

Varie

- * U. V. CAVASSA, *Dichiarazioni alla Superba*, Genova, Sabatelli, 1969, 16°, pp. 340.
Riprenderemo quest'opera classica, rinnovata ed accresciuta dall'A., sicché è quasi opera nuova, e sempre significativa, in una breve nota che dedicheremo agli ultimi scritti dell'illustre Amico scomparso.
- * ANGELO DE FERRARI, *Il pianeta Genova*. Genova, Di Stefano, 16°, pp. 222, 5 dis. in tav. f.t.
Nostalgico ricordo della Genova di Portoria che scompare: attende una lettura più attenta, ed uno spazio adeguato.
- * *Archivio per le tradizioni popolari della Liguria*, dir. A. SCHMUCKER. I - 1972, pp. 72.
E annunciato il 2° numero. Ne parleremo.
- E. M. FUSCO, *Taccuini 1972. Saggi di critica letteraria autobiografica*. Sabatelli ed., 1972, 16°, pp. 96.
Sobrie ed acute pagine di critica attuale, scritte da un anziano cui la lunga pratica letteraria non ha mortificato la giovinezza dello spirito.
- U. S. (UGO SILVESTRI), *Il capitano sbarca*. Opuscolo « manoscritto » in 16°, pp. 16, 3 schizzi 1972.
Garbato « congedo » del Capitano Silvestri, « conservatore » di Palazzo San Giorgio per più lustri. Dopo la presentazione, pervasa di legittimo orgoglio, del suo « testamento » portuale, la riedizione in veste sontuosa del vecchio testo di O. Grosso sul Palazzo, anti-

cipa un servizio giornalistico del 2003 sul futuro assetto del Palazzo e del suo ambiente di cui, pur con qualche riserva, vorremmo poterci augurare la realizzazione...

- L. DE MARTINI, *Considerazioni sul futuro di Genova e della Liguria*. Genova 1973, 8°, pp. 12, 4 ill. in tav. f.t.

Proposte tecniche e positive (a parte l'amara realtà finanziaria...) sullo sviluppo di Genova e Liguria nel « triangolo industriale », formulate da un esperto su piano europeo che non ha smarrito l'intimo sapore dell'utopia...

Pubblicazioni periodiche

- * *U campanin russu*, Varazze, Anno I, 1972, nn. 1-4.

Garbata pubblicazione promossa da quel gruppo di amanti delle tradizioni locali che ha fornito elementi anche a noi per lo studio del campanile da cui prende nome il foglio. Noi ci auguriamo che l'iniziativa possa sempre meglio sviluppare i suoi contributi per la conoscenza dell'arte e della storia varagina.

- * *La Berio* 1973, I.

E l'ultimo numero diretto dal fondatore Piersantelli, che con esso si congeda dai lettori, non senza amarezza. E l'amarezza è oggi tutta nostra per l'inattesa dipartita dell'Amico anche da quegli studi ch'Egli attendeva di poter approfondire nel tempo del suo legittimo « riposo ».

Bollettino Ligustico

per la Storia e la Cultura Regionale

XXIV-1/4

1 9 7 2

GENOVA

SOMMARIO

G. FORCHERI, Il Populus negli Statuti di Savona del 1345	pag. 3
P. STRINGA, La struttura urbana di Pietrabruna. (Appendice su S. Brigida di t.o.d.) (con 21 ill.)	» 13
R. PAGLIERI, N. PAZZINI, M. SERRATO, I Ricca di Lavina e la parrocchiale di S. Antonio Abbate (con 10 ill.)	» 33
G. BIAVATI, Tangenze: Seicento lombardo e Seicento genovese (con 15 ill.)	» 49
L. PUCCIO CANEPA, Ascendenze di Gregorio De Ferrari (con 12 ill.)	» 69
A. CANTÙ-L. LANFRANCHI, Ernesto Camillo Sivori e l'Ottocento strumentale italiano	» 83
Asterischi - t.o.d. - L'ultimo scritto di Camillo Sbarbaro	» 68
Rassegne	» 89
Notizie brevi ed annunci	» 92
LA DIREZIONE, Agli Amici	» 2
Segnalazioni	» 2,68

INDICE DELL'ANNATA VENTITREESIMA - 1971

CIPOLLINA C. — Pagine per un atlante: L'insabbiamento del porto di Savona	pag. 45
DE NEGRI EMMINA e T. OSSIAN — Chiese del Genovesato di Marcello Remondini	» 129
DE NEGRI T. O. — Pagine per un atlante. Premessa ed Appendice	» 25, 62
DE NEGRI T. O. — Pagine sparse di Pier M. Gropallo Maestro della cartografia pittorica genovese	» 107
FRANCHINI GUELFI F. — I crocifissi « aux bras étroits » di Alessandro Magnasco	» 3
LUXARDO DE FRANCHI N. — Le contrade dei Luxardo e dei De Franchi nella Genova del '400	» 145
MARANTONIO SGUERZO E. — Un mancato « meeting » anticonciliare a Savona il 9 gennaio 1870	» 65
SARTORI L. — Pagine per un atlante. Pier M. Gropallo pittore-cartografo del Seicento. I, II « Libro dei Feudi della Riviera Occidua » palestra dell'arte cartografica del Gropallo	» 83
QUAINI M. — Pagine per un Atlante: Il golfo di Vado nella più antica rappresentazione cartografica	» 27
QUAINI M. — Paolo Revelli, la « geografia storica » e la « storia della geografia » (Premessa di T. O. DE NEGRI)	» 72
RUTTERI M. G. — Le opere « geometrizzate » di Luca Cambiaso	» 75
Recensioni: di F. FRANCHINI GUELFI, G. FRABETTI, T. O. DE NEGRI	» 77, 120
Notizie brevi ed annunci, a cura di T. O. DE NEGRI	» 78, 146
La Direzione Agli Amici	» 2, 82
Segnalazioni	pag. 2, 64, 82, 120

DIRETTORE RESPONSABILE: TEOFILO OSSIAN DE NEGRI

Incisioni della Ditta G. GIANINAZZI - GENOVA

Finilo di stampare il 25-7-1973 nell'Istituto Grafico Bertello - Borgo S. Dalmazzo (Cuneo)

Stampato nell'ottobre 1974

Agli Amici,

le precise promesse che facevamo il luglio 1973 licenziando l'ultimo fascicolo per il '71 sono state quasi drasticamente eluse, tra l'altro, dalla crisi della carta e dell'industria tipografica che tutti sanno.

Avremmo certo potuto uscire con una serie di esili fascicoli annuali per rispondere (ma solo formalmente) all'impegno implicito assunto nei confronti di quanti hanno già «anticipato», nei confronti delle pubblicazioni, l'abbonamento per gli anni ormai trascorsi: e poi chiudere un'attività, divenuta quasi avventurosa, che le circostanze non permettono più. Ma è giunta tempestivamente, a consentirci una ripresa modesta ma ancora decorosa, un intelligente contributo della Presidenza della Regione che, mentre formalmente supplisce «per legge», ma con ben maggiore sensibilità, ai contributi dello Stato, fino a ieri per sé molto modesti ed oggi ormai quasi annullati, ci consente di guardare al futuro con qualche maggiore fiducia.

Ed eccoci col fascicolo unico per il '72, piuttosto sottile, anche per difficoltà contingenti: ma è già in preparazione un fascicolo successivo per il '73, che è l'annata venticinquesima...: con la fiducia che i nostri abbonati capiscano la difficoltà del nostro impegno e ci confortino a proseguire nel nostro programma di seria diffusione della cultura regionale, sempre più aperto ai contributi dei giovani che oggi sanno affrontare i problemi culturali con passione e con metodo, e meritano tutta la nostra attenzione.

LA DIREZIONE

NUOVI QUADERNI LIGUSTICI

189 - L. SARTORI e T. O. DE NEGRI, *Pier Maria Gropallo pittore-cartografo del Seicento* - L. 1000

190 - E. e T. O. DE NEGRI, *Chiese del Genovesato di Marcello Remondini* - L. 600

Il «Bollettino Ligustico» ed i principali «Quaderni Ligustici», in Genova sono in vendita presso le seguenti librerie:

LIBRERIA MARIO BOZZI — Via Cairoli 2Ar. - Tel. 298.742 (4 linee)

LIBRERIA INTERNAZIONALE DI STEFANO — Via Roccatagliata Ceccardi - Tel. 593.821/2/3/4

LIBRERIA VITTORIA — Via Brigata Liguria 67r. - Tel. 561.703

LIBRERIA GIBERTI — Via XX Settembre 206r. - Tel. 565.762

Il Populus negli Statuti di Savona del 1345

L'avv. Forcheri, già noto ai nostri lettori come studioso delle istituzioni medioevali del Comune genovese, allarga a Savona la sua indagine storico-giuridica, avvalendosi della recente pubblicazione degli «Statuta Antiquissima» di quella città.

Il Libro I degli Statuti di Savona del 1345 (1) contiene un gruppo di rubriche volte a regolamentare il *Populus* sia nella sua strutturazione interna di *societas* giuridicamente organizzata, sia nei suoi rapporti con lo Stato. Questa normativa sistemata nel testo con un certo criterio di organicità, è compresa fra le rubriche da CXXXX a CCIII; la integrano altre disposizioni sparse qua e là per tutti i sette Libri di cui gli Statuti si compongono.

Da precisare subito che, sotto il profilo giuridico il fenomeno *Populus* degli Statuti savonesi non differisce, almeno quanto alle linee di fondo, dallo schema solito nel quale si presentava anche negli altri Comuni italiani. In sintesi: un istituto nel quale può ravvisarsi un ordinamento giuridico completo che pretende porsi in posizione di autonomia rispetto all'ordinamento *Comunis*, nel cui ambito territoriale si è a poco a poco sviluppato e al quale mira a sostituirsi nell'esercizio della sovranità rispetto a quel medesimo territorio. Siamo di fronte a quel fenomeno della pluralità degli ordinamenti giuridici, tipico dell'ultima fase dello sviluppo del Comune in Italia, che si è voluto definire «sul terreno costituzionale una esperienza singolarissima e di estremo interesse» (2), per il quale assistiamo alla contemporanea presenza, sul medesimo territorio, di due organizzazioni che pretendono l'una e l'altra di personificare lo Stato, differenziate tra loro quanto ai soggetti che ne costituiscono la base personale. Da una parte la vecchia organizzazione *Comunis* che ha per soggetti attivi i *nobiles*, pretendendo peraltro esercitare la sovranità su tutti gli abitanti del territorio; dall'altra parte i

(1) *Statuta Antiquissima Saone*, ed: L. BALLETO, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 1971.

(2) F. CALASSO: *Gli ordinamenti giuridici del rinascimento medioevale*, 2° ed., Milano 1949, pag. 149.

populares che si oppongono a questa pretesa, in un primo momento sul piano del mero fatto, poi su quello del diritto, costituendosi pur essi in *societas* giuridicamente organizzata, alla quale sola riconoscono poteri di sovranità.

Una situazione, come bene è stata definita « singolarissima » che poneva contrasti profondi ed il cui evolversi sul piano costituzionale dipendeva dal rapporto di forza esistente fra l'una e l'altra organizzazione. Ove, sul piano di fatto, i rapporti si equilibravano, si poté arrivare, sul piano del diritto a posizioni di compromesso fra i due ordinamenti; da cui la formula *Comunis et Populus* che si riscontra in numerose fonti dell'epoca per designare lo Stato. Altrove, ove il rapporto di forza si era spostato dalla parte del *Populus*, era stato quest'ultimo a sovrapporsi all'antico *Comunis*, sostituendo la sua stessa organizzazione ed i suoi uffici a quelli dello Stato. Questo, almeno, nelle linee schematiche.

Ora, gli Statuti savonesi, la cui compilazione pare da attribuirsi al 1345, ma che, come al solito, anziché una redazione coeva, sono un testo unico che raccoglie, più o meno organicamente, norme emanate in periodi diversi ci fanno assistere, proprio per questa non contemporaneità delle diverse rubriche, ad un evolversi della situazione che va dall'atto di giuridico formale riconoscimento del *Populus* da parte del *Comunis* nobiliare, con il quale viene stabilita con la formula *Comunis et Populus* la correggenza dello Stato da parte dei due ordinamenti, al passaggio invece a una fase successiva nella quale il *Populus* elimina definitivamente l'organizzazione nobiliare e si sostituisce da solo allo Stato.

Fenomeno analogo si era verificato anche a Genova ove, in una prima fase, *Comunis* nobiliare da una parte e *Populus* dall'altra, avevano di comune intesa accettato alla direzione dello Stato i due *Capitanei Comunis et Populi*, dei quali la stessa denominazione fa comprendere come si trattasse di autorità voluta ed accettata da entrambi gli ordinamenti. A Genova, però, quando nel 1339 il *Populus* riuscirà a prevalere, sarà il suo capo, l'Abbas, a sostituirsi ai *Capitanei Comunis et Populi*, trasformandosi nel *Dux Janue-Defensor Populi* (3). E ancora la costituzione del 1363, che lascia ben poco spazio ai nobili, ci attesta una certa commistione fra gli organi del *Populus* e quelli dello Stato.

Ora, attraverso gli Statuti di Savona che risentono notevolmente della riforma costituzionale colà avvenuta, come a Genova, nel 1339, noi vediamo, sostanzialmente questo: l'ulteriore affermazione dei popolari avvenuta in quell'anno, va a tutto scapito dei poteri del Podestà il

quale, ridotto ad organo puramente giurisdizionale, cede ad un organo collegiale, composto di quattro popolari, i *Gubernatores*, la attività di governo e di amministrazione che in precedenza esercitava cumulativamente con quella giurisdizionale (4). Tuttavia ancorché l'Abate conservi la sua precedente denominazione, né esista alcuna rubrica che manifestamente ne faccia il *Dux* o comunque il capo dello Stato anziché dell'organizzazione *Populus*, egli, in sostanza, diventa tale. Lo si evince soprattutto dalla rubrica CLXXXVII ove è stabilito che egli possa partecipare alle sedute dei *Gubernatores*, prendendo parte alla formazione collegiale delle relative decisioni con diritto di voto analogo a quello spettante a ciascuno di essi *Gubernatores*. Altre disposizioni — trattasi principalmente di emende datate dal 1346 al 1352 — stabiliranno anche come alcune determinate deliberazioni debbano venire sempre prese collegialmente dall'Abate insieme con i Governatori.

Da un punto di vista puramente formale, considerato che, salvo casi particolari, l'Abate poteva, ma solo ove lo avesse voluto, intervenire alle sedute e alle decisioni dell'organo di governo, dovrebbe escludersi che egli ne fosse senz'altro il quinto membro con funzioni di presidenza; nella sostanza, però, le cose sembrano stare proprio in questo senso.

Purtroppo la mancanza del testo costituzionale genovese del 1339 non ci consente di vedere se anche qui le cose stessero nello stesso senso: cioè se Doge e Anziani costituissero un unico collegio di governo come appare attraverso la successiva costituzione del 1363, ovvero se fra gli uni e gli altri esistesse una formale separazione come a Savona.

La rubrica CLXXXVII del Libro I degli Statuti savonesi ci attesta comunque un particolare di fondamentale interesse: l'avvenuta penetrazione del *Populus* con lo Stato, trasforma gli organi della *Societas* in organi di quest'ultimo.

Venendo ora alle specifiche disposizioni statutarie, rileviamo anzitutto come, attraverso di esse, non risulti in maniera espressa a quale ceto o categoria economica appartenessero i *Populares* che soltanto, vediamo contrapposti ai *Nobiles*. Non possiamo quindi sulla sola base delle risultanze statutarie identificarli senz'altro nella gran massa degli iscritti alla matricole delle corporazioni di arti e mestieri. Questa identificazione, mentre è fattibile per Genova sulla scorta della Costituzione del 1363 che assegna ai soli popolari tutte le cariche pubbliche, stabilendo che esse vadano pariteticamente distribuite per una giusta metà agli artefici e per l'altra metà ai mercanti, non è altrettanto fattibile per

(3) L'episodio relativo a Simone Boccanegra che dal consesso riunitosi per nominarlo Abate del Popolo esce invece col titolo di *Dux*, dando così origine al dogato, è troppo noto per essere ricordato.

(4) Non è però da escludere che la separazione fra il potere di governo e quello di giurisdizione, affidati dalla rubrica CLXXXVII rispettivamente ai *Gubernatores* e al Podestà, già potesse essere stata attuata anche attraverso precedenti trasformazioni costituzionali avvenute tra il 1321 e il 1339 delle quali non esiste traccia negli Statuti.

Savona, sulla sola scorta degli Statuti. Non paiono infatti sufficientemente probanti i riferimenti alle *Artes Populi* di cui alle rubriche CXXXXVII e CXXXXVIII del Libro I, né la rubrica CXXXVI del Libro VII per cui gli uffici *spectantia ad Populum Civitatis Saone taliter debeant dividi et ordinari, quod marinari sive navigantes populares de Saona debeant habere ter ciam partem dictorum officiorum*.

Quest'ultima rubrica potrebbe far pensare, ma non dice espressamente, che gli altri due terzi spettassero per metà rispettivamente agli artefici e ai mercanti. Le prime due attestano soltanto come il *Populus* si preoccupasse a fondo delle Arti in un sistema che doveva garantirne costituzionalmente le esigenze e lo sviluppo.

Vi sono quindi gli elementi tutti per affermare che gli uomini delle Arti appartenessero al *Populus*, ma non anche quelli decisivi per concludere nel senso che la base personale di quest'ultimo si esaurisse negli iscritti alle loro matricole.

La *Societas Populi* savonese ci si presenta comunque quasi una associazione volontaria i cui ordinamenti, chi entrava a farne parte doveva accettare con giuramento. Non è peraltro da escludersi che si trattasse di volontarietà apparente, nel senso che chiunque avesse avuto le qualità per farne parte e non vi avesse aderito, sarebbe rimasto ai margini dell'umano consorzio. Del resto, alla rubrica CL del Libro I si legge come l'Abate e il Consiglio dei Conestabili dovessero, entro otto giorni dalla entrata in carica, radunarsi nella torre del Brandale per ivi *solemniter facere ordinari illos qui potuerunt et debebunt esse de Societate Populi... et illi qui potuerunt vel debebunt esse de Societate predicta iurare debeant...* (5).

Significative altresì le emende alle rubriche da CCII a CCIIII del Libro I, che, ammettono la partecipazione alla *Societas* anche agli elementi di estrazione nobiliare che ne avessero fatto richiesta. Il che sta a significare, in armonia con quanto si è potuto riscontrare pure per altri Comuni, la relatività dei termini *nobilis* e *popularis* e come l'uno e l'altro fossero in funzione non tanto della origine della persona, ma ne significassero piuttosto l'appartenenza, determinata da libera scelta, ad una certa parte politica. Quanto al *Populus* si trattava della parte che, nella generalità del fenomeno, era la portatrice delle istanze delle categorie imprenditoriali. I singoli componenti di esse se per quanto riguardava le specifiche attività economiche erano organizzati nelle rispettive corporazioni di arti e mestieri, quanto invece agli interessi politici, erano indistintamente associati nell'unica *Societas cittadina* (6).

(5) È evidente come quel *debebunt* si presti a diversità di interpretazione.

(6) Sul punto: G. DE VERGOTTINI, *Arti e Popolo nella prima metà del secolo XIII*, Milano 1943, pag. 88 e segg.; F. CALASSO, *Gli ordinamenti* cit. pag. 147 e segg.

Ora, come si è detto all'inizio, se il testo degli Statuti di Savona riunisce con una certa organicità le norme concernenti l'organizzazione del *Populus* ed i suoi rapporti con lo Stato, purtuttavia accosta le une accanto alle altre disposizioni emanate in epoche diverse, talvolta anche contraddittorie tra loro, specie per quel che riguarda il rapporto *Populus-Stato*. Esse attestano infatti, a seconda della rispettiva data di nascita l'evolversi continuo di questo rapporto determinato dalla instabilità politica cittadina fra il 1303 e il 1352.

Sarebbe quindi necessario poter dare ad ognuna di queste norme la sua precisa datazione appunto per seguire la suaccennata evoluzione dei rapporti.

Comunque, pur prendendole per ora in blocco, possiamo fare una constatazione di fondo: gli Statuti savonesi ci presentano la ripetizione in loco del generale fenomeno della organizzazione del *Populus* non su base familiare o per Arti, ma su base territoriale, cioè per quartieri, con ulteriore suddivisione interna per conestagie (7). Al riguardo è significativa la rubrica CXXXXVIII sempre del Libro I che prevede la riforma delle Conestagie.

Le risultanze statutarie savonesi del 1345 non ostano quindi alla tesi per cui le *Societates Populi* si sarebbero quasi dappertutto originate delle più antiche Società delle Armi, sorte ed organizzatesi su basi rionali, per vicinie o per porte, comprendendo la gran massa dei cittadini che vi abitavano, diversi dai *nobiles*, trattandosi nella più parte dei casi o comunque per prevalenza numerica, degli iscritti alle matricole delle Arti. Costoro allo scopo di potersi far sentire dalla fazione nobiliare che all'origine era la detentrica unica del potere, avevano avvertito la necessità di possedere la forza, costituendosi in gruppi armati. A tal fine sarebbe risultata più pratica e snella una organizzazione per contrade piuttosto che per Arti a seconda dell'attività di ciascuno. In prosieguo dalla federazione delle diverse Società delle Armi rionali, sarebbe scaturita la unica *Societas Populi* cittadina (8).

Scendendo ora ai particolari, è da considerare la rilevanza delle rubriche da CXXXX a CXXXXVII che racchiudono il patto costituzionale stretto fra l'organizzazione nobiliare ed il *Populus Saone* il 25 ottobre 1303.

Vi è qui, anzitutto, il definitivo giuridico riconoscimento della *Societas*, espresso con le parole *firmauerunt inter partes quod in Saona fiat*

(7) Sul punto: G. DE VERGOTTINI, *Arti e Popolo* cit. pag. 34 e segg. e 87 e segg.; E. BESTA, *Il diritto pubblico italiano*, Padova 1930, pag. 279 e segg.

(8) Sul punto: L. SICILIANO VILLANUEVA, in *Digesto Italiano*, voce: *Comune (Storia del Diritto)*, pag. 630; G. DE VERGOTTINI, *Arti e Popolo* cit. pag. 87 e segg.; F. CALASSO, *Gli ordinamenti* cit. pag. 148.

Populus. Ci sia lecito osservare come si tratti del medesimo *fiat Populus* usato nelle parole dell'Annalista genovese per l'anno 1257. *Ad arma, ad arma, fiat Populus* è il grido che egli riferisce essersi levato per le vie di Genova il 18 febbraio di quell'anno, allorché il *Populus* aveva ottenuto la sua prima affermazione sul piano costituzionale con Guglielmo Boccanegra. Il preciso senso giuridico del *fiat* usato dall'Annalista, che fa il paio con quello della rubrica CXXXXII degli Statuti savonesi, non ha bisogno di commento. Valga, ad abundantiam osservare come, tornata a Genova la fazione nobiliare al potere, fosse stato imposto al Podestà di giurare uno Statuto *de non faciendo Populo in Janua*. Ce lo attesta il verbale di nomina del Podestà Guglielmo di Pusterla del 9 agosto 1270 (9). Era dunque l'organizzazione *Comunis* che disconosceva, sul piano giuridico, l'organizzazione *Populus*, bollandola di illegalità, per riconoscerla poi nuovamente, come avvenne il 28 ottobre 1270, allorché, sono sempre le parole dell'Annalista, i capi della fazione nobiliare ghibellina: *creare in Civitate Janue Populum ordinaverunt*.

Basilari dunque le tre rubriche da CXXXX a CXXXXII che non solo sintetizzano i termini del patto costituzionale del 1303 fra il corpus nobiliare e quello popolare con l'intesa di esercitare pariteticamente la sovranità sul territorio, ma racchiudono anche lo schéma della organizzazione *Populus* al suo interno. Successive rubriche, delle quali è assai difficile individuare la data di nascita che regolano l'organizzazione nei dettagli, per i loro riflessi limitati all'interno di essa fanno pensare potersi trattare di norme provenienti non da manifestazione di volontà del Consiglio Generale di Savona — composto secondo le originarie disposizioni del 1303 di trenta nobili e di trenta popolari —, ma bensì dell'organo direttivo del *Populus*, cioè del Consiglio dei Conestabili presieduto dall'Abate, trasmigrate poi, nel 1345, nel testo degli Statuti cittadini.

Dal complesso delle disposizioni inequivocabilmente riferibili al patto costituzionale del 1303, noi troviamo alla testa del *Populus* un *Abbas*, assistito dal Consiglio dei Conestabili, in numero di venti, tratti in numero di cinque da ciascun quartiere cittadino. Vi è poi un organo di 200 popolari, in ragione di 50 per quartiere le cui competenze sono genericamente definite con le parole *ad manutenendum iura partium*, che parrebbe essere una specie di guardia armata istituita principalmente a garanzia concreta di difesa delle ragioni del *Populus* ove ciò si fosse reso necessario.

Si è già detto come il patto costituzionale di quell'anno avesse stabilito la direzione paritetica dello Stato far le due organizzazioni, attuata

attraverso la istituzione di un *Consilium Civitatis Saone*, composto in giusta metà di elementi dell'una e dell'altra.

Alla direzione dello Stato, strettamente tenuto all'osservanza della legge e degli Statuti legittimamente deliberati dal Consiglio cittadino, era rimasto l'antico Podestà che cumulava le funzioni di governo a quelle giurisdizionali.

Abate e Conestabili che hanno funzioni deliberanti e, entro certi limiti anche giurisdizionali, nell'ambito del solo *Populus*, si pongono tuttavia nei confronti degli organi dello Stato, Podestà e Consiglio cittadino, con ampie facoltà di generale controllo e di tutela degli interessi dei popolari. Troviamo così sancito il potere-dovere dell'*Abbas* di assistere, pur senza voto, alle sedute del Consiglio e all'attività, sia di governo che di giurisdizione, del Podestà e dei suoi Giudici. E se ciò non fosse bastato per salvaguardare i diritti e gli interessi del *Populus*, l'*Abbas* avrebbe potuto comunque fare intervenire il corpo dei 200 con la forza delle sue armi.

Da questo complesso normativo si ricava dunque come il criterio di pariteticità fra i due ordinamenti fosse più sulla carta che nella sostanza, considerato che il *Populus* trova nella costituzione una serie di garanzie, non solo giuridiche ma anche appoggiate ad una forza armata, che non vengono concesse pure alla controparte.

Il patto costituzionale del 1303 risulta costellato da una serie di dichiarazioni di principio per cui non avrebbe dovuto essere mutato per l'avvenire. Senonché, già nel 1312, vi si porta un serio attacco quale risulta dalla rubrica CXXXVIII, il cui contenuto va ben oltre la portata del suo titolo: *Hec sunt Statuta et ordinamenta Domini Abbatis*. Si apprende dal testo che il 30 maggio di quell'anno si erano riuniti in sede deliberante i componenti del corpo dei 200 popolari allo scopo di *ordinare se ipsos et omnes et singulos saonenses... pro reformatione status pacifici huius Civitatis*. Una riunione manifestamente rivoluzionaria sia perché il patto del 1303 non prevedeva il potere deliberante — quanto meno al di fuori dell'ambito del *Populus* — dei 200, sia perché il patto stesso era stato dichiarato immodificabile.

I 200 otterranno tuttavia di legittimare il proprio operato attraverso la successiva ratifica, di cui dà atto la rubrica, da parte del *Consilium Civitatis Saone* cui spettava il potere legislativo. Con ciò, praticamente quest'ultimo Consiglio, nel cui ambito si attuava la pariteticità dell'esercizio del potere da parte dei due ordinamenti, esautorava sé stesso e soccombe alla volontà del *Populus*.

La rubrica infatti, originata dalla suddetta delibera dei 200, non si limita a disporre su materia produttiva di conseguenze nell'ambito interno del *Populus*, ma va ben oltre, trasformando il medesimo corpo

(9) Archivio di Stato di Genova, Archivio Segreto, *Materie Politiche*, mazzo 2737, A n. 35.

dei 200 in un vero e proprio organo deliberante con poteri tali per cui *ea que ordinata seu provisa rationabiliter fuerint per maiorem partem dicti Consilii, cum voluntate et beneplacito domini Potestatis et Abbatibus, valeant et observentur ac si essent facta, statuta, seu ordinata per Consilium Civitatis Saone.*

Non solo, ma, con essa si crea anche un altro Consiglio, allargato oltre che ai Conestabili anche ai Consoli delle Arti *pro tractando et ordinando ea que spectent et redondent ad honorem domini Potestatis et Abbatibus et ad bonum et statum pacificum Communis et Populi Civitatis Saone.*

Organi del *Populus* quindi che secondo il sistema del 1303 avrebbero potuto agire solo all'interno dell'organizzazione, si arrogano nel 1312 gli stessi poteri dell'organo legislativo statuale.

Dei successivi rivolgimenti che ebbero a caratterizzare la vita cittadina fino al 1339 poche tracce si trovano negli Statuti, anche perché le rubriche che riflettono il riassetto costituzionale del 1339, prevedono l'espressa abrogazione delle norme emanate nel periodo.

Così, la rubrica CLXXXXI, che fa espresso riferimento alle *novitates* del 1339 e le convalida, dichiara superate in quanto in possibile contrasto con le *novitates* medesime le rubriche: *De conventionem facta inter Nobiles et Populares; Quod Potestas non possit facere Parlamentum nisi ut infra; De officio et electione Ancianorum Communis Saone; De nominatione Compagnarum Saone*, delle quali, le ultime tre nemmeno sono riportate nel testo statutario. In particolare la successiva rubrica CCII dichiara espressamente abrogato il *capitulum De officio et electione Ancianorum.*

Costituivano costoro un organo collegiale con funzioni probabilmente di governo che, secondo la Cronotassi del Poggi, troviamo in vita fra il 1331 e il 1339 (10).

A questo periodo si può pertanto riferire, per il richiamo che fa agli Anziani, la rubrica CLXXXXV sempre del Libro I, ove leggesi che *de cetero omnes Anciani Communis Saone et Castellani Signi et Vadi, implectores Consilii et Emendatores Civitatis Saone, qui venturis temporibus fieri debebunt, sint populares et de Populo tantum.*

Veniamo ora alle disposizioni che riflettono la riforma del 1339. Anzitutto alla già ricordata rubrica CLXXXXI nella quale si accenna a magistrature che la riforma stessa toglieva di mezzo: *Anciani; Sapientes delegati allo studio della riforma; Dominus Potestas et Capitaneus.* Indi alla rubrica CCII che racchiude il quadro della riforma. Vi abbiamo già

fatto riferimento più sopra trattando della evoluzione della figura dell'*Abbas*.

A questo punto troviamo:

— che il Podestà è ridotto a mero organo giurisdizionale senza più altre funzioni in altri campi, se non limitatissime od eccezionali;

— che l'attività di governo, da svolgersi sempre nel pieno rispetto della legge e degli Statuti, passa al collegio dei quattro *Gubernatores*, tutti di estrazione popolare, alle cui sedute, come s'è già detto, può intervenire anche l'*Abbas* con pieno diritto di contribuire alla formazione collegiale delle delibere con un suo proprio voto (rubrica CLXXXVII);

— che ai Governatori e non più al Podestà spetta di convocare il Consiglio cittadino, al quale partecipano pur essi con diritto di voto;

— che al Consiglio partecipa pure l'*Abbas* con la notevole differenza, rispetto alla rubrica CXXXXII del 1303 che gli consentiva soltanto di assistervi per controllarne il legittimo operare nell'interesse del Popolo senza voto *nisi esset de Consilio*; che ora, per la rubrica CLXXXVII, egli vi prende parte di pieno diritto con voto addirittura duplice;

— che il *Consilium Civitatis Saone* è conservato nel numero di 60 componenti, peraltro *omnes populares sive de Populo*, ma con la facoltà da parte del Podestà, dell'*Abbas* e dei Governatori di integrare gli assenti, fino al numero massimo di venti, con elementi nobili;

— che in modifica della più antica rubrica CLXXXXV dell'epoca in cui erano in funzione gli Anziani, la nuova rubrica CCIII consente all'*Abbas* e ai Governatori di nominare anche elementi nobili nei pubblici uffici diversi soltanto da quelli dei Governatori e dei Castellani di Vado e Segno.

Queste dunque le linee generali della riforma del 1339, attraverso la quale vediamo il *Populus* immedesimato con lo Stato.

Rimangono a questo punto da vedere ancora gli sviluppi successivi della posizione quali risultano attraverso emende a talune rubriche datate dal 1346 al 1352.

Nel 1346 si modifica in senso più favorevole alla nobiltà la rubrica CCIII, stabilendo che dei sessanta componenti il *Consilium Civitatis*, venti debbano essere di parte nobiliare. Si passa con ciò dalla originaria facoltà di integrare gli assenti con elementi di quell'ordine, all'obbligo di riservare loro un terzo dei seggi.

