



Revista Digital Interdisciplinar de Estudios Escenográficos
Número 1 | 2025 | e63

Mnemosyne

<https://doi.org/10.33732/bomarzo.63>

Grotte artificiali di giardino come dispositivi tra realtà e rappresentazioni virtuali

Artificial garden gardens with real devices and virtual presentations

Lauro Magnani

Catedrático Emérito. Università degli Studi Genova

lauromagnani@gmail.com

Riepilogo

Analisi del significato e dell'importanza delle grotte nel contesto del giardino genovese all'epoca del Rubens.

Parole chiave

Grotte; Giardini; Simbologia; Rubens.

Abstract

Analysis of the meaning and significance of the caves in the context of the genovese garden in the time of Rubens.

Keywords

Caves; Gardens; Simbologic; Rubens.

Cómo citar: Magnani, L. (2025). Grotte artificiali di giardino come dispositivi tra realtà e rappresentazioni virtuali. *Bomarzo, Revista Digital Interdisciplinar de Estudios Escenográficos*, 1, e63. <https://doi.org/10.33732/bomarzo.63>

La mostra “Grotte e giardini ai tempi di Rubens”, organizzata tra ottobre 2022 e febbraio 2023 nelle sale del Palazzo Grimaldi detto della Meridiana a Genova¹, è stata una nuova occasione per puntare l’attenzione su una straordinaria presenza nei giardini genovesi tra XVI e XVII secolo: a partire dall’archetipo, databile intorno al 1548, costituito dalla grotta Doria² citata da Vasari tra le opere di Galeazzo Alessi come “grotta del capitano Larcaro” (Vasari, 1568, p. 164) (Figura 1), vennero realizzate in rapida sequenza, tra la metà del secolo e i primi del Seicento, una serie di strutture caratterizzate da una ricchissima decorazione polimaterica in coralli, cristalli, ciottoli, conchiglie, tessere in maiolica che, accanto ad apparati in stalattiti e concrezioni calcaree creavano scenografici luoghi ispirati all’antico e segnati da una riuscitissima rappresentazione di una metamorfosi di forme ed elementi (Magnani, 2022). In questi spazi si rivelava la possibilità di comprendere un creato in divenire di cui l’essere umano è parte, attraverso un riuscito “embodiment”, sollecitato non solo dalla percezione visiva, ma anche dalla partecipazione dei sensi tutti.

Il riferimento nel titolo della mostra a Rubens, nel quarto centenario della pubblicazione del volume da lui realizzato su *I palazzi di Genova*, edito per la prima volta ad Anversa nel 1622, era motivato dalla certezza di una diretta conoscenza del fenomeno grotte da parte dell’artista fiammingo, sia nella sua fortuna europea, sia nello specifico degli episodi genovesi che aveva potuto ammirare nella sua presenza in città già tra 1604 e 1605. Significativo come in un ritratto riferibile proprio a quegli anni Rubens (*Rubens a Genova*, pp.267-269) raffiguri Maria Doria sulla soglia della grotta realizzata nel giardino della villa sua e del marito Camillo Pavese, membro di una ricca famiglia di origine savonese (Figura 2). L’opera, nel contesto del tipico ritratto “status symbol” richiesto dall’aristocrazia genovese, è occasione per l’artista di sottolineare l’importanza della presenza della grotta: Rubens ne individua alcuni caratteri, gli ornati

1. La mostra *Grotte e giardini nell’epoca di Rubens. Delizie e meraviglie a Genova all’alba del Seicento*, a cura di L. Magnani è stata organizzata per l’Associazione Amici di Palazzo della Meridiana, con il patrocinio di Regione Liguria, Comune di Genova e Università di Genova, con il sostegno di fondazione Compagnia di San Paolo, allestimento Tecnoarte Genova, grafica di Paola Marelli, musiche di Bruno Coli. Vedeva esposti 44 pezzi tra dipinti, sculture, libri, incisioni, documenti, oggetti di Wunderkammer e la presentazione al pubblico di 5 proiezioni multimediali realizzate sulla base delle riprese ad alta definizione di Marco Stucchi con i video 3D di Elena Bastianini. Per la campagna fotografica e le immagini a 360° si può vedere il sito <https://marcostucchi.com/articoli/grottegenovesi/index.html>.

2. Per la bibliografia relativa alla grotta indicata da Vasari come “fonte del Capitano Larcaro” in realtà di Sebastiano Lercaro, poi acquistata dai Doria-Galleano e infine da Giovanni Andrea Doria, si veda da ultimo Stagno, 2024, pp. 243-273. Per una documentazione fotografica, Magnani, 2022, pp.28-37 e tavv. 34-57.



Figura 1. Genova, Grotta Lercaro, poi Doria, *veduta dell'interno.*

polimaterici - una lama di luce illumina un particolare della pavimentazione - la presenza di statue, il protagonismo dell'acqua. Sono elementi evidentemente noti e ben compresi dall'artista che mostra di apprezzare significati e modalità di godimento dello spazio del giardino anche nella sua dimora anversana, come mostra bene in alcune sue opere a partire dagli autoritratti con la prima moglie Isabelle Brant (Monaco, Alte Pinakothek) o con Helene Fourment (New York, Metropolitan Museum).



Figura 2. Pietro Paolo Rubens, *Ritratto di Maria Doria Pavese*, Collezione privata.

Grotta Pavese - Doria (Figg. 3-4), ancora miracolosamente conservata, per articolazione della pianta e varietà di materiali del mosaico polimaterico (Magnani, 2022, pp. 19-28, tavv. 1-33) rappresenta il prodotto ultimo

e di più alta complessità del fenomeno inaugurato a Genova da Galeazzo Alessi e sviluppato con caratteristiche omogenee per circa un cinquantennio con episodi commissionati da figure di vertice dell'aristocrazia dominante: Lercaro, Doria, Pavese, Grimaldi, Pallavicino, Di Negro.



