosità del disegno di Turner, si può leggere una sintetica illustrazione del porto occidentale della Darsena alla Lanterna; al centro in basso la mole del monastero della Chiappella.

12.
GIUSEPPE BACIGALUPO
Il porto di Genova sotto la neve.
Olio su tela, cm. 110 x 161.
Genova, Collezione privata.

La nevicata consente all'autore di raggiungere un notevole risultato espressivo senza rinunciare all'ottica analitica della cultura neoclassica (F. Sborgi, 1975), secondo una scelta di particolare predilezione da egli mostrata per questi soggetti nell'ultimo periodo della sua produzione.

L'angolo ottico della veduta, entro i 50°, abbraccia felicemente tutto lo specchio acqueo interno ed ha il suo vertice subito a destra della Porta del Ponte Reale, sulle «maragliette», un camminamento di ronda che dal 1624 correva lungo tutto l'arco delle mura marinime, da Porta del Molo (che si scorge all'estrema sinistra) sino a Porta San Tommaso. La scelta attenta di questo punto di stazione prospettico ci offre una interessante descrizione del Ponte Reale, della parte terminale del Ponte Calvi (a destra) e di tutta la collina di Promontorio, lontana, con le ville sparse sul pendio e in basso il maestoso volume del monastero della Chiappella.

fig. 18



Una immagine una volta tanto del solo porto, silenziosa, con le alberature dei vascelli rese stecchite dall'assenza delle vele; un viotto su cui si affaccia una città che si presenta soltanto attraverso la curiosità invadente degli sfaccendati.

Una raffigurazione di taglio ottico quasi analogo, ma di segno totalmente opposto, ci verrà pochi anni dopo dall'inglese Roberts (cit. n. 69) con un punto di stazione appena arretrato, subito dietro Banco San Giorgio.

Una ipotesi di datazione per il quadro di Bacigalupo potrebbe essere suffragata dalla uniforme vestita dal soldato sulla pianerottina della Porta che non sembra assolutamente appartenere all'esercito sardo e che quindi ci attesterebbe anteriormente al 1815.

nelle pagine seguenti:

13.
CAMILLE COROT
Veduta della città di Genova,
1834.

Olio su tela, cm. 29 x 41.
Collocazione ignota (Catalogo A. Robaut, t. IV, n. 68).

L'è, soggiorna a Genova pochi giorni del giugno 1834 durante il suo secondo viaggio in Italia, da Antibes a Pisa per Firenze. Oltre ai disegni del carnet 37 dedicati alla Riviera di Ponente, si conoscono sei soggetti dedicati alla città e variamente studiati o completati: a) dal terrazzo orientale di villa Doria verso San Tommaso (Robaut, n. 300); b) dalla villa delle Peschiere erroneamente scambiata con l'Acquaola (n. 301); c) da sopra il Santuario di Coronata verso la Val Polcevera (n. 302); d) da Castello verso il Molo Nuovo erroneamente scambiato per quello Vecchio (n. 326); e) da sopra Fassolo verso la città (n. 2659); f) nei dintorni di Genova (procede sur vetre, n. 3200).
Quasi tutti i punti di stazione prescelti appartengono al repertorio della vedutistica cittadina dell'800; fra tutti abbiamo scelto quello più medito, dalla villa delle Peschiere, realizzato nella valletta che la divide da San Bartolomeo degli Armeni e dove si traccerà, a partire dal 1851, la via Assarotti.

fig. 19

Entro un angolo ottico che non supera i 50°, Corot ferma una immagine di grande vitalità cromatica dove i grigi e i bianchi calcinati della città più antica, da San Lorenzo alla collina di San Silvestro, si sposano alle vigne e agli orti in primo piano rovesciando una volta tanto il rapporto tra l'abitato e la natura, sicché il mare del fondo serve soltanto alla definizione della linea di orizzonte.





36

14
IPPOLITO CAFFI
Panorama di Genova,
1849.

Olio su tela, cm. 29 x 87.
Venezia, Galleria d'Arte Moderna, inv. 1789.

Veduta prospettica realizzata entro un angolo di 90°, con punto di stazione posto sulle pendici occidentali della collina di Granarolo, immediatamente sopra la chiesa-santuario di San Francesco di Paola. Nonostante il corretto impianto topografico e planimetrico, la qualità cromatica predominante e l'espressa volontà d'«impressione» spingono ad abbandonare la terminologia ottica per questa opera scelta fra la ventina di quadri che l'«a» ha dedicato a Genova e sono conservati, oltre che a Venezia, nelle Gallerie d'Arte Moderna di Genova e di Roma. Anche se in realtà esse sono ritenute dalla critica recente fra le più modeste della sua produzione restano le testimonianze più immediate che la pittura ha saputo lasciarci su quella particolare luce che bagna la città nelle stagioni di mezzo, fredda e tagliente come le ardenti dei suoi tetti.

36

fig. 20

37



L'immagine
simbolica

Non sempre la vicenda dell'immagine urbana si è espressa con le forme precise della pittura o della cartografia. In età antica o medievale le sue raffigurazioni coincide sovente con una sintesi allusiva del reale, o si ridusse al puro riferimento simbolico; con una situazione ripetutasi nei secoli successivi, parallelamente alla ricerca oggettiva, quando la rappresentazione illustrava uno scritto, concorreva ad un più ampio contesto decorativo o assumeva una funzione araldica.

Su Genova sono rare le testimonianze della prima età o poco significative quelle più numerose che appartengono al lungo periodo, per così dire di consumo, seguito al secolo XV. Nelle illustrazioni di seguito pubblicate in ordine cronologico, si trovano da un lato le prime e difficili tappe dell'itinerario inteso a raffigurare oggettivamente la realtà urbana e dall'altro anche alcune rappresentazioni emblematiche dietro cui torna ad emergere, come per la produzione liberamente pittorica, il problema di una interpretazione morale e autonoma della città attraverso quei caratteri che la fama e la convenzione dei miti celebrativi le hanno diversamente attribuito nel tempo.

Lo «stogramma» della Tabula Peutingeriana e la «forma civitatis» del bollo comunale costituiscono le battute di inizio della nostra rassegna anche se corre fra loro un lasso di almeno otto secoli (cfr. nn. 15 e 16).

L'apparente gracilità della raffigurazione che li accomuna ha origini diverse, perché la stilizzazione uniforme dello «stogramma» risponde a necessità di simbologia cartografica estesa ad un territorio continentale mentre la forma sintetica del bollo nasce da una impossibile autonomia figurativa. Ma dietro a tutte e due si apre un terreno difficilmente esplorabile, su cui si affannano ansiosi gli specialisti provvisti di pochi documenti, dove la rappresentazione urbana ed architettonica realizzata con qualsiasi tecnica ha generalmente subito un processo riduttivo, probabile frutto di una secolare commistione fra elementi pittorici e cartografici, producendo e diffondendo immagini convenzionali adottate quasi ovunque con una costante indifferenza al dato oggettivo.

Si riafferma così ancora una volta l'estrema cautela con cui occorre valutare l'attendibilità della raffigurazione urbana specie in un tempo in cui il nome soltanto bastava ad evocare un oggetto (A. Peroni, 1974).

Nel tardo medioevo l'adozione delle carte nautiche ed il loro perfezionamento — sino al secolo XIV le città vi erano indicate con stemmi (Giovanni di Garignano) — ci permettono finalmente di considerare la carta del Beccari come la prima

occasione in cui Genova assume, un volto riconoscibile al di fuori delle convenzioni, con il doppio arco di mura e di ponti di approdo, con la precisa ed inattesa annotazione della loggia dei Greci sul Molo (cfr. n. 17).

Da qui in poi, s'intende con una valutazione in termini di consumo generalizzato, la caratteristica mezzaluna ornata dal pettine dei ponti e delle torri apparirà nei luoghi più impensati quasi come un emblema, favorita in ciò dalla forma rispetto ad altre città che non fossero Venezia o Roma.

Nel medaglione decorativo di una volta affrescata, nervosamente ritmato sulle verticali degli alberi delle navi, come nell'esemplare di villa Asplanati-Morsello a Coronata (cfr. n. 18); negli antiporta e nei frontespizi della più antica tipografia, dalle *Istorie di Genova* di Uberto Foglietta (ed. 1597, ma datata 1585) alla *Nobiltà di Genova* di Agostino Franzoni (1636, cfr. n. 20), al *Genio Ligure ritagliato* di G. Bernardo Veneroso (1650), su disegno di Domenico Fiasella, sino alla edizione muratoriana degli *Annali* di Giorgio e Giovanni Stella (1730, cfr. n. 25). Senza dimenticare, fra tante opere esterne alcune illustrazioni delle *Croniche* lucchesi di Giovanni Sercambi, le miniature dei codici di Jean Marot e Jean d'Auton che celebrano la conquista di Genova ad opera di Luigi XII (Parigi, Bibl. Nat., Gab. des manuscrits) e una miniatura molto sintetica, che dobbiamo ad una citazione di Benedetto Croce (*Carinità storiche*, Napoli 1915, pp. 15-16), in un codice napoletano assegnato alla seconda metà del sec. XV, il *De maiestate* di Maio Luniano (Parigi, Bibl. Nat., ms. italiani n. 1171).

Più curiosa, e tutta da approfondire con un sistematico vaglio delle fonti letterarie, la rappresentazione emblematica dell'immagine di Genova come realtà morale-politica e come realtà ambientale, visualizzata attraverso spazi simbolici che testimoniano l'ideale che di essa si era diffusa in Europa. Senza dimenticare tutte le allegorie scritte ed affrescate intorno alla potenza ed alla «regalità» di Genova, prodotte in gran copia nell'età moderna e che sono qui rappresentate unicamente dalla tarda composizione dell'Isola nel salone di Palazzo Ducale (cfr. n. 27), mi soffermo particolarmente su una incisione utilizzata più volte in questo secolo, dal Pessagno al Giubbini, ma di cui non si sono mai spiegati provenienza e significato (cfr. n. 19).

L'immagine, che ha per titolo *Sedulus arce placet*, appartiene in realtà all'opera di Daniel Meisner, *Thesaurus philo-topiæ*, uscita a Francoforte nel 1625 e dedicata alla interpretazione

moralistica di moltissimi luoghi d'Europa, ciascuno rappresentato con una figura emblematica e una veduta.

Il testo che fa seguito ai versi posti sotto la figura in didascalia bilingue (*Non Deus ignavos curat, non laudat inertes, Qui facit officium sedulus, ille placet*) recita letteralmente: *Mulier ad lucernam scribens, apposito borcilo automato inuitat parsimoniam sonni cui non totius nox indulgens, nec dormiendum dum clarum mane fenestras intret et angustia extendit lumine rimas. Hinc doctorum virorum monumenta lucubrations dicuntur, hinc Demosthenis scripta lucerna olere ferebantur.*

(La donna che scrive al lume della lucerna, con l'orologio automatico accanto, accenna alla parsimonia del sonno cui non ogni notte si deve indulgere, né si ha da dormire finché il chiarore irrompa per le finestre a prolungar con la luce le strette fessure. Da ciò le opere monumentali degli uomini dotti son dette elucubrations ossia lavori notturni, da ciò si diceva che gli scritti di Demostene odoravano di lucerna.) A parte la veduta di sfondo, garbatamente convenzionale, non c'è alcun dubbio che questo sentenziare nordico rappresenta con nitidezza il mito dell'attivismo genovese, calvinisticamente premiato da Dio; è come il vertice simbolico e promozionale della moralità cittadina, cui sostituisce una piramide secolare di elogi e ancor più di miti diffusi dalla letteratura locale e da quella dei viaggiatori, che trova nel momento culturale del continente clima opportuno e sistemazione definitiva.

Del resto, anche sulla qualità e ricchezza dell'ambiente urbano genovese la cultura europea si è andata formando una immagine generica che trova significativi riflessi in opere indirettamente interessate come *Esperides sive malorum aereorum cultura* e *Ussu*, un trattato sugli agrumi pubblicato a Roma da G. B. Ferrari nel 1646 e illustrato anche con disegni di Guido Reni (M. Quaini, 1972), i cui temi e riferimenti figurati verranno ripresi in un'opera simile, *Naturgeschichte Esperides*, pubblicata nel 1680 da Johann Christoph Volkammer. Sulla traccia di una fama lontana, che può risalire alle dorate visioni narrate dal Petrarca nelle sue *Familiari* a proposito dei sobborghi di Genova, non è però qui luogo alla città vera e propria ed alla sua particolare qualità monumentale; le operazioni di cultura dei limoni si svolgono, come è giusto, in alcuni giardini all'italiana citati da quante di palazzi di villa e dal mare all'orizzonte. Abbiamo però una testimonianza più diretta e tutta di genere, com'è proprio di queste immagini coerenti espresse di una informazione aulica, nella incisione *Le Palais orné de statues au bord della Mer à Genes* (cfr. n. 22).

Pubblicata in *Nouveau Theatre d'Italie* (Mortier, Amsterdam MDCCIV), assieme ad un'altra tavola dal titolo *Le Palais de Vallamena à Genes* — dove toponimo e prospettiva sono quanto meno allusivi di Strada Nuova — può spiegare ampiamente, nella sua totale immaginarietà, quanto sia stata trasformata la realtà oggettiva di Genova dalla moda di celebrare una sontuosità italianizzante e rinascimentale derivata da atteggiamenti e fonti puramente letterari.

Finché, con un crescendo decisamente fantastico, non troviamo le riproduzioni incise di due paesaggi tutti immaginari attribuiti a Dirk van Berghen (1643-1690) dove il nome di Genova risulta essere una pura convenzione verbale per indicare un porto qualsiasi, caratterizzato da rovine cascheggianti, dove avvengono scene di greggi e pastori (cfr. nn. 23 e 24).

Sempre del Berghen citeri ancora un quadro, questa volta riprodotto dall'incisore Jacques Allamet (1726-1788) e da lui dedicato al proprietario Miotte de Ravanne «Grand Maître des Eaux et des Forêts d'Orléans», che sotto il titolo *Il porto di Genova* descrive un'incredibile scena di arcadia in riva ad un porto irriconoscibile ma, animatissimo, con cavalieri, popolani, punti ed animali che fanno corona ad una bella ed elegante dama (Lundin, British Museum, Map room; KTC, LXXVII, 68 c.).

Una conclusione «nominalista» dunque, quasi si fosse tornati ai modi medievali quando una parola bastava ad evocare un luogo? In realtà si tratta di una situazione assolutamente diversa, dovuta al carattere ed all'estensione di un genere pittorico che è ormai alle sue estreme battute ma che proprio per questo viene impiegato per qualsiasi risultato.

Le due illustrazioni finali del capitolo tornano a proporre più chiaro il tema di una rappresentazione traslata dell'immagine urbana di Genova, anche se questa volta sono realizzate con linee e contenuti direttamente riferibili ad oggetti concreti.

Costituiscono l'ultima riflessione storicizzante della cultura locale che ha ancora dinanzi a sé il manufatto urbano nella sua unità e si riprova a celebrarne le peculiarità, ma il tentativo ci lascia ancora una volta fuori della più intima spazialità cittadina. L'attenzione viene fermata su pochissimi quadri della scena urbana ricorrendo più volentieri ai «bordi», al porto o alle porte di città, per la tavola *Souvenirs de Gènes*; mentre la ricostruzione urbanistica stampata da Armignoni si ferma alle mura, alle chiese ed agli edifici pubblici (cfr. nn. 26 e 28).



Non Deus ignavos curat, non laudat inertes, Qui facit officium sedulus, ille placet.

Gott acht nicht viel der saulen Leut,
Lobt nicht der Kunst vnwissenheit:

Der abt sein Ampt stets recht verricht,
Der gefält Jhm wohl, den läßt Er nicht.

19. ANONIMO fig. 25

Genua sive Iavina Lygu(rum) caput, 1625.

Illustrazione da *Theatrum philo-politicum* di Daniel Meisner (pars secunda, n. 21). Francofurti... anno MDCCXV. Londra, British Museum, Map Room; Maps 27 A.1.

Sul margine superiore *Sedulus arte placet*, in alto al centro *Genua in Italia*, sotto il margine inferiore due versi latini e quattro tedeschi. L'illustrazione fa parte di un'opera di taglio moralistico dove a tutte le più note città, castelli, borghi d'Europa sono assegnati un emblema ed un adeguato commento.

Per Genova il nostro a., toccato da vicino, non poteva non sottolineare nei versi didascalici e nel testo seguente, che abbiamo già citato, la mitica operosità dei suoi mercanti che non cessano dall'avviare nuove imprese. Anche se, piuttosto stranamente, simboleggia questo attivismo calvinistico più con la scrittura che con il fare del commercio, sia pure sullo sfondo di un porto affollato di vascelli che partono ed arrivano.

L'immagine urbana vera e propria non è infine che uno scarno supporto di elementi largamente riconoscibili, una sintetica trascrizione — anche nel rapporto fra edifici cospicui e tessuto edilizio — di vedute molto diffuse come ad esempio quella citata al n. 39.



20. GEROLAMO DAVID E LUCIANO BORZONE fig. 26
Frontespizio per la *Nobiltà di Genova* di Agostino Franzoni, Genova (Calenzani e Farroni) 1636.

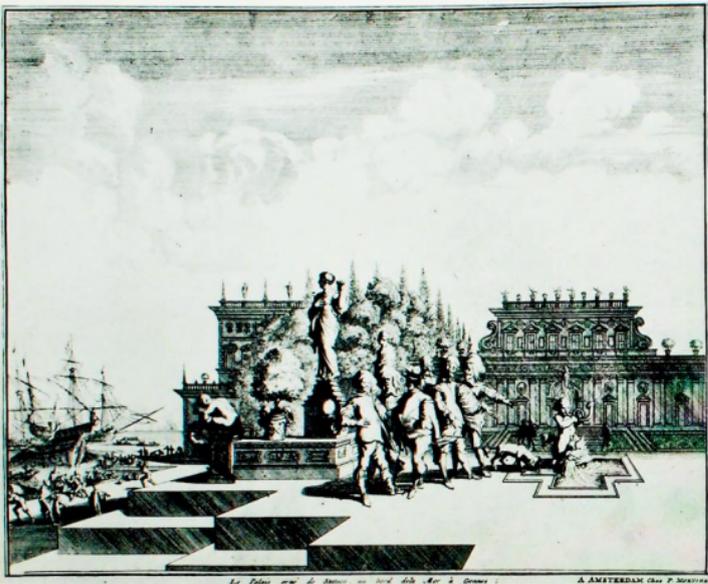
Incisione su rame, cm. 42,5 x 28,5.
Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Vb. 13.
Nel cartiglio, recato in volo da un'aquila imperiale:
Defensa libertate summo Hoste (Respublicae) Genuensis/Perentur Civium Propugnaculo/Urhem Cingebat Menibus/Quacumque Cingitur Montibus/Anno Sallusti) 1634.

In basso al centro *Heronimus David Gallicus* fecit.
Il foglio manca singolarmente del titolo dell'opera, non ancora inciso da David, e appare per questo immediato nella sua natura visuale che si attarda su modelli compositivi e figurativi del secolo precedente. Dominata dall'eterno «landmark» della Lanterna, la città appare assottigliarsi dietro le mura interne e quelle Nuove, appena terminate e in un altro gradone che rimane a separare Genova dal mare, suo elemento naturale.



21. DOMENICO DA BRESCIA E FRANCESCO CURTI fig. 27
Allegoria della famiglia Negrone, secolo XVII.

Incisione su rame, cm. 33,9 x 24,2.
Genova, Collezione topografica del Comune, inv. 841.
Al centro del margine destro *Fortune ex alis*, al centro e in basso del margine sinistro *Mina sed acta* e *Magnopere et prospere*, in basso a destra *Dom(icus) a Bricio inst(ens)*, *Fran(iscus) Curtus incl(ens)*.
Invasa suntuosamente da tutta la mitologia marina e dall'araldica a celebrazione dei Negrone, la composizione fa anche posto alle navi ed alla città — che pure sono e mezzai e scena di questa gloria patritia — ma li relega ad un ruolo di pura convenienza e trasforma la Ripa in un altro gradone che rimane a separare Genova dal mare, suo elemento naturale.



Le Palais orné de statues au bord dela mer à Gennes, A AMSTERDAM chez P. Mortier.

22.
ANONIMO
Le Palais orné de statues au bord dela mer à Gennes,
secolo XVII.

Incisione su rame, cm. 30,6 x 39,8.
Londra, Victoria & Albert Museum, Dep. of Prints, FF 19.
Sotto il margine inferiore la didascalia già citata, a destra *A Amsterdam*
chez P. Mortier.

La stampa, molto diffusa, viene assegnata alla seconda metà del secolo XVII. Senza rientrare nel tema specifico della veduta urbana rappresentata, per la sua carica allegorica, una immagine traslata della dimensione architettonica di Genova così com'è accolta dalla cultura figurativa nordeuropea, e sovente ripetuta con temi analoghi in altre stampe. La scena di genere del primo piano, il palazzo che è forse un vago ed allusivo ricordo del celebre edificio di Fassolo, i vascelli attraccati fra l'intenso va e vieni degli scaricatori hanno ben poco da spartire nella loro politezza con la disordinata scena della Ripa storica, teatro complesso e stratificato della vita mercantile e marittima della città.

fig. 28

23. 24.
DIRK VAN BERGHEN E CANALI
Veduta del porto di Genova con imbarco di animali e Veduta
del porto di Genova con sbarco di animali,
fine secolo XVII.

figg. 29-30

Incisioni su rame cm. 15 x 20.
Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 40.H.33 (51651 e 51652).
Riproduzione di due opere del Berghen, paesaggista e animalista di
Harlem (1645-1690 ca.), che ha sovente ambientato greggi e rovine
in Italia come il quasi omonimo Claes Berchem (1620-1683), nell'am-
bito culturale di Adriaen Van de Velde e di Cornelius Van Poelenburg.
Un momento della pittura olandese, specie di quella italianizzante,
dove il disegno di paesaggio più che una preparazione tende a divenire
un'occasione creativa di invenzione.

Non vi è alcun dubbio per il nostro caso dove il nome di Genova è
scelto come pura giustificazione di una scena italiana mentre manca
ogni riferimento ad una realtà vedutistica sia pure standardizzata, salvo
una fantastica raffigurazione della Lanterna che si afferma dunque
come un elemento di identificazione inequivocabile della nostra città,
per ogni paese dove essa è conosciuta.

Può essere divertente notare come per distinguere la diversità delle due
operazioni l'1° del quadro abbia ribaltato, senza dimenticare il faro, la
penisola che racchiude lo specchio acqueo di questo porto fantastico.





SERENISSIMÆ
JANUENSIVM
REIPUBLICÆ

fig. 31

25.
ANONIMO
Frontespizio,
1730.

Dalla introduzione alla edizione degli scrittori liguri in *Rerum Italicarum Scriptores* a cura di Ludovico A. Muratori, tomo XVIII, Milano 1730.

Incisione su rame, cm. 7,8 x 15,8.

L'interpretazione allegorica di Genova è qui ridotta con molta semplicità ad una figura femminile, onusta di attributi per essa trionfali — commercio e ricchezza — sul fondo di una veduta urbana molto diffusa e certamente riconoscibile in quella citata al n. 39.



26.

DOMENICO BONATTI
Souvenirs de Gènes,
Genova 1829, ed. Gravier.
Acquainta, cm. 54 x 68.
Londra, British Museum, Map Room; 21580 (14).

Sul margine superiore *Souvenirs de Gènes* — *hommage rendu à G. Lombio et à Doria* — *costumes de Gènes et des processions dites les Casacce*; dall'alto in basso e da sinistra a destra dodici vignette con le didascalie: *Palais ducal, Salon du Palais Serra, Acquasola et Villa Di Negro, Promenade de l'Acquasola, Porte de la Lanterna, Eglise Santa Marie de Carignano, Fanal au port de Gènes, Palais de S. M. le Roi, Eglise de S. Cyr, Place de l'Acquasola, Vue des alberges et du Ponte Spinola*; sotto il margine inferiore *Dans ce tableau l'on de pouvoir représenter la quantité de costumes de Gènes et ceux employés à la célèbre procession dite le Casacce on n'a tracé que l'équisse de plus*

fig. 32

originaux; in basso al centro *Gravé par D. Bonatti*; in basso a destra *Gènes chez l'auteur*; *Gravé Strada Navissima*. Al centro della tavola una planimetria della città indicata *Plan de la ville de Gènes 1829*, seguita da una legenda che comprende 150 indicazioni di chiese e monumenti principali in lingua italiana con un supplemento di altri 20 toponimi.

Una carta turistica dovuta all'editore più impegnato del tempo, cui si debbono anche edizioni quasi annuali di una guida di grande fortuna nota già dal 1773 come *Description des beautés de Gènes et de ses environs*, poi *Nouvelle description* ecc. dal 1819. Non mancano in questo biglietto da visita della città le glorie patrie, i costumi pittoreschi della devozione popolare, i monumenti più recenti; ma il manufatto urbano, ovviamente, vi compare a due dimensioni nella pianta oppure in vedute parzialmente derivate da altre fonti e significativamente riferite ai «botoli» della scena cittadina: manca qualsiasi rapporto con la città interna, quella vissuta e ancora medievale.



CARTE PERSPECTIVE DE L'ANCIENNE VILLE DE GÈNES

Reproduction de l'original gravé par le sieur de la Roche, à Paris, en 1788. Par le sieur de la Roche, à Paris, en 1788. Par le sieur de la Roche, à Paris, en 1788.

27
GIUSEPPE ISOLA
Il Commercio dei Liguri,
1873.

Riquadro centrale ad affresco nel Salone maggiore di Palazzo Ducale, Genova.

L'opera sostituisce il *Trionfo dei Liguri*, affrescato da Marc'Antonio Franceschini, e rifatto dopo l'incendio del 1777, il *Massacro dei Giustiniani* a Scio di Domenico Tiepolo. Il contorto accademismo dell'a., nominato pittore storico di Corte nel 1841 e massimo esponente della tradizione celebrativa, ci offre una delle ultime allegorie della città assisa tra le «sorelle» del nuovo Regno e tutto il «revival» mitologico atto ad esaltare il commercio, il progresso e le antiche glorie repubblicane; nel cielo un cartiglio reca la scritta *Italicae Ligurum virtus operosa decori*.

Poco spazio resta riservato invece al paesaggio oggettivo della città che viene ristretto allo specchio portuale del bacino occidentale e, fatto significativo, identificato con tre oggetti estremamente emblematici del passato e della condizione presente: la Lanterna, le grandi caserme sarde di San Benigno (dove i canonici di Lanamora spararono a zero sulla città durante i moti del 1849), la ferrovia — inaugurata nel 1853 — che univa i traffici dell'emporio ligure alla capitale del Regno sardo.

fig. 33
28
ANONIMO
Carte perspective de l'ancienne ville de Gènes,
circa 1880.

Incisione su acciaio lievemente colorata, cm. 49,2 x 65,60, ed. ed. inc. Armanino.

Genova. Collezione topografica del Comune, inv. 3426. Sotto il margine inferiore il titolo e il nome dell'incisore; più sotto *Indications des changements topographiques au sujet de la Ville de Gènes marquée par les couleurs à dessin* — 1^{re} Escente, 2^{de} Escente de 925, 3^{me} Escente de 1185, Ampliatos de 1276, 4^{me} Escente de 1346.

Singolare pianta prospettica, certamente nata come illustrazione di una pubblicazione storica e per questo munita di 84 riferimenti numerici ad una legenda.

Posti in evidenza i vari perimetri difensivi e semplificato il tessuto urbano per facilitare la lettura dei grandi monumenti, è questo forse il primo tentativo di ricostruzione grafica della dinamica urbana così come viene intesa dalla storiografia avventurale del secolo romantico. Ingenua e approssimata, nella sua scoperta dulciscalcita addita al lettore le corrusche difese di una patria già potente nella civiltazione che stanno ormai scomparse e vadano affidate alla sua civile meditazione. Secondo Frescura deriva da una veduta del Cavasco e, in certe ristampe come quella di Carlo Balleto, contiene anche una legenda con 107 riferimenti.



Lo scenario
della storia

L'indifferenza della pittura genovese ad una lettura amorosa del paesaggio urbano e dei diversi aspetti che esso assume nel tempo, può in genere essere attribuita alle particolari vicende della sua lunga strada verso una maturazione espressiva lontanissima dai risultati prevalenti in altre regioni, può nascere dalla stessa natura spaziale della città che si muove sempre sul filo costante di un impianto planimetrico tutto medievale, ma è certamente dovuta ad un parallelo e consensuale atteggiamento della cultura cittadina che su questo soggetto non ha distinzione di classe.

Questa singolare situazione, sfuggita sinora agli storici dell'arte, si mostra in tutta la sua pesante sordità quando lo studio della città si rivolge alla pittura di storia per strappare alcune indicazioni di tipo documentario o percettivo ad un genere che, per lo meno nelle intenzioni, potrebbe costituire l'ultima possibilità di risposta a tanti interrogativi rimasti invariati con altre fonti iconografiche.

I pezzi che ho potuto riunire sono in realtà pochi, di provenienza diversa e non sempre appartengono chiaramente alla produzione ligure: in pratica ciascuno ha soltanto in comune con l'altro la illustrazione di una rassegna navale o di un assedio che avvengono sullo sfondo di una veduta generale della città.

Si constata cioè ancora una volta che l'immagine di Genova assume una forma concreta e generica, perché raffigurazione di un luogo dove si esercita potere o si conserva ricchezza, e appunto come tale diviene teatro di forze lontane ed ostili che insidiano questa sua fortunata posizione strategica al centro del bacino mediterraneo.

Fra le opere che rappresentano direttamente fatti militari (cfr. nn. 29, 32, 33 e 34), soltanto la prima, assegnata ad un autore locale, contiene una raffigurazione della città che pone attenzione alla sua disposizione orografica, agli edifici primari che configurano nel tempo la sua immagine più accettata e una particolare descrizione della estremità di Capo di Faro.

Essa venne infatti eseguita per ricordare la lunga dominazione francese voluta da Luigi XII nel primo decennio del secolo XVI, contro cui si espressero il movimento delle «cappette» capeggiato dal tintore Paolo da Novi (1506-7), il tentativo leggendario di Emanuele Cavallo, il dogato di Giano Fregoso e poi del cugino Ottaviano che, con l'aiuto del giovane Andrea Doria, riuscì finalmente a liberare la città.

L'episodio emblematico di questa lotta sarà proprio la conquista e distruzione della fortezza della Briglia (nel 1513-14), fatta costruire circa tre anni prima dal re francese all'estremità di Capo di Faro così come ci rimane documentata dal nostro quadro. Un errore strategico di Luigi XII che aveva preferito abbandonare il Castello, difficilmente accessibile dal mare, per una posizione ritenuta più agevole e forte allo stesso tempo.

Certo, nonostante il carattere di arcaica severità e il riferimento ad immagini correnti, il quadro della Briglia ci fornisce ancora una rappresentazione autentica della città rispetto a quella sia pure affascinante che ci rivela la miniatura conservata al Top Kapı Saray di Istanbul. E anzi dubbio se questa rappresenti in realtà un fatto d'arma o piuttosto ricordi soltanto il passaggio della flotta turca al largo di Genova nel 1543, durante la spedizione sulle coste provenzali. Pubblicata nel 1963 come Marsiglia (cfr. n. 32), testimonia una volta di più la diffusione della immagine di Genova nella prima metà del secolo XVI, attraverso le nuove raccolte di vedute urbane, non solo nel continente ma anche nei paesi di cultura islamica.

La lettura, al di là di una immediata ammirazione per la notevole diversità della trascrizione formale, poco aggiunge a quanto sappiamo da altre fonti contemporanee, né tanto meno ci accompagna all'interno del manufatto urbano che resta per altro sottolineato da quei comuni elementi di «contorno» che ci permettono di identificarlo.

Più sostanzioso e immediato è invece il contributo fornito da due opere che illustrano il celebre bombardamento effettuato dalla flotta francese nel maggio 1684 e quello più vicino degli Alleati nell'assedio del 1800.

La prima, inedita, proviene dall'Asmolean Museum di Oxford ed è opera di Jan-Karel-Donatus van Beccq, pittore di marine nato ad Amsterdam nel 1638 († 1722), ospite a Parigi del duca di Vendôme dal 1681 e nominato nello stesso anno membro dell'Accademia.

Il disegno preparatorio di questa incisione appartiene dunque ai primi anni parigini e documenta nel titolo e nella dedica al marchese di Seignelay la buona disposizione dell'autore a conquistarsi i favori della Corte celebrando un avvenimento così significativo, e naturalmente promozionale diremmo oggi, per la potenza del suo monarca.

Per chiarezza di composizione ed esuberanza illustrativa quest'opera non ha confronto possibile con tutte le altre

dedicate allo stesso soggetto; mentre la città, una volta tanto, assume una eccezionale qualità paesistica nel contesto orografico che la circonda, anche se la sua raffigurazione può benissimo nascere da un'abile elaborazione di rilievi ufficiali, realizzati dalla Marina reale, e da un opportuno confronto di stampe.

La veduta che illustra lo scontro navale del 1800 (Giubbini, 1970; n. 44) chiude sgradevolmente il gruppo delle opere riferite a fatti bellici e, con punto di stazione più ravvicinato rispetto a quello scelto da van Beccq, ci offre una colorata panoramica da San Pier d'Arena alla Punta di Carignano con una città infiocchettata dal fumo delle batterie costiere e, in particolare, incoronata dalle sue alture fortificate su cui si distende la gracile ragnatela dei muri delle «ville» e delle strade in salita. Il vedutismo ottocentesco, che mostra qui una delle sue prime interpretazioni della nostra città, riducendo il manufatto urbano ad una sottile ma riconoscibile striscia fra mare e monti, ci proietta ormai in un'ottica totalmente diversa, come a teleobiettivo, dove l'elemento acquoso e la luce hanno il prepotere.

E quasi una ripresa di certi valori del paesaggismo fiammingo che vediamo comparire ancora in due opere che abbiamo inserito in questo capitolo: raccontano l'una l'arrivo di quanto sappiamo da altre fonti contemporanee, né tanto meno ci accompagna all'interno del manufatto urbano che resta per altro sottolineato da quei comuni elementi di «contorno» che ci permettono di identificarlo.

Due scene trapunte di vele agitate dal vento, di grande luminosità, dove Genova appare ancora una volta come simbolo di localizzazione geografica più che una forma urbana degna di maggior attenzione, se non altro meritevole di un punto di vista diverso.

A guardar bene si trova una età della pittura genovese, fra i secoli XVI e XVII, in cui la narrazione affrescata si fa eloquenza e, per la partecipazione interessata dei committenti, affronta soggetti di autocelebrazione patriottica con il contributo appassionato del Cambiaso, di Andrea Semino, Tavarone e Giovanni Andrea Carlone per citare i maggiori. Dai temi «repubblicani» della seconda metà del secolo XVI con cui la nuova classe di governo, uscita dalla egemonia di Andrea Doria, celebra le virtù eroiche mediando le gesta dei personaggi di Omero, degli dei dell'Olimpo o di Roma antica, si passa ai temi di esaltazione degli antenati toccando più sovente tutta la storia collettiva della città (E. Gavazza, 1974).

Ed è qui che, nonostante si aguzzino l'attenzione, ogni ricerca dell'immagine urbana si arresta definitivamente; qui, dove ogni fatto par rievocato per animare una scena propria e inequivocabile, sia essa chiaramente datata o paradossalmente anacronistica, solo la figura umana si affolla in gruppo o in schiera, entro architetture tutte di maniera che celano con severità qualsiasi rapporto con lo spazio esterno, localizzabile, preciso.

È subito esemplare il caso del Cambiaso a palazzo Lercari di Strada Nuova dove attorno al 1581, nella *Costruzione del Sudaio di Trebisonda*, rinuncia a celebrare il recentissimo completamento della grande strada rinascimentale in cui sorge lo stesso palazzo. L'ispirazione è diversa, più mediata, una abile attualizzazione della «scena» serliana che, in versione più anonima, sarà sempre adottata dagli artisti successivi ogni volta si presenti l'occasione di aprire uno sfondo alla recitazione dei personaggi di primo piano.

Del resto anche il Semino quando, sempre in Strada Nuova, lavora al palazzo di Angelo Giovanni Spinola (1594), impiega nel salone gli sfondati prospettici sul lontano esempio romano del Bergamasco alle Peschiere e li apre su un paese generico; oppure disegna una diligente veduta del palazzo nel salotto di Sofonisba e lo immerge in un arcadico svettare di fronde, indifferente ad ogni raffigurazione di quella impresa urbanistica alla quale lavorava e che avrebbe reso celebre la città.

