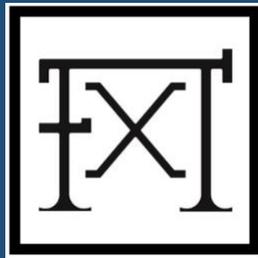


FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA



II - 2023

FINXIT

DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA



II - 2023

FINXIT
DIALOGHI TRA ARTE E SCRITTURA
DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA

Rivista annuale peer-reviewed ad accesso aperto
ISSN 2974-5624

www.finxit.it
redazione@finxit.it

Direttore responsabile
(*responsabile intellettuale*)
Gianni Pittiglio

Direttori
Luca Pezzuto
Daniele Solvi

Comitato scientifico

Giulia Ammannati (Scuola Normale Superiore, Pisa), Alessandra Bartolomei (Pontificia Università Gregoriana, Roma), Nunzio Bianchi (Università di Bari), Maria Alessandra Bilotta (Universidade Nova, Lisboa), Carla Bino (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia), Martine Boiteux (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Elisa Brillì (University of Toronto), Cécile Caby (Sorbonne Université, Paris), Michele Camaioni (Università Roma Tre), Michele Campopiano (University of York), Eliana Carrara (Università di Genova), Giovanni Fara (Università “Ca’ Foscari”, Venezia), Gianni Pittiglio (Ministero della Cultura, Direzione Generale Educazione ricerca e istituti culturali), Luca Pezzuto (Università dell’Aquila), Daniele Solvi (Università della Campania “L. Vanvitelli”), Andrea Torre (Scuola Normale Superiore, Pisa)

Redazione

Carlotta Brovadan (coordinamento)
Alexa Bianchini, Giulia Boitani, Gaia Ermini, Valentina Giannacco

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari con il sistema del ‘doppio cieco’.

La rivista è pubblicata in formato digitale con licenza Creative Commons
Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



FINXIT
Vicolo dell’Annunziatella, 50 – 00142 Roma
Vol. II, 2023 © Gli autori

SOMMARIO

- 3 Con dannosa fatica e le sole mani.
La rappresentazione del *labor* tra figurazione, scrittura e sostegni antropomorfi: osservazioni su qualche caso medievale (secoli XII-XIV)
Ilaria Matteoni
- 29 La tavola di sant'Agata.
Immagine devozionale, oggetto taumaturgico, opera d'arte fra tradizione storiografica e analisi documentaria
Mariella Morandi
- 49 Dal manoscritto al muro.
Immagini e scrittura degli affreschi nel chiostro del duomo a Bressanone
Antonina Tetzlaff
- 81 *Astitit regina*.
Corona regale e libertà repubblicana nel linguaggio figurativo e letterario della nobiltà genovese
Gaia Leandri
- 109 «Ma seconde prétention»:
la storia dell'incisione secondo Florent Le Comte
Lisa Battagliotti
- 133 «An Orientalizing fad of the Sieneese»: Reading Arabic Pseudo-Inscriptions from the mid-19th to the mid-20th century
Sarah Flitti

NOTE DI LETTURA

- 161 La memoria in tasca.
Sui taccuini e il loro uso tra Medioevo ed Età Moderna
Elia Carrara

Astitit regina.

Corona regale e libertà repubblicana
nel linguaggio figurativo e letterario della nobiltà genovese.

GAIA LEANDRI

Bruto. Gli è stata offerta tre volte la corona?

Casca. Già, proprio così, e tre volte l'ha rifiutata ed ogni volta con minore energia dell'altra; e ad ogni rifiuto i miei onesti vicini gridavano.

Cassio. E chi gli offriva la corona?

Casca. Eh, Antonio.

Bruto. Diteci il modo, buon Casca.

Casca. M'è più facile farmi impiccare che dirvene il modo: è stata una semplice buffonata; non ci ho fatto caso. Ho visto Marc'Antonio offrirgli una corona; no, non era nemmeno una corona, era uno di quei diademi: e come v'ho detto l'ha respinta una volta; ma nondimeno, ho idea, avrebbe ben voluto accettarla. Allora gliel'ha offerta di nuovo; ed egli di nuovo l'ha respinta: ma, ho idea, ben gli spiaceva di staccarne le dita. E allora gliel'ha offerta per la terza volta; e per la terza volta l'ha respinta¹.

Chi legge la storia di Genova non può non rimanere stupito nel constatare che la città, prima Comune poi Repubblica, ha sempre mantenuto la connotazione di stato indipendente e sovrano nonostante le endemiche lotte faziose e i ripetuti tentativi di dominio da parte di potenze straniere. Durante le tormentate vicende comunali dal XIII al XV secolo, non erano mancate alcune congiunture politiche in cui il potere era stato 'offerto' a una sola persona, su spinta popolare. Quando gli annalisti riportano gli avvenimenti non tralasciano di mettere in evidenza che questa decisione era stata presa durante momenti di gravi disordini interni. Lo stato di tensione crea un contesto emozionale in cui la partecipazione improvvisa e unanime alla scelta del *leader* trova quasi un naturale sfogo liberatorio².

Nel caso della salita al potere di Simone Boccanegra (1301-1363) compare anche un rituale collettivo con la presenza di elementi cerimoniali e simbolici. Inizialmente acclamato abate del popolo dalla fazione popolare, gli fu posta «a forza

¹ Shakespeare, ed. 1964, p. 591 (*Giulio Cesare*, atto I, scena II). Casca riferisce a Bruto e Cassio il comportamento di Cesare di fronte al popolo romano.

² Nel 1257 la nomina di Guglielmo Boccanegra a capitano del popolo aveva avuto come unico elemento di legittimazione il giuramento del popolo. L'annalista non indica un particolare cerimoniale, anzi sottolinea che la scelta popolare era inizialmente avvenuta «senza discrezione, tumultuando e vociferando»: *Annali* 1923-1930, VI, 1929, pp. 47-51.

nella mano la spada, mentr'egli sempre riluttava», dopo il suo rifiuto accolto da tutti con costernazione, «a grandi voci fu detto: “Signore! Signore, e non abbate”», infine «ognuno prestamente gridò: “Sia fatto doge”»³. Simone è «trasportato trionfalmente in San Siro dove, fregiato del manto ducale, sollevato sopra una specie di trono, con la spada in pugno, ricevuta la benedizione dell'arcivescovo, è gridato doge»⁴. La nomina del primo signore di Genova, improvvisa decisione o più verosimilmente attenta orchestrazione di un gruppo di sostenitori del Boccanegra, presenta una drammaticità in 'crescendo' di tipo teatrale destinata a colpire l'occhio e la mente degli astanti. Fanno parte di questo rituale alcuni simboli del potere, come il trono e la spada⁵. Il nuovo doge comincia a vestire di rosso, compreso il berretto, il suo *status* privilegiato è mostrato in pubblico tramite le gualdrappe dei cavalli di panni vermigli, le insegne di stoffe preziose e l'utilizzo delle trombe durante le apparizioni ufficiali⁶.

Se il dominio di Boccanegra non diventa una stabile signoria, il motivo è da ricercarsi nel potere detenuto da alcune ricche e influenti casate che non consentono la supremazia di una di esse a danno delle altre⁷. Dopo il breve dogato di Paolo da Novi, salito al potere ancora una volta per acclamazione popolare, la classe nobiliare riesce a contrastare definitivamente ogni spinta dal basso varando una nuova costituzione che trasforma l'antico comune in una repubblica aristocratica⁸. Ispiratore di questa riforma è Andrea Doria, appartenente a uno dei casati più illustri, ricco 'assistentista' e abile diplomatico, che dopo un periodo particolarmente tumultuoso di ingerenze straniere, apre una fase di relativa stabilità politica avviando accordi duraturi con la Spagna. Doria persegue un'attenta strategia di immagine⁹. L'acclamazione a *pater patriae*, divulgata attraverso la coniazione di una moneta con la sua effigie, trova ulteriore visibilità in una imponente statua di marmo da collocare nel palazzo ducale. La sua dimora di Fassolo esibisce un grandioso programma celebrativo negli affreschi

³ *Annali* 1941-1972, II, 1972, pp. 23-31.

⁴ Si veda Levati 1930a, p. 7. Nel silenzio delle fonti, si può presumere che il copricapo dogale fosse inizialmente simile al berretto sul capo della statua funebre di Simone Boccanegra. Esiste una serie di ritratti dei dogi cosiddetti perpetui, eseguita nel XVII-XVIII secolo da pittori anonimi, in cui il berretto anticipa con evidente anacronismo il cerchio d'oro utilizzato dal 1538. Sul tema: Boccardo, Di Fabio 1999, pp. 180-183.

⁵ La spada diventa simbolo di potere ambivalente: strumento potenzialmente di aggressione, conserva la matrice aristocratica di controllo militare (sui nemici esterni) e acquista il significato di difesa della giustizia (all'interno dello stato).

⁶ Levati 1930a, p.10.

⁷ Queste dinamiche conflittuali si erano già concretizzate, come in altre città, nella divisione tra guelfi e ghibellini e, dal XIV secolo, nel mai sopito antagonismo tra nobili 'vecchi' e nobili 'nuovi', una costante nella vita politica genovese. Si vedano Vitale 1955, I, pp. 90-104; Agosto 1981, pp. 91-120. Riporto alcune parole di Vitale (1955, I, p. 129): «Col 1339 comincia il periodo che si chiama dei Dogi perpetui ed è tipico per violenza di passioni, per torbida faziosità, per instabilità di governi e di signorie. [...] In quasi due secoli, appena quattro [dogi] sono morti in carica; uno solo si è avvicinato agli otto anni di governo, mentre parecchi hanno dovuto deporre il potere lo stesso giorno della elezione o si sono alternati a distanza di mesi o di settimane».

⁸ In base alla nuova costituzione possono rivestire cariche pubbliche solo gli ascritti agli alberghi, il binomio nobile-uomo di governo è definitivamente sanzionato; i dogi restano in carica per un biennio non rinnovabile.