Figura 3. Genova, Grotta Pavese, Veduta dall'interno verso l'esterno



Figura 4. Genova, Grotta Pavese, *Le decorazioni in mosaico polimaterico dell'interno e della volta con scene dalle Metamorfosi di Ovidio.*

Nel luglio del 1607 Vincenzo Gonzaga, protettore di Rubens in quella prima fase della sua carriera, era ospite dell'élite aristocratica genovese che l'accoglie nelle ville collocate lungo la spiaggia di Sampierdarena, il sobborgo di delizie a ponente della città, luogo caratterizzato dalla presenza di piacevolissimi "Lustgarten". Il Duca è accompagnato dalla sua corte: erano certamente presenti con lui il poeta Gabriello Chiabrera, il conte Carlo Rossi, poeta dilettante futuro governatore del Monferrato – la questione del Monferrato era il tema politico sotteso a quella visita – il compositore e cantante Francesco Rasi, che provava tra spiaggia e giardini le sue musiche e il suo virtuosismo canoro, Annibale Iberti, consigliere di Vincenzo Gonzaga. Quest'ultimo tenne una vivacissima cronaca epistolare degli avvenimenti di quei giorni, scambiando missive con la Duchessa Eleonora de' Medici, sposa del Gonzaga, rimasta a Mantova. In una delle lettere lo stesso Iberti riferisce come il 14 luglio il Duca fosse stato deliziato da "musica alla spiaggia e banchettini privati, ma lauti alla fontana Pavese, con l'intervento di belle ninfe³": si tratta quindi di uno spettacolo, un ricevimento festivo, certo nel gusto del Gonzaga, offerto dinnanzi allo scenario di grotta Pavese una struttura artificiale realizzata pochi anni prima in occasione o in immediato seguito del matrimonio di Maria Doria e Camillo Pavese avvenuto nel 1594. Non sappiamo se, Rubens che ben conosceva quei palazzi e quelle ville, impegnato per molte committenze da quegli stessi aristocratici, facesse parte della compagnia; forse aveva accompagnato il Duca a Genova anche in quella circostanza, ma molto probabilmente in quei giorni era già a Roma dove si trovava certamente da agosto di quell'anno.

L'ambiente aristocratico che accoglie il Duca, le conversazioni con le dame e i cavalieri, gli intrattenimenti musicali offerti durante il soggiorno a Sampierdarena, ben descritti nelle missive dell'Iberti, trovano significativo riscontro nel motivo del *Giardino d'amore* sviluppato da Rubens nella tela del Prado del 1633⁴: (Figura 5) in un giardino, davanti ad una grande grotta, in primo piano si riunisce un' amorosa accolta di dame e cavalieri impegnati in galanti conversazioni; altri personaggi, maschili e femminili, si dedicano a più licenziosi sollazzi nel recesso ombroso dell'antro artificiale. Un contesto puntualmente studiato da Rubens in un disegno del Metropolitan (New York, Metropolitan Museum, Fletcher Fund, 1958, nn. 58.96.1 e 58.96.2), riprodotto in una incisione dallo Jegher (Bodart, 1977,

3. Per le lettere, in particolare quelle con diretti riferimenti alle ville frequentate dal Duca, conservate in Archivio di Stato di Mantova, in 777, EXXI 3, cc. 522-523, 531-534, 537-538, cfr. Magnani, 2022, pp. 10-12.

4. Museo del Prado, Madrid, inv. 1690. Per una analisi del dipinto in rapporto alle diverse varianti, cfr. Welzel 2001, in particolare, pp. 49, 53-56, 57, nota 1.

nn.157-158) (Figura 6), ampliato e tradotto pittoricamente nei primi anni trenta del Seicento. Rubens attribuisce una dimensione eroica alla struttura di grotta che costituisce lo sfondo scenografico del “*liebesgarten*” e raffigura, nei dipinti, una statua di Venere che getta acqua dal seno come principale elemento decorativo della grotta stessa. Si tratta di una derivazione dal motivo della Venere accosciata sul modello greco della Venere al bagno di Doidalsas (Figura 7), tante volte riprodotta in copie di ambito romano già note tra XVI e XVII secolo, una tipologia ben presente ammirata e studiata da Rubens che la propone frequentemente in figure femminili nella sua produzione⁵. La statua introdotta da Rubens nel dipinto madrileno parte da quel modello dell’antico variato nella tipologia della Venere sul delfino e trasformata in figura di fontana nel gesto di premere il seno in modo da far scaturire l’acqua (Figura 8).



Figura 5. Pietro Paolo Rubens, *Liebesgarten*, *Giardino d'amore*, Madrid, Museo del Prado.

5. Si possono ricordare come derivazioni dirette dal modello della statuaria antica due opere databili ai primi anni del secondo decennio del Seicento, *La morte di Adone* (Gerusalemme, The Israel Museum, inv. B00.0735) nella figura di Venere e *Venere, Cupido, Bacco e Cerere* di Kassel, Museumslandschaft Hessen -Kassel, Gemaldegalerie Alte Meister, inv. GK 85) con la figura di Cerere.



Figura 6. Christoffel Jegher, da Pieter Paul Rubens, *Il giardino d'amore*, Vienna, Liechtenstein Collection.



Figura 7. *Afrodite accovacciata*, Roma, Fondazione Torlonia



Figura 8. Pietro Paolo Rubens, *La fontana con Venere sul delfino*, particolare del *Giardino d'amore*, Madrid, Museo del Prado.