Nel secolo successivo gli esempi si infoltiscono, e i soggetti dei cicli si fanno più vicini alla nostra scena, soprattutto ad opera del Tavarone, come le *Storie di Antonotto Adorno* e di *Guglielmo Embriaco* che egli affresca a palazzo Cattaneo Adorno (1624), le *Imprese di Cristoforo Colombo* (1627) a palazzo Chiavari (oggi Belimbau) e l'*Arrivo del Cardinal Pubecco e don Giovanni d'Austria* già nel palazzo Grimaldi Durazzo a S. Bartolomeo degli Armeni e poi nell'atrio di palazzo Tursi. Ma la città è sempre assente, oppure fa capolino col Molo Vecchio o la Lanterna attraverso i solenni diaframmi delle galee o dei loggiati su cui si muovono ieratici i gestami dei grandi uomini. Nemmeno a palazzo Ducale, luogo per sua natura rappresentativo di tutta la storia civile, le opere del Fiasella e di Giovanni Battista Carlone riescono a sorprenderci, neppure nella decorazione della Cappella di palazzo dove il Carlone (circa 1655) celebra su pareti e volta le glorie politiche e religiose di Genova, attorno al tema allora centrale della Madonna regina della città.



figg. 35-36

29. GIORGIO VIGNE
Le flotte francese e genovese davanti a Genova nel 1512-14,
 inizi sec. XVII.

Olio su tela cm. 100 x 151.

Genova-Pegli, Civico Museo Navale, inv. 3371.

Opera assegnata sinora alla prima metà del secolo XVII come copia di altra più antica a testimonianza dell'occupazione di Luigi XII e della fortezza da lui voluta in luogo della Lanterna, chiamata «la briglia». Sull'orizzonte della costa da Voltri al torrione Sturla, descritta con pochi e rozzi punti di riferimento, l'immagine di Genova — che evidentemente l'a. non ha interesse ad affrontare — vi appare ripresa da altra più nota e quasi certamente da quella ufficiale, poi copiata da Cristoforo de Grassi nel 1597.



Nel particolare la veduta della città, ripresa dal mare, può essere definita come pianta prospettica con punto di vista molto alto e impiegato in posizioni successive — nei modi della vista a volo d'uccello — per mostrare interi gli edifici.
 In realtà disposizione planimetrica e numero di edifici lasciano ben poco ad una esatta descrizione, fatti salvi i punti cospicui solitamente ripresi come i principali impianti portuali e difensivi, il Castelletto e la cattedrale che, rispetto alla datazione generica sinora indicata, mostra ornati il campanile destro notoriamente completato nel 1522.



30.

ANONIMO
Arrivo a Genova di Carlo V nel 1533,
sec. XVI

Olio su tela, cm. 131 x 200.
Genova, Collezione Eridania.

Assegnata ad un anonimo fiammingo del secolo XVI, l'opera ripropone ancora un tema celebrativo di trionfo navale — in questo caso le due flotte sono alleate, anzi quella di Andrea Doria dispiega tutte le sue vele in onore dell'ospite illustre — sullo sfondo di una veduta di Genova.

Una immagine che, derivata dalla comune matrice ufficiale, appare qui filtrata da una insolita personalità: attenta allo schema ottico della pianta prospettica, ma con punto di vista alto e, più ancora, sensibile alla resa atmosferica del paesaggio a quinte sfumate non senza dimenticare particolari osservazioni sulle mura e sulle loro porte.

La presenza della Porta del Melo (1550-53 ca.) sembra contraddire la definizione del soggetto o comunque individuare un anacronismo che stabilirebbe un termine «post quem» nella datazione della tela.

fig. 37



31.

ANONIMO
Convoglio navale guidato da Carlo V, il papa e Andrea Doria,
sec. XVI

Olio su tela, cm. 64 x 82.
Genova-Pegli, Civico Museo Navale, inv. 3369.

Allegoria di una grande impresa politico-religiosa (una crociata?), ispirata all'immagine del Crocefisso, dove la rappresentazione tutta «a macchia» della città impone una nota vagamente realistica ad una visione così allusiva da trasformare in modulo decorativo la stessa forma delle galee.

Fra le componenti tradizionali del «contorno» urbano emerge soltanto, come edificio privato, il complesso di Fassolo, corte fortificata di Andrea Doria.

nelle pagine seguenti:

32.
ANONIMO
Veduta di Genova,
circa 1543.

Miniatura di cm. 25 x 33.

Istanbul, Top Kapı Saray Museum, ms. 1608.
Appartiene ad un manoscritto di Sinan Cavus, storico di Solimano il Magnifico, il cui testo principale illustra la presa di Siklos, Gran e altre città ungheresi avvenuta nel 1543 ad opera dei Turchi. Le sue

fig. 38

miniature, che rappresentano fra l'altro Nizza, Antibes, Tolone, Marsiglia e Genova, si riferiscono invece alla spedizione inviata nello stesso anno dal Sultano a Francesco I, suo alleato contro Carlo V.

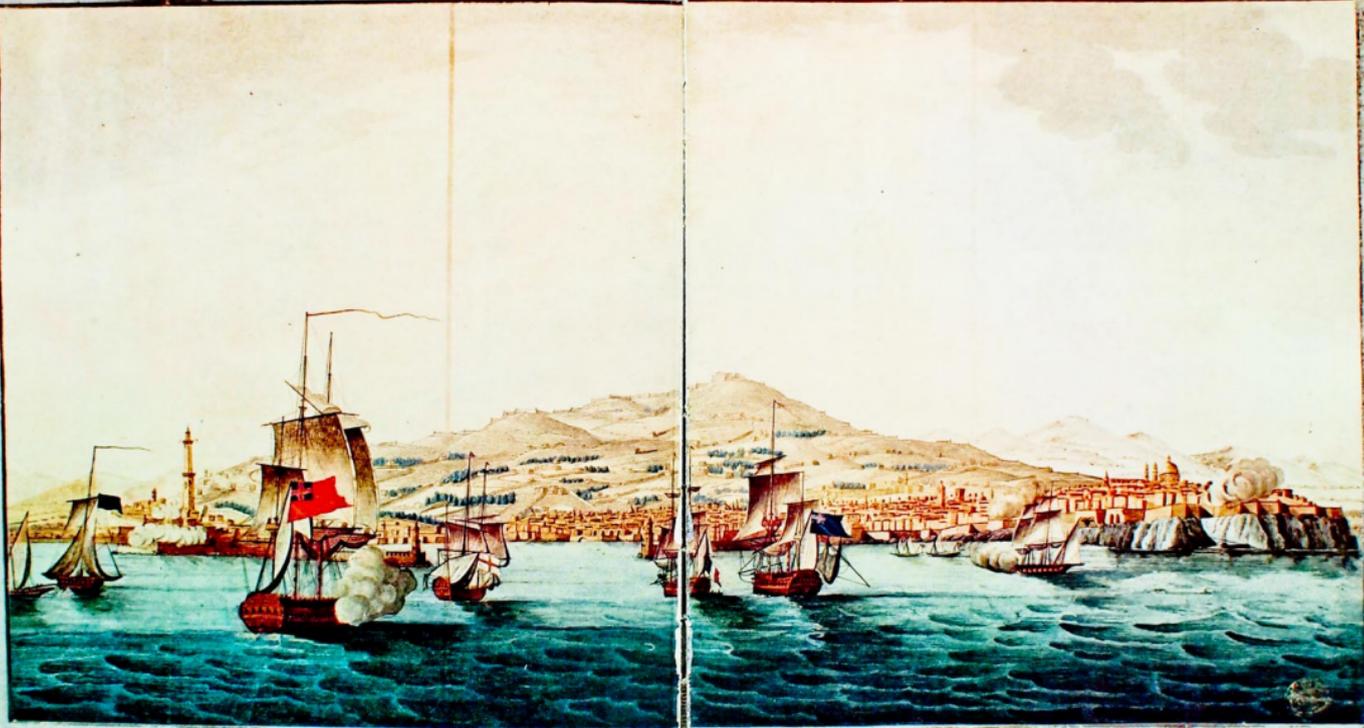
La nostra veduta, pubblicata da Jane Laroche su «Gonnnaissance des Arts» (maggio 1963) assieme alle altre, è stata erroneamente scambiata con quella di Marsiglia che esiste ed ha tutti altri riscontri topografici. Per Genova, se si accetta la data proposta, i riscontri pongono subito molti problemi in merito — per esempio i ponti sul Polcevera e sul Bisagno che compaiono soltanto in immagini più tarde (cfr. i nn. 37-38) — a meno che in realtà l'a. non si sia impegnato nella osservazione diretta o, sceso a terra (1?), abbia letto la veduta ufficiale poi ricopiata dal Grassi.

Eseguita sullo schema semplificato della pianta prospettica, l'immagine presenta peraltro alcune dominanti seicche — in parte desunte da vedute esistenti e in parte proprie del linguaggio dell'a. — che la assommano per questo alle caratteristiche di sintesi emblematica proprie delle vedute occidentali.

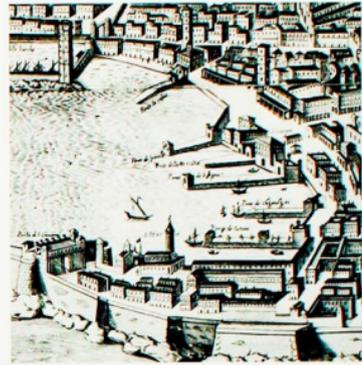
fig. 39

Da un lato si riconosce l'apporto dello Schedel (cfr. n. 36) per l'arco portuale, i fari e le mura occidentali; dall'altro, per il tessuto urbano. Fa stabilire alcune tipologie precise (casupola, casa, torre, chiesa, campanile) e ne riempie ritmicamente tutto il recinto difensivo. Rimangono spiegati i ponti citati, la complessa figurazione del Castelletto e infine certi edifici extraurbani racchiusi da brevi cinte (castelli, monasteri, case) che si trovano soltanto nello Schedel, in forma molto più semplice, e potrebbero benissimo nascere da una diretta osservazione delle «ville», i nuclei con cui era organizzata la campagna del Genovesato.





VEDUTA DELLA CITTÀ E
PORTO DI GENOVA
di G. B. P.



L'immagine
di Genova
nella cartografia

Alla cartografia, nel senso più ampio e lontano del termine, dobbiamo il contributo maggiore per la raffigurazione urbana di Genova, con vedute, piante prospettiche e planimetriche a stampa, affresco ed olio.

Buona parte del materiale più antico, appartenente ai secoli XVI e XVII, è formato da piante prospettiche che sono ritenute più utili a fornire una informazione misurabile e, nello stesso tempo, comprensibile dell'oggetto urbano; nelle opere più tarde, quando la raffigurazione topografica ha ormai realizzato una propria tecnica di rilevamento e di rappresentazione, l'immagine della città assume di preferenza natura di veduta attingendo da vicino i risultati della cultura pittorica più matura. Sotto questo profilo la cartografia di Genova, che nel secolo XVI è soprattutto opera di forestieri, ricalca le tendenze della primissima produzione europea raccolte nei libri dello Schedel (*Liber chronicarum*, Norimberga 1493), Münster (*Cosmographie libri VI*, Basilea 1550) e Braun (*Civitates orbis terrarum*, Colonia 1576).

Dietro il proposito di raggiungere finalmente una raffigurazione oggettiva, documentata dalla adozione generalizzata della pianta prospettica, nasce invece una immagine urbana che si identifica di solito con la forma dei suoi contorni perimetrali e con quegli edifici che, all'interno, rappresentano la città nei suoi aspetti collettivi e più noti anche attraverso le descrizioni letterarie.

Come è già stato osservato (L. Benevolo, 1974) gli autori di questa prima età, posti dinanzi ad una realtà così complessa e diversificata e abituati a concepire vedute prospettiche più limitate, appaiono concentrati nelle loro capacità rappresentative. Sicché le loro opere, sovente realizzate con l'innesto di più sistemi proiettivi sullo schema di fondo della pianta prospettica, pervengono ad immagini di assieme ottenute dalla giustapposizione di immagini particolari, dove la scala degli edifici non è uniforme ma corrisponde ad una gerarchia di percezione che può provenire tanto dall'impiego di informazioni indirette quanto da una personale esperienza del reale urbano. Dal secolo XVI agli inizi di quello successivo anche la esigua cartografia prodotta a Genova, dalla rozza veduta conservata nel castello di Silvano d'Orba sino al quadro attribuito a Gerolamo Bordoni della collezione Pallavicini, segue le tendenze in atto nel continente. Nonostante gli storici abbiano affermato la contemporanea presenza di una scuola di cartografia nautica molto attiva (P. Revelli, 1936), la produzione di vedute urbane è soltanto opera di pittori di cui non si conosce altro — salvo che per Felice Calvi —; una situazione che, anche sotto il solo profilo dello stesso progresso tecnico, rinfaccia evidentemente ad impedire per molto il decollo del nuovo genere. È per altro accertato che là dove più si era affinata l'esperienza dei pittori attorno all'interpretazione del paesaggio come nel

l'ambiente veneto e in quello romano, le particolari possibilità avviate rispettivamente dalle esperienze dei Bellini e da Agostino Tassi si impigrirebbero con i diversi gradi di nobiltà dei generi di pittura stabiliti dal manierismo e impedirebbero al paesaggio italiano un eventuale sbocco di rilevamento territoriale (G. Romano, 1976).

Rimando ai capitoli successivi considerazioni e confronti sulla produzione cartografica che la pittura genovese ci ha lasciato, possiamo accennare in particolare alle principali opere a stampa dei forestieri, alla fortuna di quelle maggiori ed alle informazioni disegnate e scritte che esse contengono sulla realtà oggettiva di Genova e sulla sua immagine urbana così come è stata percepita.

Fatta eccezione per le due incisioni primitive pubblicate nelle opere del Foresti e dello Schedel, di icastica espressività, la rassegna si può limitare con discreta approssimazione a tre opere autentiche che permettono, per loro diverse qualità, una lettura agevole ed una buona raccolta di informazioni. Le prime due, opera dell'Hogenberg e del Baratta, escono nello spazio di sessanta anni (1572 e 1637) e restano per quasi due secoli i prototipi di tutta la successiva produzione, mentre la veduta generata dal mare pubblicata nel 1818 dal Gauthier non ha più eredi perché esse ormai in un contesto concorrenziale dove alla cartografia di antico regime si sostituisce la vedutistica a stampa, costituita da raccolte di immagini d'insieme e di dettagli della scena urbana più monumentale o pittoresca.

L'impianto ottico delle incisioni Hogenberg e Baratta è a pianta prospettica con punto di stazione centrale alto sul mare, in modo da ottenere un effetto tridimensionale analogo a quello della prospettiva assonometrica. Questo risultato non va comunque confuso, come avviene di solito, con quello della veduta «a volo d'uccello» che funziona con successivi spostamenti del punto di stazione permettendo così di scoprire e descrivere più compiutamente i corpi che si trovano su piani sempre più lontani (C. Wataghin-Cantino, 1969). Al contrario del Lafrey, che è il solo ad adottare questo ultimo sistema, Hogenberg e Baratta puntano con la loro planimetrica e quella architettonica, anche se — specie nel primo — la rigida uniformità del piano di appoggio rende pesantemente inverosimile questa proiezione oggettiva in una città come Genova che si adatta su un mosso infrastento di colline perpendicolari alla linea di costa.

Sotto questo aspetto il risultato migliore lo dobbiamo all'immagine pubblicata dal Gauthier che supera certamente anche il contributo della veduta Giolli, oltre che quello totalmente frontale e ingenuo dell'Accinelli, per chiarezza distributiva e rispetto della orografia quasi certamente ottenute con una

radicale applicazione della prospettiva accidentale ad una corretta base planimetrica.

Anche ad una lettura analitica, e proprio per la sua impostazione ottica, la veduta Gauthier ci restituisce una descrizione credibile del manufatto urbano così come appariva agli inizi del secolo XIX; la scala corretta e la forma degli isolati e degli edifici più caratterizzati ci permettono una valutazione autonoma della consistenza concreta e paesistica, forse perché la composizione procede ambiente per ambiente, anche se i prospetti più generici appaiono scomparsi da una astratta ripetizione di aperture o i monti in ultimo piano siano più assimilabili alle dolomiti che alla loro effettiva forma geologica. A titolo di curiosità la lacuna più grave, tenuta presente la scala e la difficoltà di adeguarsi ad un punto di vista insolito come quello aereo, rimane soltanto l'anonima descrizione delle colline di Castello e di Sant'Andrea, affogate in un tessuto edilizio indifferenziato, con la conseguente assenza del sobborgo di Santo Stefano. Infatti subito dietro la cattedrale, appena a destra, si vede emergere la riconoscibile volumetria della villa Pallavicini (delle Peschiere), notoriamente disposta più lontano a mezza costa della collina di Murtedo, sotto San Bartolomeo degli Armeni.

Quanto all'Hogenberg e al Baratta, per tornare indietro, la preoccupazione di salvare l'andamento dei principali assi viari, e nello stesso tempo il tessuto edilizio in essi contenuto, produce differenti risultati anche per altri motivi che nascono dalle informazioni possedute dagli autori e dal loro atteggiamento percettivo.

Nell'Hogenberg-Braun (1572) l'interesse è rivolto in particolare alla descrizione delle mura e degli impianti portuali, mentre all'interno pochi sono gli ambienti urbani ben caratterizzati; fra essi si leggono da sinistra a destra: il Guastato, piazza del Molo, piazza San Lorenzo, la fantastica e rocciosa collina di Sarzano con la piazza adiacente, la via di Rivortido e Ponticello, piazza di Vialata in Carignano. Minore ancora è il numero degli edifici riconoscibili, salvo i forti, le chiese più note e la cattedrale in scala diversa, anche se per tutti l'identificazione vale più per l'ubicazione che per l'aspetto architettonico vero e proprio.

Totamente esclusi dalla descrizione sono infine gli edifici di villa, appena richiamati anonimamente dal modesto sobborgo di San Pier d'Arena, pur essendo il principale oggetto di ammirazione nell'elogio di Genova che è racchiuso entro il cartiglio in calce alla veduta. Infine l'assenza più appariscente è quella di Strada Nuova, tracciata ormai da vent'anni e che, alla pubblicazione del Braun, vede quasi completata la lunga teoria dei suoi palazzi.

Più confortante, per chi richiede a queste opere una testimonianza documentaria, riesce la lettura della veduta di

Alessandro Baratta (1637) un calabrese vissuto a Napoli e di cui si conoscevano appunto sinora due vedute di questa città (C. De Seta, 1973) e due illustrazioni di apparati in onore di visite principesche avvenute nel 1629.

Nonostante la forata concentrazione dei monti circostanti per accogliere il disegno delle Nuove Mura appena terminate e certe abbreviazioni della tessitura viaria, tutto il lavoro permette di soppesare la consistenza dell'intero manufatto e anche di conoscere con discreta approssimazione l'aspetto degli ambienti e degli edifici più utili della città e dei dintorni, senza dimenticare conventi e palazzi fuori mura e persino le singolari coltivazioni orticole della piana del Bisagno con i loro pozzi a «ciconga» per annaffiare.

Certo la stilizzazione «a riquadrata» degli edifici non rende molta giustizia alla ricca e variatissima scena urbana di quel tempo, ma, a parte la testimonianza del quadro attribuito al Bordoni (1616), è qui che troviamo per la prima volta la raffigurazione precisa del Palazzo Ducale da pochissimo completato nella veste progettata da Andrea Vannone, la stessa Strada Nuova che compare finalmente in una veduta a stampa e anche buona parte degli edifici di Strada Balbi ancora in costruzione, nonostante manchi la raffigurazione del suo spazio pubblico dovuta ad un errato disegno delle mura soprastanti.

Per comprendere la fortuna secolare avuta da queste due raffigurazioni di Genova occorrerebbe ora elencare, con una sistematica filologica che non appartiene alle scelte di questo studio, tutte le repliche e le trascrizioni appena variate che si sono seguite nelle grafie e lingue più diverse. Mi è parso per altro sufficiente a questo fine pubblicare due varianti della stampa Hogenberg-Braun (cfr. nn. 39 e 41) e due del Baratta (nn. 42 e 43), tutte ripetutamente utilizzate di recente, anche per offrire ulteriori possibilità di confronto con i prototipi e far giustizia di una notorietà da troppo tempo immertata e ingannevole che, per la attuale condizione degli studi, viene sovente estesa a prodotti ancora più arbitrari (cfr. n. 44) che sono soltanto testimonianza di gusto senza più alcun significato di esperienza.

Rimane infine da richiamare, per tutta la produzione di vedute a stampa, il contenuto e il significato dei riferimenti toponomastici che sono elemento non ultimo degli intenti perseguiti da quelle opere.

Si passa dai 22 toponimi dell'Hogenberg-Braun, ai 58 del Lafrey, i 105 del Baratta sino ai 93 dell'Accinelli, senza contare quelli contenuti nelle repliche o nelle trascrizioni mostrano pochissime varianti. L'osservazione comune è che manca quasi del tutto la preoccupazione di ricordare il nome di una strada o piazza ma prevale il riferimento ad edifici collettivi, con una corrispondenza evidente al disegno degli stessi, anche se talvolta i nomi sono storpiati.

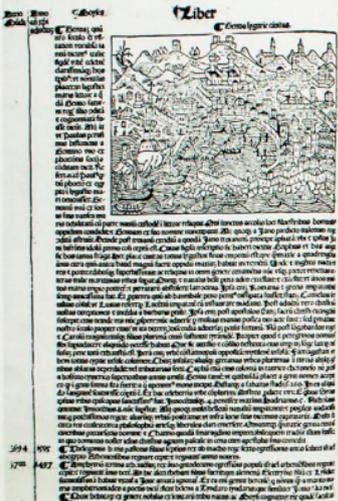


fig. 22

35 ANONIMO
Genoa Lygurie civitas,
 1490.
 Xilografia, cm. 8,9 x 11,6.
 Illustrazione da *Supplementum Chronicarum*, Venezia 1490, di Giacomo Foresti, f. 20 v.
 Londra, British Museum, Northern Library: I. B. 22640.
 Pierre Lavedan (1954), che del *Supplementum* cita un'edizione datata 1486 (cioè la terza ma anche la prima illustrata), osserva che questa immagine e quella di Venezia appaiono le meno infedeli fra quelle illustrano l'opera e quelle quasi coeve del Breydenreich e dello Schedel, tutte dedicate alle città più conosciute.
 Questo risultato nascerebbe dal fatto che Genova e Venezia, principali teste di ponte delle rotte più frequentate dai pellegrini, sarebbero state realmente «vedute» dall'è delle xilografie sfuggendo così al trattamento emblematico subito dalle altre città, secondo un gusto ancora medievale dell'immagine urbana.
 Un clima figurativo che appare anche nella nostra veduta, nella struttura cartacea e quasi senza spessore dei suoi edifici, sia pure nell'intento di rispettarne l'impianto generale — che sfiora la pianta prospettica — e di delineare luoghi precisi come la Lanterna, i forti isolati sui monti, le mura, il Castello, la cattedrale di San Lorenzo con la sua torre nolare, la Torre dei Greci sulla punta del Molo, i ponti di approdo. Interessante, per ipotizzare una ripresa diretta di questa immagine urbana, sembra la presenza del grande palazzo a ridosso della Porta di San Tommaso (la prima venendo dalla Lanterna) che potrebbe coincidere con quello donato dalla Repubblica a Pietro di Campofregoso.



fig. 23

36 MICHAEL WOLGEMUT
Genoa,
 1493.
 Xilografia.
 Illustrazione da *Liber Chronicarum* (o *Cronaca di Norimberga*) Norimberga 1493, di Hartmann Schedel.
 È ritenuta la più antica veduta a stampa della città.
 Posteriore di almeno sette anni a quella pubblicata nella terza edizione del *Supplementum Chronicarum*, conserva senz'altro il suo primato quando si guardi alla qualità del segno e della rappresentazione con cui Wolgemut, maestro di Dürer, ci ripropone l'immagine di Genova: dalle pendici dei monti, dal moto delle onde, dalle pareti in ombra degli edifici, dal profilo dei forti e delle chiese all'orizzonte si sente ormai l'aria del nuovo secolo e del suo spazio figurativo. Riesce più problematico stabilire se la displiavile espressiva fra le due vedute del 1486 e del 1493 tocca anche una eventuale immagine comune, una «idea di Genova» che gli autori hanno saputo rivestire diversamente, al limite una rappresentazione precedente che ci è sinora sfuggita.
 Quanto alle informazioni non c'è dubbio che la prima veduta, anche se cronologicamente più antica, tenda a ridurre la quantità proprio per la sua qualità espressiva che sintetizza a semplice arco portuale, a pochi tratti verticali gli archi della Ripa, a monotonio zigzagare le mura. Nella comune formula di pianta prospettica elementare, la veduta di Wolgemut riesce invece a maggiori risultati quando, ad esempio per l'arco portuale, descrive il seno di Capo d'Arene (subito dopo la Porta di San Tommaso), la Porta dei Vacca (o la Darsena²), i semiarchi della Ripa lungo i ponti di approdo, l'arco della «goleta» alla radice del Molo e la possente consistenza di esso verso il mare aperto.
 Più evidente ancora riesce la descrizione per i «landmark» soliti dei due fari, del Castello, della Torre di Palazzo Ducale, della torre nolare di San Lorenzo, infine della torre Embriaci; oppure l'enumerazione insistente delle case di «villa», chiuse nel loro recinto e sparse per i monti, che sono peraltro indicate con curiosa fedeltà anche dalla veduta del *Supplementum*.
 Vi è comunque un dettaglio apparente riconoscibile nella nostra veduta, un anello della catena di Porto Pisano appeso sull'arco interno della Porta Soprana (a destra in alto), che ripropone in pieno l'osservazione del Lavedan e lascia aperta ogni ipotesi sulla genesi di questo primo documento: effetto di esperienza diretta o di fantastico assemblaggio di immagini precedenti o dell'uno o dell'altro assieme.



1956 Top.



Com. Prinsipio.

37
FRANZ HOGENBERG
Veduta di Genova,
1572.

Acquaforte colorata ad acquerello, cm. 16 x 48.
Illustrazione da *Civitates orbis terrarum*, Colonia 1576-1618, di Georg Braun. Fa parte del primo volume, con prefazione datata 1572, ed è unita a una veduta di Firenze.

Genova, Collezione topografica del Comune, inv. 1956.
Da sinistra a destra ventidue didascalie sparse: *La Lanterna, la baista di permenton, il Palazzo, i contra, il molo, il Arcendi, La baista, Ponto de Calva, Ponto de Mercassa, Ponto de Calva, Ol Castelajo, La forza, S. Lorenzo, S. Bertolomeo dano, Nostra Dona de grata, Consolation, Zarasan, Viola, Nostra dona del monte, La cona, Ala foza, Besangno.*

In basso a destra: *GENUA Ligurum domina atque regna Civitas Italiae celeberrima / in Ligurico mari litore ingenti porta fidam nautibus stationem praebet / Solvum habet marentium atque itionum, itaque provisos atque sagaces / mercatores produxit, qui ad tantum*

fig. 44

remis et dixit(atum) condescenderit fas / itigiam, ut vix ulla in tota Italia civitas inventor, ubi tot suburbana praes / dia it'ingenti fastu recreationis gratia constructa venentur, unde insignis opus / magni frequent acclimare potest, cui non inveniret, tam bene ubi rem, cum aliis / itium permittit de causis, Genua cognominetur superba.

Inserita in uno dei primi atlanti che testimoniano un nuovo interesse della cultura europea per il fenomeno urbano nelle sue diverse forme, considerate come proiezione della potenza cittadina, l'immagine sarà ripetuta con minime variazioni nei secoli successivi.

Più esatte definite come una vera e propria pianta prospettica a punto di vista unico, particolarmente orientata alla descrizione fedele di elementi planimetrici come le vie — a questo fine ampliate — e il perimetro difensivo che, per esser quello rifatto nel 1536, mostra con intenzione la diversa e nuova forma dei baluardi ad orecchia salendo e scendendo lungo l'accidentata orografia della città.

Nel tessuto anonimo dei grandi isolati formati dalla rete viaria, numerosi sono gli edifici riconoscibili anche se la cattedrale risulta ribaltata, nulla si scorge ancora di Strada Nuova e la collina di Castello, apparentemente arrampicata su di una ciclopica scogliera (*Zarasan*).





NOVA DELINEATIONE DELLA NOBILISSIMA E FAMOSISSIMA CITTÀ DI GENOVA



41.
ANONIMO
Genoa,
1638.

Acquaforte.
Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes; Vb. 13.
In alto al centro la scritta *Genoa*, all'angolo superiore sinistro lo stemma di Genova, all'angolo destro stemma con monogramma *ICV excudit 1638*.

Sull'impianto paesistico generale, mutato con molti passaggi intermedi dal prototipo Hogenberg-Braun (cfr. n. 37), si sovrappone con estrema coerenza tecnica ed espressiva una rappresentazione tutta nordica della città paradossalmente credibile nella sua unità.

La scelta di un punto di vista ribassato realizza inoltre una veduta prospettica di oggettiva spazialità che concorre ad ingannare lo spettatore posto com'è dinanzi ad un «paesaggio» vero e proprio, un risultato cioè tutto fantastico ottenuto a distanza dall'oggetto reale. Una interpretazione analogica, derivata sempre dall'Hogenberg, ci viene da un affresco restaurato di recente nel Palazzo Ducale di Sabbioneta, in una sala ove sono rappresentate Genova e (forse) Pisa.

42.
GIO. DOMENICO ROSSI
Nuova delineatione della nobilissima e famosissima città di Genova.

circa 1640.
Ed. Gio. Giacomo de Rossi, Roma.
Incisione su due rami, cm. 27 x 88.
Londra, British Museum, Map Room; 21580 (1).

Sopra il margine superiore il titolo seguito da *Si stampata (?) in Roma alla Pace da Gio. Giacomo de Rossi all'Insegna di Parigi*; sotto quello inferiore la dedica *All'Ilmo Sig. mio e P. non Sempre Calano Il. Sig. Gio. Battia Grimaldo* seguita da un elogio dei fasti politici della famiglia che inizia *Mi caddo in pensiero di far tagliare una nuova delineatione della nobilissima et oltremodo famosa Città di Genova per mandarla alle stampe acciò il Mondo atterrito o meravigliato delle di lei non ordinarie Grandezze la stimasse per cosa riguardevole fra l'altre più fastose d'Italia. Perloche a guisa di eliotropio non sapendo ad altro Sole aggrarmi per lo sostegno della mia sì generosa resolutione così non ho saputo ad altro Sole più degno e più proporzionato di V. S. rivolger lo sguardo per render degno di eterna memoria il mio già sopraccennato pensiero.*

È copia diretta della veduta Baratta (cfr. n. 40), realizzata con tratto più svelto e molte semplificazioni una decina di anni dopo, come dimostra la presenza del Molo Nuovo iniziato nel 1638 e congiunto alla scogliera sottostante; la Lanterna soltanto dopo il 1651.

Un esempio immediato di quanto un'immagine urbana, tranne rari aggiornamenti alla sua realtà oggettiva, avesse un buon giro di mercato potendo in brevissimo tempo mutare incisore, editore e patrono. Nel 1704 viene ancora pubblicata nel *Theatrum antiquitatum et historiarum Italiae*, Leida (P. Vander Aa), tomo I pars prior, a firma di D. Stoopendaal.

fig. 48

fig. 49



fig. 50

43. ANONIMO
Genova,
circa 1655.

Incisione su rame, cm. 43,8 x 100,2; ed. Pierre Mortier, Amsterdam. Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 1945. In alto al centro Genoa, in basso a destra legenda con 106 riferimenti toponomastici e nome dell'editore.

Ancora una copia della veduta Baratta (cfr. n. 40), realizzata con tratto pesante anche se più vicino al prototipo rispetto alla copia Rossi, da assegnarsi a dopo il 1651 per il totale completamento del Molo Nuovo ed entro il 1655 per l'assenza dell'Albergo dei Poveri (cfr. Giubbini 1970, n. 8). Rispetto all'originale l'incisore ha accresciuto lo spazio del cielo e riunito i 106 riferimenti in una legenda.

È interessante osservare, sulla sua fedele trascrizione, l'ordine e la forma con cui l'executore di questa incisione ha disposto le scritte copiate dalla veduta Baratta; in questo senso la trascrizione consente una più precisa consultazione da quella immagine anche nell'apparato scritto che risulta insolitamente sparso.

- | | |
|---|---|
| 1. Gugurao | 15. La Porta nova |
| 2. Arcenato | 16. Premontorio |
| 3. Utri | 17. Rivando |
| 4. Prato | 18. Nove mazzagie |
| 5. Pigi | 19. Borgo della Chiappella |
| 6. Seatri | 20. S. Lazzaro |
| 7. S. Maria de Gorona | 21. Porta (a S. Teodoro) |
| 8. S. Andrea | 22. S. Teodoro |
| 9. Corraliano | 23. Carlo Finco |
| 10. Paveserova torrente | 24. S. M. dell'Angeli |
| 11. La Gella | 25. Ivo Maria |
| 12. Loco de delitie con bellmi Pa
lazzi e giardini | 26. S. Benedetto |
| 13. S. Denigno | 27. Palazzo et Giardino del Principe
Doria |
| 14. Lanterna | 28. S. Tomasi |

- | | |
|--|---|
| 29. La Strada Nova (a S. Tommaso) | 69. Ponte rauto Pontelongo |
| 30. Peschiera (del Principe) | 70. Paczan |
| 31. Porta de S. Tommaso | 71. S. Agata |
| 32. Monasterio Nuovo (Spirito Santo) | 72. S. Zilia |
| 33. S. Michele | 73. Ponte de Bisagno |
| 34. La Geronza | 74. S. Maria del Monte |
| 35. S. Barnabe Capocini | 75. Monte Papuliano |
| 36. S. Monforte | 76. S. Bernabardo |
| 37. Larsenale | 77. Lazaretto dove se purgano le Mer
canti |
| 38. Darsena delle Galere | 78. Bisagno fiume |
| 39. Darsena delle barche | 79. Carignano |
| 40. S. Teresa | 80. Porta della Cava |
| 41. S. Brigida | 81. Vinola |
| 42. S. Antonio | 82. S. Leonardo |
| 43. S. Fe Lanziotta | 83. S. M. de Servi |
| 44. Porta de Carbonara | 84. S. Margherita |
| 45. S. Nicolai de Tolentino | 85. S. Leonardo |
| 46. Vila de Sig. Monella | 86. S. Maria de Servi |
| 47. Murgie verbe | 87. Piazza de Sarazan |
| 48. S. Giacomo | 88. Porta de S. Andrea |
| 49. Il carma | 89. Crocieri |
| 50. S. Francesco | 90. (S.) Domenico |
| 51. La portella | 91. (S.) Domenico |
| 52. S. Anna | 92. Palazzo della Signoria |
| 53. La Capucini | 93. S. Lorenzo il Domo |
| 54. Carmine) dei Scali | 94. (S.) Gioacchino |
| 55. S. Caterina | 95. La Madonna de Gratia |
| 56. S. Maria de Santa | 96. Ponte de Chiavari |
| 57. S. Sebastiano de Pavia | 97. S. Giorgio |
| 58. Porta della spandela | 98. Ponte de Calvi |
| 59. S. Marta | 99. Ponte Reale |
| 60. Lavitoli | 100. Ponte della Mercantia |
| 61. Lanziotta de Porroira | 101. Ponte de Lengua |
| 62. Palazzo de Palermino | 102. Ponte de Gattani |
| 63. Monasterio nuovo (S. Giacomo
e Filippo) | 103. S. Marco |
| 64. S. Bartolomeo degli Armeni | 104. P. a di S. Giovanni (?), P. del
Melo |
| 65. Leontane | 105. La Chapella |
| 66. S. Maria d'ii Consolazione | 106. Forte |
| 67. S. Stefano | |
| 68. Porta di (S.) Stefano | |

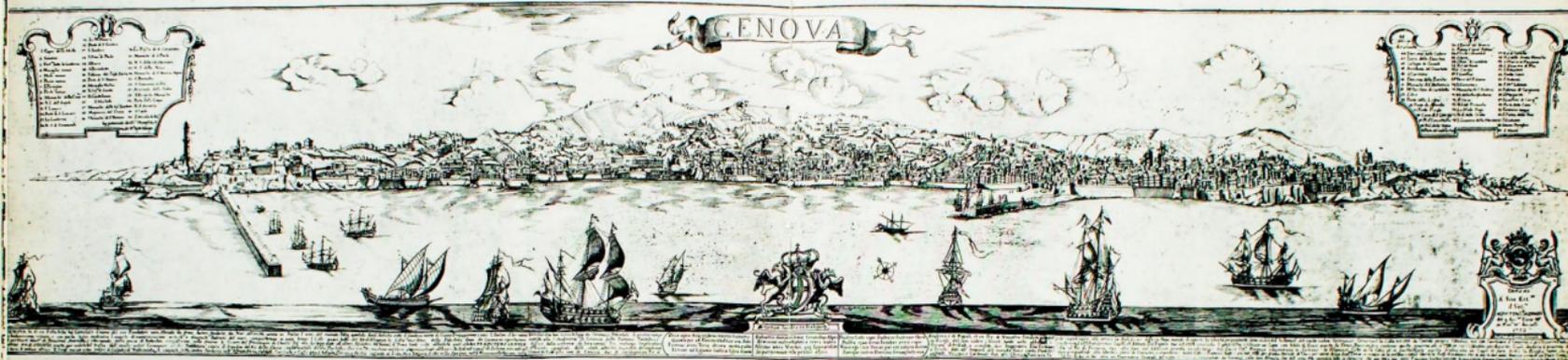


fig. 51

1. La Lanterna a S. M. di S. Maria a S. Lazzaro a S. Tommaso a S. Pietro a S. Lorenzo a S. Domenico a S. Andrea a S. Agata a S. Zilia a S. Michele a S. Barnabe Capocini a S. Monforte a S. Larsenale a S. Maria de Galere a S. Darsena delle barche a S. Teresa a S. Brigida a S. Antonio a S. Fe Lanziotta a S. Porta de Carbonara a S. Nicolai de Tolentino a S. Vila de Sig. Monella a S. Murgie verbe a S. Giacomo a S. Il carma a S. Francesco a S. La portella a S. Anna a S. La Capucini a S. Carmine) dei Scali a S. Caterina a S. Maria de Santa a S. Sebastiano de Pavia a S. Porta della spandela a S. Marta a S. Lavitoli a S. Lanziotta de Porroira a S. Palazzo de Palermino a S. Monasterio nuovo (S. Giacomo e Filippo) a S. Bartolomeo degli Armeni a S. Leontane a S. Maria d'ii Consolazione a S. Stefano a S. Porta di (S.) Stefano

44. FRIEDRICH B. WERNER (dis.) e JOHANN G. RINGLE (inc.)
Genova,
metà sec. XVIII.

Incisione su rame, cm. 20,5 x 30.
Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 2541.
Sopra il margine superiore N. 26, al centro in alto Genova, sotto il margine inferiore legenda con 55 riferimenti toponomastici seguita dai nomi del disegnatore, incisore e stampatore Martin Engelbrecht. Veduta prospettiva pressoché immaginaria dove il cliché urbano di Genova si riveste di panni tedeschi, pervenendo per figurazione e luce ad una composizione rococò.