⁹ Ammiraglio della repubblica, di fatto padrone della città, non percorre il *cursus honorum* per raggiungere la carica ducale, ormai di breve durata, ma si fa nominare priore perpetuo del collegio dei sindacatori, un ruolo chiave nel controllo delle magistrature.

e negli arazzi dove trionfa l'immagine di Doria-Nettuno. Il suo appellativo per antonomasia diventa «Principe», con riferimento al principato di Melfi concessogli da Carlo V; questo titolo, anche se non indica un ruolo di supremazia all'interno dell'apparato di governo, diviene implicitamente un attributo di riconoscimento e di predominio. Il segno del potere si identifica nel suo caso con l'«aureola del carisma che egli si era posto sul capo nel 1528»¹⁰.

Il cerchio d'oro del potere

La classe dirigente genovese, anche se deve far fronte alla trasformazione delle attività mercantili a seguito della perdita delle colonie orientali, ha ancora in mano le attività economiche più redditizie: presenza sui mercati europei, banche, ingaggi di navi, monopoli industriali e commerciali¹¹. Il potere determinato dal censo diventa per i nobili possibilità di partecipare alle più alte magistrature influenzando la politica cittadina¹².

Il prestigio internazionale si riflette sul rappresentante della Repubblica anche mediante la trasformazione dei simboli del comando. Nel 1536 Carlo V concede un privilegio che equipara la suprema carica, nel grado e nelle insegne, ai duchi d'Italia e dell'Impero. Due anni dopo il berretto del doge viene ornato con un cerchio d'oro, da portare nelle cerimonie ufficiali, insieme alla spada, anch'essa dorata¹³.

Il timore che la classe di governo si trasformi nel dominio di pochi e nel malcontento di molti che, con sommosse e intrighi, possono mettere a repentaglio la libertà repubblicana, è diffuso soprattutto tra gli intellettuali nobili di scarse risorse economiche, che sono lontani dal centro di potere. I polemisti a Genova intorno alla metà del secolo non sono molti e la loro voce è prontamente tacitata¹⁴. La pubblicistica circoscrive l'ambito di discussione ai valori morali e civili che devono contraddistinguere il buon governo in una città libera, ricalcando le orme dei pensatori dell'Umanesimo toscano¹⁵.

¹⁰ Grendi 1987, p. 161.

¹¹ Braudel 1976, I, pp. 358-365 e pp. 536-543.

¹² Nonostante la costituzione doriana del 1528 garantisca una maggiore stabilità agli organi di governo, basata su un rigido equilibrio di poteri e su diffusi controlli a livello istituzionale, la politica interna continua a essere travagliata dal crescente malumore causato dal ridotto numero di iscrizioni allo *status* nobiliare, mentre crescono le preoccupazioni per le scarse risorse militari della Repubblica e per le mire espansionistiche di Spagna e Francia.

¹³ La fonte principale per seguire il percorso di codificazione del cerimoniale è costituita dai Libri dei Cerimoniali custoditi presso l'Archivio di Stato di Genova. Una esauriente sintesi del loro contenuto è stata effettuata da Luigi Volpicella, che descrive in dettaglio gli abiti, i vari tipi di copricapo e le insegne dogali. L'abbigliamento rimane pressoché invariato dal 1587, anno della prima regolamentazione scritta, al 1797, tranne le modificazioni a seguito degli eventi del 1637. Volpicella 1921, pp. 102-108.

¹⁴ Costantini 1975, pp. 9-74.

¹⁵ Nel Quattrocento la letteratura politica a Firenze aveva individuato nell'osservanza delle leggi l'unica garanzia contro le aggressioni esterne e la tirannide, approdando nel Cinquecento a una visione acutamente realistica della situazione italiana in rapporto alle emergenti potenze europee. Si veda Civati 2003, pp. 99-113.

Oberto Foglietta, appartenente a una famiglia della nobiltà nuova, è uno dei personaggi più rappresentativi del dibattito politico-sociale¹⁶. Nel suo scritto *Delle cose della Repubblica di Genova* pubblicato a Roma nel 1559, insieme alla delusione per la «faziosa e scelerata legge»¹⁷ del 1528 che non ha dato alla città la pace interna sperata, punta il dito contro

l'ambizione e cupidigia di pochi grandi e potenti, li quali avendosi fatto idolo la privata loro potenza et le immoderate ricchezze, ed antepoendo questo sfrenato e vituperoso loro appetito alla carità della Patria ed alla coscienza e timor di Dio, [...] non lasciano alla Patria esercitare la sua libertà¹⁸.

Temendo come male estremo una «tirannide perpetua»¹⁹, egli vede in una reale unione fra tutti i nobili l'unica soluzione per arrivare alla concordia necessaria per garantire benessere e giustizia. La sua aperta critica ai privilegi dei nobili 'vecchi', in particolare all'egemonia dorianiana, gli valgono l'ostilità del governo e la condanna all'esilio. Il fratello Paolo non tenta l'aperta polemica, ma nella sua produzione letteraria sono numerosi gli spunti contro il predominio di poche casate a detrimento di tutta la città. Nelle sue rime dialettali si fa portavoce della preoccupazione e dello scontento diffuso per la trasformazione dell'economia dai tradizionali «negozi», che erano a vantaggio di molti, alle finanze e ai «cambi» che arricchiscono solo un'élite. Si rivolge ai genovesi, che ora vivono da *baroin* ricordando i tempi gloriosi del Comune, quando veniva apprezzato il «vero onore» al posto di «oro, lusso e vanagloria». La sua non è solo una *laudatio temporis acti*, ma l'esortazione a trovare soluzioni per il bene pubblico²⁰.

Quale sia in questo periodo il credo politico dei nobili genovesi più facoltosi è difficile affermarlo, alcuni sono 'repubblichisti', molti filospagnoli per opportunismo, pochi filofrancesi; in ogni caso i loro orientamenti sono determinati quasi sempre da motivi contingenti legati ai mercati finanziari e alle dinamiche dello scenario internazionale²¹. Si può avanzare l'ipotesi suggestiva che alcuni aristocratici abbiano reso visibile il loro pensiero attraverso le scelte iconografiche effettuate per la decorazione dei loro palazzi, una decisione non troppo compromettente favorita dall'ambiguità implicita del messaggio figurativo.

Potrebbe essere il caso di Vincenzo Imperiale che negli anni sessanta del Cinquecento edifica un sontuoso palazzo non in Strada Nuova, quartiere residenziale elitario ancora in fase di costruzione, ma nella contrada medievale del suo albergo²².

¹⁶ Cotignoli 1905, pp. 121-175; Scrivano 1992, pp. 59-81.

¹⁷ Foglietta, ed. 1964, p. 129.

¹⁸ Ivi, pp. 100-101.

¹⁹ Ivi, p. 99.

²⁰ Vazzoler 1970, pp. 85-115; Verdino 1992, pp. 112-120.

²¹ Bitossi 1990, pp. 31-75.

²² Per una sintetica descrizione di palazzo Imperiale cfr. Parma Armani 1999, pp. 211-214. Una illustrazione degli esterni e degli interni come si presentavano nell'Ottocento si può leggere in Alizeri 1846-1847, II, 1847, pp. 572-590. Nella seconda metà del Cinquecento, alcune famiglie di nobili 'vecchi', avevano avviato un rinnovo edilizio senza precedenti, chiamando architetti, stuccatori e pittori a costruire e abbellire le loro residenze. Sulla genesi e le dinamiche della trasformazione urbana si veda Doria 1986, pp. 5-55. Le nuove dimore nobiliari diventano l'espressione di un lusso raffinato che viene

Una scelta controcorrente, come quella di far affrescare il soffitto della sala di rappresentanza con le vicende di Cleopatra, un personaggio poco presente nei repertori iconografici genovesi dell'epoca²³, nonostante alcuni scrittori italiani l'avessero scelta intorno alla metà del secolo come protagonista di opere teatrali che ricalcavano la vicenda narrata da Plutarco nella *Vita di Antonio*²⁴.

Imperiale, persona di grande cultura²⁵, sceglie per il suo palazzo due artisti tra i più rinomati nella Genova dell'epoca: Giovanni Battista Castello, il Bergamasco, architetto, decoratore e pittore, e Luca Cambiaso. Quest'ultimo raffigura la morte della regina su una porzione della volta, accanto a un altro episodio dipinto da Castello. Gli affreschi sono entrambi perduti, ma rimane come testimonianza una foto dell'opera cambiasca antecedente alle distruzioni belliche del 1942 (fig. 1)²⁶.

La scena dipinta da Cambiaso è aderente alla narrazione dello scrittore di Cheronea. Cleopatra è ritratta nell'istante in cui l'ancella le sistema la corona sul capo, per sottolineare che la sua è la morte di una regina, «degnata di una discendente di re tanto grandi»²⁷, non di una prigioniera che scende a compromessi con il vincitore. Cleopatra diventa così una figura eroica, sovrana di una nazione fino a quel momento indipendente che si sottrae fieramente all'invasione di una potenza straniera. Così la vede Orazio dando inizio all'interpretazione ambivalente della sua figura: «fatale monstrum», ma anche donna degna di ammirazione: «deliberata morte ferocior: / saevis Liburnis scilicet invidens / privata deduci superbo / non humilis mulier triumpho»²⁸.

L'affresco di palazzo Imperiale potrebbe leggersi in chiave moralistica, come immagine conclusiva di una vita che la propaganda augustea aveva definito scandalosa, ma potrebbe anche sottolineare la dignità di una persona che non vuol scendere a compromessi lesivi del proprio onore. Una larvata allusione alla dipendenza dalla Spagna che dal 1528 aveva iniziato a coinvolgere buona parte della classe dirigente genovese? Una chiave di lettura possibile sotto il velame della raffigurazione, anche se non dimostrabile.

Se nel caso di Vincenzo Imperiale si tratta solo di supposizioni, maggiori certezze di una scelta in senso ideologico offre il ciclo di affreschi commissionato da Giacomo Lomellini a Domenico Fiasella e ispirato a un poema di Ansaldo Cebà.

ostentato all'interno con la magnificenza delle decorazioni e degli affreschi. Nei cicli pittorici delle sale i committenti prediligono in genere i temi mitologici, la storia antica e gli episodi che alludono ai fasti del casato. Sull'argomento: Gavazza 2004, pp. 88-96.

²³ Ciliberto 2004, pp. 96-105.