Le grotte, nella realtà dei giardini, come nel dipinto del pittore fiammingo, volevano rievocare ambienti all'antica: oggi possiamo dire che anche la pletorica ricchezza decorativa dei notissimi esempi genovesi cinquecenteschi era ispirata a probabili reperimenti coevi di strutture di

ninfei ed ambienti decorati a mosaico polimaterico. Recenti scoperte archeologiche, come il presunto Lupercale, o lo “specus aestivus” della domus di *vicus tuscus* chiariscono che l’ispirazione alessiana aveva probabili basi archeologiche già allora note e che si inserisce in una propensione antiquariale ribadita negli anni di Rubens. Le descrizioni dei viaggiatori e dei trattatisti e ancora alcuni casi conservati mostrano come nelle grotte fossero raccolte statue antiche o copie dall’antico, aspetto verificabile anche negli esempi genovesi: pregevoli statue romane della collezione della famiglia Imperiale erano conservate fino agli anni Ottanta del Novecento nella grotta ninfeo al secondo livello del giardino della villa di Sampierdarena prima di essere trasferite al Museo di Architettura e Scultura Ligure di S. Agostino di Genova (Giannattasio – Quartino 1982, pp. 37-48; Bettini, Giannattasio, Pastorino, Quartino, 1998, schede nn. 3, 14, 16, 17). Statue che anch’io vidi ancora ancora collocate nella grotta di villa Imperiale, dilavate da secoli di stillicidi, così come notai, quando entrai la prima volta in grotta Lercaro poi Doria appena ritrovata, due statue all’antica di “foemina colca” che vennero in seguito asportate. Per la restituzione del contesto, dell’ambiente, della grotta Pavese ad esempio, è particolarmente efficace la testimonianza di Florisel de Claveson, signore di Mercurolo, a Genova nel 1608,⁶ in anni quindi pienamente rubensiani: l’aristocratico francese descrive questa meraviglia moderna nel suo stato primigenio. Si evince che l’intera struttura era riccamente ornata da statue in marmo nelle grandi nicchie a concrezioni calcaree e stalattiti attorno all’anello di acque: gruppi scultorei raffiguranti *Europa sul toro* e *Galatea su un cavallo marino*, ispirati da iconografie all’antica e altre, due *Sirene*, *Nettuno* e *Orfeo* poggiavano ciascuno su mostri marini ornati da concrezioni calcaree e mosaici polimaterici, solo parzialmente conservati. Infine, ancora oggi sono chiaramente visibili gli alloggiamenti in nicchia a parete, interposte tra le cavità, dove si trovavano sei statue marmoree di divinità, *Diana*, *Pan*, *Venere*, *Nettuno*, *Mercurio* e *Apollo*, forse di origine antiquariale. Si intuisce allora quale dovesse essere la visione nella prospettiva tra i pilastri dalla parte centrale della grotta, i gruppi marmorei e le figure sui mostri marini apparivano in una visione di particolare effetto, tra zampilli e velari d’acqua (Figg. 9 e 10) come testimonia pochi anni più tardi anche Joseph Furtenbach nelle descrizioni e nella pianta pubblicati nel suo *Itinerarium Italiae*, stampato a Ulm nel 1627 (Figura 11).

6. *Voyage en Italie, par Florisel de Claveson, seigneur de Mercurolo (1608)*, Paris, BNF, Département des Manuscrits, Clairambault 1006.

Florisel de Claveson nota come penetrando nella grotta “il sole gettando i suoi raggi attraverso zampilli d’acqua mostra un bell’Iride o Arcobaleno di una infinità di colori” (Claveson, cc. 11 v. e 12 r.). Attraverso stillicidi, velari, artifici idraulici il ruolo vivificante dell’acqua doveva agire con particolare effetto sui corpi marmorei delle statue, quasi rispondendo a quanto afferma Rubens nello scritto proveniente da un suo taccuino di lavoro, il cosiddetto *De imitatione statuarum* (Giardini, 2023, pp. 214-215) dove sostiene la necessità di mitigare le durezza della pietra per dare un’accentuata illusione di movimento alla scultura agendo sulla modalità stessa di percezione.



Figura 9. Genova, Grotta Pavese, *L’anello di acque e la veduta laterale con le nicchie e i piedistalli sui quali erano collocate le statue.*



Figura 10. Genova, Grotta Pavese, *L'anello di acque e la veduta laterale con le nicchie e i piedistalli sui quali erano collocate le statue.*