45. FRANCESCO M. ACINELLI (dis.) e F. GANZINOTTO (inc.)
Genova,
 1732.

fig. 52

Acquaforte, cm. 48,2 x 164.

Genova-Pegli, Civico Museo Navale, inv. n. 1075.

In alto al centro *Genova* e agli angoli due cartigli rispettivamente con riferimenti da 1 a 42 e da 43 a 93; in basso centro il bordo inferiore e sotto l'immagine un testo erudito sulle origini e sulla potenza politica della città, al centro lo stemma della Repubblica con elogio dello Scialigero.

Opera in tre fogli dedicata a Sua Ecc.za il Sig.re Agostino Salsago del q. *Ecc.mo Paris M.*

Abbastanza singolare fra la produzione a stampa per la scelta dello schema ottico a veduta prospettica con punto di vista molto ribassato, sembra derivare questa autenticità da materiale di prima mano come il rilievo diretto o la veduta di costa dei portolani.

Più ingenua risulta, ad una lettura accurata, nella scorretta esecuzione prospettica e nella incerta descrizione architettonica dei singoli edifici, anche se in ultima analisi fornisce un ricco e significativo catalogo di riferimenti.



46.
ANTONIO GIOLFI (ideat.), TORRICELLI (dis.),
G. L. GUIDOTTI (inc.)
(inc.)

fig. 53

Veduta della città di Genova.

1769.

Aquaforte, cm. 47,2 x 146,2, in due fogli.

Genova. Quadreria della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
In basso sotto il margine inferiore e agli argoli il titolo in lingua
francese e italiana, al centro un testo elogiativo dedicato *A Sua Eccell.*
il Sig. Giuseppe D'Orta Duca di Massanova e di Facina, firmato dal
Giolli, a destra le firme di Torricelli e Guidotti.

Molto nota per la serie cui appartiene, completamente impegnata ad
illustrare la città con vedute generali e, più ancora, con scene urbane,
non ha di queste la coerenza ottica e l'esauriente descrizione.
L'immagine ottenuta, nonostante l'impianto a veduta prospettica con
punto di vista a media altezza, si ferma infatti ad illustrare gli edifici
di primo piano accavallando in una breve striscia retrostante il resto
del manufatto urbano.

L'incertezza prospettica prolunga i suoi effetti negativi anche sugli
spazi extraurbani dove non compaiono, come di uso, le vallate di
Polcevera e Bisagno.



VUE GÉNÉRALE DU PORT



DE LA VILLE DE GÈNES

27
 MARTIN PIERRE GAUTHIER (dis.), BENCE e THIERRY (incis.)
 fig. 54
Vue générale du port de la ville de Gènes,
 1818.

Acquaforte, cm. 33,6 x 92,3.
 Illustrazione da *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes et de ses environs*, Parigi 1818-32 (ed. Didot), di M. P. Gauthier, vol. I, Genova, Collezione privata.

In basso, sotto il margine inferiore, il titolo.
 Veduta prospettica con punto di vista e quadro pressoché eguali a quella del Giolli ma più corretta e completa per la maggior padronanza del sistema ottico e per la puntuale aderenza descrittiva della linea neo-classica.
 Il Gauthier, architetto accademico, riesce a distendere con discreta fedeltà l'impianto planimetrico della città disposta su vario pendio, dentro e fuori mura; sa districarsi nel tessuto urbano più fitto, con ubicazioni ed emergenze opportunamente profilate a caratterizzare un ambiente riconoscibile, anche se sovente, nel proposito innato di ordinare volumi e presentarli con nitidezza, tende a semplificarli con uniformità scadendo talvolta in dettagli di ingenuo risultato.



PANORAMA DI GENOVA

di

Il Signor Marchese Gian Carlo Dinegro

citadino genovese



PANORAMA DI GENOVA

di

Il Signor Marchese Gian Carlo Dinegro

citadino genovese

48. GIO. BATTÀ MOLINELLI (dis.) e LOUIS JULIEN JACOTTET (inc.)
Panorama di Genova dedicato al Signor Marchese Gian Carlo Dinegro
esimio cittadino genovese,
 circa 1830.

Liografia, cm. 33,5 x 88,0; ed. Lemercier, Parigi.
 Milano, Civica Raccolta Bertarelli, PV, 1932.

Sotto il margine inferiore 12 riferimenti toponomastici, in corrispondenza verticale con il luogo rappresentato, al centro titolo e dedica in lingua italiana e francese.

fig. 55 Veduta prospettica con grande angolo ottico e punto di vista molto ribassato, un compromesso tra la veduta di città e il panorama appunto, secondo un genere molto in uso nella prima metà del secolo XIX.

Molto attenta nei dettagli di primo piano e fuori porta, l'opera fornisce minori informazioni particolari sulla città vera e propria per il sistema ottico adottato dove i rapporti planimetrici risultano ferreamente rispettati.

Una immagine di grande qualità ambientale coerente all'opera dell'a. che si è principalmente espresso con vedute generali, sempre dominate dal ritmo dei profili.



VEDUTA DELLA CITTÀ E PORTO DI GENOVA.

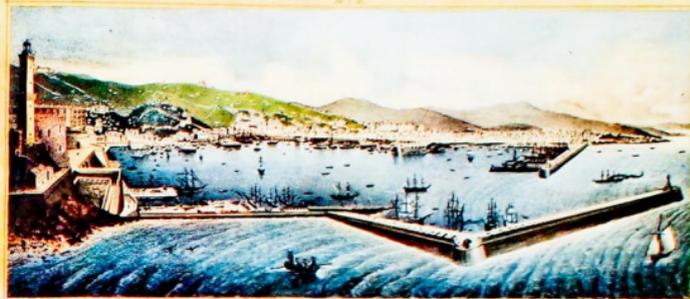
fig. 56

49.
ANTONIO PITTALUGA
Veduta della città e porto di Genova,
1829.

Ed. Ponthenier.
Litografia colorata ad acquerello, cm. 25,5 x 34.
Genova-Pegli, Civico Museo Navale, inv. n. 1358.

Sotto il margine inferiore il titolo al centro, a sinistra *Disegnata dal vero da A. Pittaluga*, a destra *Litografia Ponthenier 1829*.

Opera che, nonostante l'affermazione dell'1, raccoglie ad evidenza risultati precedenti e riesce in una immagine accattivante, popolare, per gli accorgimenti illustrativi con cui sa disporre tutti gli edifici più riconoscibili in un contesto generico e poco invadente.



IL NUOVO PORTO DI GENOVA NELL'ANNO 1890

fig. 57

50.
FEDERICO CAMINATI

Il nuovo porto di Genova nell'anno 1890

Litografia colorata, cm. 31,3 x 73,4
Genova: Collezione Topografica del Comune, inv. n. 1585.

In alto al centro, sopra il margine superiore, stemma del Municipio di Genova. In basso, sotto il margine inferiore: a sinistra e a destra nome e indirizzo dell'autore-editore; al centro la dedica: *Dedicato alla nobilissima marchesa Brigiote Sale duchessa di Galliera e sua De Ferrari quale memoria rimarrà eterna in ogni cuore cittadino per il compianto Duca che con spontanea e rara beneficenza elargiva venti milioni per l'ampliamento del Porto che ne verrà il nuovo risorgimento commerciale Ligure Genovese.*

Veduta prospettica, con punto di stazione a ponente del nuovo molo Galliera che compare in primo piano. La città si delinea sul fondo, ridotta ad una notazione di assieme che ripete figurazioni già diffuse nella prima metà del secolo. Una immagine tutta celebrativa, coerente con i propositi dichiarati dall'autore, che non consente una verifica oggettiva ma una valutazione dell'ottica arcaica e popolare con cui viene espressa in un tempo ormai dominato dall'esperienza fotografica.



La città misurata

Con le raffigurazioni misurate entriamo nella cartografia vera e propria, in particolare nella topografia, toccando la problematica più complessa della nostra rapida rassegna. Anche perché l'esiguità degli studi su questo argomento, soprattutto l'assenza di raccolte analitiche dei documenti, non consentono ancora di illuminare con più ipotesi questo interessante passaggio dell'immagine urbana fra pittura e tecnica cartografica. Per restare allo studio delle opere d'insieme e più significative, secondo il proposito assegnato a questo lavoro, debbono infatti concordare con il Moreno (1971) quando esprime tutte le sue perplessità sulla genesi della cartografia terrestre in Liguria così come venne esposta dal Revelli nella sua prefazione all'opera del Marengo (1931).

In quello scritto si ammetteva cioè che esistesse nei secoli XVII e XVIII una scuola di cartografia terrestre, di certo meno attiva, ma che avrebbe comunque derivato le sue origini dalla più nota scuola di cartografia nautica, rappresentata nel secolo XVI da Visconte Maggiolo, Battista Agnese e Francesco Ghisollo (G. Piersantelli, 1947).

Allo stato attuale delle ricerche questa ipotesi è tutta da dimostrare mentre viceversa riesce molto evidente, specie per la cartografia urbana, come la produzione dei secoli XVI e XVII sia totalmente in mano ad alcuni pittori — che per altro non compaiono mai impegnati in opere di qualificato livello espressivo — sovente al lavoro anche fuori di città. Secondo Moreno l'intensificarsi di questa ultima produzione non va tanto assegnata all'esistenza di una scuola di cartografia terrestre quanto a mutate esigenze della Repubblica che nel secolo XVII accampa sempre più sovente nuove ambizioni di dominio territoriale e per tanto sollecita la collaborazione di tecnici e di cartografi che si applicano alle controversie di confine con gli Stati limitrofi, dando vita nel secolo XVIII ad una produzione omogenea alla quale concorrono i Vinzoni, il Tallone e Giacomo Brusco.

Se analizziamo ora, per necessità di esposizione, soltanto le figurazioni planimetriche, per rinviare al prossimo capitolo le osservazioni sulle vedute topografiche realizzate a Genova, troveremo ben pochi pezzi in parte dovuti a pittori e in parte ad architetti; occorrerà quindi tener presenti planimetrie e vedute per cogliere quanto siano stretti i vincoli che queste opere mantengono con una produzione pittorica che, senza mostrare grande interesse per la interpretazione della immagine urbana, conserva il monopolio di ogni manifestazione grafica prestando la propria tecnica a qualsiasi applicazione. La rarità e la ingenuità di tutta la cartografia urbana genovese prodotta nel secolo XVI presuppongono senz'altro il disinteresse della grande pittura, che spinge su altre strade la propria ricerca espressiva, ma fanno pensare anche ad una richiesta di mercato così esigua da poter essere facilmente accontentata dalle modeste possibilità tecniche dei maestri minori che se ne occupavano.

Accanto al Cambiaso, ai Semino e ai Calvi, al Tavarone e più tardi — all'Ansaldo e al Fiasella, che di rado avevano voluto o saputo mostrare lo scenario reale di quella storia così ambiziosamente raffigurata nelle imprese dei grandi concittadini, lavoravano pittori come Cristoforo de Grassi o Dionisio di Martino che ci hanno lasciato opere preziose, perché uniche descrizioni di un manufatto urbano trasformato dal tempo, ma povere e appena tagliate su modelli di un'ottica arcaica se non addirittura elementare.

È opportuno ricordare, a conforto dell'ipotesi che si è avanzata, quali fossero appunto i costumi di lavoro e le occasioni che favorivano questa condizione della produzione cartografica a Genova.

L'apporto più evidente, e certamente di fondo, proviene dalla profonda tradizione corporativa che ancora nel secolo XVI tiene ben divisi i ruoli fra le Arti e, all'interno di ciascuna di esse, quello dei singoli membri.

Così che se in un capitolato per un palazzo o un monumento funebre il committente esprime la volontà, di solito rara per Genova, che il costruttore o lo scultore eseguano le opere secondo una scelta precisa, si chiama un pittore e gli si affida la esecuzione del «modello» (cioè progetto) che dovrà essere rigorosamente rispettato a giudizio insindacabile di arbitri preesistenti. Altrimenti ci si affida alla esperienza della controparte che si limita a descrivere l'opera con le parole dell'atto notarile e con riferimento a lavori già eseguiti per altri clienti o, quando si tratti di una costruzione, allega talvolta uno schizzo quanto ma molto elementare o, ancor più raramente, promette la progettazione su di un modello plastico in materiale (E. Poleggi, 1968).

Una civiltà tecnica che non è ancora usa ad esprimersi graficamente nella fase progettuale, almeno con quella intensità che è propria di altre culture della Penisola; che comunque vi si riferisce di abitudine con cenni essenziali che non condanno ricerca autonoma né tanto meno sbocco alla creazione di una grafica fine a sé stessa o quanto meno autentica. In questa situazione, che è certo anche frutto di un clima generale dove il ricambio della cultura visuale appare ancora molto lento, è difficile trovare una risposta adeguata anche in occasione di grandi opere pubbliche o di normale funzionamento degli uffici dello Stato.

La più antica cartografia cartale che si conosca sinora risale appena al 1583 (M. Quaini, 1972, p. 230) e si riferisce alle «relevaglie» ordinate dalla Repubblica per la ricostituzione degli appezzamenti coltivi nella bassa Val di Magra, periodicamente cancellati dalle alluvioni.

Per la città, salvo il rilievo del 1656 (cfr. n. 51) che non sembra per altro steso a fini fiscali, non esiste una documentazione catastale e sistematica che non sia scritta e ridotta a brevi periodi, come il fondo della *Gabellia Possessionum* (Genova, Archivio di Stato) limitato ad alcuni anni del secolo XV. Unica eccezione è la copia seicentesca di un registro, l'*Embu-*

lorum figuratis sempre all'Archivio di Stato, steso nel 1544 per descrivere con ordine tutte le proprietà demaniali esistenti alla penisola del Molo e sotto i portici della Ripa; esso è costituito da una planimetria di assieme e da numerosi rilievi di dettaglio ma, almeno per quello che riguarda il Molo, presenta ancora caratteri grafici e convenzioni proiettive molto arcaiche ribaltando sulle planimetrie i prospetti degli edifici corrispondenti.

La estrema esiguità della documentazione del secolo XVI, che non può essere attribuita del tutto alle vicende della sua conservazione, emerge chiaramente con tutta la sua fragile consistenza grafica in occasione di un'opera eccezionale come Strada Nuova su cui possediamo soltanto un «modello» formato da poche linee e parole, tutte quelle necessarie a stabilire le misure dei lotti e l'innesto del nuovo tracciato con quello delle strade preesistenti; un costume che si ritrova ogni volta che vi sia necessità di illustrare un progetto di opera pubblica, qualunque sia l'area che essa coinvolge, dalla sistemazione delle calate portuali alla difesa del letto dei torrenti, come si può vedere nelle carte del Magistrato dei Padri del Comune e nelle Pratiche Pubbliche conservate nell'Archivio storico del Comune.

Le cose cambieranno alla fine del secolo XVI e nella prima metà del successivo con un assetto più continuo e omogeneo delle convenzioni cartografiche, come si può constatare facilmente nel progetto delle «Fabbriche di Castello» di Pietro Battista Cattaneo (E. De Negri, 1960) o meglio nei disegni di Ansaldo de Mari per le Nuove Mura e ancor più per il Molo Nuovo (G. Faina, 1969). Anche i progetti eseguiti per la committenza privata assumono un corredo più completo di figure, dove l'ordine e la correttezza della esecuzione consentono di riconoscere la maturazione raggiunta da quei costruttori che appena un secolo prima sapevano esprimersi soltanto o quasi con le parole del notaro.

Più oscuro, perché ancora dimenticato dagli studi, resta il parallelo processo di sviluppo seguito dal rilevamento topografico per quelle poche occasioni che ci è dato conoscere fra i secoli XVI e XVII; sarebbe infatti interessante sottoporre i rilievi più antichi pervenuti sino a noi ad un controllo attento e metodico per verificare quanta parte della cultura topografica contemporanea vi sia stata accolta ed in quale forma.

Non si può certo pensare che la tecnica mensoria di grandi aree fosse sconosciuta ai maestri genovesi, a qualunque Arte appartenessero, per la stretta connessione che essa aveva con gli strumenti e l'esperienza della cartografia nautica, ma a noi interessa in questa sede sottolineare i modi della sua espressione grafica che anche agli inizi del secolo XVII, e nelle sue maggiori realizzazioni, continua ad essere prodotta con tecniche e forme strettamente pittoriche da esecutori che solo occasionalmente prestano la loro opera.

Abbiamo già ricordato i casi dell'Ansaldo e del Fiasella che

eseguono raffigurazioni delle Nuove Mura perché siano inviate al papa o a colonie genovesi all'estero; abbiamo citato la «commissione» del loro rilievo — ed è forse proprio quello primitivo dal quale derivarono le altre opere — decisa dal Senato della Repubblica nel maggio 1634 (Archivio di Stato di Genova, Finanze, Arti, I, 217, n. 33) ed affidata questa volta ad uno sconosciuto pittore, Sebastiano Odono; ricordiamo infine, fra altri, il rilievo dei fondali portuali attribuito a G.B. Costanzo (cfr. n. 52) e certamente da lui diretto attorno al 1650-60 perché impiegato dal Magistrato dei Padri del Comune alla verifica degli effetti del Molo Nuovo (G. Faina, 1969, p. 185) sullo specchio portuale.

Forse è proprio per queste constatazioni che in realtà la cartografia urbana di Genova rimane più facilmente attestata su vedute, sia pure arcaiche, che sui rilievi topografici tanto che troviamo alcuni pittori cartografi ricordati soltanto per queste opere. Sotto questo profilo la vicenda genovese non è molto diversa dalle altre principali città dove, nonostante la diffusione di opere e manuali dedicati alla tecnica mensoria e il costume di esercitarsi col rilievo delle antiche architetture, si continuano per oltre un secolo e almeno sino alla metà del secolo XVIII a produrre più volentieri rappresentazioni pseudo-prospettive della città che piante esatte eseguite con l'uso del baculo e del quadrante (L. Vagnetti, 1970, p. 134).

Le opere pubblicate in questo capitolo non documentano per altro la condizione iniziale della cartografia né vanno lette separate dalle vedute che sono parte integrante della stessa, ma consentono di seguire sui principali documenti cartografici anche forestieri che conosciamo tutta la vicenda della rappresentazione planimetrica di Genova sino alle soglie dell'età industriale.

Per alcuni di essi, come i rilievi del Coronelli dei Pinchetti e dell'Anonimo 1845, la figura si estende sino a tutto il territorio circostante la città, offrendo una immagine più largamente comprensiva dei diversi fattori fisici che hanno condizionato la dinamica urbana. Questa panoramica può essere completata oltre che dallo studio del catasto napoleonico anche dalla pianta di Michele Poggi (cfr. p. 127) che venne realizzato nel 1898 con una figura aderente al nuovo perimetro del territorio comunale al quale erano state annesse da poco le cosiddette Frazioni suburbane (1874).

Per altre planimetrie, come il monumentale ed esatto rilievo ufficiale del 1656 (cfr. n. 51) o le incisioni del Guidotti e del Bonatti (cfr. nn. 51-56), l'immagine si ferma tradizionalmente alle «mura vecchie» suggerendo con immediatezza tutta una lunga serie di confronti sulle persistenze e trasformazioni del manufatto urbano che non possono essere svolte in questa sede.

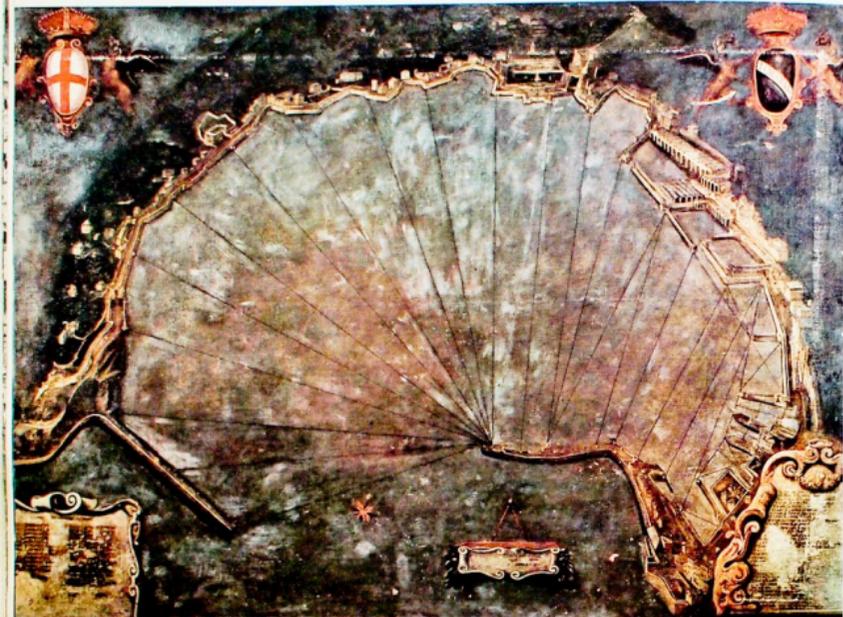


31.
GIO. BATTA GARRE, STEFANO SCANIGLIA, PIETRO ANTONIO CORRADO, GIO. BATTA BIANCO, ANTONIO TORIGLIA, GI. BATTA GHISO, GIO. BATTA STORASIO, GIO. BATTA TORIGLIA
Modello o sia pianta (di Genova),
21 dicembre 1656.
Tratto e olio su tela, cm. 222 x 490.
Genova. Collezione Topografica del Comune (in deposito presso la Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Genova), inv. n. 2194.
In alto, agli angoli, gli stemmi della Repubblica e il motto *Libertas*;

fig. 58
data ed elenco degli architetti incaricati dell'opera; scala grafica in palmi genovesi (con un rapporto di quasi 1:600).
I riferimenti della legenda sono suddivisi e numerati come di seguito: *Opere Pubbliche* (dal n. 1 al n. 29), *Chiese Parrocchiali* (dal n. 30 al n. 57), *Seghe Chiese Conventuali* (dal n. 58 al n. 80), *Seghe Monasteri di Monache* (dal n. 81 al n. 103), *Seghe Oratori di Dispendanti* (dal n. 104 al n. 123), *Seghe Piate e Strade più ossibili* (dal n. 124 al n. 270).
Nell'estremo angolo in basso a destra si nota un rettangolo di tela (cm. 9 x 28), forse sovrapposto a quella originale, in cui si leggono a stento alcune lettere sparse; con un'aspirabile e prossimo restauro di questo eccezionale monumento della topografia cittadina, che non

è stato possibile fotografare agevolmente, si potrà risolvere il significato della iscrizione sluggata sinora a tutti coloro che lo hanno studiato.
Nell'illustrazione il campo disegnato è ridotto dieci volte.
È il primo rilievo ufficiale che si conosca, ordinato dalla magistratura urbanistica dei Palri del Comune, e comprende tutta l'area centro le mura «vecchie» - riordinata nel 1586-90.
La rappresentazione planimetrica mostra ad una prima analisi cinque obiettivi informativi: il perimetro lineare che distingue lo spazio edificato da quello libero, le aree verdi indicate, la sezione orizzontale dei principali edifici collettivi (opere pubbliche e chiese), le vie, lo specchio portuale.
Indifferente per molti versi alla qualità dell'edilizia privata, esclude

quindi finalità catastali presentandosi come puro e semplice documento ufficiale dello stato di fatto urbano: una descrizione pubblica e anche celebrativa del mandato genovese.
All'interno delle singole ripartizioni della legenda, dove i riferimenti dovrebbero essere generalmente ordinati da ponente a levante, si notano alcune suddivisioni ulteriori caratterizzate da ordini di precedenza che rispondono a convenzioni del tempo.
Una copia della planimetria, a inchiostro su carta, è conservata nella Collezione topografica del Comune (inv. n. 1124); essa è costituita da un quadro di assieme in scala ridotta e da tredici sezioni in scala reale (circa 1:600) raccolte ad album ed è opera eseguita nel 1786 dal capitano Giacomo Brusco, con alcuni aggiornamenti facilmente riconoscibili.



52

G. B. COSTANZO

Rilevo planimetrico e batimetrico del porto di Genova, metà sec. XVII.

Olio su tela, cm. 175 x 253.

Genova-Pegli, Civico Museo Navale, pianterreno, inv. n. 3515.

In basso a sinistra e a destra levede, parzialmente cancellate, con riferimenti toponomastici e numerici.

Documento tecnico di estremo interesse per la storia portuale, non manca di fornire nitide informazioni sui principali edifici esistenti lungo la linea di costa, al di là delle mura marittime, rappresentandoli in prospettiva assonometrica.

Ordinato certamente dalla magistratura dei Padri del Comune, che si occupava anche del porto e dei suoi impianti, venne diretto dall'architetto di Camera in carica per definire il perimetro portuale e le misure dei fondali attraverso opportuni scandagli.

L'incerta lettura di buona parte delle quote indicate in legenda non esclude una positiva valutazione della tecnica di rilievo che appare condotta su un solido impianto di «basi» e di triangolazioni.

fig. 59



53

VINCENZO CORONELLI

Città di Genova dedicata all'illustrissimo signore Francesco Maria Micone,

1696.

Acquaforte, cm. 27 x 34.

Illustrazione da *Città, fortezze e porti principali dell'Europa*, Venezia 1696, di V. C., tav. VII.

In alto, a sinistra, cartiglio recato da putti con stemma e motto della Repubblica; a destra titolo, dedica e legenda con 14 riferimenti.

Accolta nella grande opera del cosmografo veneto, la planimetria, senza aggiungere molto ai documenti più completi del secolo XVII, pone l'accento sulla dimensione difensiva della città segnalandone anche gli ultimi aggiornamenti — come le «fronti basse» sulla sponda destra del Bisagno — e i punti cospicui adatti ad un orientamento dal mare, come avviene di solito per i portolani.

Curiosa è l'attenzione posta al letto dei due torrenti, con opportuna distinzione fra il greto e il corso d'acqua normale.

fig. 60



fig. 61

54. GIOVANNI LORENZO GUIDOTTI
Genova nel solo giro delle sue mura vecchie.
1769.

Acquatorte, cm. 47,4 x 68,9.

Illustrazione da *Raccolta di diverse vedute della Città di Genova e delle principali sue parti e fabbriche*, Genova 1769, di Antonio Giolitti Genova, Raccolta della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.

In alto, a sinistra, titolo; a destra, legenda con 77 riferimenti; in basso, al centro, scala grafica in palmi genovesi; a destra, sotto il margine inferiore, *San Lorenzo Guidotti scultore del vero*.

Il prototipo di questa fortunata planimetria potrebbe essere il rilievo ufficiale del 1656 (cfr. n. 51); venne sovente utilizzata per illustrare le Guide contemporanee: a iniziare da quella del Ratti, *Introduzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova 1780.

In funzione degli scopi originali risulta documento semplificato, ma opportunamente caratterizzato nelle scelte grafiche — come la campitura piena degli isolati — spiegando così la sua fortuna editoriale e in un certo senso turistica per i viaggiatori del tempo.

55

G. PINCHETTI (dis.) e GIUSEPPE CANIANI (inc.)
Carta militare di Genova e suoi contorni,
1831.

Acquatorte leggermente colorata ad acquerello, cm. 52 x 44.
Londra, British Museum, Map Room; KTC, LXXVII, 63 f.

In basso a sinistra, legenda con 33 riferimenti e scala grafica in tese francesi; su uno dei blocchi che compongono a modo di santacigliata la legenda si legge *Pinchetti G.* e a destra, sotto il margine inferiore, *Giuseppe Caniani inc. in Milano*.

Il contenuto della legenda è il seguente: *Carta Militare di Genova e suoi Contorni* — Luoghi principali — 1) Porta S. Tommaso, 2) (Porta) del Vercò, 3) Ponte Legna, 4) Ponte Spina, 5) Ponte Reale, 6) Ponte de' Mercanti, 7) Porta dell'Arco, 8) Porta dell'Acquaviva, 9) Porta Nuova, 10) Porta di Carbonara, 11) Piazza dell'Acqua Verde, 12) (Piazza) dell'Annunziata, 13) (Piazza) de' Forzi, 14) (Piazza) di Campetto, 15) (Piazza) de' Bianchi, 16) Piazza Nuova, 17) Piazza di Sarzana, 18) Porta della Pila, 19) Porte Romane, 20) (Porta) di S. Bartolomeo, 21) (Porta) di S. Antonio, 22) (Porta) del Castellazzo, 23) (Porta) di Granarolo, 24) (Porta) degli Angeli, 25) (Porta) della Lanterna, 26) Batteria di S. Borigo, 27) (Batteria) di Malpaga, 28) (Batteria) di S. Giacomo, 29) (Batteria) della Cava, 30) (Batteria) della Seta, 31) Baluardo Pietramonata, 32) Monte Galetto, 33) S. Giorgio.

Le Posizioni elevate che nel 1747 furono munite di Trinceramenti e Radotti per coprire la Città Longe e 25-38. Lat. 44. 25.

E forse il pezzo più corretto e leggibile che conosca di tutta la carto-

fig. 62



52

grafia militare, manoscritta e a stampa, che si sia interessata alla descrizione del sistema difensivo genovese seguito agli effetti della guerra del 1747.

Contrariamente all'opinione del Frescura (1903, p. 35) è datato al 1831 come risulta da una copia esistente presso la Biblioteca Reale di

Torino e segnata OI (143).

Per maggior precisione si deve aggiungere che sotto il profilo topografico certamente perché di esecuzione estranea all'ambiente genovese, si possono riscontrare lacune o errate trascrizioni specie per le località esterne alla città.



fig. 63

56.
DOMENICO BONATTI
Souvenirs de Gènes,
1829.

Dettaglio della stampa pubblicata al precedente n. 26.

Pare utile riportare la planimetria già citata a completamento ed aggiornamento della specifica serie documentaria, anche perché vi compaiono i sobborghi orientali — ricoperti da cartiglio nella planimetria Guidotti (cfr. n. 54) — e le maggiori modifiche intervenute nel frattempo come il tracciamento di Strada Nuovissima (ca. 1789, oggi Via Cairoli), di Strada Carlo Felice (ca. 1825, oggi Via XXV Aprile) e lo stesso prolungamento del Molo Vecchio, avvenuto in quegli anni ad opera di Domenico Chioldo.

57.

ANONIMO

Plan de la ville de Gènes, de ses fortifications et de ses Environs à l'Echelle de 1:10000,
circa 1845.

Acquaforte leggermente colorata ad acquerele, cm. 33,5 x 23,5 circa. Torino, Biblioteca Reale.

In basso legenda molto ampia con 234 riferimenti toponomastici: cioè 219 descrittivi di opere pubbliche, chiese, palazzi e vie; 9 sotto il titolo *Principaux hôtels*; 4 sotto il titolo *Etablissements des baux*; 2 *Cabinets de lecture*.

Questa planimetria completa della città e del suo territorio comunale, pubblicata da Forti (1971), può chiudere degnamente la rassegna della cartografia topografica per la nitida evidenza delle informazioni che ci fornisce e perché ci offre una immagine tecnica del manufatto urbano alla vigilia delle grandi trasformazioni di età industriale.

Si può infatti datare alla metà del decennio 1840-1850 per l'avanzata edificazione del sistema viario del Sobborgo di San Vincenzo, di eredità barabiniiana (vie Serra e Colombo sino al Maricomico sotto Carignano), e per la presenza del Castelletto demolito dopo il 1849. Realizzata per servire certamente ai forestieri, come ci chiariscono le ripartizioni della legenda, l'opera consente di valutare il peso dell'orografia e il disegno stratificato di un insediamento strettamente connesso, pochi lustri prima che l'espansione sulle colline ne confondesse i termini codificati dai secoli, offuscando nei suoi abitanti la coscienza della sua conclusa qualità urbana.

fig. 64





Autoritratto di Genova

Ernst H. Gombrich, in un suo noto libro sulla psicologia della rappresentazione pittorica (ed. it. 1965), si rifa sovente ad esempi di raffigurazioni paesistiche di maestri o di più oscuri esecutori per avvicinare da più direzioni il problema delle verosimiglianze e dei molteplici limiti che essa incontra ad opera dei mezzi tecnici, delle convenzioni e dello stile. Non v'è alcun dubbio, afferma Gombrich ammettendo la elementarietà del paragono, che colui che raffigura un oggetto qualsiasi procede in un certo senso come la polizia quando costruisce un identikit con le indicazioni dei testimoni, sostituendo cioè via via le varie componenti di un volto su di uno schema di base. Ci ricorda che il punto di partenza di una testimonianza visiva non è la conoscenza, ma una congettura condizionata dalle abitudini e dalla tradizione (p. 109). Tutto ciò non deve tanto sottolineare il relativismo del «vedere» quanto convincerci che se l'arte è concettuale le sue immagini non debbono essere considerate vere o false ma possono essere più o meno utili alla formazione delle descrizioni.

Dal punto di vista dell'informazione dunque la raffigurazione di un abitato sarà corretta non perché esaurientemente somigliante ma perché non conterrà alcuna falsa informazione, perché l'artista avrà impiegato tutta la sua attenzione nell'arricchire lo schema della tradizione con ogni correzione possibile, compatibilmente con la complessità della realtà visibile e con l'accuratezza richiesta dal fine dell'opera.

La lunga citazione dal Gombrich mi sembra quanto mai opportuna quando ci poniamo dinanzi alle vedute topografiche d'insieme prodotte a Genova prima dell'età industriale, cioè quelle raffigurazioni che per taglio ottico e finalità descrittive possono ancora rientrare nella cartografia nel senso più lato del termine.

Esse, proprio per questa natura tipologica, ci restituiscono una immagine urbana dove l'informazione nuova, quando c'è, si agglina via via alla struttura frontale ereditata dalla tradizione antica a partire per esempio dalla *Carta nautica* del Beccari; riesce così più interessante e possibile seguire la vicenda documentaria e percettiva della rappresentazione urbana di Genova, cogliendovi le spinte della psicologia collettiva e le richieste celebrative della classe di governo, rispetto all'itinerario indiretto e «colto» adottato dalla produzione forestiera di vedute.

Per questo, e per l'eloquente silenzio della grande pittura genovese di cui ho più volte parlato, le illustrazioni di questo

capitolo possono costituire un significativo autoritratto della città, strettamente limitato ad una interpretazione a suo modo descrittiva che, se non ci concede nessuna esaltante evocazione, ci accompagna più facilmente alla toccante riscoperta di quella unicità di disegno urbano — almeno nei «contorni» — che l'espansione di età industriale ha reso confusa cancellando nella memoria degli abitanti la coscienza di una identità urbana.

