

# Il lungo Cinquecento nelle volte dell'aristocrazia

## Giovanni Andrea dell'Anguillara al servizio di un Perseo 'genovese'

Francesca Casamassima  
Università degli Studi di Genova, Italia

**Abstract** This contribution aims to analyse a cycle of frescoes at villa Spinola di San Pietro in Genoa. The paintings are attributed to some of the greatest artists who worked in the city in the 1620s and show a continuity of compositional, stylistic and thematic features that were typical of the sixteenth century. This article will also show the importance of Giovanni Andrea dell'Anguillara's vernacular translation of the *Metamorphoses* by Ovid to the iconographic programme of the cycle.

**Keywords** Metamorphosis. Long sixteenth century. Vernacular translation. Frescoes. Iconography.

**Sommario** 1 In volo tra le volte di villa Spinola di San Pietro. – 2 Le fonti del mito a Genova: i volgarizzamenti illustrati delle *Metamorfosi* di Ovidio. – 3 Villa Spinola di San Pietro: i protagonisti. – 4 «Tosto, che vede il pesce il crudo aspetto, La carne indura, e 'l sangue, e pietra fassi». – 5 Perseo eroe dell'aristocrazia genovese.

### 1 In volo tra le volte di villa Spinola di San Pietro

A villa Spinola di San Pietro, nel quartiere di Sampierdarena di Genova, è presente uno straordinario ciclo di affreschi dedicato alle imprese di Perseo. Realizzato negli anni Venti del Seicento, è attribuito ad alcuni dei maggiori frescantì operanti nella Superba in quegli stessi anni: Andrea Ansaldo, Domenico Fiasella e Giovanni Carlone.<sup>1</sup> Tre pittori che danno vita a un sistema decorativo maestoso, pur mantenendolo ancorato dal punto di vista strutturale e compositivo

ai caratteri della stagione cinquecentesca. Gli affreschi che ornano le volte degli ambienti con le storie di Perseo mostrano infatti un'impaginatura netta: ogni scena è ordinatamente incastonata all'interno di una semplice cornice bianca ed è circondata da fantasiose decorazioni a grottesca. Si tratta di un'impostazione che ancora non mostra aperture verso l'illusiva profondità della stagione barocca, ma rimane strutturata secondo schemi di lunga durata che privilegia-

<sup>1</sup> Gavazza 1974, 59.



#### Peer review

Submitted	2022-09-30
Accepted	2022-10-25
Published	2022-12-20

#### Open access

© 2022 Casamassima | 4.0



**Citation** Casamassima, F. (2022). "Il lungo Cinquecento nelle volte dell'aristocrazia. Giovanni Andrea dell'Anguillara al servizio di un Perseo 'genovese'". *Venezia Arti*, n.s., 31, 31-46.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/002

no la leggibilità della narrazione come valore primario e che va quindi considerata in continuità con gli esiti cinquecenteschi.<sup>2</sup>

Come gli imprescindibili studi di Ezia Gavazza e Lauro Magnani hanno già suggerito per il contesto genovese, in pieno Seicento, nella decorazione barocca, la materia mitologica perde completamente (o quasi) l'intento narrativo: l'artista non mette più in scena un racconto per immagini delle storie degli dèi; il mito diviene un espediente, un punto di partenza di cui il pittore si serve a fini quasi esclusivamente decorativi e allegorici.<sup>3</sup> Nel Cinquecento e nei primi decenni del Seicento genovese, invece, le *Metamorfosi* impreziosiscono le dimore dell'aristocrazia raccontando storie pensate per essere riconoscibili dall'osservatore contemporaneo capace di cogliere il significato allegorico degli affreschi, in coerenza con la funzione celebrativa e didascalica delle immagini. Lo stesso uso della grottesca, che abbonda nelle volte di villa Spinola, si pone in stretta continuità con gli stilemi del XVI secolo: il secondo Cinquecento è infatti il periodo di maggior diffusione di queste decorazioni nei palazzi e nelle ville gentilizie d'Italia, nelle quali esse venivano utilizzate prevalentemente come elemento di raccordo per riempire gli spazi lasciati vuoti dalle scene narrative.<sup>4</sup> A Genova si può individuare un'omogeneità da questo punto di vista che va dal 1530 circa - quando vengono realizzati i dipinti murali della villa di Andrea Doria - agli anni Venti del Seicento, periodo

in cui compaiono casi simili a quello di villa Spinola. Infatti, la costruzione e decorazione di Palazzo del Principe (residenza del Doria), personaggio più influente della città nei primi decenni del secolo XVI,

costituì per la città non solo un'innovativa operazione artistica, ma anche una lezione politica<sup>5</sup>

che fece capire agli altri nobili della Superba l'importanza del ruolo della propria dimora nella rappresentazione di sé.

Ideati da Perino del Vaga e messi in opera prevalentemente dalla sua bottega, i dipinti del palazzo divengono un modello fondamentale per gli artisti che lavorano nelle dimore dell'aristocrazia genovese, influenzandone scelte compositive e tematiche fino agli anni Venti del Seicento, come l'esempio di villa Spinola dimostra. Oltre a dare il via all'impaginazione di scene e grottesche come la si è precedentemente descritta, i dipinti della dimora di Andrea Doria influenzano in maniera determinante anche le preferenze tematiche di artisti e committenti.<sup>6</sup> Tra le fonti primarie di maggior successo andranno segnalate allora le *Metamorfosi* di Ovidio, non solo per gli affreschi di villa Spinola, ma anche per quelli nei palazzi e nelle ville gentilizie della Superba. Trionfano le storie di Apollo, gli amori di Giove e soprattutto le imprese di Perseo, il quale, come l'analisi delle decorazioni di villa Spinola dimostrerà, assurge a vero eroe di Genova.

## 2 Le fonti del mito a Genova: i volgarizzamenti illustrati delle *Metamorfosi* di Ovidio

Come attesta già il caso della Sala di Aracne a Palazzo del Principe,<sup>7</sup> le *Metamorfosi* sono spesso lette a Genova da artisti e committenti attraverso la lente modernizzante dei volgarizzamenti illustrati.