²⁴ Si tratta di tragedie che cercano un compromesso tra poetica aristotelica e valori cristiani controriformistici. Le finalità sono educative e morali, mirando alla purificazione dalle passioni. Si veda Doglio 1960, pp. XLIII-LVIII.

²⁵ Sui patrimoni letterari e artistici dell'aristocrazia genovese e, in particolare, degli Imperiale si vedano Montanari 2013-2014; Id. 2015, pp. 9-107; Id. 2017, pp. 9-28.

²⁶ Magnani 1995, pp. 97-99. Federigo Alizeri (1846-1847, II, 1847, pp. 580-586), che aveva avuto occasione di vedere l'affresco nell'ambiente in cui era inserito, ce ne ha lasciato una dettagliata descrizione.

²⁷ Plutarco, ed. 2020, pp. 476-477.

²⁸ Orazio, ed. 2009, I, XXXVII, pp. 122-124.

La corona di virtù

Nel 1587, durante un periodo di relativa tranquillità per la Repubblica²⁹ viene approvata la creazione di una istituzione culturale che intende offrire alla classe dirigente spunti di riflessione e di formazione civile, l'Accademia degli Addormentati, della quale fanno parte un gruppo di nobili intellettuali che si propongono il fine di risvegliare gli animi di «chi sia nato nobile et in patria libera»³⁰.

Uno dei membri più attivi dell'Accademia è Ansaldo Cebà che in tutta la sua produzione letteraria si mostra convinto assertore dell'ordinamento repubblicano-aristocratico, unica garanzia di libertà per Genova, ponendosi sulla stessa linea di pensiero dei Foglietta³¹. Proveniente da una famiglia non ricca ma di antica nobiltà, Cebà sostiene con il suo costante impegno morale e culturale la necessità di mantenere l'uguaglianza fra tutti gli uomini che aspirano a cariche pubbliche. Questo equilibrio rischia di essere vanificato da alcuni gruppi nobiliari che possono trasformarsi in ristretti centri di predominio politico, con tendenze assolutiste a discapito della libertà repubblicana.

Educato all'università di Padova negli studi di retorica, manifesta in tutte le sue opere la convinzione che l'eloquenza in quanto sintesi tra etica, cultura e insegnamento politico sia il mezzo più efficace per risvegliare la coscienza dei cittadini. I suoi *Essercitii academici*³², scritti negli anni 1592-1593, e *Il cittadino di Repubblica*³³ del 1617 sono impostati su un messaggio morale e politico di tradizione stoica e neoplatonica che ha tra i suoi obiettivi la tutela della libertà nei suoi due aspetti complementari: libertà interna nell'ambito del governo cittadino ed esterna nei confronti degli altri stati. La libertà può essere minacciata dall'ambizione di chi si serve delle cariche pubbliche per tornaconto personale e da chi ha a disposizione cospicue risorse finanziarie³⁴.

Gli uomini dotati di straordinari mezzi di fortuna «sogliono ordinariamente essere superbi e oltraggiosi; siccome quelli a cui pare d'esser padroni di tutte le cose, in

²⁹ Bitossi 1980, pp. 59-135.

³⁰ Sull'ambiente culturale genovese: Farinella 2005, pp. 111-126; sullo statuto e sulle vicende dell'Accademia: Beltrami 2016, pp. 7-32.

³¹ Uno degli studi più significativi sull'ideologia politica e la produzione letteraria di Cebà rimane Ortolani 1970, pp. 117-178.

³² Cebà 1621. La maggior parte degli *Essercitii* che sviluppano temi etico-politici portano a esempio la grandezza morale di alcuni protagonisti della Roma repubblicana.

³³ Cebà 1617, ed. 1825.

³⁴ Le superbe dimore di alcune famiglie genovesi sono guardate con ammirazione, ma anche con riprovazione. Il visitatore apostolico, monsignor Francesco Bossio, in missione a Genova per verificare l'applicazione dei decreti tridentini, invia nel 1582 un ammonimento al doge, alla signoria, al clero e al popolo: «In cotesta vostra Città ho veduto gli edifici privati così belli, et magnifici, ch'in un certo modo par che passino la christiana modestia, et in qualche parte anco il buono stato d'una ben moderata repubblica». Monsignor Bossio punta il dito anche contro la sete di ricchezze: «coteste sollecitudini così grandi di guadagnare, cotesta ansietà di ammassare danari, et fare gran capitali, che fra tutte le città si vede dominare nella vostra, vi può fare traboccare in mille errori» (per le citazioni si veda Ferraris 2015, pp. 94, 96). Nel 1601 monsignor Giovanni Battista Agucchi, ospite a Genova al seguito del cardinale Pietro Aldobrandini, scrive: «in pochi altri luoghi d'Italia si potrebbe mostrare eguale magnificenza, poiché in pochissimi si trovano gli ori, gli argenti, le gioie e drappi e le ricche suppellettili che si vedono qui, oltre li palazzi et habitationi regie, che non hanno paro altrove, ma sopra tutto l'abbondanza del denaro contante» (*Passaggio* 1877, p. 273).

quanto i denari sono, secondo essi, il prezzo ond'elle si comprano»³⁵. Il rimedio consiste nella pratica delle virtù che contrastano l'ambizione e l'uso smodato delle ricchezze, prima fra tutte la modestia. Cebà porta continuamente come esempi i personaggi della storia antica che hanno dato prova di austerità, coraggio e dominio delle passioni. Le virtù cardinali, necessarie al buon cristiano, sono anche espressione di impegno civile, ma non sono sufficienti, occorre l'osservanza scrupolosa delle leggi della repubblica da parte di tutti.

Il buon cittadino deve inoltre impiegare a vantaggio della Repubblica la 'potenza civile':

E per potenza civile noi intendiamo tutte quelle aderenze che per via di parentado, d'amistà, di dominio, di servigi, d'uffici, di beneficj, e di qualunque altro legame, rendono gli uomini nelle città sì fattamente poderosi che non è quasi cosa che cada loro per l'animo di desiderare, alla quale o per un mezzo o per un altro, infallibilmente non giungano³⁶.

Questa potenza, detenuta dal ceto dominante genovese, se male impiegata, può degenerare in arbitrio e tirannide. Per quanto riguarda la libertà da intromissioni esterne, Cebà ricorda che è necessaria la *concordia ordinum*, per evitare rischi di sommosse, con conseguenti interventi stranieri, tante volte infelicemente sperimentati in passato. Il cittadino di Repubblica «procurerà con ogni studio che le dissension cittadine non dian cagione alle macchinazioni forestiere», «non sarà, per così dire, né francese, né spagnuolo; ma si manterrà libero, e italiano»³⁷.

I rischi connessi all'ambizione sono uno dei *leit-motiv* del messaggio educativo di Cebà. L'autore sa che il ceto dirigente repubblicano, anche se non esibisce segni visibili di comando tranne i simboli del potere dogale, è particolarmente sensibile all'acquisizione dei titoli nobiliari rilasciati dal re di Spagna tramite l'acquisto di feudi nei suoi domini. Gli stessi potenti amici di Cebà non sono immuni da questa aspirazione a uno *status* di patrizio privilegiato³⁸. L'autore si sdegna contro i lucrosi negozi personali con la Spagna e rivolgendosi alla sua città, dopo averne esaltato il passato glorioso, scrive con amarezza:

E perché stabilir su questi scogli / censo non puoi, ch'a pieno /risponda a l'oro,
onde ritorni carca; / [...] sei stretta in sul terreno / fondarlo, ove dà legge altro
monarca; / perché modesta, e parca / esser disdegni; e da gli altrui perigli / con

³⁵ Cebà 1617, ed. 1825, cap. XXXIV.

³⁶ Ivi, cap. XXXVIII.

³⁷ Ivi, cap. LVI.

³⁸ È il caso, per esempio, di Marc'Antonio Doria che diventa principe di Angri. Questo fenomeno di 'neofeudalesimo' o 'capitalismo feudale', che ha come conseguenza l'investimento di ingenti capitali all'estero per l'acquisto di latifondi e di rendite sugli appalti di dazi e gabelle, è considerato una delle cause del sensibile calo delle industrie e dei commerci, con ricadute negative sull'economia genovese. Sulla corsa ai titoli di nobiltà: Braudel 1976, II, pp. 772-774.

privati consigli / de' privati thesor vuoi far conserva / di libera che sei tu ti fai
serva³⁹.

I temi-chiave del pensiero cebaiano e il sottinteso intento pedagogico sono presenti anche in un poema dato alle stampe nel 1615, *La Reina Esther*⁴⁰. Cebà trae spunto dal racconto biblico per creare un'opera in cui elabora numerosi racconti immaginari che gli consentono di fare divagazioni sugli argomenti che gli stanno a cuore. L'ideologia repubblicana e l'aspirazione alla libertà civile, espresse nel *Cittadino* sotto forma di trattato, trovano riscontro nelle vicende dei protagonisti, che diventano in alcuni casi lunghe digressioni letterarie, anticipando i romanzi di tipo psicologico⁴¹.

La giovane ebrea diventata regina compie l'opera di salvezza del suo popolo, cui è destinata dalla volontà divina, con le sue qualità morali. È affiancata nella sua missione dal parente e tutore Mardocheo e dal guerriero persiano Oronte. Il rigoroso impegno etico di queste figure svolge un ruolo importante anche all'interno di uno stato assolutista, come quello persiano, costituendo l'unico baluardo nei confronti delle insidie e dei misfatti della corte.

Ester mostra in ogni circostanza fiducia in Dio, fermezza di carattere, modestia, coraggio e umana pietà. In lei non predominano mai le passioni che travolgono altri personaggi, soprattutto femminili, portandoli alla rovina. Nella sua descrizione sono frequenti i riferimenti di tipo religioso che ne fanno la mediatrice eletta da Dio: il suo sguardo è paragonato a una «aura divina»⁴², la sua immagine «sacra» e «santa» dona una forza soave contro le tentazioni terrene⁴³.