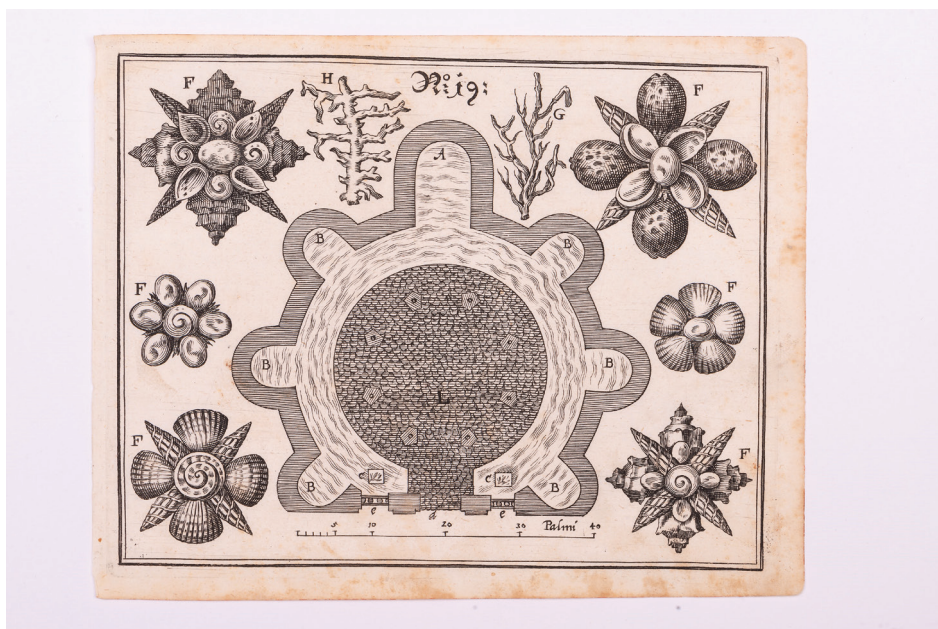


Figura 11. Joseph Furttenebach, *Pianta di grotta Pavese*, da *Itinerarium Italiae*, Ulm 1627.

Il luogo di grotta, inteso come spazio dell'antico poteva risultare quindi ambiente ottimale, spazio di un vero "immersive embodiment" per cogliere quel ricercato passaggio della statuaria antica verso la forma, ideale e naturale ad un tempo, così come è tradotta nella pittura rubensiana. Nella recente mostra *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma* e negli studi pubblicati nel relativo catalogo si sottolineava come l'artista risultasse nei decenni fondamentali della "nascita del barocco" come il campione di un linguaggio pittorico capace di operare violenza sulla "agency del marmo fino a farlo apparire 'tenero'" (Simonato, pp. 92-93) collegando questa capacità allo studio dell'antico conosciuto "immo imbibitionem" secondo il termine usato dal fiammingo nel suo *De imitatione statuarum*. Il termine "imbibitio", scelto da Rubens, è stato giustamente tradotto come "immersione" (Giardini, 2023, p. 214-215). Questa percezione totalizzante dell'antico corrisponde alla capacità di tradurlo in termini pittorici e "barocchi", "sforzandosi di trasformare la pietra in carne" (Aymonino, 2023, p.16). È la sintesi del risultato dello straordinario percorso grafico e insieme di percezione sensoriale di Rubens attorno a sculture come il Laocoonte o il Centauro.

Questa metamorfosi del reperto antiquariale si rivela efficacemente nel contesto del *Liebesgarten* madrilenio. Qui davvero la grotta funziona come un dispositivo di visione. La figura femminile della scultura accosciata gioca tra la rievocazione del modello antico, la funzione di fontana, la sua partecipazione al contesto facendosi veramente scultura "pittorica", in cui l'artificio trascende la "necessitatem marmoris". Rubens nel dipingere la superficie del corpo statuario sembra riproporre quella "elasticità della pelle" che non è di per sé propria della scultura - sarà di lì a poco esito della mimesi berniniana - ma è elemento necessario della pittura nel suo tentativo di resa del naturale. Nel dipinto la statua, divinità, fontana è circondata da Amorini volanti "vivi", l'incarnato dei quali ha giusto una gradazione di colore con cui la pelle per la sua "diaphanitas" si differenzia dall'opacità del sasso. Sulla materia della scultura illusa nella pittura, l'effetto delle "maccature", che si allentano e si contraggono per l'elasticità della pelle, si rende evidente nella pressione delle dita sul seno (Figura 8). Anche la lieve torsione della bellissima testa classica (Figura 12) sembra liberare una ciocca di capelli dalla fissità della pietra in un impercettibile

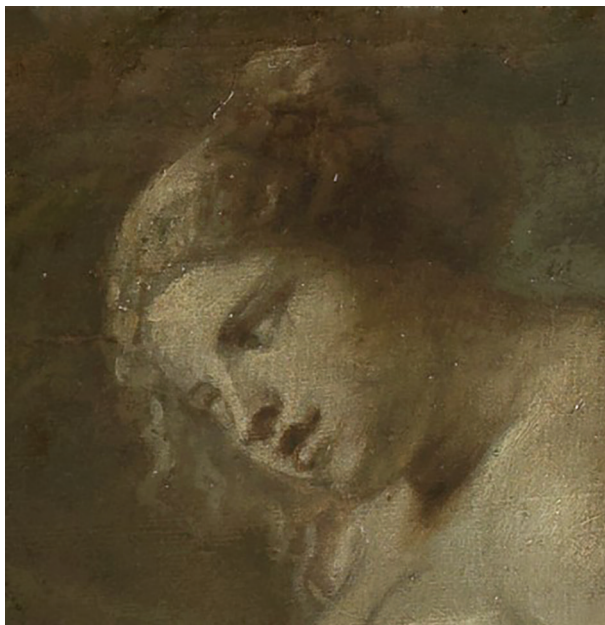


Figura 12. Pietro Paolo Rubens, *Particolare della testa della statua di Venere, da Giardino d'amore*, Madrid, Museo del Prado

moto che lega empaticamente il personaggio di sasso alla “conversazione alla moda” sottostante. Un secondo gruppo statuario, una fontana con la rappresentazione delle *Tre grazie* appare nel più profondo recesso della grotta, ma colpita dalla luce, evocando l'effetto di una illuminazione naturale diurna, resa possibile nelle grotte laddove esisteva un lanternino, o artificiale, come sottolineano testimonianze coeve almeno per simili strutture di bagno⁷. Rubens in realtà determina l'effetto luministico che coinvolge le statue e le volte della grotta per mezzo di una fiaccola portata da un cupido volante (Figura 13).