Sono le corti principesche del tardo Quattrocento ad avere in un primo momento un ruolo particolarmente importante nello sviluppo delle traduzioni: le opere di autori come Plauto e Terenzio vengono rese nella lingua volgare e utilizzate co-

me base testuale per gli spettacoli teatrali che avevano luogo nelle corti in occasione di speciali festività. Il pubblico di questo ambiente desiderava una forma letteraria più agevole e piacevole delle traduzioni letterali, raggiunta dai volgarizzatori attraverso un processo di attualizzazione e modernizzazione di situazioni e personaggi, atto ad avvicinare maggiormente le storie antiche alla vita di 'dame' e 'cavalieri'. A cavallo tra XV e XVI se-

<sup>2</sup> Sul tema della 'lunga durata' e più in generale sul superamento della visione del secolo come arco temporale organico si vedano gli studi di Fernand Braudel (a titolo d'esempio: Braudel 1966). Sull'argomento, si ricordano anche il saggio di Haim Burstin (1981) e gli studi di Eric J. Hobsbawm, di cui in questa sede si menziona solamente il suo lavoro più noto, dedicato al Novecento, ovvero *Il secolo breve* (1995).

<sup>3</sup> Gavazza 2004; 2009; 1989, 267-88; Magnani 2013.

<sup>4</sup> Altre volte invece anche le figure rappresentate nelle grottesche hanno significati ben precisi, in linea con il resto del programma iconografico, come dimostrano casi come la camera dipinta da Alessandro Araldi per la badessa Giovanna da Piacenza, dove le grottesche sono da porre in relazione con le storie sacre e profane presenti nell'ambiente (Zanichelli 1979, 28). Su questi temi si vedano Morel 1997; Chastel 1989; Morel 1985; Gombrich 1978. Sulla committenza della badessa a Parma, Fadda 2018.

<sup>5</sup> Boccardo 1989, 120.

<sup>6</sup> Sulle decorazioni di Perino del Vaga a Palazzo del Principe la bibliografia è amplissima. Basterà citare Parma Armani 1970; Boccardo 1989; Parma 1986; Gorse 1995; Stagno 2005, 5-12 (e relativa bibliografia); Altavista 2013.

<sup>7</sup> Casamassima 2019.

colo, anche le favole del mito cominciano a fare la loro apparizione negli spettacoli di corte e la trasposizione dei racconti di Ovidio dà vita a soluzioni sempre più aggiornate al nuovo gusto del pubblico, come avviene con l'apprezzatissimo *Orfeo* di Agnolo Poliziano che viene trasformato in uno spettacolo drammatico. Queste rappresentazioni teatrali servivano sia a divertire il pubblico che a celebrare e glorificare la famiglia.<sup>8</sup>

Il racconto mitologico aveva conosciuto ampia circolazione già dal Trecento e poi fino a tutto il Cinquecento tra i cantastorie, che facevano circolare i loro testi attraverso libretti che molto raramente si sono conservati fino a noi. In queste interpretazioni gli eroi greci si tramutavano in dame e cavalieri e come per gli spettacoli di corte, gli episodi venivano riletti in chiave moderna, arricchiti con dettagli e aggiunte che non trovano riscontro nell'originale poema ovidiano, ma per i quali Bodo Guthmüller ha rilevato una corrispondenza con i testi mediatori, come ad esempio il volgarizzamento di Niccolò degli Agostini.<sup>9</sup>

Nel corso del Cinquecento, in Italia, queste traduzioni divengono la principale fonte di diffusione delle *Metamorfosi*. Nel redigere queste riscritture gli autori operavano un lavoro di attualizzazione di situazioni e personaggi per adattare le storie al vissuto del lettore, ampliando e modificando i miti in funzione di un nuovo pubblico. Come Guthmüller ha per primo dimostrato, questi volgarizzamenti furono una fonte imprescindibile anche per committenti e artisti, i quali nell'ideare le loro

opere spesso si affidavano a questi testi, inserendo alle volte nei dipinti dettagli e personaggi presenti nella traduzione che leggevano e non nel poema ovidiano: questi particolari divengono perciò per il moderno storico dell'arte una spia essenziale per comprendere il testo utilizzato dall'artista.<sup>10</sup>

Il primo volgarizzamento completo, redatto da Giovanni Bonsignori e pubblicato da Giunta nel 1497, è seguito da altre tre traduzioni nel corso del Cinquecento, tutte corredate da illustrazioni che mettono in scena gli episodi ovidiani. L'ultimo volgarizzamento cinquecentesco a vedere la luce in questo secolo è quello di Giovanni Andrea dell'Anguillara: pubblicato per la prima volta da Giovanni Griffio nel 1561, questo testo conosce una fortuna straordinaria, con un numero notevolissimo di riedizioni fino al Settecento inoltrato. La traduzione di Anguillara quindi era ancora la riscrittura delle *Metamorfosi* più letta nel periodo di realizzazione degli affreschi di villa Spinola e in questa sede si dimostrerà non solo la sua influenza nell'ideazione delle iconografie delle storie di Perseo, ma anche il suo ruolo come chiave di lettura per comprendere il significato attribuito alle imprese del mitico eroe. Il volgarizzamento, dall'edizione del 1563 in poi, è infatti accompagnato dal commento di Giuseppe Horologi, il quale in molte occasioni fornisce una spiegazione morale degli episodi raccontati da Anguillara, configurandosi come un ausilio importantissimo per capire il messaggio che il committente desiderava veicolare attraverso quelle immagini.

### 3 Villa Spinola di San Pietro: i protagonisti

Villa Spinola di San Pietro doveva essere conclusa nel 1582 e passò nelle mani degli Spinola nel 1592, quando Pellina Lercari, figlia di Giovanni Battista, andò in sposa a Giovanni Maria Spinola.<sup>11</sup> A questi proprietari si deve con ogni probabilità la prima campagna decorativa del palazzo, relativa al piano terra dell'immobile, in quanto è presente un affresco firmato da Bernardo Castello e datato al 1611, anno in cui Pellina, vedova del marito Giovanni Maria (morto nel 1601), viveva ancora nella villa.<sup>12</sup>

Nel testamento che Pellina Lercari redige il 5 luglio 1621, la donna fa riferimento ai possedimen-

ti di Sampierdarena, disponendo che la villa maggiore venisse destinata al primogenito Giovanni Battista, insieme a mille scudi d'oro vincolati alla realizzazione di un affresco in cui figurasse lo stemma del ramo famigliare della madre. L'arma Lercari – posta nel salone del piano nobile – permette di affermare, in mancanza di altri documenti probatori, che sia Giovanni Battista il committente di questo ambiente e per estensione degli altri sullo stesso piano.<sup>13</sup>

Giovanni Battista dà inizio a una linea degli Spinola che nel corso dei due secoli successivi avreb-

<sup>8</sup> Guthmüller 2008, 147-76.

<sup>9</sup> Guthmüller 1997, 187-212. Sul fenomeno delle riscritture e reinterpretazioni del mito e non solo nel Cinquecento si vedano anche Mazzacurati, Plaisance 1987; Bucchi 2011.