Del 1352 interessano particolarmente le emende alle rubriche da CCII a CIIII. Con esse non solo viene elevato il numero dei *Gubernatores* da quattro a otto ma, quel che più interessa vi si trova la facoltà

(10) V. Poggi, *Cronotassi dei principali magistrati che ressero e amministrarono il Comune di Savona*, parte II, in *Miscellanea di Storia Italiana*, serie terza, tomo XVI (XLVII della raccolta), Torino 1913, pag. 3 e segg.

per i nobili che lo desiderino di entrare a far parte della *Societas Populi*, venendo in tal caso del tutto parificati ai popolari sul piano costituzionale.

Così, per la emenda alla rubrica CCII potranno essere ammessi all'ufficio dei Governatori *cum ipsi nobiles iuraverint statum et Societatem Populi*. Attraverso quella alla rubrica immediatamente successiva: *nobiles admittantur ad officia Civitatis Saone sicut ceteri homines de Populo dicte Civitatis, maxime cum statum et Societatem Populi iuraverint ipsi nobiles*. Finalmente, attraverso la emenda alla rubrica CCIIII, si stabilisce come, laddove essa contiene scritto che il *Consilium Civitatis* sia riservato a *sexaginta Consiliarios omnes de Populo*, debba d'ora in avanti leggersi che *illud verbum " omnes de Populo " comprehendat nobiles, ita quod qui dixerit nobiles dicat populares et qui dixerit populares dicat nobiles, cum nobiles iuraverint statum et Societatem Populi*.

Vi è stato chi, attraverso queste disposizioni ha voluto vedere un riaccostamento del *Populus* ai nobili, occasionato forse da problemi demografici conseguenti alla pestilenza che aveva afflitto Savona nell'epoca (11). Che di riaccostamento possa parlarsi sembra fuori discussione; tuttavia, a ben guardare, la ragione potrebbe essere anche un'altra; cioè la definitiva accettazione da parte del partito nobiliare della vittoria politica e costituzionale del *Populus*. Di fronte a questa realtà ormai consolidata, il partito si sfalda ed i suoi elementi avvertono la opportunità, se non la necessità, di cambiar bandiera chiedendo essi stessi di diventare *populares* (12).

Le emende del 1352, più che a dimostrare un ritrovato equilibrio, potrebbero quindi valere a prova dell'ormai incontrastato successo del *Populus*, pervenuto ad un punto tale per cui i suoi avversari addirittura liquidano il proprio fronte e, volenti o nolenti, rinunciano ad ogni ulteriore possibilità di lotta accettando essi stessi di *iurare Populum*.

Giovanni Forcheri

La struttura urbana di Pietrabruna

Nell'ambito dell'attività scientifica dell'« Istituto di rappresentazione architettonica » della nostra Facoltà di Architettura, sotto la direzione del prof. Gaspare De Fiore, l'architetto Paolo Stringa ha guidato il rilievo, tra l'altro, dell'abitato di Pietrabruna, tipico centro della Liguria di Ponente, nel comprensorio del Rio S. Lorenzo, oggi fuori delle grandi linee del traffico, anche turistico. E ne ha ricavato un esempio di analisi urbanistica su piano genetico e storico interessante per sé e come « campione »: e ci si augura che non resti isolato.

L'abitato di Pietrabruna è attestato nell'alta valle del rio S. Lorenzo, che sfocia in Riviera in posizione quasi mediana tra i centri di S. Stefano al Mare e di Porto Maurizio. Il tessuto urbano, tipico dei borghi di crinale, è ad una quota media di m. 400 lungo una linea di cresta secondaria volta a mezzogiorno che dirama dalla « costa dei tre Cammini », contrafforte di sud-est di M. Faudo.

Il suo territorio, già possesso di Clavesana, nel Comitato d'Albenga, nel 1162 fu assegnato ad Anselmo dei Quaranta, dei Signori della Languaglia. Ma già verso la fine del secolo il borgo è acquistato dal comune di Porto Maurizio, che ne distrugge le fortificazioni e lo include nel Terziere di Dolcedo. Solo nel 1613 esso recupera l'autonomia e forma comune a sé coi centri di Borgo Mare e Torre Paponi, e segue le sorti di tutto il Terziere.

L'attuale maglia urbana, ancora di origine tardo medioevale, sembra rispondere ad uno spostamento verso monte del nucleo fortificato primitivo, di cui non resta traccia, ma si colloca per ipotesi a valle nei pressi della chiesa di S. Gregorio: ed è un fenomeno costante di un processo storico secondo condizionamenti indotti più da esigenze topografiche che da necessità strategiche e difensive, data la presenza del cono d'ombra generato, oltre il solco vallivo, dalla costa dei monti Croce e Selletta.

L'orografia della montagna condiziona l'articolarsi e il divenire della maglia urbana in rapporto con la situazione climatica e delle colture possibili nel territorio, contribuendo alla scelta, da parte della comunità insediata, di particolari equilibri di localizzazione, come la tendenza a mantenere il paese in una fascia altimetrica baricentrica rispetto all'area coltivata e su livelli di insolazione in progressivo aumento, senza però raggiungere quote che per effetto dell'esposizione ai venti o altro potrebbero annullare i vantaggi. È conferma di questa ipotesi la stessa espansione attuale del centro, che, non più vincolato a condizionamenti di

(11) I. SCOVAZZI - F. NOBERASCO, *Storia di Savona*, vol. II, Savona 1927, pag. 100.

(12) V. POGGI, *Cronotassi* cit. pag. 140 ammette il passaggio dei nobili alla Società dei popolari determinato da necessità di sopravvivenza politica ed economica.

salvaguardia delle culture e di rispetto delle matrici itinerarie, oggi tende a disporsi orizzontalmente, con una radicale inversione di tendenza. Del resto lo stesso fenomeno si ripete con sfumature diverse in tutti i centri circconvicini, Bosco Mare, Cipressa, Costa Rainera, Civezza, ed in generale ovunque si presentino situazioni simili, per cui nella storicità degli sviluppi urbani la fase più recente è quella a sviluppo orizzontale che consegue al venir meno dei fattori strategici e di difesa, già meglio espressi dallo sviluppo verticale ed assiale.

A partire dal Settecento la situazione orografica e climatica dei percorsi condiziona in misura molto maggiore lo sviluppo della maglia urbana ed il sorgere di nuovi insediamenti.

Alla luce delle sopradette considerazioni nel tessuto urbano di Pietrabruna è possibile verificare una ipotesi di primo sviluppo del borgo, a partire dall'area fortificata di S. Gregorio, sul crinale a valle della parrocchia attuale. Ivi le ripide vie lungo la linea di massima pendenza sono intersecate da comunicazioni orizzontali parzialmente coperte (volti), ad andamento curvilineo, semicircolare, interrotte verso valle sull'ultimo isolato, i cui muri esterni, con rare aperture, strapiombano formando una vera e propria cortina di mura.

La strutturazione interna dei tessuti murari di queste case è estremamente articolata e complessa con una generale tendenza a convergere verso l'edificio in alto di fronte alla chiesa, il quale verisimilmente ingloba l'abside della chiesa vecchia, che idealmente costituisce ed esprime, per i valori che la comunità le attribuisce, la funzione ad un tempo protettiva e di rappresentanza del borgo. Ed insomma la struttura orografica del suolo è accettata nella misura che consente l'esplicarsi di gerarchie urbane precise ed il concentrarsi in uno spazio il più ristretto possibile di tutte le esigenze della comunità del tempo.

La concentrazione del volume edificato in rapporto alle aree è qui maggiore che altrove, e conferma sia l'ipotesi della matrice strategica, sia l'anzianità dell'impianto urbano, che di regola è più denso nei nuclei originari e si dilata via via che essi si espandono. Il fenomeno esprime una specie di « inerzia storica » della comunità ad ampliare il perimetro dell'abitato, ovviando allo sviluppo demografico con la più laboriosa saturazione dei passaggi, coperti dalle nuove case, e la sopraelevazione al limite del possibile degli edifici. Le ragioni di questa scelta da parte della nostra comunità verranno chiarite oltre; qui ci basti osservare che nel Ponente tali tendenze all'accentramento ricorrono con maggiore frequenza ed intensità che nel Genovesato.

Oltre all'orografia influiscono chiaramente sull'assetto urbano e distributivo di Pietrabruna gli itinerari storici, contribuendo a determinare la successione delle diverse parti dell'abitato e le tendenze del loro



1. — *Pietrabruna: la fronte a levante del borgo*, adagiato sul crinale che scende verso la Valle di Cà Sottana, confluyente di destra del Rio San Lorenzo. — L'architettura fuori scala della Parrocchiale male si innesta nel tessuto articolato dell'architettura civile. — In alto a destra, tra le case, l'Oratorio dell'Annunciazione è invece perfettamente integrato nei volumi del borgo. — Una vera e propria muraglia con rade aperture separa la campagna circostante dall'area abitata.

sviluppo. Di fatto Pietrabruna, benché attestata ai limiti dell'alta valle, è nodo fondamentale di una maglia di itinerari nata dalla situazione geografica del comprensorio, coi suoi borghi dislocati sul territorio stesso e le complesse relazioni con le comunità « politiche » circonvicine.

In particolare si individuano due tipi di percorsi: di collegamento con i diversi insediamenti del territorio stesso, o di semplice comunicazione con le aree agricole periferiche e gli strumenti essenziali della vita comunitaria, mulini, frantoi, sorgenti, cappelle, il Cimitero e la « Pieve » a valle. Nella complessa articolazione di questo tessuto si evidenzia una forma ad « Y » che sarà la matrice essenziale del tessuto urbano stesso. La linea del crinale (la base della « Y ») contiene la somma degli itinerari diretti verso sud (e cioè verso Bosco Mare, Lingueglietta, Costarainera...) e verso est (per S. Gregorio a Torre Paponi, Civezza...); il

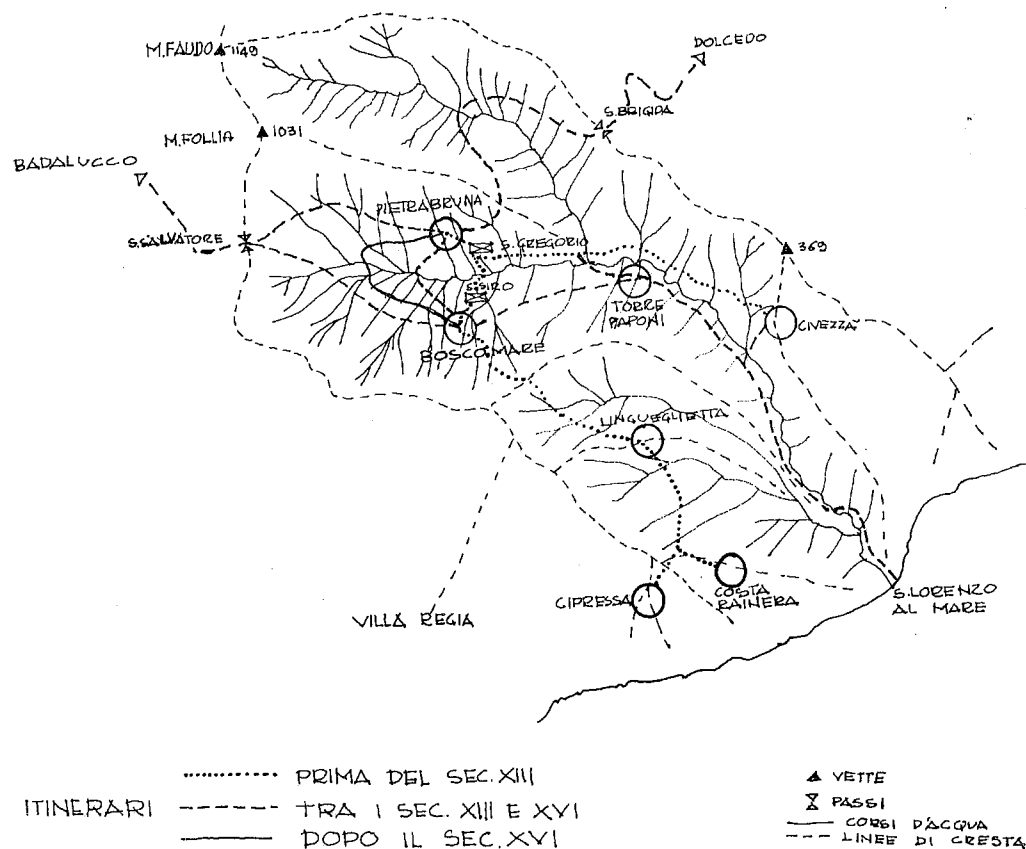


Fig. 3

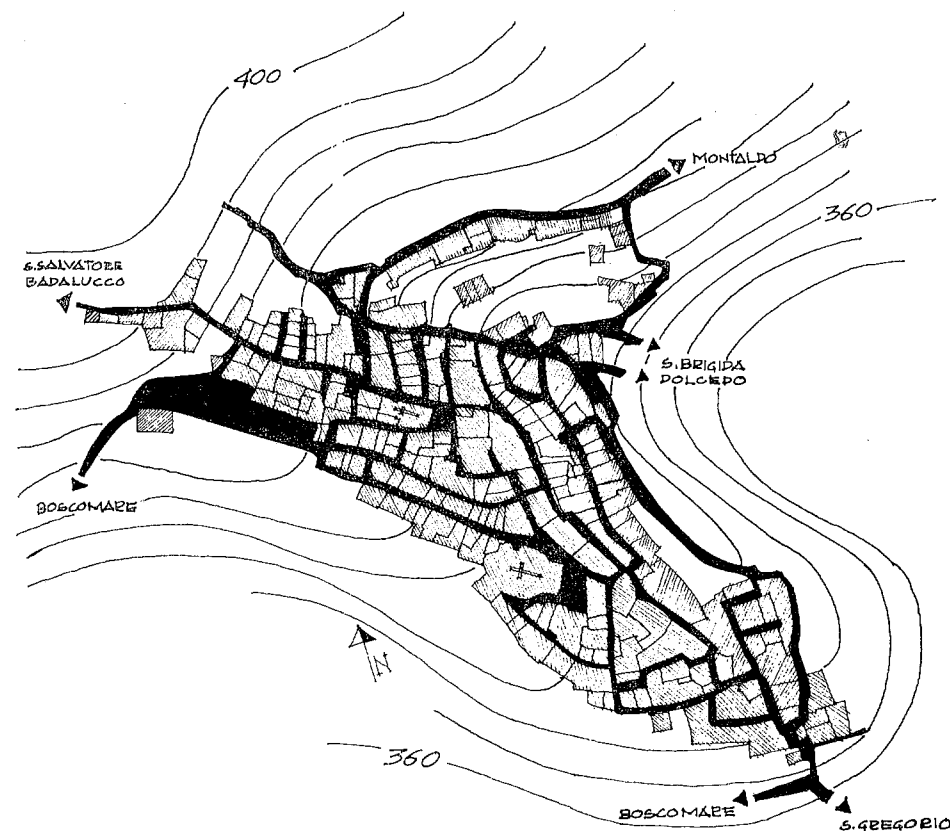
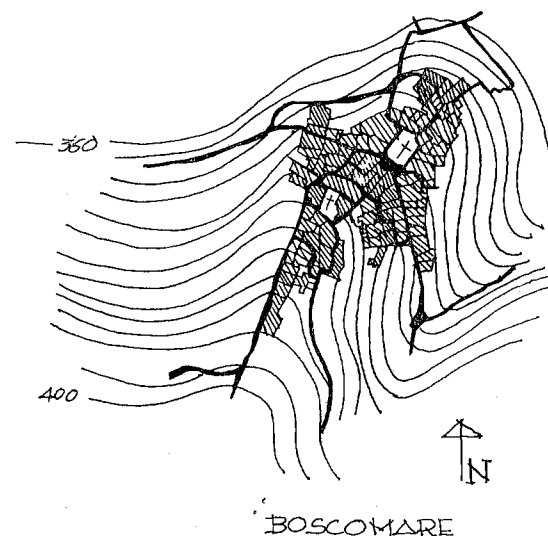


Fig. 4



2. — Schema della maglia territoriale dei percorsi che interessano il comprensorio di Pietrabruna, con una valutazione storica relativa alla continuità del loro utilizzo.

La linea punteggiata indica gli itinerari anteriori al sec. XIII e relativi ai rapporti dell'area considerata coi territori di Lengueglia e di Villaregia; la linea tratteggiata indica gli itinerari fino al sec. XVI; quella continua i successivi. — La linea a tratteggio fine lungo i crinali distingue i diversi bacini vallivi.

È chiaro che in passato gli itinerari di valico tra valle e valle erano preferiti rispetto a quelli « di valle » e a quelli stessi di crinale.

3. — Schema della maglia dei percorsi interni all'abitato, con indicazione delle direttrici di comunicazione cui fanno riferimento. Dal confronto con la tavola di fig. 2 relativa alle ipotesi di evoluzione storica, è possibile leggere le caratteristiche di sviluppo del tessuto urbano in rapporto col nodo di itinerari che a Pietrabruna convergono. — Ivi stesso lo schema del frazionamento delle proprietà dedotto dall'attuale mappa catastale è strumento valido per stabilire il rapporto tra proprietà urbane ed evoluzione della struttura del borgo, che si è tentata nel testo (v. a pag. 23 seg.).

4. — Schema topografico dell'abitato di Boscomare, che fronteggia Pietrabruna con singolare analogia di impianto urbanistico. La maglia dei percorsi interni, che si accentra alla chiesa parrocchiale, si coordina col sistema degli itinerari esterni, a nord direttamente verso Pietrabruna per S. Siro e S. Gregorio, a ponente ancora verso Pietrabruna circueando la Valle di Cà Sottana, a sud verso Lengueglia e Villaregia.

ramo nord-ovest contiene l'itinerario che sale per ripida mulattiera alla Colla di S. Salvatore per discendere in Valle Argentina a Badalucco; il ramo di nord-est si innesta nella via che con ampia curva risale alla Colla di S. Brigida con la cappella quattrocentesca per discendere a Dolcedo sul Prino.

Tutta la maglia di itinerari ora descritti a monte e a valle dell'abitato appare coeva, nella sua chiara aderenza alle linee di minima percorrenza e quindi di massima pendenza nei pendii della valle, sia per ragioni di maggiore sicurezza che nell'ambito di un assetto politico che lega il nostro comprensorio sino al sec. XIII ai territori di Lenguiglia e di Villa Regia da un lato, e dall'altro per Santa Brigida, a Dolcedo capoluogo del terziere imperiese. Anzi il sorgere nel 1425 della cappella appunto di S. Brigida, strutturata con portico per i viaggiatori e quindi proprio in funzione di questi, sulla Colla tra le valli del S. Lorenzo e del Prino, sembra segnare il consolidamento delle comunicazioni da valle a valle ed il primo significativo sviluppo dell'abitato di Pietrabruna, che come nodo di traffico viene evolvendosi dalle prime forme feudali verso il più aperto mondo delle unità comunali.

Sino al 1520, quando si edifica la nuova chiesa (la data è incisa nel portale inglobato nelle murature della costruzione ottocentesca) la chiesa di S. Gregorio aveva assolto a tutte le esigenze religiose della comunità: donde la primaria importanza della via che la lega alla parte bassa del borgo, che conserva a lungo, nella gerarchia delle parti urbane, una relativa preminenza, sicché vi restano, tra l'altro, i soli sovrapporta superstiti e quegli elementi dell'architettura minore, come edicole, archi litici, porte lignee scolpite, che attestano una « nobiltà » ignota ai quartieri più recenti. La fondazione della nuova chiesa a monte segna dunque l'inizio del futuro sviluppo urbano.

Circa la posizione, l'orientamento e la consistenza dell'edificio manca una documentazione precisa: l'archivio parrocchiale è stato devastato nel corso dell'ultima guerra. La sola ipotesi plausibile è quella che emerge dal nostro disegno (fig. 7): un edificio a tre navate, circa nell'area della chiesa attuale, ma orientato in senso opposto e con l'abside parzialmente inglobata negli edifici oggi antistanti alla parrocchiale. La « orientazione », che nel S. Gregorio è perfetta, qui era poco più che simbolica, allineandosi di necessità la nuova fabbrica all'asse del crinale, in coerenza col tessuto del borgo. Ora tale chiesa col portale a nord-ovest conferma le nuove direttrici di sviluppo del borgo, forse già acquisite, in vista del traguardo del 1613, il conseguimento dell'autonomia comunale.

Tuttavia prima di procedere oltre nell'esame dell'abitato di Pietrabruna converrà rilevare che a valle itinerari minori diramano verso i

frantoio del fondovalle, di Ca Sottana, Tana, Panta, Bodo e del Ponte, cui accedono in comune gli abitanti di Bosco Mare dall'altro versante attraverso il vallone di S. Siro, con chiesa e cimitero: e si ripete, sia pure per tempi e circostanze diverse, il caso della chiesa cementeriale a valle del borgo abitato, come a Pietrabruna; il che consente di avanzare l'ipotesi che anche per Bosco Mare il luogo di S. Siro rappresenti il sito del primitivo impianto urbano.

Con lo spostamento in alto dell'abitato di Pietrabruna l'itinerario per S. Siro perde importanza in favore dell'altro più pianeggiante e comodo, quasi a mezza costa (i due centri sono quasi allo stesso livello s.m.). Si innalzano gli abitati sui terrazzi, e gli itinerari si adeguano di conseguenza; i nuovi itinerari coincidono anche con una rinnovata e più vasta utilizzazione del suolo agrario circostante, nelle regioni soleggiate e fertili dell'alta valle.

L'innesto dell'itinerario minore da Bosco Mare nel tessuto di Pietrabruna in direzione dell'abside della chiesa attuale contraddistingue una serie di isolati lineari e di case rurali che costituiscono un nuovo stadio nello sviluppo della struttura urbana del borgo. Con l'ultimazione della chiesa cinquecentesca la trama degli itinerari pedonali è quasi completa, sia nel territorio verso gli altri borghi o verso i campi, i frantoi e anche il mulino a vento, di cui restano ruderi ad est del borgo, sia nel borgo stesso: e sussiste intatta pressoché ancor oggi, con le sue cappelle e ricoveri.

Il periodo di relativa espansione economica e demografica tra '500 e '600 si riflette nel tessuto urbano con un'espansione verso monte oltre la chiesa sino a comprendere il seicentesco oratorio dell'Annunciazione. Ed è il periodo di massima espansione del nucleo urbano di Pietrabruna. Ma l'estensione planimetrica del borgo non dà la misura esatta dell'incremento demografico realizzato, perché esso è in parte assorbito dalle sopraelevazioni e dalla saturazione degli spazi e dei percorsi entro il nucleo precedente. E così l'Oratorio dell'Annunziata, assiale rispetto alla Parrocchia di S. Matteo, ma con orientamento opposto, definisce a nord-ovest in analoga posizione la seconda fase storica del paese.

Il diverso orientamento dell'Oratorio, la creazione della relativa piazza, la nascita di una diversa gerarchia urbana nei vari isolati sottolineano lo spirito nuovo della comunità ormai costituita in libero comune (1613) e aperta verso le espressioni più diffuse della cultura e dell'arte contemporanea.

L'evoluzione urbana dal Settecento ai giorni nostri avviene invece in forme molto più moderate; le linee di sviluppo, come detto, sono su direttrici orizzontali e prevalgono le soluzioni lineari e diradate in contrapposito alle forti concentrazioni precedenti; in definitiva lentamente

PROSPETTO BB

5/6. — Due prospetti incrociati delle vie di Pietrabruna: A/A trasversale, in corrispondenza della facciata dell'Oratorio dell'Annunziata, e B/B longitudinale, sulla via di crinale che fiancheggia l'Oratorio stesso. In essi, oltre alla tormentata configurazione del suolo su cui è insediato il paese, è possibile leggere anche le fasi murarie delle successive sopraelevazioni e i dettagli dell'arredo urbano e dei paramenti murari.

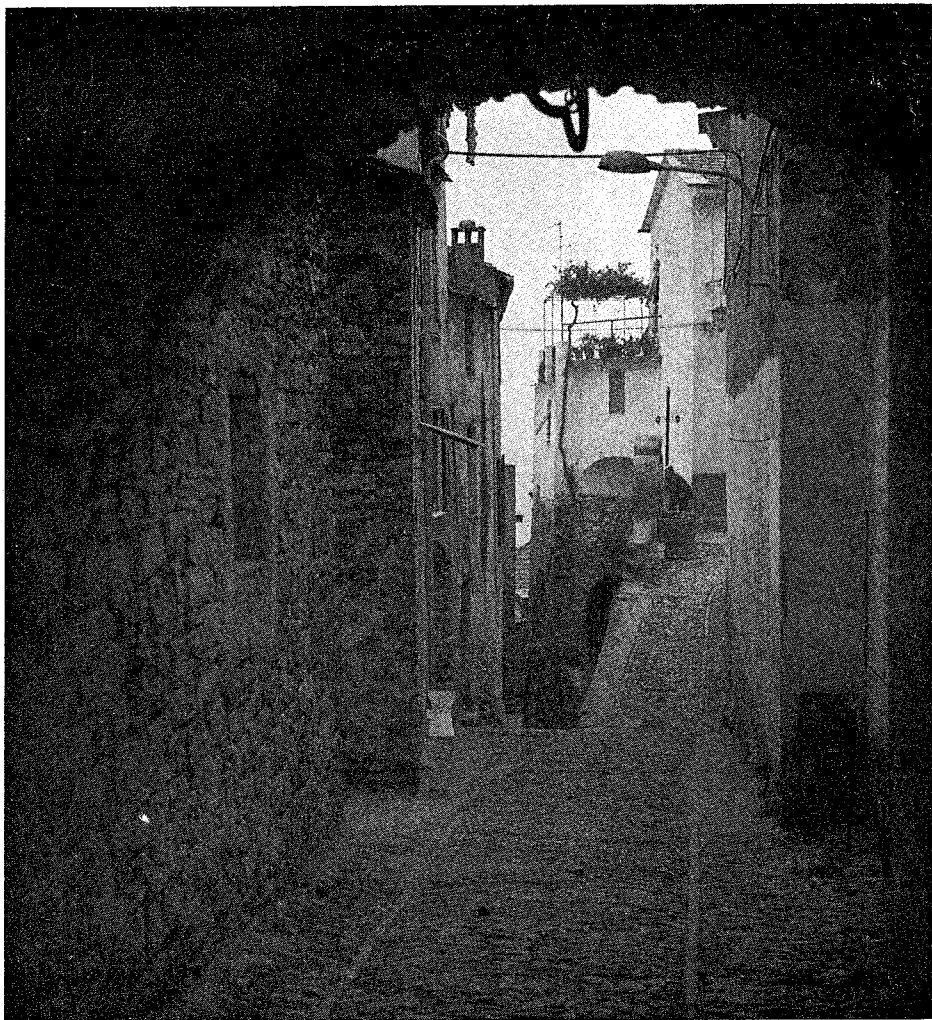
NUCLEO ORIGINARIO: SEC. XIV-XVI
SECONDA FASE: SEC. XVI-XVIII
TERZA FASE: SEC. XVIII-.....
PARROCCHIA DI S. MATTEO
ORATORIO DELL'ANNUNZIATA

10 20 30 40 50 METRI

7. — Planimetria generale del tessuto urbano e murario di Pietrabruna. Il rilevamento della compagine edilizia esterna ed interna è eseguito di regola al piano strada o comunque al piano più basso nel quale è possibile rappresentare planimetricamente la completa strutturazione in pianta dell'edificio. Essendo l'abitato disposto su un pendio, il disegno s'intende perciò ottenuto come una serie di sezioni orizzontali effettuate ai piani terra dei diversi edifici.

Lo sviluppo planimetrico proposto dalla didascalia cronologica non dà tuttavia un'immagine completa dell'evoluzione della struttura urbana che si modifica in funzione della situazione demografica con sopraelevazioni e saturazioni dello spazio esterno (percorsi), specialmente negli isolati più antichi.

Col tratto discontinuo si indica l'ipotesi di localizzazione della Parrocchiale cinquecentesca, demolita nella prima metà del sec. XIX per erigere la chiesa attuale, attribuita a progetto di Gaetano Cantoni ed ultimata nel 1844.



8. — La via parzialmente coperta che a fianco dell'Oratorio dell'Annunziata conduce verso la piazza, con la fontana, vista di scorcio, alta sul vicolo che a sinistra scende verso la parte bassa del borgo.

si evidenziano le contraddizioni sostanziali che nell'epoca attuale, qui come altrove, porteranno alla progressiva disintegrazione delle comunità rurali dell'entroterra in favore di un innaturale assetto urbano della costa.

Modesto e non in tutto felice intervento architettonico e urbano di questa età è il rifacimento della parrocchiale di S. Matteo, che nelle nuove forme classicheggianti disegnate dal Cantoni nulla aggiunge come spirito e invenzione alle scelte più decise e sicure dell'epoca barocca con la fondazione dell'Oratorio e l'assetto della relativa piazza.

9. — La fontana sulla piazza dell'Oratorio forma un'unica composizione architettonica e decorativa col selciato della piazza stessa, la facciata della chiesa e i muri delle case circostanti. — La piazza sembra pensata come un soggetto architettonico compiuto che lega attraverso la gran croce della pavimentazione in ciotoli a due toni l'ingresso dell'Oratorio alla porta della casa di fronte, e ancora alla fontana e al vicolo che scende alla Parrocchiale.



Una valida conferma delle conclusioni cui ci ha condotto l'analisi storico-urbanistica ci viene dall'esame della evoluzione demografica della popolazione in rapporto con la consistenza muraria e volumetrica delle abitazioni e degli edifici religiosi.

All'atto del trasferimento del borgo nella sede attuale verso il secolo XIII, e poi fino a tutto il Quattrocento, la comunità insediata risulta per intero ospitabile in S. Gregorio, che continua a svolgere funzioni parrocchiali. La capienza della chiesa, non superiore in ogni caso alle cento unità, suggerisce una consistenza comunitaria di 20 o 25 nuclei familiari, che si traduce in altrettante unità abitative nel borgo.

Prendendo questa ipotesi di dato come riferimento per verificare con maggiore esattezza la definizione delle fasi storiche nel divenire dell'impianto urbano e confrontando in parte con l'attuale divisione delle proprietà indicate nelle particelle catastali del borgo, risulterebbe che verso la fine del sec. XV la porzione di crinale edificata non superava quella che abbiamo indicato come prima fase nella planimetria cronologica (v. fig. 3 e 7). Il rapporto: situazione di fatto-divisioni delle proprietà nell'ambito della compagine urbana, è operazione relativamente corretta e valida; infatti mentre nella proprietà rurale il frazionamento



10. — Soprapporta in pietra scolpita, ricomposto a scopo conservativo e decorativo sulla parete di una delle vie orizzontali del nucleo originario. — Benché non datata, l'opera appare decisamente anteriore a quella di fig. 11, e sembra rivelare un gusto quattrocentesco ancora legato alle forme medioevali dell'arte locale. Tuttavia l'estrema elementarità dell'immagine (la Vergine incoronata da due angeli) e l'iscrizione latino-italiana in parte mal decifrabile (solo a destra leggiamo: « *senper* (sic) *salve a la virgine Maria* ») consiglia di non suggerire una data purchessia. La collocazione attuale, come s'è detto, è frutto di un trasferimento secondario.

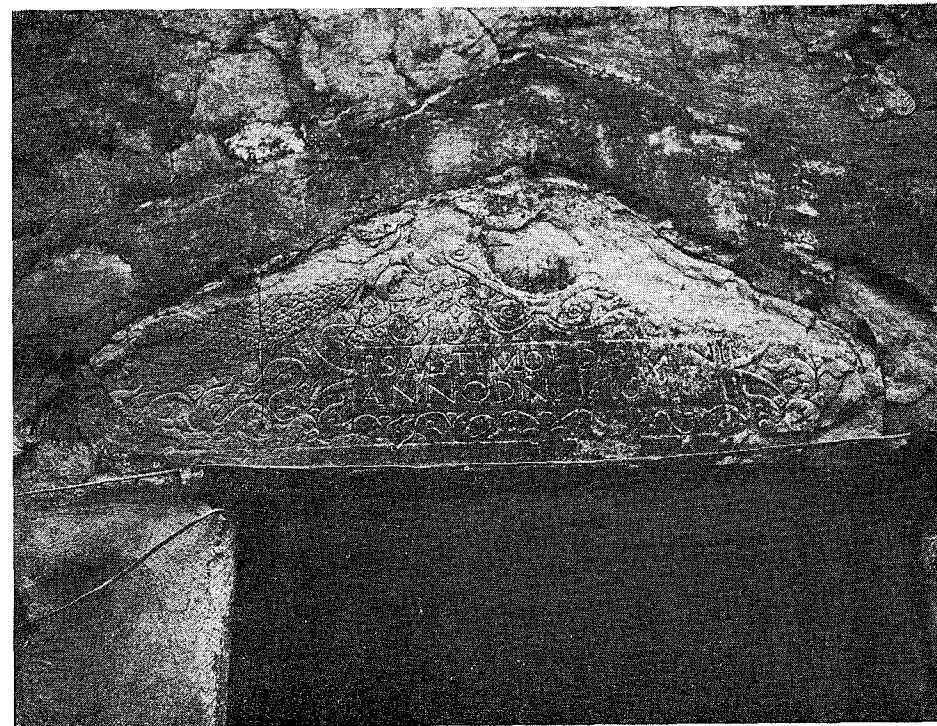
del terreno procede di pari passo con l'incremento demografico, nell'ambito del borgo edificato l'aumento della popolazione, oltre che dell'espansione planimetrica del perimetro urbano, viene riassorbita dalla sopraelevazione delle unità abitative o dalla saturazione degli spazi liberi; il che difficilmente si riflette in sostanziali alterazioni nell'assetto della proprietà del suolo.