La creatura, statua, fontana sembra rappresentare, nell'ambiente evocato nella grotta, proprio quella fase di passaggio, la trasformazione alla quale l'artista fiammingo sottopone i soggetti antiquariali studiati e conosciuti in profondità per farne nella sua pittura personaggi vivi del mito o della storia sacra, immagini di Venere o di Susanna (Figura 14).

In un'altra versione del *Liebesgarten*, quella conservata a Waddesdon Manor (Welzel, 2001, p.53) (Figura 15) - che è stato identificato come il primo soggetto di giardino d'amore dipinto da Rubens tra 1630 e 1632 - si può notare come il passaggio tra scultura e figura al naturale si focalizzi



Figura 13. Pietro Paolo Rubens, *Particolare da Giardino d'amore*, Madrid, Museo del Prado

7. Si allude al caso del bagno Grimaldi dove, secondo la descrizione di Vasari, al centro della volta “pende una gran palla di vetro cristallino, nella quale è dipinta la sfera del cielo, e dentro essa il globo della terra, e da questa in alcune parti [...] viene chiarissimo lume” (Vasari, 1568, p. 847).



Figura 14. Christoffel Jegher da Pietro Paolo Rubens, *Susanna e i vecchioni*, incisione, Mantova, Palazzo Ducale.



Figura 15. Pietro Paolo Rubens, *Liebesgarten*, Waddesdon Manor, National Trust.

sulla presenza di un'altra fontana con la rappresentazione di una Venere stante che versa acqua copiosamente da un'anfora che regge sul capo e dal seno, il cui corpo anche in questo caso è ambigualmente rappresentato tra consistenza statuaria e figura viva. La tipologia della "Milchspendenden Venus" intesa come caratteristica "Brunnenfigur", come statua da fontana è la stessa che si può intuire rappresentata nella fontana sul lato sinistro rispetto a chi guarda, nell'ambiente di grotta evocato nel ritratto di Maria Doria Pavese (Figura 2). Una tipologia diffusa anche in ambito nordico e fiammingo di cui è stata analizzata l'interpretazione tra allegoria della fecondità e vizio (Härting, 2001, schede 203-204, in *Gärten und Höfe*, pp.428-430) in questo senso perfettamente accostabile alla testimonianza di un testo tardo cinquecentesco genovese in cui si parla di una grotta proprietà della aristocratica famiglia degli Spinola, distrutta per i suoi caratteri "magici"⁸ (*Dialogo per lode della Casa di Spagna*, cc. 239-242): nella grotta, infatti, si trovavano due statue, una di "candido marmo", nella tipologia della Venere che preme il seno, l'altra di "pietra meschiata e scura", con i caratteri di una "Jeanneke Pis", che avevano la supposta capacità di evidenziare con getti, in un caso di acqua profumata, nell'altro di liquidi mefitici, il carattere virtuoso o meno del visitatore o meglio delle visitatrici; curiosa modalità di sottolineare la qualità agente della scultura.

Gli anni dell'esperienza italiana erano stati fondamentali per Rubens nel far emergere la lucida capacità di considerare "media" diversi in un percorso basato sullo studio della statuaria antica, dalla traduzione grafica di quei soggetti alla resa naturalistica nell'esercizio pittorico⁹. Nel soggetto del *Liebesgärten* la disposizione "transmediale" di Rubens a trascorrere tra scultura e immagine pittorica al naturale si esplicita in un ambiente di grotta e si connette con il dispositivo della grotta artificiale. In questi apparati realizzati negli spazi di giardino, nelle decorazioni fondate sui termini di una metamorfosi in atto, nell'attualizzazione del mito e nella rievocazione dell'antico il pubblico era invitato a percepire anche le presenze statuarie come corpi bloccati e ad un tempo potenzialmente vivi.

D'altro canto, proprio nel passaggio tra Cinquecento e Seicento si era acuito l'interesse, la ricerca e la presenza – spesso sperimentata nello spazio della grotta – di automi e figure semoventi. In una delle "moderne" residenze riprodotte dall'artista fiammingo nel suo volume sui *Palazzi di*

8. La grotta e il funzionamento della statua – fontana al suo interno è descritta in *Dialogo per lode della Casa di Spagna*, ms. sec. XVI, Archivio di Stato di Genova, ms. n. 280 (perduto).

9. Particolarmente significativa in questo senso la proposta della mostra *Il tocco di Pigmalione* e i citati saggi contenuti nel relativo catalogo.

Genova¹⁰, la dimora dei Grimaldi del ramo Oliva, i proprietari Giovan Francesco Grimaldi e Lelia Spinola, avevano voluto realizzare, tra 1589 e 1592, una spettacolare grotta posta in questo caso come esito scenografico di un cortile. Caratterizzata dalla consueta decorazione in mosaico polimaterico era dotata di ricchi giochi d'acqua e di automi tali da renderla immediatamente nota a livello europeo e meta di visitatori illustri (Magnani, 2022, pp. 97-103).

La struttura, completamente perduta, è puntualmente documentata e descritta nei suoi particolari, specie nei meccanismi idraulici, da due schizzi disegnativi, una pianta e un prospetto (Figura 16), e dagli appunti di Heinrich Schickhardt, architetto e fontaniere del duca di Württemberg, in visita a Genova nel 1599¹¹.