<sup>10</sup> Guthmüller 1997.

<sup>11</sup> Lercari 2011, 146.

<sup>12</sup> Gavazza 1974, 40-1.

<sup>13</sup> Lercari, Santamaria 2011, 417.

be acquisito una sempre maggiore influenza non solo in città, ma anche all'estero, legandosi al più alto patriziato filospagnolo, e compiendo nel corso dei primi due decenni del XVII secolo una serie di cospicui investimenti nei domini asburgici. Il 1° gennaio del 1596 Giovanni Battista sposa Maria Spinola, figlia di Filippo Spinola fu Ambrogio, della stessa linea degli Spinola di San Luca.<sup>14</sup> Nel 1625, quando Genova sostenuta dalla corona spagnola è nel pieno della guerra detta 'di Zuccarello' contro il duca di Savoia, Giovanni Battista viene nominato ambasciatore straordinario del re di Spagna, ruolo che rappresenta il raggiungimento massimo della sua carriera, e contemporaneamente la fine della sua professione in territorio iberico. Poco prima della morte, Giovanni Battista acquista il magnifico palazzo di Antonio Doria all'Acquasola e acquisisce i titoli di Duca di San Pietro, di principe di Molfetta nel Regno di Napoli e di marchese del Torrione nel Marchesato di Monferrato.<sup>15</sup> All'interno di questa vitale carriera, la commissione degli affreschi del piano nobile di villa Spinola - ovvero quelli ascrivibili a Giovanni Battista - si colloca intorno al 1625, come sembra testimoniare l'iscrizione posta sull'arco del portale principale della facciata a mare, in cui si legge «IO BAPTISTA SPINOLA DUX SANCTI PETRI ORNAVIT ANNO DOMINI M.DC.XXV».<sup>16</sup>

Il piano nobile è un manifesto di celebrazione di entrambe le dinastie che vivevano e avevano vissuto quei luoghi: un salone era stato destinato alle imprese di Megollo Lercari, mitico avo della

dinastia,<sup>17</sup> mentre un altro a quelle di Ambrogio Spinola, fratello di Maria, moglie di Giovanni Battista, ed esponente di spicco della famiglia.<sup>18</sup> Le restanti sale di questo piano sono decorate con le storie di Perseo.

Come evidenzia Silvia Frattini, i Lercari e gli Spinola utilizzano in maniera sistematica il medium della decorazione ad affresco per la celebrazione della propria dinastia,<sup>19</sup> dimostrando di avere ben chiaro uno dei tratti distintivi della pittura parietale accuratamente descritto da Ezia Gavazza, ovvero il fatto che la si possa considerare nella sua duplice funzione inscindibile: come mezzo decorativo e contemporaneamente come strumento di rappresentazione della committenza. La classe dominante dimostra perciò di riconoscere le potenzialità dell'affresco come strumento di espressione di sé e come interprete di quelli che erano gli assetti sociali e politici del periodo. Sin dalla prima metà del Cinquecento, le decorazioni che abbellivano le sale dei palazzi veicolavano precisi messaggi ideologici, attraverso la richiesta da parte dei committenti di immagini di carattere didascalico-celebrativo. In questa chiave, scrive Gavazza, vengono lette anche le storie mitologiche: le gesta degli eroi mitici e delle loro vittorie sui nemici si trasformavano in un facile rimando alle imprese militari o politiche dei committenti.<sup>20</sup> Il ricorso alla materia mitologica era inoltre un modo per il ceto aristocratico di ostentare la cultura propria della casta di appartenenza.<sup>21</sup>

#### 4 «Tosto, che vede il pesce il crudo aspetto, La carne indura, e 'l sangue, e pietra fassi»

Il ciclo di Perseo si dispiega sulle volte di otto diversi ambienti, decorati ognuno con un episodio del mito, incastonato all'interno di una ricchissima cornice di grottesche. Si parte dall'atrio con la *Fucina di Vulcano*, riferibile a Giovanni Carlone, e si prosegue con le scene successive che si dispongono sulle volte dei tre ambienti alla destra dell'atrio e sui quattro alla sua sinistra: *Mercurio e Minerva che consegnano le armi a Perseo*, attribuito

a Domenico Fiasella, *Perseo vola sopra il giardino delle Forcidi*, *Perseo e le Forcidi*, *lo Scontro tra Perseo e Medusa*, *Perseo che vola con la testa della Gorgone*, *Perseo libera Andromeda* e il *Matrimonio tra Perseo e Andromeda*. Gli ultimi sei episodi elencati sono attribuiti ad Andrea Ansaldo.<sup>22</sup> La disposizione delle scene segue la cronologia degli eventi accaduti a Perseo di cui in realtà non avevano tenuto conto né Ovidio né Anguillara, i quali

<sup>14</sup> Lercari 2011, 157-8.

<sup>15</sup> Lercari 2011, 166-7.

<sup>16</sup> Lercari, Santamaria 2011, 420.

<sup>17</sup> Gavazza 1974, 62-3.

<sup>18</sup> Gavazza 1974, 56; Castelnovi 1971, 74; Lercari, Santamaria 2011, 423; Stagno 2022.

<sup>19</sup> Frattini 2006, 139.

<sup>20</sup> Gavazza 1974, 9-48; 1989, 267-88.

<sup>21</sup> Frattini 2006, 135.

<sup>22</sup> Per le attribuzioni cf. Gavazza 1974, 59. Su Andrea Ansaldo e questo ciclo di affreschi cf. Priarone 2011, 289-96.

invece avevano posto come esordio delle rispettive narrazioni l'episodio del *Salvataggio di Andromeda*, e il racconto a ritroso delle precedenti avventure, durante il banchetto nuziale dei due. Le scene più significative sono quelle in cui il rapporto con il volgarizzamento di Anguillara è reso in maniera evidente attraverso l'inserimento da parte degli artisti di dettagli iconografici direttamente riconducibili a tale traduzione.