Tuttavia questa norma, applicata al caso nostro, ci consente una correzione di quanto prima rilevato, e cioè il riconoscimento di un'area di espansione verso il basso dell'abitato posteriore al Cinquecento, con una serie di isolati che indichiamo in pianta. Conferma l'ipotesi anche lo schema per lo più ortogonale di questi nuovi isolati, ripreso anche nella compagine interna dei setti murari, proponendo forme architettoniche e abitative parzialmente discoste dalle precedenti, estremamente articolate ed organiche nel senso di una adesione alle condizioni del suolo, dei percorsi e degli isolati vicini, spesso indifferenti dal risultato fortemente angolato e asimmetrico degli spazi interni.

Il tentativo di rimettere in squadra i setti murari a prescindere tanto dalle architetture precedenti quanto dalle condizioni del suolo, caratteristico di uno spirito nuovo della comunità, è ripreso poi in tutta la edificazione successiva, e rappresenta indubbiamente un elemento chiarificatore del nuovo periodo storico.

Ad ovest dell'abside attuale della chiesa di S. Matteo due gruppi di isolati disposti rispettivamente su una prominenza e su un'ansa del crinale sembrano contraddire la norma affermata; ma è appunto la forma della montagna a determinare la strutturazione, e d'altronde l'analisi accurata della posizione dei setti murari rivela in ogni caso la volontà di reagire ai condizionamenti naturali per ricostituire dovunque possibile il parallelismo dei muri opposti nei vani e l'ortogonalità delle pareti.

La capienza della chiesa cinquecentesca, non molto diversa da quella dell'attuale, si aggira sulle 400 o 500 anime, probabile dimensione mas-

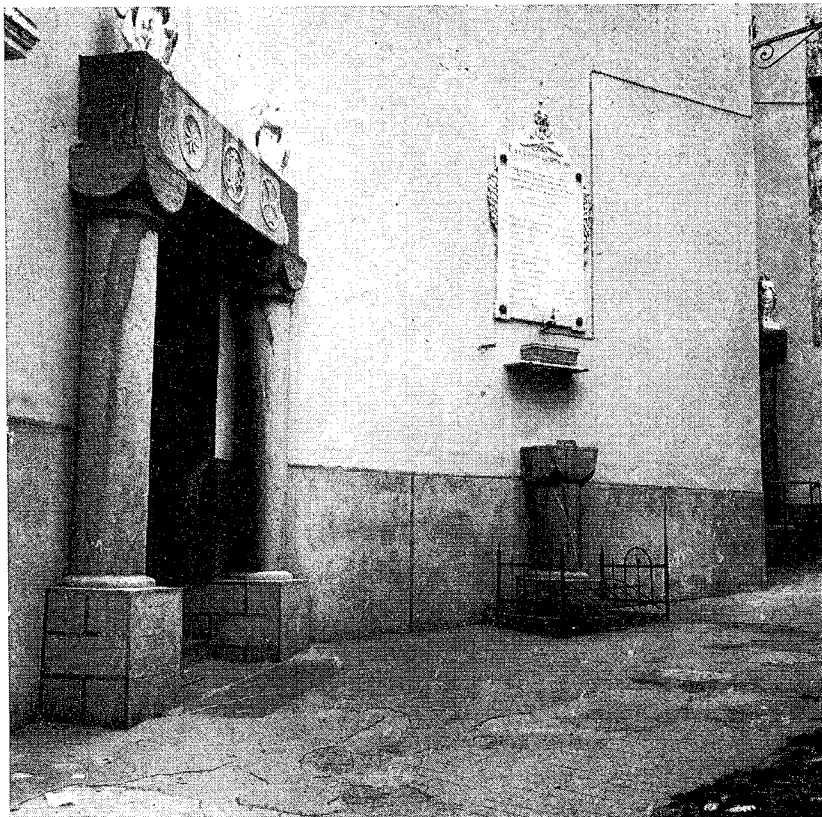


11. — Soprapporta in pietra, nella via radiale che dalla piazza di S. Matteo scende verso sud. Esso appare riutilizzato entro un triangolo di scarico che ne ha determinato il taglio nella parte superiore, già decorata da una coppia di delfini, tipica del Ponente in età barocca. Tuttavia resta il cartiglio entro eleganti girali e fiori tipici di questa età, con la scritta in bei caratteri lapidari: « PSAL TIMOR DOMINI / ANNO DNI 1616... », e sembra testimoniare un periodo felice nell'evoluzione demografica e socio-economica di Pietrabruna, e quindi della sua compagine urbana al tempo dell'acquisita autonomia comunale (1613).

sima della popolazione di Pietrabruna, che sembra protrarsi nel tempo fino alla fine dell'Ottocento, quando inizia il lento spopolamento delle vallate a favore dei centri costieri.

Questa osservazione è confermata dalla consistenza complessiva del tessuto urbano nelle ultime due fasi d'espansione, considerando che l'ultima non è detto che corrisponda ad un effettivo incremento demografico piuttosto che ad una progressiva diminuzione della densità di popolazione negli isolati delle due fasi precedenti. Nel 1951 il comune di Pietrabruna, che tuttavia comprende anche Bosco Mare e Torre Paponi, conta 904 abitanti, nel 1961 solo 804, secondo una parabola discendente che si fa sempre più rapida sino ai giorni nostri.

Le dimensioni della nuova chiesa del 1844, sostanzialmente simili alle precedenti, sembrano attestare una relativa stabilità demografica che si mantiene nell'arco di oltre due secoli, dal Seicento all'Ottocento.

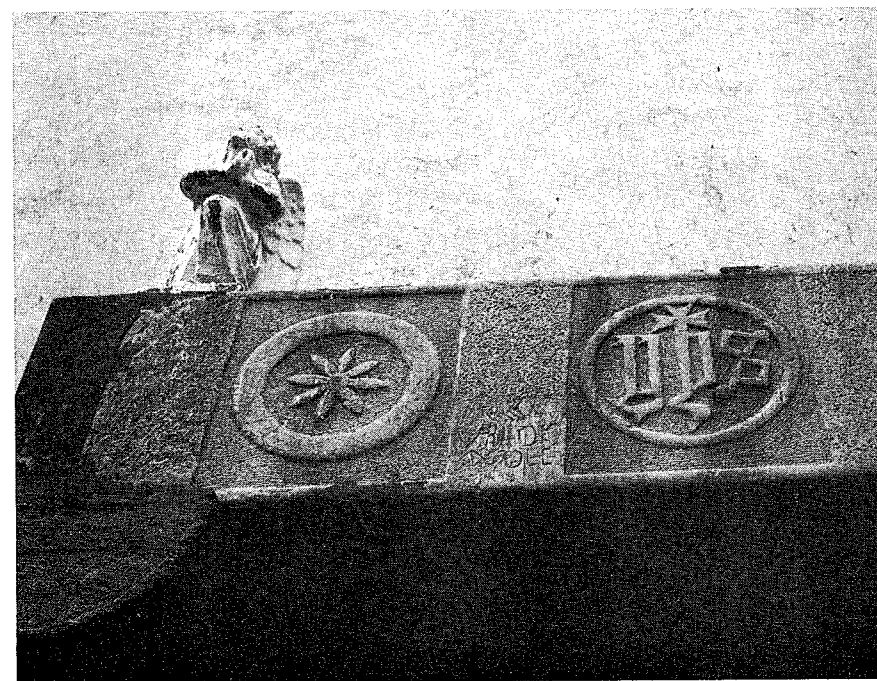


12. — Portale laterale della parrocchia di S. Matteo Apostolo: composizione recente, per vero alquanto arbitraria, con due colonne a capitelli cubici già della chiesa cinquecentesca, che reggono l'architrave, frammentario, forse già dell'ingresso principale. Un soprapporta in ardesia murato nel pavimento stradale davanti alla soglia completa l'accumolo, o « assembleaggio », degli elementi di recupero, riutilizzati in funzione archeologico-decorativa.

Sulla destra due altre colonne di recupero (una frammentaria) sono del pari riutilizzate in funzione monumentale e decorativa, e costituiscono quindi elementi caratterizzanti dell'arredo urbano di questo angolo di piazza.

I caratteri più minuti dell'architettura, o il rapporto storico della comunità con le colture nel territorio, si riferiscono ad un discorso generale comune a tutta l'architettura rurale e spontanea dell'entroterra ligure ponentino e nulla aggiungono come novità distributiva e di fruizione alle usuali caratteristiche d'impianto e d'evoluzione dei borghi coevi.

Dall'immagine di questo paese e dalle sue complesse fasi storiche risalta nitida la figura di una comunità rurale e pastorale che traduce attraverso i secoli nelle pietre delle sue case, nelle strade e negli edifici religiosi le esigenze immediate della propria esistenza, i problemi della vita quotidiana e dell'avvicinarsi delle generazioni, raccogliendo l'evol-



13. — Particolare dell'architrave frammentario della porta di fig. 12, decorato col Monogramma di Cristo, la stella e, nella parte destra, la croce « di Malta » iscritta. Tra la stella e il *Chrismon* si distinguono dei segni, come lettere, e una data (MCCCCCX...?), che dovrebbe essere quella della ultimazione della chiesa cinquecentesca: se pur non si tratti di una maldestra incisione recente, frutto di un generale « restauro » del pezzo, quale appare da diversi indizi. Tuttavia va segnalato che la coppia Monogramma-Croce iscritta è tipica dei soprapporta tardorinascimentali dell'estrema Liguria di ponente.

versi generale dello spirito e della cultura del tempo con una posizione di attesa e di assorta riflessione, quasi incredula che le sempre nuove vicende politiche, il modificarsi delle culture, dell'espressione dell'arte e dei valori sociali possano trovare nei problemi sempre eguali della propria fatica uno spazio per manifestarsi ed attuarsi.

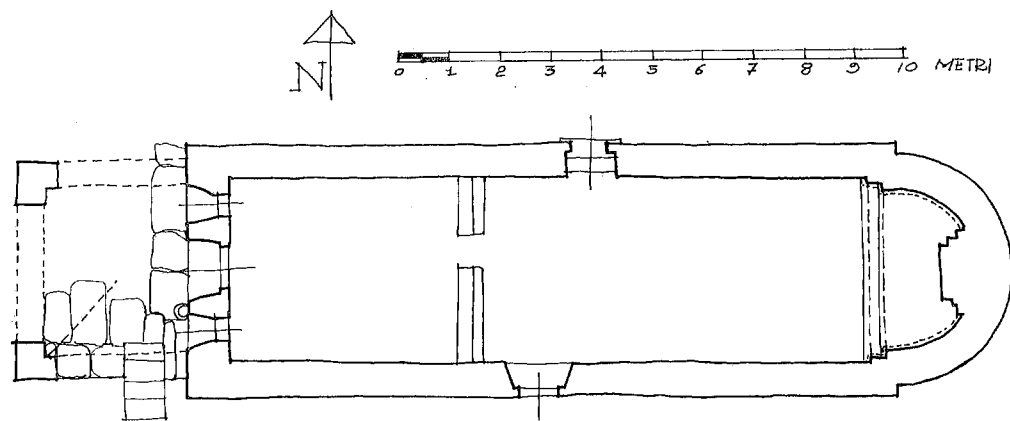
Paolo Stringa

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

M. VINZONI, *Il dominio della Serenissima Repubblica di Genova in terraferma*, 1773 (CA. CELI, 1956); E. e M. BERRY, *Alla porta occidentale d'Italia - Bordighera*, 1963; N. LAMBOGLIA, *I monumenti delle valli d'Imperia*, Bordighera 1963; N. LAMBOGLIA, *I monumenti medioevali della Liguria di ponente*, Torino 1970.

N. B. *La planimetria generale di Pietrabrugna ed i prospetti sono sinteticamente trascritti dai rilievi in scala 1/200 eseguiti dagli allievi del Corso di Disegno e Rilievo della Facoltà di Architettura di Genova nell'anno accademico 1972-1973*: C. Alvisi, M. Badaracco, W. Camerieri, C. Casarini, L. Cipro, N. De Maria, E. Grasso, P. Morra, G. C. Pallavicini, G. Pisand, T. Sbolgi, B. Della Casa.

La "pieve" di S. Gregorio



14. — Pianta della «pieve» di S. Gregorio, l'antica parrocchiale di Pietrabruna, oggi semplice cappella del Camposanto, ma già nucleo originario del centro; dal suo titolo per qualche tempo prese nome il terziere più occidentale di Porto Maurizio.

La struttura fortemente allungata del vano interno suggerisce una probabile aggiunta databile tra i secoli XV e XVI, alla qual data sembra riferirsi anche l'affresco nella lunetta del portale. Il portico è anche più recente, forse coevo all'innalzamento dell'unica nave, testimoniato dai paramenti murari esterni (v. fig. 15).

Si noti l'asimmetria delle due «luci» laterali, la presenza della transenna divisoria del vano, la triplice apertura della parete di facciata, propria delle cappelle rustiche di età rinascimentale e barocca, e la curiosa acquasantiera circolare esterna a lato della porta.

Oltre il portico un ponticello di pietra scavalca il fosso che separa lo sprone su cui sta la chiesa da quello dell'insediamento attuale di Pietrabruna, unica testimonianza dell'antico percorso da valle a monte, che obbligava i viandanti a transitare sotto il portico stesso della chiesa.

15. — Parte del fianco meridionale della chiesa con veduta parziale del portico antistante. Il cimitero è sul lato nord. La diversa tessitura del paramento murario rivela due fasi costruttive, e cioè una sopraelevazione recente, forse coeva alla creazione del portico.

16. — Uno scorcio del portico, aggiunto in età posteriore, come conferma l'innesto delle volte della crociera e la qualità delle murature. Si noti il portale con lunetta archiacuta su mensole a stampella, e l'acquasantiera monolitica sul lato destro.

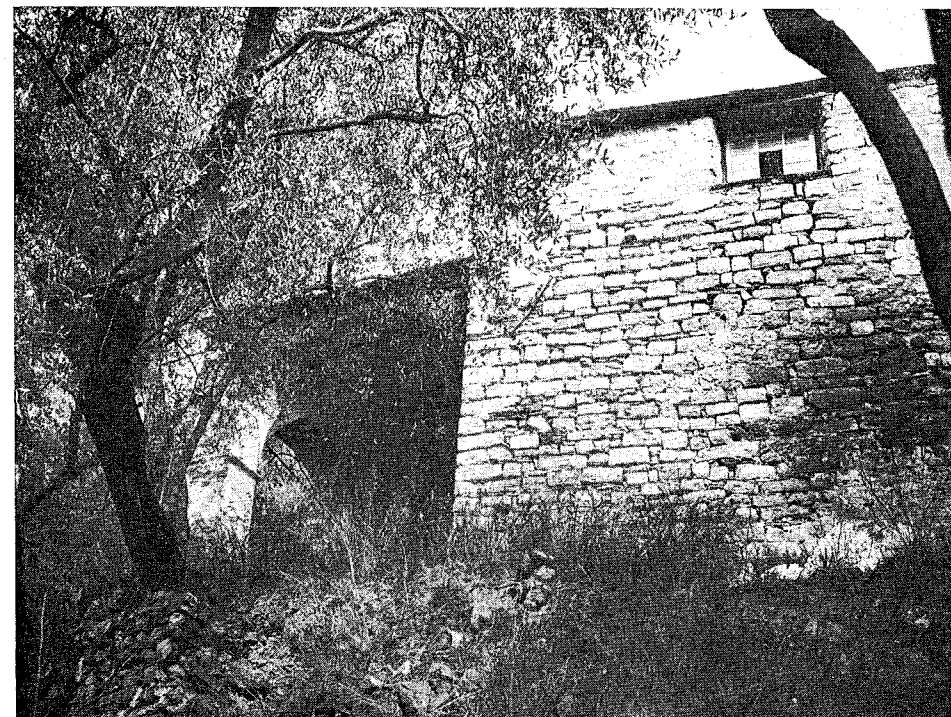


Fig. 15

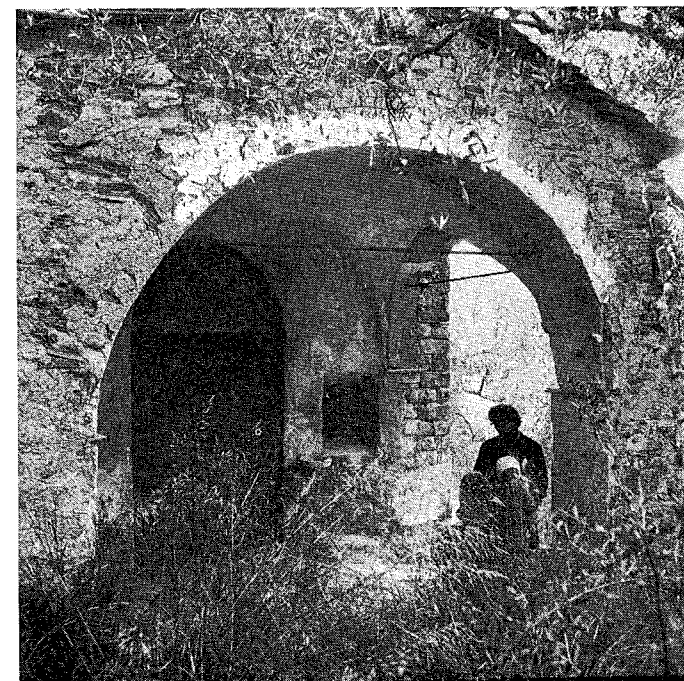


Fig. 16



Fig. 17

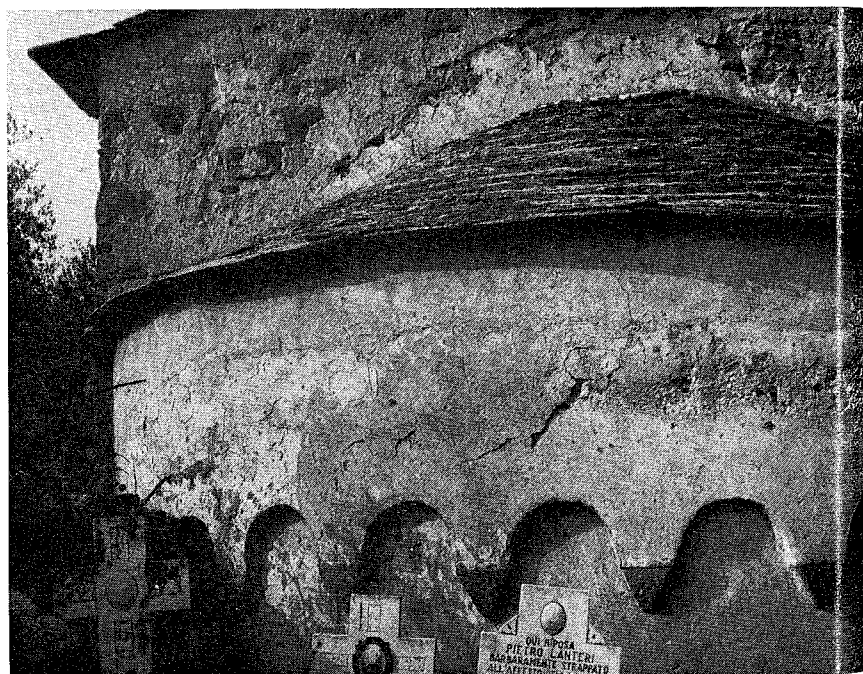


Fig. 18

Fig. 19



17. — L'affresco della lunetta archiacuta del portale di S. Gregorio: la Vergine col Bambino e Santi, pregevole opera di anonimo artista del tardo Rinascimento, dipinta su una lastra d'ardesia che occupa tutto il vano dell'arco.

18. — L'abside semicircolare con archetti pensili su mensoline di pietra lavorata, riferibili ancora all'impianto originario dell'edificio duecentesco.

19. — Interno della chiesa, con la caratteristica transenna di separazione dell'unica navata, come è dato vedere, sempre nel Ponente, a S. Antonio di Costarainera, a S. Giorgio di Montalto e nel Santuario di Rezzo: benché il tono generale sia qui molto più dimesso e di una rustica semplicità. L'abside emisferica si apre con arco a doppia ghiera; il cordolo, originariamente continuo, è stato interrotto in epoca barocca per sistemare il nuovo altare ed il quadro.



Fig. 20

CAPPELLA DI S. BRIGIDA

La cappella di S. Brigida sul crinale che scende da M. Faudò, tra Prino e S. Lorenzo, fondata nel 1425 come recita l'iscrizione incisa sulla pietra quadra dello stipite di sinistra del portale, si conserva genuina nelle forme originarie: un vano rettangolare absidato, porta ad arco moderatamente acuto e cornice in aggetto, paramento in conci lavorati, architrave su mensole ornate di protome, stipiti « trilitici » o quasi. La porta laterale ha un sottarco di pietra ornato da un rustico *Agnus Dei*. L'abside è ad archetti pensili di tradizione romanica.

Oggi (dal 1964) la Cappella è dedicata alle vittime della feroce rappresaglia tedesca del 17 agosto 1944, in cui caddero ben 27 villici della zona, da Dolcedo a Montalto, da Pietrabrugna e Torre Paponi a Civezza (v. N. VASSALLO, in « Riv. Ing. Int. », 1958, p. 170).

t. o. d.

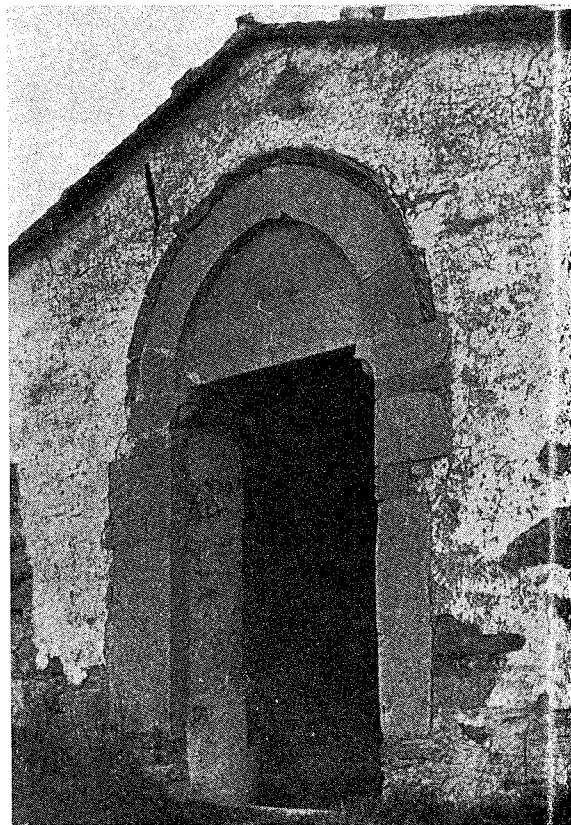


Fig. 21

I Ricca di Lavina e la parrocchiale di S. Antonio Abbate

Il problema dei Ricca, posto dal Labò con chiarezza or son quasi quarant'anni, pur avendo trovato già col Labò stesso una soluzione plausibile, non ha avuto fortuna. Le omonimie persistenti hanno tratto in errore persino i prudentissimi (anche troppo...) redattori del Thieme Becker, che non si astennero dall'eludere le corrette intuizioni del Labò circa la realtà dei due distinti Gio Antonio, il senior e lo junior, attribuendogli una confusione di idee ch'egli aveva ormai sostanzialmente superato. Oggi tre giovani universitari nell'ambito delle ricerche coordinate dall'Istituto di Storia dell'Architettura della nostra Università (dott.ssa E. De Negri), solleciti di quelle indagini sulle fonti archivistiche anche di fondi minori e dimenticati, e raramente esplorati sotto questo profilo, come gli archivi parrocchiali — che tuttavia si stanno rivelando strumento indispensabile per uscire, in problemi di attribuzione, dall'avventura del criterio meramente « estetico » — hanno potuto ricostruire con assoluto rigore la genealogia della famiglia, ed in particolare hanno discriminato con chiarezza l'attività rispettiva dei due più celebri Gio Antonio, forse in parte ridimensionando il secondo a vantaggio del primo, ed in particolare rivendicando a quest'ultimo, tra l'altro, un edificio non eccezionale, ma tipico dello stile della famiglia. E in ciò fare si dà il caso che affiorino altri nomi di « artigiani », capi d'opera, stuccatori, pittori... una ricerca già per sé molto stimolante, che sembra preannunciare la scoperta di altre non meno preziose novità.

La nota che pubblichiamo da un lato fa il punto sul problema della individualità degli artisti, dall'altro illustra la chiesa che Gio Antonio senior ebbe a progettare per il suo paese natio e che oggi sussiste pressoché intatta a simboleggiare, pur nella sua discreta umiltà, tutta una scuola.

t.o.d.

La famiglia dei Ricca

Il problema della famiglia dei Ricca è sempre stato molto dibattuto e controverso (1), anche a causa della difficoltà di individuare i singoli componenti per le frequenti omonimie e la mancanza di notizie precise.

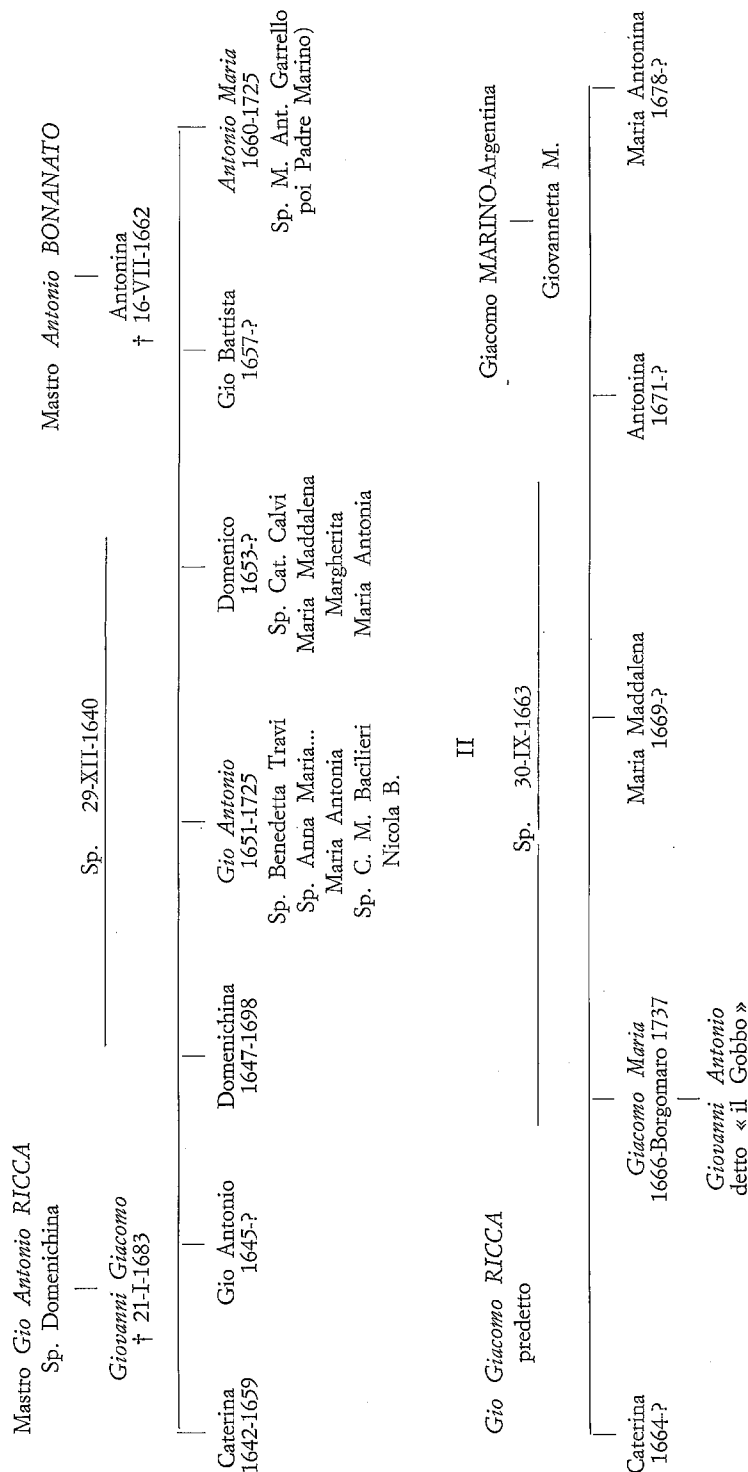
Alcuni di loro furono architetti, nel senso attuale del termine, in quanto figure di maggior rilievo, tuttavia nell'ambito di una vera dinastia di capomastri. Gli stessi nonni (paterno e materno) dei noti architetti Giovanni Antonio senior e Antonio Maria sono citati come « mastri » nell'atto di matrimonio dei rispettivi figli Giovanni Giacomo Ricca e Antonina Bonanato del 29 dicembre 1640 (Archivio Parrocchiale di Lavina: *Liber primus De coniugandis*, 7 v.).

Dal matrimonio di Giovanni Giacomo e Antonina nacquero in Lavina sette figli:

(1) Vedi la *Bibliografia essenziale* in Appendice.

ALBERO GENEALOGICO DEI RICCA
ricostruito sulla base dei documenti del Testamento di Gio Antonio senior
e dei Libri parrocchiali di Lavina

I



Nota: Tra i nipoti di Gio: Antonio senior va annoverato anche un « Emmanuelle », ricordato nel testamento not. Spadini (c. 2 r.) senza indicazione della paternità.

Caterina - nata il 28 agosto 1642 (Archivio cit., *Liber primus baptizatorum*, 17 v.).
Giovanni Antonio - nato il 21 novembre 1645 (ibid. 20 r.): è battezzato in « *imminens mortis periculum* ». Per quanto manchi notizia della morte si presume che non sia sopravvissuto perché sei anni dopo ritroviamo un altro figlio con lo stesso nome.

Domenichina - nata il 1° dicembre 1647 (ibid., 22 r.). Sposa Benedetto Marino. Morirà a Genova, nell'Ospedale di S. Colombano, nel 1698.

Giovanni Antonio - nato il 22 luglio 1651: « *Joannes Antonius, filius Joannis Jacobi Richae et Antoninae coniugum natus est die vigesima secunda mensis et anni qui eadem die baptizatus est a me Benedicto Ramella Rectore. Patrini Jacobus Garrellus q. D. Joannis et Joannineta uxor Jacobi Marini* ». (ibid., 23 v.). — È l'architetto noto come Giovanni Antonio senior. Sappiamo che giovanissimo si reca a Genova, come si può leggere sia nel primo testamento del 1686, sia in quello del giugno 1725 da noi ritrovato nell'Archivio di Stato di Genova. Nel 1673 sposa Benedetta Travi, come fa notare il Labò riportando un codicillo del suo primo testamento. Ma nel testamento del giugno 1725 si fa riferimento alla Signora Anna Maria sua moglie, dal che si può dedurre che egli si sposò due volte. Sua unica figlia ed erede è Maria Antonia moglie del Signor Carlo Matteo Bacilieri del fu Nicolò. Risulta anche che Giovanni Antonio abitava nella casa, da lui stesso costruita, « situata nella piazza dei Tessitori annessa al Teatro della Chiesa di S. Agostino ». Muore a Genova il 6 giugno 1725, ed è sepolto, per sua espressa volontà, alla Madonnetta.

Domenico - nato il 4 novembre 1653 (ibid., 24 v.). Battezzato il giorno stesso « *ob mortis periculum imminens* ». Anch'egli capomastro, sposa nel 1678 Caterina Calvi, da cui ha tre figlie: Maria Maddalena, Margherita e Maria Antonia (cfr. il Testamento di Gio Antonio, cit.).

Giovanni Battista - nato il 4 febbraio 1657 (ibid., 26 r.). Del figlio Giovanni Giacomo Maria (ricordato anche nel Testamento e nel Libro dei conti della chiesa di Lavina), il quale muore ad Albenga nel 1746, una aggiunta posteriore fra le righe del *Liber* precisa: « Architetto figlio di Gio. Batt. ».