Dalle opere raccolte restano escluse, per i criteri di scelta già detti, i quadri del Fiasella e del Bacigalupo di cui si è scritto più sopra a proposito dell'immagine pittorica e le vedute dell'Accinelli, Giolli e Molinelli che appartengono ormai alla produzione vedutistica di consumo in un certo senso estranea ad una interpretazione locale.

Fra tutte quelle più ricche di indicazioni sono il vecchio quadro copiato da Cristoforo de Grassi nel 1597 ma databile al 1481 (cfr. n. 58), il quadro della Raccolta Pallavicino assegnato a Gerolamo Bordini e dipinto nel 1616 (cfr. n. 62), infine l'affresco vaticano con le Nuove Mura (cfr. n. 63); fra le opere minori, per parziale svolgimento del tema che ci interessa ma non per utilità rappresentativa, sono il quadro con lo scavo del Mandracchio del 1575 (cfr. n. 59), la veduta affrescata dai Calvi al palazzo Doria-Spinola nel 1584 (cfr. n. 60) e il dettaglio con Genova nella *Corografia* dell'isola di Corsica dipinto nel 1598 (cfr. n. 61), oltre all'incisione Lepsine (cfr. n. 64) che è però direttamente analoga all'affresco vaticano già citato.

Nello spazio di circa un secolo e mezzo, ma con maggior frequenza nell'ultimo cinquantennio, disponiamo di una fitta sequela documentaria per lo più realizzata su commissione pubblica e che proprio per questo ci consente, nei limiti di una tipologia cartografica quasi unitaria, di seguire molto da vicino il meccanismo di aggregazione delle nuove informazioni ad uno schema figurativo pressoché costante e anche di intravedere in quest'ultima la voluta persistenza di una certa immagine ufficiale di Genova.

Il sistema ottico preferito per la rappresentazione è sempre la pianta prospettica: anche se all'inizio non si rispetta troppo la esattezza planimetrica — certo nella probabile assenza di rilievi topografici molto fedeli — l'applicazione a tutte le parti della raffigurazione va facendosi completa e coerente, nel rispetto sempre più rigoroso della stessa esecuzione geometrica.

Questo primo aspetto trova le sue espressioni migliori nella

pianta 1616 e 1635 (vaticana), dove la prima però fornisce il maggior numero di informazioni particolareggiate sul tessuto urbano e la seconda contempere la proiezione schematica ma precisa della città con una più attenta descrizione dell'ambiente circostante. In una situazione intermedia, sotto il profilo del sistema ottico, sono invece i quadri del Mandracchio (1575) e della Corsica (1598) che si presentano come una parziale applicazione pseudo-anometrica, dovuta nella prima alla maggiore esperienza che ha l'autore degli aspetti tecnici portuali e nella seconda alla necessità di sintesi propria della cartografia nautica.

Quando si passa a verificare la correttezza delle informazioni contenute in queste opere occorre però arrestarsi al quadro assegnato al 1481 (copiato nel 1597) e a quello attribuito al Bordini; in tutte le altre i numerosi limiti dovuti anche a diverse finalità della rappresentazione non consentono un confronto accettabile.

Occorre infatti sottolineare che soltanto nelle prime due opere, nonostante le evidenti diversità dovute al tempo ed alla matrice espressiva, è difficile trovare informazioni false ma piuttosto, con un comprensibile e sempre più articolato crescendo descrittivo, il passaggio da una raffigurazione formata da punti riconoscibili immersi in un contesto di non-informazioni — cioè di tipologie generiche ma significative di una situazione spaziale ripetuta — ad una raffigurazione quasi tutta riconoscibile nella disposizione planimetrica, nella scala diversa dei volumi, negli edifici architettonicamente qualificati ed in quelli più modesti.

Per consentire a chi legge una operazione di verifica quanto mai varia ed interessante della qualità di questo passaggio nelle due raffigurazioni — che in questo caso coincidono felicemente con due tempi diversi della vicenda urbanistica di Genova — è stato possibile riprodurre a grande dimensione con buon numero di dettagli le opere del Grassi e del Bordini, allegando due legende particolareggiate che favoriscono l'identificazione dei toponimi più comuni.

Sarà possibile seguire il prolungamento di quell'opera millenaria che è il vecchio Molo, l'organizzazione della Ripa attorno a Banco San Giorgio o quella dell'Arsenale. Oppure percorrere baluardo dietro baluardo tutta la cinta difensiva di terra, già tracciata attorno al 1340/50 su quel percorso ed ora modificata dopo il grande intervento del 1535/50, incontrando a metà strada le rovine ammantate del Castello. O anche più faticosamente, per i silenzi dovuti alla arcaica rappresentazione del 1481, valutare gli effetti prodotti dal rinnovamento

cinquecentesco nell'edilizia privata da Fossatello alla Nunziata o a Strada Nuova, e invece leggere più facilmente gli interventi che hanno reso monumentale la scena urbana o gli edifici collettivi.

Ho già sottolineato in varie occasioni, e con evidente forzatura di tono per avviare il dibattito su di un tema sinora negletto, come apparentemente il ritratto più autentico di Genova ci venga da pittori forestieri, intendendo con ciò più la «evocazione» della città che la sua «testimonianza» oggettiva così come ce l'hanno trasmessa le opere di Massys o di Corot e, al limite, quella curiosa antologia di brani che è il quadro giovanile del Lorenese.

È difficile invece, anche tenendo conto dei silenzi descrittivi, definire come vero e proprio autoritratto una immagine urbana che appena si intravede dietro le convenzioni ottiche e celebrative di raffigurazioni ufficiali. Eppure non si può mettere in dubbio l'orgogliosa coscienza di compiere un sacrosanto dovere che appare chiaramente espressa nella iscrizione posta in calce al quadro del 1481, dove i Padri del Comune — nel 1597 — dichiarano di averlo fatto copiare per conservare il ricordo di tanto passato.

La città è cambiata, pensano quei buoni magistrati, ma in realtà ci trasmettono una immagine psicologica che, astrae dalle avvenute trasformazioni architettoniche di singole situazioni, coincide con quella Bordini del 1616.

Un porto ricco di impianti e vastissimo, anche se la traversa di libeccio lo batte sovente con sprezza riducendo l'agibilità dello specchio aereo; una folla di imbarcazioni di ogni tipo, attraccate ai ponti o che incedono fianco a fianco con solennità verso una impresa bellica fra quante sono possibili alla Repubblica, anche se il regime cambia troppo sovente minacciando dal Castello ogni volontà di potenza; una città grande e ordinata nei più diversi quartieri, ciascuno con le sue chiese, racchiusi da una cinta ben fortificata e rassicurante.

È certo questo il clima con cui ogni collettività ama presentarsi in pubblico, nella sicurezza e nella prosperità, ma per Genova — anche in assenza di altre raffigurazioni più autentiche e istintive — tutto ciò conduce al «fissaggio» di una immagine assolutamente spoglia di ogni altro segno che non sia riferibile all'oggetto urbano, impedendoci ancora una volta di vedere dietro la scena, di toccare da vicino un carattere individuale che pure esiste, il *genius loci* della città.





58. CRISTOFORO DE GRASSI
 Veduta di Genova, 1597 (1481 ca.).
Olio su tela, cm. 222 x 400.
Genova, Civico Museo Navale, inv. n. 3486.

In alto, al centro, cartiglio quasi illeggibile recante il titolo; in basso, a sinistra, cartiglio con la scritta *Antiquae urbis Genuae pictoratae temporis aetate praesentissimi Patricii Cosmantis aetate mundatae anni MDCXCVII*; a destra, lungo le mura sottostanti la collina di Castello, la firma *Christophorus de Grassi*.

Il quadro è stato di recente restaurato ed esposto in occasione del Convegno Internazionale su Galcazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento (Genova, 1974).

Una scheda cronologica di questa celebre veduta ufficiale, conservata pubblicamente e come tale ricopiata dal Grassi alla fine del secolo XVI, venne compilata da Luigi Tommaso Belgrano in occasione delle celebrazioni colombiane (1892). Le incertezze anacronistiche, rilevate da quello studioso rispetto alla data 1410 da lui veduta nel cartiglio superiore ed oggi illeggibile, si riferivano principalmente alle varie incisioni sparse sugli edifici e in particolare al contrasto fra quella Visconti dipinta sulla Porta San Tommaso e tutte le altre Della Rovere e Fregoso issate sulla Torre di Palazzo, oltre che sui 22 scatti dipinti in primo piano.

In realtà la precisa datazione che si deduce dalla imponente rassegna navale, a ricordo della spedizione di Ornano occupata dai Turchi nel 1481 voluta dal papa Sixto IV e condotta dal card. Paolo Fregoso, può essere avallata da due altri ordini di constatazioni che toccano il contenuto descrittivo ed il gusto della rappresentazione. A grandi linee basta osservare la presenza di alcuni edifici, noti per esser costruiti molti decenni dopo il 1410, come la chiesa di Santa Brigida (1438 ca.), la loggetta sinistra sulla facciata della cattedrale quasi contemporanea, il convento di Santa Maria di Castello (completato dopo il 1452), forse la stessa chiesa di San Silvestro (iniziata dopo il 1475) data la grandezza dell'edificio rispetto a quello più antico. Né si può pensare ad interpolazioni posteriori, dovute allo stesso Grassi o a suoi predecessori, per il loro chiaro e regolare inserimento nel contesto figurato, e soprattutto la testimonianza generale di gusto con cui tutti gli edifici vengono rappresentati: a metà strada fra una medievale prospettiva cavallera e certi tentativi di indicare con più fedeltà il variare dei piani di facciata.

Tutta l'opera si presenta peraltro come il primo caso sinora noto

figg. 65-66

con cui la cultura figurativa locale guarda alla realizzazione di una pianta prospettica della città alla fine del secolo XV. Assunto un punto di stazione centrale e dal mare, del tutto astratto per il tempo ma sempre favorito da altre prove dei secoli seguenti, e scelto un punto di vista molto alto che permette la descrizione di ogni edificio, l'autore originario appoggia la sua fatica planimetrica ai percorsi della via litorea e delle mura trecentesche, riuscendo a piazzare con discreta credibilità pochi altri percorsi e i principali quartieri. Come accade facilmente nelle vedute «a volo d'uccello» gli edifici di primo piano appaiono descritti con attenzione assieme al contesto urbano, ma anche gli altri — specie se pubblici, civili o religiosi che siano — ci consentono molte informazioni dirette e indirette. Evidentemente più anonima è l'illustrazione dell'edilizia privata, anche se non mancano distinzioni fra le case della Ripa e quelle interne, fra quelle di città e quelle di «villa» dove si nota la scelta di un modulo standard a cubo, con un solo ordine di bifore o trifore, sempre collegato da un corpo più basso a terrazza o portico che esso sia. Notazioni che in ultima analisi confermano facilmente il clima tardo medievale in cui è stata concepita questa immagine.

Si trascrivono, a modo di legenda, tutti i toponimi immediatamente riconoscibili nella raffigurazione per facilitare la lettura e consentire un diretto confronto con le leggende allegate di solito alle stampe.

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| 1. San Pier d'Arera | 28. San Lorenzo |
| 2. Lanterna | 29. Sant'Andrea |
| 3. Forchê | 30. San Domenico |
| 4. San Benigno | 31. Torrello di Fontane Marose |
| 5. San Francesco da Paola | 32. Torre di Laccoli |
| 6. San Benedetto di Fasolo | 33. Santa Caterina |
| 7. San Tommaso | 34. Porta dell'Aquasola |
| 8. Porta San Tommaso | 35. Porta Soprana |
| 9. San Tommaso | 36. Sant'Andrea |
| 10. San Michele | 37. Ponte della Mercanzia |
| 11. Porta di Pietramanta | 38. Ponte dei Cattanei |
| 12. Arsenale | 39. Torre dei Greci |
| 13. San Giovanni di Prô | 40. San Marco |
| 14. Santa Brigida | 41. Malinpa |
| 15. Darsena | 42. Piazza del Moro |
| 16. Porta di Santa Fede (dei Vacca) | 43. Santa Maria di Castello |
| 17. Santa Maria del Guastato | 44. San Silvestro |
| 18. Santa Maria del Carmine | 45. Sarzano |
| 19. Ponte Calvi | 46. San Donato |
| 20. San Siro | 47. Campo Pivano |
| 21. Castello | 48. Santa Maria dei Serri |
| 22. Ponte Spinola | 49. Santo Stefano |
| 23. Santa Maria delle Vigne | 50. Santa Maria in Via Lata |
| 24. San Francesco di Castello | 51. San Leonardo |
| 25. Lanterna del Padre del Comune | 52. Fico |
| 26. Ponte della Dogana | 53. Sant'Apata |
| 27. Banco San Giorgio | 54. Santa Maria del Monte |



59. DIONISIO DE MARTINO
 Scavo del Mandraccio, 1575.
Olio su tela, cm. 203 x 306.
Genova-Pegli, Civico Museo Navale, inv. n. 3513.

In basso a destra lunga iscrizione latina che ricorda il riassetto del fondale («gulatera») compreso fra lo Scalo alla radice del Molo Vecchio ed il Ponte dei Cattanei, col taglio del tufo e degli scogli per una profondità di 20 palmi genovesi (circa 5 metri); sono anche citati i nomi dei nobili eletti all'operazione, membri del Magistrato dei Padri del Comune e Protettori del Banco di San Giorgio.

Un documento curioso che tocca in particolare la storia della tecnica portuale e della pubblica amministrazione ma che ci consente, una volta tanto, di cogliere più da vicino la delicata cerimonia degli edifici fra porto e città.

La tecnica di rappresentazione, ben distinta fra la scena principale e

fig. 67

la veduta di contorno, denuncia su qual versante più la preparazione grafica e ottica dell'autore e di tutti i maestri che con lui fornivano questi prodotti.

Nella raffigurazione dello scavo, realizzata con una prospettiva a metà strada fra quella assonometrica e quella accidentale, nulla sfugge all'attenzione dell'autore che ci porta per mano a seguire tutte le fasi del lavoro. Dal pontone-draga alle imbarcazioni che trasporteranno lo «zetto» alla discarica, alla solida «spionata» che chiude l'accesso all'acqua, ai piani inclinati su cui i manovali portano le «scofe» del materiale scavato, alla lunga teoria di «scogeghe» che servono ad estrarre l'acqua interna, alle stesse figure di chi lavora nelle più diverse posizioni o di chi dirige o di chi congetta.

Più faticosa e superficiale riesce invece l'analisi dell'ambiente urbano, ancora discretamente interessato all'Arsenale alla Darsena e alle testate dei ponti, ma sempre meno attento all'assemblaggio planimetrico dei vari quartieri — con una veduta prospettica approssimata — appena caratterizzata dalle emergenze più note (chiese o fortificazioni) che non sembrano per altro molto diverse fra di loro.



60.
FELICE CALVI
Veduta di Genova,
circa 1584.

Affresco, larghezza cm. 346.
Genova, Palazzo Doria-Spinola (Prefettura), Loggia delle vedute di città.

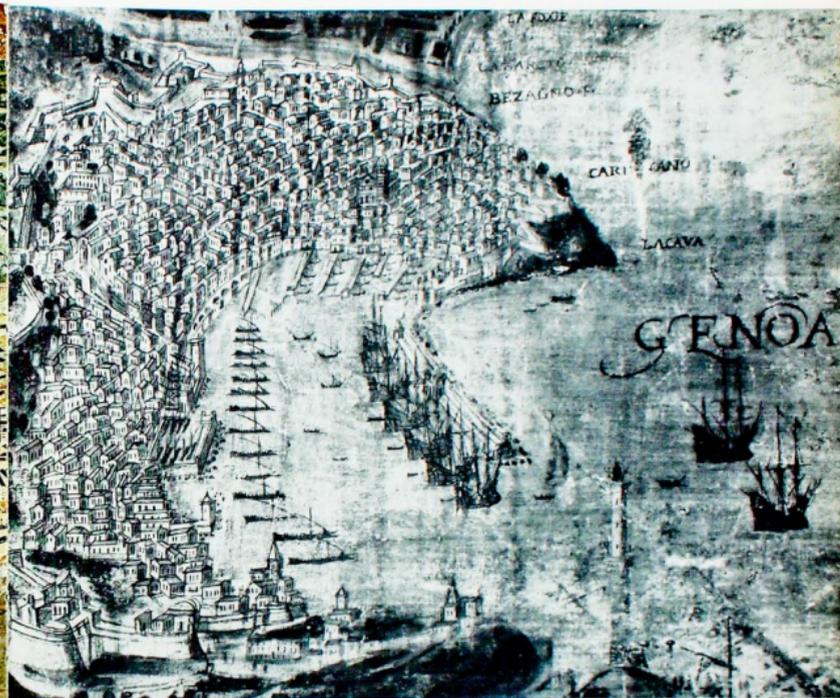
Il dipinto appartiene alla seconda fase decorativa del palazzo di Antonio Doria all'Acquasola, promossa nel 1584 dal figlio Gio. Battista con la collaborazione dei nipoti di Lazzaro Calvi che lavorano all'arco, al cortile, in alcune stanze e appunto alla loggia del primo piano. La data di questo ciclo decorativo è contemporanea a quello creato da Egnazio Danti per la Galleria delle Carte geografiche nel palazzo Vaticano

fig. 68 (restaurata poi da Luca Holstein nel 1635), ma le fonti sono molto più correnti e coincidono con le stampe urbane diffuse ovunque:

Una verifica che si può ancora fare per i riquadri scampati dalla successiva apertura di molte porte: Ancona (lato sud); Roma, Venezia, Milano, Palermo (lato est); Firenze, Costantinopoli, Gerusalemme (lato nord); Bologna, Avversa, Genova, Napoli (lato nord).

Per la nostra città l'autore preferisce impiegare lo schema della veduta, rispetto a quello più comune della pianta prospettica, anche se l'effetto risulta ambiguo e incerta è tutta la tessitura planimetrica.

Ad una lettura analitica, salvo i soliti volumi di «contorno», si possono salvare per altro alcune notazioni documentarie che mi hanno spinto a pubblicare questa raffigurazione. Mi riferisco alla chiesa e al convento di Santa Maria di Castello, alla cattedrale, a San Pietro in Banchi appena costruito, al palazzo Doria accanto alla Porta dell'Acquasola e



a palazzo Ducale che, soltanto qui, possiamo rivedere nella sua frammentaria agglomerazione di fortezza tardo-medievale prima che l'opera del Vannone la ricomponesse in un edificio solenne e greve nel primo quarto del secolo XVII, così come noi riusciamo a vederlo oggi almeno nelle volumetrie.

61.
CRISTOFORO DE GRASSI (Gerolamo Bordonio?)
Chorographia Xfiori de Grassi, Insula Corsicae olim Cynrus in mari Iugustico. Anno MDCVIII.

Olio su tela, cm. 234 x 440; particolare, cm. 70 x 70 circa.
Genova-Pegli, Civico Museo Navale, inv. n. 3489.
Per l'orientamento del contesto cartografico in cui è inserito, ad il-

strazione della Corsica e della Riviera orientale, l'immagine assume per la prima volta un punto di stazione insolito, ripresa com'è «a volo d'uccello» da ponente subito fuori il Capo di Faro.

Quanto all'impegno descrittivo — a parte le lodi del Pessagno che l'ha segnalata (1909) — proprio per l'assieme di cui fa parte dobbiamo ancora una volta riconoscere l'estrema sinteticità dell'immagine urbana e la sua tradizionale percezione per «bordi esterni» o «punti cospicui».

Spiccano fra le emergenze solite gli oggetti di primo piano, come il faro il monastero di San Benigno e le mura cinquecentesche attorno a San Tommaso (ravvicinate a «elebrettivo»), oppure — privilegiati dal punto di stazione — gli impianti portuali. È incertamente attribuito al Grassi o al Bordonio per una confusa lettura della iscrizione (P. Revelli, 1923).

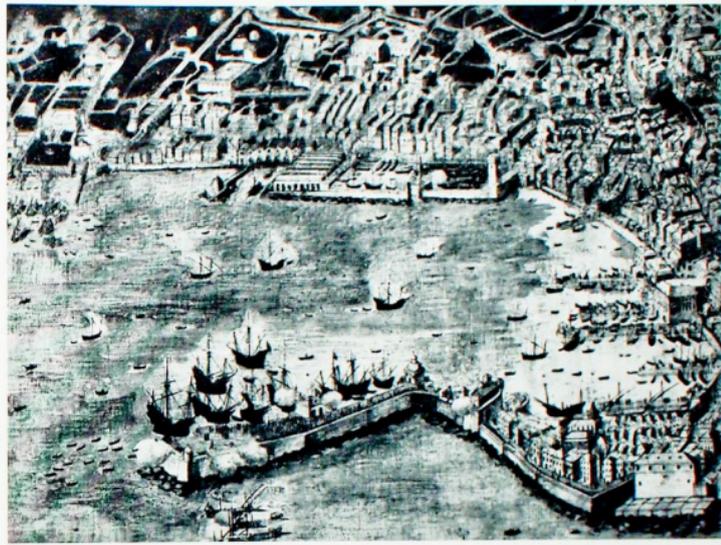




Si trascrivono, a modo di legenda, tutti i toponimi immediatamente riconoscibili nella raffigurazione per facilitare la lettura e consentire un diretto confronto con le leggende allegate di solito alle stampe.

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| 1. San Pier d'Arena | 20. SS. Annunziata del Guastato |
| 2. Lanterna | 21. Santa Maria del Carmine |
| 3. San Benigno | 22. Ponte Calvi |
| 4. San Teodoro | 23. Torre Piscomiglio |
| 5. Santa Maria degli Angeli | 24. Fionarello |
| 6. San Francesco da Paola | 25. Sant'Agnese |
| 7. San Benedetto di Fiasolo | 26. San Niccolò |
| 8. San Rocco | 27. San Siro |
| 9. Palazzo del Principe Doria | 28. San Luca |
| 10. Porta San Tommaso | 29. San Francesco di Castelletto |
| 11. San Tommaso | 30. Castelletto |
| 12. San Michele | 31. Santa Maria delle Vigne |
| 13. Arsenale | 32. Strada Nuova |
| 14. San Giovanni di Prè | 33. Santa Maria Maddalena |
| 15. Santo Spirito | 34. Ponte Spinola |
| 16. Santa Brigida | 35. Camera dei Padri del Comune |
| 17. Porta di Plescamina | 36. Ponte Reale (della Dogana) |
| 18. Darsena | 37. Banco San Giorgio |
| 19. Porta di Santa Fede (dei Vacci) | 38. Ponte della Mercanzia |

- | | |
|---|--|
| 39. Buschi | 62. San Marco |
| 40. Campetto | 63. Malavera |
| 41. San Lorenzo | 64. Piazza del Molo |
| 42. Palazzo Ducale | 65. Marcell del Molo |
| 43. San'Ambrugio | 66. Santa Maria delle Grazie: la vecchia |
| 44. San Domenico | 67. San Gostino |
| 45. Porto Auro | 68. Torre Emilitrici |
| 46. San Sebastiano | 69. Santa Maria di Castello |
| 47. Portello di Fontane Marone | 70. San Silvestro |
| 48. Santa Caterina | 71. Sarzano |
| 49. Palazzo di Antonio Doria | 72. San Salvatore |
| 50. Palazzo di Santa Caterina (Torre Luicoli) | 73. San Donato |
| 51. Porta dell'Arciscola | 74. Sant'Agostino |
| 52. Ospedale di Panamonte | 75. Campo Pisano |
| 53. SS. Annunziata di Portoria | 76. Santa Maria dei Servi |
| 54. Ponte dei Chiavari | 77. Ponticello |
| 55. Mercato di San Giorgio | 78. Santo Stefano |
| 56. Torre Friulense | 79. Porta dell'Arco |
| 57. Sant'Andrea | 80. Casa di Carignano |
| 58. Ponte Sopra | 81. San Giacomo |
| 59. Ponte dei Cattanei | 82. Santa Maria Assunta |
| 60. Molo | 83. Santa Maria in Via Lata |
| 61. Porta del Molo | 84. San Leonardo |



62. GEROLAMO BORDONI (?)
Civitas Janue, 1616.

Olio su tela, cm. 84 x 172.
Genova, Collezione Ludovico Pallavicino.
In alto al centro un cartiglio col titolo e data.

Publicata da Orlando Grosso (1952) ed assegnata al Bordoni non tanto come esecuzione ma nella sua qualità di ufficiale addetto alla documentazione cartografica della Repubblica, l'opera, per diversi aspetti, si pone al centro di una produzione cartografica-illustrativa locale a cavallo fra i secoli XVI e XVII che, per esser ancora esplorata, meriterebbe una più attenta ricerca filologica di commentari e di autori. Di questa non conosciamo ancora come sia pervenuta ai Pallavicino né tanto meno se la sua commissione sia dovuta espressamente a fini pubblici, anche se l'argomento — nonostante la rituale «mostra» navale di primo piano — ripete puntualmente gli intenti del quadro copiato dal Grassi nel 1597 (cfr. n. 58; L. Volpella, 1921 e 1924). La stessa coincidenza del punto di stazione, confrontato col diverso livello descrittivo e a relativa distanza da un'opera così nota, suggerisce per lo meno una intenzione di aggiornamento che tocca in realtà anche nuovi risultati di rappresentazione, sia per la corretta applicazione del sistema ottico adottato che per la qualità delle informazioni fornite. Intanto la prospettiva impiegata è certamente assonometrica e presuppone quindi una disinvolta attitudine alla «proiezione» geometrica della

figg. 70-71-72-73-74

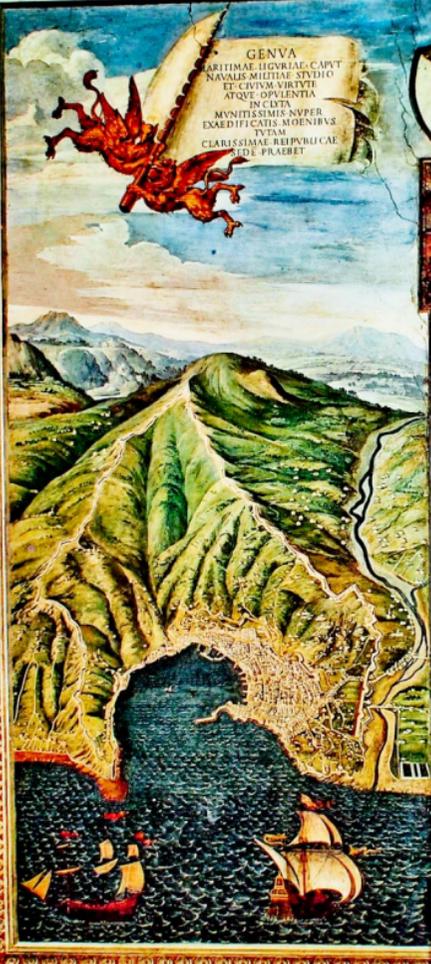
realtà spaziale, oltre che l'intenzione di qualificarla scientificamente nelle sue più diverse misure. Lo si verifica in tutti gli edifici maggiori che, per disposizione e forma, indicano l'adozione di un angolo fisso di circa 120° ed anche in quelli minori, a schiera, dove il fronte posteriore o nascosto risulta sempre eguale a quello anteriore, qualunque forma assuma l'isolato di cui fanno parte.

Allo stesso criterio, anche se con maggior latitudine discrezionale, si informa la rappresentazione delle altezze sicché ad edifici minori di primo piano corrispondono eguali edifici di fondo, e tutte le varietà edilizie hanno graduata e riconoscibile misura volumetrica. Poche sono le eccezioni, le licenze, alla rigida applicazione prospettica e toccano le facciate di alcune chiese come la cattedrale o le Vigne; esemplare sembra quella della basilica alestiana in Carignano.

I fini di geometria «obiettiva» presuppongono la possibilità di risolvere l'assonometria partendo da un documento planimetrico molto fedele, di proprietà pubblica o comunque ufficialmente accettato, e difatti è questa la prima immagine di Genova che non intenda alludere al mandrillo urbano per grandi blocchi — quartieri dominati da edifici riconoscibili — o illustrare i «bordi», mura o impianti portuali che siano.

Rigide articolazioni di complessi edifici, ingenuità di codice per elementi ripetuti (camini come antenne), omni sulle calate e per le vie non tolgono fedeltà e clima ai più diversi «ambienti» della città che rivivono documentaristicamente come in un plastico animato, suscitando stupore per la disinvolta visibilità aerea certamente fuori da ogni esperienza dei contemporanei.





GENVA
 ARITIMAE HGVRIAL CAPIT
 NAVALIS MILITIAE SPEDIO
 ET CIVIVM VIRTVTII
 ATQVE OPVLENTIA
 IN CIVT
 MVNITISSIMIS NVPER
 EXAEIFFICATIS MOENIBVS
 IVTAM
 CLARISSIMAE REPVBLICAE
 SEDV PABLET