Nell'affresco in cui Mercurio e Minerva donano le armi a Perseo è messo in scena un momento della storia non descritto da Ovidio, ma che viene inserito da tutti i suoi volgarizzatori, tra i quali Anguillara, le cui ottave descrivono con precisione il dipinto di Fiasella [fig. 1]:

A favorirmi mia sorella tolse  
Minerva, e con Mercurio in terra scese;  
E non mi lasciar porre à quel periglio  
Senza l'aiuto loro, e 'l lor consiglio.  
Lo scudo al braccio Pallade mi pone,  
Mercurio l'ali à pie, la spada al fianco.<sup>23</sup>

Nel dipinto le due divinità compiono esattamente gli stessi gesti descritti dalle ottave del traduttore: Perseo è in primo piano, semi inginocchiato davanti a Minerva, la quale gli sta infilando lo scudo, mentre alla sua destra siede Mercurio che gli porge la spada. A questo punto della narrazione Anguillara affida molte ottave alle parole di Minerva, la quale descrive nel dettaglio i pericoli che Perseo dovrà affrontare, a partire dall'incontro con le Forcidi, sorelle della Gorgone, che l'eroe dovrà ingannare in modo da farsi rivelare il nascondiglio di Medusa.<sup>24</sup> Questo passaggio spiega la piccola scena che si intravede nello sfondo a sinistra, dove sono illustrate tre figure femminili: una nuda, accasciata su una roccia, con la bocca spalancata e serpenti al posto dei capelli, indubbiamente Medusa, e le altre due in piedi, coperte solo da panni gialli alla vita, presumibilmente le due Forcidi. La scena sarebbe perciò un riferimento a quanto Minerva sta raccontando, oltre che prefigurazione di quello che Perseo sta per affrontare e di conseguenza di quello che viene rappresentato nei successivi affreschi.<sup>25</sup>

La scena che segue è particolarmente interessante poiché Perseo, partito per il suo viaggio, è

rappresentato mentre vola al di sopra di una villa riconoscibile come la stessa villa Spinola, la quale aveva un giardino all'italiana sul lato a monte, come quello che compare nell'immagine. A pochi metri da terra si notano le Forcidi, sorelle di Medusa [fig. 2].

La villa ritorna nella stanza successiva, quando l'eroe affronta le due donne. Si tratta di un momento che solitamente ha scarsa fortuna iconografica, ma che a Genova si trova anche a palazzo Ambrogio di Negro e a palazzo Doria Spinola.<sup>26</sup> L'episodio viene ambientato dall'artista nel giardino della villa: in primo piano le due Forcidi si stanno scambiando l'occhio che condividono, mentre l'eroe spunta volando alle spalle della figura di destra per afferrare il bulbo prima che l'altra lo tocchi [fig. 3]. Perseo è rappresentato come nella precedente scena, con le armi a lui donate da Minerva e Mercurio; le sorelle di Medusa hanno l'aspetto di due vecchie che, come l'eroe, volano grazie ai calzari alati. Ovidio spende appena qualche verso per raccontare del furto dell'occhio a opera di Perseo, non dando alcuna descrizione delle Forcidi.<sup>27</sup> Anguillara invece ne crea un ritratto piuttosto nitido:

Nacquero, e come uscir dal materno alvo,  
cangiaro a un tratto il puerile aspetto,  
la canice del volto e 'l capo calvo.  
Nacquer de' lumi ancor private, eccetto  
ch'un'occhio sol fra due ne trasse salvo;  
[...]  
vizze, canute, calve e rimbambite,  
si fer con larga bocca, e labbra schive,  
col mento in fuor pensose, e sbigottite,  
[...]  
Quattro Coturni alati esser contente  
Le fer, da quali i piedi hebber sì snelli,  
Ch'elle non sol dappoi non fur sì lente,  
Ma giro à par de' più veloci augelli.  
La prova voller fare immantinente  
De' rari stivaletti, alati, e belli.<sup>28</sup>

L'affresco mostra le due Forcidi come descritte da Anguillara: vecchie, canute, con la bocca larga, le labbra sottili, il mento sporgente e lo sguardo offuscato. Sono cieche tranne per un occhio che condividono e hanno i piedi alati. Si tratta di particolari

<sup>23</sup> Anguillara 1584, 4: 448-9.

<sup>24</sup> Anguillara 1584, 4: 450-65.

<sup>25</sup> Sull'uso della narrazione continua si vedano gli imprescindibili studi di Tomasi Velli, in particolare 2007, 65-7, in cui la studiosa attribuisce all'introduzione della prospettiva lineare la diffusione di questa tecnica nella pittura monumentale. Sull'uso della narrazione continua si confrontino anche i contributi di Massimiliano Rossi, come Rossi 2019.

<sup>26</sup> Doria, Gavazza, Pellegrino 2002; Torriti 1976; Magnani 1995, 237-9.

<sup>27</sup> *Ov. met.* 4.774-7.

<sup>28</sup> Anguillara 1584, 4: 450, 452, 454.



**Figura 1** Domenico Fiasella, *Mercurio e Minerva donano le armi a Perseo*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

non presenti né in Ovidio, né nei volgarizzamenti che precedono quello di Anguillara. Il traduttore ambienta la scena in un giardino, come nel dipinto, e descrive il momento del furto esattamente come lo rappresenta Ansaldo: Perseo attende alle spalle della Forcide che tiene l'occhio, e quando le due se lo scambiano, glielo ruba.<sup>29</sup>

Segue l'affresco con il *Salvataggio di Andromeda* dove, esattamente come specificato da Anguillara, Perseo è a cavallo di Pegaso, mentre Ovidio e gli altri traduttori del mito raccontano che l'eroe

sconfigge il mostro volando grazie ai calzari alati [fig. 4].<sup>30</sup> Anche il mostro marino è un evidente riferimento al testo del traduttore: mentre il poeta latino e gli altri volgarizzatori raccontano che Perseo uccide la fiera trafiggendola con la sua spada, Anguillara è l'unico a dire che, a causa della corazza impenetrabile dell'animale,<sup>31</sup> l'eroe fu costretto a usare il potente sguardo della Gorgone con cui pietrificò la bestia.

<sup>29</sup> Anguillara 1584, 4: 466, 467.

<sup>30</sup> Anguillara 1584, 4: 411, 417, 426. La presenza di Pegaso in questo episodio si riscontra già nell'*Ovide moralisé en prose* in cui si legge «Et atant se monta Perseus dessus son cheval Pegasus, si s'en ala volant en l'air per dessus la dite beste». Questa variante è già presente nell'illustrazione che nell'*Ovide figurée* ritrae questo mito. Guthmüller 2009, 266.

<sup>31</sup> Anguillara 1584, 4: 450, 452, 454.



**Figura 2**  
Giovanni Andrea  
Ansaldo, *Perseo vola  
sopra villa Spinola*.  
1625 ca. Affresco. Genova,  
villa Spinola di San Pietro.  
Foto dell'Autrice

E poi dinanzi al mostro alza la mano,  
E mostra il crudel volto all'occhio sano.  
Tosto, che vede il pesce il crudo aspetto,  
La carne indura, e 'l sangue, e pietra fassi.  
E le spalle, e la coda, e l'occhio, e 'l petto,  
Con tutte l'altre membra si fan sassi.  
La pancia v'è a trovar del mare il letto,  
Son le spalle alte fuor ben dieci passi.  
E 'l diametro lor tanto si spande,  
Che fanno un scoglio in mar sassoso,  
e grande.<sup>32</sup>

Nel mare in primo piano l'artista ha quindi illustrato solo la parte superiore del mostro che emerge dall'acqua, come fosse fatto di pietra. Sullo

sfondo, si estende una veduta di città di mare che ricorda Genova.