La fronte a tre fornic, costituita in ordine rustico, con la presenza di erme e con al centro un timpano triangolare presenta alcuni caratteri avvicinabili al fronte della grotta, più magniloquente, rappresentato da Rubens nei suoi giardini d'amore. Il fontaniere tedesco descrive i giochi d'acqua che accoglievano gli spettatori già all'esterno, ma è all'interno che una serie di automi, puntualmente annotati nel suo *Tagebuch* e citati anche nell'*Itinerarium* di Joseph Furttenbach (1627, p. 185), dovevano caratterizzare la struttura genovese come un apparato alla stregua dei più noti soggetti europei dell'epoca, dai pressoché coevi automi e giochi idraulici di Pratolino, alle di poco successive invenzioni pubblicate da Salomon de Caus nel suo *Les Raisons des Forces Mouvantes*, pubblicato a Francoforte nel 1615. Rubens conosceva e ammirava l'opera del trattatista francese e aveva acquistato la prima edizione del volume per la sua biblioteca di Anversa (Arents, 2001, p.151).

Ancora un inventario del 1675 elenca il ricco apparato di statue marmoree che "abitavano" la grotta, presenti come elementi decorativi o direttamente collegate allo scaturire dell'acqua, accanto ad automi e "water tricks" (Leonardi-Magnani, 2010, pp.141-150). Florisel de Claveson (c. 11 r.)

10. Rubens, particolarmente interessato dal modello delle dimore aristocratiche genovesi, acquisì o fece realizzare una serie di disegni relativi a edifici urbani e di villa che l'avevano particolarmente colpito. Nel 1622 curò personalmente e fece stampare a sue spese il volume *Palazzi di Genova*: 72 tavole per dodici palazzi, di cui sette di città e 5 di villa. Sempre ad Anversa in stretta coesione cronologica, uscì una seconda edizione con l'aggiunta di altre 67 tavole per 19 palazzi e quattro chiese. In questa è presente, come Palazzo VIII, il palazzo indicato come di Geronimo Grimaldi, poi detto della Meridiana che compare anche nuovamente edita da Anversa nel 1652 dopo la morte dell'artista, con il titolo *Palazzi moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens*.

11. H. Schickhardt, *Tagebuch der Romreise*, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Cod. hist. qt. 148.

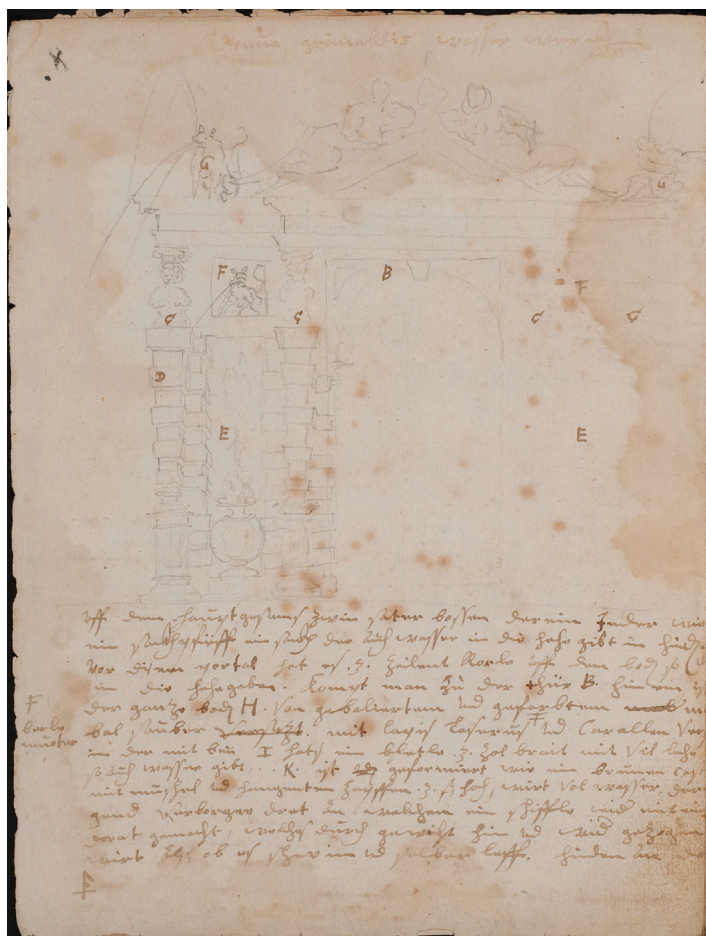


Figura 16. Heinrich Schickhardt, *Grotta di Palazzo della Meridiana, Prospetto*, disegno a matita e annotazioni a penna, carta 8 v., in *Tagebuch der Romreise*, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

sottolinea il ruolo scenografico dell'intero spazio del cortile, segnato dalla presenza di piccole fontane che accompagnavano percorsi pavimentati in ciottoli, conclusi dalla grotta e dal suo fronte monumentale, visibile dalla loggia del palazzo come mostra la pianta del piano terra dell'edificio proposta da Rubens (Figura 17). Come "fontana" è indicato l'intero spazio del cortile nella pianta del secondo piano: in questo contesto animato, luogo