- 1. Roma
- 2. Venezia
- 3. Napoli
- 4. Firenze
- 5. Milano
- 6. Mantova
- 7. Ferrara
- 8. Parma
- 9. Piacenza
- 10. Modena
- 11. Reggio Emilia
- 12. Bologna
- 13. Livorno
- 14. Pisa
- 15. Grosseto
- 16. Siena
- 17. Arezzo
- 18. Firenze
- 19. Livorno
- 20. Pisa
- 21. Grosseto
- 22. Siena
- 23. Arezzo
- 24. Firenze
- 25. Livorno
- 26. Pisa
- 27. Grosseto
- 28. Siena
- 29. Arezzo
- 30. Firenze
- 31. Livorno
- 32. Pisa
- 33. Grosseto
- 34. Siena
- 35. Arezzo
- 36. Firenze
- 37. Livorno
- 38. Pisa
- 39. Grosseto
- 40. Siena
- 41. Arezzo
- 42. Firenze
- 43. Livorno
- 44. Pisa
- 45. Grosseto
- 46. Siena
- 47. Arezzo
- 48. Firenze
- 49. Livorno
- 50. Pisa
- 51. Grosseto
- 52. Siena
- 53. Arezzo
- 54. Firenze
- 55. Livorno
- 56. Pisa
- 57. Grosseto
- 58. Siena
- 59. Arezzo
- 60. Firenze
- 61. Livorno
- 62. Pisa
- 63. Grosseto
- 64. Siena
- 65. Arezzo
- 66. Firenze
- 67. Livorno
- 68. Pisa
- 69. Grosseto
- 70. Siena
- 71. Arezzo
- 72. Firenze
- 73. Livorno
- 74. Pisa
- 75. Grosseto
- 76. Siena
- 77. Arezzo
- 78. Firenze
- 79. Livorno
- 80. Pisa
- 81. Grosseto
- 82. Siena
- 83. Arezzo
- 84. Firenze
- 85. Livorno
- 86. Pisa
- 87. Grosseto
- 88. Siena
- 89. Arezzo
- 90. Firenze
- 91. Livorno
- 92. Pisa
- 93. Grosseto
- 94. Siena
- 95. Arezzo
- 96. Firenze
- 97. Livorno
- 98. Pisa
- 99. Grosseto
- 100. Siena
- 101. Arezzo
- 102. Firenze
- 103. Livorno
- 104. Pisa
- 105. Grosseto
- 106. Siena
- 107. Arezzo
- 108. Firenze
- 109. Livorno
- 110. Pisa
- 111. Grosseto
- 112. Siena
- 113. Arezzo
- 114. Firenze
- 115. Livorno
- 116. Pisa
- 117. Grosseto
- 118. Siena
- 119. Arezzo
- 120. Firenze
- 121. Livorno
- 122. Pisa
- 123. Grosseto
- 124. Siena
- 125. Arezzo
- 126. Firenze
- 127. Livorno
- 128. Pisa
- 129. Grosseto
- 130. Siena
- 131. Arezzo
- 132. Firenze
- 133. Livorno
- 134. Pisa
- 135. Grosseto
- 136. Siena
- 137. Arezzo
- 138. Firenze
- 139. Livorno
- 140. Pisa
- 141. Grosseto
- 142. Siena
- 143. Arezzo
- 144. Firenze
- 145. Livorno
- 146. Pisa
- 147. Grosseto
- 148. Siena
- 149. Arezzo
- 150. Firenze
- 151. Livorno
- 152. Pisa
- 153. Grosseto
- 154. Siena
- 155. Arezzo
- 156. Firenze
- 157. Livorno
- 158. Pisa
- 159. Grosseto
- 160. Siena
- 161. Arezzo
- 162. Firenze
- 163. Livorno
- 164. Pisa
- 165. Grosseto
- 166. Siena
- 167. Arezzo
- 168. Firenze
- 169. Livorno
- 170. Pisa
- 171. Grosseto
- 172. Siena
- 173. Arezzo
- 174. Firenze
- 175. Livorno
- 176. Pisa
- 177. Grosseto
- 178. Siena
- 179. Arezzo
- 180. Firenze
- 181. Livorno
- 182. Pisa
- 183. Grosseto
- 184. Siena
- 185. Arezzo
- 186. Firenze
- 187. Livorno
- 188. Pisa
- 189. Grosseto
- 190. Siena
- 191. Arezzo
- 192. Firenze
- 193. Livorno
- 194. Pisa
- 195. Grosseto
- 196. Siena
- 197. Arezzo
- 198. Firenze
- 199. Livorno
- 200. Pisa
- 201. Grosseto
- 202. Siena
- 203. Arezzo
- 204. Firenze
- 205. Livorno
- 206. Pisa
- 207. Grosseto
- 208. Siena
- 209. Arezzo
- 210. Firenze
- 211. Livorno
- 212. Pisa
- 213. Grosseto
- 214. Siena
- 215. Arezzo
- 216. Firenze
- 217. Livorno
- 218. Pisa
- 219. Grosseto
- 220. Siena
- 221. Arezzo
- 222. Firenze
- 223. Livorno
- 224. Pisa
- 225. Grosseto
- 226. Siena
- 227. Arezzo
- 228. Firenze
- 229. Livorno
- 230. Pisa
- 231. Grosseto
- 232. Siena
- 233. Arezzo
- 234. Firenze
- 235. Livorno
- 236. Pisa
- 237. Grosseto
- 238. Siena
- 239. Arezzo
- 240. Firenze
- 241. Livorno
- 242. Pisa
- 243. Grosseto
- 244. Siena
- 245. Arezzo
- 246. Firenze
- 247. Livorno
- 248. Pisa
- 249. Grosseto
- 250. Siena
- 251. Arezzo
- 252. Firenze
- 253. Livorno
- 254. Pisa
- 255. Grosseto
- 256. Siena
- 257. Arezzo
- 258. Firenze
- 259. Livorno
- 260. Pisa
- 261. Grosseto
- 262. Siena
- 263. Arezzo
- 264. Firenze
- 265. Livorno
- 266. Pisa
- 267. Grosseto
- 268. Siena
- 269. Arezzo
- 270. Firenze
- 271. Livorno
- 272. Pisa
- 273. Grosseto
- 274. Siena
- 275. Arezzo
- 276. Firenze
- 277. Livorno
- 278. Pisa
- 279. Grosseto
- 280. Siena
- 281. Arezzo
- 282. Firenze
- 283. Livorno
- 284. Pisa
- 285. Grosseto
- 286. Siena
- 287. Arezzo
- 288. Firenze
- 289. Livorno
- 290. Pisa
- 291. Grosseto
- 292. Siena
- 293. Arezzo
- 294. Firenze
- 295. Livorno
- 296. Pisa
- 297. Grosseto
- 298. Siena
- 299. Arezzo
- 300. Firenze
- 301. Livorno
- 302. Pisa
- 303. Grosseto
- 304. Siena
- 305. Arezzo
- 306. Firenze
- 307. Livorno
- 308. Pisa
- 309. Grosseto
- 310. Siena
- 311. Arezzo
- 312. Firenze
- 313. Livorno
- 314. Pisa
- 315. Grosseto
- 316. Siena
- 317. Arezzo
- 318. Firenze
- 319. Livorno
- 320. Pisa
- 321. Grosseto
- 322. Siena
- 323. Arezzo
- 324. Firenze
- 325. Livorno
- 326. Pisa
- 327. Grosseto
- 328. Siena
- 329. Arezzo
- 330. Firenze
- 331. Livorno
- 332. Pisa
- 333. Grosseto
- 334. Siena
- 335. Arezzo
- 336. Firenze
- 337. Livorno
- 338. Pisa
- 339. Grosseto
- 340. Siena
- 341. Arezzo
- 342. Firenze
- 343. Livorno
- 344. Pisa
- 345. Grosseto
- 346. Siena
- 347. Arezzo
- 348. Firenze
- 349. Livorno
- 350. Pisa
- 351. Grosseto
- 352. Siena
- 353. Arezzo
- 354. Firenze
- 355. Livorno
- 356. Pisa
- 357. Grosseto
- 358. Siena
- 359. Arezzo
- 360. Firenze
- 361. Livorno
- 362. Pisa
- 363. Grosseto
- 364. Siena
- 365. Arezzo
- 366. Firenze
- 367. Livorno
- 368. Pisa
- 369. Grosseto
- 370. Siena
- 371. Arezzo
- 372. Firenze
- 373. Livorno
- 374. Pisa
- 375. Grosseto
- 376. Siena
- 377. Arezzo
- 378. Firenze
- 379. Livorno
- 380. Pisa
- 381. Grosseto
- 382. Siena
- 383. Arezzo
- 384. Firenze
- 385. Livorno
- 386. Pisa
- 387. Grosseto
- 388. Siena
- 389. Arezzo
- 390. Firenze
- 391. Livorno
- 392. Pisa
- 393. Grosseto
- 394. Siena
- 395. Arezzo
- 396. Firenze
- 397. Livorno
- 398. Pisa
- 399. Grosseto
- 400. Siena
- 401. Arezzo
- 402. Firenze
- 403. Livorno
- 404. Pisa
- 405. Grosseto
- 406. Siena
- 407. Arezzo
- 408. Firenze
- 409. Livorno
- 410. Pisa
- 411. Grosseto
- 412. Siena
- 413. Arezzo
- 414. Firenze
- 415. Livorno
- 416. Pisa
- 417. Grosseto
- 418. Siena
- 419. Arezzo
- 420. Firenze
- 421. Livorno
- 422. Pisa
- 423. Grosseto
- 424. Siena
- 425. Arezzo
- 426. Firenze
- 427. Livorno
- 428. Pisa
- 429. Grosseto
- 430. Siena
- 431. Arezzo
- 432. Firenze
- 433. Livorno
- 434. Pisa
- 435. Grosseto
- 436. Siena
- 437. Arezzo
- 438. Firenze
- 439. Livorno
- 440. Pisa
- 441. Grosseto
- 442. Siena
- 443. Arezzo
- 444. Firenze
- 445. Livorno
- 446. Pisa
- 447. Grosseto
- 448. Siena
- 449. Arezzo
- 450. Firenze
- 451. Livorno
- 452. Pisa
- 453. Grosseto
- 454. Siena
- 455. Arezzo
- 456. Firenze
- 457. Livorno
- 458. Pisa
- 459. Grosseto
- 460. Siena
- 461. Arezzo
- 462. Firenze
- 463. Livorno
- 464. Pisa
- 465. Grosseto
- 466. Siena
- 467. Arezzo
- 468. Firenze
- 469. Livorno
- 470. Pisa
- 471. Grosseto
- 472. Siena
- 473. Arezzo
- 474. Firenze
- 475. Livorno
- 476. Pisa
- 477. Grosseto
- 478. Siena
- 479. Arezzo
- 480. Firenze
- 481. Livorno
- 482. Pisa
- 483. Grosseto
- 484. Siena
- 485. Arezzo
- 486. Firenze
- 487. Livorno
- 488. Pisa
- 489. Grosseto
- 490. Siena
- 491. Arezzo
- 492. Firenze
- 493. Livorno
- 494. Pisa
- 495. Grosseto
- 496. Siena
- 497. Arezzo
- 498. Firenze
- 499. Livorno
- 500. Pisa
- 501. Grosseto
- 502. Siena
- 503. Arezzo
- 504. Firenze
- 505. Livorno
- 506. Pisa
- 507. Grosseto
- 508. Siena
- 509. Arezzo
- 510. Firenze
- 511. Livorno
- 512. Pisa
- 513. Grosseto
- 514. Siena
- 515. Arezzo
- 516. Firenze
- 517. Livorno
- 518. Pisa
- 519. Grosseto
- 520. Siena
- 521. Arezzo
- 522. Firenze
- 523. Livorno
- 524. Pisa
- 525. Grosseto
- 526. Siena
- 527. Arezzo
- 528. Firenze
- 529. Livorno
- 530. Pisa
- 531. Grosseto
- 532. Siena
- 533. Arezzo
- 534. Firenze
- 535. Livorno
- 536. Pisa
- 537. Grosseto
- 538. Siena
- 539. Arezzo
- 540. Firenze
- 541. Livorno
- 542. Pisa
- 543. Grosseto
- 544. Siena
- 545. Arezzo
- 546. Firenze
- 547. Livorno
- 548. Pisa
- 549. Grosseto
- 550. Siena
- 551. Arezzo
- 552. Firenze
- 553. Livorno
- 554. Pisa
- 555. Grosseto
- 556. Siena
- 557. Arezzo
- 558. Firenze
- 559. Livorno
- 560. Pisa
- 561. Grosseto
- 562. Siena
- 563. Arezzo
- 564. Firenze
- 565. Livorno
- 566. Pisa
- 567. Grosseto
- 568. Siena
- 569. Arezzo
- 570. Firenze
- 571. Livorno
- 572. Pisa
- 573. Grosseto
- 574. Siena
- 575. Arezzo
- 576. Firenze
- 577. Livorno
- 578. Pisa
- 579. Grosseto
- 580. Siena
- 581. Arezzo
- 582. Firenze
- 583. Livorno
- 584. Pisa
- 585. Grosseto
- 586. Siena
- 587. Arezzo
- 588. Firenze
- 589. Livorno
- 590. Pisa
- 591. Grosseto
- 592. Siena
- 593. Arezzo
- 594. Firenze
- 595. Livorno
- 596. Pisa
- 597. Grosseto
- 598. Siena
- 599. Arezzo
- 600. Firenze
- 601. Livorno
- 602. Pisa
- 603. Grosseto
- 604. Siena
- 605. Arezzo
- 606. Firenze
- 607. Livorno
- 608. Pisa
- 609. Grosseto
- 610. Siena
- 611. Arezzo
- 612. Firenze
- 613. Livorno
- 614. Pisa
- 615. Grosseto
- 616. Siena
- 617. Arezzo
- 618. Firenze
- 619. Livorno
- 620. Pisa
- 621. Grosseto
- 622. Siena
- 623. Arezzo
- 624. Firenze
- 625. Livorno
- 626. Pisa
- 627. Grosseto
- 628. Siena
- 629. Arezzo
- 630. Firenze
- 631. Livorno
- 632. Pisa
- 633. Grosseto
- 634. Siena
- 635. Arezzo
- 636. Firenze
- 637. Livorno
- 638. Pisa
- 639. Grosseto
- 640. Siena
- 641. Arezzo
- 642. Firenze
- 643. Livorno
- 644. Pisa
- 645. Grosseto
- 646. Siena
- 647. Arezzo
- 648. Firenze
- 649. Livorno
- 650. Pisa
- 651. Grosseto
- 652. Siena
- 653. Arezzo
- 654. Firenze
- 655. Livorno
- 656. Pisa
- 657. Grosseto
- 658. Siena
- 659. Arezzo
- 660. Firenze
- 661. Livorno
- 662. Pisa
- 663. Grosseto
- 664. Siena
- 665. Arezzo
- 666. Firenze
- 667. Livorno
- 668. Pisa
- 669. Grosseto
- 670. Siena
- 671. Arezzo
- 672. Firenze
- 673. Livorno
- 674. Pisa
- 675. Grosseto
- 676. Siena
- 677. Arezzo
- 678. Firenze
- 679. Livorno
- 680. Pisa
- 681. Grosseto
- 682. Siena
- 683. Arezzo
- 684. Firenze
- 685. Livorno
- 686. Pisa
- 687. Grosseto
- 688. Siena
- 689. Arezzo
- 690. Firenze
- 691. Livorno
- 692. Pisa
- 693. Grosseto
- 694. Siena
- 695. Arezzo
- 696. Firenze
- 697. Livorno
- 698. Pisa
- 699. Grosseto
- 700. Siena
- 701. Arezzo
- 702. Firenze
- 703. Livorno
- 704. Pisa
- 705. Grosseto
- 706. Siena
- 707. Arezzo
- 708. Firenze
- 709. Livorno
- 710. Pisa
- 711. Grosseto
- 712. Siena
- 713. Arezzo
- 714. Firenze
- 715. Livorno
- 716. Pisa
- 717. Grosseto
- 718. Siena
- 719. Arezzo
- 720. Firenze
- 721. Livorno
- 722. Pisa
- 723. Grosseto
- 724. Siena
- 725. Arezzo
- 726. Firenze
- 727. Livorno
- 728. Pisa
- 729. Grosseto
- 730. Siena
- 731. Arezzo
- 732. Firenze
- 733. Livorno
- 734. Pisa
- 735. Grosseto
- 736. Siena
- 737. Arezzo
- 738. Firenze
- 739. Livorno
- 740. Pisa
- 741. Grosseto
- 742. Siena
- 743. Arezzo
- 744. Firenze
- 745. Livorno
- 746. Pisa
- 747. Grosseto
- 748. Siena
- 749. Arezzo
- 750. Firenze
- 751. Livorno
- 752. Pisa
- 753. Grosseto
- 754. Siena
- 755. Arezzo
- 756. Firenze
- 757. Livorno
- 758. Pisa
- 759. Grosseto
- 760. Siena
- 761. Arezzo
- 762. Firenze
- 763. Livorno
- 764. Pisa
- 765. Grosseto
- 766. Siena
- 767. Arezzo
- 768. Firenze
- 769. Livorno
- 770. Pisa
- 771. Grosseto
- 772. Siena
- 773. Arezzo
- 774. Firenze
- 775. Livorno
- 776. Pisa
- 777. Grosseto
- 778. Siena
- 779. Arezzo
- 780. Firenze
- 781. Livorno
- 782. Pisa
- 783. Grosseto
- 784. Siena
- 785. Arezzo
- 786. Firenze
- 787. Livorno
- 788. Pisa
- 789. Grosseto
- 790. Siena
- 791. Arezzo
- 792. Firenze
- 793. Livorno
- 794. Pisa
- 795. Grosseto
- 796. Siena
- 797. Arezzo
- 798. Firenze
- 799. Livorno
- 800. Pisa
- 801. Grosseto
- 802. Siena
- 803. Arezzo
- 804. Firenze
- 805. Livorno
- 806. Pisa
- 807. Grosseto
- 808. Siena
- 809. Arezzo
- 810. Firenze
- 811. Livorno
- 812. Pisa
- 813. Grosseto
- 814. Siena
- 815. Arezzo
- 816. Firenze
- 817. Livorno
- 818. Pisa
- 819. Grosseto
- 820. Siena
- 821. Arezzo
- 822. Firenze
- 823. Livorno
- 824. Pisa
- 825. Grosseto
- 826. Siena
- 827. Arezzo
- 828. Firenze
- 829. Livorno
- 830. Pisa
- 831. Grosseto
- 832. Siena
- 833. Arezzo
- 834. Firenze
- 835. Livorno
- 836. Pisa
- 837. Grosseto
- 838. Siena
- 839. Arezzo
- 840. Firenze
- 841. Livorno
- 842. Pisa
- 843. Grosseto
- 844. Siena
- 845. Arezzo
- 846. Firenze
- 847. Livorno
- 848. Pisa
- 849. Grosseto
- 850. Siena
- 851. Arezzo
- 852. Firenze
- 853. Livorno
- 854. Pisa
- 855. Grosseto
- 856. Siena
- 857. Arezzo
- 858. Firenze
- 859. Livorno
- 860. Pisa
- 861. Grosseto
- 862. Siena
- 863. Arezzo
- 864. Firenze
- 865. Livorno
- 866. Pisa
- 867. Grosseto
- 868. Siena
- 869. Arezzo
- 870. Firenze
- 871. Livorno
- 872. Pisa
- 873. Grosseto
- 874. Siena
- 875. Arezzo
- 876. Firenze
- 877. Livorno
- 878. Pisa
- 879. Grosseto
- 880. Siena
- 881. Arezzo
- 882. Firenze
- 883. Livorno
- 884. Pisa
- 885. Grosseto
- 886. Siena
- 887. Arezzo
- 888. Firenze
- 889. Livorno
- 890. Pisa
- 891. Grosseto
- 892. Siena
- 893. Arezzo
- 894. Firenze
- 895. Livorno
- 896. Pisa
- 897. Grosseto
- 898. Siena
- 899. Arezzo
- 900. Firenze
- 901. Livorno
- 902. Pisa
- 903. Grosseto
- 904. Siena
- 905. Arezzo
- 906. Firenze
- 907. Livorno
- 908. Pisa
- 909. Grosseto
- 910. Siena
- 911. Arezzo
- 912. Firenze
- 913. Livorno
- 914. Pisa
- 915. Grosseto
- 916. Siena
- 917. Arezzo
- 918. Firenze
- 919. Livorno
- 920. Pisa
- 921. Grosseto
- 922. Siena
- 923. Arezzo
- 924. Firenze
- 925. Livorno
- 926. Pisa
- 927. Grosseto
- 928. Siena
- 929. Arezzo
- 930. Firenze
- 931. Livorno
- 932. Pisa
- 933. Grosseto
- 934. Siena
- 935. Arezzo
- 936. Firenze
- 937. Livorno
- 938. Pisa
- 939. Grosseto
- 940. Siena
- 941. Arezzo
- 942. Firenze
- 943. Livorno
- 944. Pisa
- 945. Grosseto
- 946. Siena
- 947. Arezzo
- 948. Firenze
- 949. Livorno
- 950. Pisa
- 951. Grosseto
- 952. Siena
- 953. Arezzo
- 954. Firenze
- 955. Livorno
- 956. Pisa
- 957. Grosseto
- 958. Siena
- 959. Arezzo
- 960. Firenze
- 961. Livorno
- 962. Pisa
- 963. Grosseto
- 964. Siena
- 965. Arezzo
- 966. Firenze
- 967. Livorno
- 968. Pisa
- 969. Grosseto
- 970. Siena
- 971. Arezzo
- 972. Firenze
- 973. Livorno
- 974. Pisa
- 975. Grosseto
- 976. Siena
- 977. Arezzo
- 978. Firenze
- 979. Livorno
- 980. Pisa
- 981. Grosseto
- 982. Siena
- 983. Arezzo
- 984. Firenze
- 985. Livorno
- 986. Pisa
- 987. Grosseto
- 988. Siena
- 989. Arezzo
- 990. Firenze
- 991. Livorno
- 992. Pisa
- 993. Grosseto
- 994. Siena
- 995. Arezzo
- 996. Firenze
- 997. Livorno
- 998. Pisa
- 999. Grosseto
- 1000. Siena



GENVA nudo alio prospecta Au. D. 1632. est videri nudo. et sp.

fig. 75

63. ANONIMO
 Veduta di Genova,
 dopo 1635.
 Affresco, cm. 310 x 144.
 Roma, Palazzi Vaticani, Loggia delle Carte geografiche.
 In alto, al centro, cartiglio con elogio.

Venne pubblicata e illustrata per la prima volta dall'Almagiò (1947) con datazione al 1632, desunta dal probabile anno di completamento delle Mura Nuove, ed attribuita ad un disegno eseguito espressamente per l'occasione, riconducendola fra le migliori ed accurate della grande raccolta diretta da Egnazio Danti. In realtà l'Alizeri (1875) ricorda una opera dello stesso argomento commissionata dalla Repubblica all'Annalido nel 1635 per essere inviata al papa Urbano VIII che l'aveva richiesta per soddisfare l'interesse suscitato dalla esecuzione della nuova cinta dif



L'ottica dell'ottocento

La città e il porto
Le vedute da Levante
Le vedute da Ponente

La vicenda e la lettura della iconografia urbana di Genova potrebbero concludersi qui, dinanzi ai nuovi problemi emersi da una difficile e rischiosa lettura delle opere esaminate sotto il doppio profilo dei significati documentari e percettivi che esse nascondono, se non disponessimo ancora di alcune raffigurazioni che per loro natura ci consentano di superare per esempio i silenzi delle piante e delle vedute prospettiche ma soprattutto di sottolineare concretamente la grande qualità paesistica raggiunta dalla città alla vigilia della sua industrializzazione.

Nei primi cinquant'anni del secolo scorso alla rigidità monocorde di una raffigurazione frontale dal mare che continua dal '400, si sostituisce infatti la produzione del vedutismo neoclassico e romantico che dimostra ampiamente le sue molteplici possibilità di approccio interpretativo, con tecniche complesse e inquadrature che avvolgono da ogni parte la complessa articolazione del manufatto urbano.

Uno sguardo alla localizzazione dei principali punti di stazione, pubblicata nella pagina accanto sulla pianta di Michele Poggi (1898), offre con immediatezza una sintesi delle numerose occasioni di rappresentazione prodotte dalla situazione naturale della città e dalla nuova ricerca visuale, anche sotto la spinta della iniziativa editoriale che in Europa diffonde a cominciare dagli anni '30 quei *rosnages pittoresques* destinati ad evocare fra la borghesia, col favore della giovane tecnica litografica, le «memorie» delle bellezze ambientali del continente.

Dai libri sempre più illustrati, dagli *albums* che raccoglievano le immagini più accattivanti dell'esotismo di viaggio e dalla stessa ricerca pittorica che si attardava sui problemi della verosimiglianza paesistica mi è riuscito oltremodo arduo raccogliere tutte quelle immagini che rappresentassero in numero sufficiente gli aspetti più significativi di questa produzione assieme a quelli documentari della città, compatibilmente con lo spazio e il taglio di questo lavoro.

Ferdinand Perrot (1808/1841; *Vue de Gênes*, Paris 1838), Alfred Guesdon (1808/1876; *L'Italie à vol d'oiseau*, circa 1850) e Nicholas J. M. Chapuy (1770/1858; *Ports de mer d'Europe*, circa 1850) portano il contributo dell'editoria vedutistica più affermata ma, anche se non mancano prodotti più popolari, ho dovuto per altro escludere illustrazioni da pubblicazioni altrettanto note perché meno autentiche e utili al fine proposto come *Italian Scenery* di E. F. Batty (Londra, Rodwell & Martin, 1817/1820), *Viaggi in Italia* di F. Gandini (Cremona, 1831-33), *L'Italie, la Sicile, etc.* di H. Hostein

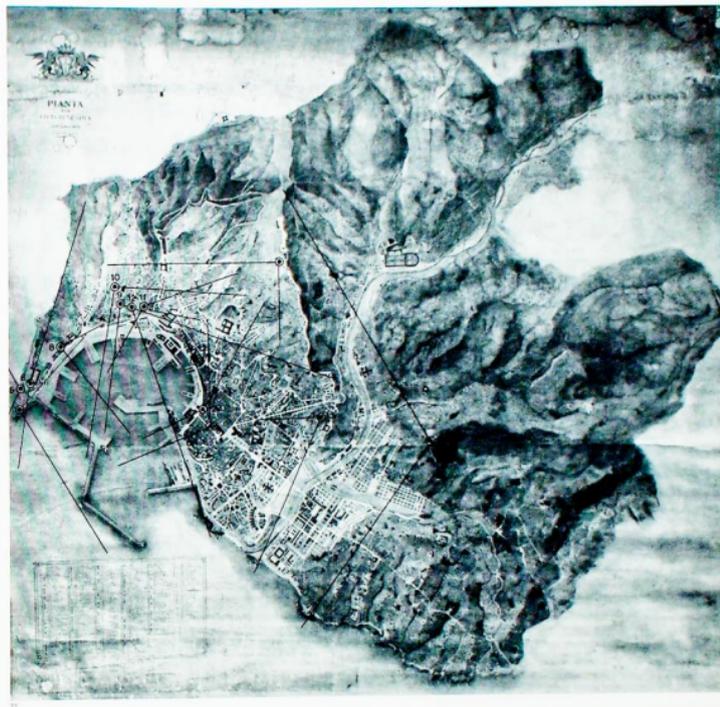
(Parigi, Audot, 1837, vol. 3); oppure più tarde come *Eine Wanderung von den Alpen bis zum Jura* di W. Kaden (Stuttgart, 1876). Ancora fra le pubblicazioni merita una citazione a parte l'opera di Martin Pierre Gauthier (Parigi, 1818-32) che racchiude, in un organico rapporto con la prima illustrazione completa dell'architettura genovese di età contemporanea, alcune fra le vedute a stampa di Genova più panoramiche che siano state prodotte.

In una ideale rassegna di tutte le inquadrature che hanno fissato per sempre il paesaggio urbano di Genova, gli intervalli descrittivi disertati dalla produzione di consumo sono opportunamente colmati da monotipi disegnati o dipinti che provengono da diverse raccolte, frutto di studio di quegli artisti *d'après nature* che, più di ogni altro tempo, hanno percorso nell'800 l'Europa, o anche dei pittori liguri che si sono rivolti finalmente a ritrarre la loro terra coinvolti ormai dalla generalizzazione contemporanea del gusto paesistico.

Agli stranieri che questa ricerca ha fortunatamente riportato sulla scena, come il Roberts (cfr. n. 69) il Drechsler (cfr. nn. 81 e 91) e l'Anonimo del Victoria & Albert Museum (cfr. n. 82), dobbiamo tre immagini eccezionali per fermezza di analisi descrittiva e felicità di interpretazione; agli italiani, come il Caffi (cfr. nn. 14 e 85) e il Bossoli (cfr. n. 71), e ai liguri, come Garibbo e Molinelli, dobbiamo infine la sorpresa di scoprire quanto Genova, che si avviava a divenire il maggiore porto della Penisola all'alba della Unificazione, fosse anche amata scrutata e ritratta per quelle qualità formali che essa realmente possedeva e che i suoi futuri abitanti non avrebbero saputo ricordare.

Lascio al lettore la piacevole fatica di approfondire, con la lettura delle singole schede, l'impegno di questi autori — di diversa estrazione e fortuna critica — nella rappresentazione corretta delle informazioni che ci hanno interessato lungo il nostro itinerario. Vorrei per altro ricordare, a questo proposito, che era questo un periodo in cui dibattito figurativo e strumentazione ottica a disposizione degli artisti convergevano fatalmente verso una raffigurazione quanto mai soggettiva della realtà, dove quindi finiva col pesare più il dato descrittivo su quello propriamente percettivo.

Per questa situazione e allo scopo di consentire un confronto diretto ho ritenuto utile ripartire le illustrazioni di questo capitolo in tre grandi gruppi: vedute da monte, da ponente e da levante; all'interno le immagini sono ordinate per punti di stazione concentrici, dall'esterno verso la città, senza perciò tener conto della sequenza cronologica.



Principali punti di stazione dei vedutisti

Verso il porto:

1 G. B. Molinelli, *Salita San Simone* (cfr. scheda n. 65); 2 D. Roberts, *Via al Ponte Reale* (cfr. n. 1 cfr. n. 69); 3 L. Garibbo, *Companie di San Lorenzo* (cfr. n. 70); 4 C. Bossoli, *Caratterista C. Alberti* (cfr. n. 71).

Da ponente:

5 H. P. Parker, *Strada di San Pier d'Arena, tra Lanterna e San Benigno* (cfr. n. 30); 6 N. M. J. Chapuy, *Strada di San Benigno* (cfr. n. 79); 7 L. Garibbo, *Prototipismo della Lanterna* (cfr. n. 78); 8 L. Garibbo, *Sotto l'Ospedale della*

Chiapella (cfr. n. 80); 9 F. Drechsler, *Salita San Francesco da Paula* (cfr. n. 81); 10 Anonimo, *Salita San Francesco da Paula* (cfr. n. 82); 11 M. P. Gauthier, *Giardino superiore Diana del Gigante* (cfr. n. 83); 12 A. D'Andrade, *Sopra il palazzo Diana del Gigante* (cfr. n. 87).

Da levante:

13 M. P. Gauthier, *Piazzale del Santuario di Nostra Signora del Monte* (cfr. n. 88); 14 L. Garibbo, *Salita da Nostra Signora del Monte ai Camaldoli* (cfr. n. 89); 15 F. Drechsler, *Giardino di Villa Durazzo allo Zerbino* (cfr. n. 91).

La carta di fondo, *Pianta della città di Genova nell'anno 1898*, scala da 1 a 20000, è di Michele Poggi e si conserva presso la Collezione topografica del Comune, n. inv. 3447.



65

G. B. MOLINELLI (dis. ed.) e LOUIS J. ARNOUT (inc.)
*Veduta generale di Genova dedicata alla Sua Maestà la Regina
 Maria Cristina*,
 circa 1844-49

Litografia, cm. 11,5 x 28,0; stamp. Lemercier, Parigi.
 Milano, Civica Raccolta Bertarelli, PV. 31-65.
 In basso, a sinistra, *Dessins d'après nature par G. B. Molinelli Editeur*,
 in basso, a destra, *Liblographé par Arnout. Imprimé par Lemercier
 à Paris*; al centro, sotto il margine inferiore, il titolo nelle lingue
 italiana e francese.

Prodotto che nasce da un nuovo e autentico rapporto fra la città e i
 suoi artisti; appartiene all'opera di un autore, attivo negli anni 1844/58,
 che si affianca ai maggiori vedutisti locali come Garbbo e Cambiaso.
 È una veduta prospettica insolita, con angolo ottico di 50° circa e punto

fig. 78

di stazione posto nell'ultimo tratto di Salita San Simone poco prima
 che essa entri nella Porta omonima. L'a. vi si rappresenta intento al
 lavoro e seguito dalla curiosità di due passanti, offrendo volutamente
 — e la dedica solenne lo conferma — una immagine della città por-
 tuale, pur ricca di navi e di traffici, incorniciata dal paesaggio arcaico
 dei borghi collinari e delle strade silenziose e riservate (*croisé*) che li
 collegano.

Molto interessanti sono le informazioni di secondo piano, fra il san-
 tuario della Madonnetta (al centro), la chiesa di San Barnaba e le altre
 più a ponente di San Rocco e San Francesco da Paola; oltre che, fra
 gli edifici più lontani, le annotazioni sulla fortezza di Castelletto (a
 sinistra) e il promontorio della Lanterna.

È assegnabile agli anni 1844-49, cioè fra l'esordio dell'autore e l'abdi-
 cazione di Carlo Alberto di Savoia, consorte di Maria Cristina (V. Roc-
 chiero, 1963). La presenza della fortezza del Castelletto, demolito dopo
 il 1849, è d'altra parte un sicuro termine «ante quem».



66

WILLIAM HENRY BARTLETT (dis.) e WILLIAM FLOYD (inc.)
Genoa,
 circa 1850.

Litografia, cm. 12,1 x 19,9.
 Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 3411.
 In basso, a sinistra, *Drawn by W. H. Bartlett*; a destra, *Engraved by
 W. Floyd*; sotto, al centro, titolo nelle lingue inglese e francese.

Opera di genere per escursione, schema ottico e figurine «meridio-
 nali» in primo piano; meno tradizionale è la scelta del punto di sta-
 zione — anche se di prospettico poco rimane — che permette all'a.
 di calcare il registro dell'enfasi, della città lontana sul mare pro-
 tetta da ciclopiche fortificazioni: nessuna di esse è riconoscibile, forse
 il convento con i cipressi in secondo piano (al centro) è una reminis-
 cenza di San Barnaba. La datazione approssimativa è attestabile poco
 prima del 1854, anno in cui Bartlett scomparve in un naufragio sulla
 rotta da Malta a Marsiglia.

fig. 79



67. ALFRED GUESDON (dis.) e JOHANN KARL SCHULTZ (inc.)
Gênes, Vue prise au dessus de l'Acquasola,
 circa 1849.

Litografia, cm. 28 x 44.
 Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 962.
 In alto *L'Italie à vol d'oiseau*; in basso, sotto il margine inferiore: a sinistra *Dessiné par A. Guesdon*, a destra *Lith. par Schultz*, al centro il titolo, nell'angolo destro *Impr. Lemercier à Paris*.

Appartiene al repertorio più noto ma costituisce anche questa una eccezione ai soliti punti di stazione, offrendo un approccio aereo alla città quasi da mongolfiera, anche se non è una rappresentazione « a volo d'uccello » canonica ma una veduta prospettica.

Il manufatto urbano è colto da sud-est, lungo la cinta da Carignano a Cavalletto, nella sua espansione più orientale. Fa, identifica l'immagine di Genova con gli assi del passeggio elegante più recente — fra l'Acquasola e la via Carlo Felice (oggi XXV aprile) — e lo specchio portuale lontanano, mentre la città antica si accatasta in un indecifrabile labirinto di tetti.



68. ANONIMO
Veduta della città e del porto di Genova dalle colline,
 circa 1850.

Litografia colorata, cm. 19,5 x 27.
 Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 1695.

Raffigurazione assolutamente commerciale per esecuzione ed impegno descrittivo che documenta in questa raccolta, anche con le opere illustrate ai nn. 66 e 79, l'esistenza di una produzione molto popolare interessata alla diffusione di queste immagini. Il punto di stazione di questa veduta prospettica è praticamente disposto sullo stesso asse ottico della litografia del Molinelli (cfr. n. 65), ma più avanti verso il mare e subito a ridosso della città più antica.

Il campanile al centro sullo sfondo del grande muro potrebbe alludere, con molte incoerenze, alla chiesa della Madonnaletta; in tutta la scena l'edificio più riconoscibile può essere soltanto la grande caserma di San Benigno.



Town and Harbour of GENOA



69.
 (DAVID) ROBERTS (?)
 Town and Harbour of Genoa,
 1822.

figg. 82-83

Inchiostro su carta in tre fogli; cm. 30 x 43,7; cm. 30 x 44; cm. 30 x 43,8.

Londra; British Museum, Department of Prints, 1948.2.5.4.
 Nel cartone centrale in basso, sotto il margine inferiore, il titolo; in quello di destra in basso, a destra, la firma Dan. Roberts 1822.

Veduta prospettica rilevata entro un angolo di circa 150°, quasi certamente a mezzo di «camera ottica» con punto di stazione posto sul tetto di Palazzo Cattaneo (Via Ponte Reale civ. n. 1) subito a ridosso del



prospetto orientale di Palazzo San Giorgio di cui si scorge il campaniletto a vela.

Un'opera inedita che arricchisce notevolmente la nostra raccolta per la sua complessa autenticità espressa nelle scelte ottiche, nella fedeltà descrittiva degli oggetti e nella fermezza di un segno puntuale ma non indifferente. Qui l'immagine urbana viene ritagliata in quella parte di città che si affaccia alla vita del porto, escludendo emblematicamente — e non soltanto per la scelta del punto di stazione — tutto il resto, monumentale o storico che esso sia, forse appena ricordato da quelle sue propagami che si agguantano alle colline.

La felice ambiguità del risultato, che si muove con respiro sicuro fra la testimonianza documentaria e la vastità atmosferica del paesaggio animato, suscita un immediato interesse per la personalità di sicuro rilievo che l'ha prodotto.

Puntiglio una incerta lettura del nome abbreviato in calce non consente di riconoscerci con sicurezza la presenza del Roberts più noto in Inghilterra (1796/1864), grande acquarellista e pittore di architetture nei massimi teatri di Edimburgo e di Londra, attento alle esperienze di viaggio nei maggiori paesi europei subito tradotte in opere a stampa, abituale illustratore del *Landscape Annual*.



Veduta del Porto di Genova presa dal Campanile della Metropolitana.

70

LUIGI GARIBBO

Veduta del Porto di Genova presa dal Campanile della Metropolitana.

Acquatorte e acquatinta, cm. 36,8 x 34,4.

Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 1736. In basso a destra, sotto il margine inferiore, Luigi Garibbo disegno e incise; al centro il titolo, sotto si vende in Genova presso Ferdinando Ricci Negoziante di Stampe, Libri, cc. Strada Laccoti.

Riprende quasi lo stesso soggetto del Roberts ma, con un punto di stazione più arretrato e appena spostato a sud, entro un cono ottico più allungato e di ampiezza usuale. Con tutto ciò l'immagine urbana del Garibbo, che resta a suo modo altrettanto impegnata nella fedele ripresa documentaria, riesce più distante e forse anche enfatica per il cangiante romanticismo del registro chiaroscuro favorito dall'impiego della tecnica ad acquatinta.

L'«a» guarda decisamente ad un risultato di «clima», all'opera compiuta, sia pure partendo da una magica interpretazione di quella luce netta e assorbente che è tutta particolare della città.

Può essere infine interessante notare come per gli edifici di primo piano posti al limite fra la zona d'ombra e di luce, questo risulti l'ultimo documento di una situazione urbanistica che verrà di lì a poco mutata totalmente per il taglio del tronco inferiore di via San Lorenzo (attorno al 1840).



71.
CARLO BOSSOLI
Il Porto di Genova dai Terrazzi di marmo,
circa 1833-46.

Acquerello, l'incisione all'acquaforte misura cm. 22,5 x 89,5.
Genova, già Collezione Arturo Pozzo.

Del soggetto si è preferito pubblicare l'originale ad acquerello, più attento e ricco di risultati, rispetto alla incisione derivata ad opera dello stesso a, già nota ma anche meno efficace a tutti gli effetti.

A distanza di pochi anni dalle opere analoghe del Roberts e del Garbino l'immagine urbana appare qui ridotta a fiancheggiare letteralmente l'infrastruttura portuale che assume, attraverso l'aulica cornice dei Terrazzi di Ignazio Gardella (datati solo quarant'anni, dal 1835 al 1880 circa), un ruolo mitico ed esclusivo.



fig. 85 Una verifica interessante di questa valutazione la si ricava osservando le ali dello scenario, così bravamente centrato dall'ottica a grandangolo impiegata dal Bossoli. A sinistra, dove in realtà si affaccia la quinta cittadina della Ripa, le informazioni derivano chiaramente da una inquadratura convenzionale già diffusa attorno al 1817 dalla raccolta di Elizabeth F. Batty (*Italian Scenery*, tav. 8). A destra, e al centro, la scena si ravviva e si muove attorno alle testate dei ponti di approdo, alla Darsena ed agli ultimi brani delle venose mura del sec. XVII, mostrando più alto e attento l'interesse dell'a., celebre manipolatore di grandiose vedute realizzate in molti paesi d'Europa ed illustratore efficacissimo delle campagne belliche del continente e di altrove. La datazione assegnata al quadro sembra giustificata dalla presenza dei Terrazzi (eretti dopo il 1835) e dall'esistenza del primo bacino di carenaggio, costruito negli anni 1846-1851 accanto al fianco orientale dell'antica Darsena.



fig. 86

72.
FERDINAND PERROT
Gènes, vue prise de la Quarantaine,
prima del 1841.

Litografia.
Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Vh. 13, 1839-631.
In basso, sotto il margine inferiore: a sinistra *Desués d'après nature et lith. par Ferd. Perrot*, al centro il titolo seguito da *Dedite à l'Académie Royale de Berlin par Ferd. Perrot*.

Opera di genere uscita dall'atelier dell'a., attivo dal 1831 e immaturamente scomparso in Russia nel 1841, che riecheggia a grandi linee la stessa ed antica immagine del Lorenese (cfr. n. 71) per impaginazione ed effetti luministici, anche se esasperati dal gusto romantico.

Veduta prospettica, realizzata con punto di stazione appena al largo del Molo Nuovo ove sostavano i battelli in quarantena, la città antica viene ripresa in controcchi sullo sfondo di un monte. Faesce ingannito. In questo caso l'immagine urbana di Genova appare ridotta quasi al limite di emblema, una figura polivalente entro cui situare il ricordo di qualsiasi città portuale, ultimo risultato e somma di convenzioni figurative che durano da molti secoli.



56

fig. 87

73.
S. READ
The war in Italy - Genoa,
1859.
Pagina da *The Illustrated London News*, 14 maggio 1859.

Litografia, cm. 21 x 34.
Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 921.
In basso, al centro sotto il margine inferiore, il titolo seguito da *From a drawing by S. Read*, a destra, lungo il margine laterale numero di pagina, data e titolo corrente con la testata del periodico.

Sotto il titolo della illustrazione corre un testo in lingua inglese che contiene un profilo di taglio turistico della città — con i soliti e convenzionali apprezzamenti sulla bellezza e la storia naturalmente frammenti agli svantaggi abituali — e la notizia dello sbarco delle truppe francesi di Napoleone III sceso a fiancheggiare Vittorio Emanuele II nella guerra in corso contro l'Austria.

La scelta dell'immagine urbana, rappresentata da una veduta prospettica con punto di stazione sulle Mura della Marina, è coerente con il gusto giornalistico di quel secolo — oltre che di tempi più recenti — che sapevano ridurre ogni fatto in bozzetti piacevoli, tanto a parole che con figure.

Nel nostro caso l'Inquadatura, già scelta da Garbbo, Cambiaso e Chapuy — tanto per citare nomi di vedutisti più sovente impegnati nel confronto sincero con la realtà del paesaggio urbano — appare ormai pronta ad entrare nel corredo del più consumato folklore locale, risonante dai rempanti di onde che sbattono sul fatidico scoglio Campana (affogato dai riempimenti per la Circonvallazione a mare, circa 1875), di antiche mura e di vecchi conventi come quello di San Silvestro.