Antonio Maria - nato il 22 luglio 1660: « *Antonius Maria filius Joannis Jacobi Richae et Antoninae coniugum natus est die vigesima secunda mensis julij anni 1660 qui die vigesima sexta ejusdem mensis et anni baptizatus fuit a me Benedicto Ramella Rectore. Patrini D. Joannes Bartolomeus filius D. Joannis Petri Rolandi de loco Almi et Arghentina uxor Dominici Ramellae presentis loci Lavinae* ». (ibid. 27 v.). — È l'architetto della Chiesa della Madonnetta e della Parrocchiale di Arenzano, costruita in collaborazione con il fratello Giovanni Antonio senior. Il 27 novembre 1688 sposa a Lavina Maria Antonia Garelo, figlia di Gio Francesco, (Arch. Parr. di Lavina: *Liber secundus, Nomina eorum qui se matrimonio coniunxerunt*, 6 r.). Dopo la morte della moglie, avvenuta verso la fine del secolo, Antonio Maria si ritira in convento presso i padri Agostiniani Scalzi assumendo il nome di padre Marino.

Dopo la morte di Antonina Bonanato, avvenuta il 16-7-1662 (ibid. *Liber primus de defunctis describens*, 21 v.), Giovanni Giacomo Ricca sposa a Lavina in seconde nozze il 30-9-1663 (ibid. *Liber primus De coniugandis*, 16 r.) Giovannetta Marino nata a Lavina il 19 gennaio 1633 (ibid., *Liber primus baptizatorum*, 9 v.). Dalla loro unione nacquero in Lavina cinque figli:

Caterina, nata il 22 settembre 1664 (ibid. 30 v.);

Giacomo Maria, nato il 3 agosto 1666 (ibid., 31 v.). Fu anch'egli capomastro, come risulta da un atto del 1725 del Notaio Spadini di Genova. Ha un figlio Giovanni Antonio detto « il Gobbo », che il Sertorio asserisce essere nato a Genova nel 1699. Di certo sappiamo che fu architetto, noto come Giovanni Antonio junior. Non si hanno notizie sulle vicende della sua vita. Giacomo Maria muore a Borgomaro il 12 dicembre 1737 (Arch. Parr. di Ville S. Sebastiano, *Decepsi*, 137 v.).

Maria Maddalena - nata il 1° febbraio 1669 (Arch. Parr. di Lavina, *Liber primus baptizatorum*, 37 r.).

Antonina - nata il 9 luglio 1671 (ibid., 34 v.).

Maria Antonina - nata il 25 agosto 1678 (ibid., 40 r.).

Giovanni Giacomo Ricca muore a Lavina il 21-1-1683 (ibid., *Liber secundus, Nomina defunctorum*, 2 v.). La moglie Giovannetta Marino morirà anch'essa a Lavina il 24 luglio 1711 (ibid., 19 r.).

* * *

Ai fini di un migliore chiarimento del problema dei Ricca, riportiamo gli stralci più significativi del Testamento del 5 giugno 1725 di Giovanni Antonio senior, rintracciato nell'Archivio di Stato di Genova (Atti del Notaio David Luigi Spadini, Testamenti, filza 29, 5 giugno 1725).

« Nel nome del Sig.re Iddio SS.mo

Il Sig.r Gio: Antonio Ricca del q. Gio: Giacomo del luogo della Lauina stato di Sauoia, di sua professione architetto, e commorante da moltissimi anni in questa Città di Genoua, da me Notaro infrascritto appieno conosciuto, sano, per la Iddio gratia, di mente, senso, loquella, uista, udito, et intelletto, et in sua buona, e perfetta memoria, benché si ritroui giacente in letto grauemente indisposto da malattia corporale ... dispone di sé, e de suoi beni ... come in appresso »....

« Il suo corpo, fatto cadauere, ordina e uuole, che sia interrato nella Chiesa di nostra Sig.ra de' RR.di Padri Agostiniani scalzi sopra il Conuento di San Nicola fuori la porta di Carbonara della presente città, nella di lui sepoltura, e che a detta chiesa sij accompagnato, oltra li Confratelli di quelle Confraternite, in quali è ascritto, dal R.do Paroco, e da dodici RR.di Preti secolari... » (c. 1 r.).

Seguono (c. 1 v.) molteplici impegni di Messe (ben mille, per lire 600, di cui cento da celebrarsi « dal R.do Padre Emanuelle Ricca suo nipote della Religione di S. Agostino del conuento di Quarto », del quale non parlano i docc. di Lavina, e quattrocento « da RR.di Preti, e Frati abitanti in detto luogo della Lauina Patria di esso Sig.r Testatore »; ed altri lasciati ad « opere pie » genovesi. Quindi si conferma la donazione già fatta con atto del 1722:

« a fauore della Sig.ra Anna Maria sua moglie, tra l'altre cose, dell'usufrutto, uso, et habitatione, e come meglio, della presente casa, in cui habita esso Sig.r Testatore situata nella piazza de Tessitori annessa al teatro della Chiesa di S. Agostino, quanto sia però solamente per l'annua somma di Lire mille moneta di Genoua corrente,... (c. 2 r.)

e sia pure con alquante riserve e limitazioni. Del pari si conferma...

« ... la donazione dell'usufrutto ... alla detta Sig.ra Anna Maria sua consorte di tutti li mobili, suppellettili, biancherie, sete, lane et altro, che si trouerà al tempo della morte di detto Sig.r Testatore nell'appartamento superiore di detta casa, che era habitato, et in quale anche di presente il medemo habita, ... eccettuati li disegni, e libri d'architettura, che sono nella stanza del studio d'architettura d'esso Sig.r Testatore, delli quali vuole disporre, e lasciarli, come disponendone ha lasciato, e lascia per via di legato detti disegni, e libri d'architettura al Sig.r Gio: Antonio Ricca suo nipote, figlio del Sig.r Giacomo, per poter con essi imparare, et ammaestrarsi in tale ministero ... » (c. 3 r.).

« Item ordina e uuole detto Sig.r Testatore che dal capo maestro Giacomo Filippo Maruardo, o da altri per esso, si perseguisca, e termini la fabrica della chiesa parrocchiale di S. Antonio Abbate del luogo di Lauina sua Patria, in tutto come si è assonto di fare in uigore di polizza fatta l'anno 1724 a 16 ottobre, e per il pagamento del ressiduo delle lire tre mila duecento ottanta sette, de quali in detta polizza non per anco pagato e che detto Sig.r Testatore si è obligato di pagare, come asserisce per detta fabrica in uigore di detta polizza, com'anche per altre lire duecento, che oltre detto rassiduo ordina douersi pagare dall'infrascritta sig.ra sua figlia et erede per ultimazione di detta fabrica alli M.ci Deputati di detta chiesa parrocchiale di S. Antonio Abbate o pure al detto capo maestro Giacomo Filippo Maruardo, obbliga et ipoteca detto Signor Testatore per il ressiduo di dette lire tre mila duecento ottanta sette, e per dette altre lire duecento accresciute come sopra à fauore de sud.ti M.ci Deputati di detta Chiesa o sia del detto capo maestro Maruardo, le piggioni della casa in esso Sig.r Testatore situata in Genoua in uicinanza della chiesa di Sant'Agostino fra il caroggio di Mezzagalea e quello dei biscotti ...; e per essigere da moderni, e futuri conduttori di detta casa le piggioni, che deuono, e douueranno come da loro obblighi, per pagare con esse il ressiduo di dette L. 3287 non per anco pagate, e dette altre L. 200 ... fa, e costituisce detto Sig.r Testatore suo Procuratore speciale doppo sua morte il Sig.r Giacomo Ricca suo fratello, con facultà al medemo o a persona per esso di scuodere da' conduttori moderni, e pro tempore di detta casa dette piggioni, per pagarle di mano in mano, essatte che le hauerà, a detti M.ci deputati di detta chiesa » (c. 4 r. e v.).

Seguono lasciati ai fratelli Domenico, Giacomo, Giovanni Battista, ai nipoti Giovanni Giacomo e alle figlie di Domenico; istituisce infine sua erede universale la signora Maria Antonia Ricca, sua unica figlia, moglie del signor Carlo Matteo Bacilieri, con fideicommisso per il nipote Nicolò Bacilieri, ed alcuni altri impegni.

Al testamento è allegata la

« Nota di tutti li effetti possiede Gio Antonio Ricca di quello pagano oggidì, e di ciò che importano per conto d'azienda secondo quello pare raggoneuole ».

Prima Una Casa Grande in Canetto acquista dall'Ill.mo Sig.r Co. Geronimo Veneroso uale secondo quello rende a ragge di 3 per 100 L. 46833. 6. 8

2° Altra casa bassa in Canetto acquistata dal M.º Gio: Batta Panesi che a rag.o di 3 per 100 vale L. 29733. 6. 8.

3° Altra casa bianca in Canetto Acquistata da Sig.ri Spinoli che a detto ragguaglio uale	L. 40433. 6. 8
4° Casa da S. Agostino oue abita, a rag.o di 4 per 100 vale	L. 30300
5° Altra casa nuoua da S. Agostino al raguaglio vale	L. 35175
6° Due appartam.ti nella casa di Rauecca al raguaglio c.s.a	L. 3500
Casa dalla Madre di Dio vale ...	L. 12000
Un fondo di [casa] compro dal Ospedale di Pammatone vicino alla Madre di Dio...	L. 300
Sito acquistato da fratelli Ghiglioni di contro le Medee che con la spesa de pilastri e muraglie e getiti (?) a calcolo	L. 1200
Siti acquistati da fratelli Carboni, uno in Raueca e l'altro in S. Andrea ap.so l'Ill.mo Gio Lanfranco Grimaldo (righe cancellate)	L. 600
Siti acquistati da fratelli donati contro Gio: Ambrosio Costa	L. 200
Siti acquistati per far la strada contro d.o Costa a calcolo circa	L. 3000
Un Magazeno a Pré sotto la casa delli Eredi di Gio: Batta Marneseti (?)	L. 300
Siti n.° 16 acquistati dalli RR.PP. della Ceruara Situati nel Caroggio dritto di Rauecca	L. 2573. 12

Segue l'elenco dei creditori per un ammontare di L. 47465. 18. 1. Tra questi figurano anche i fratelli Rev.do Padre Marino creditore per lire 754.4, Gio Batta Ricca per L. 5488.14.11 e Giacomo Ricca per L. 13620.

* * *

Il testamento ci permette di delineare concretamente la figura e l'opera dell'architetto Giovanni Antonio Ricca senior che dall'inizio di questo secolo la critica contemporanea, anche a causa della mancanza di notizie sicure, ha privato dell'attribuzione di alcune opere a vantaggio del nipote Giovanni Antonio junior detto « il gobbo ». Inoltre ci consente una precisa documentazione sulla sua ultima opera, la chiesa parrocchiale di Lavina.

Or dunque Giovanni Antonio senior non fu solo ingegnere, come asserisce il Labò, ma fu anche architetto, come si legge nel testamento e come dimostrano le sue opere: la chiesa parrocchiale di Arenzano (1703), costruita in collaborazione con il fratello Antonio Maria (2); la chiesa di S. Margherita di Sori (1711) (3); la chiesa di S. Ignazio in Carignano (1724); ed infine la chiesa parrocchiale di S. Antonio Abbate di Lavina, ora databile con certezza al 1724. Ulteriore testimonianza della sua professione è la presenza dello studio di architettura che egli aveva in Genova nella sua stessa casa.

(2) G. FIESCHI BOSSOLO, *Alcuni aspetti dell'architettura settecentesca in Liguria*, « Palladio » 1965, pag. 132 sgg.

(3) E. DE NEGRI, *Chiese settecentesche a pianta ellittica nel Genovesato*, « Boll. Lig. », 1967.

Per quanto riguarda la figura e l'opera di Giovanni Antonio junior non si hanno che scarse e incerte notizie. L'unico dato certo ci è fornito dal testamento in cui si precisa che Giovanni Antonio senior fu zio di Giovanni Antonio junior, chiarendo il dubbio posto dal Labò. Inoltre nello stesso documento si legge che Gio Antonio senior lasciò al nipote i disegni e i libri d'architettura, perché si istruisse nella professione di architetto. È significativo notare che, a differenza di ciò che fece nei riguardi degli altri suoi nipoti e parenti, lasciò a Giovanni Antonio soltanto i libri e i disegni d'architettura, di valore economico relativamente scarso, ma importanti ai fini della sua formazione di architetto; il che fa presumere che lo zio avesse intuito la predisposizione del giovane a questo tipo di studi; ma sembra dimostrare al tempo stesso che nel 1725 Gio Antonio j., pur provenendo da un ambiente di architetti o almeno capomastri come suo padre, non aveva ancora una personalità artisticamente definita, e certo non era ancora architetto autonomamente affermato.

È legittimo quindi supporre che i testi e i disegni lasciati gli dallo zio siano stati utili alla preparazione di Giovanni Antonio j. fino a permettergli di arrivare al notevole livello della sua produzione artistica.

Lavina e la sua chiesa

Lavina entra nello studio dell'architettura tardo-barocca della Liguria occidentale non solo per il fatto di essere il paese d'origine dei Ricca, ma perché ad uno dei maggiori architetti della famiglia si deve la stessa chiesa parrocchiale di S. Antonio Abbate.

Lavina è un paese dell'entroterra ponentino che si distingue discretamente dagli altri per essere quasi a fondovalle, sul lato destro, volto a settentrione, di un « canale », una vallecchia piuttosto incassata, la « Giara di Rezzo », affluente dell'Aroschia, e perché presenta un impianto urbanistico alquanto disarticolato. La chiesa di S. Antonio non è, come più spesso, al centro del borgo, ma in posizione del tutto marginale, a levante: come il contrapposto Santuario della Madonna al margine alto di ponente, e così al duplice accesso dell'antica via di fondo valle che da Rezzo scendeva a Pieve di Teco, mentre una parte cospicua dell'abitato si sviluppa lungo un secondo asse viario, storicamente forse più importante, che da Borgomaro per Valdebella scendeva al ponte di Lavina e quindi risaliva per Cénova alle Prealpe, in direzione del Piemonte. Su questa via, tra l'altro, in posizione elevata e solatia (c. 700 m.), tra Valdebella e il paese attuale, sorgeva la vetusta chiesa di S. Maria Maddalena, che una radicata tradizione indica come nucleo originario della stessa comunità di Lavina.

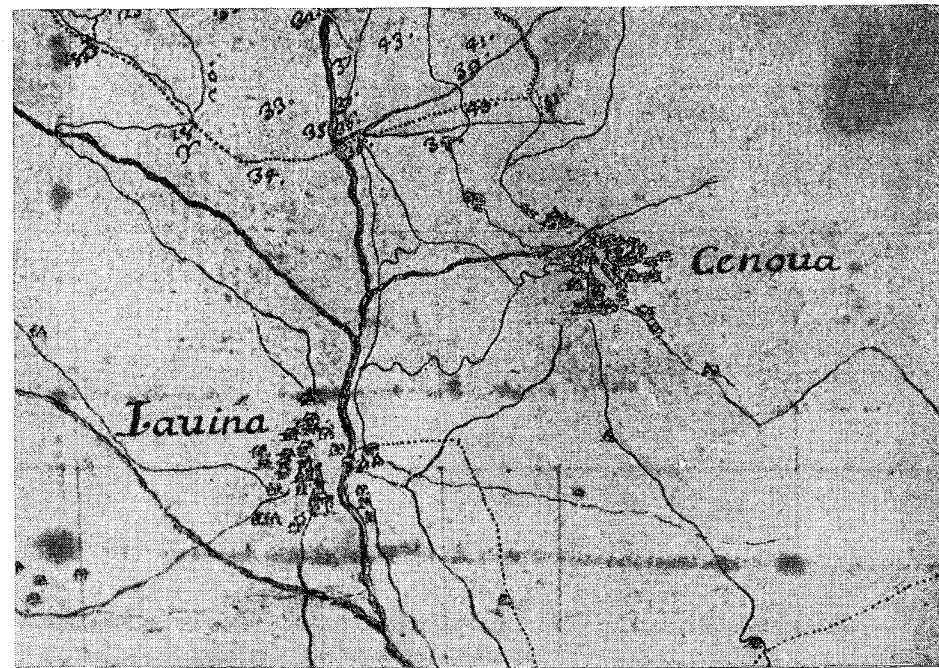
La parrocchiale di S. Antonio tuttavia non è una fondazione recente: lo attesta, oltre il titolo, quel che rimane ancor oggi della primitiva costruzione romanico-gotica, e cioè il campanile ornato di archetti pensili di inconfondibile tradizione medioevale, che restano tuttora, nonostante il rifacimento tardo barocco dell'insieme. Ma il nostro interesse oggi è rivolto alla costruzione settecentesca del Ricca.

Ai fini delle nostre ricerche sulla chiesa di Lavina sono stati di fondamentale aiuto il « *Libro dei conti* » dell'archivio della Parrocchia e il testamento già citato — e d'altronde reperito nell'Archivio di Stato genovese in virtù di un riferimento proprio di quel « *Libro* » — nel quale Giovanni Antonio senior, ormai prossimo a morire per malattia, lascia l'incarico di proseguire e terminare la chiesa, che egli « si è assunto di fare in uigore di polizza fatta l'anno 1724 a 16 ottobre », al capomastro Giacomo Filippo Maruardo di Candiasco, presso Borgomaro (4).

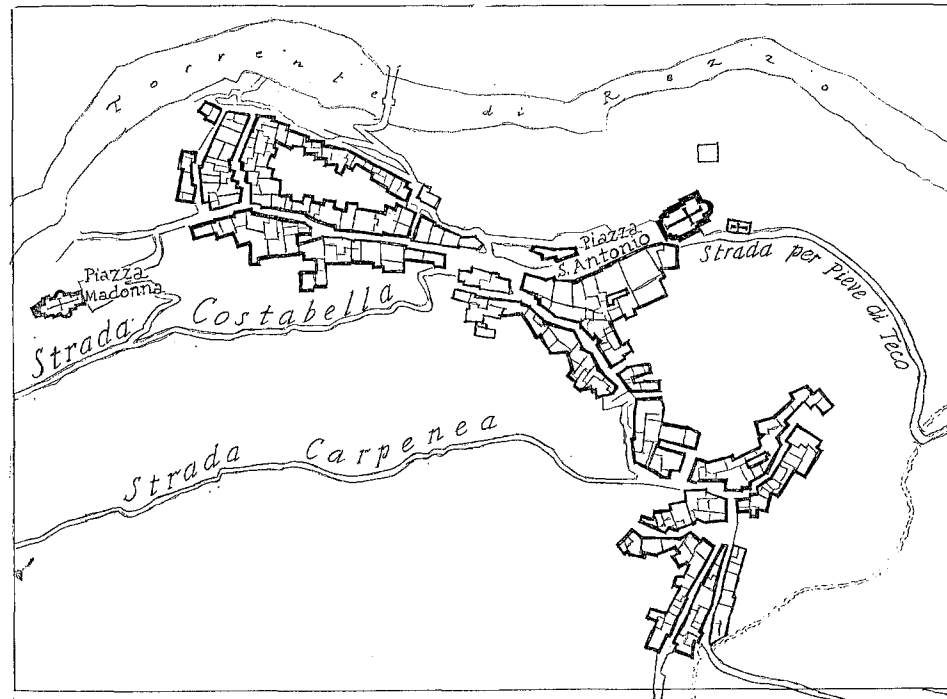
Sempre nello stesso testamento l'architetto lascia detto che siano date ai massari deputati lire 3287 per la costruzione della chiesa, come si era già impegnato di pagare all'atto del contratto, più lire 200 perché la chiesa sia terminata, e nomina suo fratello Giacomo procuratore speciale affinché si occupi del pagamento. Ne consegue che la datazione della costruzione della chiesa di S. Antonio Abbate di Lavina è da attribuirsi al 1724.

Gli anni dal 1725 al 1738 non sono documentati, in quanto il « *Libro dei conti* » della parrocchia inizia con l'anno 1738. A questa data la chiesa è ormai ultimata per quanto riguarda la sua struttura; si fa infatti diretto riferimento a soldi spesi per chiodi serviti per il tetto della costruzione. Tuttavia restavano da fare le rifiniture e la sacrestia, iniziata nel 1739. Ed infatti anche attualmente si nota come la sacrestia sia posteriore alla costruzione della chiesa e non ne faccia parte integrante.

Nel 1740 viene eseguito il portale della chiesa; nel 1741 notiamo che è ancora presente, ma per l'ultima volta, per lavori « al niccio del SS. Rosario », il « Capo d'opra » Giacomo Filippo Maruardo, al quale a fine anno sembra sia liquidato il conto. Ma l'opera continua, e già nel gennaio 1743 lavora tre giorni per il pulpito e riceve acconto per « la fabbrica del SS. Rosario » un « Francesco Maria Maruardo (o « Marualdo ») di Candiasco », che è ovvio presumere parente, e probabilmente figlio, di Giacomo Filippo, che diversi elementi ci mostrano piuttosto



1/2. — Lavina e Cénova in un « tipo » settecentesco, orientato a ponente, della *Raccolta Cartografica dell'ASG* (la chiesa è correttamente al limite di levante del borgo; il ponte sulla Ghiara di Rezzo è ben segnato, così come i vari itinerari), e nel rilievo catastale moderno, sfrondata delle strutture viarie più recenti.



(4) Si noti che Candiasco è frazione di Borgomaro sul versante meridionale del Valdebella, ed a Borgomaro nel corso di questi anni pare che si siano trasferiti, forse anche a seguito di matrimoni, diversi membri della famiglia Ricca, come rivela tra l'altro la frequenza di uomini del Maro negli atti dell'archivio parrocchiale di Lavina. Questa presenza dei Ricca nel centro maggiore, di là dal colle, ha indotto in passato qualche studioso a ritenere i Ricca originari del Maro (t.o.d.).



3. — Panorama di Lavina, da levante. La Parrocchia, qui vista dal lato absidale, e il Santuario della Madonna si guardano a distanza custodendo il borgo, che si stende sul declivio sino al ponte antico, che si intravede a monte dell'attuale ponte del raccordo carrozzabile. Nello sfondo Rezzo e la montagna del passo della Teglia verso Triora.

anziano (5). Francesco Maria lavora ancora alla Cappella del Rosario nel '44. Poi nel nostro « Libro dei Conti » per la fabbrica della chiesa c'è un decennio di silenzio. Appare evidente che è sorta una contestazione col nuovo Capo d'opera, alla quale non saranno state estranee annose questioni giudiziarie per il recupero del lascito di Gio Antonio Ricca a beneficio della fabbrica stessa, delle quali si hanno nel « Libro » notizie dettagliate ed interessanti, che meriterebbero un esame in altra sede.

Il discorso riprende nel settembre 1753, quando una missione della Massaria si porta a Candiasco « a parlare al Sig. Capo d'Opra Marualdo per la Fabbrica della Chiesa ... », ed ancora a fine novembre « per far sciogliere da due annotari le differenze vertenti per la Fabbrica della

(5) Sembra che fosse presente già sullo scorcio del Seicento nella fabbrica della chiesa-santuario di N.S. Assunta dei Piani di Imperia. - Per intanto annotiamo che l'avvicinamento di due omonimi Capi d'opera nel giro di due mesi, al traguardo dell'anno, induce alla facile ipotesi, suggerita sia dalla consueta *traditio* dell'arte nell'ambito della famiglia, sia dal costume dei Maestri di designare il loro « continuatore », che Francesco Maria sia figlio di Giacomo Filippo, e che pertanto quest'ultimo fosse già maturo quando il Ricca lo designò per l'esecuzione del suo disegno per la chiesa di Lavina. D'altra parte la presenza di un Giacomo Filippo Maruardo (o Marualdo o Maluardo, ch'è lo stesso) alla fine del Seicento ai Piani apre un problema sulla personalità artistica del Nostro che merita, ed attende, un approfondimento (t. o. d.).

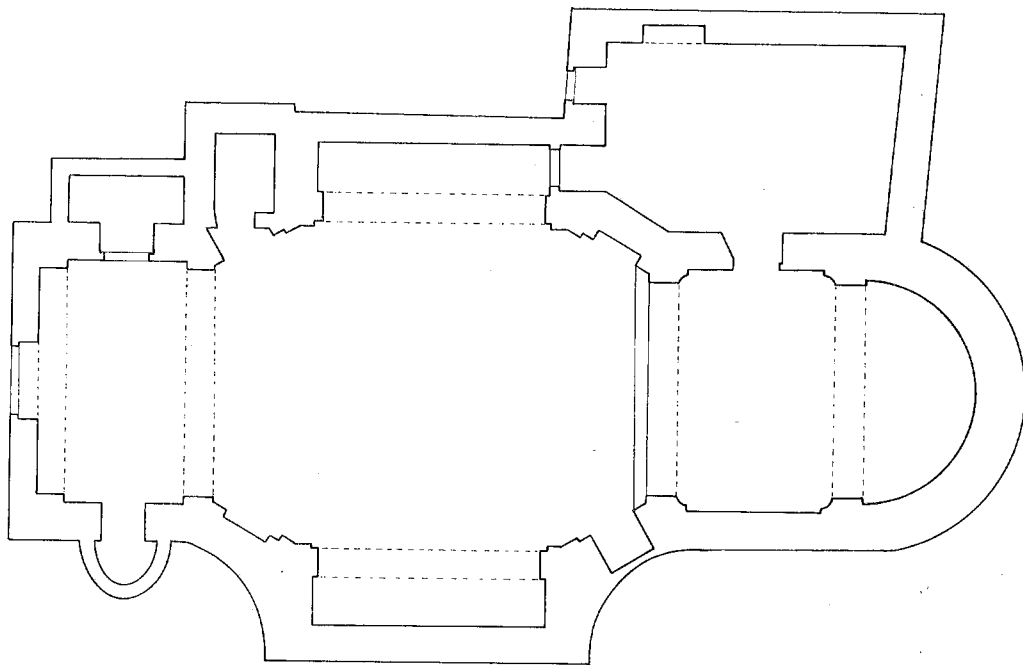


4. — Lavina da ponente, con la chiesa isolata, a mezza altezza del borgo che digrada lungo la strada che dalla Maddalena e da S. Bernardo scende al ponte sulla Ghiara per risalire a Cénova e alle Prealbe.

Chiesa tra la stessa Chiesa e il Cappello d'opra Marualdi ». La contestazione riguardava il problema del tetto, che il Marualdo nel '42 aveva fatto poggiare sulla volta, ed i massari temevano per la stabilità di quest'ultima, per cui due anni dopo, nel 1756, faranno rialzare il tetto, con conseguente rialzamento del muro perimetrale, come tuttora rivela il diverso trattamento della muratura. Tuttavia il Franc. M.^a Marualdo non risulta più attivo nella fabbrica, per la quale intervengono saltuariamente maestri locali, di Rezzo, della Pieve, di Cénova e di Calderara.

Il 12 aprile 1754, sempre in base al « libro dei conti » (6), giunse a Lavina lo stuccatore luganese Giacomantonio Folcione per prendere

(6) « 12 aprile [1754] venerdì santo si è portato in questo luogo il Sig.^r Giacomantonio Folcione di Logano suvero di nazione, stuccadore per fare l'apalto della Cappella del SS.mo Rosario ». « E poi li 29 aprile d.o stuccadore ha dato principio a detta cappella ».



5. — Pianta della chiesa di S. Antonio Abbate in scala 1:200 (rilievo degli Autori).

l'appalto, in un primo momento, della cappella del Santissimo Rosario. A questa data, pur già esistendo, la cappella era ancora pressoché priva di decorazione, tranne un ovale di stucco ornato con teste d'angelo ed arabeschi fatti dal capomastro Francesco Maria Maruardo.

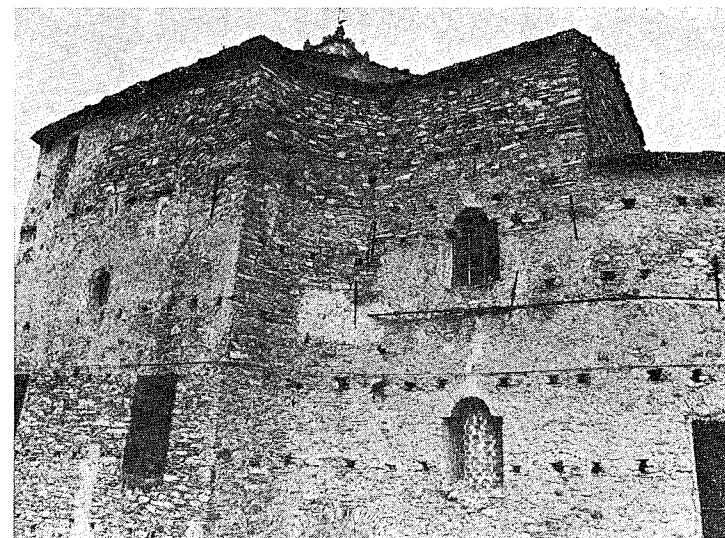
Il 29 aprile dello stesso anno il Folcione inizia l'opera; ed infatti nel periodo successivo risulta che furono comprate tavole, corde, calcina bianca, colori, marmo ed altri materiali necessari ai lavori. In seguito fu affidato al Folcione l'incarico di completare il pulpito e di fare la custodia all'altare del Rosario. L'anno dopo, 1755, lo troviamo a lavorare per gli stucchi nella cappella del Carmine, e poi per la soffitta della cantoria.

L'ultima notizia che riguarda il Folcione risale al 20 febbraio 1756, quando egli viene definitivamente pagato per i lavori della cappella del Carmine. La vetrata ovale di questa cappella era stata fatta nel 1754 da maestro Gio Batta Diana di Rezzo. Le altre due vetrate laterali della cappella e quella per la facciata della chiesa, chiusa durante i rifacimenti ottocenteschi, furono fatte nel 1756 dal maestro Alberto Montalto di Genova.

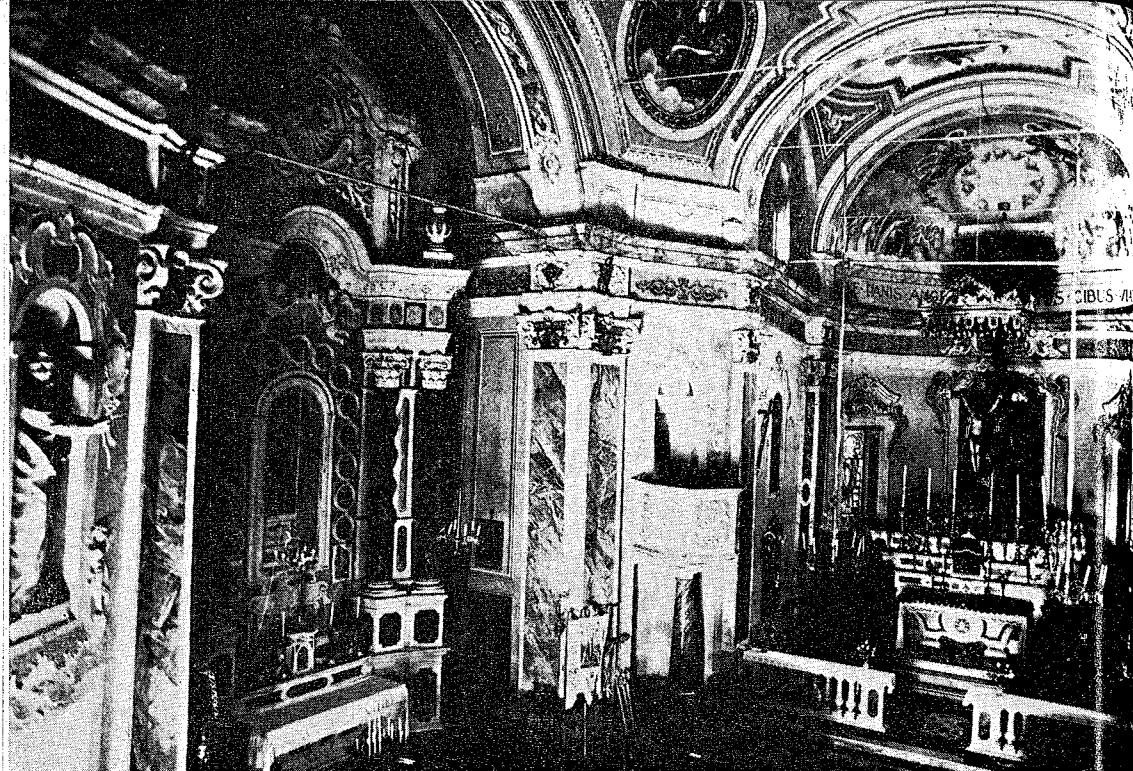
La facciata della chiesa, piuttosto sviluppata in altezza, è articolata in un doppio ordine di paraste senza capitello e termina con un fastigio ondulato. Nel complesso è di una semplicità elementare. L'affresco di S. Antonio Abbate, del 1764, era opera di Carlo Giuseppe Aicardi d'One-



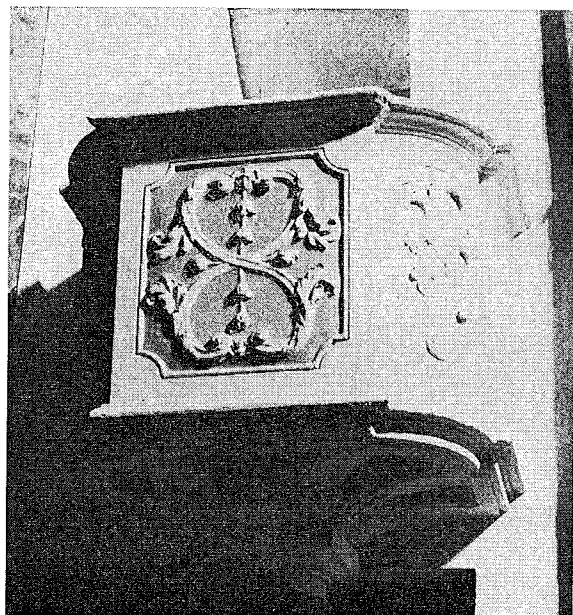
6. — Fianco sinistro di S. Antonio, con la parte absidale ed il tratto superiore del campanile, rifatto nel 1764. Il gioco dei tetti asseconda armonicamente i suggerimenti della pianta articolata ad aula absidata.