Ogni personaggio rappresenta una virtù da imitare o un vizio da combattere. Eroe positivo è Oronte, figura di invenzione, che domina i propri impulsi passionali, ammira la vita delle città libere, ma rimane fedele al suo re. In lui è più evidente la lotta interiore tra razionalità e istinto, tema centrale nel dibattito etico della Controriforma. La ragione è l'unica guida che consente di conformarsi al volere divino e di comportarsi da buon cittadino, o suddito, impedendo «per le ingiurie e per gli oltraggi» di «cercar purpureo manto e man scettrata»⁴⁴.

Mardocheo rimane leale nei confronti di Assuero, anche quando il re gli manifesta ingratitudine. Solo alla fine del poema i suoi meriti sono riconosciuti di fronte al popolo con una sfarzosa cerimonia, che però non incrina la sua naturale modestia. Assuero, su suggerimento di Ester, intende onorarlo pubblicamente: «questi

³⁹ Cebà 1611, p. 366, «A Federico Spinola».

⁴⁰ Cebà 1615. Sulla stesura del poema, oggetto di numerose interpolazioni rispetto al testo biblico, cfr. Corradini 1994, pp. 148-154.

⁴¹ Cebà nella premessa precisa che lo scopo dell'opera è «d'accender gli animi all'amore delle cose grandi». «Quel ch'io scrivo d'Esther intendo che sia vero in quelle parti, che s'accorda con la Scrittura; et in quelle che ne discorda, protesto che è poesia». Sul carattere romanzesco di alcuni episodi cfr. Varese 1967, pp. 844-846; Vazzoler 1992, p. 266.

⁴² Cebà 1615, canto I, 93.

⁴³ Ivi, canto XV, 120.

⁴⁴ Ivi, canto XV, 117.

/ (Dice) è colui, che de le regie insegne / ornar conviensi, e di purpuree vesti / cinger le membra avventurose, e degne»⁴⁵.

Il contesto storico (il dominio assoluto di Assuero) offre a Cebà l'occasione di criticare l'ambiente di corte. Aman e la moglie sono cortigiani ambiziosi che, nonostante i benefici ricevuti, cospirano contro il loro re per ottenere il potere supremo con ogni mezzo, lecito e illecito:

Per conquistar la sedia imperatrice, / o torte o dritte sian le nostre vie, / noi non farem se non quel che ne dice / lo spron, ch'ad alte imprese avien ch'inviti, / servar ne fé, ne legge a noi non lice, / se vogliam regger scettri, e monarchie, / ne lampeggiar possiam sul throno augusto, / se noi non confondiam l'ingiuria, e'l giusto⁴⁶.

Il comportamento di un tiranno assoluto è descritto in molti passi del poema: «Son caduche le glorie e i pregi incerti / ov'ha per legge il Re le proprie voglie / e, i falli a suo piacer pesando e i merti, / un solo è quel che dona e quel che toglie»⁴⁷. Se un monarca vuole governare con rettitudine

Prevaricar non po' dal calle angusto / che con le norme sue gl'impon la legge, / e chi le brame ond'è lo scettro ingiusto / non stringe in se medesimo e non corregge / s'accorge al fin, con sua vergogna e danno, / che non ha lungo imperio il Re tiranno⁴⁸.

Tra eroi greci e personaggi romani, vi è anche un genovese, Termo, che vanta la semplicità di costumi del suo popolo:

Si chiude il popol mio fra pochi scogli, / e porta incolto arnese, e roza veste; / ma frena de i re grandi i fieri orgogli, / e regge de' Monarchi a le tempeste; / non copre Tiria luce i nostri sogli, / ne cinge perla, od or le nostre teste⁴⁹.

Al termine del poema Assuero riporta l'ordine e la giustizia nel suo impero, che era stato minacciato da interne congiure e da rivolte dei paesi sudditi. «L'imperatrice Hebrea dal destro fianco; / e, di veste real le membra adorno, / il nobil Mardocheo gli stà dal manco, / vicino Oronte, e gli altri Grandi intorno»⁵⁰.

La visione finale di Ester che siede alla destra del re trova un puntuale riscontro nell'*Astittit regina* sul frontespizio dell'edizione a stampa dell'opera e stabilisce, in linea con una tradizione esegetica cristiana ormai codificata, un chiaro legame con il culto mariano. La Madonna, in quanto madre di Cristo, nella dottrina della Chiesa svolge un

⁴⁵ Ivi, canto XX, 61.

⁴⁶ Ivi, canto XVII, 45.

⁴⁷ Ivi, canto XV, 46.

⁴⁸ Ivi, canto VI, 72.

⁴⁹ Ivi, canto XI, 102.

⁵⁰ Ivi, canto XXI, 101.

ruolo salvifico per l'umanità, in parte anticipato dalle eroine bibliche nei confronti del popolo di Israele.

Il poema su cui Cebà aveva riposto tante aspettative si rivela fonte di continue delusioni. Prima deve rispondere alle critiche che gli vengono sollevate sullo stile e sui contenuti dell'opera da alcuni intellettuali, poi nel 1621, un anno prima della sua morte, gli giunge la notizia che il poema è stato sospeso dalla Congregazione dell'Indice *donec corrigatur*. I motivi di questa decisione rimangono ancora non del tutto chiari, i capi d'accusa riguardano in sintesi l'inverosimiglianza di alcuni passi, la licenziosità del testo, la discordanza dalle Scritture. Cebà, contrario per principio e per motivi di salute ad apportare modifiche, tenta di far valere le sue ragioni citando a sua difesa, oltre alla Bibbia stessa, gli scritti di autori ecclesiastici antichi e moderni e poemi ampiamente conosciuti, come l'*Eneide*, *La Gerusalemme liberata*, *L'Orlando furioso*⁵¹. Si schierano dalla parte di Cebà per ottenere la revoca della condanna alcuni amici potenti, in particolare Marc'Antonio Doria che era stato suo sodale nell'Accademia degli Addormentati e il cardinale Alessandro d'Este, compagno di studi a Padova, ma, nonostante la loro influenza negli ambienti romani, *La Reina Esther* rimane nell'Indice⁵².

A Genova il poema ottiene un inconsueto riconoscimento: le sue vicende pubblicamente condannate vengono privatamente esibite negli affreschi di un palazzo nobiliare. Giacomo Lomellini, personalità di primo piano nell'ambiente politico e culturale, negli anni 1619-1623 fa ingrandire e decorare la sua dimora nella zona del Guastato, un'area al centro di una forte espansione residenziale, anello di congiunzione tra la recente Strada Nuova e il quartiere dei Balbi ancora in costruzione. Il palazzo, con la decorazione a colonne e lesene binate in facciata, la struttura che si sviluppa intorno all'atrio centrale e gli affreschi interni, è una tipica espressione del ceto aristocratico dell'epoca⁵³. La personalità e il gusto del committente emergono dai particolari: la severità del prospetto, le dimensioni dell'edificio ampie ma non eccessive, gli arredi di pregio ma non lussuosi, e soprattutto il tema di tutta la decorazione interna. La preferenza per un soggetto biblico si addice alla sua religiosità, quello che può sorprendere è la decisione di utilizzare non il testo delle Scritture, ma un'opera condannata dalla Congregazione dell'Indice. La sua scelta che introduce un tema iconografico fortemente innovativo è coerente con la sua ideologia politica, favorevole alla libertà e moderatamente antispagnola, nonostante sia un nobile 'vecchio', con immensi capitali finanziari e forti interessi che lo legano necessariamente al re cattolico⁵⁴.

⁵¹ Nonostante le critiche, il poema riscuote apprezzamenti nella cerchia di alcuni intellettuali a Milano, dove viene stampata una seconda edizione dell'opera, e a Venezia, nell'ambito della comunità ebraica, tramite la poetessa Sara Copia Sullam, con cui Cebà aveva intrattenuto una lunga corrispondenza. Si vedano Centanni, Ghirardini 2016; *Lettere* 2020.

⁵² Reale Simioli 1980-1981. Le lettere pubblicate dalla studiosa sono una preziosa testimonianza delle reazioni di Cebà che, «in grandissima angustia», «stordito et alterato d'animo», cerca di difendere il suo poema da questa impreveduta censura (lettera di Marc'Antonio Doria al cardinale Alessandro d'Este, 16 luglio 1621, in Reale Simioli 1980-1981, p. 166). Si veda anche Navone 2016, pp. 419-426.

⁵³ *Palazzo Patrone* 1978, pp. 1-6; Marica 2008, pp. 34-40.

⁵⁴ Giacomo Lomellini appartiene al ramo familiare dei Lomellini Tabarca, legati alla Spagna. L'ambasciatore spagnolo a Genova, nella sua relazione sugli orientamenti politici della nobiltà genovese,

Per l'impegnativo e prestigioso lavoro Lomellini sceglie Domenico Fiasella, un giovane e promettente artista che aveva già dato buona prova di sé a Sarzana e che nella proposta di decorazione dell'intero palazzo intravede un eccezionale trampolino di lancio per entrare nella committenza più esclusiva sia laica sia religiosa⁵⁵.

Le vicende del poema si sviluppano in sequenza sui soffitti dell'atrio e dei due piani nobili. Per gli ambienti di rappresentanza i temi rispecchiano la narrazione biblica (*Caduta di Gerusalemme, Banchetto di Assuero, Assuero sceglie Ester*) mentre i quadri delle altre camere sono un esplicito riferimento ad alcune invenzioni cebaiane, con gli eventuali elementi scabrosi appena accennati⁵⁶.