L'ultimo affresco mostra il matrimonio tra Andromeda e Perseo: l'artista in questo caso non si affida alla narrazione del mito, ma si ispira a uno schema iconografico ben noto fin dal Cinquecento, che vede i due sposi nel momento dell'*immissio anuli*, rito che, insieme alla *dextrarum junctio*, era quello che in tutto il Rinascimento ebbe maggiore fortuna iconografica [fig. 5].

È grazie a Giotto che il gesto dell'anello acquisisce una certa fortuna,<sup>33</sup> anche se fino alla riforma tridentina il tocco della mano rimane il più diffuso in Italia. Fino ad allora infatti a prevalere era la dimensione laica del matrimonio, poiché era il

<sup>32</sup> Anguillara 1584, 4: 426, 427-8, 434, 435.

<sup>33</sup> Klapisch-Zuber 1988, 135-7; Bargellini 1968, 848-9.



**Figura 3** Giovanni Andrea Ansaldo, *Perseo e le Forcidi*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

contratto tra le famiglie a svolgere un ruolo fondamentale, più che il sacramento.<sup>34</sup> Per questo motivo, anche nelle immagini, è più frequente la visualizzazione di questo momento che indicava e legittimava la consumazione del matrimonio. La situazione si ribalta dopo il Concilio di Trento, con il quale è l'aspetto sacrale delle nozze a imporsi nella vita reale, così come nelle immagini che la visualizzano. Si consolida da questo momento una precisa iconografia del matrimonio nella quale al rito dell'anello si aggiunge la presenza costante di un sacerdote - l'unico a poter convalidare l'unione - la collocazione della scena all'interno di uno spazio sacro o nelle sue immediate vicinanze (di solito davanti a una chiesa) e la presenza di testimo-

ni che si compongono, come da tradizione, di due cortei divisi tra personaggi maschili e femminili.<sup>35</sup> È proprio questa l'iconografia che si trova a villa Spinola: Perseo, di fronte ad Andromeda, allunga il braccio destro nella cui mano tiene l'anello che sta per infilare al dito della sposa. In mezzo a loro la figura del sacerdote è sostituita da quella di un re, con ogni evidenza Cefeo, padre di Andromeda, accanto al quale trova posto anche Cassiopea, la madre, anch'essa contraddistinta, come il marito, dalla corona sul capo. Tutto attorno si distribuisce un corteo di testimoni, rigorosamente divisi tra maschi e femmine, ad accompagnare lo sposo e la sposa. Ai lati del riquadro centrale in cui sono rappresentate le nozze tra Andromeda e Perseo

<sup>34</sup> Zarri 2003, 97-100.

<sup>35</sup> Seidel Menchi 2007, 663-8; Bayer 2008, 3-4; Tozzi 2002; Zarri 2000, 251-87.





**Figura 4** Giovanni Andrea Ansaldo, *Salvataggio di Andromeda*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice



**Figura 5** Giovanni Andrea Ansaldo, *Matrimonio di Andromeda e Perseo*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice



**Figura 6** Giovanni Andrea Ansaldo, *Venere con il ceston*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice



**Figura 7** Giovanni Andrea Ansaldo, *Imeneo*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

sono raffigurati quattro personaggi, uno per ogni lato della volta. La figura alla destra dell'affresco centrale è sicuramente Venere come denota il fatto che sia rappresentata nuda, a eccezione della cinta, suo tipico attribuito, e che sia accompagnata da un putto, identificabile quindi come Cupido [fig. 6]. La presenza della cinta è particolarmente significativa in questo contesto: già Omero, infatti, nell'*Iliade* scrive che Era chiede aiuto ad Afrodite per sedurre Zeus e la dea dell'amore si sfilava la fascia ricamata che conteneva l'amore, gli incantamenti, il desiderio, la conversazione intima, il discorso che lusinga e la porge a Giunone.<sup>36</sup> Inoltre nel libro V il poeta greco fa dire a Zeus che ad Afrodite furono dati i compiti delle nozze, intese anche come unione sessuale.<sup>37</sup> Nel *Dialogo degli dei*, raccontando il Giudizio di Paride, Luciano da Samosata scrive che Minerva chiede a Venere di togliere la cinta che ha il potere di ammaliare gli uomini.<sup>38</sup> Giovanni Boccaccio, che si vanta di aver fatto conoscere per primo Omero in Italia, nella sua descrizione della Venere Magna nelle *Genealogiae Deorum Gentilium*, ripor-

ta quanto tramandato da Omero; scrive inoltre che

ella ha una cintura che chiamano ceston, cinta della quale affermano intervenire alle nozze legittime; mentre agli altri accoppiamenti di maschio e femmina partecipi senza cintura.<sup>39</sup>

Più avanti continua, riprendendo Lattanzio:

Venere non indossa [la cintura] se non alle nozze legittime; e perciò ogni altra unione viene chiamata incesto poiché non vi viene portato il ceston.<sup>40</sup>

Le *Genealogie* di Boccaccio si diffusero dalla seconda metà del Cinquecento in poi grazie al volgarizzamento che ne fa Giuseppe Betussi, il quale, nel riportare questo passo boccacciano si dimostra molto fedele all'autore.<sup>41</sup> La cinta indossata da Venere sarebbe pertanto un simbolo del matrimonio, in quanto essa racchiuderebbe in sé tutte le qualità dell'amore coniugale. An-

<sup>36</sup> Paduano 2012, 439, 441.

<sup>37</sup> Paduano 2012, 151.

<sup>38</sup> Luc., *Dialogo degli dei*, 20.

<sup>39</sup> Branca 1998, 339: Bocc., *Gen.*, III, 22, 2.

<sup>40</sup> Branca 1998, 345: Bocc., *Gen.*, III, 22, 10.