7. — La tipica concavità della linea perimetrale tra il presbiterio e la cappella laterale destra (del Carmine). Il diverso paramento attesta la sopraelevazione della volta, di cui parlano le cronache settecentesche (v. pag. 43).

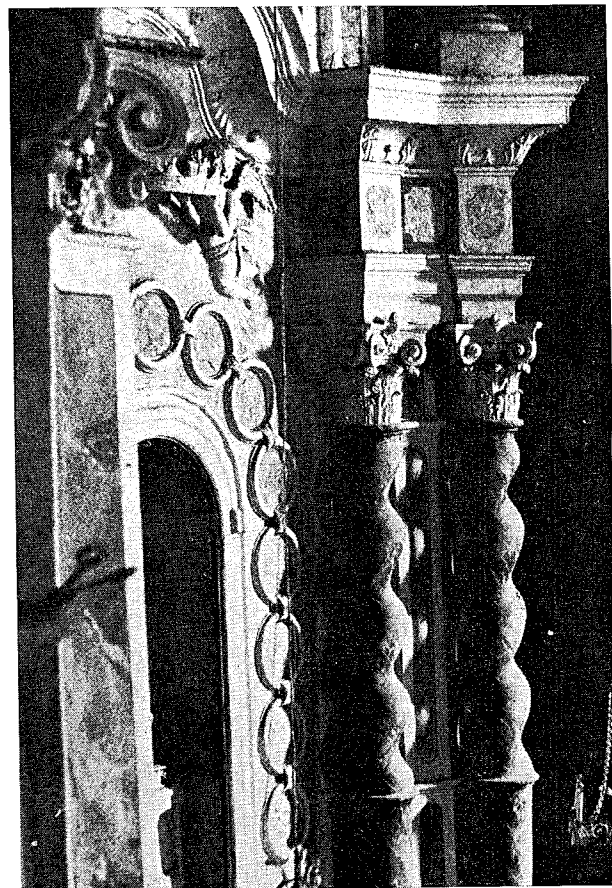


8. — Chiesa di S. Antonio, interno: il presbiterio con l'altare maggiore e la Cappella del SS. Rosario, con le decorazioni a stucco del luganese Giacomantonio Folcione (1754).



9. — Chiesa di S. Antonio, il pulpito con le sobrie ed eleganti decorazioni a stucco del Folcione.

10. — Chiesa di S. Antonio, Cappella del SS. Rosario, particolari della decorazione a stucco del Folcione con la tipica «catena di cerchi», inserita sulle strutture architettoniche realizzate due lustri avanti dai due Maruardi.



glia. Per quanto riguarda il campanile, era stato mantenuto in un primo tempo quello medioevale, con la sola aggiunta di una guglia di mattoni nella parte superiore. Questa fu abbattuta l'11 agosto 1764; il giorno dopo si iniziò il rialzamento del campanile, sotto la direzione del capomastro Languasco.

L'interno presenta un unico vano ovale, centro della costruzione, preceduto da un breve atrio rettangolare con volta a botte. A destra è il piccolo battistero semicircolare, forse ricavato in tempi molto più recenti; a sinistra è il vano d'accesso al campanile e alla cantoria.

Il presbiterio, con volta a vela ribassata, e l'abside a catino si legano con continuità, sottolineata dal cornicione, con tutto l'ambiente della chiesa, la cui ampia volta centrale è unificatrice dello spazio ed esprime il senso di leggerezza delle chiese liguri dell'età tardo-barocca. Accennano questa sensazione le due cappelle laterali del SS. Rosario, e del Carmine, decorate dal Folcione.

Una lieve anomalia nella costruzione può apparire la nicchia a destra della balaustrata: ma è il vano di una porta laterale che permetteva l'accesso a chi proveniva dalla Pieve per la strada antica. La sacrestia a sinistra, puramente funzionale, non costituisce un problema architettonico.

Attualmente la chiesa, dopo le variazioni al progetto (sacrestia, tetto, campanile, ecc.) ed i rifacimenti ottocenteschi, ha un tono dimesso e tradisce le reali intenzioni dell'architetto Gio Antonio, le quali si manifestano esclusivamente nell'impianto, non avendo potuto egli stesso seguire il lavoro, affidato all'opera di capomastri e artigiani locali.

In tutta la sua produzione notiamo la presenza di due tipologie fondamentali: una più allungata con un numero maggiore di cappelle laterali, e l'altra che pur mantenendo un impianto ovale presenta una pianta più raccolta ed accentrata. Mentre la pianta allungata è tipica delle prime opere dell'architetto, la pianta centrale, invece, si ritrova nelle sue ultime realizzazioni, quali la chiesa appunto di Lavina. Essa si pone dunque come prototipo di un impianto centrale che troverà una larga diffusione nelle opere di Giovanni Antonio junior, come ad esempio nella chiesa parrocchiale di Bogliasco, anche se ad un livello qualitativo più elevato.

Rinangelo Paglieri - Nadia Pazzini
Marilena Serrato

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- P. GIACINTO DA SANTA MARIA, *Vita del Venerabile P. Carlo Giacinto*, Genova 1727.
C. G. RATTI-R. SOPRANI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti genovesi*, II, Genova 1769.
F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1846.
F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, I, Genova 1864.
F. ALIZERI, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875.
L. SERTORIO, *Una famiglia di architetti*, in «Gazzetta di Genova» 1918, n. 7-8.
Künstlerlexikon, Lipsia 1934, vol. 28, s. v.
M. LABÒ, *Invito a studiare i Ricca*, in «Giorn. Stor. e Letter. della Liguria», 1936, ristampato in M. LABÒ, *I palazzi di Genova di P. P. Rubens e altri scritti di architettura*, Genova 1970, pagg. 52-55 dell'Appendice.
GABRIELLA FIESCHI BOSSOLO, *Alcuni aspetti dell'architettura settecentesca in Liguria*, in «Palladio», XV-1965, pp. 129-42.
EMMINA DE NEGRI, *Chiese settecentesche a pianta ellittica nel Genovesato*, in «Bollettino Ligustico» XIX-1967, pp. 43-64.

FONTI MANOSCRITTE:

Archivio Parrocchiale di Lavina: «*Liber primus: baptizatorum — de coniugandis — de defunctis describens*»; «*Liber secundus: baptizatorum — nomina eorum qui se matrimonio coniunxerunt — nomina defunctorum*»; «Libro dei conti» (1738 sgg.).

Archivio Parrocchiale di Ville S. Sebastiano: «*Liber deceptorum Borgo Maro* - dal 14 aprile 1625 ai 20 marzo 1746».

Archivio di Stato di Genova: Atti del Notaio David Luigi Spadini - Testamenti, filza 29, 5-6-1725; e filza 10-20, 1725.

Tangenze: Seicento lombardo e Seicento genovese

La grande mostra milanese, a parte l'opportunità di una nuova analisi critica del barocco genovese nella sua componente lombarda, offre all'Autrice l'occasione fortunatissima, non colta prima d'oggi, di pubblicare ed illustrare con acume due grandi tele di Valerio Castello — il suo « primo amore », e ad un tempo una delle figure più altamente significative del « barocco » in Liguria — da Lei « scoperte » ad Asti or son più di quattro lustri, poco dopo il suo approdo dalla grande scuola bolognese del Longhi alla spiaggia culturale genovese, che si stava allora risvegliando da un discreto letargo. Ma lo studio è fecondo di altri preziosi accostamenti che aprono un discorso che ci auguriamo ricco di ulteriori sviluppi. (t.o.d.).

L'importante mostra del Seicento lombardo, che ha qualificato l'estate culturale milanese,* illuminante non solo i problemi dell'arte figurativa, ma anche di un atteggiamento esistenziale dell'uomo nella storia, può essere l'occasione di rimeditare su alcuni eventi artistici della cultura figurativa genovese all'incirca contemporanei.

È forse utile premettere che la denominazione di « Seicento lombardo » è stata adottata in senso lato, in quanto la mostra proponeva, in verità, eventi artistici del periodo dei due Borromeo, di un tempo, cioè, che va dalla fine del '500 al 1630 circa e che la scelta di tale denominazione presupponeva, da parte degli ordinatori, la necessità di uscire, in ultima analisi, da definizioni precostituite. Sia dalla definizione longhiana, tuttora accettata e fruita dalla critica, di « tardomanierismo », anche se proprio il manierismo è stato, per molti di questi pittori, il punto di partenza, non solo linguistico, ma soprattutto come condizione di crisi storica e spirituale, sia da quella di « classicismo sacro » in contrapposizione al « classicismo profano » delle coeve scuole bolognese e romana e dove il termine di classicismo varrebbe, in ogni caso, per il sentimento di trionfante « pietas » che domina il clima borromeo. Del resto, i pittori lombardi superano anche altri schemi, coi quali la critica ha inteso qualificare i poliedrici aspetti di questo secolo: il « realismo »,

* Milano, Palazzo Reale, giugno-novembre 1972.

che implicherebbe un discorso alla Caravaggio, da cui divergono sostanzialmente, pur accettando talvolta frammenti di realtà flagrante, il « barocco », le cui problematiche di spazio indeterminabile, di fantasmagorica « species » formale, di esaltazioni sensuali catturano spesso la loro sensibilità. Al di sopra delle definizioni estetiche e teoretiche, pur sempre affascinanti e tanto più illuminanti proprio nel momento in cui vengono chiarite e superate, la mostra milanese ha evidenziato, al di là delle intenzioni programmatiche, s'intende, i rapporti culturali tra la Lombardia e la Liguria e una indiscutibile circolazione di idee tra le due aree. Tali rapporti, si badi, sono esistiti da sempre, da quando, almeno, si parla di scuola ligure nella storia della pittura, nel senso che la Liguria si è trovata spesso in condizione di ricevere piuttosto che di dare: basti pensare alla situazione della pittura nel '400 e all'apporto della cultura lombarda da Braccresco ai Pavesi. Il ritorno verso l'orbita lombarda, dopo un secolo di prevalenti contributi toscani, che significarono per Genova la rinascenza, fu puntualizzato fin dalle fonti ed, « in primis », dal Soprani (1) che notificò la venuta a Genova di Giulio Cesare Procaccini dal 1618 al 1620. Questo evento determinò non solo un polarizzarsi di interessi intorno alle opere che il pittore lasciò a Genova, e che vanno dal grande « Cenacolo » dell'Annunziata, col relativo bozzetto della Spinola, presente alla Mostra di Milano, alla tela del « Martirio di S. Bartolomeo » già in S. Stefano, alla « Madonna e Santi » della Basilica di Carignano, al « S. Sebastiano » del Rimedio, per non parlare delle opere a destinazione pubblica e delle molte tavole e tele tuttora presso collezioni genovesi, ma rappresentò un vero coagulo culturale, tale da indurre molti pittori genovesi della generazione successiva, e prima di tutti Valerio Castello, a recarsi a Milano per approfondirne lo studio. Lo stesso viaggio a Parma, che nel suo curriculum formativo si dà come seguito a quello di Milano, ne è la diretta conseguenza: vale a dire che gli studi su Correggio e su Parmigianino, incontestabili componenti della formazione di Valerio Castello, e di tanti genovesi del '600, appaiono per il tramite mentale del Procaccini, attraverso « l'interpretazione metamorfica della natura che egli trasse dal Parmigianino » (Longhi). In tempi recenti (2) ci si è riproposto, in termini più estensivi nel tempo e nelle persone, il problema delle presenze lombarde a Genova nel primo ventennio del '600, nel momento in cui si andavano formando le grandi personalità della pittura genovese; presenze queste che vennero a trovarsi accanto ad altre più o meno presti-



1. — CERRANO, *Cristo e la Samaritana*. Genova, collez. privata.

giose, ma altrettanto responsabili, dai toscani, come Sorri, Lomi, Brandimarte, ai grandi Fiamminghi, e perfino allo stesso Caravaggio, protagonista di una « fugace » (nel senso più pregnante della parola) apparizione a Genova intorno al 1607. Secondo il Valsecchi infatti anche il Morazzone, « vita de l'ombre et anima de' lumi » (3), costituirebbe una presenza a Genova, documentata da un « S. Carlo in adorazione ai piedi della Vergine » e dalle decorazioni ad affresco della Parrocchiale di Sestri Ponente chiaramente nel gusto lombardo, per i quali lo stesso Valsecchi propone, con valide argomentazioni critiche la data del 1617,

(1) SOPRANI, *Vite...*, 1674, pag. 315.

(2) P. TORRITI, *Dipinti del Procaccini a Genova*, in « Arte Lombarda », I, 1964, M. VALSECCHI, *Schede lombarde per G. C. Procaccini (e Morazzone)*, in « Paragone 243 », 1270.

(3) Definizione di GIULIO CESARE GIGLIO in « *La pittura trionfante* », ristampata da ROBERTO LONGHI in « Paragone 7 », 1951.



2. — VALERIO CASTELLO, *Morte di Lucrezia romana* (cm 245 x 260). Asti, Museo Civico.

da una « Natività della Vergine » in S. Maria della Cella a Sampierdarena (4), da un « S. Francesco e l'angelo » in Palazzo Bianco, sia pure conteso all'Assereto (5).

Il Torriti (6) poi getta là un'ipotesi peraltro fortemente dubitativa della presenza a Genova anche del Cerano; più convincente invece l'ipotesi di opere del Cerano a Genova « ab antiquo » possibili in una circolazione così fluida tra le due città (7). Oltre quella pubblicata nelle stesse sedi dal Torriti, può sostenere la tesi quest'altra tela del Cerano,

- (4) Restituita al Morazzone da G. FRABETTI in « Bollettino Ligustico » 1/2, 1968, e proposta dubitativamente come copia dal TORRITI in *La pittura a Genova e in Liguria*, II, 1971, pag. 71.
- (5) TORRITI, *La pittura a Genova e in Liguria*, II, pagg. 21 e 61, e G. V. CASTELNOVI, *ivi*, pag. 156.
- (6) TORRITI, *op. cit.* pag. 20, e in *Ricordi di vecchie gallerie genovesi*, in « Scritti in onore di A. Morassi », 1970.
- (7) Tale ipotesi è implicitamente confermata dagli inventari dei quadri di antiche collezioni pubblicate recentemente da V. BELLONI, *Penne, pennelli, quadrerie*, Genova, 1973, pagg. 61, 62, 63.



3. — FRANCESCO DEL CAIRO, *Lucrezia romana* (cm. 123 x 101). Madrid, Museo del Prado.

in collezione privata e proveniente da un antico casato locale (figura 1), replica della « Samaritana » di Varsavia (Museo Nazionale), di Roma (Palazzo Corsini), e di Toledo (Cattedrale) (7 bis).

È interessante, poi, notare come nel problema delle relazioni culturali tra Milano e Genova si sia inserita la voce di Roberto Longhi (8) con una cauta ipotesi di inversione di termini nei rapporti G. C. Procac-

- (7 bis) Un'altra versione della « Samaritana » del Cerano, finora inedita, di proprietà della National Westminster Bank, Heythrop Park, Banbury, è apparsa alla mostra « Lombard Paintings c. 1595-c. 1630 », Birmingham, 1974 (V. il Catalogo redatto da P. Cannon-Brookes, a pp. 112-113).
- (8) LONGHI, *Codicilli alle « Schede lombarde » di M. Valsecchi*, in « Paragone 243 », 1970, pag. 197.

cini-Rubens del tempo genovese, scuotendo quel caposaldo che è la data del 1618 attestata dal Soprani per il viaggio di Giulio Cesare a Genova, per rimbalzare questo evento indietro nel tempo. Il risultato di questa ipotesi critica consiste, da una parte, nell'anticipare la svolta del pittore lombardo dalle implicazioni manieristiche verso « germi di libertà mentale da poter servire all'imminente età barocca »; dall'altra parte, nell'« invito prudente a ricercare se non sia stato primo il Rubens a trar profitto dalla conoscenza di qualche veemente saggio » del Procaccini. Dove il pregnante significato di « veemente » va inteso soprattutto in rapporto a quel fare che il Longhi definisce in altra sede (9), precisandone la radice parmigianinesca e della sua tecnica di incisione su legno, l'« autonomia dell'abbozzo ». Il « fare abbozzato » è il segno dell'originalità e della modernità di G. C. Procaccini, anche tra i suoi stessi comprimari, e costituisce il contributo più autentico e incontrovertibile ad alcuni singolari aspetti della pittura genovese, specialmente ai bozzetti del Castiglione e di Valerio Castello, per il tramite dei quali non solo essa si aggiornò, interpretando con quel linguaggio « non finito » il senso di instabilità, di inafferrabilità del vero che è la filosofia dell'epoca, ma predispose la semantica del futuro.

L'invito longhiano non è stato sviluppato dalla Mostra milanese, che, del resto, ha svolto largamente ben altre e multiformi problematiche, né, d'altra parte, intendiamo noi avventurarci lungo un sentiero che è, per fortuna dello storico, insidiato da dati tali da non lasciare grandi margini alla fantasia, ma non rinunciamo ad aggiornare il problema, con l'aiuto del ricco materiale di confronto che ha offerto la Mostra milanese e col contributo di due nuove autentiche accezioni al catalogo di Valerio Castello, che ha subito recentemente arbitrarie e intollerabili manipolazioni (10).

È dunque noto che nel caso di Valerio Castello non ci fu solo l'accettazione di idee e forme importate da Milano a Genova, ma ci fu anche una verifica diretta, ovviamente più approfondita e più estesa, nella stessa Milano; direi, anzi, che mentre i rapporti col Procaccini si potrebbero spiegare anche con le sole opere da lui lasciate in Liguria, è tutto l'ambiente milanese, dal Cerano al Del Cairo, che mostra di essere stato, per un momento, stimolante per Valerio. Il Del Cairo perviene al suo modo di fare più tipico, quello delle opere cariche di conflittuali situazioni tra misticismo e sensualità, tra raffinatezza e perversione proprio dopo il 1635, ed in particolare è documentata la sua presenza in Milano, pur tra frequenti assenze, dopo il 1637, nel 1644, nel 1648,

(9) LONGHI, *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, in « Paragone 195 », 1966.

(10) C. MANZITTI, *Valerio Castello*, Genova, 1972.



4. — VALERIO CASTELLO, *Tarpea uccisa dai Sabini*. Asti, Museo Civico.

negli anni, cioè, in cui si colloca il viaggio di Valerio a Milano, al seguito di Agostino Merano. Ho l'impressione che il contatto con questi maestri, a parte il Procaccini, avvenuto direttamente sul loro territorio, nel clima di esasperata esibizione dei sentimenti, talvolta di ostentata ed epidermica drammaticità, mentre aiutava Valerio a maturare le esperienze genovesi, ricche comunque di sollecitazioni, ne abbia bloccato, forse per qualche tempo, l'evoluzione verso il barocco, che divampò successivamente di fronte ai problemi stilistici e tecnici posti dall'affresco e soprattutto di fronte agli spazi moltiplicati dalla geometria dei quadraturisti. Intendiamoci, c'è in Valerio, anche nei quadri la cui iconografia o addirittura la cui filologia risale ad un Cerano o a un Del Cairo, un movimento interno delle singole figure, uno scheggiarsi delle direzioni spaziali nella composizione, un serpeggiare ed una fluidità della materia pittorica, da non lasciare dubbi sulla sua sensibilità di « barocco in nuce ». Ad esempio, questa grande tela inedita del Museo civico di Asti, che rappresenta la « Morte di Lucrezia romana » (fig. 2) ripro-

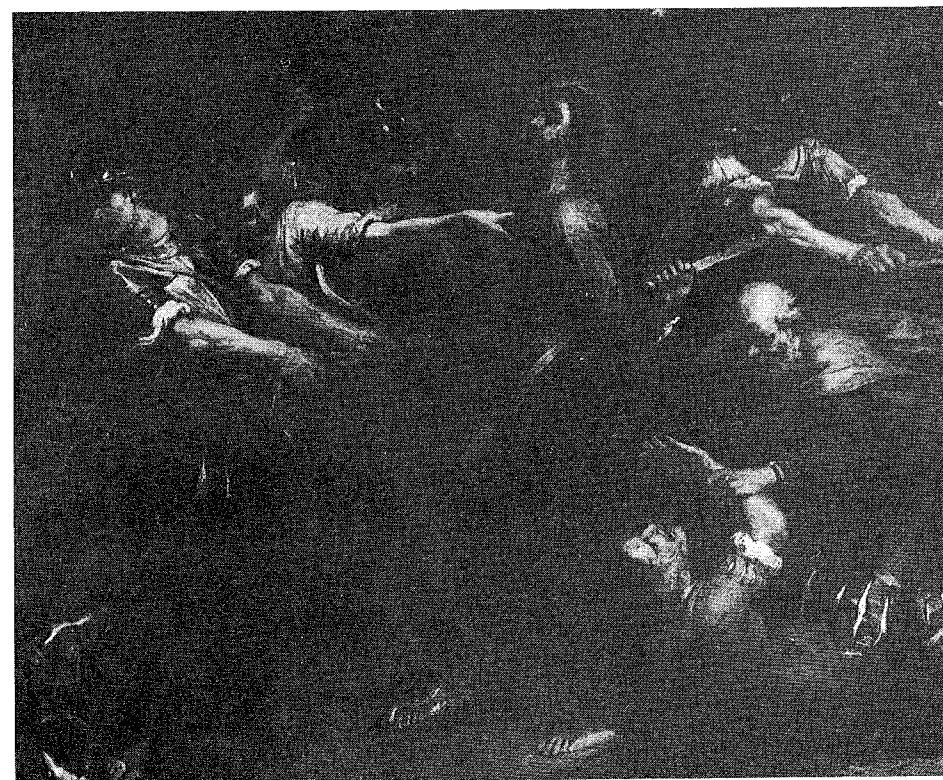


5. — GIO. BENEDETTO CASTIGLIONE, *S. Giacomo che scaccia i Mori* (particolare). Genova, Oratorio di S. Giacomo della Marina.

pone, in termini di scioltezza ritmica e musicale, l'esasperata sensualità delle « Erodiadi » e delle « Lucrezie » di Francesco Del Cairo (fig. 3); infatti nel dipinto di Valerio dall'ombra affiorano presenze, gesti, realtà che moltiplicano lo spazio, che fanno sentire come un'eco musicale intorno alla figura femminile iperbolicamente abbandonata nel deliquio, invece dell'allucinante cavità che opprime le figure, di un'anatomia più tattile, del pittore lombardo. In un'altra tela dello stesso Museo, anche essa inedita, chiaramente *pendant* della precedente, di cui ha le stesse misure (245x260), rappresentante « Tarpea uccisa dai Sabini » (fig. 4), si è come infranto il misterioso equilibrio, che, nel dipinto precedente, faceva convergere i ritmi e il gioco delle luci sulla figura luminosa di Lucrezia, ed ecco esplodere il movimento in senso rotatorio e centrifugo che moltiplica le sonorità, illimitatamente. Valerio ripropone in termini di « balletto » quello che era un truce dramma, tangibile e flagrante, interpretato pur sempre spettacolarmente dal Del Cairo, non certo la nuda, rabbrividente, coinvolgente cronaca del Caravaggio. Appare invece un'interpretazione da « Didone abbandonata » del Metastasio, cioè da melodramma, nel significato più etimologicamente pregnante di dram-



6. — Genovese medioseicento, *Cattura di Cristo*. Genova, Convento di S. Anna.



7. — VALERIO CASTELLO, *Cattura di Cristo*. Genova, Collezione privata.

ma in musica, anche la « Lucrezia morente » di collezione privata, già esposta alla Mostra dei Genovesi del 1969 (v. Catalogo, n. 81), decisamente dello stesso clima spirituale e stilistico dei due quadri astigiani, per non entrare nel merito delle datazioni, che è problema tutt'altro che risolto. Il secondo dei due quadri astigiani, forse più tardo, pur essendo legato al precedente, così pieno di movimento e di sonorità da allontanarsi dall'incombente silenzio dei drammi di Del Cairo, si riporta nel clima di quel momento particolare che scaturì dall'impegno collettivo della decorazione, con grandi tele, dell'Oratorio di S. Giacomo della Marina a Genova. Questo momento culturale, nell'ambito della pittura ufficiale, la pittura cioè che interpretava gli eventi religiosi, come i fasti profani, ma soprattutto quella che esprimeva l'interpretazione che di questo fenomeno si dava a Genova alla metà del Seicento, è incentrato intorno alla tela del Castiglione che rappresenta « S. Giacomo che scaccia i Mori » (fig. 4), un dipinto abbastanza insolito nel *curriculum* del suo autore, che seguì altre e ben note strade, ma che ha rappresentato un punto chiave nello svolgimento di un certo filone della pittura ligure. Tanto è vero che ci fu un fiorire di dipinti scaturiti da quel modo di interpretare l'evento agiografico; come in due versioni inedite de « La cattura di Cristo », l'una nel Convento di Sant'Anna a Genova (fig. 5) di un Genovese medioseicento, l'altra (fig. 6) collocabile invece nello strettissimo ambito di Valerio Castello, che in questo dipinto rivela il punto di maggior tangenza anche con Orazio De Ferrari presente nell'Oratorio stesso. In Valerio, e in particolare nel secondo dei due quadri astigiani, le soluzioni castiglionesche dei moti guizzanti, delle luci improvvise, dei tagli obliqui, si sviluppano in moti vorticosi, che rilanciano lo spazio in una dinamicità irrazionale oltre le quinte, di veneziana ascendenza, in guizzi di luce che coagulano la materia pittorica. E siamo ai « Ratti delle Sabine », alle « Stragi degli Innocenti », ai « Ratti di Proserpina », che costituiscono l'espressione della piena maturità barocca del pittore nei dipinti su tela.

Del citato quadro del Castiglione, che si colloca tra il 1645 e il 1647, si è sempre notato, giustamente, insieme all'eccezionalità che esso rappresentava sia nell'ambito della pittura genovese, sia in quello del suo autore, un'ascendenza rubensiana: il gruppo di S. Giacomo che a cavallo irrompe contro i nemici, su cui è incentrata tutta l'azione, è, senza dubbio, ispirato con chiara consapevolezza, al ritratto equestre di un principe Doria, già nel Palazzo di Marcantonio Doria, ma tutto il dipinto, la sua impostazione scenica, il ritmo della sua azione, il senso di coralità gestuale che promana evocano, « ab imo » e tutt'altro che indegnamente, il clima della pittura lombarda instaurato da quadri come il grande « Sansone che abbatte i Filistei » al Prado di Giulio Cesare Procaccini,



8. — CERANO, *La strage degli Albigesi*. Cremona, Museo Civico.

o dipinti del Cerano, quali « La strage degli Albigesi » nel Museo di Cremona (fig. 8), o il « Battesimo di S. Agostino » in S. Marco a Milano, per non parlare della « Pala delle tre mani » col martirio delle Sante Rufina e Seconda (11). È sintomatico, poi, che a S. Giacomo della Marina — per ritornare a Genova — moltissime tele, quasi tutte (12), direi, belle e mediocri, e non solo per il fatto che costituiscono un'unità ambientale e stilistica, mostrano di risentire sottilmente dell'atmosfera lombarda in generale, oltre che del Procaccini in particolare, sia pur filtrata da personalità diverse, sostanzialmente autonome e nutrite culturalmente di molte altre esperienze.

(11) Peccato che non si abbiano notizie di un dipinto del Procaccini, che, secondo le fonti pubblicate nel citato libro del Belloni, faceva parte della quadreria di Gio. Luca Doria, e rappresentava, appunto, S. Giacomo in battaglia; a giudicare dalle misure (più di tre metri) e dalla valutazione secentesca (1000 lire), che presuppone molte figure nei più disparati atteggiamenti, cioè un grande movimento di masse, per dirla in termini cinematografici, e, tralasciando la storia iconografica dell'argomento legata al culto di S. Giacomo Matamoros, si possono fare delle congetture circa il più immediato precedente del S. Giacomo del Castiglione e dei dipinti che da questo discendono.

(12) Le riproduzioni si possono vedere in « Quaderni della Soprintendenza della Liguria », I; « I dipinti di S. Giacomo della Marina », Genova, 1953.



9. — VALERIO CASTELLO, *San Carlo veglia il Cristo morto*. Genova, Museo di Palazzo Bianco.

Ma il discorso volgeva sull'atteggiamento di Valerio Castello di fronte a certa pittura lombarda, atteggiamento che, nella fattispecie, sembra condizionato da un'improvvisa timidezza, più che verso le possibilità dei suoi personali strumenti espressivi, verso quelle del suo compasso fantastico. Questo quadro dei depositi di Palazzo Bianco, per esempio, « S. Carlo che veglia il Cristo morto » (fig. 9), trae la sua motivazione iconografica (e non poteva che essere un'iconografia milanese, data la tipicità ritrattistica del personaggio) da un dipinto del Cerano col medesimo soggetto, di cui esistono varie repliche e varianti, tra le quali si pubblica qui l'esemplare del Prado (fig. 10), e perviene ad una « povertà » di impaginazione del tutto eccezionale per il pittore genovese e con la quale sembra voler aderire all'impegno morale dello



10. — CERANO, *San Carlo veglia il Cristo morto*. Madrid, Museo del Prado.

stesso Borromeo, senza, però raggiungere quel « senso fortemente patetico di una fervida vita spirituale » resa dal Cerano. Arcaicità di impostazione scenica questa, che, deviando dal percorso in chiave barocca, ripiega su semplificazioni portate ancora più avanti dello stesso severo prototipo ceranesco. Per contro, la materia pittorica è calda, densa ed impegna la struttura delle forme: la soggezione al tema ha impacciato la sua fantasia ed egli, nel timore di non essere convincente, ha interpretato in modo troppo esteriore la severità mistica e sociale di S. Carlo.

Il pittore che a Milano soggiacque meno al clima di austerità tragica che aveva impregnato il costume della città, fu proprio Giulio Cesare



11. — G. C. PROCACCINI, *La profetessa Debora*. Pavia, S. Maria di Canepanuova.

Procaccini, che, dotato di un'indole non adatta ad interiorizzare le sensazioni per trasformarle in sentimenti, « instaurò una pittura sciolta, ariosa non più di verità esistenziale, ma spinta a crescere con libertà immaginativa » (13) risolvendo il dramma in favola aristocratica, in ogni caso, preziosamente mondana, con un'adesione istintiva all'irrazionale (componente comune al Manierismo e al Barocco), ma in modo da evo-

(13) *Il Seicento lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*. Milano, 1973, pag. 36.



12. — VALERIO CASTELLO, *Decollazione del Battista*. Milano, Museo del Castello Sforzesco.

care in noi, per suggestive analogie formali, incredibilmente e più di una volta, il folle mondo del « sublime » di Füssli, o l'aristocratico distacco di un dipinto simbolista della « Belle époque », o di un ritratto di Boldini, o addirittura il misterioso sussurro delle « voci » pascoliane. È per istinto, oltre che per le circostanze, quindi, che Valerio, nel momento della sua formazione, si rivolge a lui con maggior adesione che ad altri, anche per una certa affinità di gusto, oltre che di scelte, perché, in fondo, guardando in prospettiva storica, ci sono state tra i due pittori perfino delle esperienze comuni, al di fuori di quelle parmensi; sul Rubens, per esempio, sui suoi pirotecnici valori, o forse sui Veneti: sta di fatto che al suo ritorno da Genova si riconosce anche al Procaccini una pittura più morbida, di « un accresciuto splendore, a guizzi, a lumeggiature striscianti e cangianti » (14). Egli, tra i pittori milanesi « della nobile famiglia », come ebbe a chiamare Longhi il Cerano, il Morazzone

(14) *Il Seicento lombardo*, op. cit., pag. 38.