In tutte le raffigurazioni pochi personaggi hanno una corona sul capo. Il simbolo di regalità, tipico di Assuero come monarca assoluto, identifica solo due figure, Ester e Mardocheo, e non è la manifestazione mondana di un potere terreno, ma il riconoscimento esteriore di qualità morali. Entrambi mostrano in più di una occasione di preferire la modestia nell'abbigliamento anche se vivono a contatto con l'ambiente sontuoso di una reggia orientale, anzi nei momenti di contrizione e di preghiera le loro vesti sono quelle del penitente. Ester si adorna in modo regale solo per comparire davanti ad Assuero e in questa occasione appare incoronata: è una manifestazione di rispetto nei confronti dell'onnipotente consorte e un modo di ricordare che la sua è la supplica di una regina che teme per il popolo d'Israele. La posa reclinata di Ester è un segno di obbedienza e accettazione nei confronti del volere superiore di Assuero. Come è stato fatto notare, in alcune scene del ciclo Fiasella «sente il bisogno di ancorarsi ad uno schema iconografico ben collaudato, il quale, del resto, garantiva l'aggancio di un materiale narrativo profano al carro rassicurante della tradizione

afferma che Lomellini è l'idolo dei 'repubblichisti' per il suo atteggiamento di indipendenza e il suo amore di patria (Bitossi 1990, p. 221). Egli dimostra nella vita privata e nell'attività di governo le doti esaltate da Cebà: modestia, prudenza, moderazione nell'uso delle ricchezze, costante attenzione alla sicurezza della Repubblica minacciata dall'esterno (guerra vittoriosa contro il duca di Savoia) e dall'interno (repressione della congiura filopiemontese di Giulio Cesare Vachero), liberalità verso le istituzioni religiose. La chiesa dell'Annunziata, di cui i Lomellini acquisiscono il giuspatronato, viene sontuosamente decorata ad opera di alcuni membri della famiglia e la figura di Ester è raffigurata sulla cupola insieme alle altre eroine veterotestamentarie Giuditta e Giaeale (Belloni 1965, pp. 103-105). Per le qualità personali e il ruolo politico di Lomellini si vedano Levati 1930b, II, pp. 436-447; Bitossi 1990, pp. 167-185; Ronco 2008, pp. 16-23.

⁵⁵ L'attribuzione di tutto il ciclo di affreschi a Fiasella e aiuti, come ipotizzato da Ezia Gavazza, è stata successivamente messa in discussione; alcuni dipinti sono considerati opera di Giovanni Carlone, subentrato al Sarzana. Sull'opera di Fiasella in palazzo Lomellini si vedano Donati 1974, pp. 79-86; Gavazza 1974, pp. 67-91; Castelnovi 1987; Donati 1990, pp. 9-30; Montanari 2022. Le modalità compositive di Fiasella si inseriscono nel più ampio quadro seicentesco delle relazioni tra le fonti letterarie e la loro trasposizione visiva. Sulla rappresentazione delle sequenze narrative: Limardo 1997, pp. 143-153; Donati 2008, pp. 48-87. Sui legami di Fiasella con l'ambiente culturale e letterario ligure: Vazzoler 1990, pp. 31-46. Sulla pittura coeva d'oltralpe: Unglaub 2003; Brejon de Lavergnée 2020.

⁵⁶ Il poema di Cebà come fonte di ispirazione degli affreschi, anche se chiaramente indicato da Giovanni Battista Casoni nella sua biografia manoscritta di Fiasella risalente al 1668 (Donati 2008, p. 49), non viene nominato dai biografi di epoca successiva che si mostrano reticenti e rinviano genericamente al racconto biblico. Ne fa di nuovo menzione Alizeri 1846-1847, I, 1846, pp. 546-551. Sulla fortuna delle storie di Ester nelle opere pittoriche tardomanieriste e del primo barocco si veda Parma 1993, pp. 119-127.

sacra»⁵⁷. In questo caso l'atteggiamento di Ester riporta alla mente l'iconografia tradizionale dell'Annunciazione o dell'Adorazione del Bambino (fig. 2).

Mardocheo è il funzionario fedele al suo signore, in lui non vi è segno di cortigiana adulazione, ma solo di leale devozione. Gli inaspettati onori che gli rende Assuero non lo insuperbiscono e non gli fanno dimenticare i doveri verso il suo popolo. La dignitosa figura di Mardocheo sul cavallo da parata, con abiti e insegne regali, potrebbe essere un'allusione al committente, che ricopre la suprema carica della Repubblica dal 1625 al 1627 (fig. 3). Il saggio e avveduto ebreo, inserito in uno spazio urbano di impronta genovese, è rappresentato con vesti e copricapo che ricordano l'abbigliamento dogale. In questo caso il cerchio dorato del potere, emblema di virtù e non di vana ambizione, pur nella sua ambivalenza simbolica, assume un valore positivo accettabile, forse, anche nell'ambiente repubblicano.

Ambizione terrena e protezione divina

Trattando di Cebà, non si può non fare un riferimento ad Andrea Spinola, uno dei più acuti pensatori politici di quegli anni e sincero amico del poeta della *Reina Esther* fin dai tempi del loro sodalizio nell'Accademia degli Addormentati.

Mentre il primo mantiene sempre una visione idealizzata e conservatrice nei confronti dell'ordinamento repubblicano senza scendere sul terreno di possibili riforme, Spinola nei suoi scritti, destinati solo a una diffusione privata, si dedica a un lavoro attento di osservazione, di critica, di fattive proposte. Il suo stile è lontano da quello retorico-didattico di Cebà e, a seconda della gravità dell'argomento, varia dall'esortativo, all'appassionato, dal colloquiale all'ironico⁵⁸.

Alla luce della sua esperienza di uomo di governo, pur allineato all'ideologia cebaiana sulla necessità che l'aristocrazia al potere si consideri sempre sottoposta alle leggi e pratici la moderazione evitando gli eccessi nella vita pubblica e in quella privata, Spinola guarda alla società genovese non come letterato, ma come conoscitore degli ingranaggi politici e dei meccanismi finanziari e avanza suggerimenti per alcuni cambiamenti in senso istituzionale, economico e sociale, finalizzati alla conservazione dell'autonomia repubblicana⁵⁹.

La critica dell'ambizione compare spesso, come nel caso di Cebà, ma è sempre ancorata a situazioni concrete. La sua attenzione si appunta in particolare sulla figura del doge che secondo Spinola «ha smisurata autorità»⁶⁰, mentre dovrebbe essere «per dignità superiore, ma di autorità eguale agli altri», «questa parola “doge” o “duce” [...] è nome civile, non significando persona che signoreggi, ma che come scorta vada inanzi e che guidi»⁶¹.

⁵⁷ Donati 2008, p. 68.

⁵⁸ I suoi scritti, in parte ancora inediti e conosciuti come *Ricordi* o *Dizionario politico-filosofico*, risalgono al periodo tra il 1619 e il 1627 circa.

⁵⁹ Fenzi 1966, pp. 109-162; Bitossi 1981, pp. 5-64.

⁶⁰ Spinola, ed. 1981, p. 97.

⁶¹ Spinola, ed. 1981, p. 129.

«Talvolta vi son stati de' cittadini a' quali è bastato d'esser Dogi per vestirsi di rosso, per sentirsi dar di Serenità, per vedersi sberretato da tutti»⁶². Spinola sintetizza efficacemente tre qualità esteriori della carica dogale: l'abbigliamento pubblico, i titoli onorifici e l'adulazione che la circonda⁶³. Il doge veste ordinariamente di rosso con un berretto «di velluto o di raso cremisino», tranne durante le occasioni solenni, quando le sue sopravvesti sono di broccato intessuto d'oro o d'argento. In questo caso il berretto è circondato da un cerchio dorato e sono presenti gli altri simboli del potere, «la spada di argento indorata» e la «bacheta di argento»⁶⁴. Il rosso, declinato su varie tonalità, nella cultura occidentale è da sempre simbolo di potere e ricchezza e nel caso del doge costituisce un elemento di spicco e di riconoscibilità tra le altre cariche dello stato che vestono esclusivamente di nero⁶⁵.

Il fastoso aspetto può suggestionare chi non è nelle stanze del potere:

Il volgo et i soldati che si tengon qui per guardia della città han sciocche opinioni intorno a' nostri Dogi, vedendoli vestiti di rosso e con altre apparenze, ch'empion gli occhi e l'imaginazione di chi, non sapendo, argomenta a modo suo di quel di fuori⁶⁶.

Le apparenze di cui parla Spinola sono la manifestazione esteriore di un potere che in una repubblica assume connotazioni particolarmente ambigue: da un lato la salvaguardia della libertà e dell'uguaglianza fra i cittadini, dall'altro il rituale dell'incoronazione che esalta la figura di una persona attribuendogli un'aura regale. Il cerimoniale legittima il potere in sé, che diventa trasferibile non appartenendo a un individuo in particolare, come avviene nel caso delle istituzioni monarchiche. A Genova il rito, mutuato da una consolidata tradizione che risale all'epoca delle investiture, si sovrappone alla procedura elettorale e alla breve durata dell'incarico, entrambe una garanzia rassicurante contro eventuali tentativi di prevaricazione personale⁶⁷.

Spinola sa per esperienza che un doge può lasciarsi trasportare «dalla vanità dell'aura popolare», e che lo «strepito di riverenze è cagione talvolta che non tutti i vascelli de' nostri Dogi reggono i venti dell'ambizione; et in effetto, se non v'è savorra di prudenza e di modestia civile, non è meraviglia»⁶⁸.

Anche la parola «principe» dovrebbe essere bandita: un doge «che sia prudente e d'animo civile, non comporterà mai lasciarsi chiamar "prencipe" e, chiamandoglielo

⁶² Spinola, ed. 1981, p. 137.

⁶³ A Genova le regole sul cerimoniale codificano una prassi già in vigore precedentemente e allineata ai rituali in uso presso la corte pontificia e la repubblica veneziana. Dalla lettura del protocollo traspare più volte che la figura del doge è celebrata non *per sé*, ma in quanto rappresentante supremo di uno stato libero e sovrano. Si veda Volpicella 1921, pp. 1- 462.

⁶⁴ Ivi, p. 118.

⁶⁵ Cataldi Gallo 1999, pp. 78-101.

⁶⁶ Spinola, ed. 1981, p. 132.

⁶⁷ Il rito ha la «capacità di fondere tra loro simboli che appaiono in conflitto e di ridurre la percezione della loro incompatibilità reciproca» (Kertzer 1989, pp. 73-74).

⁶⁸ Spinola, ed. 1981, p. 134.

pur alcuno, gli dirà o gli darà ad intendere ch'egli non l'accetta»⁶⁹, «qui non v'è alcun Principe sostanziale; e se pur ve n'è alcuno, v'è solamente il Gran Consiglio, il quale dicono le nostre leggi che *refert personam principis*»⁷⁰.