<sup>41</sup> «Costei ha una cinta nomata Ceston, della quale affermano, ch'ella essendone cinta intervenne alle legittime nozze. Altri vogliono che senza altro legame entri nelle congiuntioni del maschio e della femina». «Cio che sia esso Ceston Homero ne la *Iliade* lo descrive dicendo. Ceston slega da i peti il vano legame, dove tutte le cose a se erano volontariamente ordinate, dove l'amicitia, e l'amore, la facondia, e le carezze a studio erano riposte. D'intorno alle quali parole conconsiderandosi drittamente, conosceremo le cose appartenenti al matrimonio». E continua poi riportando quanto dice Lattanzio. Betussi, *Genealogia de gli dei*, Del Pozzo, 1547, 52-53v. Sull'influenza di Boccaccio nell'opera di Betussi si vedano Cerbo 2001; Zaccaria 2001, 89-119; Donia 2015.

che Cartari, nel suo manuale, nomina Venere tra le divinità che presiedono alle nozze, insieme a Imeneo e Giunone:

et a costei [Venere] dettero parimente gli antichi oltre Himeneo, e Giunone la cura delle nozze, perciocché queste si fanno, acciò che ne seguiti il carnale congiungimento, onde ne habbia da seguitare poi la generatione dei figliuoli.<sup>42</sup>

Potrebbe essere Giunone la figura che segue, rappresentata con un abito sui toni del bianco e del giallo e la corona che la contraddistinguerebbe come regina degli dèi. Anche Boccaccio, come Cartari, la identifica come dea dei matrimoni, perché è suo compito accompagnare le spose nella casa del marito. Boccaccio fa inoltre riferimento a Fulgenzio che la vuole dea delle partorienti insieme a Lucina con la quale rendeva più agevole il parto.<sup>43</sup> Quindi secondo Boccaccio:

era ufficio di Giunone fare per prima cosa ciò che riguardava il matrimonio. Compito invece di Venere era unire, nel coito, l'uomo e la vergine.<sup>44</sup>

Il personaggio che segue potrebbe rappresentare Imeneo, dio tutelare delle nozze, raffigurato così come lo descrive Cartari:

Ma di questo, e delle altre cerimonie usate nelle nozze basta quello che io ne ho detto, per venire a disegnare il Dio di quelle, che fu, come disse, Himeneo. Questi da gli antichi fu fatto in forma di bel giovane coronato di diversi fiori e di verde persa, che teneva una facella accesa nella destra mano e nella sinistra aveva quel velo rosso, o giallo che fosse, col quale si coprivano il capo e la faccia le nuove spose la prima volta che andavano a marito.<sup>45</sup>

Se la figura può apparire un po' femminile, ci corre in aiuto Boccaccio che, dopo averlo definito «dio delle nozze», lo descrive come un fanciullo che non aveva ancora raggiunto la virilità ed «era talmen-

te bello che pareva una giovinetta» [fig. 7].<sup>46</sup> Imeneo, come Giunone, è menzionato numerose volte sia da Ovidio che da Anguillara negli episodi di matrimonio, anche nelle nozze di Andromeda e Perseo. Il traduttore scrive infatti:

E con allegro, e propitio Himeneo | Coei, che liberò, sua sposa feo.<sup>47</sup>

Venere, Giunone e Imeneo sono inoltre citati da Anguillara, come da Ovidio, alle nozze di Ifi e Iante.<sup>48</sup> Boccaccio viene forse in ausilio anche per tentare di identificare la quarta figura, totalmente priva di attributi: parlando di Imeneo, l'autore scrive che egli è figlio di Venere e Bacco e rappresenta le nozze perché esse si fanno per due motivi «la festa e la copula carnale»,<sup>49</sup> mentre la dea rappresenta questo secondo aspetto, Bacco simboleggerebbe la festa e potrebbe quindi forse identificarsi nella quarta figura della volta, quella che più delle altre sembra effettivamente avere un aspetto maschile. Purtroppo, a causa dello stato di conservazione degli affreschi non è possibile comprendere se la figura abbia il seno o meno. Inoltre, Bacco è citato dallo stesso Anguillara durante il banchetto per le nozze di Perseo e Andromeda.<sup>50</sup>

La scelta di raffigurare il momento del matrimonio, il quale è appena accennato sia da Ovidio che da Anguillara che danno invece più spazio al racconto del banchetto, e l'inserimento di quattro divinità protettrici delle nozze, porta a credere che l'estensore del programma iconografico abbia voluto porre l'accento sul tema matrimoniale in coerenza con la funzione di questo ambiente: forse il talamo dei padroni di casa. Ogni singola divinità sembra trasmettere in questo contesto un messaggio ben preciso, come le descrizioni e i commenti di Boccaccio e Cartari hanno ben evidenziato: gli dèi si ergono a protettori e testimoni di un'unione pura e casta, suggellata dallo scambio degli anelli, il quale è sovrinteso dalla figura centrale e autoritaria di Cefeo, ma anche dalla regina degli dèi, fedele compagna e sposa di Giove, e da Venere che

<sup>42</sup> Volpi 1996, 575.

<sup>43</sup> Branca 1998, 877, 879: Bocc., *Gen.*, IX, 1, 10; IX, 1, 12.

<sup>44</sup> Branca 1998, 883: Bocc., *Gen.*, IX, 1, 19.

<sup>45</sup> Volpi 1996, 218-19; questa immagine di Himeneo è tratta da Gibaldi (Volpi 1996, 219).

<sup>46</sup> Branca 1998, 598: Bocc., *Gen.*, V, 26, 2; Betussi 1547, 85: «fu di tanta singolar bellezza che da molti era tenuto per donna».

<sup>47</sup> Anguillara 1584, 4: 443.

<sup>48</sup> *Ov. met.* 9.796-7.

<sup>49</sup> Branca 1998, 591: Bocc., *Gen.*, V, 26, 5. Betussi 1547, 95r-95v: «Ma io istimo, che sia detto figliuolo di Bacco, e Venere, perché col mazzo di duo si fanno le nozze, ovvero perché duo intervengono alle nozze, cioè la festa, e la copula carnale. Per la festa si deve intendere Bacco, si come dice Virgilio, quando dice. Bacco vi sia dato dell'allegrezza».

<sup>50</sup> Anguillara 1584, 5: 445-6.

con la sua cinta rigorosamente chiusa è simbolo dell'unione coniugale. Contemporaneamente però la dea dell'amore è anche colei che è responsabile, insieme al figlio Cupido che l'accompagna, della passione e dei piaceri, di quella copula necessaria alla procreazione e quindi al compimento di quello che era considerato il più importante dovere della donna, cioè fornire eredi al proprio marito, a cui Maria Spinola assolve in maniera eccezionale dando alla luce quindici figli. Venere è inoltre l'unica figura nuda presente nell'intero palazzo, le cui decorazioni sono state realizzate quando il fervore della Controriforma era ancora caldissimo, e non appare quindi inopportuno pensare che sia effettivamente la camera da letto l'unico posto in cui un

nudo, benché totalmente casto sia nelle forme che nel significato, potesse trovare posto. Un episodio di storia mitologica come il matrimonio di Perseo e Andromeda si connota quasi di una dimensione sacra attraverso un'iconografia che nasce in primis per rappresentare lo *Sposalizio della Vergine*, con un rito, quello dell'*immissio anuli*, diventato ormai il simbolo dell'unione sacra, benedetta da un sacerdote, in questo caso un re, che è però raffigurato nella posizione e con la gestualità che solitamente connotano il ministro religioso. Eppure sono tutte divinità antiche quelle che proteggono queste nozze, in un connubio di sacro e profano che non crea alcuna interferenza e che non turba i due coniugi che dormono sotto questa volta.