VUE DU PORT ET DE LA VILLE DE GÈNES
Lith. à la Haye Charles-Felix Stey
Paris de la Croix, à Paris
Paris de la Croix, à Paris
Paris de la Croix, à Paris
Paris de la Croix, à Paris

74. CHARLES ROTTMANN (dis.) e PHILIPPE BENUCCI (inc.)
Vue du port et de la ville de Gènes,
 1830.

Litografia, cm. 32 x 53; stampatore Ios. La Croix, Munich.
 Genova, Collezione Topografica del Comune; inv. n. 1029.

In basso a sinistra, sotto il margine inferiore, *Peint d'après nature par Ch. Rottmann*; a destra, *Lith par Ph. Benucci*. Al centro titolo in lingua francese seguito da *Dedice à Sa Majesté Charles-Felix Roi de Sardaigne de Chypre et de Jérusalem, Duc de Savoie, de Gènes, Prince de Piémont etc. etc.*; sotto *Impriemé par Ios. La Croix, Munich 1830* e la firma *Par son très humble et très obéissant serviteur Philippe Benucci*.

Immagine convenzionale e di poca utilità informativa eccetto che per le grandi linee del paesaggio urbano, appesantita in primo piano dagli incredibili scene e bozzetti «italianizzanti» forse in corrispondenza di un nichilo accanto al monastero di San Benigno.

75. NICHOLAS M. J. CHAPUY (dis.) e LOUIS PH. A. BICHEBOIS (inc.)
Panorama de Gènes,
 circa 1850.

Litografia, cm. 26,2x87,4; stampatore Adam; editore Armanino, Genova.

fig. 88

Genova-Pegli, Civico Museo Navale, inv. n. 1391.
 In basso, sotto il margine inferiore; a sinistra *Dessiné d'après nature par Chapuy*; al centro N. Armanino *Editeur-Propriétaire, à Gènes rue Garibaldi 28* e il titolo; a destra *Lith. par Bichebois*.

Corretta veduta prospettica di ampio angolo ottico, con punto di stazione sotto San Benigno, che permette efficaci confronti con la precedente veduta di Rottmann anche se tutta la ripresa, per la distanza via francese seguito da *Dedice à Sa Majesté Charles-Felix Roi de Sardaigne de Chypre et de Jérusalem, Duc de Savoie, de Gènes, Prince de Piémont etc. etc.*; sotto *Impriemé par Ios. La Croix, Munich 1830* e la firma *Par son très humble et très obéissant serviteur Philippe Benucci*.

La datazione è attestabile al decennio 1840-50 quando Chapuy e Bichebois lavorano su Genova (cfr. G. Giulbin, 1970, n. 108), forse un poco prima del termine poiché Bichebois muore a Parigi proprio nel 1850.

76. ALFRED GUESDON (dis.) e JOHANN KARL SCHULTZ (inc.)
Gènes, vue prise au dessus de la Lanterne,
 circa 1849.

Litografia a monocromia, cm. 28,3 x 44; stampatore Lemercier, Parigi.
 Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 2467. *Sc. 2*

In alto al centro, sopra il margine superiore, *L'Italie à vol d'oiseau*; in basso a sinistra, sotto il margine inferiore, *Dessiné par Guesdon*, e

fig. 90



a destra, *Lith. par Schultz*. Sotto, al centro, il titolo e il numero di serie (21); in basso a destra *Imp. Lemercier à Paris*.

Inserita nella serie dedicata all'«Italia a volo d'uccello», cui appartiene la veduta dello stesso a. pubblicata poco più sopra (cfr. n. 67), si presenta in realtà come una veduta prospettica con punto di vista molto alto posto ad ovest della Lanterna.

Per queste scelte, e nonostante l'attenzione impiegata nei dettagli di primo piano, l'immagine urbana di Genova appare soltanto abilmente

accennata sul fondo assieme alle grandi emergenze paesistiche, quasi a considerarle col fatto che la identifica nei secoli.

Un solido prodotto editoriale che ci permette di completare la raccolta dei pezzi più significativi realizzati attorno a questo tradizionale punto di stazione dei vedutisti. Anche un buon documento della situazione del promontorio subito prima della demolizione del monastero di San Benigno (a sinistra in primo piano) ad opera del generale La Marmora per la costruzione delle caserme dell'esercito sardo-piemontese (1850).



77. NICHOLAS M. J. CHAPUY (dis.) e ISIDORE L. DEROY (inc.) fig. 91
Genes, vue prise des Remparts.
 circa 1850.

Litografia a colori, cm. 38,2 x 46,2; editore e stampatore V. Turgis, Parigi.

Milano, Civica Raccolta Bertarelli, PV. 31.70.

In alto, al centro, *Port de mer d'Europe - Italie*. In basso il margine inferiore, a sinistra, *Port V. e Targis, édifices 10 rue Serpenti*, al centro *Lith. de Targis*, a destra *Dessiné d'après nature par Chapuy et lith. par Deroiy*. Sotto al centro il titolo nelle lingue francese e spagnola e il numero di serie (14).

Appartiene ad una serie specializzata in vedute portuali, secondo un costume editoriale molto diffuso nella prima metà del secolo scorso, impegnato a rifornire un mercato attento di collezionisti e di amatori della bella veduta turistica, favorito dal rilancio delle tecniche di riproduzione e in particolare dalla litografia.

Da qui la maturità artigianale del nostro pezzo che valorizza la felice e brillante immagine dell'a. architetto litografo ed ex-ufficiale del Genio marittimo francese, particolarmente versato dunque nella interpretazione della città portuale.

Una veduta prospettica, ripresa dai bastioni immediatamente a monte della Porta della Lanterna, che riesce peraltro ad esser fedele nei confronti della città lontana cogliendone il clima a grandi colpi di luce senza scendere nell'immagine di genere.

E in pratica uno sviluppo analitico della veduta precedente (cfr. n. 75), in particolare della metà destra, arricchito dall'impiego delicato ed espressivo del colore.

GENOVA
 Vue prise des Remparts

GENOVA
 Vista tomada desde las Murallas



Veduta della Città di Genova presa dalla base della Lanterna

fig. 92

78. LUIGI GARIBBO
Veduta della Città di Genova presa dalla base della Lanterna,
prima del 1833.

Acquatorte e acquatinta, cm. 36,6 x 43,8.
Genova. Collezione Topografica del Comune, inv. n. 1735.
In basso a destra, sotto il margine inferiore, Luigi Garibbo disegno e incise, al centro il titolo e, sotto, l'indirizzo del mercante Ferdinando Ricci di Genova.

In pendenti con l'altra veduta dedicata espressamente al porto (cfr. n. 70) ma che in realtà è l'unica dove l'a, tenta un confronto diretto col manufatto umano vero e proprio, l'opera appare caratterizzata ancora una volta da un'ottica corretta ma allontanata rispetto alle misure reali, sicché vi ha buon gioco il taglio esasperante della superficie acqua e dell'atmosfera ventosa che spinge le nubi verso le colline circostanti.

Attenta come sempre è invece la descrizione di primo piano che scopre il tronco di strada subito dopo la Lanterna, gli edifici della Sanità alla radice del Molo Nuovo e i vascelli che vi si ormeggiano con ordine coperti, al tramonto, dalla lunga ombra del faro.



fig. 94

nelle pagine seguenti

80.
LUIGI GARIBBO
Veduta di Genova dalla spiaggia di San Lazzaro,
firmata e datata 1832.

Olio su tela, cm. 30 x 70.
Genova. Collezione della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.

Questo recente acquisto viene a completare la serie delle vedute realizzate dall'a, nell'area suburbana di ponente, con evidenti contrapposizioni a quella più ristretta disegnata da San Teodoro verso la Lanterna (cfr. Giubbini, 1970; n. 71), ponendosi forse come l'unica ripresa che si conosca della città da questo particolare punto di stazione (P. Torrisi, 1975, pag. 223).

Anche in questa opera del Garibbo si coglie quella sua costante volontà di rappresentare tutta la città entro una immagine di grandi spazi come si è già più sopra rilevato, un effetto certamente ottenuto con un particolare impiego della «camera ottica» di cui variava intenzionalmente la focale, secondo quanto dimostra egli stesso in un quaderno di schizzi conservato presso la Collezione Topografica del Comune di Genova (inv. n. 1471). La diversa luminosità del colore attema qui sensibilmente la tagliente atmosfera delle acquaforti, con una evidente enfasi drammatica negli effetti di nubi cui si contrappone più accentuante la diversità e idillica descrizione del paesaggio sulla scogliera di San Lazzaro.

Nonostante la quinta un po' ingenua del giardino sospeso in primo piano, l'animazione mosso e intensa dei viandanti che animano la scena sottolinea ampiamente la scelta contenutistica dell'a, intesa a inquadrare la città cui più che altrove come un oggetto solenne, dal profilo ricco e identificabile anche se lontano.

79.
LOUIS LEBRETTON
Gènes, vue du port,
metà sec. XIX.

Litografia colorata, cm. 34,8 x 59,5, stampatore Becquet, editori Fratelli Bulla, Parigi.

Genova. Collezione Topografica del Comune, inv. n. 1177.
Sopra il margine superiore, al centro, *Italie*. Sotto il margine inferiore: al centro *Lebretton del.* e il n. di serie 10, tra il titolo in lingua francese e quello in lingua spagnola. In calce alla figura appare ripetuta la firma dell'autore *L. Lebretton*.

Un documento più corrente e popolare dell'immagine ottocentesca di Genova diffusa in Europa alla metà del secolo: la città della Lanterna, delle navi e delle case sparse sulle colline.
La pesante ovvietà del prodotto, accresciuta da una pessima trascrizione di altra veduta, non permette di stabilire una datazione un po' meno imprecisa; la fortezza del Castelletto, demolita dopo il 1849, rimane l'unico termine accertabile.

fig. 93



Vue de Gènes prise du côté de l'Ouest, dans le Jardin de M^r N. Marbelli, près de l'oratoire du Rosaire, montée de S^t François de Paule.

nelle pagine seguenti:

81.
FRIEDRICH DRECHSLER
Vue de Gènes prise du côté de l'Ouest, dans le Jardin de M^r N. Marbelli, près de l'oratoire du Rosaire, montée de S^t François de Paule.
Tratto e acquerello, cm. 34 x 72.
Torino, Biblioteca Reale, O-I (151).

figg. 95-96-97

In basso, lungo tutto il margine inferiore, linea graduata di 50°; a sinistra la firma dell'a., al centro il titolo.

Opera inedita e singolare, estranea per i suoi caratteri peculiari al genere della veduta di produzione editoriale e, più ancora, al paesaggio di autore zate. La presenza della scala graduata e la puntigliosità descrittiva di ogni edificio, di primo piano o di sfondo, la definiscono come una veduta prospettica di vero e proprio rilievo diretto, realizzato con l'impiego totale della «camera ottica».

Per il punto di stazione, posto circa a metà dell'attuale Salita San Francesco da Paola, sul lato opposto all'Oratorio del Rosaire, apre opportunamente la serie delle vedute più note che da questa posizione di ponente hanno affrontato l'immagine urbana di Genova.

La sua qualità documentaria, resa più efficace dall'uso diligente dello sfumato, permette di leggere quasi in ogni edificio la condizione del manufatto urbano negli anni 1825-34, età che si può desumere dalla presenza della villetta Serra all'Acquasola (terreta dopo il 1825) e dall'assenza del Manicomio (eretto dopo il 1834) in questa e nell'altra veduta pendanti pubblicate più avanti (cfr. n. 91).

82.
ANONIMO

fig. 98

Veduta di Genova, presa sopra l'ultima curva di salita San Francesco da Paola,
prima metà sec. XIX.

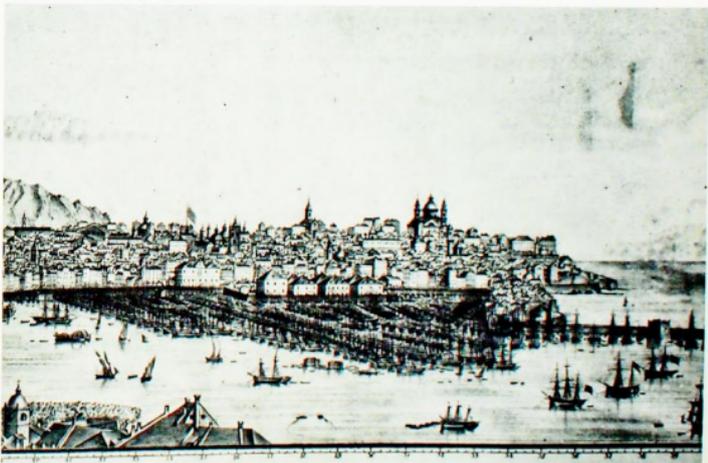
Litografia colorata, cm. 17 x 20.

Londra, Victoria & Albert Museum, Department of Prints; FF. 19 (E. 3883).

Un'opera inedita di solida fattura, certamente realizzata nella prima metà del secolo XIX, che sa perseguire ricerca cromatica e luministica con una corretta informazione descrittiva che sa cogliere soprattutto ma caratteristica della sua luce.

La scelta di questa particolare angolatura panoramica non è nuova perché comune, fra tante, ad un quadro di Domenico P. Cambiaso (F. Sbargi, 1975, p. 161) datato 1840, ad una litografia dello Chapoy della *Protonotarie* ecc. (1850; cfr. n. 121) e ad una del Deroy, ma il punto prospettico di stazione è peculiare e si può situare sul dosso immediatamente a ponente di quello sul quale sorge il santuario di San Francesco da Paola.

L'autore, ancora anonimo, si pone appena più in alto del punto scelto dal Drechsler per il disegno della scheda precedente (cfr. fig. 95) e ci offre praticamente la stessa inquadratura della città mascherandola per altro col profilo del piazzale del santuario e della villa sottostante. Per una datazione meno approssimata si può restringere quella sopra indicata al secondo quarto del secolo XIX perché l'incisione ha parte di una ricca serie dedicata alle città italiane assegnabile, per molti argomenti, a quel periodo.







VUE DE LA VILLE DE GÈNES, prise de la lanterne

83
MARTIN PIERRE GAUTHIER (dis.), BENCE e THIERRY (inc.)
Vue de la ville de Gènes prise de la hauteur dite du Geant,
1818.

Acquaforte, cm. 28,2 x 62,3.

Illustrazione da *Les plus beaux édifices ecc.*, cit., vol. I.
Genova, Collezione privata.

In basso sotto il margine inferiore: al centro il titolo e nell'angolo
destra Bence et Thierry sculp.

Consumata dalla più recente pubblicazione di libri sulla vecchia Genova, resta ancora la rappresentazione ravvicinata e più nota dell'immagine urbana in età contemporanea, in corrispondenza del suo accesso occidentale, anche se ha un precedente illustre e quasi analogo nella *Flora* con veduta di Genova eseguita nel 1861 da Jean Massys (cfr. n. 2). In realtà occorre osservare, a proposito di questo inpari confronto, che la veduta prospettica del Gauthier deve buona parte della sua fortuna alla dilfina conoscenza e alla sapiente impaginazione delle due quinte di primo e secondo piano, attentamente ispezionate dalla sottigliezza neoclassica del segno, mentre rende la città alla stregua di uno



LE DE GÈNES,
Banc de Gènes

sfondo necessario ma confuso appiattendolo a pochi edifici ineliminabili del suo storico profilo. In altra sede si potrebbero analizzare i precedenti culturali ed i fini immediati con cui l'a., architetto francese, ha condotto a termine l'opera completamente dedicata alla città ed ai suoi edifici monumentali, attraverso planimetrie, prospetti, sezioni, dettagli decorativi e prospettive di avvicino. Certo è che talvolta traspare abbastanza chiaramente un contrasto fra la documentazione del singolo edificio, ottenuta con una rigida applicazione della geometria descrittiva, e quella dell'edificio situato in un ambito paesistico non sempre descritto con altrettanta

attenzione e sensibilità.

Tutto ciò non sottrae autenticità a questa immagine dove più viva appare la scena fuori e dentro Porta San Tommaso, dalle ultime cortine delle Mura cinquecentesche al palazzo Doria, dai grandi edifici dell'Annunziata al convento e alla chiesa che, sull'estremo scoglio, danno nome alla porta di città. Anche per questo il punto di stazione scelto dall'a. accanto alla statua del «gigante» Nettuno, alla sommità dell'aulico giardino superiore dei Doria di Fassolo (sull'area dell'attuale ex-albergo Miramare), avrà molta fortuna presso gli imitatori.



VUE D'UNE PARTIE DE LA VILLE DE GÈNES.

gravé de l'œuvre de M. de la Roche.

84

JEAN JACQUES CHAMPIN

Vue d'une partie de la ville de Gênes prise de la banteur dite du Grant.

circa 1850.

Litografia, cm. 46,6 x 66,7.

Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 988.

In basso a sinistra, sotto il margine inferiore, *Designé d'après nature et lith. par Champin, au centre À Paris, chez V. e Turgis Éditeurs, rue Serpente 10; à destra Lith. de Turgis*. Sotto il titolo.

È evidente come sotto le umide ombre di un bosco romantico, abitato da poveri viandanti e da frati in cerca, si nasconda nettissima la veduta del Gauthier che si è vista più sopra secondo una vicenda così naturale per questa produzione che, fatte le debite differenze, si ripete in ogni secolo. Tocca a noi leggere in trasparenza il prodotto cogliendo di volta in volta l'attenzione del messaggio, provenga esso da un prototipo o da una sua stratificazione; una informazione che rimane nel migliore dei casi tutta da analizzare sia per quanto riguarda la realtà costruita del manufatto urbano che per quanto si riferisce alla interpretazione della sua natura più profonda.

fig. 100



85

IPPOLITO CAFFI

Genova vista dal Palazzo Doria.

1851.

Olio su tela, cm. 30 x 45.

Venezia, Galleria d'Arte moderna (Ca' Pesaro), inv. n. 1805.

È una immagine ormai nota fra quelle offerte dalla ventina di quadri che il Caffi ha dipinto a Genova e dintorni dal 1849 al 1851.

Secondo la critica più recente il soggiorno del pittore costituisce comunque un elemento discriminante per l'abbandono da parte della cultura locale del soluzionismo della prima metà del secolo, in direzione di un più sensibile scorcismo (E. Sborgi, 1975, p. 166).

Rispetto ad altre, realizzate dalle terrazze di palazzo Doria, dovute al Gariboldi (G. Guadagni, 1975, n. 62), allo Chappoy (op. cit., n. 106) ed allo stesso Corot (A. Rebaut, 1965, II, p. 106-7) per citare alcuni fra i maggiori, in questa immagine la città emerge solidissima dal mare così come ce la offre l'attenzione e la abilità del pittore, dal profilo silenzioso delle mura marittime in primo piano al promontorio di Capo d'Arena sino a tutta la parete occidentale dell'Arsenale e della Darsena.

Più in alto alla precisa descrizione di tutto il complesso monastico di San Tommaso risponde via via una «skilinea» sempre meno decisa, più atmosferica, dove si riconoscono appena le ultime miraglie della storica fortezza del Castelletto in demolizione.

fig. 101



fig. 102

86. DOMENICO PASQUALE CAMBIASO
Veduta di Genova dai giardini di Palazzo Doria,
circa 1850.

Olio su tela, cm. 47 x 72,5.
Genova-Pegli, Civico Museo Nareale, inv. n. 3907.

Molto più gracile e zoppicante la ripresa del soggetto ad opera questa volta di un artista che ha lasciato a Genova una lunga serie di quadri e disegni eseguiti appositamente per ricreare edifici ed ambienti cancellati dalla nuova espansione urbana.

Queste opere sono conservate presso la Collezione Topografica del Comune, riguardano anche il paesaggio antico dei sobborghi genovesi e delle Riviere, sono costituite in prevalenza da disegni a lapis nero. Una preferenza espressiva che spiega le lacune di questo quadro, specialmente dopo il precedente dipinto del Caffi, ma non mi impedisce dal pubblicarlo proprio per gli elementi informativi che produce a proposito di villa Doria, di San Tommaso e della Darvea.

Dietro l'imbarcatoio loggiato — oggi sepolto in cantina sotto il traffico delle automobili — l'immagine della città si trasforma facilmente in una nuvola anonima di colori e sfugge forse al soggetto preciso di questo studio che riguarda soltanto le immagini d'insieme, rispondendo con ciò all'ottica personale del Cambiaso che non regge ai grandi spazi com'è invece buona qualità delle raffigurazioni del Garibio.



fig. 103

87. ALFREDO D'ANDRADE
Panorama di Genova dalle alture di Fassolo,
circa 1885.

Fotografia.

Torino, Galleria Civica d'Arte moderna, Raccolta A. D'Andrade, cartella 37, foglio 49.

Nella sua infaticabile attività di rilevamento, studio e restauro archeologico D'Andrade usa la camera fotografica come il disegno a lapis e ad acquerello, quasi a voler ripetere senza soluzione di continuità quell'impegnata ricerca di oggettività che avevano realizzato i suoi predecessori con la camera ottica.

La scelta dell'inquadratura panoramica cade ancora una volta sulla collina di Fassolo, subito a ponente del giardino del Gigante che aveva visto al lavoro il Casalbier attorno al 1818 e Corot nel 1834, appena sotto la collina di Granarolo e San Francesco da Paola frequentata in quegli stessi anni dal Drechsler e, poco dopo, dall'Anonimo della litografia conservata al Victoria & Albert (cfr. n. 82) e dal Caffi. Un luogo straordinario che era piaciuto anche a Jean Massys trecento anni prima, per la grazia della natura modellata dall'uomo: dal quale si scorge il corpo della città che si allunga serrato attorno al mare fino di velieri, quasi a giustificare ancora la scelta allegorica del pittore fiammingo. C'è in questa fotografia, che chiude nobilmente la

rassegna delle vedute da ponente, una doppia operazione archeologica con cui D'Andrade ferma per il futuro una realtà urbana ineluttabile e verifica nello stesso tempo la sua carica visuale tenendo sott'occhio le immagini di chi l'aveva preceduto.

Siamo tra il 1875 ed il 1885, ad una svolta significativa della vicenda urbanistica fra città di antico regime e industrializzazione; sull'unità singolare di questo antico e stratificato insediamento, che qui appare evidente a chiunque, spuntano già i segni della fine: dalla lunga palizzata di Circonvallazione a mare, che sovrastava l'estremità orientale della Ripa, alle alte case sorte sull'area della fortezza del Castelletto. L'immagine di D'Andrade, proprio per quei propositi che ho detto e per la situazione reale, assume una pericolosa valenza sentimentale — almeno agli occhi dello storico — poiché espone alla tentazione di fermare il tempo, una possibilità quasi impensabile per una città vitale dove si incrociano appetiti di ogni grado e provenienza.

L'oggettività familiare dell'effetto fotografico, che rende più cocente questo desiderio, anche perché si avvicina allo schema compositivo per «contorno» delle antiche vedute urbane, attira comunque l'interessamento superficiale degli inventori di nostalgie che ieri e oggi hanno sempre fatto leva su questo tipo di immagini per alimentare un equivoco che ormai conosciamo.

Ci sembra di poter affermare con questo studio, che la città antica non è scomparsa con quei «contorni», ma rimarrà sempre nascosta ai suoi abitanti finché non sapranno superare una convivenza mista di secoli e, riconoscendola fra le città italiane d'arte, renderla degna di essere abitata.



VUE GÉNÉRALE DE LA VILLE DE GÈNES.
après les Bateaux de l'...

88. MARTIN P. GAUTHIER (dis.), BENCE e THIERRY (inc.)
Vue générale de la ville de Gènes prise des bateaux de la
Madonna del Monte,

1818.

Acquaforte, cm. 34,2 x 90,3.

Illustrazione da *Les plus beaux édifices ecc. cit.*, vol. 1, tav. I, di
 M. P. Gauthier.

Genova, Collezione privata.

In basso sotto il margine inferiore: al centro il titolo e nell'angolo
 destro *Bence et Thierry sculp.*

Il piazzale della Madonna del Monte è ancora oggi, come quello di
 San Francesco da Paola e suoi dintorni per ponente, un avvincente
 punto panoramico che, prima del Gauthier, ha visto al lavoro attorno
 a sé Antonio Giolli e l'Anonimo dell'Archivio I.S.C.A.G. (C. L. Forti,
 1971, p. 18) nel secolo XVIII e, dopo, almeno il Deroy e il Caffi

fra i più noti mentre il Garibbo ci ha lasciato un cmosocchiale analogo
 ma più allungato perché ripreso dai Camaldoli, una collina più a nord
 di questo santuario.

L'impianto ottico ed il risultato visuale complessivo sembrano aver
 superato gli ostacoli e le perplessità di composizione che abbiamo con-
 statato per le altre vedute panoramiche dedicate dal Gauthier a Genova
 e riprese dal mare e dall'altura del Gigante (cfr. nn. 47 e 83). Qui il
 consueto arredo neoclassico di alberi ondeggianti, fronde e rovine appena
 animate lascia avanzare le sinuosità del torrente Bisagno e delle col-
 line cittadine senza ostacolo alcuno e nella pienezza particolareggiata
 del loro andamento che sembra correttamente costruito su una plani-
 metria generale.

Nemmeno la descrizione dei sobborghi isolati o delle emergenze archi-
 tettoniche più utili al profilo urbano sembra peccare di facili superfi-
 colità, fatta salva vincente la semplificazione grafica delle facciate
 che però qui non incide sulla effettiva comprensione della forma
 paesistica.



Veduta della Città di Genova e delle sue adiacenze presa dalla valle di Camaldoli.

89. LUIGI GARIBBO (dis.) e PAOLO FUMAGALLI (inc.)
Veduta della Città di Genova e delle sue adiacenze presa dalla valle di Camaldoli,
 prima del 1833.

Aquatinta e acquerinta colorata ad acquerello, cm. 36,5 x 53,8.
 Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. n. 1305.
 In basso, sotto il margine inferiore: a destra la firma del Garibbo e a sinistra quella del Fumagalli, al centro il titolo e l'indirizzo del libraio Ferdinando Ricci.

Fa «pendanti» numerato con una veduta di San Pier d'Arèna ripresa dallo scoglio della Lanterna (G. Giubbini, 1970, nn. 56 e 57) e rappresenta bene, nella produzione dell'autore, quella ripetuta predilezione per i vasti orizzonti che qui appare esaltata dall'attenzione con cui si volge a descrivere il paesaggio minuto dei piccoli borghi e degli orti coltivati sulla piana e lungo il greto del Bisagno.



90. FRANZ SCHMID (dis.) e EUGENIO CICERI (inc.)
Vue de Gènes,
 circa 1842-1851.
 Litografia, stampatore Lemercier di Parigi.
 Parigi, Bibliothèque Nationale; Cabinet des Estampes, Vb.132.g. (1845-593).

In basso, sotto il margine inferiore: a sinistra *Paris chez WHB, Passage du Saumon, 38*; al centro *Imp. par Lemercier à Paris* e sotto il titolo; a destra *Schmid del. Eug. Ciceri lith.*

Grande veduta prospettica, con punto di stazione sul piazzale di Nostra Signora del Monte, che coincide praticamente con la zona centrale dell'acquaforte del Gauthier (cfr. n. 88) ripresa dallo stesso luogo. Realizzata almeno trent'anni dopo consente, per la sua attenta qualità descrittiva, molti confronti e approfondimenti sull'aspetto oggettivo del manufatto urbano sia per una maggiore conoscenza di questa parte della città nel rapporto edificazione ed ambiente, che è particolarmente caratterizzata dalla secolare destinazione a coltivazioni orticole, sia per

fig. 106 la presenza di nuove tipologie abitative (come quella insolitamente alta sulla riva sinistra del Bisagno) non ancora registrata dal Gauthier. La tecnica litografica favorisce largamente la qualità descrittiva di questo vero e proprio documento, in particolare per gli aspetti di cultura, anche se non dimentica la città lontana e la sua articolata conformazione sulle colline che la circondano.

Il soggetto è certo la città, anche se finisce per essere un ritratto dell'ultima parte della valle del Bisagno, e mi sembra possa chiudere validamente la illustrazione delle principali vedute di Genova realizzate da levante; con esso occorre ricordare per altro opere note ma non pubblicate, come quelle del Giolli (cfr. G. Giubbini, 1970, n. 22) o del Caffi (E. e F. Poleggi, 1969, tav. XXII, M. Pittaluga, 1971, n. 178), che realizzando immagini parziali o chiaramente pittoriche non potevano rientrare nel quadro degli obiettivi che mi sono proposto. La datazione indicata sotto il titolo tiene conto dell'ultimo periodo di vita dello Schmid, a partire dal suo soggiorno in Italia sino alla morte, avvenuta nel 1851, che coincide per altro con le prime litografie note del Ciceri e con tutte le altre indicazioni che provengono dallo stato di fatto urbano.



*Vue de Gènes
vue de la colline de l'Est de la Ville, dans le jardin
au Zerbini de M. de la Marquis Marcel Durazzo.*

91.

FRIEDRICH DRECHSLER

*Vue de Gènes prise du côté de l'Est de la Ville, dans le jardin
au Zerbini de M. de la Marquis Marcel Durazzo,*

Tratto e acquerello, cm. 34 x 72.

Torino, Biblioteca Reale, O.I (150).

In basso, sotto il margine inferiore, scala graduata di 50°; a sinistra la firma dell'autore; al centro il titolo.

Valgono per questo disegno le osservazioni generali fatte per quello «pendante», pubblicato alla precedente scheda n. 81, nei confronti della tecnica grafica e di ripresa oltretutto della peculiarità descrittiva ottenuta con un impiego radicale della camera oscura.

Nonostante la qualità grafica rischi di ottundere qua e là con certe grazie primitive la leggibilità di alcuni particolari e lo stesso clima urbano, occorre sottolineare ancora una volta la credibilità topografica di questo documento proprio perché realizzato con uno strumento impiegato sovente per il rilevamento visuale anche dai pittori (D. Gioseffi, 1959).

Il nostro autore non è il Canaletto, il Bellotto e nemmeno il Garibò che pure si affida volentieri alla «camera», non sembra certo possedere numeri di espressione autentica, lavora essenzialmente per descrivere e proprio per questo occorre valutare la sua fatica che ci riesce invece

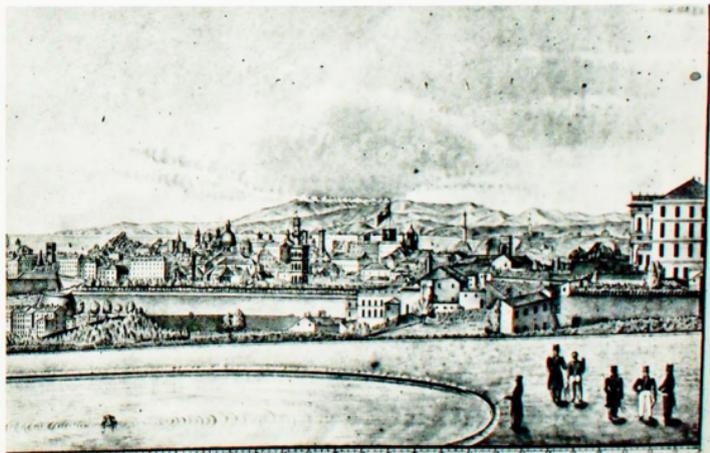
figg. 107-108,109

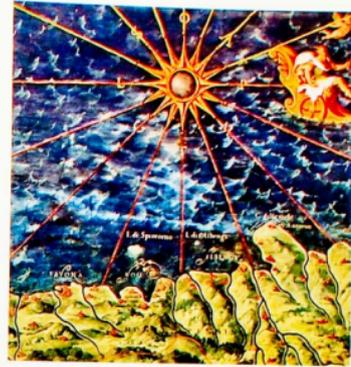
molto utile per vedere città e sobborghi fuori delle convenzioni adottate dai vedutisti del primo Ottocento.

Il Drechsler anzi si mostra così ingenuamente convinto dell'unicità di questo tipo di rilevamento al punto da perseguire il vecchio mito del «piano incurvato», dimostrato già scientificamente scorretto da Leonardo (D. Gioseffi, 1957); egli infatti rileva tutte le particolarità che rientrano nella inquadratura stabilita, secondo successivi raggi visuali riscontrabili sulla scala graduata, e poi le trascrive accuratamente in una immagine unica come se l'occhio potesse veramente abbracciarla. Resta il fatto che questo procedimento, reso ancor più meccanico dalla diligenza grafica, ha potuto trasmettere una raffigurazione topografica tridimensionale, dove non vi sono informazioni scorrette e si sente preciso il rapporto fra la posizione planimetrica e l'aspetto volumetrico.

Infine la scelta dei punti di stazione delle due vedute prospettiche, che potrebbero in realtà essere definite «panoramie» secondo un genere molto diffuso nel secolo XIX (G. Cassini, 1971, p. 18 sgg.), consente di raccogliere informazioni su brani di paesaggio urbano quasi mai rappresentati come ad esempio quello del Borgo di San Vincenzo (fig. 108), salvo che in vedute parziali.

La datazione di questo disegno, come anche di quello pubblicato alla scheda n. 81, può essere stabilita dalla presenza della villetta Serra (eretta dal 1825) e dall'assenza del Manicomio costruito sotto la collina di Carignano dopo il 1834 e in seguito demolito.





L'immagine delle
città rivierasche

L'iconografia degli abitati più significativi sorti lungo le due Riviere presenta una vicenda certamente diversa da quella di Genova per origine e tempi di svolgimento ma merita di essere ripresa a grandi linee, nonostante i limiti di spazio, per sottolineare gli obiettivi di fondo di questo lavoro inteso ad aprire il dibattito sui caratteri delle fonti iconografiche come documenti per la storia dello spazio urbano e della sua percezione.

Lo studio della raffigurazione degli abitati di costa, che costituiscono sotto molti aspetti una manifestazione estremamente interessante del fenomeno urbano, non ha ancora trovato — per quanto mi consta — una sua precisa collocazione anche se, nei confronti di altri tipi urbani, appare favorito da un'estrema ricchezza e continuità di fonti prodotta dalla cartografia nautica, da quella tecnica legata alle necessità operative e di manutenzione degli impianti portuali, dallo stesso vivo e appassionato interesse della pittura di paesaggio e di veduta particolarmente coltivata nel nord europeo.

Per la Liguria le prime sistematiche indicazioni ci vengono da un recente lavoro di Domenico Astengo e Giulio Fiaschini (1975) dedicato ai viaggiatori e vedutisti che hanno illustrato la Riviera e le valli del Savonese.

Se si eccettuano pochi riferimenti, per lo più planimetrici, contenuti nella cartografia terrestre o ancor più in quella nautica che partono finanche dal secolo XVI, occorre giungere al secolo XVIII per incontrare fonti sistematiche ed estese a tutto il territorio quali sono, fra le maggiori, le opere prodotte dalla bottega familiare dei Vinzoni e in particolare il *Domnio della Serenissima Repubblica di Genova in Terraferma* di Matteo Vinzoni, cartografo ufficiale (1773; T.O. De Negri, 1971).

Oltre alla ricca raccolta di planimetrie urbane e di dettaglio che vi sono contenute, alla quale si può forse avvicinare per altri motivi l'*Atlante linguistico* di Francesco M. Accinelli (Genova, Civica Biblioteca Berio, Sezione Conservazione; c.f. 2.11), ben poco rimane da citare per i secoli precedenti all'800. L'appunto sulla costa da Capo Mele ad Albenga segnato sull'*Album delle Antichità* (1539-40) (E. Tormo, 1940, f. 37 v.) di Francesco d'Olanda (1539-40), i progetti seicenteschi di Joseph Furtenbach per il Savonese (D. Astengo - G. Fiaschini, 1975, p. 129), i *croquis* ad acquerello monocratico di Fragonard per le particolari condizioni di isolamento della Liguria per via di terra, non ha mai raggiunto quel risultato iconografico totale che ha costituito la fortuna dell'immagine di Genova presso i forestieri, per altro condizionata da più complessi valori di qualità urbana e di preminenza nella geografia storica ed economica del continente.