Spinola non perde occasione per condannare la raffigurazione della corona:

Pare a me che oggidì un prncipe [...] non arebbe più a metter la corona sul suo scudo, stante che non ci è chi non vi metta un gran coronone regio, nel che i pittori sono molto cortesi [...]. I nostri Dogi, sopra lo scudo delle loro insegne [...] non ci arebbon a metter altro che la berretta ducale⁷¹.

In ultima analisi, Spinola è contrario alla cerimonia stessa dell'incoronazione: «Non essendo la coronazione requisito formale et essenziale all'esser Doge legittimo, ne segue per conseguenza che non sia necessaria». Al tempo dei dogi perpetui, che Spinola non esita a definire «tiranni» l'incoronazione «era cerimonia attissima a ficar nel capo della moltitudine che quel tal incoronato era il tutto. Ma ora che [...] siamo in libertà, non dobbiamo con apparenze vane rievocar le memorie [...] della servitù pubblica»⁷².

Nell'ambiente di palazzo sempre attento alle «apparenze» vane, anche la celebrazione del doge attraverso un ritratto ufficiale può essere interpretata come glorificazione personale. Non è un caso che ci siano pervenute poche immagini di dogi con le insegne del potere. Si tratta quasi sempre di ritratti commissionati dall'interessato o dalla sua famiglia, con destinazione circoscritta alle dimore private, come la sequenza di affreschi cinquecenteschi che raffigurano i momenti salienti del dogato di Giacomo Durazzo Grimaldi (fig. 4).

Le formalità protocollari, tra cui il diritto di precedenza nelle udienze e nelle cerimonie, ritenute da Spinola solo esibizioni di vanità⁷³, diventano di vitale importanza negli anni trenta del Seicento. In questo periodo si acutizzano le battaglie diplomatiche di Genova per la questione delle onoranze regie e per ottenere il riconoscimento di testa coronata, condizione pregiudiziale per essere considerata alla pari con le altre nazioni nei negoziati internazionali⁷⁴.

La soluzione adottata dalla Repubblica è una brillante sintesi di cristiana devozione⁷⁵ e di affermazione del proprio ruolo di stato sovrano: nel 1637, durante una solenne cerimonia in San Lorenzo la Vergine Maria è proclamata Regina di Genova e a lei il doge Giovanni Francesco Brignole Sale offre sull'altare le insegne regali⁷⁶. Anche se la decisione, apparentemente paradossale, solleverà polemiche da parte degli

⁶⁹ Spinola, ed. 1981, p. 133.

⁷⁰ Spinola, ed. 1981, p. 175. Il protocollo prevede che il doge durante le riunioni dei Collegi non si scopra il capo, «si cava la berretta» solo quando parla nel Gran Consiglio, in quanto organo a lui superiore che esprime l'unità e la rappresentatività della Repubblica: Volpicella 1921, p. 121.

⁷¹ Spinola, ed. 1981, p. 136.

⁷² Spinola, ed. 1981, p. 143.

⁷³ Fenzi 1966, p. 155.

⁷⁴ Vitale 1955, I, , pp. 250-260; Bottaro Palumbo 1991, pp. 35-50.

⁷⁵ Fontana 2013.

⁷⁶ Cervetto 1915, pp. 42-44; Borniotto 2016, pp. 244-264.

altri stati per oltre un decennio⁷⁷, la Repubblica assume con questo rito politico-religioso una nuova rappresentatività nel contesto europeo fino al 1797.

L'evento ha come conseguenza un aggiornamento delle manifestazioni esteriori del potere con finalità celebrative e propagandistiche e la corona del doge assume l'aspetto di un copricapo monarchico. Nella ritrattistica ufficiale di fine Seicento e Settecento, il detentore della carica suprema è tradizionalmente raffigurato sulla base di due modelli iconografici: con la veste rossa e la berretta secondo uno schema compositivo solenne ma non encomiastico, oppure in un contesto scenografico che assume valenze simboliche, con gli abiti sfarzosi da cerimonia e le insegne dogali quasi sempre adagiate a fianco (fig. 5)⁷⁸.

La corona è raffigurata con le stesse caratteristiche anche nei simboli ufficiali della città. Fiasella riveste un ruolo centrale nell'elaborazione della nuova iconografia, dagli apparati celebrativi effimeri, allo stendardo sopra la torre del Palazzo che da 'ducale' diventa 'reale', allo stemma della Repubblica, riprodotto su una parete dello scalone (fig. 6).

Alcuni suoi dipinti sono destinati a luoghi-simbolo che rappresentano le comunità liguri extraterritoriali, come le chiese di San Giorgio dei Genovesi di Napoli e Palermo. La grande tela della chiesa campana, che sarà replicata alcuni anni dopo in Sicilia con alcune varianti, è una sintesi straordinaria del nuovo *status* della Repubblica: gli angeli innalzano la corona e gli altri segni del potere dalla città verso la Regina del Cielo, mentre il Bambino reggendo la scritta «et rege eos», raccomanda il popolo genovese alla Madre celeste (fig. 7). L'iconografia elaborata dall'artista è molto più di una rappresentazione devozionale, è il manifesto giuridico-istituzionale di un nuovo assetto politico che trasforma radicalmente il concetto medievale dell'investitura imperiale: Dio, fonte di ogni potere legittimo, assegna a Maria, attraverso il figlio, la sovranità su Genova, che verrà esercitata dal doge come suo vicario terreno⁷⁹.

Una ipotesi conclusiva

In una società di tipo oligarchico, come nel caso di Genova, l'elaborazione dei segni esteriori del potere, in senso reale e simbolico, avviene necessariamente attraverso compromessi ideologici e iconografici che ne accentuano i caratteri di polivalenza e di ambiguità. La classe di governo, costituzionalmente definita nel 1528, deve confrontarsi con gli scritti politici che, sotto forma di testi letterari, di considerazioni personali e di lettere anonime, avanzano critiche sulla gestione del potere, in particolar

⁷⁷ Ciasca 1938, pp. 161-181. L'affermazione di sovranità trova una giustificazione giuridica nella signoria di Genova sulla Corsica, chiamata regno già in un breve papale del 1352 (Vitale 1955, I, p. 254).

⁷⁸ La ritrattistica dogale, proprio perché caricata di valenze simboliche e rappresentative, mantiene alcune caratteristiche costanti pur nella evoluzione del contesto socio-politico e delle tendenze artistiche. Sulla ritrattistica dogale genovese si vedano Boccardo, Di Fabio 1999, pp. 170-243; Sanguineti 2011. Sulle vicende politico-economiche e sugli orientamenti ideologici nel Sei-Settecento: Bitossi 1988, Id. 2003; Id. 2013.

⁷⁹ Di Fabio 1990, pp. 60-84; Gaja 2020, pp. 145-157.

modo se si profilano minacce alla libertà dello stato. In un periodo storico in cui in Europa si consolidano gli stati monarchici e in Italia si delineano le signorie, la figura del doge, che incarna la carica suprema, non deve essere assimilata a quella di un *dominus legibus solutus*.

Se Cebà ritiene che le doti morali dei singoli possano essere sufficienti per frenare l'ambizione e garantire un buon governo, Spinola sa che l'apparenza esteriore, oltre a 'riempire gli occhi', apre la strada all'immaginazione e condiziona il giudizio. Nella codificazione scritta del cerimoniale traspare il principio che i simboli del potere devono essere l'immagine concreta della dignità di una repubblica libera, non della magnificenza di un principe, tuttavia, di fatto, i riti posseggono in sé una forza di persuasione che può operare in senso positivo o negativo sui partecipanti.

Una chiave di lettura sul tema del potere, reale e iconico, che emana dalla corona è offerta dagli scritti presi in esame e dalla loro trasposizione in immagini. La corona di Cleopatra è simbolo di un potere terreno ormai concluso. La scena raffigurata da Cambiaso è la rappresentazione di un evento luttuoso, in perfetta antitesi con i fasti del passato. L'emblema più appariscente della regalità è diventato un oggetto che ha perso ogni valenza simbolica per i sudditi e gli estranei, è solo un omaggio dell'ancella fedele all'ultima regina d'Egitto.

La vicenda di Ester si svolge all'interno di un disegno divino. Per Cebà, la corona della giovane ebrea che da schiava diventa consorte regale celebra le virtù ritenute necessarie per la vita privata e pubblica del buon cittadino. Questo personaggio biblico, legato dalla tradizione cristiana al culto mariano, può essere considerato un anello di congiunzione con l'evento politico-religioso del 1637.

Si delinea così un percorso ideale attraverso tre figure femminili, da Cleopatra che ritrova la dignità regale nel momento della sconfitta, a Ester che salva il suo popolo, a Maria *advocata* di tutta l'umanità e, per intercessione del figlio, Signora di Genova.

Unica figura maschile di queste brevi considerazioni è Mardocheo, il perfetto uomo politico che non perde mai di vista l'interesse dello stato e del suo popolo, non si piega a manifestazioni di cortigianeria e non si insuperbisce quando gli viene offerto un potere di poco inferiore a quello regale. Nel pensiero di Giacomo Lomellini filtrato da Fiasella l'immagine di Mardocheo rappresenta idealmente il nobile «cittadino di Repubblica».