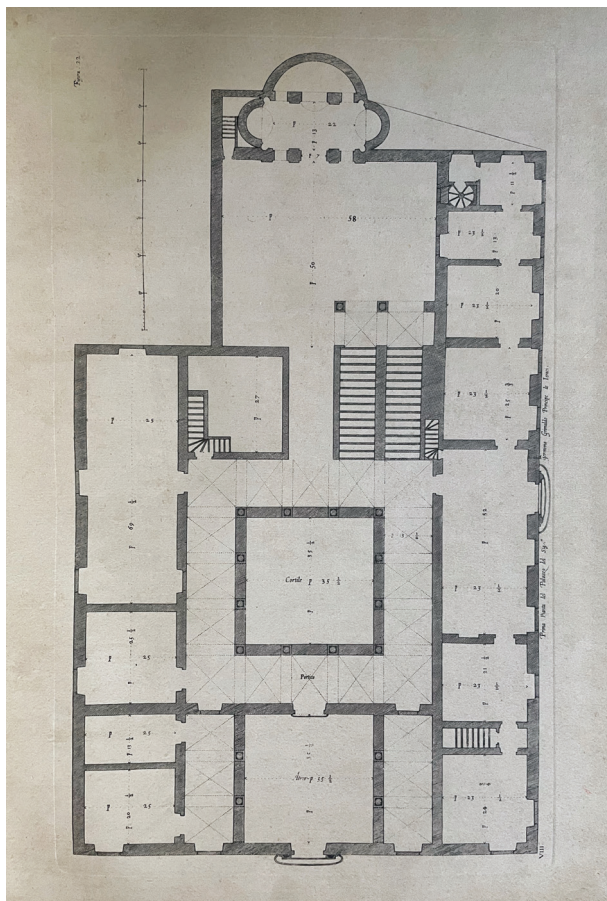


Figura 17. Prima pianta del Palazzo Grimaldi della Meridiana da P.P. Rubens, *Palazzi moderni di Genova*, Anversa 1652.

di diletto per dame e cavalieri¹², varcato il “frons scenae” della grotta, sculture e automi visibili sempre attraverso i velari dei giochi d’acqua costituivano un “theatrum”, un luogo in cui si mostrava l’equivoco seducente delle figure che prendono vita.

12. Le cronache narrano come nel giugno del 1599 proprio Isabella Eugenia d’Asburgo e l’Arciduca Alberto, i protettori di Rubens, in viaggio verso Bruxelles dove l’Infanta andava ad assumere il titolo di governatrice visitarono la “fontana” Grimaldi dove “presero molto piacere e fecero bagnare tutte le loro dame” cfr. ASGe, Archivio Segreto, *Cerimoniarum*, in Cataldi Gallo, 2010, p. 111.

La moda di grotta sviluppata nel secondo Cinquecento, favorita dal gusto antiquariale condiviso da una raffinata committenza partecipe anche della lettura pampsichistica del creato in perenne divenire proposta in quelle strutture sembra trovare continuità ancora nei primi decenni del Seicento. L'interesse e la lettura che l'uomo barocco Rubens sembra ancora mostrare favorisce l'interpretazione di questi spazi come luoghi in cui reale e virtuale si accostano. L'artificio di una natura ricreata trasposto nella dimensione pittorica diventa luogo di elezione in cui sperimentare un naturalismo capace di ingannare i sensi, in quella "felice vertigine" che conduce a credere tridimensionale il bidimensionale, "che in una superficie piana, sono corpi rilevanti"¹³. Significativamente questa consapevolezza può essere ben rappresentata nel percorso rubensiano dall'esercizio sui modelli dell'antico e trova nella Venere del *Liebesgarten* un esempio felice.

Proprio la consapevolezza barocca della virtualità è sembrata legittimare l'utilizzo, nella mostra del 2022, di dispositivi e immagini ottenute con metodologie attuali per proporre l'esperienza di luoghi ormai perduti o inibiti al pubblico per condizioni precarie di conservazione. Il percorso tradizionalmente scandito dalla presentazione di oggetti, documenti, libri, dipinti, incisioni era supportato da proiezioni avvolgenti delle ricostruzioni fotografiche a computer a 360° degli spazi di grotta. Così la proiezione 3D del *Giardino d'amore* di Madrid, con la focalizzazione sulla rappresentazione rubensiana della statua in grotta, era posta in rapporto visivo diretto con la presenza di una scultura copia seicentesca della Venere di Doidalsas (Figura 18). Infine il percorso espositivo si chiudeva con una ricostruzione in ambiente immersivo 3D della perduta grotta Grimaldi (Figura 19¹⁴). L'accompagnamento sonoro allo spettatore in movimento tra spazi reali e spazi illusivi basato su musiche appositamente create "site specific" e su esecuzioni delle stesse cantate proposte dal Rasi nella circostanza della visita genovese del Duca di Mantova si inserisce in una tradizione di confronto, ormai consolidato, tra esercizio "storico" dell'illusione e della virtualità e potenzialità degli attuali dispositivi visivi e multimediali. D'altro canto, agli albori di questa modalità di presentazione, ormai quaranta anni fa, nella prima mostra dedicata alle grotte genovesi dal titolo "Tra magia, scienza e meraviglia", nelle edizioni di Genova

13. L. Assarino, *Zampilli di Ippocrene*, Genova 1642, pp. 25-29. Per il concetto di virtuale in pittura ben espresso nelle ecfasi e negli spunti critici del letterato genovese Luca Assarino si può vedere L. Magnani, *Luca Assarino, "sensi" e "stupore": lo sguardo di un esperto d'arte seicentesco*, 2017, pp. 215-230.

14. Cfr. nota 1 e L. Magnani, *Motivazioni di una mostra*, 2022, pp. 176-177.

nel 1984 e nelle successive di Firenze e di Fontainebleau¹⁵ era già parso opportuno sperimentare il rapporto con allora innovative tecnologie proponendo, con la proiezione simultanea di diapositive, la "multivisione", una prima esperienza immersiva dello spettatore.



Figura 18. Scultore genovese, sec.XVII, *Scultura da fontana con Venere accosciata*, copia dal modello della *Venere accosciata* di Doidalsas, Genova, Palazzo Balbi Senarega, Università degli Studi di Genova.

15. *Tra Magia, Scienza e 'Meraviglia'. Le grotte artificiali dei Giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, a cura di L.Magnani (Genova, Palazzo Bianco, 1984), Genova 1984. L'anno successivo la mostra, realizzata con il supporto dell'ICOMOS e con la fotografia e le "multivisioni" di Piero Biasion fu presentata a Firenze e nel 1988 a Fontainebleau con il titolo *Connaissance et mystere des grottes et nymphées. Jardins génois et français aux XVI et XVII siècles*.