La vicenda iconografica delle città rivierasche cambia improv-

visamente nei primi venti anni del secolo XIX per alcuni effetti delle campagne napoleoniche e per la diffusione di certe iniziative editoriali nate dal rinnovato interesse per i viaggi. La Liguria costiera, ed anche quella interna verso il Piemonte, sale alla ribalta — è proprio il caso di dirlo — come teatro dell'epos francese, e ad iniziativa di editori illuminati che inviano artisti di fama al seguito di Napoleone per raccogliere «dal vero» i fatti di guerra e diffonderne le immagini con pubblicazioni di estrema raffinatezza. Nei *Tableaux Historiques des Campagnes d'Italie*, disegnati da Carle Vermet ed incisi da Didot (ed. Aubert, 1806), e nelle *Vues des Camps de Bataille de Napoleon en Italie* etc., disegnati da Giuseppe P. Bagetti nel 1803 (ma editi nel 1835), la nostra regione appare in tutta la solennità della sua aspra natura che resta tuttavia indifferente alla violenza drammatica della guerra. Più utili all'analisi che ci interessa sono invece le opere di due uomini che pure appartengono ancora alla burocrazia dell'Impero napoleonico come Louis Bacler d'Albe e il conte Gilbert J. Chabrol de Volvic. Al primo, un ingegnere topografo che aveva rilevato la costa da Nizza a Savona nel 1794-95, dobbiamo i numerosi schizzi paesistici realizzati nelle pause della campagna topografica e pubblicati come *Souvenirs Pittoresques* nel 1819-20; al secondo, nominato Prefetto del Dipartimento di Montenotte, dobbiamo la primissima raccolta sistematica di vedute urbane della Riviera occidentale e dell'entroterra ad illustrazione della sua *Statistique des Provinces de Savoie, d'Oneglia, d'Acqui* etc. (Paris, 1824).

Come annotano Astengo e Fiaschini questi prodotti, proprio perché nati da ricognizioni sostanzialmente topografiche, contengono una rassegna pressoché completa di immagini urbane che possiedono finalmente una coerente struttura di assemblaggio, anche se mancano in realtà di una attenta descrizione dei dettagli edili; essi sono infatti soltanto l'avanguardia di un vasto esercizio di immagini direttamente coinvolte nella ricerca ottica del secolo come quelle che nasceranno dalla cultura romantica dei viaggiatori e degli editori dei loro *sketchbooks*.

Prima di questi sarà per altro opportuno ricordare l'opera di Clemente Rovere (1807-1860), *grand commis* dello Stato sardo e buon cultore di studi storici, che, in modo quasi simile ai lavori di Bacler d'Albe e Chabrol de Volvic, avrebbe dovuto pubblicare una imponente galleria illustrata e descrittiva degli stati sabaudi di terraferma (V. Viale, 1975). Nel suo *Piemonte antico e moderno delineato e descritto*, al quale lavorò dal 1827 al 1854, sono contenuti 4007 disegni fra cui 450 dedicati alla Liguria che non sono però attualmente accessibili anche se conservati presso la Deputazione piemontese di Storia patria.

Con l'industria dei *voyages pittoresques* gli stessi artisti che abbiamo citato per Genova, come Perrot, Guesdon e Chapuy,

ci danno le serie più ricche di immagini della Liguria assieme alle opere sparse da Jean Jacques Champin (1830) nelle sue *sautes*, alle illustrazioni delle opere di Enrico Gouin (1844) di Rodolphe Töpffer (1853), di Charlotte de Rothschild (1869).

Più tardi, sulle strade sassone ed inconsuete delle Riviere che i viaggiatori percorrevano a dorso di mulo solo quando vi erano costretti da una improvvisa interruzione della navigazione, si farà sempre più fitta anche la presenza degli inglesi testimoniata dalle illustrazioni del *Landscape Annual* e dai numerosi *sketchbooks* che sono conservati nei musei d'Inghilterra.

Degli italiani ricordiamo infine l'opera di Modesto Paretto (1822), di Nicolò Orsolini, di Lorenzo Centurione (1863) e di Domenico P. Cambiaso che, a differenza del grande impegno dimostrato dal vedutismo francese nel sottolineare le tappe della contemporanea pittura romantica, scendono a più modesti risultati illustrativi e documentari come nel caso del Cambiaso che gira le Riviere per salvare la memoria di ciò che scompare così come aveva fatto per Genova.

Quelle raffigurazione e quale immagine delle città rivierasche si componga attraverso così diversi tipi è certo compito complesso e di non breve momento, ma ancora una volta si ripropone con immediatezza la sorte iconografica dell'abitato di costa che appare condizionata da uno stretto rapporto con la conformazione orografica e da alcuni punti di stazione fissi che accentuano la convenzionalità della sua rappresentazione. Ripreso dal mare prima e, in seguito, anche da punti opposti della costa quando più consueto diviene l'accesso da terra, l'abitato costiero è fatalmente chiamato a far «quod non» con una fissità che allontana nel tempo la possibilità di una analisi concreta e che consente alla figura di trasmettere informazioni oggettive o più profondamente percettive.

Per uno strano paradosso la iconografia della città costiera, che come ho detto più sopra fornisce maggiori occasioni di documentazione per motivi che appartengono alla storia della tecnica e della raffigurazione, è per questo anche uno strumento estremamente condizionato che richiede molta cautela di lettura e di analisi critica della fonte.

La sequenza delle illustrazioni di questo ultimo capitolo è pertanto orientata ad offrire una immediata possibilità di verifica, sia per gli abitati — che sono fra i più significativi ed ordinati geograficamente — da ponente a levante e che per le fonti scelte, per quanto è stato possibile, fra quelle unitarie e ripetibili ad ogni centro.

Rappresentazione cartografica è formata dalle tavole vinziane del *Domnio* (1773) e dalle incisioni delle *Vedute di costa* realizzate dall'Istituto Idrografico della Marina alla fine del secolo scorso; la vedutistica dalle litografie dello

Chapuy (1850) e dagli schizzi di viaggio di Lady Jenkinson (1790-1857), consorte di un ammiraglio della marina britannica, che ha soggiornato sulle Riviere nel 1842.

È sufficiente scorrere queste immagini, per tutti versi curiose e accattivanti, per accertare quanto sia costante in esse il richiamo del profilo e della palazzata costiera anche al di là di qualsiasi riferimento alle pur affini convenzioni dello «stile» romantico, come nell'acquerello dipinto dalla Jenkinson per Lericci o nella litografia dello Chapuy per Noli.

In questo senso vedute e ritratti dell'Idrografico tendono proprio ad assomigliare, anche se provenienti da matrici diverse e orientati su obiettivi assolutamente opposti, col risultato di trasmetterci una immagine sempre più sfuggente di questo territorio che nasconde per altro dietro di sé una Liguria ancora più segreta, quella dell'entroterra con i paesi isolati sulla sommità delle colline.

Soltanto Gorot, fra pochi altri, sfugge a questa ottica e registra nel *carner* 37, tenuto durante il viaggio del 1834, l'immagine di una gola che scia sullo sfondo di un semaforo e la guglia a cipolla del campanile di Oneglia, così come descrive le masse grigie di Porto Maurizio che si stagliano sul mare (A. Robaut, 1965, I, pp. 66/68) o dipinge quella stupefacente apparizione di Genova contemplata dalle vigne di San Bartolomeo degli Armeni.

In questa condizione delle fonti iconografiche il compito di chi si accinge allo studio dei manufatti urbani di costa può apparire più faticoso di quanto non accada per Genova, almeno per le informazioni così travisate che ci forniscono quelle passate in rassegna, quasi tutte immagini d'insieme. Valgono ancora una volta in questo caso le osservazioni del Gombrich che ho ricordato più sopra sullo sviluppo di una immagine ambientale che abbia ben radicate le sue origini in una convenzione, l'aggiustamento lento o rapido che vi apporta l'attenzione di successive generazioni di artisti, il persistente distacco fra il reale urbano veduto e quello immatato. Certo rimangono ancora possibilità di acquisire nuove informazioni in fondi non completamente esplorati come quelli degli archivi pubblici che conservano atti di magistrature ordinate al controllo del territorio, le raccolte di fondazioni non sempre accessibili per eccessiva cautela dei responsabili, quelle formate dagli ex voto e le collezioni private.

L'immagine urbana di una regione come la Liguria costiera, contrariamente a quanto sembra esser avvenuto per Genova, può anche ricostituirsi attorno alle testimonianze orali di una memoria collettiva che per molti paesi non è ancora scomparsa, nonostante la violenta espansione della seconda casa abbia steso negli ultimi trenta anni una pesante cortina di cemento.





93.
MATTEO VINZONI
Ventimiglia,
1773.

Tratto e acquerello, cm. 32 x 45,6.
Planimetria da *Il dominio della Serenissima Repubblica de Genova in Terziera, parte II*, tav. 1.
In alto a destra legenda con 21 riferimenti toponomastici; scala grafica in palmi genovesi.
Genova, Civica Biblioteca Berio, Cf.

fig. 110

nelle pagine precedenti:

92.
EGNAZIO ed ANTONIO DANTI
Liguria,
1581.

Affresco, cm. 325 x 436.

Roma, Palazzo Vaticano, Galleria delle Carte Geografiche.
In alto al centro *Liguria / Riparium ditiusa / in plagam / in omne orientalem / et occidentalem / cuius terminus sunt / flumina Varus ab / occasum Maera ab / ortu huius regionis / Genoa caput est / urbis maritimae optatissimae / in navalis gloria / perpetuo florens / complari- busque / egregiis / vicinis / atque imperio in multis orientis / partibus late propagata clara*; a sinistra e a destra gruppi allegorici che alludono alle grandi imprese di Andrea Doria e Cristoforo Colombo; in basso a destra grafica di 14.000 passi (R. Almagia, III, 1952).

fig. 110

94.
NICHOLAS M. J. CHAPUY
Ventimiglia,
1837.

Litografia, cm. 15,9 x 23,8.
Da *Promenade de Nice à Gênes, dessinée d'après nature par Chapuy*, etc., Paris, s.d. (1837), tav. n. 2.
Savona, Collezione Domenico Astengo.

fig. 112

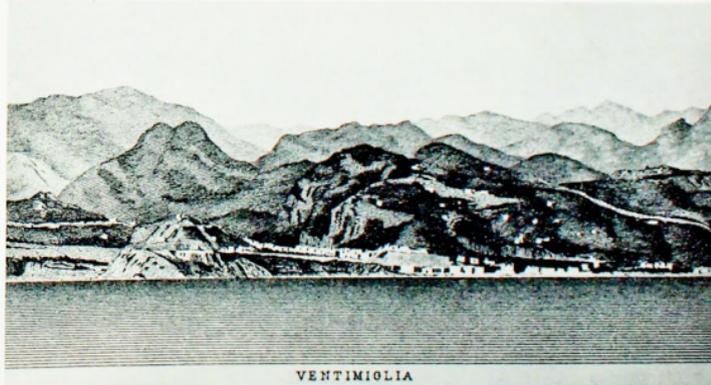
95.
ALBERTO PORRO
Ventimiglia,
1904 (1887).

Litografia, cm. 7 x 59,6.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 17.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

fig. 113

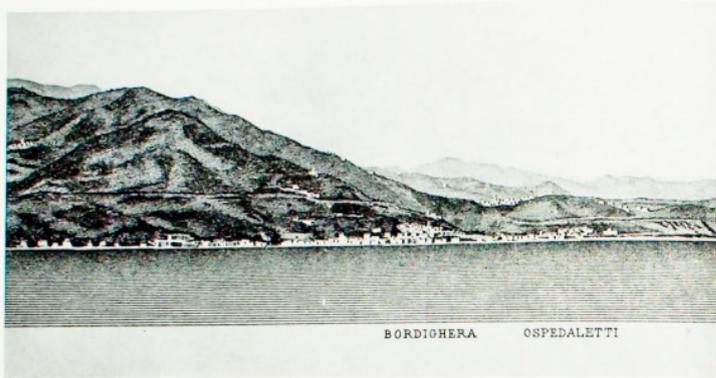


112

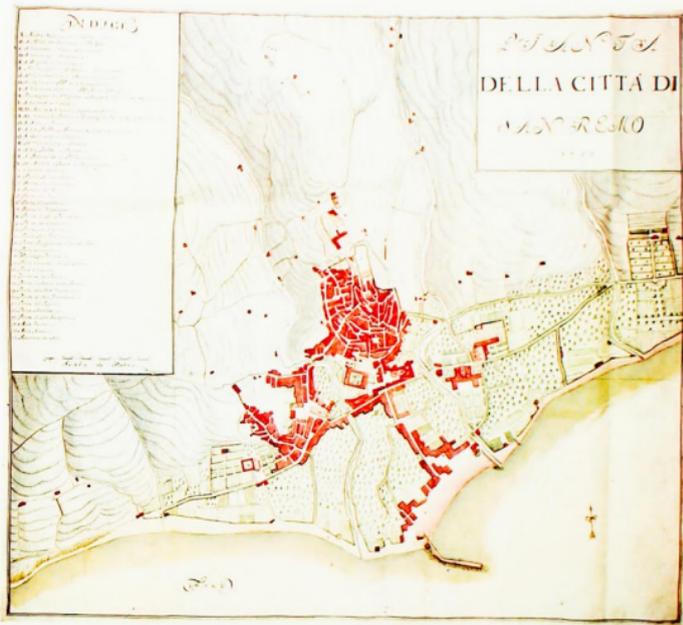


VENTIMIOLIA

113



BORDIGHERA OSPEDALETTI



96.
ALBERTO PORRO
Bordighera,
1904 (1887).

Litografia, cm. 7 x 59,6.
Particolare da *Viaggio delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 17.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

fig. 114

97.
NICHOLAS M. J. CHAPUY
Bordighera,
1837.

Litografia, cm. 15,9 x 23,8.
Da *Promenade de Nice à Gênes, dessinée d'après nature par Chapuy*, etc., Paris, s.d. (1837), tav. n. 3.
Savona, Collezione Domenico Assenso.

fig. 115 98.
MATTEO VINZONI
Pianta della Città di San Remo,
1753.

Tratto e acquerello, cm. 52 x 106.
Genova, Archivio di Stato, Fondo Tipi, busta 16, San Remo.
In alto a sinistra legenda con 46 riferimenti toponomastici e scala grafica in palmi genovesi.

fig. 116



117

99.
ALBERTO PORRO
San Remo,
1904 (1887).

Litografia, cm. 7 x 59,6.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 16.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

fig. 117

100.
NICHOLAS M. J. CHAPUY
San Remo,
1837.

Litografia, cm. 15,9 x 23,8.
Da *Promenade de Nice à Gênes, dessinée d'après nature par Chapuy*, etc., Paris, s.d. (1837), tav. n. 4.
Savona, Collezione Domenico Astengo.

fig. 118

101.
ELIZABETH L. T. JENKINSON
San Remo,
1842.

Inchiostro da *Sketchbook*.
Londra, Victoria & Albert Museum; Department of Prints, E. 4183-1922.

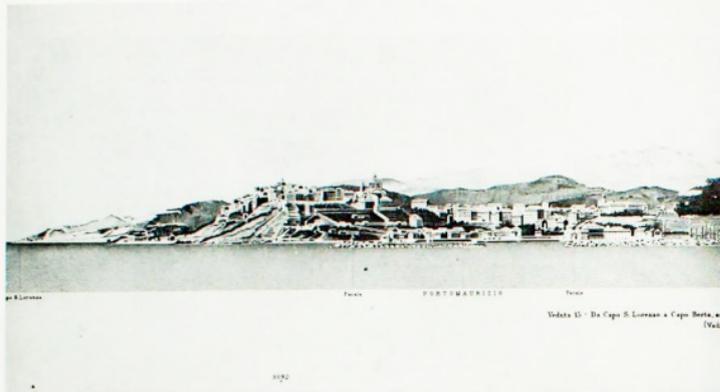
fig. 119



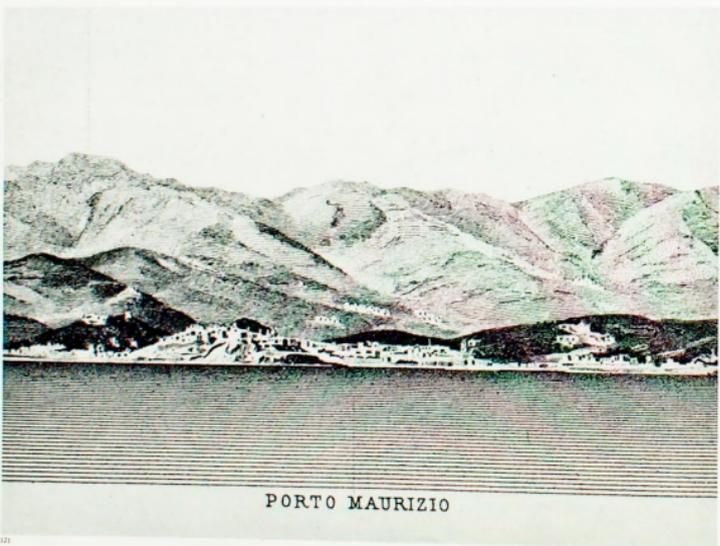
118



119



Veduta 10 - Da Capo S. Lorenzo a Capo Berta.



PORTO MAURIZIO



PORTO MAURIZIO

102

ALBERTO PORRO
Porto Maurizio,
1904 (1887).

Litografia, cm. 7 x 59,6.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1894, veduta 15.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

fig. 120

103

ALBERTO PORRO
Porto Maurizio,
1904 (1887).

Litografia, cm. 9 x 59,7.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1894, veduta 16.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

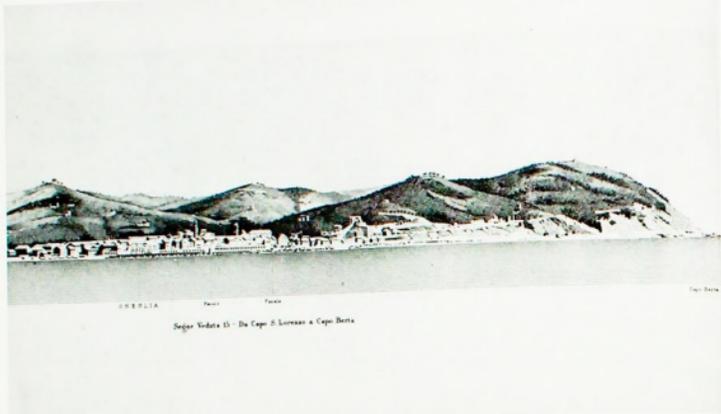
fig. 121

104

NICHOLAS M. J. CHAPUY
Port Maurice,

Litografia, cm. 15,9 x 23,8.
Da *Promenade de Nice à Gênes, dessinés d'après nature par Chapuy*, etc., Paris, s.d. (1837), tav. n. 5.
Savona, Collezione Domenico Astengo.

fig. 122



Segue Veduta 15 - Da Capo di Lombrani a Capo Bertia

121

105.
ALBERTO PORRO
Oneglia,
1904 (1887).

Litografia, cm. 9,3 x 54,4.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 15.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

fig. 123

106.
NICHOLAS M. J. CHAPUY
Onelle,

Litografia, cm. 15,9 x 23,8.
Da *Promenade de Nice à Gênes, dessinée d'après nature par Chapuy*, etc., Paris, s.d. (1837), tav. n. 6.
Savona, Collezione Domenico Astengo.

fig. 124

107.
ELIZABETH L. T. JENKINSON
Oneglia,

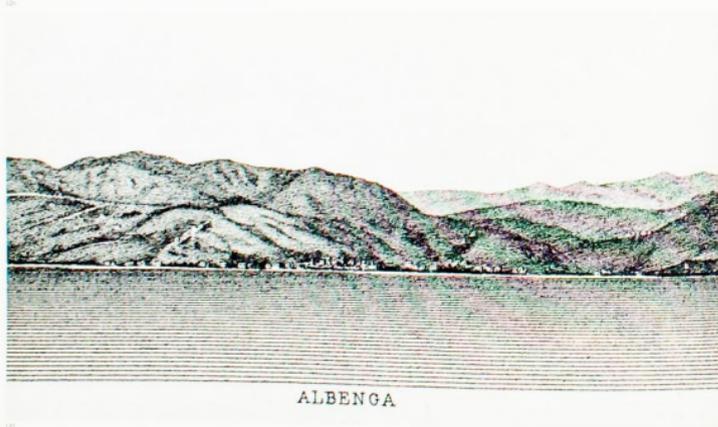
1842.
Inchiostro acquerellato da *Sketchbook*,
Londra, Victoria & Albert Museum; Department of Prints, E. 4187-1922.

fig. 125



124





ELWORTH FAHEY 1890

108.
MATTEO VINZONI
Albenga,

1773.
Tratto e acquerello, cm. 32 x 46.
Planimetria da *Il Dominio della Serenissima Repubblica de Genova in Terraferma*, parte II, tav. 27.
In alto al centro legenda con 30 riferimenti toponomastici e scala in palmi genovesi.

fig. 126

109.
ALBERTO PORRO
Albenga,

1904 (1887).
Litografia, cm. 7 x 51,2.
Parecchiote da *Viadato delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 12.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

fig. 127

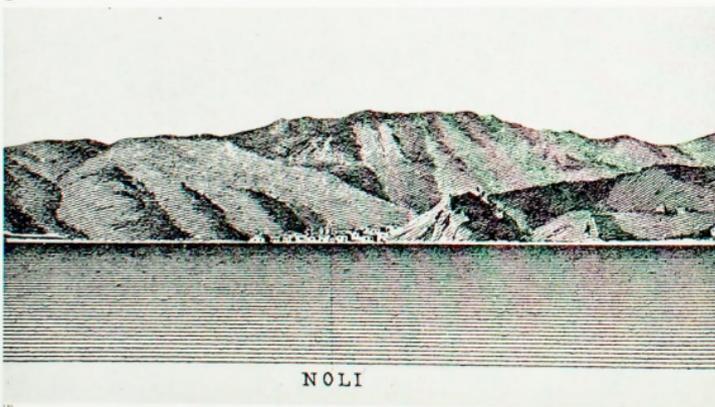
110.
E. H. FAHEY
Albenga,

1890.
Acquerello, cm. 24 x 40.
Londra, Victoria & Albert Museum; Department of Prints, P. 56-1917 (Pags).

fig. 128



129



130

182



131

111.
MATTEO VINZONI
Noli,
1773.

Tratto e acquerello, cm. 31,5 x 45,5.
Planimetria da *Il Dominio della Serenissima Repubblica di Genova in Terraferma*, parte II, tav. 35.
Genova, Civica Biblioteca Berio; Sezione Conservazione, Cf.

fig. 129

112.
ALBERTO PORRO
Noli,
1904 (1887).

Litografia, cm. 6,4 x 59,5.
Particolare da *Valdeto delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 9.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

fig. 130

113
NICHOLAS M. J. CHAPUY
Noli,
1837.

Litografia, cm. 15,9 x 23,8.
Da *Promenade de Nice à Gènes, dessinée d'après nature par Chapuy*, etc., Paris, s.d. (1837), tav. n. 7.
Savona, Collezione Domenico Astengo.

fig. 131

183



114

115

114.
MATTEO VINZONI
La Città di Savona,
1773.

Tratto e acquetello, cm. 31,3 x 46.
Planimetria da *Il Dominio della Serenissima Repubblica de Genova in Terraferma*, parte II, tav. 59.
Genova, Civica Biblioteca Berio; Sezione Conservazione, Cf.
In alto a sinistra legenda con 59 riferimenti toponomastici e scala grafica in palmi genovesi.

115.
ALBERTO PORRO
Savona,
1904 (1887).

Litografia, cm. 7 x 59,6.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 10.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

116

116

116.
NICHOLAS M. J. CHAPUY
Port de Savone,
1837.

Litografia, cm. 15,9 x 23,8.
Da *Promenade de Nice à Gènes, dessinée d'après nature par Chapuy*, etc., Paris, s.d. (1837), tav. n. 10.
Savona, Collezione Domenico Astengo.

182

183

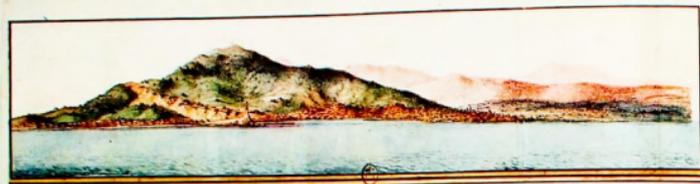
184

185

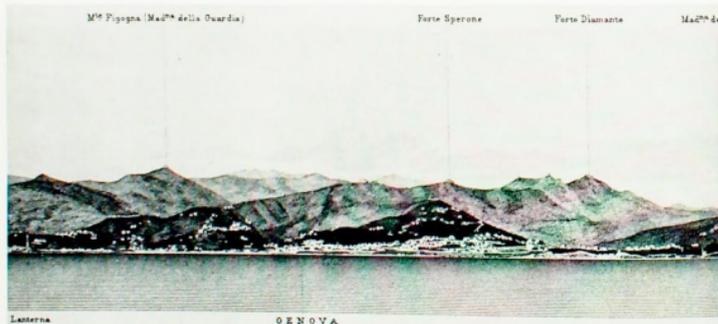


117.
 ANONIMO
Vue de La ville de Gennea à trois mil au large,
 secolo XVII.
 Tratto e acquerello, cm. 27,9 x 102,7.
 Parigi, Bibliothèque Nationale; Cabinet des estampes, Vb. 13.
 In alto al centro il titolo in cartiglio, in basso legenda con 16 riferi-
 menti toponomastici.

fig. 135



Vue de la ville de Gennes à huit ou neuf miles au large



Veduta 6 - Da Pegli alla Punta di Portofino, a miglia 6 $\frac{3}{4}$ S. 30° E. dalla Lanterna di Genova
[Vedi Carta N° 125]



109

118. ANONIMO fig. 136
Vue de la ville de Gennes à huit ou neuf miles au large,
secolo XVII.
Tratto e acquerello, cm. 7,6 x 37,5.
Parigi, Bibliothèque Nationale; Cabinet des estampes, Vb. 13.

119. ALBERTO PORRO fig. 137
Genova,
1904 (1887).
Litografia, cm. 7,2 x 59,2.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 7.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

120. ALBERTO PORRO fig. 138
Genova,
1904 (1887).
Litografia, cm. 7,3 x 59,2.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 6.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

121. NICHOLAS M. J. CHAPUY fig. 139
Gènes,
1837.
Litografia, cm. 15,9 x 23,8.
Da *Promenade de Nice à Gènes, dessinée d'après nature par Chapuy*,
etc., Paris, s.d. (1837), tav. n. 11.
Savona, Collezione Domenico Astengo.

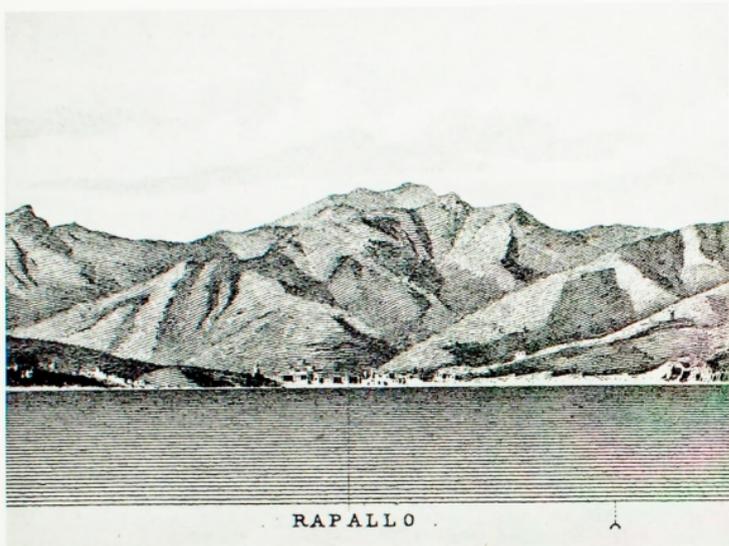


fig. 140

122
ALBERTO PORRO
Rapallo.
1904 (1887).

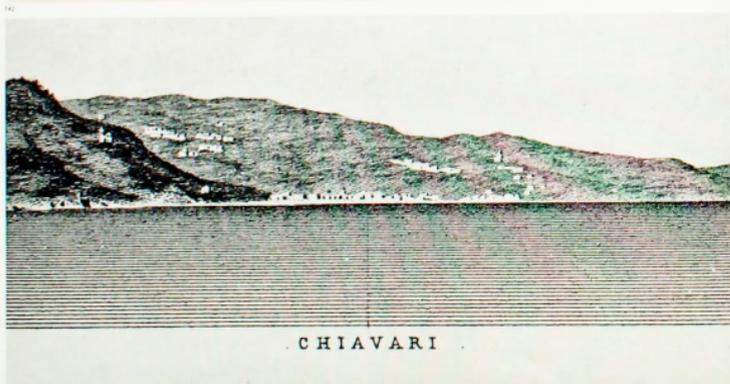
Litografia, cm. 6,4 x 58,3.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 4.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.



fig. 141

123
STRONGWAYES
Veduta del Golfo Tigullio dalla Cervara a Rapallo.
1821.

Disegno a penna e seppia, in due fogli di cm. 26,5 x 36,1 e cm. 26,3 x 56,2; particolare del secondo foglio con Rapallo.
Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. nn. 1779 e 1785.



124
MATTEO VINZONI
Chiavari,
1773.

fig. 142

Tratto e acquereello, cm. 31,8 x 44.
Planimetria da *Il Dominio della Serenissima Repubblica de Genova in Terraferma*, parte I, tav. 14.
In alto al centro legenda con 23 riferimenti toponomastici e scala grafica in palmi genovesi.
Genova, Civica Biblioteca Berio; Sezione Conservazione, CI.

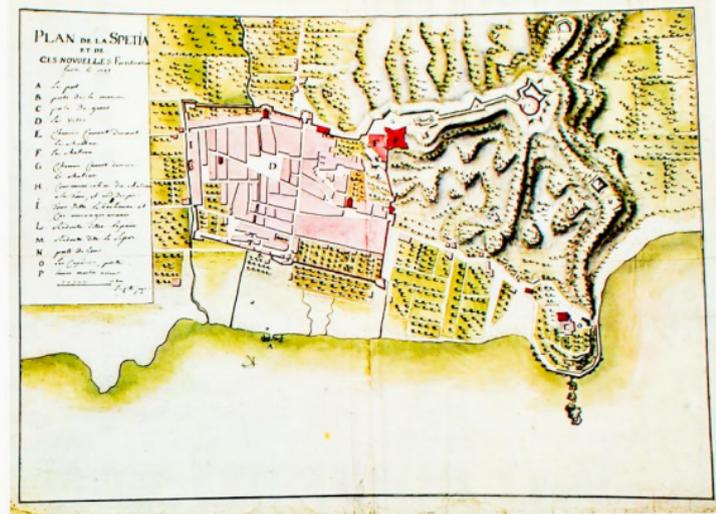
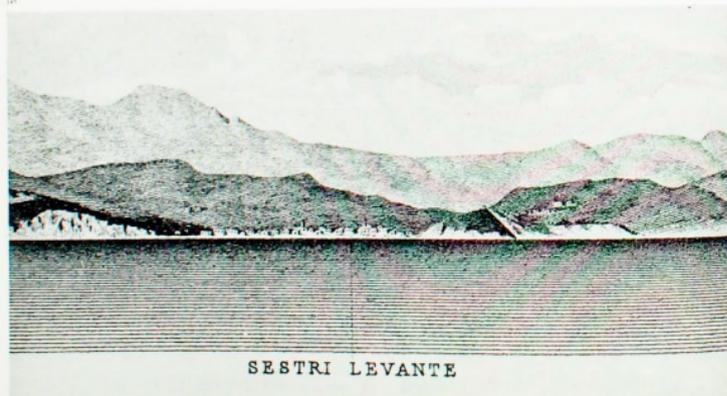
125.
ALBERTO PORRO
Chiavari,
1904 (1887).

fig. 143

Litografia, cm. 6,4 x 38,3.
Particolare da *Volute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 4.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

126.
ELIZABETH L. T. JENKINSON
Chiavari,
1842.
Inchiestro da *Sketchbook*
Londra, Victoria & Albert Museum; Department of Prints, E. 4205-1922.

fig. 144



127.
ELIZABETH L. T. JENKINSON
Sestri Levante,
1842.
Tratto e acquerello da Sketchbook.
Londra, Victoria & Albert Museum; Department of Prints, E. 4206-1922.

fig. 143

128.
ALBERTO PORRO
Sestri Levante,
1904 (1887).
Litografia, cm. 6,4 x 58,3.
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 4.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico, n. 9799.