Fig. 1 – A) Luca Cambiaso, *Morte di Cleopatra*, 1560 circa, già Genova, Palazzo Imperiale, particolare della fotografia dell'archivio Mario Labò (foto: Comune di Genova, DocSAI – Archivio Fotografico). B) Ricostruzione e ipotesi di colore applicato digitalmente, progetto *Luca Cambiaso a Palazzo Imperiale. Suggestioni visive di un affresco perduto* dell'Università degli Studi di Genova – Dipartimento di Architettura e Design (elaborazione grafica: Gaia Leandri)



Fig. 2 – Domenico Fiasella, *Ester di fronte ad Assuero* (particolare), 1623-1627 circa, Genova, Palazzo Lomellini Patrone (foto: Gaia Leandri)



Fig. 3 – Domenico Fiasella, *Trionfo di Mardocheo* (particolare), 1623-1627 circa, Genova, Palazzo Lomellini Patrone (foto: Gaia Leandri)

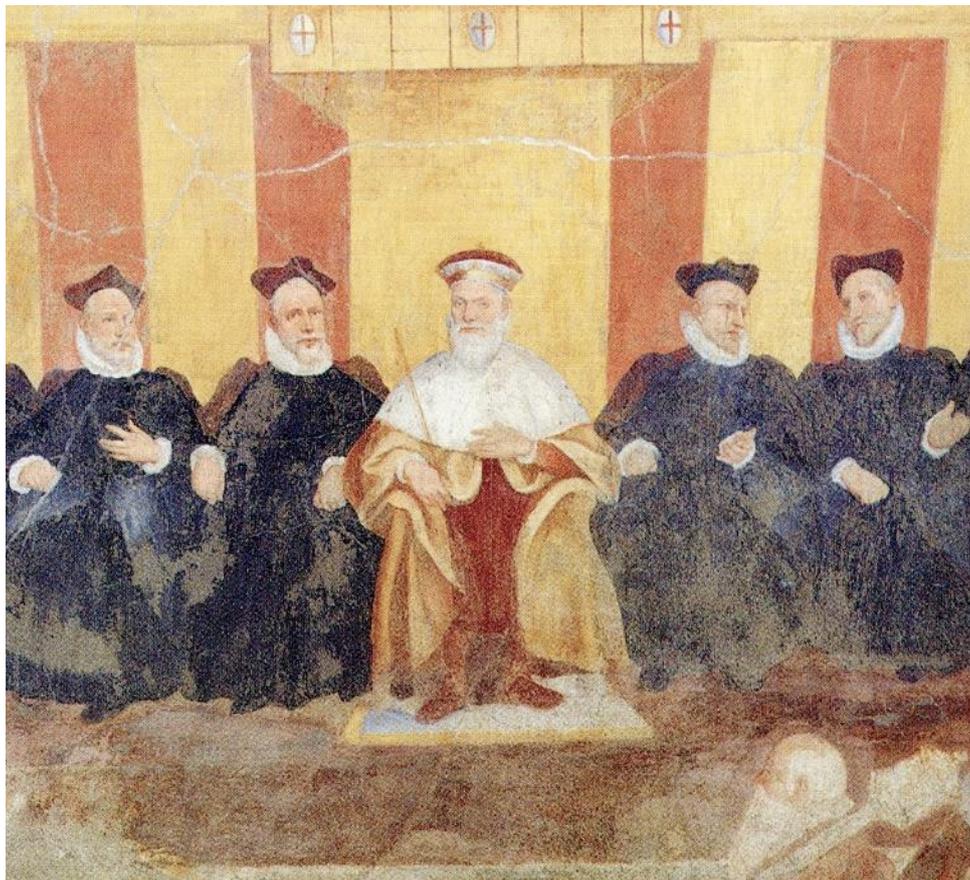


Fig. 4 – Lazzaro Tavarone, particolare di un affresco (proveniente da un palazzo di proprietà dei Durazzo, 1590 circa) con Giacomo Durazzo Grimaldi, doge dal 1573 al 1575, assiso sul trono sormontato dal baldacchino e affiancato da alcuni magistrati dei Collegi, Genova, Museo di Sant’Agostino, inv. PB 107 (foto: Museo di Sant’Agostino, Genova / Gaia Leandri)



Fig. 5 – Anton von Maron, *Ritratto di Michelangelo Cambiaso*, doge dal 1791 al 1793 (particolare con i simboli del potere), olio su tela, 1792, Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Tursi, inv. PB 2912 (foto: Palazzo Tursi, Genova / Gaia Leandri)



Fig. 6 – *Arma regia della Repubblica* su disegno di Domenico Fiasella, 1638 circa, Genova, Palazzo Ducale (foto: Gaia Leandri)



Fig. 7 – Domenico Fiasella, *La “Madonna della Città” Regina di Genova*, olio su tela, 1640, Napoli, già Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, ora Chiesa di Santa Maria Incoronatella della Pietà dei Turchini (foto: Wikimedia Commons): in base alla nuova iconografia, gli angeli porgono alla Madonna un bacile d’oro con scettro, chiavi e corona, come era avvenuto durante la cerimonia religiosa del 1637.

BIBLIOGRAFIA

- Annali* 1923-1930 = *Annali genovesi di Caffaro e dei suoi continuatori*, a cura di C. Roccatagliata, trad. it. di G. Monleone, 9 voll., Genova 1923-1930.
- Annali* 1941-1972 = *Annali genovesi dopo Caffaro e i suoi continuatori. Giorgio Stella*, a cura di G. Piersantelli, trad. it. di G. Monleone, 2 voll., Genova 1941-1972.
- Agosto 1981 = A. Agosto, *Nobili e popolari: l'origine del dogato*, in *La storia dei genovesi*, atti del I convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova (Genova, 7-9 novembre 1980), Genova 1981, pp. 91-120.
- Alizeri 1846-1847 = F. Alizeri, *Guida artistica per la Città di Genova*, 2 voll., Genova 1846-1847.
- Belloni 1965 = V. Belloni, *L'Annunziata di Genova*, Genova 1965.
- Beltrami 2016 = L. Beltrami, *Leggi e Ordini dell'Accademia degli Addormentati di Genova (1587)*, Manziana (Roma) 2016.
- Bitossi 1980 = C. Bitossi, *Famiglie e fazioni a Genova, 1576-1657*, in «Miscellanea di Storia Ligure», 2, 1980, pp. 59-135.
- Bitossi 1981 = C. Bitossi, *Introduzione: profilo di Andrea Spinola*, in *Andrea Spinola. Scritti scelti*, a cura di C. Bitossi, Genova 1981, pp. 5-64.
- Bitossi 1988 = C. Bitossi, *Un lungo addio. Il tramonto del partito spagnolo nella Genova del '600*, in *La storia dei genovesi*, atti dell'VIII convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova (Genova, 10-12 giugno 1987), Genova 1988, pp. 119-135.
- Bitossi 1990 = C. Bitossi, *Il governo dei Magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova 1990.
- Bitossi 2003 = C. Bitossi, *L'antico regime genovese, 1576-1797*, in *Storia di Genova: Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova 2003, pp. 391-508.
- Bitossi 2013 = C. Bitossi, *Due modelli di educazione repubblicana nella Genova del Seicento negli scritti di Andrea Spinola e Gio. Francesco Spinola*, in «Annali on line della Didattica e della Formazione docente», 6, 2013, pp. 159-172.
- Boccardo, Di Fabio 1999 = P. Boccardo, C. Di Fabio, *Le immagini dei dogi di Genova dal Medioevo alla fine della Repubblica*, in *El siglo de los Genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 dicembre 1999-28 maggio 2000), a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Genova 1999, pp. 170-243.
- Borniotto 2016 = V. Borniotto, *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, Genova 2016.
- Bottaro Palumbo 1991 = M.G. Bottaro Palumbo, «*Et rege eos*»: *la Vergine Maria Patrona, Signora e Regina della Repubblica (1637)*, in «Quaderni Franzoniani», IV, 2, 1991, pp. 35-50.

Braudel 1976 = F. Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1949; trad. it. di C. Pischedda con il titolo *Civiltà e Imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, nuova ed., 2 voll., Torino 1976.

Brejon de Lavergnée 2020 = A. Brejon de Lavergnée, *Une hypothèse sur Simon Vouet et le poète Ansaldo Cebà (1565-1622)*, in *Viridarium novum. Studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C.D. Fonseca e I. Di Liddo, Roma 2020, pp. 317-322.

Castelnovi 1987 = G.V. Castelnovi, *La prima metà del Seicento. Dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, a cura di C. Bozzo Dufour., 2 voll., Genova 1987, I, pp. 70-79.

Cataldi Gallo 1999 = C. Cataldi Gallo, *Rosso, oro e nero: colori e simboli di potere nella Repubblica di Genova*, in *El siglo de los Genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 dicembre 1999-28 maggio 2000), a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Genova 1999, pp. 78-101.

Cebà 1611 = A. Cebà, *Rime ... a Leonardo Spinola*, in Roma, nella stamperia di Bartolomeo Zannetti, 1611.

Cebà 1615 = A. Cebà, *La Reina Esther*, in Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1615.

Cebà 1617, ed. 1825 = A. Cebà, *Il Cittadino di Repubblica*, in Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1617; ed. Milano 1825.

Cebà 1621 = A. Cebà, *Essercitii academici*, in Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1621.

Centanni, Ghirardini 2016 = M. Centanni, A. Ghirardini, *Sara Copio Sullam a dialogo con gli intellettuali del suo tempo. Baldassare Bonifacio, Ansaldo Cebà e l'Accademia degli Incogniti*, in «Engramma», 136, 2016, <https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2907> (consultato il 27 ottobre 2023).

Cervetto 1915 = L.A. Cervetto, *Come si svolse la cerimonia dell'incoronazione*, in *Maria Santissima nei fasti della Ligure storia: raccolta di scritti inediti offerta a sua eccellenza rev.ma Monsignor Lodovico March. Gavotti Arcivescovo di Genova*, Genova 1915, pp. 42-44.

Ciasca 1938 = R. Ciasca, *Affermazioni di sovranità della Repubblica di Genova nel secolo XVII*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», XIV, 3, 1938, pp. 161-181.

Ciliberto 2004 = P. Ciliberto, *Soggetti e frequenze di rappresentazione nella decorazione ad affresco dei palazzi di villa e di città a Genova nei secoli XVII e XVIII*, in «Arte Lombarda», n.s., 141, fasc. 2 [*Atlante tematico del Barocco in Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, atti del convegno (10-13 dicembre 2003), a cura di M.L. Gatti Perer], 2004, pp. 96-105.

Civati 2003 = G. Civati, *Lorenzo, il tiranno. Dalla sovranità della legge al potere di «uno solo»*, in *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*, a cura di S. Simonetta, Bologna 2003, pp. 99-113.

Corradini 1994 = M. Corradini, *Etica e politica nella "Reina Ester" di Ansaldo Cebà, in Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano 1994, pp. 123-246.

Costantini 1975 = C. Costantini, *La ricerca di un'identità repubblicana nella Genova del primo Seicento*, in «Miscellanea di Storia Ligure», 2, 1975, pp. 9-74.

Cotignoli 1905 = U. Cotignoli, *Uberto Foglietta*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», 6, 1905, pp. 121-175.