Figura 19. La ricostruzione 3D della fronte di grotta Grimaldi in una delle fasi di elaborazione del video di Elena Bastianini prodotto per la mostra *Grotte e giardini ai tempi di Rubens*.

BIBLIOGRAFIA

- Appendice. Peter Paul Rubens, *De imitatione statuarum*, a cura di A. Gardini, in *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*, catalogo della mostra (Galleria Borghese, 14 novembre 2023 – 18 febbraio 2024), a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato, Milano 2023, pp. 210-215.
- Arents, P. *De biblioteheek von Pieter Pauwel Rubens een reconstructie*, Antwerp 2001.
- Assarino, L. *Zampilli di Ippocrene*, Genova 1642.
- Aymonino, A. "Materia e forma, pietra e immagine": la riproduzione a stampa della statuaria classica prima e dopo Rubens, in *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*, catalogo della mostra (Galleria Borghese, 14 novembre 2023 – 18 febbraio 2024), a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato, Milano 2023, pp. 13-31.
- Bettini, A – B.M. Giannattasio – A.M. Pastorino – L. Quartino, *Marmi antichi delle raccolte civiche Genovesi*, Pisa 1998.
- Cataldi Gallo, M. *Il lusso e la moda: simboli di status e di appartenenza politica negli affreschi del salone*, in *Palazzo Grimaldi della Meridiana*

- a Genova. *Storia e Restauri*, a cura di G. Bozzo, L. Magnani, G. Rossini, Genova 2010, pp. 111-118.
- Caus, S de. *Les Raisons des Forces Mouvantes*, Frankfurt 1615.
- Connaissance et mystere des grottes et nymphées. Jardins génois et français aux XVI et XVII siècles*, Giornale della mostra, Genova 1988.
- Dialogo per lode della Casa di Spagna*, ms. sec. XVI, Archivio di Stato di Genova, ms. n. 280 (perduto).
- Furttenbach, J. *Itinerarium Italiae*, Ulm 1627.
- Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, a cura di U. Härting, catalogo della mostra (Hamm, Mainz, 2001), München 2001.
- Giannattasio, B. M. Quartino, *Statue antiche e all'antica nei giardini di villa Scassi a Genova-Sampierdarena*, in "Xenia", 9, 1985, pp. 63-70.
- Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*, catalogo della mostra (Galleria Borghese, 14 novembre 2023 – 18 febbraio 2024), a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato, Milano 2023.
- Leonardi, A - L. Magnani, *Sulle ali di Pegaso. Di una grotta ed altri documenti d'archivio per il palazzo Grimaldi della Meridiana*, in *Palazzo Grimaldi della Meridiana a Genova. Storia e Restauri*, a cura di G. Bozzo, L. Magnani, G. Rossini, Genova 2010, pp. 141-150.
- Magnani, L. Assarino, "sensi" e "stupore": lo sguardo di un esperto d'arte seicentesco, in *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso*, atti del Convegno di studi, Genova, 29-30 ottobre 2015, a cura di Luca Beltrami, Emanuela Chichiriccò, Simona Morando, Genova 2018, pp. 215-230.
- Magnani, L. *Grotte e giardini nell'epoca di Rubens. Delizie e meraviglie a Genova all'alba del Seicento*, in *Grotte e giardini nell'epoca di Rubens. Delizie e meraviglie a Genova all'alba del Seicento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 ottobre 2022-22 gennaio 2023) a cura di L. Magnani, Genova 2022, pp. 10-175.
- Magnani, L. con E. Bastianini e M. Stucchi, *Motivazioni di una mostra*, in *Grotte e giardini nell'epoca di Rubens. Delizie e meraviglie a Genova all'alba del Seicento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 ottobre 2022-22 gennaio 2023) a cura di Lauro Magnani, Genova 2022, pp. 176-177.
- Rubens, P.P. *Palazzi di Genova*, Anversa 1622.
- Rubens, P. P. *Palazzi moderni di Genova*, Anversa 1652.
- Rubens e l'incisione*, catalogo della mostra (Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, 8 febbraio – 30 aprile 1977) a cura di Didier Bodart, Roma De Luca, 1977.

- Rubens a Genova*, Catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, 6.10.2022-22.1.2023), a cura di Nils Büttner e Anna Orlando, Electa, Milano 2022.
- Schickhardt, H. *Tagebuch der Romreise*, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Cod. hist. qt. 148.
- Simonato, L. *Rubens, Bernini e la nascita della scultura 'pittorica'*, in *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*, catalogo della mostra (Galleria Borghese, 14 novembre 2023 – 18 febbraio 2024), a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato, Milano 2023, pp. 73-99.
- Stagno, L. *Grotta Doria: la "fonte" del Capitano Sebastiano Lercari*, in *Grotte artificiali di giardino. Genova nel panorama europeo*, a cura di Sabine Frommel e Lauro Magnani, Genova 2024.
- Tra Magia, Scienza e 'Meraviglia'. Le grotte artificiali dei Giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, a cura di Lauro Magnani (Genova, Palazzo Bianco, 12 luglio – 9 settembre 1984), Genova 1984.
- Vasari, G. *Delle vite d' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori*, Firenze 1568.
- Voyage en Italie, par Florisel de Claveson, seigneur de Mercuriol (1608)*, Paris, BNF, Département des Manuscrits, Clairambault 1006.
- Welzel, B. *Liebesgärten*, in *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, a cura di U. Härting, catalogo della mostra (Hamm, Mainz, 2001), München 2001, pp. 49 57.