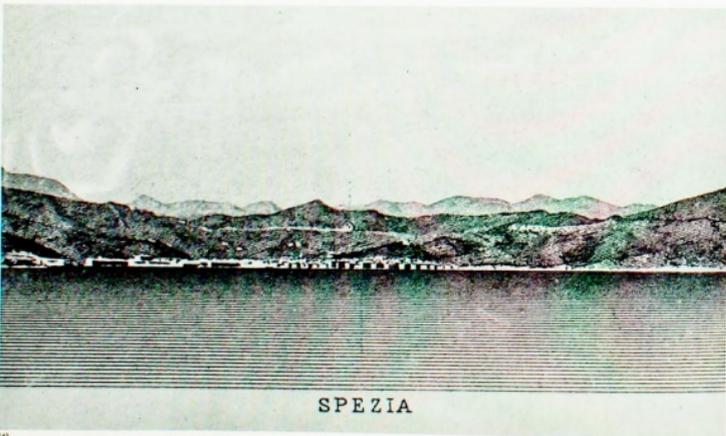
fig. 146

129.
PIETRO DE COTTE
Plan de la Spetta et de ces nouvelles fortifications,
1748.
Tratto e acquerello.
Genova, Archivio di Stato, Fondo Tipi, busta B. 17.

fig. 147



144



145



150

130.
JOHN FULLEYLOVE
La Spezia,
fine sec. XIX.
Litografia incisa da C. Friedlander.
Londra, Victoria & Albert Museum; Department of Prints, E. 2000-
1911. fig. 148

131.
ALBERTO PORRO
Spezia,
1904 (1887).
Litografia, cm. 6,6 x 59,4
Particolare da *Vedute delle coste d'Italia - Riviera Ligure dal Golfo
della Spezia a Monaco*, Genova 1904, veduta 1.
Genova, Istituto Idrografico della Marina; Archivio cartografico,
n. 9799. fig. 149

132.
ELIZABETH L. T. JENKINSON
Lerici,
1842.
Acquerello colorato da Sketchbook.
Londra, Victoria & Albert Museum; Department of Prints, E. 4211-
1922. fig. 150

Bibliografia citata

- ALIZERI F., *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e suo adiacenze*, Genova (Samboldino) 1875.
- ALMAGIA R., *Le pitture murali della Galleria delle Carte Geografiche (o del Belvedere)*, in « Monumenta Cartographica Vaticana », III, Città del Vaticano (ed. Biblioteca Apostolica Vaticana) 1952.
- ASTENIO D. - FIANCHINI G., *Viaggiatori e vedutisti in Riviera, coste e valli del Savoneiro (sec. XVII-XIX)*, Genova (Sagep) 1975.
- A.V.A.V., *Galvazo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova (Sagep) 1975.
- BAILLY A.S., *La perception des paysages urbains. Essai méthodologique*, in « *Espace Géographique* », n. 3, 1974.
- BAROZZI P., *Evoluzione storica dei confini interni del Comune di Genova*, in « *Le Compere di San Giorgio* », n. 4 (ottobre/dicembre 1975).
- BATTY E. F., *Italian Scenery*, London (Rodwell & Martin) 1817/1820.
- BELGRANO L. T., *Genova nei secoli XV e XIX*, in « *Cronache della Commemorazione del IV centenario Colombiano* », Genova (Municipio di Genova) 1892.
- BENTIVOLO L., *La città italiana nel Rinascimento*, Milano (Il Polifilo) 1974.
- BRAIN G., *Civitates orbis terrarum*, Colonia 1576.
- BRIANTINI G., *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966.
- CAPÈL H., *Perception du monde et comportement géographique*, in « *Revue de géographie* », vol. VII, Département de géographie de l'Université de Barcelone, 1973.
- CARACENI F., *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in « *La Pittura a Genova e in Liguria* », I, Genova (Sagep) 1970.
- CASSINI G., *Plante e vedute prospettive di Venezia (1479-1855)*, Venezia (Ist. Federale delle Casse di Risparmio delle Venecie) 1971.
- CHABROL DE VOLVIE GILBERT JOSEPH GASPARD DE, *Statistique des Provinces de Savoie, d'Oncelle, d'Acpis et de partie de la Province de Mondovì formant l'ancien Département de Montevale, par le Comte de Chabrol de Volvie, Ministre d'Etat, Préfet de la Seine*, Paris, Jules Didot aîné, 2 voll., 1824.
- CHASTEL A., *Un épisode de la symbolique urbaine au XV^e siècle. Florence et Rome, cités de Dieu, in «Urbanisme et architecture. Etudes écrites et publiées en l'honneur de P. Lavedan»*, Paris 1954.
- CHERINI C., *Disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, (Libreria ed. Canova) 1974.
- CHOUY F., *Notes préliminaires à une sémologie da dicours sur la ville, da «Sémotique de l'espace» in Notes méthodologiques en architecture et en urbanisme*, n. 3-4, Centre M.M.I. - Institut de l'Environnement (janvier 1974).
- CORONELLI V., *Città, fortezze e porti principali dell'Europa*, Venezia 1699.
- CROCE B., *Curiosità storiche*, Napoli 1915.
- DE NEGRI E., *Le «fabriche di Castelletto» e l'urbanistica genovese nel Cinquecento*, in «*Bollettino ligure*», n. XII, n. 1/2, 1960.
- DE NEGRI T. O., *Matteo Visconti e l'Atlante Storico del Genovesato*, in «*La Casana*», a. XIII, n. 4 (ottobre/dicembre 1971).
- DE SETA C., *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Bari (Laterza) 1973.
- EHRHENSBERGER - KATZ I., *Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines*, in «*Cahiers archéologiques*», XIX, 1969.
- FAINA G., *Ingegneria portuale genovese del Seicento*, Firenze (Giunti) 1969.
- FERRARI G. B., *Esperides sive malorum aurocorum cultura et usus*, Roma 1646.
- FIOLETTA U., *Storie di Genova*, Genova 1597.
- FORTI C. L., *Le fortificazioni di Genova*, Genova (Stringa) 1971.
- FRANZONI A., *Nobiltà di Genova*, Genova (Calenzani & Farfoni) 1636.
- FRESCURA B., *Genova e Liguria nelle carte geografiche, nelle piante, nelle vedute prospettive*, (Primo contributo per la storia della cartografia ligure), Genova (Cimnago) 1903.
- FURTTENBACH J., *Novus litararum italicus etc.*, Ulm, 1627.
- GANDINI F., *Viaggi in Italia*, Cremona, 1831-33.
- GAUTHIER M. P., *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes et de ses environs*, Paris 1818-32.
- GAZZAVIA E., *La grande decorazione a Genova*, Genova (Sagep) 1974.
- GIOSSEFFI D., *Perspectiva artificialis*, Trieste (Ist. di Storia dell'Arte Antica e Moderna) 1957.
- GIOSSEFFI D., *Cavalletto, il Quaderno delle Gallerie Venezia e l'impegno della camera ottica*, Trieste (Ist. di Storia dell'Arte Antica e Moderna) 1959.
- GIUBERTI G., *Genova nelle vecchie stampe*, Genova (Cassa di Risparmio di Genova e Imperia) 1970.
- GIULIANI M. C., *La collettività urbana genovese. Ricerca di geografia sociale*, s.l. (Istituto Grafico Italiano) 1974.
- GOMBRIKH ERNST H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino (Einaudi) 1965.
- GROSSO O., *Una nuova veduta di Genova del '600*, in «*Bollettino ligure*», n. IV (1952).
- GROSSO O., *Il porto di Genova nei dipinti e nelle stampe*, in «*Il Porto di Genova nella Mostra di Palazzo San Giorgio*», Genova 1953.
- HERSCHEWITZ G. J., *Pittori fiamminghi in Liguria nel secolo XVI*, *Gherardo David, Giovanni Praxinos, Joos van der Beke, Giovanni Maysi*, in «*Commentari*», n. 12 (1961).
- HOSTEIN H., *L'Italie, la Sicile, les Iles Eoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Cyprio, etc.*, Paris (Audot) 1837, tome III.
- LAROCHE J., *Quatre ports français pris sur le vil par des Turcs, in «Connaissance des Arts*», n. 135, mai 1963.
- LAVEDAN P., *Représentation des villes dans l'art du Moyen-Âge*, Paris (Vuibert) 1954.
- LEVI M. E. A., *Itineraria picta. Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana*, Roma 1967.
- LONGHI R., *Vissuto Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in «*Paragone*», n. 71, 1955.
- LUZIO A., *Disegni topografici e pitture dei Bellini*, in «*Archivio storico dell'arte*», n. I (1888) Roma.
- MARENCO E., *Carte topografiche e corografiche manoscritte della Liguria e delle immediate adiacenze*, Genova (Slag) 1931.
- MARCONARD C., *Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo*, Torino 1964.
- MEISSNER D., *Thesaurus philo-politica*, Frankfurt 1625.
- MONTEALE E. - FERRA C., *Genoa, urbs maritima*, Genova (Italsider) 1968.
- MORENO D., *Una carta inedita di Battista Carosio di Voltaggio pittore-cartografo*, in «*Miscellanea di geografia storica e di storia della Geografia*», Genova (Bozzi) 1971.
- MONSTER S., *Cosmographie - Libri VI*, Basilea 1550.
- MONZATI L. A., *Rerum italicarum scriptores*, tomo XVII, Milano 1730.
- PERONI A., *Raffigurazione e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'alto medioevo*, in «*Topografia urbana e vita civica nell'alto medioevo in Occidente*, 26 aprile - 1 maggio 1973. XXI Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo», Spoleto 1974, tomo II.
- PISSANO G., *Una veduta di Genova nel 1598*, in «*Rivista ligure di scienze, lettere ed arti*», n. XXXI, fasc. II (marzo-aprile 1909).
- PISSANO G., *Iconografia della città e del porto di Genova*, in F. Poletto, *Il Porto di Genova etc.*, Genova (Spitius) 1913.
- PIERSANTELLI F., *L'Atlante di carte marine di Francesco Giussati e la storia della pittura in Genova nel Cinquecento*, Genova 1947.
- PITTALEGA M., *Il pittore Ippolito Caffi*, Vicenza (Neri Pozza) 1971.
- POLEGGI E., *Strada Nuova, sua intrizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova (Sagep) 1968.
- POLEGGI E. E. F., (a cura di), *Descrizione della città di Genova da un anno del 1818*, Genova (Sagep) 1969.
- PURRO A., *Vedute delle coste d'Italia disegnate dal vero da P. A. pubblicata dall'Istituto Idrografico della Regia Marina, sotto la direzione del Capitano di Vascello P. L. Cattolico*, Riviera Ligure del Golfo della Spezia a Monaco, Genova 1904.
- QUAINI M., *Per la storia del paesaggio agrario in Liguria*, in «*Atti Società Ligure di Storia Patria*», n. s., XII (LXXXVII), fasc. II, luglio-dicembre 1972.
- RATTI C. G., *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Genova 1780.
- REVELLI P., *Il Palazzo Bianco del Comune di Genova e le sue collezioni cartografiche*, in «*Atti VIII Congresso Geografico Italiano (Firenze, aprile 1921)*», vol. II, Firenze 1923.
- REVELLI P., *Genova e il suo Porto nelle carte marine e nei portolani genovesi. Figurezioni successive*, in «*Il Porto di Genova nella Mostra di Palazzo San Giorgio*», Genova 1953.
- REVELLI P., *Figurezioni cartografiche di Genova*, Genova 1956.
- ROUBAT A., *L'oeuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*, Paris (Lagety) 1965.
- ROSANO G., *Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XVI-XVII*, in «*Quaderni storici*», n. XI, fasc. I (gennaio-dicembre 1976).
- RUBENS P. P., *Palazzi moderni di Genova raccolti e disegnati da*

Indice delle persone

- Agnese Battista, 96.
 Alberti L. Battista, 12.
 Alessi Galazzo, 112.
 Almagia Roberto, 123.
 Astengo Domenico, 166.
 Arnout Louis J., 128.
 Alizeri Federico, 123.
 Accinelli Francesco M., 68, 69, 84, 108, 166.
 Armanio, 41, 51.
 Assereto Gioacchino, 19, 22.
 Allamet Jacques, 41.
 Ansaldo Gio. Andrea, 26, 96, 123.
- Bacigalupo Giuseppe, 19, 32, 33, 103.
 Bagetti Giuseppe P., 166.
 Balletto Carlo, 51.
 Baratta Alessandro, 13, 14, 68, 69, 75, 81, 83.
 Bartlett William Henry, 129.
 Beccari Battista, 40, 42, 108.
 Belgiani Luigi Tomaso, 112.
 Beerstraaten Jan Abrahamz, 19, 29.
 Bellotto Bernardo, 162.
 Bellini Giovanni, 13, 18, 68.
 Bellini Gentile, 13, 18, 68.
 Bence, 88, 152, 158.
 Benacci Philippe, 140.
 Berchem Clac, 46.
 Bianco Gio. Batta, 98.
 Bianco Giovanni Battista, 22.
 Bicheois Louis Ph. A., 140.
 Bonatti Domenico, 49, 97, 104.
 Bordoni Gerolamo, 14, 68, 69, 108, 109, 115, 119.
 Borgia Cesare, 12.
 Borzone Luciano, 45.
 Bossoli Carlo, 126, 127, 136.
 Braun Georg, 29, 68, 69, 75, 76, 81.
 Brea Ludovico, 19, 20.
 Berget de Grancourt, 19.
 Brevenreich, 70.
 Brill Paul, 12.
 Brusco Giacomo, 96, 99, 102.
 Buonaccorsi Pietro (Perin del Vaga), 20.
- Caffi Ippolito, 36, 126, 155, 156, 157, 158, 161.
 Calvi Felice, 68, 114.
 Calvi, fratelli, 43, 96, 108.
 Calvi Gio. Battista, 114.
 Calvi Lazzaro, 114.
 Cambiaso Domenico Pasquale, 11, 55, 96, 128, 139, 148, 156, 167.
 Cambiaso Luca, 13, 55.
 Caminati Federico, 93.
 Canaletto (Canal Antonio) 12, 13, 162.
 Caniani Giuseppe, 102.
 Carlo V, 55, 59.
 Carlo Emanuele di Savoia, 22.
- Carlone Giovanni Andrea, 55.
 Carlone Giovanni Battista, 55.
 Carracci Annibale, 22.
 Castello Giovanni Battista, il Bergamasco, 13, 55.
 Cattaneo Pietro Battista, 97.
 Cavallo Emanuele, 54.
 Centurione Lorenzo, 167.
 Ceschi Carlo, 12.
 Cevasco Pietro, 51.
 Chabrol de Volvich Gilbert J., conte, 166.
 Champin Jean Jacques, 154, 167.
 Chapuy Nicholas M. J., 127, 139, 140, 142, 148, 155, 166, 167, 170, 173, 174, 177, 178, 183, 185, 187.
 Chioldo Domenico, 104.
 Ciceri Eugenio, 161.
 Codazzi Viviano, 13.
 Colombo Cristoforo, 170.
 Coronelli Vincenzo, 97, 101.
 Coret (J.-B.) Camille, 13, 19, 33, 109, 155, 157, 167.
 Corrado Pietro Antonio, 98.
 Costanzo G. B., 97, 100.
 Cousin Jean, 20.
 Curti Francesco, 45.
- Da Brescia Domenico, 45.
 d'Albe Louis Bacler, 166.
 D'Andrade Alfredo, 127, 157.
 Dancckerts Johan, 19.
 Danti Antonio, 170.
 Danti Egnazio, 114, 123, 170.
 D'Auton Jean, 40.
 David Gerolamo, 45.
 De Cotte Pietro, 195.
 De Ferrari Giovanni Andrea, 22.
 Della Rovere, famiglia, 112.
 De Mari Ansaldo, 97.
 De Martino Dionisio, 96, 113.
 De Roy Isidore L., 142, 148, 158.
 de Rothschild Charlotte, 167.
 De Wael Cornelio, 14, 19, 28.
 Didot, 166.
 Dolivar Juan, 63.
 Doria Andrea (principe), 18, 20, 54, 55, 58, 59, 170.
 Doria Antonio, 114.
 Doria Giuseppe, duca, 14.
 Drechsler Friedrich, 13, 126, 127, 148, 157, 162.
 Duchet Claude, 74.
 Dürer Albrecht, 71.
- Elsheimer Adam, 12.
 Fahey Edward F., 181.
 Ferrari G. B., 41.
 Fera Cesare, 11.
 Fiaschini Giulio, 166.
- Fiasella Domenico, 19, 22, 25, 40, 55, 96, 108, 123.
 Filippo Napoletano, 13.
 Finlen Edward F., 32.
 Florini Matteo, 74.
 Flood William, 129.
 Foglietta Uberto, 40.
 Foresti F. Giacomo (il Bergamasco), 18, 68.
 Fouard Moise J. B., 62.
 Fragonard Jean Honoré, 13, 19, 166.
 Franceschini Marc'Antonio, 51.
 Francesco I, 59.
 Francisco d'Ollanda, 13, 18, 166.
 Franzoni Agostino, 40, 45.
 Fregoso, cardinale Paolo, 112.
 Fregoso Giano, 54.
 Fregoso Ottaviano, 54.
 Frescura Bernardino, 51.
 Fulleylove John, 197.
 Fumagalli Paolo, 160.
 Furtenbach Joseph, 14, 166.
- Gaminotto F., 84.
 Gardella Ignazio, 136.
 Gariboldi Luigi, 11, 13, 126, 127, 128, 135, 136, 139, 144, 145, 155, 156, 158, 160, 161.
 Garre Gio. Batta, 98.
 Gauthier M. P., 11, 13, 68, 69, 88, 126, 127, 152, 154, 157, 158, 161.
 Gellée Claude, il Lorenese, 13, 14, 19, 27, 109, 138.
 Ghisù Gio. Batta, 98.
 Ghisolfio Francesco, 96.
 Giolli Antonio, 11, 13, 14, 68, 86, 88, 108, 158, 161.
 Giovanni di Carignano, 40.
 Giubbini Guido, 11.
 Gombrich Ernst H., 167.
 Gonin Enrico, 167.
 Gorzaga Francesco, 13, 18.
 Grassi Cristoforo (de'), 56, 59, 96, 108, 112, 115, 119.
 Grosso Orlando, 12, 119.
 Guesdon Alfred, 130, 140, 166.
 Guidotti Giovanni Lorenzo, 86, 97, 102, 104.
- Hogenberg Franz, 13, 29, 68, 69, 72, 76, 81.
 Holstein Luca, 114.
 Hubert van Eyck, 12.
- Innocenzo VIII, 13.
 Isola Giuseppe, 40, 51.
 Jaccottet Louis Julien, 90.
 Jenkinson Elisabeth L. T., 167, 174, 178, 193, 195, 197.
- Labò Mario, 12.
 Lafrey Antonio, 13, 68, 69, 74.
 La Marmorata Alessandro, 51, 141.
 Laroche Jane, 59.
 Lavedan Pierre, 13, 70, 71.
- Leonardo da Vinci, 12.
 Lespine Louis Leger de, 108, 123.
 Lebreton Louis, 145.
 Lebrun, 27.
 Lingelbach Johannes, 39.
 Longhi Roberto, 13.
 Luigi XII, 40, 54, 56.
 Luigi XVIII, 27.
- Magnasco Alessandro, 14.
 Marot Jean, 40.
 Masena, generale, 63.
 Massys Jean, 13, 18, 19, 20, 109, 152, 157.
 Meissoner Daniel, 40, 44.
 Monte De Ravanne, 41.
 Molinelli Gio. Batta, 90, 108, 126, 127, 128, 131.
 Montale Eugenio, 11.
 Montorsoli Giovanni Angelo, 20.
 Münster Sebastian, 68.
 Muratori Ludovico A., 48.
- Napoleone III, 139, 166.
 Negrone, famiglia, 45.
- Odone Sebastiano, 26, 97.
 Orlandi Giovanni, 74.
 Orsolini Niccolò, 167.
 Ottens R. & J., 75.
- Padri del Comune, 13.
 Paolo Da Novi, 54.
 Paretoli Modesto, 167.
 Parker Henry Perle, 30, 127.
 Perrot Ferdinand, 138, 166.
 Pessagno Giuseppe, 12, 115.
 Petracca Francesco, 15, 41.
 Pietro di Campofregoso, 70.
 Pinchetti G., 97, 102.
 Pinnirichio (Bernardino di Betto), 13, 18.
 Pittaluga Antonio, 90, 92.
 Podestà Francesco, 12.
 Poggi Michele, 97, 126, 127.
 Polidoro da Caravaggio, 12.
 Porro Alberto, 170, 173, 174, 177, 178, 181, 183, 185, 189, 190, 193, 195, 197.
 Poussin Nicolas, 12.
- Ratti Cesare Giulio, 102.
 Read S., 139.
 Reni Guido, 41.
 Revelli Paolo, 12, 96.
 Ricci Ferdinando, 160.
 Ringle Johann G., 82.
 Roberts David (?), 13, 33, 126, 127, 133, 134, 135, 136.
 Rossi Gio Domenico, 81.
 Rottmann Charles, 140.

Rovere Clemente, 166.
Rubens P. Paolo, 14, 18.

Scaligero (lo), 84.
Scaniglia Stefano, 98.
Scorza Simbaldo, 14.
Scignola, marchese di, 54.
Semino Andrea, 55, 96.
Semino Ottavio, 19, 22, 96.
Serambi Giovanni, 40.
Schedel Hartmann, 12, 18, 59, 68, 70, 71.
Schmid Franz, 161.
Schulz Johan Karl, 130, 140.
Sinan Carus, 59.
Sisto IV, papa, 112.
Solimano, il magnifico, 59.
Spinola (famiglia), 20.
Strongwaes, 191.
Storasio Gio. Batta, 98.

Tallone Cesare, 96.
Tassi Agostino, 13, 14, 18, 68.
Tavarone Lazzaro, 55, 96.
Thierry, 88, 152, 158.
Tibaldi Pellegrino, 13.
Tiepolo Domenico, 51.
Tiziano Vecellio, 12.
Topffer Rodolphe, 167.
Toriglia Antonio, 98.

Toriglia Gio. Batta, 98.
Torricelli, 86.
Travi Antonio, 14.
Turner J. M. W., 32.

Urbano VIII, papa, 26, 123.

Van Becq Jan-Karel-Donatus, 54, 55, 62.
Van Berghen Dirck, 41, 46.
Van De Velde Adriaen, 46.
Van Dick Antonio, 18, 19, 28.
Van Dick Antides (Artruel), 19, 28, 29.
Vamone Andrea, 69, 115.
Van Voelenburg Cornelius, 46.
Van Wittel Gaspard, 12, 13.
Vasari Giorgio, 13.
Vaugh Evelyn, 15.
Vendôme, duca di, 54.
Veneroso G. Bernardo, 40.
Vernet Carl, 166.
Vigne Giorgio, 56.
Vinsoni, famiglia, 166.
Vinsoni Matteo, 96, 166, 170, 173, 181, 183, 185, 193.
Visconte Maggiolo, 96.
Visconti, 112.
Vittorio Emanuele II, 139.
Volkammer Johann Christoph, 41.
Werner Friedrich B., 82.
Wolgemut Michael, 18, 71.

Per favorire una più facile interpretazione o ricerca dei toponimi, in particolare di quelli connotati dalle legende organiche, ho preferito anteporre subito il «monte», «ponte».

Aix en Provence, 19.
Albenga, 18, 166, 181.
Ambrurgo, Museo di, 20.
Amsterdam, 29, 54.
Ancona, 114.
Antibes, 33, 59.
Anversa, 28, 114.
Arenzano, 82.
Augsbourg, Galleria di, 28.

Bologna, 114.
Bordighera, 173.
Brestagna, 42.
Cairo, il, 13.
Caprarola, palazzo Farnese di, 13.
Chiavari, 193.
Civitavecchia, 27.
Cogoleto, 76, 82.
Cornigliano, 82.
Coronata
Sanuario di, 33.
Villa Asplanati - Morsello, 40, 43.
Corsica, 108, 109, 115.
Costantinopoli, 114.

Edimburgo, 143.

Firenze, 12, 33, 72, 114:
palazzo Vecchio, 13.
Fontainebleau, 13, 20.
Francoforte, 40.

Genova

Acquasola, (Acqua Sola, quasola), 33, 114, 130;
porta, 74, 82, 102, 112, 118;
villetta Serra, 148, 162.
Acquaverde,
monastero, 76.
piazza, 102;
Albergo dei poveri, 83.
Archivio di Stato, 173, 195.
Arsenale (Jarsenale, Il Argenal, Larsenale), 72, 74, 75, 82, 109,
112, 113, 118, 155.
Assarotti, via, 33.
Balbi, strada, 14, 76.
Banchi, piazza di, 15, 76, 102, 118.
Banco San Giorgio, 33, 109, 113, 118.
Bastia, la, 72, 75.
Biblioteca Civica Berio, 166, 170, 183, 185, 193.
Bisagno, fiume (Besagno, Bensagno, Bissagno), 23, 72, 74, 75,
76, 82, 101, 158, 160, 161;
borgo di, 74;
piazza del, 69;

posti sul, 25, 59, 74, 75, 82;
valle del, 22, 86, 161.

Cairati, via, 104.
Camaldoli, 158.
Cambiano - Pallavicino, palazzo, 22.
Camera dei Padri del Comune, 112, 118.
Campana, scoglio, 119.
Campetto, 102, 118.
Campo Priano, 112, 118.
Capo d'Arena, 71, 155.
Capo di Faro, 30, 34, 115.
Capo Mele, 18, 166.
Cappuccini, chiesa dei, 82.
Carignano,
cava (la cona), 63, 72, 74, 75, 102, 118;
collina, 162.
Carlo Felice, via (via XXV Aprile), 104, 130.
Carlo Fresco, casa di, 82.
Carmine (de) Scali, 182.
Carrettara Carlo Alberto (via Gramsci), 127.
Castellazzo, (Castellaco, al castelajo), 72, 74, 75;
porta, 102.
Castelletto, 33, 54, 57, 59, 70, 71, 74, 104, 109, 112, 118,
128, 130, 145, 155, 157.
Castello,
collina, 69, 72.
Cattaneo Adorno, palazzo, 55.
Certosa, 82.
Chiappella,
borgo della, 74, 82;
monastero della, 72;
ospedale della, 127.
Chiavari, palazzo (Belimbau), 55.
Circoscrizione a mare, 139, 157.
Collezione Artilio Pozzo, 136.
Collezione della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 11, 30,
86, 102, 145.
Collezione Eridania, 58.
Collezione Ludovico Pallavicino, 68, 108, 119.
Collezione Orso Serra, 14.
Collezione Topografica del Comune, 11, 45, 51, 72, 82, 83, 93,
98, 99, 127, 129, 130, 131, 135, 140, 144, 145, 154, 156,
160, 191.
Colombo, via, 104.
Coltellaria, strada di, 29.
Crocefieri, chiesa dei, 82.
Darsena (Jarsena), 25, 32, 71, 112, 113, 118, 136, 155, 156;
delle barche, 74, 82;
delle galere, 74, 82.
Doria, palazzi, 74.
Doria a Favosio, palazzo (Il Palazzo, Palazzo del Principe), 33,
46, 59, 72, 75, 82, 118, 127, 153, 155, 156;
giardino, 74, 127.
Doria Spinola, palazzo (Palazzo di Antonio Doria), 74, 108, 114,
118.

Durazzo allo Zerbino, villa - giardino, 127.
Durazzo - Pallavicini, palazzo, 76.
Embrici, torre, 71, 118.
Fasolo di Economia e Commercio, 98.
Fassolo, collina di, 20, 33, 157.
Foce (Ala forca, la fusa), 72, 75, 112.
Forche (la Forca), 72, 74, 75, 112.
Forni, piazza de, 102.
Fossatello, 109, 118.
Galleria d'Arte Moderna, 36.
Gesù, chiesa del (Il Gesù), 82.
Greci.
loggia, 40.
torre, 29, 42, 70, 112.
Granatolo collina di, 36, 157.
Grimaldi - Durazzo, palazzo, 55.
Guastato, 69.
Hospitale de' Sauli, 74.
Istituto Idrografico della Marina, 167, 170, 173, 174, 177, 178, 181, 183, 185, 189, 190, 193, 195, 197.
Lanterna, 11, 24, 25, 27, 29, 30, 32, 42, 45, 46, 51, 55, 56, 63, 70, 72, 74, 75, 81, 82, 112, 118, 127, 128, 141, 144, 145, 160;
porta della, 102, 142.
Lazzaretto (Lazaretto dove se purgano le mercantie), 25, 82.
Lercari, palazzo, 55.
Liscio, torre di, 112.
Madonnenza, santuario della, 128, 131.
Malaspina, 112, 118;
batteria di, 102.
Mandraccio, 108, 109.
Manicomio, 148, 162.
Marina, 139.
Miramare, albergo (ex), 153.
Molo/Molo Vecchio, 23, 24, 27, 33, 42, 55, 70, 71, 72, 74, 75, 98, 104, 109, 113, 118;
forte del, 82;
chappella, 82;
porta del, 32, 58, 118;
Macelli del, 118;
piazza, 69, 112, 118;
Quartiere, 29;
Molo Galliera, 93;
Molo Nuovo, 22, 25, 26, 30, 33, 81, 83, 97, 138, 144.
Vecchio, 23, 24, 27, 33, 42, 55, 104, 113.
Monacchete, 82.
Monasterio Nuovo, 82.
Moniglia, villa (vila de' Mone), 82.
Monte Fasce, 138.
Monte Galetto, 102.
Monte Papugliano, 82.
Muraglie Nuove, 14, 15, 19, 22, 45, 63, 69, 76, 82, 97, 108, 123.
Muraglie Vecchie, 70, 82, 139, 153.
Murtedo, collina di, 69.

N. S. degli Angeli (Madonna deli Angioli, Madonna deli Angeli, S. M. deli Angeli), 74, 82, 118;
porta, 102.
N. S. del Carmine, chiesa di (Il Carmine), 82, 112, 118.
N. S. della Consolazione (Consolation, la Consolatione, Santa Maria da Consolatione), 72, 74, 75, 82.
N. S. delle Grazie, (Madonna de Gratia, Nostra Donna de gratia, La Nostra Donna dele Gratie, Santa Maria delle Gratie la Vecchia, 72, 75, 82, 118.
N. S. del Monte, santuario di (Nostra donna del monte, Madonna del Monte), 72, 74, 75, 82, 112, 127;
piazze, 158, 161.
Nuove Mura (Muraglie Nuove).
Orfane, convento delle, (Leorfane), 82.
Palazzo Ducale (Palazzo della Signoria), 19, 23, 40, 51, 55, 69, 74, 82, 115, 118;
torre, 71.
Palazzo Tursi, 55.
Pallavicino, palazzo di, 82.
Pammattone ospedale di (Lospital), 82, 118.
Paverano (Paeran), 82.
Peralto, Bastia di, (Bastia di Parado), 74.
Peschiera, 82.
Peschiere, villa delle, 33, 55, 69.
Piazza Nuova, 102.
Piccambiglio, torre, 118.
Pietraminuta, baluardo di, 102.
Pila (Pilla),
borgo, 74;
ponte, 74;
porta, 102.
Polevera (Ponezvera),
ponte 59;
torrente, 82;
valle, 22, 33, 86.
Ponte Calvi (Ponte de' Calvi, Ponte do Calva), 32, 72, 82, 112, 118.
Ponte dei Cattanei (Ponte de' Cattani, Ponte de' Cattanei), 74, 82, 112, 113, 118.
Ponte dei Chiavari (Ponte de' Chiavieri), 74, 82, 118.
Ponte della Dogana (Ponte Reale), 112.
Ponte della Legna (Ponte de' Leegna, Ponte de' le legna), 74, 82, 102.
Ponte della Mercanzia (Ponte de la Mercatia, Ponte de Mercanti), 74, 82, 102, 112, 118.
Ponte Reale (della Dogana), 32, 82, 118.
Ponte Reale, via al, 127, 133.
Ponte Rutto, Ponte Longo, 82.
Ponte Spinola (Ponte de' Spinoli), 74, 102, 112, 118.
Ponicello, 69, 118.
Porta (a San Teodoro), 82.
Porta Aurea, 118.
Porta dei Vacca (di Santa Fede), 71, 102, 112, 118.
Porta della cava, 82.
Porta dell'Arco, 74, 102, 118.

Porta del Ponte Reale, 32, 102.
Porta di Carbonara (Porta de Carbonara), 74, 76, 82, 102.
Porta di Granatolo, 102.
Porta di Pietraminuta, 112, 118.
Porta di San Bartolomeo, 102.
Porta di San Giovanni (zi del Molo (Porta Siberia), 74, 82.
Porta di San Simone, 128.
Porta di San Tommaso (La porta de San Tomaso), 32, 70, 71, 75, 82, 102, 112, 118, 153.
Porta di Sant'Andrea (Porta de S. Andrea, Porta di Santo Andrea), 74, 82.
Porta di Sant'Antonio, 102.
Porta di Santa Fede (dei Vacca), 112, 118.
Porta Nuova (Porta Nova), 82, 102.
Porta Soprana, 71, 112, 118.
Portella, la, 82.
Portello di Fontane Marose, 112, 118.
Porte Romane, 102.
Porto, 28.
Porto Pisano, 71.
Prato, 82.
Promontorio (Prementorio, Permenton),
bastia, 72, 75;
collina 32, 82.
Ripa, 15, 29, 45, 46, 71, 97, 109, 136, 157.
Rivo Torbido, via, 69.
Rosario, oratorio del, 148.
San Barnaba, chiesa di (S. Barnabe capucini, San Barnaba), 74, 82, 128, 129.
San Bartolomeo degli Armeni (San Bartolomeo darmi, Santo Hermo), 33, 55, 72, 74, 75, 82, 167.
San Benedetto di Fassolo, 74, 82, 112, 118.
San Benigno (San Benegno),
batteria, 102;
caverna, 131;
monastero, 30, 51, 82, 112, 115, 118, 127, 140, 141;
strada, 127.
San Bernar'dino, 82.
San Cosimo, 118.
San Domenico, 74, 82, 112, 118.
San Donato, 112, 118.
San Francesco da Paola, (Iesu Maria),
piazze, 158;
salita, 127, 148;
santuario, 36, 74, 82, 112, 128, 157.
San Francesco di Castelletto, 112, 118.
San Giacomo,
batteria, 102;
chiesa di, 118.
San Giorgio,
chiesa, 82;
mercato, 118;
palazzo, 134.
San Giorgino, 102.

San Giovanni di Pre, commenda di, 74, 112, 118.
San Giacomo, 82.
San Lazzaro, scogliera di, (San Lazzaro e la porta), 74, 82, 145.
San Leonardo, 82, 112, 118.
San Lorenzo, cattedrale di, (San Lorenzo il domo), 22, 23, 33, 57, 69, 70, 72, 74, 75, 82, 112, 114, 118;
campanile, 127.
piazza, 69, 76;
torre, 71;
via, 155.
San Luca, 128.
San Marco, chiesa di, 29, 74, 75, 82, 112, 118.
San Michele, 82, 112, 118.
San Nicola da Tolentino (San Nicolai de Tolentino), 82.
San Niccoloso, 118.
San Pietro in Banchi, chiesa di, 114.
San Rocco, 118, 128.
San Salvatore, 118.
San Sebastiano de' Cava, 82, 118.
San Silvestro,
collina, 33;
convento, 112, 118, 139.
San Simone, salita, 127, 128.
San Siro, 74, 112, 118.
San'Agata, 82, 112.
San'Agnese, 118.
San'Agostino, 118.
San'Ambrogio, 112, 118.
San'Andrea, 82, 112, 118,
collina, 62.
San'Anna, 82.
San'Antonio, 82.
San'Brigida, 74, 76, 82, 112, 118.
Santa Caterina,
baluardo di, 118;
chiesa, 74, 82, 112, 118.
(Santa) Crocea (Santa Croce), 82.
Santa Fede, chiesa di, (S. Fe), 82.
Santa Margherita, 82.
Santa Maria Assunta di Carignano (Carigna), 55, 63, 74, 82, 104, 118, 119, 130.
Santa Maria de' Cononati, 82.
Santa Maria dei Servi, 82, 112, 118.
Santa Maria in Via Lata, 112, 118.
Santa Maria della Cella, 82.
Santa Maria dell'Ala Sanità, 82.
Santa Maria delle Vigne (La chiesa delle Vigne, N. S. delle Vigne), 74, 112, 118, 119.
Santa Maria di Castello, chiesa e convento di (castello tempio Santa Maria), 19, 74, 112, 114, 118;
museo, 20.
Santa Maria Maddalena, 118.
Santa Maria del Guastato, 82, 112.
Santa Teresa, 82.
San Teodoro (San Tesoldo), 74, 82, 112, 118, 145.

- San Tommaso, chiesa e convento di (San Thomas, S. Tomasi).
74, 82, 112, 115, 118, 153, 155, 156;
porta, 74
Santa Zita, 82
SS. Annunziata del Giustato, chiesa della, (La chiesa della Non-
nata, Nunziata, 74, 82, 109, 118);
piazza, 102
SS. Annunziata di Portoria, chiesa della, (Lamontiatà di Portoria),
82, 118
Santo Hermo (San Bartolomeo degli Armeni), 74
Santo Spirito, 118
Santo Stefano (Santo Stefano), 74, 82, 112, 118;
porta, 82;
sobborgo, 69
Sarzano (Sarasan, Sarzana, Sergenti, Zarasani),
collina, 69;
piazza, 69, 72, 75, 82, 102, 112, 118.
Sergenti (?), piazza de, (Sarzano), 75
Serre, via, 104
Spinola Angelo Giovanni, palazzo di, 55
Stalla del principe Doria, 74
Strada Nuova (Strade Nova), 14, 19, 41, 55, 69, 72, 82, 97,
109, 118
Strada Nuovissima (via Cairoli), 104
Stria, batteria della, 102
Sturla, torrente, 56
Torre Friolente, 118
Via Lata in Carignano, piazza (Violata, Viola, Violato, Viola),
69, 72, 74, 75, 82
XXX Aprile, via (Via Carlo Felice).
Gerusalemme, 114
Gran, 59
Greenwich, National Maritime Museum, 19, 28, 29.
Gugareo (Cogoleto), 82
Harlem, 46
Istanbul, Top Kapı Saray, 54, 59.
La Spezia, 195, 197
Lerici, 167, 197
Lione, 27
Livorno, 14
Londra, 134
British Museum, 41, 42, 44, 49, 63, 70, 75, 81, 102, 133,
Victoria and Albert Museum, 32, 46, 148, 157, 174, 178, 181,
193, 195, 197
Madaba, 42
Marmirolo, palazzo (Gonzaga) di, 13.
Marsiglia, 27, 54, 59.
Milano, 13, 114.
Civica Raccolta Bertarelli, 90, 128, 141.
Montenotte, 166.
Montpellier, Archivio di, 42.
Napoli, 13, 69, 114.
Nizza, 59, 166.
Noli, 167, 183
Oneglia, 167, 178.
Otranto, 112.
Oxford, 22
Ashmolean Museum, 54, 62.
Palermo, 19, 114.
Oratorio di San Giorgio dei Genovesi, 22, 123.
Parigi, 13, 140.
Bibliothèque Nationale, 40, 45, 74, 76, 81, 138, 161, 186, 189.
Musée du Louvre, 27.
Parma, Biblioteca Palatina, 42.
Pegli (Pegli), 82.
Pegli, 82.
Civico Museo Navale, 56, 59, 84, 92, 100, 113, 115, 123,
140, 156.
Pisa, 33, 81.
Pierofino, promontorio di, 20.
Porto Maurizio, 19, 167, 177.
Rapallo, 190, 191.
Rivarolo, 82.
Riviera di Ponente, 33.
Roma, 12, 13, 40, 114.
Gabinetto Nazionale delle Stampe, 46.
Galleria d'Arte Moderna, 36.
Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche, 114, 123, 170.
Palazzo del Belvedere, 13.
Sabbioneta, palazzo Ducale di, 81.
San Pier d'Arena, 30, 55, 69, 75, 112, 118, 160,
strada di, 127.
San Remo, 19, 173, 174.
Savona, 166, 185.
Coll. Domenico Astengo, 170, 173, 174, 177, 178, 183, 185, 189.
Sestri Levante, 195.
Sestri (Sestri Ponente), 19, 82.
Siklos, 59.
Silvano d'Orba, 68.
Stoccolma, Museo Nazionale, 20.
Tolone, 59.
Torino
Biblioteca Reale, 103, 104, 148, 162.
Deputazione piemontese di Storia Patria, 166.
Galleria Civica d'Arte Moderna, 157.
Utri (Voltri), 82.
Val di Magra, 96.
Venezia, 13, 40, 70, 114.
Galleria d'Arte Moderna, 36, 155;
palazzo Ducale di, 13.
Ventimiglia, 170.
Vienna, Österreichisches Nationalbibliothek, 42.
Voltri, 56.

Introduzione	pag. 11
La città dei pittori	» 17
L'immagine simbolica	» 39
Lo scenario della storia	» 53
L'immagine di Genova nella cartografia	» 67
La città misurata	» 95
Autoritratto di Genova	» 107
L'ottica dell'Ottocento	» 125
La città e il porto	
Le vedute da Levante	
Le vedute da Ponente	
L'immagine delle città rivierasche	» 165
Bibliografia	» 198
Indice dei nomi	» 200
Indice dei luoghi	» 203