## 5 Perseo eroe dell'aristocrazia genovese

Il caso di villa Spinola di San Pietro conferma una tendenza comunemente diffusa nella seconda metà del Cinquecento a Genova, ovvero la raffigurazione del mito di Perseo nelle dimore aristocratiche. Le imprese dell'eroe si prestano difatti a rappresentare committenti e storie personali con implicazioni molto diverse: la sua travagliata vicenda familiare dalle origini semi-divine e le numerose avventure che deve affrontare rendono il figlio di Giove un personaggio dalle mille sfaccettature e in quanto tale perfetto quale proiezione celebrativa di un'ampia varietà di committenti. Il poeta latino, che con la sua sottile ironia colloca persino le gesta degli dèi su un piano umano fatto quasi esclusivamente di passioni e amori, concede però ampio spazio a questo personaggio eroico. La sua storia sembra poter incarnare bene le istanze dell'élite genovese del Cinquecento: nato dal più grande degli dèi e da una mortale, ha origini antiche e prestigiose come i nobili 'vecchi' di Genova, ma è anche l'uomo che si fa da sé, abbandonato da Giove, scacciato dal nonno materno e poi dal padre adottivo, viaggia rapido per il mondo con i suoi calzari alati, protetto dal fratello Mercurio, dio astuto del commercio, e dalla sorella Minerva, dea della saggezza. Può quindi anche essere letto come emblema dei nuovi nobili della Superba che per decenni avevano combattuto per essere riconosciuti alla pari dei 'vecchi'. Perseo conclude infatti il suo viaggio sposando la principessa Andromeda da lui salvata, spodestando lo zio che aveva

rubato il trono del nonno Acrisio, e uccidendo il patrigno Polidette. La sua vita cosmopolita e gli attributi di cui si fregia, il petaso e i calzari alati, a simboleggiare una mente rapida e un piede veloce, doni del fratello Mercurio, dio del commercio e perciò protettore di quell'attività che aveva permesso all'élite genovese di arricchirsi straordinariamente tra Cinque e Seicento e che rappresentava il vero cuore della prosperità di Genova, sono caratteristiche che concorrono a spiegare la fortuna della vicenda di Perseo nella committenza dell'aristocrazia genovese.

Nel ciclo di villa Spinola il mito dell'eroe è utilizzato con intento celebrativo.

Gioseppe Horolloggi nel suo commento alla traduzione di Anguillara interpreta Perseo a cavallo di Pegaso come colui «che si lascia guidare dal desiderio di fama»<sup>51</sup> mentre lo scudo di Minerva simboleggia la Prudenza da tenere contro i nemici e Mercurio la Prestezza e la Vigilanza.<sup>52</sup>

Gli altri due cicli pittorici che Giovanni Battista Spinola commissiona nella villa sono una celebrazione di entrambe le sue famiglie di origine, i Lercari e gli Spinola, ma nessuno dei due rappresenta un'esaltazione del committente stesso. Anche le imprese di Perseo sono state finora interpretate in riferimento a quelle di Ambrogio Spinola, illustre membro della famiglia, potente condottiero, che, come l'eroe, era continuamente in viaggio per combattere e quasi mai nella sua patria.<sup>53</sup> Inoltre, Maria Spinola, moglie di Giovanni Battista e sorella di

<sup>51</sup> Pegaso è associato in maniera diretta alla Fama sul soffitto della celebre Loggia di Galatea, in cui il cavallo alato è raffigurato mentre soffiava in una tromba rivolta verso il centro della volta dove si trova lo stemma della famiglia Chigi, in un chiaro riferimento alla celebrazione della dinastia. Saxl 1965, 114

<sup>52</sup> Anguillara 1584, 4: 153.

<sup>53</sup> Gavazza 1974, 59-60.

Ambrogio, dopo la morte del marito, commissionò a Giovanni Carlone le imprese del fratello in quello che è oggi palazzo Doria Spinola all'Acquasola,<sup>54</sup> dimostrando grande autonomia nella gestione delle committenze pittoriche. Si può quindi ipotizzare che anche in questo caso le preferenze di Maria abbiano avuto grande importanza nelle scelte iconografiche dei cicli pittorici e che ella abbia voluto, anche in questo caso, ricordare le vittorie del fratello. Ma così si tenderebbe a credere alla inesistenza di decorazioni a celebrazione di Giovanni Battista. Tuttavia, accertato che la diffusione dell'iconografia di Perseo ebbe una vastissima fortuna per tutto il Cinquecento, proprio in virtù della versatilità del mito come già sottolineato e la possibilità di adeguarlo alle diverse imprese dei committenti, non è da escludere che in alcuni

dei casi di raffigurazione delle vittorie del figlio di Giove si possa celare la storia dei successi ottenuti da Giovanni Battista nella sua carriera tra Genova e la Spagna, nel ruolo di capofamiglia degli Spinola, cioè di una delle dinastie più potenti della città. Tanto porterebbe a pensare la scelta di concludere il ciclo delle storie di Perseo non già con la scena del ritorno dell'eroe in patria per prendere le redini del regno, ma con quella del matrimonio con Andromeda, a maggior ragione se, come notato, essa è realizzata tra le volte di un ambiente ricco di allegorie matrimoniali. Un ambiente dove spicca Venere, accompagnata da Cupido, vestita del solo *ceston*, in modo tale da alludere per via simbolica alla rilevanza dell'unione fisica degli sposi a garanzia di continuità dinastica.