13. — G. C. PROCACCINI, *Madonna con Bambino e Santo Vescovo*. Milano, Collezione privata.

e il Procaccini, è l'unico per cui il termine convenzionale di prebarocco, o di barocco addirittura, potrebbe avere un significato, non solo per il senso sostanzialmente trionfalistico ed esaltante della sua rappresentazione, ma anche sul piano filologico, per la concezione dello spazio tendente ad acquistare respiro e per il ritmo rotante delle composizioni in rapporto ad esso.



14. — G. C. PROCACCINI, *Sepoltura di Cristo*. Marano di Castenaso (Bologna), Collezione Molinari-Pradelli.

È scontato, quindi, che si siano reperiti da sempre motivi di confronto con l'arte di Valerio Castello, ma la mostra milanese offre altri pretesti per chiarire alcune radici della forma che assume il « barocco » nel pittore genovese. Alla mostra, per esempio, figurava di Giulio Cesare una grande tela con « La profetessa Debora » da S. Maria di Canepanova di Pavia (fig. 11), che per ragioni stilistiche si colloca nel 1620,



15. — VALERIO CASTELLO, *Battesimo di San Giacomo*. Genova, Collezione privata.

l'anno in cui il pittore, secondo la tradizionale versione del Soprani, concludeva il suo soggiorno a Genova. « Contrariamente al solito — dice la scheda relativa del bellissimo Catalogo (15) — il fondo scenico è mutato in paesaggio frondoso, immerso nella mezza luce, vivo di presenze, di animali, di verzure. I gesti dei diversi personaggi sono alfine calmi, anche se ancora con rapide tensioni, e il colore non solo scintilla, ma cerca profondità con insolite spaziatore ». Ed ecco una versione di

(15) *Il Seicento lombardo*, op. cit., pag. 44.

Valerio Castello, con un soggetto del tutto diverso, la « Decollazione del Battista », che, vedi caso, si trova al Castello Sforzesco di Milano (fig. 12), anch'essa così brulicante di presenze sentite più che rappresentate, dove, però, le movenze si sono fatte leggere come in una figurazione di danza. Ho già scritto altrove (16) che precocemente il « barocco » di Valerio si trasformò in « rococo », percorrendo, nella brevissima stagione della sua vita, la parabola evolutiva percorsa dall'arte barocca, *latae sententiae*, nei suoi quasi due secoli di svolgimento. Del resto, F. Zeri riconosceva nel 1955 (17) una « leggerezza di segno che definisce le forme, sfiorandole e abbreviandole con risultati che rammentano i pastelli del sec. XVIII » ad una « Vergine col Bambino e S. Vescovo » del Procaccini già nella coll. Saibene (Mostra n. 83) (fig. 13), databile anch'essa nel 1620. Questa pittura ha già le qualità formali di tante Sacre Famiglie di Valerio, per esempio di quella stessa di Palazzo Bianco (dep. Osp. Civili), tanto per citarne una, notissima e di sicura appartenenza.

Che la matrice dei bozzetti di Valerio Castello sia stata l'esperienza procacciniana, si è già detto; la mostra ha incidentalmente offerto occasioni di confronti mentali: per esempio, il bozzetto di Giulio Cesare con la « Sepoltura di Cristo » (Mostra n. 85) (fig. 14) e, poniamo, il bozzetto di Valerio col Battesimo di S. Giacomo (fig. 15), databile ovviamente intorno agli anni 1646-1647, dove, al di là dei consueti motivi, va notato come quest'ultimo approfondisca, con una visione slontanante, la proposta procacciniana di uno spazio lanciato diagonalmente, « gremito » in senso manieristico, ma poeticamente denso di presenze suggerite, di realtà immaginate più che registrate, in una forma che ha l'inafferabilità di un sogno, l'incorporeità di una melodia. In questa soluzione formale si va delineando, insieme alla nascente sensibilità barocca, quel « gusto », che, proiettato nella dimensione storica, verrà definito « rococo » ma che è, in realtà, indicativo di un atteggiamento liberatorio: basti rivedere la redazione definitiva del dipinto a S. Giacomo della Marina, che è decisamente un'opera barocca, o por mente come questo bozzetto di Valerio sia lontano dai suoi dipinti, pressappoco contemporanei, presentati all'inizio del nostro discorso. In questo senso, e non in accezione meccanicamente cronologica, intendevo situare Valerio Castello tra « Manierismo e Rococo » (18).

Giuliana Biavati

(16) G. BIAVATI, « Valerio Castello; tra Manierismo e Rococo », in « Emporium », settembre, 1962.

(17) F. ZERI, *Trenta dipinti della coll. Saibene*, Milano, 1955, tav. 36 e pagina a riscontro.

(18) G. BIAVATI, op. cit.

L'ultimo scritto di Camillo Sbarbaro...

Abbiamo tra mani l'esemplare n. 41 de « *L'ultimo scritto di CAMILLO SBARBARO pubblicato a cura di alcuni amici genovesi, in occasione del primo Convegno di studi sbarbariani riunito a Spotorno nei giorni 6 e 7 ottobre 1973* », che è anche l'ultima « edizioncina non venale... stampato a mano in 75 esemplari da Mimmo Guelfi nella sua stamperiuola all'Insegna della Tarasca in Genova il 25 settembre 1973 ».

Una sobria nota introduttiva di Adriano Guerrini acutamente interpreta il brevissimo testo, che non si commenta, *si legge*: per cui ci permettiamo riprodurre per i nostri lettori che non siano tra i 75 fortunati possessori del libriccino, il « congedo » di Sbarbaro:

Ogni mattina attraversa il paese uno che dà a tutti il buon giorno, anche a quelli che vede per la prima volta, anche a quelli che non glielo rendono; ma sempre prima che all'adulto sorride al bambino ch'egli tiene per mano. È vecchio, si muove tra ombre quasi sempre anonime ed ogni saluto è un congedo.

Ma non possiamo riprodurre l'incisione di Guelfi che interpreta con viva sensibilità, in chiave squisitamente ligure, la strada che il « vecchio » percorre, in saluto di congedo, ogni ultimo mattino della vita.

t. o. d.

SEGNALAZIONI

SAGEP EDITRICE - GENOVA

- E. POLEGGI, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*.
Un volume di cm. 20,5 x 27 di pagg. 260 con 184 ill. L. 16.000
- G. GIACCHERO, *Economia e società del Settecento genovese*.
Un volume di cm. 18,5 x 25 di pagg. 472 con 60 tavv. a colori L. 18.000
- G. MERIANA, C. MANZITTI, *Alta Valle Scrivia*.
Un volume di cm. 22,5 x 22,5 di pagg. 160 con 175 ill. L. 8.000

STRINGA EDITORE - GENOVA

- C. PEROGALLI, E. D. BONA, P. COSTA CALCAGNO, F. MARMORI, G. COLMUTO ZANELLA, *I Castelli della Liguria. Architettura fortificata*.
Due volumi di cm. 27 x 33, di pagg. 400 e 384, molte tavv. a colori e illustrazioni nel testo L. 40.000
- L. C. FORTI, *Le fortificazioni di Genova*.
Un volume di cm. 27 x 33, di pagg. 304, con 144 tavv. e molte illustrazioni L. 20.000

Ascendenze di Gregorio De Ferrari

Dopo una parentesi di riflessione Luisita Puccio torna al « suo » Gregorio (v. Boll. Lig. 1967, 3/4) in una diversa e non meno interessante prospettiva: ieri la maturità, oggi la sua formazione alla luce delle correnti più vivaci della pittura contemporanea.

Se si prendono in considerazione le opere giovanili di Gregorio De Ferrari al fine di comprenderne la formazione e, se possibile, definirne l'atteggiamento nei riguardi dei pittori a lui contemporanei, non si può evitare di fare riferimento alle indicazioni del Ratti, che lo presenta prima in assorta contemplazione delle opere del Correggio, e poi impegnato in una sorta di intensa collaborazione con Domenico Piola.

Tali affermazioni trovano una prima conferma in alcuni disegni che si possono riferire all'attività giovanile del pittore ed in alcune tele quali « Il riposo durante la fuga in Egitto » della sacrestia di San Siro e la tela di analogo soggetto conservata a Palazzo Bianco (1). Esperienze correggesche inoltre si possono riconoscere nel « *San Gerolamo* » dell'Abbazia di San Gerolamo a Quarto (fig. 1) (2), il cui modello compositivo fu quasi certamente offerto dagli Apostoli della cupola di San Giovanni

- (1) Il tema del « Riposo durante la fuga in Egitto » era strettamente collegato con le solennità dell'inizio dell'anno. Il Capodanno a Genova, o meglio la Festa della Circoncisione o del Nome di Gesù, assumeva una particolare importanza perché in quel giorno entravano a Palazzo Ducale gli Eccellentissimi Nuovi; questa usanza cominciò dopo lo statuto del 1528 dato da Andrea Doria, e venne consolidata in seguito alla Costituzione del 1576. La rappresentazione della Circoncisione era particolarmente legata all'Ordine dei Gesuiti, e nel 1607 Rubens dipinse per la chiesa di Sant'Ambrogio o del Gesù a Genova la famosa tela di tal soggetto. Nelle lunette laterali del presbiterio G. B. Merano dipinse « La strage degli Innocenti » e Domenico Piola « Il riposo durante la fuga in Egitto ». Questa iconografia è legata al fatto che a Genova i Presepi solevano rappresentare, dopo la festa della Purificazione, anche la fuga in Egitto. Di questo costume è ricordo in alcune figurine che si conservano nel Museo di Palazzo Bianco ed in un bassorilievo del XVII secolo eseguito da G. Gagini per la chiesa gentilizia dei Cattaneo Della Volta a Sestri Levante (cfr. L. AUGUSTO CERVETTO, *Il Natale, il Capodanno, l'Epifania nell'arte e nella storia genovese*, Genova, 1903. Che a Genova si rappresentasse in particolare il tema del « Riposo durante la fuga » dipende forse dall'influenza dell'iconografia correggesca (cfr. H. Voss, *Die Flucht nach Aegypten*, in « Saggi e memorie di storia dell'arte », I, 1957). Anche Gregorio De Ferrari si rivolse prevalentemente all'esempio dell'antico maestro piuttosto che alla interpretazione che il Piola ne aveva offerto nella grande lunetta del presbiterio della chiesa del Gesù.
- (2) L'iconografia di San Gerolamo flagellato dagli angeli, perché aveva preferito leggere i classici latini piuttosto che le opere dei Padri della Chiesa, deriva dall'affresco del Domenichino sotto il portico di Sant'Onofrio a Roma, chiesa appartenente all'Ordine dei Geronimiti (L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, Paris, 1955, pag. 553).

Evangelista a Parma e forse, più precisamente, dal Sant'Andrea (3), con il quale il Santo del De Ferrari presenta contatti nell'atteggiamento della figura disposta secondo una diagonale ascendente.

Una componente culturale diversa compare nel « Tobia seppellisce i cadaveri » dell'Oratorio della Morte ed Orazione e nel bozzetto preparatorio (figg. 2 e 3). Commissionato dalla Confraternita (4) forse contemporaneamente alla decorazione dell'Oratorio (5) che risulta pagata ad Andrea Carlone nel 1680, la tela svolge un tema collegato alla iconografia tradizionale della Confraternita stessa e diventa simbolo di quella delle sette Opere di Misericordia alla quale i Confratelli particolarmente si dedicavano. Tale iconografia si era diffusa soprattutto nella versione offertane dal Grechetto e certamente la tela del De Ferrari tiene presenti schemi e strutture compositive elaborate dal Castiglione ed ampiamente diffuse tramite incisioni (6).

Correggio e Castiglione quindi si possono considerare tra le esperienze più significative dell'attività giovanile del De Ferrari, e a questi nomi si può aggiungere quello del Piola, ineliminabile termine di riferimento per la pittura genovese della seconda metà del secolo, sia per l'intensa attività personale, sia per le numerose e varie esperienze che si effettuavano nella sua bottega. Tuttavia l'interesse rivestito dalle opere sopra ricordate non consiste tanto nella possibilità di sottolinearvi questa o quella influenza, quanto di verificare come tali suggestioni siano state fuse ed interpretate. Se la presenza attiva dell'arte correggesca è evidente nell'atteggiamento della Vergine, nell'allungata figura di San Giuseppe, nello squarcio paesistico che si apre dietro il capo della Vergine stessa nel quadro di San Siro, un'inquietudine nuova, alla quale non è estranea l'osservazione diretta delle opere del Puget, ad es. dei Santi della Basilica

- (3) S. BOTTARI, *Correggio*, Milano, 1961, fig. 27. Scrive il Ratti (*Vite*, 1769, II, pag. 115) «...copiò gli Apostoli, gli Evangelisti e quanto del medesimo autore ha colà di più bello».
- (4) Cfr. L. A. CERVETTO, *Veneranda Arciconfraternita della Morte e Sepoltura di Cristo*, Genova, 1885, pag. 6.
- (5) Sulle origini della Confraternita della Morte ed Orazione, cfr. F. ALIZERI, *Guida artistica...*, Genova, 1846, I, pag. 594 e ACCINELLI, *Liguria sacra*. La costituzione di tale confraternita venne approvata nel 1587 dall'Arcivescovo Antonio Sauli; in un primo tempo essa ebbe una cappella in Santa Sabina, e solo in seguito fece erigere l'oratorio che, iniziato nel 1637, ricevette gravi danni nel bombardamento del 1684. Tra le funzioni di tale confraternita c'era quella di rendere gli estremi uffici ai morti poveri e di confortarne la famiglia; essa si era posta sotto la protezione di Santa Lucia, ed aveva tra i suoi patroni Tobia, personaggio biblico il quale aveva sepolto, contro la volontà del sovrano, i cadaveri degli uomini uccisi da Sennacherib (L. RÉAU, *op. cit.*, libro II, pag. 322). L'oratorio ordinò al Piola due tele, una « Concezione di Maria », l'altra « Santa Lucia », sostituite attualmente da copie (RATTI, 1780, pag. 178).
- (6) Sulla due tele, cfr. A. GRISERI, *Per un profilo di Gregorio De Ferrari*, in « Paragone », n. 67, 1955, pag. 26, fig. 18a, 18b.
Tra le incisioni del Grechetto, si può ricordare la N. 100.898 del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; altre del medesimo soggetto si trovano alla E. Parsons Collection di Londra (Su questo argomento, cfr. A. BLUNT, *A Poussin Castiglione problem*, in « Journal of the Warburg Institute », III, 1939-40, pag. 142-147).

1. — Genova Quarto, Abbazia di San Gerolamo: GREGORIO DE FERRARI, *San Gerolamo flagellato dagli angeli*.



di Carignano e della Madonna Assunta della chiesa di San Filippo Neri, fa lievitare le forme, gonfiare i panneggi, dilatare la composizione al di là del rigore rinascimentale delle opere del Correggio.

Nel bozzetto del « Tobia » deriva dal Castiglione oltre che il modulo compositivo, il senso drammatico della scena notturna, animata dai rapidi guizzi luminosi delle vesti, dai colori cupi ed accesi che definiscono le membra dei cadaveri in primo piano, dal gesto improvviso e dissonante del fanciullo a fianco di Tobia. Se già nel bozzetto è evidente la volontà di attenuare in strutture più pastose l'intenso luminismo che il Grechetto aveva probabilmente mediato dall'osservazione delle opere del Bernini, nella tela definitiva si accompagna a tale tendenza la ricerca



2. — Genova, Oratorio della Morte ed Orazione: G. DE FERRARI, *Tobia seppellisce i cadaveri*.

di una raffinatezza formale che è espressione di sensibilità nuova, lontana da ogni manifestazione incontrollata ed impetuosa che si poteva riconoscere nei disegni già ricordati del Castiglione. In tal modo il *pathos* del « Tobia », con un alleggerimento rispetto al più drammatico bozzetto, si scioglie nella lunga linea ricurva che congiunge il cadavere con il Padre Eterno.

Attraverso tali esperienze, ricercate dal De Ferrari con l'intento di adeguare alle esigenze del linguaggio che andava elaborando, appaiono chiare due delle vie che Gregorio si appresterà a percorrere e che condurranno da un lato al progressivo ammorbidirsi del plasticismo piolesco



3. — Torino, Accademia Albertina: G. DE FERRARI, *Tobia seppellisce i cadaveri*.

attraverso il chiaroscuro del Correggio e l'esempio del Castiglione, dall'altra la traduzione dell'emozione, si potrebbe dire barocca, quale appare dalle opere del Grechetto stesso, in un linguaggio più misurato e composto.

Indirizzando la sua ricerca in tali direzioni, era inevitabile che il De Ferrari si rivolgesse ai risultati raggiunti da Valerio Castello, il quale presentava, tradotte in un linguaggio personalissimo, le più varie esperienze compiute su Correggio, Parmigianino, Tiziano e Rubens. Più che di influenza da parte del più antico pittore è bene parlare di un'affinità che con lui dovette avvertire Gregorio e che lo indusse ad accogliere

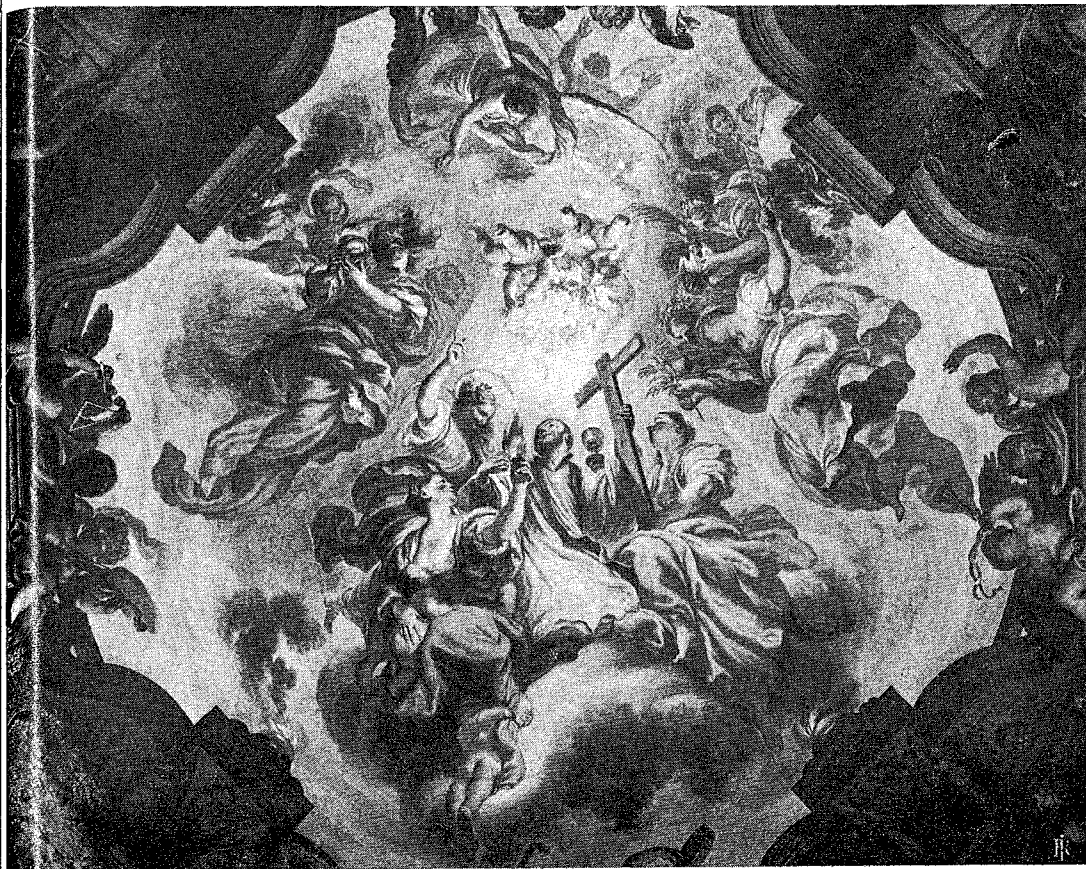


4. — Genova, Chiesa di San Siro: G. DE FERRARI, *Gloria di Sant'Andrea Avellino*. Affresco della volta esterna di una Cappella della navata destra.

alcuni schemi compositivi, come accade nella tela « Mosè presentato al Faraone » di Collezione Privata Genovese, prossima per alcuni aspetti compositivi al « Davide e Betsabea » della medesima Collezione; affinità soprattutto che si rivela nella vitalità di alcune soluzioni pittoriche attraverso le quali il Castello era giunto a scomporre in pennellate luminose la struttura delle sue figure e che dovettero suggerire a Gregorio la possibilità di un ulteriore scioglimento nella luce della forma e del colore.

Tali ricerche trovano la loro prima applicazione nell'affresco quando il De Ferrari dipinge in San Siro la volta esterna della cappella di Sant'Andrea Avellino (fig. 4) (7); considerando anche il fatto che tale opera risulta

(7) Informa il Ratti (*Vite*, 1769, II, pag. 112), che l'affresco venne eseguito da Gregorio De Ferrari immediatamente dopo quello della « Flagellazione di Sant'Andrea » per la chiesa di Sant'Andrea, ora distrutta, commissione anche questa che gli fu procurata dal Piola, che il De Ferrari era andato a veder lavorare mentre affrescava appunto la chiesa di Sant'Andrea. Sant'Andrea Avellino, dell'Ordine dei Teatini, morì a Napoli nel 1608 mentre celebrava la Messa; nella raffigurazione pittorica tiene spesso in mano un calice dal quale emerge il Bambino Gesù portando la Croce. Beatificato nel 1624, venne cele-



5. — Genova, Chiesa di San Siro: DOMENICO PIOLA, *Gloria di San Gaetano*. Affresco della volta esterna della seconda Cappella della navata destra.

pagata al Piola, il quale era contemporaneamente impegnato nell'esecuzione dell'affresco « *Gloria di San Gaetano* » nella volta attigua (fig. 5) (8), l'affresco del De Ferrari è espressione di un momento di stretta vici-

brato da G. Lanfranco in un affresco nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, a Roma. (L. RÉAU, *op. cit.* III, pag. 86). Ritornando all'affresco di San Siro, C. Da Prato (*Chiesa di San Siro*, Genova 1900, pag. 229) afferma che esso venne pagato a D. Piola con L. 1000 donate da Paolo Doria ai PP. Teatini. Dal manoscritto di P. INNOCENZO SAVONAROLA, *Annali della Casa e della Chiesa di San Siro* dal 1651 al 1741, conservato nell'Archivio della chiesa stessa, non risulta che le L. 1000 offerte nel 1676 da Paolo Doria fossero state versate al Piola, ma, come si può leggere a pag. 463, semplicemente destinate « ...da impiegarsi per ornamento esteriore della Cappella di Sant'Andrea ». A pag. 464 del medesimo manoscritto, in data 1677, si legge che il Piola fu pagato con L. 1000 lasciate in legato da Agostino Serra « per l'abbellimento interno della Cappella di Sant'Andrea », i quadri della quale furono tuttavia dipinti dal Fiasella e da Orazio De Ferrari. Aggiunge genericamente il manoscritto: « La pittura della volta è del celebre Piola D. ». L'affresco venne comunque eseguito nel 1676 circa.

(8) Gaetano di Thiene (1516-1547) si associò a Pietro Caraffa, Vescovo di Chieti (Theate), nel Regno di Napoli, per fondare a Roma, nel 1541, la congregazione dei Chierici regolari (Teatini), e fu canonizzato da Papa Clemente X nel 1671, in data quindi piuttosto



7. — Genova, Chiesa di San Siro: G. DE FERRARI, *L'Amor divino*, affresco c.s.

6. — Genova, Chiesa di San Siro: G. DE FERRARI, *La Carità*, affresco della volta esterna di una Cappella della navata destra; particolare.



9. — Genova, Chiesa di San Siro: G. DE FERRARI, *La Castità*, affresco c.s.

8. — Genova, Chiesa di San Siro: G. DE FERRARI, *L'innocenza*, affresco c.s.



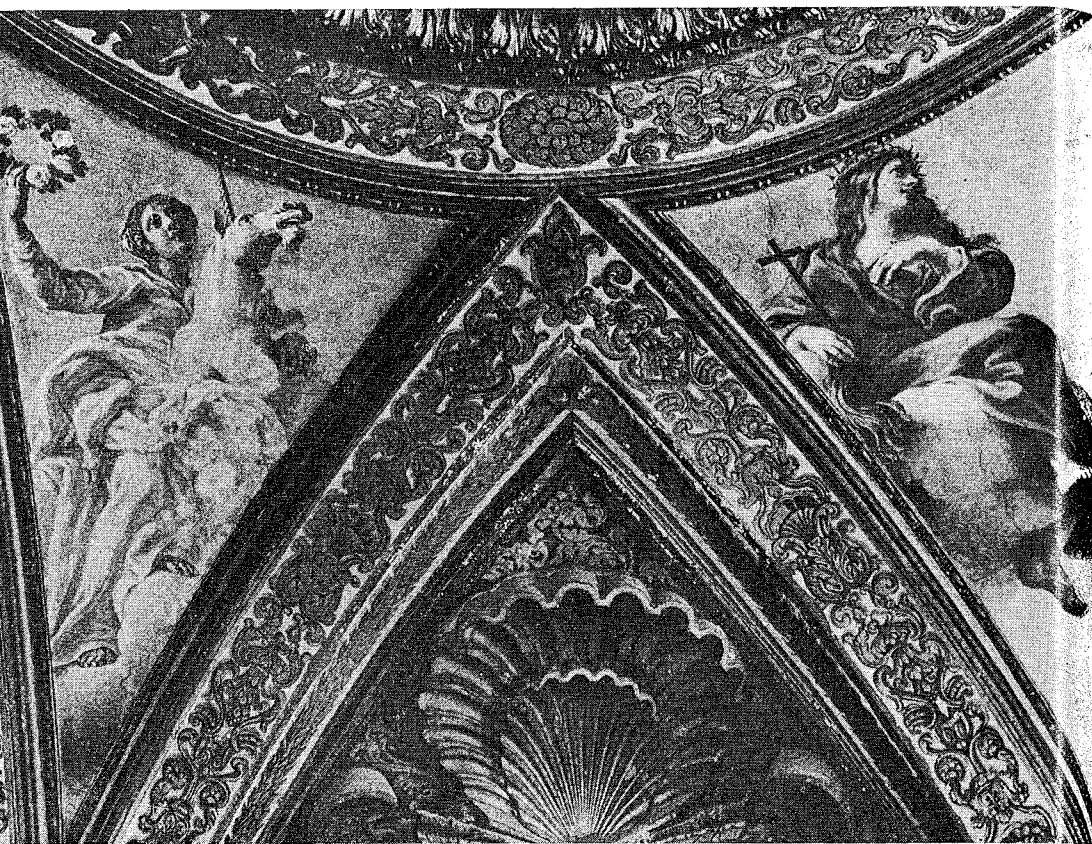
nanza tra i due pittori; è anche possibile che il più anziano abbia passato a quest'ultimo una parte della commissione che consisteva nella celebrazione pittorica di santi che costituivano due delle maggiori glorie dei Padri Teatini, San Gaetano e Sant'Andrea, accomunati in una tela che il Piola aveva eseguito per la chiesa dei Padri Teatini di Sampierdarena (9). Celebrazione quindi che non si discosta da un programma ico-

recente e prossima alla decorazione da parte del Piola della Cappella a lui dedicata (L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, Paris, 1955, pag. 553).

(9) RATTI, *Istruzione...*, 1780, pag. 387. Per la medesima chiesa dei PP. Teatini di Sampierdarena il De Ferrari eseguì due tele, ora nella sacrestia della chiesa di San Siro, cioè

nografico ben definito e che anche nella struttura compositiva ubbidisce a schemi tradizionali, come quelli offerti, nella medesima chiesa, dal « San Gaetano » già ricordato e dalla « Gloria di San Siro » di G. B. Carlone nella volta del presbiterio, i quali a loro volta compositivamente

« Riposo durante la fuga in Egitto », commessagli da Cristoforo Battista Centurione, e « Estasi di San Francesco ». Il Piola aveva dipinto altre due tele, « Decollazione di San Giovanni Battista », al quale era dedicata la chiesa dei PP. Teatini, e « Sant'Andrea Avelino e San Gaetano ». I rapporti dei due pittori con il Centurione dovettero in questi anni essere piuttosto stretti, come risulta anche dall'attività di entrambi a Palazzo Centurione Cambiaso. [V. in proposito L. PUCCIO, *Frescanti genovesi a Palazzo Centurione in Fossatello*, in questo Boll. Lig., XXI - 1969, pag. 113 sgg.].



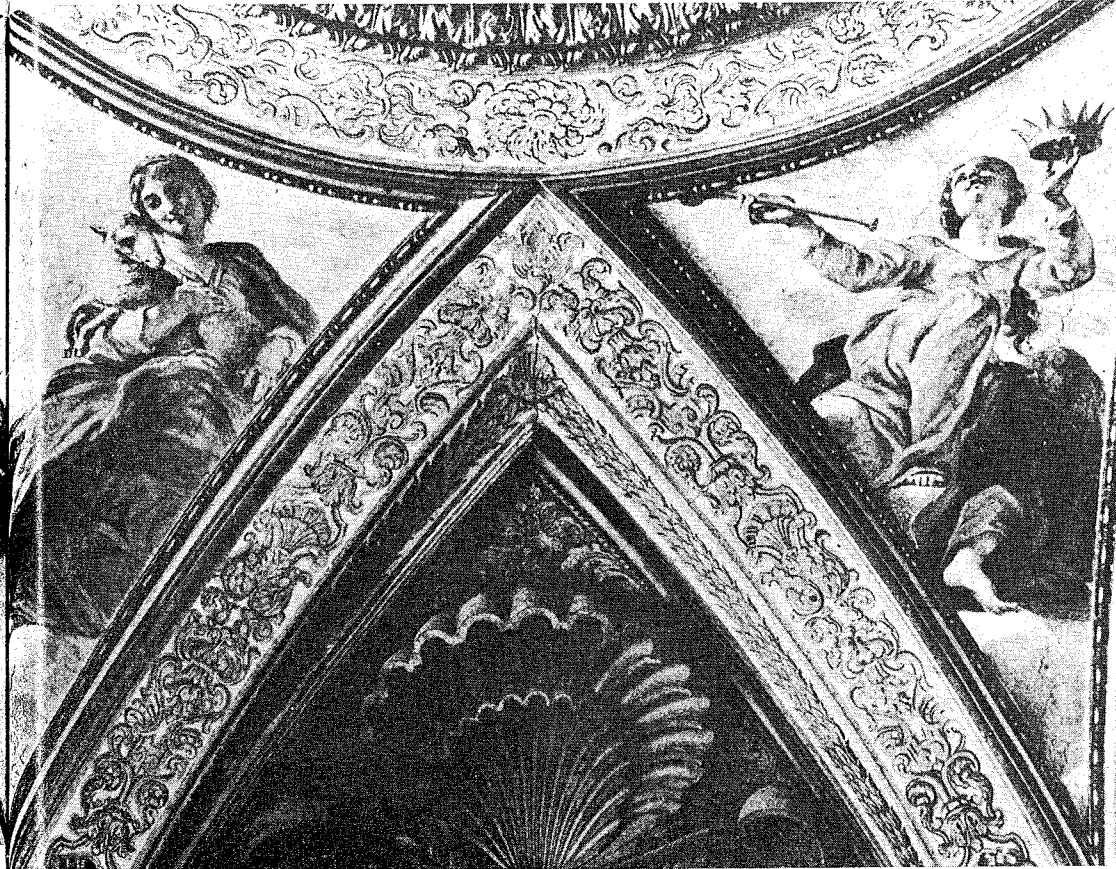
10. — Roma, Chiesa di Santa Maria al Collegio Romano: G. B. GAULLI, *La Castità e l'Amor Divino*. Particolari dell'affresco: *Santa Maria in gloria*.

si riallacciano alla « Assunzione della Vergine » del Correggio.

Alcuni elementi nuovi valgono tuttavia a distinguere l'affresco del De Ferrari da quelli sopra ricordati ed in particolare da quello del Piola. Una differenza fondamentale, in quanto conduce il pittore ad una diversa soluzione del problema stilistico, consiste nel fatto che, mentre il più anziano rappresenta l'apoteosi di San Gaetano sollevato dagli angeli e circondato da Virtù (10) e fa soltanto intuire, attraverso l'espressione

(10) Nell'affresco del Piola si distinguono, in base agli attributi, le virtù della Carità, che allatta un bambino e tiene in mano un cuore ardente (G. DE Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'Art Profane*, Genève, 1958, pag. 103), dell'Amor divino, che tiene in mano un vaso da cui sale una fiamma (G. DE Tervarent, *op. cit.*, pag. 396), della Pazienza, accompagnata da un agnello (G. DE Tervarent, *op. cit.*, pag. 2), della Speranza, riconoscibile dall'ancora (G. DE Tervarent, *op. cit.*, pag. 28).