Di Fabio 1990 = C. Di Fabio, *Un'iconografia regia per la Repubblica di Genova. La "Madonna della Città" e il ruolo di Domenico Fiasella*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (Genova, 9 giugno-5 agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova 1990, pp. 60-84.

Doglio 1960 = F. Doglio, *Il teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia*, Bologna 1960.

Donati 1974 = P. Donati, *Domenico Fiasella "Il Sarzana"*, Genova 1974.

Donati 1990 = P. Donati, *Fiasella o del mestiere di pittore*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (Genova, 9 giugno-5 agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova 1990, pp. 9-30.

Donati 2008 = P. Donati, *Le Storie di Ester*, in *Palazzo Lomellini Patrone*, a cura di E. Poleggi, Genova 2008, pp. 48-87.

Doria 1986 = G. Doria, *Investimenti della nobiltà genovese nell'edilizia di prestigio (1530-1630)*, in «Studi storici», XXVII, 1, 1986, pp. 5-55.

Farinella 2005 = C. Farinella, *Accademie e università a Genova, secoli XVI-XIX*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLV, 1 [*Storia della cultura ligure*, 3, a cura di D. Puncuh], 2005, pp. 111-196.

Fenzi 1966 = E. Fenzi, *Una falsa lettera del Cebà e il "Dizionario politico-filosofico" di Andrea Spinola*, in «Miscellanea di Storia Ligure», IV, 1966, pp. 109-176.

Ferraris 2015 = D. Ferraris, *I rapporti della Compagnia di Gesù, «incarnazione della riforma», con il potere religioso e temporale a Genova*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., LV, 2, 2015, pp. 75-106.

Foglietta, ed. 1964 = U. Foglietta, *Della Repubblica di Genova*, in *Scrittori politici del '500 e '600*, a cura di B. Widmar, Milano 1964, pp. 91-131.

Fontana 2013 = P. Fontana, *La devozione mariana a Genova in Antico Regime tra politica e dissidenza religiosa*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XLIX, 3, 2013, pp. 603-639.

Gaja 2020 = F.R. Gaja, *La nazione genovese a Napoli. Opere e committenti per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi*, in *Napoli, Genova, Milano: scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*, a cura di L. Magnani et al., Milano 2020, pp. 145-157.

Gavazza 1974 = E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974.

Gavazza 2004 = E. Gavazza, *Apparati decorativi e tematiche iconografiche nelle dimore dell'aristocrazia genovese dei secoli XVII e XVIII*, in «Arte Lombarda», n.s., 141, fasc. 2 [*Atlante tematico del Barocco in Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, atti del convegno (10-13 dicembre 2003), a cura di M.L. Gatti Perer], 2004, pp. 88-96.

Grendi 1987 = E. Grendi, *Andrea Doria, uomo del Rinascimento*, in Id., *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna 1987, pp. 139-172.

Kertzer 1989 = D.I. Kertzer, *Riti e simboli del potere*, Bari 1989.

Lettere 2020 = *Lettere d'Ansaldo Cebà. Scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria*, a cura di F. Favaro, Lecce 2020.

Levati 1930a = L.M. Levati, *Dogì perpetui di Genova, an. 1339-1528. Studio biografico*, Genova 1930.

Levati 1930b = L.M. Levati, *Dogì Biennali di Genova dal 1528 al 1699*, 2 voll., Genova 1930.

Limardo 1997 = E. Limardo, *Ipotesi interpretative degli affreschi di Palazzo Lomellini Patrone alla luce delle fonti ebraiche*, in «Studi di Storia delle Arti», 9, 1997, pp. 143-153.

Magnani 1995 = L. Magnani, *Luca Cambiaso. Da Genova all'Escorial*, Genova 1995.

Marica 2008 = P. Marica, *L'Architettura del Palazzo seicentesco e la cultura abitativa*, in *Palazzo Lomellini Patrone*, a cura di E. Poleggi, Genova 2008, pp. 24-40.

Montanari 2013-2014 = G. Montanari, *Cambiaso svelato: le Vite di Plutarco in Palazzo Imperiale di Campetto a Genova*, in «Fontes», XVI-XVII, 31-32 e 33-34, 2013-2014, pp. 109-132.

Montanari 2015 = G. Montanari, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova 2015.

Montanari 2017 = G. Montanari, *Palazzo Imperiale di Campetto in Genova*, Passignano sul Trasimeno (Perugia) 2017.

Montanari 2022 = G. Montanari, *Il vento freddo del barocco genovese, tra natura e classicismo*, in *Senza Tempo. Dialogo tra Fiasella e i pittori di palazzo Negrone*, a cura di L. Pesce e C. Zerbone, Genova 2022, pp. 46-69.

Navone 2016 = M. Navone, *'Tra autobiografia e apologia': le Lettere di Ansaldo Cebà ad Agostino Pallavicino di Stefano (1623)*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, atti del seminario internazionale (Bergamo, 11-12 dicembre 2014), Bergamo 2016, pp. 411-426.

Orazio, ed. 2009 = *I quattro libri delle Odi e l'Inno secolare di Quinto Orazio Flacco*, a cura di G. Nuzzo, Palermo 2009.

Ortolani 1970 = D. Ortolani, *Cultura e Politica nell'opera di Ansaldo Cebà*, in «Studi di Filologia e Letteratura», 1, 1970, pp. 117-178.

Palazzo Patrone 1978 = *Palazzo Patrone*, a cura di E. Gavazza, Genova 1978.

Parma 1993 = E. Parma, *La rappresentazione della storia biblica di Ester e Assuero tra Cinque e Seicento*, in «Arte Lombarda», 105-107, 1993, pp. 119-127.

Parma Armani 1999 = E. Parma Armani, *Palazzo di Vincenzo Imperiale*, in *La pittura in Liguria: il Cinquecento*, a cura di E. Parma Armani, Genova 1999, pp. 211-214.

Passaggio 1877 = *Passaggio del cardinale Pietro Aldobrandini nel Genovesato l'anno 1601*, in «Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», 4, 1877, pp. 263-278.

Plutarco, ed. 2020 = Plutarco, *Vite parallele. Demetrio e Antonio*, a cura di O. Andrei e R. Scuderi, Milano 2020.

- Reale Simioli 1980-1981 = C. Reale Simioli, *Ansaldò Cebà e la Congregazione dell'Indice*, in «Campania Sacra», 11-12, 1980-1981, pp. 96-212.
- Ronco 2008 = A. Ronco, *Giacomo Lomellini il Doge*, in *Palazzo Lomellini Patrone*, a cura di E. Poleggi, Genova 2008, pp. 12-23.
- Sanguineti 2011 = D. Sanguineti, *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, Genova 2011.
- Scrivano 1992 = R. Scrivano, *Oberto Foglietta*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, 2 voll., Genova 1992, I, pp. 59-81.
- Shakespeare, ed. 1964 = *William Shakespeare, Tutte le opere*, a cura di M. Praz, trad. it. di A. Ricci, Firenze 1964.
- Spinola, ed. 1981 = A. Spinola, *Scritti scelti*, a cura di C. Bitossi, Genova 1981.
- Unglaub 2003 = J. Unglaub, *Poussin's "Esther before Ahasuerus". Beauty, Majesty, Bondage*, in «The Art Bulletin», LXXXV, 1, 2003, pp. 114-136.
- Varese 1967 = C. Varese, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana, V. Il Seicento*, Milano 1967, pp. 519-928.
- Vazzoler 1970 = F. Vazzoler, *Una commedia politica del Cinquecento: 'Il Barro' di Paolo Foglietta*, in «Studi di Filologia e Letteratura», 1, 1970, pp. 85-115.
- Vazzoler 1990 = F. Vazzoler, *L'occhio e il pennello. I letterati genovesi davanti al Sarzana*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (Genova, 9 giugno-5 agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova 1990, pp. 31-46.
- Vazzoler 1992 = F. Vazzoler, *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, 2 voll., Genova 1992, I, pp. 217-316.
- Verdino 1992 = S. Verdino, *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, 2 voll., Genova 1992, I, pp. 112-120.
- Vitale 1955 = V. Vitale, *Breviario della Storia di Genova. Lineamenti storici ed orientamenti bibliografici*, 2 voll., Genova 1955.
- Volpicella 1921 = L. Volpicella, *I libri dei Cerimoniali della Repubblica di Genova*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIX, parte II, 1921, pp. 1-462.

ABSTRACT

La classe aristocratica che dirige la Repubblica genovese ha il costante compito di garantire la stabilità interna e l'autonomia dalle ingerenze esterne. Gli scritti polemici ed esortativi sull'attività del governo trovano eco presso i nobili più attenti alla gestione del potere. I testi letterari si possono trasformare talvolta in messaggi figurativi che vengono esibiti nelle ricche dimore nobiliari. Un caso sorprendente è quello del doge Giacomo Lomellini che all'inizio del Seicento riproduce in una serie di affreschi un poema che Ansaldo Cebà aveva dato alle stampe con l'intento di educare il ceto dirigente alla salvaguardia della libertà e alla pratica delle virtù civili. La corona, considerata tradizionalmente icona del potere, diventa l'immagine di un percorso culturale e figurativo che pone in evidenza le contraddizioni e le aspettative insite nella rappresentazione della regalità.

The aristocratic class that rules the Republic of Genoa had the constant task of ensuring internal stability and autonomy from external interference. Polemical and exhortative writings about the government's activities resonated with the nobles who were most attentive to power management. Literary texts were sometimes transformed into figurative messages displayed in the wealthy noble residences. A surprising case is that of Doge Giacomo Lomellini who, by the beginning of the 17th century, had Ansaldo Ceba's poem – published with the aim to educate the ruling class about the safeguarding of liberty and the practice of civic virtues – reproduced in a frescoes cycle. In these paintings, the crown, traditionally considered an icon of power, becomes the image of a cultural and figurative journey that highlights the contradictions and expectations inherent in the representation of royalty.

PAROLE-CHIAVE

Repubblica genovese; letteratura politica; iconografia; libertà; corona.

KEYWORDS

Republic of Genoa; political literature; iconography; freedom; crown.