## Bibliografia

- Altavista, G.C. (2013). *La residenza di Andrea Doria a Fassolo. Il cantiere di un palazzo di villa genovese nel Rinascimento*. Milano.
- Anguillara, G.A. dell' (1584). *Le Metamorfosi di Ovidio*. Venezia.
- Bargellini, P. (1968). «Il matrimonio nell'arte». Goffi, T. (a cura di), *Enciclopedia dell'arte*. Brescia, 846-62.
- Bayer, A. (2008). «Introduction: Art and Love in Renaissance Italy». Bayer, A. (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*. New York, 3-7.
- Betussi, G. (1547). *Genealogia de gli dei. I quindici libri di M. Giovanni Boccaccio*. Venezia.
- Boccardo, P. (1989). *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova*. Roma.
- Boccardo, P. (2011). «La decorazione». Santamaria, R. (a cura di), *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*. Genova, 103-27.
- Branca, V. (1998). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano.
- Braudel, F. (1966). «Storia e scienze sociali: il 'lungo periodo'». *Quaderni storici delle Marche*, 1(1), 5-48.
- Bucchi, G. (2011). «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le "Metamorfosi" d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*. Pisa.
- Burstein, H. (1981). «Storia della mentalità e 'Lunga durata'». *Studi Storici*, 22(2), 413-23.
- Casamassima, F. (2019). «La tela di Aracne con gli amori di Giove: il ruolo dei volgarizzamenti illustrati d'Ovidio nel programma iconografico della sala delle Metamorfosi nel Palazzo del Principe». Lecco, M. (a cura di), «Ore legar populi» *Le "Metamorfosi" di Ovidio e la loro disseminazione letteraria e iconografica*. Genova, 57-96.
- Castelnovi, G.V. (1971). «La pittura nella prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari». *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*. Genova, 67-166.
- Cerbo, A. (2001). *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*. Pisa.
- Chastel, A. (1989). *La grottesca*. Torino.
- Donia, C. (2015). «Giuseppe Betussi e la trattatistica figurativa». *Annali di critica d'arte*, 11, 93-104.
- Doria, G.; Gavazza, E.; Pellegrino, G. (2002). *Genova. Il palazzo di Ambrogio di Negro in Banchi*. Genova.
- Fadda, E. (2018). *Come in un rebus. Correggio e la camera di San Paolo*. Firenze.
- Falzone, P.; Faedda, F.; Guidano, G. (a cura di) (1986). *Le ville del Genovesato. Sampierdarena. Cornigliano. Il Ponente*. Genova.
- Frattini, S. (2006). «Storie e allegorie dipinte in palazzo Lercari-Spinola a Genova». *Arte lombarda*, 1-3(146/148), 135-70.
- Gavazza, E. (1974). *La grande decorazione a Genova*. Genova.
- Gavazza, E. (1989). *Lo spazio dipinto: il grande affresco genovese nel '600*. Genova.
- Gavazza, E. (2004). «Apparati decorativi e tematiche iconografiche nelle dimore dell'aristocrazia genovese dei secoli XVII e XVIII». *Arte Lombarda*, 141(2), 88-96.
- Gavazza, E. (2009). «Dalla retorica dello spazio all'artificio decorativo. L'affresco a Genova e in Liguria tra Sei e Settecento». *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'Illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*. Roma, 341-57.
- Gombrich, E.H. (1978). «Aspirazioni e limiti dell'iconologia». Gombrich, E.H. (a cura di), *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*. Torino, 3-37.
- Gorse, G.L. (1995). «Committenza e ambiente alla 'corte' di Andrea Doria a Genova». Esch, A.; Frommel, C.L. (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*. Torino, 255-71.

54 Boccardo 2011, 122-3.

- Guthmüller, B. (1997). *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma.
- Guthmüller, B. (2008). *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*. Firenze.
- Guthmüller, B. (2009). *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da dante al Rinascimento*. Roma.
- Hobsbawm, E.J. (1995). *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*. Milano.
- Klapisch-Zuber, C. (1988). *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*. Roma.
- Lercari, A. (2011). «Gli Spinola Duchi di San Pietro. Dalla Repubblica aristocratica di Genova alla Corte di Madrid». Santamaria, R. (a cura di), *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*. Genova, 143-76.
- Lercari, A.; Santamaria, R. (2011). «Villa Spinola a "Pietro d'Arena, loco di delizie con bellissimi palazzi e giardini"». Santamaria, R. (a cura di), *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*. Genova, 407-42.
- Magnani, M. (1995). *Luca Cambiaso, Da Genova all'Escorial*. Genova.
- Magnani, L. (2013). «L'altra superficie del mito: deco-razione e tematiche mitologiche tra XVII e XVIII secolo». Pavone, M.A. (a cura di), *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*. Milano, 31-9.
- Mazzacurati, G.; Plaisance, M. (1987). *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*. Roma.
- Morel, P. (1985). «Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento». Fagioli, M. (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma, 149-78.
- Morel, P. (1997). *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris.
- Paduano, G. (trad.) (2012). *Iliade*. Milano.
- Parma Armani, E. (1970). «Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova». *L'Arte*, 10, 12-59.
- Parma, E. (1986). *Perin del Vaga. L'anello mancante*. Genova.
- Priarone, M. (2011). *Andrea Ansaldo 1584-1638*. Genova.
- Rossi, M. (2019). «La fortuna figurativa del poema epico-cavalleresco». Genovese, G.; Torre, A. (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*. Roma, 261-82.
- Saxl, F. (1965). *La storia delle immagini*. Bari.
- Seidel Menchi, S. (2007). «Cause matrimoniali e iconografia nuziale. Annotazioni in margine a una ricerca d'archivio». Menchi, S.S.; Quagliani, D. (a cura di), *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*. Bologna, 663-704.
- Stagno, L. (2005). *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*. Genova.
- Stagno, L. (2022). «Ambrogio Spinola in Genoese Art». Mostaccio, S.; Garcia, B.J.; Lo Basso, L. (eds), *Ambrogio Spinola between Genoa, Flanders and Spain*. Leuven, 271-318. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2q4b001.14>.
- Tomasi Velli, S. (2007). *Le immagini e il tempo: narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinquecento e Seicento*. Pisa.
- Torriti, P. (a cura di) (1976). *Palazzo Doria-Spinola (Associazioni Industriali)*. Genova. Guide di Genova 19.
- Tozzi, I. (2002). «Appunti per uno studio sull'iconografia del matrimonio prima e dopo il Concilio di Trento». *Arte cristiana*, 90(809), 145-8.
- Volpi, C. (1996). *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*. Roma.
- Zaccaria, V. (2001). *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*. Firenze.
- Zanichelli, G.Z. (1979). *Iconologia della camera di Alessandro Araldi nel monastero di San Paolo in Parma*. Parma.
- Zarri, G. (2000). *Recinti: donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*. Bologna.
- Zarri, G. (2003). «Testi e immagini di amore e matrimonio: 1443-1530». Zorzi, M. (a cura di), *La vita nei libri. Edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento dalla Fondazione Giorgio Cini*. Mariano del Friuli, 89-101.