Nell'affresco del De Ferrari, attorno al medaglione centrale, si trovano le seguenti virtù attribuite a Sant'Andrea: Donna con unicorno, simbolo della Castità; Donna con agnello, simbolo dell'Innocenza; Donna che allatta un bambino, simbolo della Carità; Donna che tiene in mano un cuore ardente, simbolo dell'Amore Divino.



11. — Roma, Chiesa di Santa Marta: G. B. GAULLI, *L'innocenza e La Gloria*. Particolari dell'affresco: *Santa Maria in gloria*.

del protagonista col volto sollevato verso l'alto, l'oggetto dell'estasi, il De Ferrari rappresenta nel medesimo affresco due temi diversi benché collegati tra di loro, la gloria del Beato Andrea e la visione del Cristo che regge la Croce, visione che era stata attribuita al Santo e che faceva pertanto parte dell'iconografia a lui relativa. La rappresentazione dell'estasi del Santo davanti ad una realtà soprannaturale, in luogo della semplice esaltazione dello stesso, pone il De Ferrari in una linea di cultura di derivazione romana che, avendo il punto di partenza nell'« Estasi di Santa Teresa » del Bernini, poteva essere stata mediata dal Castiglione e che il De Ferrari riprenderà in numerose opere successive, quali, per ricordarne alcune, « L'estasi di S. Teresa » nella chiesa di Santa Fede, la « Madonna di Lepanto » di Collez. Privata Genovese, l'« Imposizione del Nome al Battista » nella Cappella del Santo Cristo a Sestri Ponente, fino alla tarda « Santa Scolastica ».

Alla diversa interpretazione del tema iconografico corrisponde un

diverso linguaggio espressivo: il dinamismo luminoso, al quale il De Ferrari aveva rivolto le sue ricerche nelle tele e nei disegni sopra ricordati, si rivela una soluzione stilistica intesa a conferire una più forte capacità di persuasione alla scena rappresentata. Essa non si svolge per masse disposte simmetricamente come nell'affresco contiguo del Piola, ma si imposta su due diagonali che incontrandosi suggeriscono un effetto di sfondato, realizzando piani diversi che degradano in una distanza indefinita; ne risulta una composizione alleggerita rispetto agli affreschi genovesi della metà del '600 e che nella sua fluidità riprende e sviluppa i caratteri di « spätbarock » degli affreschi più maturi di Valerio Castello (11).

Nella parte centrale dell'affresco vengono così rappresentate in maniera immediata ed oggettiva le immagini dell'estasi e della visione; di conseguenza le allegorie delle Virtù attribuite al Santo, inserite dal Piola nell'affresco vero e proprio, vengono disposte dal De Ferrari nei pennacchi agli angoli della volta, e, pur essendo inserite su un piano più vicino allo spettatore rispetto alle scene della glorificazione e dell'estasi, ad esse, o meglio allo spazio dove queste ultime si svolgono, sono collegate mediante l'apertura delle nicchie nelle quali sono disposte (figg. 6-9).

È un rapporto strettissimo quindi quello che si instaura tra lo spazio reale, nel quale si trova lo spettatore, e quello immaginato dall'artista; per metterlo in maggiore evidenza il pittore rinuncia alle volute dipinte ed alle mensole aggettanti dell'affresco del Piola e riduce gli elementi architettonici a leggere balaustre fiorite che si svolgono lungo i margini dell'affresco centrale. Le figure di giovinetti in esse inserite, di derivazione caraccesca e cortonesca, non conservano la staticità delle cariatidi, ma si atteggiavano con libertà di movimenti al di sopra delle quattro nicchie angolari.

A voler cercare, se non le origini, almeno l'ambiente nel quale si andava elaborando questa concezione decorativa che risolveva in chiave pittorica i problemi del raccordo tra spazio architettonico e spazio immaginato, non si può evitare di tener conto di quanto in quei medesimi anni andava accadendo a Roma, dove il Baciccio, già tra il 1666 ed il 1672, affrescando le Virtù nei pennacchi della volta di Sant'Agnese, aveva considerato tali affreschi come parte dello schema decorativo della chiesa, piuttosto che come entità isolate (figg. 10-11). Su questa via, che portava all'assorbimento delle strutture architettoniche nell'affresco, continuò il Baciccio tra il 1672 ed il 1679 nella decorazione della chiesa del Gesù, e non è escluso che di tale soluzione possa aver tenuto conto il De Ferrari nell'elaborazione del suo programma decorativo a San Siro.

(11) N. PEVSNER, *Die Wandlung um 1650 in der Italienischen Malerei*, in « Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte », Vienna, VIII, 1932.

12. — Genova, Collezione privata: G. De Ferrari, *La Maddalena*.



Quest'ipotesi diventa tanto più accettabile se si considera che eventuali suggerimenti da parte del Gaulli giungevano al De Ferrari innestati sulla base della cultura genovese comune ad entrambi e riuscivano quindi a lui particolarmente congeniali.

Se rapporti vi furono tra i due artisti (12), e certi momenti della pittura del più giovane, come quello rappresentato dal « Riposo durante la fuga » di Palazzo Bianco, lo fanno credere, non si può parlare d'imitazione, ma d'interpretazione da parte del De Ferrari. Un esempio di tale somiglianza ed insieme diversità d'intenti è rappresentato dal confronto tra le virtù dipinte dal Baciccio nel 1672 nei pennacchi attorno

(12) Sulla possibilità di un contatto diretto a Parma tra il De Ferrari ed il Baciccio, cfr. E. GAVAZZA, *Aggiunta a Gregorio De Ferrari, Scritti... in onore di W. Arslan*, 1966. Sugli affreschi del Baciccio a Sant'Agnese e a Santa Maria al Collegio Romano, cfr.: ENGASS, *The painting of Baciccio*, Pennsylvania, University Park, 1964, con le relative fotografie.

all'affresco « Santa Marta in gloria » nella chiesa di Santa Maria al Collegio Romano, e le allegorie, sempre di virtù, dell'affresco di San Siro.

Al di là della coincidenza parziale del programma iconografico, significative sono le somiglianze nell'atteggiamento delle figure: prossime tra di loro risultano rispettivamente nei due affreschi le allegorie della Castità e dell'Innocenza, e quella dell'Amor divino del De Ferrari presenta punti di contatto con la maniera nella quale è impostata l'allegoria della Gloria nell'affresco di Santa Marta. Somiglianze puntuali quindi appaiono in queste opere dei due pittori, caratterizzate entrambe dal taglio compositivo lungo una diagonale; tuttavia, mentre le « Virtù » del Baciccio appaiono saldamente costruite, quelle del De Ferrari risultano quasi instabili per l'accentuazione della sfilatura luminosa delle forme. Le figure, pur disponendosi nei pennacchi dell'affresco quasi faticosamente, costrette in uno spazio triangolare che ne impedisce il dinamico sviluppo, rappresentano tuttavia una soluzione che ne ispirerà altre e più libere: un esempio di pochi anni più tardi è costituito dal « San Lorenzo » e dal « Santo Stefano » della Cappella di San Clemente nella Chiesa della Annunziata.

Quali risultati, continuando su questa via, avrebbe ottenuto il De Ferrari in età più matura, risulta da alcune tele che per certi aspetti si richiamano alle soluzioni di Valerio Castello e per altri se ne allontanano nella ricerca di strutture più fluide impastate di smorzate tonalità pastello. Un esempio è costituito, oltre che dal già noto « Cristo e la Samaritana », dalla « Maddalena » di Collezione privata genovese (fig. 12).

In una composizione di carattere correggesco la figura della Maddalena si dispone in primo piano sullo sfondo scuro di alberi e rocce atteggiandosi lungo una diagonale come le giovanili « Virtù » di San Siro, ma accentuando rispetto a quelle la fluidità della struttura; essa emerge dal paesaggio di alberi ed acque senza bruschi passaggi, quasi costituita dalla medesima materia pittorica. Così il profilo della Maddalena si solleva quasi indefinito dallo sfondo, accomunato ad esso dalle medesime pennellate che illuminano rapidamente le nubi, le fronde, le rocce ed impreziosiscono il panno, la lucerna, il teschio conferendo loro il carattere di una rara natura morta. Questa fusione tra i vari elementi, nonché la sobrietà della composizione, permette di avvicinare la tela agli affreschi di Palazzo Granello in Piazza Giustiniani. Questi ultimi, dipinti nel primo decennio del '700, costituiscono l'esempio forse più significativo dell'attività matura del De Ferrari, il quale, realizzando una perfetta fusione tra le figure umane e quelle derivate da una natura fissata in forme elegantissime, raggiunge l'ideale di una pittura decorativa quale andava affermandosi soprattutto a Torino e Venezia.

Luisito Puccio Canepa

Ernesto Camillo Sivori e l'Ottocento strumentale italiano

« Giovane d'anni, delicato di forme, si muove aggraziato e sereno con il suo violino alla mano: modesto, composto e direi quasi pauroso, ci sembra ignorare se stesso (...) si direbbe che le corde, non tocche dall'arco, vibrino spontanee e non rispondano che a sè sole e che un'aura invisibile scorra sovr'esse come sull'arpa eolia e vi deponga le sue arcane melodie ».

Così Ernesto Camillo Sivori ventiquattrenne secondo la disposizione immaginifica del gusto di Felice Romani, librettista — come è noto — fra i più assidui di Bellini e Donizetti. Lasciamo per un momento da parte l'attendibilità di quello che vuole essere un quadro grosso modo psicologico-critico del violinista ligure e osserviamo piuttosto come quell'« aura invisibile » e le « arcane melodie » con tutti gli altri metastismi fronzuti si inseriscono in un virtuosismo sintattico che ben armonizza la frase e ne cura il movimento sino talvolta a ridurre il valore intrinseco del messaggio pur di nulla sacrificare a quello sfoggio di sé che qui è di matrice letteraria ma che, ampliando il discorso, ritroviamo in molta produzione musicale dell'Ottocento, specie italiano.

Se il virtuosismo, inteso come eclettismo di modi e disponibilità verso nuove soluzioni espressive, è una ragione vitale del romanticismo — anche là dove non si palesi con la prepotenza rivoluzionaria di un Berlioz o la trascendenza lisztiana — la nozione di virtuosismo di cui le parole del Romani ci offrono l'occasione per parlare è quella che Sergio Martinotti così ben definisce quando, riferendosi all'ambiente musicale genovese, dice di « un mito virtuosistico che raggiunge anche il rito farsesco » e che s'incarna nella figura dell'acrobata vuoi del belcanto, del pianoforte, del violino o di che altro.

Della passata esperienza nel campo strumentale — indiscutibile sino a tutto il Settecento — rimane ben poco: « l'interesse musicale degli italiani si concentra sul melodramma: diventa sempre più chiaro che la patria di Frescobaldi, di Corelli, di Tartini, di Albinoni e di Vivaldi, non offre sufficienti possibilità di lavoro a compositori strumentali » (Mila). L'Ottocento, quindi, caratterizzato da un progressivo impoverimento della musica sinfonica e da camera che — come abbiamo visto — è sopravanzata e messa in buio dalla sempre maggiore produzione operi-

stica, pare per il momento estraniarsi del tutto dalle vicende dell'Europa centrale.

Ne consegue un disinteresse della pratica concertistica che porta i solisti ad agire nella stessa sfera del melodramma affidando ai loro strumenti il compito di emulare le primedonne dell'opera con parafrasi, variazioni, fantasie, concerti e — paradossalmente — quartetti ispirati a motivi e modi della produzione melodrammatica imperante: da Bellini a Donizetti, da Rossini al primo Verdi e con occasionali recuperi nell'area settecentesca.

Si può immaginare il clima culturale del tempo (e giustificare certe *défaillances* dell'Italia odierna) quando si ricordino le grandi difficoltà incontrate a Genova dal Bossola — e già nel '78 quando c'era nell'aria una certa qual disposizione di rinnovamento strumentale — per far eseguire la prima integrale della nona sinfonia beethoveniana. Nonostante che egli avesse radunato ben 130 strumentisti nella sala del Politeama gli riuscì soltanto di far eseguire lo scherzo: gli altri tre movimenti dovranno aspettare fino al 1905.

La prima donna di Genova si chiama violino, e non potrebbe essere altrimenti, data l'illustre presenza paganiniana. Non mancano però nell'area genovese altri concertisti, e virtuosi tutti di gran classe: l'arpista Bertrand, il violoncellista napoletano e allievo di Paganini Gaetano Ciandelli, Vimercati e Müller, mandolinista l'uno e virtuoso del clarinetto l'altro, le sorelle Giannoni entrambe violiniste e naturalmente il nostro Camillo Sivori.

E torniamo dunque al ritratto di Romani: « nessuna ostentazione di sé, nessun piglio studiato, nessuna movenza artificiosa. Non si pensa al suonatore, non si vede per così dire che il suono ».

È un giudizio quanto mai centrato nel senso e che rende ancora meglio l'immagine di Sivori nel momento in cui essa viene contrapposta a quella di Paganini che — sempre secondo Romani — « impugna con una mano il violino, scuote con l'altra l'archetto che lo deve dominare, come il domatore del leone scuote la ferrea verga che lo impaura »; e ancora: « il taumaturgo si inchina sovr'esso [il violino] squassando gli ondeggianti capelli e lo cova per così dire col guardo ».

Contrasti che ben individua anche Adele Pierottet quando a tale proposito scrive di « due artisti così simili nel genio, così dissimili nel modo di manifestarlo », e — aggiungiamo noi — due grandi amici il cui legame era sorretto da un'altissima considerazione reciproca.

Se Paganini dapprima non lesina i suoi preziosi insegnamenti e giunge a comporre per il più giovane collega alcune sonate per violino e chitarra dove si contenta di eseguire l'accompagnamento e di lasciare quindi la maggior gloria solistica a Sivori, quest'ultimo si precipiterà

al capezzale del maestro gravemente malato — Paganini lo desiderava con sé e « presto e anche subito » — per rendergli meno penose le ultime ore di vita con gli incanti del suo strumento.

Che poi Sivori, obbedendo al gusto del tempo, ami camuffarsi da... Paganini vestendo di nero e con lunghi capelli ricciuti e tanto di barba è pur vero: ma gli occhi sono troppo dolci, troppo buoni e i tratti e i modi raffinatissimi, sicché il travestimento non può avere una grande efficacia.

Le differenze comunque sono da ricercare sul piano più strettamente tecnico, e a verificarle — a distanza di oltre cent'anni e per di più senza alcuna testimonianza diretta — non ci rimane che procedere per deduzioni sia in base ai caratteri delle composizioni dei due virtuosi, sia per le caratteristiche fisiche che ci è dato di conoscere: la mano, la lunghezza delle dita e la forza delle falangi, la potenza dell'avambraccio. Tanto le mani di Paganini sono grandissime e con possibilità praticamente illimitate mentre quelle del più giovane amico piccole e delicate, dalle dita corte e relativamente potenti, così il suono dell'uno sarà nervoso e eccitato e quello dell'altro più disteso, i modi del primo eminentemente virtuosistici, quelli del secondo più lirici e cantabili.

Se per virtuosi di tale calibro il legato — riteniamo — è un punto di forza indiscusso, il sciolto, dove l'archetto scorre rapidamente nelle due direzioni, trova in Sivori maggiore sintomaticità con una più intensa gamma espressiva rispetto alla qualità marcatamente drammatica dello strappato e del martellato di Paganini. Immaginatoci ancora con quale agilità — e con che pulizia — la piccola e leggera mano di Sivori esegua quei passi di velocità dove note rapide e staccate s'hanno da realizzare con la stessa arcata: nel separato cioè e più ancora nel picchettato.

La critica di Joachim, celebre violinista di scuola viennese, circa la intonazione talvolta approssimativa di Sivori, può avere qualche fondamento — e non ne siamo del tutto certi — nel fatto che l'esecuzione delle ottave e delle decime spesso ricorrenti nelle composizioni virtuosistiche sulla linea di Paganini, possono presentare per Camillo difficoltà dovute alla specifica forma delle mani — come si è detto — con dita piuttosto corte e meno divaricate di quelle di Paganini e Joachim stesso.

Tutto sommato però il giudizio sembra dettato da una aperta insofferenza verso il funambolismo solistico in sé, quando non si dimentichi che Sivori fa proprie tutte le innovazioni virtuose introdotte da Paganini, come, ad esempio, gli armonici artificiali estesi a tutti i suoni cromatici, i pizzicati glissando della mano destra e le particolari accordature, o meglio scordature, dello strumento rivolte ad ottenere nuove posizioni.

Quando Joachim proseguendo nel suo giudizio negativo definisce Sivori « gran ciarlatano », si riferisce piuttosto a un certo cattivo gusto

musicale del secolo cui Sivori spesso partecipa con fantasie e variazioni su arie, citando a caso, di Sonnambula, Trovatore, Lucia, Puritani, etc. e con tutti i vari carnivals, sovrano quello di Venezia, in massima voga nelle sale concertistiche dell'Ottocento.

Il fatto è che composizioni di tale genere costituiscono un bagaglio indispensabile per le soirées mondane d'ogni luogo, in Italia come in Francia e in Belgio, in Inghilterra e persino nel Nuovo Mondo, dove Sivori si reca con un viaggio quanto mai avventuroso suscitando ovunque i deliri delle folle.

Ma se l'accusa del violinista tedesco ha un certo valore nei confronti del Sivori — come s'è detto — esecutore alla moda, non dimentichiamo che il « virtuoso » sa anche essere « interprete » e fra i primi italiani e dei più sensibili della grande musica strumentale. Così a Parigi nel 1843 suona Haydn e Mozart, in Inghilterra dà concerti sotto la direzione di Hector Berlioz e interpreta i quartetti beethoveniani alla Alsa-ger's House. Sempre a Londra nel 1846 dà la prima inglese del concerto in mi minore di Mendelsshon.

Vediamo così che se per Joachim è abitudine quotidiana eseguire Beethoven o Brahms anziché le ariette tanto in voga presso un pubblico meno coltivato (non dimentichiamo che a Vienna dove Sivori suonò queste « ariette » riscosse sempre grandi successi), anche il nostro sa interpretare i grandi classici sino ai contemporanei e, anche a giudicare dalle più attendibili critiche del tempo, con grande proprietà e misura.

È come sempre una questione di sensibilità e di cultura: attributi che a Sivori non fanno difetto, oltre ad essere unificati dal dato del genio come dimostra l'ammirazione incondizionata dei massimi musicisti contemporanei, con cui il genovese ebbe rapporti d'amicizia più che di lavoro: di Paganini s'è detto, e ad esso si aggiungono, tra gli altri Cherubini, Liszt, Rossini e Berlioz.

A sua volta i giudizi di Sivori nei confronti dei contemporanei sono sempre generosi e oculatissimi. Di Wagner dice: « è un gigante: la sua musica è una foresta di suoni e di armonie »; e del pari considera moltissimo i lavori di Berlioz come quelli di Saint-Saëns, assai più forte di molta critica titolata d'oggi. Che la vita di Sivori non presenti pazzie amorose alla Berlioz o più prosaici scandaletti di marca lisztiana è un dato biografico certo. Nonostante amasse moltissimo la compagnia femminile, la reale sfera affettiva di Sivori ruota piuttosto all'interno dell'ambiente familiare cui, nonostante le assenze dovute all'esercizio concertistico, il compositore rimane sempre legato, né pensa mai ad un serio legame coniugale.

Dalle lettere emerge costante la nota dolorosa del Natale trascorso all'estero lontano dai parenti che, con generoso sentire, tenne sempre

per quanto possibile all'oscuro delle disavventure che gli occorsero: dalla febbre gialla contratta in Sud-America che lo porterà vicino alla morte, all'incrinatura del polso sinistro che molto fa temere per la futura attività concertistica.

La vita di Sivori anche se, come abbiamo visto, è spesso caratterizzata da alterne vicissitudini, risulta sempre sorretta da un felice equilibrio, dove intelligenza e bontà sono messe a servizio reciproco. Così quando nel '54 il fratello Giambattista con un cattivo investimento manda in fumo il patrimonio accumulato sino allora da Sivori, questi, senza inutili manifestazioni di sconforto, si limita a considerare: « bisogna ricominciare, ecco tutto! »; e realmente ricomincia da quella Parigi che lo aveva visto tronfare dodicenne nel '27 e ora diceva di lui: « C'est Paganini moins ses défauts ».

Se egli sa sempre organizzare quindi la propria economia — rovesci del caso a parte — non disdegna comunque di prodursi in frequentissimi concerti benefici, in Italia come all'estero, che gli procurano moltissimi ordini di benemerenza. A Genova suona per gli alluvionati, a Marsiglia — in coppia con Bottesini al contrabbasso — per i poveri algerini, in una chiesa di Nantes raccoglie mille e cento franchi per i diseredati: e gli esempi non si contano.

In un concerto dato a Milano nel giugno del '59 anche Sivori concorre alla raccolta di fondi per l'impresa garibaldina. Il patriota nizzardo, memore di tale generosità e affascinato da una figura che, come lui ma in diverso modo, riusciva a trascinare le folle, nell'autunno dell'81 quando malato era ospite della figlia in via Assarotti, volle finalmente conoscerlo e ascoltarlo. Tanta fu la partecipazione emotiva e la commozione di Garibaldi che ad ogni brano finiva per gridare « bravo, bravo » e, come riporta la Pierottet, aggiungeva: « lei mi fa dimenticare i miei malanni, mi guarisce addirittura » e poi in buon dialetto: « scia me sann-a, scia me sann-a! ».

Né Sivori dimentica mai gli amici e nemmeno dopo la scomparsa: suona nel '68 per l'inaugurazione del monumento dedicato a Rossini e, commosso come di rado gli era capitato, esegue la preghiera dal Mosè quando i resti del Pesarese vengono traslati dalla capitale francese in Santa Croce.

L'amore per la grande musica strumentale, come abbiamo già detto, lo porta ad approfondire sempre maggiormente la conoscenza dei classici. Verso Tartarini nutre una predilezione tutta particolare, e quando nel '92 il secondo centenario della nascita sta per passare inosservato, Sivori vuole celebrarlo adeguatamente nel suo salotto e con gli amici più intimi eseguendo tra l'altro lo splendido Trillo del Diavolo.

Dal 1880 sino alla morte Sivori abbandona praticamente la carriera concertistica, vive a Genova anni sereni e di grandi riconoscimenti, d'estate nella casetta di Voltaggio, gli altri mesi in via Corsica e in Albaro, non di rado ospite presso amici e con qualche occasionale scappata parigina.

* * *

Tanto celebre alla fine dell'Ottocento quanto oggi dimenticato, la sua musica — oltre che la sua figura — aspetta una adeguata rivalutazione.

La ragione principale di questo nostro articolo, al di là delle curiosità biografiche e di un certo qual procedere come in un estroso ed un tantino svagato « collage », è di muovere un po' le acque in tal senso.

Forse l'incontro fra due virtuosi è nuovamente possibile e non dubitiamo che il Maestro Renato De Barbieri, fra tutti così singolarmente attento alla diffusione degli inediti paganiniani, possa senz'altro volgere in un futuro che ci auguriamo prossimo la sua cura all'altro grande Genovese.

Le partiture stanno lì in attesa di venir finalmente riprese — ed esaminarle è un'impresa affascinante, lo assicuriamo — e proposte all'ascolto.

Forse l'ottantesimo anniversario della scomparsa segnerà una « Sivori renaissance » opportuna tra l'altro per portare nuovi e necessari contributi alla conoscenza di quel fenomeno sostanzialmente trascurato che è l'Ottocento strumentale italiano.

Alberto Cantù e Luciano Lanfranchi

Note bibliografiche:

- A. PIÉROTTEY, *Gazzetta musicale di Milano*, 1896: *Camillo Sivori* nn. 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 22, (23 andato perduto), 25, 27, 29.
- L. ESCUDIER, *Mes souvenirs*, Paris, 1863.
- A. JAMES C. S., *A sketch of his life, talents, travels and successes*, London, 1845.
- A. BACHMANN, *Les grands violonistes*, Paris, 1913.
- S. MARTINOTTI, *L'Ottocento strumentale italiano*. Bologna, 1972.

Ringraziamo il Maestro Salvatore Pintacuda, docente di Storia della Musica e bibliotecario presso il Conservatorio N. Paganini di Genova, e il dr. Giorgio Piumatti, aiuto bibliotecario in tale istituto, per averci messo cortesemente a disposizione il materiale bibliografico relativo all'articolo.

R A S S E G N E

TIZIANO MANNONI-HUGO BLAKE, *L'archeologia Medievale in Italia*, « Quaderni storici », Ancona, 1973, pagg. 833-860.

Notiziario di Archeologia Medievale, Istituto di Paleografia e Storia Medievale, Genova, 1971 e segg.

Diligente ed impegnata messa a punto delle difficoltà che la nuova disciplina — la quale estende al Medioevo, ed alle stesse Età Moderne, il metodo di ricerca e di studio che fu fino a ieri proprio dell'Antichità, in relazione con lo sviluppo della scienza storica tutta fuori del tradizionale indirizzo essenzialmente pragmatico ed in una prospettiva sociale, e quindi di costume e di tecnica — incontra ancora nelle strutture tradizionali della disciplina, e a volte nella stessa struttura mentale, o burocratica, degli studiosi di ieri.

La « messa a punto » in una pubblicazione di carattere nazionale a vasta risonanza fa un quadro circostanziato dei principi e del metodo della nuova disciplina, delle sue difficoltà e degli obbiettivi a tutt'oggi raggiunti: fra i quali figurano in prima linea quelli del gruppo genovese, promosso e fecondato ad opera degli stessi redattori della nota in oggetto, in successive occasioni, anche nelle pagine del nostro Bollettino: e ci auguriamo che non siano le ultime.

Espressione dell'importanza che dopo i suddetti saggi e la creazione della cattedra di « Archeologia medioevale » retta dal Lamboglia ha assunto in Genova la nuova disciplina è la fondazione, ad opera del Mannoni, cui oggi si affianca Diego Moreno, del « *Notiziario di Archeologia Medievale* » presso l'Istituto di Paleografia e Storia medievale dell'Università di Genova, a periodicità libera, tiratura limitata a ciclostile, per una informazione reciproca tra i gruppi operanti in Italia e fuori ed un aggiornamento immediato e periodico sui progressi della disciplina, foglio, quindi, soprattutto per « specialisti », e tuttavia non privo di interesse anche per i non addetti che seguono con curiosità critica ogni nuova apertura della scienza.

Con la riserva di tornare altra volta nel merito dei singoli contributi, segnaliamo qui alcuni « titoli » più specificamente attinenti all'ambiente archeologico ligure. Già nel fascicolo del Settembre '71 due note riferiscono sull'attività del Gruppo Ricerche della Sezione genovese dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri, l'una relativa ai « castelli » del Genovesato e dell'Oltregiogo e l'altra (M. QUAINI) alle « sedi minori cistercensi in Liguria ». Nel fascicolo del Gennaio '72, accanto ad una interessante relazione sugli scavi del Duomo di Firenze (F. TOKER), sono di turno per la Liguria le « Sedi rurali ». Le ricerche del Berti e del Tongiorgi sui « bacini » delle chiese pisane (Maggio '72) sono ovviamente di primario interesse anche per la nostra regione. Nello stesso fascicolo la sig. Maineri Paoli riferisce sugli scavi di Capriolo, « sede abbandonata » della piana d'Albenga.

Del gennaio '73 è una relazione di H. Blake sugli « Scavi inglesi a Genova », e cioè sulla collina di Castello, cui segue una diffusa rassegna (MANNONI-POLEGGI) sulle « Ricerche di archeologia medievale urbana a Genova », che costituisce una rigorosa messa a punto dello stato attuale delle indagini e si conclude con una effettiva mappa topografica-archeologica della città.

T. O. De Negri

LEO MORABITO, *Il Giornalismo giacobino genovese, 1797-1799*, Torino, Associazione piemontese dei Bibliotecari, 1973, pp. 299.

Da molti anni si attendeva un lavoro serio e completo sul giornalismo giacobino genovese. Auspicato da Vito Vitale in una conferenza di « Storia Nostra », oggetto di studi particolari o superficiali, sfiorato in molte opere di carattere generale, il giornalismo della fine del Settecento genovese attendeva il suo definitivo illustratore. Ecco pertanto accolto con entusiasmo il diligente lavoro di un giovane, il dottor Leo Morabito, che a studi genovesi dedica tutta la sua fervida attività.

Premessa una sintesi sul giornalismo genovese del secolo XVII, se pur possiamo definire giornalismo quei tentativi, audaci per l'epoca, di informare i cittadini dei principali avvenimenti, il Morabito ricostruisce in una chiara introduzione l'ambiente genovese al momento della caduta del governo aristocratico (giugno 1797) e della formazione delle nuove idee democratiche che alimentano i giornali giacobini.

Da un primo carattere di informazione economica i giornali passano ad un aspetto informativo cui presto uniscono spunti polemici e politici. Non dimentichiamo che quelle gazzette erano lette soprattutto dalla classe borghese mercantile e che esse dovettero procedere ad una evoluzione nel tentativo di sopravvivere: dal caldo clima di entusiasmo del 1797, si giunse a quello del 1798 con caratteri meno politici ma più pratici, con articoli meno altisonanti ma con abbozzi di cronaca cittadina più attraenti.

Con acuta analisi degli scritti dei tre primi anni (1797-1799) il Morabito coglie le differenze, illustra l'evoluzione e soprattutto classifica i tipi delle varie gazzette risalendo ai redattori ed allo spirito che li animava. Impresa invero non facile per motivi che sfuggono a chi guarda dall'esterno, ma ben conosce chi affronta l'argomento in profondità. Innanzi tutto è difficile reperire materialmente le copie dei giornali. Purtroppo il numero limitato della loro tiratura, la facilità della loro dispersione (l'esigenza di carta da ardere era molto sentita nel secolo scorso!), tutto contribuì alla distruzione dei pochi esemplari. Con molta pazienza il Morabito indagò nelle biblioteche genovesi pubbliche e private, estendendo le ricerche nelle altre città italiane ed anche estere, per mettere insieme l'elenco con i dati essenziali di ciascun giornale. Non era facile: tanto è vero che i precedenti studiosi che avevano tentato di elencare i giornali genovesi (il Manno, il Vitale, il De Felice), pur avendo lavorato con molto scrupolo, erano caduti in alcune omissioni. Di molti giornali abbiamo pochissimi numeri (*La Diana*), a volte uno solo (*Il Corriere Ligure*, *Avvisetti*), a volte esiste solo il manifesto che ne annunciava prossima la stampa o cenni in altri giornali (*L'Educazione del Cittadino*, *Frustatore democratico*, *Monitore della Calunnia*) (1). A ciò si aggiunga la somiglianza di titoli che trae in inganno quando non si hanno le raccolte sott'occhio: si pensi che esistette un giornale intitolato *Petegolezzi* (poi *Pettegolezzi*), contemporaneo ad un altro *Pettegolezzi* e ad altro: *Flagello a Petegolezzi*, quest'ultimo diverso da *Flagello dell'Impostura e della Maldicenza*! E nemmeno di tutti il Morabito riuscì a trovare esemplari della completa produzione. Comunque la sua fatica è stata premiata perché oltre a repe-

(1) A titolo di curiosità segnalo che nella Biblioteca Universitaria di Genova figuravano anche i seguenti giornali di quel periodo (o dei primi del secolo XIX?) che non vedo citati dal Morabito: *L'epoca Ligure* (segnato 2-M-I 68/69) e *Il Cincinnato* (4CC-VIII-57); non riuscii però a vederli, perché nel lontano 1956, quando erano ancora a catalogo e li richiesi in lettura, risultarono « irreperibili ».

rire almeno i titoli forse di tutti i giornali (e molti erano ancora sconosciuti) ha precisato la durata di tutte le gazzette, correggendo numerosi errori di precedenti studiosi (2).

Di alcuni importanti giornali, quali il *Difensore della Libertà*, il *Censore* e il *Giornale degli Amici del Popolo*, oggetto di buoni studi particolari, il Morabito sposta le date della loro durata e fa conoscere il contenuto di parti che non erano state prese ancora in considerazione. Perfino la *Gazzetta Nazionale Genovese* (poi *Gazzetta Nazionale della Liguria*), il più noto dei giornali genovesi, ci rivela, nell'attenta osservazione del Morabito, particolari sfuggiti agli studiosi: fu affiancata per alcuni mesi del 1798 ad un *Bollettino Ufficiale* e segnala un giornale *Il Venerabile Pietro Aretino*, pubblicato a Parigi nel 1797 dal genovese Stura.

Frutto non di azzardate ipotesi, ma di attenti accostamenti di fatti e frasi, è la identificazione dei vari redattori dei giornali. Come è noto, rarissimi sono gli articoli firmati; la maggior parte di essi sono anonimi o siglati con iniziali rimaste in parte misteriose. Eppure era interessante conoscere i nomi degli estensori degli articoli, per meglio comprendere lo spirito e il pensiero di quegli uomini. Ad esempio il *Censore*, uno dei più autorevoli e citati giornali genovesi per le idee di italianità e di unità rare in quell'epoca, era redatto dai misteriosi scrittori che si firmavano B.R.M.M., che Morabito identifica, con sicuri argomenti, Biagini (Sebastiano), Repetto (Andrea), Mazzini (Giacomo), Molino (Matteo), dei quali già conoscevamo in parte l'attività giornalistica, ma che ora possiamo meglio inquadrare (3). Lo studio sui redattori arreca un notevole contributo alla storia politico-letteraria di Genova; con l'utilizzazione anche di molti fogli volanti e soprattutto con lo studio comparativo e panoramico di tutti i giornali, l'A. ricostruisce le complicate vicende dei redattori che spesso passavano da un giornale all'altro; e soltanto seguendoli in questi spostamenti si riesce a cogliere i loro intimi sentimenti e le sfumature politiche.

Così emerge lo stile di Sebastiano Biagini e di Paolo Sbarbaro nella stesura del *Censore*, tra i quali si inserì per alcuni mesi Antonio Mongiardini, particolare questo sfuggito ai pur valenti studiosi di quel giornale (Vitale e Balestreri). Risulta pure più completa la molteplice attività di Celestino Massucco; era nota la sua produzione letteraria e giornalistica, ma poco la collaborazione al *Giornale degli Amici del Popolo* e effatto ignorata la direzione della Stamperia Nazionale. La figura del Carizzi, redattore del predetto giornale, aveva appassionato il Vitale, che non si spiegava la mancanza di notizie su un personaggio che in Genova ebbe tanta influenza; ora conosciamo il motivo di tanta oscurità: era un emigrato napoletano che agiva sotto la protezione del governo francese: una specie di agente segreto al servizio dei rivoluzionari.

(2) Correggiamo alcune sviste ed errori di stampa nelle date: pag. 25 e 183: il n. 17 del *Flagello* ha la data 25 agosto, non 17 (la data giusta è infatti citata a pag. 184, n. 6). La data dell'arresto del Serra è 1798 e non 1797 (pag. 185), come si comprende però bene dal contesto. Il *Circolo Costituzionale* cominciò il 22 febbraio, non il 28 come pubblicato a pag. 25. Gli *Annali Ecclesiastici* (pag. 45) non furono quindicinali dal 20 luglio al 7 ottobre 1799, ma uscirono con periodicità irregolare fino al 12 ottobre; la penultima copia ha la data 2 novembre, non 7 novembre.

(3) Una piccolezza: la sigla C.S.E.D.G. usata dal redattore degli *Annali Ecclesiastici* viene spiegata dal Morabito (pag. 53): Cittadino Sacerdote Eustachio Degola Giansenista; preferisco interpretare l'ultima lettera: Genovese, perché il Degola e i suoi compagni di fede respinsero l'accusa di essere giansenisti. Inoltre è bene precisare che P. Paolo Giusti è uno pseudonimo dell'ex-gesuita Giuseppe Gandolfi, fratello di un prete Gandolfi, come si apprende dagli *Annali Ecclesiastici* del 1799, pag. 44.

Naturalmente anche le figure già altrove studiate (Giacomo Mazzini, Antonio Pagano, Cottardo Solari, Francesco Giacometti, Pier G. Api ecc.) e tutto il mondo culturale-politico della Genova settecentesca ricevono dallo studio del Morabito qualche nuovo contributo che, se non modifica le già note posizioni di ognuno, ne completa o conferma il carattere.

Nilo Calvini

NOTIZIE BREVI ED ANNUNCI

a cura di T. O. De Negri

Istituti culturali

Società Ligure di Storia Patria - Atti, N.S., XII (LXXXVI), 1972, fasc. II, pagg. 201-632, e XIII, 1973, pagg. 344.

La parte più cospicua del volume è costituita dall'ampia monografia di M. QUAINI, *Per la storia del paesaggio agrario in Liguria*, edita anche a parte a cura della Camera di Commercio di Savona. - Segue: G. FORCHERI, *Aspetti della giustizia genovese alla fine del '500: La questione del braccio regio*, già oggetto di una « conversazione » tenuta in sede. Tra le « Note » minori: G. MOORE, *La spedizione dei fratelli Vivaldi e nuovi documenti d'archivio*; - A. AGOSTO, *Gli elenchi originali dei prigionieri della battaglia di Ponza*; - L. ALFONSO, *Aspetti della personalità del Card. Stefano Durazzo Arciv. di Genova (1635-1664)*; - G. PESCE, *Schede numismatiche di Cornelio Desimoni*, parte 2ª. Segue il ricordo del compianto prof. G. Piersantelli, di L. MARCHINI, ed il consueto ricchissimo *Notiziario bibliografico*.

Il vol. XIII per il 1973 è monografico e comprende la prima parte dell'edizione delle *Suppliche di Martino V relative alla Liguria (la Diocesi di Genova)*, curata da D. Puncuh con la collaborazione delle dott. B. Nogara ed A. Roncallo: Introduzione, testo ed indice.

Società Savonese di Storia Patria, Atti e Memorie, N.S., vol. V, 1971, pagg. 136; - vol. VI, 1972, pagg. 164.

Il vol. V contiene la prima parte degli *Atti del I Convegno Storico Savonese, Savona ed il Ponente nell'età del Risorgimento*, svoltosi dal 30 ottobre al 1º novembre di quell'anno: e comprende, dopo i « Saluti » della cerimonia d'apertura (non convenzionali ma ricchi di contenuti, di Balestreri, di mons. Vivaldo Presidente della Società, e dell'on. Russo, Presidente onorario), seguono l'ampia prolusione di Emilio Costa, *« Aspetti e momenti del Risorgimento Savonese »*, integrata da ricche note, e le relazioni di Giovanni Farris, *Cultura e scuola a Savona*, anch'essa arricchita di note e documenti, e di Massimo Quaini, *« Problemi geografici e storici delle vie di comunicazione nella Liguria di Ponente »*, divenuto un vero trattato, quale la sobria relazione orale e l'ampia discussione che ne era

seguita in sala avevano fatto facilmente presumere. Attendiamo ora gli altri contributi, della Montale, del Giaccherio, di Luigi Cattanei e di tutti gli altri qualificatissimi relatori.

Il volume VI torna alla consueta « miscelanea », con saggi di archeologia preistorica (Tinè e Odetti), di storia economica e sociale (*Schiavi a Savona* di N. Marchi, e sul *Bosco di Savona*, di D. Franchello), e tutta una serie di contributi minori di R. Masuccio, B. Barbero, G. Farris e D. Astengo su questioni urbanistiche ed altro. Importanti gli *Indici* di tutte le pubblicazioni della Società in quasi un secolo di vita (1888-1971), redatti da Carlo Varaldo, e la *Bibliografia del Savonese* per il 1971.

Atti della Società Economica di Chiavari - Anni 1961-1970, pagg. LXXX+112.

Salutiamo con vivo compiacimento la ripresa della pubblicazione, dopo oltre un decennio di silenzio, degli *Atti chiavaresi*, che tra l'altro, nella prima parte, di ben 80 pagine, attesta come la Società sia stata ben attiva, come sempre, del resto, nei suoi quasi due secoli di vita.

L'« Appendice » di contributi culturali (che sono poi frutto della stessa attività sociale) comprende: Ivo CAROSINI, *Camillo Benso di Cavour*; - P. BERRI, *I Congressi dei Dotti Italiani del Risorgimento*, cui segue una « Rapida rassegna delle adunanze della sez. di Matematica e Fisica ecc. », di A. NATUCCI; - L. FONTANA, *Virgilio maestro di Dante*; - PAOLA ZUCCHI, *La necropoli preromana di Chiavari*; - G. F. GRASSO, *Domenico Garibaldi, 1756-1823*.

Archeologia e Storia

UMBERTO M. FASOLA, *Le recenti scoperte nelle catacombe sotto Villa Savoia: Il « Coemeterium Iordanorum ad S. Alexandrum »*. Estr. da « Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología cristiana, Barcelona 1969 », 1972, pagg. 22, 24 ill. e I tav. f.t.

* TIZIANO MANNONI-HUGO BLAKE, *L'archeologia medievale in Italia*. In « Quaderni storici », Ancona, sett. dic. 1973, pagg. 833-860 (V. sopra, pag. 89).

* « *Notiziario di Archeologia Medievale* » - Istituto di Paleografia e Storia Medievale dell'Università di Genova (dal 1971).

GIOVANNI MALASPINA, *Gli Obertenghi e la Marca della Liguria Orientale*. (Genova, 1973), 8º, pagg. 24, 3 ill.

Sintesi perspicua di quanto si sa delle origini, peraltro oscure e controverse, della celebre famiglia, passata poi nei Malaspina e quindi ramificata e dispersa, fuori della Marca, per tutta Europa. Restano ovviamente diverse lacune, non facili a colmare: e l'A., che si onora del titolo di Orezza, erede del celebre ramo di Mulazzo, non risparmia, onestamente, i condizionali in un quadro che rielabora ed integra, tra l'altro, il lavoro suo da noi pubblicato nel '66 (Boll. Lig., XVIII), e che nel '73 è stato oggetto di una « conversazione » agli Amici dei Castelli.

MICHEL BALARD, *Gènes et l'Outre-mer*. Tome I - *Les actes de Caffa du notaire Lamberto di Sambuceto 1289-1290*. Ecole pratique des hautes études, Sorbonne. Paris, 1973, in 8º, pagg. 420.

Il valoroso studioso dell'Ecole Française de Rome integra con oltre 300 nuovi documenti, reperiti nei cartulari dell'ASG, la già ricca raccolta di atti rogati a Caffa da Lamberto, editi nel 1927 dal Bratianu. Di questi tuttavia si pubblica un chiaro regesto, con le eventuali correzioni, mentre dei nuovi si dà il testo integrale e fedele, salvo le formule convenzionali, raccolte in fine in un repertorio numerato, cui si fa di volta in volta rinvio. La prima parte (pp. 13-62): *Description des minutiers et des types de contrats*, è un'analisi aggiornata della materia che esige esame più attento. Ci ritorneremo.

GABRIELLA OLLA REPETTO, *Il primo Liber Curiae della Procurazione Reale di Sardegna (1413-1425)*. Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Fonti e sussidi, V. - Archivio di Stato di Cagliari. Roma 1974, in 8º, pp. XII-260.

Analisi storicamente e tecnicamente ineccepibile di un istituto politico-amministrativo catalano introdotto in Sardegna per la Corona d'Aragona dal neoletto Re Ferdinando I (1413), e perdurato fino all'avvento dei Savoia, nel 1720. La Olla Repetto ne studia con sommo rigore i caratteri e le funzioni e pubblica i documenti, in latino e parzialmente in volgare catalano, per il periodo che va dal 1413 al 1425.

* PAOLO MASSA, *Un'impresa serica genovese della prima metà del Cinquecento*. Università di Genova, Istituto di Storia Economica dir. da F. BORLANDI. Milano, Giofrè, 1974, 8º, pp. XVI-320.

E il settimo volume dell'importante Collezione diretta dal compianto prof. Franco Borlandi, che con essa aveva portato la sua Scuola ad un livello scientifico che trascende i limiti di una propedeutica universitaria.

* GIACOMO MOLLE, *Oneglia nella storia*, Vol. II. - Milano, Giofrè 1974, in 16º, pagg. 460, molte ill.

LEOPOLDO DE LA ROSA OLIVERA, *Francisco de Ribera y la colonia genovese en Canarias*. « Anuario de estudios atlánticos » del « Patronato de la "Casa de Colon" », Madrid-Las Palmas, 1972, n. 18, pagg. 138.

L'Autore aveva già pubblicato, nel n. 12 dello stesso « Anuario », una nota su « *La varia fortuna de los Rivarola* », anche in relazione col noto amico di Colombo « *Micer Francisco de Ribera de Sevilla* » (Francesco Sopranis di Rivarolo), tuttavia identificando i « Rivarolo » in oggetto con i « Rivarola » di Chiavari, che sono altra cosa, per motivo anche della forma tronca spagnola. Ora un acuto rilievo dell'amico nostro Giancarlo Briasco ha consentito all'A. di correggere l'errore, non solo. ma di ampliare l'indagine sulla « colonia » di mercanti liguri alle Canarie che si raccoglie intorno ai Rivarolo in una vera consorte mercantile familiare; sulla quale ci permetteremo di tornare con una nota informativa più diffusa, che ci auguriamo non inutile, data la scarsa diffusione tra noi della pubblicazione spagnola.

* GIULIO GIACCHERO, *Economia e società del Settecento genovese*, Genova, Sagep, 1973, in 8º, pagg. 472, 60 tav. a col. e in b. e n.

* LEO MORABITO, *Il giornalismo giacobino genovese 1797-1799*. Torino, 1973, in 8º, pagg. 302 - V. sopra, pag. 90.

LEONIDA BALESTRERI, *Giuseppe Mazzini. Momenti di una grande vita*. - Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1972, in 16º, pagg. 64.

L'opuscolo è destinato agli alunni delle scuole medie e alle biblioteche delle elementari, ed è pertanto condotto con opportuna levità di tono e semplicità di linguaggio: ma penetra con vivo calore la personalità del M., si legge d'un fiato ed è pertanto destinato a lasciare una traccia durevole nella coscienza dei giovani, molti dei quali di qui partiranno certo per un approfondimento nella conoscenza dell'Eroe e dei principi storico-sociali di cui la sua vita è stata assertrice.

VITTORIO PARMENTOLA, *Mazzini-democratico europeo*. « Letture mazziniane » I. Comitato per le celebrazioni mazziniane, Genova 1974. In 16º, pagg. 20.

E evidente la finalità « europeistica » del lavoro, che sostanzialmente riproduce un articolo apparso sulla rassegna ministeriale « Cultura e scuola ». Anche questa pubblicazione, patrocinata dall'Assessorato alla P.I. del Comune di Genova, è destinata soprattutto ai giovani.

R. L. - *Notiziario del Consiglio Regionale della Liguria. Numero speciale: La Resistenza in Liguria*, 21x30, pagg. 112, molte ill. - Contiene scritti di P. Machiavelli, Pertini, Taviani, Terracini, L. Balestreri (*Stampa*), Scappini (*Insurrezione di Genova*), Gibelli (*Lotta operaia*), Martino, Gimelli (*Cronache militari*), Don Canessa (*Parroci*), Ciccarielli (*Cinema*), ecc.

GINO BENVENUTI, *Storia della Repubblica di Pisa*. Pisa, Giardini 1968, Terza ediz. riveduta e ampliata, in 8º, pagg. 408.

Dopo un breve *Prologo antico* dalle origini al Mille, l'appassionato studioso della «sua» città ne sviluppa la storia con diligente uso delle fonti, e soprattutto della dispersa ma ricchissima letteratura, per tutto il tempo della sua grandezza politica, e cioè sino alla *Morte della Repubblica* nel 1436; ma c'è la promessa di un supplemento: *Storia dell'assedio di Pisa (1494-1509)*, (poi pubblicato nel '69), che è ancora «storia della Repubblica...». E resta ancora la città che, in un'ottica diversa ed in certo modo più attuale, ha pur sempre la sua storia.

G. BENVENUTI, *Storia della Repubblica di Venezia*. Con Appendice (*La caduta della Repubblica*) di G. MARANINI. Pisa, Athenaeum, 1971, in 16°, pagg. 264.

È il secondo pannello di un polittico che dovrebbe comprendere le quattro Repubbliche marine italiane in una visione unitaria: tuttavia con una legittima parzialità, almeno nei confronti di Venezia e di Genova, per ragioni, quanto meno di «tempo», che si intuiscono. E Genova non dovrebbe tardare a vedere la luce.

* ENTE OSPEDALIERO DI PIACENZA, *Cinque secoli di storia ospedaliera piacentina (1471-1971)*. Studi raccolti a cura della Deputazione di Storia per le Prov. Parmensi, Sez. di Piacenza, sotto gli auspicci del Centro Ital. di Storia Ospitaliera. Piacenza 1973, in 8°, pagg. 320 e 22 tavv. f.t.

Alla silloge, presentata da Bruno Villa, Presidente dell'E.O.P., hanno collaborato tutti i più qualificati studiosi piacentini, dalla Artocchini al Castignoli, degno successore, nella Presidenza della Sezione di Storia Patria, del compianto Nasalli Rocca (che tuttavia è ancora presente qui con un suo scritto) - da Felice da Mareto all'Arisi al Berti al Forlini. L'opera si aggiunge alle già numerose che attendono la nostra promessa «rassegna piacentina»...

ENTE PER IL RESTAURO E L'UTILIZZAZIONE DI PALAZZO FARNESE, *Palazzo Farnese. Prima riapertura (27 maggio 1973)*. Piacenza 1974, 8°, pp. 32, 13 tavv.

Cronaca dell'inaugurazione parziale, dopo il laboriosissimo e volitivo riscatto alla cultura di un monumento insigne che, decaduto prima per disinteresse dei Borboni, dopo l'estinzione di casa Farnese, saccheggiato poi dai napoleonici e ridotto a magazzino, caserma e ricovero di sfollati per oltre un secolo e mezzo, si avvia oggi felicemente ad essere il nuovo, e nobilissimo, *Palazzo della Cultura* della città.

Geografia e ambiente

Pubblicazioni dell'Istituto di Scienze Geografiche

XXI - ALBERTO DI BIASI, *L'emigrazione e la deruralizzazione della Sicilia nell'ultimo dopoguerra*, 1972.

* XXII - GAETANO FERRO, *Movimenti di popolazione nella Regione Ligure (1851-1971)*, Genova, 1973, pp. 276, ill. e tavv. f.t.

* MASSIMO QUAINI, *Per la storia del paesaggio agrario in Liguria. Note di geografia storica sulle strutture agrarie della Liguria medievale e moderna*. Savona, 1973. Camera di Commercio Ind. Artig. e Agric. di Savona, in 8°, pp. 220, di cui 60 di tavv.

* *Mostra dei Rilievi dei Nuclei Storici della Liguria* - Facoltà di Architettura, Istituto di Rappresentazione Architettonica - Centro Studi dell'Unione delle Camere di Commercio della Liguria. Genova 1973, cm. 27 x 27, pagg. 88, oltre 100 tavv. ed ill.

* GIOVANNI MERIANA-CAMILLO MANZITTI, *Alta Valle Scrivia. Un patrimonio naturale e artistico*. Genova, SAGEP, 1974, cm. 22 x 22, pagg. 160, 130 + 45 illustrazioni in nero e a colori, 3 carte topografiche.

Arte

* ENNIO POLEGGI, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*. Genova, SAGEP, 1973, 8° gr., pagg. 260, 184 ill. in nero e a col.

* Galeazzo Alessi. *Mostra di fotografie, disegni e rilievi a Palazzo Bianco in occasione del Convegno Internazionale di Studi*. Genova 1974. (Catalogo). - Genova, Sagep, 1974, in 16°, pagg. 194, 112 ill.

È sostanzialmente il Catalogo della Mostra allestita in occasione delle Celebrazioni Alessiane, di cui avremo occasione di parlare più diffusamente quando saranno pubblicati gli «Atti». Per ora annotiamo il sommario del volumetto: il saluto del Sindaco Piombino, una breve introduzione di CORRADO MALTESE, Coordinatore scientifico del Convegno e della Mostra; una nota biografico-critica di aggiornamento dell'Alessi, di EMMINA DE NEGRI, e della stessa le schede critiche delle opere alessiane, con bibliografia e riferimento alle tavole.

* FAUSTA FRANCHINI GUELF, *Le casacce. Arte e tradizione*. Testo di F.F.G., fotografia RAMIRO ROSOLANI. Ed. Cassa di Risparmio di Genova e Imperia (Frat. Pagano), Genova 1973, cm. 28 x 36, pagg. 440, 200 ill. e 104 tavv. a col.

Sono cinque densi capitoli (pp. 186), in cui la perfetta informazione critica si associa a viva sensibilità artistica, tuttavia senza far ombra agli aspetti squisitamente sociologici e spirituali che la delicata materia comporta. Le 104 splendide tavole a colori, che si aggiungono alle 200 illustrazioni del testo, costituiscono una vera «galleria» delle Casacce sotto il profilo dell'arte. Ne parleremo presto.

GIULIANA BIAVATI, *Ipotesi per una vicenda artistica nel palazzo di Antonio Doria*. Estr. da «Genova», gennaio 1974, pagg. 33-40, 7 ill.

Con analisi acute e vasti confronti, sulla falsariga della letteratura critica dal Settecento ad oggi, si identificano e si assegnano a Valerio Castello, aiuto e continuatore dell'Ansaldi, le lunette di un passaggio secentesco (tra il 1624 ed il 1638) dal Palazzo Spinola dell'Acquasola (già di Antonio Doria) al «teatro» creato dagli Spinola a fianco

dell'antico palazzo da essi acquisito appunto nel 1624.

* F. MARMORI, *Una villa di Lunigiana: i Chiosi in Pontremoli*. Estr. da «Quaderno n. 12» della Facoltà di Architettura di Genova, 1974, pagg. 24, 22 ill.

CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA E IMPERIA, *Filigrana ieri e oggi. Catalogo della Mostra, 26 ott.-11 nov. 1973, in occasione della «Settimana delle Casse di Risparmio»*. Genova, SAGEP, 1973, in 16°, pp. 160, di cui 96 di ill. (198 su 318 oggetti esposti, oltre la mostra degli oggetti di produzione moderna del Consorzio di Campo Ligure). Premessa storico critica di GIOVANNI PESCE (pagg. 7-23).

Il volumetto è degno testimone della eccezionale importanza della nuovissima mostra, sulla quale torneremo.

CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA E IMPERIA, *Monete di Genova e della Liguria 1139-1814. Catalogo della mostra, 27 maggio-7 giugno 1974*. Genova, 1974, in 16° pp. 96 e 8 tavv. f.t., 36 figg. + 7 dei pesi monetali e 238 di monete, su un totale di 740 esposte.

Si tratta della raccolta posseduta dalla Cassa di Risparmio, classificata ed ordinata dal dott. GIOVANNI PESCE, cui si deve l'ampia e dotta introduzione, che attraverso le serie numismatiche ripercorre la storia stessa della Repubblica genovese nei suoi sette secoli di «sovranità» economica. Sotto questo profilo l'importante pubblicazione attende un esame più approfondito, che rinviamo ad altra occasione. Qui segnaliamo ancora la presenza di un *Prezzario* (pagg. 49-56) che interessa soprattutto i numismatici; e ricordiamo che all'ordinamento della mostra ha collaborato con la passione e la competenza che sono a tutti note il dott. Franco Dodero, già Direttore dell'Ufficio Studi della Cassa.

ACCADEMIA LIGUSTICA DI B. A. - CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA E IMPERIA, *Orlando Grosso, 1882-1968. Mostra retrospettiva antologica*. Genova 29 sett.-14 ott. 1973. - Genova, 1973, in 8°, pp. 48, 40 ill. su 70 opere presentate.

Diligente ed amorosa rassegna che conferma l'aspetto forse più valido e duraturo dell'opera del Grosso, il «pittore», come amava definirsi Egli stesso nei momenti di evasione dalla vita «amministrativa» e storico-culturale, che gli aveva dato molte soddisfazioni, ma anche non poche amarezze, e poi negli anni del raccoglimento nel sereno rifugio di Bonassola, che vive oggi intensamente il ricordo di Lui.

L'Accademia Ligustica e la Cassa di Risparmio hanno fatto opera egregia ricordando questo aspetto troppo ignorato della personalità del Grosso, ed il Catalogo, con la puntuale presentazione di V. Rocchiero e *Bibliografia postuma*, è una ulteriore testimonianza della vastità e sincerità della sua arte.

CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA E IMPERIA, *Pittura in Liguria: il Seicento*. Calendario 1974, in folio, SAGEP, Genova.

La Cassa riprende la serie dei Calendari Antologica pittorica, col capitolo sul Seicento,

introdotto con sintesi perspicua da Piero Torriti. Nove delle 25 riproduzioni a colori, da Rubens e Van Dyck allo Strozzi al Fiasella al Grechetto a Valerio Castello al Carlone all'Assereto al Tavella ai De Ferrari, appartengono alla Quadreria dell'Istituto.

* ENTE MANIFESTAZIONI GENOVESI, *Mostra di Ernesto Rayper*. Genova, Palazzo dell'Accademia Ligustica, 16 marzo-28 aprile 1974. Premessa di F. M. Boero, Introduzione, biografia, bibliografia di Gianfranco Bruno. Genova (Agis-Stringa) 1974, 19 x 19, pagg. 264, 226 ill. di cui 11 a col.

VITALIANO ROCCHIERO, *Antonio Mario Canepa, pittore primonovecentista*. Genova, Liguria, 1973, in 8°, pagg. 80, 25 ill.

È una nuova monografia essenziale che si aggiunge alla serie che il Rocchiero viene pubblicando da anni per far conoscere, e a un tempo valorizzare, pittori locali altrimenti noti solo agli «addetti ai lavori» ed agli amatori. E questa non sarà certo l'ultima della serie.

ISTITUTO GRAFICO BERTELLO, *Calendario* 1972, ...1973, ...1974.

Ciascuno rappresenta, in copertina e in altre 6 belle tavole a colori, i monumenti storici ed artistici più significativi dei centri, anche minori, del Cuneese. Qui: *Borgo San Dalmazzo, antica Pedona; Dronero, antica Draconerium; Valdieri, centro della Valle Gesso*. Attendiamo i successivi, che costituiranno certo una «galleria» di opere riprodotte con particolare finezza.

GIANFRANCO CONTINI, *Alfredo Schiaffini*. Accademia Naz. dei Lincei. Celebrazioni Lincee 69. Roma, 8°, pp. 14.

L'alta parola di uno tra i più qualificati discepoli e continuatori dell'opera dell'insigne italianista non si può riassumere. Ci basti accennare che anche in quella sede, da parte di uno studioso particolarmente impegnato, Schiaffini non può non essere presentato, prima ancora che come insigne cultore della storia della nostra lingua, come «persona», che poco ha scritto, in rapporto alla vastità dei suoi interessi, e molto ha «fatto scrivere»: il vero «maestro».

L'ultimo scritto di CAMILLO SBARBARO pubblicato a cura di alcuni amici genovesi... edizione in non venale stampata... da MIMMO GUELF al-l'insegna della Tarasca in Genova... 1973. (V. infra, pag. 68).

Etnografia e varie

GIUSEPPE DELFINO-AIDANO SCHMUCKHER, *Stregoneria, magia, credenze e superstizioni a Genova e in Liguria*. Firenze, Olschki, 1973, «Biblioteca di Lares». Vol. XXXIX, in 16°, pp. IV-88, 5 tavv.

Il lavoro è frutto di attente letture delle opere più disparate, che espressamente o per incidenza riportano tradizioni ed usi popolari, o credenze superstiziose cadute anche sotto il tribunale dell'inquisizione; dei fatti raccolti (le fonti sono molteplici: Rosi, Fer-

raironi, Celesia, Levati, Cambiaso, Grosso, Pandiani, Vitale e tanti altri) si tenta anche una interpretazione, che è cosa difficile, alla luce di esperienze più vaste e complesse; ma la fortuna maggiore del lavoro sta nel fatto di apparire in una collana di alto livello, diretta da Paolo Toschi che introduce benevolmente lo scritto: e così questi dati prima sussurrati quasi con pudore in angulis entrano in quel gioco vastissimo di confronti che solo consente di dedurre dai fatti singoli le leggi profonde che li suggeriscono e li governano.

GIULIANO BALESTRERI, *A ballata do Bezagno*. Con una premessa di ENRICO BASSANO e quattro disegni di ELENA PONGIGLIONE. Genova 1974 E.R.G.A., 8°, pp. 72.

Non entriamo nel merito: solo annotiamo col Bassano che la pubblicazione vuol ricordare di Giuliano non tanto la solida cultura, ma l'anima semplice di genovese puro che amava affidare il suo respiro all'ingenuità della poesia vernacola.

MICHELANGELO DOLCINO, *Le tradizioni di Genova e della Liguria*. Genova Pirella, 8°, pp. 56, ill. di Paola Baghino.

Pubblicazioni periodiche

« La Berio » 1971, 1972 e 1973: Indice alfabetico per autori.

L. ALFONSO, *Liguri illustri*: D. Fiasella, 1971/1; - L. Tavarone, '71/2; - Ansaldo de Mari, '71/3; - G. B. Castiglione, '72/2; G. B. Paggi, '72/3; - G. V. Boito, *Liguri ill.*: A. M. Maragliano, '72/1; - N. CALVINI, ...*Tipografia genov. del '700*: gli Scionico, '73/2-3; - I. CORVETTO, *L'elaborazione de « La reina Hester »* di A. Cebà, '72/2; G. C. GIACOBBE, *Cinquecentine riguardanti: ...la matematica nella rivoluz. scientifica rinascimentale*, '73/2-3; - L. MONTANARI BAZUO, *Un manoscritto della « Reina Hester »* di Ansaldo Cebà alla Berio, '71/1; - Giuseppe Piersantelli (necrologio), '73/1; - G. G. MUSSO, *Per la storia degli ebrei a Ge.*, '72/1; - G. PIERSANTELLI, *Alfredo Schiaffini*, '71/2; - *Commiato*, '72/1; - Leon

Batt. Alberti fra mercanti e banchieri, '73/1; - « PINEA », *Arte dei bancalari...* nel '700 a Ge., '72/3; - GIORGIO STELLA, *Annali genov.* (trad. G. MONLEONE), '71/2,3; '72/1,2,3; - R. TOMASINELLI GALLO, A. G. Brignole Sale e l'Accad. degli Addormentati, '73/2-3; - M. TRAVERSO, *Nuovi docc. sulla situaz. politica genov. nel secondo '500*, '71/3; - A. TRAVERSO, *Il « De animalibus »* di Alberto Magno, '73/1; - R. URBANI, *Note d'archivio sui notai genov. del '400*: Bartolomeo Canessa, '71/1.

La direzione del Bollettino dal n. 2 del '72 è stata assunta dalla dott. Rossella Piatti.

« La Casana » 1972 e 1973.

G. BENISCHELLI conchiude la serie *La nostra zona operativa* con note su Portofino, S. Colombano Cert., Bargagli, Lavagna e Tiglieto (1972, nn. 1,2,3,4 e '73 n. 1), ed inizia la nuova « Grandangolo » sull'Imperiese ed il Chiavarese ('73 nn. 3,4); - P. BERRI, *Paganini inedito* ('73/2); - N. CALVINI, *Ger. Boccardo* ('72/1); - P. CASSIANO, *Il b. Angelo da Chiavasso* ('72/3); - G. V. CASTELNOVI, *La Pinacoteca Rambaldi a Coldirodi* ('73/2); - G. CASTELNOVI, *Val Graveglia* ('73/3); - E. CAVALARI, *La Madonnetta* ('72/2); - G. CORBUCCI, *Nino Bixio...* ('72/3); - G. DELFINO, *Antica cucina genov.* ('72/4) e, *Medici... nell'antica Ge.* ('73/4); - M. DOLCINO, « Don Lisander » a Ge. ('73/3); - M. FAZIO, *Un sistema di parchi per la Liguria* ('72/1); - I. FIGONE FILIPPELLI, ...*Liguri in California* ('72/4); - G. FRABETTI, *Museo « Chiossone »* ('72/2); - G. GIACCHERO, *Rivoluzione delle stazze...* ('72/2); - *Vita della casa di S. Giorgio* ('73/2,3,4); - L. GIGLIO, ...*olivicoltura o floricoltura imperiese* ('73/1); - G. MARASCO, *L'Indicatore Genovese* ('72/2); - S. MASSA, *L'Esposizione... del 1892* ('73/1); - G. PESCE, *Un ligure al traforo del Gottardo* ('73/1); - *Filigrane...* ('73/4); - E. PIANCIOLA, *Autostrada della Cisa* ('73/4); - G. PIERSANTELLI, *Leon B. Alberti* ('73/1); - A. SCHMUCKHER, *Letteratura infantile a Ge.* ('73/2); - G. TERRONE, *Tradizione ...dei lieuri* ('72/3); - M. L. VALENTI, *Balestrino* ('72/1); - *Loano...* ('73/1); - L. VASSALLO, *Genovesità di Colombo* ('73/1); - B. M. VIGLIERO, *Conferenza di Ge. 1922* ('72/1); - *50 anni della Compagna* ('73/2); - *Moda genovese del '500 e del '600* ('73/3).

INDICE DELL'ANNATA XXIV - 1972

Vedi il « Sommario » del presente fascicolo unico a pag. 1

DIRETTORE RESPONSABILE: TEOFILO OSSIAN DE NEGRI
Incisioni della Ditta IRIG, già GIANINAZZI - GENOVA

Finito di stampare nell'Istituto Grafico Bertello - Borgo S. Dalmazzo (Cuneo)